

PETER WEBER

PETER WEBER

STRUKTUR UND FALTUNG  
STRUCTURE AND FOLDING

# Inhaltsverzeichnis

|  |     |                                    |     |
|--|-----|------------------------------------|-----|
| VORWORT  | 9   | STAHL                              |     |
|  |     | SIMONE SCHIMPF                     |     |
| LEBENSLINIE  | 10  | Skulpturen und Reliefs             | 302 |
| GERDA RIDLER                                       |     |                                    |     |
| In der Beschränkung zeigt sich<br>erst der Meister | 18  |                                    |     |
| FRÜHE ARBEITEN                                     |     | KOOPERATIONEN                      |     |
| SIMONE SCHIMPF                                     |     | SIMONE SCHIMPF                     |     |
| Reliefs und Objekte der frühen Jahre               | 29  | Kooperationen mit Künstlerkollegen | 316 |
| SIMONE SCHIMPF                                     |     | EUGEN GOMRINGER                    | 318 |
| Malerei der frühen Jahre                           | 43  | KLAUS PETER DENCKER                | 320 |
| KLAUS PETER DENCKER                                |     | MATT MCCLUNE                       | 323 |
| Peter Webers »Kunstwerke in Bewegung«              | 58  | HELMUT DIRNAICHNER                 | 324 |
| GERDA RIDLER                                       |     |                                    |     |
| Über das Untrügliche in der Faltung                |     | BEGEGNUNGEN                        | 326 |
| Peter Weber im Gespräch mit Gerda Ridler           | 94  |                                    |     |
|  |     | BIOGRAFIE                          | 330 |
| FALTUNGEN  |     | EINZELAUSSTELLUNGEN                | 332 |
| SIMONE SCHIMPF – Faltungen                         | 112 | AUSSTELLUNGSBETEILIGUNGEN          | 334 |
| LEINWAND UND BAUMWOLLE                             | 114 | SAMMLUNGEN                         | 337 |
| DAS BOX PROJEKT                                    | 141 | BIBLIOGRAFIE                       | 338 |
| PAPIER   | 146 |                                    |     |
| AXPET UND HDPE                                     | 186 | DIE AUTOREN                        | 342 |
| FILZ   | 206 | ABKÜRZUNGEN                        | 345 |
| FOOTPRINTS   | 280 | DANK                               | 347 |
| GERDA RIDLER                                       |     | IMPRESSUM                          | 348 |
| Footprints – Peter Weber und die Musik             | 282 |                                    |     |

# CONTENTS

|   |     |                                  |     |
|---|-----|----------------------------------|-----|
| FOREWORD                                      | 9   | STEEL                            |     |
|   |     | SIMONE SCHIMPF                   |     |
|   |     | Sculptures and Reliefs           | 302 |
| LIFELINE                                      | 10  | COLLABORATIONS                   |     |
| GERDA RIDLER                                  |     | SIMONE SCHIMPF                   |     |
| Mastery Is Revealed in Limitation             | 18  | Collaboration with Other Artists | 316 |
|   |     | EUGEN GOMRINGER                  | 318 |
| EARLY WORKS                                   |     | KLAUS PETER DENCKER              | 320 |
| SIMONE SCHIMPF                                |     | MATT MCCLUNE                     | 323 |
| Reliefs and Objects of the Early Years        | 29  | HELMUT DIRNAICHNER               | 324 |
| SIMONE SCHIMPF                                |     | ENCOUNTERS                       | 326 |
| Paintings from the Early Years                | 43  |                                  |     |
| KLAUS PETER DENCKER                           |     | BIOGRAPHY                        | 330 |
| Peter Weber's "Artworks in Movement"          | 58  | SOLO EXHIBITIONS                 | 332 |
| GERDA RIDLER                                  |     | GROUP SHOWS                      | 334 |
| On the Infallibility of Folding               |     | COLLECTIONS                      | 337 |
| Peter Weber in an interview with Gerda Ridler | 94  | BIBLIOGRAPHY                     | 338 |
|   |     | THE AUTHORS                      | 342 |
| FOLDINGS                                      |     | ABBREVIATIONS                    | 345 |
| SIMONE SCHIMPF - Foldings                     | 112 | ACKNOWLEDGEMENTS                 | 347 |
| LINEN AND COTTON                              | 114 | COLOPHON                         | 348 |
| THE BOX PROJECT                               | 141 |                                  |     |
| PAPER   | 146 |                                  |     |
| AXPET AND HDPE                                | 186 |                                  |     |
| FELT  | 206 |                                  |     |
| FOOTPRINTS                                    | 280 |                                  |     |
| GERDA RIDLER                                  |     |                                  |     |
| Footprints — Peter Weber and Music            | 282 |                                  |     |

## Vorwort Foreword

Meinem Mann Maximilian war es ein großes Anliegen, für Peter Weber ein erstes Werkverzeichnis zu initiieren und herauszugeben. Es freut uns, dass es nun anlässlich seines 75. Geburtstages im Januar 2019 erscheinen wird.

Peter Webers Arbeiten hatten wir 2005 in der ersten als Retrospektive angelegten Ausstellung im Museum für Konkrete Kunst und Design in Ingolstadt kennen- und schätzen gelernt. Kurz darauf konnten wir eine erste große Filzarbeit erwerben. Ihr folgten Arbeiten aus fast allen Werkgruppen seines künstlerischen Schaffens – von den frühen ersten Faltungen bis hin zur aktuellen Stahlrelief-Arbeit.

Wir hoffen, dass dieses Werkverzeichnis mit seinen zwei Bänden »Struktur und Faltung« und »Werkverzeichnis 1968–2018« zur weiteren Wertschätzung des konsequenten und engagierten Künstlers Peter Weber beitragen wird.

Freundschaftlich verbunden  
Agathe und Maximilian Weishaupt

München, 2018



Maximilian und /and  
Agathe Weishaupt,  
Renate Bender und /and  
Peter Weber, 2015

It was very important for my husband, Maximilian, to initiate and edit a first catalogue raisonné for Peter Weber. We are pleased that it will be published on the occasion of his 75th birthday in January 2019.

We became acquainted with Peter Weber's works during the first retrospective exhibition at the Museum für Konkrete Kunst und Design in Ingolstadt and have treasured them ever since. Shortly thereafter we were able to acquire a first large felt work. This was followed by works from almost all facets of his oeuvre, from the first early foldings to the current steel reliefs.

We sincerely hope that this catalogue raisonné in two volumes, *Structure and Folding* and *Catalogue Raisonné 1968–2018*, will contribute to the further appreciation of the single-minded and committed artist Peter Weber.

In friendship,  
Agathe and Maximilian Weishaupt

Munich, 2018

# Lebenslinie Lifeline

**1944**

Geboren in Kollmar an der Elbe  
Born in Kollmar on the Elbe, Germany

**1963–65**

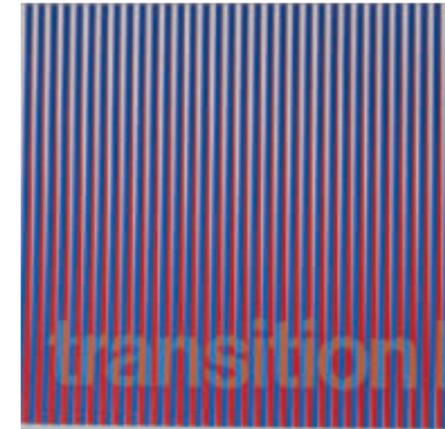
Lehre als Schriftsetzer  
Apprenticeship as a typesetter

**1969–73**

Studium an der Fachhochschule Hamburg,  
Fachbereich Gestaltung bei Max H. Mahlmann;  
Diplom als Grafikdesigner  
Studies at the Fachhochschule Hamburg,  
Department of Art and Design under  
Max H. Mahlmann; degree in graphic design

**1973**

Versuche der Verbindung von  
Kinetik und Musik, erster  
Katalog zu einer kinetischen  
Multivision zur Komposition  
*Transition I* von Mauricio Kagel  
Attempts at combining kinetics  
and music. First catalogue of  
a kinetic multivision on the  
composition *Transition I*  
by Mauricio Kagel



*Transition I* – 1973.  
Abschlussarbeit an der Fachhochschule Hamburg  
*Transition I* – 1973.  
Thesis, Fachhochschule Hamburg



Erste Ausstellung 1973 im Nordfriesland Museum,  
Nissenhaus Husum  
First exhibition at the Nordfriesland Museum,  
Nissenhaus Husum, Germany, in 1973

**1960**

Schon von Kindesbeinen an interessiert Peter Weber  
die Musik. Die erste Jazzscheibe lässt ihn nicht mehr  
los. Er lernt Kontrabass und baut sich sein erstes  
Instrument selbst.  
Peter Weber has been interested in music since early  
childhood. His first jazz record had such an effect on  
him that he decided to learn how to play double bass  
and built his first instrument himself.

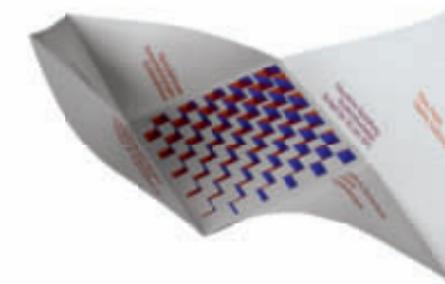


**seit/since 1969**

Auseinandersetzung mit Konkreter Kunst,  
erste Versuche systematischer und serieller  
Veränderung von Linienrastern  
Experience with Concrete Art; first works focusing  
on systematic and serial changes in linear  
structures

**1975**

Erste Papierfaltungen  
First foldings with paper



1974 entsteht die erste Faltkarte als Einladung zu einer Gruppen-  
ausstellung in der Fachhochschule Hamburg.  
In 1974 he created his first folded card as an invitation to a group  
show at the Fachhochschule in Hamburg.

## 1969 – 2005

Kontrabassist in mehreren Hamburger Jazzformationen  
Double bass player in various jazz groups from Hamburg



Peter Weber mit der Band *Tough Talk* im legendären Jazzclub Onkel Pö im Hamburg der 1970er-Jahre  
Peter Weber with the jazz band *Tough Talk* at the legendary jazz club Onkel Pö in Hamburg in the 1970s



Mit seiner Frau Johanna und den Töchtern Nele, Maria und Carla in front of their house in Koberg  
With his wife Johanna and daughters Nele, Maria and Carla in front of their house in Koberg



Im Atelier in Koberg in den 1990er-Jahren  
In his studio in Koberg in the 1990s



Arbeiten an der ersten Stahl-skulptur Ende der 1990er-Jahre  
Working on his first steel sculpture in the late 1990s

## 1979 – 89

Zahlreiche Tourneen und Jazzfestivals in Europa mit *Blackbirds of Paradise*, *Bob Cats*, Knut Kiesewetter, *Jazzagain* u. v. a.  
Numerous tours and jazz festivals in Europe with *Blackbirds of Paradise*, *Bob Cats*, Knut Kiesewetter, *Jazzagain* and others

## 1980er-Jahre / 1980s

Umzug mit der Familie von Hamburg nach Koberg  
Moves with his family from Hamburg to Koberg



Peter Weber im Jahr 1980  
Peter Weber in 1980

## 1990

Entwicklung von Faltsystemen und Faltsystemen unter Einbeziehung des Mediums Leinwand  
Development of folding techniques and folding systems; first foldings in canvas

## 1993

Faltungen mit Vorder- und Rückseite einer Form in einer Ebene  
Foldings with front and reverse sides on one plane

## 1996

Faltungen in Kunststoff und Edelstahl  
Foldings in high-density polyethylene and steel

## 1989/90

Erste große Einzelausstellung mit frühen Werken im Ausstellungszentrum Fernsehturm, Ost-Berlin  
First solo show with early works at the exhibition centre of the Television Tower in East Berlin



Ausstellung *Strukturen* 1989 im Ausstellungszentrum Fernsehturm Ost-Berlin  
The exhibition "Structures" in 1989 at the Television Tower in East Berlin



Peter Weber, Max H. Mahlmann, Hartmut Mohr und Gudrun Piper anlässlich einer Ausstellung in Pinneberg  
Peter Weber, Max H. Mahlmann, Hartmut Mohr and Gudrun Piper during an exhibition opening in Pinneberg, Germany

## 1979 – 89

Lehrauftrag an der Fachhochschule Hamburg, Fachbereich Gestaltung  
Assistant professor at the Fachhochschule Hamburg, Department of Art and Design

## 1997

Gastspiel mit *Jazzbreeze* in New Orleans. Ehrenbürger der Stadt New Orleans  
Guest performance with *Jazzbreeze* in New Orleans; honorary citizen of New Orleans



Die New-Orleans-Band *Jazzbreeze*  
The New Orleans band *Jazzbreeze*

## 2005/06

Erste Retrospektive im Museum für Konkrete Kunst, Ingolstadt mit vier weiteren Stationen  
First retrospective solo show at the Museum für Konkrete Kunst, Ingolstadt; the show travels to four more locations



*Verkörperte Fläche*: Einzelausstellung 2005 im Museum für Konkrete Kunst, Ingolstadt  
"Embodied Surface": Solo show in 2005 at the Museum für Konkrete Kunst, Ingolstadt



Peter Weber im *The Lightning Field* von Walter de Maria in Arizona 2005  
Peter Weber in *The Lightning Field* by Walter de Maria in Arizona in 2005

## 2010

Einzelausstellung im Kunstmuseum Bayreuth  
Solo show at the Kunstmuseum Bayreuth



*Die Form in der Faltung*: Einzelausstellung 2010 im Kunstmuseum Bayreuth  
„The Form in the Folding“: solo show in 2010 at Kunstmuseum Bayreuth

## 2012

Peter Weber kuratiert die Ausstellung *Faltwelten. It's all in the fold* in der Galerie Renate Bender, München.  
Peter Weber curates the exhibition "Faltwelten. It's all in the fold" at Galerie Renate Bender, Munich.



Jeremy Thomas, Ewerdt Hilgemann, Ben Muthofer, Peter Weber und Horst Linn bei der Eröffnung von *Faltwelten. It's all in the fold*, 2012  
Jeremy Thomas, Ewerdt Hilgemann, Ben Muthofer, Peter Weber and Horst Linn at the opening reception of "Faltwelten. It's all in the fold", 2012

## 2001

Erste Faltungen in Filz.  
Umzug nach München  
First foldings in felt;  
moves to Munich

Künstlerkooperationen seit 2001 u. a. mit Eugen Gomringer, Klaus Peter Dencker, Helmut Dirnaichner und Matt McClune  
Since 2001 collaboration with other artists, i.a. Eugen Gomringer, Klaus Peter Dencker, Helmut Dirnaichner and Matt McClune



Peter Weber und / and Klaus Peter Dencker

## 2007

Erste Ausstellung in New York bei Margaret Thatcher Projects  
First solo show in New York with Margaret Thatcher Projects



Ann Fredenthal, Bruce Jackson, Mrs Jackson, Robert Sagerman, Peter Weber, Rakuko Naito und / and Tadaaki Kuwayama



Carlos Cruz-Diez und Peter Weber auf der Kunstmesse Art Miami 2012  
Carlos Cruz-Diez and Peter Weber at the Art Miami art fair in 2012



Entfaltung eines *Footprints* im Museum für Konkrete Kunst, Ingolstadt, 2015  
 Unfolding of a *Footprint* in the Museum für Konkrete Kunst, Ingolstadt, in 2015



Künstlergespräch in der Ausstellung *Ganzheit als Prinzip* 2016 zusammen mit Martin Willing in der Galerie Renate Bender, München  
 Artist's talk during the exhibition "Wholeness as a Principle" at Gallery Renate Bender, Munich



Renate Bender und Peter Weber 2018 auf der Kunstmesse Art Karlsruhe  
 Renate Bender and Peter Weber at the Art Karlsruhe art fair in 2018

## 2016

Dreharbeiten zum Film »Ganzheit als Prinzip« von Bernhard Kreutzer  
 Screening of the film *Ganzheit als Prinzip* (*Wholeness as a Principle*) by Bernhard Kreutzer



Im Atelier in Rottenfuß bei München 2016  
 In his studio in Rottenfuß near Munich in 2016

## 2017

Das erste großformatige Stahlrelief entsteht.  
 The first large-format steel relief was created.

## 2016/17

THE BOX PROJECT:  
 UNCOMMON THREADS  
 Wanderausstellung des Projektes der Lloyd Cotsen Collection mit drei Stationen in den USA  
 Travelling group show of the project initiated by the Lloyd Cotsen Collection at three locations in the USA



Frontside/Backside/Coincidence – 2008  
 Peter Webers Beitrag zu Lloyd Cotsens internationalem THE BOX PROJECT  
 Peter Weber created this work for Lloyd Cotsens international THE BOX PROJECT.



Peter Weber bei seinen Bienen  
 Peter Weber with his bees

## 2019

Erscheinen des Werkverzeichnisses anlässlich seines 75. Geburtstages  
 A catalogue raisonnée is published on the occasion of his 75th birthday.

# In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister

## Mastery Is Revealed in Limitation

Gerda Ridler zum Werk von Peter Weber / on Peter Weber's Oeuvre

*Wer Großes will, muss sich zusammenraffen;  
In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister,  
Und das Gesetz nur kann uns Freiheit geben.  
Johann Wolfgang von Goethe*

»In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister«, hat Goethe in seinem Sonett *Natur und Kunst* geschrieben. Es wurde erstmals am 26. Juni 1802 in der Kurstadt Bad Lauchstädt in Sachsen-Anhalt anlässlich der Eröffnung des von ihm initiierten Schauspielhauses vorgetragen. Während am Spielplan des neuen Theaters *La Clemenza di Tito* von Wolfgang Amadeus Mozart stand, hatte der Dichter eigens für diesen Anlass das Vorspiel *Was wir bringen* verfasst. Im Schlussterzett, aus dem vor allem der zweite Vers als geflügeltes Wort große Verbreitung fand, vermittelt uns Goethe, dass wahre Meisterschaft nur in der Konzentration, der Beschränkung der Mittel und innerhalb eines klar definierten Gefüges möglich ist. Genau das sind jene Parameter, die das Werk von Peter Weber bestimmen.

### Wer Großes will, muss sich zusammenraffen

Womöglich hatte Peter Weber zu Beginn seiner künstlerischen Laufbahn nichts Großes im Sinn. Noch konnte er nicht ahnen, dass er später zu einem der zentralen Protagonisten im Bereich der Konkreten Kunst aufsteigen und die Technik der Faltung zu einer Meisterschaft entwickeln würde. Als 19-Jähriger absolvierte er von 1963 bis 1965 eine Lehre als Schriftsetzer, im Anschluss studierte er an der Fachhochschule in Hamburg. Er hatte das Glück, in Max H. Mahlmann auf einen Lehrer im Fachbereich

*To achieve great things, we must be single-minded:  
Mastery is revealed in limitation  
And law alone can set us free.  
Johann Wolfgang von Goethe*

“Mastery is revealed in limitation,” Goethe wrote in his sonnet *Nature and Art*. It was recited for the first time on 26 June 1802 in the spa town of Bad Lauchstädt in the then Electorate of Saxony (today in Saxony-Anhalt near Halle) at the opening of the new theatre. Goethe had initiated the building of this theatre and was influential in designing the interior. *La Clemenza di Tito* by Wolfgang Amadeus Mozart was on the programme and the poet had written for this occasion the prologue *Was wir bringen*. In the final tercet, which soon became a well-known adage, Goethe conveys to us that true mastery is achievable only through concentration, limitation and a clearly defined framework. It is exactly these parameters that define the work of Peter Weber.

### To achieve great things, we must be single-minded

It is quite possible that at the beginning of his artistic career, Peter Weber was not thinking of achieving great things. He could not yet imagine that he would later play a central role within the field of Concrete Art and achieve mastery in the technique of folding. In 1963 as a 19-year-old he began a three-year apprenticeship as a typesetter and then went on to study at the Fachhochschule in Hamburg. In the art and design faculty he was lucky to have Max H. Mahlmann as a teacher, who had a significant impact on his artistic development. Beyond the importance

Gestaltung und einen Lebensmenschen zu treffen, der für seine künstlerische Vita einflussreich und bedeutsam werden sollte. Über die enge Lehrer-Schüler-Beziehung hinaus war Peter Weber mit Max H. Mahlmann bis zu dessen Tod im Jahr 2000 eng befreundet. Mahlmann war als Künstler mit dem Kosmos der konkret-konstruktiven Kunst fest verbunden, als Lehrer hatte er Vorbildfunktion und die Gabe, seine Schüler mit seiner anregenden Neugierde zu begeistern. Bei Peter Weber sprang der Funke rasch über und entbrannte vor allem in Bezug auf konstruktives Gestalten zu einem leidenschaftlichen Feuer.

In den frühen 1970er-Jahren war Peter Weber vom künstlerischen Zeitgeist gefangen – der Op-Art und der Kinetik. Künstlerinnen und Künstler wie Victor Vasarely oder Bridget Riley waren ihm mit ihren Untersuchungen von Wahrnehmungsprozessen und visuellen Phänomenen Vorbilder. Schon früh entwickelte er neben dem Studium und dem pflichtbewussten Besuch der Grundkurse bei Mahlmann erste eigene künstlerische Arbeiten, die von seinem Lehrer mit Anerkennung honoriert wurden. Es handelte sich dabei um Werke mit Riffelglas, die durch Veränderung des Blick- und Standpunktes virtuelle Bewegungen erzeugten. Diese frühen kinetischen Arbeiten entstanden in der Zeit von 1969 bis 1974 und antizipierten damit ähnliche Werke von Ludwig Wilding. Das »Zusammenraffen« im Sinne von Goethe wurde von Peter Weber seit jeher praktiziert. Die Konzentration auf eine Sache war ihm von Beginn an wichtig; nie hat er sich mit dem Ausprobieren verschiedener Techniken und Stile verzettelt, sondern sich stets mit Hingabe und Präzision mit einer Sache befasst. So löste 1974 die illusionistische Malerei die Riffelglas-Ära ab. In der Folgezeit hat sich Peter Weber mit einer sehr aufwendigen Technik visuellen Phänomenen und optischen Effekten in der Malerei gewidmet. Mit Ziehfeder und Acrylfarbe entstanden Bilder mit Linienstrukturen, die allesamt mit einem Grund- und einem darüberliegenden Deckraster in Nass-in-Nass-Technik ausgeführt wurden. Während die Ziehfeder-Technik eine sehr gleichmäßig aufgetragene Farbe garantiert, ermöglicht seine serielle Farb-Chromatik, mit zwei Parallelrastern imaginäre Wölbungen, Kreise, Ellipsen oder Kreuze darzustellen. Peter Webers künstlerisches Interesse galt dem Raum, der auf der zweidimensionalen Bildfläche mit malerischen Mitteln illusioniert wurde. Im Rückblick

of the teacher-pupil relationship, Peter Weber maintained a close friendship with him until his death in 2000. As an artist, Mahlmann was firmly rooted in the sphere of Concrete and Constructive Art. He was a role model for his pupils and had the ability to enthuse them with his stimulating curiosity. The spark quickly ignited Peter Weber's imagination, above all in connection with a constructivist approach to his own artistic endeavours.

In the early 1970s Peter Weber was captivated by the artistic trends of the times – Op Art and Kinetic Art. Artists such as Victor Vasarely and Bridget Riley, who were investigating processes of perception and visual phenomena, were his role models. Early on Peter Weber developed, parallel to his studies and Mahlmann's introductory courses, his initial artistic works, which were well received by his teacher. They were made with ribbed glass, which generated movement whenever the viewer changed his perspective or position. These early kinetic pieces, which anticipated similar works by Ludwig Wilding, were executed between 1969 and 1974. Goethe's "single-mindedness" is a characteristic that Peter Weber has always exhibited, and concentrating on one artistic approach has been important to him since the very beginning of his career. He has never been distracted by trying out different techniques and styles; rather he has always attended to his projects with dedication and precision. Thus, in 1974 the ribbed glass era was completely replaced by illusionary painting. With a complicated and time-consuming technique, Peter Weber was now focused on creating visual phenomena and optical effects in painting. Using a ruling pen and acrylic paint, the artist created images of linear structures, all of which were executed on a ground with a covering grid in a wet-in-wet technique. While the ruling pen technique ensured a uniform application of the paint, the use of a series of chromatic colours on two parallel grids made it possible to depict imaginary convex forms, spheres, ellipses and crosses. In this work Peter Weber's artistic interest was focused on space, which was created as an illusion on a two-dimensional surface using painterly means. Looking back at his artistic development, it is clear that Peter Weber's lifelong theme is space, his depiction of which has progressed from an imaginary three-dimensionality in painting to real space in his folding technique.

auf seine künstlerische Entwicklung kann festgestellt werden, dass die Auseinandersetzung mit dem Raum *das* künstlerische Lebensthema von Peter Weber ist, das sich von der imaginären Dreidimensionalität in der Malerei hin zum realen Raum in der Faltung entwickelte.

### In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister

Die Phase der Auseinandersetzung mit der kinetischen Kunst und Op-Art währte 20 Jahre. Ab 1990 überrascht Peter Weber mit einem neuen künstlerischen Konzept, das er bereits Mitte der 1970er-Jahre für sich entdeckt hat: die Faltung. So wie Goethe davon überzeugt war, dass wahre Meisterschaft nur möglich ist, wenn man sein Tun auf ein Gebiet beschränkt, so hat auch Peter Weber die Malerei zugunsten der Faltung völlig aufgegeben. Dieser Technik hat sich der Künstler umfassend verschrieben und sie zu einer virtuoson Meisterschaft entwickelt. In der bildenden Kunst ist das Spezialgebiet der Faltung eine selten angewandte Technik; kein anderer Künstler arbeitet in dieser Konsequenz und Intensität mit dieser Methode. Seine Arbeitsweise bestimmt seine Kunst, und Peter Weber nimmt damit im Bereich der Konkreten Kunst eine singuläre Position ein. Die Faltung ist zu seinem Stil und zu seinem Markenzeichen geworden.

Die Beschränkung im Sinne von Goethe zeigt sich aber nicht nur in der völligen Aufgabe der Malerei und in der Konzentration auf die Faltung, sondern die Technik selbst kann als eine Beschränkung angesehen werden. Denn einzig das zu faltende Material ist die Basis der künstlerischen Auseinandersetzung, es allein ist Gegenstand der Darstellung, ihm wird nichts hinzugefügt und nichts weggenommen. Das Material ist dem Künstler selbst genug, seine Schaffenskraft, seine schöpferischen Ideen und sein handwerkliches Können verwandeln plane Flächen in räumliche Falt-Gebilde. Die Faltung ist eine der ältesten Kulturtechniken der Menschheit, sie beschreibt den Vorgang, eine zweidimensionale Fläche ohne Schnitte in eine kleinere, dreidimensionale Einheit zu transformieren. Das Ausgangsmaterial erfährt durch das Falten eine Metamorphose, ohne dass der Werkstoff zerstört oder beschnitten wird; er bleibt in seiner Ganzheit erhalten. Das Falten ist uns am ehesten durch das Origami, die traditionelle japanische

### Mastery is revealed in limitation

Peter Weber's period of experimentation with Kinetic and Op Art lasted 20 years. As of 1990 he began presenting a new artistic concept that was based on something he had discovered in the mid-1970s: folding. Just as Goethe was convinced that true mastery is possible only if you limit your activity to one field, so Peter Weber also gave up painting entirely in favour of folding, concentrating solely on this technique and developing it to virtuoso mastery. In the pictorial arts, folding is a special technique that is not widely used, and no other artist works with this method so rigorously and intensely. This method defines Peter Weber's art and, with it, he has achieved a singular position within the field of Concrete Art. Folding has become his style and the trademark of his art.

Limitation in Goethe's sense is not only evident in the artist's abandonment of painting and concentration on folding; the folding technique itself is a form of limitation. Indeed, it is the folding material that forms the basis for his artistic investigation; it alone is the object of depiction. Nothing is added and nothing is removed. The material is sufficient to the artist; his creative power, artistic ideas and craftsmanship transform its flat surfaces into spatial folding objects. Folding is one of the oldest cultural techniques. It denotes the process of transforming – without cutting – a two-dimensional surface into a smaller, three-dimensional unit. In the folding procedure the work undergoes a metamorphosis without it being destroyed or cut; it remains whole. Folding is familiar to us primarily as origami, the traditional Japanese paper-folding technique. Whereas with origami, artful and complicated figurative objects emerge, Peter Weber's approach results solely in highly complex geometric structures that are connected to each other in a manner similar to a network (*Vernetzung*). Since the 1990s, the artist has worked exclusively with this method and developed it into a sophisticated technique in years of artistic research. His work is based on empirical analyses that produce insights and discoveries in a methodical way. Peter Weber refers to this method of experimental design as "trial and error".

Just as Goethe was always interested in expanding his wealth of forms and demonstrating his artistic

Papierfalttechnik bekannt. Während beim Origami kunstvolle Figuren und komplizierte gegenständliche Objekte entstehen, faltet Peter Weber ausschließlich hoch komplexe geometrische Strukturen, die miteinander vernetzt sind. Seit den 1990er-Jahren beschäftigt sich der Künstler ausschließlich mit dieser Methode und hat sie in einer jahrelangen künstlerischen Recherche zu einer ausgefeilten Technik entwickelt. Das Fundament seiner Arbeit bilden empirische Analysen, die neue Erkenntnisse auf methodischem Weg zutage fördern. Trial-and-Error-Methode nennt Peter Weber seine Versuchsanordnungen.

Genau wie Goethe stets daran interessiert war, seinen Formenreichtum zu erweitern und seine künstlerische Vielfalt unter Beweis zu stellen, so ist auch Peter Weber darum bemüht, innerhalb des Spezialgebiets der Faltung zu neuen künstlerischen Lösungen zu kommen. In der Beschränkung offenbart sich auf diese Weise ein erstaunlicher Variantenreichtum, der durch immer neue Faltkonstruktionen und die Wahl unterschiedlicher Materialien beflügelt wird. Jedes Material hat seine eigene Art der Verarbeitung und bestimmt durch seine stofflichen Eigenheiten das Ergebnis des Faltprozesses. Begonnen hat Peter Weber mit Papierfaltungen, gefolgt von Baumwolle und Leinwand. Danach schlossen sich Faltungen mit einem semitransparenten Kunststoff, dem Material HDPE (Hochverdichtetes Polyethylen), und Edelstahl an; industriell hergestellter Filz und Stahl sind die Werkstoffe, die aktuell vorrangig zum Einsatz kommen. Jedes Material hat seine eigene Charakteristik und verlangt dem Künstler teils heftigen körperlichen Einsatz ab, wenn es in die gewünschte Form gebracht werden soll. Ein mehrere Zentimeter dicker Filz will nicht notwendigerweise gefaltet werden und sträubt sich. Peter Weber nutzt hier gerne den Terminus »bändigen«, um die Kraftanstrengung sprachlich zu fassen, die ihm das Material beizubringen bringt. Das Zähmen des Werkstoffs bringt den Künstler zwar oft an die Grenze des Machbaren, verleiht der realisierten Bildidee aber eine umso höhere Spannung. Die besondere Intensität bei der Herstellung ermöglicht eine ebenso intensive Rezeption. Überhaupt gehen seine variantenreichen Faltobjekte in ihrer sinnlichen und ästhetischen Qualität weit über ihre faktische Beschaffenheit hinaus.

diversity so, too, does Peter Weber endeavour to find new artistic solutions within his special field of folding. In limitation there emerges an astounding variety, which is spurred on by ever new folding constructions and different materials. Every material requires its own sort of handling and determines, as



Peter Weber überträgt die Skizze auf die Filzbahn / Peter Weber transfers his sketches on to the piece of felt.

a result of its particular qualities, the outcome of the folding process. Paper was the first material for Peter Weber to fold, followed by cotton and canvas. Then he moved on to folding with semi-transparent plastic, HDPE (high-density polyethylene) and stainless steel. Currently, industrially produced felt and steel are his preferred materials. Every material has its own characteristics, and some require considerable physical effort to be brought into the desired form. Felt that is several centimetres thick, for example, resists folding. Peter Weber likes to use the term "subdue" to express the strength he must exert to shape the material. In fact, the handling of resistant material often pushes the artist to the limits of what is possible but if he succeeds, the final image also reveals an even greater tension. The particular intensity of the production process facilitates a reception that is just as intense. Indeed, Peter Weber's variety-rich folding objects go well beyond their factual state in terms of sensual and aesthetic quality.

### Und das Gesetz nur kann uns Freiheit geben

Goethe beschreibt in diesem letzten Vers seine Überzeugung, dass jeder, der Vollkommenes schaffen möchte, bestimmte Normen und Regeln beachten muss. Mit »Gesetz« sind jene Rahmenbedingungen gemeint, innerhalb derer sich schöpferische Gestaltung frei entfalten kann. Peter Webers künstlerische Freiheit entwickelt sich innerhalb der Konkreten Kunst, die von einer strengen Systematik und einem starken theoretischen Überbau geprägt ist. Wesentliche Grundlage dieser Kunstrichtung ist, dass sie die sichtbare Welt nicht abbilden will und jeglichen Verweischarakter auf Gegenständliches oder von der Natur Abgeleitetes ablehnt. Dargestellt werden objektive und nachvollziehbare Strukturen, deren Basis ein rational-konstruktives Formenvokabular bildet, das sich aus Linien, Flächen, Farben, Formen und

### And law alone can set us free

In the last stanza of his sonnet, Goethe expresses his conviction that, in order to create something perfect, certain norms and rules must be followed. "Law" then refers to the conditions under which artistic creativity can freely unfold. Peter Weber's artistic freedom emerges within the framework of Concrete Art, which is characterized by a strict systematic and theoretical approach. Artists adhering to the principles of this artistic movement do not wish to depict the visual world. In fact, they reject any sort of reference to the figurative world or to anything derived from nature. Only objective and "readable" structures are depicted, the basis of which is a rational-constructive vocabulary of forms that can be constructed from lines, surfaces, colours, forms and material. The pictorial means become the object of



Peter Weber faltet den Filz entsprechend seiner Konstruktion/Peter Weber folds the felt according to his construction.

dem Material zusammensetzt. Die bildimmanenten Mittel werden zum Thema der Darstellung gemacht, wobei eine explizite Bildidee am Beginn jeden konkreten Gestaltens stehen muss.

Für die Entwicklung der Konkreten Kunst sind Theo van Doesburg (1883–1931) und Max Bill (1908–1994) von zentraler Bedeutung.<sup>1</sup> Ihre Manifeste und Proklamationen bilden das Fundament einer auf geometrischer Gestaltung beruhenden Kunst, die sich nur auf ihre eigenen Ausdrucksmittel bezieht. Dabei sind Rationalität und mathematische Berechenbarkeit wesentliche Parameter, wie Theo van Doesburg feststellte: »Wir sind Maler, die denken und messen«,

representation itself, whereby an explicit idea of the image must be present before the actual artistic work begins.

Theo van Doesburg (1883–1931) and Max Bill (1908–1994) were very influential in the development of Concrete Art.<sup>1</sup> Their manifestos and proclamations provided the foundation of an art form based on geometric shapes that makes reference to its own means of expression. Essential parameters of this movement include rationality and mathematical computability, as Theo van Doesburg claimed in his 1930 manifesto, *The Foundations of Concrete Art*:<sup>2</sup> "We are painters who think and measure." Peter

schrieb er 1930 im Manifest *Grundlagen der Konkreten Kunst*.<sup>2</sup> Auch Peter Weber ist ein Künstler, der denkt und misst. Seinen komplexen faltstrukturen legt er klare konstruktive Konzepte zugrunde, die einen hohen intellektuellen Zugang, entsprechendes mathematisches Verständnis und Forscherdrang voraussetzen. Beim Falten gibt es keine Spontaneität, keine unvermittelten Ideen, die kurzerhand im Gestaltungsprozess umgesetzt werden, sondern alle Konstruktionsschritte sind vorab geistig ausformuliert und detailreich geplant. Max Bill stellte dazu 1949 fest: »konkrete malerei und plastik ist die gestaltung von »wahrnehmbarem«. ihre gestaltungsmittel sind die farben, der raum, das licht und die bewegung. durch die formung dieser elemente entstehen neue realitäten. vorher nur in der vorstellung bestehende abstrakte ideen werden in konkreter form sichtbar gemacht.«<sup>3</sup> Das Sichtbarmachen der konkreten Idee passiert bei Peter Webers Faltungen auf eine besondere Weise: Im Unterschied zu anderen Künstlern, die das Ergebnis ihres Schaffensprozesses stets vor Augen haben, arbeitet Peter Weber auf der Rückseite seiner Werkstücke. Hier bringt er alle Konstruktionslinien auf und bereitet die Faltung durch das Nuten des Materials vor. Nach Abschluss des gesamten faltprozesses, der aufgrund der Vernetzung der strukturen in einem zug passieren muss, tritt erst mit dem Wenden des werkstückes die sichtseite zutage. Wie entscheidend eine achtsame und akkurate Planung ist, zeigt sich vor allem am Ende der ausführung, denn jeder minimale berechnungsfehler eines winkels oder jede unstimmmige maßeinheit verfälscht das ergebnis und hat auswirkungen auf die gesamte komposition. Der systematische zusammenhang ist nicht nur bei den faltungen von Peter Weber von zentraler bedeutung, sondern er ist ein wesensmerkmal der konkreten kunst. Bemisst man diese an den Gestaltungsspielräumen des ihr zugrunde liegenden Materials, so gehört Peter Weber zu den ideenreichsten Vertretern dieser Zunft. Mit der Technik des faltens hat er dem strengen Formenvokabular der Konkreten Kunst zudem eine neue Facette hinzugefügt.

### Aller guten Dinge sind drei

Bestimmen die drei Parameter – Konzentration, Beschränkung der Mittel und ein klar definierter Rahmen – das künstlerische Schaffen, so hat darüber

Weber is also an artist who thinks and measures. His complex folding structures rely on clear constructive concepts that require a highly intellectual approach, mathematical understanding and scientific curiosity. There is no spontaneity in the folding process, no ideas that are suddenly implemented in the creative process. Instead all the construction steps have been thought through in advance and planned in detail. Max Bill stated in 1949: "Concrete painting and sculpture gives form to what is optically perceivable. Its means of expression are colour, space, light and movement. By forming these elements, new realities arise. Abstract ideas that were only existent in the imagination are made visible in concrete form."<sup>3</sup> With Peter Weber's foldings, concrete ideas are rendered visible in a special way: in contrast to other artists who always see the result of their creative process before them, Peter Weber works on the reverse side of his pieces. This is where he draws all his construction lines and prepares the folding by scoring the material in advance. When the entire folding process has been completed, which due to the interconnection between the structures must be carried out in a single manoeuvre, the result can only be viewed after turning the object to the front side. How decisive careful and accurate planning is can only be determined at the end of the folding process. This is because every minor miscalculation of an angle or incorrect measurement distorts the result and affects the entire composition. Systematic interrelationships are not only of major importance to Peter Weber's foldings; they are also an essential feature of Concrete Art. Considering the creative scope of the underlying material, Peter Weber's works are among the most imaginative within this field. With the technique of folding, the artist has added a new facet to the stringent formal vocabulary of Concrete Art.

### All good things come in threes

In addition to the three parameters of concentration, limitation of means and a clearly defined framework that shape Weber's artistic creativity, another factor – the number three – plays a major role for the artist and human being Peter Weber. As an element of measurement and structure, it is omnipresent in his paintings as well as his foldings. The early serial paintings were composed exclusively of three-line

hinaus die Zahl Drei eine zentrale Bedeutung für den Künstler und Menschen Peter Weber. Als Maß- und Strukturelement ist sie sowohl in der Malerei als auch in der Faltung omnipräsent. Die frühen seriellen Malereien wurden ausschließlich mit drei Linienrastern komponiert; in der Faltung findet die Dreizahl in Komposition und Konstruktion bis heute Anwendung. Die Zahl ist für Peter Weber auch eine Lebenszahl, die beispielsweise in den Geburten seiner drei Töchter auftaucht: 1980, 1983, 1986. Zwei Kinder wurden jeweils am 15. des Monats geboren, bei der Ältesten wurde die magische Zahl um einen Tag verfehlt, sie kam am 31.12.1980 zur Welt. Und zuletzt, wie könnte es anders sein, ist auch Peter Weber an einem dritten Tag geboren, nämlich am 3. Januar 1944. In der Numerologie steht die Zahl Drei für schöpferische Kraft, Lebensfreude und für ein hohes Maß an Prinzipientreue. Diese Persönlichkeitsmerkmale passen perfekt zum Künstler Peter Weber, zu seinem heiteren Gemüt und seiner Konsequenz, in der Kunst keine Kompromisse einzugehen. In seinem Lebenskosmos lässt sich ein weiterer Dreiklang ausmachen: Neben der Kunst nehmen die Musik und die Natur in Form von Bienen zentrale Rollen ein. Die bildende Kunst und die Jazz-Musik bestimmen seit den späten 1960er-Jahren sein künstlerisches Schaffen; seit über dreißig Jahren beschäftigt er sich auch mit Bienen und stellt einen in der Kunstwelt einzigartigen und unübertroffenen Honig her. Der übergeordnete ganzheitliche Organismus, der ein Bienenvolk leitet, ist für Peter Weber zu einem großen Vorbild und Lebensmotto geworden. Seine holistische Denkweise spiegelt sich auch in Peter Webers Kunst wider. Durch das Prinzip des Faltens bleibt jedes Objekt trotz der Vielheit eine Einheit. So zeigt sich einmal mehr, dass das Ganze mehr ist als die Summe seiner Teile.

grids; and the number three can still be found today in the composition and construction of his foldings. The number is also part of his private life: the birth years of his three daughters – 1980, 1983 and 1986 – are each divisible by three. Two children were born on the 15th of the month. The oldest missed the magic number by just one day. She was born on 31 December 1980. And finally – how could it be otherwise? – Peter Weber was born on the third day of the month: 3 January 1944. In numerology, the number three stands for creative power, zest for life and a high degree of commitment to principles. These personality traits fit the artist perfectly with his cheerful disposition and his consistency in refusing to compromise his art. There is another triad to consider: art, music and nature (in the form of bees) have played a major role in Peter Weber's life. The visual arts and jazz have shaped his artistic creativity since the late 1960s, and for more than thirty years he has been a beekeeper, producing, in the art world, unique and unrivalled honey. The structured and holistic organism that bees are a part of is exemplary for Peter Weber and has become a life motto for him. His holistic manner of thinking is also reflected in his art. Every one of his objects retains its unity despite its diversity. Thus, it is once again evident that the whole is more than the sum of its parts.



1 Zur Entwicklungsgeschichte der Konkreten Kunst siehe: Tobias Hoffmann (Hrsg.), *Die Idee Konkret. Konkrete Kunst als ideengeschichtliche Entwicklung*, Köln 2012.

2 Theo van Doesburg, »Die Grundlage der konkreten Malerei«, erstmals erschienen in *Art Concret*, 1930. Das Manifest wurde von Otto Gustav Carlsund, Theo van Doesburg, Jean Hélion, Léon Arthur Tutundjian and Marcel Wantz unterzeichnet. Zit. nach Margit Weinberg-Staber (Hrsg.), *Konkrete Kunst. Manifeste und Künstlertexte*, Studienbuch 1, Stiftung für konstruktive und konkrete Kunst, Zürich 2001, S. 27.

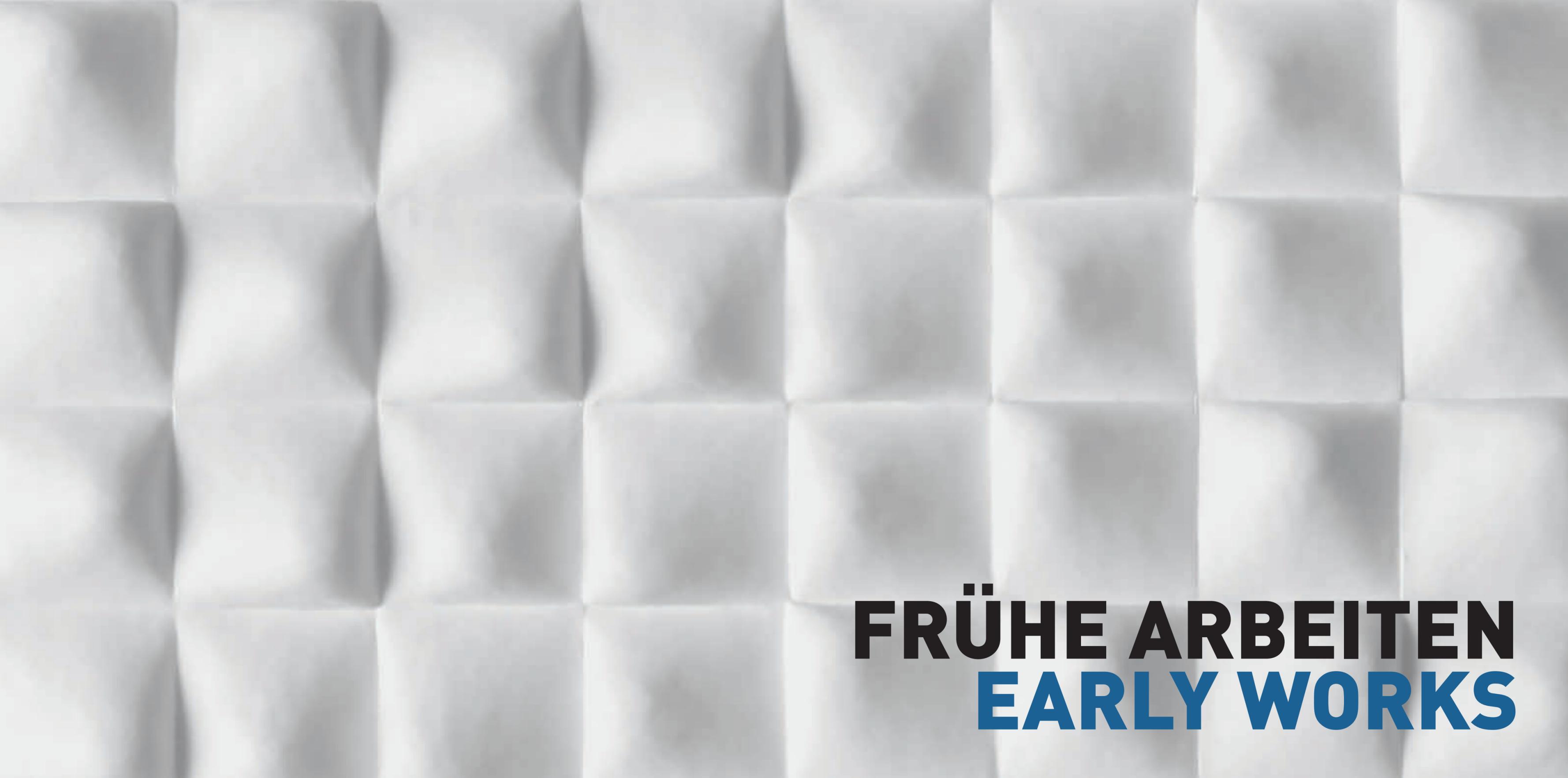
3 Max Bill, »konkrete kunst« (1949). Zit. nach Margit Weinberg-Staber, wie Anm. 2, S. 32.

1 For the history of Concrete Art, see Tobias Hoffmann (ed.), *Die Idee Konkret. Konkrete Kunst als ideengeschichtliche Entwicklung*, Cologne 2012.

2 Theo van Doesburg, "Die Grundlage der konkreten Malerei" in: *Art Concret*, 1930. The manifesto was signed by Otto Gustaf Carlsund, Theo van Doesburg, Jean Hélion, Léon Arthur Tutundjian and Marcel Wantz. Quoted in Margit Weinberg-Staber (ed.), *Konkrete Kunst. Manifeste und Künstlertexte*, Studienbuch 1, Stiftung für konstruktive und konkrete Kunst, Zurich 2001, p. 27.

3 Max Bill, "konkrete kunst" (1949), quoted in Margit Weinberg-Staber, *ibid.*, p. 32.

WVZ 1968/1  
**Ohne Titel – 1968**  
 Monotypie/Monotype  
 42 x 29,5 cm  
 Besitz des Künstlers/  
 Property of the artist



**FRÜHE ARBEITEN**  
**EARLY WORKS**

# Reliefs und Objekte der frühen Jahre

## Reliefs and Objects of the Early Years



Ausstellungsansicht Ausstellungszentrum am Fernsehturm, Ost-Berlin, 1989/90 / View of exhibition at the exhibition centre of the Television Tower, East Berlin, 1989/90

Kinetische Kunst fand in den 1960er- und 1970er-Jahren nicht nur durch mechanische Elemente statt, sondern erfuhr auch eine Analogie in der Malerei. Ohne dass sich auf dem statischen Gemälde etwas bewegen würde oder könnte, entsteht im Auge des Betrachters der Eindruck von Bewegung. Das dezidierte Ziel war die Aktivierung des Betrachters, der sich vor dem Bild bewegen musste. Jeder Standpunkt veränderte den Eindruck des Bildes. Der Betrachter war gezwungen, sich einen Blickwinkel frei auszusuchen. Dahinter stand ein neues Selbstverständnis von Kunst, das auch für Peter Weber charakteristisch werden sollte: Er wollte keine Kunst machen, die nur Eingeweihte verstanden, sondern eine »demokratische« Kunst, die jedem durch reine Anschauung zugänglich war.

Die Fragen nach dem Verhältnis von Fläche zu Raum, von realem zu imaginärem Raum beschäftigten Weber zunehmend. So begann er beispielsweise mit geriffeltem Glas zu experimentieren, das er als zweite Ebene über seine Linienstrukturen legte. Dadurch verstärkte er die kinetischen Aspekte seines Werks auf einfache Weise. Bereits hier zeigte sich, dass die Wahl des Materials im Werk von Weber größte Konsequenzen hatte. Die vorgesetzte Glasplatte veränderte die Wahrnehmung viel stärker, als ihm das mit der reinen Malerei möglich gewesen wäre.

Letztlich suchte Weber nach Möglichkeiten, die zweite und dritte Dimension in einem Werk schlüssig zu verbinden. Die rein optische Aufbrechung der Fläche genügte ihm bald nicht mehr. Er wollte nicht mehr nur mit den Scheineffekten operieren, sondern eine Lösung finden, die gleichzeitig Fläche und Raum thematisierte. Seine frühen Objekte und Reliefs dokumentieren diese Suche. Erst das Prinzip der Faltung eröffnete ihm diese Möglichkeit.

*Simone Schimpf*

Kinetic Art was not only made in the 1960s and 1970s with mechanical elements but also with painterly means. Although nothing can or is able to move on a static painting, the perception of movement is created in the eye of the viewer. The declared objective was the activation of the observer, who was to move in front of the painting. Each point of view transformed the painting's appearance. The observer was obliged to freely choose a perspective. This principle rested on a new self-conception of art that was also characteristic of Peter Weber as well: he did not want to make art only for those in the know, but rather "democratic" art accessible to everyone through pure vision.

The inquiries into the relationship between surface and space, between real and imaginary space, began to absorb Weber more and more. He started to experiment, for example, with ribbed glass, which he placed in a second layer over his line structures. This allowed him to intensify the kinetic aspects of his works in a simple manner. At this point it became obvious that the choice of materials would have the greatest of consequences for Weber's work. The superimposed glass plate changed the perception of the picture much more powerfully than would have been possible through painting alone.

Ultimately, Weber was searching for possibilities of coherently combining in one work the second and third dimension. The purely optical disruption of the surface was no longer enough for him. He did not want to operate any more with mere optical effects, but rather find a solution that simultaneously addressed surface and space. His early objects and reliefs document this search. Only the principle of folding offered him this possibility.

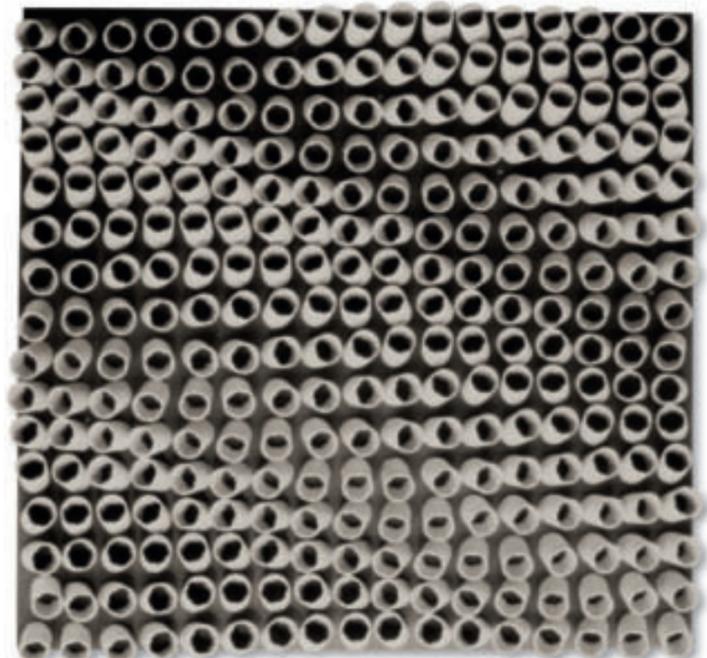
*Simone Schimpf*



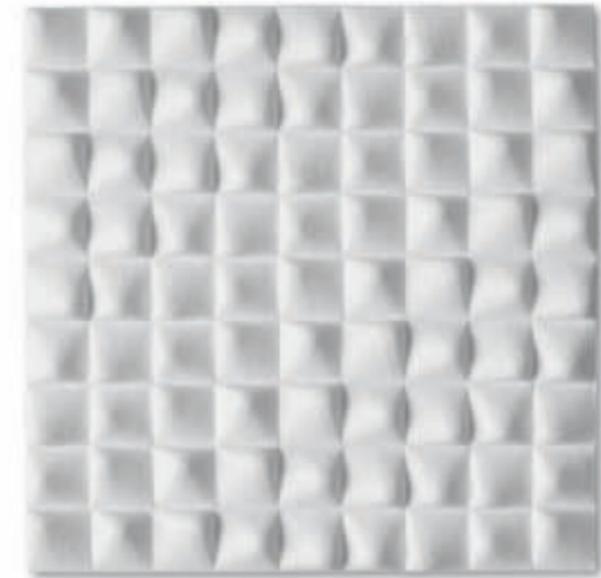
WVZ 1969/4  
**Offene Ellipsen – 1969**  
Kupferplatte getrieben, Acryl/  
Copper plate embossed, acrylic  
90 x 63 cm  
Besitz des Künstlers/  
Property of the artist



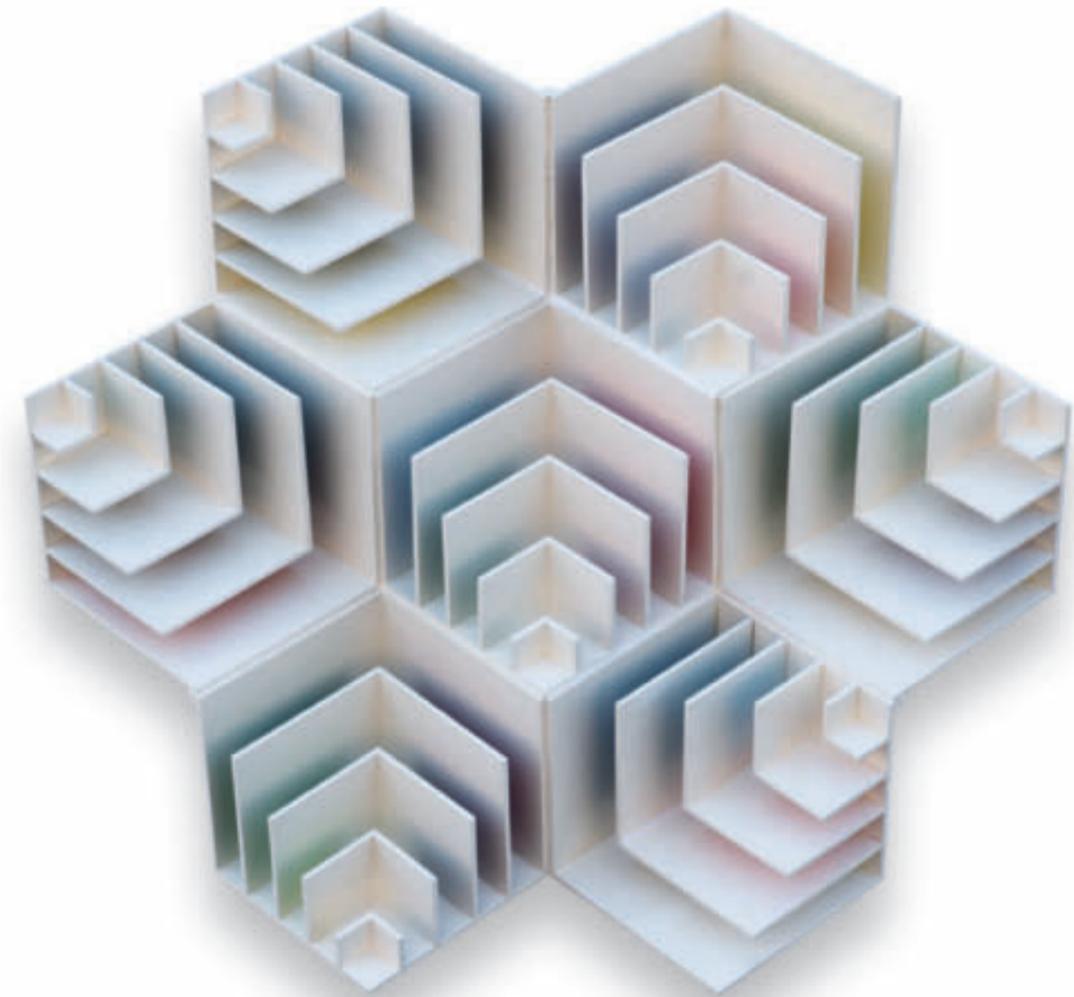
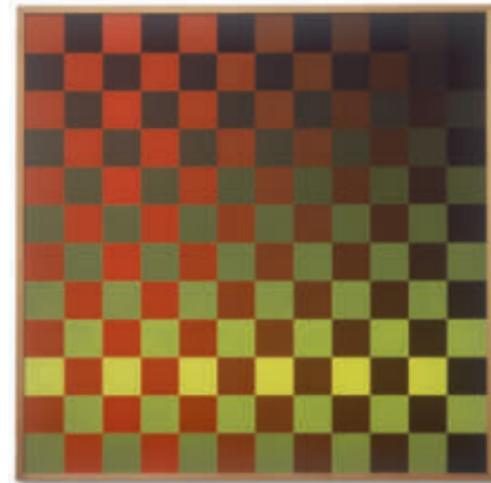
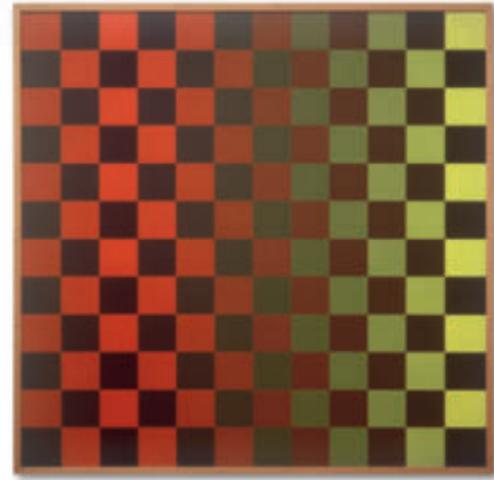
WVZ 1969/5  
**Permutation – 1969**  
Offsetplatte getrieben/  
Offset plate embossed  
70 x 70 cm  
Privatsammlung/  
Private collection



WVZ 1969/7  
**Röhrenpermutation – 1969**  
Plastikröhren, Glas/  
Plastic pipes, glass  
75 x 75 cm  
Zerstört/Destroyed



WVZ 1970/7  
**Gipsrelief  
(Permutation) – 1970**  
Gips auf Holz/  
Gypsum on wood  
48 x 48 cm  
Besitz des Künstlers/  
Property of the artist



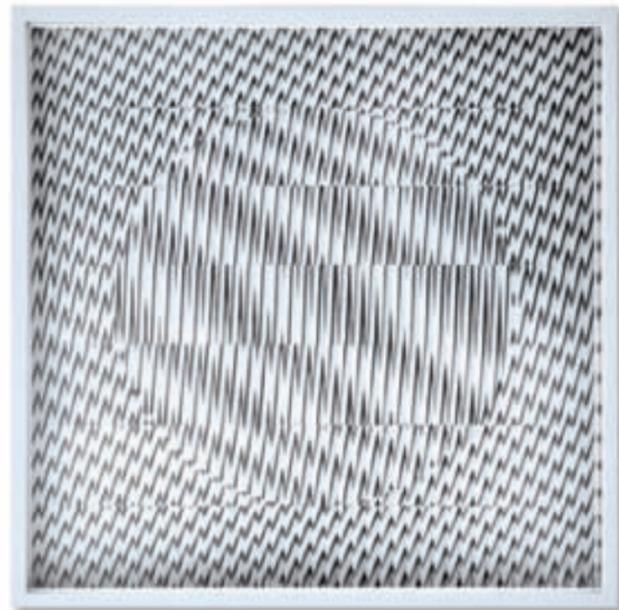
WVZ 1970/1  
**Farbstudie  
 mit Quadraten I – 1970**  
 Acryl auf Holz/Acrylic on wood  
 62 x 62 cm  
 Besitz des Künstlers/  
 Property of the artist

WVZ 1970/2  
**Farbstudie  
 mit Quadraten II – 1970**  
 Acryl auf Holz/Acrylic on wood  
 62 x 62 cm  
 Besitz des Künstlers/  
 Property of the artist

Ausstellungsansicht/  
 Exhibition view  
 Nordfriesland Museum.  
 Nissenhaus Husum, 1972



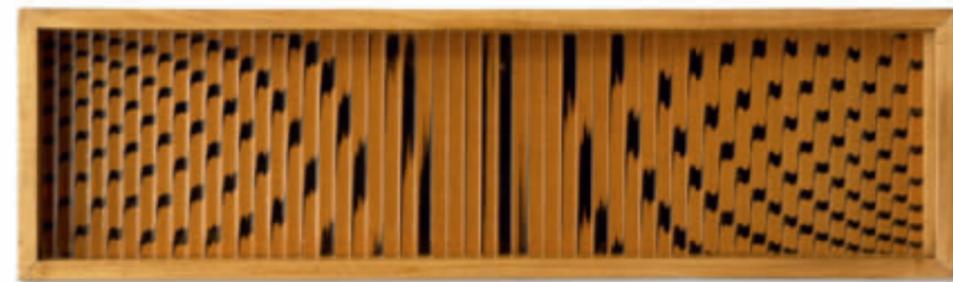
WVZ 1971/1  
**7 Farbkuben – 1971**  
 Acryl auf Holz/Acrylic on wood  
 72 x 73 x 20 cm  
 Besitz des Künstlers/  
 Property of the artist



WVZ 1970/3  
**Graue Interferenz**  
**(kinetisches Objekt) – 1970**  
Buchdruck auf Karton,  
Riffelglas, gerahmt/  
Letterpress on cardboard,  
ribbed glass, framed  
56 x 56 x 5 cm  
Besitz des Künstlers/  
Property of the artist



WVZ 1969/2  
**Dezentrales Raster – 1969/70**  
Acryl auf Holz, Riffelglas,  
gerahmt / Acrylic on wood,  
ribbed glass, framed  
55 x 55 cm  
Privatsammlung/  
Private collection,  
Winterthur, CH



WVZ 1969/3  
**Glasinterferenz Nr. 1 – 1969**  
 Buchdruck auf Karton,  
 Riffelglas, gerahmt/  
 Letterpress on cardboard,  
 ribbed glass, framed  
 20,5 x 72 cm  
 Besitz des Künstlers/  
 Property of the artist



WVZ 1970/4  
**64 Quadrate I**  
**(Kinetikobjekt) – 1970**  
 Buchdruck auf Karton,  
 Riffelglas, gerahmt/  
 Letterpress on cardboard,  
 ribbed glass, framed  
 55 x 55 cm  
 Besitz des Künstlers/  
 Property of the artist

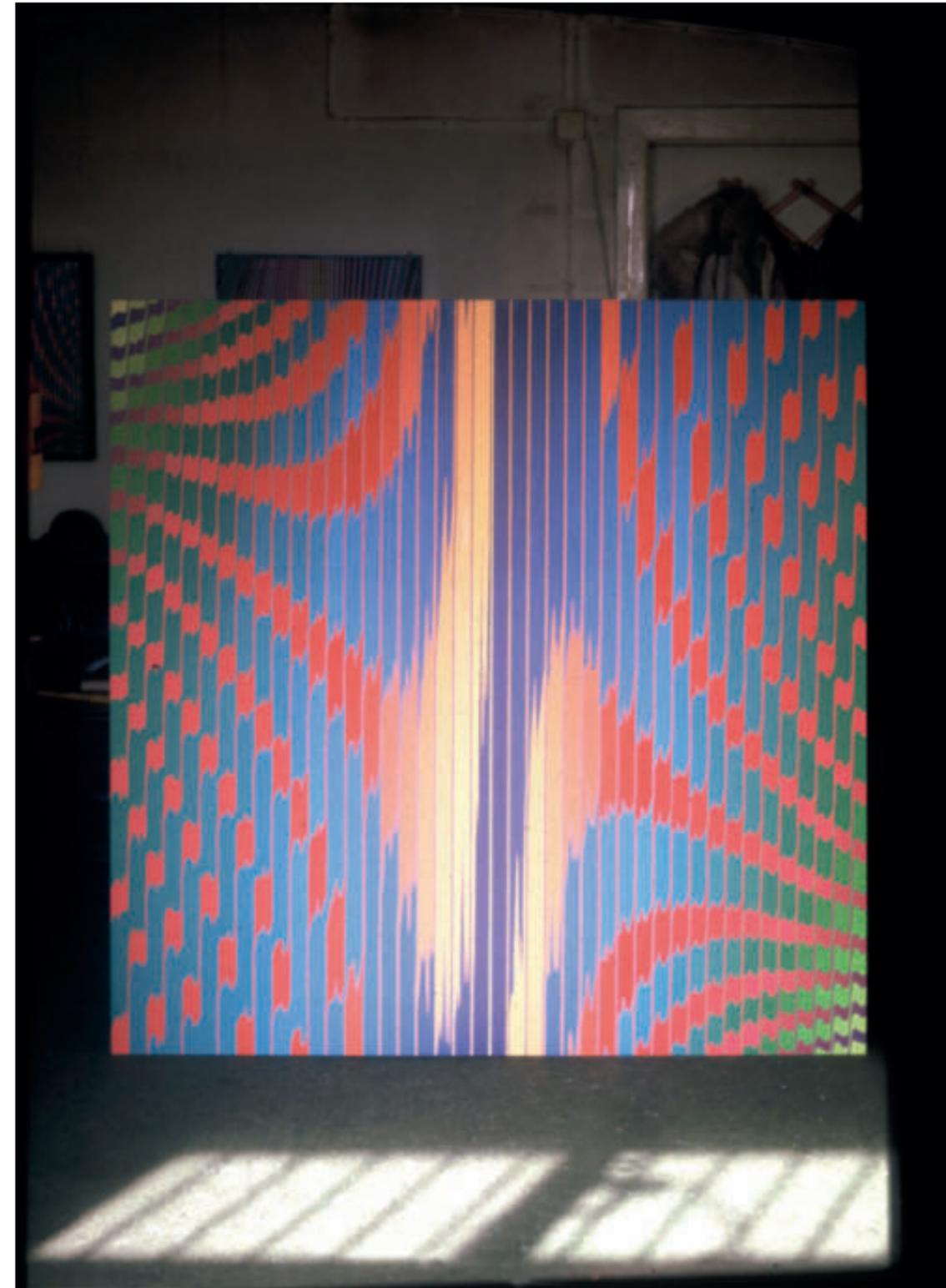
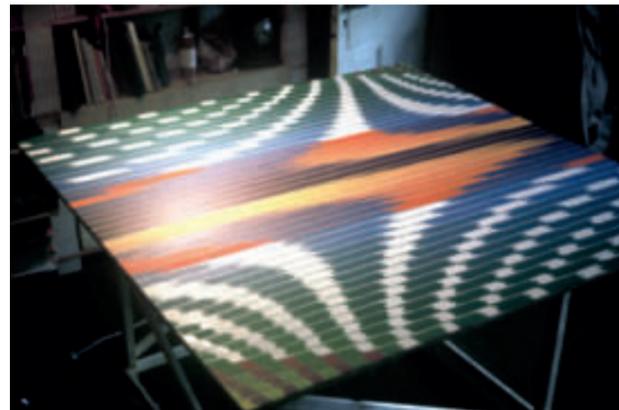


WVZ 1970/6  
**64 Quadrate III**  
**(Kinetikobjekt) – 1970**  
 Buchdruck auf Karton,  
 Riffelglas, gerahmt/  
 Letterpress on cardboard,  
 ribbed glass, framed  
 55 x 55 cm  
 Besitz des Künstlers/  
 Property of the artist

WVZ 1971/3  
**Glasobjekt Nr. 6 – 1971**  
 Buchdruck auf Karton,  
 Riffelglas, gerahmt/  
 Letterpress on cardboard,  
 ribbed glass, framed  
 56 x 56 cm  
 Besitz des Künstlers/  
 Property of the artist

WVZ 1970/5  
**64 Quadrate II**  
**(Kinetikobjekt) – 1970**  
 Buchdruck auf Karton,  
 Riffelglas, gerahmt/  
 Letterpress on cardboard,  
 ribbed glass, framed  
 55 x 55 cm  
 Besitz des Künstlers/  
 Property of the artist

# Entstehung des ersten Großformats Making of the first large painting



WVZ 1973/1  
**Dezentrales Raster - 1973**  
Acryl auf Holz / Acrylic on wood  
150 x 150 cm  
Privatsammlung/  
Private collection, DE

# Malerei der frühen Jahre

## Paintings from the Early Years



Peter Weber, 1976

Die Anfänge von Peter Webers künstlerischem Schaffen liegen in den frühen 1970er-Jahren. Bereits während seines Studiums bei Max H. Mahlmann an der Fachhochschule Hamburg begann er mit ersten kinetischen Arbeiten. Mahlmann war ein charismatischer und konkreter Künstler, dessen Bilder auf Rasterstrukturen und strengen mathematischen Konstruktionen basierten. Webers systematischer Entwurfsprozess, der ihn bis heute begleitet, nahm hier seinen Anfang. Ebenso ist seine Vorliebe und sein Interesse für das Quadrat – als Bildformat und später als Ausgangsform für seine Faltungen – durch die frühe Begegnung mit der Konkreten Kunst begründet.

Es waren die Jahre, in denen die Op-Art, die kinetische Kunst allgemein und Künstlervereinigungen im Speziellen wie ZERO und Neue Tendenzen großen Einfluss und Breitenwirkung entfalteten. Charakteristisch für sie alle war der rationale Einsatz von einfachen Gestaltungsmitteln, die jedoch erstaunliche optische Effekte bewirken.

Weber baute seine Gemälde aus präzisen Rastern und Linienfeldern auf, die er mittels Farbverläufen und Varianzen in der Breite in scheinbare Bewegung versetzte. Das Verhältnis von Vorder- und Hintergrund löst sich außerdem durch einen kalkulierten Farbverlauf von hell zu dunkel auf und erzeugt darüber hinaus Effekte wie von einem unsichtbaren Strahler, der das Bild beleuchtet. Anders als sein Lehrer Mahlmann interessierte sich Weber für Scheinbewegungen und eine daraus entstehende Mehrdimensionalität. Solche Fragestellungen und Techniken waren spätestens seit der großen Op-Art-Ausstellung *The Responsive Eye* 1965 im New Yorker Museum of Modern Art Forschungsfeld von vielen Künstlern.

*Simone Schimpf*

The beginnings of Peter Weber's creative production lie in the early 1970s. During his studies at the Fachhochschule Hamburg under Max H. Mahlmann, he began to create his first kinetic works. Mahlmann was a charismatic Concrete artist whose pictures were based on grid structures and stringent mathematical constructions. Weber's systematic design process, which he continues to employ today, has its roots in this period. Similarly, his preference and interest in the square – as a format for his pictures and later as the initial form of his foldings – stems from his early encounter with Concrete Art.

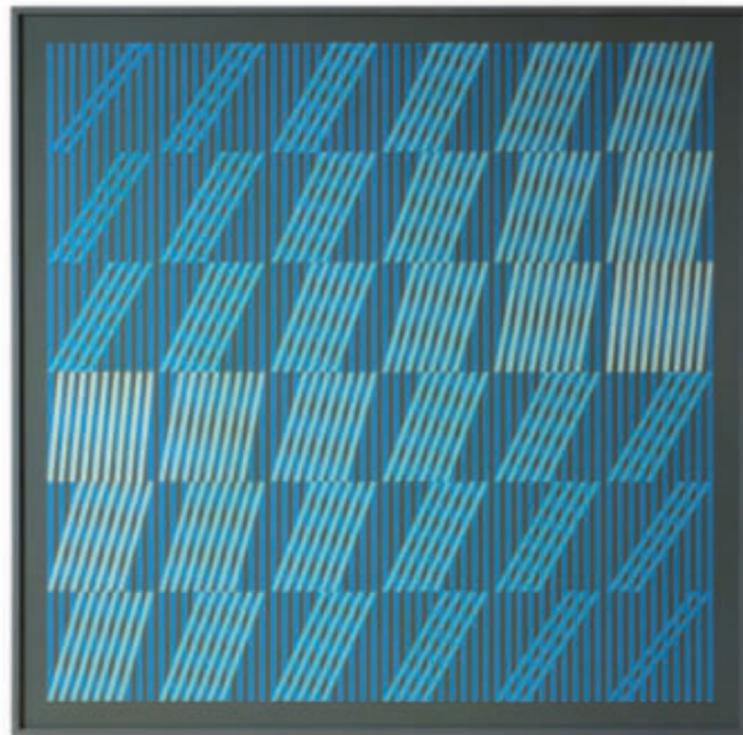
These were years in which Op Art, Kinetic Art in general, and artists' groups such as ZERO and Neue Tendenzen in particular exerted profound and broad influence on artists. Characteristic of all of them was the rational utilization of simple design elements, which nevertheless produced astonishing optical effects.

Weber constructed his paintings out of precise grids and fields of lines, which he set in motion using colour gradients and variations in width. The relationship between foreground and background was, moreover, dissolved through the calculated gradient of colour from bright to dark, causing effects as if an invisible beam of light illuminated the picture. In contrast to his teacher Mahlmann, Weber was interested in illusionary movements and the multi-dimensionality arising from them. Such themes and techniques had been investigated by many artists ever since the great Op Art exhibition *The Responsive Eye* in 1965 at the New York Museum of Modern Art.

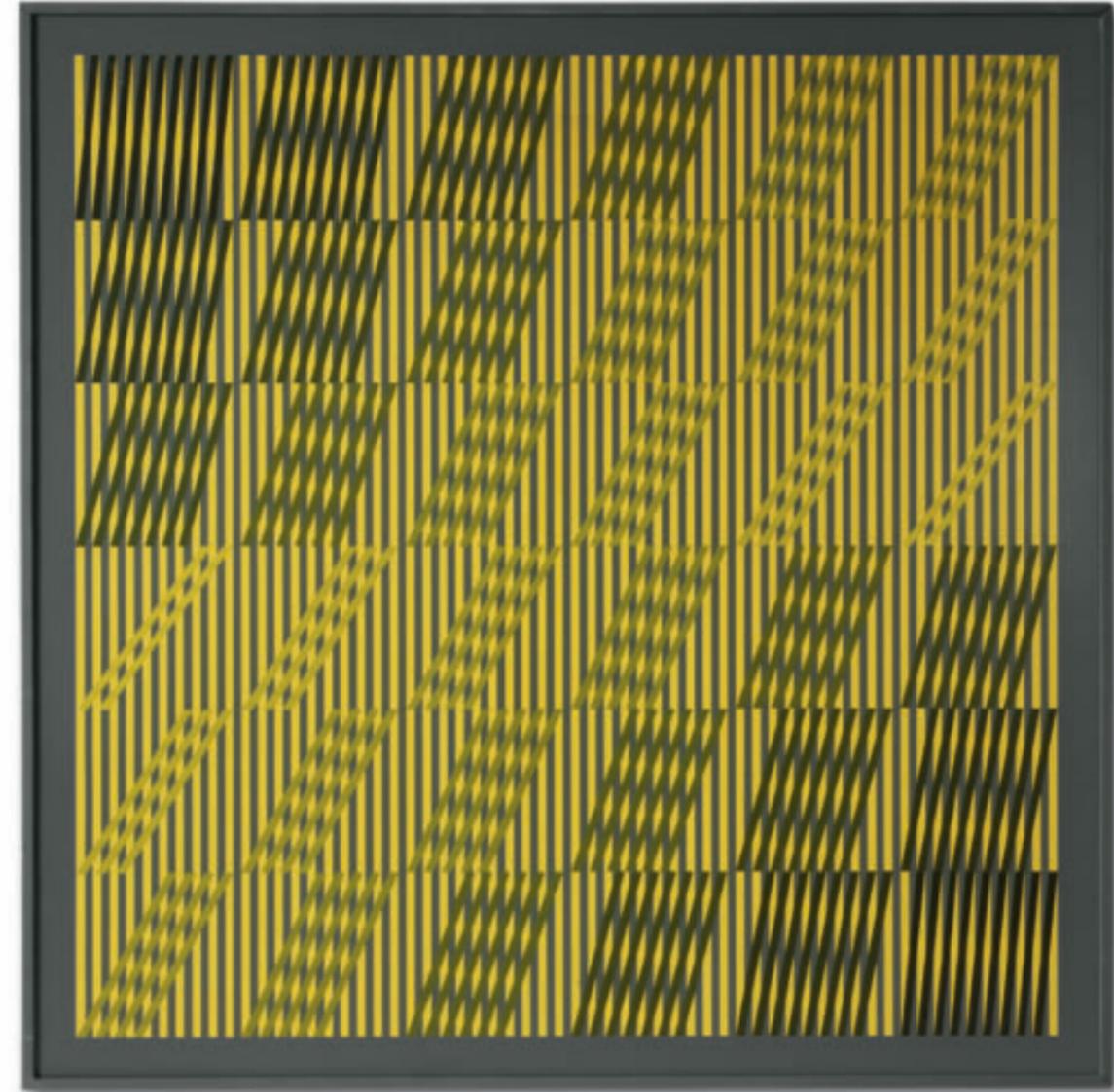
*Simone Schimpf*



WVZ 1974/2  
**Interferenz rot 14b – 1974**  
Acryl auf Holz / Acrylic on wood  
92 x 92 cm  
Privatsammlung /  
Private collection



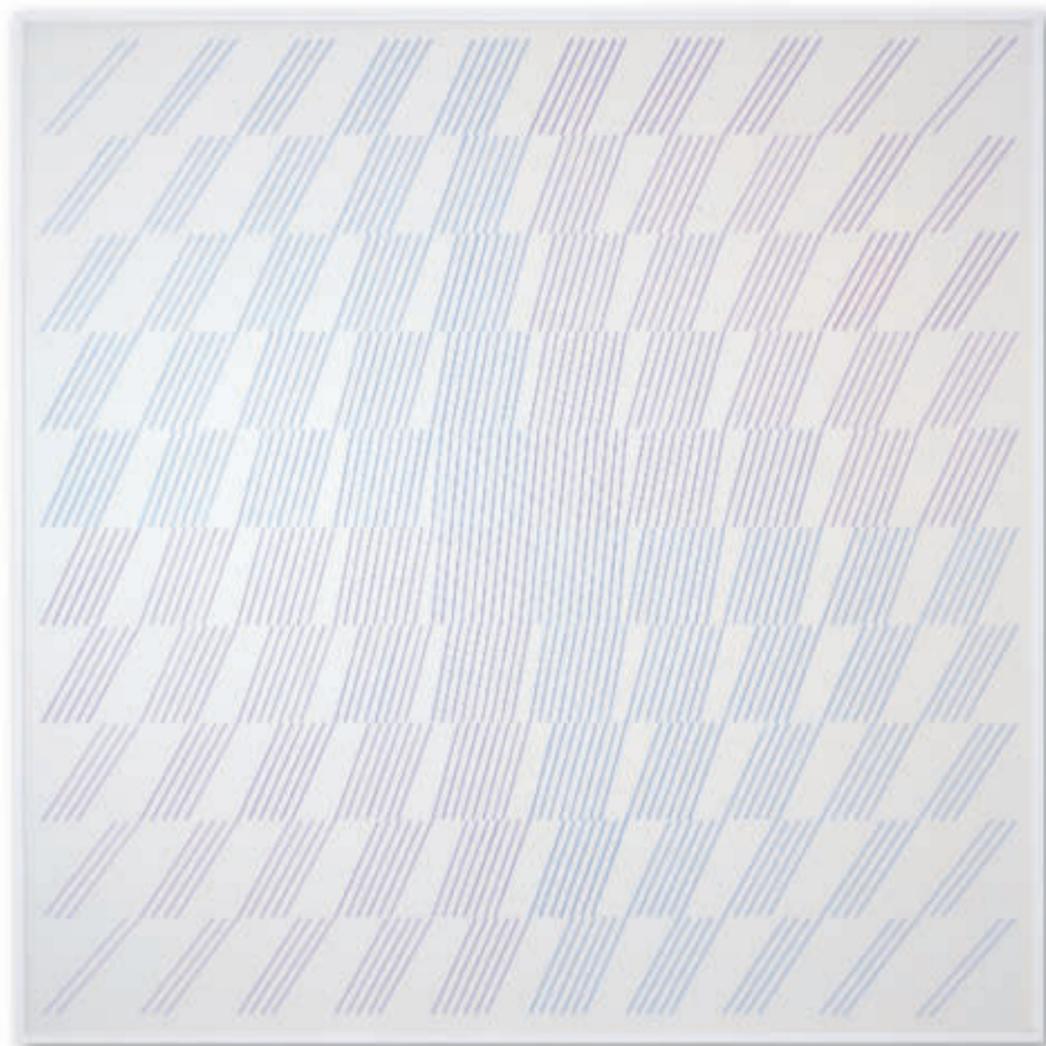
WVZ 1974/1  
**Interferenz blau 14a – 1974**  
Acryl auf Holz / Acrylic on wood  
92 x 92 cm  
Besitz des Künstlers /  
Property of the artist



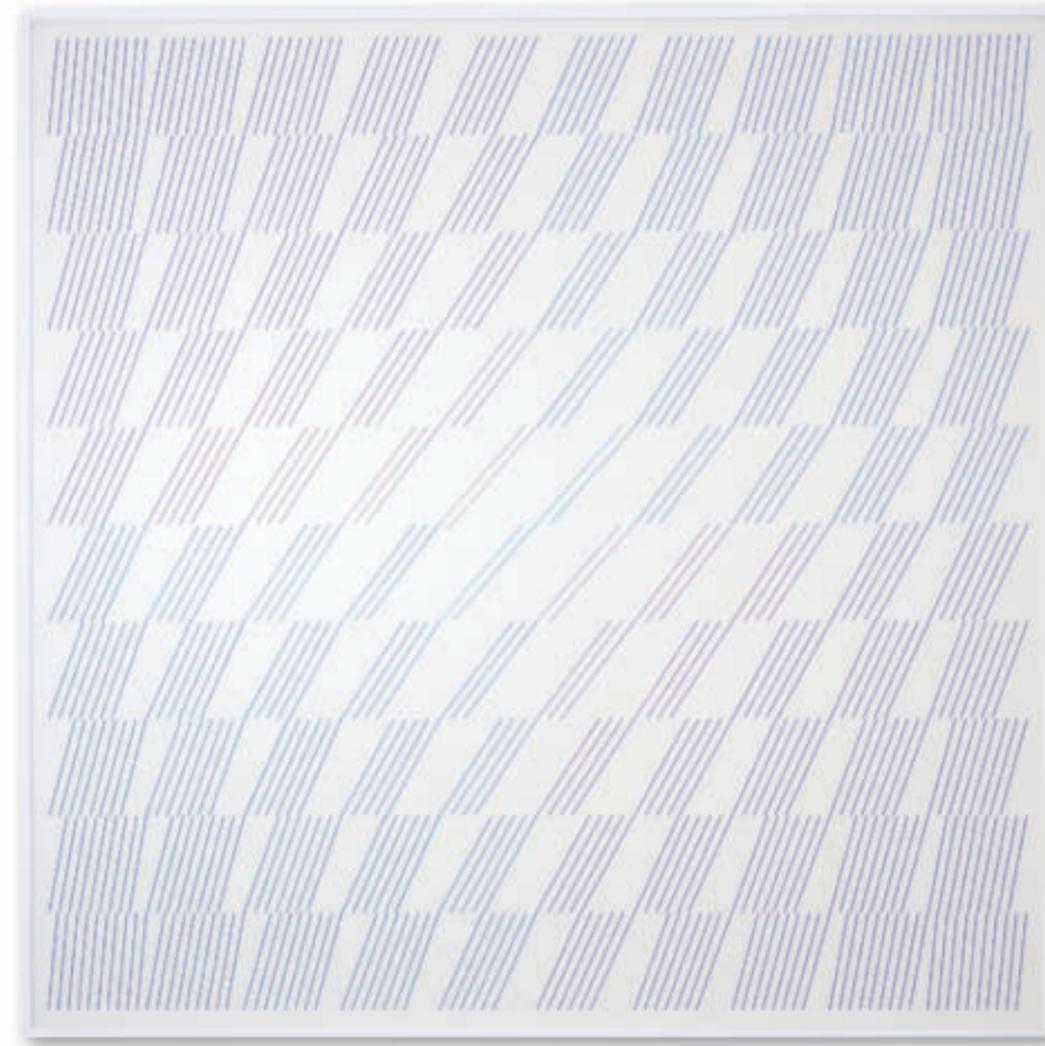
WVZ 1974/3  
**Interferenz gelb 14c – 1974**  
Acryl auf Holz / Acrylic on wood  
92 x 92 cm  
Besitz des Künstlers /  
Property of the artist

WVZ 1974/13 – 18  
**Linienpermutation**  
**b1, b2, c1, c2, d1, d2 – 1974**  
Rapidograph auf  
Schoellershammer Karton/  
Rapidograph on  
Schoellershammer cardboard  
je/each 50 x 50 cm  
Besitz des Künstlers/  
Property of the artist





WVZ 1974/5  
**Linienspermutation  
blau/violett a - 1974/75**  
Acryl auf Holz/Acrylic on wood  
100 x 100 cm  
Besitz des Künstlers/  
Property of the artist



WVZ 1974/6  
**Linienspermutation  
blau/violett b - 1974/75**  
Acryl auf Holz/Acrylic on wood  
100 x 100 cm  
Besitz des Künstlers/  
Property of the artist



WVZ 1974/7  
**Linienpermutation  
rot/gelb a - 1974/75**  
Acryl auf Holz/Acrylic on wood  
100 x 100 cm  
Besitz des Künstlers/  
Property of the artist



WVZ 1974/8  
**Linienpermutation  
rot/gelb b - 1974/75**  
Acryl auf Holz/Acrylic on wood  
100 x 100 cm  
Besitz des Künstlers/  
Property of the artist



WVZ 1976/1  
**Gestreckte Interferenz A**  
**1976**  
Acryl auf Holz/Acrylic on wood  
136 x 72 cm  
Besitz des Künstlers/  
Property of the artist



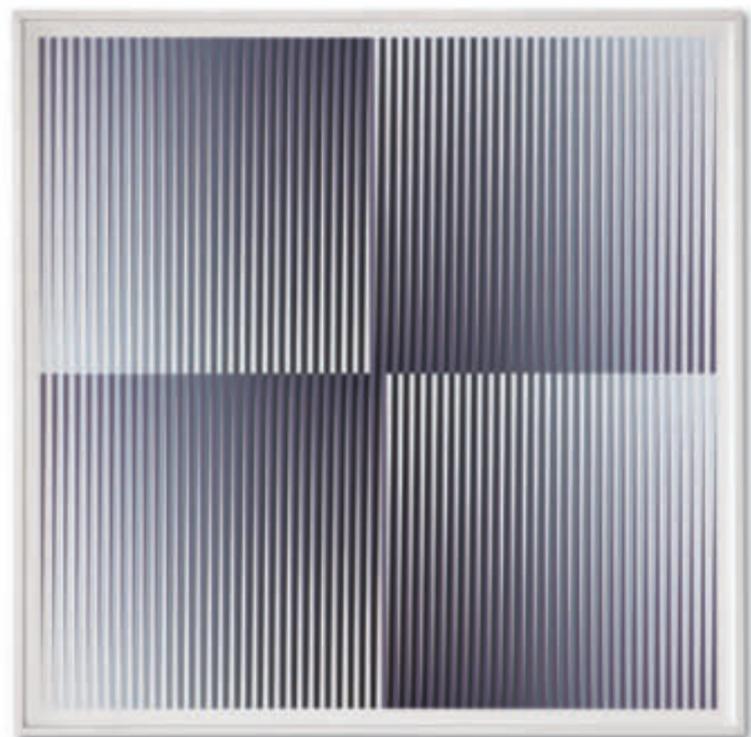
WVZ 1976/2  
**Gestreckte Interferenz B**  
**1976**  
Acryl auf Holz/Acrylic on wood  
136 x 72 cm  
Besitz des Künstlers/  
Property of the artist



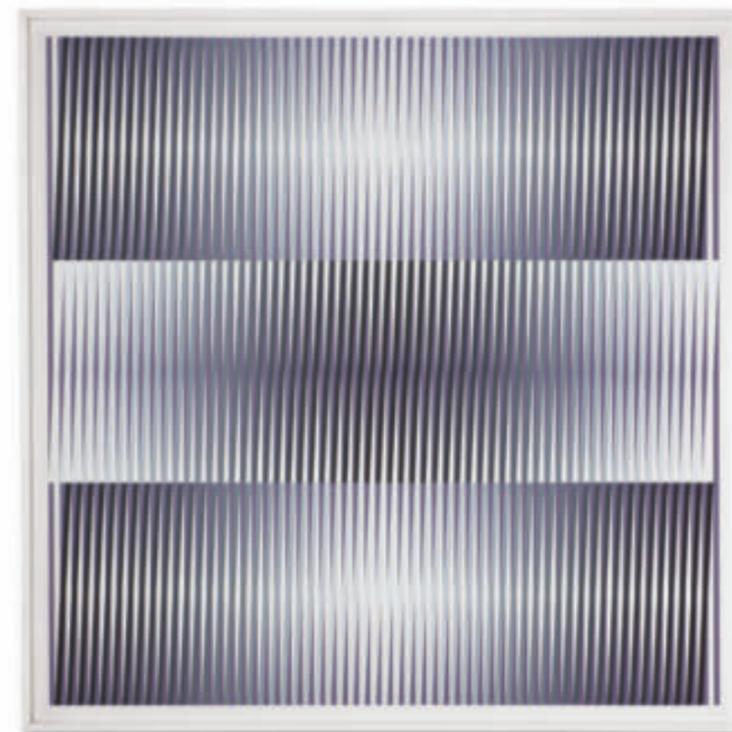
WVZ 1976/3  
**Gestreckte Interferenz C**  
**1976**  
Acryl auf Holz/Acrylic on wood  
136 x 72 cm  
Besitz des Künstlers/  
Property of the artist



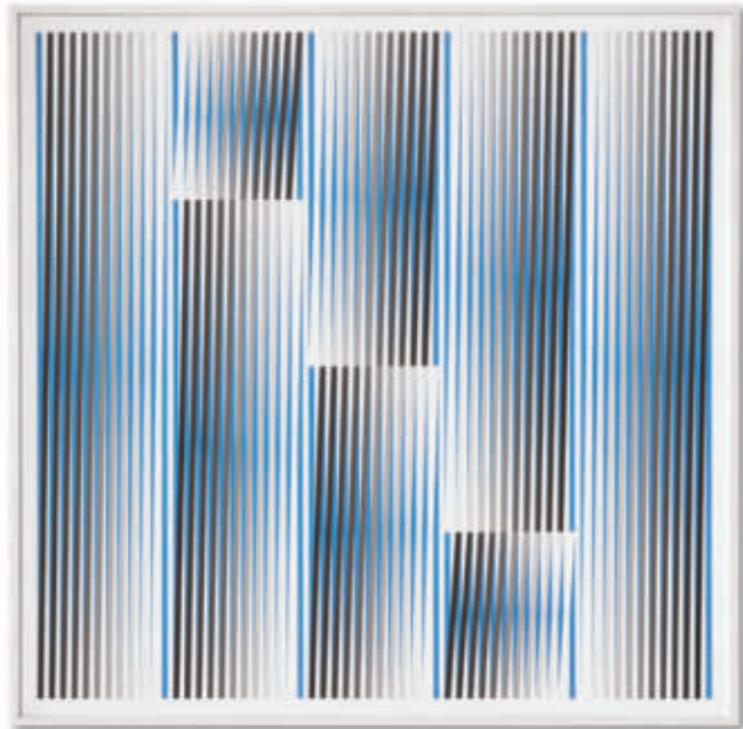
WVZ 1976/5  
**Interferenzstufung 3 – 1976**  
Acryl auf Holz / Acrylic on wood  
77 x 77 cm  
Besitz des Künstlers /  
Property of the artist



WVZ 1976/6  
**Interferenzstufung 5 (violett)  
1976**  
Acryl auf Holz / Acrylic on wood  
77 x 77 cm  
Besitz des Künstlers /  
Property of the artist



WVZ 1976/10  
**Interferenzstufung 9 (violett)  
1976/77**  
Acryl auf Holz / Acrylic on wood  
77 x 77 cm  
Besitz des Künstlers /  
Property of the artist



WVZ 1976/11  
**Interferenzstufung 10 (blau)**  
**1976/77**  
Acryl auf Holz / Acrylic on wood  
77 x 77 cm  
Besitz des Künstlers /  
Property of the artist



WVZ 1976/9  
**Interferenzstufung 8 (rot)**  
**1976/77**  
Acryl auf Holz / Acrylic on wood  
77 x 77 cm  
Besitz des Künstlers /  
Property of the artist

# Peter Webers »Kunstwerke in Bewegung«<sup>1</sup>

## Peter Weber's "Artworks in Movement"<sup>1</sup>

von/by Klaus Peter Dencker

*Die Entwicklung von der geschlossenen zur offenen Form. Jedes Kunstwerk muß ein geschlossenes Ganzes sein ... Die Lockerung der Regel ... ist ein konsequent durchgeführter, neuer Darstellungsmodus ...*  
Heinrich Wölfflin<sup>2</sup>

*Das bildnerische Werk entstand aus der Bewegung, ist selber festgelegte Bewegung und wird aufgenommen in der Bewegung (Augenmuskeln).*  
Paul Klee<sup>3</sup>

*Das »Kunstwerk in Bewegung«, so kann man zusammenfassend sagen, bietet die Möglichkeit für eine Vielzahl persönlicher Eingriffe, ... Aufforderung zu einem am Werk selbst orientierten Eingreifen, die Einladung, sich frei in eine Welt einzufügen, die gleichwohl immer noch die vom Künstler gewollte ist.*  
Umberto Eco<sup>4</sup>

*The development from closed form to open form. Every work of art must be a finite whole... The relaxation of rules ... is a new mode of representation consistently carried out...*  
Heinrich Wölfflin<sup>2</sup>

*The pictorial work was born of movement, is itself recorded movement, and is assimilated through movement (eye muscles).*  
Paul Klee<sup>3</sup>

*Therefore, to sum up, we can say that the 'work in movement' is the possibility of numerous different personal interventions... The invitation offers the performer the opportunity for an oriented insertion into something which always remains the world intended by the author.*  
Umberto Eco<sup>4</sup>

1973 schrieb Peter Weber in dem Katalog *transition I* (kinetische multivision mit 6 projektoren und einer bewegten leinwand – musik: mauricio kagel – gestaltung: klaus jungk, peter weber): »längere versuche mit überlagerten linienrastern und deren interferenzen gingen dieser arbeit voraus«, und später<sup>5</sup> ergänzte er: »zur kinetik bin ich während des studiums durch einen zufall gestossen: eine geriffelte glasscheibe lag über einem siebdruck mit einer linienstruktur. beim hin- und herschieben derselben stellte ich fest, dass sich die dadurch entstehenden interferenzen auf und ab bewegten. das war für mich der zündfunken für meine ... beiden arbeiten noch im ersten jahr meines studiums (1969).«

Parallel dazu, »still und nebenbei«<sup>6</sup>, stieß Weber 1974 auch auf die Faltung, bis sie in den 1990er-Jahren ganz zum Mittelpunkt seiner Arbeit wurde, von ihm in einem Statement (November 2008) so erklärt:

In 1973 Peter Weber wrote in the exhibition catalogue *transition I* (kinetic multi-vision with six projectors and a moving screen – music: mauricio kagel – design: klaus jungk, peter weber): "extensive experiments with superimposed grids of lines and their ensuing interferences preceded this work". Later he added: "I came across Kinetic Art by chance during my studies. A pane of ribbed glass lay over a silk-screen with a line structure. When the pane was moved back and forth I discovered that the resulting interferences moved up and down. This was the spark for me for ... the two works I made in the first year of my studies (1969)."<sup>5</sup>

At the same time, "quietly and incidentally",<sup>6</sup> Weber discovered the technique of folding in 1974, which by the 1990s would become the focus of his work. He explained this in a statement (November 2008): "The effective mechanism of the formal

»Dem Wirkungsmechanismus der Formvernetzung meiner Bilder liegt die Torsion zugrunde. Die komplexen Flächenkonstruktionen müssen also in einem simultanen Faltprozess passieren. Bewegt sich eine Form, so müssen auch die anderen Formen reagieren. Das Faltmaterial wandelt sich aus der Fläche in die Architektur, um dann wieder als Relief in die Fläche zu fallen.«

Ein Blick auf die ersten Arbeiten von Weber legt die Vermutung nahe, dass Weber nun zu Beginn seiner künstlerischen Produktion der sich schon in den 1950er-Jahren entwickelten Op-Art<sup>7</sup> und dem ebenfalls in dieser Zeit virulenten Kinetismus<sup>8</sup> folgte, um sich in den späteren Jahren davon abzuwenden: »Der konkrete Künstler Peter Weber ... verließ Ende der 70er Jahre die op-art und Kinetische Kunst und begann, aus Papierfaltungen Objektreihen zu entwickeln«<sup>9</sup> – so steht es jedenfalls in einem Ausstellungskatalog mit dem Titel *Faltwandlungen – Rhythmus nach den Regeln der Kunst*.

Aber beim genaueren Hinsehen auf das Werk von Weber sind Zweifel angebracht; nicht nur, weil im Katalogtitel der verdächtige »Rhythmus« erwähnt wird, sondern weil auch im Statement von 2008 von »Prozess« und »Bewegung« die Rede ist und Weber schließlich in der Mail vom 22. Januar 2018 selbst darauf hinwies<sup>10</sup>, dass er Mitte der 1980er-Jahre wieder zur Kinetik kam, auf neue Weise Bilder produzierte, die zuerst 1989 im Ausstellungszentrum am Fernsehturm Ost-Berlin unter dem Titel *Strukturen* zu sehen waren.

Könnte es sein, dass sich im Werk von Weber über den formalen Eindruck hinaus eine viel komplexere Ausdrucksform – und die als Kontinuum und vielleicht nicht als Abkehr von Op-Art und Kinetismus hin zu Faltungskonzepten – erkennen lässt? Könnte es sein, dass das Kunstwerk Webers den Ausdruck eines gewandelten Selbstverständnisses von Kunst und Künstler trägt, wie ein Blick auf den Paradigmenwechsel in der Kunst auf dem Weg zur frühen Avantgarde zeigen würde? Und könnte es dann sein, dass sich damit auch eine neue Qualität der Rezeption entwickelt hat?

Spätestens seit Beginn des letzten Jahrhunderts wurde evident, dass sich neben dem klassischen Gattungsschema (Literatur, bildende Kunst, Musik

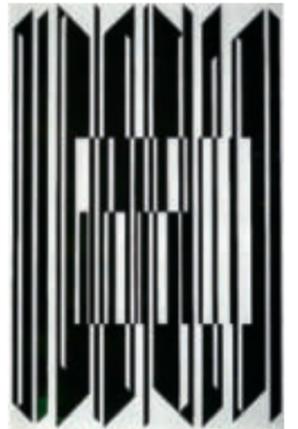
network of my pictures is based on torsion. The complex surface constructions have to take place in a simultaneous process of folding. When one form moves, the other forms have to react. The folded material transforms itself from the surface to architecture in order to then collapse back again into a relief in the surface."

A glance at Weber's first works suggests that at the beginning of his artistic production Weber followed Op Art,<sup>7</sup> which was developed in the 1950s, and Kinetic Art,<sup>8</sup> similarly widespread in this period, but subsequently distanced himself from them in later years: "The Concrete artist Peter Weber ... left behind Op Art and Kinetic Art in the late 1970s and began to create series of objects out of folded paper,"<sup>9</sup> at least according to an exhibition catalogue titled *Faltwandlungen – Rhythmus nach den Regeln der Kunst [Fold Transformations: Rhythm According to the Rules of Art]*.

Yet a closer look at Weber's work raises doubts, not just because the suspicious word "rhythm" appears in the catalogue title, but rather because in a statement from 2008 he speaks of "process" and "movement". Weber himself ultimately pointed out in an e-mail from 22 January 2018 that in the mid-1980s he had returned to Kinetic Art and was creating pictures in a new manner,<sup>10</sup> which were first displayed in 1989 in the exhibition centre at the TV Tower in East Berlin in an exhibition titled *Structures*.

Could it be that in Weber's oeuvre, beyond the superficial formal impression, one can detect a much more complex form of expression – and recognize it as a continuum and perhaps not as a rejection of Op Art and Kinetic Art in the evolution towards a concept of folding? Could it be that Weber's artwork embodies the expression of a transformed self-conception of art and of the artist, such as a glance at the paradigm shift that took place in art on the path towards the early avant-garde would indicate? And could it then be that, consequently, a new quality of reception has developed?

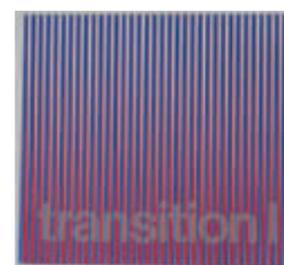
Since the beginning of the previous century at the latest, it has become obvious that parallel to the traditional classification of genres (literature, visual art, music, etc.) a variety of mixed forms have arisen out of this crossover which often occurred long ago,



Victor Vasarely, Lyra – R  
1972/1989  
Acryl auf Leinwand/  
Acrylic on canvas,  
186 x 118 cm



Jesús Rafael Soto, Escritura  
ritmo fino – 1985  
Nylonschnur, Metall und Holz/  
Nylon thread, metal and wood  
112 x 192 x 20 cm  
Privatsammlung/  
Private collection, München, DE



Peter Weber, Transition I – 1973  
Abschlussarbeit an der  
Fachhochschule Hamburg/  
Thesis, Fachhochschule  
Hamburg

usw.) Mischformen aufgrund von oft weit zurückliegenden Grenzüberschreitungen ausgebildet und damit ein Überdenken der künstlerischen Produktion und ihres (Selbst-)Verständnisses zur Folge hatten. Die Grenzüberschreitung von Gattung zu Gattung führte folgerichtig nicht nur zu neu entstandenen Ausdrucksformen (Optische Poesie, Musikalische Grafik, Akustische Poesie usw.), sondern nahm insbesondere Einfluss auf die Wahrnehmungsgewohnheiten des Betrachters, was schließlich die Schärfung der Beschreibung einer neuen Wahrnehmungsästhetik herausforderte.

Diese wurde vor allem nach der technischen Entwicklung von Apparaten und Medien im 19. Jahrhundert notwendig, die die Darstellung von Bewegung und Geschwindigkeit sowie neuer optischer Erscheinungs- und Täuschungsformen in den Mittelpunkt der künstlerischen Produktion rückten. Es ist die Zeit, in der von Jules Vernes *Reise um die Welt in 80 Tagen* (1873) über H. G. Wells *Zeitmaschine* (1895) bis zur Relativitätstheorie von Einstein<sup>11</sup> Zeit- und Bewegungsphänomene zum Gegenstand fantasievoller Entwürfe und zugleich wissenschaftlicher Studien wurden. So ist dem englischen Physiker Lord Rayleigh 1874 die später für die Op-Art wichtige Entdeckung des Moiré-Effekts<sup>12</sup> zugeschrieben worden.

Gleichermaßen wichtig für Op-Art und Kinetismus war die Entdeckung der Stereoskopie u. a. 1838 durch Charles Wheatstone (1802–1875), eine Wieder-



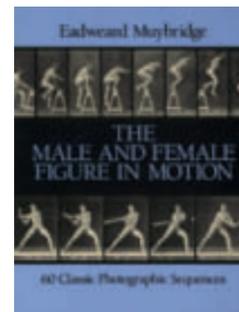
Atmir Mavignier, Untitled – 1967  
Siebdruck auf Papier, Auflage 200 Ex./screenprint on paper, edition of 200, 80 x 51 cm



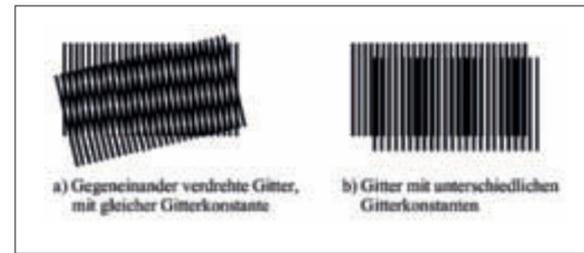
Ludwig Wilding, Interferenzfigur Überlagerung zwei-dimensional – 1962  
Handzeichnung, Tempera mit Ziehfeder auf Hartfaser/ Drawing with tempera on masonite, 87 x 67,3 x 4,5 cm



Ludwig Wilding, Stereo-Objekt STG 805 – 1975  
Farbe auf Spanplatte, Siebdruck auf Acrylglas/Paint on board, silkscreen print on foil, collage, silkscreen print on acrylic glass, 80,8 x 80,8 x 9,8 cm



Eadweard Muybridge, The Male and Female Figure in Motion  
Dover Publications, 1984



Moiré-Effekt/Moiré effect

resulting in a reconsideration of artistic production and its (self-) conception. The crossover between genres consequently led to not only newly created forms of expression (optical poetry, musical graphics, acoustic poetry, etc.), but above all influenced the perceptual habits of the viewer as well, ultimately provoking greater precision of description in a new aesthetics of perception.

This became necessary especially after the technical progress of apparatuses and media in the 19th century, which placed the representation of movement and speed, as well as new optical forms of appearance and illusion, at the centre of artistic production. It was the age when, from Jules Verne's *Around the World in 80 Days* (1873) to H. G. Wells's *The Time Machine* (1895) to Einstein's theory of relativity,<sup>11</sup> phenomena of time and motion became the stuff of fantastic designs and simultaneously the object of scientific study. Thus, for example, the English physicist Lord Rayleigh is credited with

gabe von Bildern mit der optischen Täuschung eines 3D-(Raumbild)-Eindrucks, der lediglich durch zwei parallel wahrgenommene zweidimensionale Bilder über ein Stereoskop entsteht, oder wie in kinetischen Objekten von Ludwig Wilding<sup>13</sup> durch Interferenzen erzeugt wird. Und 1875 regte Hugh Reginald Haweis (1839–1901) an, die »Faszination der Geschwindigkeit« in die Kunst zu tragen, »wenn es nur Instrumente oder entsprechende künstlerische Mechanismen gäbe«<sup>14</sup>, was genau drei Jahre später mit der Perfektionierung der Serienfotografie durch Eadweard Muybridge (1830–1904) in Stanford auf dem Weg zur Entdeckung des Films geschah.

Im Hinblick auf die Kunst sind es die programmatischen Äußerungen der Futuristen, beginnend mit Filippo Tommaso Marinetti (1876–1944) *Manifesto del Futurismo* (1909), in dem die »angriffslustige Bewegung« und die »Schönheit der Geschwindigkeit« gepriesen wurden, gefolgt von den Schriften Gino Severini (1883–1966), *Le analogie plastiche del dinamismo* (1913), und Umberto Boccioni (1882–1916), *Pittura scultura futurista (dinamismo plastico)* (1914), in denen festgestellt wurde: »Wir Futuristen haben die in Bewegung befindliche Form und die Bewegung der Form entdeckt«.

Das Ergebnis waren beispielsweise Bilder<sup>15</sup> von Giacomo Balla (1871–1958), *La mano del violinista (Ritmi del violinista)* (1912) oder *Dinamismo di un cane al guinzaglio* (1912), in denen die Bewegung des Armes des Violinisten oder die der Beine des Hundes in einzelne Phasen zerlegt und aneinandergereiht in einem Bild dargestellt wurden, ganz ähnlich auch in Marcel Duchamps *Nu descendant un escalier no. 1* (1911).

Allerdings ist die Sehnsucht des Menschen, Bewegung darzustellen, wesentlich älter und bis zu den Tierfresken der älteren Steinzeit in den nordspanischen Höhlen von Altamira und den schwedischen Felsbildern aus der Bronzezeit des Kivik-Monuments von Schonen zurückzuverfolgen, wie später Leonardo da Vincis (1452–1519) *Trattato della pittura* (um 1494) mit dem Beispiel einer sich bewegenden Hand und die Bewegungsstudien des Vitruv-Mannes (um 1550) ebenfalls belegen.

Gleiches gilt für die Entdeckung des stroboskopischen Effekts.<sup>16</sup> Sie wird gemeinhin Titus Lucretius

discovering the moiré pattern in 1874, which subsequently was to become so important for Op Art.<sup>12</sup>

Just as crucial for Op and Kinetic Art was the discovery of stereoscopy by Charles Wheatstone (1802–1875), among others, in 1838. It permitted the reproduction of images with the optical illusion of a three-dimensional (i.e. spatial) appearance, simply created when two different but parallel two-dimensional images are produced by a stereoscope or by optical interference in the kinetic objects of Ludwig Wilding.<sup>13</sup> In 1875, Hugh Reginald Haweis (1839–1901) called for the "fascination of speed" to be rendered in art "if only there were the tool or the corresponding artistic mechanisms,"<sup>14</sup> which occurred precisely three years later with the perfection of serial photography – a precursor on the path to the invention of film – by Eadweard Muybridge (1830–1904) in Stanford, California.

In regards to visual art, the programmatic declarations of the Futurists praised the "aggressive movement" and the "beauty of speed", first in Filippo Tommaso Marinetti's (1876–1944) *Manifesto del Futurismo [Manifesto of Futurism]* (1909), echoed in the writings of Gino Severini (1883–1966), *Le analogie plastiche del dinamismo [The Sculptural Analogy of Dynamism]* (1913), and of Umberto Boccioni (1882–1916), *Pittura scultura futurista (dinamismo plastico) [Futurist Painting-Sculpture (Sculptural Dynamism)]* (1914), in which they stated: "We Futurists have discovered form in movement, and the movement of form."

The results were, for example, the paintings<sup>15</sup> by Giacomo Balla (1871–1958), *La mano del violinista (Ritmi del violinista) [The Hand of the Violinist (Rhythms of the Violinist)]* (1912) and *Dinamismo di un cane al guinzaglio [Dynamism of a Dog on a Leash]* (1912), in which the movements of the violinist's arm or of the dog's legs were broken down into individual moments and strung together in a picture, as was similarly done in Marcel Duchamp's *Nu descendant un escalier no. 1 [Nude Descending a Staircase, No. 1]* (1911).

However, the human desire to depict movement is much older and can be found as far back as in the animal frescoes of the Early Stone Age in the Altamira cave in northern Spain or in the Bronze Age



Giacomo Balla, The Hand of the Violinist – 1912  
Öl auf Leinwand/Oil on canvas, 56 x 78 cm  
Estorick Collection of Modern Italian Art, London



Giacomo Balla, Dinamismo di un cane al guinzaglio (Dynamism of a Dog on a Leash) – 1912  
Öl auf Leinwand, gerahmt/Oil on canvas, framed 96 x 116 x 7 cm  
Collection Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, New York



Marcel Duchamp, Nude Descending a Staircase (No. 1) – 1911  
Öl auf Karton auf Holzplatte/Oil on cardboard on panel, 95,9 x 60,3 cm.  
Philadelphia Museum of Art, The Louise and Walter Arensberg Collection, 1950-134-58



Thaumatrope/Thaumatrope

Carus (um 98–55 v. Chr.) zugeschrieben, der im 4. Teil seiner Schrift *de rerum natura* Andeutungen macht, die sich auf das Phänomen der Nachbildwirkung beziehen könnten. Präziser aber äußerte sich Claudius Ptolemäus (um 90–160) in der *Optica* (um 150). Diese Entdeckung geriet in Vergessenheit, bis Chevalier Patrick d'Arcy (1725–1779) 1754 glühende Kohle an einem Draht in Rotation versetzte und zeigte, dass nicht das Stück Kohle an einzelnen Punkten der Kreisbewegung, sondern ein einziger glühender Kreis wahrgenommen wird. Die theoretische Grundlage für die Befassung mit diesem Phänomen lieferten dann Untersuchungen des englischen Arztes Peter Marc Roget (1799–1869), vorgelegt in *The Persistence of Vision with regards to Moving Objects* (1824).

Damit wurde der Einstieg in die zukünftige Entwicklung der Filmtechnik und ein entscheidender Impuls gegeben, Objekte und Apparate zu bauen, die diese Bewegungsreihen als filmische Wahrnehmungen ermöglichten und letztendlich über den Futurismus hinaus die Künste erheblich beeinflussten<sup>17</sup>, wozu auch die russischen Konstruktivisten, insbesondere Naum Gabo (1890–1977) beitrugen: »Wir weisen den tausendjährigen, von der ägyptischen Kunst ererbten Irrtum zurück, daß die statischen Rhythmen die einzigen Elemente des bildnerischen Schaffens seien. Wir erkennen in der bildenden Kunst ein neues Element, die kinetischen Rhythmen, als Grundformen unserer Wahrnehmung der realen Zeit.«<sup>18</sup>

Beide Entwicklungslinien nun, die des Bewegungselements und jene der optischen Entdeckungen, zeigen bis in die Gegenwart hinein vielseitige Veränderungen der künstlerischen Produktion, und zwar in der Weise, dass – wie Peter Weibel<sup>19</sup> meint – »in beiden Fällen die bloße Darstellung aufgekündigt (wurde) und an die Stelle der Darstellung die wirkliche Bewegung trat, das wirkliche Licht, der wirkliche Regenbogen und optische Täuschungen als solche erkennbar (wurden). Reale Bewegung und reales Licht wurden zu Medien der Kunst, Wahrnehmungsphänomene, optische Täuschungen wurden nicht als Instrumente, sondern als Sujet, nicht als Darstellungsmittel, sondern als Erlebnisziel eingesetzt.«

Und Weibel fährt im Rückblick auf Gabo fort: »Gabos *Kinetische Konstruktion* (1920), die schon im Titel die historische Verbindung von Konstruktivismus und Kinetismus ausdrückt ... verweist nicht nur auf die

rock paintings in the Kivik Monument in the Swedish province of Skåne, or later in Leonardo da Vinci's (1452–1519) *Trattato della pittura* (circa 1494), in which he depicted movement with the example of a hand, or in the *Vitruvian Man* (circa 1550).

The same applies to the discovery of the stroboscopic effect.<sup>16</sup> It is usually ascribed to Titus Lucretius Carus (circa 98–55 BCE), who in the fourth part of his treatise *De rerum natura* made comments that could be related to the phenomenon of retinal persistence. Claudius Ptolemy (circa 90–160) discussed this more precisely in his *Optica* (circa 150). The discovery fell into oblivion, however, until Chevalier Patrick d'Arcy (1725–1779) rotated an ember on a wire in 1754, demonstrating that what was perceived by the eye was not the piece of coal at the individual points of its circular motion, but a single glowing circle. The theoretical basis for this phenomenon was supplied by the investigations of the English physician Peter Marc Roget (1799–1869), presented in his *The Persistence of Vision with Regards to Moving Objects* (1824).

These discoveries propelled the future development of film technology and provided a decisive impulse for building objects and apparatuses that enabled these series of movements to become perceivable as film, ultimately profoundly affecting the arts beyond Futurism.<sup>17</sup> The Russian Constructivists, in particular Naum Gabo (1890–1977), also contributed to this: "We repudiate the millennial error inherited from Egyptian art: static rhythms seen as the sole elements of plastic creation. We proclaim a new element in plastic arts: the kinetic rhythms, which are essential forms of our perception of real time."<sup>18</sup>

The two trajectories of evolution, that of the element of movement and that of optical discoveries, have stimulated a variety of changes in artistic production up to the present, in a manner that, as Peter Weibel<sup>19</sup> notes, "in both cases mere depiction was given up and instead true movement substituted depiction, the true light, the true rainbow, optical illusions as such became recognizable. True movement and real light became the medium of art; phenomena of perception and optical illusions were employed not as tools, but as subjects, not as means towards depiction, but as the objective of experience."

motorbetriebene Bewegung ..., sondern auf einen weiteren, eher geheimen Motor der Entwicklung zum Kinetismus, die Scheinbewegung, die Virtualität ... (sie) verbindet die Kinetik mit der Op-Art. Die Kinetische Kunst steht offensichtlich zwischen Konstruktivismus und Op-Art, steht mit ihnen in Verbindung, und das verbindende Element sind offensichtlich Wahrnehmungsphänomene.«<sup>20</sup> Und diese beziehen sich nicht nur auf die vom Künstler gefertigten Eigenbewegungen von Objekten, sondern auch auf solche, die in der Wahrnehmung des Rezipienten (an scheinbar statischen Kunstwerken) »bewegt« erscheinen, entweder durch die Bewegung des Rezipienten selbst oder durch die von optischen Täuschungen ausgelösten Bewegungsphänomene.

Flankiert und für die neue Wahrnehmungsästhetik von Bedeutung wurden nun hauptsächlich zwei Erkenntnisse, die einerseits von dem Kunsthistoriker Heinrich Wölfflin in den *Kunstgeschichtlichen Grundbegriffen* (München 1915) mit dem Gegensatzpaar »geschlossene und offene Form« und andererseits von dem damals jungen Dozenten der Ästhetik Umberto Eco 1962 mit der Beschreibung des »offenen Kunstwerks« und dem dazu korrespondierenden »Kunstwerk in Bewegung« vorgetragen wurden. Zwei vollkommen verschiedene Ausgangspunkte und Ansätze, die erstaunlicherweise aber eine Gemeinsamkeit besitzen.

»Nichts bezeichnet eindrücklicher den Gegensatz zwischen alter Kunst und der Kunst von heute als die Einheitlichkeit der Sehform dort und die Vielfältigkeit der Sehformen hier ... Das Bedeutsame der Form ist nicht das Gerüste, sondern der Atemzug, der das Starre in Fluss und Bewegung bringt. Dort sind es Werte des Seins, hier Werte der Veränderung.«<sup>21</sup>, so Wölfflin zu seinem Begriffspaar »geschlossene und offene Form«.

Er leitet damit über zum »Kunstwerk in Bewegung«, das Eco der Zeit entsprechend präziser beschreibt: »Wahrnehmungsschemata mussten zerbrochen werden. Wenn die Wahrnehmungsgewohnheiten uns dazu trieben, eine Form immer nur dann, wenn sie sich als etwas Vollständiges und Abgeschlossenes präsentierte, zu würdigen, mussten Formen erfunden werden, die im Gegensatz dazu niemals die Aufmerksamkeit sich ausruhen lassen, sondern sich jedesmal von sich selbst unterschieden erscheinen. Während

In regards to Gabo, Weibel continues: "Gabo's *Kinetische Konstruktion [Kinetic Construction]* (1920), which in the title itself already expresses the historical link between Constructivism and Kinetic Art ... refers not to motor-driven movement..., but to another, rather secret motor of development towards Kinetic Art, the illusionary movement, the virtuality ... that combines Kinetic with Op Art. Kinetic Art apparently stands between Constructivism and Op Art, is linked to them, and the connecting elements are clearly phenomena of perceptions."<sup>20</sup> These refer not just to the intrinsic movements of objects fabricated by the artist, but to those that appear to "move" in the perception of the viewer (when observing seemingly static artworks), either through the movement of the viewer or through the phenomena of movement triggered by optical illusions.

Two insights were crucial to – and accompanied – the new aesthetics of perception: on the one hand, the contrastive pair of "closed and open form", as formulated by the art historian Heinrich Wölfflin in his *Kunstgeschichtlichen Grundbegriffen [Principles of Art History]* (Munich 1915); on the other, the description of the "open artwork" and the corresponding "artwork in movement" by the then young lecturer for aesthetics, Umberto Eco, in 1962. Two completely different starting points and approaches, but which surprisingly share common features.

"Nothing characterises more strikingly the contrast between old art and today's art than the unity of visual form of the former and the variety of visual forms in the latter... The significant element of form is not the scaffolding, but the breath of life which brings flux and movement into the rigid form. In the one case, the values of being, in the other, the values of change,"<sup>21</sup> commented Wölfflin on his two concepts of "closed and open form".

He thus leads us to the "artwork in movement", which Eco, in keeping with his times, more precisely describes: "Patterns of perception had to be broken. When habits of perception forced us to acknowledge a form only when it is presented as something complete and concluded, then forms had to be invented which in contrast to these never permit our attention to rest, but rather appear to differ from themselves each time. While Art Informel strove for 'movement' in the picture on the two-dimensional



Naum Gabo, *Kinetische Konstruktion* – 1919/20  
1985 rekonstruiert, Metallstab mit elektrischem Motor/  
Metal rod with electric motor,  
Höhe/height 61,5 cm  
Berlinerische Galerie, Berlin

die Informellen eine ›Bewegung‹ des Bildes auf der zweidimensionalen Fläche der Leinwand erarbeiteten, indem sie einen Raum und eine Zeichendialektik entwarfen, die fähig waren, das Auge zu immer wieder erneuerbarer Betrachtung anzuführen, versuchten sich die Erfinder mathematischer Formen auf dem Wege einer dreidimensionalen ›Bewegtheit‹, indem sie unbewegliche Strukturen konstruierten, die, von mehreren Gesichtswinkeln gesehen, wandelbar und wechselnd erschienen, oder sogar mobile, ›kinetische‹ Strukturen. Während also die ersteren ›offene‹ Werke konstruierten, in dem Sinne, dass sie ›Konstellationen‹ von Elementen in vielfältige Beziehungen setzten, konstruieren die zweiten nicht nur ›offene‹ Werke, sondern geradezu solche ›in Bewegung‹.«<sup>22</sup>

Eigentlich hat Eco hier schon ziemlich genau den Kern des Werks von Weber beschrieben, und zwar des ganzen Werks, was aber ein letzter Punkt bezüglich der oben angesprochenen Wahrnehmungsphänomene noch deutlicher machen wird, der bereits in einem früheren Beitrag als »Teil der künstlerischen Produktion« angedeutet wurde.<sup>23</sup>

Dabei handelt es sich um die betrachtende Seite, die des Rezipienten, des sogenannten »Kooperator im Kunstprozeß«<sup>24</sup>, dessen geforderte Kooperation bis zur bekannten Vorstellung geht, dass das Kunstwerk erst im Kopf des Betrachters entsteht, oder wie Claus Bremer diesen Kooperator als Rezipient der Konkrete Poesie beschrieb: »so legt die bewegung des textes dem leser oder hörner nahe, die gewohnte passivität aufzugeben. sie schlägt ihm vor, selbst aktiv zu werden und in sich selbst mit der eben gewonnenen bescheidenheit den schöpfer zu entdecken. sie lädt ihn ein, mit dem gegebenen umzugehen, sich wörter oder wortgruppen und ihre abfolge selbst herauszuwählen und zusammenzustellen«<sup>25</sup>, und Bremer weiter: »die konkrete dichtung liefert keine ergebnisse. sie liefert den prozess des findens ... sie ist bewegung. ihre bewegung endet im leser auf verschiedene weise.«<sup>26</sup>

Diese Kooperation – die übrigens auch historische Vorläufer besitzt<sup>27</sup> – wird, im Hinblick nun auf die Kunst, bei Eco wie folgt zusammengefasst:

»Die Poetik des ›offenen‹ Kunstwerks strebt ... danach, im Interpretieren ›Akte bewußter Freiheit‹ hervorzurufen, ihn zum aktiven Zentrum eines Netz-

surface of the canvas by creating a space and a dialectic of signs capable of leading the eye to constantly renewed observation, the inventors of mathematical forms sought a three-dimensional 'motion' by constructing immobile structures, which seen from different angles appear changeable and changing, or even mobile, 'kinetic' structures. While the former constructed 'open' works in the sense that they set 'constellations' of elements in varied relationships to one another, the latter constructed not merely 'open' works, but such that were indeed 'in movement'." <sup>22</sup>

Eco in fact has quite exactly described here the core of Weber's work, indeed of his entire oeuvre, which will be made clearer by a last aspect in reference to the phenomena of perception mentioned above and which was suggested in an earlier essay of mine as "part of the artistic production".<sup>23</sup>

This aspect concerns the observing side, that of the recipient, the so-called "co-operator in the art process",<sup>24</sup> whose required cooperation extends to the well-known notion that the artwork is only completed in the viewer's mind, or as Claus Bremer wrote, describing the co-operator as the recipient of concrete poetry, "thus, the movement of the text prompts readers or listeners to give up their accustomed passivity. It proposes that they become active and discover – with the humility just acquired – the creator in themselves. It invites them to engage with what has been provided, to choose and to arrange the words or groups of words and their sequence themselves".<sup>25</sup> As Bremer adds: "concrete poetry supplies no results. It supplies the process of finding ... it is movement. Its movement ends in the reader in different ways." <sup>26</sup>

This cooperation – which has historical precedents, by the way<sup>27</sup> – is summed up by Eco in regards to art in the following way: "...the poetics of the 'open' work tends to encourage 'acts of conscious freedom' on the part of the performer and place him at the focal point of a network of limitless interrelations, among which he chooses to set up his own form...".<sup>28</sup> "We have, therefore, seen that (1) 'open' works, insofar as they are in movement, are characterized by the invitation to make the work together with the author and that (2) on a wider level (as a subgenus in the species 'work in movement') there are works which,

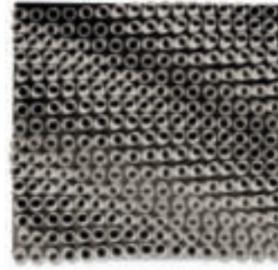
werkes von unausschöpfbaren Beziehungen zu machen, unter denen er seine Form herstellt.«<sup>28</sup> »Wir sahen also, dass 1. die ›offenen‹ Kunstwerke, insoweit sie *Kunstwerke in Bewegung* sind, gekennzeichnet sind durch die Einladung, zusammen mit dem Hervorbringer das *Werk zu machen*; 2. jene Werke in einen umfassenderen Bereich (als *Gattung* zur Art ›Kunstwerk in Bewegung‹) gehören, die zwar schon physisch abgeschlossen, aber dennoch ›offen‹ sind für ständige Neuknüpfungen von inneren Beziehungen, die der Rezipierende im Akt der Perzeption der Reiztotalität entdecken und auswählen soll; 3. *jedes* Kunstwerk, auch wenn es nach einer ausdrücklichen oder unausdrücklichen Poetik der Notwendigkeit produziert wurde, wesensmäßig offen ist für eine virtuell unendliche Reihe möglicher Lesarten, deren jede das Werk gemäß einer persönlichen Perspektive, Geschmacksrichtung, *Ausführung* neu belebt.«<sup>29</sup>

Ecos Analyse dieses Umbruchs in der künstlerischen Produktion der 1950er-/1960er-Jahre bezieht sich nun auf nahezu alle künstlerischen Bereiche. Sehr früh hat der Poet Ferdinand Kriwet in seinem Sprechstück *offen* (1961/62), das 1962 am Ulmer Theater uraufgeführt wurde, im Programmheft<sup>30</sup> notiert: »der auftrag für eine bühnenaufführung ein stück zu schreiben, dessen ablauf nicht festgelegt sein sollte, konfrontierte mich einer problematik, derer sich bereits einige komponisten neuer musik (z. b. pierre boulez [*III. klaviersonate*], karlheinz stockhausen [*klavierstück XI, zyklus für einen schlagzeuger, refrain für 3 spieler*], henri pousseur [*mobile für 2 klaviere*], john cage, earl brown, mauricio kagel etc.) theoretisch und praktisch angenommen hatten, der nämlich, welche sogenannten ›offenen‹ formen innewohnt.« So waren die Folgen dieses (bereits seit der Jahrhundertwende vorbereiteten) Umbruchs nicht nur in der bildenden Kunst (wie sie Eco darstellt) und am Theater, sondern auch in der Literatur<sup>31</sup>, im Hörspiel<sup>32</sup> und in der Musik<sup>33</sup> erkennbar, weil die Gattungsgrenzen aufgehoben wurden und die Interessen und Produktionsfelder der Künstler damit vielseitiger, in alle Richtungen offener wurden und sie sich zunehmend sicher auch in den Nachbarkünsten einrichteten. So gibt es unzählige Beispiele für malende Schriftsteller und musizierende bildende Künstler – so auch das Beispiel Peter Weber, der ein vorzüglicher Bassist ist und sich schon in jungen Jahren dem Jazz zugewandt hatte, um dort in der Improvisation jene Offenheit, zugleich aber auch

though organically completed, are 'open' to a continuous generation of internal relations which the addressee must uncover and select in his act of perceiving the totality of incoming stimuli. (3) Every work of art, even though it is produced by following an explicit or implicit poetics of necessity, is effectively open to a virtually unlimited range of possible readings, each of which causes the work to acquire new vitality in terms of one particular taste, or perspective, or personal performance."<sup>29</sup>

Eco's analysis of the transformation in the artistic production of the 1950s to 1960s extends to almost all areas of the arts. Very early on, the poet Ferdinand Kriwet noted in the programme<sup>30</sup> to his spoken-word piece *offen* (1961/62), which premiered in 1962 at the Ulm Theatre: "The commission to write a piece for a stage work whose sequence is not previously determined, confronted me with a set of problems already approached theoretically and practically by several composers of new music (for example, Pierre Boulez [*III. Klaversonate*], Karlheinz Stockhausen [*Klavierstück XI, Zyklus für einen Schlagzeuger, Refrain für 3 Spieler*], Henri Pousseur [*Mobile for 2 Pianists*], John Cage, Earle Brown, Mauricio Kagel, etc.), namely, which so-called 'open' forms are inherent in them." The consequences of this transformation (nascent since the turn of the century) were recognizable not only in the visual arts (as Eco described them) and in the theatre, but also in literature,<sup>31</sup> in radio theatre,<sup>32</sup> and in music,<sup>33</sup> since the boundaries between the genres had been dissolved and the interests and fields of production had consequently become more varied, open in all directions, and the artists became increasingly self-assured in neighbouring disciplines. The examples of writers who paint and visual artists who make music are innumerable – as Peter Weber, too, demonstrates, an excellent double bass player, who in younger years turned to jazz in order to find in its improvisation the openness – and at the same time the precision – in utilizing a predetermined harmonic material, which can be detected in his artworks.

After describing in what manner the artist began to distance himself from the traditional materials, modes of being, forms of production, and rules of an artwork to give up the closed form in favour of an open form in regards to a recipient whose participation in the productivity of the presented artwork first



Peter Weber, WVZ 1969/7  
**Röhrenpermutation – 1969**  
Plastikröhren, Glas/  
Plastic pipe, glass  
75 x 75 cm  
Zerstört/Destroyed

Präzision im Umgang mit dem vorgegebenen Harmonien-Material zu finden, die sich in seinen Kunstwerken nachweisen lassen.

Nachdem angedeutet wurde, in welcher Weise der Künstler begann, sich von den traditionellen Materialien, Seinsweisen, Produktionsformen und Vorgaben eines Kunstwerks zu lösen, die geschlossene zugunsten der offenen Form aufzugeben im Hinblick auf einen Rezipienten, dessen Produktivität am vorgelegten Kunstwerk dieses erst zur Vollendung bringt und zu einem solchen macht ist auch erkennbar geworden, welche Bedeutung Wahrnehmungsphänomene erlangt haben und welche gewichtige Rolle sie im Kalkül des künstlerischen Produktionsprozesses auf der einen und der geforderten neuen Sensibilität des Rezipienten im Umgang mit dem Kunstwerk auf der anderen Seite spielen.

Der Konstruktivist Weber begann zunächst in frühen Versuchen während der Studienzeit – milde beeinflusst von der Konkreten Kunst durch seinen Lehrer Max Hermann Mahlmann –, mit verschiedenen Materialien permutative Konzepte auszutesten. Wie bei vielen konkreten Künstlern<sup>34</sup> war der Ausgangspunkt das Quadrat. Dies ist aus Sicht des Künstlers die Sicherung eines exakten Konzepts bis hin zu der Auffassung, dass es stellvertretend für Harmonie, ganzheitliche Geschlossenheit oder für eine bestimmte philosophische Weltanschauung stünde – aus Sicht des Rezipienten aber keineswegs die für ihn einzig verbindliche Interpretationsbasis, wie sich später noch zeigen wird.



Peter Weber, WVZ 1970/7  
**Gipsrelief (Permutation) 1970**  
Gips auf Holz/Gypsum on wood  
48 x 48 cm  
Besitz des Künstlers/  
Property of the artist



Peter Weber, WVZ 1969/6  
**Permutation – 1969**  
Offsetplatte getrieben, Acryl/  
Offset plate embossed, acrylic  
88 x 88 cm  
Besitz des Künstlers/  
Property of the artist

completes it and makes it an artwork, it also becomes recognizable what importance phenomena of perception have gained and what a crucial role they play in the calculation of the process of artistic production on the one hand, and in the required new sensibility of the recipient in approaching the artwork on the other.

During his studies, the constructivist Weber initially began – somewhat influenced by Concrete Art through his teacher Max Hermann Mahlmann – to test permutative concepts in early experiments with different materials. As for many Concrete artists,<sup>34</sup> the starting point for him was the square. In the opinion of the artist it ensures an exact concept, extending to the notion that it stood for harmony, holistic unity, or for a certain philosophic worldview – but from the perspective of the recipient it is in no way the sole obligatory basis for an interpretation, as will be seen below.

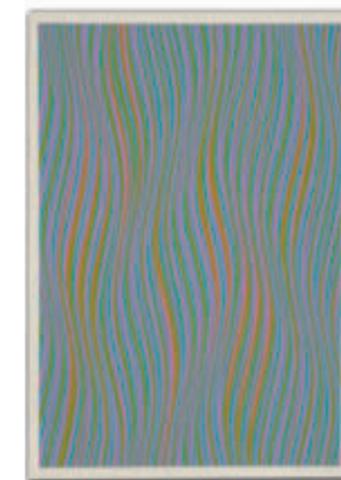
Among Weber's early works from 1969 is the 17 x 17 obliquely sawed-off sections of a plastic pipe, arranged in a square in single lines of 17. Each piece of plastic pipe was sawed at the top at a 90° angle, below at a similarly straight, yet increasingly smaller, angle. Weber arranged the torsion of all of these elements from the centre of the square outwards by a constant degree, in such a way that they produced wave movements and line curvatures, although they were fixed precisely on a straight line to the square support.

Or one can take the illusion of the movement of a developing circle in a plastic grid with 9 x 9 alternat-

So gibt es unter den frühen Arbeiten von Weber um 1969 die 17 x 17 schräg abgesägten Teile einer Plastikröhre, im Quadrat in einzelnen 17er-Linien angeordnet. Jedes Röhrenelement wurde oben im 90°-Winkel, unten in einem ebenfalls immer gleichen, aber kleineren Winkel abgesägt. Weber ordnete nun von der Mitte des Quadrats aus durch einen immer gleichbleibenden Grad einer Torsion aller Elemente diese so an, dass sie zueinander Wellenbewegungen und Linienkrümmungen ergaben, obwohl die Befestigungen auf dem Quadraträger exakt auf einer Linie vorgenommen wurden.

Oder jene Bewegungstäuschung einer Kreisentwicklung in einer Kunststoffpalette mit 9 x 9 wechselseitigen Erhöhungen und Vertiefungen. Gegenläufigkeit und symmetrische Bewegungsverstärkung zur Mitte bzw. Bewegungsabnahme bis zur scheinbaren Statik nach links und nach rechts zeigen zwei Objekte: getriebene Ovale in einer Offsetplatte (1969) und eine Buchdruck-Collage unter Riffelglas (1970), dem gleichen Prinzip folgend.

Das Riffelglas weist auf die Interferenzmöglichkeiten von Linien-Bewegungstäuschungen hin wie die Arbeit auf Acryl unter Riffelglas, die ein dezentrales Raster ergibt, obwohl es um einen unterlegten Farbkreis geht (1970). Es ist der Beginn der Interferenzarbeiten Webers, die wohl damals von der Op-Art-Künstlerin Bridget Riley (geb. 1931) beeinflusst waren und deren



**Bridget Riley, Series 38, Orange added to Violet and Green and to Magenta and Turquoise, both pairs in two colour twists – 1979**  
Gouache auf Papier/Gouache on paper, 95 x 67 cm  
Museum für Konkrete Kunst, Ingolstadt

ing ridges and depressions. Contrary movement and symmetrical accentuation of the movement towards the middle – as well as the attenuation of movement till an apparent stasis is reached left and right – is demonstrated by two objects: punched ovals in an offset plate (1969) and a printing collage under ribbed glass (1970) that follows the same principle.

The ribbed glass refers to the possibilities of interference of line-movement illusions, such as in the work on acrylic under ribbed glass that results in a decentralized pattern, even though it is superimposed on a coloured circle (1970). These works mark the beginning of the interference works by Weber, who was most likely influenced by the Op Art painter Bridget Riley (born in 1931) and who saw her exhibition at the Kunstverein Hannover (14 November – 20 December 1970). Her paintings from the 1960s evidence the optical illusions of vibrating and rotating movements of lines and waves with non-existing tilts or horizontal and vertical lines.

Weber continued these types of works up to the 1970s and 1980s, while the underlying materials (wood, canvas, acrylic) and techniques (lines drawn with the ruling pen or taped lines) varied.

These early works already followed the principle of integrating the sensitization of the viewer in the process of fabricating the artwork. The imaginative experimentation with materials and with outcomes of light and movement effects, the precisely calculated concept of a "virtual" form of appearance, open up for the viewer at the same time great freedom in interpretation, allowing the construction of a perceptual narrative that is the viewer's own – yet activated by the artist. One could pose the question here of why the offset collage under ribbed glass (1970) has to be seen in the way it is reproduced here. Weber exhibits the work in this manner and stipulates what is "on top". But if it is rotated 90 degrees clockwise, then a completely different image arises, a completely different movement: for example, a kind of arrow movement from right to left, an undulation from left to right, whereas the artist's directions result in a rise and fall of the elements. Similarly, the different ways of handling the pictures with ribbed glass and overlaid lines produce different patterns of interference – probably the "ignition spark" then for Weber when he, as mentioned above, noticed move-



Peter Weber, WVZ 1970/4  
**64 Quadrate I (Kinetikobjekt) 1970**  
Buchdruck auf Karton,  
Riffelglas, gerahmt/  
Letterpress on cardboard,  
ribbed glass, framed  
55 x 55 cm  
Besitz des Künstlers/  
Property of the artist



Peter Weber, WVZ 1969/2  
**Dezentrales Raster – 1969/70**  
Acryl auf Holz, Riffelglas,  
gerahmt/Acrylic on wood,  
ribbed glass, framed  
55 x 55 cm  
Privatsammlung/  
Private collection,  
Winterthur, CH



Peter Weber, WVZ 1979/12  
**Grundrasterreduktion auf 16 Quadraten – 1979**  
Acryl auf Leinwand/  
Acrylic on canvas  
100 x 100 cm  
Besitz des Künstlers/  
Property of the artist



Peter Weber, WVZ 1989/1  
**Graue Interferenz A1 1989/90**  
Acryl auf Leinwand/  
Acrylic on canvas  
120 x 120 cm  
Besitz des Künstlers/  
Property of the artist

Ausstellung im Kunstverein Hannover (14.11.–20.12.1970) Weber besuchte. Ihre Bilder der 1960er-Jahre zeigen optische Illusionen mit vibrierenden und rotierenden Linien- und Wellenbewegungen von nicht vorhandenen Neigungen oder Horizontalen und Vertikalen.

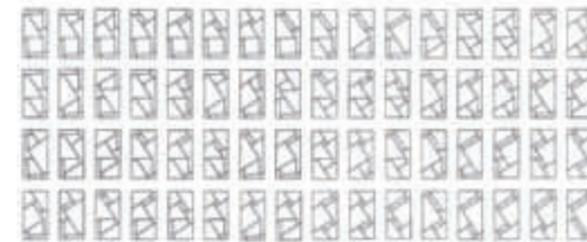
Weber setzt diese Arbeiten bis in die 1970er- und 1980er-Jahre fort, wobei sich die Untergrundmaterialien (z. B. Holz, Leinwand, Acryl) und Techniken (Linienzeichnungen mit der Ziehfeder oder Linien-Abklebungen) ändern.

Schon diese frühen Arbeiten folgen dem Prinzip, die Sensibilisierung des Betrachters in den Fertigungsprozess des Kunstwerks einzubeziehen. Das spielerische Ausprobieren von Materialien, Wirkungsweisen von Licht- und Bewegungseffekten, das exakt berechnete Konzept einer »virtuellen« Erscheinungsform eröffnet dem Betrachter zugleich eine große Freiheit der Interpretation, der Herstellung seiner eigenen, aber dennoch vom Künstler veranlassten Wahrnehmungsgeschichte. So ist etwa zu fragen: Warum muss die Buchdruck-Collage unter Riffelglas (1970) in der Weise betrachtet werden, wie sie hier abgebildet ist? Weber stellt die Arbeit so aus und gibt ein »Oben« vor. Wird sie aber um 90° im Uhrzeigersinn gedreht, ergibt sich ein ganz anderes Bild, eine ganz andere Bewegung, z. B. eine Art Pfeilbewegung von rechts nach links, eine Wellenbewegung von links nach rechts, während die Vorgabe des Künstlers ein Auf- und Absteigen der Elemente vermittelt. Ebenso wird es bei verschiedenen Handhabungen der Riffelglas- und Linien-Überlagerungsbilder unterschiedliche Interferenzmuster geben – wohl damals auch der »Zündfunke« für Weber, als er, wie oben berichtet, »beim hin- und herschieben« des Riffelglases Bewegungen wahrnahm.

Eine ganz andere Form der Offenheit ist dem *64er Zyklus* (1997) abzulesen, in dem Weber 64 Faltvarianten realisierte und damit alle rechnerisch nur möglichen – einer Progression folgend. In einem sehr klugen Beitrag zu den Analogien Konkrete Kunst und Musik wurde dazu gesagt, dass der Künstler damit die größtmögliche Differenzierung und Gesetzmäßigkeit erreicht und damit ein Thema erschöpfend und endgültig dargestellt habe: »Der Zyklus ist geschlossen, das letzte Bild findet seine logische Fortsetzung im ersten.«<sup>35</sup> Dies ist nun richtig und falsch zugleich.

ments when "pushing the ribbed glass back and forth".

An entirely different form of openness is present in the *64er Zyklus [Cycle of 64]* (1997), in which Weber realized 64 variants of foldings, all the possible ones that could be conceived following a sequential progression. In a very astute essay on the analogies between Concrete Art and music, it was stated that the artist had achieved the highest possible degree of differentiation and regularity, thus expressing an idea exhaustingly and conclusively: "The cycle is complete; the last picture finds its logical continuation in the first one."<sup>35</sup> This is true and false at the same time. For a closed form possesses a beginning and an end. Since the last variant finds its logical continuation in the first one reproduced here, a sort of feedback arises, an infinite loop, in which each variant after 64 previous variants can be simultaneously the first and the last one, regardless of where



Peter Weber, WVZ 1997/15  
**64er Zyklus – 1997**  
Canson Aquarellkarton gefaltet, gerahmt, 64-teilig/  
Canson watercolour paper folded, framed, 64 pieces  
je/each 42 x 24 cm  
Museum für Konkrete Kunst, Ingolstadt, DE



Peter Weber, WVZ 1997/15  
**64er Zyklus – 1997**  
Canson Aquarellkarton gefaltet, gerahmt, 64-teilig/  
Canson watercolour paper folded, framed, 64 pieces  
je/each 42 x 24 cm  
Museum für Konkrete Kunst, Ingolstadt, DE

Denn eine geschlossene Form besitzt einen Anfang und ein Ende. Da die letzte Variante ihre logische Fortsetzung in der hier abgebildeten ersten findet, ergibt sich eine Art Rücklauf, eine unendliche Schleife, in der jede Variante nach 64 Varianten zugleich die erste und letzte sein kann, egal an welcher Stelle begonnen wird. Weber hat diese Arbeit zwar als Serie konzipiert, aber auch selbst mehrfach verändert ausgestellt.

Denn theoretisch könnte er 64 Ausstellungen machen, indem er jeweils mit einer anderen Variante beginnt, wenn er die Reihenfolge beibehalten will. Und um ein Vielfaches mehr an Ausstellungen würde sich ergeben, wenn er (aus welchen Gründen auch immer) die Reihenfolge wechseln würde, und immer wieder gäbe es ein neues, den Rhythmus und die innere Formensprache wechselndes Kunstwerk. Schließlich gäbe es auch die Möglichkeit, die 64 Varianten in verschiedenen Blöcken zu zeigen (von denen zwei verschiedene auf Seite 68 abgebildet sind).

In welchem Fall handelt es sich nun aber um die letztendlich gültige Form? Wer gibt sie vor? Der Künstler durch eine Setzung oder der Betrachter, der mittels seiner Wahrnehmung viele Möglichkeiten durchspielen könnte? Diese Offenheit und Wahrnehmungsfreiheit zieht sich durch das gesamte Werk Webers.

Interessant ist beispielsweise auch eine Serie von Skulpturen (1997) mit dem Titel *Das Dreieck und seine Partner A, B, C*<sup>36</sup> aus Kunststoff, die Weber ebenfalls innerhalb der Werkgruppe der »seriellen unikat« einordnet, abgebildet in 3 Rechtecken mit jeweils 6 Objekten.

Dabei handelt es sich um 3 Faltungen, A, B und C, die jeweils in 6 verschiedenen Positionen abgebildet sind. Würde man nun die Rechtecke A, B und C jeweils in einer Reihe darstellen und statt 2 Reihen zu 3 x 3 Abbildungen nun eine Reihe mit 3 x 6 Abbildungen nebeneinander zeigen, ergäbe sich automatisch der Film einer Bewegung/Drehung mit immer neuen Formen- und Rhythmus-elementen, wobei auffällt, dass die beiden Bereiche der Objekte, der ruhiger stehende untere und der unruhiger sich hin- und herbewegende obere Bereich, Figuren-Assoziationen zulassen, zumal dies der Vergleich mit den Muybridge-Phasenbildern nahelegt.

one begins. Weber did indeed conceive these works as a series, yet exhibited it several times in modified configurations.

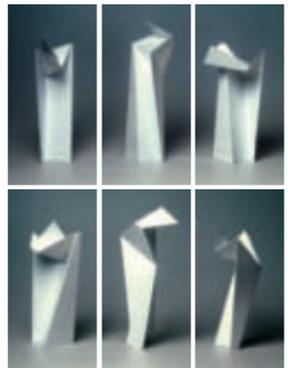
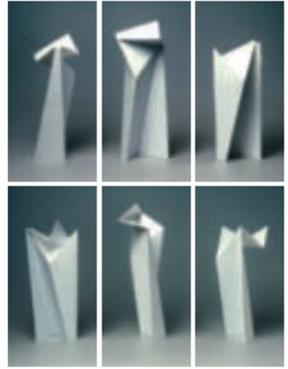
Because if he wanted to maintain the sequence of the series he could, in theory, put on 64 exhibitions, in which each begins with another variant. Many more exhibitions could be mounted, if he (for whatever reason) were to change the sequence, each time resulting in a new artwork varying its rhythm and internal formal language. Finally, there is also the possibility of exhibiting the 64 variants in different blocks (of which two are reproduced on page 68).

In which case, however, would we see the ultimate, final form? Who would define it? The artist in his arrangement or the viewer, who through his or her perception can imagine the many possibilities?

This openness and freedom of perception runs through Weber's entire oeuvre. Likewise interesting, for example, is a series of sculptures made of plastic (1997) titled *Das Dreieck und seine Partner A, B, C* [The Triangle and Its Partners A, B, C]<sup>36</sup> which Weber classifies in the group of works of the "serial unika", reproduced in three rectangles with six objects each.

The work consists of three foldings, A, B and C, each shown in six different positions. If the triangles A, B and C were each shown in a row and, instead of two rows with 3 x 3 reproductions, a row with 3 x 6 reproductions next to one another were displayed, then we would automatically have the film of a movement or process of revolving with continuously new formal and rhythmic elements. It becomes apparent that the two areas of the object, the quieter, static lower one and the restive upper area moving back and forth, permit associations of figures, especially since this prompts a comparison with the Muybridge phase photographs.

Yet while Muybridge's series each depict only one person and the breakdown of a movement into individual phases of movements, the series by Weber is an optical illusion, since we do not see here an object in individual phases of movement, but three different unika in six different positions. The viewer nevertheless perceives only one object "in motion". If the viewer abandons the two-dimensionality of the picture and its impression, and views the real



Peter Weber, WVZ 1998/2-4  
**Faltung mit Dreieck Nr. 1-3 1998**  
AXPET Kunststoff gefaltet,  
3-teilig/  
AXPET plastic sheet folded,  
3 pieces, je / each ca.  
51 x 18 x 12 cm  
Besitz des Künstlers/  
Property of the artist  
Verschiedene Ansichten/  
Various views

Peter Weber, WZ 1998/2-4  
**Faltung mit Dreieck Nr. 1-3**  
**1998**  
 AXPET Kunststoff gefaltet,  
 3-teilig/  
 AXPET plastic sheet folded,  
 3 pieces  
 je / each ca.  
 51 x 18 x 12 cm  
 Besitz des Künstlers/  
 Property of the artist  
 Verschiedene Ansichten/  
 Various views



Aber während es sich bei Muybridge jeweils um eine Person und die Auflösung einer Bewegung in einzelne Bewegungsphasen handelt, ist die Weber'sche Reihe eine optische Täuschung, denn gezeigt wird nicht ein Objekt in einzelnen Bewegungsphasen, sondern 3 verschiedene Unikate in 6 verschiedenen Positionen.

Der Betrachter nimmt aber nur ein Objekt »in Bewegung« wahr. Verlässt der Betrachter nun die Zweidimensionalität des Bildes und dessen Eindruck und betrachtet die realen dreidimensionalen Objekte, wird sich die Wahrnehmung und damit die Interpretation erneut ändern, ob er nun an den jeweils 3 Objekten entlang geht, um diese einzeln herum oder sich aus verschiedenen Drauf- und Untersichten für eine oder mehrere »Figuren-Geschichten« entscheidet.

Nahezu Ähnliches zeigt sich in den (Relief)-Faltungen insofern, als ein und dieselbe Faltung zwei völlig unterschiedliche Seiten entstehen lässt und damit auch unterschiedliche Wahrnehmungen ermöglicht, wenn diese als zweiseitiges Objekt betrachtet wird, entweder im Herumgehen um das Objekt oder in der Spiegelung der sonst verdeckten (Rück)-Seite, was Weber schließlich auch direkt mit dem durchscheinenden Kunststoff HDPE erreicht hat, weil Faltungsvorder- und -rückseiten gleichzeitig sichtbar sind. Es handelt sich also um ein Objekt, das als solches selbst schon eine Art Vieldeutigkeit in sich trägt und dem Betrachter die Freiheit gibt, sein Verhältnis zu dem Kunstwerk kreativ zu entwickeln.

Während also dies die Seite der Wahrnehmung des Betrachters ist, ist die des Künstlers Weber – so scheint es zunächst – das Ausloten aller rechnerischen Möglichkeiten eines ganz bestimmten Faltungs-Konzepts bei allen möglichen faltbaren Materialien, die er ausprobiert hat, um ihrer mit den kompliziertesten Nutzungen und Faltvarianten Herr zu werden. Dass aber aus dieser zunächst formal-technischen Aufgabenstellung dann Kunstwerke entstehen, ein »Mehr« als Mathematik und handwerkliches Können in den Arbeiten steckt, hat einerseits mit den Auswahlkrite-

three-dimensional object, then perception and consequently interpretation will change once more when the viewer moves along each of the three objects, around each of the individual ones, or decides to indulge in one or several "figure stories" made out of different views from above and from below.



Eadweard Muybridge, ca. 1887

The (relief) foldings evidence almost the same phenomena, since one and the same folding creates two completely different sides and thus also permits different perceptions when it is viewed as a double-sided object, either by going around the object or by viewing the reflection of the otherwise hidden (reverse) side. Weber has finally achieved this directly with the transparent plastic HDPE, as the folding's front and reverse sides are simultaneously visible. This is an object that as such contains multiple meanings in itself, providing viewers with the freedom of creatively shaping their relationship with the artwork.

While this therefore is the side of the viewer's perception, that of the artist Weber – it seems initially – is the fathoming of all the mathematical possibilities of a certain specific concept of folding in all possible foldable materials that he has tried out in order to subject them to the most complicated uses and folding variations. That, however, this initially formal-technical conceptual formulation of the task then produces artworks, that there is "more" here than just mathematics and mechanical skills in the works, is due to the selection criteria of the artistic process (choice of material with correspondingly different, material-dependent expressive values, the

rien des künstlerischen Prozesses zu tun (Auswahl des Materials mit jeweils anderen materialabhängigen Ausdruckswerten, der Faltbewegung, der Formensprache, der Farbe, der Raumbespielung als Relief im Abstandsrahmen mit dem entsprechenden Lichtbrechungskalkül oder als freistehendes Objekt). Entscheidender ist aber andererseits, dass das fixe und unveränderliche, rechnerische Ausgangskonzept die damit scheinbar auch entstehende »geschlossene« Statik dieser Arbeiten durch den kreativen Betrachter und die Wahrnehmungsmöglichkeiten, die Weber dem Rezipienten anbietet vor dem Hintergrund eines sich in die Gegenwart hin verändernden Rezeptions-Umfeldes auf einer zweiten Ebene zu »Kunstwerken in Bewegung« werden lässt.

»Die Poetik des *Kunstwerks in Bewegung* instauriert (so wie teilweise die des »offenen« Kunstwerks) einen neuen Typ der Beziehung zwischen Künstler und Publikum, eine neue Mechanik der ästhetischen Perzeption, eine andersartige Stellung des Kunstproduktes in der Gesellschaft; sie eröffnet neue Bereiche in Soziologie und Pädagogik, ganz zu schweigen von der Kunstgeschichte. Sie stellt neue praktische Probleme dadurch, dass sie kommunikative Situationen und eine neue Beziehung zwischen *Betrachtung* und *Verwendung* des Kunstwerks schafft.«<sup>37</sup>

Damit verweisen Künstler wie Weber zudem auf eine Korrelation zwischen Kunstwerk und Rezipient, in der Wahrnehmungsparameter eine Rolle spielen, die sich innerhalb gesellschaftlicher Bezugssysteme seit Jahren im Hinblick auf unser Realitätsbewusstsein insbesondere durch die elektronischen Medien gravierend erweitert und verfeinert haben. Seitdem der Realitätsbegriff problematisiert wurde und im Bermuda-Dreieck von Simulationen, Fiktionen und Täuschungen jegliche Sicherheit der Wahrnehmung verloren ging, stellt sich bei der Betrachtung eines Objekts, eines Bildes, einer Fotografie, eines Films usw. immer dringlicher die Frage: Was sieht der Rezipient eigentlich, und was bedeutet das, was er sieht, für ihn. Trugen früher zweifelloso Objekte eindeutige Bedeutungen in sich, die nur gelernt und wiedererkannt werden mussten, gilt dies heute nicht mehr, und der Rezipient ist gefordert, Bedeutungszuweisungen vorzunehmen, weil ein und dasselbe Objekt in verschiedenen Kontexten und Manipulationsformen seine Eindeutigkeit verloren hat. So sind Objekte, Sachen, Informationen per se bedeutungs-

folding movements, the formal language, the colour, the spatial mise-en-scène as relief with a distancing frame, with the ensuing calculations of refraction or as free-standing object). However, a more decisive factor is that the fixed and unchanging, calculational initial concept of the thus apparently resultant "closed" static of these works allows them to become "artworks in movement" on a second level through creative viewers and their perceptual possibilities, those which Weber offers recipients and against the background of an environment of reception that up to the present is in a state of constant transformation.

"The poetics of the 'work in movement' (and partly that of the 'open' work) sets in motion a new cycle of relations between the artist and his audience, a new mechanics of aesthetic perception, a different status for the artistic product in contemporary society. It opens a new page in sociology and in pedagogy, as well as a new chapter in the history of art. It poses new practical problems by organizing new communicative situations. In short, it installs a new relationship between the contemplation and the utilization of a work of art."<sup>37</sup>

Artists such as Weber, moreover, point to a correlation between artwork and recipient in which perceptual parameters play a vital role. Such parameters have been profoundly expanded and fine-tuned within our social system of relations for years with regard to our consciousness of reality, in particular through electronic media. Ever since the notion of reality has been rendered problematic and the reliability of perception has been lost in the Bermuda triangle of simulation, fiction, and illusions, the viewing of an object, a painting, a photograph, a film, etc. increasingly makes the question more pressing of what recipients actually see and what it means to them. If in the past objects unequivocally carried unambiguous meanings in them, which only had to be learned and recognized, then this does not apply any more today; the recipient is required to assign meanings, as one and the same object in different contexts and forms of manipulation has lost its unambiguousness. Objects, things, information are per se meaningless, because their meaning must first be assigned to them, namely in confrontation with the particular conditions created by their producer.

los, denn ihre Bedeutung muss ihnen erst zugewiesen werden, und zwar in der Auseinandersetzung mit ihren jeweiligen Bedingungen, die der Produzent schafft.

Dies hat jüngst eine kluge Monografie von Beau Lotto, *Anders sehen. Die verblüffende Wissenschaft der Wahrnehmung*, auf den Punkt gebracht: »Die ›Realität‹, die wir über unsere Sinne wahrnehmen, ist vielmehr die Bedeutung, die unser Gehirn den bedeutungslosen Informationen, die es erhält, zuweist – also die Bedeutung, die unsere Ökologie ihnen *gibt*. Es ist wichtig zu begreifen, dass die Bedeutung einer Sache nie die Sache selbst ist.«<sup>38</sup>

- 1 Viele der hier angeschnittenen Themen sind ausführlich dargestellt in: Klaus Peter Dencker, *Optische Poesie. Von den prähistorischen Schriftzeichen bis zu den digitalen Experimenten der Gegenwart*, Berlin/New York 2011.
- 2 Heinrich Wölfflin (1864–1945), *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, München (1915), 1918, S. IX, 146, sowie das ganze Kapitel »Geschlossene Form und offene Form«, S. 133ff.
- 3 Paul Klee (1879–1940), *Schöpferische Konfession* (1920), in: Will Grohmann, *Paul Klee*, Stuttgart 1965, S. 99.
- 4 Umberto Eco (1932–2016), *Opera aperta*, Mailand 1962. Dt. Erstausgabe: *Das offene Kunstwerk*, Frankfurt a. M. 1973, S. 54.
- 5 E-Mail an Dencker vom 22. Januar 2018.
- 6 E-Mail an Dencker vom 22. Januar 2018.
- 7 Z. B. die Arbeiten von Jesús-Raphael Soto (1923–2005).
- 8 *Le Mouvement* in der Galerie Denise René in Paris 1955 – Yaacov Agam (geb. 1928), Pol Bury (1922–2005), Alexander Calder (1898–1976), Marcel Duchamp (1887–1968), Jesús-Raphael Soto (1923–2005), Jean Tinguely (1925–1991), Victor Vasarely (1906–1997); besonders aber das Ausstellungsprojekt *Arte programmata. Arte cinetica. Opere moltiplicate. Opera aperta* in der Galleria Vittorio Emanuele, Mailand, im Mai 1962, das eine Verbindung von »Kinetismus« und »offenem Kunstwerk« herstellte mit einem Katalogtext von Umberto Eco, der zur selben Zeit sein *Opera aperta* veröffentlichte.
- 9 Marina von Assel im Vorwort zum Katalog *Faltwandlungen – Rhythmus nach den Regeln der Kunst*, Stadtgalerie Elbforum Brunsbüttel 1998, S. 5.

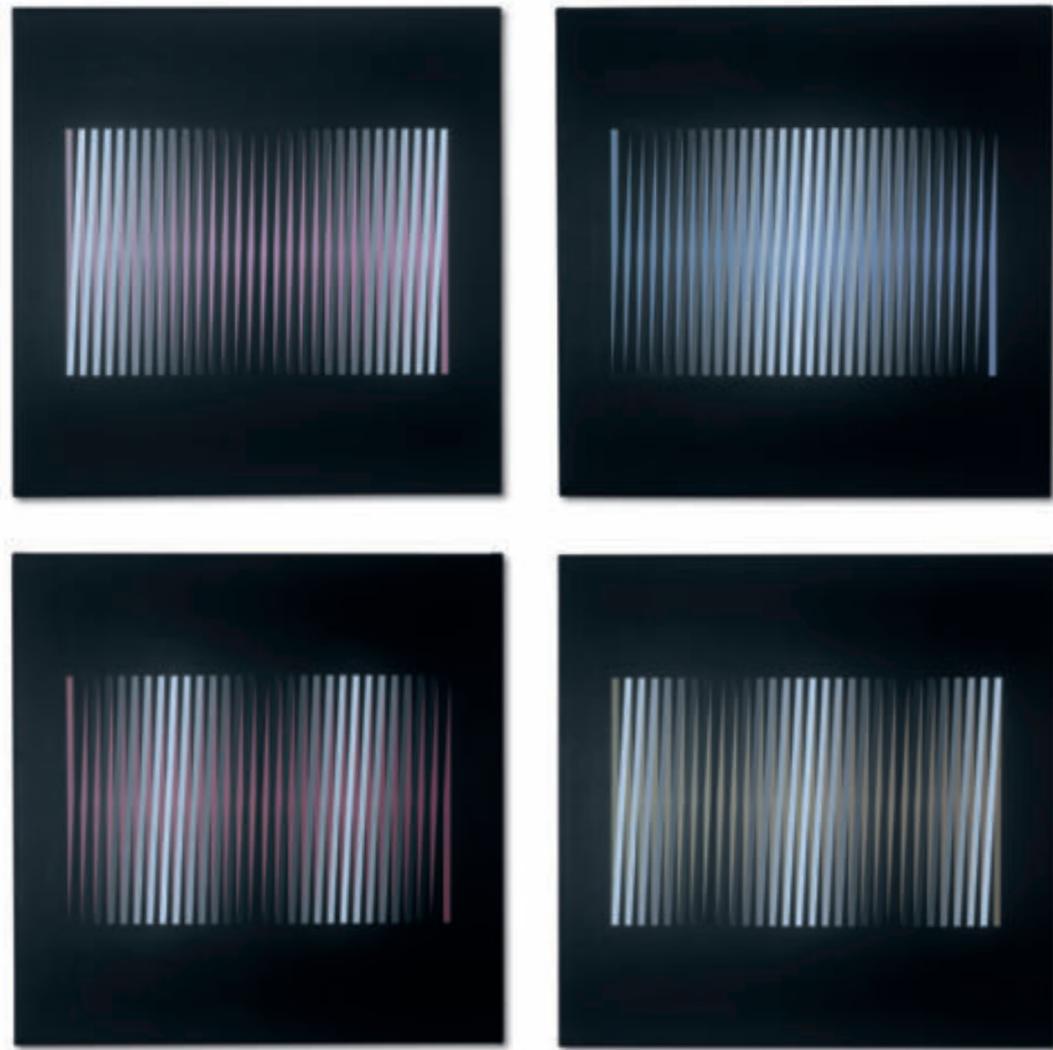
This was recently put in a nutshell by Beau Lotto in a perceptive study, *Deviate: The Science of Seeing Differently*: “The ‘reality’ that our perceptions see is the meaning of the meaningless information that your brain receives ... the meaning your *ecology* gives it. It is critical to understand that the meaning of the thing is not the same as the thing itself.”<sup>38</sup>

- 1 Many of the topics broached here are more extensively discussed in: Klaus Peter Dencker, *Optische Poesie. Von den prähistorischen Schriftzeichen bis zu den digitalen Experimenten der Gegenwart*, Berlin/New York 2011.
- 2 Heinrich Wölfflin (1864–1945), *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, Munich (1915), 1918, p. IX, 146. Quotation taken from *Principles of Art History: The Problem of the Development of Style in Later Art*, translated by M.D. Hottinger, New York 1950, p. 15. See also the entire chapter “Geschlossene Form und offene Form”, p. 133ff [“Closed and Open Form”, p. 124ff].
- 3 Paul Klee (1879–1940), *Schöpferische Konfession* (1920), in: Will Grohmann, *Paul Klee*, Stuttgart 1965, p. 99.
- 4 Umberto Eco (1932–2016), *Opera aperta*, Milan 1962. Quotation taken from German first edition: *Das offene Kunstwerk*, Frankfurt a. M. 1973, p. 54.
- 5 E-mail to Dencker of 22 January 2018.
- 6 *Ibid.*
- 7 For example, the works of Jesús-Raphael Soto (1923–2005).
- 8 *Le Mouvement* in the Galerie Denise René in Paris 1955: Yaacov Agam (born in 1928), Pol Bury (1922–2005), Alexander Calder (1898–1976), Marcel Duchamp (1887–1968), Jesús-Raphael Soto (1923–2005), Jean Tinguely (1925–1991), Victor Vasarely (1906–1997); in particular the exhibition project *Arte programmata. Arte cinetica. Opere moltiplicate. Opera aperta* at the Galleria Vittorio Emanuele, Milan, in May 1962, which linked “Kineticism” and “open artwork” with a catalogue text by Umberto Eco, who at the same time published his *Opera aperta*.

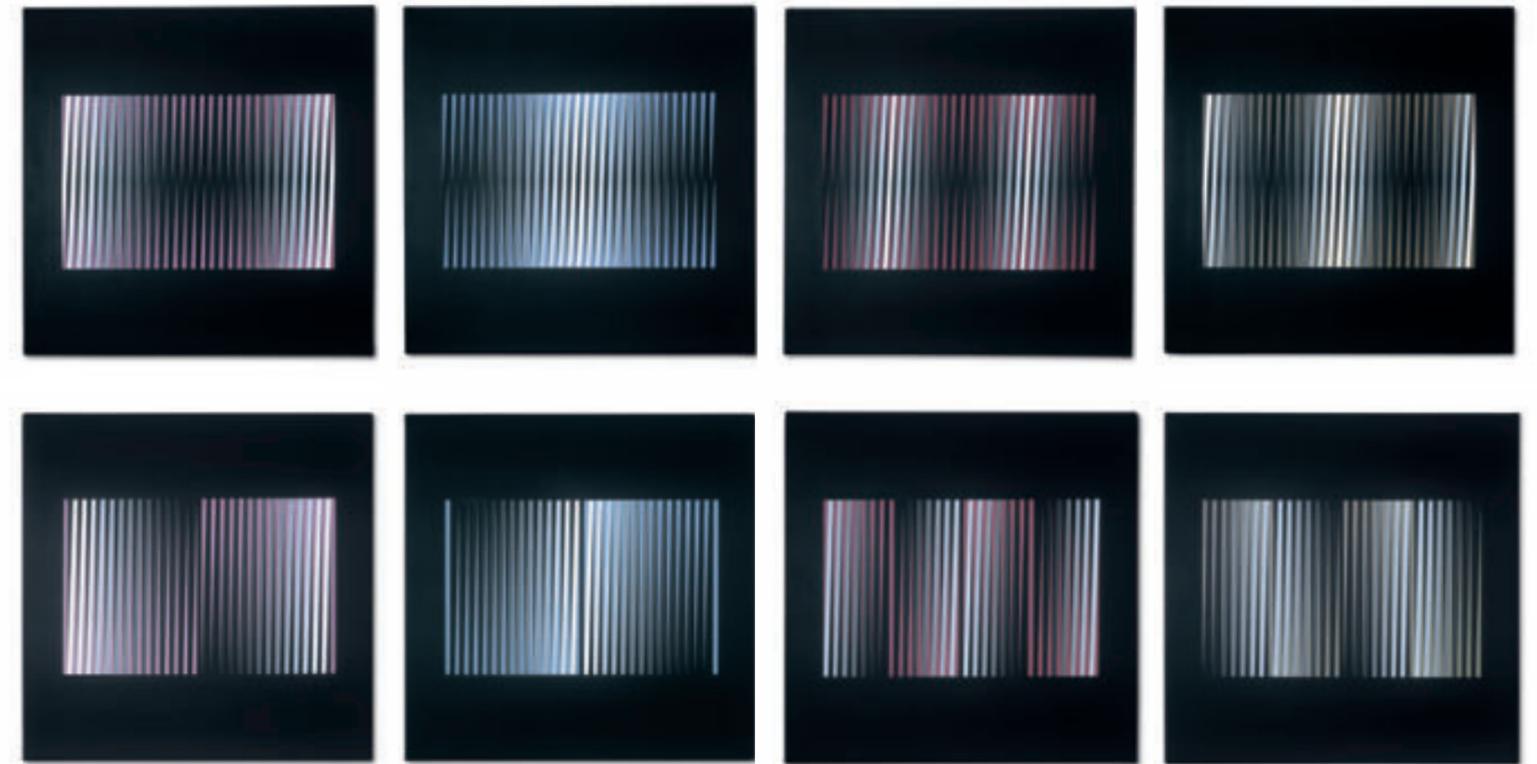
- 10 »begann ich erneut mit der kinetik, jedoch mit einer neuen masseinheit und klebte die bilder mit 30 mm linienbändern ab«.
- 11 1905 begründete Albert Einstein in der Schrift *Über das Relativitätsprinzip und die aus demselben gezogenen Folgerungen* die Relativitätstheorie.
- 12 Lord Rayleigh (d. i. John William Strutt, 1842–1919), *On the manufacture and theory of diffraction-gratings*, in: *Philosoph. Mag. J. Science* 47 (310), 1874, S. 81–93 (in: G. Indebetouw/R. Czarnek, *Selected papers on Optical Moiré and Applications*, Bellingham/ Wash. 1992, S. 3–15 [= SPIE Milestone Series, Vol. 64]). Der Moiré-Effekt entsteht durch Überlagerung von Punkt-, Linien- und Kreis-Rastern, die zu Interferenzen führen, sodass Bewegung simuliert werden kann, was z. B. die »Moving Picture Books« der Jahrhundertwende (*The Motograph Moving Picture Book*, Bliss, Sands & Co. London 1898, Faksimile: *The Magic Moving Picture Book*, 1975) nutzten.
- 13 Ludwig Wilding (1927–2010), Op-Art- und Kinetik-Künstler, der 1969 in Hamburg an der HFBK lehrte, am gleichen Ort und zur selben Zeit wie übrigens auch Almir Mavignier (geb. 1925), als Weber die ersten Arbeiten entwarf.
- 14 *Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Karin v. Maur (Hrsg.), München 1985, S. 415.
- 15 Durch die Technik der Chronophotographie angeregt, in den 1870er- und 1880er-Jahren von Pionieren wie Ottomar Anschütz (1846–1907), Albert Londe (1858–1917), Étienne-Jules Marey (1830–1904), Eadweard Muybridge, die empfindliche Fotomaterialien und schnelle Kameraverschlüsse benutzten, um sogenannte Momentaufnahmen von bewegten Objekten als Bewegungsabläufe sichtbar zu machen.
- 16 Der stroboskopische Effekt beruht auf der Beobachtung, dass zwei rasch aufeinanderfolgende Bilder in der Wahrnehmung zu einem verschmelzen. John Ayrton Paris (1785–1856) wies dies 1825 mit dem Thaumotrop nach: Eine Scheibe mit einem Käfig auf einer und einem Vogel auf der anderen Seite zeigt bei schneller Drehung den Vogel *im* Käfig. Dies beruht auf dem Phänomen, dass, aufgrund der Netzhautträgheit, ein Bildeindruck, den das Auge aufnimmt, nach einer Unterbrechung noch für einen kurzen Augenblick in der Wahrnehmung haften bleibt.
- 17 Ludwig Hilberseimer (1885–1967): »Das Problem der Bewegung ist jetzt dank der Anwendung eines neuen Mediums, des Kinos, auf die radikalste Weise gelöst worden. Die neuen Ausdrucksmittel schaffen eine neue Grundlage (Generalbaß) für die Malerei« (1922), in: *Vom Klang der Bilder*, a.a.O., S. 392.
- 18 Naum Gabo/Noton Pevsner, »Realistisches Manifest«, Moskau, 5. August 1920, in: *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909–1938)*, Wolfgang Asholt/Walter Fähnders (Hrsg.), Stuttgart 1995, S. 209. Interessant, dass Weber im Hinblick auf Künstler des 20. Jahrhunderts, denen er sich verbunden fühlt, vor allem Gabo nennt.
- 19 Peter Weibel (geb. 1944), »Cinetic Art und Cyber Art«, in: *Romantische Maschinen. Kinetische Kunst der Gegenwart*, Marc Wellmann (Hrsg.), Berlin 2009, S. 28.
- 20 Weibel, a.a.O., S. 29.
- 21 Wölfflin, a.a.O., S. IX, 146.
- 22 Umberto Eco, *Programmatische Kunst*, in: *Nesyo*, 2. Jg., Nr. 8/9, München 1965, S. 35.
- 23 Klaus Peter Dencker, »Falten des Körpers – Falten des Geistes. Peter Webers Arbeiten«, in: Katalog *Faltwandlungen*, a.a.O., S. 10.
- 24 Siegfried J. Schmidt (geb. 1940), *Ästhetische Prozesse. Beiträge zu einer Theorie der nicht-mimetischen Kunst und Literatur*, Köln 1971, S. 95.

- 9 Marina von Assel in the foreword to the catalogue *Faltwandlungen – Rhythmus nach den Regeln der Kunst*, Stadtgalerie Elbforum Brunsbüttel 1998, p. 5.
- 10 “begann ich erneut mit der kinetik, jedoch mit einer neuen masseinheit und klebte die bilder mit 30 mm linienbändern ab” [“I began again to work with kinetics, but with a new unit of measurement, and taped the pictures with 30 mm bands of lines”].
- 11 In 1908 Albert Einstein grounded the theory of relativity in his publication *Über das Relativitätsprinzip und die aus demselben gezogenen Folgerungen* [*On the Relativity Principle and the Conclusions Drawn from It*].
- 12 Lord Rayleigh (i.e. John William Strutt, 1842–1919), “On the Manufacture and Theory of Diffraction-Gratings”, in *Philosoph. Mag. J. Science* 47 (310), 1874, pp. 81–93 (in: G. Indebetouw/R. Czarnek, *Selected Papers on Optical Moiré and Applications*, Bellingham, Wash. 1992, pp. 3–15 [= SPIE Milestone Series, vol. 64]). The moiré effect arises when point, line and circular patterns are overlapped, leading to interferences that simulate movement; the effect was used, for example, by the “Moving Picture Books” from the turn of the century (*The Motograph Moving Picture Book*, Bliss, Sands & Co., London 1898. Facsimile: *The Magic Moving Picture Book*, 1975).
- 13 Ludwig Wilding (1927–2010), Op and Kinetic artist, who taught at the HFBK in Hamburg in 1969, at the same time and place, by the way, as Almir Mavignier (born in 1925), while Weber was creating his first works there.
- 14 *Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Karin v. Maur (ed.), Munich 1985, p. 415.
- 15 Stimulated by the technology of chronophotography, employed in the 1870s and 1880s by pioneers such as Ottomar Anschütz (1846–1907), Albert Londe (1858–1917), Étienne-Jules Marey (1830–1904) and Eadweard Muybridge to make so-called “photographs of moment” of moving objects that made successive phases of motion visible.
- 16 The stroboscopic effect is based on the observation that two images following upon one another quickly fuse in our perception into one. John Ayrton Paris (1785–1856) proved this in 1825 with the “Thaumotrop”: a disc with a bird on one side and a cage on the other showed the bird *in* the cage when spun quickly. This is based on the phenomenon that, because of retinal inertia, a visual impression received by the eye remains in our perception for a brief moment after being interrupted.
- 17 Ludwig Hilberseimer (1885–1967): “The problem of movement has now, thanks to the application of a new medium, film, been solved in the most radical manner. The new means of expression creates a new basis (general bass) for painting” (1922), in: *Vom Klang der Bilder*, p. 392.
- 18 Naum Gabo/Noton Pevsner, “Realistisches Manifest”, Moscow, 5 August 1920, in: *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909–1938)*, Wolfgang Asholt/Walter Fähnders (eds.), Stuttgart 1995, p. 209. It is interesting that Weber names Gabo first when referring to artists of the 20th century whom he feels close to.
- 19 Peter Weibel (1944– ), “Cinetic Art and Cyber Art”, in: *Romantische Maschinen. Kinetische Kunst der Gegenwart*, Marc Wellmann (ed.), Berlin 2009, p. 28.
- 20 *Ibid.* p. 29.
- 21 Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, p. IX, 146. [quotation taken from *Principles of Art History*, p. 135].
- 22 Umberto Eco, “Programmatische Kunst”, in: *Nesyo*, vol. 2, no. 8/9, Munich 1965, p. 35.

- 25 Claus Bremer (1924–1996), »konkrete poesie. texte (1957 bis 1964)«, in: *Theoretische Positionen zur Konkreten Poesie*, Thomas Kopfermann (Hrsg.), Tübingen 1974, S. 97.
- 26 Bremer, a.a.O., S. 101.
- 27 Die wohl früheste Äußerung stammt von Novalis (1772–1801) im *Blüthenstaub* (1798): »Der wahre Leser muß der erweiterte Autor seyn.«, in: Novalis, *Schriften*, Paul Kluckhohn/Richard Samuel (Hrsg.), Stuttgart 1960, 2. Bd., S. 470, Nr. 125. Am genauesten nahm Egon Friedell (1878–1938) die neue Entwicklung 1912 vorweg: »Denn jede Dichtung ist nichts anderes als eine Aufforderung an das Publikum, zu dichten. Darin besteht ja gerade ihr hoher Reiz und Wert. Je mehr Spielraum sie gewährt, je mehr Stellen sie offen lässt, desto bedeutender ist sie. In jedem Versteher erwächst ihr ein neuer Dichter. Tausend Auffassungen sind möglich, und alle sind richtig.«, (Friedell, *Ecce Poeta*, Berlin 1912, S. 25). Und Kurt Schwitters (1887–1948) schließlich in *Merz 2*, Hannover, April 1923, S. 18: »... zitiere ich das vielbesprochene Wort von (Karl) Alois Schenzinger: ›Ein Kunstwerk wird erst zu einem solchen durch den Beschauer.«
- 28 Eco, *Opera aperta*, a.a.O., S. 31.
- 29 Eco, *Opera aperta*, a.a.O., S. 57.
- 30 Das Programmheft stammt übrigens von Claus Bremer.
- 31 Z. B. die Sonett-Maschine *Cent mille milliards de poèmes* (1961) von Raymond Queneau (1903–1976), Tristan Tzaras (1896–1963) *poème perpétuel* (1958) und André Thomkins' (1930–1985) Wortmaschine *DOGMAT-MOT* (1955–1966).
- 32 Z. B. Hans G. Helms (1932–2012), *Fa:m´ Ahniesgwow* (1959).
- 33 Carl Dahlhaus (1928–1989): »Die Tendenz zur ›offenen Form‹ ist Widerspruch gegen den Schematismus, den man der musikalischen Formenlehre zur Last legt.« (in: *Form in der Neuen Musik*. Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik X, Mainz 1966, S. 75), was vor allem auch in den vielen Varianten einer neuen Notation sichtbar wird: Erhard Karkoschka (1923–2009), *Das Schriftbild in der Neuen Musik*, Celle 1966, und *Notation*. Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik IX, Mainz 1965.
- 34 Z. B. die Zürcher Schule der Konkreten mit Max Bill (1908–1994), Camille Graeser (1892–1980) oder Richard Paul Lohse (1902–1988) – ebenfalls von Weber sehr geschätzt –, denen auch Max Hermann Mahlmann (1912–2000) und seine Frau Gudrun Piper (1917–2016) nahestanden.
- 35 Bettina Textor, »Konkrete Kunst und Musik«, in Katalog *Faltwandlungen*, a.a.O., S. 30.
- 36 Abgedruckt im Katalog *Faltwandlungen*, a.a.O., S. 56–58.
- 37 Eco, *Opera aperta*, a.a.O., S. 59.
- 38 Die Originalausgabe erschien unter dem Titel *Deviate. Science of Seeing Differently*, New York 2017, in dt. hier: München 2018, S. 72.
- 23 Klaus Peter Dencker, "Falten des Körpers – Falten des Geistes. Peter Webers Arbeiten", in: *Faltwandlungen*, p. 10.
- 24 Siegfried J. Schmidt (1940– ), *Ästhetische Prozesse. Beiträge zu einer Theorie der nicht-mimetischen Kunst und Literatur*, Cologne 1971, p. 95.
- 25 Claus Bremer (1924–1996), "konkrete poesie. texte (1957 bis 1964)", in: *Theoretische Positionen zur Konkreten Poesie*, Thomas Kopfermann (ed.), Tübingen 1974, p. 97.
- 26 Bremer, *konkrete poesie. texte*, p. 101.
- 27 Possibly the earliest statement is by Novalis (1772–1801) in *Blüthenstaub* (1798): "The true reader has to be the expanded author." in: Novalis, *Schriften*, Paul Kluckhohn/Richard Samuel (eds.), Stuttgart 1960, vol. 2, p. 470, no. 125. The new developments were most precisely predicted by Egon Friedell (1878–1938) in 1912: "For every poem is nothing other than a call to the audience to versify. Here precisely is where poetry's great attraction and value lies. The more latitude it allows, the more places it leaves open, the more significant it is. Poetry nurtures a new poet in each person who understands. A thousand versions are possible, and all are correct." (Friedell, *Ecce Poeta*, Berlin 1912, p. 25). And Kurt Schwitters (1887–1948) finally in *Merz 2*, Hannover, April 1923, p. 18: "...I cite the often-repeated words by (Karl) Alois Schenzinger: 'An artwork only becomes such through the viewer'".
- 28 Eco, *The Open Work*, p. 4
- 29 Ibid. p. 21
- 30 The programme was written by Claus Bremer, by the way.
- 31 For example, the sonnet machine *Cent mille milliards de poèmes* (1961) by Raymond Queneau (1903–1976), Tristan Tzara's (1896–1963) *poème perpétuel* (1958), and André Thomkins' (1930–1985) word machine *DOGMAT-MOT* (1955–1966).
- 32 For example, Hans G. Helms (1932–2012), *Fa:m´ Ahniesgwow* (1959).
- 33 Carl Dahlhaus (1928–1989): "The tendency to an 'open' form is a rejection of the schematism that burdens the study of musical forms" (in: *Form in der Neuen Musik. Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik X*, Mainz 1966, p. 75), which are especially evident in the many variants of a new notation: Erhard Karkoschka (1923–2009), *Das Schriftbild in der Neuen Musik*, Celle 1966, and *Notation. Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik IX*, Mainz 1965.
- 34 For example, the Zurich School of Concrete Artists with Max Bill (1908–1994), Camille Graeser (1892–1980) and Richard Paul Lohse (1902–1988), similarly well appreciated by Weber and a friend of Max Hermann Mahlmann (1912–2000) and his wife Gudrun Piper (1917–2016).
- 35 Bettina Textor, "Konkrete Kunst und Musik", in: *Faltwandlungen*, p. 30.
- 36 Reprinted in the catalogue *Faltwandlungen*, pp. 56–58.
- 37 Eco, *The Open Work*, pp. 22–23.
- 38 The original edition appeared as *Deviate: Science of Seeing Differently*, New York 2017. In German: Munich 2018, p. 72

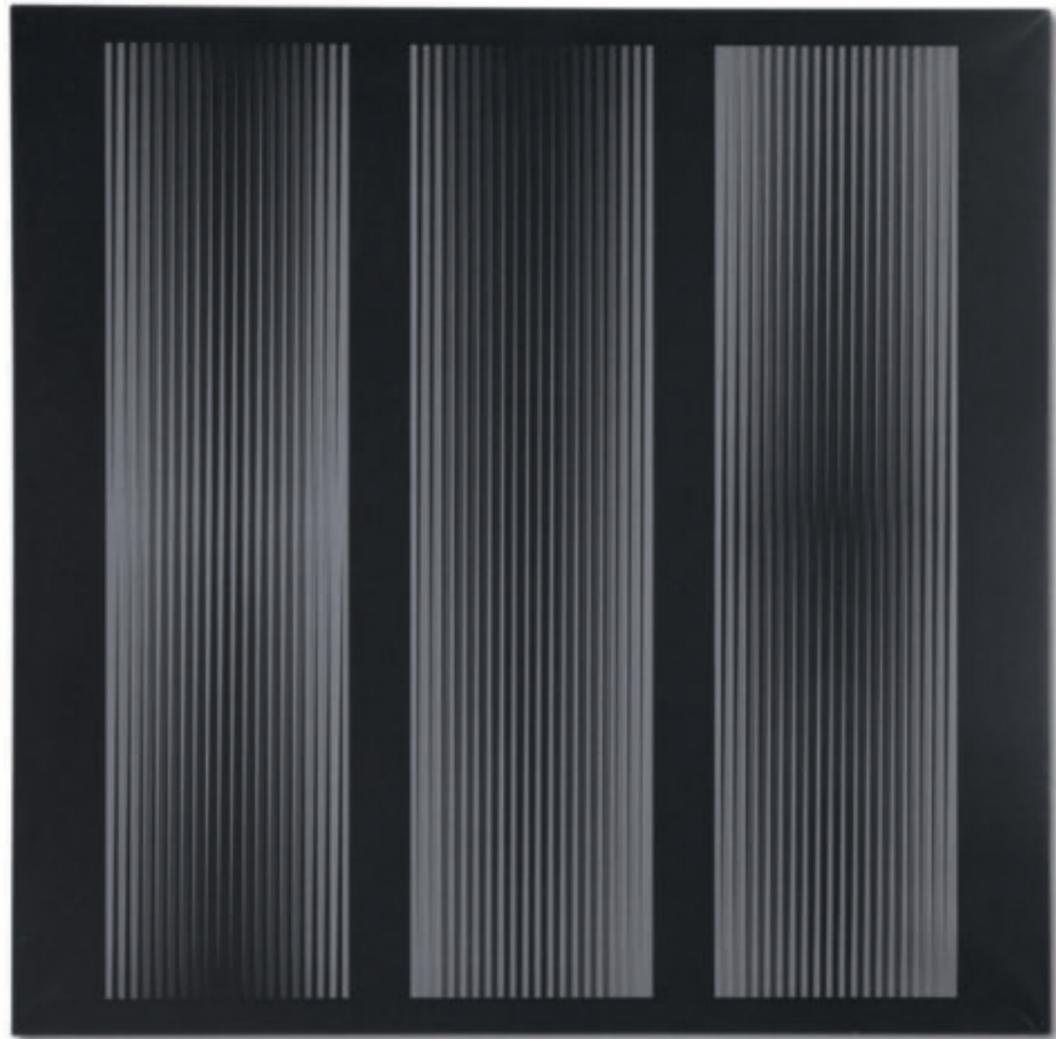


WVZ 1977/5-8  
**Interferenzstufung Nr. 1-4**  
 1977  
 Acryl auf Leinwand/  
 Acrylic on canvas  
 je/each 45 x 45 cm  
 Privatsammlung/  
 Private collection, Winterthur, CH

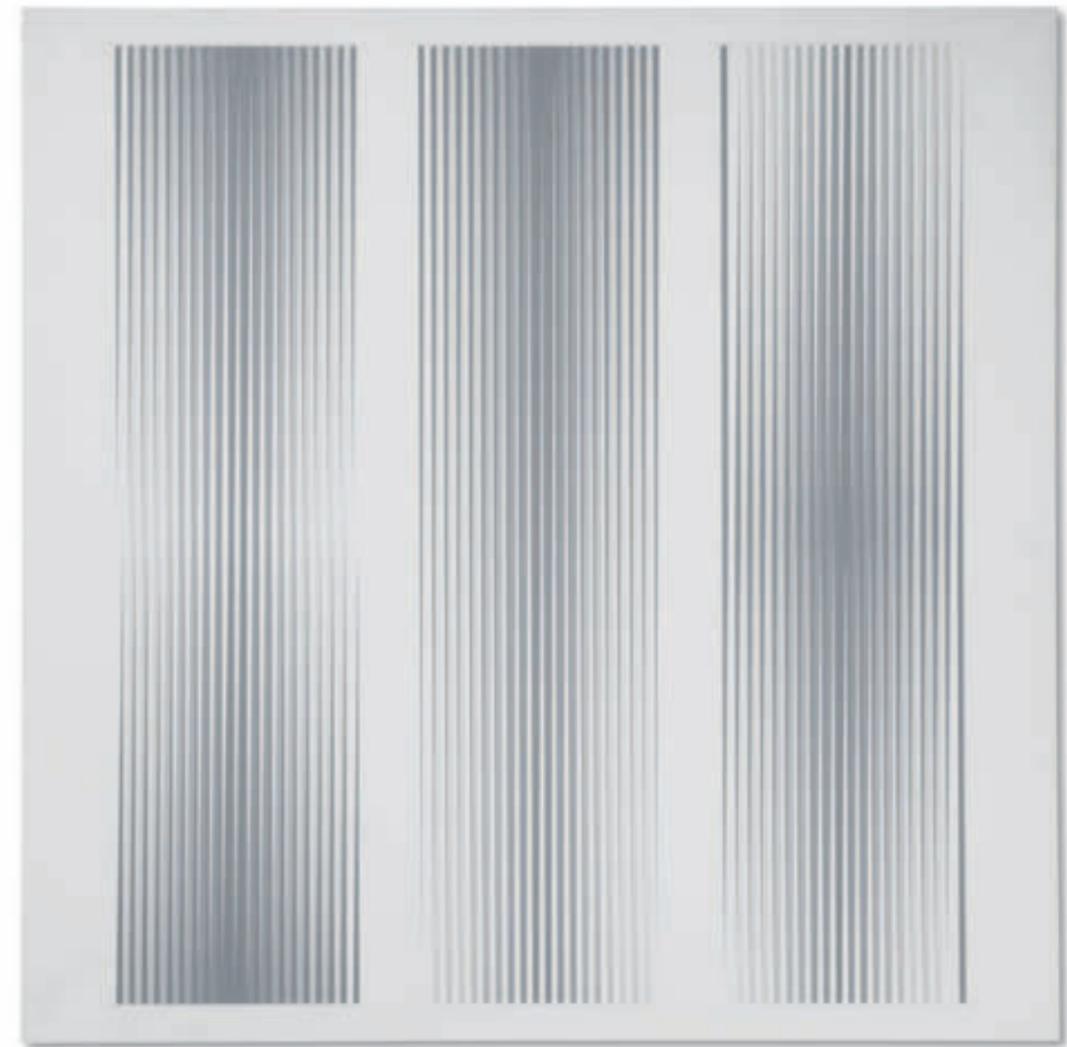


WVZ 1977/9-12  
**Interferenzstufung Nr. 5-8**  
 1977  
 Acryl auf Leinwand/  
 Acrylic on canvas  
 je/each 45 x 45 cm  
 Privatsammlung/  
 Private collection,  
 Magdeburg, DE

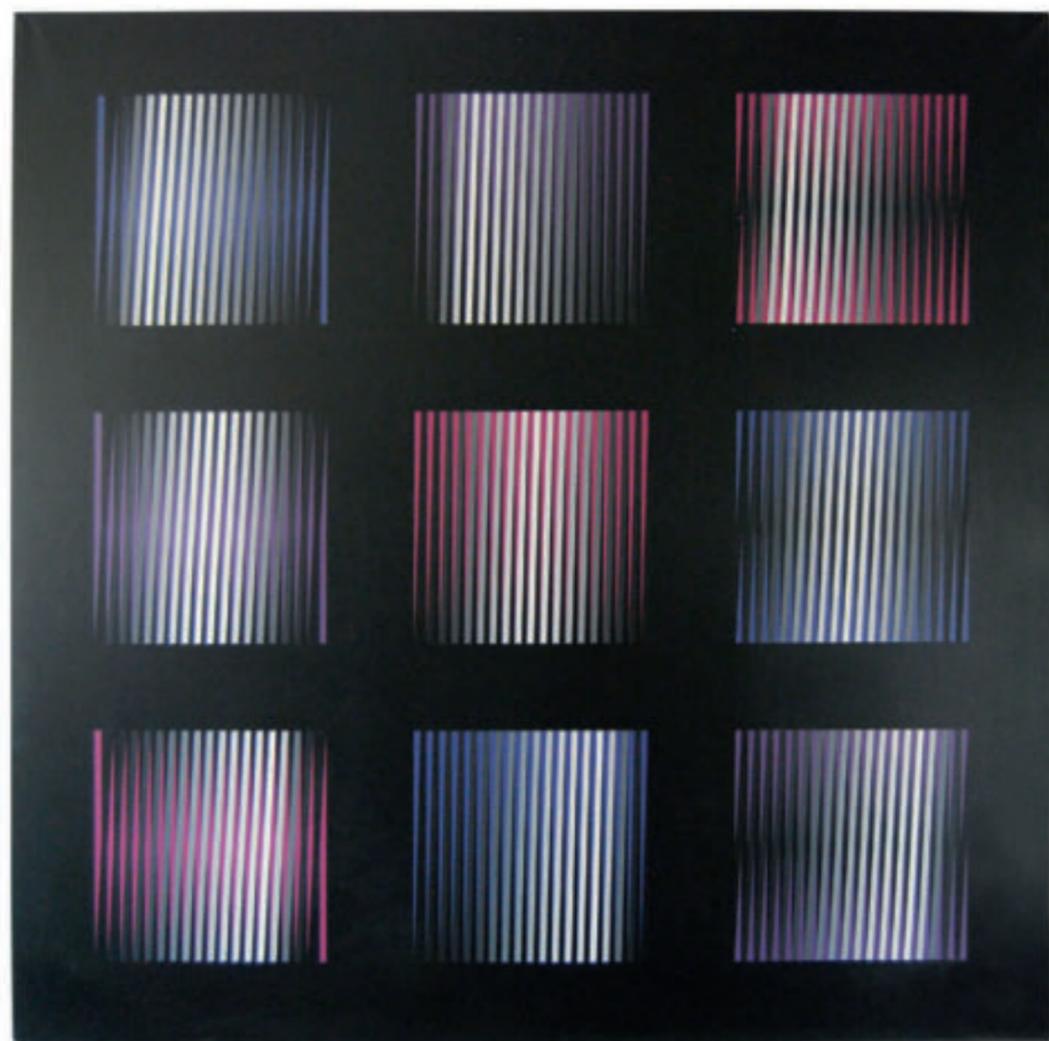
WVZ 1977/13-16  
**Interferenzstufung S Nr. 9-12**  
 1977  
 Acryl auf Leinwand/  
 Acrylic on canvas  
 je/each 45 x 45 cm  
 Besitz des Künstlers/  
 Property of the artist



WVZ 1978/1  
**3 Interferenzsäulen auf  
schwarzem Grund – 1978**  
Acryl auf Leinwand/  
Acrylic on canvas  
100 x 100 cm  
Besitz des Künstlers/  
Property of the artist



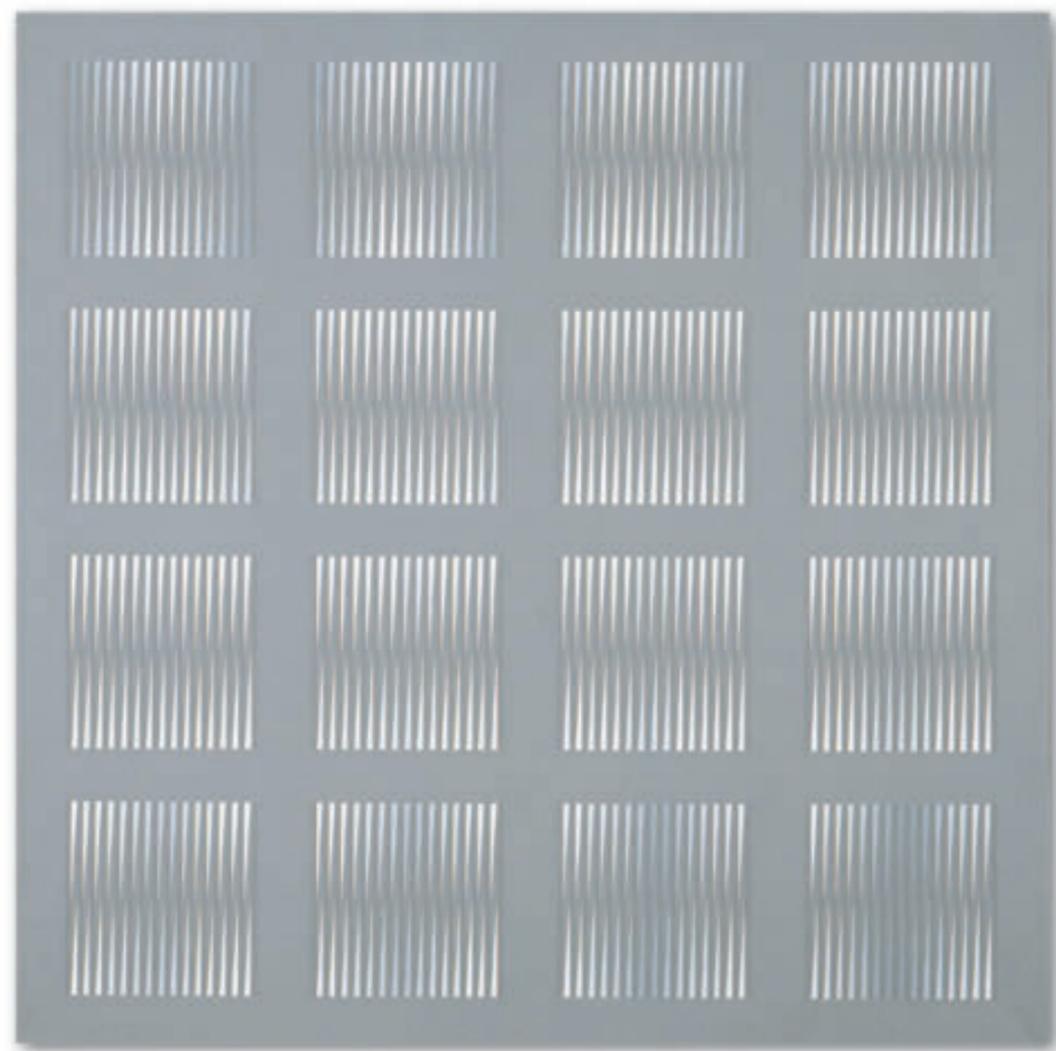
WVZ 1978/2  
**3 Interferenzsäulen auf  
weißem Grund – 1978**  
Acryl auf Leinwand/  
Acrylic on canvas  
100 x 100 cm  
Besitz des Künstlers/  
Property of the artist



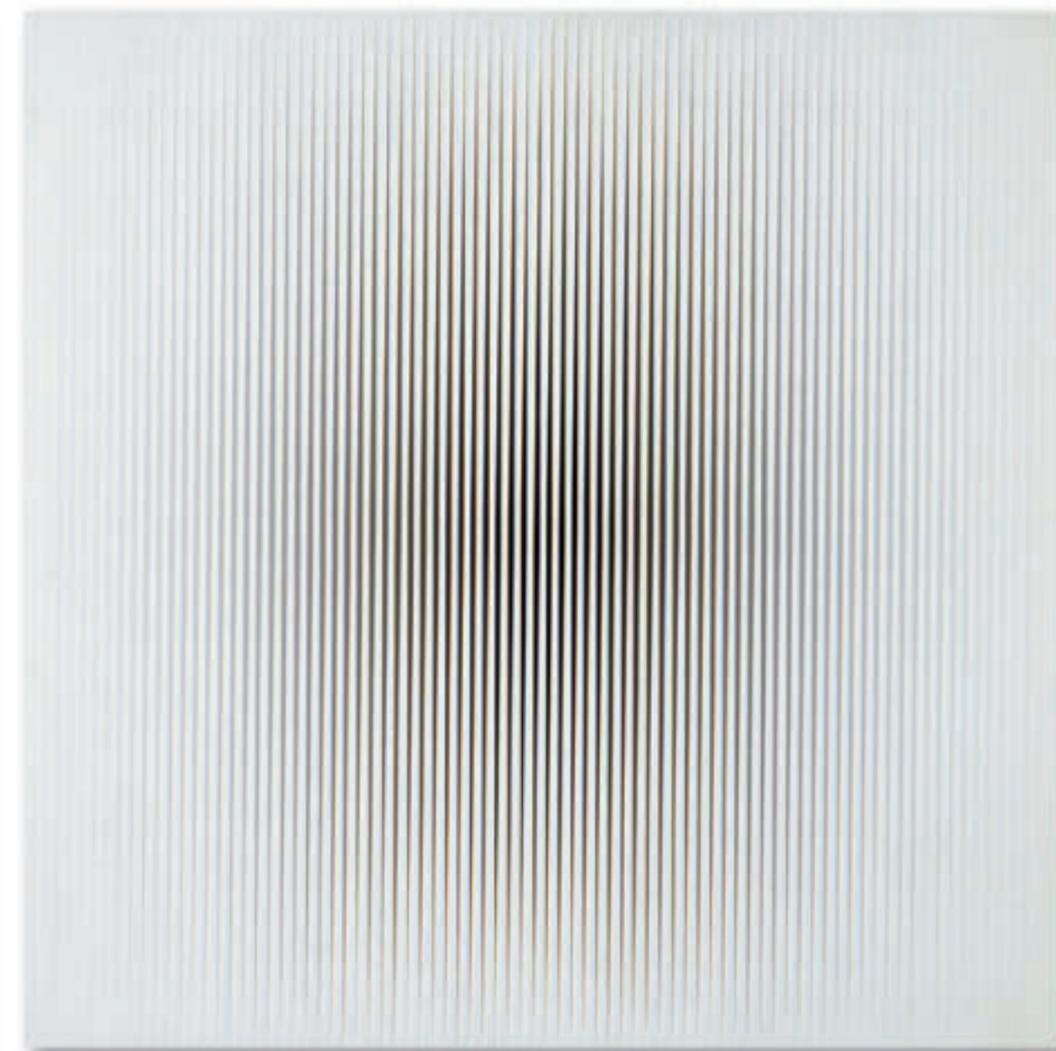
WVZ 1978/3  
**9 Interferenzquadrate auf  
 schwarzem Grund – 1978**  
 Acryl auf Leinwand/  
 Acrylic on canvas  
 100 x 100 cm  
 Privatsammlung/  
 Private collection, Hamburg, DE



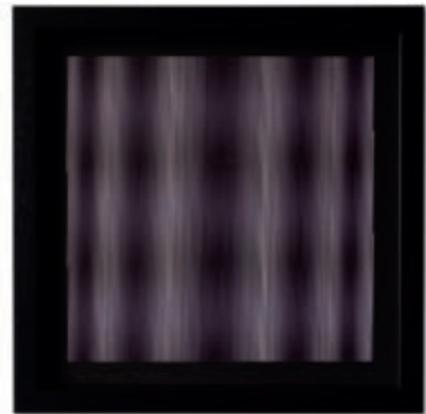
WVZ 1979/13-15  
**Zeichenveränderung in  
 3 Stufen A, B, C – 1979**  
 Acryl auf Leinwand/  
 Acrylic on canvas  
 je/ each 25 x 25 cm  
 Besitz des Künstlers/  
 Property of the artist



WVZ 1980/18  
**Zeichenveränderung in  
16 Stufen (B) – 1980**  
Acryl auf Leinwand/  
Acrylic on canvas  
100 x 100 cm  
Besitz des Künstlers/  
Property of the artist

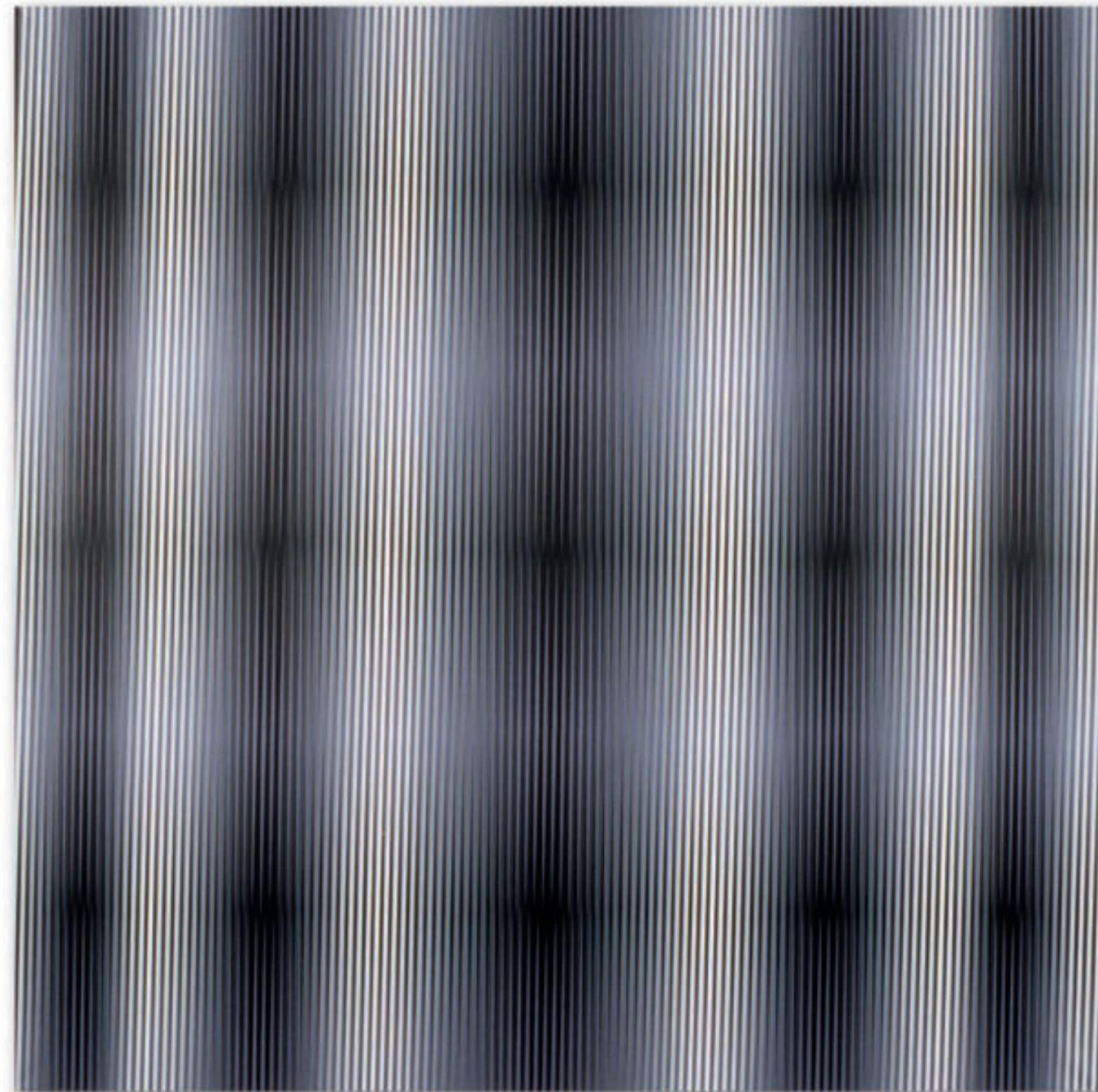


WVZ 1982/1  
**Chromatische Interferenz  
1982**  
Acryl auf Leinwand/  
Acrylic on canvas  
100 x 100 cm  
Besitz des Künstlers/  
Property of the artist



WVZ 1979/20  
**Studie zum Großformat 2**  
1979  
Acryl auf Fotokarton /  
Acrylic on photo cardboard  
30 x 30 cm  
Besitz des Künstlers /  
Property of the artist

WVZ 1979/19  
**Studie zum Großformat – 1979**  
Acryl auf Fotokarton /  
Acrylic on photo cardboard  
30 x 30 cm  
Besitz des Künstlers /  
Property of the artist



WVZ 1980/16  
**Ohne Titel – 1980**  
Acryl auf Leinwand /  
Acrylic on canvas  
150 x 150 cm  
Besitz des Künstlers /  
Property of the artist

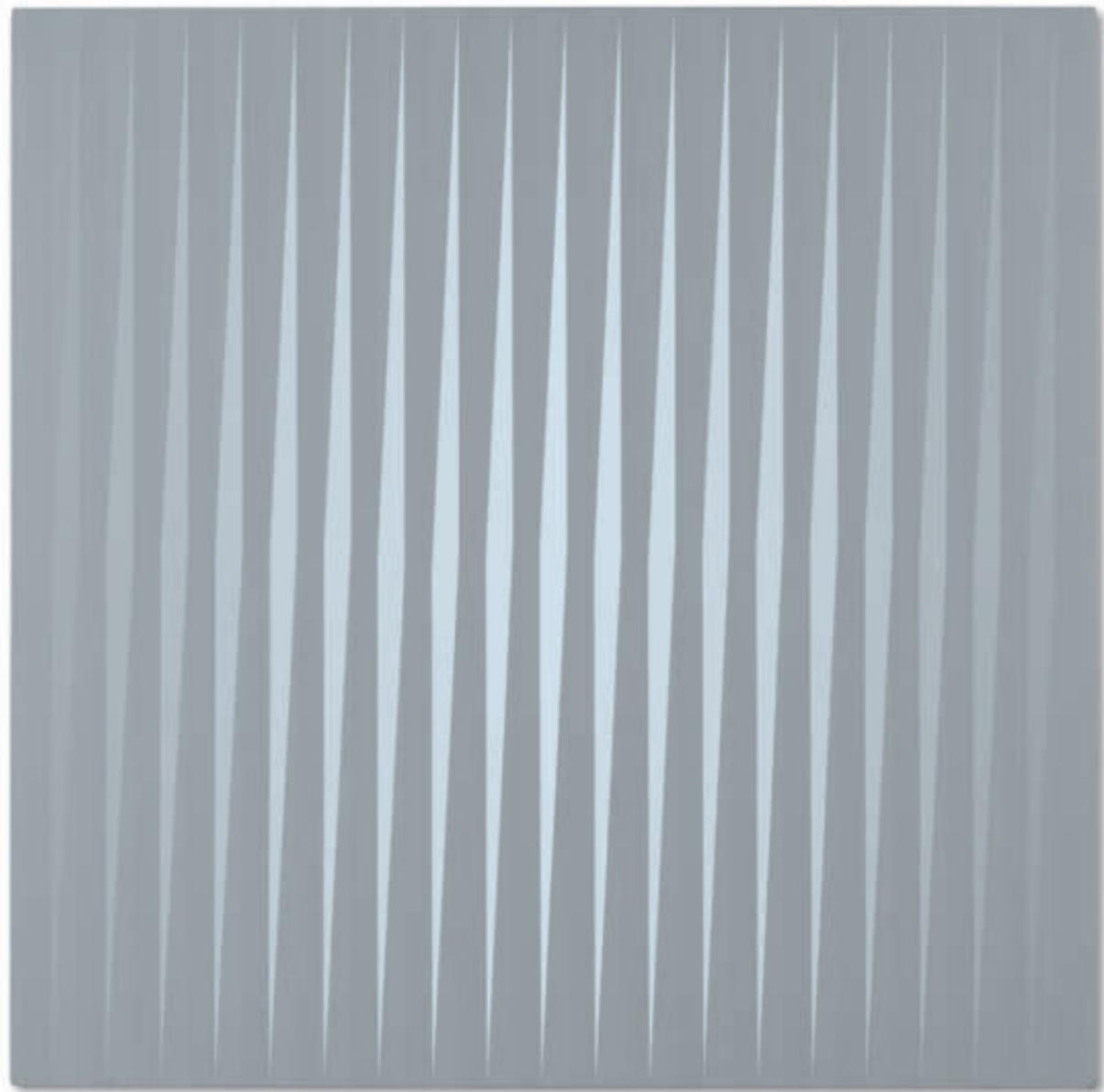
WVZ 1980/19  
**Lichtkreuz (Objekt) – 1980**  
 Plexiglasstreifen bedruckt,  
 gedreht, Stahlrahmen /  
 Acrylic glass stripes printed,  
 twisted, steel frame  
 ca./approx. 200 x 200 cm  
 Besitz des Künstlers/  
 Property of the artist  
 Installation/Installation  
 Buxtehude, DE 1980



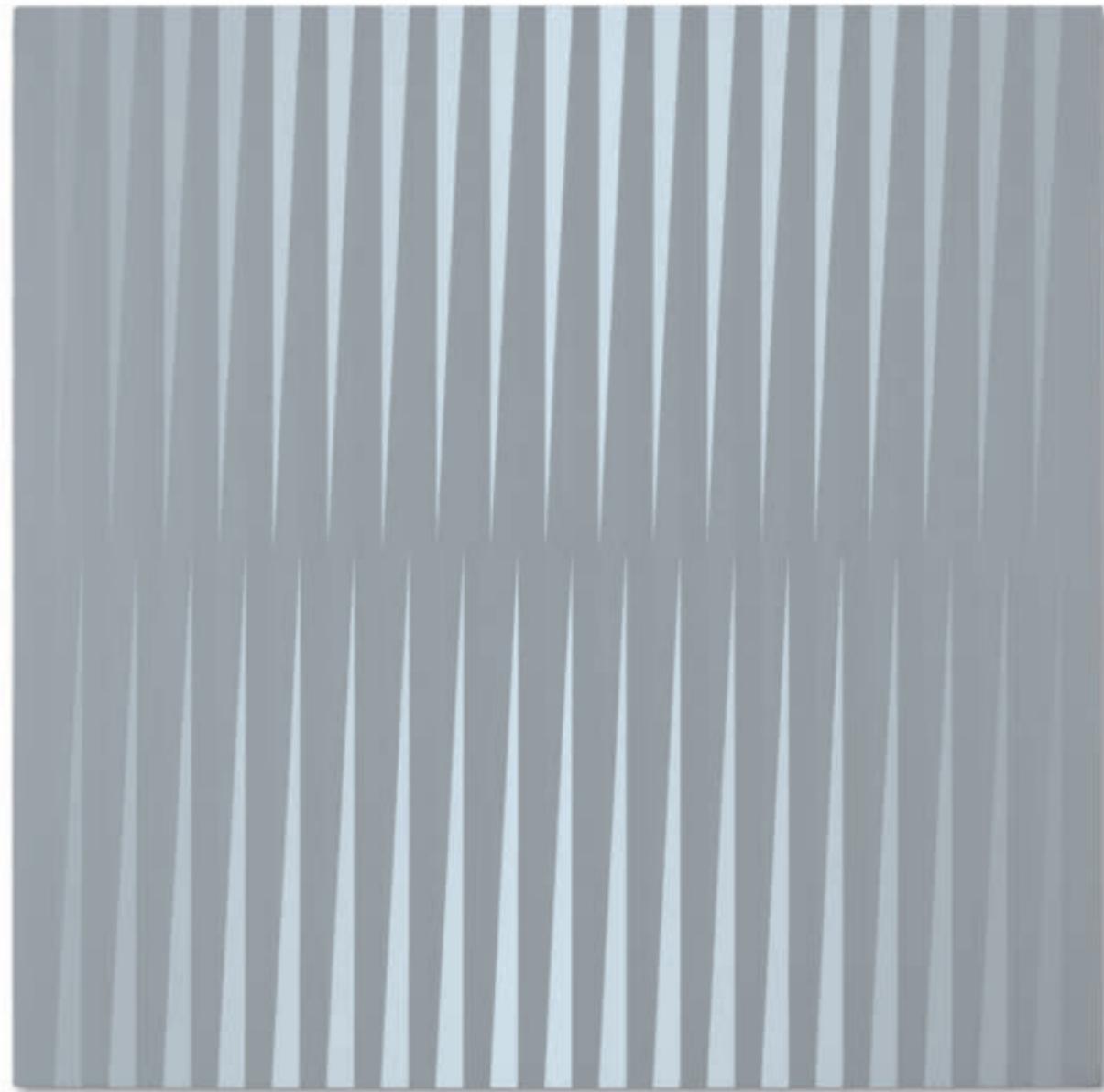
WVZ 1980/20 - 21  
**Graue Interferenz A1, A2**  
**1980**  
 Serigrafie auf Karton, gerahmt,  
 Auflage 25 Ex. /  
 Serigraphy on cardboard,  
 framed, edition of 25  
 je/each 30 x 30 cm  
 Besitz des Künstlers/  
 Property of the artist

WVZ 1980/22 - 23  
**Graue Interferenz B1, B2**  
**1980**  
 Serigrafie auf Karton, gerahmt  
 Auflage 25 Ex. /  
 Serigraphy on cardboard,  
 framed, edition of 25  
 je/each 30 x 30 cm  
 Besitz des Künstlers/  
 Property of the artist

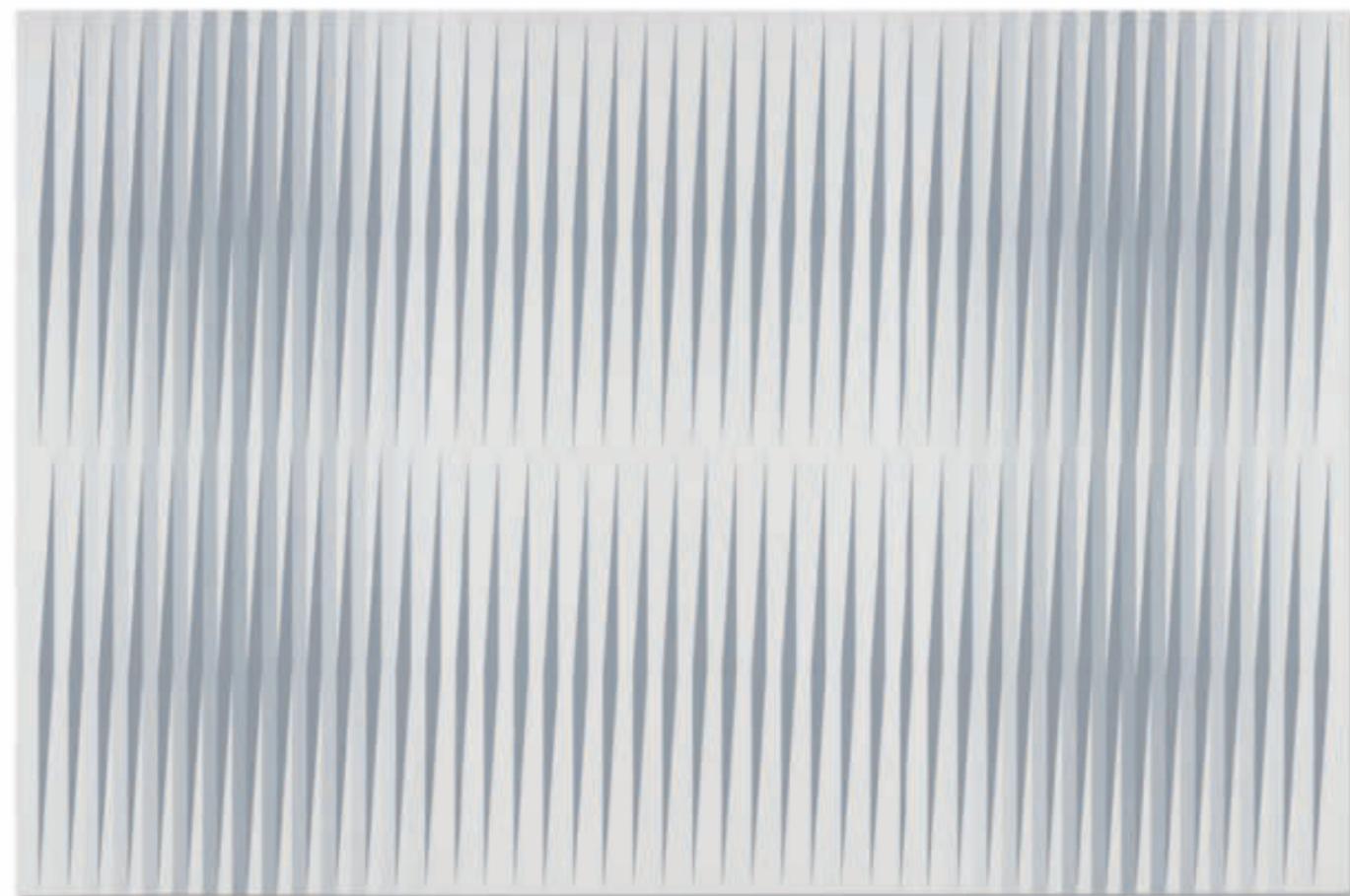
WVZ 1980/24 - 25  
**Graue Interferenz C1, C2**  
**1980**  
 Serigrafie auf Karton, gerahmt,  
 Auflage 25 Ex. /  
 Serigraphy on cardboard,  
 framed, edition of 25  
 je/each 30 x 30 cm  
 Besitz des Künstlers/  
 Property of the artist



WVZ 1989/1  
**Graue Interferenz A1**  
**1989/90**  
Acryl auf Leinwand/  
Acrylic on canvas  
120 x 120 cm  
Besitz des Künstlers/  
Property of the artist



WVZ 1989/2  
**Graue Interferenz B1**  
**1989/90**  
Acryl auf Leinwand/  
Acrylic on canvas  
120 x 120 cm  
Besitz des Künstlers/  
Property of the artist



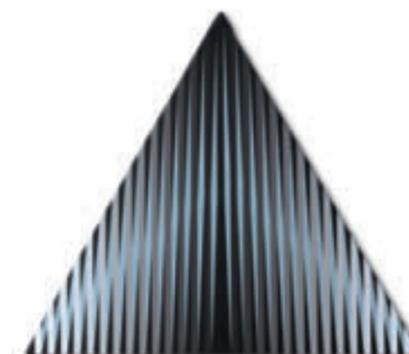
WVZ 1981/4  
**Bridge I – 1981**  
 Acryl auf Leinwand, 3-teilig/  
 Acrylic on canvas, 3 pieces  
 180 x 270 cm  
 Besitz des Künstlers/  
 Property of the artist



WVZ 1991/2  
**Streifendreieck (weiß) – 1991**  
 Acryl auf Leinwand auf Holz/  
 Acrylic on canvas on wood  
 26 x 30 cm  
 Besitz des Künstlers/  
 Property of the artist



WVZ 1991/1  
**Streifendreieck (schwarz) 1991**  
 Acryl auf Leinwand auf Holz/  
 Acrylic on canvas on wood  
 26 x 30 cm  
 Besitz des Künstlers/  
 Property of the artist



WVZ 1988/10  
**Interferenzstudie – 1988**  
 Acryl auf Leinwand auf Holz/  
 Acrylic on canvas on wood  
 31,5 x 38,5 cm  
 Besitz des Künstlers/  
 Property of the artist



WWZ 1988/1 - 6  
**Graue Interferenz auf  
schwarzem Grund**  
**A1, A2, B1, B2, C1, C2 - 1988**  
Acryl auf Leinwand/  
Acrylic on canvas  
je/each 25 x 25 cm  
Besitz des Künstlers/  
Property of the artist

# Über das Untrügliche in der Faltung

Peter Weber im Gespräch mit Gerda Ridler

## On the Infallibility of Folding

Peter Weber in an interview with Gerda Ridler

*Es ist nicht genug, Strukturen nach ihren Größenordnungen zu untersuchen. Viel wichtiger ist es zu erkennen, wie sie ineinander greifen, sich gegenseitig beeinflussen. Hierfür ist die Faltung für mich ein untrügliches Medium.*  
Peter Weber

**Gerda Ridler:** Seit meiner Zeit als Gründungsdirektorin des Museum Ritter in Waldenbuch bei Stuttgart (2004–2010) schätze und verfolge ich Dein künstlerisches Schaffen mit großer Bewunderung und Wertschätzung. Mit unterschiedlichen Materialien hast Du die Technik der Faltung zu einer Meisterschaft entwickelt und nimmst damit im Bereich der Konkreten Kunst eine singuläre Position ein. In diesem Interview möchte ich gerne mit Dir über Deinen künstlerischen Werdegang im Allgemeinen und Deine Faltungen im Speziellen sprechen. Starten wir in den frühen 1970er-Jahren: Deine künstlerischen Anfänge liegen im Bereich der konkreten und illusionistischen Malerei und lassen sich durch ihre visuellen Effekte der Op-Art zuordnen.

**Peter Weber:** Das Interesse für die Op-Art ist durch zwei Dinge ausgelöst worden. Zum einen war es Zufall, als ich beim Legen eines geriffelten Glases über eine Linienstruktur Bewegungen festgestellt habe, die sofort mein Interesse weckten. Zum anderen waren es die damals aktuellen Kunstströmungen, die schwerpunktmäßig durch eine Auseinandersetzung mit dem Raum gekennzeichnet waren. Die optischen Phänomene in den Werken von Künstlern wie Victor Vasarely, Bridget Riley oder Almir Mavignier fielen mir zuerst ins Auge. Die Riffelglasobjekte verfolgte ich nur in der Zeit meines Studiums. Die wesentlich aufwendigeren Arbeiten mit Linienstrukturen begann ich 1973 zuerst auf Holz, später auf Leinwand.

*It is not enough to investigate structures in terms of their dimensions. It is more important to recognize how they interconnect and influence each other. To this end, folding is for me an infallible medium.*  
Peter Weber

**Gerda Ridler:** Since my days as founding director of the Museum Ritter in Waldenbuch near Stuttgart (2004–10), I have been aware of and followed your artistic oeuvre with great admiration and appreciation. Using different materials, you have developed and perfected the technique of folding and have achieved a unique position in the field of Concrete Art. In this interview I would like to explore your artistic career in general and your folded work in particular. Let's begin with the early 1970s when you started working with concrete and illusionary painting, which, on the basis of their visual effects, can be labelled Op Art.

**Peter Weber:** My interest in Op Art was triggered by two things. The first happened by coincidence: I noticed that when I put a ribbed glass over a lined structure, there was movement, a phenomenon which immediately aroused my interest. The second grew out of the art movements that were current at the time and focused primarily on experimentation with space. I was particularly drawn to the optical phenomena in the work of artists such as Victor Vasarely, Bridget Riley and Almir Mavignier. It was only as a student that I worked on ribbed glass objects. In 1973 I began focusing on considerably more complex works with lined structures, first on wood and later on canvas.

**GR:** What special technique did you use in your early paintings?

**GR:** Welche spezielle Technik hast Du bei Deinen frühen Malereien benutzt?

**PW:** Im Unterschied zu anderen Malern habe ich mit Feder und Acrylfarbe gearbeitet. Ich habe Ziehfedern und die Nass-in-Nass-Technik genutzt, um meine Bildideen umzusetzen. Diese Art der Malerei erfordert handwerkliches Können und ist Präzisionsarbeit. Von Beginn an war mein künstlerisches Schaffen dem Interesse am Raum gewidmet. So wollte ich mit zwei Parallelrastern durch eine serielle Farb-Chromatik gewölbte Flächen darstellen.

**GR:** Würdest Du im Rückblick diese frühe Werkphase als eine Art Suche beschreiben, die Dich zu den Faltungen geführt hat?

**PW:** Nein, in meiner Kinetik-Phase war ich auf der Suche nach der Darstellung des imaginären Raumes, fasziniert durch die optische Täuschung, die sich durch Linienstrukturen erzielen ließ. Von Faltungen hatte ich zu dieser Zeit noch keine Ahnung.

**GR:** In Deinen frühen Arbeiten hast Du versucht, die Zweidimensionalität mit Mitteln der Malerei zu überwinden. Kann man nicht auch die Faltungen als eine Entwicklung von der Zwei- in die Dreidimensionalität beschreiben? Also ein Weiterführen Deines ursprünglichen künstlerischen Interesses?

**PW:** Genau das ist mir durch die Entdeckung der Faltung klar geworden. In meinem Skizzenbuch steht unter anderem: »... vom imaginären Raum zum realen Raum«. Damit meine ich, dass sich meine Intention, eine Räumlichkeit zweidimensional darzustellen, so wie in den frühen malerischen Arbeiten, in eine Auseinandersetzung mit dem realen Raum wandelte. Dieser reale Raum breitet sich übrigens immer aus, wenn ich eine geschlossene Faltung wieder öffne und ihre Struktur und Architektur überprüfe.

**GR:** Du bist gelernter Schriftsetzer und hast danach an der Fachhochschule Hamburg, im Fachbereich Gestaltung bei Max H. Mahlmann studiert. In welcher Weise hat Dich Dein Lehrer beeinflusst?

**PW:** Max war ein sehr charismatischer, humorvoller und in seiner künstlerischen Wirkung sehr antreibender Lehrer, mit dem ich bis zu seinem Tod freund-

**PW:** In contrast to other painters, I worked with pen and acrylic paint. I used ruling pens and the wet-in-wet technique to execute my pictorial ideas. This kind of painting requires precision and craftsmanship. From the very beginning my artistic endeavours were focused on space. For example, I wanted to depict curved surfaces by using two parallel grids and a series of chromatic colours.

**GR:** Looking back on this early phase, would you describe it as a quest that ultimately led you to the folding technique?

**PW:** No, in my kinetic phase, I was searching for a way to depict imaginary space, fascinated as I was by optical illusions that can be achieved with lineal structures. At that time I had no inkling of folding.

**GR:** In your early work you tried to overcome two-dimensionality by means of painting. Wouldn't it be possible to describe folding as a development from two-dimensionality to three-dimensionality, in other words as a continuation of your original artistic interest?

**PW:** That is exactly what became clear to me when I discovered folding. In my sketch book I wrote, among other things: "... from imaginary space to real space". What I meant is that the intention of my early paintings – to depict space two-dimensionally – changed to an engagement with real space. By the way, this real space continually expands whenever I open a closed folding and examine its structure and architecture.

**GR:** You were trained as a typesetter and then began studying art and design at the Fachhochschule Hamburg with Max H. Mahlmann. How did your teacher influence you?

**PW:** Max was a very charismatic, humorous and, with respect to his artistic impact, stimulating teacher, whose friendship I enjoyed until his death. I followed his lessons diligently and took all his basic courses but, in parallel, also completed my first kinetic experiments. At the end of the semester I explained all my works to him, most of which were objects. We also shared a common love for Concrete Art and the stringency of its execution. I would like to add a little anecdote illustrating his humour. One day before he

schafflich verbunden war. Seinem Unterricht folgte ich fleißig, machte die ganzen Grundübungen, hatte aber parallel schon meine ersten Kinetikversuche hinter mir. Am Ende des Semesters erklärte ich ihm dann meine gefertigten Arbeiten, die meist schon Objekte waren. Mit ihm teilte ich außerdem die Liebe zur Konkreten Kunst und die Konsequenz ihrer Ausführung. Eine kleine Begebenheit als Beispiel für seinen Humor möchte ich kurz erwähnen: Einen Tag vor seinem Tod hatten Klaus Peter Dencker und ich Max einen Besuch im Krankenhaus abgestattet. Er war munter wie eh und je und deutete auf die gegenüberliegende Wand, an der die üblichen Versorgungsapparaturen für die Patienten neben den jeweiligen Betten platziert waren, lauter quadratische und rechteckige Steckdosen. Da sagte er zu uns: »Das ist ein Bild von mir!« Klaus Peter hatte zufällig eine Polaroid-Kamera dabei und fotografierte das Ensemble. Nach der kurzen Entwicklung schaute Max sich das Bild an und bemerkte: »Na ja, das muss ich noch ein bisschen bearbeiten.«

**GR:** Du warst selbst rund 15 Jahre in der Lehre tätig, zuerst als Kunsterzieher, später dann als Dozent an der Fachhochschule Hamburg. Hat diese Tätigkeit im Bereich der Kunstvermittlung Dein Schaffen als Künstler beeinflusst?

**PW:** Sie hat mich im Großen und Ganzen wenig beeinflusst. Zu der Zeit hatte ich schon eine genaue Vorstellung von der Realisation meiner Ideen. Aber die fortwährende Beschäftigung mit der Kunstgeschichte, die Auseinandersetzung mit den Schülern und Studenten war für mich auch immer ein Anlass, mich gut zu präparieren und über die unterschiedlichsten Techniken neu nachzudenken.

**GR:** Mitte der 1970er-Jahre hast Du die Faltung für Dich entdeckt. Kannst Du bitte den Beginn dieser neuen Schaffensperiode beschreiben?

**PW:** Während meiner Tutoren-Tätigkeit an der Fachhochschule Hamburg war eine gemeinsame Ausstellung im Foyer geplant. Alle Vorbereitungsarbeiten für die Ausstellung wurden aufgeteilt, und ich wies die unterschiedlichen Tätigkeiten wie Entwurf der Grafik, Typografie und Siebdruck der Einladungskarte den Studenten zu. Spontan war ich bereit, »das Ding« zu falten. Der Erfolg derselben war außerordentlich, sodass ich in der Folge die Einladungen zu meinen

died, Klaus Peter Dencker and I visited Max in the hospital. He was lively as always. Pointing to the opposite wall, where, connected to the usual medical apparatus for the patients, there was a mass of square and rectangular sockets, he said to us: "That's a picture of mine!" By chance, Klaus Peter had a Polaroid camera with him and took a photo of the ensemble. After the photo appeared, Max looked at it and commented: "Well, it needs a bit more work."

**GR:** You also spent about 15 years teaching, first as an art teacher then as a university lecturer at the Fachhochschule Hamburg. Did this work in art education affect you as a creative artist?

**PW:** By and large, it had little effect. At the time I already had a clear understanding of how to realize my ideas. But my continued occupation with art history and the discussions with my pupils and students always prompted me to prepare well and to think about the most varied of techniques.

**GR:** In the mid-1970s you discovered folding. Could you please describe the early phases of this new artistic activity?

**PW:** During my tutorial assignment within the field of art and design at the Fachhochschule, a joint exhibition was planned for the foyer. I was responsible for dividing up the tasks among the students: the design for the graphics, typography and silk screen for the invitation. Spontaneously it occurred to me that I could fold "the thing". The success was so extraordinary that I decided to fold the invitations to all my exhibitions, which, by the way, were still focused on kinetics.

**GR:** How did you continue with folding? When did you begin to use other materials?

**PW:** Initially, there was a longer break because I was busy with my move from Hamburg out to the country; building the house and studio took up all my time. Then I began working with folded structures made of paper. The development of new folding techniques and systems made it possible for me to present my first canvas folds in 1990. Later I began using plastic, transparent HDPE (high-density polyethylene), and also experimenting with stainless steel. My first foldings in felt followed in 2001.

eigenen – noch der Kinetik zugewandten – Ausstellungen faltete.

**GR:** Wie ging es dann mit dem Falten weiter? Wann kamen andere Materialien ins Spiel?

**PW:** Zuerst gab es eine längere Zäsur, da mich mein Umzug von Hamburg aufs Land und der Haus- und Atelierausbau voll und ganz beschäftigten. Doch danach habe ich begonnen, mich mit Faltstrukturen aus Papier zu beschäftigen. Durch die Entwicklung neuer Falttechniken und Faltsysteme konnte ich 1990 meine ersten Faltungen mit Leinwand präsentieren. Später kamen der Kunststoff, das transparente HDPE-Material, und auch Experimente mit Edelstahl hinzu. 2001 folgten schließlich meine ersten Faltungen aus Filz.

**GR:** Die Technik der Faltung ist eine alte Kulturtradition. Wie weit geht die Geschichte dieser Kulturtechnik zurück?



Gerda Ridler und/and Peter Weber, 2018

**PW:** Die Faltung hat eine sehr lange Tradition. Sie entwickelte sich wahrscheinlich im Osten und fand von China oder Japan ausgehend als Papier- oder Stofffaltung in Europa Verbreitung. Frühe Belege von komplizierten Stofffaltungen bei Tischdekorationen, bedingt durch eine fortschreitende Verfeinerung der Tischsitten, finden sich etwa ab dem 16. Jahrhundert. Beispiele der Darstellung von Faltungen in der Kunstgeschichte gibt es natürlich bis heute zur Genüge. Speziell in der Kunst wandelte sich ihre Funktion vom Abbild (Faltenwurf) zu einem analytischen Instrument und zum Werkzeug für komplizierte Formabwicklungen.

**GR:** The technique of folding is an ancient cultural tradition. How far back does the history of this technique go?

**PW:** Folding has a very long tradition. It was probably developed in the East and spread from China or Japan as paper or fabric folding to Europe. Early evidence of complicated fabric foldings used as table decorations, resulting from the continued refinement of table manners, can be found as early as the 16th century. There are, of course, sufficient examples of depictions of folded objects in art history up to the present day. The function of folding, particularly in the fine arts, has changed from depiction (fold design) to that of an analytical instrument and tool to execute complicated forms.

**GR:** What is special about your very complex folding is that the objects are comprised of only one piece. There are no cuts and the material is not divided into parts. The piece to be folded is not reduced in size or in substance. It does, however, become smaller and take on spatial volume. This fact is fascinating and it always amazes viewers.

**PW:** Yes, that's true. After repeatedly being confronted at exhibitions with the question, "But that isn't one piece, is it?" I started working on the idea of an image that is unambiguously made "of one piece". The first works were made of cotton, one part of which was folded into a net-like structure while the other part was left to chance. I placed a glass pane on the unfolded material in such a way that the fabric was pressed flat. What I learned from this approach was that, without a specific intervention on my part, geometric forms, such as triangles, trapezoids, etc., would appear. What turned out to be more interesting, however, was that in both cases the forms were created by torsion. So both systems – ordered stringency and chaos – arose in the same manner.

**GR:** According to the principle of Concrete Art, every object is conceived in the mind before it is created, following a concrete pictorial image. How do you plan your foldings?

**PW:** Usually I develop my ideas in drawings, executing them in my sketchbooks in an entirely realistic manner with pencil, light and shade. Then the sketch is analysed in geometrical terms and, using packing

**GR:** Das Besondere an Deinen zum Teil sehr komplexen Faltungen liegt ja vor allem darin, dass sie allesamt aus einem Stück entstehen. Es gibt keinen einzigen Schnitt, keine Teilung des Materials. Das zu faltende Stück verliert weder an Umfang noch an Substanz, aber es wird kleiner und es gewinnt an räumlichem Volumen. Diese Tatsache fasziniert und erstaut die Betrachter immer wieder.

**PW:** Ja, das stimmt allerdings. Nachdem ich bei Ausstellungen von Besuchern immer wieder mit der Frage: »Aber dieses ist doch nicht aus einem Stück?« konfrontiert wurde, arbeitete ich an der Idee, ein Bild zu schaffen, an dem klar abzulesen war, dass das »aus einem Stück« gefertigt wurde. Die ersten Arbeiten waren aus Baumwolle, in denen ich einen Teil mit einer gefalteten Vernetzung besetzte und den restlichen Teil dem Zufall überließ. Über den ungefalteten Stoff legte ich eine Glasscheibe, sodass das Material in die Fläche gedrückt wurde. Was sich für mich dabei erschloss, war die Tatsache, dass sich ohne meinen gezielten Eingriff geometrische Formen bildeten: Viele Dreiecke, Trapeze usw. traten da in Erscheinung. Was sich aber als noch spannender herausstellte, war die Tatsache, dass diese Formen durch die Torsion entstanden waren. Also beide Systeme – das geordnete, strenge und das Chaos – haben die gleiche Weise der Entstehung.

**GR:** Dem Prinzip der Konkreten Kunst folgend, ist jedes Objekt vor seiner Entstehung im Geiste konzipiert und folgt einer konkreten Bildvorstellung. In welcher Weise bereitest Du Deine Faltungen vor?

**PW:** Meine Bildvorstellungen entwickle ich meist durch Zeichnungen, die nach einer Idee ganz realistisch mit Bleistift, Licht und Schatten in meinen Skizzenbüchern ausgeführt werden. Darauf folgt die Analyse durch die Geometrie und die Erprobung in mehreren Faltungen in Packpapier. Oft ergeben sich dadurch etliche Proportionsveränderungen, die schließlich in das ausgewählte Material übertragen werden.

**GR:** Jede Faltung wird also zuerst in Papier vorbereitet. Vor dem konkreten Faltprozess wird das Material entsprechend präpariert. Zuerst werden Konstruktionslinien aufgetragen. Danach wird das Material genutet, d. h. es werden Vertiefungen eingearbeitet, um einerseits gerade Falzlinien zu erzielen, aber auch um den Faltvorgang zu erleichtern.

paper, tested in several folding processes. Often the proportions undergo numerous changes before the process is finally carried out in the chosen material.

**GR:** So every folding is prepared first on paper. Before the final folding process begins, the material is prepared accordingly. First of all, construction lines are drawn. Then the material is scored, i.e., grooves or indentations are worked into the material without cutting it, thereby achieving straight folding marks but also facilitating the folding process.

**PW:** After the scoring, every little span or stretch in the construction is folded in the direction I predetermine. But only as far as the folding line goes, not beyond it! For a single line I often have to swing a huge leaf of paper over the entire work bench and then swing it back again to turn the leaf. After all the folding preparations have been completed, what seems like a mountain-and-valley landscape is spread out before me. Then with all the experience I've gathered working with this sensitive material, the entire architectonic structure is pushed together and finally pressed into a two-dimensional plane.

**GR:** A phenomenon that interests you in connection with folding is the difference between the front and the reverse side. Why is that?

**PW:** When a folding is completed, you always notice that, optically, the reverse side is not in any way related to the front. It is one and the same object and yet the two sides are different.

**GR:** In this connection it's important to know that you fold the objects on the reverse side of the material. Not until the folding process is completed and you turn the object over to the viewing side, can you see whether all the steps were carried out correctly and the planned geometric structure is revealed.

**PW:** It is indeed unusual that an artist works on the reverse side of his pictures. In my case it is a prerequisite, because I draw all the information for the folding process on the reverse side. My folded objects arise as a result of the planned construction drawings and not by spontaneous folding. To approach the ideal form, multiple drawings and folding attempts are often necessary. Sometimes I also happen upon a new design because of a faulty draw-

**PW:** Nach der Nutung wird jede kleine Strecke im Konstruktionsgebilde in die jeweilige Richtung, die ich vorbestimme, gefaltet. Aber auch nur die einzelne Strecke, nichts darüber hinaus! Oft muss ich wegen einer einzigen Linie ein riesiges Blatt über den Arbeitstisch schwenken und danach wieder zurück, um das Blatt zu wenden. Nach den gesamten Faltvorbereitungen breitet sich eine angedeutete Berg- und-Tal-Landschaft vor mir aus. Diese wird nun mit den ganzen Erfahrungen, die ich mit diesem sensiblen Material gemacht habe, in ihrer Gesamtheit zu einem architektonischen Gebilde zusammengeschoben, bis sie danach in die Fläche gedrückt wird.

**GR:** Ein Phänomen, das Dich beim Falten interessiert, ist die Unterschiedlichkeit von Vorder- und Rückseite. Was hat es damit auf sich?

**PW:** Ist eine Faltung vollendet, stellt man immer wieder fest, dass die Rückseite optisch nichts mit der Vorderseite zu tun hat. Es ist ein und dasselbe Ding und hat doch diese so große Unterschiedlichkeit.

**GR:** Hier muss man vielleicht hinzufügen, dass Du Deine Objekte auf der Rückseite des Materials faltest. Erst wenn der Faltprozess abgeschlossen ist und Du das Objekt auf die Sichtseite drehst, kannst Du sehen, ob alle Schritte korrekt ausgeführt wurden und sich die geplante geometrische Struktur offenbart.

**PW:** Es ist schon ungewöhnlich, dass ein Künstler auf der Rückseite seiner Bilder arbeitet. Bei mir ist es Bedingung, da ich alle Informationen des Faltvorgangs auf die Rückseite zeichne. Meine Faltungen entstehen also durch geplante und konstruierte Zeichnungen und nicht durch spontane Faltungen in der Hand. Um sich der idealen Form zu nähern, sind häufig auch mehrere Zeichnungen und Faltversuche nötig. Es kommt auch vor, dass ich durch fehlerhafte Zeichnungen oder ein Verrechnen zu neuen Entwürfen komme. Ganz wichtig ist natürlich die Genauigkeit. Viele Versuche müssen abgebrochen werden und sind nicht durchführbar, weil jedes kleine Detail mit jedem anderen zusammenhängt.

**GR:** Transparenz war Dir bei den Faltungen seit jeher wichtig. Schon bei einem Deiner ersten Faltprojekte mit Leinwand hast Du das Prinzip der Konstruktion und die Struktur der Faltung für die Betrachter anschaulich gemacht.

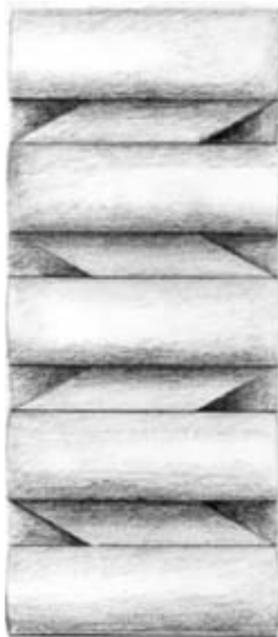
ing or a miscalculation. Precision is absolutely essential, of course. Many of my attempts at folding have to be stopped and cannot be completed because every little detail is connected to all the others.

**GR:** Transparency has always been an important aspect of your foldings. Even with one of your first folding projects in canvas, you made sure that the principle of the construction and the structure of the folding were evident to the viewer.

**PW:** Yes, that's correct. In my very first series I decided to subject the front and reverse side to one and the same folding procedure. From one folding there were thus four versions: a folded front and back, both of which I then painted with white acrylic because I was still partial to painting. Then I placed the two corresponding opened-up versions next to each of the folded versions, i.e., the analysis that revealed the structure of the folding. The opened-up versions showed the construction drawing and the unpainted canvas with the hidden inner folds. What was remarkable was that optically these pieces had nothing in common with each other, although they were all based on the same construction and folding procedure.

**GR:** At the beginning of your folding experiments you worked with parallel, conic and diagonal folds, i.e., simple folding processes. When did you begin using more complex techniques?

**PW:** The simple, multi-part folding wasn't enough for me. I kept on searching for a reduced and concentrated form that would have a compelling effect.



Vernetzung aus dem Skizzenbuch: Entwurf für eine Faltung, die während eines Artist-in-Residence-Aufenthaltes in Santa Fe, New Mexico 2010 entstand/ Network from sketchbook: sketch for a folding, which was made during an artist-in-residence in Santa Fe, New Mexico 2010



Skizze zu einer Rhomboidfaltung/Sketch for a rhomboid folding

**PW:** Ja, das stimmt. Schon den ersten Zyklus widmete ich der Vorder- und der Rückseite ein und derselben Faltung. Es entstanden von einer Faltung vier Ausführungen: zum einen eine gefaltete Vorder- und Rückseite, die ich dann beide mit weißem Acryl bemalte, da ich noch der Malerei zugetan war. Dazu stellte ich die zwei passenden Auffaltungen, also die Analysen, die die Struktur der Faltung offenlegten. Zu sehen waren dann die Konstruktionszeichnung und die rohe Leinwand der verdeckten Innenfalten. Bemerkenswert war dabei, dass diese Arbeiten rein optisch keine Gemeinsamkeiten aufwiesen, obwohl allen die gleiche Konstruktion und Faltweise zugrunde lag.

**GR:** Zu Beginn Deiner Faltexperimente hast Du mit parallelen, konischen und diagonalen – also einfachen Faltungen gearbeitet. Wann sind Deine Techniken komplexer geworden?

**PW:** Die einfache, mehrteilige Faltung wäre mir nicht genug gewesen. Ich suchte nach der Reduktion und Konzentration einer Aufgabenstellung, die eine zwingende Wirkung haben sollte. So reifte die Idee, die Unterschiedlichkeit der Vorder- und der Rückseite auf einer Ebene zu verbinden.

**GR:** Die neue Technik nennst Du »formimmanente Faltung«, mit der sich für Dich ein Kosmos an neuen Strukturen eröffnet hat. Inwiefern?

**PW:** Der Weg zur formimmanenten Faltung entwickelte sich durch den Wunsch, die Vorder- und die Rückseite auf einer Ebene darzustellen, wie ich es bereits angedeutet habe. Die erste Arbeit auf dem Weg dorthin war ein kleines Quadrat, welches ich auf ein DIN-A4-Blatt gezeichnet hatte. Nach dem Nuten und dem anschließenden Falten der Kanten versetzte ich dem entstandenen Quadrat in der Fläche eine leichte Linksdrehung und drückte die entstandene Wölbung in die Fläche zurück. Nach dem Auffalten analysierte ich die Faltstruktur und setzte diese in eine strenge Form um. Es dauerte über ein Jahr, in dem ich einige Konstruktionsschnitte ausprobiert hatte, bis ich zur Lösung kam, ein weiteres Quadrat anzufügen. So stieß ich auf die Möglichkeit, Vorder- und Rückseite auf einer Ebene darzustellen.

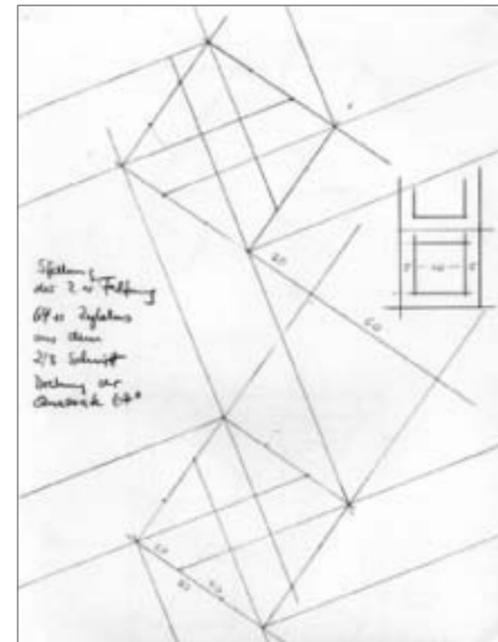
**GR:** Bei Deinen Arbeiten taucht als formale Struktur immer wieder die Quadratform auf. Hat diese geometrische Form eine tiefere Bedeutung?

Gradually the idea emerged to combine the differences of the front and reverse side on one plane.

**GR:** You call this new technique "form-immanent folding", a technique that opened up a cosmos of new structures for you. How did this come about?

**PW:** My path to form-immanent folding arose as a result of my wish to depict the front and reverse sides on one plane, as I already noted. The first piece along that path was a small square that I had drawn on A4-sized paper. After scoring and folding the edges of the square I had drawn, I manipulated it carefully by raising the small square, turning it to the left and pressing the resulting bulge back into the flat surface. Unfolding it, I was able to analyse the folding structure and convert it into a more stringent form. For more than a year I tried various construction patterns until I finally arrived at the solution: I had to add another square. This was how I came across the way to depict both the front and back on one plane.

**GR:** In your work the square repeatedly appears as the formal structure. Does this geometric form have a deeper meaning?



Die Vernetzung von 2 Quadraten/  
Network of two squares

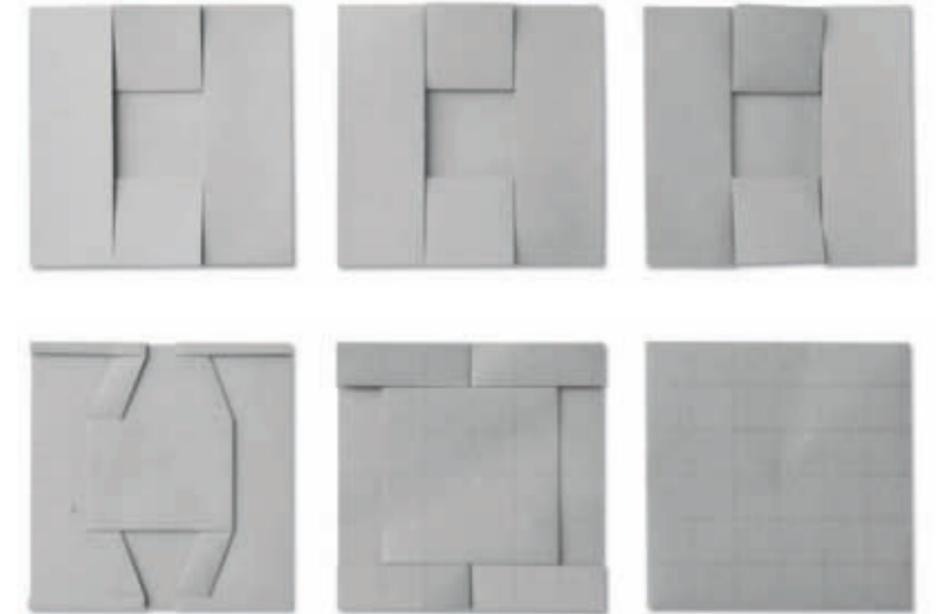
**PW:** Neben den bekannten Deutungen und Hymnen auf das Quadrat stand es durch seine ideale Konstruktion am Beginn der formimmanenten Faltung. Bildaufbau und Planung meiner Bilder beginnen häufig mit einem Quadratraster, und es hat sich im Laufe meiner Untersuchungen als die schlüssigste Form in der Fläche verfestigt. Nebenbei habe ich natürlich Versuche mit dem Dreieck, dem Fünfeck oder dem Sechseck usw. gemacht, aber das Interessante ist, dass ich immer wieder zum Quadrat zurückkehre und es auch mit allen anderen Formen vernetzen kann.

**GR:** Du hast gerade einen Begriff verwendet, der bei Deinen Beschreibungen des Faltens immer wieder vorkommt und den ich gerne näher mit Dir erörtern würde, weil er für das Verstehen Deiner Faltprinzipien essentiell ist: die Vernetzung. Grundsätzlich beschreibt der Begriff der Vernetzung ein Geflecht von Beziehungen, die durch ein Ursache-Wirkungssystem miteinander verbunden sind. Nutzt Du die Bezeichnung in diesem Sinne?

**PW:** Die Ursache ist in diesem Falle die Form, die mit einer anderen verbunden ist. Die Wirkung wird beim Falten durch die Torsion ausgelöst. Bei der Vernetzung handelt es sich in dem Sinne um Konstruktionsverbindungen. Also ein Quadrat und ein weiteres oder ein Quadrat und ein Dreieck, die kompatibel sein müssen in ihren Proportionen und Faltschnitten. Dieses zu entdecken, war übrigens in den 1990er-Jahren mein großes Aha-Erlebnis.

**GR:** Was ist genau unter einer Torsion zu verstehen? In der Kunst wird beispielsweise der Begriff der Körpertorsion im Manierismus verwendet, wenn man die gelängten und stark gedrehten Körper und Figuren eines Giambolognas oder eines El Grecos beschreibt. Wie muss man sich eine Torsion beim Falten vorstellen?

**PW:** Die Torsion hat eine längere Tradition in der Terminologie der Kunstgeschichte. So ist sie auch oft in der Grundlehre des Bauhauses angewendet worden und beschreibt u. a. die Drehung einer Form bei Permutationen im Bildaufbau. Bei der Torsion beim Falten ist es etwas komplizierter, da sie vom Material beeinflusst sein kann.



**PW:** In addition to the familiar interpretations and extolment of the square, it was, because of its ideal construction, the starting point for my form-immanent folding. The planning and construction of my images often begin with a square grid: in the course of my investigations, this has proven to be the most convincing form on one plane. Of course I have also worked with triangles, pentagons and hexagons, but what is most interesting, I always return to the square and am able to mesh or combine (vernetzen) it with all other forms.

**GR:** You have just used a term that comes up whenever you describe the folding process and which I mention because it is essential for understanding your folding principles: die Vernetzung (meshing or networking). Basically the term refers to an intertwining or network of relationships that are connected by a cause and effect system. Do you use the term in this sense?

**PW:** In my work the cause is the form that is connected to another form. The effect is brought about by torsion in the folding process. Vernetzung in this sense means connections between constructions; for example, a square with another square or a square with a triangle. They must be compatible in their proportions and folding cuts. By the way, discovering this in the 1990s was my eureka moment.

Quadrat aus der Tiefe: Das gleiche Motiv ist hier durch drei unterschiedliche Faltungen entstanden, wie man beim Blick auf die Rückseite erkennen kann./Square from the depth: The same motif emerges here using three different folding techniques, as can be seen on the reverse side.

**GR:** Kannst Du uns das Prinzip der Vernetzung und der Torsion bitte anhand eines Beispiels erläutern? Vielleicht an der Gemeinschaftsarbeit, die mit Eugen Gomringer im Jahr 2000 entstanden ist?

**PW:** Gerne. Wir haben gerade über die formimmanente Faltung gesprochen. Die Besonderheit dieser Faltgruppe ist eine geometrische Form, die sich in der Fläche dreht. Dies konnte ich gut am Quadrat verdeutlichen. 16 Mal ist es möglich, ein Quadrat in der Fläche umzufalten. Nimmt man also ein Quadrat in einer größeren Fläche und faltet alle anliegenden Seiten nach hinten, so ergibt sich auf der Rückseite je nach Konstruktionsschnitt ein Kreuz oder ein kleines Quadrat. Diese beiden für mich wichtigsten Faltungen verändern sich optisch nicht, wenn sie gedreht werden. Faltet sich nun eine Seite des Quadrates nach vorn, die anderen nach hinten, ergeben sich vier

**GR:** What exactly does torsion mean? In art, for example, body torsion is used in connection with Mannerism, when the extended and starkly curved bodies and figures of a Giambologna or an El Greco are described. What does it mean in connection with folding?

**PW:** Torsion has a long tradition in art-historical terminology. It was often used in the basic teachings of the Bauhaus movement. It describes, among other things, the twisting of a form in the process of image permutations. Torsion in connection with folding is somewhat more complicated, as it can be influenced by the material you use.

**GR:** Could you please explain, using an example, the principle of *Vernetzung* and torsion? Perhaps in connection with the work you did together with Eugen Gomringer in 2000?

**PW:** Gladly. We have already talked about form-immanent folding. The special aspect of this group of foldings is a geometric form that rotates in a two-dimensional surface or plane. I was able to illustrate this using a square. It is possible to fold a square in a plane 16 times. If you take a square on a larger surface and fold all of the abutting sides backwards, there will appear, depending on the construction pattern, either a cross or a small square. These two foldings that are very important to me do not change optically when they are rotated. If now one side of the square is folded forwards and the other sides backwards, there are four possibilities. The next possibility is to fold two sides forwards and the other two backwards, giving us four additional versions, etc. I referred to each set of these foldings as modules. If you now take into account the front and reverse sides, it results in three times four folding possibilities = 12, plus two (front and reverse side) = 14. The last set is module 6: the opposite sides are folded forward, the other two backwards, offering two additional folding procedures and thus 16 possibilities. I executed these 16 versions in a joint project with Eugen Gomringer, the founder of Concrete Poetry. He wrote, by hand, "Sequence IV" of his book of hours in the 16-folded pages that are now in the possession of the Museum of Concrete Art and Design in Ingolstadt.

**GR:** Let's talk a little more about Eugen Gomringer, who authored several texts on your work. He once wrote that the viewers' imaginations are severely

**GR:** Bleiben wir noch kurz bei Eugen Gomringer, der mehrere Texte zu Deinen Arbeiten verfasst hat. Er hat einmal geschrieben, dass die Vorstellungskraft des Betrachters außergewöhnlich angestrengt werden muss, wenn man Deine komplexen Faltgebilde verstehen will. Siehst Du das auch so?

**PW:** Bei den vielen Gesprächen, die ich mit Kunstinteressierten geführt habe, wurde deutlich, dass viele gerade bei den Vernetzungen den Denkfehler machen, es sei eine Flechtung. Mitnichten, es ist eine Scheinflechtung. Meine scheinbaren Flechtungen entstehen ja immer aus einem Stück. Eine Flechtung besteht dagegen aus mehreren einzelnen Streifen. Insofern muss ich Eugen Gomringer Recht geben.

**GR:** Dich fasziniert die Technik der Faltung auch aufgrund ihrer mathematischen Vielfalt. Muss man ein mathematisches Talent besitzen, um solch aufwendige Faltungen zu entwickeln?

**PW:** Es ist keine höhere Mathematik. Es ist eine intensive Auseinandersetzung mit der Geometrie, die in ganz kleinen Schritten vorwärts geht und bei der man mit Trial and Error zu vielfältigen Ergebnissen kommt.

**GR:** Du hast Faltungen in unterschiedlichen Materialien ausgeführt – in Papier, in transparentem Kunststoff, in Metall und in Filz – und einmal gesagt, dass Dich jedes Material zu neuen Lösungen zwingt. Was heißt das genau?

**PW:** Das Material ist für mich sehr wichtig, weil die Ästhetik und die Anmutung eines Werks dadurch stark beeinflusst werden können. Wenn ich eine Faltung im Geiste konstruiere, dann sind es die Dichte, die Stärke und die Oberfläche des Materials, die eine Faltung erst möglich machen. Beim Falten brauche ich den Widerstand, d. h., dass sich alle in der Faltung angelegten Teile beim Faltprozess bewegen, also aufeinander reagieren müssen wie ein demokratisches System. Deshalb verfalte ich nur dicke und kompakte Papiere ab 300g/qm. Hinzu kommt auch der Kampf mit dem Material wie beispielsweise beim HDPE-Kunststoff, der sehr störrig ist und immer wieder zurück in die Fläche drängt. Besonders der Filz will ja eigentlich nicht gefaltet werden und zeigt es dann auch letztendlich durch seine Power, nachdem er von mir gebändigt wurde.

tested if they want to understand your complex folded objects. Do you agree?

**PW:** In the many discussions I have had with art enthusiasts, it became clear that many of them assume that the *Vernetzung* in my work is woven. This is not the case at all; it only appears to be woven. All my foldings are created from one piece. A weaving or intertwining, in contrast, always comprises a number of individual strips. So, yes, I have to agree with Eugen Gomringer.

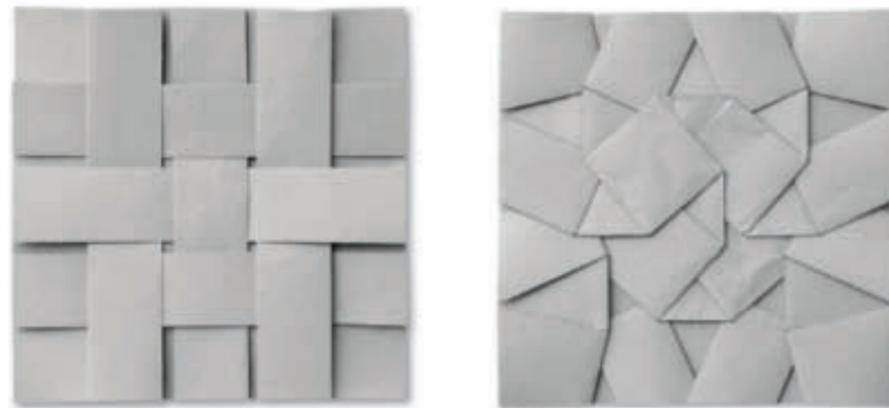
**GR:** You are fascinated by the technique of folding because of its mathematical variability. Do you have to have a talent for mathematics to develop such complex foldings?

**PW:** It is certainly not higher mathematics. It is an intensive investigation of geometry that moves forward in very small steps and, using trial and error, provides a multitude of results.

**GR:** You have created folded objects in a variety of materials – in paper, in transparent plastic, metal and felt. You once said that each material forces you to find new solutions. What exactly do you mean?

**PW:** The material is very important to me because it has a strong impact on the aesthetics and the appearance of a work. When I construct a folding in my mind, it is the density, the strength and the surface of the material that make it possible. During the folding process, there has to be resistance. That means that all the different parts of the folding move during the folding process, and they all react to one another as if they were in a democratic system. That is why I fold only heavy and compact paper that weighs 300 grams per square metre or more. In addition there is the struggle with the material, for example, with HDPE, which is very resistant and continuously endeavours to return to its original state. Felt, especially, resists being folded and ultimately shows this in its strength after I have "subdued" it. There are some designs that I couldn't possibly execute with felt or HDPE. If the constructions are that complex, I use paper.

**GR:** In art, if you think of felt as a material, the name Joseph Beuys inevitably arises. Beuys used felt to convey meaning; for you the material character of



Papiermodell einer *Vernetzung*:  
Vorder- und Rückseite/  
Paper model of a *Network*:  
Front and reverse side

Möglichkeiten. Die nächste Möglichkeit wäre nun zwei Seiten nach vorn und zwei nach hinten – weitere vier Varianten usw. Damit ergeben sich – ich habe die einzelnen Quadratfaltungen als Module bezeichnet – zwischen der Vorderseite und der Rückseite drei mal vier Faltmöglichkeiten = zwölf und zwei (Vorder- und Rückseite) = 14. Das letzte Modul wäre das Modul 6. Die gegenüberliegenden Seiten nach vorne, die anderen nach hinten falten, daraus ergeben zwei weitere Faltungen und somit 16 Möglichkeiten. Diese 16 Varianten habe ich in einer Gemeinschaftsarbeit mit Eugen Gomringer, dem Begründer der Konkreten Poesie, realisiert. Er schrieb die Sequenz IV seines Stundenbuches handschriftlich in die 16 gefalteten Blätter, die sich heute im Besitz des Museums für Konkrete Kunst und Design in Ingolstadt befinden.

Es gibt Entwürfe, die ich mit Filz nicht realisieren könnte oder auch mit HDPE nicht umsetzbar wären. Bei solch komplexen Konstruktionen entscheide ich mich für das Papier.

**GR:** Denkt man in der Kunst an das Material Filz, taucht unweigerlich der Name Joseph Beuys auf. Während bei Beuys das Material Filz als Bedeutungsträger fungiert, dominiert bei Dir der Materialcharakter. Kannst Du uns den Unterschied bitte erläutern?

**PW:** Wie du schon andeutest, ist der Filz bei Beuys Bedeutungsträger. Bei mir liegt die Sache etwas anders. Filz hat für mich nichts Mythologisches, auch nichts Sinnliches. Für mich ist er lediglich Material zum Falten. Ich bin eher von Robert Morris beeinflusst, der den Filz skulptural auffasst. In erster Linie finde ich den Filz wegen seiner Flexibilität interessant. Am Anfang wusste ich noch nicht, ob er überhaupt das richtige Material für meine Faltungen sein würde. Die ersten beiden Filze, die ich verarbeitete, musste ich später restaurieren, weil ich die Handhabung noch nicht so gut einschätzen konnte.

**GR:** Seit 2001 verwendest Du für Deine Faltungen das Material Filz. Zu Beginn war es der grau-melierte oder beige Industriefilz. Im Jahr 2004 hast Du dann »die Farbe wiedergefunden«, wie Du es einmal formuliert hast. Dein erster farbiger Filz war eine rote Faltung. War das eine Auftragsarbeit?

**PW:** Ja, es war eine Auftragsarbeit der Sparkasse in Celle, die natürlich das bekannte Sparkassen-Rot im Auge hatte. Mit Hilfe meiner Filzfirma in München bekam ich genau diese Farbe geliefert. Für mich war es am Anfang schon eine enorme Umstellung, weil ich zu der Zeit noch von meinen Farbstudien aus den 1970er- und 1980er-Jahren beeinflusst war. Neben dem koloristischen Reiz faszinierten mich in der Folge natürlich auch die farbigen Schattenwürfe, die sich beim Filz ergeben.

**GR:** Für Deine seriellen Malereien hast Du viele Farbstudien und Farbmessungen durchgeführt, um die richtigen Töne zu treffen. Nach welchen Kriterien wählst Du heute die Farben für Deine Faltungen aus Filz aus? Gibt es eine Korrelation zwischen der Farbe und dem angewandten Konstruktionsprinzip?

felt dominates. Can you please comment on the difference?

**PW:** As you mentioned, felt was a symbol in Beuys' work. For me it's slightly different. There is nothing mythological or sensual about felt. It is simply a material to fold. I am influenced more by Robert Morris, who saw felt as sculptural. Most importantly, I find felt interesting because of its flexibility. In the beginning I didn't know whether it was the right material for my foldings. The first two felt pieces that I made had to be restored because I hadn't yet learned the best way of handling the material.

**GR:** Since 2001 you have been using felt for your foldings. In the beginning you chose grey melange or beige industry felt. Then in 2004, you "found colour again", as you once put it. Your first coloured felt was a red folded object. Was that a commissioned work?

**PW:** Yes, it was commissioned by the Sparkasse (savings bank) in Celle, which, of course, had the famous red colour used by the Sparkasse in mind. With the help of my felt company in Munich, I was able to get exactly this colour. For me it was an enormous adjustment because at that time I was still under the influence of my colour studies from the 1970s and 1980s. In addition to the colouristic appeal, I was fascinated, of course, by the coloured shadows that the felt cast.

**GR:** For your serial paintings you carried out numerous colour studies and colour measurements to find the right tones. What criteria do you use today when you choose colours for your felt foldings? Is there a correlation between the colour and the construction principles you employ?

**PW:** No, there is no correlation. As already mentioned, it is primarily the coloured shadows that interest me. That is why I have folded one motif in different colours. Inspired by the early grey-melange felt, I have a preference for light grey felt, which is then dyed. Because of the melange, the felt takes on a special vibrancy.

**GR:** Klaus Peter Dencker wrote in his text for the catalogue that an artistic person yearns to depict movement. Is this yearning present in your work as well?

**PW:** Nein, da gibt es keine Korrelation. Wie schon erwähnt, interessieren mich bei einem farbigen Filz in erster Linie die farbigen Schatten, daher habe ich ein Motiv durchaus schon in unterschiedlichen Farben gefaltet. Angeregt durch die frühen graumelierten Filze hege ich eine Vorliebe für den hellgrauen Filz, der anschließend eingefärbt wird. Er bekommt durch seine Einschlüsse eine besondere Lebendigkeit.

**GR:** Klaus Peter Dencker schreibt in seinem Katalogtext, dass eine Sehnsucht des künstlerischen Menschen darin besteht, Bewegung darzustellen. Steckt diese Sehnsucht auch in Deinem Werk?

**PW:** Ja, ganz sicher. Besonders in meinen ganz frühen Arbeiten entsteht Bewegung durch die Veränderung der Position des Betrachters. Damit verbunden ist auch der Raum, der mich seit jeher fasziniert hat und der sich durch mein gesamtes Werk zieht – zuerst die Räumlichkeit mit malerischen Mitteln, später dann die Räumlichkeit, die sich aus der Faltung ergibt. Bewegung und Raum – diese beiden Elemente sind beim Arbeiten ständig präsent. Wenn ich eine Faltung öffne und wieder schließe, habe ich beides.

**GR:** Würdest Du auch Deine Faltungen als bewegte Kunstwerke beschreiben?

**PW:** In der Kinetik unterscheidet man zwei Aspekte: Beim ersten bewegt sich der Betrachter und erfährt dadurch einen Raum- und Bewegungseffekt. Beim zweiten wird ein Motor zu Hilfe genommen, um Bewegung darzustellen. Mit meinen frühen Arbeiten entschied ich mich für die erste Lösung und würde von bewegten Kunstwerken sprechen. Die Bewegung erscheint als tiefenräumliche Illusion. Beim Falten liegt die Sache etwas anders. Hier wird z. B. in Werken wie *Turnaround* oder *Ohne Anfang ohne Ende* und auch in manchen Reihungen, bei denen die Formveränderung eines Moduls behandelt wird, die Bewegung einerseits durch den Betrachter erzeugt. Er ist aufgefordert, die Unterschiedlichkeit der Module zu lesen und die Verbindungen der einzelnen Module zu entschlüsseln. Andererseits steckt aber auch in den Faltungen das Moment der Bewegung, denn eine Faltung ist der fixierte Zustand eines Transformationsprozesses, der die Veränderbarkeit mit einschließt.

**PW:** Yes, most certainly. It is primarily in my very early works that movement arose when the viewers changed positions. This effect is also connected with space, which has always fascinated me and is characteristic of all my work. Initially I investigated space with painterly means and, then later, space that arises during the folding process. Movement and space: these two elements are always present when I'm working. When I open a folding and close it again, I have both.

**GR:** Would you also describe your foldings as moving works of art?

**PW:** In kinetics there are two aspects of movement: in the first, the viewer moves and, as a result, experiences both space and movement. In the second, a motor is used as an aid to depict movement. In my early works, I chose the first solution and I would see these pieces as moving art. The movement is generated by an illusion of spatial depth. With folds, the



Gerda Ridler und/and Peter Weber, 2018

situation is somewhat different. In this case, for example in pieces such as *Turnaround* or *Ohne Anfang ohne Ende (Without Beginning Without End)* and also in some series in which the changing forms of a module are investigated, the movement is created, on the one hand, by the viewers: they are encouraged to "read" the difference in the modules and to encode the relationships between the individual modules. On the other hand, the moment of movement is part and parcel of a folding, as it represents the fixed state of a transformational process that encompasses changeability.

**GR:** Klaus Peter Dencker zitiert in seinem Beitrag auch den italienischen Schriftsteller und Philosophen Umberto Eco mit Bezug zu Deinen früheren Werken. Deine Werke, vor allem aber Deine Faltungen regen kommunikative Situationen an, so sagt er. Ist es Deine Intention, mit Deiner Kunst Kommunikation zu initiieren?

**PW:** Als junger Student habe ich mich für die Studienrichtung »Visuelle Kommunikation« entschieden. Damit ist schon angedeutet, dass mir Kommunikation, Dialog und das Zwiegespräch wichtig sind. Egal ob in der Grafik oder in der Kunst, es findet immer ein Austausch mit dem Betrachter statt, sei es mit einem gestalteten Plakat oder durch ein Kunstwerk. Je klarer und stimmiger eine Arbeit gelingt, desto überzeugender ist sie. So ist es ganz natürlich, dass ich mit meiner Kunst Kommunikation initiieren möchte, und zwar so, dass sich der Betrachter mit meinem Werk auseinandersetzt. Viele meiner Arbeiten sind so angelegt, dass man sie lesen kann. Der optische Reiz der Faltungen unterstützt die Lesbarkeit. Als Beispiel nenne ich die *Faltmetamorphose*, die die Verwandlung von fünf Quadraten zeigt. Der aufmerksame Betrachter kann feststellen, dass alle Quadrate unterschiedliche Faltungen haben, die sich in fünf Stufen in einer diagonalen Komposition von der Vorderseite hin zur Rückseite entwickeln.

**GR:** In Deinem Œuvre gibt es eine Reihe von Zyklen, in denen alle Varianten eines Themas durchgespielt werden, ohne Auslassungen und ohne Wiederholungen. Willst Du damit das Untrügliche der Faltung demonstrieren?

**PW:** Nein. Mit dem »Untrüglichen« beziehe ich mich nicht auf die Varianten eines Themas, die den Betrachtern die Möglichkeit geben, die Faltung nachzuvollziehen, sondern das Untrügliche liegt in der Struktur der Faltung. Gibt es Abweichungen von wenigen Millimetern in der Konstruktion, funktioniert die Faltung nicht mehr oder zerstört sich beim Faltvorgang. Ähnlich ist es mit den Proteinfehlfaltungen, die Auslöser für Krankheiten bei Mensch und Tier sein können. Mit anderen Worten: Man kann nicht schummeln, die Faltung muss durchdacht und exakt ausgeführt werden. Durch Fehlberechnungen bin ich allerdings auch schon auf neue Bildmotive gestoßen.

**GR:** In his essay, Klaus Peter Dencker also quotes the Italian author and philosopher Umberto Eco in connection with your earlier works. According to Eco, your work – above all your foldings – encourages communication. Is it your intention to initiate communication with your art?

**PW:** As a young student I chose “visual communication” as my field of studies. That alone indicates that communication, dialogue and discussion are important to me. Whether it is graphic arts or art, there is always an exchange with the viewer. It doesn’t matter if it’s a poster or an artwork: the clearer and more coherent a work is, the more convincing it is. So it is quite natural that I would like to initiate communication with my art, and in such a way that the viewer engages with my work. Many of my works are designed so that they can be “read”. The optical appeal of a folding actually encourages its readability. One example is *Faltmetamorphose (Folding Metamorphosis)*, which illustrates the transformation of five squares. The observant viewer can determine that all the squares have different folds which move in five stages in a diagonal composition from the front to the reverse side.

**GR:** In your oeuvre there are several series in which all the variations of a theme are played through with no omissions or repetitions. Is it your intention to demonstrate the unerring aspect of the folding process?

**PW:** No. With “unerring”, I am not referring to the variations of a theme that enable the viewers to retrace the steps of the folding process. What I’m referring to is the unerring aspect that lies in the structure of the folding. If there are deviations of a few millimetres in the construction, the folding will no longer function or it will destroy itself in the folding process. It is similar to the protein misfoldings that can lead to illnesses in humans and animals. In other words, you cannot cheat; the folding has to be thought through and carried out exactly. I have, however, discovered new pictorial motifs as a result of a miscalculation.

**GR:** Within the field of Concrete Art, which is based on clear criteria, your folding technique has given you a prominent and unique position. There are other

**GR:** Im Bereich der auf nachvollziehbaren Kriterien beruhenden Konkreten Kunst nimmst Du mit der Technik der Faltung eine markante Sonderstellung ein. Es gibt einige andere Künstler, die sich auch mit dem Thema der Faltung auseinandergesetzt haben. Worin liegt der Unterschied zu Deiner Arbeitsweise?

**PW:** Ja, es gibt einige Kollegen, spontan fallen mir im konkreten Kunstbereich Herrmann Glöckner, Eberhard Fiebig, Horst Linn, Ben Muthofer und Klaus-J. Albert ein. In der Konzeptkunst wäre noch Franz Erhard Walter zu nennen. Alle genannten Künstler, die nur eine kleine Auswahl darstellen, haben in ihren Arbeiten eines gemeinsam: Die Falten in ihren Faltobjekten und Skulpturen verlaufen durch die gesamte Fläche – sei es diagonal, vertikal oder konstruktionsspezifisch. Bei meinen Faltungen dagegen zieht sich ein komplexes Netz von vielen Einzelfalten unterschiedlicher Länge über die gesamte Materialfläche; und – was ganz wichtig ist – die Faltung muss in ihrer Ganzheit auf ein Mal passieren.

**GR:** Du bist bildender Künstler und Musiker. Du kommunizierst also in unterschiedlichen Genres mit Deinem Publikum. Inwiefern beeinflussen und befruchten diese beiden Gattungen Dein künstlerisches Schaffen?

**PW:** Die Musik ist nicht nur mein ständiger Begleiter bei meiner Arbeit, mit ihr habe ich auch mein Studium finanziert und teilweise meine Anfänge als freischaffender Künstler. Rhythmus, Variation und auch Bezüge zu Kompositionen oder musikalischen Begriffen wie beispielsweise »Turnaround« – eine immer wiederkehrende Wendung, die meist am Schluss eines Stückes auftaucht – fließen in meine Werke ein. Eine Komposition des Saxofonisten Wayne Shorter war die Vorlage zum *Footprints*-Zyklus. Schon während der letzten Studien-Semester und bei meiner Abschlussarbeit war mir die Musik eine große Inspiration, bei der ich Mauricio Kagels Komposition *Transition I* verarbeitete. Es war die spannende Zeit, in der Rolf Liebermann als Intendant der Hamburger Staatsoper eine Reihe von zeitgenössischen Kompositionen in Auftrag gab.

**GR:** Welche Kunstform entfaltet mehr Kraft, die bildende Kunst oder die Musik?

artists who have worked with and investigated folding. How does their work differ from yours?

**PW:** Yes, there are several colleagues who spontaneously come to mind in the field of Concrete Art: Herrmann Glöckner, Eberhard Fiebig, Horst Linn, Ben Muthofer und Klaus-J. Albert. In Conceptual Art, Franz Erhard Walter should also be mentioned. The work of all these artists, who represent only a small selection, have one thing in common: the folds in their work and sculptures run through the entire surface – whether diagonally, vertically or in a manner specific to the construction. In contrast, in my foldings there is a complex network of many individual folds of varying length that extend over the entire surface of the material – and what is very important, the folding procedure must take place in its entirety without interruption.

**GR:** You are a visual artist and a musician. So you communicate in a variety of genres with your audience. In what way do these two spheres influence and enrich your artistic work?

**PW:** Music is not only my constant companion when I work; it also financed my studies and, partially, my early years as a freelance artist. Rhythm and variation as well as references to compositions and musical terms, such as “turnaround” – a recurring phrase that usually appears at the end of a piece – find their way into my work. A composition by the saxophonist Wayne Shorter was my template for the cycle *Footprints*. During my final semesters at the Fachhochschule, music was a great inspiration to me, also while I was writing my final thesis, in which I attempted to combine Kinetic Art with Mauricio Kagel’s composition *Transition I*. It was an exciting time, when Rolf Liebermann as the artistic director of the Hamburg State Opera commissioned a number of contemporary compositions.

**GR:** Which art form has greater creative power: visual art or music?

**PW:** That question puts me in a quandary! The perception of each occurs via two very different organs: the eye is required for the visual arts, the ear for music. Music is being used more and more to enhance sensory impressions in the visual arts. Since the beginning of sound films, music has been employed in

**PW:** Da bringst du mich aber in eine Zwickmühle! Die Wahrnehmung passiert ja über zwei sehr unterschiedliche Organe: Das Auge ist zuständig für die bildende Kunst, das Ohr für die Musik. Mehr und mehr wird heute die Musik eingesetzt, um Sinneseindrücke in der bildenden Kunst zu verstärken. Seit es Tonfilme gibt, wird Filmmusik eingesetzt. Also kommt in vielen Bereichen die bildende Kunst nicht mehr ohne die Musik aus. Anders herum wird die Musik meist in Live-Situationen durch die Kunst, wie z. B. durch Lichteffekte verstärkt. Meiner Beobachtung nach hat das erst in der Pop-Ära begonnen. In meinem Leben hat die Musik doch, so möchte ich sagen, eine tiefere Kraft entwickelt. Des Öfteren konnte ich beim Hören bestimmter Musiken weinen, was mir beim Betrachten eines großartigen Bildes bisher noch nicht passiert ist. Ein berühmtes Gegenbeispiel ist allerdings Fra Angelico, der beim Anblick seines gerade vollendeten Freskos für das Dominikanerkloster San Marco in Florenz in Tränen ausgebrochen sein soll.

**GR:** Der Gedanke der Ganzheitlichkeit durchzieht Dein gesamtes Werk. Was ist Dir dabei wichtig?

**PW:** Es hat Jahre gedauert, den Gedanken der Ganzheitlichkeit zu entwickeln. Er hat sich zum einen durch meine Sozialisation entwickelt und zum anderen durch die Beschäftigung mit der Kunst. Mit der Hinwendung zum Falten und meinen Versuchen, Gegensätze zu verbinden, die ebenfalls Jahre gedauert haben, ist mir klar geworden, dass zuerst unlösbar erscheinende Probleme bewältigt werden können. Hinzu kommt noch neben der Musik meine über 30 Jahre währende Beschäftigung mit Bienen, die mir eine sehr innovative und Einblick gebende Ergänzung zu meiner künstlerischen Arbeit bietet. Dieser Kosmos ist für mich in seiner Komplexität – eben in seiner Ganzheit – ein großes Vorbild.

**GR:** Die Faltung bietet viele Möglichkeiten des künstlerischen Prozesses, vor allem der Formen und Strukturen und auch der Materialien. Jüngst hinzugekommen ist in Deinem Œuvre die Verwendung von gefaltetem und lackiertem Stahl.

**PW:** Die neuen Stahlarbeiten sind für mich eine Weiterführung der Faltzustände, von denen ich einige mit Filz realisiert habe. Die meisten meiner Faltungen sind geschlossene Objekte oder Reliefs, die den

film. What this means is that many areas of the visual arts can no longer do without music. And vice versa, music in live situations is often enhanced by including art; for example, lighting effects. This began, according to my observations, in the pop era. I would say that, in my own life, music has developed a deeper power. When listening to certain kinds of music, I often cry, which doesn't happen to me when I view a magnificent picture. A famous exception, however, is Fra Angelico, who supposedly broke into tears when he first saw the entire fresco he had just completed for the Dominican monastery San Marco in Florence.

**GR:** Holism is an integral part of your oeuvre. Why is this important to you?

**PW:** It took years for me to develop the idea of holism. It evolved as a result of my socialization and also because of my artistic pursuits. When my attention turned to folding and my attempts to bring together opposites in my work, which also took years, it became clear to me that apparently impossible problems can be solved. Besides my music, there is also my work with bees that has offered me a very innovative and insightful complement to my artistic work. This cosmos in all its complexity – indeed, in its entirety – is a shining example for me.

**GR:** Folding offers a wide variety of artistic possibilities, especially in terms of the forms, structures and materials. Recently, for example, you have incorporated into your oeuvre folded and varnished steel.

**PW:** For me, my new work in steel is a continuation of the folding results I achieved with some of my felt objects. Most of my foldings are closed objects or reliefs that have undergone a process of change from two-dimensionality into three-dimensionality and back again. To date I have never recorded or exhibited – except in photos – what I experience daily in terms of spatial impressions. The new steel reliefs are such a selection of "frozen" folds. They are the purest and an ideal form of architecture because they arise without the slightest loss of material. When my paper designs of certain folding constellations lie folded flat on my workbench and then are unfolded, interesting architectural entities arise, which, except for two open sides, are reminiscent of architecture. Theoretically, they could be erected, using hinges, like a Lygia Clark sculpture.

Prozess von der Fläche in die Dreidimensionalität und wieder zurück in Fläche durchlaufen haben. Das, was ich beim Falten täglich an Raumeindrücken erfahre, habe ich bisher, außer in fotografischer Form, nie ausgestellt oder festgehalten. Bei den neuen Stahlreliefs handelt es sich um solch ausgewählte und »eingefrorene« Faltzustände. Sie sind die reinste und eine ideale Form von Architektur, weil sie ohne den geringsten Verlust an Material entstehen. Wenn meine Entwürfe aus Papier flach gefaltet auf meinem Arbeitstisch liegen und dann wieder entfaltet werden, ergeben sich bei bestimmten Faltkonstellationen interessante architektonische Gebilde, die bis auf zwei offene Seiten an Architekturen erinnern, die theoretisch mit Scharnieren in einem Vorgang aufgestellt werden könnten, ähnlich den Plastiken einer Lygia Clark.

**GR:** Was dürfen wir in Zukunft vom Künstler Peter Weber noch erwarten?

**PW:** In der Planung sind verschiedene Wandreliefs und Skulpturen in Stahl, die für den Betrachter alle Strukturen offenlegen. Mich interessieren auch neue zweifarbige Realisationen aus Filz, bei denen die orthogonalen Kompositionen aus mehreren Teilen zusammengesetzt werden. Leider begrenzt die Produktionsbreite der Filzmaschinen oftmals meine Ideen und Pläne. Der Filz ist nur in einer Bahnbreite von 180 Zentimeter verfügbar, und meine künstlerischen Vorstellungen gehen oft weit darüber hinaus. Ein Schwerpunkt meiner Arbeit wird in Zukunft sicherlich auch der Stahl sein.

**GR:** Max Bill hat beschrieben, dass »Konkrete Kunst in ihrer letzten Konsequenz der reine Ausdruck von harmonischem Maß und Gesetz ist. Sie ordnet Systeme und gibt mit künstlerischen Mitteln diesen Ordnungen das Leben [...].« Auch Deine Faltungen sind meinem Erachten nach Kunstwerke von harmonischem Maß und Gesetz, die systematisch und programmatisch entstehen, durch die Vielfältigkeit und Wandlungsfähigkeit ihres Vokabulars begeistern und dabei die Ideen der Konkreten Kunst in einem höchst reizvollen Maß weiterentwickeln.

**PW:** Da kann ich nicht widersprechen.

**GR:** What can we look forward to from the artist Peter Weber in the future?

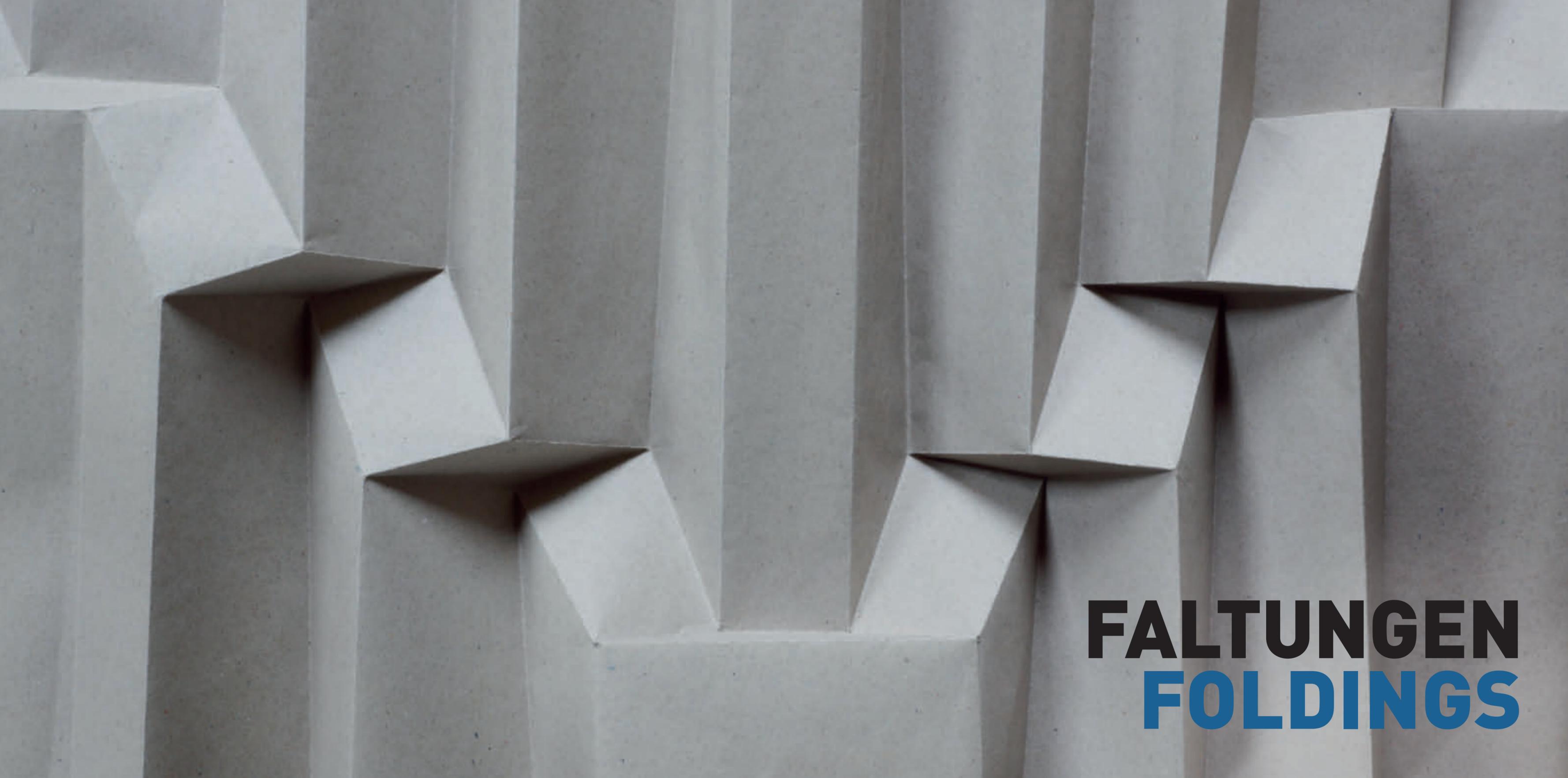
**PW:** I'm planning a variety of wall reliefs and sculptures in steel that reveal to the viewer all their structures. I'm also interested in new two-coloured realizations in felt in which orthogonal compositions of several parts are combined. Unfortunately the production width of felt machines often restricts my ideas and plans. Felt is only available in widths of 180 centimetres and my ideas often extend considerably beyond that. In the future, steel will most certainly be a main focal point of my work.

**GR:** According to Max Bill, "Concrete Art is ultimately the pure expression of harmonious measure and law. It orders systems and with artistic means breathes life into this order...". I think your folds are also artworks of harmonious measure and law that are created systematically and programmatically. They captivate the viewer with their diversity and variable vocabulary and, in the process, develop and enhance, in a most interesting manner, the ideas of Concrete Art.

**PW:** I cannot disagree with you on that.



Gerda Ridler und/and Peter Weber, 2018



**FALTUNGEN**  
**FOLDINGS**

# Faltungen

## Foldings

Das Prinzip der Faltung charakterisiert Peter Webers Werk seit über 40 Jahren. Sie ist zum markanten Erkennungszeichen seiner Kunst geworden. Mitte der 1970er-Jahre entstanden die ersten Arbeiten zunächst aus Papier und Karton. Die Faltung ermöglichte ihm, Raum und Fläche, Zwei- und Dreidimensionalität durch eine einfache und doch jahrhundertalte Traditionshandlung in Beziehung zu setzen. Themen, die ihn bereits zuvor in seinem künstlerischen Schaffen beschäftigten, konnte er durch diese Technik punktgenau umsetzen.

Einige Besonderheiten zeichnen sein Vorgehen bis heute aus. Weber faltet all seine Werke aus einem Stück. Es gibt keine Schnitte durch die Fläche. Jede Faltung hat er zunächst in seinem Skizzenbuch entworfen und geplant. Es folgen erste Umsetzungen in Packpapier und schließlich Modelle. Eine große Rolle bei dem Entwurf spielen Überlegungen zu Licht und Schatten, die die Plastizität weiter modulieren. Die geometrische Ordnung und manchmal auch parallel dazu deren chaotische Auflösung durch den Zufall sind seine Leitmotive. Auch bei Filz, dem schweren, eigentlich kaum beweglichen Textil, faltet der Künstler das Material rückseitig und sieht das Ergebnis erst nach der finalen Drehung.

Die Wahl des Materials ist für ihn entscheidend. Eine Faltung in Filz erfordert aufgrund der Eigenschaften andere Lösungen als in Papier, Baumwolle oder in HDPE, einem kompakten, transparenten Kunststoff. Jeder dieser Stoffe weist eine andere Dichte und damit Widerständigkeit gegenüber einer Faltung auf. Der Kampf mit dem Material und die widerspenstige Überführung in ein Relief sind den Kunstwerken eingeschrieben und sichtbar. Daher sind die Kunstwerke von Peter Weber nicht einfach nur unterschiedliche Arten der Faltung, sondern auch eine Recherche zu dem jeweiligen Material. Jedem Material sind spezifische Möglichkeiten der Faltung gegeben, die Weber in einer langen Versuchsreihe ausreizt.

The principle of folding has characterized Peter Weber's work for over 40 years. It has become the distinctive mark of his art. In the mid-1970s he created the first works, initially out of paper and cardboard. Folding enabled him to relate space and surface, two- and three-dimensionality, by means of a simple and yet centuries-old traditional practice. Themes that had previously occupied him in his artistic work could now be precisely realized with this technique.

Certain peculiarities have typified his procedures until today. Weber folds all of his works out of one piece of material. He makes no cuts in the surface. Each folding is first conceived and planned in his sketch book. Then he realizes it first in packing paper and finally in models. Considerations of light and shadow, which further modify the three-dimensionality of the works, play a crucial role in the design stage. Geometric order – and the occasional chaotic dissolution of this order by chance – is his leitmotif. Also when Weber works with felt, a heavy textile that is in reality hardly pliable, he first folds it on the reverse side and sees the final result only after the final fold.

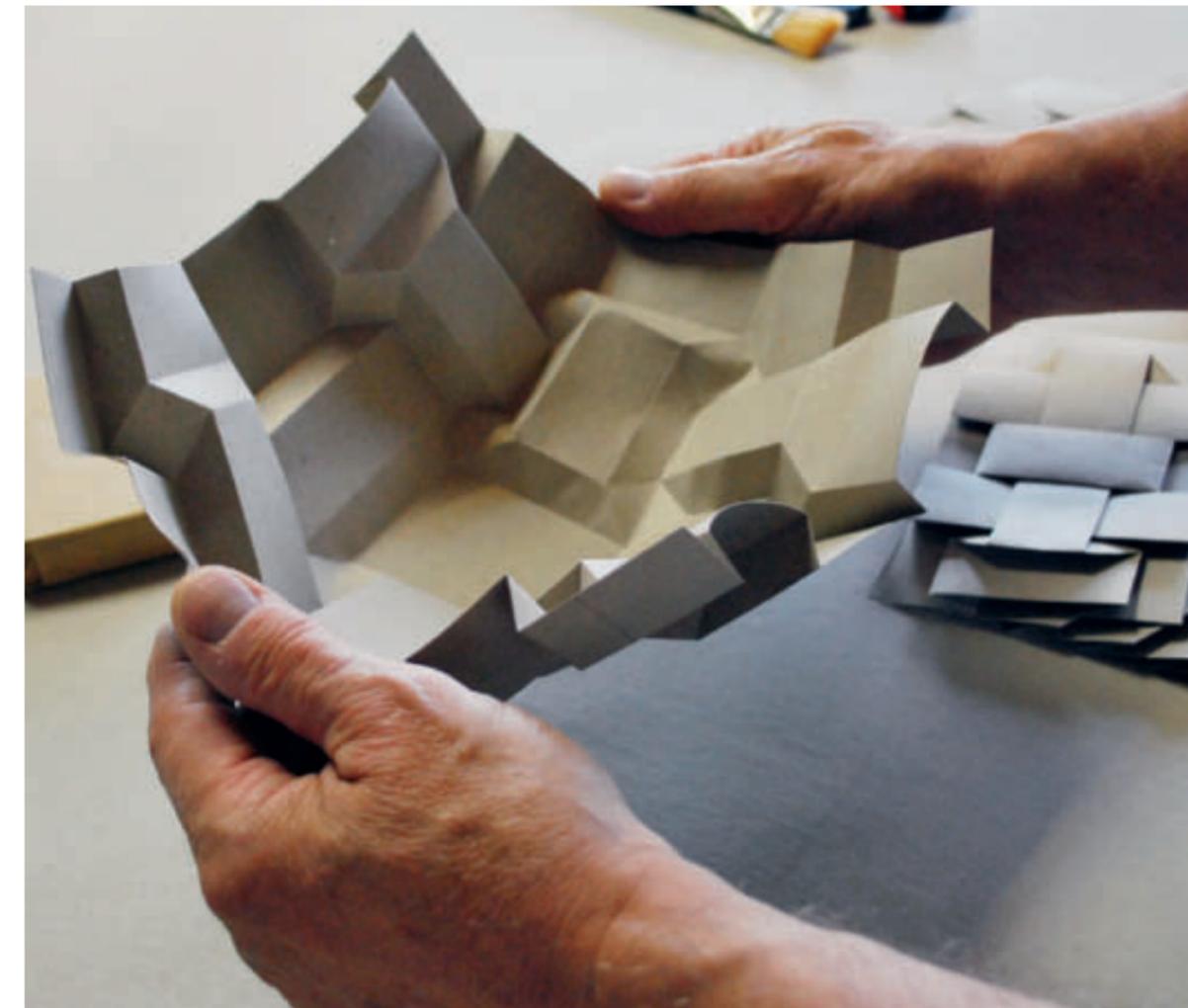
The choice of material is decisive for him. Because of its features, a folding in felt requires other solutions than one in paper, cotton, or HDPE, a compact transparent plastic material. Each of these materials possesses a different thickness and therefore a different resistance to folding. The struggle with the material and its noncompliant transformation into a relief are inscribed and visible in the artworks. For this reason, Peter Weber's works are not simply different ways of folding, but rather research into the corresponding material. Each material possesses specific possibilities of folding, which Weber tests in a long process of experimentation.

In den letzten Jahren ist bei den Filzfaltungen das Thema der Farbe hinzugekommen. Anfangs waren die Werke in Naturtönen, mittlerweile wählt er kräftige Farbtöne aus. Die Farben kehren in seine Kunst zurück.

*Simone Schimpf*

In recent years, his felt foldings have been augmented with the theme of colour. Initially, the works were in natural tints; now he selects pungent colour tones. Colour has returned to his art.

*Simone Schimpf*



Ausgangspunkt aller Arbeiten ist eine Zeichnung, die dann in ein Faltmodell aus Papier übertragen wird. / The starting point for all his works is a drawing which is then executed in paper as a folded model.



**LEINWAND UND  
BAUMWOLLE  
LINEN AND COTTON**



WVZ 1992/48 + 46  
**Analyse und Faltung**  
**Nr. 32 (V.) – 1992**  
 Acryl auf entfalteter und  
 gefalteter Leinwand/  
 Acrylic on unfolded and  
 folded canvas  
 60 x 60 cm und/and 30 x 30 cm  
 Sammlung/Collection  
 Maximilian und Agathe  
 Weishaupt, München, DE

WVZ 1992/47 + 49  
**Faltung und Analyse**  
**Nr. 32 (R.) – 1992**  
 Acryl auf gefalteter und  
 entfalteter Leinwand/  
 Acrylic on folded and  
 unfolded canvas  
 30 x 30 cm und/and 60 x 60 cm  
 Sammlung/Collection  
 Maximilian und Agathe  
 Weishaupt, München, DE



WVZ 1992/22 + 20  
**Analyse und Faltung**  
**Nr. 25 (V.) (Malewitsch)**  
**1992/2007**  
 Acryl auf entfalteter und  
 gefalteter Leinwand/Acrylic on  
 unfolded and folded canvas  
 60 x 60 cm und/and 30 x 30 cm  
 Besitz des Künstlers/  
 Property of the artist

WVZ 1992/21 + 23  
**Faltung und Analyse**  
**Nr. 25 (R.) (Malewitsch)**  
**1992/2007**  
 Acryl auf gefalteter und  
 entfalteter Leinwand/Acrylic  
 on folded and unfolded canvas  
 30 x 30 cm und/and 60 x 60 cm  
 Mitte rechts/Middle right:  
 Privatsammlung/  
 Private collection, DE  
 Unten/Bottom:  
 Besitz des Künstlers/  
 Property of the artist



WVZ 1994/14  
**Torsion von 9 Quadraten a (R.)**  
**1994**  
Acryl auf gefalteter Leinwand/  
Acrylic on folded canvas  
71 x 71 cm  
Privatsammlung/  
Private collection, DE



WVZ 1994/13  
**Torsion von 9 Quadraten b (V.)**  
**1994**  
Acryl auf gefalteter Leinwand/  
Acrylic on folded canvas  
71 x 71 cm  
Privatsammlung/  
Private collection, DE

WVZ 1994/3  
**Faltmetamorphose I – 1994**  
Acryl auf gefalteter Leinwand/  
Acrylic on folded canvas  
118 x 28,5 cm  
Privatsammlung/  
Private collection, Kiel, DE

WVZ 1994/4  
**Faltmetamorphose II – 1994**  
Acryl auf gefalteter Leinwand/  
Acrylic on folded canvas  
118 x 28,5 cm  
Besitz des Künstlers/  
Property of the artist

WVZ 1994/5  
**Faltmetamorphose III – 1994**  
Acryl auf gefalteter Leinwand/  
Acrylic on folded canvas  
118 x 28,5 cm  
Privatsammlung/  
Private collection, Hamburg, DE





WVZ 1994/1  
**Achteckfaltung - 1994**  
Acryl auf gefalteter Leinwand/  
Acrylic on folded canvas  
90 x 90 cm  
Besitz des Künstlers/  
Property of the artist



WVZ 1994/18  
**Dreiecksfaltung - 1994**  
Acryl auf gefalteter Leinwand/  
Acrylic on folded canvas  
90 x 90 cm  
Privatsammlung/  
Private collection, DE

WVZ 1994/9  
**Quadratfaltung A/B**  
**(in einem Zeichen, Variation)**  
**1994**  
Acryl auf gefalteter Leinwand/  
Acrylic on folded canvas  
90 x 90 cm  
Privatsammlung /  
Private collection, DE



WVZ 1994/6  
**M1 + M5 - 1994**  
Acryl auf gefalteter Leinwand/  
Acrylic on folded canvas  
90 x 90 cm  
Privatsammlung/  
Private collection



WVZ 1994/2  
**Faltmetamorphose - 1994**  
Acryl auf gefalteter Leinwand/  
Acrylic on folded canvas  
100 x 100 cm  
Besitz des Künstlers/  
Property of the artist



WVZ 1994/15  
**Vier gestürzte Quadrate A**  
**1994**  
Acryl auf gefalteter Leinwand/  
Acrylic on folded canvas  
120 x 120 cm  
Besitz des Künstlers/  
Property of the artist



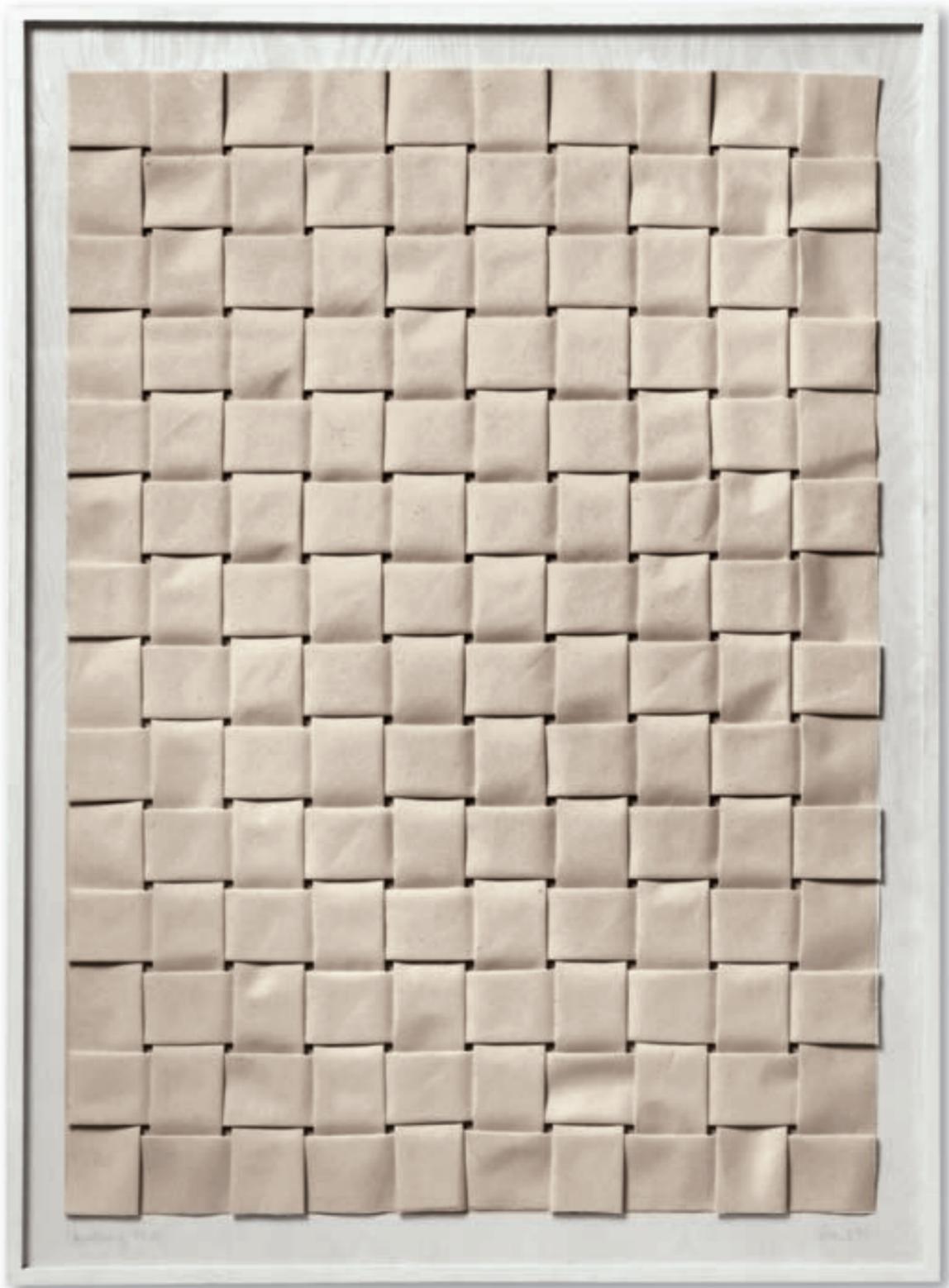
WVZ 1994/7  
**Ohne Anfang ohne Ende**  
**1994**  
Acryl auf gefalteter Leinwand/  
Acrylic on folded canvas  
180 x 90 cm  
Privatsammlung/  
Private collection, Hamburg, DE



WVZ 1996/1  
**M1 + M6 (rot / grün) – 1996**  
Acryl auf gefalteter Leinwand/  
Acrylic on folded canvas  
42 x 24 cm  
Privatsammlung/  
Private collection, DE

WVZ 1996/2  
**M3 + M4 (violett / gelb) – 1996**  
Acryl auf gefalteter Leinwand/  
Acrylic on folded canvas  
42 x 24 cm  
Privatsammlung/  
Private collection, DE

WVZ 1996/3  
**M5 + M2 (orange / blau) – 1996**  
Acryl auf gefalteter Leinwand/  
Acrylic on folded canvas  
42 x 24 cm  
Privatsammlung/  
Private collection, DE



WVZ 1999/3  
**Vernetzung B2 - 1999**  
Baumwolle gefaltet, gerahmt/  
Cotton folded, framed  
154 x 112 cm  
Besitz des Künstlers/  
Property of the artist



WVZ 2000/14  
**System + Zufall II - 2000**  
Baumwolle gefaltet, gerahmt/  
Cotton folded, framed  
154 x 112 cm  
Besitz des Künstlers/  
Property of the artist



WVZ 2000/16-18  
**Auflösung der Systeme I, II, III  
 (Variation 2) – 2000**  
 Baumwolle gefaltet,  
 gerahmt, 3-teilig/  
 Cotton folded, framed, 3 pieces  
 je/each 155 x 51 cm  
 Besitz des Künstlers/  
 Property of the artist

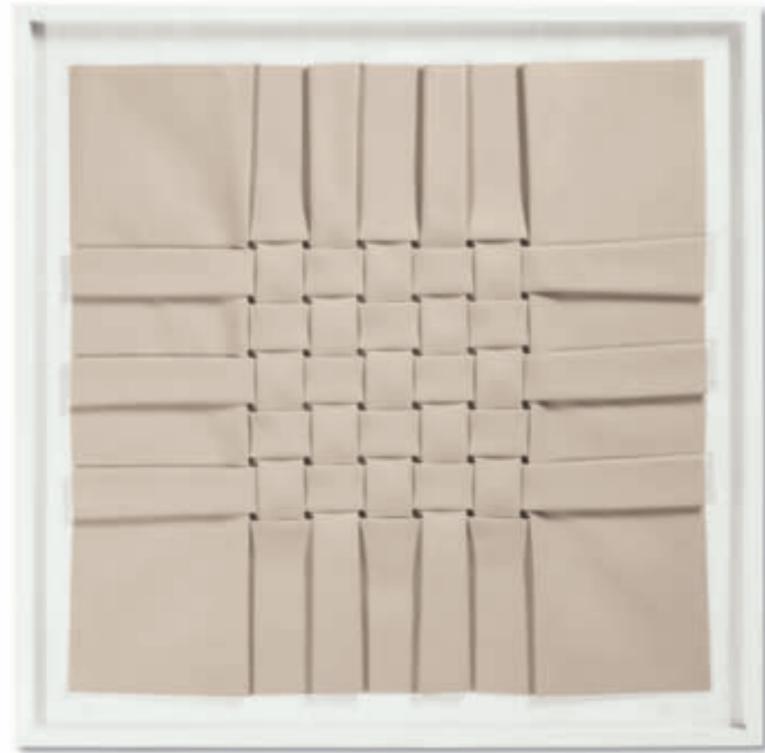


WVZ 2000/15  
**Vernetzung C – 2000**  
 Baumwolle gefaltet, gerahmt/  
 Cotton folded, framed  
 66 x 66 cm  
 Privatsammlung/  
 Private collection, DE

WVZ 2000/6  
**System + Zufall C1 b – 2000**  
 Baumwolle gefaltet, gerahmt/  
 Cotton folded, framed  
 66 x 66 cm  
 Privatsammlung/  
 Private collection, DE

WVZ 2000/10  
**System + Zufall C6 – 2000**  
 Baumwolle gefaltet, gerahmt/  
 Cotton folded, framed  
 66 x 66 cm  
 Privatsammlung/  
 Private collection, DE

WVZ 2000/11  
**System + Zufall C7 – 2000**  
 Baumwolle gefaltet, gerahmt/  
 Cotton folded, framed  
 66 x 66 cm  
 Privatsammlung/  
 Private collection



WVZ 2001/14  
**Flechtfragment – 2001**  
 Baumwolle gefaltet, gerahmt/  
 Cotton folded, framed  
 93 x 93 cm  
 Besitz des Künstlers/  
 Property of the artist



WVZ 2000/2  
**Faltkreuz 3 – 2000**  
 Baumwolle gefaltet, gerahmt/  
 Cotton folded, framed  
 75 x 75 cm  
 Besitz des Künstlers/  
 Property of the artist



WVZ 2006/1  
**Fragment für Steigerwald  
 Klinikum – 2006**  
 Baumwolle gefaltet /  
 Cotton folded  
 400 x 600 cm  
 Klinik am Steigerwald/  
 Clinic at Steigerwald,  
 Gerolzhofen, DE



WVZ 2002/17-23  
**Wandlung der 9 Quadrate**  
**B1 - B7 - 2002**  
Baumwolle gefaltet,  
gerahmt, 7-teilig/  
Cotton folded, framed, 7 pieces  
je/each 30 x 30 cm  
Kulturstiftung Annelies  
und Gerhard Derriks,  
Fürstenfeldbruck, DE



WVZ 2002/2 - 6  
**Quadratwandlung 1 - 5 2002**  
Baumwolle gefaltet, gerahmt/  
Cotton folded, framed  
je/each 30 x 30 cm  
Besitz des Künstlers/  
Property of the artist



WVZ 2008/65  
**Frontside / Backside /  
 Coincidence – 2008**  
 Porträtleinwand gefaltet in Box/  
 Belgian portrait canvas folded  
 in box  
 35 x 124 cm  
 Cotsen Textile Traces Collection  
 in the Textile Museum at  
 George Washington University,  
 Washington DC, USA

## Das Box Projekt The Box Project

Der Sammler und frühere Trustee des Textile Museum Los Angeles, Lloyd Cotsen, bat im Jahr 2007 sieben- unddreißig führende Künstler der Textilkunst weltweit, ein dynamisches, dreidimensionales Werk zu schaffen, das exakt in eine aufklappbare Box passen sollte.

Peter Weber schuf dafür 2008 ein Werk aus gefalteter belgischer Porträtleinwand mit dem Titel *Frontside / Backside / Coincidence*.

Im Jahr 2017 organisierte die Cotsen Foundation for Academic Research, Los Angeles eine Wanderausstellung, die im September 2016 im Fowler Museum at UCLA in Los Angeles, CA präsentiert wurde und von dort in das Racine Art Museum in Racine, Wisconsin (Frühling 2017) ging. Die letzte Station war im Textile Museum at George Washington University in Washington, DC (Herbst 2017).

In 2007, collector and former Textile Museum trustee Lloyd Cotsen challenged thirty-seven leading fibre artists worldwide to create a dynamic three-dimensional work sized to fit within a standardised box.

In 2008, Peter Weber created for this project a work folded from Belgian portrait canvas with the title *Frontside / Backside / Coincidence*.

Organized by the Cotsen Foundation for Academic Research, a travelling group show presented all the works first at the Fowler Museum at UCLA, Los Angeles, in the autumn of 2016. From there, the show travelled to the Racine Art Museum in Racine, Wisconsin (spring 2017) and the Textile Museum at George Washington University in Washinton, DC (autumn 2017).



WVZ 2013/122  
**System + Zufall CAN B – 2013**  
 Leinwand gefaltet, gerahmt/  
 Canvas folded, framed  
 60 x 60 cm  
 Privatsammlung/  
 Private collection



WVZ 2013/125  
**Vernetzung CAN – 2013**  
 Besitz des Künstlers/  
 Property of the artist

WVZ 2013/121  
**System + Zufall CAN A – 2013**  
 Privatsammlung/  
 Private collection

WVZ 2013/123  
**System + Zufall CAN C – 2013**  
 Besitz des Künstlers/  
 Property of the artist

WVZ 2013/124  
**System + Zufall CAN D – 2013**  
 Besitz des Künstlers/  
 Property of the artist

Leinwand gefaltet, gerahmt/  
 Canvas folded, framed  
 je/ each 60 x 60 cm

WVZ 2013/126  
**System + Zufall CAN I – 2013**  
Leinwand gefaltet, gerahmt/  
Canvas folded, framed  
122 x 62 cm  
Privatsammlung/  
Private collection



WVZ 2013/127  
**System + Zufall CAN II – 2013**  
Leinwand gefaltet, gerahmt/  
Canvas folded, framed  
122 x 62 cm  
Besitz des Künstlers/  
Property of the artist



WVZ 2013/128  
**System + Zufall CAN III – 2013**  
Leinwand gefaltet, gerahmt/  
Canvas folded, framed  
122 x 62 cm  
Besitz des Künstlers/  
Property of the artist



**PAPIER**  
**PAPER**



WVZ 2000/27  
**Drei Rechtecke 2 – 2000**  
Canson Bütten blau gefaltet,  
gerahmt/Canson hand-made  
blue paper folded, framed  
60 x 50 cm  
Besitz des Künstlers/  
Property of the artist



WVZ 1996/5-9

**M1/2 aus dem 64er Zyklus**  
**M1/3 aus dem 64er Zyklus**  
**M1/4 aus dem 64er Zyklus**  
**M1/5 aus dem 64er Zyklus**  
**M1/6 aus dem 64er Zyklus**  
**1996**

Canson Bütten blau gefaltet,  
 gerahmt, 5-teilig/  
 Canson hand-made blue paper,  
 folded, framed, 5 pieces  
 je/each 42 x 24 cm  
 Sammlung/Collection HSH  
 Nordbank AG, Hamburg, DE

WVZ 1996/4  
**M1 – M6 aus dem 64er Zyklus**  
**1996**

Canson Bütten gefaltet,  
 gerahmt, 5-teilig/Canson  
 hand-made paper folded,  
 framed, 5 pieces  
 je/each 42 x 24 cm  
 Privatsammlung/  
 Private collection, DE



WZ 1997/15  
**64er Zyklus - 1997**  
Canson Aquarellkarton gefaltet,  
gerahmt, 64-teilig/  
Canson watercolour paper  
folded, framed, 64 pieces  
je / each 42 x 24 cm  
Museum für Konkrete Kunst,  
Ingolstadt, DE



WVZ 1998/9  
**Streifenfaltung gegenläufig**  
1998  
Canson Aquarellkarton gefaltet,  
gerahmt / Canson watercolour  
paper folded, framed  
60 x 60 cm  
Privatsammlung /  
Private collection, Berlin, DE



WVZ 1999/22  
**Streifenfaltung - 1999**  
Canson Aquarellkarton gefaltet,  
gerahmt / Canson watercolour  
paper folded, framed  
100 x 100 cm  
Besitz des Künstlers /  
Property of the artist



WVZ 1997/21  
**Verdeckte Diagonalen V – 1997**  
Canson Aquarellkarton gefaltet,  
gerahmt / Canson watercolour  
paper folded, framed  
90 x 90 cm  
Besitz des Künstlers/  
Property of the artist



WVZ 1997/20  
**Verdeckte Diagonalen R – 1997**  
Canson Aquarellkarton gefaltet,  
gerahmt / Canson watercolour  
paper folded, framed  
90 x 90 cm  
Besitz des Künstlers/  
Property of the artist



WZ 1999/15  
**Flächenvernetzung – 1999**  
Canson Aquarellkarton gefaltet,  
gerahmt / Canson watercolour  
paper folded, framed  
100 x 100 cm  
Besitz des Künstlers/  
Property of the artist



WVZ 1999/27  
**Ohne Titel - 1999**  
 Canson Aquarellkarton gefaltet,  
 gerahmt, 3-teilig, Auflage 2 Ex./  
 Canson watercolour paper  
 folded, framed, 3 pieces,  
 edition of 2  
 je/ each 87 x 38 cm  
 Besitz des Künstlers/  
 Property of the artist



WVZ 1999/24-26  
**Verflechtung 5 I, II, III - 1999**  
 Canson Aquarellkarton gefaltet,  
 gerahmt / Canson watercolour  
 paper folded, framed  
 je/ each 118 x 80 cm  
 Besitz des Künstlers/  
 Property of the artist



WVZ 1995/8  
**Faltung F (M6) - 1995**  
Canson Bütten blau gefaltet,  
gerahmt/Canson hand-made  
blue paper folded, framed  
25 x 25 cm  
Privatsammlung/  
Private collection, Pülsen, DE



WVZ 1999/4-8  
**Quadrat im Fluss 1-5 - 1999**  
Canson Bütten blau gefaltet,  
gerahmt, 5-teilig/  
Canson hand-made blue paper  
folded, framed, 5 pieces  
je/each 108 x 39 cm  
Privatsammlung/  
Private collection,  
Magdeburg, DE

WVZ 2001/16  
**Dreieckzyklus – 2001**  
Canson Aquarellkarton gefaltet,  
gerahmt, 16-teilig/  
Canson watercolour paper  
folded, framed, 16 pieces  
je/ each 48 x 32 cm  
Besitz des Künstlers/  
Property of the artist





WVZ 2001/6  
**Twins – 2001**  
Arches Bütten gefaltet/  
Arches hand-made paper folded  
ca. 38 x 36 x 25 cm  
Privatsammlung/  
Private collection, Zürich, CH  
Zwei Ansichten/Two views



WVZ 2002/42  
**Falturm – 2002**  
Canson Aquarellkarton gefaltet,  
Acrylgashaube/  
Canson watercolour paper  
folded, acrylic glass cover  
56 x 30 x 30 cm  
Besitz des Künstlers/  
Property of the artist



WVZ 2002/34 - 41  
**Zwei Dreiecke in Wandlung A1 V**  
**Zwei Dreiecke in Wandlung A2 R**  
**Zwei Dreiecke in Wandlung B1 V**  
**Zwei Dreiecke in Wandlung B2 R**  
**Zwei Dreiecke in Wandlung C1 V**  
**Zwei Dreiecke in Wandlung C2 R**  
**Zwei Dreiecke in Wandlung D1 V**  
**Zwei Dreiecke in Wandlung D2 R**  
**2002**

Canson Aquarellkarton gefaltet, gerahmt, 8-teilig/  
 Canson watercolour paper folded, framed, 8 pieces  
 je/each 40 x 30 cm  
 Sammlung/Collection  
 Kunstmuseum Bayreuth, Bayreuth, DE

WVZ 2000/25  
**Streifenfaltung C1 – 2000**  
 Canson Aquarellkarton gefaltet,  
 gerahmt / Canson watercolour  
 paper folded, framed  
 92 x 46 cm  
 Besitz des Künstlers/  
 Property of the artist



WVZ 2003/7  
**Quadrat im Quadrat – 2003**  
Arches Bütten gefaltet,  
gerahmt/Arches hand-made  
paper folded, framed  
60 x 60 cm  
Privatsammlung/  
Private collection



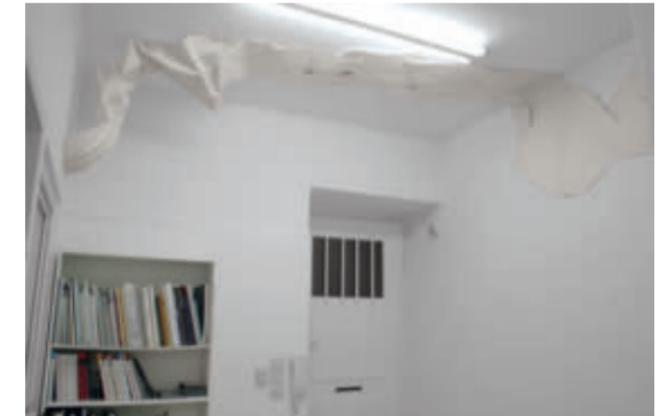
WVZ 2003/8  
**Quadrattorsion – 2003**  
Arches Bütten gefaltet,  
gerahmt/Arches hand-made  
paper folded, framed  
60 x 60 cm  
Privatsammlung/  
Private collection



WVZ 2004/9  
**20 Rechtecke – 2004**  
Canson Aquarellkarton gefaltet,  
gerahmt/Canson watercolour  
paper folded, framed  
62 x 105 cm  
Privatsammlung/  
Private collection, DE



WVZ 2001/7  
**2 gleiche Teile A + B – 2001**  
 Arches Bütten gefaltet, 2-teilig/  
 Arches hand-made paper  
 folded, 2 pieces  
 70 x 95 x 14 cm  
 Besitz des Künstlers/  
 Property of the artist



WVZ 2007/3  
**Faltarche – 2007**  
 Arches Bütten gefaltet/  
 Arches hand-made paper folded  
 entfaltet/unfolded 57 x 1200 cm  
 Besitz des Künstlers/  
 Property of the artist



WVZ 2007/6-9  
**Lehrstück zur Vernetzung 1-4 – 2007**  
Arches Bütten gefaltet, gerahmt, 4-teilig/  
Arches hand-made paper folded, framed, 4 pieces  
je/each 60 x 60 cm  
Sammlung/Collection Maximilian  
und Agathe Weishaupt, München, DE

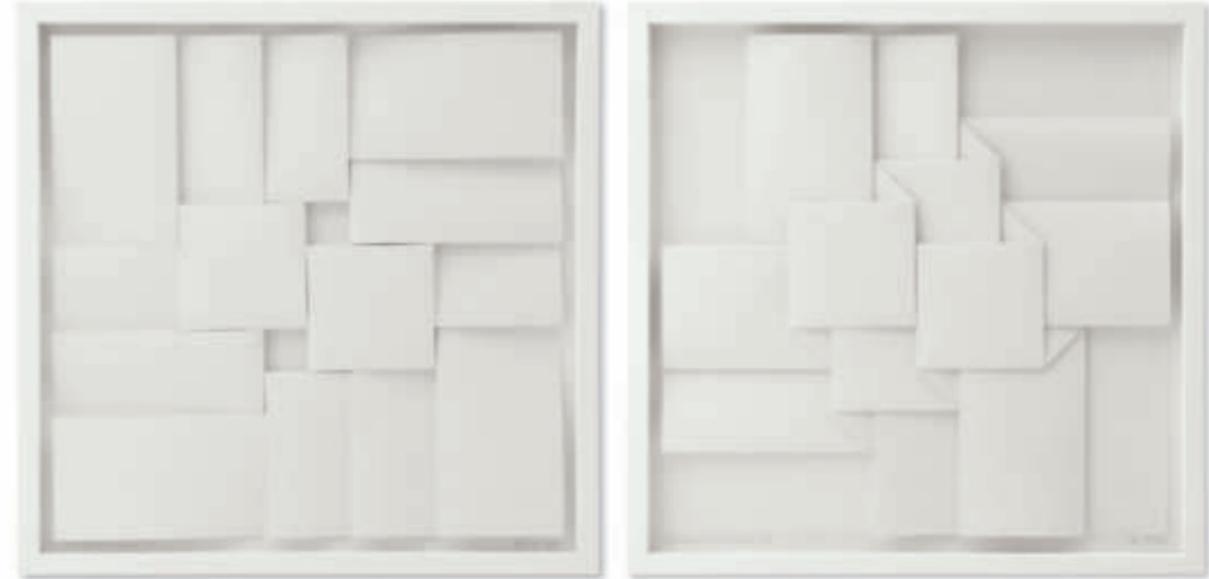


WVZ 2011/7 - 11  
**Faltkreuz 1 - 5 - 2011**  
Canson Aquarellkarton gefaltet,  
gerahmt, 5-teilig /  
Canson watercolour paper  
folded, framed, 5 pieces  
je / each 30 x 30 cm  
Besitz des Künstlers /  
Property of the artist



WVZ 2014/11  
**Parallelfaltung 6 – 2014**  
 Canson Aquarellkarton gefaltet,  
 gerahmt / Canson watercolour  
 paper folded, framed  
 60 x 60 cm  
 Privatsammlung/  
 Private collection

WVZ 2014/7  
**Parallelfaltung 6b – 2014**  
 Canson Aquarellkarton gefaltet,  
 gerahmt / Canson watercolour  
 paper folded, framed  
 60 x 60 cm  
 Privatsammlung/  
 Private collection, DE

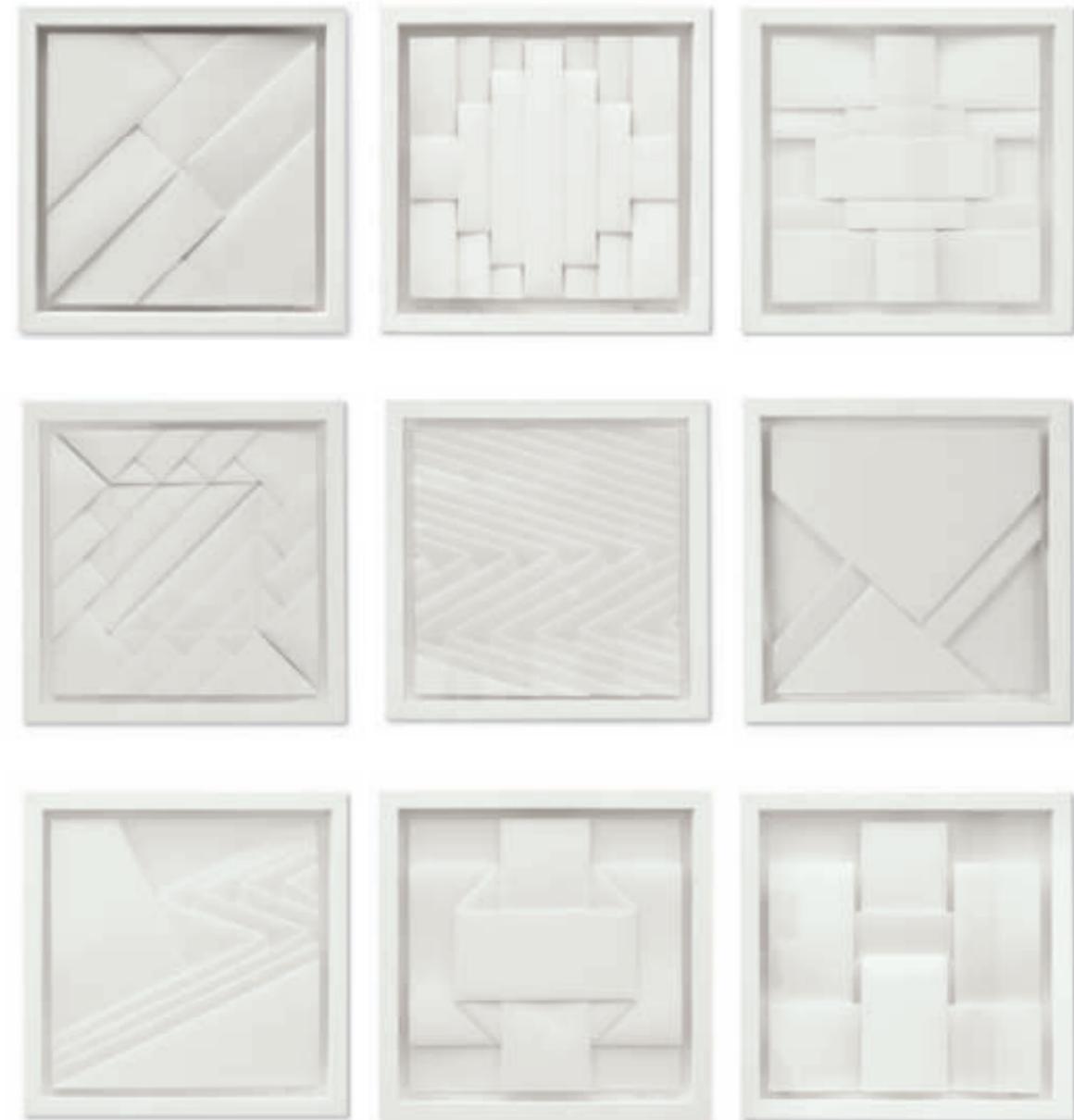


WVZ 2016/14  
**4 Quadrate im Zentrum V1  
 2016**  
 Canson Aquarellkarton gefaltet,  
 gerahmt / Canson watercolour  
 paper folded, framed  
 50 x 50 cm  
 Besitz des Künstlers/  
 Property of the artist

WVZ 2016/1  
**4 Quadrate im Zentrum V3  
 2016**  
 Canson Aquarellkarton gefaltet,  
 gerahmt / Canson watercolour  
 paper folded, framed  
 50 x 50 cm  
 Besitz des Künstlers/  
 Property of the artist



WVZ 2009/13  
**Gestützte Streifen – 2009**  
 Canson Aquarellkarton gefaltet,  
 gerahmt/Canson watercolour  
 paper folded, framed  
 30 x 30 cm  
 Museum Ritter, Waldenbuch, DE



WVZ 2009/6  
**3 Quadrate – 2009**  
 WVZ 2006/9  
**Streifendurchdringung – 2006**  
 WVZ 2008/7  
**Durchdringung – 2008**  
 WVZ 2010/9  
**Streifenquadrat – 2010**  
 WVZ 2013/18  
**Streifenfaltung 2 – 2013**  
 WVZ 2009/5  
**2 Rechtecke – 2009**  
 WVZ 2013/59  
**Streifenvariation I – 2013**  
 WVZ 2005/38  
**Durchdringung – 2005**  
 WVZ 2013/36  
**4 x M4 – 2013**  
 Canson Aquarellkarton gefaltet,  
 gerahmt/Canson watercolour  
 paper folded, framed  
 je/each 30 x 30 cm  
 Museum Ritter, Waldenbuch, DE



WVZ 2017/2  
**10 Quadrate verbunden – 2017**  
 WVZ 2013/47  
**Parallelfaltung 4 – 2013**  
 WVZ 2016/20  
**Quadrat und Rechtecke – 2016**  
 WVZ 2018/5  
**2 x M4 – 2018**  
 WVZ 2017/3  
**12 Quadrate – 2017**  
 WVZ 2017/10  
**Doppelkreuz 2 – 2017**  
 WVZ 2008/9  
**Durchdringung II (Variante) 2008**  
 WVZ 2005/30  
**3 Rechtecke I – 2005**  
 Besitz des Künstlers/  
 Property of the artist



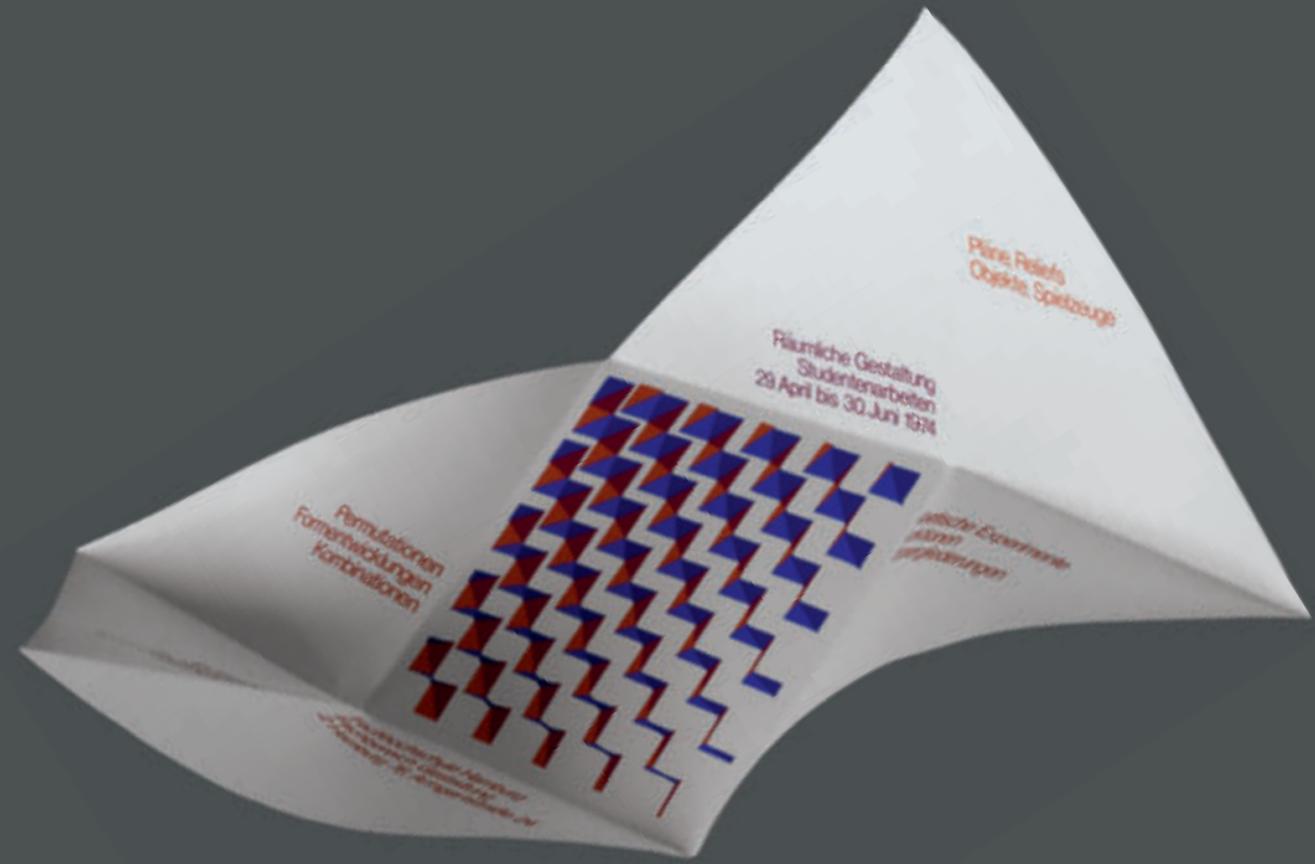
Canson Aquarellkarton gefaltet,  
 gerahmt/Canson watercolour  
 paper folded, framed  
 je/each 30 x 30 cm



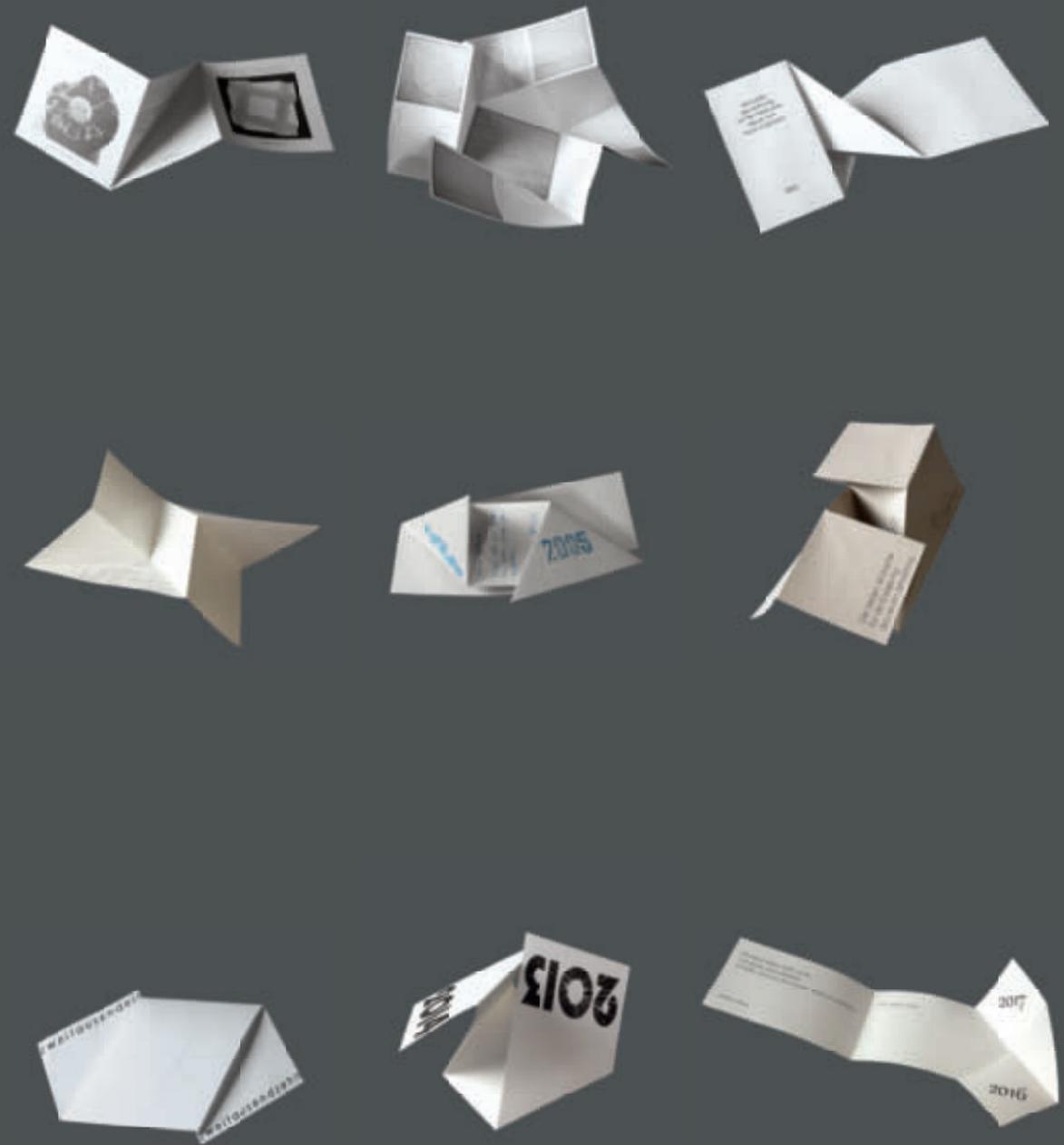
WVZ 2017/4  
**2 Durchdringungen – 2017**  
 WVZ 2017/9  
**9 Quadrate – 2017**  
 WVZ 2017/15  
**Quadrattorsion – 2017**  
 WVZ 2017/7  
**5 ungleiche Rechtecke – 2017**  
 WVZ 2018/7  
**Versetzte Durchdringung 2 2018**  
 Canson Aquarellkarton gefaltet,  
 gerahmt/Canson watercolour  
 paper folded, framed  
 je/each 30 x 30 cm  
 Besitz des Künstlers/  
 Property of the artist

WVZ 2013/12  
**Konische Streifen – 2013**  
 WVZ 2013/11  
**Eingeschlossenes Quadrat 2013**  
 WVZ 2013/9  
**Gedekte Streifen – 2013**  
 Canson Aquarellkarton gefaltet,  
 gerahmt/Canson watercolour  
 paper folded, framed  
 je/each 30 x 30 cm  
 Privatsammlungen/  
 Private collections

WVZ 2004/5  
**Hommage à Fontana II – 2004**  
 Arches Büten gefaltet,  
 gerahmt, Auflage 30 Ex./Arches  
 hand-made paper folded,  
 framed, edition of 30  
 30 x 30 cm  
 Privatsammlungen/  
 Private collections



WWZ 1974/12  
**Einladungskarte**  
 »Räumliche Gestaltung« – 1974  
 Erste Faltung / First folding,  
 FH Hamburg  
 Papier gefaltet / Paper folded  
 Maße variabel /  
 Dimensions variable



WWZ 1992/75  
**Einladungskarte – 1992**  
 Haus Catoir, Bad Dürkheim

WWZ 1995/17  
**Einladungskarte**  
 »Peter Weber Faltungen  
 1990-1995« – 1995

WWZ 2002/63  
**Jahreskarte – 2002/03**  
 Auflage 120 Ex./edition of 120

WWZ 2003/77  
**Jahreskarte – 2003/04**  
 Auflage 120 Ex./edition of 120

WWZ 2004/50  
**Jahreskarte – 2004/05**  
 Auflage 120 Ex./edition of 120

WWZ 2009/69  
**Jahreskarte – 2009/10**  
 Auflage 120 Ex./edition of 120

WWZ 2010/48  
**Jahreskarte**  
 »it's all in the fold« – 2010/11  
 Auflage 120 Ex./edition of 120

WWZ 2013/130  
**Jahreskarte**  
 [Zitat Jean Paul] – 2013/14  
 Auflage 120 Ex./edition of 120

WWZ 2016/40  
**Jahreskarte (Zitat Thomas Mann) – 2016/17**  
 Auflage 120 Ex./edition of 120

Papier gefaltet / Paper folded  
 Maße variabel / Dimensions  
 variable

**AXPET UND HDPE**  
**AXPET AND HDPE**



WZ 1997/14  
**Faltsäule – 1997**  
AXPET Kunststoff gefaltet/  
AXPET plastic sheet folded  
108 x 18 x 8 cm  
Besitz des Künstlers/  
Property of the artist



Ausstellung/Exhibition  
Galerie im ElbeForum  
Brunsbüttel 1998



WVZ 1997/28  
**M1-M5 a aus dem 1/3-Schnitt**  
WVZ 1997/29  
**M1-M5 b aus dem 1/3-Schnitt**  
WVZ 1997/30  
**M1-M5 a aus dem 2/3-Schnitt**  
WVZ 1997/31  
**M1-M5 b aus dem 2/3-Schnitt**  
WVZ 1997/32  
**M1-M5 a aus dem  
Diagonalschnitt**  
WVZ 1997/33  
**M1-M5 b aus dem  
Diagonalschnitt**  
**1997/98**  
HDPE gefaltet, gerahmt, 5-teilig,  
Auflage 6 Ex./HDPE folded,  
framed, 5 pieces, edition of 6  
je/ each 25 x 25 cm  
Privatsammlungen/  
Private collections



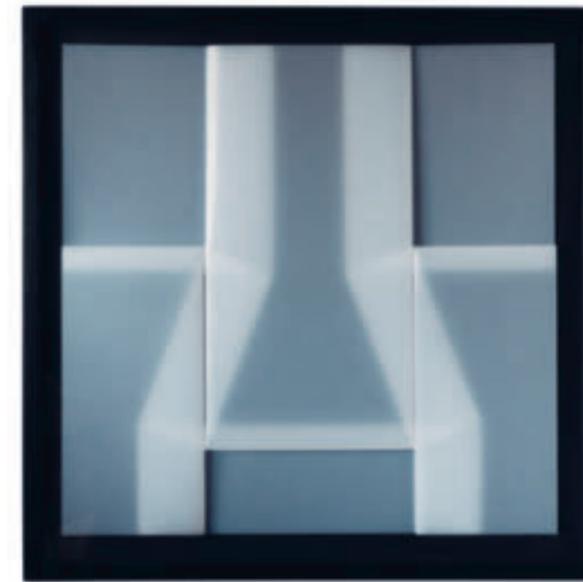
WVZ 2000/33  
**M1 + M5 aus dem 2/3-Schnitt**  
2000  
HDPE gefaltet, gerahmt/  
HDPE folded, framed  
80 x 80 cm  
Privatsammlung/  
Private collection, DE



WVZ 2001/43  
**Turnaround - 2001**  
HDPE gefaltet, gerahmt,  
3-teilig/HDPE folded, framed,  
3 pieces  
je/each 135 x 42 cm  
Privatsammlung/  
Private collection



WVZ 2002/50  
**Dreieckfaltung M1-M4**  
2002  
HDPE gefaltet, gerahmt/  
HDPE folded, framed  
92 x 92 cm  
Privatsammlung/  
Private collection, Turin, IT



WVZ 2001/38  
**Gestürztes Rechteck II – 2001**  
HDPE gefaltet, gerahmt/  
HDPE folded, framed  
45 x 45 cm  
Privatsammlung/  
Private collection, DE

WVZ 2005/86  
**Zwei Rechtecke II – 2005**  
HDPE gefaltet, gerahmt/  
HDPE folded, framed  
60 x 60 cm  
Besitz des Künstlers/  
Property of the artist



WVZ 1998/26  
**M1-M5 aus dem 2/3-Schnitt**  
**1998/2002**  
HDPE gefaltet, gerahmt, 5-teilig/  
HDPE folded, framed, 5 pieces  
je/each 60 x 60 cm  
Museum Ritter, Waldenbuch, DE



WVZ 2001/39  
**M1 + M5 aus dem 2/3-Schnitt**  
2001  
HDPE gefaltet, gerahmt/  
HDPE folded, framed  
112 x 52,5 cm  
Privatsammlung/  
Private collection, Berlin, DE



WVZ 2005/81  
**4 x M3 aus dem**  
**Diagonalschnitt – 2005**  
HDPE gefaltet, gerahmt/  
HDPE folded, framed  
60 x 60 cm  
Besitz des Künstlers/  
Property of the artist



WVZ 2008/61  
**Dreiecke in Wandlung – 2008**  
HDPE gefaltet, gerahmt/  
HDPE folded, framed  
90 x 90 cm  
Besitz des Künstlers/  
Property of the artist



WVZ 2006/41-44  
**M1 - M4 Dreieckmetamorphose  
2006**  
HDPE gefaltet, gerahmt,  
4-teilig / HDPE folded, framed,  
4 pieces  
je / each 60 x 60 cm  
Sammlung / Collection  
Maximilian und Agathe  
Weishaupt, München, DE



WVZ 2015/88  
**2 x M4 – 2015**  
HDPE gefaltet, gerahmt/  
HDPE folded, framed  
60 x 60 cm  
Privatsammlung/  
Private collection, München, DE



WVZ 2015/84  
**2 x M6 – 2015**  
HDPE gefaltet, gerahmt/  
HDPE folded, framed  
60 x 60 cm  
Besitz des Künstlers/  
Property of the artist



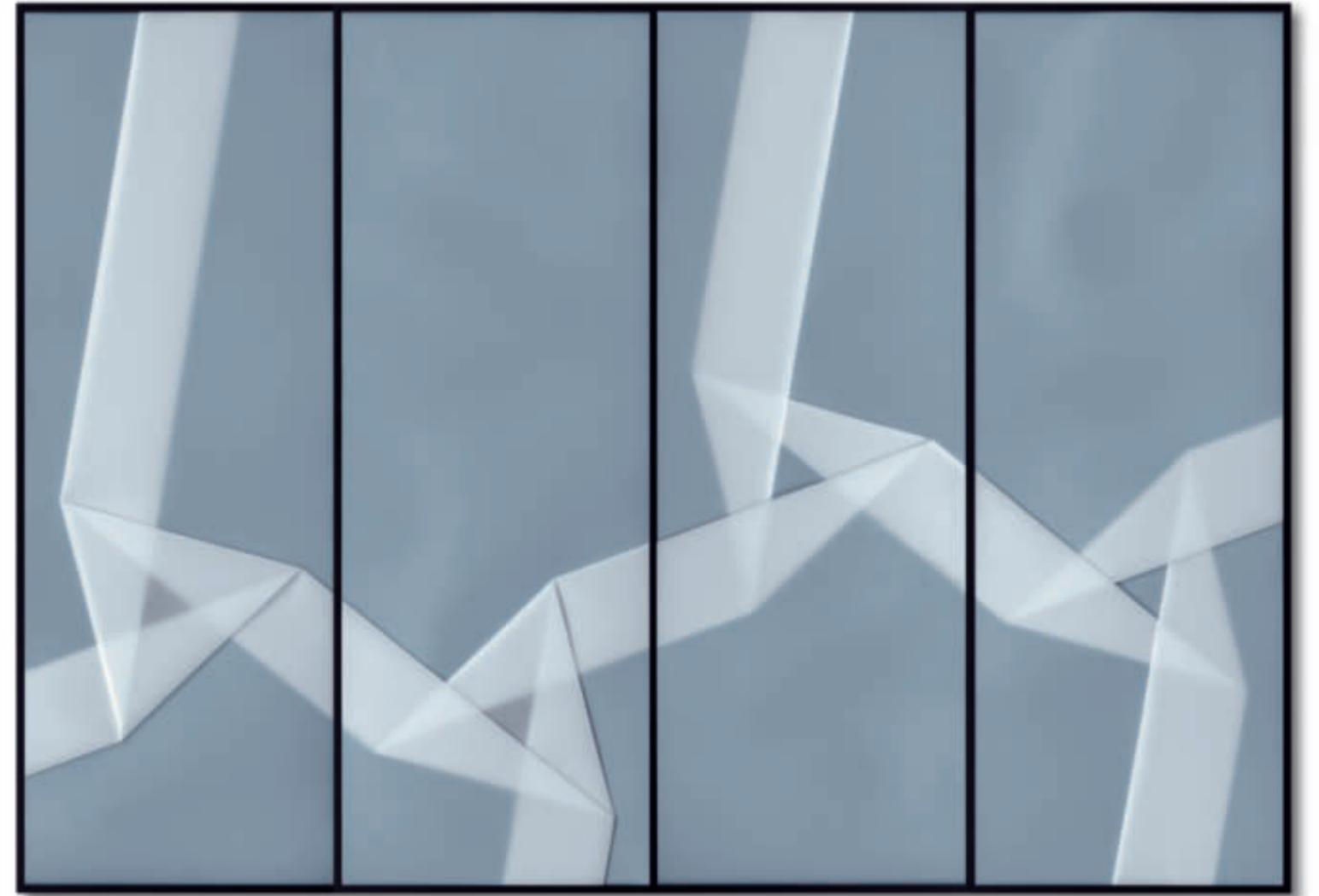
WVZ 2015/92  
**4 x M6 (Vorderseite) – 2015**  
HDPE gefaltet, gerahmt/  
HDPE folded, framed  
50 x 50 cm  
Privatsammlung/  
Private collection, DE



WVZ 2016/38  
**4 x M6 (Rückseite) – 2016**  
HDPE gefaltet, gerahmt/  
HDPE folded, framed  
50 x 50 cm  
Privatsammlung/  
Private collection, DE

WVZ 2016/36  
**4 x M2 – 2016**  
HDPE gefaltet, gerahmt/  
HDPE folded, framed  
50 x 50 cm  
Privatsammlung/  
Private collection, DE

WVZ 2017/58  
**Großes Quadrat mit 4 x M6  
2017**  
HDPE gefaltet, gerahmt/  
HDPE folded, framed  
50 x 50 cm  
Besitz des Künstlers/  
Property of the artist



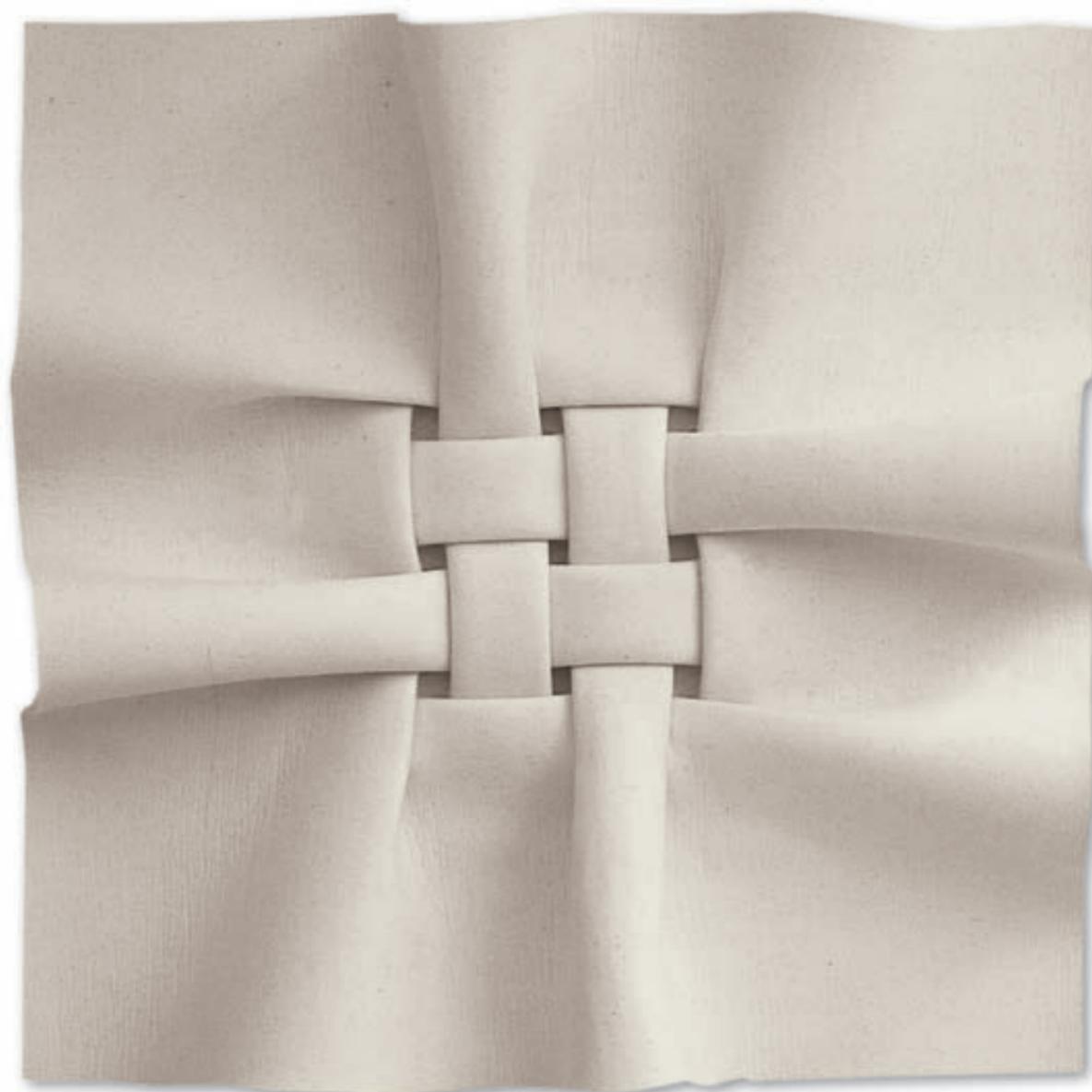
WVZ 2015/96  
**Faltmetamorphose Dreieck  
2015**  
HDPE gefaltet, gerahmt,  
4-teilig/HDPE folded, framed,  
4 pieces  
je/each 161 x 58 x 2,5 cm  
Sammlung/Collection  
Maximilian und Agathe  
Weishaupt, München, DE

**FILZ**  
**FELT**

WVZ 2001/47  
**Flächenvernetzung T Nr. 1**  
**FK6 – 2001**  
Karakul-Filz gefaltet/  
Karakul felt folded  
96 x 96 cm  
Privatsammlung/  
Private collection, Turin, IT



WVZ 2003/61  
**Fragment FW10 (9) Nr. 2**  
**2003**  
Filz weiß gefaltet, Acrylglas-  
haube/White felt folded,  
acrylic glass cover  
120 x 120 cm  
Privatsammlung/  
Private collection, Wien, AT

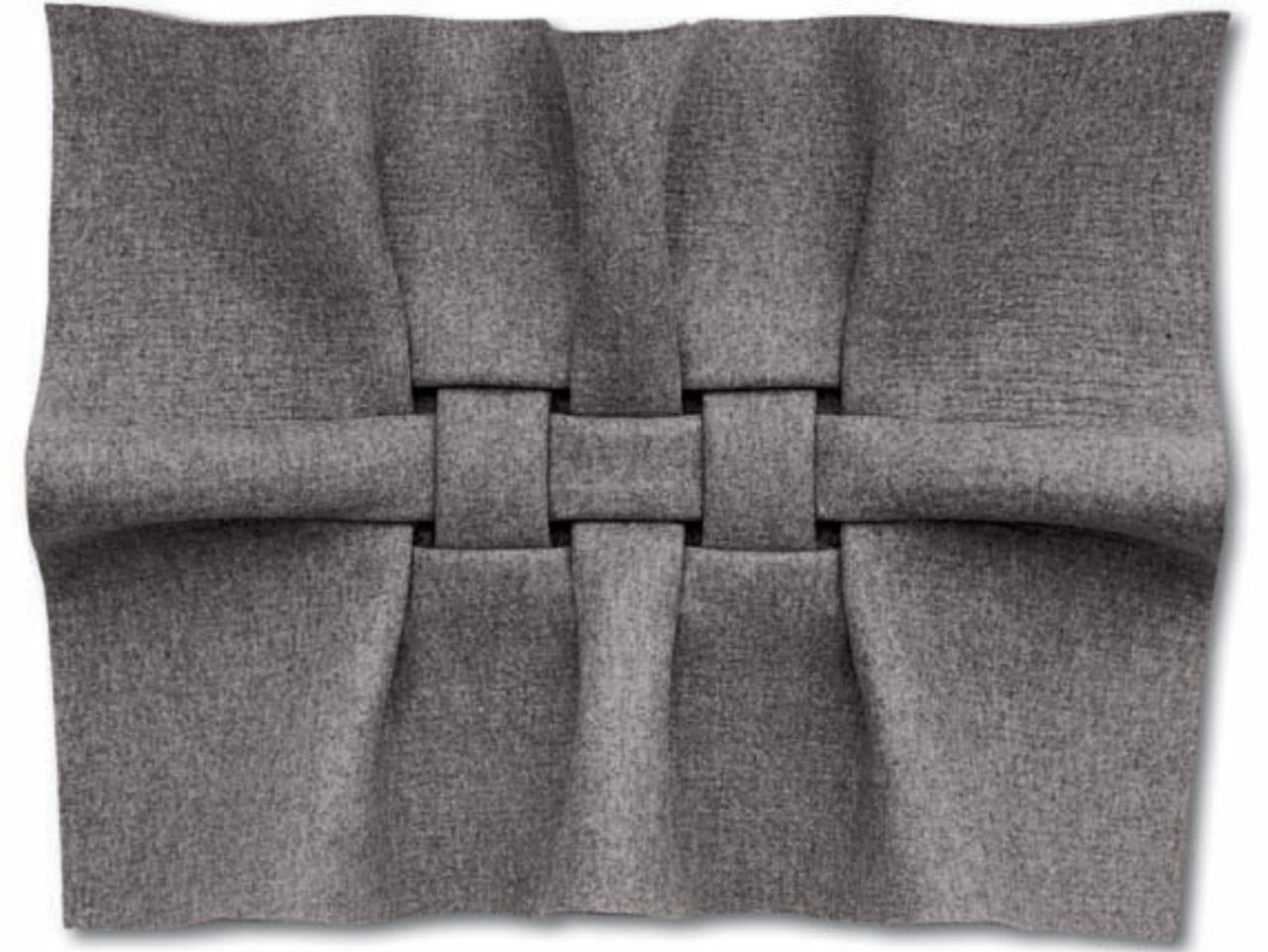




WVZ 2004/35  
**Streifenfaltung FGM10 – 2004**  
Filtz grau meliert gefaltet/  
Grey felt folded  
160 x 210 cm  
Sammlung/Collection Schroth,  
Soest, DE



WVZ 2001/49  
**Vernetzung FK6 Variation 2**  
**2001**  
Karakul-Filz gefaltet/  
Karakul felt folded  
77 x 77 cm  
Museum Ritter,  
Waldenbuch, DE



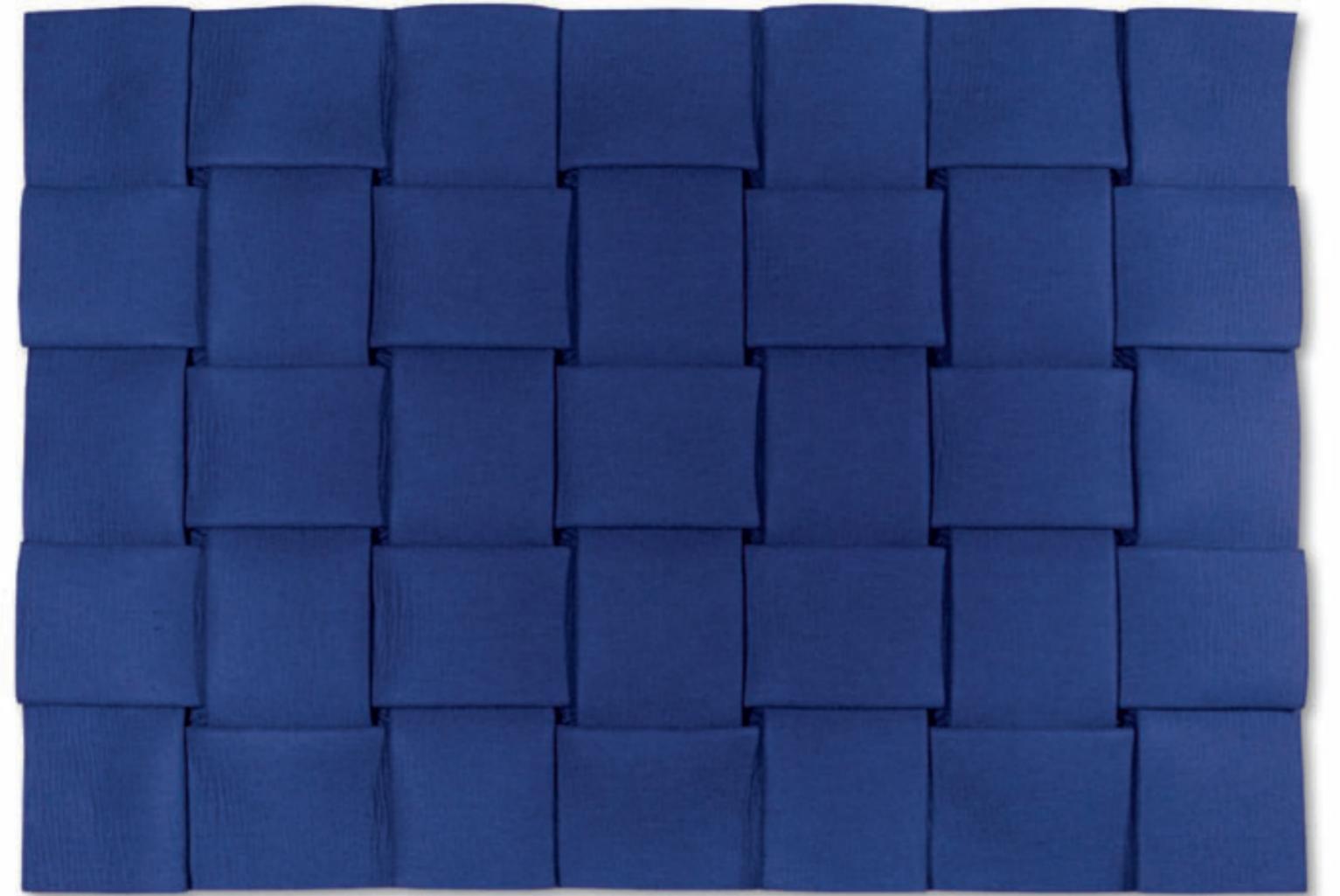
WVZ 2003/59  
**Fragment FGM10 (8) Nr. 1**  
**2003**  
Filz grau meliert gefaltet/  
Grey felt folded  
95 x 125 cm  
Sammlung/Collection  
Peter C. Ruppert – Konkrete  
Kunst aus Europa nach 1945,  
Museum im Kulturspeicher,  
Würzburg, DE



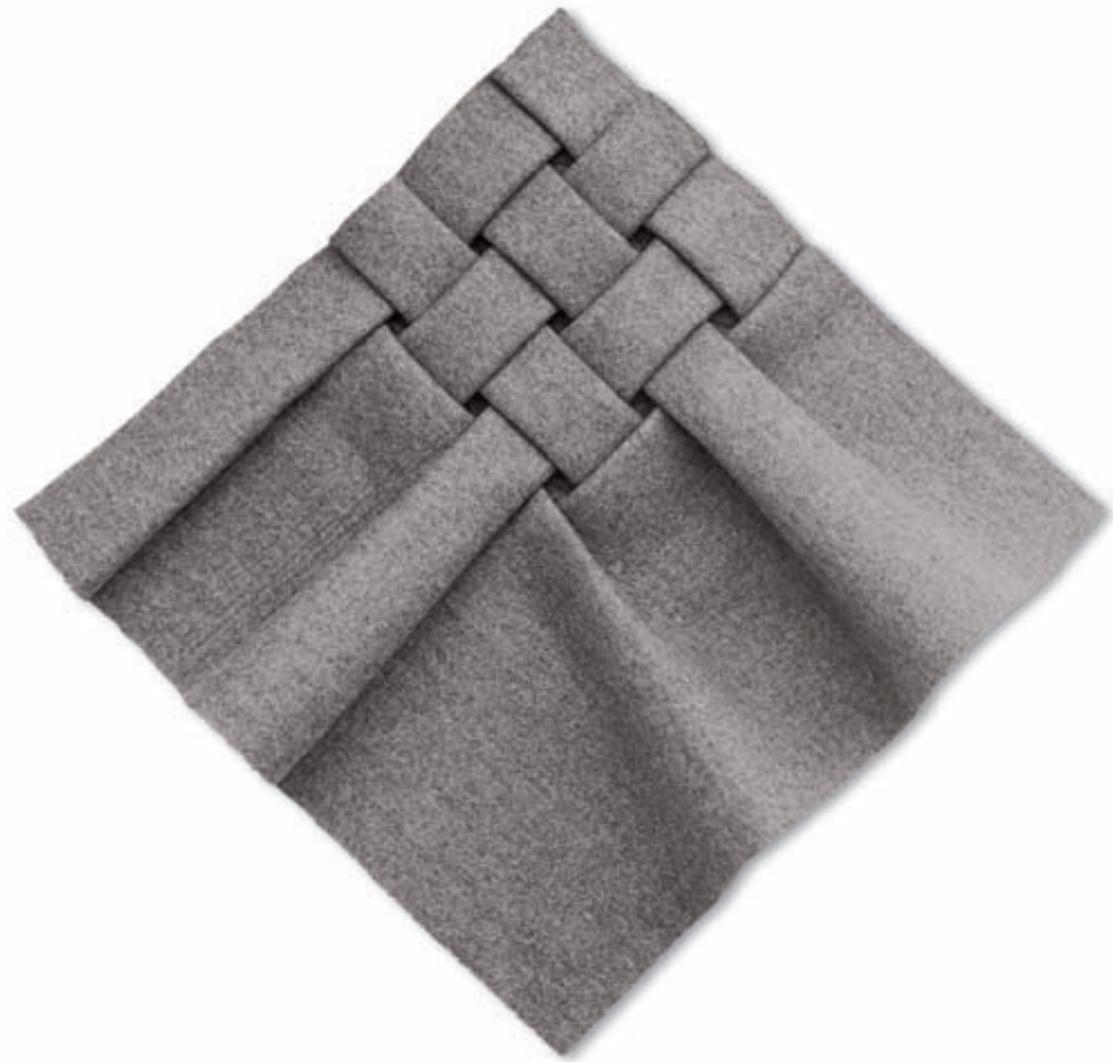
WVZ 2014/35  
**Durchdringung FOR6 – 2014**  
Filz orange gefaltet/  
Orange felt folded  
76 x 91 cm  
Privatsammlung/  
Private collection, Stuttgart, DE



WVZ 2007/18  
**Streifenfaltung FBM10 – 2007**  
Filz beige meliert gefaltet/  
Beige felt folded  
106 x 108 cm  
Besitz des Künstlers/  
Property of the artist



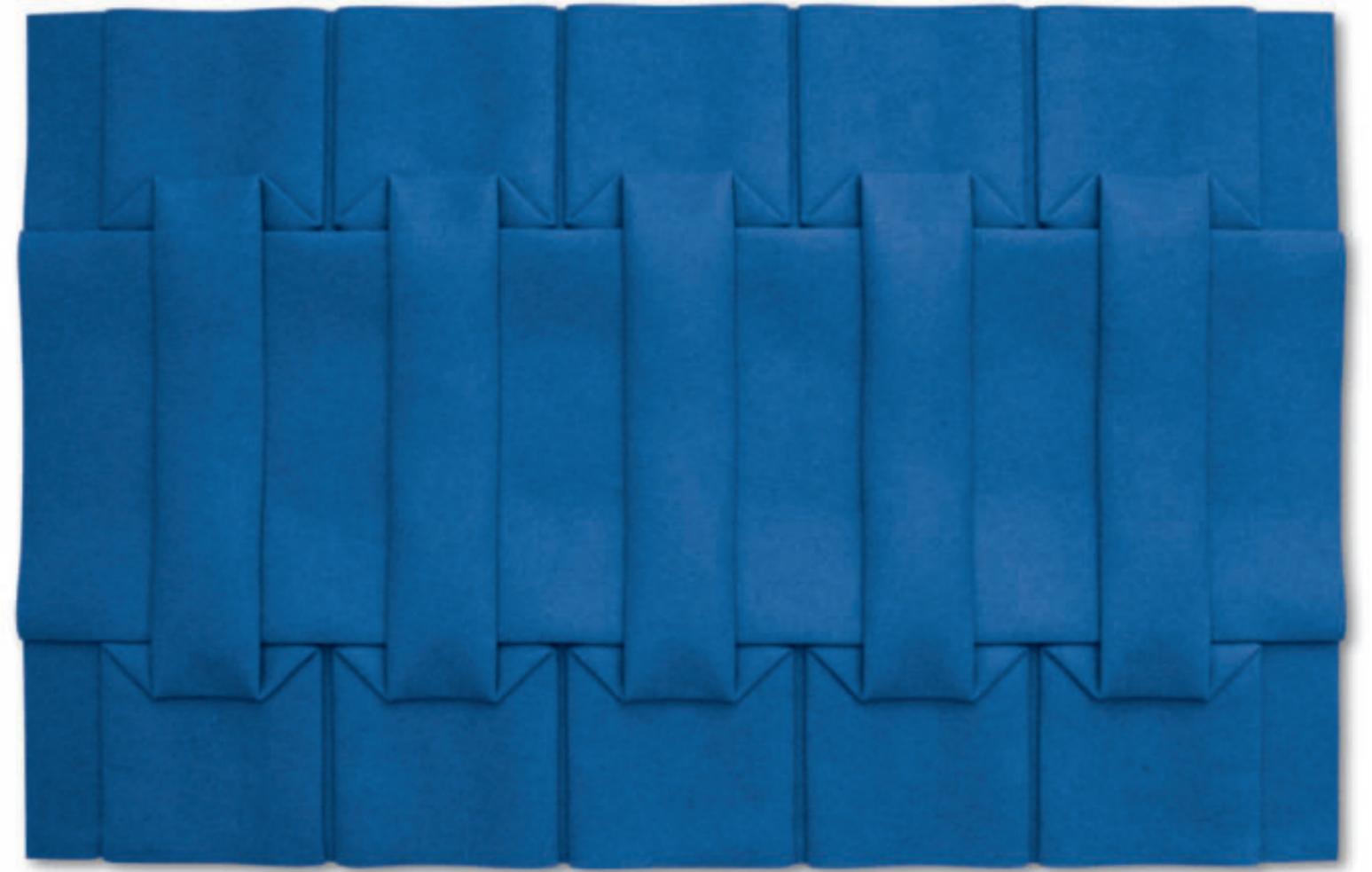
WVZ 2007/23  
**Vernetzung FBL10 (24) – 2007**  
Fitz blau gefaltet/  
Blue felt folded  
140 x 198 cm  
Museum Ritter, Waldenbuch, DE



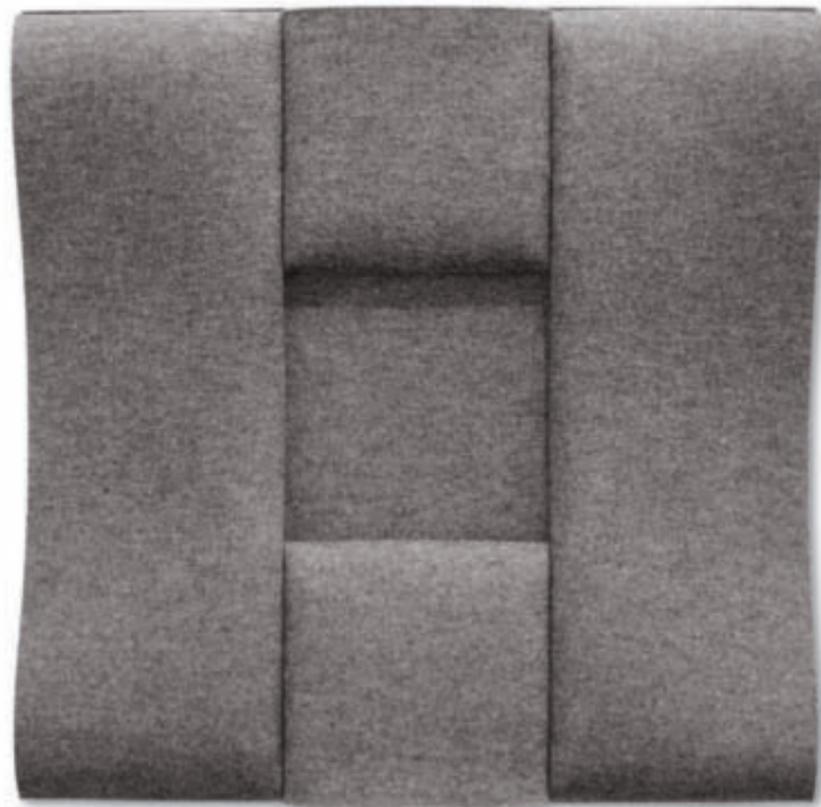
WVZ 2003/56  
**Fragment B FGM10 (9) Nr. 1**  
2003  
Filtz grau meliert gefaltet/  
Grey felt folded  
92 x 92 cm  
Privatsammlung/  
Private collection,  
Augsburg, DE



WVZ 2007/26  
**Faltkreuz FRT6 – 2007**  
Filtz rot gefaltet/Red felt folded  
102 x 102 cm  
Privatsammlung/  
Private collection  
Wilfried Stagge, Bissendorf, DE



WVZ 2011/30  
**Streifenfaltung 5 FBLC6 (9)**  
2011  
Filz cyanblau gefaltet/  
Cyan blue felt folded  
128 x 196 cm  
Besitz des Künstlers/  
Property of the artist

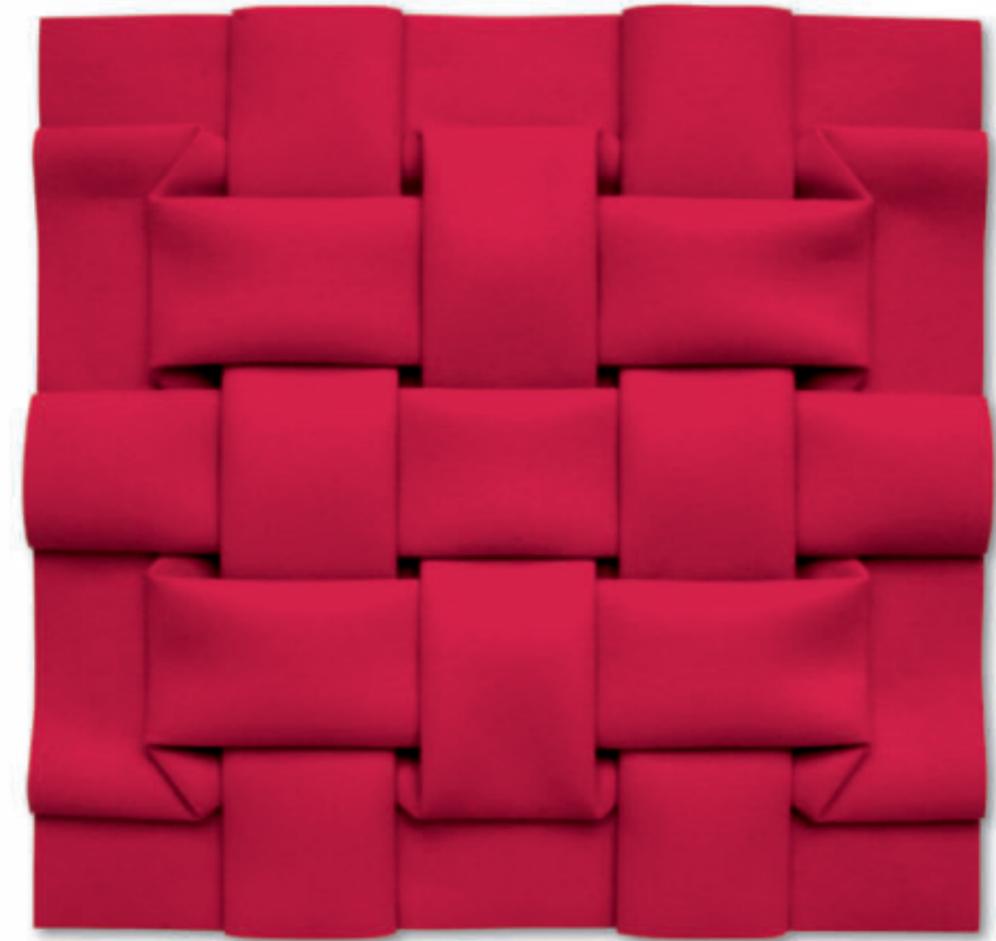


WVZ 2005/70  
**Quadrat aus der Tiefe I FGM10  
2005**  
Filz grau meliert gefaltet/  
Grey felt folded  
108 x 108 cm  
Besitz des Künstlers/  
Property of the artist



WVZ 2005/71  
**Quadrat aus der Tiefe II  
FGM10 - 2005**  
Filz grau meliert gefaltet/  
Grey felt folded  
108 x 108 cm  
Besitz des Künstlers/  
Property of the artist

WVZ 2008/55  
**Vernetzung II FRT6 (16) – 2008**  
Filtz rot gefaltet / Red felt folded  
97 x 99 cm  
Privatsammlung /  
Private collection, Turin, IT





WVZ 2011/48  
**Vernetzung FGM10 RHO**  
**2011**  
Filz grau meliert gefaltet/  
Grey felt folded  
133 x 163 cm  
Besitz des Künstlers/  
Property of the artist



WVZ 2012/50  
**Vernetzung FOR6 RHO – 2012**  
Filz orange gefaltet/  
Orange felt folded  
77 x 89 cm  
Besitz des Künstlers/  
Property of the artist



WVZ 2012/73  
**Vernetzung II FV6 – 2012**  
Filtz violett gefaltet/  
Violet felt folded  
52 x 52 cm  
Sammlung/Collection  
Maximilian und Agathe  
Weishaupt, München, DE



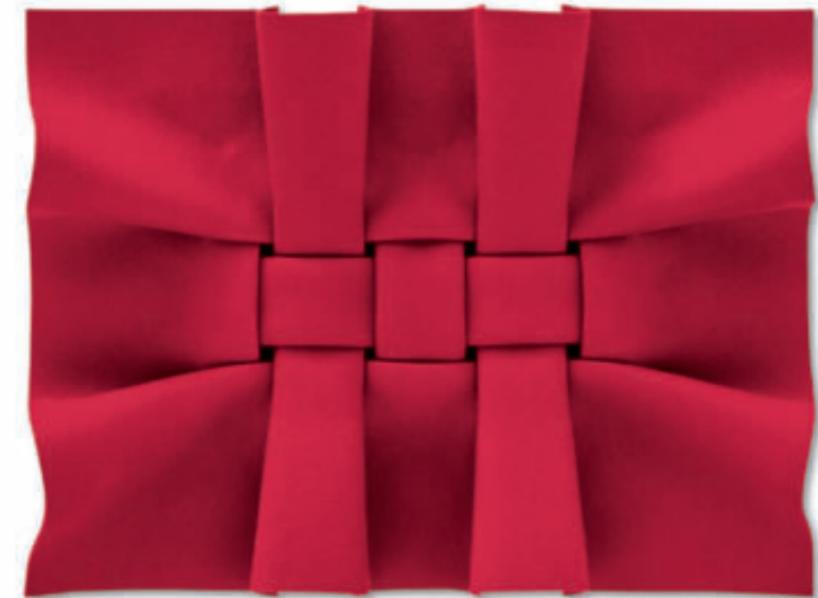
WVZ 2008/59  
**M6 aus dem 2/3-Schnitt  
FW30 – 2008**  
Filtz weiß gefaltet, Acrylglas-  
haube/White felt folded,  
acrylic glass cover  
93 x 93 cm  
Besitz des Künstlers/  
Property of the artist



WVZ 2008/20  
**Vernetzung II FBM10 (35) – 2008**  
Filtz beige meliert gefaltet/  
Beige felt folded  
115 x 157 cm  
Besitz des Künstlers/  
Property of the artist

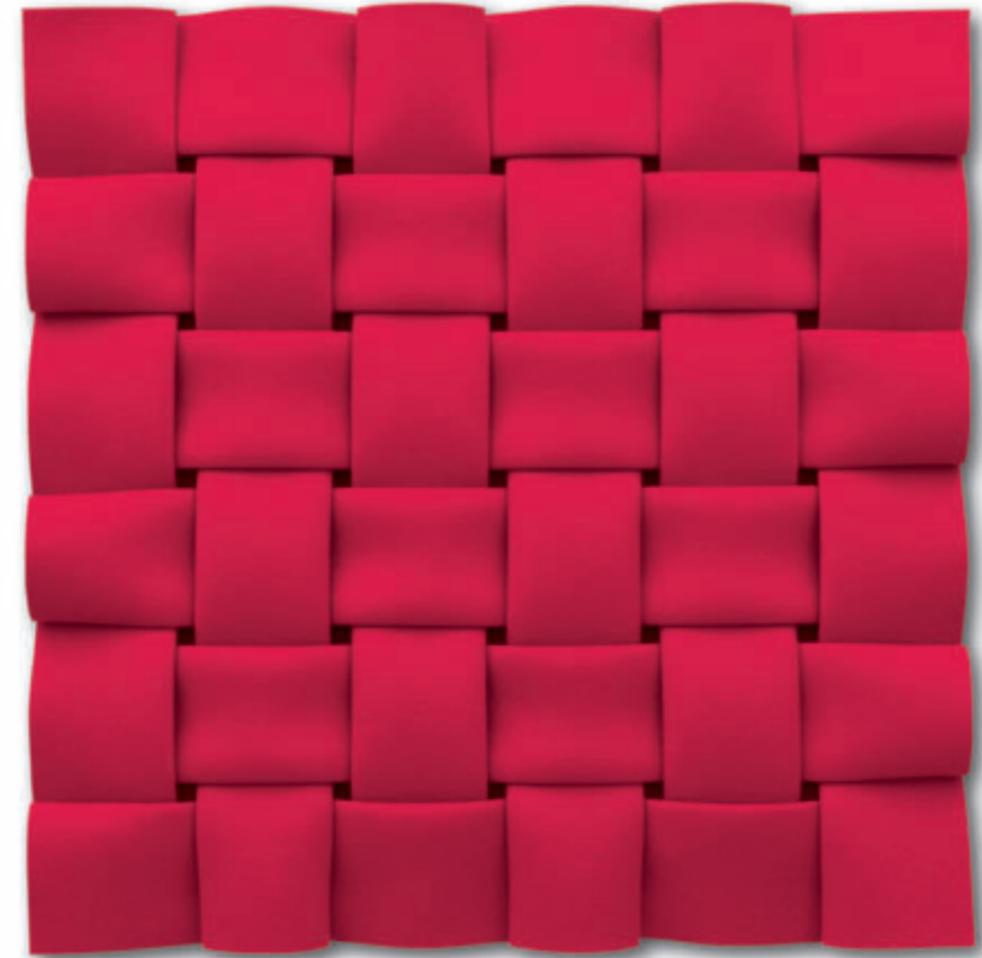


WVZ 2015/26  
**Streifendurchdringung FBLC6**  
**2015**  
Filz cyanblau gefaltet/  
Cyan blue felt folded  
56 x 56 cm  
Privatsammlung/  
Private collection, USA



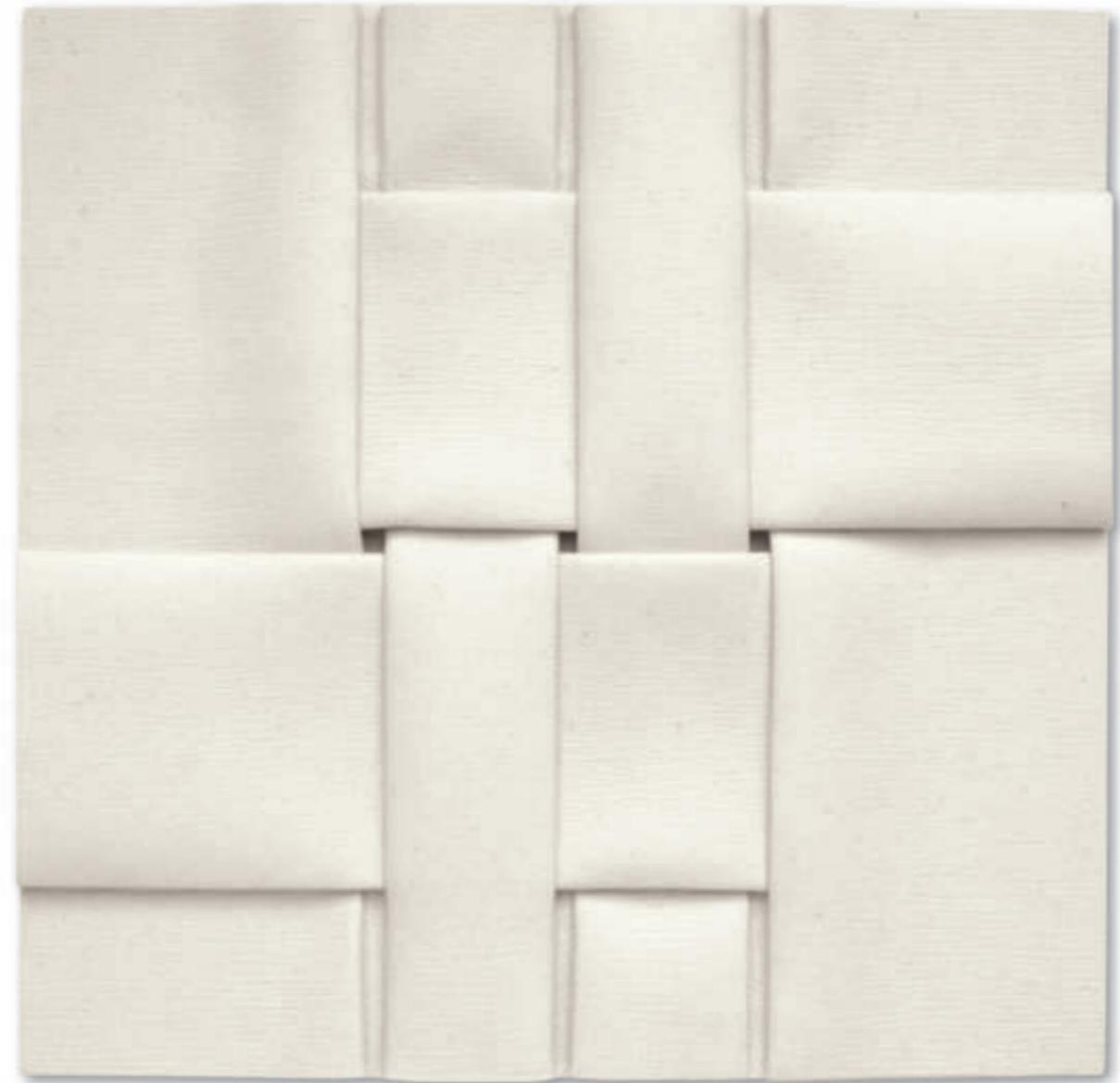
WVZ 2007/31  
**Fragment FRT6 (8) (rechts)**  
**2007**  
Filz rot gefaltet/Red felt folded  
64 x 85 cm  
Kulturstiftung Annelies  
und Gerhard Derriks,  
Fürstenfeldbruck, DE

WVZ 2008/46  
**Vernetzung FRT6 (25) – 2008**  
Filz rot gefaltet/Red felt folded  
88 x 88 cm  
Museum Ritter, Waldenbuch, DE





WVZ 2012/82  
**Durchdringung III FW10  
2012**  
Filz weiß gefaltet, Acrylglas-  
haube/White felt folded,  
acrylic glass cover  
60 x 60 cm  
Privatsammlung/  
Private collection  
Wilfried Stagge, Bissendorf, DE



WVZ 2009/66  
**Streifenvernetzung III FW10  
2009**  
Filz weiß gefaltet, Acrylglas-  
haube/White felt folded,  
acrylic glass cover  
117 x 117 cm  
Besitz des Künstlers/  
Property of the artist

WVZ 2012/44  
**Fragment III FOR6 – 2012**  
Filz orange gefaltet/  
Orange felt folded  
120 x 120 cm  
Sammlung/Collection  
Maximilian und Agathe  
Weishaupt, München, DE





WWZ 2013/109  
**Vernetzung FV6 (16) – 2013**  
Filz violett gefaltet/  
Violet felt folded  
108 x 108 cm  
Besitz des Künstlers/  
Property of the artist



WWZ 2011/40  
**2 Dreiecke FG6 – 2011**  
Filz gelb gefaltet/  
Yellow felt folded  
79 x 79 cm  
Privatsammlung/  
Private collection, IT



WWZ 2012/102  
**Vernetzung III FW6 (9)  
(diagonal) – 2012**  
Filtz weiß gefaltet, Acrylglas-  
haube/White felt folded,  
acrylic glass cover  
63 x 64 cm  
Sammlung/Collection  
Maximilian und Agathe  
Weishaupt, München, DE

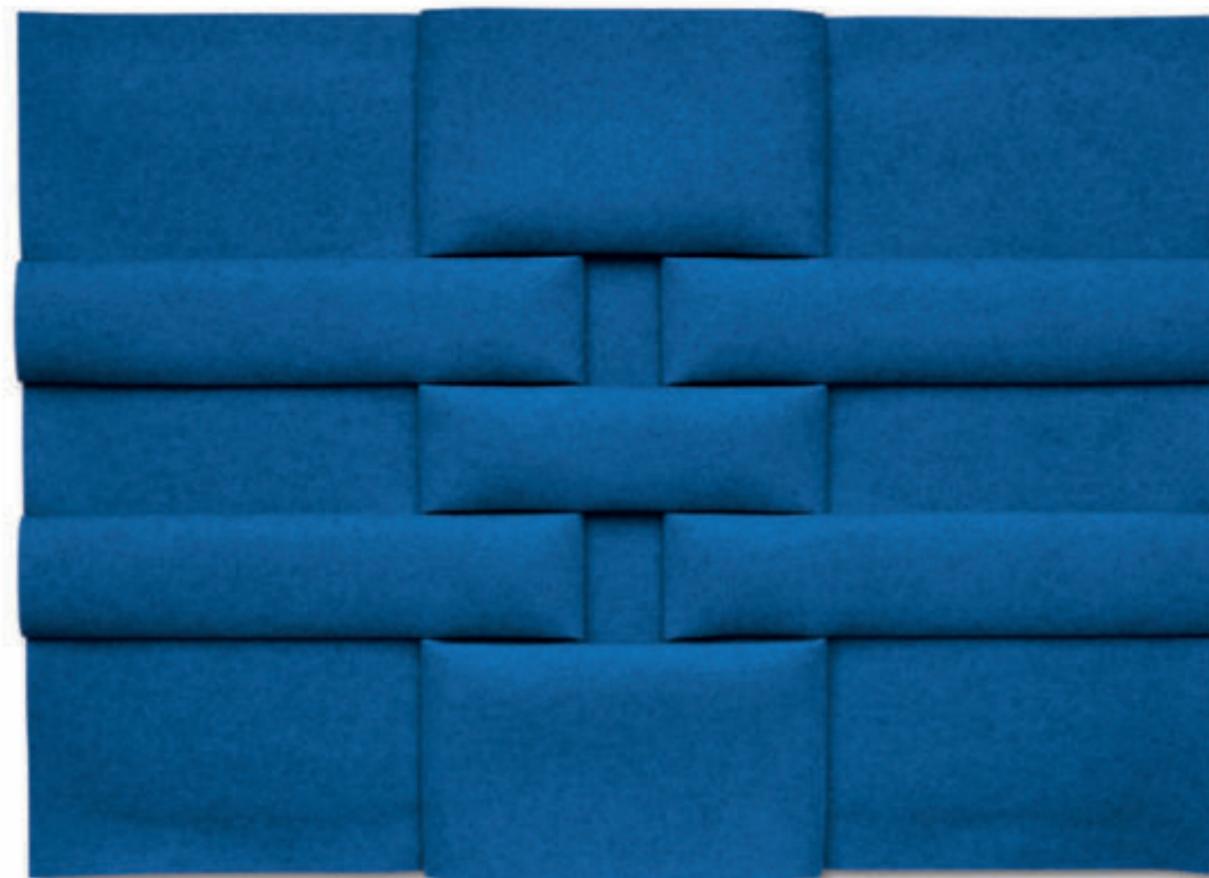


WWZ 2012/99  
**Vernetzung FW6 (9) – 2012**  
Filtz weiß gefaltet, Acrylglas-  
haube/White felt folded,  
acrylic glass cover  
63 x 64 cm  
Sammlung/Collection  
Maximilian und Agathe  
Weishaupt, München, DE

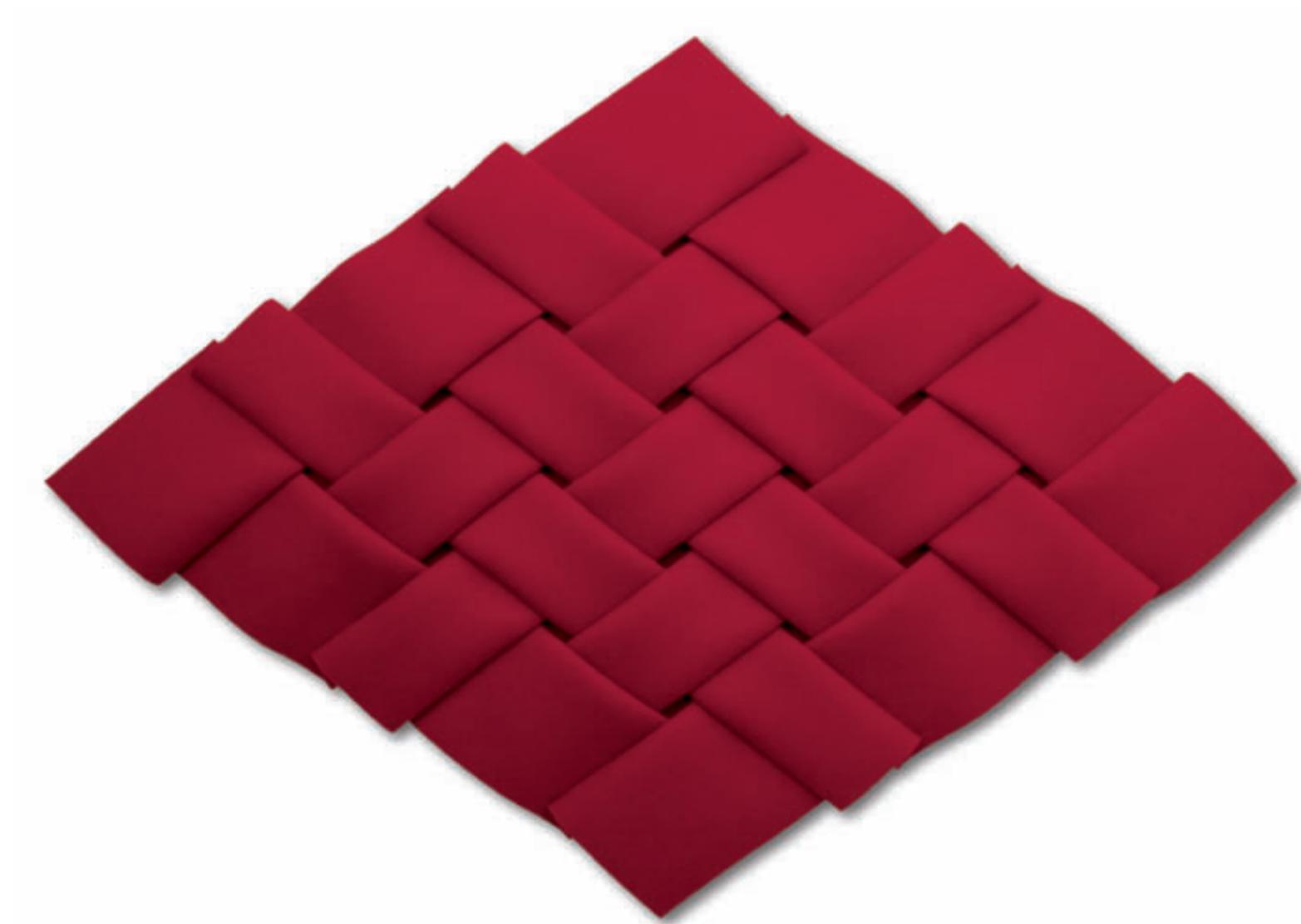
WWZ 2012/100  
**Vernetzung FW6 (9)  
(2/3-Schnitt) – 2012**  
Filtz weiß gefaltet, Acrylglas-  
haube/White felt folded,  
acrylic glass cover  
63 x 64 cm  
Sammlung/Collection  
Maximilian und Agathe  
Weishaupt, München, DE



WVZ 2011/73  
**Vernetzung FRT6 (16) – 2011**  
Filtz rot gefaltet / Red felt folded  
107 x 107 cm  
Kulturstiftung Annelies  
und Gerhard Derriks,  
Fürstenfeldbruck, DE



WVZ 2011/31  
**Streifenfaltung FBLC6 – 2011**  
Filtz cyanblau gefaltet /  
Cyan blue felt folded  
101 x 138 cm  
Privatsammlung /  
Private collection, IT



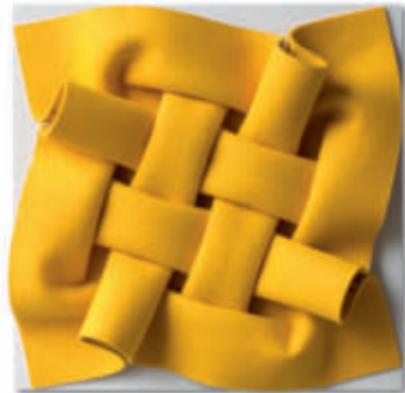
WVZ 2010/42  
**Vernetzung FRT6 RHO – 2010**  
Fitz rot gefaltet/Red felt folded  
138 x 197 cm  
Besitz des Künstlers/  
Property of the artist



WVZ 2010/26  
**Vernetzung II FBLC6 (9)**  
**2010**  
Filz cyanblau gefaltet/  
Cyan blue felt folded  
43 x 43 cm  
Sammlung/Collection Tina und  
Jürgen Peper, München, DE



WVZ 2012/108  
**Vernetzung III FW6 – 2012**  
Filz weiß gefaltet, Acrylglas-  
haube/White felt folded,  
acrylic glass cover  
92 x 92 cm  
Privatsammlung/  
Private collection,  
Winterthur, CH



WVZ 2018/20  
**Fragment FG2 – 2018**  
Filtz gelb gefaltet, Acrylglas-  
haube / Yellow felt folded,  
acrylic glass cover  
33 x 33 cm  
Privatsammlung /  
Private collection,  
Pullach im Isartal, DE



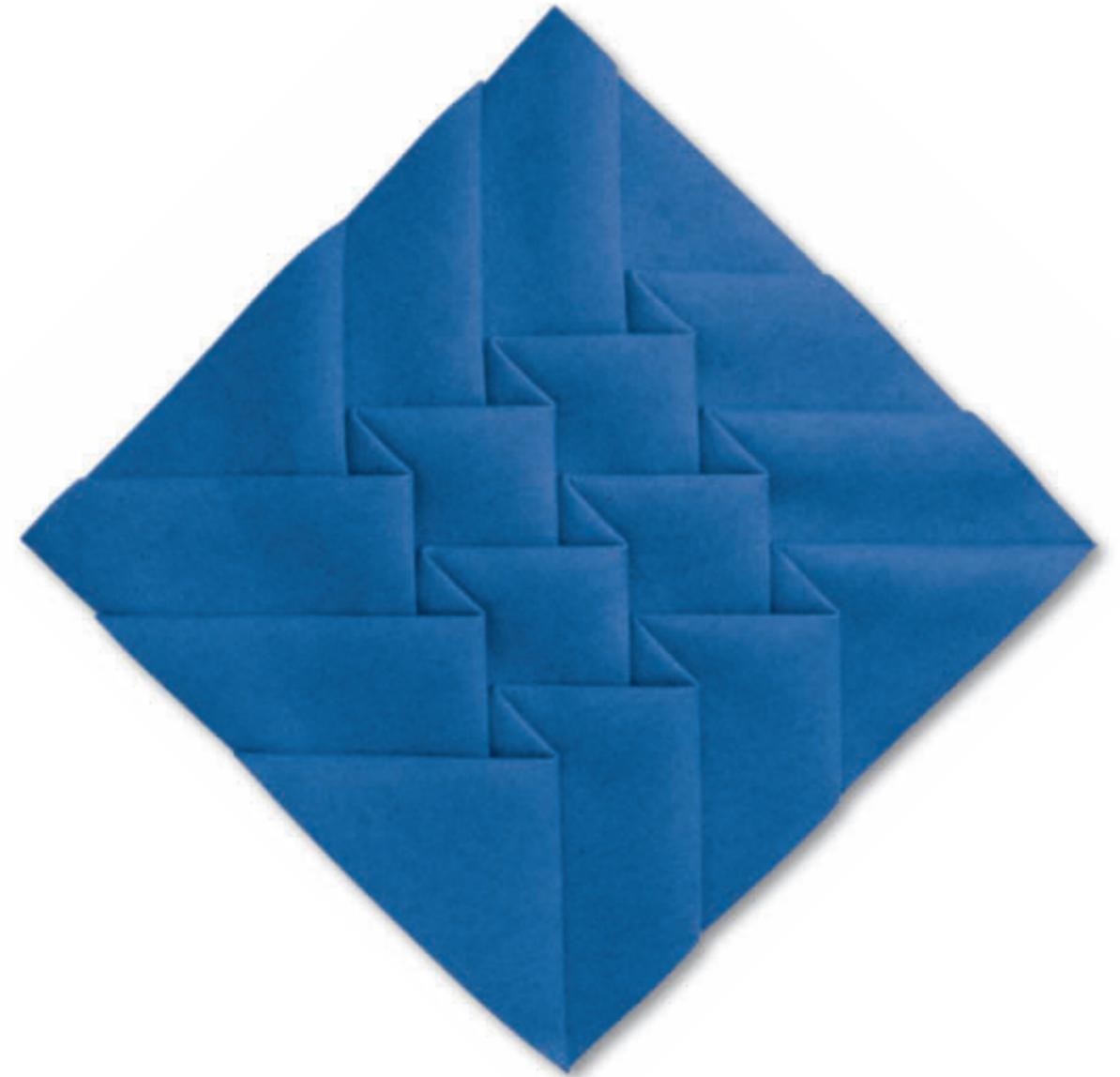
WVZ 2014/29  
**Vernetzung III FBLC6 – 2014**  
Filtz cyanblau gefaltet /  
Cyan blue felt folded  
67 x 67 cm  
Besitz des Künstlers /  
Property of the artist



WVZ 2013/77  
**Vernetzung FBLC6 (4) – 2013**  
Filtz cyanblau gefaltet/  
Cyan blue felt folded  
63 x 62 cm  
Besitz des Künstlers /  
Property of the artist  
Bim Koehler

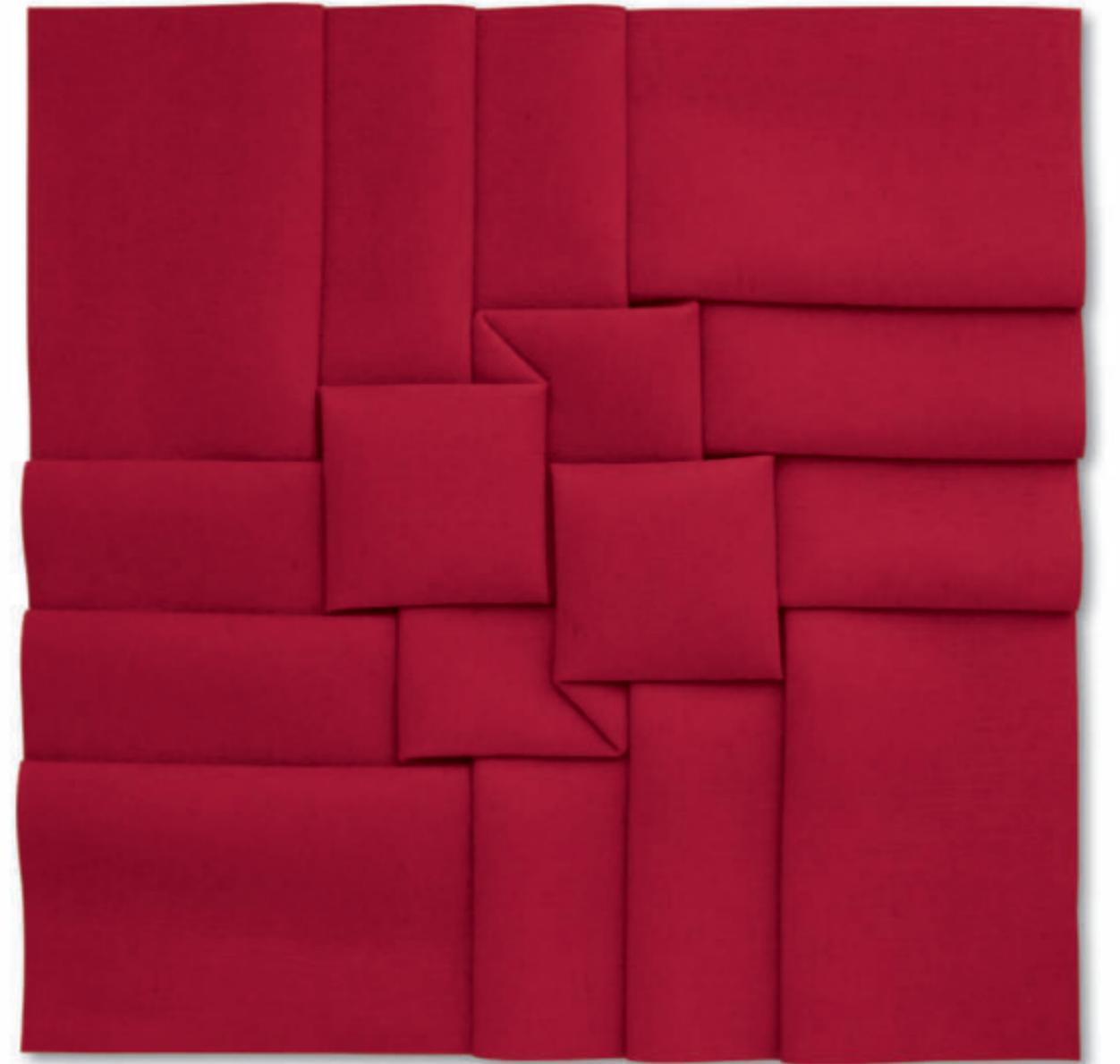


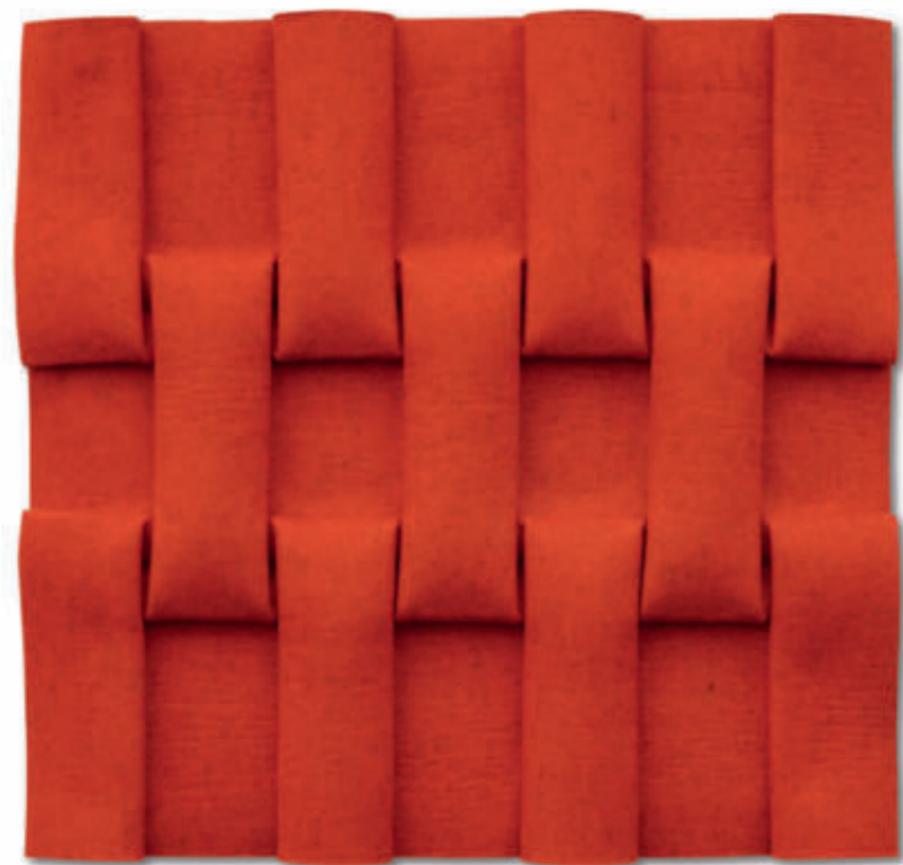
WVZ 2014/26  
**Vernetzte Rückseite FBLC6  
2014**  
Filtz cyanblau gefaltet/  
Cyan blue felt folded  
66 x 66 cm  
Besitz des Künstlers /  
Property of the artist  
Harald Pompl



WVZ 2013/72  
**9 x M3 FBLC6 – 2013**  
Filtz cyanblau gefaltet/  
Cyan blue felt folded  
99 x 99 cm  
Privatsammlung/  
Private collection  
Dr. R. Scheuerer, Ingolstadt, DE

WVZ 2014/42  
**4 Quadrate im Zentrum FRT10**  
**2014**  
Filtz rot gefaltet / Red felt folded  
125 x 125 cm  
Privatsammlung /  
Private collection





WVZ 2015/33  
**11 Streifen FOR10 – 2015**  
Filtz orange gefaltet/  
Orange felt folded  
83 x 86 cm  
Besitz des Künstlers/  
Property of the artist



WVZ 2016/34  
**7 Streifen FW10 – 2016**  
Filtz weiß gefaltet, Acrylglas-  
haube/White felt folded,  
acrylic glass cover  
60 x 61 cm  
Besitz des Künstlers/  
Property of the artist



WVZ 2011/42  
**Eckfaltung FG6 – 2011**  
Filtz gelb gefaltet/  
Yellow felt folded  
40 x 40 cm  
Besitz des Künstlers/  
Property of the artist



WVZ 2013/90  
**Streifendurchdringung FOR10  
2013**  
Filtz orange gefaltet/  
Orange felt folded  
133 x 133 cm  
Besitz des Künstlers/  
Property of the artist



WVZ 2018/25  
**Eingefaltete Streifen FV6**  
**2018**  
Filz violett gefaltet/  
Violet felt folded  
80 x 79 cm  
Besitz des Künstlers/  
Property of the artist



WVZ 2017/42  
**Fragment FSBL6 – 2017**  
Filz stahlblau gefaltet/  
Steel blue felt folded  
106 x 106 cm  
Besitz des Künstlers/  
Property of the artist



WVZ 2015/44  
**2 Quadrate gegenläufig FW6  
2015**  
Filz weiß gefaltet, Acrylglas-  
haube/White felt folded,  
acrylic glass cover  
48 x 48 cm  
Privatsammlung/  
Private collection

WVZ 2013/114  
**Quadrat + Rechteck FW6  
2013**  
Filz weiß gefaltet, Acrylglas-  
haube/White felt folded,  
acrylic glass cover  
54 x 54 cm  
Kulturstiftung Annelies  
und Gerhard Derricks,  
Fürstenfeldbruck, DE



WVZ 2017/51  
**Faltzustand mit 24 Quadraten  
FW6 – 2017**  
Filz weiß gefaltet, Acrylglas-  
haube/White felt folded,  
acrylic glass cover  
104 x 104 cm  
Museum Ritter, Waldenbuch, DE



WVZ 2017/54  
**11 Quadrate im Faltzustand  
FW6 (Vorderseite) – 2017**  
Filtz weiß gefaltet, Acrylglas-  
haube/White felt folded,  
acrylic glass cover  
80 x 143 cm  
Besitz des Künstlers/  
Property of the artist



WVZ 2017/55  
**10 Rechtecke im Faltzustand  
FW6 – 2017**  
Filtz weiß gefaltet, Acrylglas-  
haube/White felt folded,  
acrylic glass cover  
80 x 143 cm  
Besitz des Künstlers/  
Property of the artist



WVZ 2015/36  
**System + Zufall FOR8 (hell)**  
2015  
Filz orange gefaltet/  
Orange felt folded  
54 x 54 cm  
Privatsammlung/  
Private collection, DE

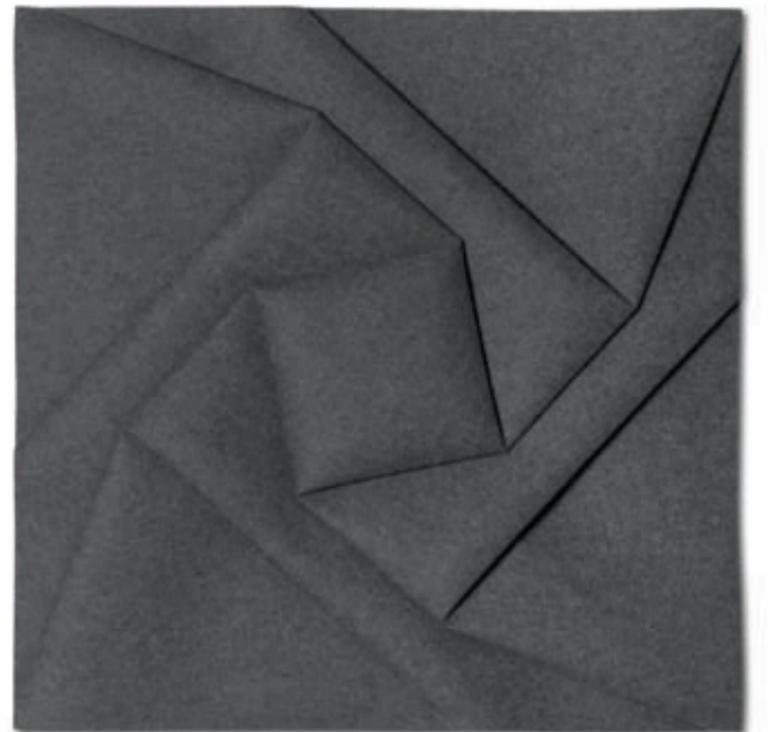
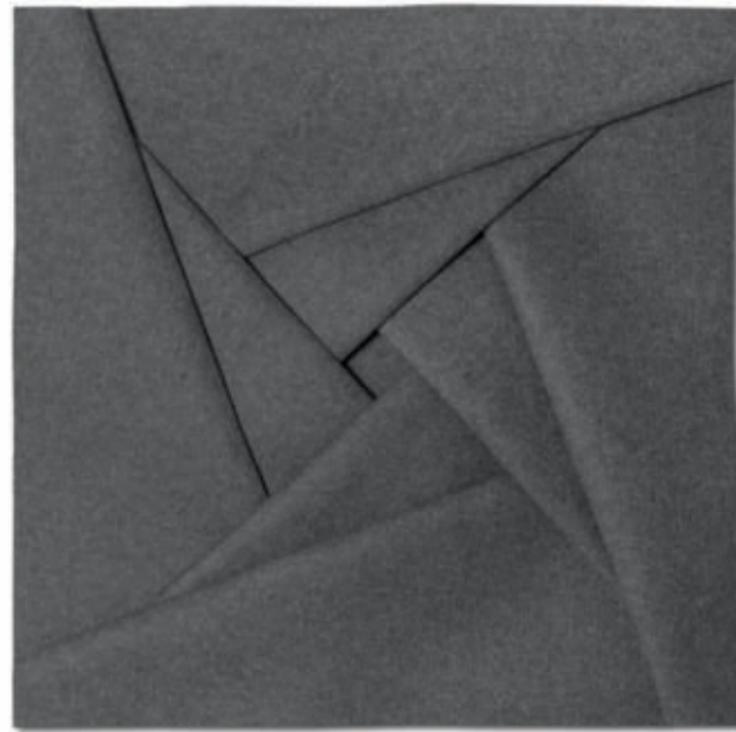
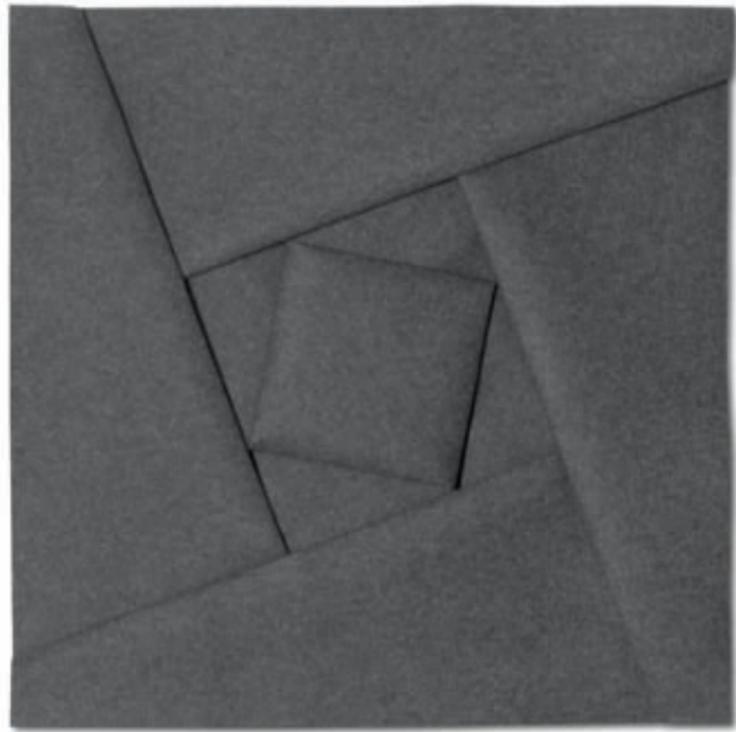
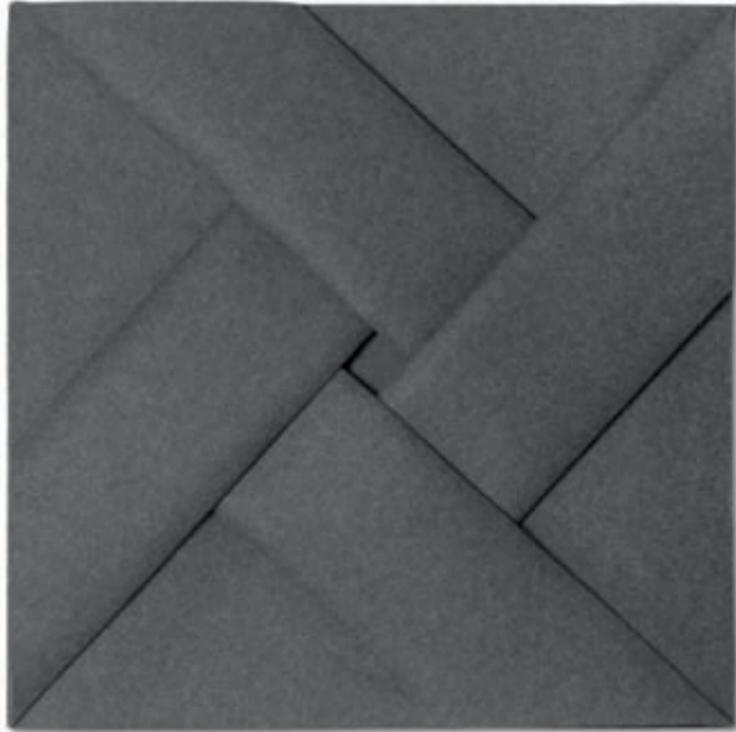
WVZ 2016/33  
**System + Zufall FSB6 – 2016**  
Filz stahlblau gefaltet/  
Steel blue felt folded  
63 x 63 cm  
Privatsammlung/  
Private collection,  
Frankfurt, DE



WVZ 2016/22  
**System + Zufall FDRT10**  
2016  
Filz dunkelrot gefaltet/  
Dark red felt folded  
112 x 100 cm  
Besitz des Künstlers/  
Property of the artist

WVZ 2017/35  
**Zweifarbig Streifenquadrate**  
**FGM6 + FOR6 – 2017**  
Filz grau meliert und orange gefaltet/  
Grey and orange felt folded  
125 x 126 cm  
Besitz des Künstlers/  
Property of the artist





WVZ 2014/32  
**Streifenquadrat FGR6 – 2014**  
Filtz grau gefaltet/  
Grey felt folded/  
100 x 100 cm  
Sammlung/Collection  
Maximilian und Agathe  
Weishaupt, München, DE

WVZ 2014/30  
**Eingeschlossenes Quadrat  
FGR6 – 2014**  
Filtz grau gefaltet/  
Grey felt folded/  
100 x 100 cm  
Sammlung/Collection  
Maximilian und Agathe  
Weishaupt, München, DE

WVZ 2014/31  
**Eingeschlossenes Quadrat II  
FGR6 – 2014**  
Filtz grau gefaltet/  
Grey felt folded/  
100 x 100 cm  
Sammlung/Collection  
Maximilian und Agathe  
Weishaupt, München, DE

WVZ 2014/33  
**Streifenquadrat II FGR6  
2014**  
Filtz grau gefaltet/  
Grey felt folded/  
100 x 100 cm  
Sammlung/Collection  
Maximilian und Agathe  
Weishaupt, München, DE



WVZ 2016/25  
**Diptychon Pentagon und  
Triangulum FBLC6 + FGM6  
2016**  
Filtz cyanblau und grau meliert  
gefaltet, 2-teilig/Cyan blue and  
grey felt folded, 2 pieces  
je /each 99 x 99 cm  
Sammlung/Collection  
Maximilian und Agathe  
Weishaupt, München, DE



WVZ 2016/26  
**Diptychon Hexagon und  
Quadrat FOR6 + FGM6 - 2016**  
Filtz orange und grau meliert  
gefaltet, 2-teilig/Orange and  
grey felt folded, 2 pieces  
je /each 99 x 99 cm  
Sammlung/Collection  
Maximilian und Agathe  
Weishaupt, München, DE



WVZ 2015/46  
**2 x M5 + M4 FW6 – 2015**  
 Filz weiß gefaltet, Acrylglas-  
 haube/White felt folded,  
 acrylic glass cover  
 56 x 56 cm  
 Privatsammlung/  
 Private collection  
 Nele Weber, Berlin, DE



WVZ 2015/54  
**5 Rechtecke FW6 – 2015**  
 Filz weiß gefaltet, Acrylglas-  
 haube/White felt folded,  
 acrylic glass cover  
 46 x 50 cm  
 Privatsammlung/  
 Private collection  
 Maria Strauss, München, DE

WVZ 2015/59  
**Doppeltdurchdringung FW6  
 2015**  
 Filz weiß gefaltet, Acrylglas-  
 haube/White felt folded,  
 acrylic glass cover  
 35 x 60,5 cm  
 Privatsammlung/  
 Private collection  
 Carla Demuth, Hamburg, DE



WVZ 2009/67  
**Vernetzung FW6 (16) – 2009**  
Filtz weiß gefaltet, Acrylglas-  
haube/White felt folded,  
acrylic glass cover  
110 x 110 cm  
Sammlung/Collection  
Veronika und Fritz Peters,  
Ingolstadt, DE



**FOOTPRINTS**  
**FOOTPRINTS**

# Footprints Peter Weber und die Musik

## Footprints Peter Weber and Music

von/by Gerda Ridler

*Thousands of years before history recorded  
Deep in the jungle a woman stepped on wet clay  
And the print remained there  
Future reminder of ages ago*

*Many lives later a traveler crossed the same path  
Under the vines he saw traces of that footprint  
Silent testimony  
Spiritual journey begun long ago*

*Footprints  
Wayne Shorter (Musik)  
Kitty Margolis (Liedtext)*

Der bildende Künstler Peter Weber ist auch ein leidenschaftlicher Musiker. Seit 1969 ist er als Kontrabassist in mehreren Jazzformationen aktiv. Er war bei zahlreichen Tournéeen und Jazzfestivals in Europa und den USA dabei, er bekam sogar die Auszeichnung »Ehrenbürger der Stadt New Orleans« verliehen. Bis heute ist Peter Weber ein Vollblut-Musiker, der sich mit unterschiedlichen Künstlerkollegen auch gerne musikalisch austauscht. Seine Auftritte im Rahmen von Ausstellungen sind hochgeschätzt und legendär.

Wenn ein Künstler zwei Genres mit Passion und Enthusiasmus verfolgt, liegt es nahe, nach Gemeinsamkeiten und Überschneidungen der beiden künstlerischen Zweige zu suchen und im Falle von Peter Weber das bildnerische Werk aus einer musikalischen Perspektive zu betrachten.<sup>1</sup> Im Folgenden werden mögliche Wechselbeziehungen zwischen Kunst und Musik im Allgemeinen und der Zyklus *Footprints* im Besonderen beleuchtet.

*Thousands of years before history recorded  
Deep in the jungle a woman stepped on wet clay  
And the print remained there  
Future reminder of ages ago*

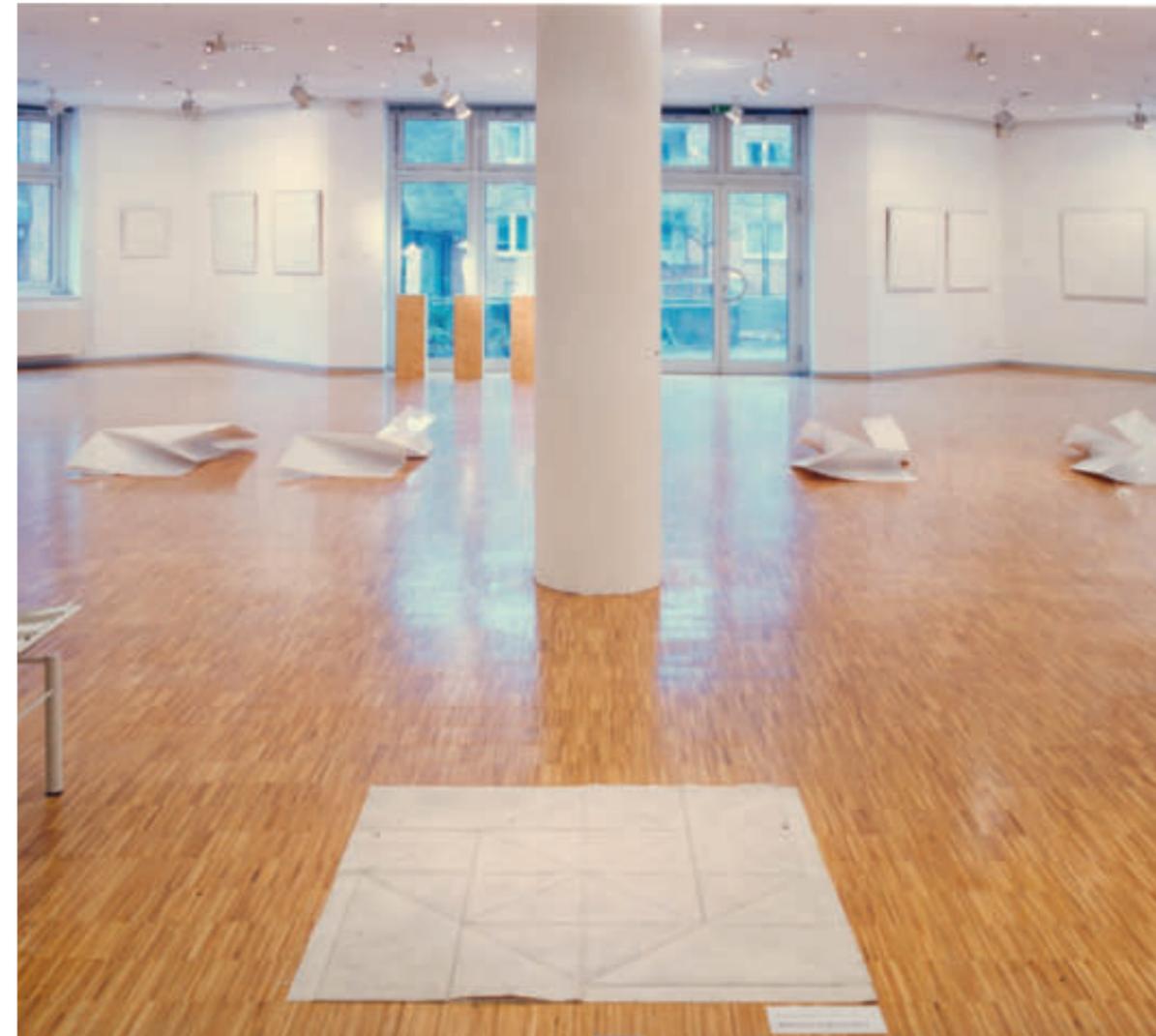
*Many lives later a traveler crossed the same path  
Under the vines he saw traces of that footprint  
Silent testimony  
Spiritual journey begun long ago*

*Footprints  
Wayne Shorter (Musik)  
Kitty Margolis (Lyrics)*

The visual artist Peter Weber is also a passionate musician. Since 1969 he has performed as a double bass player with several jazz ensembles. Between 1979 and 1989 he took part in numerous tours and jazz festivals in Europe and the USA and was even made an honorary citizen of New Orleans. Today Peter Weber is still the full-blooded musician who enjoys playing with his fellow jazz musicians. Enthusiastically received, his performances at exhibitions have become legendary.

When an artist pursues two genres with passion and enthusiasm, it seems logical to seek similarities and overlapping between the two artistic endeavours and in Peter Weber's case to view his visual art from a musical perspective.<sup>1</sup> This article will investigate possible interrelationships between art and music in general and in his *Footprints* series in particular.

Peter Weber once said: "Music is my constant companion." When he is in his studio working, he finds it animating and inspiring to listen either to jazz or



Erstes *Footprints*-Projekt in der Ausstellung/  
First *Footprints* project at the exhibition  
Stadtgalerie im Elbeforum  
Brunsbüttel, 1998

»Die Musik ist mein ständiger Begleiter«, sagt Peter Weber. Wenn er in seinem Atelier faltet, hört er Jazz oder klassische Musik, die ihn inspiriert und beseelt. Wohnung und Auto sind gefüllt mit analogen und digitalen Tonträgern, und selten sind diese Orte Räume der Stille. Seine Freizeit verbringt Peter Weber gerne in Konzertsälen und Opernhäusern, denn das Live-Erlebnis einer musikalischen Performance stellt seit jeher eine große Inspirations- und Kraftquelle für ihn dar. Musik spricht bestimmte Bereiche im Stammhirn des Menschen an, sie hat Einfluss auf das vegetative Nervensystem und kann hierbei sowohl beruhigend als auch aktivierend wirken.

classical music. His home and automobile – seldom places of silence – are filled with analogue and digital audio systems. In his free time Peter Weber enjoys going to concerts and operas – experiencing a live musical performance has always been a source of inspiration and strength for him. Music stimulates certain areas of the brain stem and thereby influences the vegetative nerve system, resulting in either a relaxing or an activating effect.

Peter Weber's art also has an activating effect. His folding compositions stimulate the cognitive faculties of the viewers, encouraging them to retrace the

Auch Peter Webers Kunst wirkt aktivierend. Seine Falt-Kompositionen beflügeln das Erkenntnisvermögen der Betrachter, wollen die komplexen geometrischen Strukturen geistig nachvollzogen werden. Der Schaffensprozess der Entwicklung einer vernetzten Faltung ist mit der Entstehung einer musikalischen Komposition vergleichbar. Während bei einer Partitur jeder Takt auf einzelnen übereinanderliegenden Liniensystemen zu einer vielstimmigen Komposition in Notenschrift zusammengefügt wird, basieren die Faltungen Peter Webers auf konstruktiven Regeln und Prinzipien. Erprobt wird die Bildidee mit Papier, auf dem alle Kompositionslinien gezeichnet und in Form einer Nutung eingetragen werden. Genau wie beim Takt bestimmen sie den Rhythmus des Werkstücks. Das Thema der Variation stellt in der Musik ein gern verwendetes Mittel dar, um ein Motiv gleichzeitig festzuhalten und stetig abzuwandeln. Auch der Falter Peter Weber nutzt die Variation, um die verschiedenen Möglichkeiten eines Falt-Themas darzustellen. Ein Schlüsselwerk ist in dieser Hinsicht der Zyklus *Footprints*.

Der Titel *Footprints* basiert auf einem Stück des Jazz-Komponisten und Saxofonisten Wayne Shorter und wurde von Peter Weber eher zufällig entdeckt. Denn ursprünglich sollte der Zyklus »4 Quadrate ins Zentrum gedreht« lauten, da der Faltkonstruktion vier Quadrate, die sich um ein großes, im Zentrum befindliches Quadrat drehen (180°), zugrunde liegen. Viele Einzelwerke und Serien von Peter Weber tragen konstruktive und präzise Titel, in denen er auf die jeweilige Faltmethode hinweist. Doch bei einer Reise nach Österreich, wo Peter Weber gemeinsam mit seinem Künstlerkollegen Josef Linschinger während eines Symposiums in Steyr ausstellte und auch musizierte, stieß er beim Erstellen der Playlist auf den titelgebenden Song von Wayne Shorter. Auch andere Werke von Peter Weber tragen Titel, die an Musikstücke angelehnt sind. Ein Beispiel ist die Serie *Turnaround* von 2001 aus gefaltetem HDPE (Hochverdichtetes Polyethylen), bei der sich eine Form langsam auf die Rückseite und wieder zurück verwandelt und dabei Parallelen zu musikalischen Turnarounds aufweist. Das Finale der *Egmont*-Ouvertüre von Beethoven nennt Peter Weber als eines seiner musikalischen Turnaround-Lieblingsbeispiele.<sup>2</sup>

Bei der Serie *Footprints* handelt es sich um ein mehrjähriges und mehrteiliges Projekt, das der Künstler

formation of the complex geometric structures. The process of creating an interconnected folding is comparable in many ways to the creation of a musical composition. While the individual notes of a bar are combined on parallel horizontal lines to form a multi-part composition, Peter Weber's foldings are based on constructive rules and principles. The idea is first carried out on paper, on which all the compositional lines are drawn and scored in small grooves. Like a musical bar, they determine the rhythm of Peter Weber's folded artwork. Variations in music are an often used compositional technique to return to a single motif, while continually varying it. Peter Weber also uses variation to depict the various possibilities of a folding theme. A key work illustrating this method is his *Footprints* series.

The title *Footprints* is based on a piece by the jazz composer and saxophone player Wayne Shorter that Peter Weber discovered, more or less, by chance. Originally the series was to be titled *Vier Quadrate ins Zentrum gedreht (Four Squares Rotated around the Centre)*, because the folding construction comprises four squares that rotate 180° around a large square located at the centre. Many individual artworks and series by Peter Weber have a precise constructive title which refers to the folding method. However, on a journey to Austria, where Peter Weber was showing his work with his artist colleague Linschinger and also performing at a symposium in Steyr, he happened upon – while compiling his playlist – the song by Wayne Shorter. Other works by Peter Weber also have titles derived from musical pieces. One example is the *Turnaround* series (2001), made of folded HDPE, in which a form wanders step by step to the reverse side and back again, and is thus similar to a musical turnaround. The last movement of Beethoven's *Egmont* Overture is one of Peter Weber's favourite examples of a musical turnaround.<sup>2</sup>

The *Footprints* series is a long-term and multi-part project, which the artist first executed in 1998 in the Stadtgalerie im Elbforum in Brunsbüttel. In the meantime this participatory and performative folding project, in which art is "trampled on", has taken place in exhibitions and galleries in many different locations.<sup>3</sup> The conceptual *Footprints* series is a remarkable cycle for a variety of reasons: first of all, it focuses on a central artistic aspect of Peter Weber's art – on the difference between the front and

erstmalig 1998 in der Stadtgalerie im Elbforum Brunsbüttel realisiert hat. In der Zwischenzeit hat dieses partizipative und performative Faltprojekt, bei dem die Kunst »mit Füßen getreten wird«, an vielen unterschiedlichen Orten in Ausstellungen und Galerien stattgefunden.<sup>3</sup> Die konzeptuelle Werkserie *Footprints* ist aus mehreren Gründen ein bemerkenswerter Zyklus: Sie fokussiert erstens auf eine zentrale künstlerische Fragestellung von Peter Webers Kunst – auf die Unterschiedlichkeit von Vorder- und Rückseite – und macht damit zweitens den Variantenreichtum einer Faltung deutlich. Die Variabilität ist ein weiteres Hauptthema des Künstlers, denn sie ist ein ursächliches Prinzip, das der Faltung naturgemäß zugrunde liegt. Ein wesentlicher dritter Punkt besteht in der Integration der Betrachter als bestimmendes Element der Bildkonzeption, mit dem viertens auch das Prinzip System und Zufall gestreift wird. Zuletzt birgt der Zyklus auch noch die Aspekte von Raum, Zeit und Vergänglichkeit in sich.

Wie unterschiedlich Vorder- und Rückseite einer Faltung sind und sich doch gegenseitig bedingen, zeigt Peter Weber bei dieser Serie eindrucksvoll und augenscheinlich. Die Idee zu diesem Zyklus wurde Mitte der 1990er-Jahre geboren und verfolgte das Ziel, die Verschiedenartigkeit von Vorder- und Rückseite zu demonstrieren. Von einer Faltung mit vier Quadraten, die sich um ein großes, im Zentrum befindliches Quadrat drehen, wurden für die erste konzeptuelle Serie aus tausenden von unterschiedlichen Möglichkeiten der Auf- und Unterfaltung sechs Varianten ausgewählt. Gemeinsam mit ihren gefalteten Rückseiten ergaben sich dadurch zwölf Versionen. Erneut lässt sich hier eine Analogie zur abendländischen Musik mit ihren zwölf Tönen und den unendlichen Variationen erkennen.

In der Stadtgalerie im Elbforum Brunsbüttel wurde die erste von sechs Varianten aus der ersten *Footprint*-Reihe gezeigt. Ein zwei mal zwei Meter großes Baumwoll-Quadrat wurde durch die Faltung auf ein Viertel seiner Fläche verkleinert. Im Anschluss wurden die Faltkanten zusammengenäht und die Arbeit im Eingangsbereich der Ausstellung platziert. Alle Besucher hinterließen beim Eintreten in die Ausstellung ihre Spuren. Neben den Fußabdrücken und sonstigen Zeichen der Begehung verewigten sich im Laufe der Ausstellungsdauer auf den äußeren Flächen auch Schmutzpartikel oder die Struktur des darunter befindlichen Bodens. Am Ende der

reverse sides of an artwork – and, secondly, it points to the multitude of possible variations in a folding. Variability, a further theme in the artist's work, is a causal principle that underlies the very nature of folding. An essential third aspect lies in the integration of the viewer as a determining element in the composition of the artwork. This, in turn, touches on a fourth aspect, namely the principle of systematic order versus coincidence. Finally, the cycle also encompasses elements of space, time and transitoriness.

In this series, Peter Weber shows in an impressive and clear manner how different the front and reverse sides of a folding are – despite their mutual dependence on one another. The artist's idea, which originated in the mid-1990s, was aimed at demonstrating this dissimilarity between the front and reverse sides of a folding. For the first conceptual series, six variations were chosen from thousands of different possibilities of folding a cloth with four squares that rotate around a square located in the centre. Together with their folded reverse sides, there were, in total, twelve different versions. Once again, there is an analogy to European music with its twelve tones and endless variations.

The Stadtgalerie im Elbforum in Brunsbüttel exhibited the first of the six versions of the first *Footprint* series. A two-by-two-metre cotton square was reduced in the folding process to one fourth of its original size. Thereafter, the folded corners were sewn together and the work was laid out in the entry area to the exhibition. All the visitors left their footprints on it as they entered the exhibition. In addition to the footprints and the other marks left by the visitors, particles of dirt became attached to and imprints of the floor pressed into the folding. At the end of the exhibition, the cloth was unfolded, revealing the geometric folding structure but also the surprising result of the interaction between the visitors to the exhibition and the artwork. While the surfaces that were folded inward remained untouched and perfectly white, the walked-on surfaces offered an imposing contrast with their deposits of dust and dirt.

By laying the first of six foldings on the floor in Brunsbüttel, it was the artist's intention to show the difference between the front and reverse sides.

Ausstellung wurde das Tuch entfaltet und förderte einerseits die geometrische Faltstruktur, aber auch das erstaunliche Ergebnis des Wechselspiels zutage: Während sich die nach innen gefalteten Flächen unversehrt und makellos weiß präsentierten, bildeten die begangenen Flächen mit ihrer Pigmentierung durch Schmutz und Staub einen imposanten Kontrapunkt.

Um die Unterschiedlichkeit von Vorder- und Rückseite zu zeigen, wurde in Brunsbüttel die erste von sechs Faltungen auf dem Boden verlegt, an der zweiten Station, im seinerzeitigen Helms Museum in Hamburg, nutzte Peter Weber die Rückseite dieser Faltung als begehbare Fläche. Das spätere Auffalten und Nebeneinanderstellen der vier Quadratmeter großen Tücher machte die Unterschiedlichkeit trotz Gemeinsamkeit deutlich. Durch den Vergleich der betretenen und geschützt liegenden Teile und nicht zuletzt durch die sichtbar gewordene Konstruktionszeichnung lassen sich die einzelnen Faltvorgänge zwar analysieren, der Zusammenhang ist aber dennoch schwer zu erkennen. So zeigen Schau- und Kehrseite der Faltung, wie unterschiedlich sein kann, was doch so offenkundig zusammengehört.

Zur Entstehung und Finalisierung dieser Kunstwerke sind die Besucher werkimmanenter Bestandteil. Peter Weber greift hier auf ein Konzept zurück, dessen Wurzeln in die 1960er-Jahre zurückreichen und in der Betrachter-Partizipation liegen: Erst die Interaktion mit dem Besucher macht das Kunstwerk vollkommen. Zudem führt er mit einem narrativen Element einen für die Konkrete Kunst ungewöhnlichen Aspekt ein, bergen doch die *Footprints* eine Reihe interessanter Informationen und Emotionen. Man kann einerseits erkennen, welche Menschen die Ausstellung besucht haben, und andererseits geben die diversen Hinterlassenschaften wie Rotweinflecken, Essensreste oder Hundespuren darüber Aufschluss, was während einer mehrmonatigen Ausstellungs-dauer passiert ist. Allesamt Spuren, die mit Geschichten und Erinnerungen behaftet sind.

Verbunden mit der Teilhabe der Betrachter am künstlerischen Prozess wird auch das Prinzip System und Zufall tangiert. Systematisch sind die von Peter Weber komponierten Faltstücke, plangemäß auch deren Verortung im Ausstellungsraum. Zufällig sind hingegen die Spuren, die sich durch die Begehung ergeben und vom Künstler nicht vorherbestimmt werden können.

Continuing this idea at the second exhibition in the Helms-Museum in Hamburg, Peter Weber chose to use the reverse side of the first folding as the surface to be walked on. The unfolding and, at a later date, the juxtaposition of all the footprints in the series made clear – despite what they have in common – the differences between the front and reverse sides. By comparing the walked-on and the protected parts and, not least, by viewing the constructive drawing, which in the process of unfolding becomes visible, it is possible to analyse the individual foldings even though the interconnecting pattern of all the foldings is difficult to recognize. Thus, the front and reverse sides of the folding show how something that clearly belongs together can be different.

As an integral part of these artworks, the visitors contribute to their creation and completion. Here Peter Weber is drawing on the concept of viewer participation, the roots of which extend back to the 1960s: it is the interaction with the visitor that makes an artwork complete. Additionally, it includes a narrative element that is unusual for Concrete Art, thereby providing interesting information and emotional elements for the *Footprints*. On the one hand, the viewer is made aware of the people who visited the exhibition and, on the other hand, the various remains and markings – red wine stains, bits of food, dog tracks – provide information about what happened during the months-long exhibition period. Traces that are all connected to stories and memories.

The participation of the viewer in the artistic process is connected to the principle of systematic order and coincidence. The composed foldings are executed in a systematic manner; even their position in the exhibition room follows a plan. In contrast, the traces left by the visitors are coincidental and cannot be predetermined by the artist. Forms resulting from planned actions and by coincidence as well as from conscious and unconscious implementations are combined in this series to create a harmonic whole. What is also evident in this series is that a folding always has a temporary and a mutable state which embodies variability. The starting material is formed and at the end of the performative interaction returned to its original state. The traces of the transformation remain visible and point to the procedural nature of Peter Weber's work. The transformation

Handlungsbedingte und zufällige Form, bewusste und unbewusste Setzungen vereinen sich in dieser Serie zu einem harmonischen Ganzen. Dass eine Faltung immer auch ein temporärer und wandelbarer Zustand ist, der die Veränderbarkeit mit einschließt, zeigt dieser Zyklus ebenfalls. Das Ausgangsmaterial wird gestaltet und am Ende der Performance wieder in seinen Ursprungszustand zurückversetzt. Die Spuren der Transformation bleiben erhalten und verweisen auf das Prozesshafte im Werk von Peter Weber. Die faltende Verwandlung von der Fläche zum Raum und wieder zur Fläche hat etwas Magisches und ihr ist ein transitorischer Charakter per se eingeschrieben. Man könnte die Faltung auch als eine eingefrorene Bewegung, als fließenden Übergang zwischen Fläche und Körper beschreiben. Mit dem Einfalten und Entfalten kommt neben der Räumlichkeit zugleich das Phänomen Zeit ins Spiel. Die *Footprints* bergen Vergangenheit und Gegenwart in sich und berühren damit auch den Aspekt der Vergänglichkeit, der immer bei der Thematisierung von Zeit mitschwingt. Wie heißt es doch bei Wayne Shorter: »Footprints – future reminder of years ago«.

Die Serie *Footprints* von Peter Weber zeigt, dass konkretes Gestalten und sinnliche Erfahrung keinen Gegensatz darstellen müssen. Die Werke führen uns einerseits die Komplexität der Faltkonstruktionen und der mathematischen Gesetzmäßigkeiten vor Augen und begeistern andererseits durch ihr reiches emotionales und ästhetisches Erfahrungsfeld. Mit der Betrachter-Partizipation greift das formal-konstruktive Konzept in die Lebenswirklichkeit ein; die Faltungen haben als Zeitzeugen vergangener Ausstellungen zudem dokumentarischen Charakter. Dieser Zyklus reicht damit weit über das strenge Regelwerk der Konkreten Kunst hinaus.

1 Bettina Textor hat diesen Versuch bereits eindrucksvoll unternommen. Siehe dazu: Bettina Textor, »Wie, höre ich das Licht?«, in: Marina von Assel und Peter Weber (Hrsg.), *Peter Weber – Rhythmus nach den Regeln der Kunst*, Stadtgalerie im Elbeforum Brunsbüttel, 1998, S. 25–31.

2 Aus einem Interview mit der Autorin vom 13.5.2018.

3 Die nachfolgende Auflistung dokumentiert, an welchen Orten der Zyklus *Footprints* bisher gezeigt wurde.

from surface to space and again to surface has something magical about it and entails per se a transitory aspect. One could describe the folded artwork also as a frozen movement, as a transition between surface and body. Besides the spatial aspect, the phenomenon time also plays a role in the folding and unfolding of the object. Since the past and the present are embodied in the *Footprints*, they also hint at the aspect of transitoriness, which always resonates when time is a theme. To quote Wayne Shorter: "Footprints – future reminder of years ago."

The *Footprints* series illustrates that concrete forming and sensory experience need not be opposites. In these works the complexity of the folding constructions and mathematical laws is rendered visible, while their rich emotional and aesthetic field of experience delight us. Viewer participation incorporates the formal-constructive aspect of these artworks into real life; the folds become witnesses to past exhibitions and take on a documentary character. The series thus reaches far beyond the stringent rules of Concrete Art.

1 Bettina Textor has written an impressive article on this subject. See Bettina Textor, "Wie, höre ich das Licht?" in: Marina von Assel und Peter Weber (eds.), *Peter Weber – Rhythmus nach den Regeln der Kunst*, Stadtgalerie im Elbeforum Brunsbüttel, 1998, pp. 25–31.

2 Interview with the author, 13 May 2018.

3 The list on the following page documents the locations where the *Footprints* series has been shown to date.

# Aufstellung aller bisherigen Footprints-Zyklen

## Exhibition of all Footprints Series up to Today

Der Zyklus *Footprints* wurde seit 1998 bis dato in verschiedenen Museen, öffentlichen Kunsträumen und privaten Galerien gezeigt.

The *Footprints* series has been shown from 1998 to today in various museums, public art exhibition centres, and private galleries.

### Footprints 200 x 200 cm

- Footprints 1* Stadtgalerie im Elbeforum, Brunsbüttel, 1998
- Footprints 2* Helms-Museum, Hamburg, 1998
- Footprints 3* Kunstverein Schloss Lamberg, Steyr, Österreich, 1998
- Footprints 4* Berchtoldvilla, Salzburg, Österreich, 1998
- Footprints 5* Forum Konkrete Kunst, Erfurt, 1998
- Footprints 6* Künstlerzentrum, Lübeck, 1999
- Footprints 7* Historisches Rathaus, Andernach, 1999
- Footprints 8* Galerie Renate Bender, München, 2001
- Footprints 9* Galerie am Alten Markt, Rostock, 1999
- Footprints 10* Museum Abtei Liesborn, Wadersloh-Liesborn, 1999
- Footprints 11* Galerie Renate Kammer, Hamburg, 2000
- Footprints 12* Galerie Dietgard Wosimsky, Gießen, 2000
- Footprints 13* 14. Gmundner Symposium, Gmunden, 2004
- Footprints 14* Universitätssammlungen Kunst + Technik, ALTANAGalerie, Dresden, 2007/08

Von *Footprints 1* und *2* existiert ein Künstlerexemplar.  
There is an artist's copy of *Footprints 1* and *2*.

### Footprints 200 x 260 cm

- Footprints 15* Museum für Konkrete Kunst und Design, Ingolstadt, 2015
- Footprints 16* Kunstraum Alexander Bürkle, Freiburg, 2015
- Footprints 17* Museum im Kulturspeicher, Würzburg, 2018

### Footprints 68 x 68 cm

- Footprints Modul 1-6* Galerie Renate Bender, München, 2016

Der Zyklus *Footprints* wurde auch auf Kunstmesse gezeigt.

The *Footprints* series was also shown at art fairs.

### Footprints 200 x 260 cm

- Footprints I* Art Santa Fe, Santa Fe, NM, USA, Juli / July 2001
- Footprints II* Arte Fiera Bologna, Bologna, IT, Januar / January 2002
- Footprints III* Kunst Zürich, Zürich, CH, März / March 2002
- Footprints IV* Art Frankfurt, Frankfurt, Mai / May 2002
- Footprints V* Art Santa Fe, Santa Fe, NM, USA, Juli / July 2011
- Footprints VI + VII* Art Miami, Miami, FL, USA, Dezember / December 2014



Entfaltung *Footprints*/  
Unfolding of *Footprints*  
Museum für Konkrete Kunst,  
Ingolstadt, 2015



Entfaltung *Footprints*/  
Unfolding of *Footprints*  
Museum für Konkrete Kunst,  
Ingolstadt, 2015

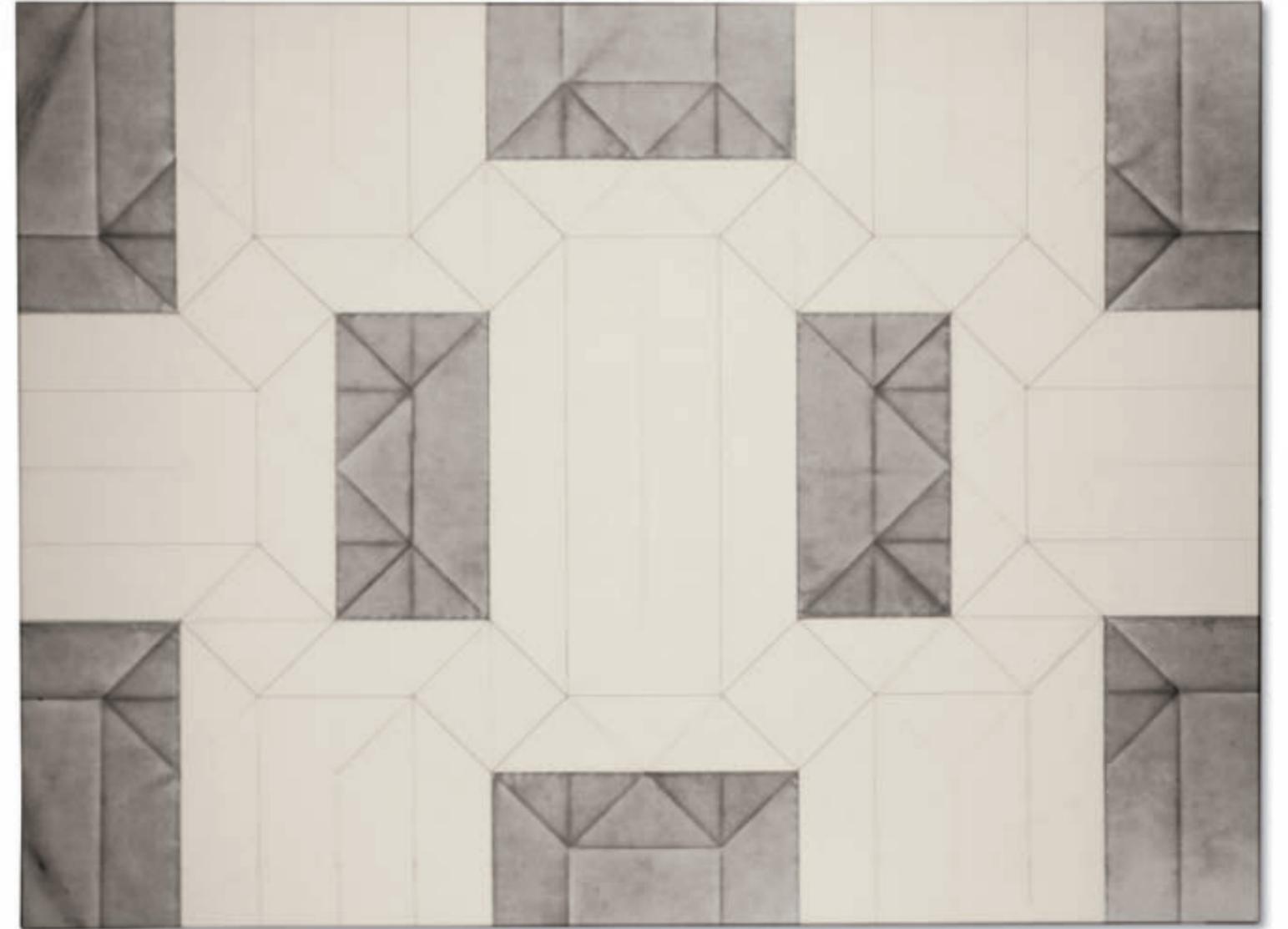


Entfaltung *Footprints*/  
Unfolding of *Footprints*  
14. Gmundner Symposium,  
Gmunden, AT, 2004



WVZ 2015/4  
**Footprints Projekt**  
**Museum für Konkrete Kunst, Ingolstadt – 2015**  
Bleistift, Fußspuren auf gefalteter  
Baumwolle, entfaltet /  
Pencil, footprints on folded cotton, unfolded  
200 x 260 cm  
Museum für Konkrete Kunst, Ingolstadt, DE

WVZ 2015/97  
**Footprints Projekt**  
Kunstraum Alexander Bürkle, Freiburg – 2015  
Bleistift, Fußspuren auf gefalteter  
Baumwolle, entfaltet /  
Pencil, footprints on folded cotton, unfolded  
200 x 260 cm  
Kunstraum/Art space  
Alexander Bürkle, Freiburg, DE



WVZ 1998/28  
**4 Quadrate ins Zentrum**  
**gedreht / Footprints Projekt**  
**Stadtgalerie im Elbeforum**  
**Brunsbüttel – 1998**  
 Bleistift, Fußspuren auf  
 gefalteter Baumwolle, entfaltet/  
 Pencil, footprints on  
 folded cotton, unfolded  
 200 x 200 cm  
 Stadtgalerie im Elbeforum  
 Brunsbüttel, Brunsbüttel, DE

WVZ 1998/30  
**Footprints Projekt**  
**Helms-Museum, Hamburg**  
**1998**  
 Bleistift, Fußspuren auf  
 gefalteter Baumwolle, entfaltet/  
 Pencil, footprints on  
 folded cotton, unfolded  
 200 x 200 cm  
 Helms-Museum, Hamburg, DE



WVZ 1999/31  
**Footprints Projekt**  
**Galerie am Alten Markt,**  
**Rostock – 1999**  
 Bleistift, Fußspuren auf  
 gefalteter Baumwolle, entfaltet/  
 Pencil, footprints on  
 folded cotton, unfolded  
 200 x 200 cm  
 Besitz des Künstlers/  
 Property of the artist

WVZ 1999/34  
**Footprints Projekt**  
**Museum Abtei Liesborn,**  
**Wadersloh-Liesborn**  
**1999**  
 Bleistift, Fußspuren auf  
 gefalteter Baumwolle, entfaltet/  
 Pencil, footprints on  
 folded cotton, unfolded  
 200 x 200 cm  
 Besitz des Künstlers/  
 Property of the artist

WVZ 1998/31  
**Footprints Projekt**  
**Kunstverein Schloss Lamberg,**  
**Steyr – 1998**  
 Bleistift, Fußspuren auf  
 gefalteter Baumwolle, entfaltet/  
 Pencil, footprints on  
 folded cotton, unfolded  
 200 x 200 cm  
 Besitz des Künstlers/  
 Property of the artist

WVZ 1998/32  
**Footprints Projekt**  
**Berchtoldvilla,**  
**Salzburg – 1998**  
 Bleistift, Fußspuren auf  
 gefalteter Baumwolle, entfaltet/  
 Pencil, footprints on  
 folded cotton, unfolded  
 200 x 200 cm  
 Besitz des Künstlers/  
 Property of the artist

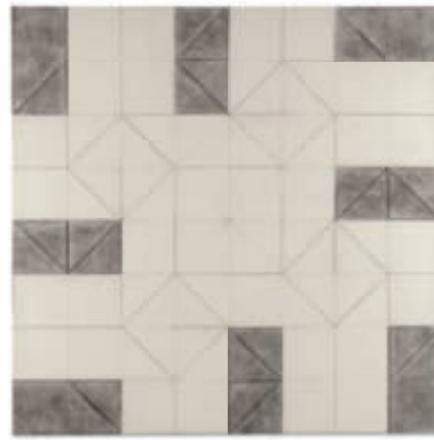


WVZ 1999/32  
**Footprints Projekt**  
**Historisches Rathaus,**  
**Andernach – 1999**  
 Bleistift, Fußspuren auf  
 gefalteter Baumwolle, entfaltet/  
 Pencil, footprints on  
 folded cotton, unfolded  
 200 x 200 cm  
 Besitz des Künstlers/  
 Property of the artist

WVZ 2001/44  
**Footprints Projekt**  
**Galerie Renate Bender,**  
**München – 2001**  
 Bleistift, Fußspuren auf  
 gefalteter Baumwolle, entfaltet/  
 Pencil, footprints on  
 folded cotton, unfolded  
 200 x 200 cm  
 Besitz des Künstlers/  
 Property of the artist

WVZ 1998/29  
**Footprints Projekt**  
**Forum Konkrete Kunst,**  
**Erfurt – 1998**  
 Bleistift, Fußspuren auf  
 gefalteter Baumwolle, entfaltet/  
 Pencil, footprints on  
 folded cotton, unfolded  
 200 x 200 cm  
 Besitz des Künstlers/  
 Property of the artist

WVZ 1999/33  
**Footprints Projekt**  
**Künstlerzentrum,**  
**Lübeck – 1999**  
 Bleistift, Fußspuren auf  
 gefalteter Baumwolle, entfaltet/  
 Pencil, footprints on  
 folded cotton, unfolded  
 200 x 200 cm  
 Besitz des Künstlers/  
 Property of the artist



WVZ 2000/36  
**Footprints Projekt**  
**Galerie Renate Kammer,**  
**Hamburg – 2000**  
 Bleistift, Fußspuren auf  
 gefalteter Baumwolle, entfaltet/  
 Pencil, footprints on  
 folded cotton, unfolded  
 200 x 200 cm  
 Besitz des Künstlers/  
 Property of the artist

WVZ 2000/35  
**Footprints Projekt**  
**Galerie Dietgard Wosimsky,**  
**Gießen – 2000**  
 Bleistift, Fußspuren auf  
 gefalteter Baumwolle, entfaltet/  
 Pencil, footprints on  
 folded cotton, unfolded  
 200 x 200 cm  
 Besitz des Künstlers/  
 Property of the artist

WVZ 1998/38  
**Zeichnung zu Footprints**  
**Stadtgalerie im Elbeforum**  
**Brunsbüttel – 1998**  
 Zeichnung, Bleistift auf Papier/  
 Pencil drawing on paper  
 40 x 30 cm  
 Besitz des Künstlers/  
 Property of the artist

WVZ 1998/36  
**Zeichnung zu Footprints**  
**Helms-Museum, Hamburg**  
**1998**  
 Zeichnung, Bleistift auf Papier/  
 Pencil drawing on paper  
 40 x 30 cm  
 Besitz des Künstlers/  
 Property of the artist



WVZ 1999/36  
**Zeichnung zu Footprints**  
**Galerie am Alten Markt,**  
**Rostock – 1999**  
 Zeichnung, Bleistift auf Papier/  
 Pencil drawing on paper  
 40 x 30 cm  
 Besitz des Künstlers/  
 Property of the artist

WVZ 1999/39  
**Zeichnung zu Footprints**  
**Museum Abtei Liesborn,**  
**Wadersloh-Liesborn**  
**1999**  
 Zeichnung, Bleistift auf Papier/  
 Pencil drawing on paper  
 40 x 30 cm  
 Besitz des Künstlers/  
 Property of the artist

WVZ 1998/37  
**Zeichnung zu Footprints**  
**Kunstverein Schloss Lamberg,**  
**Steyr – 1998**  
 Zeichnung, Bleistift auf Papier/  
 Pencil drawing on paper  
 40 x 30 cm  
 Besitz des Künstlers/  
 Property of the artist

WVZ 1998/39  
**Zeichnung zu Footprints**  
**Berchtoldvilla, Salzburg**  
**1998**  
 Zeichnung, Bleistift auf Papier/  
 Pencil drawing on paper  
 40 x 30 cm  
 Besitz des Künstlers/  
 Property of the artist



WVZ 1999/37  
**Zeichnung zu Footprints**  
**Historisches Rathaus,**  
**Andernach – 1999**  
 Zeichnung, Bleistift auf Papier/  
 Pencil drawing on paper  
 40 x 30 cm  
 Besitz des Künstlers/  
 Property of the artist

WVZ 2001/52  
**Zeichnung zu Footprints**  
**Galerie Renate Bender,**  
**München – 2001**  
 Zeichnung, Bleistift auf Papier/  
 Pencil drawing on paper  
 40 x 30 cm  
 Besitz des Künstlers/  
 Property of the artist

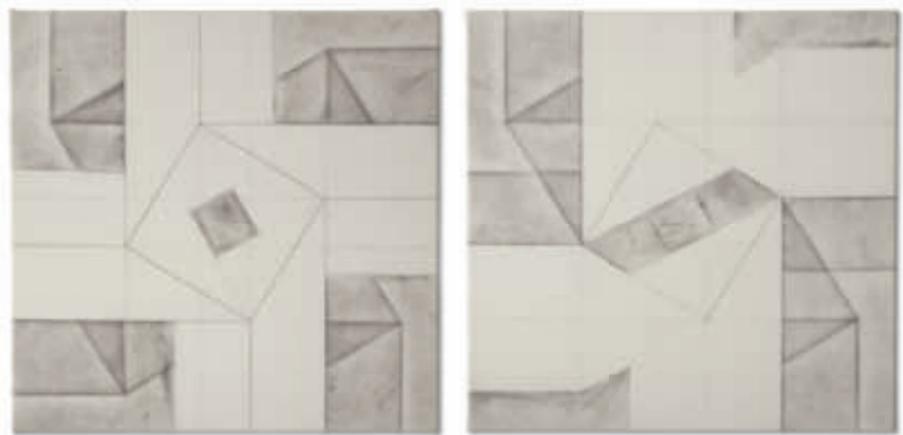
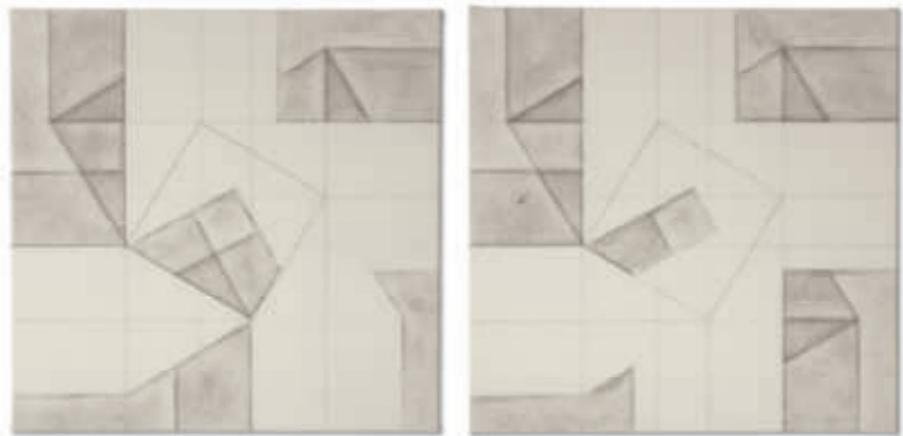
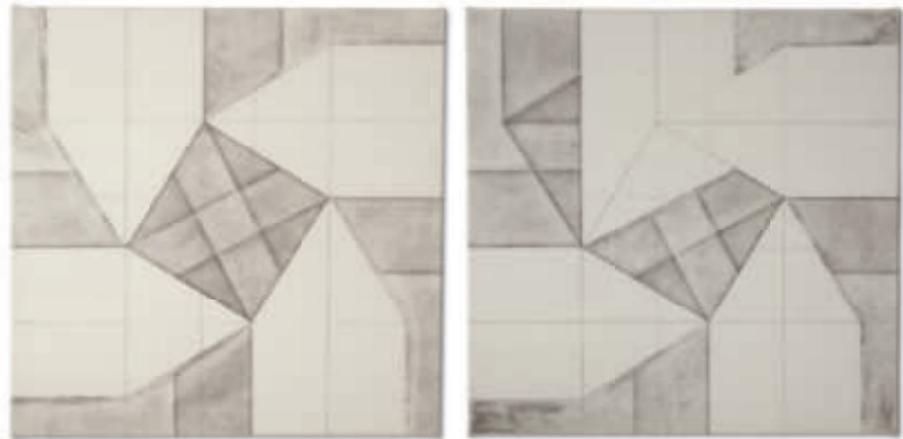
WVZ 2000/44  
**Zeichnung zu Footprints**  
**Forum Konkrete Kunst,**  
**Erfurt – 2000**  
 Zeichnung, Bleistift auf Papier/  
 Pencil drawing on paper  
 40 x 30 cm  
 Besitz des Künstlers/  
 Property of the artist

WVZ 1999/38  
**Zeichnung zu Footprints**  
**Künstlerzentrum,**  
**Lübeck – 1999**  
 Zeichnung, Bleistift auf Papier/  
 Pencil drawing on paper  
 40 x 30 cm  
 Besitz des Künstlers/  
 Property of the artist



WVZ 2000/46  
**Zeichnung zu Footprints**  
**Galerie Renate Kammer,**  
**Hamburg – 2000**  
 Zeichnung, Bleistift auf Papier/  
 Pencil drawing on paper  
 40 x 30 cm  
 Besitz des Künstlers/  
 Property of the artist

WVZ 2000/45  
**Zeichnung zu Footprints**  
**Galerie Dietgard Wosimsky,**  
**Gießen – 2000**  
 Zeichnung, Bleistift auf Papier/  
 Pencil drawing on paper  
 40 x 30 cm  
 Besitz des Künstlers/  
 Property of the artist



WVZ 2016/3-8  
**Footprints Projekt M1 - 6**  
**Galerie Renate Bender,**  
**München - 2016**  
 Bleistift, Fußspuren auf  
 gefalteter Baumwolle,  
 entfaltet, 6-teilig /  
 Pencil, footprints on folded  
 cotton, unfolded, 6 pieces  
 je/each 68 x 68 cm  
 Besitz des Künstlers/  
 Property of the artist



Installationsansicht/  
 Installation view  
 Footprints Projekt M1 - 6  
 Galerie Renate Bender,  
 München, 2016



**STAHL**  
**STEEL**

# Skulpturen und Reliefs

## Sculptures and Reliefs

Ende der 1990er-Jahre ging Peter Weber konsequent einen Schritt weiter. Er begann mit Skulpturen in Stahl. Dabei baute er seine Werke als eine langgestreckte räumliche Faltung auf. Einzelne »gefaltete« Elemente schweißte er zu einer spiralenförmigen Drehung zusammen, wie man sie aus einem Papierstreifen nachfalten könnte. Der Durchblick bei diesen langgestreckten Skulpturen ist möglich. Daraus ergeben sich bei wechselndem Betrachterstandpunkt sehr unterschiedliche Ansichten. Von der Schmalseite aus gesehen, verdichtet sich die Faltung zu einem Relief, zu einer Art Knoten. Bei einer seitlichen Ansicht zieht sich die Faltung in die Länge. Anders als bei seinen Werken mit Papier oder auch Filz steht die räumliche Entfaltung und nicht die flächige Faltung im Vordergrund. Die Faltung an sich ist im Stahl – eben auch anders als bei seinen bisherigen Materialien – nur theoretisch wieder in die Fläche zurückführbar. Das Papier lässt sich in einen Bogen mit sichtbaren Falzen glatt streichen. Beim Stahl ist der Prozess unumkehrbar.

Trotz dieser nun hochgradigen Widerständigkeit des Materials wirken diese massiven Stahlarbeiten von Peter Weber leicht und »wie mit Hand« gefaltet. Sie offenbaren nicht den aufwendigen und mechanischen Entstehungsprozess, der eine Handfertigung wie bei allen anderen Materialien natürlich nicht mehr zulässt.

Bei seinen jüngsten Reliefarbeiten, die er nun auch farbig fasst, negiert Weber die Spuren des Arbeitsprozesses weiter und lenkt den Blick auf die reine Form. Das Spiel von Licht und Schatten spielt erneut eine wichtige Rolle für die Anlage seiner Konstruktion. Obwohl die Entstehung dieser Faltungen aus Stahlblech ein ganz anderer ist – hier moduliert er das Blech über einem dreidimensionalen Modell und kann eben nicht richtig falten –, ähnelt der Aufbau aus geometrischen Formen seinen anderen Werkgruppen.

In the late 1990s, Peter Weber took his evolution a step further. He began to make sculptures in steel, constructing his works as elongated, spatial foldings. Single "folded" elements were welded into a spiral-shaped coil, as though folded from a strip of paper. One can look through these elongated sculptures. When the observer changes standpoints, the result is a variety of different views. Seen from the narrow side, the folding converges into a relief, into a type of knot. When viewed from the front, the folding extends laterally. In contrast to his works on paper or in felt, the focus is on spatial unfolding instead of planar folding. The folding itself is made out of steel – a material quite different from the others – and can only theoretically be pressed back into a flat shape. Paper can be smoothed out to a flat sheet with visible creases. With steel the process is irreversible.

In spite of the high resilience of the material, the massive steel works by Peter Weber appear light and as though "handmade". They do not reveal the elaborate and mechanical process of realization, which of course does not permit folding by hand like all the other materials he uses.

In his newest relief works, which he now covers with colour, Weber continues to negate the traces of the work process and directs the viewer's gaze towards the pure form. The play of light and shadow is once again decisive for the composition of his constructions. Although the realization of these foldings made out of steel is very different, because here he shapes the metal over a three-dimensional model and cannot of course fold it, the composition built out of geometric forms resembles his other groups of works.

In his sculptures, which are unquestionably spatial, he is interested – in contrast to his textile foldings – in the possibility of creating a flat impression or evoking one in the viewing of the work. In all the

Bei seinen Skulpturen, die unzweifelhaft räumlich sind, interessiert ihn – in Umkehrung zu seinen bisherigen textilen Faltungen – die Möglichkeit, einen flächigen Eindruck zu erzeugen bzw. diesen bei der Betrachtung mitzudenken. Bei allen anderen Materialien, die er bislang nutzte, musste die räumliche Entfaltung vom Betrachter als Möglichkeit vorgestellt werden.

*Simone Schimpf*

other materials that he has employed until now, the spatial unfolding had to be imagined as a possibility by the viewer.

*Simone Schimpf*



WVZ 2000/40  
**Gedrehtes Rechteck – 2000**  
V4A-Stahl gefaltet/  
V4A steel folded  
Höhe/Height 310 cm  
Privatsammlung/  
Private collection, Pülsen, DE



WVZ 1996/18  
**Streifenkantung – 1996**  
 Edelstahl gefaltet, 6-teilig,  
 Auflage 2 Ex./Stainless steel  
 folded, 6 pieces, edition of 2  
 je/each 48 x 12 cm  
 Privatsammlung/  
 Private collection, DE



WVZ 2000/40  
**Gedrehtes Rechteck – 2000**  
 V4A-Stahl gefaltet/  
 V4A steel folded  
 Höhe/Height 310 cm  
 Privatsammlung/  
 Private collection, Pülsen, DE



WVZ 2017/21  
**Twins I – 2017**  
Edelstahl gefaltet,  
Auflage 3 Ex./Stainless steel  
folded, edition of 3  
62 x 59 x 37 cm  
Besitz des Künstlers/  
Property of the artist



WVZ 2001/53  
**In Progress II – 2001**  
V4A-Stahl gefaltet/  
V4A stainless steel folded  
154 x 230 x 152 cm  
Leihgabe an das / Loan to  
Museum für Konkrete Kunst,  
Ingolstadt, DE



WVZ 2014/66  
**In and out – 2014**  
Stahl gefaltet, glasperlen-  
gestraht, Auflage 15 Ex./  
Steel folded, bead blasted,  
edition of 15  
67 x 15 x 7 cm  
Privatsammlungen/  
Private collections



WVZ 2017/22  
**Twins II – 2017**  
Edelstahl gefaltet, glasperlen-  
gestraht, Auflage 3 Ex. + 1 a. p./  
Stainless steel folded, bead  
blasted, edition of 3 + 1 a.p.  
92 x 50 x 24 cm  
Besitz des Künstlers/  
Property of the artist



WVZ 2000/43  
**In Progress II – 2000**  
V4A-Stahl gefaltet,  
Auflage 3 Ex./V4A stainless  
steel folded, edition of 3  
40 x 37 x 57 cm  
Privatsammlungen/  
Private collections



WVZ 2014/20  
**Twins II – 2014**  
Corten-Stahl gefaltet/  
Corten steel folded  
128 x 68 x 39 cm  
Gretel Bergmann Schule,  
Hamburg, DE



WVZ 2014/21  
**3 Quadrate – 2014**  
Corten-Stahl gefaltet/  
Corten steel folded  
63 x 63 x 9 cm  
Besitz des Künstlers/  
Property of the artist



WVZ 2017/24  
**3 x IN AND OUT – 2017**  
Edelstahl pulverbeschichtet,  
gefaltet, Auflage 3 Ex./  
Stainless steel powdercoated,  
folded, edition of 3  
ca. 130 x 170 cm  
Sammlung/Collection  
Maximilian und Agathe  
Weishaupt, München, DE;  
Privatsammlung/  
Private collection,  
Nürnberg, DE;  
Sammlung/Collection  
Veronika und Fritz Peters,  
Ingolstadt, DE

Installationsansicht links/  
Installation view left:  
Sammlung/Collection  
Veronika und Fritz Peters,  
Ingolstadt, DE



**KOOPERATIONEN**  
**COLLABORATIONS**

# Kooperationen mit Künstlerkollegen

## Collaboration with Other Artists

Künstlerkooperationen gab es schon immer, doch in bestimmten Zeiten entsprechen sie sicherlich mehr dem Zeitgeist und bestimmten Kunstdiskursen. Das war beispielsweise in den 1960er-Jahren mit dem starken gesellschaftlichen Reformimpuls so und begleitet die sogenannte 1968er-Künstlergeneration danach weiter. Peter Weber, der in diesen Jahren seine künstlerische Prägung erhielt, stand immer dem Werk anderer Künstler offen gegenüber und suchte den Austausch. Gemeinsame Werke entstanden tatsächlich über die Jahre hinweg mit Freunden und Wegbegleitern. Es waren immer einmalige Aktionen, die nicht auf eine dauerhafte Kooperation angelegt waren.

Mit Eugen Gomringer (\*1925) und Klaus Peter Dencker (\*1941) entwickelte Peter Weber aus der Sprache heraus eine mehrteilige Faltung. Vergleichbar mit einem Brief, den man auch faltet, lieferte Weber unterschiedliche Papierkonstellationen im Quadrat bzw. Rechteck, auf die die beiden anderen Künstler Wörter, Fragmente, Zeilen einfügten. Das *Stundenbuch* mit Gomringer bezieht sich dabei explizit auf eine historische Form des mittelalterlichen Andachtsbuchs. Der besinnliche Zeitfaktor für die Rezeption des mehrteiligen Werks ist tatsächlich ein wesentlicher Aspekt. Die Streifenprogression mit Dencker betont mehr die Verschachtelung von Form und Worten, die sich wie bei einem Kreuzworträtsel ineinander verbinden.

Die Zusammenarbeit mit Matt McClune (\*1973) und Helmut Dirnaichner (\*1942) entstand über die Materialität und die Farbigkeit. Die gemeinsame »Vernetzung« mit McClune überrascht durch die Kombination der beiden eigenständigen Künstlerhandschriften, die sofort erkennbar sind: Webers Faltung trifft auf McClunes subtile Farbverläufe. Eine solche Farbigkeit, wie sie McClune durch speziellen

Artists have always worked together, but in certain epochs such collaboration corresponds more to the Zeitgeist and to certain artistic discourses. This occurred, for example, in the 1960s with the strong impulse to reform society and continued to drive the so-called 1968 artists' generation. Peter Weber, who in these years was forming his artistic personality, has always been open to the work of other artists and has sought dialogue with them. Collaborative works were indeed realized over the years with friends and companions. These were always individual single actions, not conceived as permanent collaborations.

With Eugen Gomringer (born in 1925) and Klaus Peter Dencker (born in 1941), Peter Weber developed a multi-part folding out of language. Weber created different paper constellations in the forms of squares or rectangles, upon which the other two artists placed words, fragments or lines – comparable to a letter that is also folded. The book of hours with Gomringer explicitly recalls the historic form of the medieval devotional book of hours. The contemplative time factor is indeed a central aspect in the reception of this multi-part work. The progression of strips with Dencker emphasizes more the interlinking of form and words, which interpenetrate as in a crossword puzzle.

The collaborations with Matt McClune (born in 1973) and Helmut Dirnaichner (born in 1942) arose from materiality and colour. The joint "network" with McClune surprises the viewer with its combination of the artists' individual hallmarks, each of which is immediately recognizable. Weber's folding meets McClune's subtle graduations of colour. The chromaticity that McClune achieves through the special application and mixing of pigments is otherwise completely atypical of Weber's work. The same can



Peter Weber, Dietgard Wosimsky und/and Eugen Gomringer, 2000



Peter Weber und/and Matt McClune, 2010



Peter Weber, Christine und/and Helmut Dirnaichner, 2018



Peter Weber und/and Klaus Peter Dencker, 2013

Pigmentauftrag und -mischung erlangt, ist sonst für das Werk von Weber vollkommen untypisch. Das Gleiche lässt sich über *3 x In and Out* sagen, das Dirnaichners Praxis der handgeschöpften Zellulose bereichert um Pigmente und weitere Mineralien mit einer skulpturalen Faltung von Weber verbindet.

Alle Künstlerkooperationen zeichnen sich dadurch aus, dass jeder eigenständig mit seinem Thema, seiner Technik erkennbar bleibt. Jedes der Werke lässt sich sowohl bei dem einen als auch bei dem anderen Künstler schlüssig in sein Œuvre einreihen. Sie bestätigen die jeweilige künstlerische Praxis des einzelnen Künstlers und lassen zugleich ebenbürtig das Werk des anderen zu.

Simone Schimpf

be said for *3 x In and Out*, which combines Dirnaichner's practice of handmade cellulose enriched with pigments and other minerals with a sculptural folding by Weber.

All of these collaborations with other artists are characterized by the fact that each artist remains recognizable in his subject, his technique. Each of the works can be accordingly incorporated in the oeuvre of one or the other of the artists. They confirm the respective artistic practice of each of the individual artists and at the same time acknowledge the work of the other.

Simone Schimpf

# Eugen Gomringer



WVZ 2001/19-34  
**Gomringer-Zyklus Stundenbuch  
 M1-6 aus dem Diagonalschnitt  
 2001**  
 Künstlerkooperation mit/  
 Collaboration with  
 Eugen Gomringer  
 Canson Aquarellkarton  
 gefaltet, gerahmt,  
 mit Handschrift  
 Eugen Gomringers, 16-teilig/  
 Canson watercolour  
 paper folded, framed,  
 with handwriting by  
 Eugen Gomringer, 16 pieces  
 je/each 50 x 50 cm  
 Museum für Konkrete Kunst,  
 Ingolstadt, DE



# Klaus Peter Dencker



WVZ 2013/2-6  
**Streifenprogression 1-5**  
**2013**  
Künstlerkooperation mit/  
Collaboration with author  
Klaus Peter Dencker  
Canson Aquarellkarton gefaltet,  
gerahmt, 5-teilig, Auflage 2 Ex./  
Canson watercolour paper  
folded, framed, 5 pieces,  
edition of 2  
je/each 30 x 30 cm  
Besitz des Künstlers/  
Property of the artist  
Klaus Peter Dencker;  
Privatsammlung/  
Private collection, DE

# Klaus Peter Dencker



WVZ 2014/2  
**Dürer erweitert – 2014**  
 Künstlerkooperation mit/  
 Collaboration with author  
 Klaus Peter Dencker  
 Aquarellkarton gefaltet,  
 gerahmt/Watercolour paper  
 folded, framed  
 42,5 x 42,5 cm  
 Privatsammlung/  
 Private collection,  
 Ahrensburg, DE



WVZ 2014/3  
**Dürer erweitert (Variante)  
 2014**  
 Künstlerkooperation mit/  
 Collaboration with author  
 Klaus Peter Dencker  
 Aquarellkarton gefaltet,  
 gerahmt/Watercolour paper  
 folded, framed  
 42,5 x 42,5 cm  
 Besitz des Künstlers/  
 Property of the artist

# Matt McClune



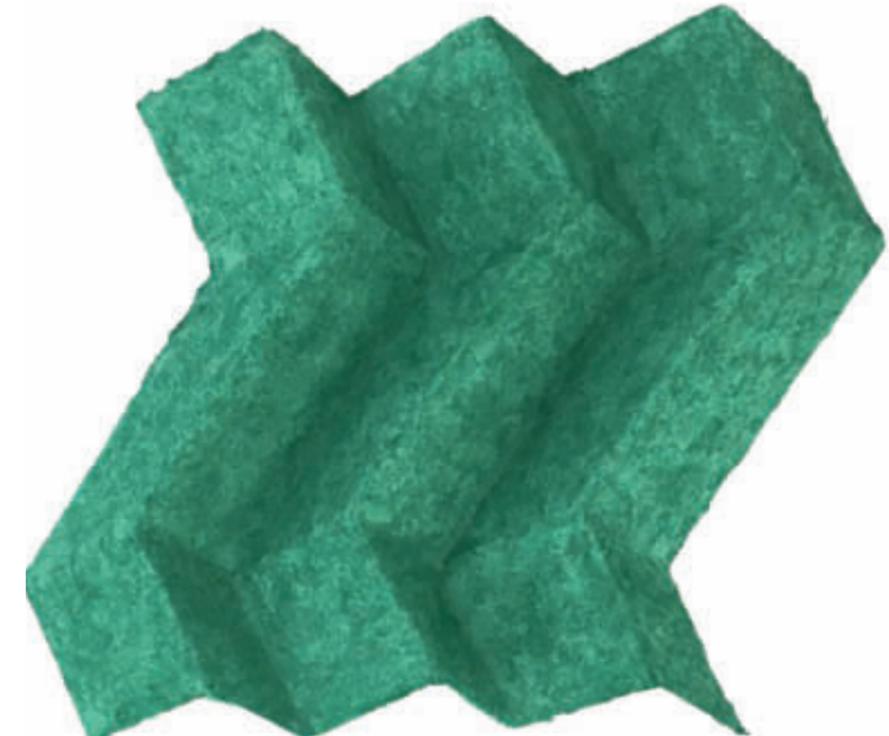
WVZ 2013/64  
**Vernetzung FBG6 (9) (rechts)  
 2013**  
 Künstlerkooperation mit/  
 Collaboration with  
 Matt McClune  
 Filz beige gefaltet, Acryl/  
 Beige felt folded, acrylic  
 54 x 54 cm  
 Besitz des Künstlers /  
 Property of the artist  
 Matt McClune

WVZ 2013/63  
**Vernetzung FBG6 (9) (links)  
 2013**  
 Künstlerkooperation mit/  
 Collaboration with  
 Matt McClune  
 Filz beige gefaltet, Acryl/  
 Beige felt folded, acrylic  
 54 x 54 cm  
 Besitz des Künstlers/  
 Property of the artist

# Helmut Dirnaichner



WVZ 2018/15  
**3 x In and Out (Lapislazuli)**  
2018  
Künstlerkooperation mit/  
Collaboration with  
Helmut Dirnaichner  
Lapislazuli auf Arches Bütten  
gefaltet, Auflage 6 Ex./  
Lapis lazuli on Arches hand-  
made paper folded, edition of 6  
39 x 47 x 8,5 cm  
Privatsammlungen/  
Private collections



WVZ 2018/16  
**3 x In and Out (Malachit)**  
2018  
Künstlerkooperation mit/  
Collaboration with  
Helmut Dirnaichner  
Malachit auf Arches Bütten  
gefaltet, Auflage 6 Ex./  
Malachite on Arches hand-  
made paper folded, edition of 6  
39 x 47 x 8,5 cm  
Privatsammlungen/  
Private collections

# Begegnungen Encounters



1990  
Ulf Meyer, Knut Kiesewetter, Alex Riel, Gustl Mayer,  
Wolfgang Schlüter und/and Peter Weber, Tunø, DK



2005  
Ernst Huebner, Erhard Witzel, Peter Weber,  
Uta-Belina Waeger und/and Astrid Huebner:  
auf dem Weg zu *The Lightning Field* von Walter de  
Maria in Arizona, USA/ on the way to *The Lightning  
Field* by Walter de Maria in Arizona, USA



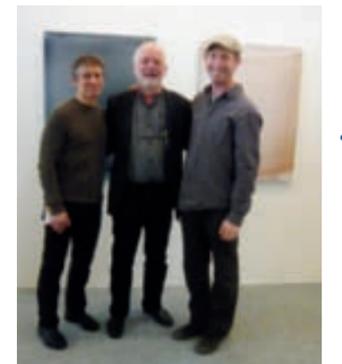
2007  
Werner Ruhнау, Timm Ulrichs und/and Peter Weber – *Verkörperte  
Fläche*, Universitätssammlungen Kunst + Technik in der  
ALTANAGalerie, Dresden, DE



2007  
Peter Weber und/and Frank Gehry,  
Art Santa Fe, Santa Fe, NM, USA



2007  
Robert Ryman, Merrill Wagner und/and Peter Weber,  
New York, NY, USA



2010  
Bill Thompson, Peter Weber  
und/and Matt McClune,  
Art Karlsruhe, Karlsruhe, DE



2000  
Peter Weber, Dietgard Wosimsky und/  
and Eugen Gomringer, Galerie Dietgard  
Wosimsky, Gießen, DE



2001  
Peter Weber und/and Peter O'Mara,  
Galerie Renate Bender, München, DE



2003  
Peter Weber und/and Josef Linschinger,  
Ilmenau, DE



2008  
Klaus Honnef und/and Peter Weber, Art Cologne, Köln, DE



2008  
Tom Mosley und/and Peter Weber,  
Art Cologne, Köln, DE



2013  
Peter Weber und/and Hans Jörg Glattfelder,  
Art Karlsruhe, Karlsruhe, DE



2014  
Peter Weber und/and Martin Willing, galerie ada,  
Meiningen, DE



2014  
Harald Pompl, Peter Weber und/and  
Wolfgang Lackerschmidt, galerie ada, Meiningen, DE



2014  
Harald Pompl, Matt McClune, Lars Strandh, Hellmut Bruch, Ole Müller,  
Rosa M Hessling, Jerry Zeniuk, Renate Bender, Katharina Brauch,  
Douglas Allsop, Inge Dick, Nadine Poulain, Peter Weber und/and  
Siegfried Kreitner, KUNSTHAUS Fürstfeldbruck, Fürstfeldbruck, DE



2010  
Peter Weber, Marcello Morandini und/and Gert Riel,  
Das Kleine Museum, Weißenstadt, DE



2012  
Gerhard und/and Annelies Derriks mit / with  
Peter Weber, Galerie Renate Bender, München, DE



2014  
Heiner Thiel, Maria Latić, Ben Muthofer und/and  
Peter Weber, Galerie Renate Bender, München, DE



2012  
Peter Weber und/and Renate Bender,  
Galerie Renate Bender, München, DE



2016  
Jeremy Thomas und/and Peter Weber,  
Art Miami, Miami, FL, USA



2018  
Peter Konwitschny und/and Peter Weber



2018  
Inge Dick und/and Peter Weber,  
Art Karlsruhe, Karlsruhe, DE



# Peter Weber

Peter Weber wurde 1944 in Kollmar/Elbe geboren, er lebt und arbeitet bei München.

Peter Weber was born in 1944 in Kollmar/Elbe, Germany; he lives and works near Munich.

## Vita

- 2017 Erste Arbeiten in Stahl und Filz mit »offenen Faltzuständen« entstehen
- 2005/06 Erste Retrospektive im Museum für Konkrete Kunst, Ingolstadt mit vier weiteren Stationen
- 2001 Erste Faltungen in Filz
- 1996 Faltungen in Kunststoff und Edelstahl
- 1993 Faltungen mit Vorder- und Rückseite einer Form in einer Ebene
- 1990 Entwicklung von Falttechniken und Faltsystemen unter Einbeziehung des Mediums Leinwand
- 1979–89 Lehrauftrag an der Fachhochschule Hamburg, Fachbereich Gestaltung
- 1975–78 Lehrauftrag als Kunsterzieher in Hamburg
- 1975 Erste Papierfaltungen
- 1974 Freiberuflich tätig als Maler und Grafiker
- 1973 Versuche der Verbindung von Kinetik und Musik, erster Katalog zu einer kinetischen Multivision zur Komposition *Transition I* von Mauricio Kagel

## Biography

- 2017 The first works in steel and felt with "open folding states" are created
- 2005/06 First retrospective solo show at the Museum für Konkrete Kunst, Ingolstadt; the show travels to four more locations
- 2001 First foldings in felt of various densities and colours
- 1996 Foldings in plastic materials such as HDPE (high-density polyethylene) and steel
- 1993 Foldings with front and back of a single form on one plane
- 1990 Development of folding techniques and folding systems with the inclusion of the canvas medium
- 1979–89 Assistant professor at the Fachhochschule Hamburg, Department of Art and Design
- 1975–78 Position as an art instructor
- 1975 First foldings with paper
- 1974 Painter and graphic designer
- 1973 Efforts to combine Kinetic Art and music; first catalogue on a kinetic "multivision" based on the composition *Transition I* by Mauricio Kagel

- seit 1969 Auseinandersetzung mit Konkreter Kunst, erste Versuche systematischer und serieller Veränderung von Linienrastern
- 1969–73 Studium an der Fachhochschule Hamburg, Fachbereich Gestaltung bei Max H. Mahlmann; Diplom als Grafikerdesigner
- 1963–65 Lehre als Schriftsetzer

## Musik

- 2004 Gastspiele in Dallas und New Orleans
- 1997 Gastspiel mit *Jazzbreeze* in New Orleans Ehrenbürger der Stadt New Orleans
- 1979–89 Zahlreiche Tourneen und Jazzfestivals in Europa mit *Bob Cats*, Knut Kiesewetter, *Jazzagain*, *Blackbirds of Paradise* u. v. a.
- seit 1970 Musizierte u. a. mit Herb Geller, Wolfgang Lackerschmid, Nando de Luca, Hendrik Meurkens, Peter O'Mara, Alex Riel, Wolfgang Schlüter
- 1969–2005 Als Kontrabassist in mehreren Hamburger Jazzformationen

- since 1969 Experiments with Concrete Art; first attempts at systematic and serial changes in linear structures
- 1969–73 Studies at the Fachhochschule Hamburg in the Department of Art and Design under Max H. Mahlmann; degree in graphic design
- 1963–65 Apprenticeship as a typesetter

## Music

- 2004 Guest performances in Dallas and New Orleans
- 1997 Guest performance with *Jazzbreeze* in New Orleans Honorary citizen of New Orleans
- 1979–89 Numerous tours and jazz festivals in Europe with *Bob Cats*, Knut Kiesewetter, *Jazzagain*, *Blackbirds of Paradise* and others
- since 1970 Performs with, among others, Herb Geller, Wolfgang Lackerschmid, Nando de Luca, Hendrik Meurkens, Peter O'Mara, Alex Riel, Wolfgang Schlüter
- 1969–2005 Double bass player for various jazz groups in the Hamburg area

**Einzelausstellungen ab 1977**  
**Solo exhibitions since 1977**

- 2019 *Fläche und Raum*, Kunsthaus Fürstenfeldbruck, Fürstenfeldbruck, DE  
*Struktur und Faltung*, Galerie Renate Bender, München, DE  
*Fläche und Raum*, Stiftung Konzeptuelle Kunst mit Sammlung Schroth im Museum Wilhelm Morgner, Soest, DE  
*Kunst und Buch*, Museum für Konkrete Kunst, Ingolstadt, DE
- 2018 *Struktur. Peter Weber – Ralph Kerstner*, Galerie Mariette Haas, Ingolstadt, DE  
*Peter Weber dialog Hellmut Bruch*, Micus Museum, Jesús, Ibiza, ES
- 2017 *Peter Weber – Faltungen*, Residenz Würzburg, DE  
Galeria Marita Segovia, Madrid, ES  
*Zwischen Fläche und Raum*, Contemporanea. Galerie für moderne Kunst, Oberbillig, DE
- 2016 *Ganzheit als Prinzip. Schwingende Skulpturen und Faltobjekte*, mit Martin Willing, Galerie Renate Bender, München, DE  
Galerie Goller, Selb, DE
- 2015 *Falten in Natur und Technik*, Phyletisches Museum, Jena, DE  
One man show, Art Paris Art Fair, Paris, FR  
Kunstraum Roy, Kunnersdorf, DE  
*Peter Weber – Fokus Faltung*, Galerie Anne Voss, Dortmund, DE
- 2014 *Ganzheit als Prinzip*, mit Martin Willing, Städtische galerie ada Meiningen, Meiningen, DE  
*Peter Weber – Joa Carlos Galvao*, mit Joa Carlos Galvao, Galeria Marita Segovia, Madrid, ES  
*High Density*, mit Susan York, dr. Julius ap, Berlin, DE
- 2013 *Faltungen*, mit Fotograf Johannes Kersting, Hauser Hoffmann Kunst – Art – Arte, Atelier Kuemmichweggen, Schaffhausen, CH  
*Faltungen*, mit Edgar Diehl, Galerie Veronica Kautsch, Michelstadt, DE  
*Black and White*, mit Douglas Allsop, Galerie Renate Bender, München, DE  
*Faltwandlungen*, Metrik Architekten GmbH, Fürstenfeldbruck, DE  
*Faltungen*, mit Ben Muthofer, Galerie Mariette Haas, Ingolstadt, DE
- 2012 *Off the Wall*, mit Steve Johnson, DavisKlemmGallery Frankfurt, DE  
Galerie von Waldenburg, Waldenburg, DE
- 2011 *Faltungen*, Hauser Hofmann Kunst – Art – Arte, Thayngen, CH  
*Faltungen*, Kulturstiftung Annelies und Gerhard Derriks, Fürstenfeldbruck, DE
- 2010 *Neue Formen des konstruktiven Reliefs*, mit Gert Riel, Das Kleine Museum, Weißenstadt, DE  
*Die Form in der Faltung*, Kunstmuseum Bayreuth, DE
- 2009 Galerie Renate Bender, München, DE  
Charlotte Jackson Fine Art Gallery, Santa Fe, NM, USA  
Galerie Linde Hollinger, Ladenburg, DE  
Galerie Veronica Kautsch, Michelstadt, DE  
*Faltarchitekturen des Papiers*, Papiermachermuseum Laakirchen-Steyrermühl, Steyrermühl, AT
- 2008 Galeria Marita Segovia, Madrid, ES  
One-Man-Show, Art Santa Fe, NM, USA
- 2007 Galerie Cervino, Augsburg, DE  
*Peter Weber and Bill Thompson*, Margaret Thatcher Projects, New York City, NY, USA  
*Verkörperte Fläche*, Universitätssammlungen Kunst + Technik in der ALTANAGalerie, Dresden, DE  
*Verkörperte Fläche*, Richard-Haizmann-Museum, Niebüll, DE
- 2006 *Peter Weber – Joan Hernández Pijuan – ein Dialog*, Neuer Kunstverein Aschaffenburg, Aschaffenburg, DE  
*Micus dialog Weber*, Museum Micus, Jesús, Ibiza, ES  
Galerie St. Johann, Saarbrücken, DE  
Galerie Ursula Huber, mit Guido Wiederkehr, Basel, CH  
Galerie Veronica Kautsch, mit Bim Koehler + Jens Trempin, Michelstadt, DE
- 2005 Galerie Uwe Sacksofsky, mit Tom Mosley, Heidelberg, DE  
Galerie Renate Bender, München, DE  
*Verkörperte Fläche*, Museum für Konkrete Kunst, Ingolstadt, DE
- 2004 Galerie Renate Bender, München, DE  
One-Man-Show, Art Chicago, Chicago, IL, USA  
14. Gmundner Symposion, Gmunden, AT
- 2003 Galerie Dietgard Wosimsky, Gießen, DE
- 2002 Galerie Uwe Sacksofsky, Heidelberg, DE  
Kommunale Galerie Mörfelden, DE
- 2001 *Faltwandlungen*, Galerie Renate Bender, München, DE  
Galerie des BBK, Hannover, DE  
*Faltungen und Kantungen*, mit Karl Siegel, Gesellschaft für Gestaltung, Bonn, DE
- 2000 Galerie Renate Kammer Architektur und Kunst, Hamburg, DE  
*Faltwandlungen*, Galerie Dietgard Wosimsky, Gießen, DE  
Kunsthau Rehau, ikkp – institut für konstruktive kunst und konkete poesie, Sammlung Gomringer, Rehau, DE  
*Faltungen*, Kleine Galerie Ilmenau, DE
- 1999 *Faltwandlungen*, Artists' Center, Lübeck, DE  
*3 Stations to Come to Tranquility*, mit R. Bonke and M. Schröder, Galerie am alten Markt, Rostock, DE
- 1998 *Faltwandlungen*, Galerie im Elbeforum, Brunsbüttel, DE  
*Faltwandlungen*, Helms Museum, Hamburg, DE
- 1997 *Faltungen*, Kulturzentrum Wassermühle, Trittau, DE  
*Faltungen*, Galerie hinter dem Rathaus, Wismar, DE
- 1996 Hofgalerie, Chemnitz, DE  
Werkstattgalerie Friege, Remscheid, DE
- 1995 *faltung verso faltung*, Haus Ratschow, Rostock, DE  
Julius-Magnus-Haus, Rendsburg, DE
- 1994 Kreishaus Ratzeburg, DE
- 1992 Kunstverein, mit G. Lutz, Bad Dürkheim, DE
- 1989 *Strukturen*, Ausstellungszentrum am Fernsehturm, Ost-Berlin, DDR
- 1981 Galerie Abthaus, Buxtehude, DE  
Neue Gesellschaft, Hamburg, DE
- 1977 *programmierte gestaltung*, Neue Gesellschaft, Hamburg, DE

**Gruppenausstellungen ab 1972**  
**Group exhibitions since 1972**

- 2018 *DECADE ONE. Ten years dr. julius ap*, dr. julius ap, Berlin, DE  
*The color rides in Coral Gables*, Ninoska Huerta Gallery, Coral Gables, FL, USA  
*Ecken und Kanten*, Galerie Renate Bender, München, DE  
*summer in the city*, Galerie Kautsch, Michelstadt, DE  
*Zu Gast bei Ketterer Kunst Berlin. Das Museum für Konkrete Kunst aus Ingolstadt*, Berlin, DE  
*LABYRINTH KONKRET... mit Nebenwegen*, Museum im Kulturspeicher, Würzburg, DE
- 2017/18 *Von Alu bis Zement – Bilder, Plastiken und Objekte*, Museum Ritter, Sammlung Marli Hoppe-Ritter, Waldenbuch, DE  
*L'horreur du plein*, Selma Feriani Gallery, Sidi Bou Said, TN
- 2017 *Start-up! Editionen zeitgenössischer konkreter Kunst von renommierten Künstlern und emerging artists*, Galerie Robert Drees, Hannover, DE  
*Rot kommt vor Rot*, Museum Ritter, Sammlung Marli Hoppe-Ritter, Waldenbuch, DE  
*FORMIDABLE! Ausgewählte Arbeiten für Liebhaber und Sammler*, Galerie Anne Voss, Dortmund, DE
- 2016 *THE BOX PROJECT. UNCOMMON THREADS*, Fowler Museum, Los Angeles, CA, USA; Racine Art Museum, Racine, WI, USA (2017); The Textile Museum at George Washington University, Washington, DC, USA (2017/18); Collaboration with the Lloyd Cotsen Collection, Los Angeles, CA, USA  
*Kinder, wie die Zeit vergeht. Zeichnung und Grafik aus 29 Jahren Galerietätigkeit*, Galerie Renate Bender, München, DE  
*Fifty Shades of Red*, Galerie Renate Bender, München, DE
- 2015 *SCHWARZ AUF WEISS*, Highlights aus der Sammlung Maximilian und Agathe Weishaupt und der Stiftung für Konkrete Kunst und Design, Museum für Konkrete Kunst, Ingolstadt, DE  
*Konkrete Kunst*, Kunstverein Bad Nauheim e.V., Bad Nauheim, DE  
*Die Kunst der Faltung. Einknicken oder Kante zeigen*, Kunstraum Alexander Bürkle, Freiburg, DE  
*WEBARTEN*, Neue Galerie Dachau, Dachau, DE  
*KUNSTSTOFF*, Galerie Renate Bender, München, DE
- 2014 *REIHE – RHYTHMUS – RAUM*, Kunstprojekt Karlshof, Ellingen, DE  
*Wiesbadener Kunstsommer 2014*, Kunstraum unterm Kurhaus, Wiesbaden, DE  
*Heavy Metal?*, Galerie Renate Bender, München, DE  
*Weiss inspiriert*, Galerie Linde Hollinger, Ladenburg, DE  
*WEISS. Aspekte einer Farbe in Moderne und Gegenwart*, Museum im Kulturspeicher Würzburg, Würzburg, DE  
*Die Kunst der Faltung. Einknicken oder Kante zeigen*, Museum für Konkrete Kunst Ingolstadt, Ingolstadt, DE  
*Multiples. Die Kunst der Edition*, Galerie Mariette Haas, Ingolstadt, DE  
*Private View*, dr. julius ap, Berlin, DE  
*WEISS SEHEN*, QuadrArt Dornbirn, Dornbirn, AT
- 2013 *Faszination FARBE. Die Galerie Renate Bender zu Gast im KUNSTHAUS Fürstenfeldbruck*, Fürstenfeldbruck, DE  
Reliefs, Objekte und Plastiken aus der Sammlung Marli Hoppe-Ritter, Museum Ritter, Waldenbuch, DE  
*S(ch)ichtwechsel! Neue Blicke auf die Sammlung*, Museum für Konkrete Kunst Ingolstadt, Ingolstadt, DE  
*Faszination der Farbe*, Galerie Renate Bender zu Gast bei DavisKlemmGallery, Wiesbaden, DE
- 2012 *Konstruiertes Grau #4*, Mies van der Rohe Haus, Berlin, DE
- Künstler der Galerie und Neuentdeckungen*, Galerie Linde Hollinger, Ladenburg, DE  
*Das kleine Format*, Galerie St. Johann, Saarbrücken, DE  
*Faltwelten*, Galerie Renate Bender, München, DE  
*paper and more*, QuadrART-Dornbirn, Dornbirn, AT
- 2011 *3 D Reliefs*, Objekte und Plastiken aus der Sammlung Marli Hoppe-Ritter, Museum Ritter, Waldenbuch, DE  
*streng geometrisch*, Ausstellung im Museum Moderner Kunst Kärnten, Klagenfurt, AT  
*Papier konkret*, Galerie St. Johann, Saarbrücken, DE  
*Das Textile als Medium der zeitgenössischen Kunst*, Kunstarchiv Darmstadt, Darmstadt, DE
- 2010 *Papier konkret*, Galerie Ruhnke, Potsdam, DE  
*Mostly Monochrome*, McKenzie Fine Art Inc., New York, NY, USA  
*Farbe, Raum, Struktur*, Galerie von Braunbehrens, München, DE
- 2009 *Werkgruppen*, Galerie Ursula Huber, Basel, CH  
Conny Dietzschold Gallery, Sydney, AU  
*Aufbruch*, Finanzministerium Schleswig-Holstein, Kiel, DE  
*New Works*, Galerie Felchlin, mit Bim Koehler, Harald Pompl, Zürich, CH  
*Kunst im kleinen Format*, Overbeck-Gesellschaft, Lübeck, DE  
ReConnaître, Paksi Képtár, Paks, HU
- 2008 *Hommage an das Quadrat – Werke aus der Sammlung Marli Hoppe-Ritter 1915–2009*, Museum Ritter, Waldenbuch, DE  
*Gegenstandslos*, gkg Gesellschaft für Kunst und Gestaltung e.V., Bonn, DE
- 2007/08 *Exemplifizieren wird Kunst*, Vasarely Múzeum, Budapest, HU  
*BLAU*, Kreissparkasse Rottweil, DE  
*Das Helle und das Dunkle in der*
- Konkreten Kunst*, 15. Kolloquium Forum Konkrete Kunst Erfurt e.V., Erfurt, DE  
*Bildertausch 3*, Neupräsentation der Sammlung Marli Hoppe-Ritter, Museum Ritter, Waldenbuch, DE  
*Exemplifizieren wird Kunst*, Ludwig Museum, Koblenz, DE
- 2007 *Petersburg ...*, Jahresausstellung, Galerie St. Johann, Saarbrücken, DE  
*Papierwelten – World of Paper*, Galerie Renate Bender, München, DE  
*Exemplifizieren wird Kunst*, Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen, DE  
*it's all in the fold – more than just origami*, Center for Book and Paper Arts, Columbia College Chicago, Chicago, IL, USA  
*CHILL*, Margaret Thatcher Projects, New York City, NY, USA
- 2006 *Aus & Auf Papier*, Papiermachermuseum Laakirchen, Steyrermühl, AT  
*Wunderkammer*, Galerie St. Johann, Saarbrücken, DE  
*20 Jahre Galerie Friege, Remscheid*, Galerie der Stadt Remscheid, DE
- 2005 *Weiß*, März-Galerien, Ladenburg, DE  
Charlotte Jackson Fine Art Gallery, Santa Fe, NM, USA  
Galerie Dietgard Wosimsky, Gießen, DE  
*vertikal in fläche und raum*, Kunstverein Willigrad e. V., Lübsdorf, DE  
*Max Bill hat neue Nachbarn*, Sammlung Peter C. Ruppert – Konkrete Kunst aus Europa nach 1945, Museum im Kulturspeicher, Würzburg, DE  
*Konkrete Positionen*, Galerie Dietgard Wosimsky, Gießen, DE
- 2004 *Multiple Objekte*, Galerie St. Johann, Saarbrücken, DE  
*Konzept '03*, Hanse-Office Brüssel und Landesvertretung von Schleswig-Holstein, Berlin, DE  
Galerie Sacksofsky & Bloch, Bern, CH  
*Kompakt Konstruktiv Konkret*, 14. Gmundner Symposium, Gmunden, AT  
*Multiple, Grafik und Objekte*, Galerie St. Johann, Saarbrücken, DE

- 2003 *Laufage*, Galerie Uwe Sacksofsky, Heidelberg, DE  
Mondriaanhuis, Amersfoort, NL  
*Liebig: konkret*, Galerie Dietgard Wosimsky, Gießen, DE  
*Europe Concrete*, Muzeum Architektury Wroctaw, PL  
*Nord-Kunst, Schleswig-Holstein im 20. Jahrhundert*, Nordfriesland Museum. Nissenhaus Husum, DE  
*Europa konkret*, ALTANAGalerie der Technischen Universität Dresden, Dresden, DE  
*Multiple Grafik und Objekte*, Galerie St. Johann, Saarbrücken, DE
- 2002 *Europe Concrete*, Brunswiker Pavillon, Kiel, DE  
Galerie Uwe Sacksofsky, Heidelberg, DE  
Galerie Lindner, Wien, AT  
Gesellschaft für Kunst & Gestaltung Bonn, DE  
*Accrochage zum 20.*, Produzentengalerie Kunen, Dülmen, DE
- 2001 *Konstruktivisten aus Schleswig-Holstein*, Richard-Haizmann-Museum, Niebüll, DE  
*Zeitgleich*, Kieler Stadtgalerie, Kiel, DE  
*papier=kunst4*, Neuer Kunstverein Aschaffenburg, DE  
*Skulpturen*, Kunstverein Schenefeld, DE  
*Nordart*, Rendsburg, DE  
Galerie Kammer, Architektur und Kunst, Hamburg, DE
- 2000 *Nicht(s) zu fassen*, mit U. Behl, P. Turpin und K. P. Dencker, Museum Modern Art, Hünfeld, DE  
*Berührungen mit Japan*, Deutsch-Japanische Gesellschaft, Kiel, DE  
Ausstellung zum Hestentag, Museum Modern Art, Hünfeld, DE  
*Skulpturen und Plastiken*, Galerie St. Johann, Saarbrücken, DE  
*Farbe Weiß*, Kunstverein Wiligrad e. V., Lübstorf, DE  
*Skulpturen im Park*, Mörfelden-Walldorf, DE  
*Gruppe Konkret*, Künstlerforum Bonn, DE  
*10. Gmundner Symposion*, Gmunden, AT
- 1995 Hanseoffice, Brüssel, BE
- 1993 *Meldorfer Kulturpreis*, Neue Holländerei, Meldorf, DE
- 1990 *Vertikal diagonal horizontal*, Kunsthaus, Hamburg, DE
- 1987 *3D Gestaltung*, Fachhochschule Bereich Gestaltung, Hamburg, DE
- 1980 *expressiv und konstruktiv*, Galerie Konrad, Hamburg, DE
- 1979 *Strukturen und Prinzipien*, Kunsthaus, Hamburg, DE
- 1976 *Maler in Hamburg II*, Kunsthaus, Hamburg, DE  
*Programme*, Aktionsräume Klausstraße, Hamburg, DE
- 1974 *Maler in Hamburg*, Kunsthaus, Hamburg, DE  
*Räumliche Gestaltung*, Fachhochschule Bereich Gestaltung, Hamburg, DE
- 1972 *Programmationen*, Nordfriesland Museum. Nissenhaus Husum, Husum, DE

#### Weitere Beteiligungen Other participations

Beteiligungen an den Landesschauen des BBK Schleswig-Holstein:  
[Participation at the annual shows of the artists' association of Schleswig-Holstein:](#)  
1994, 1995, 1997, 1999, 2000, 2001, 2002, 2003, 2004, 2005, 2006, 2009, 2015

Vertreten auf nationalen und internationalen Kunstmessen  
[Regular participation at national and international art fairs](#)

#### Sammlungen (Auswahl) Collections (selection)

Forum Konkrete Kunst, Erfurt, DE  
Helms-Museum, Hamburg, DE  
Kunsthau Rehau, Institut für Konstruktive Kunst und Konkrete Poesie, Rehau, DE  
Landesbank Schleswig-Holstein, Kiel, DE  
Landesbank Schleswig-Holstein/Stockholm, SE  
Landesgalerie am oberösterreichischen Landesmuseum, Linz, AT  
Museum Abtei Liesborn, Wadersloh-Liesborn, DE  
Museum Dr. Bamberger-Haus, Rendsburg, DE  
Museum für Reduktive Kunst, Swiradow, PL  
Museum für Konkrete Kunst und Design, Ingolstadt, DE  
Sammlung/Collection Peter C. Ruppert – Konkrete Kunst aus Europa nach 1945, Museum im Kulturspeicher, Würzburg, DE  
Museum Modern Art, Hünfeld/Fulda, DE  
Museum Ritter, Sammlung Marli Hoppe-Ritter, Waldenbuch, DE  
Provinzial Versicherungen, Kiel, DE  
Sammlung/Collection D. de Simone, Rom, IT  
Sammlung/Collection E. Gomringer, Rehau, DE  
Sammlung/Collection G. Wienecke, Hamburg, DE  
Sammlung/Collection Frederick R. Weisman Art Foundation, Los Angeles, CA, USA  
Sammlung/Collection J. & S. Bergman, Chicago, IL, USA  
Sammlung/Collection M. & J. Fee, Chicago, IL, USA  
Sammlung/Collection R. Elia, Turin, IT  
Sammlung/Collection Ricci-Zucchini, Bologna, IT

Sammlung/Collection S. Braunfels, München/Berlin, DE  
Sammlung/Collection U. Crespo, Frankfurt/Wien, DE/AT  
Schulzentrum Nakskov, Lolland, DK  
Sparkasse Celle, DE  
Stadtgalerie im Elbeforum, Brunsbüttel, DE  
Städtische Galerie Karlsruhe, DE  
Sammlung/Collection Hoffmann-LaRoche, Basel, CH  
Sammlung/Collection Maximilian und Agathe Weishaupt, München, DE  
Sammlung/Collection Carmen Kroll, Stadt Schrozberg, DE  
Sammlung/Collection Apostolatos, Caracas, VE  
Cotsen Textile Traces Collection in the Textile Museum at George Washington University, Washington DC, USA  
Sammlung/Collection Kulturstiftung Annelies und Gerhard Derriks, Fürstenfeldbruck, DE  
Sammlung/Collection Das Kleine Museum, Weißenstadt, DE  
Sammlung/Collection Kunstraum Alexander Bürkle, Freiburg, DE  
Sammlung/Collection Schroth, Soest, DE  
Sammlung Alexander und Stephanie Weishaupt, Düsseldorf, DE  
Sammlung Stephan Weishaupt, Toronto, CN

**Bibliografie**

- 2018 Dr. Marlene Lauter, in: Kat. Ausst. *Labyrinth konkret ... mit Nebenwegen*, Museum im Kulturspeicher, Würzburg, DE
- 2016 Prof. Klaus Honnef, »Die Schönheit der Evidenz. Zu den künstlerischen Arbeiten von Peter Weber und Martin Willing«, in: Kat. Ausst. *Ganzheit als Prinzip. Schwingende Skulpturen und Faltobjekte*, mit Martin Willing, Galerie Renate Bender, München, DE  
Lyssa C. Stapleton, in: Kat. *THE BOX PROJECT*, The Cotsen Occasional Press, Los Angeles, CA, USA
- 2014 Ralf Michael Seele, »Ganzheit als Prinzip«, in: Kat. Ausst. *Ganzheit als Prinzip*, mit Martin Willing, Städtische galerie ada Meiningen, Meiningen, DE  
Dr. Gerda Ridler, »Das Ganze ist mehr als die Summe seiner Teile. Zu den Faltobjekten von Peter Weber«, in: Kat. Ausst. *Ganzheit als Prinzip*, mit Martin Willing, Städtische galerie ada Meiningen, Meiningen, DE  
Kat. Ausst. *WEISS. Aspekte einer Farbe in Moderne und Gegenwart*, Museum im Kulturspeicher, Würzburg, DE
- 2012 Dr. Gerda Ridler, »Das Ganze ist mehr als die Summe seiner Teile«, in: Kat. Ausst. *Faltwelten*, 2012, Galerie Renate Bender, München, DE, und Kat. Ausst. *Ganzheit als Prinzip*, 2014, mit Martin Willing, Städtische galerie ada Meiningen, Meiningen, DE
- 2011 *Das Untrügliche der Faltung. Struktur und Vernetzung*, Publikation des Vortrages Peter Weber in der Kulturstiftung Annelies und Gerhard Derriks, Fürstenfeldbruck, DE  
Christine Wetzlinger-Grundnig, in: Kat. Ausst. *streng geometrisch*, Museum Moderner Kunst Kärnten, Klagenfurt, AT  
Marc T. Hauser, »Ratio und Animus«, in: Kat. Ausst. bei Hauser Hofmann Kunst – Art – Arte, Thayngen, CH

**Bibliography**

- 2018 Dr. Marlene Lauter, in: exh. cat. *Labyrinth konkret... mit Nebenwegen*, Museum im Kulturspeicher Würzburg, DE
- 2016 Prof. Klaus Honnef, "Die Schönheit der Evidenz. Zu den künstlerischen Arbeiten von Peter Weber und Martin Willing", in: exh. cat. *Ganzheit als Prinzip. Schwingende Skulpturen und Faltobjekte*, with Martin Willing, Galerie Renate Bender, Munich, DE  
Lyssa C. Stapleton, in: cat. *THE BOX PROJECT*, The Cotsen Occasional Press, Los Angeles, CA, USA
- 2014 Ralf Michael Seele, "Ganzheit als Prinzip", in: exh. cat. *Ganzheit als Prinzip*, with Martin Willing, Städtische galerie ada Meiningen, Meiningen, DE  
Dr. Gerda Ridler, "Das Ganze ist mehr als die Summe seiner Teile. Zu den Faltobjekten von Peter Weber", in: exh. cat. *Ganzheit als Prinzip*, with Martin Willing, Städtische galerie ada Meiningen, Meiningen, DE  
Exh. cat. *WEISS. Aspekte einer Farbe in Moderne und Gegenwart*, Museum im Kulturspeicher, Würzburg, DE
- 2012 "Das Ganze ist mehr als die Summe seiner Teile", in: exh. cat. *Faltwelten*, 2012, Galerie Renate Bender, Munich, DE, and exh. cat. *Ganzheit als Prinzip*, 2014, with Martin Willing, Städtische galerie ada Meiningen, Meiningen, DE
- 2011 *Das Untrügliche der Faltung. Struktur und Vernetzung*, publication of the talk by Peter Weber at Kulturstiftung Annelies und Gerhard Derriks, Fürstenfeldbruck, DE  
Christine Wetzlinger-Grundnig, in: exh. cat. *streng geometrisch*, Museum Moderner Kunst Kärnten, Klagenfurt, AT  
Marc T. Hauser, "Ratio und Animus", in: exh. cat. at HAUSER HOFMANN Kunst-Art-Arte, Thayngen, CH

- 2010 Hans Joachim Müller, in: Kat. Ausst. *Farbe Raum Struktur*, Galerie von Braunbehrens, München, DE
- 2009 Rüdiger Heise, »Erfahrungen mit der Kante«, in: Kat. Ausst. *Peter Weber zum 65. Geburtstag*, Galerie Renate Bender, München, DE  
Mag. Carl Aigner, »Faltarchitekturen des Papiers«, in: Kat. Ausst. *Peter Weber – Faltarchitekturen des Papiers*, Österreichisches Papiermachermuseum Laakirchen, Steyermühl, AT  
Ralf Christofori, »Vernetzung FRT6«, in: Kat. Ausst. *Hommage an das Quadrat – Werke der Sammlung Marli Hoppe-Ritter 1915–2009*, Museum Ritter, Waldenbuch, DE  
Sandra Kraemer, »Aspekte Konstruktiv-Konkreter Kunst in Deutschland«, in: Kat. Ausst. *ReConnaître* Paksi Képtár, Paks, HU
- 2008 Peter Weber, »Wie hör' ich das Licht«, in: *Das Helle und das Dunkle in der Konkreten Kunst*. 12. Schriftenreihe zum 15. Kolloquium des Forum Konkrete Kunst Erfurt, DE  
Dr. Barbara Willert, in: Kat. Ausst. *Bildertausch 3. Neuinterpretation der Sammlung Marli Hoppe-Ritter*, Museum Ritter, Waldenbuch, DE  
Peter Weber, in: Kat. Ausst. *Exemplifizieren wird Kunst*, Saarbrücken, DE
- 2006 Juliane Bardt, *Kunst aus Papier – Zur Ikonographie eines plastischen Werkmaterials der zeitgenössischen Kunst*, Hildesheim, DE/Zürich, CH/New York, USA
- 2005 Dr. Phil. Ingrid Adler, »Dauerschau Konkreter Kunst im Austria Center Vienna«, Lech Lechowicz, »Vielfältige Haltung – Motivationsgemeinschaften«, in: Kat. Ausst. *MOTIVA: International – Konstruktiv – Konkret – Intelligibel*, Austria Center Vienna, Wien, AT  
Elisabeth Claus, »Peter Webers Papierobjekte«, Elisabeth Grossmann, »Peter Weber«, Susann Kosa, »Die Faltung als Mittel konstruktiver Gestaltung in den

- 2010 Hans Joachim Müller, in: exh. cat. *Farbe Raum Struktur*, exh. cat. Galerie von Braunbehrens, Munich, DE
- 2009 Rüdiger Heise, "Erfahrungen mit der Kante", in: exh. cat. *Peter Weber zum 65. Geburtstag*, Galerie Renate Bender, Munich, DE  
Mag. Carl Aigner, "Faltarchitekturen des Papiers", in: exh. cat. *Peter Weber – Faltarchitekturen des Papiers*, Österreichisches Papiermachermuseum Laakirchen-Steyermühl, AT  
Ralf Christofori, "Vernetzung FRT6", in: exh. cat. *Hommage an das Quadrat – Werke der Sammlung Marli Hoppe-Ritter 1915–2009*, Museum Ritter, Waldenbuch, DE  
Sandra Kraemer, "Aspekte Konstruktiv-Konkreter Kunst in Deutschland", in: exh. cat. *ReConnaître* Paksi Képtár, Paks, HU
- 2008 Peter Weber, "Wie hör' ich das Licht", in: *Das Helle und das Dunkle in der Konkreten Kunst*. 12. Schriftenreihe zum 15. Kolloquium des Forum Konkrete Kunst Erfurt, DE  
Dr. Barbara Willert, in: exh. cat. *Bildertausch 3. Neuinterpretation der Sammlung Marli Hoppe-Ritter*, Museum Ritter, Waldenbuch, DE  
Peter Weber, in: exh. cat. *Exemplifizieren wird Kunst*, Saarbrücken, DE
- 2006 Juliane Bardt, *Kunst aus Papier – Zur Ikonographie eines plastischen Werkmaterials der zeitgenössischen Kunst*, Hildesheim/Zurich/New York
- 2005 Dr. Phil. Ingrid Adler, "Dauerschau Konkreter Kunst im Austria Center Vienna", Lech Lechowicz, "Vielfältige Haltung – Motivationsgemeinschaften", in: exh. cat. *MOTIVA: International – Konstruktiv – Konkret – Intelligibel*, Austria Center Vienna, Vienna, AT  
Elisabeth Claus, "Peter Webers Papierobjekte", Elisabeth Grossmann, "Peter Weber", Susann Kosa, "Die Faltung als Mittel konstruktiver Gestaltung in den

|         |   |   |   |  |
|---------|---|---|---|--|
|         | Arbeiten Peter Webers«, Tobias Hoffmann, »Verkörpernte Fläche«, Uwe Hauptenthal, »Strukturelle Faltungen zwischen Fläche und Raum – Anmerkungen zu Peter Webers konstruktiv-plastischem Bildbegriff«, in: Kat. Ausst. <i>Peter Weber – Verkörperte Fläche</i> im Museum für Konkrete Kunst, Ingolstadt, DE, im Neuen Kunstverein Aschaffenburg, Aschaffenburg, DE, im Museum Micus, Jesús, Ibiza, ES, und im Richard-Haizmann-Museum, Niebüll, DE | Arbeiten Peter Webers“, Tobias Hoffmann, “Verkörpernte Fläche“, Uwe Hauptenthal, “Strukturelle Faltungen zwischen Fläche und Raum – Anmerkungen zu Peter Webers konstruktiv-plastischem Bildbegriff“, in: exh. cat. <i>Peter Weber – Verkörperte Fläche</i> at Museum für Konkrete Kunst, Ingolstadt, DE, at Neuen Kunstverein Aschaffenburg, Aschaffenburg, DE, at Museum Micus, Jesús, Ibiza, ES, and at Richard-Haizmann-Museum, Niebüll, DE | Musik«, »wie hör’ ich das Licht?«, in: Kat. Ausst. <i>Faltwandlungen Rhythmus nach den Regeln der Kunst</i> , Brunsbüttel, DE Dr. Peter Assmann, <i>Material – Konstrukt/Konzept</i> , Katalog zum gleichnamigen Symposium, Landesgalerie Oberösterreich, Linz, AT Prof. Dr. Klaus Peter Dencker, in Kat. Ausst. <i>Konzept Konkret 1. Biennale für Konkrete Kunst</i> , Bonn, DE | Musik“, “Wie hör’ ich das Licht?“, in: exh. cat. <i>Faltwandlungen Rhythmus nach den Regeln der Kunst</i> , Brunsbüttel, DE Dr. Peter Assmann, <i>Material – Konstrukt/Konzept</i> , cat. for the symposium of the same name, Landesgalerie Oberösterreich, Linz, AT Prof. Klaus Peter Dencker, exh. cat. <i>Konzept Konkret 1. Biennale für Konkrete Kunst</i> , Bonn, DE |
| 2004    | Dr. Tobias Hoffmann, »Vernetzungen und Fragmente« in: Kat. Ausst. Galerie Renate Bender, München, DE  | 2004 Dr. Tobias Hoffmann, “Vernetzungen und Fragmente” in: exh. cat. Galerie Renate Bender, Munich, DE  | 1993 Gabriele Weingärtner, »Schönheit als Rechenaufgabe« in: Kat. <i>peter weber: acrylbilder und faltobjekte</i> , Koberg, DE  | 1993 Gabriele Weingärtner, “Schönheit als Rechenaufgabe”, in: cat. <i>peter weber: acrylbilder und faltobjekte</i> , Koberg, DE  |
| 2003    | Dr. Uwe Hauptenthal, <i>Nordkunst – Schleswig-Holstein im 20. Jahrhundert</i> Renate Oesingmann, in: Kat. Ausst. <i>Künstlerfahnen 1997-2003</i> , Kleine Galerie, Ilmenau, DE  | 2003 Dr. Uwe Hauptenthal, <i>Nordkunst – Schleswig-Holstein im 20. Jahrhundert</i> Renate Oesingmann, in: exh. cat. <i>Künstlerfahnen 1997-2003</i> , Kleine Galerie, Ilmenau, DE   | 1992 Dr. Horst Otto Müller, <i>Faltung verso Faltung</i> , Faltblatt, Haus Ratschow, Rostock, DE  | 1992 Dr. Horst Otto Müller, <i>Faltung verso Faltung</i> , folded flyer, Haus Ratschow, Rostock, DE  |
| 2002/03 | Hans Jürgen Schwalm, <i>Geometrisch – Konkret IV</i> , Kat. Ausst. Galerie Kunen und Mondriaanhuis, Amersfoort, NL  | 2002/03 Hans Jürgen Schwalm, <i>Geometrisch – Konkret IV</i> , exh. cat. Galerie Kunen und Mondriaanhuis, Amersfoort, NL  |   |  |
| 2001    | Prof. Eugen Gomringer, Kat. Ausst. <i>papier-kunst 4</i> , Neuer Kunstverein Aschaffenburg, Aschaffenburg, DE Schriftenreihe <i>Logik + Poesie</i> , Forum Konkrete Kunst, Erfurt, DE Prof. Dr. Klaus Peter Dencker und Eugen Gomringer, in: Kat. Ausst. <i>NICHT(S) ZU FASSEN</i> , Museum Modern Art, Hünfeld, DE Knut Nievers, »Künstlerische Partnerschaften«, in: Kat. Ausst. <i>zeitgleich – stop and go</i> , Stadtgalerie, Kiel, DE       | 2001 Prof. Eugen Gomringer, exh. cat. <i>papier-kunst 4</i> , Neuer Kunstverein Aschaffenburg, Aschaffenburg, DE Schriftenreihe <i>Logik + Poesie</i> , Forum Konkrete Kunst Erfurt, DE Klaus Peter Dencker and Eugen Gomringer, in: exh. cat. <i>NICHT(S) ZU FASSEN</i> , Museum Modern Art, Hünfeld, DE Kunt Nievers, “Künstlerische Partnerschaften”, in: exh. cat. <i>zeitgleich – stop and go</i> , Stadtgalerie, Kiel, DE                 |   |  |
| 1998    | Dr. Marina von Assel, »Faltwandlungen – eine paradoxe Welt aus Fläche und Raum«, in: Kat. Ausst. <i>Faltwandlungen Rhythmus nach den Regeln der Kunst</i> , Brunsbüttel, DE Prof. Dr. Klaus Peter Dencker, »Falten des Körpers – Falten des Geistes«, in: Kat. Ausst. <i>Faltwandlungen Rhythmus nach den Regeln der Kunst</i> , Brunsbüttel, DE Bettina Textor, »Konkrete Kunst und  | 1998 Dr. Marina von Assel, “Faltwandlungen – eine paradoxe Welt aus Fläche und Raum”, in: exh. cat. <i>Faltwandlungen Rhythmus nach den Regeln der Kunst</i> , Brunsbüttel, DE Prof. Dr. Klaus Peter Dencker, “Falten des Körpers – Falten des Geistes”, in: exh. cat. <i>Faltwandlungen Rhythmus nach den Regeln der Kunst</i> , Brunsbüttel, DE Bettina Textor, “Konkrete Kunst und   |   |  |

# Die Autoren

## The Authors



### Prof. Dr. Klaus Peter Dencker

Geb. 1941 in Lübeck; 1960 Studium der dt. Literaturwissenschaft, Japanologie und Philosophie in Hamburg und Erlangen; 1965 Assistent und Lehrbeauftragter der Universität Erlangen-Nürnberg bis 1974; 1970 Promotion in dt. Literaturwissenschaft und Japanologie; 1974/75 freier Autor und Filmemacher; 1975 Erster Redakteur und Filmemacher im Bereich Kultur ARD/SR bis 1985; 1981 Lehrbeauftragter an den Universitäten Saarbrücken und Trier, ab 1985 bis 2000 Professur für »Medientheorie und Medienpraxis«, Universität Trier; 1985 bis 2002 Leitender Regiergungsdirektor Kulturbehörde Hamburg.

1941 born in Lübeck; 1960 studies German literature, Japanese studies, and philosophy at the Universities of Hamburg and Erlangen; 1965–74 assistant professor and lecturer at the University of Erlangen-Nuremberg; 1970 PhD in German literature and Japanese studies; 1974–75 freelance author and film-maker; 1975–85 senior editor and film-maker in the area of culture at ARD/SR; 1981 lecturer at the Universities of Saarbrücken and Trier; 1985–2000 professor of media theory and media practice at the University of Trier; 1985–2002 executive government director of the cultural authority in Hamburg.



### Dr. Gerda Ridler

Dr. Gerda Ridler ist Kunsthistorikerin und Kulturmanagerin und lebt in Salzburg. Bisherige berufliche Stationen waren das Belvedere Wien, das Lentos Kunstmuseum Linz, das Festival steirischer herbst in Graz und das Kunstmuseum Stuttgart. Sie war Gründungsdirektorin des privaten Museum Ritter in Waldenbuch bei Stuttgart (2004–2010), museologische Beraterin für das Museum Angerlehner (2012–2013), wissenschaftliche Direktorin des Oberösterreichischen Landesmuseums in Linz (2013–2018) und ist als freie Autorin, Kuratorin und Konsultantin für Privatsammlungen tätig. Sie hat Einzelausstellungen mit zeitgenössischen Künstlern und zahlreiche Themenausstellungen zur Konkreten Kunst realisiert sowie eine Reihe von ausstellungsbegleitenden Katalogbüchern und Aufsätzen über private Kunstsammlungen publiziert.

Gerda Ridler, art historian and cultural manager, lives in Salzburg. Her previous background includes positions with the Belvedere Museum in Vienna, the Lentos Kunstmuseum in Linz, the steirischer herbst festival in Graz und the Kunstmuseum in Stuttgart. She was founding director of the private Museum Ritter in Waldenbuch near Stuttgart (2004–10), museological consultant for the Museum Angerlehner (2012–13), research director of the Oberösterreichisches Landesmuseum in Linz (2013–18) and is active as a freelance author, curator and consultant for private art collections. She is responsible for numerous curatorial projects and publications on contemporary and Concrete Art and private art collections.



### Dr. Simone Schimpf

Dr. Simone Schimpf studierte Kunstgeschichte in Mainz, Dijon, Freiburg und Paris. 2005 wurde sie mit einer Dissertation über französische Kunst des 19. Jahrhunderts promoviert. Von 2006 bis 2013 war sie Kuratorin für Kunst nach 1945 am Kunstmuseum Stuttgart; seit 2009 war sie dort stellvertretende Direktorin. Seit 2013 leitet sie das Museum für Konkrete Kunst in Ingolstadt. Sie ist ebenfalls Vorsitzende der Stiftung für Konkrete Kunst und Design und der Alf Lechner Stiftung. Sie hat zahlreiche Ausstellungen zur zeitgenössischen und speziell zu konkret-konstruktiver Kunst kuratiert und Publikationen in diesem Bereich verantwortet.

Dr. Simone Schimpf studied art history in Mainz, Dijon, Freiburg and Paris. In 2005 she was awarded a PhD for her dissertation on French art of the 19th century. She was curator at the Kunstmuseum Stuttgart from 2006 to 2013 and its vice-director from 2009. Since 2013 she has directed the Museum for Concrete Art in Ingolstadt. She is also chairperson of the Foundation for Concrete Art and Design and of the Alf Lechner Foundation. Dr. Simone Schimpf has curated numerous exhibitions on Concrete and Constructivist Art and has overseen publications in this field.

# Abkürzungen

## Abbreviations

Viele Einzelwerke und Serien von Peter Weber tragen konstruktive und präzise Titel, in denen er auf die jeweilige Faltmethode hinweist, beispielsweise »Vier Quadrate im Zentrum«. In seinen Filzarbeiten ist die Stärke und Farbigkeit des Materials ebenfalls aus der Bildbezeichnung abzulesen. Alle Abkürzungen sind im Folgenden zum besseren Verständnis aufgeführt:

### Filz:

F = Filz  
AN = anthrazit  
AU = aubergine  
BL = blau  
BLC = cyanblau  
BM = beige meliert  
DR = dunkelrot  
GM = grau meliert  
GR = grau  
G = gelb  
HBL = hellblau  
K = Karakul  
OR = orange  
RT = rot  
SBL = stahlblau  
NF = Nadelfilz  
V = violett  
W = weiß  
RHO = Rhomboid

Die Filzstärke wird in Millimeter angegeben.  
Beispiel: FRT6 bezeichnet einen roten Filz in der Stärke 6 mm.

### Andere Materialien:

HDPE = Hochverdichtetes Polyethylen  
AXPET = Polyethylen  
CAN = Leinwand oder Porträtleinwand  
BW = Baumwolle  
Canson Aquarellkarton = Festes Aquarellpapier mit einer Grammatur von 300g  
Arches Büttenpapier = Festes Aquarellpapier mit einer Grammatur von 300g bis 800g

Many individual works and series by Peter Weber have constructive and precise titles in which he indicates the folding technique employed; for example, *Vier Quadrate im Zentrum* (*Four Squares in the Centre*). The thickness and colour of the material used in his felt works is likewise referred to in their titles. All the abbreviations used in this publication are listed below.

### Felt:

F = Felt  
AN = anthracite  
AU = aubergine  
BL = blue  
BLC = cyan blue  
BM = flecked with beige  
DR = dark red  
GM = flecked with grey  
GR = grey  
G = yellow  
HBL = light blue  
K = Karakul  
OR = orange  
RT = red  
SBL = steel blue  
NF = needled felt  
V = violet  
W = white  
RHO = rhomboid

The thickness of the felt is given in millimetres.  
For example: FRT6 means red felt, 6 mm thick.

### Other materials:

HDPE = high-density polyethylene  
AXPET = polyethylene  
CAN = canvas or portrait canvas  
BW = cotton  
Canson Aquarellkarton = thick watercolour paper with grammage of 300g  
Arches Büttenpapier = thick watercolour paper with grammage of 300g to 800g

# Dank

## Acknowledgements

Ein ganz herzlicher Dank gilt all jenen, die bei der Erstellung und Realisierung dieses Werkverzeichnis mitgedacht und mitgeholfen haben.

Katharina Brauch und Katja Han für die präzise und unermüdliche Recherche, Erfassung und Verarbeitung der gesamten Daten bis hin zur Weiterverarbeitung im Layout der beiden Bände. Barbara Schmidt und ihrem Team danke ich für die grafische Gestaltung und Betreuung der Druck-Vorstufe und der Erstellung der Druckdaten.

Den Autorinnen Gerda Ridler und Simone Schimpf für die umfassenden, gut recherchierten und ausgezeichneten Texte zum meinem Oeuvre. Meinem Wegbegleiter Klaus Peter Dencker für seinen ausführlichen, historisch eindrucksvollen und wissenschaftlichen Artikel zu meinem Frühwerk.

Insbesondere danke ich Renate Bender für die gesamte Betreuung dieses Projekts und allen, die sonst noch zum guten Gelingen beigetragen haben.

Aber all das wäre nicht machbar gewesen ohne die Initiative und großzügige Unterstützung des Projekts »Peter Weber – Werkverzeichnis 1968-2018« durch Maximilian und Agathe Weishaupt. Ihnen gebührt mein ausdrücklicher Dank.

*Peter Weber*

My heartfelt thanks go to all those who participated in and contributed to the preparation and realization of this catalogue raisonné.

I am grateful to Katharina Brauch and Katja Han for their precise and indefatigable research, compilation and processing of all the information, up to and including the graphic layout of the two volumes, and to Barbara Schmidt and her team for the graphic design of the catalogue, the supervision of the pre-printing phase and the production of the printing data.

My gratitude also extends to the authors Gerda Ridler and Simone Schimpf for their comprehensive and professionally researched texts, and to my companion Klaus Peter Dencker for his extensive and historically impressive essay on my early works.

I would especially like to thank Renate Bender for supervising this large project and everyone else who participated in making this project come true.

Above all, I wish to express my sincere thanks to Maximilian and Agathe Weishaupt, without whom the project Peter Weber – Catalogue Raisonné 1968-2018 would not have been possible.

*Peter Weber*

# Impressum

## Colophon

**Herausgeber / Editor:**

Sammlung Maximilian und Agathe Weishaupt

**Konzeption / Conceptual design:**

Agathe und Maximilian Weishaupt  
Renate Bender  
Barbara Schmidt  
Peter Weber

**Redaktion / Compilation:**

Renate Bender  
Katharina Brauch  
Katja Yan Han

**Texte / Texts:**

Prof. Dr. Klaus Peter Dencker  
Dr. Gerda Ridler  
Dr. Simone Schimpf  
Peter Weber  
Agathe Weishaupt

**Übersetzung / Translation:**

Anne Heritage  
David Sánchez

**Lektorat / Copyediting:**

Alexander Langkals – Deutsch / German  
Eva Laschinger – Deutsch / German  
Anne Heritage – Englisch / English  
Michael Pilewski – Englisch / English

**Fotografie Arbeiten Peter Weber / Photographic works Peter Weber:**

Helmut Bauer, Ingolstadt  
Olaf Bergmann, Witten  
Wolfgang Claus, Aschaffenburg  
Gerhard Derriks, Fürstenfeldbruck  
H. Freiberger, Bayreuth  
Manuel Heyer, München  
Helmut Kunde, Kiel  
Jens M. Martensen, Lübeck  
Dominik Moser, München  
Olaf Nagel  
Anja Schäfer, Berlin  
Gerhard Sauer, Heidelberg  
Peter Weber  
u.a./i.a.  
Seitenangaben siehe Index / Pages please see Index

**Fotografie (sonstige) / Photography (others):**

Helmut Bauer, Ingolstadt [Bd. S./Vol. p. 1/67, Riley]  
Helge Mundt, Hamburg [Bd. S./Vol. p. 1/60, Wilding]  
Hubert P. Klotzbeck [Bd. S./Vol. p. 1/59, Soto]  
Bernhard Kreutzer [Bd. S./Vol. p. 1/16–2016; 1/21, 1/22]  
Vernonika Peters, Ingolstadt [Bd. S./Vol. p. 1/312]  
Elfriede Schönborn, Berlin, DE [Bd. S./Vol. p. 1/28]  
Ralf Michael Seele, Meiningen [Bd. S./Vol. p. 1/328–2014]  
u.a./i.a.

© Cotsen 1985 Trust [Bd. S./Vol. p. 1/16–2016/17; 1/141; 2/113]  
© Dover Publications [Bd. S./Vol. p. 1/60, Cover Muybridge]  
© Association Marcel Duchamp/VG Bild-Kunst, Bonn 2018  
[Bd. S./Vol. p. 1/61, Duchamp]  
© VG Bild-Kunst, Bonn 2018  
[Bd. S./Vol. p. 1/59–61, Balla, Soto, Vasarely, Wilding]

© Museum für Konkrete Kunst Ingolstadt  
[Bd. S./Vol. p. 1/59, 1/67, Riley, Soto]  
© bpk/Albright-Knox Art Gallery/Art Resource, NY  
[Bd. S./Vol. p. 1/61, Balla dog]

**Bildnachweis / Illustration credit:**

Wir haben in sorgfältiger Recherche alle Fotorechteinhaber der in dieser Publikation abgedruckten Bilder ermittelt und kontaktiert. Sollte trotzdem ein Inhaber nicht berücksichtigt worden sein, bitten wir um Benachrichtigung und bemühen uns um Korrektur bei künftigen Auflagen. / Every effort has been made to identify and contact the copyright holders. In case we've missed any, please contact us and this will be corrected in future editions.

**Gestaltung / Design:**

Barbara Schmidt und Julia Ramsey,  
Appel Grafik München GmbH

**Bildbearbeitung, Retusche, Reinzeichnung /  
Image processing, retouching, typesetting:**

Sandra Meyer [Bildbearbeitung]  
Claudia Trinks [Reinzeichnung]  
Dominik Moser [Bildbearbeitung]  
Uwe Gaudermann [Bildbearbeitung/Reinzeichnung]  
Appel Grafik München GmbH

**Druck, Bindung / Printing, binding:**

SIZ Industria Grafica, Verona, IT

Printed in Italy

1. Auflage / 1st Edition: 1.000  
Januar 2019 / January 2019  
2 Bände im Schubert / 2 volumes in slipcase  
Erschienen im / Published by  
HIRMER VERLAG GmbH, Nymphenburger Str. 84, 80636 München

**Hirmer Projektmanagement / Hirmer project management:**

Rainer Arnold

ISBN 978-3-7774-3229-8 [Deutsche Ausgabe / German edition]  
ISBN 978-3-7774-3239-7 [Englische Ausgabe / English edition]

**Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:**

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://www.dnb.de> abrufbar.

**Bibliographic information published by the Deutsche Nationalbibliothek:**

The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data is available on the Internet at <http://www.dnb.de>.

© 2019 Sammlung Maximilian und Agathe Weishaupt, Peter Weber und Autoren / and Authors

**Provenienz / Provenance**

Wir haben in intensiver und sorgfältiger Recherche versucht, alle Besitzer von Arbeiten von Peter Weber zu identifizieren und soweit möglich zu kontaktieren. Sollte trotzdem ein Besitzer nicht berücksichtigt worden sein, bitten wir um Benachrichtigung. / Every effort has been made to identify and contact the owners of works by Peter Weber. In case we've missed any, please contact us.