

künftiger Werkgruppen bis heute. Zu Beginn der 60er-Jahre findet es im Bereich der Kunst noch kaum Verwendung, so gewinnt der Künstler mit seiner Entscheidung für dieses neutrale, historisch unbelastete Material<sup>201</sup> auch ein kunsthistorisches Alleinstellungsmerkmal. Im Umfeld seiner Kollegen Polke und Richter, aber auch Beuys, der Walther als ‚Schneider‘ verachtet, verursacht die Verwendung von Stoff zunächst Polemik – dies ändert sich schlagartig, als die Stoffarbeiten von Claes Oldenburg in Umlauf kommen.<sup>202</sup> Walthers Selbstbild scheint durch den Spott der Künstlerkollegen zumindest in der Außendarstellung nicht erschüttert. Er sieht sich selbstbewusst als Vorreiter bei der Verwendung der Nähung, der Stapelung oder dem prozessualen Handeln. Diese Einstellung führte zu Kontroversen in der Kunstszenen, wie es aus einem Zeitungsartikel von Jappe zu Walthers frühen Arbeiten Anfang der 70er-Jahre hervorgeht:

Wenn man Beuys in statu-nascendi vorwegnimmt, Nesselplatten stapelt oder lässig an die Wand lehnt, mit Stellecken im Raum und an der Wand überrascht oder gar mit einem Beuys-Kreuz auf gelblichem Karton, wenn man ungeschriebene Materialbücher macht wie Dieter Roth, kartonierte Rechtecke seriell nebeneinanderlegt wie später Peter Roehr und auf dem Boden ausbreitet wie noch später Carl André [sic!], Samtkissen baut und durch Wellungen zerriebenen Öls im Inneren eines Blattes ›Papierkörper‹ anschwellen lässt wie später Gotthard Graubner, Weiß auf Weiß streicht wie später Robert Ryman, mit dem Rahmenproblem sich befaßt wie später Joe Baer und nebenbei auch noch Twombly vorauseilt und auch noch Oldenburg und auch noch Garry Kuehn und auch noch Robert Morris und – das gibt natürlich Krach.<sup>203</sup>

Aus den Zeilen spricht die Bewunderung für den künstlerischen Zeitgenossen, der den genannten Künstlern jeweils einen Schritt voraus sei, und ihn damit als Vorreiter in der künstlerischen Landschaft seiner Zeit situiert. Retrospektiv betrachtet erweist sich die Materialität der textilen Stoffe als ideal für die physisch-partizipatorische Teilhabe am Werk. Der von Walther gewählte weiche und veränderbare Stoff (in der Hauptsache Leinen, Baumwolle und Samt) kommt der formalen Offenheit der Arbeiten entgegen. Durch die unterschiedlichen Umhüllungsarten der WS-Stücke erfährt der Benutzer seine eigenen körperlichen Grenzen. In der aktuellen Debatte zeigt sich, dass dem Material Stoff, aufgrund seiner materiellen Eigenschaften und sinnlichen Besetzung, sowie genderspezifischen Fragestellungen in der Kunst des 20. Jhs immer mehr Aufmerksamkeit zuteil wird.

## 1.10 Emanzipation von Farbe und Linie

Während Walther die Hände der Rezipienten zur physischen Werkbeteiligung animiert, ist er weiterhin mit den Belangen der Malerei beschäftigt. Als nächstes Ziel soll die Farbe Eigenwert bekommen und in ihrer besonderen Körperhaftigkeit auftreten. Die Ar-

<sup>201</sup> Vgl. Walther 2009, S. 597.

<sup>202</sup> Vgl. Groll 2014, S. 155.

<sup>203</sup> Jappe 1972, n. p.

beit *Gelb und Blau* (Abb. 22) (1963) ist als ein letzter »Kommentar zu den Möglichkeiten der Malerei«<sup>204</sup> zu verstehen. Die Grundsubstanz der Malerei ist in zwei Glasbehältern konserviert und mit je einem gelben und einem blauen Pigment gefüllt. Die Farbe wird hier von ihrer illusionistischen und evokativen Funktion befreit, sie emanzipiert sich und wird durch die Anhäufung der Farbpartikel skulptural. Der Betrachter kann sich sein Bild (*image*) in der Vorstellung beliebig ausmalen. Walthers Lieblingsfarbe Gelb steht für ihn selbst, das Blau hingegen ist als eine Hommage an Yves Klein gedacht, von dem Walther im Herbst 1959 erstmals Arbeiten in der Galerie *dato* in Frankfurt gesehen hat.<sup>205</sup> Die körperliche Qualität des Pigments, sowie das Ausstellen des Rohmaterials Farbe, erinnert an die Monochromien Kleins, der einen entscheidenden Beitrag zur Entmaterialisierung des Bildes in Europa leistete. Walthers Farbeinschlüsse haben etwas Archivarisches, sie erscheinen wie Reliquien einer anderen Zeit. Die Freisetzung des Materials wurzelt im Autonomiebegriff der Moderne; alle Elemente, die dem malerischen Produkt zugrunde liegen, fordern den Betrachter auf, sie auf ihre Essenz hin zu befragen. Aber die Geste kann auch als Verbannungsakt interpretiert werden, als Ende der Malerei, als Kerker der Farbe. Somit kann sie hier auch als antimodernistisches Statement gelesen werden.

Der Ausstieg aus dem Bild wird Anfang des 20. Jh.s von Marcel Duchamp zum künstlerischen Programm erhoben. Ebenso ruft die amerikanische Kunst nach 1945 mit ihrer Kritik am europäischen, repräsentationalen Tafelbild eine Veränderung hervor. Ihre Entwicklung ist durch die Ablehnung der illusionierenden Fläche und das Interesse an den faktischen Bedingungen des Kunstwerks bestimmt. Die amerikanische Kunstszen war, wie Walther erklärt, der jungen europäischen Künstlergeneration Ende der 50er-Jahre völlig unbekannt: »Das war alles bezogen auf Paris. Malerhelden dieser Zeit – Yves Klein kannte man kaum – das waren Leute wie Alfred Manessier, Jean René Bazaine, Pierre Soulages, Hans Hartung. Ich kannte ein paar Namen der New York School [...] über Kunstzeitschriften.«<sup>206</sup>

Während die Stimmung in der Gesellschaft im deutschen Nachkriegsdeutschland bedrückend wirkt, vermittelt die amerikanische Kunst mit ihren Großformaten jungen Künstlern eine nicht bekannte Freiheit. In Deutschland werden in Zeiten großer Verunsicherung neue Wertmaßstäbe gesucht. Es geht um Themen wie Mündigkeit, Demokratie, Gleichheit, Emanzipation und Humanität. In diesem gesellschaftlichen Kontext und im Wirkungsbereich der imposanten Bilder Newmans, Kleins Vorstellung des immateriellen Raums, Manzonis Linien und Fontanas Spatialismus entwickelt Walther eigene Werkvorstellungen. Auf der documenta 2 von 1959 begegnet er Rauschenbergs *Combine Paintings*, die durch Einsatz von Stoff, die Malerei in die dritte Dimension überführt. Er sieht Pollocks prozessuale *Drippings*, Wols informelle Bilder, Fontanas *Tagli*

<sup>204</sup> Busche 1990, S. 291.

<sup>205</sup> Vgl. Groll 2014, S. 150.

<sup>206</sup> Walther in: Wiehager 2012, S. 396. Walther kommt 1958 zum ersten Mal in der Galerie Junge Kunst in Fulda mit amerikanischer Kunst in Berührung, dessen Leiter Karl Staubach (der im selben Jahr auch den Jungen Kunstkreis gründet) Kunstrehrer in einer amerikanischen Kaserne war. Dieser verteilt Kunstzeitschriften aus den USA, in denen Walther die amerikanischen Expressionisten und die Protagonisten des *Color Field* kennenlernt. Vgl. ders. in: Schreyer 2017.

und Malereien von Newman, die er so beschreibt: »monochrom, ein Streifen, der von unten nach oben lief. Ich dachte: Wie kann denn das ein Bild sein? Ich hatte immer noch den Begriff Komposition im Kopf.«<sup>207</sup> Newman, der auf monumentale Weise Leere und Erhabenheit produziert und dessen Werke Walther für seinen »freedom, greatness, openness«<sup>208</sup> schätzt, wird ihn nachhaltig beeindrucken. Exemplarisch liegt da vor ihm: »die Reduktion in Technik und Material, die aktive Einbeziehung des Betrachters durch räumlich ausgreifende Formate, der Manifestcharakter der Bilder.«<sup>209</sup> Walther knüpft außerdem an Begriffe wie Immaterialität, Sensibilität und Imagination an, die Klein in die zeitgenössische Diskussion eingebracht hat (z.B. durch den leeren Ausstellungsraum 1958 in der Galerie Iris Clert oder seinen Sprung in die Leere von 1960), und dessen Werke seit 1957 auch im Rheinland zu sehen waren.<sup>210</sup> So weist Walther darauf hin, dass seine Arbeiten mit Schnüren 1963–1965, in denen sich plastische und zeichnerische Qualitäten verbinden, durch Kleins Immaterialitäts-Konzept beeinflusst sind.<sup>211</sup> Der Betrachter sieht Linien, die nicht nur Gliederung, Trennung und Verbindung darstellen, sondern dies ganz konkret auch sind. Die einen Raum abgrenzende Hanfschnur mit dem Titel *Schnur – 4 Nägel (Boden – Wand)* von 1963, die ein Jahr später in der Gruppenausstellung *neue impulse fulda. Objekt – bild – plastik* in der Galerie Junge Kunst gezeigt wird (**Abb. 23**), zeichnet räumlich. Sie läuft »von der Stirnwand ausgehend fünf Meter in den Raum, von dort im rechten Winkel vier Meter bis zur Wand, um dann einen Meter nach oben zu führen. Sie sollte einen imaginären Raum bilden.«<sup>212</sup> Zeichnung wird hier zwar weiter als »Linienkunst«<sup>213</sup> verstanden, aber der Bild- wird auf den Realraum ausgeweitet. Der Besucher kann sich im Verhältnis zur Schnur positionieren, die hier als plastifizierte Linie zur Flächengliederung verwendet wird und auf immaterielle Raumsegmente verweist. Der Künstler wagt hier nicht nur künstlerische, sondern auch gesellschaftliche Grenzüberschreitungen.<sup>214</sup> Walthers erweiterte Auffassung von Linie ist hier bereits eindrucksvoll ausdifferenziert: Wird dieselbe Arbeit auf einen Nagel gewickelt, kann sie als gelagerte Linie oder gelagerter Raum gesehen werden. Im gleichen Jahr 1963 nimmt Werner Haftmann das Thema Zeichnung zu Beginn der Moderne auf und äußert sich anlässlich der documenta 3 darüber:

Sie richtet sich nicht mehr auf die Wiedergabe von etwas Gesehenem, wie es die Aufgabe des Zeichners [...] der florentinischen Frührenaissance war. Sie richtet sich [...] auf das Sichtbarmachen der Empfindungen und geistigen Bezüge, die sich im schöpferischen Menschen zu der ihn umgebenden Welt [...] einstellen. [...]. In der Radikalität dieser Umgestaltung liegt das revolutionäre Element beschlossen, das die moderne

---

<sup>207</sup> Walther in: Wiegner 2012, S. 398.

<sup>208</sup> Ders. in: Schreyer 2016b, S. 128. Vgl. auch Weibel 1994, S. 13.

<sup>209</sup> Wiegner 2012, S. 363.

<sup>210</sup> Vgl. Stemmler 1980, S. 67.

<sup>211</sup> Vgl. Walther in: Schreyer 2017.

<sup>212</sup> Seng 1993, S. 87f.

<sup>213</sup> Walther 1999, S. 42.

<sup>214</sup> Die regionale Presse und das Publikum reagieren mit Empörung auf die Ausstellung, besonders auf Walthers Werke. Vgl. ebd.

Handzeichnung grundsätzlich von der zeichnerischen Betätigung der letzten fünf Jahrhunderte unterscheidet.<sup>215</sup>

Von dieser neuen Einstellung zur Zeichnung zeugen Walther's Frühwerke. Die »Radikalisierung der Form der Zeichnung« sowie »die Frage der Dimension und die Relativierung des Optischen«<sup>216</sup>, wie der Künstler sein Verhältnis zur Zeichnung und ihre aktuelle Entwicklung beschreibt, sind in dieser Zeit auch anderswo in Arbeit. 1957 stellt Piero Manzoni seine ersten *Achromes* aus, monochrom weiße Stoff-Bilder, deren Leinwände in Kaolin getaucht und in Quadrate genäht sind. Sein Text »Libera dimensione« markiert den Beginn einer Bewegung antitraditioneller Kunst in Italien und trifft den Kern von Walther's eigenen Beschäftigungen. Der Künstler drückt 1960 sein Unverständnis gegenüber Malern aus,

die sich [...] heute immer noch dem Bild gegenüber so verhalten, als sei dies eine Fläche, die man [...] mit Farben und Formen ausfüllen muß. [...] Eine Fläche mit unbegrenzten Möglichkeiten ist nun auf eine Art Behälter reduziert, in den unnatürliche Farben, künstliche Bedeutungen hineingezwungen [...] sind. Doch warum soll man diesen Behälter nicht leeren? Warum diese Fläche nicht befreien? Warum nicht versuchen, die unbegrenzte Bedeutung eines totalen Raumes, eines reinen, absoluten Lichts zu entdecken? [...] eine Linie kann man nur frei, bis ins Unendliche ziehen, jenseits jedes Kompositions- oder Dimensionsproblems; im totalen Raum existieren keine Dimensionen.<sup>217</sup>

Das Gesagte scheint in Walther's *Gelb und Blau* umgesetzt zu sein: der Behälter der Leinwand ist geleert, und in eine Art Urne verbannt worden. Hier kann die Malerei in Frieden bleiben. Auch die Linie muss noch von ihren Bildgrenzen befreit werden, dem ist Walther mit dem Vorbild Manzonis bereits auf der Spur. »Die Linie existiert«, wie es Giorgio Verzotti ausdrückt, »als ein Objekt, als Zeichen oder als reine Idee, als Linea di lunghezza infinita.« Daher sei es egal, wie sie unseren Sinnen präsentiert wird.<sup>218</sup> Vor diesem Hintergrund sind die ersten *Linee* Manzonis zu verstehen, die er ab 1959 mit Tinte von unterschiedlicher Länge auf Papierrollen malt, und anschließend in schwarzen Karton, Stahl, oder verchromte zylindrische Behälter einschließt. Auf einem Etikett wird die Länge und das Entstehungsdatum der Linie notiert. Für Ausstellungen kann sie entrollt werden, oder in ihrem Behälter (sozusagen in *Lagerform*) verschlossen bleiben. Sichtbarkeit ist für das Werk hier kein wesentliches Kriterium. 1960 entsteht eine Linie von 7200 Metern Länge, damit ist sie die längste meßbare Linie von Manzoni.<sup>219</sup> Benjamin Buchloh erklärt, dass die raumzeitliche Ausdehnung der Arbeiten Manzonis, das Kunstobjekt in die Imagination der Betrachter verlege. Diese Intention verfolge auch die Konzeptkunst nach 1965, die die Wahrnehmungsdefinitionen des Kunstwerkes durch Konzeptualisierung ersetzen sollte.<sup>220</sup>

<sup>215</sup> Haftmann 1964, n. p.

<sup>216</sup> Walther 1999, S. 43.

<sup>217</sup> Manzoni 1996, S. 163.

<sup>218</sup> Verzotti 1996, S. 145.

<sup>219</sup> Vgl. Manzoni 1996, S. 142.

<sup>220</sup> Buchloh 2015, S. 30.

Als Walther in der Ausstellung *Europäische Avantgarde 1964* erstmals Manzonis 1000 Meter Linie von 1961 in einem zylindrischen Metallbehälter verschlossen sieht, fühlt er sich in seinen Bemühungen um die Entwicklung eines neuen Kunstbegriffes bestätigt: »Diese Arbeit schien mir genau den Punkt zu treffen, der mich interessiert: mit Vorwissen zu arbeiten, mit gedanklich Konzeptionellem. Die rein sensuelle Aneignung war verneint, die alte Methode, ein Werk zu erhalten, vermieden.«<sup>221</sup> Walther gibt gerne zu, dass auch Manzonis Linien ihn zu seinen Schnurarbeiten angeregt haben und er sie als Hommage an den jung verstorbenen Künstler versteht.<sup>222</sup> Er sieht hier »zwei Aspekte seiner künstlerischen Überlegungen der Zeit radikal realisiert: die Ausschaltung des Optischen als maßgeblich für die Konstitution des Kunstwerkes, und damit verbunden die Aufwertung der Vorstellungskraft des Betrachters.«<sup>223</sup>

Judd setzt sich 1964 mit ähnlichen Fragestellungen auseinander, wie der Ablehnung des Tafelbildes zugunsten des Objekts.<sup>224</sup> Dem amerikanischen Minimal-Künstler zufolge existieren die Grenzen der Malerei nicht mehr: »Tatsächlicher Raum ist aus sich selbst heraus viel kraftvoller und spezifischer als Farbe auf einer ebenen Oberfläche.«<sup>225</sup> Alles Dreidimensionale könne jede Form annehmen und zum Umraum in Beziehung stehen. Walther entwickelt im gleichen Jahr zwei große Arbeiten, die sich auf den Landschaftsraum beziehen und über die Sichtbarkeit weit hinausgehen. Beide sind in den 1. WS eingegangen. Bei der Schnur aus *Landmaß über Zeichnung* (# 6, 1964) (vgl. Abb. 25.6) wird eine nicht überschaubare Linie proportioniert. Die Handlungsanweisung lautet: »an 1000 m langer Leine Marken mit Farbe (tags) und Lampe (nachts) machen – Farbe sehen, Licht erinnern«. Mit dem 100 Meter langen Schnurstück in *Feld und Teilung* (# 7, 1964–1965) (vgl. Abb. 25.7) wiederum wird eine großräumige Flächengliederung vorgenommen, der Handelnde soll von einem Tuch aus die »Leine in verschiedene Richtungen spannen – Fläche als Ort, Bewegung im Feld«<sup>226</sup>. In einem Kommentar von Walther heißt es: »Dimension ist ja nicht nur eine Frage der Größe im Sinne von Format und Ausdehnung. Sie erfordert ein anderes Denken. Denken im Linear-Zeichnerischen. Gleichgültig in welcher Abmessung und in welchem Material.«<sup>227</sup> Mit den Schnurarbeiten wird in großem Maßstab im Raum gezeichnet. Auch Arbeiten der Land Art sind Ausdruck eines neuen künstlerischen Denkens. Richard Long z.B. will seine schnurgeraden Wanderungen durch englische Provinzen als Werk verstanden wissen. De Maria wiederum zieht 1969 in seiner *Half Mile Long Drawing* einen Kreidestrich durch die Wüste von Neumexiko.<sup>228</sup> Die plastischen Zeichnungen im Raum führen Walther zu den Handlungen des 1. WS und gabeln sich dort in zwei Richtungen: zu einem erweiterten Begriff der Plastik und der Zeichnung. Die Schnittmenge zwischen beidem entspringt dem Begriff einer ganzheitlichen Kunst, die aus dem Körper kommt. Die Erfahrungen,

<sup>221</sup> Walther in: Kern 1976, S. 9.

<sup>222</sup> Vgl. ders. in einem Brief an Schreyer 2016.

<sup>223</sup> Wiegner 2012, S. 361.

<sup>224</sup> Dies ist auch bei Frank Stellas ›Objekten‹ bzw. Malereien zu beobachten, denen er neben ihrer retinalen Komponente auch einen Objektstatus zugesteht. Vgl. Stellas in: Glaser 1995, S. 35–57.

<sup>225</sup> Judd 1995, S. 68f.

<sup>226</sup> Twiehaus 1999, S. 14.

<sup>227</sup> Walther 1999, S. 43.

<sup>228</sup> Vgl. Boettger 2002.

die im plastischen Raum mit den *Werkstücken* gemacht werden, werden mithilfe der WZ reflektiert und auf das Papier zurückübersetzt. Von diesem Zusammenspiel wird im nächsten Kapitel die Rede sein.

## 1.11 Zusammenfassung

Es hat sich gezeigt, dass sich Walther's Leben in sein Frühwerk einschreibt. Erst später wird ihm bewusst, dass die Handgriffe und Verfahren eines ganz anderen Milieus, nämlich der elterlichen Bäckerei, die seine Kindheit und Jugendjahre prägen, sich formal und prozessual auf seine Kunst niedergeschlagen haben. Diese autobiografische Pointe erscheint gerade angesichts des depersonalisierten Minimalismus und Konzeptualismus sowie vor dem Hintergrund der bewussten Zurücknahme des Autors zugunsten des Rezipienten als besonders relevant. Walther's bildnerische Konzeption entsteht in den 50er- und 60er-Jahren der Nachkriegszeit, einer Zeit der Grenzüberschreitungen der künstlerischen Kategorien. Die Arbeiten, die der junge Künstler im ersten Jahrzehnt seiner Laufbahn schafft, bilden einen Sockel, auf dem er seinen *anderen Werkbegriff* entwickelt. Sie leisten einen essentiellen Beitrag, nicht nur für die Werkgenese des Künstlers, sondern auch für die Kunst im Allgemeinen, indem künstlerische Formvorstellungen weiterentwickelt werden. Die frühen Papierarbeiten sind vor allem durch eine ikonoklastische Einstellung geprägt, die zu Handlungen motiviert und sich dem Dogmatismus der Repräsentation entzieht. Wir erleben Befreiungsakte, die charakteristisch für die Avantgarde sind: Die Auflösung des traditionellen Werkbegriffs als Akt der Selbstbefreiung, der Zufall als Ausbruch aus der determinierenden Künstler-Subjektivität<sup>229</sup>, das Hinterfragen der eigenen Traditionen. Bei Walther wird das physische Bild (*picture*) zwar nie obsolet, aber der Bildinhalt wird zum Teil bis zur leeren Bildfläche getilgt; damit wird Platz gemacht für das ideale – erinnerte oder vorgestellte – Bild (*image*). Walther schafft Leerstellen, die den Betrachter sich selbst überlassen und das Blatt »zur Projektionsfläche seiner eigenen Gedanken«<sup>230</sup> machen. Die Ästhetik der Absenz enthält ein unauflösliches dialektisches Prinzip. Auch wenn das Bild im Sinne einer visuellen Widerspiegelung durch den Einsatz von Sprache oder durch eine Negation (Überzeichnung, Radierung) zum ›Verschwinden‹ gebracht wird, wird dennoch ein, zumindest imaginäres, Bild hervorgerufen, soweit dies im Kontext Kunst geschieht. So lassen sich Ulrike Lehmanns Worte auf Walther's Erzeugnisse übertragen: Wir haben es »mit Kunstwerken des ›Zwischen-Seins‹ zu tun, [...] zwischen Sein und ›Schein‹, Anwesenheit und Abwesenheit.«<sup>231</sup> Damit können wir festhalten: auch wenn Walther's frühe ›Bildwerke‹ den Betrachter ›blenden‹, indem sie die Fläche bzw. die visuelle Ebene räumen, findet doch gleichzeitig genau das Gegenteil statt. Diese Arbeiten konfrontieren uns gerade hier, wo das Auge spürbar ins Leere trifft, mit dem Sehen selbst. Insofern sind sie essentialistisch im Sinne Greenbergs<sup>232</sup>, wenn auch auf eine

<sup>229</sup> Vgl. Mersch 2002, S. 258.

<sup>230</sup> Fiedler-Bender 1993, S. 9.

<sup>231</sup> Lehmann 1994, S. 59.

<sup>232</sup> Vgl. Greenberg 2009.