

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 Walthers 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. Walthers 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-Subjektivität²²⁹, 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«²³⁰ 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 Walthers Erzeugnisse übertragen: Wir haben es »mit Kunstwerken des ›Zwischen-Seins‹ zu tun, [...] zwischen Sein und ›Schein‹, Anwesenheit und Abwesenheit.«²³¹ Damit können wir festhalten: auch wenn Walthers 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 Greenbergs²³², wenn auch auf eine

229 Vgl. Mersch 2002, S. 258.

230 Fiedler-Bender 1993, S. 9.

231 Lehmann 1994, S. 59.

232 Vgl. Greenberg 2009.

sehr reduzierte Weise, nämlich indem sie auf die Essenz moderner Kunst hinweisen: die Wahrnehmung und das Spiel ihrer Valenzen. Sie sind auch konzeptuell und antimodernistisch zu bewerten: wenn sie das Sehen bis zu einem gewissen Grad ausschalten, an das Denken und die Imagination appellieren, geben sie dem hinter der Visualität Stehenden, einer Art produktiven Blindheit, Gestalt. Solche Werke bringen eine »Ikonologie des Zwischenraumes«²³³ hervor, in dem sich Reflexion entfalten kann. Walthers Entleerungsgesten sind auch eine Kritik an der Vorstellung vom geschlossenen Kunstobjekt. Sein Recyceln früherer Arbeiten zeugt von einem neuen Bewusstsein bezüglich des »Bildwerks«. Es wird nicht mehr als etwas Fertiges begriffen, sondern als Prozess, als werdendes im Vergehen. Dementsprechend wird die eigene zeichnerische Geschichte als Abfolge von Stufen gesehen und weiterentwickelt. Zunächst geht es darum, die bildkonstitutiven Elemente von ihrer Zweckhaftigkeit zu befreien; das Papier, die Linie, die Farbe oder die Schrift erhalten Autonomie. Hinzu kommt die Auffassung von Räumlichkeit, bei der es nicht mehr um eine fiktionale, illusionistische Darstellung geht, sondern um einen realen Raum, der durch den Einsatz von bildaufbrechenden Verfahren herbeigeführt wird. Seine künstlerische Verweigerungshaltung fordert den Betrachter auf, sich als Produzent zu verstehen, und selber Bilder zu produzieren, anstatt sich medial berieseln zu lassen. Walthers Werke der Absenz fordern dementsprechend ein neues Rezeptionsverhalten. Sie regen dazu an, unsere Wahrnehmungs- und Verhaltensmuster gegenüber dem Kunstwerk, die traditionell auf körperlicher Passivität begründet sind, zu verändern.²³⁴ Sie fragen nach den Möglichkeiten und Notwendigkeiten einer zeitgemäßen Kunst, die sich auch den Problematiken unserer medialen Kultur von heute stellt.

Auf der Ebene des Papiers beschäftigt sich Walther sozusagen im kleinen Rahmen sehr früh mit der Veränderbarkeit des Bildbegriffs, mit Zeitlichkeit und Prozessualität der Kunst und Fragen der Bildsemantik. Das Papier wird als Versuchsobjekt verstanden und führt zu Formfindungen für Walthers Ideen. In den Papierexperimenten werden Materialien nicht künstlerisch vereinnahmt, sondern umgekehrt ist es das Material selbst, das aus sich heraus zur Darstellung gelangt. Bernd Growe erinnert daran, dass hier vom »Wahrnehmen« in einem doppelten Sinn zu sprechen ist: »einmal als ein Ernstnehmen des Materialaspektes in seiner Eigenwertigkeit [...], zum anderen aber auch als die Ermöglichung, Material und Werk insgesamt neu zu sehen.« Diese Papierwerke gehen dezidiert darüber hinaus, »ein Angebot allein für den Augensinn« zu sein, sie motivieren zur umfassenden »Veränderung unserer Begegnung mit Kunst«²³⁵. Das Papier wird auf der haptischen Ebene zum Sprechen gebracht, es bekommt einen Körper, der in der Körperlichkeit des Betrachters ein Gegenüber findet und mit diesem in einen präverbalen Dialog tritt. In der Geste, dem Papier bei der Gestaltung seiner selbst freie Hand zu lassen, wird weiterhin etwas eingeleitet, das im WS noch radikaler durchexerziert wird und von Mersch in Bezug auf die performativen Künste so ausgedrückt wird: Es geht um »jene Passage, die von der Setzung zum Ereignis führt [...], zur

233 Lehmann 1994, S. 73.

234 Vgl. ebd., S. 60.

235 Growe 1990, S. 114.

Bereitschaft für die Einlassung in das, was sich zeigt.«²³⁶ Auf Walther übertragen: Wenn in seinen Arbeiten dem Offenen Vorrang eingeräumt wird, bedeutet das, »dem Ereignis den Platz des Schöpferischen zuzugestehen – [das] heißt nicht ›Etwas‹ zu privilegieren, sondern in jedem Augen-Blick die absolute Einzigkeit des Werdens entdecken.«²³⁷

In den Papierexperimenten handeln zunächst die Materialien. In letzter Instanz bleibt das Papier als Träger bestehen und gewährt dem visuell ›frustrierten‹ Betrachter eine Art »Trost«²³⁸. Damit bewegt sich Walther weiterhin auf dem Feld des Gewohnten. Später ist es die Hand des Rezipienten, die intervenieren soll: es wird geblättert, getragen, gestellt und gewogen. Es entstehen Arbeiten, die sich direkt auf die Hände oder den Körper der Betrachter beziehen und diese unmittelbar in die Werkstruktur einbinden. Doch mit der Einführung der Hand in den Wahrnehmungsprozess geht ein Wandel einher: Offenbar genügt es nicht »das Geschaute nur immateriell mitzunehmen, im flüchtigen Medium von memoria und imagination.« So steht das Berührenwollen für den Willen zur Materialität, für das Habenwollen, für die »Einverleibung als ultimativer Aneignung«²³⁹. Es stellt sich ein Shift ein, vom Sehen zum Handeln. Mit den *Hand*-Stücken verlässt Walther den ›sicheren Hafen‹ der unpersönlichen Werk-Wahrnehmung. Der Teilnehmer wird sich seines eigenen Körpers, seiner Beziehung zum Objekt und seiner Verantwortung bewusst. Im Laufe dieser ›Manipulation‹, im wörtlichen Sinne des In-der-Hand-habens, kristallisiert sich für den Künstler nach und nach der Fragenkomplex heraus, der die Entwicklung seiner Werkbausteine vorantreibt. Die mentalen und perzeptiven Grenzen werden für ein neues Werkverständnis sensibilisiert. Zu Beginn der 60er-Jahre tritt zur projektiven Aktivität des Betrachters vermehrt die physische Handlung, die schließlich zum integralen Teil des ›offenen‹ Werkes wird. Diese Entwicklung ist eine logische Konsequenz, wenn man sich folgendes Zitat von Philipp Stoellger einmal zu Gemüte führt: »Wenn das Plastische ins Bild einwandert, juckt es einen in den Fingern.«²⁴⁰ Walther lässt das Plastische nach und nach durch Schnitte, Falten und Klebungen in seine Arbeiten einwandern. Es etablieren sich neue Werkmaterialien, die im 1. WS und in den WZ ebenso werkkonstitutiv sind: Raum, Ort, Zeit, Körper und Sprache. 1962–1963 ist ein Schwellenjahr, in dem Walther das Bild körperlich werden lässt und die Rezeption seiner Kunst den Vollzug einer einfachen Handlung voraussetzt. Der Mensch wird als geistig-körperliches Wesen in den Werkzusammenhang eingeschlossen. Das wird zum Fundament von Walthers *anderem Werkbegriff*.²⁴¹ Diese Tendenz, die vom ehemals passiven Papierträger zur aktiven Eigentätigkeit des Materials führt, mündet schließlich im 1. WS in der körperlichen Aktivität der Betrachter. Hier macht Walther einen entscheidenden Schritt, die Werkhandlungen bieten keine gewohnten Anhaltspunkte mehr. Halt kann nur noch der eigene Körper geben. Die im Frühwerk angelegten Fragestellungen verkörpern sich im 1. WS und materialisieren sich in den WZ zu vielschichtig ausformulierten Konzepten. Walther kommt auch

236 Mersch 2002, S. 259.

237 Ebd., S. 227.

238 Lyotard 2003, S. 1249.

239 Stoellger 2008, S. 73.

240 Ebd. 2008, S. 75.

241 Vgl. Rüdiger 1997, S. 8.

auf die frühen formalen Errungenschaften zurück: Schnitte und Klebungen, Textverdeckungen, das Rahmenmotiv, gestaltete Buchstaben, Schrift und Schreibmaschine, die Farbpalette, der freie Umgang mit der Linie, die Substanzen Öl, Beize, Kaffee und die Beidseitigkeit. Überhaupt spielt die mühsam erkämpfte Eigenständigkeit der Zeichnung, des Papiers, der Farbe, der Linie und der Schrift, eine entscheidende Rolle in den WZ und wird im Folgenden die These ihrer (zumindest teilweisen) Autonomie stützen. Auch stilistisch ist der informelle Charakter, sowie der prozessuale Aspekt früher Experimente, in den folgenden Werkgruppen zu erkennen. Wie diese Elemente sich in der Symbiose aus WS und WZ bündeln, wie auf dieser Grundlage Kunst entsteht und welchen Anteil die WZ daran haben, davon soll im nächsten Teil der Untersuchung die Rede sein.

Abb. 1 Franz Erhard Walther 9 von 60 Umrisszeichnungen (1955–1956) (Detail) 1956;

Abb. 2 Franz Erhard Walther Kopfumriss aus der Serie der Sieben Köpfe (1955/1957)

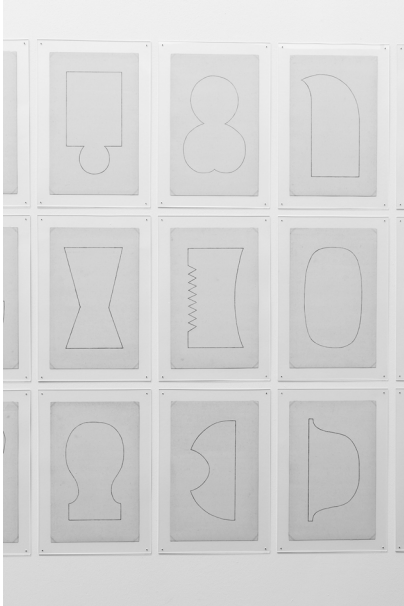


Abb. 3 Franz Erhard Walther Zwölf Rahmenzeichnungen 1957

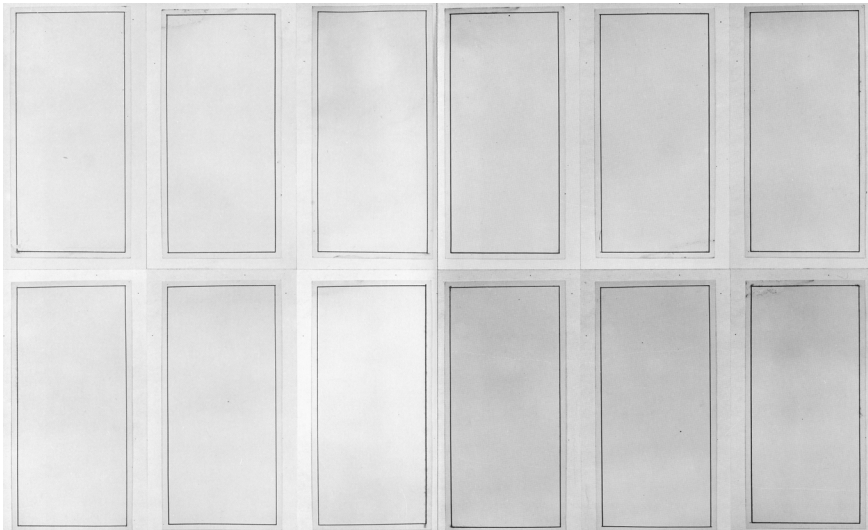


Abb. 4a Franz Erhard Walther *Auge* aus der Serie der Wortbilder (1957–1958) 1958;

Abb. 4b Franz Erhard Walther *Bild* aus der Serie der Wortbilder (1957–1958) 1957



Abb. 5 Franz Erhard Walther *Zwei Frauen betrachten eine moderne Skulptur (3)* aus der Serie der Schnittzeichnungen (1957–1958) 1957;

Abb. 6 Franz Erhard Walther *Speier* aus der Serie *Versuch, eine Plastik zu sein* 1958

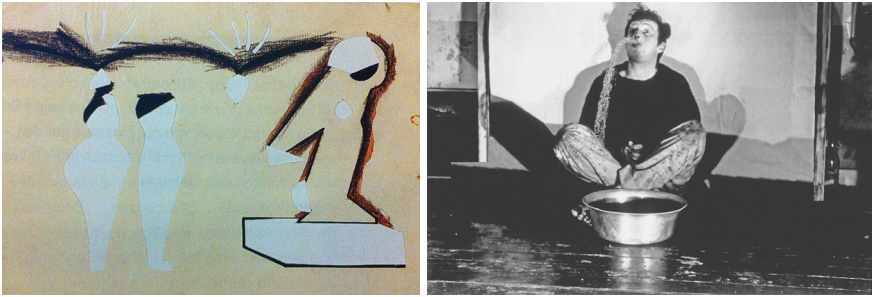


Abb. 7a Franz Erhard Walther *Schraffurzeichnungen (Detail)* 1958–1959;

Abb. 7b Franz Erhard Walther *Dampfschiff im Nebel* aus der Serie der Schraffurzeichnungen (1958–1959) 1958



Abb. 8 Franz Erhard Walther Rahmenzeichnung mit kleinem Kreuz 1960;

Abb. 9 Franz Erhard Walther Nesselgrund IV 1961



Abb. 10 Franz Erhard Walthers Arbeitsplatz in der Klasse Götz, Kunstakademie Düsseldorf 1963;

Abb. 11 Franz Erhard Walther Große Papierarbeit. Sechzehn Luftfeinschlüsse 1962



Abb. 12 Franz Erhard Walther Zwei große Papierfaltungen 1962;

Abb. 13 Franz Erhard Walther aus der Serie Sternenstaub (Detail) 2007–2009



Abb. 14a Franz Erhard Walther Großes Buch I (Detail) 1962;

Abb. 14b Franz Erhard Walther aus den Zeichnungen zu Großes Buch I (Detail) 1962

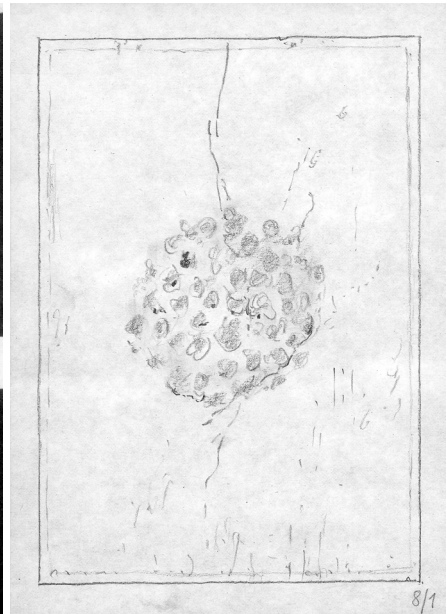
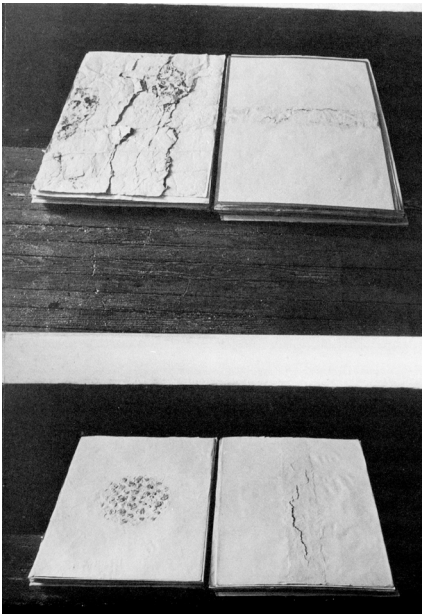


Abb. 15 Franz Erhard Walther Planzeichnungen zur Ausstellung im Städtischen Kunstmuseum Bonn (Entwurfszeichnungen) (Detail) 1980/1981

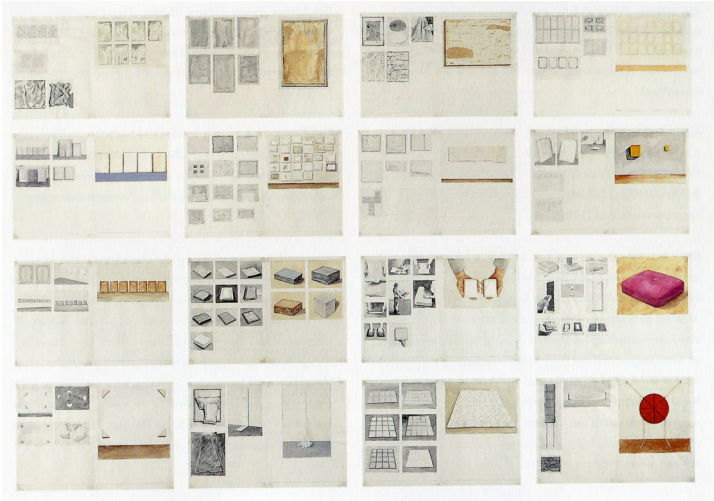


Abb. 16 Franz Erhard Walther Proportionsbestimmung 1962

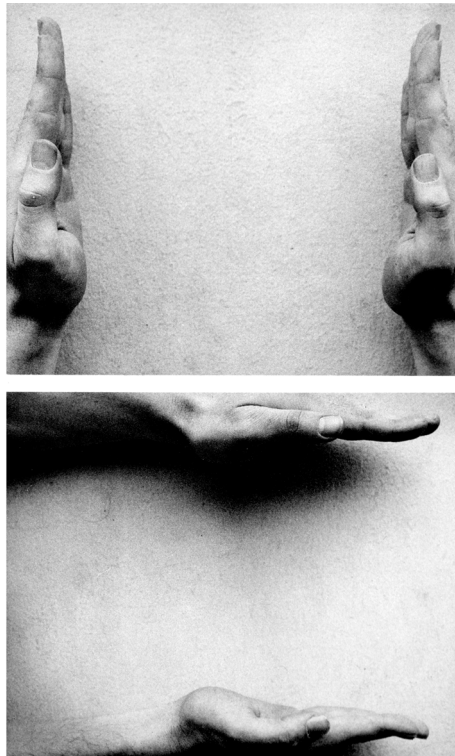


Abb. 17 Franz Erhard Walther *Zwei Nesselpackungen, zwei Packpapierpackungen* 1962–1963;

Abb. 18 Franz Erhard Walther *Zwei kleine Quader – Gewichtung* 1963

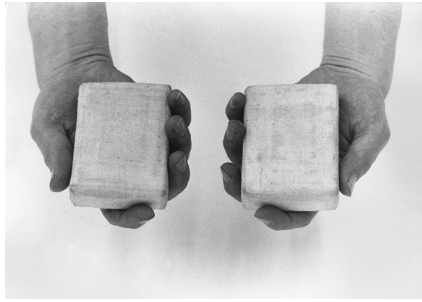


Abb. 19 Franz Erhard Walther *Zwei rotbraune Samtkissen (gefüllt und leer)* 1963;

Abb. 20 Franz Erhard Walther *Zwei Stoffrahmen, plastisch* 1963



Abb. 21 Franz Erhard Walther *Vier Körperformen* 1963;

Abb. 22 Franz Erhard Walther *Gelb und Blau* 1963



Abb. 23 Franz Erhard Walther *Sieben Werkgesänge* (1962-1963) in der Ausstellung *neue impulse fulda – objekt – bild – plastik*, Galerie Junge Kunst, Fulda, 1964



