

1. Vgl. die Zeichnungen und Gemälde WV1 bis WV79 sowie den Beitrag zu Adlers Ausbildung und den gegenständlichen Werken bis 1957: RAINER BECK: Zum gegenständlichen Frühwerk. In: INGRID MÖSSINGER und SABINE TAUSCHER (Hg.): *Karl-Heinz Adler, Werke 1942–2010*. (Werkverzeichnis), München 2012, S. 34–55, hier insbes. S. 36–52.
2. Vgl. z.B. Doris Hartmanns vergleichende Betrachtung von Adlers Kunst mit zeitgleichen Entwicklungen konkret arbeitender Künstler im Ausland: DORIS HARTMANN: Versuch einer Einordnung des Adlerschen Werkes in die Kunstströmungen seiner Zeit. In: MÖSSINGER / TAUSCHER 2012, S. 122–127. Beispielhaft die Einschätzungen von und Gegenüberstellung mit Thomas Lenk: THOMAS LENK: *Schichtungen. Ausstellung zum 75. Geburtstag/Karl-Heinz Adler, Schichtungen. Ausstellung zum 80. Geburtstag*, Ausst.kat. Universitätsammlungen Kunst + Technik in der Altana Galerie, Technische Universität Dresden, 24.10.2008–28.2.2009, Dresden 2008; MATTHIAS RATAJCZYK (Hg.): *Konkrete Kunst zwischen Ost und West. Karl-Heinz Adler*, Ausst.kat. Halle/Saale, Kunstverein „Talstrasse“ e.V., 9.10.–7.12.2008, Halle 2008.
3. Zum Begriff des „Individuellen Realismus“ als Bezeichnung für alternatives Kunstschaffen in der DDR jenseits vom „Sozialistischen Realismus“ vgl. FLORIAN GÄSSLER und SABINE TAUSCHER: Der „Individuelle Realismus“ – ein Gegenbegriff für die bildende Kunst in der DDR? In: *Kunstchronik*, 69, 2016, H. 4, S. 175–179. Zu Adlers Stellung im Kunstbetrieb der DDR vgl. die Dokumentation sowie die Erinnerung des Künstlers in: INGRID ADLER (Hg.): *Karl-Heinz Adler. Erlebtes – Gedachtes – Geschriebenes*, Dresden 2015.
4. Rainer Beck hat 2008 zwei Bedeutungsaspekte des Seriellen bei Adler unterschieden: Zum einen bezieht sich der Begriff des Seriellen auf das Durchspielen eines Grundgedankens nach unterschiedlichen Ordnungsprinzipien in mehreren Werken, etwa mittels unterschiedlicher geometrischer Grundformen wie Rechteck, Dreieck, Kreis sowie deren Teilformen. Zum anderen meint das serielle Prinzip die Schichtung gleichartiger geometrischer Elemente innerhalb eines Werkes. – Vgl. RAINER BECK: Karl-Heinz Adler – Revolutionär der Konkreten Kunst. In: LENK / ADLER 2008, S. 12–15, hier S. 12.
5. EUGEN GOMRINGER: Konkrete Kunst aus dialektischen Verhältnissen. Zum Werk von Karl-Heinz Adler. In: *Konkret. Östliches Mitteleuropa. 12 Positionen*, Ausst.kat. Neuer Sächsischer Kunstverein e.V., Dresdner Schloss, 25.3.–7.5.2000; Städtisches Museum Leverkusen, Schloß Morsbroich, Nürnberg 2000, S. 15–17, hier S. 15.
6. Vgl. ebd.
7. Vgl. ebenso BERTRAM KASCHEK: Freiheit im System. Zur Politik der Form im konkreten Frühwerk Karl-Heinz Adlers. In: MÖSSINGER / TAUSCHER 2012, S. 62–71, hier insbes. S. 63.
8. KASCHEK 2012, S. 65.
9. BOŽENA KOWALSKA: Zur Entwicklung und Vielfalt der Seriellen Lineaturen. In: MÖSSINGER / TAUSCHER 2012, S. 112–115, hier S. 112.
10. Karl-Heinz Adler, zit. n. GOMRINGER 2000, S. 15.
11. EUGEN GOMRINGER: Die Seriellen Lineaturen. In: MÖSSINGER / TAUSCHER 2012, S. 110–111, hier S. 110.
12. Vgl. ebd.
13. WASSILY KANDINSKY: *Punkt und Linie zu Fläche, Bauhausbücher* Bd. 9, München 1926, S. 35.
14. In diesem und den folgenden Absätzen folge ich Peres' Ausführungen zur Raumzeit in der Bildenden Kunst. – Vgl. CONSTANZE PERES: Raumzeitliche Strukturgleichsamkeiten bildnerischer und musikalischer Werke. In: TATJANA BÖHME / KLAUS MEHNER (Hg.): *Zeit und Raum in Musik und Bildender Kunst*, Köln u. a. 2000, S. 9–30, insbes. S. 14f.
15. Ebd., S. 15.
16. Ebd., S. 16.
17. Vgl. ebd.
18. NELSON GOODMAN: *Ways of Worldmaking*. (dt. Weisen der Welterzeugung), 1978, zit. n. PERES 2000, S. 13.
19. PERES 2000, S. 9–30, hier S. 30.
20. Karl-Heinz Adler im Gespräch mit Jürgen Müller und Olaf Lauströer, in: MÖSSINGER / TAUSCHER 2012, S. 10–33, hier S. 33.

1. Cf. the drawings and paintings in the catalogue raisonné 1 to 79 and the article on Adler's training and his figurative works prior to 1957: RAINER BECK: Zum gegenständlichen Frühwerk. In: INGRID MÖSSINGER / SABINE TAUSCHER / KARL-HEINZ ADLER: *Werke 1942–2010* (Werkverzeichnis), (catalogue raisonné) Munich: 2012, pp. 34–55, here esp. pp. 36–52.
2. Cf. eg. Doris Hartmanns review of Adler's art in comparison with contemporary developments in Concrete Art made by artists working in the GDR and abroad: DORIS HARTMANN: Versuch einer Einordnung des Adlerschen Werkes in die Kunstströmungen seiner Zeit. In: MÖSSINGER / TAUSCHER 2012, pp. 122–127. For example, the assessments and comparisons by Thomas Lenk: THOMAS LENK: *Schichtungen. Ausstellung zum 75. Geburtstag. / Karl-Heinz Adler, Schichtungen. Ausstellung zum 80. Geburtstag*, exhib. cat. Universitätsammlungen Kunst + Technik in the Altana Galerie, Technische Universität Dresden, 24.10.2008–28.2.2009, Dresden: 2008; MATTHIAS RATAJCZYK (ed.): *Konkrete Kunst zwischen Ost und West. Karl-Heinz Adler*, exhib. cat. Halle / Saale, Kunstverein „Talstrasse“ e.V., 9.10.–7.12.2008, Halle 2008.
3. On “Individual Realism” as a term for alternative art in the GDR outside the sphere of “Socialist Realism” cf. FLORIAN GÄSSLER / SABINE TAUSCHER: Der „Individuelle Realismus“ – ein Gegenbegriff für die bildende Kunst in der DDR?, in: *Kunstchronik*, 69, 2016, H. 4, pp. 175–179. On Adler's status in the art world of the GDR cf. documentation and memoirs of the artist in: INGRID ADLER (Hg.): *Karl-Heinz Adler. Erlebtes – Gedachtes – Geschriebenes*. Dresden 2015.
4. In 2008 Rainer Beck distinguished between two important aspects of Adler's series: firstly the term serial refers to applying a basic idea to various ordering principles in a number of works, for example, by using different geometric elementary forms such as the rectangle, triangle, circle and their subparts. It also refers to the serial principle of the layering of identical geometric elements within one work. – Cf. RAINER BECK: Karl-Heinz Adler – Revolutionär der Konkreten Kunst. In: LENK / ADLER 2008, pp. 12–15, here p. 12.
5. EUGEN GOMRINGER: Konkrete Kunst aus dialektischen Verhältnissen. Zum Werk von Karl-Heinz Adler. In: *Konkret. Östliches Mitteleuropa. 12 Positionen*, exhib.cat. Neuer Sächsischer Kunstverein e.V., Dresdner Schloss, 25.3.–7.5.2000; Städtisches Museum Leverkusen, Schloß Morsbroich, 2001, Nürnberg 2000, p. 15–17, esp.p. 15.
6. Cf. ibid
7. See also BERTRAM KASCHEK: Freiheit im System. Zur Politik der Form im konkreten Frühwerk Karl-Heinz Adlers. In: MÖSSINGER / TAUSCHER 2012, pp. 62–71, here esp. p. 63.
8. KASCHEK 2012, p. 65.
9. BOŽENA KOWALSKA: Zur Entwicklung und Vielfalt der Seriellen Lineaturen, in: MÖSSINGER / TAUSCHER 2012, pp. 112–115, here p. 112.
10. Karl-Heinz Adler, cited in GOMRINGER 2000, p. 15.
11. EUGEN GOMRINGER: Die Seriellen Lineaturen. In: MÖSSINGER / TAUSCHER 2012, pp. 110–111, here p. 110.
12. Cf. ibid.
13. Wassily Kandinsky (ed. Hilla Rebay): *Point and Line to Plane*. (1926) transl. Howard Dearstyne and Hilla Rebay, New York: Solomon R. Guggenheim Foundation, 1947, p. 35.
14. In this and the following paragraphs I refer to Peres' examination of space-time in fine art – cf. CONSTANZE PERES: Raumzeitliche Strukturgleichsamkeiten bildnerischer und musikalischer Werke. In: TATJANA BÖHME / KLAUS MEHNER (eds.): *Zeit und Raum in Musik und Bildender Kunst*. Cologne and elsewhere: 2000, pp. 9–30, esp. p. 14f.
15. Ibid p. 15.
16. Ibid p. 16.
17. Cf. ibid.
18. Nelson Goodman: *Ways of Worldmaking*. 1978, (German: Weisen der Welterzeugung), cited in PERES 2000, p. 13.
19. PERES 2000, pp. 9–30, here p. 30.
20. Karl-Heinz Adler in discussion with Jürgen Müller and Olaf Lauströer, in: MÖSSINGER / TAUSCHER 2012, pp. 10–33, here p. 33.

„Malerei ist für mich verfeinerte philosophische Weltbetrachtung mit bildnerischen Mitteln.“ Ein Gespräch mit Ingrid und Karl-Heinz Adler

“For me, painting is refined philosophical examination of the world by visual means.” An interview with Ingrid and Karl-Heinz Adler

Sabine Tauscher
Ulrike Pennewitz

Sabine Tauscher: Karl-Heinz, Du hast in den 1950er Jahren angefangen, Impulse für die Konkrete Kunst zu geben. Mit Deiner Werkgruppe *Farbschichtungen* ab 1985 (Fig. 1)¹ hast Du die konzeptionellen Grenzen sowohl der Konkreten Kunst als auch die Vorstellungen des konkreten Raums gedehnt.

Karl-Heinz Adler: Konkrete Kunst durfte es in der DDR offiziell nicht geben. Wenn ich seit den 1950er Jahren Impulse gegeben haben sollte, die das Verhältnis und Verständnis der Konkreten Kunst beeinflusst haben, ist das damals nur einem kleinen Kreis bekannt gewesen. Aber dennoch gab es Konkrete Kunst in der DDR und dieser Kreis war aktiv und lebendig – nicht erst nach der Wende 1989/90, wie es derzeit oft in den Kunstkritiken zu lesen ist. Ich war in meiner Arbeit wenig an Realismus oder Abstraktion interessiert. Meine Arbeit ist konkret, da sie auf keiner Abstraktion der Wirklichkeit, das heißt der Natur beruht. Und dennoch habe ich mich von den Vaterfiguren der Konkreten Kunst – wie etwa Kasimir Malewitsch oder Theo van Doesburg und anderen – verabschiedet. Ihre Kunst ist Geschichte und wir müssen sie behüten.

Ulrike Pennewitz: Ist Deine Kunst eine Erweiterung der „orthodoxen“ Konkreten Kunst? Was hat Dich an den Thesen, die Theo van Doesburg 1930 unter dem Titel „Konkrete Malerei“ veröffentlichte, nicht überzeugt?

Karl-Heinz Adler: Ich wollte weg von den planen Farbflächen. Viel zu sehr liebte ich seit meiner Jugend die Impressionisten und ihre feinen Nuancen. Ich musste ein neues geistiges und künstlerisches Konzept, eine Methode entwickeln, die es mir gestattete, beides zu tun – konkret zu arbeiten und dennoch in impressionistischer Manier zu

Sabine Tauscher: Karl-Heinz, you started generating stimuli for Concrete Art in the fifties. In your work cycle *Farbschichtungen* (*Colour Layerings*), begun in 1985 (Fig. 1)¹, you stretched the conceptual boundaries of Concrete Art and expanded on the way concrete space is conceived.

Karl-Heinz Adler: Concrete Art was not officially allowed in the GDR. If I have actually been providing impulses since the fifties that have had an influence on the condition of Concrete Art and how it is understood, then that was only known to a small circle. And yet Concrete Art did exist in the GDR and this circle was vigorously active – not just since the Reunification of 1989/90, as is often to be read in art critiques. In my work I have never been interested much in Realism or Abstraction. My art is concrete as it is not based on abstracting from reality, meaning Nature. And yet I have bid farewell to the father figures of Concrete Art – such as Kazimir Malevich or Theo van Doesburg and others. Their art is history and we must handle it with care.



Farbschichtung, Rom, 1995
Colour Layerings
Acryl auf Papier, 100 × 70 cm
Besitz des Künstlers

Fig.1

malen. Das wäre bei Theo van Doesburg und den anderen De-Stijl-Künstlern unmöglich gewesen. Jedoch stimme ich mit van Doesburg und den Protagonisten² der zweiten Generation der Konkreten Kunst durchaus überein. So versuche ich mit konkreten Elementen, mit der Linie, der Fläche, der Farbe, auf universelle und vielleicht neue Weise etwas über unsere Welt auszudrücken. Es hat lange gedauert eine Methode zu entwickeln, in welcher Transparenz und Geheimnis, das ja Kunst bei aller Rationalität enthalten sollte, zusammengehören.

Ulrike Pennewitz: Is your art an elaboration of “orthodox” Concrete Art? What did you not find convincing about the theses that Theo van Doesburg published in 1930 under the title “Concrete Painting”?

Karl-Heinz Adler: I wanted to get away from the flat colour plane. I was unduly besotted in my youth with the Impressionists and their fine nuances. I needed a new intellectual and artistic concept, to develop a method to do the two things at once – work concretely and still paint in an impressionist manner. That would have been impossible for Theo van Doesburg and the other De-Stijl-Artists. But I am in general agreement with van Doesburg and the protagonists² of the second generation practicing Concrete Art. Thus, I try to use concrete elements, line, plane, colour, in a universal and probably new way to express something about our world. It took me a long time to develop this method, embracing transparency and mystery, as all art should do, however rational it may be.

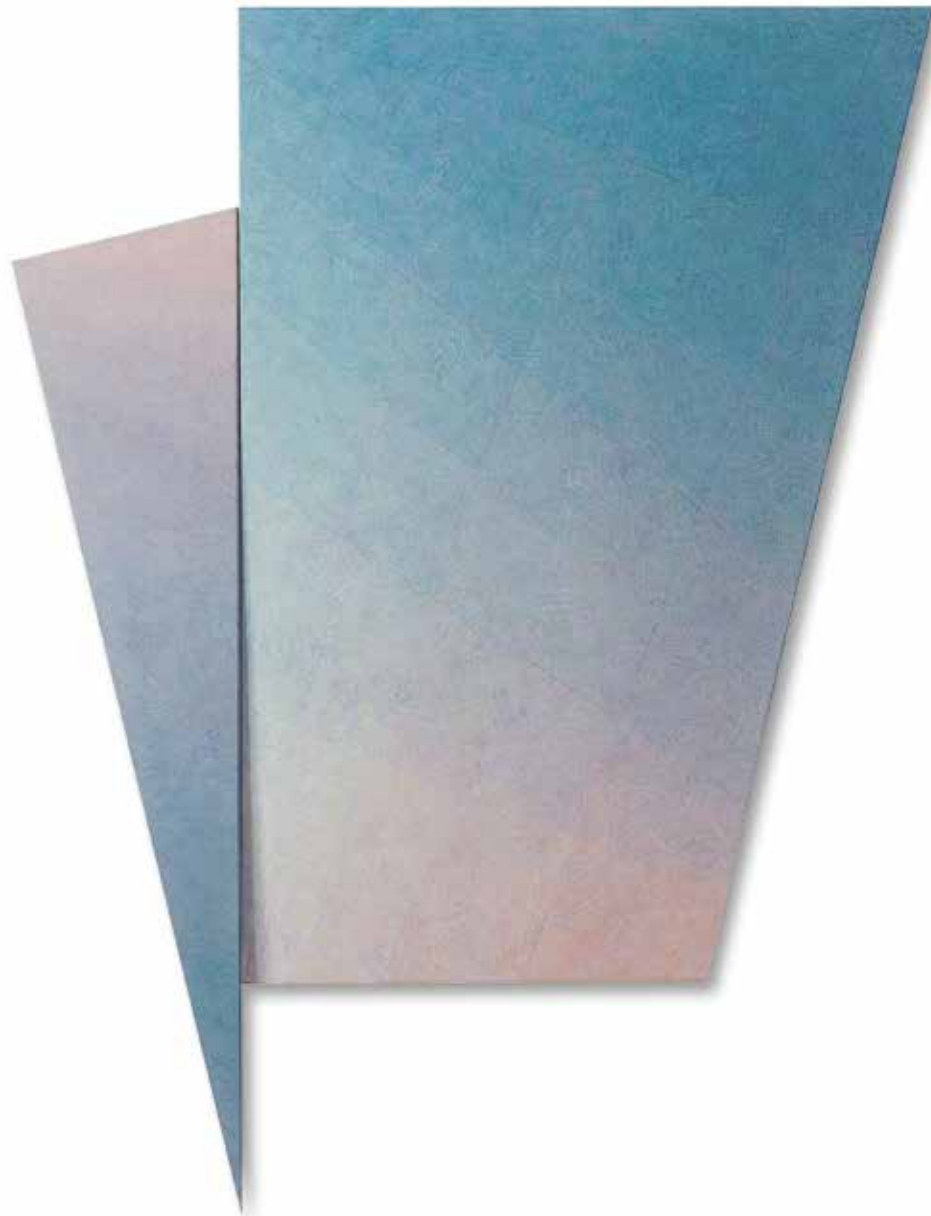


Fig.2
Ein Moment Monet, 1999
One Moment Monet
Acryl auf Leinwand, 265 × 200 cm
Zentrum für Kunst und Wissenschaft
der Van der Koelen Stiftung

Sabine Tauscher: Eine kleine Werkgruppe, die in Rom entstanden ist,³ sowie *Ein Moment Monet* (1999) (Fig.2) und *Sphärisch* (2008)⁴, in dessen Titel Du bereits auf die Impressionisten rekurrierst, sind für mich Schlüsselarbeiten dafür.

Ulrike Pennewitz: Ich finde es erstaunlich, dass Du Dein Interesse für den Impressionismus erwähnst, denn den Impressionismus könnte man ja fasst – historisch gesehen – als eine Gegenbewegung zum Konstruktivismus in der aufbrechenden Moderne bezeichnen. Die einen lösen den Gegenstand und die Farbe zu atmosphärischen Gebilden auf, die anderen legen eine Struktur oder Methode, fast schon einen Baukasten mit Elementen und Farbspektren fest, um aus diesen Bilder zu komponieren, wie es Wassily Kandinsky beschrieb.⁵ Dann kommt noch dazu, dass die konkreten Künstler der ersten Stunde eine gesellschaftliche und politische Revolution anstrebten. Es ging ihnen gar nicht explizit um Kunst. Jedoch hat sich ihr revolutionärer Ansatz erst in der Kunst, Musik und Literatur manifestiert. Das Bonmot von Kurt Tucholsky kommt ja nicht von ungefähr: „Wegen ungünstiger Witterung fand die deutsche Revolution in der Musik statt.“⁶

Ingrid Adler: Ja, auch Richard Paul Lohse (1902–1988) glaubte, dass die Idee der Konkreten Kunst mit ihren konkreten Elementen, von denen keines bevorzugt wird und alle gleich sind, als Modell für eine neue Gesellschaft funktionieren könnte. Er war politisch in den 1940er Jahren sehr aktiv und hat viel bewegt. Das war vor allem für die Schweizer gut und wichtig.

Sabine Tauscher: Wenn wir nun auf die etwa hundert Jahre Konkrete Kunst schauen, können wir feststellen, dass in der Zwischenzeit eine Vielzahl gesellschaftlicher Systeme zusammengebrochen ist, die alle mehr oder weniger auch auf die Kunst und die Künstler einzuwirken versuchten und manchmal sogar den Stil und nicht nur den Inhalt bestimmen wollten. Die Systeme existierten eine verhältnismäßig kurze Zeit, die Konkrete Kunst aber hat sich trotzdem weiterentwickelt. Das kann man eigentlich von keiner anderen Kunstrichtung, die sich seit dem Impressionismus begründet hat, behaupten.

Karl-Heinz Adler: Ja, es gibt und gab Zentren, wo die Konkrete Kunst im „orthodoxen“ Sinne weiterbetrieben wurde – in Süddeutschland und der Schweiz zum Beispiel. In Dresden war das nicht der Fall, obwohl es eine Tradition gab. Ich denke an den Werkbund, die Hellerauer Bewegung. Es lebten auch Bauhäusler wie Kurt Schmidt, Hajo Rose, Franz Ehrlich in Dresden. Natürlich gab es Hermann Glöckner (1889–1987), der arbeitete zwar nicht konkret, aber konstruktivistisch.

Sabine Tauscher: A small work cycle made in Rome,³ and *Ein Moment Monet* (*One Moment Monet*) (1999) (Fig.2) and *Sphärisch* (*Spherical*) (2008)⁴ – you can tell from the captions that they refer back to the Impressionists – are key works in this respect.

Ulrike Pennewitz: I am intrigued that you mention your interest in Impressionism, for Impressionism could be regarded, historically speaking, almost as a counter movement to Constructivism in emerging Modern Art. Impressionism dissolves the object and colour into atmospheric images, whereas Constructivism defines a structure or method, almost a toolkit with elements and colour spectrums, to compose pictures from them, as Wassily Kandinsky wrote.⁵ And furthermore, concrete artists aspired to be at the forefront of a social and political revolution. They were not explicitly concerned with art. However, their revolutionary approach first became manifest in art, music and literature. It was not without reason that Kurt Tucholsky made up the bon mot “Due to bad weather conditions the German revolution took place in music.”⁶

Ingrid Adler: Yes, Richard Paul Lohse (1902–1988) also believed that the idea of Concrete Art and its concrete elements, of which none were given preference and all were equal, could function as a model for a new society. He was politically very active in the forties and had a considerable influence. That was particularly helpful and important for the Swiss.

Sabine Tauscher: If we now look back on about a hundred years of Concrete Art, we can observe that many social systems have collapsed in the meantime, which all tried more or less to influence art and artists, and some wanted not only to determine the content but also the style. These systems lasted for a relatively short time, but Concrete Art went on developing further nonetheless. That cannot really be said of any other art movement founded since the Impressionists.

Karl-Heinz Adler: Yes, there were and are centres of art where Concrete Art was pursued in an “orthodox” sense – in Southern Germany and in Switzerland, for example. In Dresden this was not the case, in spite of a certain tradition. I’m thinking of the Werkbund, the Hellerau Movement. Some Bauhaus artists also lived in Dresden, like Kurt Schmidt, Hajo Rose and Franz Ehrlich. Of course there was Hermann Glöckner (1889–1987), whose practice was constructivist rather than concrete.

Sabine Tauscher: Letztlich wurde auch durch Deine architekturbezogenen Arbeiten sichtbar und sogar gesellschaftlich anerkannt, dass es in der Zeit der DDR konkret arbeitende Künstler gab – auch wenn möglicherweise nicht das Verständnis dafür herrschte, die architektonischen Bauelemente als Konkrete Kunst oder überhaupt als bildende Kunst zu betrachten.

Ingrid Adler: Das lief unter Sichtflächengestaltung. Karl-Heinz interessierte damals, neben seiner reinen künstlerischen Arbeit auch die Entwicklung farb- und witterungsbeständiger Materialien, die in die industrielle Vorfertigung von Fassaden einbezogen werden konnten. In diesem Zusammenhang stand für ihn auch die Frage nach der Entwicklung serieller Systeme für die ästhetische Umweltgestaltung. So entstanden 1956/57 die ersten von ihm entwickelten reliefhaften Gestaltungen von Flächen mit vorgefertigten seriellen Baukastenelementen unterschiedlichster Materialien und Farben. Später, 1968, führte er mit seinem Kollegen und Freund Friedrich Kracht (1925–2007) diese Untersuchungen weiter, indem sie sogenannte „produzierende“ variable Systeme wie das plastische Beton-Formsteinsystem entwickelten.

Seine Arbeit mit baubezogener Plastik, aber auch die Zusammenarbeit mit Friedrich Kracht und anderen Künstlern erzeugte enorme Impulse, vielleicht aber auch die Freiheit, dem Experiment in der künstlerischen Arbeit mehr Raum zu geben. Dabei muss die Methode bei den konkreten, künstlerischen Arbeiten immer erkennbar sein, es geht hier nicht nur um Intuition, sondern es muss deutlich sein, wie die Arbeiten entstanden sind, wie sie gemacht wurden. Wenn man sich zum Beispiel die Serie mit den Farbschichtungen anschaut, erkennt man bereits die Lineaturen. Man sieht, dass hier eine Methode zu Grunde liegt und die Farbe zum Beispiel gestaffelt erscheint. Aber das geht vielen zu weit. Bei der Ausstellungseröffnung in Rehau „100 Jahre Konkrete Kunst“ waren viele renommierte konkrete Künstler anwesend und Karl-Heinz wurde gefragt: „Sagen Sie mal, was ist denn da noch konkret? Wie können Sie denn so malen!“ Sie waren ein wenig schockiert. Das war nicht ihre Welt.

Karl-Heinz Adler: Ich höre immer wieder den Vorwurf, dass meine Arbeit wenig mit Konkreter Kunst zu tun haben soll. Und sie hat auch nicht mehr so viel damit zu tun; sie ist eine Weiterentwicklung. Ich denke, die Konkrete Kunst wird ihre engen Grenzen erweitern müssen. Es ist nicht mehr notwendig, dass Konkrete Kunst nur mechanisch, anti-impressionistisch, von absoluter Klarheit ist oder vollständig im Geist entstanden sein muss, wie es bei van Doesburg, aber auch bei Moholy-Nagy dominant war. Man ging damals von einem anderen Standpunkt aus, was natürlich zu anderen ästhetischen Lösungen führte.

Sabine Tauscher: In the end it was your work with architectural connotations that increased awareness of concrete artists working in the GDR period, and even brought them social recognition, in spite of the lack of appreciation of architectural constructive elements as potential Concrete Art or even fine art.

Ingrid Adler: That was looked at as visible-surface design. Karl-Heinz was interested in developing colourful and weather-resistant materials at that time, alongside his purely artistic work, materials that could be incorporated into the industrial fabrication of facades. In this connection he was also interested in the question of developing serial systems for aesthetic environmental design. Thus in 1956/57 he made his first relief-like designs with planes made up of prefabricated serial building blocks in the most diverse materials and colours. Later, in 1968, he continued these experiments in collaboration with his colleague and friend Friedrich Kracht (1925–2007). They evolved so-called “productive” variable systems like the shaped brick and concrete system.

His work with architectural sculpture and his collaboration with Friedrich Kracht and other artists created a huge impetus, and also gave him the freedom perhaps, to give more space to experiment in art practice. The method of concrete artistic works however was that it should always be clear how they were made. If you look at the series of colour layerings, for example, you can already make out his line works. You see that they are based on a method and that the colour, for example, is layered. But for many people that was going too far. At the opening of the exhibition in Rehau “100 Jahre Konkrete Kunst” (One Hundred Years of Concrete Art) many concrete artists of high-standing were present and Karl-Heinz was asked, “So tell me, what is still concrete about that, if you please? How can you paint like that?” You were a little taken aback. That was not their kind of world.

Karl-Heinz Adler: I keep hearing the accusation that my art doesn’t really have much to do with Concrete Art. And it doesn’t have so much to do with it any longer; it has moved on. I think that Concrete Art will have to go beyond its limited boundaries. It is no longer necessary for Concrete Art to be only mechanistic, anti-impressionistic, exhibit absolute clarity or be completely intellectual, as was predominantly the case with van Doesburg and Moholy-Nagy. In those days one started from another perspective, which naturally led to different aesthetic results.

Ingrid Adler: Bei einer Ausstellungseröffnung in Bamberg 2005 hat Eugen Gomringer darauf hingewiesen, dass Karl-Heinz europaweit dabei geholfen habe, das Bild der konstruktiv-konkreten Kunst durch neue Sichtweisen zu erweitern. Karl-Heinz folge unbeirrt der historischen Linie der alten und doch immer wieder neuen Kunst. Sein Werk bestätige die Betrachtungen zur Geschichte dieser Kunst-richtung. Und an anderer Stelle sagte er zu einer Eröffnungsrede 2013 in Bad Elster: „Er [Karl-Heinz Adler] hat geholfen, die 1930 im Pariser Manifest der Konkreten Kunst aufgestellte Plan-Ideologie gleichzeitig in Raum und Zeit zu erweitern und mit einem neuen Denkansatz zu versehen. Der Künstler aus Remtengrün, aus dem Vogtland, ist zu einem Schwergewicht der europäischen konstruktiv-konkreten Kunst geworden.“

Sabine Tauscher: Was meinst Du damit, dass sich die „anti-impressionistischen“ Ansätze auflösen werden?

Karl-Heinz Adler: Bildlich gesprochen habe ich versucht, ein Fenster aufzumachen, sodass es zieht. Gotthard Graubner (1930–2013), mit dem ich eine lebenslange Freundschaft pflegte, hat ein paar Mal versucht, dieses Fenster wieder zuzumachen, aber er hat den Riegel nicht so richtig rumgekiegelt. Graubner und der Hamburger Kunstsammler Carl Vogel (1923–2006) haben bei mir mal im Atelier gesessen – das muss in den frühen 1980er Jahren gewesen sein – da hat es nicht lange gedauert, dass Vogel eingeschlafen war. Was wir damals besprochen hatten, ging ihm zu weit und es langweilte ihn offenbar. Vielleicht war die Zeit damals noch nicht reif. Ich habe den Eindruck, jetzt ist ein großer Umbruch im Gange, der die alte Weltsicht und die Systeme generell in Frage stellt, und meine Arbeitsweise mit Transparenz beziehungsweise Schichtungen könnte man als ein Sinnbild dafür verstehen.

Sabine Tauscher: Diese Umbrüche gestatten auch einen neuen Blick auf Kunst allgemein. Dann ist es nicht nur kühn, sondern auch realistisch zu sagen, dass der Raum der Konkreten Kunst ein erweiterter Raum der Wahrnehmung ist.

Karl-Heinz Adler: Mein alter Lehrer Walther Löbering (1885–1969) in der Kunstschule in Plauen hat mich darauf gebracht. Er meinte, dass man, wenn man ein Bild malen wolle, mit der Komplementärfarbe anfangen müsse. Das heißt, wenn man ein Grün sehen soll, müsse man mit Rot anfangen. Ich habe damals gar nicht kapiert, was er meinte. Löbering hat bei Carl Bantzer (1857–1941) gelernt, der Im-

Ingrid Adler: At the opening of an exhibition in Bamberg in 2005 Eugen Gomringer pointed out that Karl-Heinz helped to promote new perspectives on Constructive-Concrete Art throughout Europe. Karl-Heinz unwaveringly follows the historical path of the old together with constant renewal in art. His work confirms this art movement’s views of art history. And on another occasion in Bad Elster in 2013 Gomringer said in an opening speech, “He [Karl-Heinz Adler] helped to expand in space and time the plan-ideology set out in the Paris manifesto of Concrete Art in 1930 and introduce a new approach. This artist from Remtengrün, from Vogtland, has become one of the heavy-weights of European Constructive-Concrete Art.

Sabine Tauscher: What do you mean when you say that “anti-impressionist” approaches will dissipate?

Karl-Heinz Adler: From a visual angle, I have tried to open a window to create a draught. Gotthard Graubner (1930–2013), who was a lifelong friend of mine, tried a couple of times to close the window again but he didn’t manage to fasten the latch all that well. Graubner and the Hamburg art collector Carl Vogel (1923–2006) once sat in my studio with me – that must have been in the early eighties – and it didn’t take long for Vogel to fall asleep. What we were talking about went too far for him and he seems to have got bored. Perhaps the time was not ripe. I am under the impression that a big upheaval is in progress now, generally throwing the old views of the world and systems into question. My art practice, with its transparency, or more specifically, layerings, could be taken as a metaphor for this.

Sabine Tauscher: These radical changes also enable us to take a new look at art as a whole. Then it is not just daring, but realistic to claim that the space of Concrete Art is a space of expanded perception.

Karl-Heinz Adler: My old teacher Walther Löbering (1885–1969) at the Art School in Plauen gave me the idea. He maintained that if you want to paint a picture you should start with the complementary colour. That means that if you want to see green you should start with red. I didn’t understand what he meant at the time. Löbering studied under Carl Bantzer (1857–1941), who was an impressionist. He showed me how this worked with watercolours in a still life painting, and I realized that you could only achieve a certain depth by making the opposite apparent. It is not the case that you have a work in front of you and can say, oh yes, it’s finished. You have to include the counterpoint and then you can see and grasp the world with new eyes.

pressionist war. Er hat es mir zunächst anhand der Aquarelltechnik eines Stilllebens gezeigt und mir wurde klar, dass man erst eine ganz bestimmte Tiefe erreicht, wenn auch der Gegensatz sichtbar gemacht wird. Es ist eben nicht so, eine Arbeit vor sich zu haben und sagen zu können: Jawohl, das ist jetzt fertig. Man muss das Gegensätzliche mit einbeziehen und dann kann man auch die Welt mit ganz anderen Augen sehen und verstehen.

Ingrid Adler: Ich finde in diesem Zusammenhang gerade die frühen Arbeiten von Karl-Heinz interessant, seine Diplomarbeit von 1947 – ist das nicht frappierend? Diese Farben haben sich im Grunde gar nicht viel verändert.

Sabine Tauscher: Das bedeutet auch, dass alles sich bedingt, dass es in Wirklichkeit nichts Gegensätzliches gibt – und erst recht kein Richtig und Falsch, Gut und Böse.

Du hast vorhin gemeint, dass es lange gedauert hatte, eine Methode zu entwickeln, bei der die Transparenz auf der Fläche erscheint. Darüber haben wir uns ja schon mehrfach unterhalten und das fasziniert mich immer wieder aufs Neue. Zum einen hast Du eine Methodik zwischen Linie, Punkt und Fläche entwickelt, zum anderen malst Du intuitiv. Das ist ja nicht alles errechnet oder vorgedacht, sondern das kommt alles aus Dir heraus.

Ulrike Pennewitz: Ich sehe in Deiner Malerei eine Chance, die Pole Geist und Gefühl zu überwinden, vielleicht sogar zu versöhnen, da Deine Gemälde keine Stellvertreter produzieren, die etwas Abwesendes durch Darstellung imaginieren. Vielmehr machen sie an Ort und Stelle das sichtbar sowie verstehbar, was in ihnen als geistig-sinnliches Potential vorhanden ist. Ich verstehe Deine Arbeiten als Instrumente der visuellen Wahrnehmung, die auf sinnlich-anschauliche Weise das tun, was Physiker und Mathematiker auch tun: Sie finden Modelle zur Betrachtung und Ordnung einer chaotischen Umwelt. Wie Du in Deinem Text „Licht und Stofflichkeit“ schreibst, nennst Du Deine Arbeit auch deshalb konkret, „weil sie nach einer Methode, einem System entsteht, die aus den von mir bekannten und gedeuteten Gesetzen der Naturerscheinungen abgeleitet sind.“⁷ Wie gehst Du nun ran an Deine Arbeiten, stehen Beobachtungen von Phänomenen wie Schattenbildung, Perspektive, Verschiebung durch Bewegung oder ähnliches am Anfang?

Ingrid Adler: In this connection I find Karl-Heinz's early works interesting, his diploma work of 1947 – isn't that amazing? These colours haven't actually changed much fundamentally.

Sabine Tauscher: That also means that everything is mutually interdependent, that in reality there are no opposites – and certainly no right and wrong, good and bad.

You said earlier that it took a long time to develop a method to make transparency work on a plane. We have often talked about this and it still continues to fascinate me. Firstly, you have evolved a method operating between line, point and plane and yet you also paint intuitively. Not everything is calculated and thought out in advance, it all flows from you.

Ulrike Pennewitz: I see in your painting the opportunity of going beyond the duality of intellect and feeling, perhaps even achieving a reconciliation, for your paintings do not posit a surrogate that would allow something absent to be imagined. Rather, they make their implicit intellectual-sensual potential visible and comprehensible on the spot. I understand your pieces as instruments of visual perception that do what physicists and mathematicians also do in a tangible-observable manner: they find models with which to view and order a chaotic environment. As you describe in your text „Licht und Stofflichkeit“ (Light and Materiality) you denote your works as being concrete “because they arise from a method and system, drawn in my case from the laws of natural phenomena known to and interpreted by me.”⁷ How do you approach your works, do you start by observing phenomena such as the creation of shadows, perspective, displacements through movement and suchlike?

Karl-Heinz Adler: No, it is more that I have an idea, a concept for a series, as in the case of the *Seriellen Lineaturen* (*Serial Lines*) (Fig. 3a–c)⁸, for example, their rhythm and visual dynamics. Where do the lines meet? Do they form dense centres, or focussed energy centres? Where do they give rise to boundless space? In a series I can make time more visible in the sense of more perceptible much more effectively than in a single piece, by, for example, moving two points along a straight line. The processual, whether in painting or in *Seriellen Lineaturen*, is ever-present. That's what I need a series for. In separate sheets this could hardly be achieved.

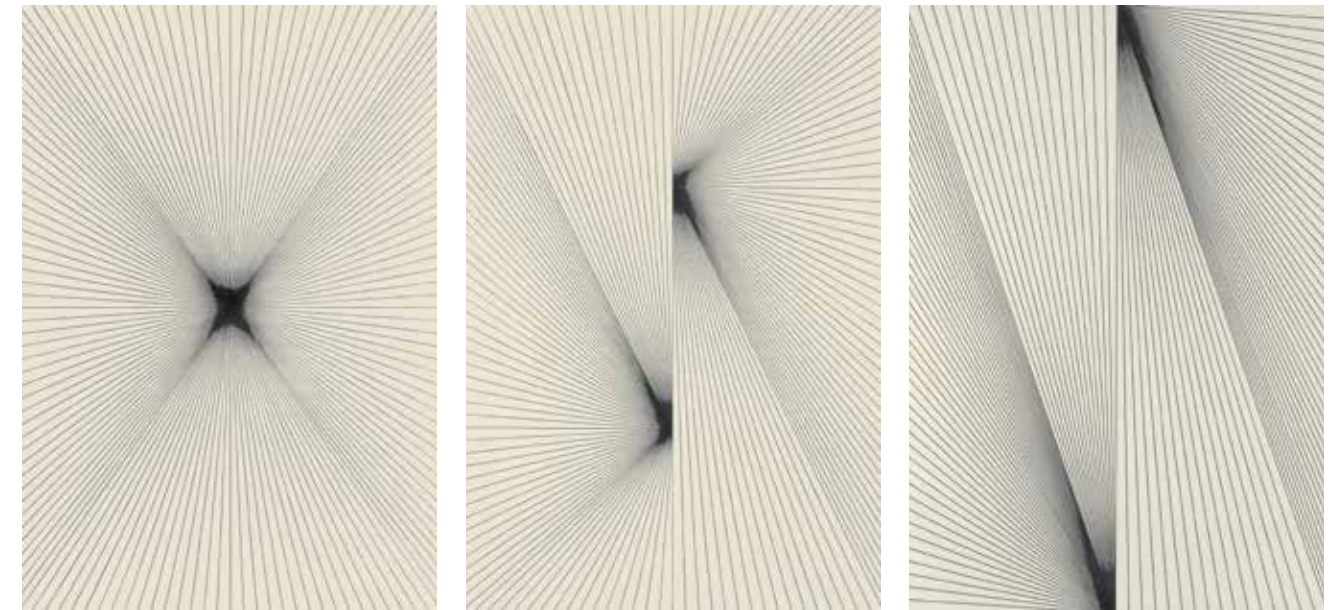


Fig. 3a–c
Serielle Lineaturen, 1986/87
Serial Lines
Zeichnung, 50 × 36 cm
Kunstsammlungen Chemnitz

Karl-Heinz Adler: Nein, ich habe eher eine Idee, eine Vorstellung von einer Serie wie zum Beispiel bei den *Seriellen Lineaturen* (Fig. 3a–c)⁸, deren Rhythmus und visuellen Bewegungen. Wo treffen sich die Linien? Werden sie zu Dichtezentren, zu fokussierenden Energiezentren? Wo bilden sie unendliche Räume? In der Serie kann ich die Zeit, ihren Verlauf, zum Beispiel durch Verschiebung von zwei Punkten auf einer Geraden, viel deutlicher beziehungsweise wahrnehmbarer machen als in einem einzelnen Werk. Das Prozesshafte, ob in der Malerei oder den *Seriellen Lineaturen*, ist hier allgegenwärtig. Dafür brauche ich die Serie. In einem einzelnen Blatt wäre das kaum darstellbar.

Sabine Tauscher: Ein Triptychon aus dem Jahr 1985 *Lichträume* (Fig. 4, S. 54), das leider nur noch als Entwurf existiert, vereint Begriffe, die charakteristisch sind für Dein Werk: Transparenz, Raum, Zeit – sie sind unmittelbar gekoppelt an das Thema Licht.

Karl-Heinz Adler: Da geh ich noch ein Stück weiter in die Kunstgeschichte zurück zu Jan van Eyck (1390–1441). Der hatte schon damals Erstaunen bei seinen Kollegen hervorgerufen. Seine Bilder sind so transparent, so durchsichtig, dass sich alle gefragt haben: Wie macht der das bloß? Die meisten Maler nehmen zuerst eine Untermalung vor und bauen dann schichtweise darauf auf. Es wird mit Weiß gehöht und dann mit Lasuren immer wieder darüber gearbeitet. Van Eyck hat das zwar nicht anders gemacht, aber er hat immer wieder neue Schichten aufgetragen. Dadurch bekommt das Bild eine wahnsinnige Transparenz und Tiefe.

Sabine Tauscher: A triptych from 1985 *Lichträume* (*Spaces of Light*) (Fig. 4, see p. 54) that unfortunately is only still extant as a sketch, demonstrates the combination of factors that are characteristic of your work: transparency, space, time – all directly linked with the theme of light.

Karl-Heinz Adler: I would go a step further back in art history to Jan van Eyck (1390–1441). He already amazed his colleagues at that time. His pictures are so transparent, so diaphanous, that everyone asked: how on earth does he do it? Most painters first add a primary coat and then build up layers on this ground. White is used white to make highlights and is then covered over and over again with glazes. Van Eyck did not do anything different, but he added on so many layers that his pictures gained incredible transparency and depth.

Sabine Tauscher: This transparency is present in many pictures, even when you don't expect it at first. You can find transparency even in Kazimir Malevich's *Black Square* (1915) but only if you are prepared to see it. I understand the visualization of transparency and the effort to imbue a picture with light as a challenge and opportunity to leave physical space and enter a new spiritual – in the sense of innovative – space of perception. Nature holds this space ready for us on account of her many transparent layerings. Through your pictures we are called upon to view the world differently. In the meantime many spatial models and theories have been developed. It is not longer enough to regard space as based on three dimensions alone.

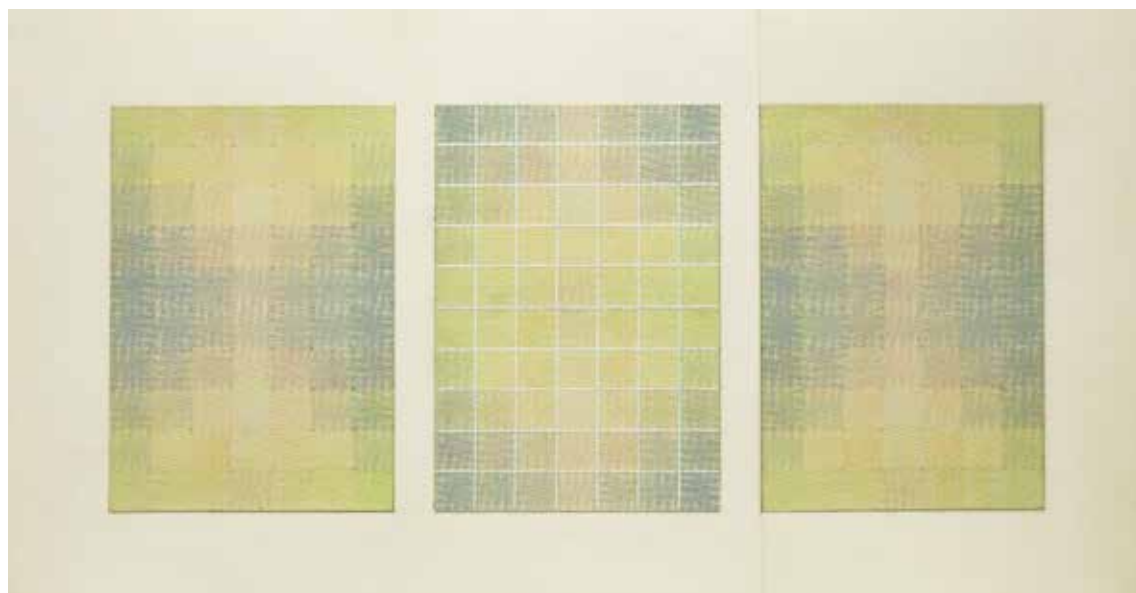
Sabine Tauscher: Diese Transparenz gibt es in vielen Bildern, auch da, wo man es zuerst gar nicht vermutet. Man kann selbst in Kasimir Malewitschs *Schwarzem Quadrat* (1915) eine Transparenz erkennen, aber nur, wenn man es zulässt. Die Sichtbarmachung der Transparenz und das Bestreben, das Licht in das Bild hineinzuholen, verstehe ich als Aufforderung und Angebot, den physikalischen Raum zu verlassen und den geistigen – das heißt einen neuen – Wahrnehmungsraum zu betreten. Die Natur hält in ihren vielen transparenten Schichtungen diesen Raum bereit. Durch Deine Bilder werden wir aufgerufen, die Welt anders zu betrachten. Inzwischen gibt es so viele Raummodelle und Theorien. Es reicht schon lange nicht mehr aus, den Raum als aus drei Dimensionen bestehend zu begreifen.

Karl-Heinz Adler: Neue wissenschaftliche Erkenntnisse bleiben nicht vor der Tür der Kunst stehen. Im Gegenteil: Kunst muss sie verarbeiten. Wir müssen die Dinge auf der Grundlage neuer wissenschaftlicher Erkenntnisse sehen und somit auch die Welt ganz neu betrachten. Durch die allgemeine Relativitätstheorie von Albert Einstein zum Beispiel verstehen wir heute den Raum anders. Ein Künstler, der sich auf dem Gebiet der Konkreten Kunst betätigt, muss diese Umbrüche nicht nur spüren, sondern auch zeigen. Aber ich bin kein Wissenschaftler. Meine freien als auch meine angewandten Arbeiten sind keine Visualisierungen persönlicher Beobachtungen, sondern gründen in der Auseinandersetzung mit Naturerscheinungen und ihren Gesetzen. Meine Arbeiten folgen dem in der Natur und dem Universum waltenden Prozess und Zyklus der ewigen Formung, der Zerstörung und der erneuten Formung. So sind auch meine „zerstörten“ und wieder neu formierten Bilder entstanden, zum Beispiel die Serie *Zerstörtes Quadrat, neu formiert*, 2001 (Fig.5).

Karl-Heinz Adler: New scientific knowledge does not stop at art's threshold. On the contrary: it needs to be processed by art. We need to see things in the light of new scientific findings and thus achieve a completely new view of the world. Albert Einstein's theory of general relativity, for example, enables us to appreciate space in a new way. An artist who chooses to work in the field of Concrete Art must not only sense these upheavals but also be able to make them visible. But I am not a scientist. My free as well as my applied works are not visualisations of personal observations but are based on an engagement with natural phenomena and their laws. My works follow the eternal restructuring of nature and the universe through the prevailing processes and cycles, destruction and re-formation. This is how my "destroyed" and newly formulated pictures came about, as in the series *Zerstörtes Quadrat, neu formiert (Destroyed Square, reconstituted)*, 2001 (Fig.5) for example.

Ulrike Pennewitz: Goethe made that famous note in his diary, that the artist approaches his subject matter through "simple imitation of nature".⁹ Only then can he find his own style and way of working. In Goethe's times that would have meant representing the surrounding things as accurately as possible. But pictures are only signs. We do not perceive trees as art depicts them – it is much more a matter of the conventions of perception that allow us to see a tree in a painting or drawing. We have learnt to recognize natural things in these representations.

Fig.4
Lichträume, Triptychon (Entwurf), 1985
Spaces of Light
Acryl auf Karton, 20 × 14 cm
Besitz des Künstlers



Ulrike Pennewitz: Es gibt diese berühmte Notiz von Goethe in seinem Reisetagebuch, der Künstler näherte sich den Gegenständen durch „einfache Nachahmung der Natur“.⁹ Erst dann finde er zu Stil und Manier. Zu Goethes Zeiten hatte das sicher bedeutet, die Dinge der Umwelt so ähnlich wie möglich zu repräsentieren. Dennoch sind Bilder nur Zeichen. Wir sehen Bäume nicht so, wie sie in der Kunst dargestellt werden – es sind vielmehr die Sehkonventionen, die uns auf einem Gemälde oder einer Zeichnung einen Baum sehen lassen. Wir haben gelernt, in den Abbildungen Naturdinge wiederzuerkennen.

Karl-Heinz Adler: Ja, Albrecht Dürer hat gesagt: „Denn wahrhaftig steckt die Kunst in der Natur, wer sie heraus kann reißen, der hat sie.“

Ulrike Pennewitz: Aber was ist in unserer Gegenwart denn eigentlich noch Natur? Unser Blick auf die Natur hat sich vollkommen geändert. Wir sehen sie heute in Messtabellen und Diagrammen repräsentiert oder verformt, verbaut und sorgfältig eingezäunt.

Karl-Heinz Adler: In unserem Weltbild hat sich die Natur natürlich völlig umgekehrt.

Ulrike Pennewitz: Der französische Philosoph Maurice Merleau-Ponty verweist nicht umsonst auf René Descartes und seine spärlichen Ausführungen zur Kunst beziehungsweise zum Kupferstich. In „Das Auge und der Geist“ schreibt Merleau-Ponty fast schon anklagend: „Er [Descartes] hätte herausfinden müssen, wie das unbestimmte Raunen der Farben uns Dinge, Wälder, Stürme und schließlich die Welt vergegenwärtigen kann.“¹⁰ An dieser Stelle hat man den Eindruck, dass er sich beschwert, wie es in hunderten von Jahren Kunstphilosophie möglich gewesen sei, das Gefühl außen vor zu lassen und statt dessen immer nach der „Ähnlichkeit“ und Vergegenwärtigung der Naturdinge zu suchen. Aber es ist bekanntermaßen egal, was die Philosophen in den teilweise schon lange zurückliegenden Texten beschrieben haben. Das künstlerische Subjekt schöpft aus einer anderen Sphäre, aus sich selbst, das was es sieht, was es erlebt – auch aus den Begegnungen mit den Menschen.



Fig.5
Zerstörtes Quadrat, neu formiert, 2001
Destroyed Square, reconstituted
Acryl, Graphit auf Pappe, 70 × 60,5 cm
Besitz des Künstlers

Karl-Heinz Adler: Yes, Albrecht Dürer one said, "Truly, art is embedded in nature, he who can extract it, has it."

Ulrike Pennewitz: But what is nature actually in our times? Our view of nature has completely changed. Now we see nature represented or misrepresented in tables and diagrams, taken apart and carefully surrounded by fences.

Karl-Heinz Adler: In our worldview nature has naturally been completely turned upside-down.

Ulrike Pennewitz: The French philosopher Maurice Merleau-Ponty rightly points to René Descartes and his brief notes on art and on copper engravings. In "Das Auge und der Geist" (Eye and Mind) Merleau-Ponty wrote, almost as a rebuke, "he [Descartes] would have been obliged to find out how the uncertain murmur of colours can present us with things, forests, storms – in short the world."¹⁰ At this point, one has the impression that he is complaining about how it was possible to neglect the importance of feeling in hundreds of years of art philosophy and to seek instead the "similarity" and visualisation of natural things. But, as is well known, it is immaterial what philosophers have

Ingrid Adler: Ja, da gibt es eine Metapher, die Karl-Heinz beschreibt: Es hängt alles auch von der Position ab, die man im Raum einnimmt, und dem Verhältnis zu den Objekten, die einen spezifischen Raumeindruck vermitteln und jeweils eine andere Wahrnehmung erlauben. Gehst Du nur einen Schritt weiter, hat sich nicht nur Dein physischer Standpunkt verschoben, sondern auch das „Bild“, was Du siehst. So ergeben sich immer wieder neue Bilder, jedoch immer aus denselben Elementen.

Karl-Heinz Adler: Es ist viel einfacher, als die meisten denken. Man muss einfach alles einbeziehen und von verschiedenen Seiten betrachten. Letztlich waren so gesehen auch die Impressionisten konkret und die Konkreten impressionistisch.

Sabine Tauscher: Wenn ich mir die *Diagramme von Raum und Zeit* (Fig. 6) anschau, dann ist klar, dass ich den Raum über die Fläche und durch die Farbe erkenne. Die Dimension der Zeit wird sichtbar und auch erlebbar gemacht, über die Bewegung. Das verlangt aber auch vom Betrachter, dass er sich voll und ganz darauf einlässt.

Ulrike Pennewitz: Ich muss als Betrachter eben auch etwas mitbringen, wenigstens die Bereitschaft, mich auf Kunst einzulassen. Es ist vollkommen legitim, nicht nur nach den Fähigkeiten des Künstlers zu fragen, um in der Kunst das entsprechende Substrat reflektieren zu können, sondern auch nach denen des Betrachters. Denn er vollzieht den Prozess nach, den der Künstler bei der Verwandlung der Welt durchlaufen hat – die Kunstbetrachtung als Akt der Rückverwandlung der Welt in eine geistige Form. Erst auf diese Weise entfaltet das Werk seine eigentliche Wirkung, in dem es ein Echo im Betrachter hervorruft und zwar ein individuelles.

Karl-Heinz Adler: Da fällt mir eine Geschichte ein. Etwa Ende März 1943 saß ich in Plauen in einer Vorlesung von Walther Löbering, der auch Laienastronom war. Er meinte: „Meine Herren, schauen Sie sich diesen Globus an. Er hat 30 m Durchmesser und die Lackschicht auf dem Globus entspricht ungefähr im Maßstab der Erdatmosphäre. Und in diesem Raum der Lackschicht spielt sich unser Leben ab. Dort beschäftigt man sich mit Religion und Philosophie, man führt Kriege, man hat Hungersnöte zu überstehen und dabei denken alle, sie seien der Nabel der Welt. Also meine Herren, denken Sie daran: Lernen Sie kosmisch denken. Wenn Sie das als Ihr tägliches Brot ansehen, wenn Sie früh

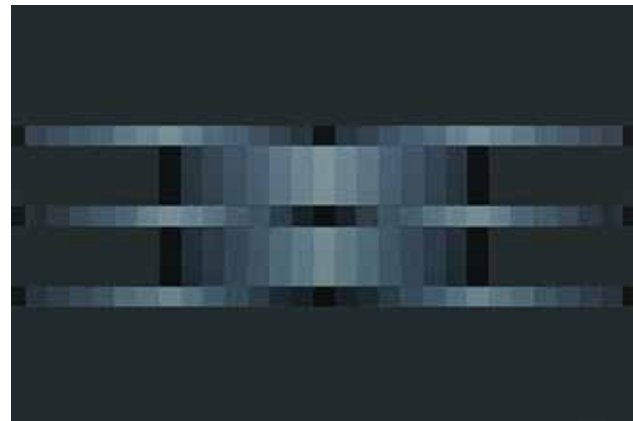


Diagramme von Raum und Zeit, 1982–84
Diagrams of Space and Time
Handdruck auf Papier, 67,5 × 94 cm
Privatsammlung

Fig. 6

written in texts often composed a long time ago. The artistic protagonist draws on a different sphere, from within, what he or she sees, experiences – even from encounters with other people.

Ingrid Adler: Yes, there is a metaphor that describes Karl-Heinz: everything also depends on the position that you adopt in space and your relationship to the objects that communicate a specific impression of the space and enable a different perception in each case. If you only go one step further on, not only your physical standpoint will have changed but also the “picture” that you see. And so new pictures are always being produced but always from the same elements.

Karl-Heinz Adler: It is a lot easier than most people think. You merely have to take everything into account and view things from different angles. Ultimately even the impressionists were concrete in this sense and the concrete artists were impressionist.

Sabine Tauscher: When I look at *Diagramme von Raum und Zeit* (*Diagrams of Space and Time*) (Fig. 6) then it is clear that I recognize the space via the planes and colours. The time dimension becomes visible and can be experienced through movement. This demands from the viewer that he or she is fully prepared to become involved.

Ulrike Pennewitz: I as a viewer also have to have something to give, at least the willingness to get involved with art. It is fully legitimate not only to ask about the artist’s capabilities necessary to reflect on the substrate of the art in question, but also those of the viewer. For he or she completes the same process that the artist has gone through while transposing the world – viewing art as an

aufstehen, denken Sie daran, Sie sind in dieser kleinen Lackschicht Mikroben.“ Und dann hielt er seine Vorlesung über den Impressionismus. Er erklärte wie man ein Bild beginnt, wie Alfred Sisley oder wie Claude Monet ihre Bilder begonnen haben. Ihre Malerei deutet darauf hin, dass sie die Welt neu gesehen haben. Und das glaube ich, ist das, wo nun auch die neue Richtung in der Kunst und auch in der Wissenschaft hingeht.

Ingrid Adler: Ich frage mich in diesem Zusammenhang auch des Öfteren, weshalb ist gerade jetzt das Thema Struktur, Raster und Modul so aktuell?

Sabine Tauscher: Wenn wir nochmal darauf zurückkommen wollen, dass wir uns an einem Scheidepunkt befinden, alte Strukturen – gesellschaftlicher, sozialer, geistiger, ökonomischer usw. Art – oder auch alte Räume verlassen, dann brauchen wir neue Sichtweisen. Gerade Deine Bilder, Karl-Heinz, versinnbildlichen diese Suche nach einer neuen Ordnung. Es ist eine Suche, die zwischen Methode und Auflösung changiert. Dies kann man sehr gut an der Rom-Serie (1995) nachvollziehen. Hier lässt Du die volltonigen Farben und den Linienraum der früheren seriellen Arbeiten hinter Dir und schaffst etwas ganz Neues. Nicht nur die konstruktiv-konkrete Arbeitsweise, das Raster, sondern auch die Flächen werden zu einer am Impressionismus eines Claude Monets oder Paul Signacs und anderer angelehnten Farbschichtung. Hier entsteht Transparenz, Zartheit, Flüchtigkeit.

Das erinnert mich an Goethes Experimente mit dem Newtonschen Farbspektrum. Er weigerte sich, nur im Dunkeln zu arbeiten und drehte das Experiment um. Er machte quasi das Licht an und so ließen sich die Komplementärfarben erkennen. Goethes Schlussfolgerung ist ja bekanntlich die, dass es keine Dualität von Licht und Dunkelheit gäbe und beide als gleichberechtigte, polare Faktoren für die Farbentstehung verantwortlich wären. Goethe hat damit zwar die wissenschaftlichen Ergebnisse Newtons nicht widerlegt oder ihnen gar etwas Neues hinzugefügt, aber er hat etwas für die Wissenschaft Relevantes gezeigt: Es gibt mehrere Wege, sich Phänomenen zu nähern und es gibt viel mehr von ihnen, als wir zu sehen und zu erfahren glauben. Und er hat mit der Farbenlehre ein erstaunliches literarisches Werk geschaffen und sich dabei auf ganz andere Art und Weise mit Licht als physikalisch-optisches Phänomen und dem Sehen von Licht als Wahrnehmungsvorgang beschäftigt. So ist es auch mit den Arbeiten von Karl-Heinz, die in Rom entstanden sind: Sie nehmen das Licht der Impressionisten auf und tragen es in die konstruktiv-konkrete Kunst – hier entsteht etwas Neues in der Malerei, ohne aber ihre Traditionslinien zu überwinden.

act of transforming the world back into a mental form. This is the only way the work can unfold its own impact, when it provokes an echo in the viewer – a very personal one.

Karl-Heinz Adler: That brings to mind a story. At about the end of March 1943 I attended a lecture by Walther Löbering in Plauen, who was also an amateur astronomer. He said, “Gentlemen, look at this globe. It has a diameter of 30 cm and the coat of paint on the globe is almost equivalent in scale to the Earth’s atmosphere. And it is in this space represented by the layer of paint that our lives are lived. There people are concerned with religion and philosophy, wage wars, survive famines and all the time people think they are the hub of the universe. So, gentlemen, think about this: learn to think cosmically. When you think that getting up early is your daily bread, remember that you are just microbes in this little layer of paint,” And then he delivered a lecture about Impressionism. He explained how a picture starts, how Alfred Sisley or Claude Monet began their pictures. Their painting suggests that they saw the world in a new way. And I believe that that is where the new direction in art and science is leading.

Ingrid Adler: I too often wonder in this connection why the themes of structure, grid and module have become so topical just now?

Sabine Tauscher: If we want to return to finding ourselves at a crossroads, leaving behind old structures – societal, social, intellectual, economic etc. in nature – or exiting old spaces, then we need these new ways of seeing. Your pictures, Karl-Heinz, in particular, visualize this search for a new order. It is a quest betwixt method and solution. This can be seen well in the Rome Series (1995). Here you have left behind the full colours and the spatial lines of the earlier serial pieces and have created something new. The constructive-concrete manner of working, the grid, but also the planes become layered colour reminiscent of the Impressionism of Claude Monet, Paul Signac and others. Here transparency, delicacy and transience are evoked.

This brings to mind Goethe’s experiments with the Newtonian colour spectrum. He refused to work only in the dark and turned the experiment around. He put the light on, so to speak, thus making the complementary colours evident. Goethe’s conclusion is well-known, namely, that there is a duality of light and darkness, both equally valid polar factors in the creation of colour. With this Goethe did not disprove Newton’s scientific findings or

Ingrid Adler: Karl-Heinz hat da ein sehr schönes Erlebnis, und das war im Atelier von Gotthard Graubner, das er damals während seiner Zeit an der Düsseldorfer Akademie nutzte.

Karl-Heinz Adler: Wenn Graubner kam, haben wir gestritten und wenn er fuhr, haben wir wieder gestritten. Er sagte immer zu mir: „Mensch, hör’ endlich auf mit Deiner Konkreten Malerei, das ist ein Quatsch. Male wieder so, wie Du am Anfang gemalt hast.“ Und da habe ich ihn gefragt: „Wie machst Du es denn?“ Da hat er immer fast schon wütend gesagt: „Das ist doch was ganz anderes.“

Sabine Tauscher: Das ist der große Konflikt. Deine Malerei ist ganz nah und öffnet eine Tür beziehungsweise ein Fenster, wie Du vorhin schon gesagt hast. Wir wissen und erkennen, dass da etwas Neues ist, aber wir wollen es noch nicht begreifen. Als ich mal im Museum Insel Hombroich den Raum mit Graubners Arbeiten besuchte, war mein erster Impuls, dass seine Arbeiten das Ergebnis einer ganz ähnlichen Suche sind.

Karl-Heinz Adler: Inga und ich hatten Graubner öfter – auch schon vor der Wende – in Berlin oder auch im Vogtland getroffen. Er stammt ja wie ich aus dieser Gegend. Und eines war bei diesen Begegnungen immer sehr erstaunlich: Er hat immer mit mir über meine Bilder gestritten.

Ingrid Adler: Die Arbeiten von Karl-Heinz werden öfter in der Literatur mit Graubners verglichen, etwa bei Božena Kowalska. Allerdings ist das gar nicht zu vergleichen, weil Karl-Heinz in seiner Malerei seiner Methode verpflichtet ist und Graubners Arbeiten eher intuitiv sind. Das führte längerfristig zu Auseinandersetzungen, weil die Kunst beider zwar auf den ersten Blick Verbindungen haben, also einander nah sind, aber im Prinzip liegen sie Welten auseinander. Sie sind sich gänzlich fern. Das führte zu den angesprochenen Konflikten, auch wenn die beiden eine lange Freundschaft verbindet – aber eben keine künstlerische. „Das sind andere Ebenen“, so sagte er.

Sabine Tauscher: Da sind wir doch wieder bei der Toleranz. Wenn Du den Sprung über den Tellerrand machen willst und die „orthodoxe“ Konkrete Malerei erweitern möchtest, brauchst Du Toleranz.

Karl-Heinz Adler: Es geht noch um viel elementarere Tatsachen, nämlich dass alles in unserem Leben an Raum und Zeit gebunden ist. Das müsste für jeden ein Studien-Thema

even add anything to them, but he demonstrated something of relevance to science: that there are different ways to approach the same phenomena and there are more of these than we think we can see and experience. And he produced an amazing literary work with his colour theory, which also addressed light in a quite different way, as a physical-optical phenomenon, and saw light as a process of perception. And this is also true of Karl-Heinz’s pieces that he made in Rome: they take up the light of Impressionism and apply it to Constructive-Concrete Art – here something new in painting comes into being without transgressing its traditions.

Ingrid Adler: Karl-Heinz had a very nice experience of this kind, in Gotthard Graubner’s studio, which he used while he was at the Dusseldorf Academy.

Karl-Heinz Adler: When Graubner came we argued and when he went we argued. He always said to me, “Man, stop making your Concrete Painting, it’s rubbish. Paint like you used to do in the beginning.” And I asked him “How do you proceed, then?” To which he always said in an almost angry tone, “That’s quite another matter.”

Sabine Tauscher: That is the big issue. Your painting is really near and opens a door or window, as you said earlier. We know and recognize that here is something new, but we don’t want to grasp this yet. When I looked at Graubner’s works in Museum Insel Hombroich my first thought was that his pieces were the result of a quite similar kind of quest.

Karl-Heinz Adler: Inga and I often met Graubner – even before Reunification – in Berlin or also in Vogtland. He also came from that area, by the way. And one thing was really astonishing about these meetings – he always fought with me about my pictures.

Ingrid Adler: In the literature, Karl-Heinz’s works are often compared with Graubner’s, by Božena Kowalska, for example. But really there is no comparison, because Karl-Heinz observes his own method in his painting. This led in the long term to conflict, seeing that the art of both artists has connections at first sight, but in principle are worlds apart. They are completely at odds with each other. Hence the disputes mentioned earlier, even though their friendship lasted for a long time – but not artistically. “That’s two different levels” as he said.

Sabine Tauscher: So we are back to the question of tolerance. If you want to jump over the edge of the teacup and expand on Concrete Painting “orthodoxy”, you have to be tolerant.

sein. In meiner Malerei geht es nicht allein um das Bild als Ergebnis, sondern eben um den Weg, den Prozess, wie das Bild wird, vergeht und wieder neu entsteht. Das heißt, in meinen Malereien und Zeichnungsserien verlaufen Prozesse des Entstehens und Vergehens, der Annäherung und Entfernung, der Polarisierung und Vereinigung, des Öffnens und Schließens. Das hat mit Zeit zu tun, mit der vierten Dimension. Das in der Malerei in einem Bild umzusetzen, ist eine große Herausforderung, denn Unendlichkeit, Raum und Zeit können bildnerisch nur angedeutet werden. Natürlich wäre es ein Wunsch von mir, dass der Betrachter aus meinen Bildern und Zeichnungen einen Gewinn zieht, dass er sensibilisiert wird für Farben, Formen, Licht und Schatten, Raum und Tiefe. Jeder Betrachter soll dabei das finden können, was er bereit ist, finden zu wollen.

In meiner Kunst liegt eine Form der Erkenntnis, die nur im Mitvollzug zu erfahren ist und Freiheit für weiteres Denken zulässt.

Dresden, 19. Februar 2017

1. INGRID MÖSSINGER / SABINE TAUSCHER (Hg): *Karl-Heinz Adler. Werke 1942–2010*, München 2012, hier WZ-Nr. 410–417.
2. Für die bessere Lesbarkeit des Interviews haben wir auf die weiblichen Formen verzichtet. In der männlichen Form sind die weiblichen Protagonistinnen immer mit inbegriffen.
3. Farbschichtungen Rom, 1995; Siehe MÖSSINGER / TAUSCHER 2012, S.443–444.
4. Ebda., WZ-Nr. 977, S.465.
5. Vgl.: WASSILY KANDINSKY: *Punkt und Linie zu Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente*, Bauhausbücher Nr. 9, (zuerst München 1926), Bern 2002.
6. KURT TUCHOLSKY (1930): *Gesammelte Werke III*, Hamburg 1961, S.656.
7. KARL-HEINZ ADLER: Licht und Stofflichkeit sind die Ausgangspunkte für das Erleben von Farbe (2004). In: ders.: *Ambivalenzen*, Mainz 2008, S.58.
8. Anm. diverse Arbeiten zwischen 1984 und 1999.
9. Johann Wolfgang von Goethe: Fortsetzung der Auszüge aus dem Taschenbuche eines Reisenden (S. T. M. 1788. Octobr. S. 32. u. Nov. S. 97.). In: *Der Teutsche Merkur*. Februar 1789, S.113–120.
10. MAURICE MERLEAU-PONTY: Das Auge und der Geist (1961). In: ders.: *Das Auge und der Geist. Philosophische Essays*, Hamburg 2003, S. 292.

Karl-Heinz Adler: It is a matter of much more basic facts, namely, that everything in our lives is bound together in space and time. This should be an object of study for everyone. In my painting it is not just a matter of producing a picture as a result, but of the way, the process, how the picture becomes, passes away and is reinstated. That means that processes run through my series of paintings and drawing: of genesis and demise, rapprochement and distance, polarisation and unification, opening and closing. Time is at stake, and the fourth dimension. To translate all this into a picture is a huge challenge, for it is only possible to hint at boundlessness, space and time by visual means. Naturally I would hope that the viewer can benefit from my pictures and drawings and become aware of colours, forms, light and shade, space and depth. Every viewer should be able to find that which he is prepared to find.

A form of knowledge is inherent in my art that can only be experienced by taking part fully, that facilitates the freedom to think further.

Dresden, 19 February 2017

1. INGRID MÖSSINGER / SABINE TAUSCHER (eds): *Karl-Heinz Adler. Werke 1942–2010*, (catalogue raisonné) Munich 2012, here catalogue raisonné Nos. 410–421.
2. The protagonists are both male and female.
3. Farbschichtungen Rom, 1995; catalogue raisonné Nos. 724–737.
4. Catalogue raisonné No. 977
5. Cf.: WASSILY KANDINSKY: *Punkt und Linie zu Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente*, Bauhausbücher Nr. 9, (first ed. München 1926), Bern 2002.
6. KURT TUCHOLSKY (1930): *Gesammelte Werke III*, Hamburg 1961, p.656.
7. KARL-HEINZ ADLER: Licht und Stofflichkeit sind die Ausgangspunkte für das Erleben von Farbe (2004). In: KARL-HEINZ ADLER: *Ambivalenzen*, Mainz 2008, p. 58.
8. Diverse works from 1984 to 1999.
9. Johann Wolfgang von Goethe: Fortsetzung der Auszüge aus dem Taschenbuche eines Reisenden (S. T. M. 1788. October. p. 32. & Nov. p. 97.). In: *Der Teutsche Merkur*. February 1789, pp. 113–120.
10. MERLEAU-PONTY: Eye and Mind 1961 http://www.biolinguagem.com/ling_cog_cult/merleauponty_1964_eyehandmind.pdf p. 9 (as of 11.3.2017).