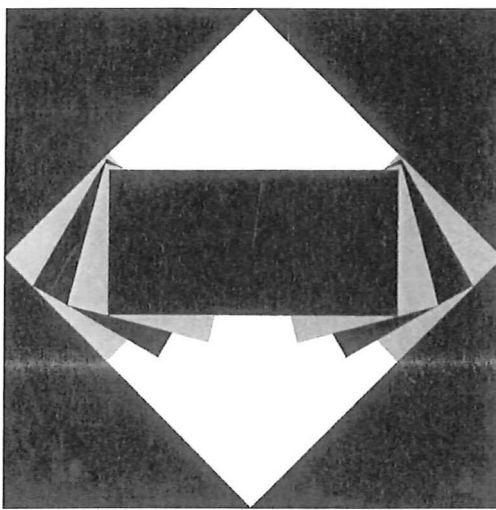


Bertram Kaschek: Freiheit im System

Zur Politik der Form im konkreten Frühwerk Karl-Heinz Adlers

Im Jahr 1957 vollzog sich im Schaffen Karl-Heinz Adlers ein radikaler Umschwung.¹ Hatte der junge Künstler bislang vornehmlich als Porträt- und Landschaftsmaler im Stile des Dresdner Spätimpressionismus gearbeitet, wandte er sich nun sowohl von der Malerei als auch von der realistischen Darstellungsweise ab, um stattdessen mit Lineal und Schere aus Karton und farbigem Papier abstrakt-konkrete Formgebilde zu schaffen, die sich aus einer seriellen und systematisch geregelten Schichtung geometrischer Grundformen ergaben. Vor neutralem Grund ließ Adler helle und dunkle Quadrate, Dreiecke sowie Halb- und Viertelkreise sich zu meist symmetrisch organisierten Fächersystemen entfalten, deren Maße und Proportionen



ing von Quadraten, WV 83

ing von Quadraten
schnitt, WV 146

streng auf das Format des gesamten Bildträgers und dessen Teilungsverhältnisse bezogen waren (Abb. 1). Diese Collagen in Papier und Pappe wurden bald ergänzt durch Objekte aus Glasscheiben, die ebenfalls aus wiederkehrenden Grundformen zusammengesetzt waren, sowie durch reliefhafte Arbeiten aus rohem und bemaltem Pressspan (Abb. 2), die unverhohlen in den Raum vor der Bildfläche drängten. Zudem entstanden auch zeichnerisch streng angelegte Aquarellschichtungen, in denen die Formationen der Papiercollagen mit der transparenten Wirkweise der Glasschichtungen verbunden schienen.

In all diesen Arbeiten versuchte Adler mit einem Minimum an gestalterischen Mitteln zu visuell komplexen Formen zu gelangen, die den Betrachter nicht zuletzt vor die Aufgabe stellen, deren jeweiliges Strukturprinzip in einem sinnlich-intellektuellen Rezeptionsprozess nachzuvollziehen. Im Folgenden sollen einige dieser Werke einer exemplarischen Analyse unterzogen werden, um sodann das frühe konkrete Schaffen Adlers im engeren historischen Kontext seiner Entstehung näher zu beleuchten.² Dabei wird sich zeigen, dass sein Werk, obgleich es auf wenige formale Grundprobleme konzentriert zu sein scheint, weit über die Sphäre der abstrakt-visuellen Gestaltung hinausweist: Adlers konkrete Arbeiten sind keine sinnfreien formalen Spielereien, sondern auf vielfache Weise mit ästhetischer und sozialer Bedeutung aufgeladen. So soll vor allem das Verhältnis zwischen externer Zweckbestimmung und interner Eigenlogik der Adlerschen Formfindungen in Ansätzen erhellt werden.

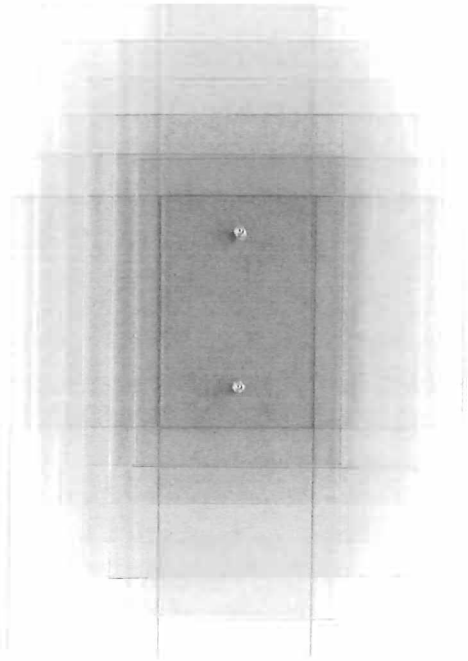


Abb. 3
Schichtung von Rechteckscheiben,
WW 130

Fläche und Raum

Sind Karl-Heinz Adlers Werke als rein visuelle Ereignisse aufzufassen oder muss man sie auch als materielle, potenziell haptische Gebilde begreifen? Bereits seine frühen Arbeiten, in denen er das Prinzip der Schichtung entwickelt hat, exponieren diese Frage in exemplarischer Weise, finden sich unter ihnen doch sowohl malerisch auf einer einheitlichen Fläche realisierte Schichtungen wie auch collageartig zusammengesetzte Flächenelemente, die sich konkret und faktisch im Raum stapeln.³ Die Schichtungen aus Glasscheiben, die innerhalb des Œuvres auf die frühen Papiercollagen folgen, tragen die Spannung zwischen reiner Visualität und konkreter Objekthaftigkeit in besonderer Weise aus. Denn hier schichten sich die gegeneinander verschobenen Scheiben in einer Weise, die nicht allein deren Objektcharakter hervorhebt, sondern zugleich einen fast malerischen Effekt erzeugt: Das nominell farblose Glas absorbiert bei zunehmender Schichtungsichte immer mehr Licht und lässt die einzelnen Assemblagen jeweils als formal streng geregelte Abstufungen von Grüntönen erscheinen. Durch den Schattenwurf der Kanten gerät die konstruktive Klarheit jedoch ins Schwimmen, und es entsteht ein geradezu aquarellhafter Eindruck, der die teils massiv geschichtete Materialität des Glases in ein bewegtes Farbspiel aufzulösen scheint.

Genauer analysiert sei das Zustandekommen dieses Effekts an der heute im Besitz der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden befindlichen „Schichtung von Rechteckscheiben“ aus dem Jahr 1960 (Abb. 3).⁴

Die mit zwei Schrauben auf eine weiße Hartfaserplatte (97 x 75 cm) montierten Scheiben erzeugen den Eindruck eines hochkant gestellten Rechtecks, das intern auf eine solche Weise gegliedert ist, dass sich der blasser Grünton von außen nach innen stufenweise zu einem kräftigen Türkisgrün verdichtet. Doch obgleich die Komposition visuell auf ein dunkles Rechteckfeld hin zentriert ist, das offenkundig die größte Schichtungsdichte aufweist, vollzieht sich die Stufung der Grüntöne nicht in durchlaufenden konzentrischen Bahnen. Vielmehr sind die vertikale und die horizontale Mittelachse jeweils durch eine größere Schichtungsdichte akzentuiert, während die Eckfelder der Gesamtkomposition zum einen deutlich heller gehalten und zum anderen durch eine kleinteilig-getrepte Binnenzeichnung strukturiert sind und somit diagonale Richtungswerte in die Komposition einbringen. Insgesamt aber ergibt sich durch die Achsenbetonung die Suggestion einer Kreuzform, welche die Gesamtkomposition in neun gleichgroße Rechteckfelder gliedert.

Offenkundig haben wir es mit einer hochgradig rationalen und regelhaften Komposition zu tun, deren formale Logik in kontemplativer Betrachtung nachvollzogen werden kann. Was sich hingegen nicht ohne Weiteres aus der Anschauung erschließen lässt, ist die konkrete Schichtung der Scheiben – vor allem nicht deren genaue Abfolge. In dieser Hinsicht ist das Werk, paradoxerweise gerade aufgrund seiner Transparenz, in seiner materiellen Struktur überaus undurchsichtig und rätselhaft. Denn anders als dies der optische Eindruck suggerieren mag, gibt es keine pyramidale Zuspitzung der Schichtung zur Mitte hin, da die zunehmende Verdichtung der Farbe wie auch der Linien ja lediglich aus der Addition der Scheiben und ihrer Kanten resultiert und deshalb auch nichts über deren tatsächliche Position im Raum verrät. Durch ihre räumliche Unbestimmtheit versetzt die eigentlich streng-geometrische Linienstruktur der Komposition das Werk in einen visuellen Schwebезustand. So kann man die dem Werk inhärente Bewegung nicht nur als Verdichtung von außen nach innen lesen, sondern auch als Auflösung von innen nach außen: Das zentrale dunkle Rechteck verschiebt sich dann in schwer fassbare, sich überlagernde und progressiv ebenso wachsende wie verblassende Nachbilder seiner selbst. Infrage steht dann immer, welche Linien man je als Umriss einer Rechteckeinheit deuten will. Bezeichnend ist hierbei das Auseinanderfallen von Wahrnehmungsbild und faktischer Materialität des Objekts: So gibt es etwa keine Scheibe von der Größe des Gesamtrechtecks und überhaupt nur eine einzige mittig gesetzte Scheibe. Die Zentrierung der Komposition entspricht demnach nicht einer objektiven Werkstruktur, sondern ist das Ergebnis unserer synthetisierenden Wahrnehmung, die Formeinheiten nach Maßgabe intuitiver Gestaltanmutungen erzeugt.

Die zur gleichen Zeit entstehenden Aquarellschichtungen verhalten sich im Hinblick auf die Konkretion von Fläche und Raum gewissermaßen komplementär zu den Scheibenschichtungen. Sie sind in Wasserfarbe und Bleistift auf weißem Papier ausgeführt, verbleiben faktisch also ganz in der Fläche. Gleichwohl stellt sich der Eindruck einer räumlichen Überlagerung verschiedener Schichten ein. Die achsensymmetrisch angelegte Arbeit „Schichtung von Halbkreisen über Kreis“ (Abb. 4) klappt die Idealform eines vertikal geteilten Kreises in je fünf Schritten nach zwei Seiten hin auf, indem die Kreishälften an fixen Drehpunkten immer weiter nach oben gekippt werden, bis sie orthogonal zur Spiegelachse stehen.⁵ Jede neue Kreishälfte orientiert sich durch den Drehpunkt sowohl am Ursprungskreis als auch an der geraden Basis ihres Vorgängerexemplars. Zudem ist jeder Halbkreis gleichmäßig mit einem extrem blassen, fast fleischfarbenen Rosa ausgemalt. Aufgrund der Transparenz der Wasserfarbe führen die viel-

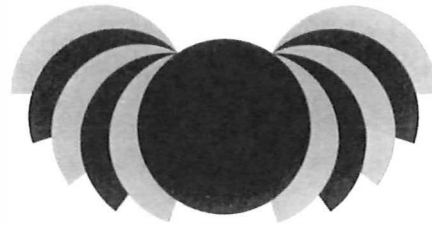
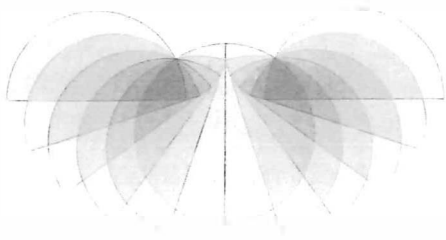


Abb. 4
Schichtung von Halbkreisen über
Kreis, WV 141
Abb. 5
Schichtung mit geteilten Kreisen,
WV 116

fach verschobenen Überlagerungen zu einer regelmäßig gestuften Intensivierung des Farbtones. Und eben diese Verdichtung der Farbe ist es, die auch hier den Eindruck einer räumlichen Schichtung erweckt, obgleich alle Halbkreise auf derselben Ebene des Papiers angesiedelt sind. Die Formation evokiert darüber hinaus auch den Gedanken einer dynamischen zeitlichen Progression, als ob wir es mit einer Aufächerung des Kreises zu tun hätten, die jederzeit wieder rückgängig zu machen wäre: Würde man tatsächlich alle Kreishälften passgenau übereinanderlegen, dann erhielte man eine einheitliche Kreisfläche in jenem Rosaton, der in den zwei dunkelsten Segmentschnitten vorzufinden ist. All dies ist aufgrund der rationalen und analytisch einsichtigen Werkstruktur aus dem sichtbaren Sachverhalt mit einiger Gewissheit abzuleiten. So steht dem Betrachter nicht nur die Möglichkeit offen, die Genese des Werkes nachzuvollziehen, sondern sich auch jene Zustände imaginativ zu vergegenwärtigen, die faktisch nicht realisiert wurden, die aber gleichwohl virtuell im System abrufbar sind.

In gewisser Hinsicht kann man das Aquarell auch als analytischen Kommentar zur „Schichtung aus geteilten Kreisen“ (Abb. 5) verstehen, die Adler ein Jahr zuvor in annähernd denselben Maßen als Papiercollage auf Karton ausgeführt hat.⁶ Auch hier wird ein Kreis nach zwei Seiten hin in fünf Schritten aufgefächert. Allerdings ergibt sich durch die alternierende Überlagerung schwarzer und silberner Kreishälften ein vollkommen anderer Effekt. Aufgrund der Intransparenz des gewählten Papiers werden nämlich die hinteren Schichten vollkommen von den vorderen überdeckt, so dass immer nur die hervorstehenden Teile der hinteren Halbkreise zu sehen sind. Anders als in der Aquarellschichtung, wo die Umrisse aller Kreishälften zu sehen sind, können wir diese in der Collage lediglich im Geiste aus den überdeckten Formen erschließen. Einzig der zentrale schwarze Ganzkreis, der über allen anderen Schichten liegt, ist als Gestalt Einheit visuell gegenwärtig. Obgleich nun alle verwendeten Kreishälften von identischem Format sind und sich nach hinten hin nicht verkleinern, stellt sich auch hier ein perspektivischer Effekt ein, der eine weit größere Tiefe des Bildraums suggeriert, als sie durch das minimale Relief der Papiere faktisch gegeben ist – zumal alle Halbkreise, zumindest mit ihrer geraden Basis, auf derselben Trägerfläche aufliegen. Die geometrischen Gesetzmäßigkeiten dieser Ausfächerung werden jedoch erst in der späteren Aquarellschichtung im wörtlichen Sinne transparent gemacht und damit visuell nachvollziehbar.

Alle drei hier vorgestellten Schichtungsarten (Glas, Aquarell, Papier) folgen demnach streng der orthodoxen Faustregel konkreter Kunst, nichts darzustellen, was sie selbst nicht sind – und unterlaufen diese zugleich: Während die faktisch geschichteten Scheiben den bildhaften Eindruck einer verschwimmenden

Flächenkomposition erzeugen, evoziert das ganz in der Fläche realisierte Aquarell den Anschein räumlicher Tiefe. Die sich jeweils einstellende Illusion ist in beiden Fällen jedoch nicht dem Werk anzulasten, da die bildnerischen Mittel offen zutage liegen und durchaus visuell überprüfbar sind. Die Papiercollage wiederum operiert zwar mit einheitlichen Grundelementen, doch sind diese visuell in ihrer Gestalt nicht als solche erfahrbar, sondern können nur aus dem Sichtbaren erschlossen werden, wobei auch hier ein Raumeffekt eintritt, der nicht der faktischen Schichtungstiefe entspricht. In keinem der analysierten Fälle kann also die vollkommene objektive Redlichkeit der Mittel verhindern, dass sich in der subjektiven Wahrnehmung eben jene Differenz zwischen konkretem Tatbestand und imaginärem Sachverhalt eröffnet, die eine bildhafte Illusion erzeugt.⁷

Folgt man dieser Analyse von Adlers Schichtungen, dann inszenieren die Werke stets ein Spannungsverhältnis zwischen ihrem materiellen Substrat und ihrem ästhetischen Erscheinen: Die faktische Fläche entgrenzt sich in den Raum, und das räumliche Objekt erscheint als gegliederte Fläche. Zwar sind die Elemente eines Werkes immer klar definiert, doch fügen diese sich letztlich zu einer Gesamtgestalt, die gerade nicht auf ihre einzelnen Komponenten reduziert werden kann. Vielmehr wird genau das Auseinanderfallen von objektiver Werkstruktur und subjektivem Wahrnehmungsbild für den Betrachter immer aufs Neue zur Herausforderung. Denn stets gilt es, die erscheinende Formation in ihrer einmaligen Gegenwärtigkeit sinnlich zu erfassen und diese zugleich intellektuell auf ihr Strukturprinzip hin zu überschreiten. Mit dieser Überschreitung ist jedoch dezidiert *kein* End- und Zielpunkt der Betrachtung erreicht, da diese immer an die Sinnlichkeit der Werke rückgebunden bleibt. Schließlich verleihen gerade die Wahl der Materialien und die feine Eleganz der manuellen Ausführung den Werken eine sensuelle Poesie, die nicht im konstruktiv-rationalen Charakter der Kompositionen aufgeht.

Opposition und Kooperation

Karl-Heinz Adler schuf seine ersten Schichtungen zu einer Zeit, als dies in der DDR politisch alles andere als opportun war. Das Zentralkomitee der SED hatte in einer EntschlieÙung aus dem Jahr 1951 jeder künstlerischen Formgebung den Kampf angesagt, die „*nicht vom Inhalt des Kunstwerkes bestimmt wird*“ – wobei als legitimer „Inhalt“ einzig der historische Sieg des Sozialismus galt.⁸ Und noch 1959 verkündete Willi Wolfgramm als amtierender Präsident des „Verbandes bildender Künstler Deutschlands“ auf dem vierten Verbandskongress, die Hauptaufgabe der Gegenwart bestünde darin, „*solche Kunstwerke zu schaffen, in denen die revolutionären Umwälzungen der Gegenwart künstlerisch voll erfaßt sind.*“⁹ Für die künstlerische Praxis forderte er dementsprechend „*die konsequente Anwendung der Methode des sozialistischen Realismus*“ und diffamierte abweichende Bestrebungen als „*Ausdruck der völligen Zerstörung alles Humanistischen durch den sterbenden Kapitalismus.*“¹⁰ Bereits zwei Jahre zuvor war der Chefredakteur der Verbandszeitschrift „Bildende Kunst“, Herbert Sandberg, aufgrund seiner offen geäußerten Sympathien für die Traditionen der klassischen Moderne abgesetzt worden.¹¹ Als besonders provokativ wurden seine „*abstrakt gestellten Fragen nach der ‚optischen Erlebnistfähigkeit‘ des Menschen unserer Zeit*“ empfunden, die den scharfen Gegensatz zwischen der humanistischen Kunst der DDR und der imperialistischen Kunst des Westens auf schädliche Weise nivellieren würden.¹²

Adlers frühe Schichtungen zählen nun zweifellos zu jenen von Sandberg verteidigten modernen Werken, denen es in der Tat nicht zuletzt um die Sensibilisierung des Betrachters für fundamentale Formfragen zu tun ist. Ganz offenkundig hat sich der Künstler von der offiziell geforderten Appellästhetik des sozialistischen Realismus ferngehalten und sich stattdessen dem Projekt der Weiterführung einer konstruktiv-konkreten Moderne in der Nachfolge Theo van Doesburgs und Max Bills verschrieben. Angesichts des soeben umrissenen kulturpolitischen Klimas um 1960 war dies eine Entscheidung, durch die sich Adler in der DDR geradezu zwangsläufig in eine künstlerische Außenseiterposition begab, und man kann dies zweifellos als Ausdruck seines künstlerischen Eigensinns und seiner distanzierten Haltung zur dogmatischen Kulturpolitik der SED werten. Dabei gilt es jedoch zu bedenken, dass Karl-Heinz Adler in jungen Jahren durchaus von den politischen Idealen des Sozialismus begeistert war. So hat er sich trotz seiner kritischen Distanz zur offiziellen Parteilinie aktiv und kreativ am Aufbau der neuen sozialistischen Gesellschaft beteiligt – ein Einsatz, der ihm wenig gedankt wurde.

Zunächst war Adler, der vor dem Kunststudium eine Ausbildung zum Musterzeichner durchlaufen hatte, von 1956 bis 1961 als Oberassistent an der TH Dresden für die Ausbildung von Architekten an der Professur Bauplastik zuständig, und hier entwickelte er für seine Studenten jene Aufgabenstellungen, aus denen schließlich auch seine eigenen konkreten Arbeiten hervorgehen sollten. Die Studenten wies er etwa an, „aus verschiedenen Materialien gefertigte geometrische Grundelemente mit unterschiedlichen Farben zu reliefartigen Strukturen“ zusammenzufügen.¹³ Sowohl Adlers frühe Pressspanreliefs und Papiercollagen als auch die zuvor besprochenen Scheiben- und Aquarellschichtungen stellen souveräne Lösungen dieser gewissermaßen propädeutischen Aufgabenstellung dar, weisen in ihrer formalen Prägnanz aber zugleich über den Status bloßer Fingerübungen hinaus.

Nach seinem Ausscheiden aus der Hochschule wirkte Adler dann ab 1961 als Sektorenleiter für Bildende Kunst am Zentralhaus für Volkskunst in Leipzig, wo er im Auftrag des Ministeriums für Kultur für das Volkskunst- und Laienschaffen der DDR zuständig war und u. a. kunstpädagogische Konzepte für die betriebliche Weiterbildung erarbeitete. Im Geiste des 1959 proklamierten „Bitterfelder Weges“ sollte durch die Institution des Zentralhauses die Entfremdung zwischen Kunst und Leben, zwischen Künstler und Volk aufgehoben werden.¹⁴ Aufgrund der zunehmenden dogmatischen Einflussnahme des Ministeriums schied Adler jedoch nach fünf Jahren aus dem Amt und entschied sich endgültig für eine freiberufliche künstlerische Existenz.

Erleichtert wurde das freie Schaffen durch seine bereits seit 1960 bestehende Mitgliedschaft und Tätigkeit in der Dresdner Produktionsgenossenschaft „Kunst am Bau“.¹⁵ Hier entwickelte er in den 1960er Jahren gemeinsam mit Friedrich Kracht jene Ansätze der ästhetischen Umweltgestaltung weiter, die er zuvor im Rahmen seiner Lehr- und Forschungstätigkeit an der TH Dresden erprobt hatte. Dies führte schließlich zum sogenannten Beton-Formstein-Programm, das Adler und Kracht 1968 erstmals ausgearbeitet hatten und das 1972 in Produktion ging.¹⁶ Durch dieses modulare System von zwölf beliebig kombinierbaren Grundformen, das durch seine serielle Produzierbarkeit den Erfordernissen des industriellen Bauens entsprach, ließen sich nicht nur großflächige Fassaden bauplastisch gestalten, sondern auch leere Plätze zwischen den Bauzeilen durch frei stehende Wände räumlich gliedern. Im Rahmen des großen DDR-Wohnungsbauprogramms der 1970er Jahre wurde das Formsteinsystem denn auch vielfach ortsspezifisch umgesetzt.¹⁷

Mit ihren Bemühungen um ein industriell zu fertigendes Dekorationssystem standen Adler und Kracht in der DDR der 1960er Jahre durchaus nicht allein. Zwar wandte sich die offizielle Parteilinie noch immer mit Vehemenz gegen den vermeintlich volksfernen Ästhetizismus einer sachlich-konstruktiven Formsprache, doch zeigten sich in der Praxis allenthalben Tendenzen hin zu einer geometrischen und seriellen Baugestaltung.¹⁸ So hat etwa der Bildhauer Harry Müller mit der Betonstrukturfassade des Berliner Müggelturmes (1961) sowie mit den Vorhangfassaden aus Aluminium der Centrum-Warenhäuser in Cottbus, Hoyerswerda und Leipzig (1965/66) interessante Möglichkeiten geometrischer Flächenornamentik durchgespielt.¹⁹ Müllers Betonformsteinwand für den Innenhof des „Hotel Deutschland“ in Leipzig von 1965 stellt zudem ein frühes realisiertes Beispiel einer Wandgestaltung mittels eines durch Drehung variablen Grundkörpers dar.²⁰ Entsprechend wurde auch in der architekturtheoretischen Diskussion der frühen 1960er Jahre bisweilen mit Nachdruck eine Baugestaltung gefordert, in der sich *„die soziale Bestimmung des Bauwerkes sowie die zu seiner Errichtung notwendigen technischen Mittel widerspiegeln“* sollten.²¹ Dieses verhalten modernistische Credo des Architekturtheoretikers Martin Wimmer aus dem Jahre 1962 weist bereits in die Richtung eines seriellen, industriell zu produzierenden Dekorationssystems, welches dem Umstand Rechnung trägt, dass *„in der modernen Architektur [...] ganze Flächen und nicht einzelne Teile der Wand in Beziehung zur bildenden Kunst gesetzt werden müssen“*.²² Als ideale Option für eine Gestaltung in diesem Sinne nennt Wimmer denn auch explizit *„Durchbruchsplastiken“* aus standardisierten Betonelementen.²³

Mit dem Formsteinprogramm war es Adler und Kracht nun gelungen, ein offenes System weniger Grundelemente zu entwerfen, aus dem sich nicht nur gleichförmige Strukturmuster, sondern vor allem auch quasi-organische Formationen und wild-dynamische Wirbelgebilde generieren ließen. Auf diese Weise sollte die Monotonie der industriellen Typenbauweise mit Formen durchbrochen werden, die zwar ihrerseits maschinell und seriell gefertigt waren, die sich aber durchaus zu individuellen Konfigurationen fügen ließen. Dieser Gedanke eines „produktiven Systems“, das aus sich heraus eine prinzipiell unerschöpfliche Vielfalt von Systemzuständen hervorbringen kann, liegt jedoch nicht nur dem Formstein-Programm, sondern auch den nicht-architekturbezogenen Arbeiten Adlers zugrunde. Genau hier findet sich bei Adler der Konvergenzpunkt zwischen freier und angewandter Kunst: Stets ging es ihm darum, aus einem Minimum an gestalterischen Elementen komplexe Formgebilde zu gewinnen, die trotz der ihnen innewohnenden Rationalität immer auch als kontingente und veränderbare Zustände erscheinen. Durch dieses geteilte Grundprinzip stehen freie und angewandte Arbeiten bei Adler in einem ständigen fruchtbaren Dialog, ohne je direkt aufeinander abbildbar zu sein: Baubezogene Aufgaben können zu autonomen Bildideen führen, und formal gelungene Bildlösungen können die Umweltgestaltung inspirieren.

In diesem scheinbar so selbstverständlichen Austausch liegt nun gleichermaßen ein Schlüssel zu Adlers Werk wie auch ein wahrhaft existenzielles Dilemma. Denn so fließend sich der Übergang von der angewandten zur freien Kunst in der kreativen Praxis Adlers darstellt, so scharf wurde in der DDR von offizieller Seite zwischen diesen Kategorien unterschieden. Dies wirkte sich in zweierlei Hinsicht negativ für den Künstler aus: Zum einen wurden Adler und Kracht für ihre Formsteinentwürfe nach der Honorarordnung für angewandte Kunst entlohnt, die deutlich niedrigere Sätze als die Honorarordnung für Bildende Kunst vorsah.²⁴ Zugleich aber, und dies wog noch schwerer, wurde auch den nicht-baubezogenen, freien Arbeiten der Status von Kunstwerken verwehrt, was faktisch einem Ausstellungsverbot gleichkam.

So musste die erste und einzige Einzelausstellung Adlers in der DDR, die 1982 in der Dresdner „Galerie Mitte“ stattfand, nach offizieller Verordnung den Titel „Grafik und Entwürfe zur baugebundenen Kunst“ tragen.²⁵ Während also die geometrisch-konstruktive Formgebung im Rahmen der ästhetischen Umweltgestaltung inzwischen anerkannt war, blieb sie im Kontext der „freien“ Kunst trotz mancher Lockerungen bis zum Ende der DDR-Diktatur als bürgerliches Dekadenz-Phänomen veremt.

Hier zeigen sich wie in einem Brennglas die Aporien der Kulturpolitik der DDR.²⁶ Diese forderte von den Künstlern die Einordnung ins Kollektiv und die Überwindung bürgerlich-individualistischer Maßstäbe, sah sich jedoch nicht in der Lage, gerade jene Ansätze angemessen zu würdigen, die dem Anspruch einer anti-elitären, ja egalitären Formgebung am ehesten entsprachen. So wurde etwa die in der DDR unterschwellig durchaus wirksame Bauhaus-Tradition aufgrund einer bornierten und zwanghaften Feindssetzung gegenüber einem vermeintlich bürgerlichen Formalismus lange Zeit erfolgreich verleugnet und zurückgedrängt, obwohl sich doch bereits im Bauhaus-Manifest von 1919 eine genuin sozialistische Produktionsästhetik abzeichnet, wie dessen letzte Zeilen eindrucksvoll belegen: *„Bilden wir also eine neue Zunft der Handwerker ohne die klassentrennende Anmaßung, die eine hochmütige Mauer zwischen Handwerkern und Künstlern errichten wollte! Wollen, erdenken, erschaffen wir gemeinsam den neuen Bau der Zukunft, der alles in einer Gestalt sein wird: Architektur und Plastik und Malerei, der aus Millionen Händen der Handwerker einst gen Himmel steigen wird als kristallenes Sinnbild eines neuen kommenden Glaubens.“*²⁷ Karl-Heinz Adler und seine Kollegen in der Produktionsgenossenschaft „Kunst am Bau“ werden zu Recht zu den legitimen „*Erben des Bauhauses*“ gezählt, waren sie es doch, die den integralen „*Bau der Zukunft*“ als selbstbestimmtes Kollektiv in Angriff nahmen – wenn auch mit zurückgenommenem metaphysischem Vibrato.²⁸ So entbehrt es nicht einer gewissen Ironie, dass ihnen ausgerechnet die sozialistische Staatsführung, die kurz zuvor noch den „*Bitterfelder Weg*“ ausgerufen hatte, entgegentrat, um die bürgerliche Mauer zwischen Kunst und Handwerk wieder aufzurichten, indem sie die ästhetische Umweltgestaltung der „*richtigen*“ Kunstausbübung unterordnete.²⁹

Serialität und Autonomie

Auch wenn Adler selbst zwischen freier und angewandter Kunst keine scharfe Grenze zog und baugebundene Gestaltungsaufgaben – seiner Herkunft aus dem Handwerk entsprechend – keineswegs geringschätzte, wollte er seine freien Arbeiten gleichwohl nicht als bloße Vorstudien für die ästhetische Umweltgestaltung verstanden wissen. Seine Schichtungen und Lineaturen waren von ihm als Werke eigenen Rechts konzipiert und sollten in diesem Sinne losgelöst von jeder dienenden oder vorbereitenden Funktion betrachtet und gewürdigt werden. So unterscheiden sich freie und angewandte Werke trotz geteilter Grundprinzipien in ihrem visuellen Charakter durchaus eklatant voneinander. Denn während etwa die Formsteinwände meist als zentrumslose Struktursysteme angelegt sind, deren Flächen nahezu beliebig erweiterbar erscheinen, zeichnen sich viele von Adlers freien Arbeiten der 1960er Jahre durch eine punkt- oder klappsymmetrische Ordnung aus und sind insofern oft auf eine Mitte hin ausgerichtet. Dadurch erreichen sie eine formale Konzentration, die nicht nur zum schauenden Verweilen, sondern auch zur analytischen Betrachtung einlädt. Die Formsteinwände wirken gewissermaßen wie eine zweite,

quasi-organische Natur, wie Hecken, Sträucher oder Weinranken aus Beton, deren innere Bewegtheit das strenge Raster der Blockfassaden auflockern sollte. Sie sind tendenziell auf ein beiläufiges Erfassen ihrer dynamischen Formschwünge im bewegten Vollzug des Alltagslebens hin angelegt und entsprechen damit einer „*Ästhetik der Korrespondenz*“ im Sinne Martin Seels, der damit die unmittelbare Kontinuität zwischen Gestaltgebung und Lebenspraxis bezeichnet.³⁰ Die freien Arbeiten sind dagegen eher einer „*Ästhetik der Kontemplation*“ zuzurechnen, da sie aufgrund ihrer impliziten Forderung nach rückhaltloser Aufmerksamkeit und Konzentration für und auf das ästhetische Objekt eine radikale Diskontinuität zur pragmatischen Alltagspraxis behaupten – wobei es mit Seel zu bedenken gilt, dass Kunstwerke niemals „*geradewegs sinnferne Augenblicke des Abstands vom Leben*“ sind.³¹ Vielmehr eröffnen sie gerade vermöge ihrer internen Bezüge immer auch spezifische „*Sichtweisen der Welt*“ und haben somit als „*sinnreflexive Gebilde*“ nicht zuletzt teil an einer „*Ästhetik der Imagination*“, mit der ein Raum möglicher Bedeutungen bezeichnet ist.³²

Von entscheidender Bedeutung bei Adlers freien Arbeiten ist nun der Umstand, dass diese zwar durchaus als formal-konzentrierte Einzelwerke betrachtet werden können, dass sie zugleich aber fast immer im Kontext von Serien entstanden sind, die einem bestimmten Form- und Strukturprinzip folgen, das vom Künstler vorab festgelegt wurde. In den Serien entfalten sich dann jeweils jene prinzipiell unerschöpflichen Variationen, die das System aus sich heraus bereitstellt. Noch bevor Roland Barthes den „*Tod des Autors*“ ausgerufen hatte, war es Adler bereits in seinen frühen Schichtungen darum zu tun, eine Kunst zu denken und auszuführen, die nicht den Selbstaussdruck des Künstlers anvisiert, sondern sich strukturell aus sich selbst und ihrer inneren Logik heraus entfaltet.³³ Der Autor tritt hier fast vollends hinter dem von ihm verfügbaren System zurück.³⁴ Die Einzelwerke erscheinen somit als herausgehobene Aggregatzustände in einem Universum unabsehbarer Möglichkeiten. Zwar sind sie in ihrer formalen Evidenz ästhetisch bezaubernd, doch erscheinen sie zugleich als kontingente Momente in einem Prozess permanenter Variation und Veränderung. Die Aufgabe des Künstlers besteht hier nicht in einer Schöpfung aus dem Nichts, sondern in der Materialisation jener im System bereits angelegten Zustände, in denen sich interne Stabilität der Form und prinzipielle Variabilität der Formation im ästhetischen Eindruck die Wage halten. Für den Betrachter wiederum bedeutet dies, dass nicht nur sein Sinn für die gelungene Form, sondern auch sein Möglichkeitssinn angesprochen und aktiviert wird: Jede Formation könnte immer auch anders ausfallen. Von daher entfalten Adlers Werke ihre volle Wirkung erst dann, wenn sie seriell präsentiert und betrachtet werden. Dann nämlich ist die ungeheure Potenzialität des zugrundeliegenden Prinzips nicht nur ein abstrakter Gedanke, sondern sie wird zum sinnlichen Ereignis. Aus minimalen Verschiebungen der Grundordnung können sich ungeahnte Differenzen in Erscheinung und Wirkweise ergeben. Welche Möglichkeiten sich etwa bei der Ausfaltung von Halbkreisen eröffnen, kann man nur bedingt intellektuell antizipieren – man muss es gesehen haben. Die Möglichkeiten des Systems mathematisch zu beschreiben, würde demnach den Sinn von Adlers Serien verfehlen, scheint es doch darum zu gehen, immer neu an jedem einzelnen Werk dessen „*unwahrscheinliche Evidenz*“ und somit zugleich seine Kontingenz zu erfahren.³⁵

Karl-Heinz Adlers Werke messen die Freiheit aus, die in der Selbstbeschränkung liegt. Dabei kann jede noch so perfekt erscheinende Formation wieder aufgelöst und neu zusammengefügt werden. Jede Kombination erlaubt, ja erfordert die Rekombination. Das System ist bei Adler demnach nicht als statisches

Konstrukt, sondern als dynamischer, unabgeschlossener Prozess gedacht. So stellt sich abschließend die Frage, ob eine Kunst wie diejenige Adlers in der DDR nur deshalb auf offizielle Ablehnung stieß, weil sie nicht dem Agitprop des sozialistischen Realismus entsprach, oder ob sie nicht auch aufgrund ihrer spezifischen Formqualitäten dem festgefahrenen politischen Establishment missfallen musste. Denn als künstlerische Bekenntnisse zur „*Relativität alles Seienden*“ widersprechen Adlers Werke von Grund auf jeder dogmatisch fixierten Kunst- und Gesellschaftslehre.³⁶ So ist es paradoxerweise gerade der Autonomieanspruch der freien Arbeiten Adlers, der sie im Rahmen der Diktatur zum brisanten Politikum gemacht hat. Waren die Formsteinwände in die realsozialistische Lebenswelt voll integriert und damit in ihrem dynamisch-experimentellen Formkalkül gewissermaßen entschärft, so wiesen die freien Arbeiten dem Betrachter einen Freiraum der individuellen Kontemplation und Imagination zu, der sicher nicht geeignet war, die überzeitliche Gültigkeit parteipolitischer Maximen im Bewusstsein zu festigen. Vielmehr hält jede einzelne von Adlers Kompositionen das utopische Bewusstsein noch nicht realisierter Zustände wach, die zwar sicher nicht die letztgültige Lösung bieten werden, deren Erprobung aber nicht kategorisch ausgeschlossen, sondern immer aufs Neue gewagt werden sollte. So wurde von sensiblen Zeitgenossen durchaus wahrgenommen, dass Adlers Werk sich weder in zweckgebundener Dekoration noch in selbstzweckhafter Formspielerei erschöpft, sondern „*die Verkörperung einer idealen menschlichen Haltung zum Ziel*“ hat.³⁷ Die Zeiten mögen sich geändert haben – dieser Anspruch bleibt bestehen.

Anmerkungen

- 1 Siehe dazu das Statement Karl-Heinz Adlers „Warum so und nicht anders“, S. 74
- 2 Zum gesamtdeutschen Kontext vgl. Renate Wiehager (Hg.): *Minimalism Germany 1960s*, Berlin 2010. Zum internationalen Kontext vgl. den Beitrag von Doris Annette Hartmann in vorliegendem Band.
- 3 Zu den Schichtungen vgl. auch den Beitrag von Rainer Beck in vorliegendem Band.
- 4 SKD, Inv. Nr. 47350, 1993 vom Künstler erworben, WW-Nr. 132.
- 5 1960, Aquarell und Bleistift; 62 x 85 cm; Galerie Barthel + Tetzner, Berlin.
- 6 1959, Silberpapier, Graphit, Karton, 63,5 x 84,5 cm, Atelier Adler.
- 7 Zur Unterscheidung von Tatbestand und Sachverhalt vgl. Reinhard Brandt: *Die Wirklichkeit des Bildes. Sehen und Erkennen – Vom Spiegel zum Kunstbild*, München 1999, v. a. S. 139–161.
- 8 Der Kampf gegen den Formalismus in Kunst und Literatur, für eine fortschrittliche deutsche Kultur (Entschließung des Zentralkomitees der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands, angenommen auf der V. Tagung vom 15. bis 17. März 1951), in: Karl-Siegbert Rehberg und Paul Kaiser (Hg.): *Abstraktion im Staatssozialismus. Feindsetzungen und Freiräume im Kunstsystem der DDR*, Weimar 2003, S. 299–302, hier: S. 300. Vor allem der „Bauhausstil“ wurde in dieser Entschließung als Hindernis einer am gesunden „Volksempfinden“ orientierten Kunst gebrandmarkt.
- 9 Willi Wolfgramm: *Der Siebenjahrplan und die bildende Kunst*, in: Rehberg und Kaiser 2003, S. 341–345, hier: S. 341.
- 10 Ebd., S. 341 und 343.
- 11 Vgl. Ulrike Goeschen: *Abstrakter Realismus – geht das? Zum theoretischen Umgang mit ungegenständlicher Kunst in der DDR*, in: Rehberg und Kaiser 2003, S. 123–148, hier: S. 136.
- 12 Irene Heller 1957 in der Zeitschrift „Einheit“, zit. nach Goeschen 2003, S. 136.
- 13 Bożena Kowalska: *Karl-Heinz Adler. Auf der Suche nach Ordnung und Raum*, Berlin 2004, S. 28.
- 14 Diese Bestrebungen bestanden freilich schon vor 1959. Zu den Anfängen des Zentralhauses für Volkskunst vgl. auch Miriam Norman: *Kultur als politisches Werkzeug? Das Zentralhaus für Laien- bzw. Volkskunst in Leipzig 1952–1962*, in: *Kulturation. Online Journal für Kultur, Wissenschaft und Politik*, 1/2008, www.kulturation.de
- 15 Auch Hermann Glöckner hat seinen Lebensunterhalt über weite Strecken durch baugebundenes Arbeiten – etwa dekorative Sgraffito-Malereien – verdient. Vgl. Dirk Welich: *Hermann Glöckner. Ein Beitrag zum Konstruktivismus in Sachsen, TU Dresden (Dissertation) 2003*, S. 12 f.
- 16 Vgl. hierzu Niklas Maak: *Die Spur der Formsteine. Er war der Erfinder der „Ostmoderne“*. Ein Besuch bei dem Künstler Karl-Heinz Adler in Dresden, in: *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung*, 12. Februar 2006, S. 24; Niels-Christian Fritsche: *Formstein-System*. Karl-Heinz Adler und Friedrich Kracht, in: Jochen Stankowski u. a. (Hg.): *Durch die Augen in den Sinn. Aspekte visueller Wahrnehmung*, Dresden 2010, S. 168–175; sowie den Beitrag von Fritsche in vorliegendem Band.
- 17 Vgl. hierzu die illustrierte Broschüre: *BETON-Formstein-Programm*, Dresden 1981.
- 18 Vgl. Peter Guth: *Wände der Verheißung. Zur Geschichte der architekturbezogenen Kunst in der DDR*, Leipzig 1995, S. 210–220.
- 19 Vgl. Günter Meißner: *Die Geometrie als Gegenstand. Zum Schaffen des Bildhauers Harry Müller*, in: *Bildende Kunst* 10/1976, S. 483–485.
- 20 Guth 1995, S. 215 f. Als prominentes Beispiel sei auch die Wandgestaltung des Berliner Kinos „International“ (1964) durch Karl-Heinz Schamal und Hubert Schiefelbein genannt. Vgl. ebd., S. 218.
- 21 So etwa Martin Wimmer: *Synthese von bildender Kunst und Architektur*, in: *Bildende Kunst* 10/1962, S. 537–544, hier: S. 542
- 22 Ebd., S. 544.
- 23 Vgl. hierzu auch die Überlegungen des Bildhauers Siegfried Tschierschky: *Zur Frage des Reliefs im industriellen Bauen*, in: *Bildende Kunst* 8/1961, S. 543–552.
- 24 Vgl. Aneta Panek: *Geometrie, Konstruktivismus, konkrete Kunst & Co. – Vergessen, Erinnerung und anderer Zickzack der Geschichte*, in: Susanne Altmann und Volkmar Billig (Hg.): *Mechanismen des Vergessens. Marginalisierung und Kanonbildung in der Gegenwartskunst. Materialien zu einer deutsch-polnischen Konferenz*, Dresden 2006, S. 213–235, hier: S. 225.
- 25 Vgl. Ingrid Adler: *Zur Situation der konstruktiv-konkreten Kunst in der DDR und nach der „Wende“*, in: Rehberg und Kaiser 2003, S. 199–207, hier: S. 201.
- 26 Vgl. Karl-Siegbert Rehberg: *Die verdrängte Abstraktion. Feind-Bilder im Kampfkonzept des „Sozialistischen Realismus“*, in: Rehberg und Kaiser 2003, S. 15–67, v. a. 56 f.
- 27 Zit. nach Magdalena Droste: *bauhaus 1919–1933*, Köln 2002, S. 18.
- 28 Vgl. Ingrid Adler (Hg.): *Erben des Bauhauses. Konstruktiv und Konkret in der DDR*, Gmunden/Fulda 1990.
- 29 Als „richtige“ Kunst wurden – wie bereits erwähnt und allseits bekannt – in erster Linie Bilder im Sinne des „sozialistischen Realismus“ gewertet, der sich formal am bürgerlichen Realismus des 19. Jahrhunderts orientiert.
- 30 Vgl. Martin Seel: *Zur ästhetischen Praxis der Kunst*, in: ders.: *Ethisch-ästhetische Studien*, Frankfurt am Main 1996, S. 126–144, hier v. a. S. 130 ff.
- 31 Vgl. ebd., S. 132 ff.
- 32 Vgl. ebd., S. 136 ff.
- 33 Vgl. Roland Barthes: *Der Tod des Autors* [1968], in: Fotis Jannidis u. a. (Hg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Stuttgart 2000, S. 181–193.
- 34 Vgl. hierzu auch die Selbstauskunft des Künstlers „Mein Experiment Konkret“, abgedruckt in Karl-Heinz Adler: *Ambivalenzen*, Mainz 2008, S. 48 f.
- 35 Zu diesem Strukturmerkmal gelungener Kunstwerke vgl. Niklas Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt am Main 1995, S. 191.
- 36 Vgl. Adler 2008, S. 48 f.
- 37 So Werner Schmidt in seiner Einleitung zu Karl-Heinz Adler: *Grafik und Entwürfe zur baugebundenen Kunst*, Dresden 1982, ohne Seitenangabe.