

## hans jörg glattfelder

### exakte versuche im bereich konkreter ding- und zeichenwahrnehmung

„Ein konkretes Kunstwerk soll nur sich selbst darstellen“, schreibt Theo van Doesburg 1930 im bekannten Manifest *art concret*. Es soll – im Gegensatz zu den vorausgehenden Formen der Bildkunst – nicht mehr Zeichen für etwas Anderes, Aufdrückendes sein. „Du sollst nicht abbilden!“ Diese lapidare und schneiber so klain Forderung wird selber immer wieder zitiert. In den Regalstellungen eingeflochten, ein nachlässiges Genesisservant unterweggeben.

Unwissenheit war es die Argumente des zentralen Forderung, wobei der konkreten Kunst ihren historischen Stellenwert gab: wie stellt es – mit geringer Zeichenschärfe – gleichbedeutend neben die Idee des „ready made“ Duchamps oder den Übergang vom Konstruktivismus zum Proletkivismus in der USSR der 20-er Jahre. Die insofern wackelige und scheinbar so selbstverständliche Rede vom Selbstbau des konkreten Kunstwerks wft aber eine ganze Reihe von Fragen auf, die in der langen Rezeptionsgeschichte dieser Kunst erstaunlicherweise nur selten und dann eher oberflächlich beachtet worden sind. Mir schienen das, gerade diese ursprüngliche radikale Problemstellung der konkreten Kunst in auch in der heutigen Zeit eine durchaus selbständige, entwicklungslogische Positionierung ermöglicht, unter der Bedingung allerdings, dass man diese Problemstellung offen hält und weiterführt. Das zentrale Problem der Selbstbezogenheit sollte nicht nur durch

Ein solcher Selbstbeziehungsvorgang bekommt dann einen Sinn, wenn er vom Betrachter selbst inisiertiert oder zumindest bewusst akzeptiert wird. Der Fokus seiner Wahrnehmung wird sich dann aber sehr bald mit Dingzeichen auf die Wahrnehmung selbst verlagern: er wird sich fragen ob, wie und warum diese ganz bestimmte Farbe, Form oder Struktur in seinem Inneren eine ganz bestimmte, vorher nicht bewusste Emotion hervorruft. In diesem fundamentalen Erlebnisvorgang kurzweilig vermehrt die Erfahrungsgewicht nicht nur der konkreten Kunst, sondern der ästhetischen Betrachtungsweise überhaupt.

Jede Form von Reflexion – auch die ästhetische – setzt im Anfang der Reflexionsteile ein originäres Erlebnis voraus. Dingwahrnehmungen gehören zu den einfachen und originären Formen konkreter Eindrücke. Die ästhetische Betrachtung verläuft in einem eigentlichen, zyklischen Bewusstseinsfeld. Das Reflexionsfeld hebt an bei der originären Dingwahrnehmung, es setzt durch ein Kunstwerk oder einen Naturgegenstand gegeben. Beim Kunstwerk wird sich die Aufmerksamkeit auf die Gestalt, auf die Beschaffenheit der Oberfläche, auf strukturelle Kennzeichen (die „Faktura“) richten. Die konzentrische Anleuchtung auf die Wahrnehmung des Kunstwerks verbindet den Betrachter zunehmend mit jeder Wahrnehmung begleitenden Hof von Assoziationen und macht seinen Bewusstseinsraum für all das Zentrum des ästhetischen

Auf diese Resonanzfähigkeit richtet sich zunächst die Aufmerksamkeits der Piorene der konkreten Kunst: sie werden überzeugt, dass durch eine logische – geometrische Struktur ihre Werke diese gewöhnliche Erfahrung erhalten würden. Die Selbstbeobachtung des konkreten Kunstwerks spiegelt sich in der *innewandern* – aber offenkundig – logischen Anordnung, welche allerdings notwendigerweise auf einen präexistierenden Bereich logischer Ordnungen Bezug nimmt. In dieser Bezugnahme auf geometrische, mathematische, logische Strukturen, welche die konkrete Kunst in besonderem Maße seit ihren Anfängen und bis heute charakterisiert, kann sich aber auch ein Widerspruch, ein Moment der Schwäche wegdenken, denn nämlich, wenn ein *Falsch* platonischer Form ununterbrochen gleichsam als Bildfolge verwendet wird. Diese ironisch könnte man vermuten, dass für die konkrete Kunst die platonischen Körper, die euklidischen Elemente und topologische Figuren etwa die gleiche Funktion haben wie der Fläschertrockner oder das Placat für Marcel Duchamp. Aber wenigstens die Porzellan- oder Glasqualitäten des künstlerischen Wert von Duchamp „Fontaine“ ausmachen, soweit können dies die topologischen und mathematischen Aspekte für die konkrete Kunst tun. Fast immer lenken mathematische Fachsprache und „Erklärungen“ in der konkreten Kunst von ihrem Hauptanliegen ab. Das Hauptanliegen der konkreten Kunst ist die *Konkrettheit*, das Auseinander der konkreten Dingwahrnehmung im Verlauf des

ästhetischen Eindrucks. Durch die Verweigerung von Bedeutungsstrukturen von der Bildung von reinlichen Körpern soll das Verhalten der Aufmerksamkeit an der konkreten Beschaffenheit, an den strukturellen Gegebenheiten des Kunstwerks geschärft werden. Mit dem Begriff der Konkretheit verbindet die konkrete Kunst meist auch den Begriff der *Exaktheit*, der „axiomatic Bildform“, der „zerföhrt technisch“, wie es im Manifest von 1930 heißt. Das heute gängige Erlebensbild der konkreten Kunst ist denn auch dominiert von der Idee der *Exaktheit* und der Aufbruchzeit auf geometrische Grundformen, während die Kunstgeschichtlich und – sprachlich wesentlich innovativere Fortsetzung nach Konkretheit fast aus dem Blickfeld gerückt ist. Was weiter oben vom ungelingert definierten Gehäusich der Geometrie gesagt wurde, gilt ebenso von jener unklarlich erachteten „Exaktheit“, welche nicht dieses die erzeugende Idee mehr verhilft als zur Erscheinung bringt. Die greifbare, konkrete Materialität des Dinges, das als Kunstwerk vor uns steht, ist prinzipiell immer nur eine Annäherung an die ideale Geometrie. In der dritten Phase – dem *axiomatic* Denken – wird die *Exaktheit* ist also materialer nur näherungsweise realisierbar und daher prinzipiell – unexakt.

Die schrittweise angereicherte Exaktheit, die sich beispielsweise in sonstigen Zeichen, Skulpturen und Plastiken angefallener Materialien und in immer avancierteren Technologien manifestiert, entspricht, genau gesehen, einem Handwerker – Ideal des griechischen Zeitalters, das dem Skulpturen-Ära des konkreten Kunstwerks nicht Genüge tat. Es ist aber möglich, dass sich etwa ganz anders gartete Form von Exaktheit bei der Erzeugung eines visuellen Konstrukts, nämlich eine *methodische Exaktheit*, materialisiert durch Denkleitung bringen lässt. Ein so konzipiertes Werk wird sich möglichst einfacher Materialien bedienen, um vom Hauptanliegen der Konkretheit und der methodischen Exaktheit nicht abzulenken. Was unter „methodischer Exaktheit“ zu verstehen ist, soll kurz an zwei Beispielen erläutert werden: In dem mit „Caterans“ betitelten Versuch geht es um die Methode des *Vorwärtens*. Ein Stück Metallkette, wie man sie zum Eisenwarenhandlung finden kann, wird in einem Stadium oder jede besondere Vorkonung auf den Boden geworfen, sodass man sie kaum beachten würde, es sei denn in einem massalen Kontext, wobei man auch dort in Zweifel bleiben kann, ob es sich um ein Exponat oder einen unbedingten Montagehandelt. Im zweiten Stadium ist die Kette auf einen Stock gesetzt: sie wird mit ästhetischen Anführungszeichen versehen als Objekt, als ungenierte Replik von Duchamps Verhinderungsvorhaben.

Das Experimentierfeld führt, muss aber nicht als notwendigweise eine subjektive Entscheidung treffen. Es kann zwar versuchen, sich ein prägnantes Gestaltungsqualitäten zu orientieren, die Entscheidung gleichsam von Ding her, „objektiv“ zu treffen, aber was dann sichtbar bleibt, wird in jedem Fall als Resultat einer Entscheidungsinterpretet. Das materialisierte Ding – die Kette – weist unweigerlich auf diese Entscheidung zurück und funktioniert daher als rudimentäres Zeichen. Selbst die einfachste Manipulation eines Objekts induziert – oder zumindest ermöglicht – im Betrachter Rückschlüsse auf die innere Gemütslage und Intentionen des Manipulators. (Beispiel: die Strohweihen). Wenn man auf dieser Fragestellung die fünf Studien des Experiments zurückkehrt, wird erkennbar, dass spätestens in der vierten Phase ein subjektiver Faktor ins Spiel kommt und damit das Ding „Kette“ sich für Zeicheninterpretationen öffnet. Es wäre schließlich abzuhaken, ob nicht überhaupt jedes Objekt in einem musikalisch – ästhetischen Kontext in allen Fällen als Ausdruck eines, wie auch immer inszenierten ästhetischen Diskurses – und somit als Zeichen – gedeutet wird. Dazu müsste allerdings das „caterans“-Experiment z. B. in einem Seminar für Semiotik oder Metaphysik durchgeführt werden, um möglichst unvoreingenommen beurteilt zu erhalten.

Ein anderes Experiment befasst sich mit der Frage, ob Dingwahrnehmungen durch *verbale Interferenz* beeinflusst werden können. Als Material dienen diesmal handliche Flächenscheiben, auch hier in der Absicht gegen geometrische Flächenscheiben in Bestätigung. Begriffsbeziehungen, Wortzusammenhang, auszuscheiden und die Wahrnehmung in greifbare Dinge zu binden. Die Positionierungsmöglichkeiten von drei Elementen auf einer Wandfläche sind unendlich. Als prägnante Konstellation wurde – willkürlich – das *Dreieck* ausgewählt, was dazu viel zu breit und zu schwer ist. Der Zusammenhang von Dreieck und Kreis, die Verbindung der Stabenden tatsächlich – material – drei Ecken entsteht. Als zweiter Schritt wurde eine Ecke aufgelöst und die so prägnanter Stabenden in einer schärferen Distanz neu fixiert. Die erläuternde Konstellation wurde mit dem Wort *Zweieck* versehen. Ohne Zweifel beeinflusst die Präsenz dieses Wortes die Wahrnehmung beträglich. In der dritten Phase des Experiments wird ein Eisenstab gewählt über dem mittleren Gehäusich boden was ursprünglich „Dreieck“ lediglich ein Winkel aus zwei Scherchen sichtbar bleibt. Das Wort „Eineck“ erscheint.

Die letzte Phase folgt fast notwendigerweise aus dem eingeleiteten Reduktionskonzept: der einfache Stab wird über den in der dritten Phase erprobten Doppelscheib getrennt. Der Winkel und somit die letzte Ecke verschwindet; die Bezeichnung „Eineck“ ergibt sich von selbst. In dieser experimentellen Anordnung suggeriert die verbale Interferenz eine alternative, aus dem Materialien hergeleitete Gestaltungswahrnehmung, die aber Geometrie zu beschreiben wohl zweifellos wäre (am gegebenenfalls viele verweist, bei nach Christen Morgenstern: „Paläontologie-Gedichte“), welche aber inhaltliche Zwangswahrnehmung lockert und hinterfragt. Die Verdrängung von Bild-denkem und Wort-denkem, das „Aufheben“ des Begrifflichen auf die visuelle Wahrnehmung, ihre Rückführung auf die originäre Dingwahrnehmung, wäre vermutlich noch offensichtlicher, wenn die Worte nicht permanent, sondern periodisch, beispielsweise als Projektion, erscheinen würden. Aus der Beschreibung der zwei Experimente sind Anliegen und Vorgehen der methodischen Exaktheit – hoffentlich – etwas deutlicher geworden. Im Unterschied zur Forderung nach „exakten Bildform“ der frühen konkreten Kunst geht es hier um exakt visualisierte Denkschritte. Die Wahl der Materialien hilft sich bewusst zwischen spontanität und trivial, verweist so den Betrachter auf die gedankliche Arbeit, die noch zu leisten ist. Das ästhetische Vergleichen empfindet hier letztlich aus dem Aufschließen begrifflicher Schärfe.

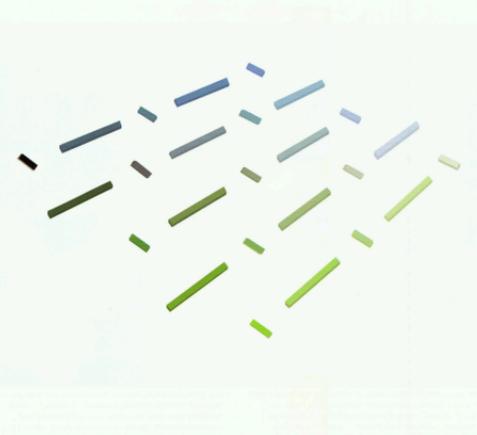
„Mir nicht denken will, Regt raus“, soll Beuys seinem Studenten gelehrt haben. Hier ist die Sachelei festlicher: Wenn wir miteinander will, bleibt es so.

Hans Jörg Glattfelder  
Överbergers – Paris, 2004

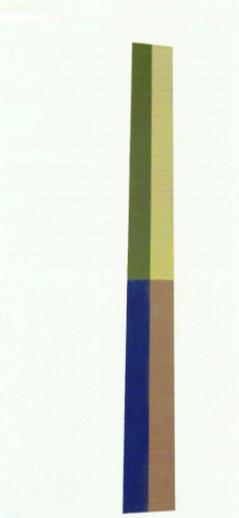
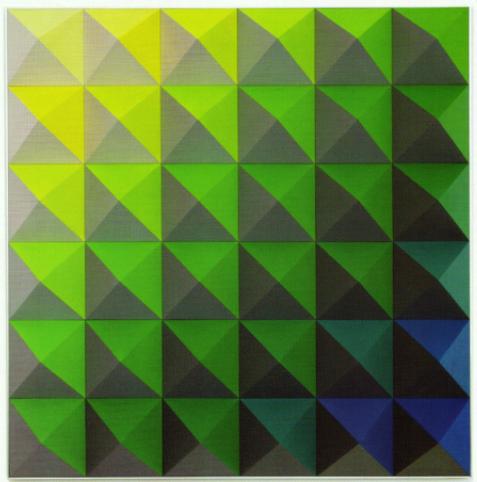
Schwarz – weiße Abbildungen  
Dreieck, Zweieck, Eineck, Kette, 2004  
„Caterans“ 1-5, 2004

Farbige Abbildungen (Rückseite)  
Werkspiele aus 40 Jahren  
von frühen geometrischen Strukturen  
bis zu den „nicht – euklidischen Metaphern“

görlheimer mühle  
4. 12. 2004 - 22. 5. 2005  
galerie hoffmann



Abbildungen:  
 1 „Jouze-trize“, 2004  
 160 x 300 cm, montiertes Relief, Holz, Gewebe, Farbe  
 2 „JPKK 503“, 1979  
 60 x 60 x 15 cm / Relief, Lack, Plastik, Aluminium  
 3 „struttura tricolore“ I, 1964  
 150 x 60 cm, Cellulose auf Leinwand  
 4 „Quadratkoma 11“, 2003  
 150 x 22 cm, Farbe, Gewebe, Holz



**Hans Jörg Glattfelder - Kurzbiografie**

1939 in Zürich geboren. Studien an der Universität Zürich (Jura, Kunstgeschichte und Archäologie). **Ab 1961** Mitarbeiter bei einem Projekt für Entwicklungshilfe in Süden. Stipendium in Rom, Niederierung 1963 in Florenz. **1966** erste Einzelausstellung in Mailand in der Galerie Fianna Vigo. Beteiligt sich mit several konzipierten Pyramiden. **Nachdem** an zahlreichen Gruppenausstellungen in Europa. **1970** Übersiedlung nach Mailand. Zum engeren Freundeskreis gehören dort Mario Vigio, Mario Bialbo, Gianni Colombo und Antonio Caldesari. **Begren** einer intensiven Auseinandersetzung mit komplexen Raumdarstellungen. **Ab 1977** entsteht die Serie der „nicht-euklidischen Metaphern“.

**1990** Atelier in New York. Glattfelders Hauptinteresse gilt der Beziehung zwischen naturwissenschaftlicher Kultur und plastischer Sprache; für diese seine Position prägte er **1982** den Begriff des „Meta-Rationalismus“.

**Über 70** Einzelausstellungen, u.a. in den Galerien: Bischerberger, Gimpel & Hanover und Schlegel in Zürich, in der Galerie am See in Zug, in Deutschland in den Galerien Hoffmann, Schoeller und Teufel; 1987 als Träger des Camille Graeser-Preises. Ausstellung in der Stiftung für konstruktive Kunst in Zürich, 1992 im Josef Albers-Museum in Bolzano, 1997 Retrospektive in der Fondation Sauer, Studien, 1999 im Museum für konkrete Kunst in Ingolstadt.

Seit Mitte der 60-er Jahre Beteiligung an zahlreichen Ausstellungen der konstruktiven Bewegung, u.a. 1969 „Jove tendencia IV“ Zagreb und „Elemente + Prinzipien“, I Biennale Nürnberg, 1984 „Die Sprache der Geometrie“, Kunstmuseum Bern, 1986 + Colone + Biennale di Venezia, u.a. Glattfelder lebte in Zürich, Rom, Florenz, Mailand, New York und aktuell in Arno und Paris.

**Bibliographische Hinweise**

Claudio Popovich: « strutture significanti », in: öffentliches Manifest, Casa della Cultura, Livorno 1965.

Margit Weinberg - Stäber: Eröffnungsrunde zur Ausstellung Glattfelder Graeser-St. Popovich, Gegenstand in „die Linie“, Aug. 1969; Willy Rotzler: Katalog zur Einzelausstellung, Galerie Gimpel und Hanover, Zürich, 1970. Bruno Munari: „Je geometri di Glattfelder“, Katalog der FZ, Platzgryse auf Oglio, 1973 (deutsch im Katalog Galerie Latzer, 1977).

Hans Heinz Holtz: „Je structure della visuale“, Ed. Feltrinelli, Milano 1984. Hans Heinz Holtz: « nicht-euklidische Metaphern », Begleittext zum Glattfelder-Portfolio der edition hoffmann, Friedberg, 1986. Willy Rotzler: „Hans Jörg Glattfelder“, in: Schriften 3 der Stiftung für konstruktive und konkrete Kunst, Zürich 1987 (anlässlich der Verleihung des Camille Graeser-Preises); Walter Vitz: „Abschied vom rechten Winkel“, in: NIKK, No. 17, 1987; Eugen Gomringer: „die neue konkrete kunst: mehr als ein konzept“, Katalog zur Ausstellung „zwischen Malerei und Objekt“, Schloss Philippsruhe, Hanau 1989; Dictionnaire de la Peinture de Zolane Saccie, Edition Larousse, Paris 1991 + „Junge Schweizer Kunst 1960 - 90“, Sammlungskatalog der Gottfried-Bank, Lugano 1992.

Willy Rotzler: „Hans Jörg Glattfelder: Mehrdimensionale Gleichzeitigkeit“, in: „Aus dem Tag in die Zeit“, Offizin Verlag, Zürich 1994. Hans Heinz Holtz: „der ästhetische Gegenstand“, Aesthese Verlag, Bielefeld 1996; Sergio Leone: „art concree“, Mousses-Sarbois, Ed. Musée National, 2000.

Hans Heinz Holtz: «Sains-Formen», über strengen Konstruktivismus, Aesthese - Verlag, Bielefeld, 2000; Eugen Gomringer: „zur suche der konkreter“, Spitzler-Verlag, Wien 2001

**Programmatische Texte und Statements**

„questi ultimi lavori“, in: « comunicazione 1 », Firenze, 1966 + Notizen », 1970 in: Schriften Wilhelm Lehbruck Museum Dursburg „Motivierung“, in: Katalog der Gimpel u. Hanover Galerien, Zürich 1975; „legge del rasoio“, in: Flugblatt, herausgegeben vom Centro B + 1, Mestre „meta-rationalismo“, osonda, Februar 1982. „nicht-euklidische Metaphern“, in: „Temporale 1“, Lugano 1983, „Konstruktion und Erfindung“, in: Katalog „Johel art“, St. Gallen 1988; „Jat der Gebrauch von Metaphern in der konstruktiven Kunst sinnvoll?“, in: Katalog Schloss Philippsruhe, Hanau, 1989; „Hauptätze und Nebenätze“, in: Katalog Galerie Schlegel, 1994; „über Relief“, in: Katalog Galerie am See, Zug, 1996; „System und Konstruktion“, über das zeichnerische Werk „Hans Hinterleiters“, in: Edition Galerie Schlegel, Zürich 1997; „art peevie pleasur?“, in: Schilfbarthe des Forums für Konkrete Kunst, Erfurt 2001.

„Konkrete Kunst aus der Sicht Edmund Husserls“ in: „Jüngung der Geometrie“, in: Schreibreihe Forum für konkrete Kunst, Erfurt 2003. „Exakte Versuche im Bereich der konkreten Ding- und Zeichenwahrnehmung“, 2004 im Fallstudium Ausstellung Glattfelder galerie hoffmann, Friedberg

# hans jörg glattfelder

nr. 4/2004  
 edition & galerie hoffmann  
 dokumentation konstruktiver kunst  
 gorbälheimer mühle  
 5-61160 friedberg (s-bahn 6)  
 telefon +49 (0) 6031 - 2443  
 mobil +49 (0) 172 - 6002011  
 telefax +40 (0) 6031 - 62965  
 edition-hoffmann@gg-online.de  
 geöffnet mo von 11 bis 15  
 di, mi, do & so von 11 bis 20 Uhr  
 wir bitten um telefonische vereinbarung  
 www.galeriehoffmann.de

exakte dinge- und zeichenwahrnehmung  
 und: werke aus 40 jahren

galerie hoffmann  
 friedberg bei frankfurt am main  
 gorbälheimer mühle  
 4. 12. 2004 - 22. 5. 2005

## eröffnung

am samstag, dem 4.12.2004 von 14 - 20 Uhr  
 am sonntag, dem 5. 12. 2004 von 14 - 20 Uhr

jeweils um 17 Uhr gespräch mit dem künstler  
 und antwort auf die ?

ausstellungen 2004  
 (g) gorbälheim + (o) osenheim

ein-sehen (g) 1. 5. - 15. 9. 04  
 heilo hangeren (g) 3. 7. - 29. 11. 04  
 helmut dirmacher (o) 18. 9. - 6. 3. 05  
 musicDays (g) 18. 9. - 17. 10. 04  
 hans-jörg glattfelder (g) 4. 12. - 22. 5. 05

abbildungseraha hans jörg glattfelder  
 grafiere und hans jörg glattfelder  
 über hant ersehne

