

Prolog

Minimalismus und Konzeptkunst haben das modernistische Erbe zutiefst erschüttert. Die weitreichende Bedeutung dieser Strömungen begründen das ungebrochene Interesse der Forschung an der Kunst der 60er-Jahre. Auch weil diese Zeit eng mit einer jungen (europäischen und amerikanischen) Generation verknüpft ist, die zur Emanzipation und Partizipation aufruft und einen gesellschaftlichen Wandel hervorbringt, wird sie immer wieder für Studien herangezogen. Es geht um aktive Teilhabe, Selbstbestimmung, Verantwortung und nicht zuletzt um Frieden und mehr Menschlichkeit in der alltäglichen Lebensrealität.

Einer der herausragenden Akteure jener Jahre ist der 1939 geborene deutsche Nachkriegskünstler Franz Erhard Walther. Wie sich anhand der Preisverleihung des Goldenen Löwen auf der Biennale in Venedig 2017 und der dazugehörigen Ausstellung einmal mehr gezeigt hat, ist Walther zu einer Referenzfigur für die heutige Generation von performativ arbeitenden Künstlern¹ geworden, die den Körper als künstlerisches Material benutzen und ephemere situations- und handlungsbetonte Werke bildhaften Charakters schaffen.

Der Absolvent der Werkkunstschule Offenbach (1957–1959) und der Frankfurter Städelschule (1959–1961) gehört seit 1962 mit Gerhard Richter, Sigmar Polke und Konrad Lueg² zu den bekannteren Namen, die aus der Klasse des Informel-Malers Karl Otto Götz an der Kunstakademie Düsseldorf hervorgingen. Hier knüpfte Walther auch Freundschaften mit anderen Künstlern, darunter Jörg Immendorf, Reiner Ruthenbeck, Chris Reinecke, Anatol Herzfeld und Blinky Palermo. Mit ihnen ist er Teil einer Gruppe von Künstlern, die für die Ausprägung eines spezifisch deutschen Minimalismus von Bedeutung sind.³

1 In der folgenden Arbeit wird aus Gründen der besseren Lesbarkeit bis auf wenige Ausnahmen die männliche Form verwendet. Sie bezieht sich auf Personen beiderlei Geschlechts.

2 Lueg, der 1967 unter dem Namen Konrad Fischer seine Galerie in Düsseldorf eröffnet, spielt eine »herausragende Rolle in der Zusammenführung deutscher, amerikanischer und britischer Positionen des Minimalismus.« Wiehager 2012, S. 357.

3 Renate Wiehager macht darauf aufmerksam, dass für den Übergang zu einem spezifisch deutschen Minimalismus die Düsseldorfer Kunstakademie von 1962–1970 von großer Bedeutung war. 1961 übernimmt hier Joseph Beuys den Lehrstuhl für Bildhauerei. Vgl. ebd., S. 353f.

Gleich zu Beginn seiner Düsseldorfer Zeit 1963 fertigt Walther das erste *Werkstück* seines *opus magnum*, dem 1969 vollendeten 1. *Werksatz* (nachfolgend abgekürzt: WS) an. Durch ihn erlangt der Künstler rasch Bekanntheit. Bis heute wird sein Name vor allem mit dieser Werkgruppe assoziiert. Der WS besteht aus 58 Stoffobjekten, die einen instrumentellen Charakter haben und potenziell vom Publikum benutzt werden können. Die genähten neutralfarbenen *Werkstücke* erhalten erst in der Handlung ihr eigentliches (bildnerisches) Potenzial. Das Ephemere der Handlung tritt an die Stelle des visuell wahrnehmbaren objektzentrierten Kunstwerks der Moderne. Die Konzeption des Werks als sozialer Prozess, der die herkömmliche Aufteilung in Autor und Rezipient fragwürdig werden lässt, wird im WS programmatisch durchexerziert. Walther fordert von seinem Publikum ein hohes Maß an Verantwortlichkeit und Empathie, wenn dieses zum Akteur, und damit ebenso Teil des Werkes wird. Durch die schwer vorstellbare oder lokalisierbare Natur des Werkes werden sprachliche und zeichnerische Verweise und andere Dokumentationsformen eine notwendige Bedingung zur Vermittlung des Erlebten. So entstehen parallel zum WS u.a. die *Diagramme* und *Werkzeichnungen* (1963-1974)⁴ (nachträglich abgekürzt: WZ). Sie beruhen auf Erlebnissen und Vorstellungen während der Handlung mit den *Werkstücken* des WS. Die von Walther zunächst als persönliche Skizzen verstandenen Zeichnungen geben dem immateriellen Werk eine Gestalt. Insgesamt gibt es etwa 3000 bis 5000 beidseitig bearbeitete Blätter im DIN-A4-Format.

Der 28-jährige Walther entscheidet sich 1967⁵ das für ihn geistig beengende (»[k]leinkarierte«⁶) Düsseldorf zu verlassen und mit seiner Familie nach New York zu ziehen. Mit dem Land Amerika verbindet er Freiheit, Großzügigkeit und Offenheit, die er dort auch vorfindet. Hier kommt es zu einem intensiven Austausch mit den amerikanischen Vertretern der Minimal- und Concept Art und anderen zu der Zeit aktuellen Strömungen, was Spuren in den jeweiligen Werkkonzeptionen hinterlässt. Mit den Worten Renate Wiehagers übernimmt Walther eine entscheidende »Brückenfunktion zwischen europäischer Tradition und Minimalismus amerikanischer Prägung«⁷.

Viele junge US-amerikanische und europäische Hochschulabsolventen zieht es in dieser Zeit nach New York, das in den 60er-Jahren Paris als Kunstmetropole abgelöst hatte. Walther begegnet dort geistesverwandten Künstlern wie Carl Andre, Richard Artschwager, James Lee Byars, John Cage, Robert Morris, Donald Judd, Walter de Maria,

4 Beide Begriffe sind geläufig. In den folgenden Ausführungen ist nur noch von *Werkzeichnungen* die Rede, da der Fokus auf den bildhaften Zeichnungen liegt. Es gibt noch vereinzelt Blätter von Anfang 1975, die aber nicht mehr für die Datierung der WZ berücksichtigt werden. Vgl. Richardt 1997, Fn. 172, S. 127.

5 Im gleichen Jahr wird der legendäre Münchner Galerist Heiner Friedrich auf Walther aufmerksam, der den Künstler künftig vertritt. Der damals schon sehr einflussreiche Avantgardегalerist Rudolf Zwirner, der zuerst in Essen und dann in Köln tätig ist, bietet seit Ende der 60er-Jahre Walthers Arbeiten zum Verkauf an. Vgl. Wiehager 2012, S. 348.

6 Vgl. Walther in: Kölle 2013, S. 124. Der Künstler beschreibt den zunehmenden Mangel an konstruktivem Austausch in seinem Düsseldorfer Umfeld, als Auslöser für den Umzug nach New York. Vgl. Walther in: Jappe 1976, S. 65. Für weitere Gründe für seine Übersiedelung nach Amerika, vgl. Klaus 2018, S. 239.

7 Wiehager 2012, S. 353f.

Claes Oldenburg, Robert Ryman, Richard Serra, Barnett Newman oder Joseph Kosuth.⁸ Dematerialisierte, auf Zeit basierte und konzeptuelle Arbeitsmethoden prägen den Zeitgeist, wie sich an Ausstellungen aus diesen Jahren erkennen lässt, die diese Tendenzen unter verschiedenen Aspekten behandeln, wie etwa die 1969 von Marcia Tucker und James Monte kuratierte Schau *Anti-Illusion: Procedures/Materials* im Whitney Museum of American Art, oder die berühmte von Harald Szeemann organisierte Ausstellung *When Attitudes Become Form*, zu der Walther eingeladen ist. Im gleichen Jahr nimmt er an Jennifer Lichts Gruppenausstellung *Spaces* im MoMA in New York teil und 1972 wird er unter der Leitung von Szeemann auf die documenta 5 eingeladen. Auch bei den beiden folgenden Ausgaben ist der Künstler vertreten.

Parallel zu seiner Ausstellungstätigkeit wird Walther 1970 als Professor an die Hochschule für Bildende Künste in Hamburg berufen, wo er bis 2005 unterrichtet.⁹

Mitte der 70er-Jahre bis heute wird Walther vorwiegend zu Einzelausstellungen eingeladen. In den 90er-Jahren wird sein Œuvre vor allem in der Diskussion über den »partizipatorischen Wechsel« in der Kunst und der Theoriebildung zur »Relationalen Ästhetik«¹⁰ verstärkt rezipiert, jedoch ohne systematische Verankerung. Auch in einigen die Lage der deutschen Kunst reflektierenden Gruppenausstellungen taucht seine Arbeit auf.¹¹ Die 2000er-Jahre markieren einen Auftrieb seiner Karriere durch das nachhaltige Interesse an seinem Werk von Seiten des internationalen Kunsthandels und die rege Vermittlungsarbeit seiner aktuellen Galerien.¹² Obwohl man Walther mit seinen ethisch humanen Konzeptionen, zu einem der wichtigsten deutschen Künstler der zweiten Hälfte des 20. Jh.s zählen darf, ist seine Arbeit in der Forschung bislang nicht methodisch behandelt worden. Es ist erstaunlich, dass sein Name nur vereinzelt in Publikationen zur Geschichte der Konzeptkunst oder damit verwandten Richtungen erscheint. Walther wird zwar in historischen Schriften wie von Germano Celant oder Lucy R. Lippard erwähnt¹³, fehlt jedoch seit Ende der 80-Jahre in den kunsthistorischen Hauptwerken zu den 60er-Jahren.¹⁴ Man kann annehmen, dass Walthers Marginalisie-

8 In der Dissertation »Transferprozesse in der Conceptual Art. Hanne Darboven, Hans Haacke, Franz Erhard Walther in New York« (2016) von Agata Klaus geht es um künstlerische Parallelen im Frühwerk dieser drei Künstler und den amerikanischen Zeitgenossen, und darum, eine andere Sicht auf die Entwicklung der Konzeptkunst zu vermitteln. Siehe: <https://ediss.sub.uni-hamburg.de/volltexte/2018/9078/pdf/Dissertation.pdf> (Publikationsdatum 29.03.2018). Obwohl sich Darboven und Haacke 1967 und 1968 zeitgleich mit Walther in New York aufhalten, verpassen sie sich dort und lernen sich erst später kennen. Vgl. Klaus 2018, S. 286.

9 Zu seinen Schülern zählten Santiago Sierra, Martin Kippenberger, Jonathan Meese, John Bock, Christian Jankowski, Peter Piller, Stef Heidhuess u.a.

10 Vgl. Bourriaud 1998.

11 Beispiele (Auswahl): *Art Allemagne Aujourd'hui*, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris 1981; *Sculpture from Germany*, Museum of Modern Art, San Francisco, 1984; *Object, Site, Sensation: New German Sculpture*, Museum of Contemporary Art, Chicago, 1989.

12 Jocelyn Wolff (Paris), Skopia (Genf), Peter Freeman (New York) und KOW (Berlin).

13 Vgl. Celant 1969; Lippard 1973.

14 Die Kuratorin Elena Filipovic nennt im Katalog anlässlich der Ausstellung von Walthers Werken im Wiels in Brüssel 2014 einige der wichtigsten Publikationen, die auf die Kunst dieser Periode fokussiert ist, in denen der Künstler unerwähnt bleibt: Vgl. Wood, Fracine, Harris, Harrison 1993; Rorimer 2004; Crow 1996; Foster, Krauss 2003. Filipovic gibt zu bedenken: »One must wonder if

nung zum Teil durch die Widerspenstigkeit und die nicht klassifizierbare, enzyklopädische Natur seines künstlerischen Unternehmens bedingt war, das sich entschieden gegen die vorherrschenden Trends der Zeit wandte.¹⁵ Denn auch wenn der Künstler in vielen Punkten im Einklang mit den konzeptionellen Ideen oder der minimalistischen Sensibilität seiner Zeit stand, hat er einen Ansatz entwickelt, der sich nicht in eine künstlerische Bewegung einschreiben lässt und über den Leitbegriff der ›Dematerialisierung‹ einiger Kollegen hinausgeht.¹⁶ Vermutlich sind es auch die in seiner Arbeit waltenden Gegensätze und Widersprüche, auf die in der vorliegenden Untersuchung noch näher eingegangen wird, die es schwer machen, eine kunsttheoretische Einordnung zu treffen. Im Falle Walthers bietet es sich an, von Kategorisierungen jeglicher Art Abstand zu nehmen.

Allgemeiner Forschungsstand

Die Literatur zu Walthers Œuvre konzentriert sich vorwiegend auf die an die 100 Kataloge zu seinen Einzelausstellungen, die in den letzten fünfzig Jahren erschienen sind, und in denen verschiedene Perspektiven auf sein Werk beleuchtet werden. Ausnahmen bilden theoretische monografische¹⁷ Arbeiten mit einem spezifischen Fokus, z.B. von Susanne Richardt¹⁸, Michael Lingner¹⁹, Dieter Groll²⁰, Thierry Davila²¹ und Erik Verha-

the ›unclassifiability‹ of Walther's practice might explain why his work is so glaringly absent from exactly those survey publications focused on defining the new art of the period, [...]. [...] he also remains almost wholly absent from publications devoted to any single one of the above mentioned movements – Minimal Art, Conceptual Art, Performance etc.« Filipovic 2014, Anm. 32, S. 35. Auch Verhagen macht auf diesen Punkt aufmerksam und ergänzt folgende Ausstellungen und Publikationen auf, in denen Walthers Arbeit nicht anzutreffen sind: *L'Art conceptuel – une perspective*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris 1989; Ann Goldstein, Anne Rorimer, *Reconsidering the Object of Art 1965–1975*, MoCA, Los Angeles 1995, sowie Peter Osborne, *Conceptual Art*, London, New York 2002. Vgl. Verhagen 2020, Anm. 3, S. 88.

- 15 »Walther largely fell in the gaps of a wider art history that didn't quite know how to categorize him, then or now.« Filipovic 2014, S. 30.
- 16 Über die konfliktreichen Beziehungen zwischen Walther und der Konzeptkunst, vgl. Groll 2014, S. 72–76.
- 17 Noch nicht veröffentlichte Dissertationen oder Monografien werden im Folgenden nicht genannt.
- 18 Vgl. Richardt 1997. Die Autorin und zweite Ehefrau des Künstlers (heute Susanne Walther) ist seit Jahren mit dem Werk Walthers vertraut. Ihre präzise Abhandlung beschäftigt sich mit der Sprache im Œuvre des Künstlers.
- 19 Vgl. Lingner 1985; ders. 1990. Lingner hat dem Künstler viele Essays gewidmet und zahlreiche Gespräche mit ihm geführt, die einen wichtigen Beitrag zum Verständnis der Werkkonzepte Walthers leisten. Der Autor verfolgt eine stark philosophische Perspektive und stellt Walthers Arbeit in eine romantische Tradition. Andererseits vertritt er eine streng konzeptuelle Leseweise von Walthers Arbeit.
- 20 Vgl. Groll 2014. Groll hat eine umfassende didaktische Monografie zu Walthers Werk veröffentlicht, in der der Handlungsbegriff anhand vieler Zitate des Künstlers in nahezu allen Werkgruppen durchdekliniert wird.
- 21 Vgl. Davila 2021. Die Habilitationsschrift des Autors befasst sich mit den Werkjahren 1955–1970 und dem Sammlungsbestand des Mamco, in dem der WS über 20 Jahre lang fast durchgehend gezeigt wurde.

gen.²² Der WS, der bis heute in zahlreichen Publikationen und Ausstellungen gewürdigt wird, wird im Œuvre Walthers ganz deutlich prioritär behandelt. Er ist das beliebteste Studien- und Vorzeigobjekt.

Fragen und Thesen

Die vorliegende Arbeit untersucht die Ästhetik, Funktion und Rolle der WZ in Walthers Gesamtwerk. Insbesondere fokussiert sie den vermeintlichen Widerspruch, den ihr Erscheinungsbild offenlegt: die starke Bildlichkeit, die Fülle der WZ und ihr konventionelles Format, im Kontrast zur Bild auflösenden Programmatik Walthers, die mit dem 1. WS einen Höhepunkt erreicht hat. Es wird sich dabei herauskristalisieren, so meine These, dass gerade dieses Gegensatzpaar, das sich in der Symbiose von WS und WZ bildet, den ›Werkkörper‹ Walthers funktionsfähig macht. Es ist der komplementäre Verbund beider Werkformen, der das Werk bewegt und stützt, während die eine als ›Fleisch‹, die andere als ›Knochen‹ auftritt, wobei diese in Kapitel 2 näher erläuterte Metapher in Bezug auf den WS und die WZ austauschbar ist. Insofern befinden sich beide Werkgruppen in einer Co-Abhängigkeit, bewahren aber gleichzeitig auch ihre eigene Autonomie und öffnen in ihrem Dazwischen den virtuellen Raum, der das eigentliche Kunstwerk hervorbringt.

Das Schlaglicht auf den WS hat die WZ überwiegend in den Schatten gedrängt, aus dem diese faszinierende Werkgruppe bislang nicht richtig herausgetreten ist. Mit der vorliegenden Arbeit soll eine Umgewichtung vorgenommen, und die WZ als gleichberechtigte Partnerin zum WS dargestellt werden.

Im Zuge dieser Untersuchung wird der Frage nachgegangen, was die WZ eigentlich darstellen. Um welche Art von Bildern handelt es sich? Die Zeichnung ist bei Walther keine im herkömmlichen Sinn, auch wenn sie auf den ersten Blick so erscheinen mag. Bei näherer Betrachtung entsteht analog zur Skulpturalität des WS das Bild einer Zeichnung, die in einer kategorialen Auseinandersetzung mit sich selbst steht. In der konkreten Beschäftigung mit der Tradition, durch vielfältiges Experimentieren und das Infragestellen der zeichnerischen Verfahren, erweitert sich bei Walther der Begriff des Zeichnerischen dabei von innen heraus.

Darüber hinaus wird meine These zu stützen sein, dass die WZ eine Schlüsselrolle in Walthers Schaffen einnehmen. Sie können als dessen Herzstück gelten, das dem systolisch-diastolischen Vorgang zwischen Handlung und Reflexion den bildnerischen Behälter gibt. In diesem kulminieren die Erkenntnisse aus dem experimentellen ersten Werkzyklus. Außerdem wird die innere Erfahrung, die der Handelnde mit den *Werkstücken* macht, gespeichert. Die WZ bilden einen zentralen Kern, der in alle Richtungen ausstrahlt und von dem aus das Frühwerk beleuchtet, aber auch das Spätwerk maßgeblich beeinflusst wird. Viele Werkgruppen spiegeln und archivieren sich in dieser Serie. Die WZ stellen aber auch wesentliche Dokumente im kunstgeschichtlichen Kanon der zweiten Hälfte des 20. Jh.s dar, die Aufschluss über das Denken einer ganzen

22 Der Autor hat mehrere Artikel und Interviews mit dem Künstler publiziert (siehe Bibl.). Die Habilitationsschrift ist in gekürzter Fassung mit einem chronologischen Überblick über den WS und einem Vorwort von Davila 2020 erschienen. Vgl. Davila, Verhagen 2020.

Generation von Künstlern geben. Sie sind Manifeste und künstlerische Zeugnisse einer veränderten Werk- und Bildauffassung, die sich in den 60er-Jahren im Zuge der Konzeptkunst, Minimal Art, Performance und Land Art herausbildet.

Die WZ, so eine weitere These, überwinden den ›puren‹ dogmatischen (Kopf-)Konzeptualismus und lassen diesen sinnlich-körperlich werden. Hierbei ist interessant, dass Walther die WZ zunächst zurückgehalten hat. Die Paradigmen der Zeit machten es undenkbar, sich gegen das immaterielle und konzeptuelle Dogma aufzulehnen. Gleichzeitig kann man behaupten, dass die WZ das Revival der Malerei in den 80er-Jahren vorweggenommen haben. Obwohl der Künstler den WZ in dieser Zeit schließlich eine gleichberechtigte und (semi-)autonome Rolle im Verhältnis zum WS zugesteht, stellen sie in den Augen der Kunstwelt nach wie vor nicht viel mehr als das Beiwerk der *Werkstücke* dar, was sich sowohl in Ausstellungen als auch in nicht vorhandenen Analysen der Werkgruppe unterschwellig widerspiegelt. Dabei wird immer wieder übersehen, dass der WS doch gerade aus der Auseinandersetzung mit dem Papier und der Zeichnung heraus entstanden ist. Dieses als sehr spannungsreich erlebte Verhältnis zwischen dem WS und den WZ, die einen gemeinsamen Ursprung haben, ermutigt, die Fruchtbarkeit von Walthers polyvalenter Werkvorstellung zu ergründen.

Forschungsstand zu den WZ

Was die theoretische Betrachtung mit Fokus auf den WZ betrifft, so hinkt die Literatur der Rezeption seit den späten 70er-Jahren hinterher und geht über die Jahrhundertwende nicht umfangreich genug hinaus. Verblüffend ist, dass auch relativ aktuelle Retrospektiven des Künstlers, wie die im Haus der Kunst in München (März–November 2020), die WZ zwar prominent und beidseitig sichtbar als eine Art Rahmung um die *Lagerform* der historischen Stücke des WS würdigen. Man kann jedoch feststellen, dass dieser Werkgruppe keine weitere Aufmerksamkeit gegeben wird. Vereinzelt wird in den Katalogbeiträgen eine WZ abgebildet und ggf. mal ein Satz herausgenommen, während der WS meist mit sehr viel mehr Sorge und Präzision beschrieben wird.

Es gibt lediglich zwei historische Kataloge anlässlich von Ausstellungen, die sich explizit und ausschließlich den WZ widmen, und zwei weitere, die einen Schwerpunkt auf die Zeichnung in Walthers Œuvre legen.²³

Ein Jahr nach Fertigstellung der Werkgruppe 1976 findet erstmals eine umfassende Ausstellung der WZ im Kunstraum München statt. Der Kurator Hermann Kern und der Autor und Sammler Carl Vogel nehmen eine radikal konzeptuelle Haltung ein, wie es im Katalog und in der Ausstellung ablesbar ist. Dies zeigt sich nicht nur im Titel *Diagramme zum 1. Werksatz* sondern besonders eklatant in der grafischen Zensur der Zeichnungen

23 Für die bibliografischen Angaben vgl. 2.2.11. In ihrer schon erwähnten Dissertation schreibt Klaus, die WZ ›bilden einen unabhängigen Werkkomplex, der weitestgehend untersucht ist, und daher hier nicht weiter beleuchtet wird.« (Klaus 2018, S. 268). Sie nennt als Referenz Hermann Kerns und Dietrich Helms' Publikationen, die beide zeitlich weit zurückliegen (1976 und 1981). Zwar geben diese wertvolle Einblicke in die Werkserie (jeweils vor dem zeitlichen Hintergrund); von einer umfassenden Untersuchung, die keines Kommentars mehr bedarf, kann hier meines Erachtens jedoch nicht die Rede sein. Gerade was die Transferprozesse zwischen Künstlern dieser Zeit, hinsichtlich der Thematik von Diagrammen, betrifft, gibt es eine Menge zu erforschen.

im Katalog, und in der Art und Weise wie über sie gesprochen wird. Deutlich wird außerdem, dass zu dem Zeitpunkt noch keine historische Distanz erreicht ist, die einen umfassenden Einblick in die Werkgruppe gewährleisten könnte. Ausstellung und Katalog zeugen vom unsinnlichen und dogmatisch-konzeptuellen Klima Mitte der 60er-Jahre. Sie machen klar, dass die WZ den zeitgenössischen künstlerischen Ansprüchen nicht gerecht wurden. Ihre Resistenz gegenüber kunstkategorischer Vereinnahmung ist allerdings ihre große Stärke. Es ist ein Anliegen der vorliegenden Untersuchung insbesondere diese damals verleugnete Ästhetik der WZ zu analysieren.

In Folge der Münchner Ausstellung lässt sich fünf Jahre lang eine Lücke erkennen, bis schließlich die Produzentengalerie Hamburg 1981 die WZ zeigt. Eine andere Einstellung zu der Werkgruppe schlägt sich allein schon im Titel der Ausstellung *Werkzeichnungen* nieder. Das Klima in der Kunstwelt hat sich verändert. Walthers Künstlerkollege an der Hochschule für Bildende Künste in Hamburg, Dietrich Helms, liefert gemäß der Bilder-freundlichen 80er-Jahre einen sehr sinnlichen und subtilen, materialbezogenen Text im Begleitkatalog, der die WZ mit den visuellen und haptischen Eindrücken der Hochrhein in Beziehung setzt, also dem charakteristischen Ort, an dem die ersten Werkhandlungen stattgefunden haben.

1982 findet unter dem gleichen Titel eine Ausstellung zu den WZ im Kunstmuseum der Stadt Krefeld statt. Gerhard Storck, der Direktor des Museums und Kurator der Ausstellung, übt im Begleitkatalog Kritik an der konzeptuellen Leseweise der WZ im Münchner Katalog. Er macht die Bildlichkeit der Serie stark, verweist aber auch auf Walthers Ambivalenz zur Bildkunst, die vom bloßen Ansehen lebt.

Drei Jahre später, 1985, wird Walther für die Ausstellung *Ort und Richtung angeben. Zeichnungen 1957–1984* in die Galerie Carinthia in Klagenfurt eingeladen. Hier geht es nicht mehr alleine um die WZ, sondern um das bis dato gesamte zeichnerische Werk Walthers. In der gleichnamigen Publikation macht der sehr stark mit dem emphatischen Bildbegriff beschäftigte Kunsthistoriker Gottfried Boehm vor allem auf die Sinnlichkeit und Polysemantik der WZ aufmerksam. In einer Zeit des Revivals des Bildes wird Walther als ein Bilderstürmer vorgestellt, dem es in seiner Dekonstruktion der traditionellen Charakteristiken der Zeichnung vor allem um eine Rekonstruktion des Bildes geht. Weiterhin geht Boehm auf den Verbund von Gegensatzpaaren in den WZ ein. Damit führt er einen Punkt an, der sich meines Erachtens sowohl auf den WS, als auch auf sein komplementäres Verhältnis zu den WZ übertragen lässt.

Marianne Stockebrands Essay im gleichen Katalog widmet sich dem grafischen Werk Walthers. Die Autorin wundert sich, dass trotz der großen Anzahl von WZ der Zeichnung nie so viel Aufmerksamkeit geschenkt wurde wie dem skulpturalen Werk Walthers. Sie macht vor allem die auf Objektivität hin angelegte Situation in den Künsten der 60er- und 70er-Jahre dafür verantwortlich, die keinen Nährboden für das schriftbildliche aber auch körperliche Bestreben der WZ bieten konnte. Ein weiteres Motiv sieht sie in der Tatsache, dass das Konvolut an WZ derart polymorph ist, dass es sich jeder verständlichen Kategorisierung verschließe. Sie stellt fest, dass während noch Ende der 70er-Jahre dem strikt grafischen Erscheinungsbild von Zeichnungen von Seiten der Kunstwelt Vorzug gegeben wurde, die WZ sukzessive einen bildlichen Charakter annahmen. Die Publikationen, die seit den 80er-Jahren zu den WZ erschienen sind, bestätigen das. Diese Tatsache ist laut Stockebrand vor dem Hintergrund

der Entwicklung der Künste zu verstehen. Damit ist sie eine der wenigen Autorinnen, die auf die Rezeptionsgeschichte der WZ eingeht. Die unterschiedliche Gewichtung von WS und WZ sei umso erstaunlicher – und hier stimme ich Stockebrand eindeutig zu – als die Zeichnung doch die wesentliche Grundlage für die Definition von Walthers Werkidee bildet. Vor diesem Hintergrund könne das grafische Werk nicht mehr nur als Beiwerk gesehen werden, sondern ihm komme eine gleichberechtigte Rolle wie dem skulpturalen Werk zu. Stockebrands Vorhaben, der Zeichnung den Wert zu geben, der ihr zusteht, ist ein wesentliches Anliegen der vorliegenden Untersuchung.

1989 veranstaltet das Kupferstichkabinett in Berlin eine Ausstellung mit dem Titel *Zeichnungen – Werkzeichnungen 1957–1984*. Mit über hundert Blättern aus der Sammlung geht es um das zeichnerische Werk Walthers im Allgemeinen und behandelt den gleichen Schaffens-Zeitraum wie die Klagenfurter Ausstellung. Die Berliner Schau ist für die Rezeptionsgeschichte von Interesse, da hier zum ersten Mal in größerem Maßstab die Beidseitigkeit der WZ nicht nur theoretisch, sondern auch praktisch im Ausstellungsdisplay thematisiert wird. Anhand von Paneelen mit Plexiglasfenstern, in denen die WZ beidseitig zu sehen sind, wird die Korrespondenz der Seiten sichtbar gemacht. Der Kurator Alexander Dückers bemerkt, dass Walther mit der Doppelseitigkeit eine bislang gültige Hierarchie verwerfe, nämlich die Rangfolge von Vorder- und Rückseite. Auch die Handlungserfahrung von innen und außen überträgt Dückers auf das Erlebnis der Beidseitigkeit. Er bezeichnet die WZ selbst als Körper, die ihrerseits (körperliche) Erfahrungen hervorrufen. Schließlich setzt er die WZ in Verbindung mit Walthers Frühwerk, indem er seinen Bezug zum ›Sockel der Geschichte‹ stark macht. Walther sei ein radikaler Neuerer, der aber gleichzeitig den Gesamtzusammenhang nicht aus den Augen verliere. Dies ist auch ein Anliegen der vorliegenden Arbeit.

Dückers geht als einer von wenigen Autoren auf Walthers neuen Wahrnehmungsbegriff, unabhängig vom Sehen ein, und die Korrelation von äußerer Wahrnehmung und innerer Vorstellung. Ein zentraler Punkt seiner Argumentation besteht darin, dass das unmittelbare Handeln mit den Objekten nicht mehr zwingend notwendig sei. Die Erfahrungen seien auch beispielhaft anhand der Zeichnungen nachvollziehbar und sind damit als gleichberechtigt mit dem WS zu verstehen. Das Etablieren der WZ als eigenständige Werkgruppe ist ebenso Ziel dieser Arbeit.

Ein weiteres wichtiges Argument ist die zukunftsweisende Rolle, die Dückers den WZ zuschreibt. Dabei betont er ihre Bildkraft – diese Eigenschaft, die zur Wiederentdeckung des Optischen, in den seit 1979 entstandenen *Wandformationen* Walthers geführt hat. So lassen sich die WZ als Schwellenwerke sehen, die Vergangenes in sich aufnehmen, Gegenwärtiges ausdrücken und gleichzeitig in die Zukunft weisen.

Die Kuratoren und Autoren der vier Beispiele haben je nach künstlerischem Kontext einen speziellen, oft stark verengten Blickwinkel eingenommen. Es gibt weiterhin einige sehr allgemein gehaltene Essays, die die WZ oder die Rolle der Zeichnung im Œuvre Walthers behandeln. Es ist erstaunlich, dass es bisher keine grundlegende Analyse und Interpretation der WZ gibt, die diese Werkgruppe in ihrer Komplexität umfassend würdigt, in einen übergreifenden kunsttheoretischen und ästhetischen Zusammenhang stellt und sie im Hinblick auf das Medium der Zeichnung reflektiert.

Eine wichtige Quelle für das Verständnis der WZ, mit Fokus auf dem Sprachlichen, bietet das 1997 publizierte²⁴ Gespräch zwischen Richardt und Walther, das im Folgenden immer wieder zitiert wird. Es zeugt von dem in den 60er-Jahren entfachten und seit einigen Jahren wiedererweckten Interesse an Notationen, Partituren, Diagrammen oder Schriftbildern aller Art. Doch die WZ finden selbst innerhalb dieses Diskurses, wie man an den thematischen Publikationen erkennen kann, kaum Beachtung.²⁵ Dabei böten sie zahlreiche Anknüpfungspunkte hinsichtlich ihrer ›Dia-grammatik‹, aber auch bezüglich des dort vielfach betonten Ziels, Schriftbilder aus ihrer logozentrischen Interpretationsperspektive zu befreien (vgl. 2.2.10). Aus all den genannten Gründen sehe ich die vorliegende Forschungsarbeit als einen längst fälligen Schritt in der Neubewertung und Emanzipation der WZ an.

Methodologie

Die in der Abhandlung angewandte Methode unterscheidet sich maßgeblich von den bisherigen Untersuchungen zu den WZ.

Walther wurde eigenen Berichten zufolge von keiner spezifischen Literatur, sei sie philosophischer oder kunsttheoretischer Natur, geprägt, die seine Gedanken zu Kunst und Wahrnehmung unterfüttert hätte. Trotzdem erscheint es mir sinnvoll, anhand der philologischen Methode, Walthers Aussagen zu seiner Kunst, aber auch zu allgemeinen wahrnehmungstheoretischen Problematiken, durch Bezugnahme auf den zeitgenössischen Kontext zu verdeutlichen, sei es durch Vergleiche mit anderen Künstlern oder aber Theoretikern aus unterschiedlichen kulturellen Bereichen. Dabei geht es darum, die (kunst-)historischen Umstände zu analysieren, die dazu beitragen, die Bedeutung bestimmter Aspekte von Walthers Werk zu verstehen.

Außerdem bediene ich mich der hermeneutischen Methode, die Walthers Verhältnis zur Tradition beleuchtet. Ausgehend von einer chronologischen und historischen Perspektive, wird den WZ zunächst ein solider ›Sockel‹ gegeben, indem eine ausführliche Analyse der frühen Entwicklungsschritte in Walthers Œuvre vorgenommen wird.

Was die WZ selbst angeht, wird eine ›klassische‹ kunstgeschichtliche Bildanalyse und Interpretation durchgeführt. Zunächst werden die Schriftbilder beschrieben, danach auf die inhaltlichen wie formalen Aspekte der Farben, Materialien und Formen,

24 Vgl. Richardt 1997, S. 128–161.

25 Hier sei auf das von Gabriele Brandstetter initiierte Forschungsprojekt *Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste* mit dem Teilprojekt *Topographien des Flüchtigen* (Institut für Theaterwissenschaften, Berlin) verwiesen, das sich mit dem Verhältnis zwischen einer ephemeren Handlung und deren materiellen Formgebung auseinandersetzt. Siehe Brandstetter, Hofmann, Maar 2010; Brandstetter, Butte, Maar 2015. Zu nennen ist außerdem das Graduiertenkolleg *Schriftbildlichkeit* in Berlin (siehe Krämer, Cancik-Kirschbaum, Totzke 2012). Innerhalb des Kollegs hat Katja Schwerzmann ihre Dissertation mit dem Titel *Theorie des graphischen Feldes* geschrieben (2016), die mittlerweile in Buchform erschienen ist. Sie kommt hier auf das grafische Werk Walthers und insbesondere die materielle Seite der Schrift zu sprechen. Vgl. Schwerzmann 2020. Darüber hinaus gibt es zahlreiche Ausstellungen und Publikationen zur Notations- und Schriftbildlichkeitsthematik, die Notationen zum Teil auch fachübergreifend behandeln, in denen Walther jedoch keine Erwähnung findet: Siehe Appelt, Amelunxen, Weibel 2008; Leeb 2012.

sowie der Worte und Sätze eingegangen. Vor allem soll es um die Kunstwerke selbst gehen und deren Wirkung auf den Betrachter, da eine direkte Auseinandersetzung mit den Studienobjekten immer seltener geworden zu sein scheint, zugunsten einer Klassifizierung, in Mode gekommenen Politisierung und damit auch Instrumentalisierung, wie sich in zahlreichen aktuellen Beiträgen zu Kunst zeigt.

Die im Gesamtwerk des Künstlers neu etablierte Verantwortung und Rolle des Rezipienten am Werkbildungsprozess soll hierbei deshalb umso ernster genommen werden, indem das Gesehene auf das während der eigenen Handlung mit diversen *Werkstücken* Erlebte übertragen wird. Es wird von der Erfahrung und von einem phänomenologischen Standpunkt ausgegangen. Diese Methode möchte die rein »objektive« und oftmals sehr enge, kanonisierte und kategorische Kunstgeschichtsschreibung um das in Verruf geratene »Subjektive« kritisch erweitern. Miteinbezogen werden hierbei eigene kulturtheoretisch geprägte, aber auch intuitive Fährten. Diese haben sich im Laufe der Jahre im Dialog mit diversen Gesprächspartnern angereichert. In der gesamten Arbeit werden außerdem Aussagen aus teilweise bisher unveröffentlichten Quellen, wie Interviews mit dem Künstler, Tagebucheinträge, sowie Walthers Briefwechsel genutzt. Die Ergebnisse sollen hier zur Diskussion gestellt werden, beanspruchen aber keine Vollständigkeit. Es handelt sich, wie die WZ selbst, um eine subjektive Rezeption, die andere Betrachter dazu anregen soll, zu Handelnden zu werden.

Gliederung

Die drei Säulen, auf denen die vorliegenden Ausführungen fußen, zeigen auf, vor welchem Hintergrund sich die WZ entwickelt haben.

In *Das Papier spricht* geht es um Walthers Frühwerk (1955–1963), in dem der Künstler über das Wesen von Zeichnung und über das Papier als Medium nachdenkt, das hier zur Selbstaussprache kommt. Wichtige Motive entstehen, die sowohl in den WS, als auch in die WZ einfließen. Der Grundstein für Walthers gesamtes Œuvre wird gelegt. Über die Genese seines (Früh-)Werks hat der Künstler in seiner gezeichneten Autobiographie *Sternenstaub*²⁶ ausführlich berichtet, die als wichtige Quelle herangezogen wird.

Der Körper zeichnet im übertragenen Sinn in den Handlungen mit den *Werkstücken* im Raum; die Hand ist ein Instrument, diese Spuren wiederum zu Papier bringen. In diesem Teil werden der WS und die WZ »auf Augenhöhe« gegenübergestellt. Es geht zunächst um allgemeine Merkmale des WS, sowie seine vielfältigen Deklinierungsformen (Zeichnung, Fotografie, Film) und seine Rezeptionsgeschichte. Anschließend wird der *andere Werkbegriff* Walthers erläutert, mit dem eine veränderte Rolle des Rezipienten und Autors einhergeht. Im Anschluss wird das Verhältnis zwischen Zuschauer und selbstversunkener Haltung, Kunst und Leben, sowie Freiheit und Gebundenheit in den Werkhandlungen beleuchtet. Es geht weiterhin um die Ästhetik von performativen

26 Die Serie *Sternenstaub* besteht aus 1067 handbeschriebenen und -gezeichneten Seiten und berichtet anhand realistischer Bleistiftzeichnungen (nach Fotografien und aus der Erinnerung) und narrativen Texten in Schreifschrift chronologisch über Schlüsselereignisse in Walthers künstlerischem und persönlichem Werdegang. Die Erzählung beginnt 1942 und endet 1973. Dieser »Roman« wurde 2009 im Ritter Verlag (Klagenfurt) in Form von Faksimiles publiziert. Vgl. Walther 2009.

Akten (Erika Fischer-Lichte) und das Begriffsfeld der Handlung in Bezug auf Walthers *Cŕuvre* (John Dewey, Arnold Gehlen). Im Folgenden werden die Unzulänglichkeiten und Stärken des Mediums der Fotografie bei der Aufzeichnung der Handlungen im Abgleich mit der Zeichnung dargestellt, um schließlich auf die Funktion und Schlüsselrolle der WZ einzugehen. Zunächst werden allgemeine Wesenszüge der Zeichnung vorgestellt, es folgt eine ausführliche Analyse der Charakteristiken der WZ. Es werden weiterhin Aspekte der Konzeptkunst im Verhältnis mit den WZ besprochen und der anfangs erwähnte Konflikt zwischen den sinnlichen WZ und der »dematerialisierten« Auffassung eines »konzeptuellen Hardliners« wie Kosuth beleuchtet. Im Kapitel zur »Dia-Grammatik« werden die WZ mit der Ästhetik von Notationen oder anderen Schriftbildern konfrontiert. Abschließend wird ein bis dato einzigartiges Unterfangen vorgenommen: die historiografische bzw. rezeptionstheoretische Analyse der WZ mit Konzentration auf den Zeitraum von 1973–1999.²⁷

Die Hand denkt, weil die WZ schriftbildlich über die Handlungen nachdenken und diese Überlegungen zu Papier bringen. In diesem Teil geht es um die Rezeptionsebene der WZ. Einzelne WZ zu fünf ausgewählten *Werkstücken* des 1. WS (# 1, 2, 12, 26, 29)²⁸ werden eingehend untersucht. Auf die Bildanalysen folgen assoziative ästhetische Exkurse in Themengebiete, die in den WZ direkt oder indirekt angesprochen werden, wie der Schwellencharakter der Werkhandlungen (# 1), der erweiterte Skulpturbegriff (# 2), die Ästhetik der Blindheit und Taktilität (# 12), das Verhältnis von Anschauung und Begriff (# 26), die Gegensatzpaare Anspannung – Entspannung, sowie die Diskrepanz zwischen Aktion und Deskription und schließlich die Rolle des phänomenologischen Leibes (# 29).

Die folgenden Analysen sind von einer Reihe scheinbar unbeantwortbarer Fragen durchzogen, die daher rühren, dass Walther den Betrachter zu einem prozessualen Werkelement macht. Walthers Werke lassen viel Raum für die eigene Interpretation, Rezeption und Realisation, in dem die übliche Distanz zum Kunstobjekt aufgehoben wird. Darin besteht auch die Aktualität von Walthers künstlerischen Leistung, die in einer Zeit, in der auf globaler Ebene altüberkommene, geschlossene Weltbilder zerbrechen, zu den Wurzeln des Bewusstseins in der menschlichen Leib- und Lebenswelt führt.

27 Es ist im Rahmen der Untersuchung nicht möglich, inhaltlich auf alle bisherigen Ausstellungen zu den WZ einzugehen. Die Anfangsjahre der Rezeption erscheinen als besonders aussagekräftig, da sich in den späten 60er- bis in die 80er-Jahre eine deutliche Entwicklungsgeschichte im Umgang mit den WZ ablesen lässt. Im Anhang (**Anlage 2**) findet sich jedoch eine erstmalig für diese Abhandlung zusammengetragene Liste von Ausstellungen mit den WZ seit ihrem Entstehungsdatum bis heute.

28 Das Rautezeichen # steht für die Bezeichnung *Werkstück* und ist gefolgt von der jeweiligen Nr. des Stückes.

