

Galerie EIGEN + ART Gerd Harry Lybke  
Senior Partner: Kerstin Wahala

Berlin  
Auguststraße 26 • 10117 Berlin • Tel.: +49 30 – 280 66 05 • Fax: +49 30 – 280 66 16 • berlin@eigen-art.com  
Dienstag – Sonnabend • 11 – 18 Uhr

Lab  
Torstraße 220 • 10115 Berlin • Tel.: +49 30 – 308 779 40 • Fax: +49 30 – 280 66 16 • lab@eigen-art.com  
Dienstag – Freitag • 14 – 18 Uhr • Sonnabend 11 – 18 Uhr

Leipzig  
Spinnereistraße 7, Halle 5 • 04179 Leipzig • Tel.: +49 341 – 960 78 86 • Fax: +49 341 – 225 42 14 • leipzig@eigen-art.com  
Dienstag – Sonnabend • 11 – 18 Uhr

März 2017

## Der Formalist

*Systeme sind das Lebensthema von **Karl-Heinz Adler**. Unbeachtet und doch bestens vernetzt hat er in Dresden ein gewaltiges Werk geschaffen*

Paradoxe kann eine radikale Absage an die Figuration nicht ausfallen. 1949/50 malt ein damals 22-jähriger Student der Dresdner Kunstakademie ein seltsames Symbolbild. Paradox auch deshalb, weil er und sein Freund Gotthard Graubner zeitgleich durch Renitenz gegen das engstirnige Lehrsystem auffallen, das nach Heldenbildern verlangt. Während Graubner ohne Abschluss nach Westdeutschland emigriert, will Karl-Heinz Adler auf die akademischen Weihen nicht verzichten. Das beweist jenes seltsame Gemälde aus seinem dritten Studienjahr, das sogar in die Sammlung der Hochschule eingeht und bis heute dort zu finden ist: Freundlich blickt uns ein Jungpionier mit Seitenscheitel an, gestützt auf einen Schreibtisch, auf dem neben Büchern und einer Tageszeitung ein Globus steht. Afrika ist zu sehen, Europa und die große Sowjetunion. Der Knabe trägt ein weißes Hemd mit Emblem, eine signalrote Strickweste und ein blaues Halstuch. Insofern stimmt die Ikonografie des propagierten Sozialistischen Realismus perfekt. Wer hätte gedacht, dass der Schöpfer des Bildes sehr bald keinerlei Interesse mehr an heroischer Gegenständlichkeit zeigen und sich eigensinnig zu einem Großmeister der geometrischen Abstraktion entwickeln würde?

Unter diesem Vorzeichen wirkt der brave DDR-Junge auf der Leinwand plötzlich wie ein Schwanengesang auf alles, was einem jungen Künstler in der ostdeutschen Nachkriegszeit das Überleben sichern würde. Karl-Heinz Adler zieht hier noch einmal alle Register des Realismus, inszeniert die Figur in blasser Anmut, erinnert mit dem Stilleben im Vordergrund und den Magnolienblüten im Hintergrund an alte Meister; vielleicht auch an den handwerklichen Drill, der sich aus der Ära des berühmten Dresdner Zeichenlehrers Richard Müller in die neue Zeit gerettet hat. Trotz aller Insignien ist die Komposition alles andere als ein Loblied auf den Sozialismus, sondern eher eine zutiefst bürgerliche, romantische Reminiszenz. Ob diese Nuance den Hardlinern entgangen ist, wissen wir nicht. Wir wissen jedoch, dass Adler sich ungesäumt von den herrschenden Doktrinen abwendet und im Frühjahr 1955 an der Technischen Hochschule Dresden eine Assistentenstelle am Lehrstuhl für Architektur, Bauplastik und Aktzeichnen annimmt. Etwas Besseres kann dem jungen Maler nicht passieren. Schon als wissbegieriger Zeichenschüler fasziniert ihn ein Büchlein über das Bauhaus. Mit dessen Gründungsmanifest "Das Endziel aller bildnerischen Tätigkeit ist der Bau" (1919) kann er sich jetzt endlich auch praktisch identifizieren. Zumal das Land ringsum in Trümmern liegt und die traumatisierte junge Generation sich mehr für den Aufbau und weniger für "schöne" Bilder

interessiert. Später erinnert er sich: "Ähnlich den Auffassungen der Avantgarde der russischen Konstruktivisten, des Bauhauses und von De Stijl ging es uns dabei vor allem um die soziale Komponente in der Kunst ... mit einer neuen ästhetischen Ordnung, die sich auf Wissenschaft, Technik und Forschung beruft, unmittelbar am Aufbau einer neuen Gesellschaft teilzunehmen, um Kunst und Leben eng zu verbinden, begeisterte mich." Er organisiert nicht nur seine Lehre dementsprechend progressiv, sondern auch die eigene Kunstproduktion.

Während sich seit den frühen fünfziger Jahren an den Kunsthochschulen des Landes und im Verband Bildender Künstler eine regelrechte Hexenjagd auf alles Abstrakte vollzieht, entstehen in Adlers Atelier geometrische Collagen aus grauen und schwarzen Papieren. Anfangs nur aus Quadraten bestehend, werden diese fächerartigen Schichtungen bald um Kreise, Halbkreise, Dreiecke und weitere Farben erweitert. Das klingt unspektakulär, ist aber der Beginn seiner lebenslangen Leidenschaft für die reine Form. Seine Studenten lässt er mit Geometrie-Baukästen gleichsam spielen, und auch ihm selbst wird die Fläche zu eng. Erste Reliefs entstehen, aus Sperrholz, Pressspanplatten, Metall oder Glas. Ohne sich dessen sofort bewusst zu sein, verlässt er damit auch Beschränkungen der klassischen, auf die Malerei fixierten Konkreten Kunst und erobert den Raum für sich.

Das geschieht zu einer Zeit, als in den USA spätere Heroen wie Carl Andre, Dan Flavin oder Frank Stella langsam anfangen, ihre minimalistischen Konzepte für Flächen und Räume zu entwickeln. Was Adler von dieser transatlantischen Verwandtschaft abhebt, ist seine ständige Tuchfühlung mit der Baupraxis. Wenn die westlichen Kollegen im Geiste des Bauhauses mit industrieller Fertigung oder Reihung von identischen Elementen operierten, blieben ihre Werke doch strikt auf sich selbst bezogen. In der DDR jedoch startete in diesem Moment ein Bauboom, der nach seriellen Elementen und Technologien dafür verlangte. Die Arbeiterklasse brauchte schnell viel neuen Wohnraum. Bei diesem Tempo ging auch der Bauschmuck in Serie. Ein weiterer Glücksfall für Adler. Zunächst bekommt er Forschungsaufträge der Bauindustrie. Die Keramikplatten an den neuen Gebäuden der Berliner Stalinallee fallen reihenweise ab und hinterlassen peinliche Narben am Prestigeobjekt der Ost-Hauptstadt. Gemeinsam mit zwei Kollegen entwickelt Adler ein keramisches Materialverfahren, das Außenverkleidungen nicht nur witterungsbeständig und haltbar macht, sondern mit seiner farblichen Leuchtkraft auch für künstlerische Maßnahmen einsetzbar ist. Noch heute bewahrt der Künstler Probestücke in Türkisblau und kontrastierendem Gelb in seinem Atelier auf. Sie wirken wie archäologische Funde aus längst vergangenen Zeiten, zumal der Besuch in dem Studio ohnedies eine Zeitreise durch über sechzig Schaffensjahre ist. Das 1956 angemeldete Patent für Silikatstein beschert Adler 1957 eine Einladung an das Keramikzentrum von Vallauris in Südfrankreich. Auch Pablo Picasso, der dort erfolgreich mit Ton und Glasuren experimentiert, bittet um ein Treffen in seiner Villa "La Californie". Hier, so schreibt der überwältigte Besucher später, "schien die Sonne heller, schöner ... Ich stand und schaute in Richtung Süden, weit hinaus auf das gleißende Meer, die Sonne über mir. Ja, ich fühlte mich der Welt entrückt, den Göttern näher." Picasso interessiert sich sehr für die Materialprobe aus Dresden, das "Nilblau" und verwickelt den Gast in ein Gespräch über persische Fliesen, Xerxes und das Ishtar-Tor. "Bleiben Sie ...", habe der Meister zum Abschied gesagt.

Dieser Moment war eine von unzähligen Versuchungen für Adler, dem Osten den Rücken zu kehren. Denn während sich der Bauplattenhersteller in Meißen nicht für die Produktion der Innovation interessiert, regnet es Anfragen aus München, Bamberg und Würzburg. Der junge Vater entscheidet sich aber der Familie und absehbarer Repressalien wegen zu bleiben. Außerdem öffnen sich neue Horizonte, als er 1960 den Künstlerkollegen Friedrich Kracht (1925 bis 2007) kennenlernt. Wie Adler ist Kracht schon lange mit dem Virus des Konstruktivismus infiziert, leidet wie er unter der staatlich geschürten Aversion gegen den vermeintlich dekadenten "Formalismus". Bald treten sie der von anderen Freiberuflern gerade gegründeten

Produktionsgenossenschaft "Kunst am Bau" bei; ein einzigartiger, fast ideologiefreier Schutzraum. Ab Mitte der sechziger Jahre bekommen sie regelmäßig Aufträge für baugebundene Gestaltungen, nicht zuletzt Dank Adlers exzellentem Ruf in der Branche. Mit der Entwicklung von Betonformsteinen für Freiflächen und Wandverkleidungen lockern sie DDR-weit die uniforme Strenge der Plattenbausiedlungen auf.

Wie einst seine Studenten, nutzen Adler und Kracht eine Art Arbeitskasten, mit dem sie ihre zwölf Formsteintypen flexibel kombinieren. Bisweilen schmuggeln die gewitzten Genossenschaftler sogar freistehende abstrakte Skulpturen in die Bauensembles ein. Viele derartige Werke wurden kurz nach der deutschen Wiedervereinigung als sozialistische Relikte abgerissen und fehlen heute schmerzlich. Ein Paradox ist auch das insofern, als die Geometrie vorher als formalistisch-kapitalistisches Feindbild diente. Man sucht sie also heute vergebens, die geschwungenen Formsteinwände in Cottbus, das durchgestaltete Stadtviertel Jena-Lobeda, mit Bänken, Brunnen und Pflanzschalen als Meisterstück angewandter serieller Systeme. Durchbrochene Ornamentwände in einer Hohenschönhauser Plattenbausiedlung sind immerhin noch unversehrt zu besichtigen, wie auch ein dynamisches Standleif am Heizkraftwerk Crieschwitz in Plauen, das heute sogar unter Denkmalschutz steht.

Dass es sich bei den ausgeklügelten Elementen um modulare Kunst handeln könnte, stand für die offiziellen Auftraggeber damals allerdings nicht zur Debatte. Im Gegenteil, jeder Honorarvertrag enthielt einen Extrapassus, dass hier eine rein ingenieurtechnische Leistung vergütet wird. Von dieser finanziellen Absicherung und von der Nischensituation profitiert auch Adlers freie Atelierarbeit. Mit meditativer Hingabe zeichnet er etwa seine Seriellen Lineaturen. Zwischen Konstruktivismus, Minimalismus und Op Art wie auf feinen Fäden balancierend, pulsieren diese Blätter und Tafeln noch heute so energiegeladen-psychedelisch wie einst. Zudem wirken sie wie eine prophetische Vorwegnahme von digitalen Linienmorphings, sprich: den flirrenden Effekten früher Bildschirmschoner. Kein Zweifel, dass er seine Bildsprache von Formwiederholung, minimaler Variation und äußerster Reduktion der sozialistischen Baupraxis verdankt. Ihre Poesie scheint indes aus einer anderen Quelle zu stammen. Denn Adler wuchs im vogtländischen Remtengrün als Sohn eines Instrumentenbauers auf, umgeben von fast allem, was Saiten hat: Lauten, Mandolinen, Gitarren, Banjos, Balalaiken. Die Harmonie dieser räumlichen Linien und ihr strenges Regemaß klingen sacht in den Lineaturen an, die tatsächlich wie straff gespannte Saiten auf dem Papier liegen. Und noch ein weiterer Einfluss aus der Jugend hat ihn auf serielle Gestaltung eingestimmt: 1941 beginnt er eine Lehre als Musterzeichner für Teppiche. Kaum vergilbte Farbwürfe des etwa 15-Jährigen zeugen noch immer von der geduldigen Konzentration, die Adlers Exerzitien der Wiederholung bis heute ausstrahlen. Unter seinen Händen nimmt das Schmähwort Monotonie eine nachgerade metaphysische Dimension an. Denn Adler sieht sich auch als philosophischen Denker, der stets den Gesetzmäßigkeiten der Natur und ihren Formen auf der Spur ist. Anders als man angesichts des DDR-Stereotyps der totalen Abschottung meinen könnte, reizen der Künstler und seine Frau, die Kunsthistorikerin Ingrid Adler, fortwährend die geistigen und geopolitischen Grenzen des realsozialistischen Biotops aus. Am Küchentisch des Dresdner Malerphilosophen Manfred Luther (1925 bis 2004), im Atelier des Konstruktivisten und Hermann-Glückner-Schülers Wilhelm Müller (1928 bis 1999) wird heiß über die Prinzipien von Konkreter Kunst und serieller Methodik debattiert. Zudem pflegt das Paar innige Freundschaften mit westdeutschen Abstrakten wie Georg Karl Pfahler (1926 bis 2002) und natürlich immer mit Gotthard Graubner (1930 bis 2013), dem frühen Intimus aus dem Vogtland. Letzterer verschafft Adler ab 1988 eine Gastprofessur an der kunstakademie düsseldorf. Viel später echauffiert er sich einmal darüber, dass Gemälde des Freundes wie Kopien der eigenen räumlich-lyrischen Bildkörper wirkten. Graubner vergisst dabei, dass Adler gravierend anders vorgeht, indem er je zwei Industriefarben systematisch auf Pressspanplatten schichtet, entlang eines mathematischen Rasters. Zwar erinnern derlei Überlagerungen an impressionistische Abstraktion, resultieren jedoch allein aus

dem strengen Regelwerk. Diese konzeptuelle Systematik ist ihm so wichtig, dass er sie in einer Folge von Lehrtafeln dokumentiert.

Doch mindestens ebenso wichtig wie der Kontakt nach Westen war jener nach Osten, namentlich nach Polen. Dort hatte sich der andernorts verpönte "Formalismus" frei entfalten können. Die Anwältin und Expertin für Konkrete Kunst Bożena Kowalska entdeckt Adler und lädt ihn zu Symposien und Ausstellungen ein. Dort trifft er nicht nur polnische Kollegen wie Kajetan Sosnowski, sondern auch Geistesverwandte aus Westeuropa. "Polen war für mich das Tor zur internationalen Avantgarde", erklärt Adler heute. Mit diesem Rückhalt übersteht er die magere Anerkennung in der DDR, wo er 1982 in einer kleinen Dresdner Galerie die erste Einzelausstellung überhaupt bekam. Auch nach dem Fall des Eisernen Vorhangs bleibt die ersehnte und verdiente Würdigung gering – gegenstandslose Kunst war in den Neunzigern kein Thema. Adler nimmt es mit Humor und Gelassenheit. Viele Weggefährten sind mittlerweile gestorben. Doch die Geduld hat sich gelohnt: Seit ein paar Jahren wird der fast 90-Jährige von Interesse geradezu überrollt. Das hat auch damit zu tun, dass sich zunehmend jüngere Künstler wie etwa Olaf Holzapfel oder Kai Schiemenz nicht nur für sein Werk, sondern auch für seinen unbeirrbaren Lebensweg begeistern. Spät, aber nicht zu spät bemerken jetzt auch Museen, Galerien, ja selbst Kunsthistoriker das souveräne Genie aus Dresden.

*Text von Susanne Altmann*

*Veröffentlicht in der art | März 2017*