

3. DIE HAND DENKT

Im Folgenden soll der Typus der WZ formal wie inhaltlich hinsichtlich wichtiger Ideen und Motive im Werk des Künstlers unter die Lupe genommen werden. Eine Auswahl an Zeichnungen wird dabei im Zusammenhang mit fünf *Werkstücken* analysiert und interpretiert. Den Analysen folgen unterschiedliche Exkurse in Themenbereiche, die in den Handzeichnungen im umfassenden Sinn angesprochen werden. Es handelt sich um WZ zum *Stirnstück* (# 1, 1963) und dessen Schwellencharakter; zum *Gehstück, Sockel* (# 2, 1964) und den erweiterten Skulpturbegriff; zum *Blindobjekt* (# 12, 1966) und der Ästhetik der ›Blindheit‹ und Taktilität; zu *Kopf Leib Glieder* (# 26, 1967) und dem Verhältnis zwischen Begriff und Anschauung; und schließlich zur *Form für Körper* (# 29, 1967) und der Ambivalenz zwischen fließender Handlung und fixierender Zeichnung, sowie die Rolle des Leibes in der erweiterten Wahrnehmungsauffassung Walthers.

Eine eingehende Untersuchung der WZ hat in dieser Form in der bisherigen Rezeptionsgeschichte noch nicht stattgefunden. Das liegt vermutlich auch daran, dass es sich dabei um eine besonders aufwendige Arbeit handelt. Methodisch ging es zunächst darum, der eigenen Interpretation zu folgen, indem die zentrale Stellung des Rezipienten in Walthers Œuvre wörtlich genommen wurde. Wörter und Formen in den WZ geben Anstöße, die mit persönlichen Körpererfahrungen im Umgang mit den *Werkstücken*, aber auch mit der eigenen ästhetischen Prägung in Korrespondenz getreten sind. Danach sind die Erkenntnisse um Zusatzinformationen des Künstlers ergänzt worden.

Das Walther'sche Idiom *Die Hand denkt*¹ wird deshalb verwendet, weil hier explizit die Rede von der Zeichnung und ihrer Genese aus der Handlung der Hand ist, sprich aus einer Verlängerung des Körper-Ganzen. Die Hand erinnert sich qua Körperedächtnis an die Handlung und denkt zeichnend über sie nach. Dabei geht Walther davon aus, dass das Denken aus einem körperlichen Impuls herrührt. Die WZ versuchen die durch den Körper im Raum entstehenden immateriellen Zeichnungen (*Der Körper zeichnet*) aus der Hantierung mit den *Werkstücken* zu ›porträtieren‹.

¹ Der Ausspruch ist einem Teiltitel von Walthers Ausstellung in Darmstadt entnommen. Vgl. Walther 1999.

3.1 *Stirnstück* (# 1, 1963)

Ein Schlüsselmoment bringt Walthers Werk in eine neue Richtung und antizipiert den 1. WS. Die Szene spielt sich 1960/1961 im Städelmuseum in Frankfurt ab: Walther beobachtet eine ältere Frau, die sich mittig vor der großen Malerei Rembrandts, der *Blending Simsons* (1636) platziert hat. Der Künstler kennt das Gemälde sehr gut, erinnert sich an dessen Geschichte und fragt sich, was diese Betrachterin davon wissen kann und ob sie das Bild nur oberflächlich hinsichtlich des dramatischen Themas sieht und die Kunstfertigkeit des Malers bewundert. Walther interessiert an dieser Szene, die er im *Sternenstaub* nacherzählt (Abb. 51), der Bezug zwischen dem großen Rechteck und der Person davor und die korrespondierende Proportion des Abgebildeten mit dem realen menschlichen Körper. Das meditative Betrachten dieser Frau habe dem Künstler zufolge etwas von der metaphysischen Malerei eines Giorgio de Chirico und verleihe der Szene etwas Stilllebenhaftes.² Walther spinnt dieses Gedankenbild weiter, indem er imaginativ an die Stelle des Gemäldes eine Person setzt. Diese reine Denkfigur, die er noch mit keiner Realisierungsidee verbindet, trägt erst 1963 materielle Früchte. Die Frage entsteht, wie dieser Suggestion (Körper im Raum bezogen auf eine Bildform) künstlerische Form gegeben werden kann. Plötzlich ist »die Vorstellung da, zwischen Betrachter und dem Gegenstand [...] eine plastische Formulierung aufzubauen.«³

Kemp kritisierte zurecht, dass das Zwiegespräch zwischen Betrachter und Kunstwerk lange allein auf der Ebene »Wahrnehmungsorgan – Formgebilde«⁴ angesiedelt war, obwohl die Angebote an den Rezipienten sehr viel komplexer seien als die reine Mobilisierung des Auges.⁵ Diese Werkidee ist auch bei Walther im Schwange und mündet letztlich in der Geburt des 1. WS, bei dem es explizit ums physische Handeln und das Körper-im-Raum-Erlebnis geht. Der WS bricht auf konsequente Weise mit dem traditionellen Bild, der Betrachter steht nicht mehr in starrer Distanz gegenüber dem Kunstwerk, vielmehr wird er zum sensibel spürenden Akteur, der das Kunstwerk in seiner Essenz als offenen Prozess in sich hineinnimmt. Der materielle Anteil fungiert als Impulsgeber, der das Bewusstsein für die körperlich-räumliche Grundbeziehung stimuliert, in der das menschliche Dasein wurzelt.

Von den frühen Papier- bzw. Luftkissen kommt der Künstler, wie wir gesehen haben, zum Stoff, der sich durch das Nähen neu gliedern lässt und sowohl verbindende, als auch trennende Eigenschaften hat. Auch der Künstler Gotthard Graubner stellt, unabhängig von Walther, seit ca. 1962/63 Kissen her, bearbeitet sie jedoch farbig. Götz bemerkt zu dieser Koinzidenz, dass es sich bei Graubners Kissen um reinste Malerei handle; Walthers Kissen dagegen hätten keinen Bildcharakter.⁶ Auch wenn Götz ebenso die Bildlichkeit des *Stirnstücks* leugnet und das erste Werkstück sicherlich andere Schwerpunkte verfolgt, lassen sich derartige Assoziationen jedoch nicht von der Hand weisen. Vor dem Hintergrund der ›Samson-Meditation‹, die alles ins Rollen bringt, verwundert

² Vgl. Verhagen 2014b, S. 54f.

³ Ebd., S. 55.

⁴ Kemp 1992, S. 21.

⁵ Vgl. ebd., S. 22.

⁶ Vgl. Götz 1980, S. 19.

es nicht, dass das *Stirnstück* noch die traditionelle Form eines Bildes (*picture*) bzw. eines Reliefs hat, das klassisch an der Wand (einer Institution) hängt, während nahezu alle anderen *Werkstücke* mobil und im Außenraum benutzbar sind. Das *Stirnstück* mit den Maßen 105 x 27 x 4 cm ist aus einem dunkelroten Samtstreifen (Vorderseite) gefertigt, der mit einem schwarzen Baumwollstoff (Rückseite) an den Längskanten gegeneinander genäht wurde (Abb. 52). Sechs Nähte schließen den entstandenen Schlauchstreifen und teilen ihn in fünf gleich große Taschen. Diese sind mit Stoffresten gefüllt, so dass Kissen entstehen, die sich der Benutzerstirn entgegen wölben. Auf der Rückseite ist eine Hängevorrichtung aus Schlaufen und einem Holzstab angebracht, mittels derer sich das Objekt in Kopfhöhe an der Wand befestigen lässt. Die Handlung, die der Benutzer nach Walther's Maßgabe ausführen soll, besteht darin, die Stirn gegen die Kissenformen zu drücken und in gebeugter Körperhaltung langsam von oben nach unten zu führen. Stemmler präzisiert in einem Aufsatz über die frühen Arbeiten Walthers, dass diese Abwärtsbewegung nicht fließend verläuft, da die Stirn durch die »Einschnitte«, die Nähte zwischen den Kissen, immer wieder angehalten wird:

[B]eim Berühren der Zäsuren [kommen] kurze Ruhestationen in das Gefühl des Körpers [...]. In diesem Akt kann sich ›Versenkung‹ ankündigen, die an der untersten Station mit auftretende Ermüdung und dem Sich-aufrichten unterbrochen wird, aber intentional soweit zum Thema gehört, als es zeitliche Bedingungen einschließt.⁷

Lange notiert Ähnliches:

Die Nähte können jeweils als Unterbrechungen bzw. als Übergänge zu einem nächsten Teilabschnitt wahrgenommen werden und zu einem kurzen Anheben bzw. wiederholten Ansetzen der Stirn auffordern. [...] Das Heranführen der Stirn an einen Gegenstand kann im alltäglichen Zusammenhang als eine Geste der Müdigkeit gewertet werden oder, denkt man an das Abstützen des Kopfes an der Hand u.a. als ein Ausdruck des Nachdenkens. Bezogen auf das *Stirnstück* heißt dieses Heranführen jedoch optischen Zugriff auf das Objekt reduzieren, bis der Stoffstreifen schließlich so nah vor Auge tritt, daß sich seine realen Ausmaße ›verlieren‹ und für den Benutzer nur noch in der Erinnerung bestehen. Mit der weitgehenden Zurücknahme optischer Eindrücke werden zugleich andere Sinnesorgane, wie der Tastsinn, verstärkt, so daß die konkrete Bewegung in Verlauf und unterschiedlicher Intensität über die partielle Berührung des Stoffstreifens mit der Stirn haptisch erfahren wird.

Aus dem Zitat wird deutlich, wo der Fokus des *Werkstücks* liegt: Durch die Nähe zum Objekt, das mit der Stirn abgetastet wird, entsteht eine körperliche Beziehung, die die Distanz über die Augen aufhebt. Walther überführe, so die Worte Gerlachs, den »*Illusionsraum*-Perspektivismus [...] in den inneren [Existenz-]Raum. Durch Geist und Gefühl erarbeitete Erkenntnis formt den Menschen selber zum Ort der Perspektive: als klar-sichtig Durchschauender von innerem wie äußerem Körper und Raum.«⁸ In Walther's Kunst ist die starke Abgrenzung gegen das Visuelle wesentlich, da dieses den Weg zur

7 Stemmler 1980, S. 69.

8 Lange 1991, S. 15.

Innenwahrnehmung aus Haptik und Kinästhesie blockiert. Der Künstler bemerkt hierzu: »Ich habe mit der mehr das Auge betreffenden Kunst nicht viel zu tun und ich denke, wir können sie heute entbehren. (Es gibt ja genügend geschichtliche Beispiele, die dieses Bedürfnis befriedigen).«⁹ Der Künstler opponiert gegen die dominant optische Kultur seiner Zeit, die in der Jahrhundertmitte mit der Entwicklung der Massenmedien und einer zweckrationalen Welteinstellung verknüpft ist. Darin spürt Walther ein Ungleichgewicht zu Ungunsten der leiblichen und emotionalen Anteile des menschlichen Weltbezugs.

Haidu macht bezüglich des *Stirnstück*s auf etwas anderes aufmerksam, nämlich dass der Handelnde sich potentiellen Zuschauern von hinten exponiert: nicht sehend, aber sichtbar. »Facing a wall with your head buried in a pillow is the definition of being unable to ›return the gaze‹ – and jutting your backside out is a kind of invitation to that nonreturnable gaze.«¹⁰ Insofern kann man den Rücken des Handelnden auch als eine Zuschauer abweisende Geste deuten oder aber im Sinne Caspar David Friedrichs¹¹ als Identifikations- und Brückenfigur, die aus der Welt rationaler Ordnung in die Welt der Körper- und Gefühlszustände führt. Dabei gelingt Walther ein Perspektivenwechsel, der den ›Sehverlust‹ nicht als physiologisches Defizit, sondern im übertragenen Sinn als Erweiterung des Wahrnehmungshorizonts wertet. Die Einschränkung der Visualität im Bereich der bildenden Kunst wird nicht als Zustand passiver Begrenztheit, sondern als chancenreicher Akt aktiver Überschreitung verstanden, dem nicht das Auge der Descartes'schen Ratio den Weg leuchtet, sondern der Sinn des phänomenologischen Spürens.

3.1.1 Werkzeichnungen zum *Stirnstück*

STIRN STATT AUGE steht manifestartig in roter Antiquaschrift am oberen Rand der Vorderseite¹² der WZ *Verdichtete Rede* von 1963/69 (Abb. 53a–b). Im Zentrum der Zeichnung deuten fünf rot aquarellierte Rechtecke das *Werkstück* in Aufsicht an. Ich möchte gleich zu Beginn die Frage in den Raum stellen, ob die Buchstabenzahl (*Stirn*), Insignie des Denkraumes, die Entscheidung für die fünf Kissen, Insignien des Fühlraumes, als Form bestimmt hat, oder ob die Koinzidenz zufällig ist. Linker Hand sehen wir den hinteren Teil des *Stirnstückes* in schwarzer Farbe im Querschnitt. In Bleistift und Druckbuchstaben erstreckt sich mittig ein Schriftzug über die fünf Kissensegmente: *das Bild im Kopf baut sich entsprechend der angehäuften Bilder Körper*. Diese Aussage mag so zu verstehen

9 Kasprzik 1990, S. 172.

10 Haidu 2016, S. 67.

11 Auch der *Mönch am Meer* von Friedrich war wichtig für den Künstler: »Ich versetze mich in die Figur des Mönchs und schaue in das Bild oder projiziere mein Ich dort hinein. Das war auch eine Form der Teilnahme.« Walther in: Reichert 2020, S. 229.

12 Im Folgenden wird zur besseren Unterscheidung die vordere Seite als Vorderseite gewählt, obwohl es diese streng genommen nicht gibt. Großbuchstaben werden gleichartig wiedergegeben, die Zitate kursiv dargestellt. Nach Sätzen oder Wörtern wird interpunktiert. Einige Titel der WZ sind erst im Zuge der vorliegenden Arbeit von Walther entwickelt worden. Vgl. Walther in einem Brief an Schreyer am 5. Juni 2018.

sein, dass mit jeder Berührung der Stirn Bilder in der Imagination entstehen, visuelle Muster, die sich mit denjenigen, die der Handelnde mitgebracht hat, vermischen. Die Gesamtheit der so akkumulierten Bilder bzw. der visuellen Eindrücke schlägt im Vorgang einer synästhetischen Transformation zur Körperempfindung um. Es entsteht eine geistige Plastik.

An dieser Stelle wird bereits der grundlegende Bezug zwischen dreidimensionaler Skulptur und zweidimensionalem Bild angesprochen. Er besteht darin, dass die frei im Raum stehende Plastik dem Betrachter keine Allansicht bietet, sondern zur geistigen Montage oder Synthese einer Teilansichten- oder Bilderfolge nötigt, um das Werk in seiner Ganzheit als innerpsychisches Produkt erfahrbar zu machen. Der Künstler arbeitet am wechselseitigen Übergang vom flachen Bild zum (Bild-)Körper, was hier auf die Grenzverschiebungen der bildnerischen Kategorien in Walthers Œuvre und dessen hybriden Charakter verweist. Die Platzierung des gezeichneten Werkstücks in Aufsicht und Querschnitt erfolgt dementsprechend so, dass sich die vordere und hintere Blattseite ergänzen. So tritt aus der Flächigkeit des Bildträgers ihre immanente Plastizität hervor. Das schafft zwar keine Plastik im traditionellen Sinn, aber durch die komplementäre beidseitige Bearbeitung einen Flach-Körper, der das grundlegend Prozesshafte des Plastischen im Wechsel von Verbergen und Entbergen sichtbar macht. In hell-blauer Aquarellfarbe sind die Kopf- und Rumpfumrisse von der Person angedeutet, die ihre Stirn an die fünf Kissensegmente drückt. Von jedem Segment und der Körperbeugung folgend gehen entsprechend gebogene rote Worbänder aus, die sich in die transparenten Körper einfügen und die Schwungkraft der Abwärtsbewegung weiterleiten: *ich habe ein eigenes Programm jede Ähnlichkeit ist zufällig*. Gemeint ist die vermeintliche Nähe zu einem traditionellen Kunstwerk. Selbst wenn die Präsentation an die klassische westliche Kunstform seit der Renaissance erinnert, verfolgt Walther ein anderes Konzept. Das *Stirnstück* wird benutzt und nicht mehr nur betrachtet. Im oberen Viertel der WZ stand ursprünglich ein Satz mit Bleistift. Dessen einzelnen Wörter sind wolkenförmig umrandet, es entstehen abstrakte Formen, das Forminnere ist ausschraffiert, verbal Definitorisches schlägt um ins Ahnungsvolle. Die erste Zeile lässt das Satzfragment *ich habe ein eigenes Programm* erahnen, das letzte Wort dürfte *zufällig* heißen. Der manifeste vorherige Satz schallt im Echo fragmentarisch nach. Oben rechts im Bild steht das Datum 1963, das Jahr, aus dem diese Bleistift-Überdeckungen stammen. Walther erklärt, dass die in Antiqua formulierten Ideen erst sechs Jahre später den Charakter eines Manifestes annahmen.¹³ Auf der Bildrückseite ist der Werkstückgrundriss in Rot wiederholt, das Rechteck steht wie ein Pfeiler aufrecht im Hochformat, parallel zum Seitenriss, dessen gekerbtes Profil an Brancusis endlose Säule erinnert. Die Abgrenzungslinien der *Stirnstück*-segmente im Grundriss verlängern sich in freie Linien, die wie Fluchlinien eines imaginären Raumes über den Blattrand hinaus zielen. In der Grundrissmitte liest man die Zeile, die über den fünf quadratischen Werkstückabschnitten liegt: *so kann ich die Bilder gewinnen, und so kann ich sie verlieren*. Wenn man sich mit der Stirn entlang des Werkstücks bewegt, werden durch den Druck Kettenreaktionen unterschiedlicher, synästhetischer Empfindungen, auch visueller Natur, ausgelöst. Die roten Fluchlinien, die

13 Vgl. Walther in: Schreyer 2016b.

von den Segmenten ausgehen, können außerdem die Bewegungssachsen und den Winkel des Körpers bei der Handlung darstellen. Links am Bildrand steht in einem vertikal aufgerichteten Schriftfeld, das die Fluchtlinien kreuzt, handschriftlich in Bleistift geschrieben: *der Ort für die Stirn muß sorgfältig gewählt werden/da der Gegenstand nicht in der Betrachtung erschlossen wird, werden die Bilder entfernt*. Da nach Walthers Auffassung der Zugang zum künstlerischen Werk auf visuellem Weg verloren gegangen ist, beinhaltet sein Kunstbegriff auch den Vorgang, tradierte Bildformen aufzulösen, um die Essenz freizusetzen. Die »alten Bilder müssen von Zeit zu Zeit verhängt werden«¹⁴, sagt Walther einmal an anderer Stelle. Der Künstler fordert den Betrachter dazu auf, althergebrachte Vorstellungen kritisch zu überdenken und zu überdecken, um bei Würdigung der Tradition Platz für Neues zu schaffen, das nicht mehr dem Glauben an eine ewige Ordnung entspringt, sondern der Selbstgewissheit und Freiheit des Menschen in seiner individuellen leiblichen Existenz. Am rechten Bildrand sehen wir das *Stirnstück* in Ockerfarben und in Seitenansicht. Hier können wir lesen: *DIE BILDER IM KOPF DIE HALTUNG DES KÖRPERS ALS*. Der Satz wird jäh abgebrochen, bleibt Fragment, die Schlussfolgerung ist offen und obliegt der Fantasie des jeweiligen Rezipienten.

Die WZ *Kopfmodellierung II* und *I* (Abb. 54a–b, 55a–b) ähneln sich und sind beide von 1964/65. Sie sind jeweils mit einem Schreibmaschinentext unterlegt, den Walther am 14.7.1964 verfasst hat, wie es auf der Vorderseite der *Kopfmodellierung II* vermerkt ist. In den zwei identischen Texten sind an unterschiedlichen Stellen Wörter mit schwarzer Farbe übermalt. Vergleicht man beide Zeichnungen, kann der Text rekonstruiert werden. Dies verweist auf die grundlegende Interdependenz der Zeichnungen und auf ihren fragmentarischen und auf Ergänzung drängenden Charakter. Des Weiteren manifestiert sich einerseits das rekurrerende Motiv der Schriftbildlichkeit in den WZ, aber auch die Kritik an der Auffassung vom Kunstwerk als rein retinale Augenweide. Das Sehen wird durch die Schrift als optische Barriere und als Bedeutungsträger beeinträchtigt, die wiederum durch Überdeckungen optisch und semantisch verdunkelt ist. Paradoxeise wird auf das Unleserliche durch die Schwärzungen aufmerksam gemacht.

Aus dem Schreibmaschinentext in der *Kopfmodellierung I* geht hervor, dass Walther sich mit der menschlichen Wahrnehmung auseinandersetzt und dabei etwas Wesentliches über das Verhältnis von Künstler und Gesellschaft aussagt. Er führt aus, dass die Gesellschaft sich diesbezüglich auf ein Wissen berufe, dessen *Struktur* nicht mehr ersichtlich sei. Walther spricht davon, diese voreingenommene Haltung durch eine *Verrückung* zu verändern, bestehende Vorstellungen zu verschieben, um dabei die *Substanzen des Daseins* zu verändern. Das Adjektiv *bildend* sei als etwas *Äußerliches*, an der Materie Haftendes angesehen worden, es habe sich aber herausgestellt, dass dieses Bilden auch geistig zu verstehen sei. Daher müssten die Verhaltensweisen zur *bildenden Materie* neu überdacht werden, wie *Ton – Zeichen – Wort – Symbol – Metapher*. Walther beklagt eine naturalistisch determinierte Bauweise von Kunst, die einen reinen *Selbstzweck* erfülle. Er strebt eine *Veränderung* dieser Ansichten an, und beginnt damit, das vorwiegend *rezeptive Verhalten* bei der Betrachtung von Kunst zu kritisieren, das er mit

14 Walther zit. in: Winkler 1990, S. 83.

einem passiven *Registrierapparat* vergleicht. Er argumentiert, dass der Mensch trotz seines Wissens auf unerklärliche *Dinge* im Leben stoße (*Ungereimtheiten*), die ihm das Tor zur *Metaphysik* öffnen und ihn dazu antreiben würden, seiner Wissenslücke auf den Grund zu gehen. So sieht Walther den *Bild(ner)*¹⁵ (den Handelnden) als jemanden an, der sich in diesen *Spalten* und Unvollständigkeiten ansiedelt. *Er wird (der große) metaphysische Zeiger – und kann (also) eine Bewegung provozieren, die [...] im Individuum kreist – (es zu) Aus-einandersetzungen mit dem Sein veranlasst.* Bei dieser Untersuchung gehe es nicht um den verschwommenen Begriff der Ästhetik bzw. Kunst, sondern um das Leben, den Menschen und die Ausbildung seiner Fähigkeiten. Wenn er den Handelnden zum Werkbildner macht, trifft der Künstler jedoch auf einen *trägen Gegner*, nämlich die *Erwartungshaltung* der Gesellschaft, die sich durch *Inaktivität* auszeichnet und sich auf den althergebrachten Traditionen ausruht. Seine Werkauffassung geht jedoch von einer aktiven Beteiligung aus. Der Mensch soll als *Entdecker* fungieren und die Sehgewohnheiten in Frage stellen. Dieses Begreifen ist ein langsamer Prozess. Es wird deutlich, dass das *Sturmstück* und die dazugehörigen WZ in dieser Schwellenerfahrung einen neuen Begriff von Wahrnehmung möglich machen wollen. Interessanterweise erfolgt diese *Veränderung* durch eine teilweise ›Erblindung‹ in der Werkhandlung, das neue Sehen muss vom Auge ›ab-sehen‹. Die WZ haben hier eine programmatiche Rolle, nämlich die Werkideen schriftbildlich zu kommunizieren.

Über den manifestartigen Textteppich der *Kopfmodellierung I* legt sich mittig das in rotem Aquarell gemalte *Werkstück* in Aufsicht. Die Handlung stützt gewissermaßen dieses textlich formulierte neue Wahrnehmungskonzept wie eine Säule. Rechter Hand sieht man das gelb gezeichnete *Sturmstück* in Seitenansicht. Rote Horizontalstreifen, die den Saum der Kissensegmente markieren, kreuzen eine dynamische, halbrunde, halbckige Form, die um beide Stücke gezogen ist und wohl die Bewegung des Handelnden suggeriert. Der Text ist farblich getrennt. Das untere Bildviertel ist mit einem hellen Ockerton unterlegt und schließt den unteren Textteil ein. Auf der Rückseite ist dieser Bereich in gelben Lettern dem *KOPF* gewidmet und kann aufgrund seiner Platzierung innerhalb der Zeichnung als eine Art Sockel gesehen werden. Der Kopf ist hier Programm und untersockelt gewissermaßen das Textmanifest. Das *Werkstück* ist in gleicher kräftiger Farbe dargestellt wie auf der Vorderseite. Um die Kolonne herum sieht man den Text auf der Vorderseite hervorschimmern. Einige Wörter sind an ausgewählten Stellen hervorgehoben: *Wissen Anwendung Substanzen Materie Bauweise Stelle Veränderung Verhältnisse Bewegung Zusammenhang Erwartung Oberfläche Begriffe Entdecker Erscheinungen*. Anhand der Begriffe kann sich der Betrachter den Text auf der Vorderseite imaginativ zusammen puzzeln und die Essenz der künstlerischen Nachricht vergegenwärtigen.

¹⁵ Wort- oder Buchstabenergänzungen sind in Klammern gesetzt. Sofern Wörter nicht mehr entziffert werden konnten, sind sie mit einer Leerstelle in Klammern gekennzeichnet. Auslassungen werden wie üblich mit eckigen Klammern und drei Punkten markiert.

3.1.2 Ein Stück an der Schwelle

Das *Stirnstück* ist ein Schlüsselwerk und stellt in Bezug auf den in der Abhandlung zu behandelnden Konflikt der Bildlichkeit der WZ und der ikonoklastischen Programmatik der Werkhandlung ein aussagekräftiges Beispiel dar. Wie lässt sich dahingehend mit dem Widerspruch umgehen, dass sich das *Stirnstück* vom Sehsinn, und damit auch vom visuellen Bild, entfernen will, die WZ aber neue Bilder schaffen? Die Antwort ist in Walthers Willen zur Versöhnung der Gegensätze zu suchen. Während der Handlung werden Bilder nach innen verlagert und Begriffe gebildet; diese werden durch die Zeichnung veräußerlicht.

Da das *Stirnstück* anfangs in dem Raum hängt, in dem Walther schläft, und meist morgens und abends benutzt wird, wird es zunächst auch *Gutenachtobjekt* genannt. In einem Gespräch mit Lingner bemerkt der Künstler, dass die Geste der Berührung mit der Stirn vor dem Schlafengehen einer Art inneren Reinigung gleichkam.¹⁶ Dieser rituelle und repetitive Charakter der Handlung findet sich auch in dem Titel *Stirn/Kopfstück eins (fünfteiliges Gebet)*.¹⁷ Walther verwirft diese Bezeichnung jedoch, da sie zu spezifische Empfindungen provozieren könnte und womöglich auch, weil sie mit zweckhaften oder symbolischen Handlungen hätte verwechselt werden können.

Trotzdem der Künstler jegliche religiöse Konnotationen ablehnt¹⁸, soll dieser Fahrte für einen Moment nachgegangen werden. Reminiszenzen an das Rituelle und Religiöse werden allein schon durch die besondere Haptik und Farbigkeit des roten Samtes suggeriert, dessen Verwendung im WS eine Ausnahme darstellt. Assoziationen mit Gebetsteppichen oder der Klagemauer in Jerusalem, die mit der Stirn berührt werden, oder auch das Ritual der Taufe, bei dem das Symbol des Kreuzes mit Weihwasser auf die Stirn gezeichnet wird, können einem in den Sinn kommen. Bleibt man bei diesem Gedankenspiel, kann man die Handlung mit dem ersten *Werkstück* metaphorisch als Taufe sehen: Der Betrachter wird zum mündigen Handelnden ernannt. Er darf und soll berühren. Das *Stirnstück* geht im Besonderen auf das jahrhundertealte Verbot des Berührens von Kunst zurück, »für die gilt: nur anschauen, nicht anfassen.« Auch wenn das *Stirnstück* wie ein Bild anmutet, durchkreuzt die Berührung diese Definition und das Werk wird zum Kontaktmedium, wo doch lange die Auffassung bestand: »Der Griff ins Bild ist ein Angriff. Denn für Bilder gilt, was Christus nach der Auferweckung im Garten zu Maria Magdalena sagte: ›noli me tangere/Rühr mich nicht an.«¹⁹

Walthers Kunst ist berührbar, insofern ist sie Gebrauchskunst. Das hat sie mit Heiligenbildern gemeinsam, die man sogar küssen darf und soll. Sie werden im strengen Sinne nicht als Bildnisse angesehen, sondern als Bindeglieder zwischen dem Gläubigen und Gott. Der Akt der Berührung erfüllt eine transzendentale Funktion. Die Vorstellung des Tastsinns als einer relationalen Vernetzung aller Sinne wird bei Niklaus Largier in Bezug auf mittelalterliche Texte aufgegriffen,

¹⁶ Vgl. Walther in: Lingner 1985, S. 43.

¹⁷ Vgl. Weibel 2014, S. 316f. Die häufige Namensänderung der *Werkstücke* zeigt die Schwierigkeit, die Handlungen auf einzelne Schlagworte zu reduzieren.

¹⁸ Vgl. Walther in: Schreyer 2016b.

¹⁹ Stoellger 2008, S. 72.

die sich mit der Praxis des Gebets beschäftigen und die eine Sprache der Berührung, des Kisses, der Umarmung [...] entwickeln, die keineswegs nur als religiöse Allegorie oder mystische Poetik zu lesen ist. Vielmehr entpuppt sich der Tastsinn in der mittelalterlichen Mystik als das eigentliche, affizierende Medium zwischen Mensch und Gott.²⁰

Im übertragenen Sinn kann man Walther's Werkhandlungen mit rituellen Berührungspraktiken vergleichen, die durch den taktilen Umgang mit den Objekten zu einem körperlichen und geistigen Verständnis einer bestimmten Idee von Kunst führen können. Über die Taktilität wird eine Beziehung zwischen Mensch und Kunstwerk geschaffen. Auch Walther's *Werkstücke* sind keine Bilder im klassischen Sinn, sondern Instrumente, die eine Begegnung zwischen Betrachter und Kunstwerk ermöglichen. Dieses stellt sich jedoch als immateriell heraus und lässt, sofern man in der Analogie mit den Ikonen bleiben möchte, einen transzentalen Bereich erahnen. Der Tastsinn kennt als Nahsinn keine Wahrnehmung aus der Distanz, sondern nur Kontakt oder Abwesenheit.

Bei Walther leitet die Handlung mit dem *Stirnstück* eine Phase der Entgrenzung ein. Durch die Berührung wird die illusionistische Distanz abgebaut und eine performative Wende in der Kunst eingeleitet. Das *Stirnstück* befindet sich an der Werk-Entwicklungs-Schwelle. Es verkörpert den Übergang der Rezeption mit dem Auge zu jener mit dem Tast- und Körpersinn. Dieser Übergang verläuft zunächst über die Stirn, also den Sitz des Bewusstseins. Der Betrachter ›bietet (dem Augensinn) Stirn‹, er konfrontiert sich aktiv mit dem Objekt. Es entsteht ein Schwellengefühl, oder, wie es Marsaud Perrodin ausdrückt, »jene flüchtige Situation, in der die Erfahrung der Grenze, die Bewußtwerdung ihrer Überschreitung, die Erkenntnis der Existenz des Physischen und des Mentalen zur Wirklichkeit werden.«²¹ Diese Erfahrung erinnert an das Phänomen der Liminalität (Fischer-Lichte) und sich gut am *Stirnstück* veranschaulichen lässt. Die beschriebenen drei Phasen von Übergangsriten (2.1.12) lassen sich auf das *Stirnstück* folgendermaßen übertragen: In der Berührung verliert der Handelnde den Überblick – sein Sehfeld beschränkt sich auf einen Ausschnitt. Die frontale, distanzierte Betrachterposition wird wie bei einem Initiationsritus stufenweise abgebaut. Die stark ritualisierte Geste mit der Stirn kann als Abkehr gegen die Hierarchie des Bewusstseins und des Geistes ge deutet werden, mit der die cartesianische Philosophie bisher zu tun hatte. Indem sich der Körper immer tiefer bückt, wird die vertikale Haltung, die den Menschen auszeichnet, stückweise aufgehoben. Das Haupt mit Sitz der Augen verliert seine herausragende Stellung. In den folgenden *Werkstücken* gewinnt der gesamte Körper immer mehr an Bedeutung. So lässt sich ein Kreislauf erkennen, der über die Stirn und das Auge langsam zur Hand und zur Handlung kommt. Das *Stirnstück* markiert den Übergang von der ›alten‹ Welt, in der Kunstwerke noch als finale Artefakte an der Wand hingen und mit Abstand betrachtet werden mussten, zu einer ›neuen‹ Welt, in der der Betrachter direkt in den Handlungsprozess involviert ist und das Werk dadurch erst hervorbringt. Bei der Berührung geht es also um eine Art ›Trennungsphase‹. In der ›Schwellen- oder Transformationsphase‹ befindet sich der Handelnde in einem Zwischenbereich, in dem

20 Largier 2008, S. 43.

21 Marsaud Perrodin 1989, S. 28.

er eine Transformation erfährt. Er beginnt zu verstehen, welche Herausforderungen die neue Art von Werken bereithält. Es folgt die ›Inkorporationsphase‹, in der er mit seinen neuen Erfahrungen wieder zurück in die Gesellschaft kommt und seine Erlebnisse teilt. Nach und nach bürgern sich die neuen Bedingungen ein, die ein Kunstwerk stellt. Im metaphorischen Sinn kehrt der Handelnde der historisch gewordenen Betrachtungsweise von Kunst buchstäblich den Rücken.

3.2 *Gehstück, Sockel (# 2, 1963/64)*

Während sich das erste *Werkstück* aufgrund seiner traditionellen Position an der Wand mit dem Status des modernen Tafelbildes beschäftigt, geht es im zweiten *Werkstück* um den Skulpturbegriff. Im Fokus der Umwälzungen bezüglich der modernen und zeitgenössischen Skulptur steht vor allem die Frage nach der Rolle des Sockels, wie sie im 20. Jh. gestellt wird. Das *Gehstück, Sockel* ist insofern interessant für die vorliegende Gedankenführung als der Sockel ein immer wiederkehrendes Motiv in Walthers Œuvre ist und besonders in den WZ ausführlich behandelt wird. Die Sockel, so die Formulierung Boehms, »bringen eine besonders ruhige Handlungsform ins Spiel, die eine Art ›skulpturaler‹ Selbstauffassung der Person ermöglicht.«²² Einer Aussage des Künstlers zufolge ist die Voraussetzung bei den Sockelarbeiten, »dass der Benutzer ein Bewusstsein seiner Körperlichkeit als Volumen hat, als Masse in Beziehung zum Umraum«²³. Wie sich bereits in den frühen Papierexperimenten Walthers gezeigt hat, hat sich seine Kunst von ihren Begrenzungen (Rahmen und Sockel) befreit. Man könnte sagen, die Hand und die Handlung haben die Rolle der Untersockelung und der Rahmung übernommen. Die Arbeiten sind nach und nach von der Wand auf den Boden gewandert, der frontale Blick hat sich nach unten verlagert und so mit dem alltäglichen Lebensraum verbunden. Auf dem Boden – dem neuen Sockel – sind die Werke beweglich und können immer wieder neue Konfigurationen annehmen.

Beim *Gehstück, Sockel* (Abb. 56) handelt es sich um eine Matte aus einem dunkelgrünen Planenstoff mit den Maßen 10 x 88 x 60 cm, in deren Innerem auf einem waage-rechten Kreuz 88 Holzkugeln aufgezogen wurden. Der Handelnde kann barfuß auf der gepolsterten Matte gehen und stehen. Jeder Schritt, so Lange,

appelliert an das Balancegefühl des Benutzers. Eine eingeschobene Schaumstoffmatte schwächt zwar den direkten Kontakt zu den Holzkugeln ab, Rundungen und Einbuchtungen bleiben dennoch spürbar und können, entsprechend der Gewichtsverlagerung, Auskunft über die eigene Körperbeweglichkeit geben.²⁴

Der Handelnde nimmt sich als bewegliche Skulptur wahr, das *Werkstück* bekommt Podestcharakter. Miklós berichtet in einer Ausstellungsbesprechung zu Walthers »Leihobjekten« bei Heiner Friedrich 1967 mit ironischem Unterton, dass das »Gehobjekt« laut des Galeristen äußerst kompliziert sei.

22 Boehm 1985, Anm. 23, S. 21.

23 Walther in: Lingner 1982, S. 10.

24 Ebd., S. 16.