

Technische Universität Dresden
Philosophische Fakultät, Institut für Kunst- und Musikwissenschaften

Masterarbeit im Hauptfach Kunstgeschichte

Die Entwicklung und Bedeutung des seriellen Betonformsteinsystems anhand
der Unterlagen aus dem Nachlass des Künstlers Friedrich Kracht unter
Berücksichtigung der Doppelautorenschaft mit Karl-Heinz Adler

Sylvia Lemke, geb. 4. August 1985
Betreuer: Prof. Gilbert Lupfer & Prof. Bruno Klein
Abgabe: 5. Januar 2015

Aus Gründen der Lesbarkeit wird in dieser Arbeit für gemischtgeschlechtliche Gruppen die männliche oder sächliche Persönlichkeitsform verwendet. Weiblich wird jede weibliche Einzelperson oder ausschließlich weibliche Gruppen bezeichnet.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	4
2. Forschungsstand.....	9
3. Formsteinelemente im Kontext der Architektur.....	22
4. Formsteinwände im Kontext der Produktionsgenossenschaft Bildender Künstler Kunst am Bau in Dresden.....	28
5. Die Zusammenarbeit Friedrich Krachts und Karl-Heinz Adlers	33
5.1 Von der Grafik und der Malerei.....	34
5.2 Bis zum Formstein.....	35
5.3 Karl-Heinz Adler im Gespräch.....	38
6. So funktioniert der serielle Formstein: Optik, Geometrie und Wandelbarkeit des seriellen Formsteinsystems.....	42
7. Aufträge, Katalog und Muster, Arbeitsablauf.....	54
7.1 Ausblick auf die Rechtslage der Doppelautorenschaft und der Bewertung des Werkes.....	61
8. Missing Link: Der Baustein zwischen anerkannter Grafik/Malerei und baugebundener Kunst	68
9. Fazit.....	81
10. Anhang.....	90
Interviews.....	92
Quellen.....	97
Literatur.....	98
Internetquellen.....	99
Abbildungsnachweise.....	100
Selbständigkeitserklärung.....	102

1. Einleitung

Architektur und die Gestaltung ihres Umfeldes eröffnen ein vielschichtiges und bereits besprochenes Thema. Die Verbindung beider erschafft das Gesicht einer Stadt, einen Lebensraum und individuelle Räume, die identitätsbildend wirken sollen¹. Gegeben scheint,

„daß architekturgebundene bildende Kunst nach dem Grad der Gebundenheit Detail der Architektur ist und daß sie mit bestimmten, oft nur wenigen Eigenschaftswirkungen zur Ganzheit des Charakterbildes der Architektur beizutragen hat.“²

Das hier betrachtete Thema des seriellen Gestaltens mit Betonformsteinen kann oberflächlich zur Verwandtschaft des Mosaiks gerechnet werden. Die auch phänotypische Ähnlichkeit zu altertümlichen Mosaikgestaltungen, wie sie etwa in Oberitalien zu finden sind, ist nicht von der Hand zu weisen. (Abb. 1, 2)

Die im Handbuch der Ornamentik aus dem Jahr 1898 abgebildeten und beschriebenen Parkett- und Mosaikmuster entwickelten sich bereits in eine sehr ähnliche Richtung, wie es die hier besprochenen Strukturelemente etwa 75 Jahre später tun würden, wengleich Franz Sales Meyer noch konstatiert, *„In den nördlichen Ländern [habe] die Mosaikkunst nie recht Fuss gefasst.“³*

So seien nach Meyer hauptsächlich römische und oberitalienische Mosaiküberliefert, wie sie sowohl aus der Antike, als auch den christlichen Gesellschaften zugeschrieben werden könnten⁴.

Eines der davon ausgehenden Schmuckelemente, die sich inzwischen doch international etablierten und sehr divers ausnehmen, ist der Formstein. Manch Kritiker mag behaupten, der Formstein stünde in direkter und ausschließlicher Verbindung zur Architekturgestaltung der DDR und sei ein modischer Emporkömmling, wenn nicht gar eine Notlösung, wie Peter Guth seine Verwendung in den 1970er Jahren einschätzt, wengleich er der Entwicklung des Gestaltungselementes der durchbrochenen Wand in den 1960ern eine

1 Kuhirt, Ullrich (Hg.): Bildkunst und Baukunst. Zum Problem der Synthese von Kunst und Architektur in der DDR, Dietz-Verlag, Berlin-Ost 1970, S. 17.

2 Tschierschky, Siedfried: Zur Frage des Reliefs im industriellen Bauen, in: Bildende Kunst 8/61, S.543.

3 Meyer, Franz Sales: Handbuch der Ornamentik Reihe: Seemanns Kunsthandbücher, Reprint, 6. Auflage, Leipzig 1898 / Augsburg 1997., S.307.

4 Ebenda, S.307.

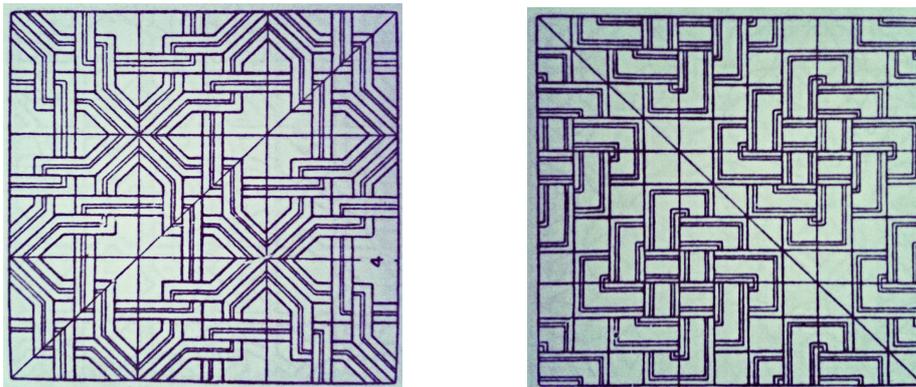


Abb.1

Parkettmuster aus dem Musterbuch der Firma Hegner in Freiburg in Breisgau.

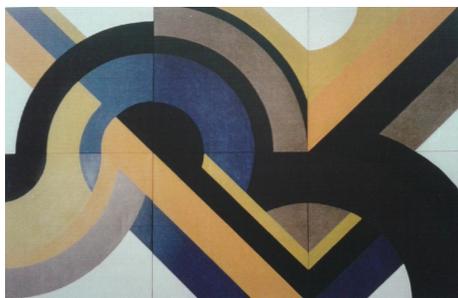


Abb.2

Friedrich Kracht, Offenes System (bedruckte Lochgitterplatten) / Raumknoten, C-Print.



Abb.3

Robert Venturi
Vanna Venturi House,
Chestnut Hill, Philadelphia
1962-1964



Abb.4

Foster & Partner
Swiss Re Tower
London
2003

innovative Note zugesteht⁵. Dabei befindet sich der Formstein, in einer direkten Entwicklungslinie, die man von den Gedanken des Bauhauses, zu dem sich auch Kracht und Adler immer wieder bekannten, bis hin zu einem ornamentlosen Bauen mit Architekturformen, die selbst die Form eines Ornamentes übernehmen, im ausgehenden 20. und beginnenden 21. Jahrhundert. Beispielhaft mögen dafür das Vanna Venturi House in Chestnut Hill bei Philadelphia (Abb.3), erbaut von Robert Venturi 1962 bis 1964⁶, aber auch die Architekten Foster & Partner sein, deren Swiss Re Tower (Abb.4) aus dem Jahr 2003⁷ das Raster und die organisch anmutende Drehung zum Wesen des Baukörpers machen, ohne Ornamentik zu verwenden.

Per definitionem ist der Formstein „(...) ein bearbeiteter Haustein oder vorgeformter Kunststein (Backstein, Beton) dessen spezielle Form als Bogen-, Gesims, Kämpfer-, Schluß- oder Schmuckstein Verwendung findet.“⁸

Auf das ehemalige Staatsgebiet der DDR lässt er sich nicht begrenzen, wie auf Reisen durch Europa (Paris, Rom, Barcelona, Wien, Prag etc.) festgestellt werden kann. Die nähere Betrachtung der überregionalen Verwendung des Formsteins kann hier nicht Thema sein.

Betrachtet werden soll jedoch die Entwicklung des seriellen Betonformsteinsystems anhand der Zeichnungen aus dem Nachlass Friedrich Krachts und unter Berücksichtigung der Doppelautorenschaft mit Karl-Heinz Adler seit 1960⁹, das sich in seiner Komplexität von anderen Formsteintypen unterscheidet, sich aber genau dadurch sehr viel mehr an die malerischen, grafischen und plastischen Kunstwerke der seriellen und konkreten Kunst annähert. Der Fokus wird im Folgenden auf den Nachlass Friedrich Krachts gelegt, dessen Zeichnungen, Modelle und fotografische Dokumentationen derzeit für die Erstellung seines Werkverzeichnisses gesichtet werden.

Die Beachtung der Doppelautorenschaft mit Karl-Heinz Adler spielt unter dem

5 Guth, Peter: Wände der Verheißung. Zur Geschichte der architekturbezogenen Kunst in der DDR, 1. Aufl., Leipzig 1995, S. 263.

6 Demartini, Elena / Prina, Francesca: Atlas Architektur. Geschichte der Baukunst, deutsche Auflage, München 2006, S. 355.

7 Ebenda, S. 378.

8 E.A. Seemann Verlag (Hg.) / Prof. Dr. phil. habil. Kadatz, Hans-Joachim: Seemanns internationales Architekturlexikon, 1994, Sonderausgabe, Wien 2004, S. 86.

9 1960 traten beide Künstler in die Produktionsgenossenschaft Bildender Künstler Kunst am Bau ein und eingiten sich, alle ab da baugebundenen Arbeiten unter gleichberechtigter Doppelautorenschaft auszuführen., vgl. dazu Ausführungen Prof. Karl-Heinz Adlers in Kap. 5.3. S.38ff.

Aspekt der Berücksichtigung als gleichberechtigtem künstlerischen Partner und der Zeitzeugenschaft eine Rolle.

Betrachtet, gefördert und ausgestellt wurde konkrete Kunst vorwiegend außerhalb der DDR: bereits seit 1974 von Jürgen Blum in West-Deutschland¹⁰ oder Bożena Kowalska in Okuninka und 1972 bis 2001 in Chelm¹¹, um nur diese zwei Persönlichkeiten exemplarisch zu nennen. Weitere Ausstellungsmöglichkeiten boten sich in Ungarn und der Tschechoslowakischen Republik.

All diese Projekte seien an dieser Stelle beispielhaft genannt und vertreten das bereits seit den 1960ern im Osten aufflammende Interesse an und der Arbeit mit konkreter Kunst, das im Schatten der staatsgetreuen Kunst nur einem kleinen interessierten Publikum zugänglich war. Im Nachlass Friedrich Krachts und den Worten Karl-Heinz Adlers spiegelt sich noch heute die tiefe Verbundenheit beider Künstler zu Jürgen Blum und Bożena Kowalska wider¹².

Die Genese des seriellen Betonformsteinsystems begann im ehemaligen Atelierhaus des Bildhauers Edmund Moeller (1885-1958)¹³, in dem sich seit 1958 die Produktionsgenossenschaft Bildender Künstler *Kunst am Bau* bewegte. Nicht nur die Arbeitsgemeinschaft der Genossenschaft, sondern auch das Atelierhaus an sich boten den idealen Raum für eine solche Entwicklung. Werk und Gemeinschaft bedingten sich gegenseitig und führten zu beiderseitigem Vorteil, der hier erläutert werden wird.¹⁴

Besonders wichtig ist hier die Betrachtung der Besonderheiten des seriellen Formsteinsystems, die nicht nur ästhetische sondern auch wirtschaftliche und rechtliche Veränderungen einleiteten.

Es wird die Frage nach der Einordnung des hier zu betrachtenden seriellen Formsteinsystems gestellt, zu beantworten durch die Betrachtung einer

10 Vgl. IDEA-Kunstverein Hünfeld-Fulda (Hg.) / Dr. Adler, Ingrid / Prof. Strauss, Thomas: 1974-1994 - 20 Jahre Jürgen Blum. Kunstaktivitäten in Osthessen, Wiesbaden 1994.

11 Vgl. <http://www.witryna.nl/Chelm.htm>

vgl. <http://www.itchelm.pl/1/de/kultura.html>

vgl. <http://rynekisztuka.pl/2011/09/12/geometria-sztuki-kolekcja-dziel-sztuki-bozeny-kowalskiej/>, alle Stand 4.12.2014.

12 Dieser Eindruck geht auf die Gespräche in der Zusammenarbeit mit Karin Kracht und den Gesprächen mit Prof. Adler zurück, die sich zwischen 2010 und 2014 ergaben.

13 Vgl. Kirsch, Antje: Edmund Moeller. Auf der Suche nach einem vergessenen Dresdner Bildhauer, Dresden 2005.

14 Vgl. Interview Karin Kracht, 19.11.2014, Protokoll, Anhang S.94ff.

Werkgenese, die den Nachweis einer künstlerischen Aufgabenbewältigung und der Verwandtschaft zu anerkannten Kunstwerken erbringen soll.

Konkrete Kunst ist die von Theo van Doesburg¹⁵ initiierte Kunstrichtung, die sich vom Figürlichen, aber auch vom abstrakten Informell abwendet und sich stattdessen mit der „*Liebe zur Geometrie*“¹⁶ oder „*Mathematik und Leidenschaft*“¹⁷, mit physikalischen und ästhetischen Grundsätzen beschäftigt. In auf den ersten Blick naher Verwandtschaft entsteht die konstruktive Kunst, die sich soweit von Bezügen zu Gegenstand und Inhalt entfernt, dass sie sich ausschließlich aus ästhetischen Teilstücken additiv bildet. Beide werden oft in einem Atemzug genannt und kritisiert. Auch diese Verwandtschaft soll überprüft werden. Die enge Verbindung zur Wissenschaft zeigt sich in zahlreicher Gestalt. Eine Zusammenstellung solcher sichtbarer Verwandtschaften findet sich in Dietrich Schulzes Fotoband *Viaduct zur Kunst und Wissenschaft*¹⁸, welches Kunstwerke und die Abbildungen aus „*Kristall- und Festkörperphysik, (...) Material- bzw. Werkstoffwissenschaft, mitunter auch [von] elektronenoptische[n] Phänomene[n]*“¹⁹ gegenüber gestellt. Diesen Bildband kannten auch Kracht und Adler. Die Frage nach der Konformität zur Intention der Künstler beantwortet Adler mit einem Lächeln: „*Ja das muss ja so sein*“²⁰ Dort heißt es nach einer Einführung zur Wissenschaft in der Kunst

„(...) Josef Albers (1888-1976) [s. Graphische Tektonik, S.160] und später auch Max Bill (1908-1994) [s. Urformen, S.120], äußern sich in geometrisch-mathematisch formulierten Kreationen (Konstruktivismus)²¹. Wesentliche Anstöße zu dieser Gestaltungsweise in strenger Geometrie dürften insbesondere von Mondrian ausgegangen sein.“²²

15 Vgl. Heise, Ulla: Theo van Doesburg, De Stijl, in: Bildende Kunst 3/1983, S. 378ff.

16 <http://www.badische-zeitung.de/ausstellungen/rostfreie-liebe-zur-geometrie--39605180.html>
Stand 1.1.2015

17 Stecher, Gerta: Mathematik und Leidenschaft. Der brasilianische Bildhauer Emanuel Araújo, in: Bildende Kunst 9/1990, S. 37.

Die Werke Araújos sind denen Krachts sehr ähnlich, wenngleich sich beide nach Aussage Karin Krachts nicht kennen. Die Beschreibung seines Werkes bei Stecher ist so auch auf das Werk Krachts anwendbar.

18 Vgl. Schulze, Dietrich: VIADUCT. Kunst und Wissenschaft. Art and Science, Dresden 2006.

19 Schulze, Dietrich: VIADUCT. Kunst und Wissenschaft. Art and Science, Dresden 2006, S.12.

20 Ateliergespräch mit Prof. Karl-Heinz Adler und Dr. Ingrid Adler am 19.11.2014.

21 Anmerkung: Dem Konstruktivismus liegen diese wissenschaftlichen Aspekte nicht zugrunde. Die Bezeichnung des Konstruktivismus ist hier also nicht korrekt. „Sie sollen nicht auf etwas verweisen, sondern nur sich selbst genügen“ heißt es in: Richter, Klaus: Kunst der Moderne. Vom Impressionismus bis heute, Prestel-Verlag, München, London, New York 2000, S. 68.

22 Schulze, Dietrich: VIADUCT. Kunst und Wissenschaft. Art and Science, Dresden 2006, S.10.

Er beschreibt außerdem die inspirierenden Ereignisse der Wissenschaft:

„Besonders optische Erscheinungen, die Ausbreitung und Wechselwirkung von Licht- oder Wasserwellen, deren Interferenzen, auch in der Physik gebräuchliche Modellvorstellungen (...) Kristallstrukturen in makroskopischen bis nanoskopischen (also atomaren) Größenordnungen (...).“²³

Der konkreten Kunst bescheinigt Schulze die Behandlung von „Linien, Flächen, Räume[n]“ und „Successive seriell abgewandelte elementargeometrische Strukturen²⁴“, beides findet sich in den Werken Krachts und Adlers, sowohl auf den Gebieten Malerei, als auch der Grafik und in der Plastik.

„Fassen wir also zusammen: >>Der Kubismus abstrahierte vom Gegenstand, 'zerstörte' diesen, reduzierte ihn auf geometrisch elementare Grundformen und Strukturen (analytischer Weg). Der Konstruktivismus hingegen, baute auf geometrischen Grundformen auf (Linie, Kreis, Kreuz, einander durchdringende Flächen), orientierte sich an mathematischen Formalismen und vermittelte derart Räume, Perspektiven, bildhafte Eindrücke, die durchaus Entsprechungen in der realen Wirklichkeit haben, an die gegenständliche Welt erinnern (synthetischer Weg).“²⁵

Die Ergebnisse meiner Arbeit sollen sich an der These spiegeln, dass es sich bei den Formsteinen eigentlich um konkrete Kunst handelt, die, wenn man so will, in einer riesigen Ausstellung im öffentlichen Raum schon zu Zeiten der DDR ausgestellt waren, wenngleich sie nicht als solche kommuniziert und wahrgenommen wurden. Dazu werden die einstigen Parameter zur Einordnung überprüft und gegebenenfalls widerlegt, was letztlich zur Veränderung der Bewertung des seriellen Betonformsteinsystems führen soll.

2. Forschungsstand

Unter der vielbesprochenen baugebundenen Kunst bildet die Formsteinwand als bauplastisches Element ein bisher wenig erforschtes Feld. Dies ist zunächst mit zwei Ursachen verknüpft, deren erste auf die erst beginnende Aufarbeitung

²³ Schulze, Dietrich: VIADUCT. Kunst und Wissenschaft. Art and Science, Dresden 2006, S.10.

²⁴ Ebenda, S.10.

²⁵ Ebenda, S.11.

der Kunst – vor allem der baubezogenen Kunst – der DDR gründet und dabei zu berücksichtigen ist, dass auch die Hochphase der Formsteinwände erst in den 1970er und frühen 1980er Jahren stattfand, deren Aufarbeitung entsprechend hinter den früheren Jahren der DDR zurückliegt. Die zweite Ursache bildet die Problematik der Anerkennung und Aufmerksamkeit solcher Wände. Bereits Malerei, Grafik und bildhauerische Werke dieser Epoche bieten ausreichend Stoff für anhaltende Kontroversen, hinter denen die Felder von Kunsthandwerk oder Formgestaltung, denen man die Formsteinwände zuordnete, kaum Bedeutung erlangen. In der Betrachtung der Quellenlage zeigen sich zum Thema der Strukturwände aller Art nicht weniger Kontroversen, als in der retrospektiven Literatur, wobei deutlich zu spüren ist, dass dort, wo es angebracht gewesen wäre, zuweilen auch gar nicht über die Formsteinwände gesprochen wurde.

So zeigt sich in der Betrachtung der Jahrgänge zwischen 1960 und 1991 der Zeitschrift *Bildende Kunst*, dass die Besprechung der Strukturwände, bzw. konkreter Kunst im Allgemeinen, sich zunächst im Laufe der Jahre steigert, und dass, obwohl die immer öfter proklamierte vielgestaltige und anspruchsvoller werdende Kunst es ermöglicht hätte, bis zum Auslaufen der DDR die konkrete Kunst keinen festen Platz auf dem bildschöpferischen Olymp zugewiesen bekam. Hin und wieder werden Strukturwände zwar besprochen, jedoch gelten sie dann als angewandte Kunst oder formgestalterische Erzeugnisse, denen jeweils raumstrukturierende oder dekorative Aufgaben auferlegt werden. Selten jedoch kommt nonfigurativen Werken eine Wertung zu, die frei von kritischen Äußerungen sind. Im Gegenteil: Die *Bildende Kunst* führt bis zuletzt regelmäßig Debatten über die politischen, bildenden und gesellschaftlichen Aufgaben sowie Sinn und Notwendigkeit des Sozialistischen Realismus', wenngleich dessen konkreter Inhalt nie zur Gänze geklärt werden konnte, was zu eben diesen anhaltenden Diskussionen unter der großen Frage „*Wie sollen wir malen?*“²⁶ führte. Kunst entwickelt sich auch immer weiter, da ist es nicht verwunderlich, wenn das Relikt des Sozialistischen Realismus' bald nicht mehr griff und die Fragen nach Inhalten und Formen der Kunst immer wieder diskutiert werden

26 Gillen, Eckhart: Maler ohne Eigenschaften. Gerhard Richters Weg aus der sozialistischen Gesellschaft in das westliche Kunstsystem 1956-1966, in: Hofer, Sigrid: Grenzgänge zwischen Ost und West, Bd.1, Schriftenreihe des Arbeitskreises Kunst in der DDR, S. 43.

mussten.

Hermann Meuche stellt 1980 die Frage nach Bildinhalten und Ausführungen für die baugebundene Kunst in den Mittelpunkt, da sich aufgrund neuer Architektur auch neue Fragestellungen ergeben hätten:

„Die Klärung der inhaltlichen, der ideologischen Funktion der bildenden Kunst im städtebaulichen Raum ist gegenwärtig die Hauptaufgabe. Wir brauchen dringend gültige inhaltlich-thematische Gesichtspunkte für die bildkünstlerische Gestaltung mit bildender Kunst im Stadtgebiet.“²⁷

Doch Meuche ist einer der wenigen, die ihrerseits der gestellten Frage bzw. deren Beantwortung mit einer gewissen Offenheit für Ideen und Neuerungen begegnen:

„Wenn uns dabei heute im besonderen Maße die sozialistische Qualität der Wohngebietsgestaltung am Herzen liegt, so ist es erforderlich, den Blick nicht vorzeitig einzuengen und zunächst grundsätzlich theoretische Überlegungen und das Ganze der Stadt im Auge zu behalten.“²⁸

Ein Vorschlag, den er ergänzt durch die Unterscheidung in baukünstlerische²⁹ ‚bildkünstlerische und Werke, die er als *„ideologisch effektiv“*³⁰ einschätzt. Die Klärung der inhaltlichen und formellen Grundlagen von architekturbezogener Kunst wiegt nach Meuches Erachten schwer, denn beide stünden in einer Wechselwirkung zu sozialen Begebenheiten, in der sich *„jede Unstimmigkeit im Verhältnis von Lebenspraxis und bau- und bildkünstlerisch gestalteter Umwelt“* auf die *„Effektivität des einen wie des anderen“* auswirke.³¹

Er ist es auch, der wie die Künstler der Werke, eines ganz deutlich macht:

„Die industriell produzierten Architekturkörper für sich genommen besitzen ihre spezifische ästhetische Qualität im Grunde wie andere industriell hergestellte Produkte. Ausdrucks- und abbildfähig im Sinne einer baukünstlerischen Leistung werden sie erst im städtebaulichen

27 Meuche, Britta (Hg.), Meuche Hermann: Bildende Kunst für das Wohngebiet/Situation und Aufgabe, in: Raum und Bild des Menschen, Beiträge zur Architektur und bildenden Kunst, Berlin/Ost 1980, S. 203.

28 Ebenda, S. 203.

29 Ebenda, S. 204.

30 Ebenda, S. 203.

31 Ebenda, S. 204.

*Ensemble, das heißt im Ganzen. (...) Bildende Kunst (...) kann deshalb nicht mehr (...) zur Hervorhebung der einzelnen Bauwerke und ebensowenig als Repräsentationsmarke einzelner Besitzer verstanden werden.*³²

Zusammengefasst bedeutet also die Synthese zwischen Kunst und Architektur - mit einer vorausgesetzten Zusammenarbeit von Künstlern und Architekten - „die unerlässliche Dialektik zwischen Technik und Phantasie, zwischen industriellem Massenerzeugnis und individuellen Gestaltungsäußerungen wirksam zu machen.“³³ Derartige Forderungen sind die Wegbereiter der seriellen Bau- und Freiraumgestaltung, wenn sie es auch nicht explizit formulieren, sondern eher umschreiben:

„Nicht die isolierte >>Einzelpersönlichkeit<< des Werkes ist gefragt (...), sondern die >>Persönlichkeitswirkung<< des Werkes im >>Kollektiv<< des Gestaltungskomplexes (...).“³⁴

Bezugnehmend auf derlei Gedanken wäre die Betrachtung dieses Phänomens über die Spanne der Existenz der DDR von großem Wert für das Verständnis einer Besprechung der Richtlinie (dem Sozialistischen Realismus), die offensichtlich unbefriedigende Erfüllung fand. Dazu böte sich ebenfalls die Lektüre der Zeitschrift *Bildende Kunst* an, welche diesem Thema auffallend viel Raum bot. Aufgrund der thematischen Begrenzung dieser Arbeit, kann dies hier nicht Aufgabe sein.

Dr. Ingrid Adler steht den Künstlern der konkreten, aber auch der konstruktiven Stilart seit ihrer Verbindung mit Karl-Heinz Adler sehr nahe und schätzt den Forschungsstand vor 1990 sehr spärlich, jedoch in letzter Zeit verbessert³⁵ ein:

„In der Kunstgeschichtsschreibung der DDR fehlt das Kapitel konstruktiven [und konkreten] Kunstschaffens, sieht man von den späten

32 Meuche, Britta (Hg.), Meuche Hermann: Bildende Kunst für das Wohngebiet/Bildkünstlerische Gestaltung und die Lebensprozesse, in: Raum und Bild des Menschen, Beiträge zur Architektur und bildenden Kunst, Berlin/Ost 1980, S. 204f.

33 Meuche, Britta (Hg.), Meuche Hermann: Künstler und Architekten gemeinsam, in: Raum und Bild des Menschen, Beiträge zur Architektur und bildenden Kunst, Berlin/Ost 1980, S. 222f.

34 Meuche, Britta (Hg.), Meuche Hermann: Die Rolle der bildenden Kunst bei der sozialistischen Umweltgestaltung, in: Raum und Bild des Menschen, Beiträge zur Architektur und bildenden Kunst, Berlin/Ost 1980, S. 220.

35 Ateliiergehörig zwischen der Autorin, Prof. Karl-Heinz Adler und Dr. Ingrid Adler, Dresden 19.11.2014.

*Katalogtexten über einzelne Künstlerpersönlichkeiten ab“.*³⁶

Adler und Weinberg Staber betrachten die Sichtbarkeit von konkreter und konstruktiver Kunst innerhalb der DDR und über deren westliche Grenzen hinaus bis in die achtziger Jahre hinein als wenig ausgeprägt³⁷, etwas eher wandte man sich jedoch an die östlichen Nachbarländer Polen und Ungarn³⁸. Dort fanden bereits in den 1980er Jahren beispielsweise die internationalen Symposien konstruktiver Kunst in Okuninka (PL) statt, an denen Karl-Heinz Adler erstmalig 1984 teilnahm.³⁹

Noch 1978 wehrt sich die DDR gegen Vorwürfe einer Diskriminierung normabweichender Erzeugnisse und Ideen. So findet sich in Gottfried Stiehlers Abhandlung *Über den Wert der Individualität im Sozialismus* der Versuch einer Rechtfertigung gegenüber Vorwürfe der Gleichschaltung zu politischen Zwecken:

*„Bekanntlich erhebt die bürgerliche Ideologie gegen die Welt des realen Sozialismus den stereotypen Vorwurf, in ihr werde die Individualität des Menschen ausgelöscht und es finde eine allgemeine Vermassung statt, die sich unter anderem in oktroyiertem Klischeedenken und -verhalten äußert.“*⁴⁰

Nachträglich gehören Guth, Simpson und Flierl zu den Kritikern der DDR, wenngleich Guth und Flierl selbst Teil des damaligen Kulturapparates waren und bereits vor 1989 ganz im Sinne der SED publizierten.

In Simone Simpsons Publikation *Zwischen Kulturauftrag und künstlerischer Autonomie: Dresdner Plastik der 1950 und 1960er Jahre*, veröffentlicht im April 2008, fällt der politisierende Blick auf das Kunstgeschehen so sehr ins Gewicht, dass die objektive Betrachtung eines Werkes nicht immer gewährleistet werden kann und es damit sogar zu eklatanten Fehleinschätzungen von Bildthemen

36 Dr. Adler, Ingrid: Kunst im Abseits, in: Dr. Ingrid Adler (Hg.), C.B. Kunstwerk GmbH (Hg.): Kunst, die es nicht gab? Konstruktiv und Konkret aus der ehemaligen DDR, Katalog zur Ausstellung im Haus für konstruktive und konkrete Kunst, Zürich, München 1991, S. 12.

37 Vgl. Dr. Ingrid Adler (Hg.), C.B. Kunstwerk GmbH (Hg.): Kunst, die es nicht gab? Konstruktiv und Konkret aus der ehemaligen DDR, Katalog zur Ausstellung im Haus für konstruktive und konkrete Kunst, Zürich, München 1991, S. 7 und S. 12.

38 Ebenda, vgl. S. 7.

39 Vgl. Biografie Karl-Heinz Adler in <http://www.karl-heinz-adler.de/index.php?biografie>

40 Stiehler, Gottfried: Über den Wert der Individualität im Sozialismus, Berlin-Ost, 1978, S.5.

kommt. Dort wird dem Relief für ein Bekleidungsgeschäft die Darstellung eines NVA-Soldaten mit Gewehr zugeschrieben, obwohl der Bezug zum Bekleidungshaus und die Betrachtung des Reliefs in keiner Weise Belege dafür liefern – stattdessen sind deutlich ein Herr in Wintermantel mit Hund und ein Wintersprotler mit Skiern zu erkennen.

Ebenso ist für Peter Guths *Wände der Verheißung* aus dem Jahr 1995 kritisches Lesen angeraten, weil auch dort dem Einfluss der politischen Kräfte auf die Kunst ein Übergewicht eingeräumt wird, das exemplarisch in den Auftragsunterlagen des ehemaligen Büros für architekturbezogene Kunst des Rates des Bezirkes Dresden so nicht nachgewiesen werden kann. Der dazugehörige Archivbestand zeigt - anders als bei Simpson und Guth beschrieben - eine oberflächliche Anwendung politischer Vorgaben, deutlich geringer, als beispielsweise von Ullrich Kuhirt oder Helmut Netzker gefordert.

Aufgrund ebensolcher Publikationen warnt beispielsweise Yvonne Fiedler deutlich vor der Anlegung ausschließlich politisch gefärbter Maßstäbe:

„denn aus der Nahperspektive wird erkennbar, dass der Rat der Stadt einer kleinen Kommune gleichermaßen Amtsträger im staatssozialistischen System wie auch Anhänger der als formalistisch gebrandmarkten Malerei eines A.R. Penck sein konnte“

Daraus ergibt sich für das Lesen von Quellen und Literatur immer auch die Forderung nach einer unabdingbaren kritischen und abwägenden, einer menschlichen und einer wahrscheinlichkeitsorientierten Aufmerksamkeit. Das bedeutet nach Fiedler:

Historische >Tiefenbohrungen< im >alternativkulturellen< Milieu lassen die individuellen und keinesfalls nur die politisch-ideologisch determinierten Motive und Haltungsoptionen einzelner Akteure deutlicher zutage treten als der allein auf die Umsetzung kulturpolitischer Vorgaben der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands (SED) beschränkte Fokus.“⁴¹

Zeitgenössische Kunst- und Architekturführer erwähnen die Formsteinwand

41 Fiedler, Yvonne: Kunst im Korridor – Private Galerien in der DDR zwischen Autonomie und Illegalität, Berlin März 2013, S.12.

nicht, da sie offensichtlich nicht als gültiges Kunstwerk eingeschätzt wird. Gleiches gilt für den Architekturführer Bezirk Dresden⁴², und seine tagesaktuellen Entsprechungen⁴³, die die Formsteine nicht berühren, höchstens zufällig auf Fotografien anderer Objekte zeigen wollen. Werke zur baugebundenen Kunst kommen allerdings nicht umhin, die Wände zu erwähnen. Wenn Karl-Heinz Adler heute vielerorts Beachtung findet, so ist es dennoch beinahe ein Geheimnis, dass auch er Formsteinwände schuf.

Was aber die Kunstaussstellungen und -besprechungen in der DDR betrifft, so ist dieses Ignorieren der konkreten Kunst, ganz gleich, welcher Kunstgattung sie entstammte, nur konsequent. Hermann Glöckner gehörte zu den wenigen, deren Arbeiten regelmäßig zwar einer Fülle figurativer Werke gegenübergestellt, aber öffentlich präsentiert wurden⁴⁴. Vielleicht diente dieses Vorzeigen des Künstlers als Alibihandlung, als Rechtfertigung gegenüber Vorwürfen zu Einseitigkeit und Dogmatismus auch im kulturellen Sektor. Diese Frage könnte in der umfassenden Forschung zur konkreten Kunst in der DDR erläutert werden, findet hier jedoch keinen adäquaten Platz.

Die erste würdige Erwähnung der Formsteinwand außerhalb des engen Interessenkreises findet sich 2011 und 2012 in zwei Publikationen: das aktualisierte und umfassende Werkverzeichnis Karl-Heinz Adlers sowie der Katalog zur Ausstellung über die Geschichte der Produktionsgenossenschaft Bildender Künstler *Kunst am Bau* in Dresden⁴⁵.

Der politische Systemwechsel zog die Abschaffung der Rechtsform des Volkseigentums nach sich, die sich existenziell von heutigen Besitzformen unterscheidet und für immer neue Diskussionen, zum Beispiel in der Arbeit mit Kunst im öffentlichen Raum, sorgt. Die Rechtslage im Vergleich zur DDR ist

42 in Georg Piltz' Kunstführer durch die DDR aus dem Jahr 1976 kommt die Formsteinwand nicht vor, wenngleich sich der Band nicht nur auf Sehenswürdigkeiten vor 1945 beschränkt, sondern auch zeitgenössische Werke einbezieht. Zwickau 1978 1. Aufl.

43 Vgl. Jacob, Daniel: Skulpturenführer Dresden. Von Aphrodite bis Zwillingsbrunnen, Eigenverlag, Dresden 2010.

44 Ministerium f. Kultur der DDR / Verband Bildender Künstler der DDR / Zentrum f. Kunstaussstellungen und die Staatlichen Museen zu Berlin: 25 Jahre Graphik in der DDR, 1949 – 1974, Berlin-Ost 1974, S. 96.

45 Vgl. hierzu Fink, Wilhelm / Phantasos X / Hochschule für Bildende Künste Dresden (Hg.): Karl-Heinz Adler, Werke 1942 – 2010, Dresden 2012.

Vgl. Freie Akademie Kunst + Bau e.G.(Hg.) / Kirsch, Antje / Lemke, Sylvia: Produktionsgenossenschaft Kunst am Bau Dresden. 1958-1990, Dresden 2011.

jedoch bisher nicht ausreichend erschlossen und bedarf deshalb noch einer umfassenden Erforschung, die hier nicht geleistet werden kann.

Galerien unterlagen in der DDR einer strengen Kontrolle und konnten sich nur mit reichlich Idealismus und Hartnäckigkeit zu Ausstellungsorten für subkulturelle Veranstaltungen und Kunst entwickeln. Claudia Reichardts Publikation über die Entstehung und die Arbeit in der Galerie fotogen in der Villa Marie in Dresden⁴⁶ aber auch Yvonne Fiedlers Forschungsarbeit zu privaten Galerien in der DDR aus dem Jahr 2013 sind noch junge bzw. seltene Zeugnisse für die Schilderungen Karin Krachts, Dr. Ingrid Adlers und Prof. Karl-Heinz Adlers in Gesprächen, wonach das Ausstellen und Schaffen – in diesem Falle konkreter – Kunst nur erschwert möglich war.⁴⁷

Eine der Privatgalerien, die auch konstruktivistische Kunst ausstellte, war die Galerie Artefakt der Gebrüder Ralf und Frank Lehmann, wie sie heute in ihrer Fortsetzung weiterhin besteht. Die Subkultur der DDR habe sich nach Fiedler in einer „gelassen[en]“⁴⁸ Position gegenüber des Ministeriums für Staatssicherheit gesehen, sei aber durch die Veränderung der politischen und kulturellen Vorzeichen nach der Wende rasch und bis auf wenige Ausnahmen abgeklungen⁴⁹. Die von Fiedler geleistete Forschungsarbeit über das Verhältnis privater Aussteller zum Staat der DDR erscheint umfassend und fundiert und bietet so eine ernstzunehmende perspektivische Erweiterung des hier bearbeiteten Themas der Formsteinwände in ihrer engen Verwandtschaft zur konkreten Kunst. Es kann an diesem Punkt nicht auf die Ausstellungstätigkeit konkreter Künstler in der DDR eingegangen werden, wohl aber dienen die Eindrücke als Nachweis und Grundlage für Annahmen und Aussagen der Zeitgenossen, die später bei der Einschätzung des seriellen Formsteins helfen werden:

„Wir können uns kaum vergegenwärtigen, unter welchen materiellen Schwierigkeiten diese Künstler so lange arbeiten mußten. Keine Ateliers,

46 Vgl. Reichardt, Claudia: Die Galerie bleibt während der Öffnungszeit geschlossen. Wanda und die Villa Marie 1982-1990, Berlin 2010.

Claudia Reichardt, genannt Wanda, arbeitet eng mit der Freien Akademie Kunst + Bau e.V. zusammen.

47 Gespräche in der Genossenschaft Kunst und Bau e.G. zwischen 2011 und 2014

48 Vgl. Fiedler Yvonne, Kunst im Korridor . Private Galerien in der DDR zwischen Autonomie und Illegalität, Ch. Links-Verlag, Berlin 2013, S. 192.

49 Vgl. Fiedler Yvonne, Kunst im Korridor . Private Galerien in der DDR zwischen Autonomie und Illegalität, Ch. Links-Verlag, Berlin 2013.

*die Mühsal, richtiges Werkzeug, Farbe und Leinwand zu organisieren, die Notwendigkeit sich anderweitig über Wasser zu halten. Aufträge am Bau, die sich als dekorativer Schmuck deklarieren ließen, Gebrauchsgraphik, das waren zum Beispiel existenzielle Schleichwege.*⁴⁵⁰

Besprechungen über das Zusammenspiel von Kunst und Architektur der DDR finden sich heute in den Tagungen und Arbeitskreisen zur DDR-Kultur in Weimar, in von der Bundesstiftung für Aufarbeitung in Berlin geförderten Projekten und in einer katalanischen Betrachtung zu genetischem Bauen. Darin die Betrachtung biologischer und genetischer Formen, Übergänge und Konstruktionen nach Master-Programmen für genetische Architektur, jeweils entwickelt von Yasushi Ishida 2002, Lois Hagmüller 2003, Gilberto Pérez 2003, Einar Wahlstrøm 2003, Edgar Mayor 2003⁵¹. Am besten lässt sich die Metamorphose eines genetischen Grundtyps zur Architektur mittels Software am dort gezeigten Beispiel Ishidas⁵² erkennen, wo sich aus der vorgegebenen Segmentzahl mittels Berechnungen die Form einer Spirale ähnlich der Schale eines Nautilus' entwickelt, indem sie vertikal so verzogen wird, dass in ihrem Inneren ein aufsteigender Gang entsteht. Grundsätzlich handelt es sich hierbei um ästhetische Baugestaltung mit dem Baukörper selbst, nicht um eine Zugabe oder Kunst reklamierende Formfindung. Auch ist die Publikation keineswegs eine umfassende Abhandlung zur Architektur in Verbindung mit Naturwissenschaften, gibt aber einen Ausblick auf die möglichen Ausformungen der Symbiose baulicher Gestaltungen und der Natur. (Abb.5)

Über die Verbindung von Kunst und Wissenschaft sind bei Dietrich Schulze (Abb.6, 7) und Karl Blossfeldt eindrucksvolle Darstellungen zu sehen. (Abb.8, 9) Aus der Einsicht der Archivunterlagen der Produktionsgenossenschaft Bildender Künstler *Kunst am Bau* geht hervor, wieviele Aufträge, wann, wo und unter welchen Bedingungen angenommen und ausgeführt wurden. Die Autorin konnte die Einsicht nicht vornehmen, das derzeit in Bearbeitung befindliche Werkverzeichnis Friedrich Krachts, wird die Aufträge jedoch voraussichtlich

50 Weinberg Staber, Margit: Künstler im Niemandsland, in: Adler, Ingrid/C.B. Kunstwerk: Kunst, die es nicht gab? München 1991, S.9.

51 Vgl. Alberto T. Estévez, Alfons Puigarnau, Ignasi Pérez Arnal, Dennis Dollens, Alfonso Pérez-Méndez, Joaquim Ruiz Millet, Ana Panella: Genetic Architectures/Arquitecturas genéticas, Barcelona 2003, S. 65ff.

52 Ebenda, S. 68.

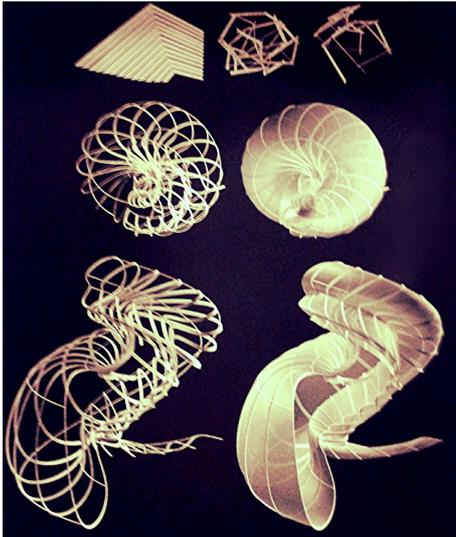


Abb.5
Master Programm für genetische Architektur
Entwicklung von Yasushi Ishida
Barcelona
2002

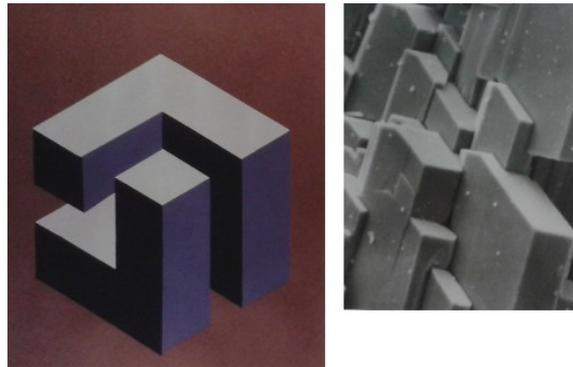


Abb.6, 7
Würfelschnitte, Friedrich Kracht, 1992
und
Stufenförmig gewachsener Kristall
SEM 12000 : 1 (J. Edelmann)

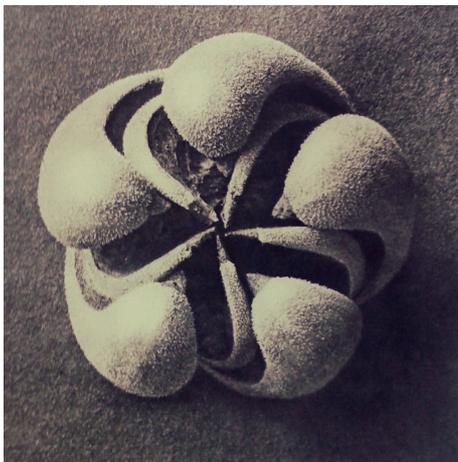


Abb. 8
Blumenbachia hieronymi (Loasaceae)
Geöffnete Samenkapsel
8fache Vergrößerung
Karl Blossfeldt
Ausschnitt



Abb. 9
Hordeum distichon
Pfauen- oder Reisgerste
1 1/2fache Vergrößerung
Karl Blossfeldt
Ausschnitt

2015 mit denen im Werkverzeichnis Karl-Heinz Adlers vergleichend lesbar machen. Dabei entsprechen nach den Wünschen Krachts und Adlers die angenommenen Aufträge weitgehend auch den Ausführungen – mit Ausnahme der Wände, die von Architekten selbst aufgebaut wurden und beispielsweise im 2011 veröffentlichten Werkverzeichnis Karl-Heinz Adlers exemplarisch erwähnt wurden. Dass solche Wände die Ausnahme bilden obliegt dem Bedürfnis der Künstler das Ergebnis ihrer Arbeit an den einzelnen Steinen in ein, ihrem ästhetischen Empfinden adäquates, Gesamtbild zu bringen.

2006 veröffentlicht die Frankfurter Allgemeine Zeitung einen Artikel im Feuilleton zur Suche nach den Wurzeln der Ostmoderne in der DDR. Niklas Maak⁵³, der Adler die Erfindung der Ostmoderne zuschreibt, setzt den Beginn der Formsteinprogrammatisierung aus den Händen Adlers und Krachts im Jahr 1968 an. Nicht misszuverstehen ist jedoch der Umstand, dass bereits vor dem 1972 veröffentlichten und bereits im gleichen Jahr großflächig im neuen Zentrum Jena-Lobedas angewandten seriellen Betonformstein-Programm von Kracht, Adler und den Kollegen andere Systeme vorgelegt und ausprobiert wurden, die noch weiterentwickelt worden sind. Erwähnenswert ist auch die Einschätzung Maaks, der in den Arbeiten der beiden Künstler *„ein zu immer neuen Formen kombinierbares Lego für den Städtebauer“* sieht, der sich an *„bizarre Riesenwaffeisen“* und *„flackernde Friesbänder, die aussahen, als habe der Plattenbau dahinter zum Barock konvertieren wollen“* erinnern fühlen mag. Diese fantasievollen und nicht ganz ernsthaften Beschreibungen halten Maak jedoch nicht davon ab, *„auf den zweiten Blick“* zu sehen, *„daß das scheinbare Chaos der Formen einem streng mathematischen System von Wiederholungen gehorcht“*. Maak sieht in den Formsteinen die Rückkehr des Formenkanons für *„Friesbänder, Supraporten, Pergolen und Brüstungen“*, die die Architektur dazwischen aufwerteten und mit amerikanischen Künstlern wie Sol Le Witt oder Donald Judd vergleichbar seien. Was also auf einem anderen Kontinent Weltruhm erlangte, ist auf dem Boden der DDR und auch in der BRD offenbar noch nicht ausreichend gewürdigt worden. Die einstige komplexe Ausgestaltung vieler Neubaugebiete, wie beispielsweise dem eben erwähnten Projekt des

53 Vgl. Maak, Niklas: 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 Nr. 6, 24 Feuilleton. Ebenda auch die folgenden Zitate Maaks.

Zentrums Jena-Lodeba, fiel inzwischen oft auch dem Rück- oder Umbau zum Opfer. Was heute bleibt sind Fragmente, Objekte in vergessenen Höfen oder Wände an unveränderten oder liebevoll sanierten Orten, die vielleicht allein durch ihr Versteck vor dem Abbau geschützt sind⁵⁴.

Allgemeine Recherchen zu verbliebenen Standorten sind bisher noch nicht Teil der Forschung gewesen, da sich die Forschung bisher auf die Werke konzentrierte, die aus den Büros für architekturbezogene Kunst bei den Räten der Stadt und des Bezirkes Dresden hervorgegangen waren. Dies mag sicherlich noch der althergebrachten und inzwischen überholten Richtlinie für Kunst, wie sie oben und andernorts bereits widerlegt wurden, entsprechen, begründet sich jedoch derzeit allein auf der Tatsache des Ursprungs und der damit einhergehenden Förderer dieser Forschung. Kunst + Bau wird dazu 2015 sicher Ergebnisse vorlegen.

Die Auftragskunst der DDR und die dortige Forderung nach der Erfüllung der Dogmen des Sozialistischen Realismus' führten auf der anderen Seite der Mauer offenbar zu einer „*Verweigerungspflicht*“⁵⁵, wie sie Martin Warnke erläutert. Er erklärt die Verweigerung von Kunst im öffentlichen Raum die „*alle semantischen Brücken zur Welt abgebrochen und sich als ein autonomes Zeichensystem eingerichtet*“⁵⁶ habe. Die von Warnke bemerkte Kausalkette solcher Gedanken führt, sofern man diese Verweigerung als Teil einer Entwicklung von Kunst im öffentlichen Raum hin zu etwas *Subjektivem*, „*einer privaten Angelegenheit*“ sehen möchte, zu dem Schluss, „*diese Beziehungsfreiheit [sei] eine historische Errungenschaft (...) auf die alle vergangene Kunst ausdrücklich oder unausdrücklich hingearbeitet habe*“, was jede „*Verstrickung des Kunstwerks in öffentliche Belange suspekt*“⁵⁷ erscheinen

54 Für Dresden können einige Formsteinwände – unabhängig vom Urheber als Beispiel genannt werden: 1.: Prager Straße Süd, Fußgängerzone, keramische Formsteinwand in der Häuserfassade.

2.: St. Petersburger Straße, Grünfläche zwischen Wohnbauten, Betonformsteinwand

3.: Jägerhof, Grünanlage, Betonformsteinwand

4.: Prager Straße/Reitbahnstraße, Touristengartenn, Reste einer Pergola mit Betonformsteinwand.

5.: ehemalige Gebäude des VEB robotron, Lingnerallee, Innenhof, Betonformsteinwand.

55 Plagemann, Volker (Hg.): Kunst im öffentlichen Raum. Anstöße der 80er Jahre, DuMont-Verlag, Köln 1989. darin: Warnke, Martin: Kunst unter Verweigerungspflicht, überarbeitete Version aus dem Katalog *Skulpturenboulevard Kurfürstendamm Tauentzien, Berlin 1987, S. 223.*

56 Ebenda, S. 223.

57 Ebenda, S. 223.

lasse. Diese Perspektive mag möglich sein, wird jedoch als Spielart einer Trotzreaktion aufgefasst, die weitaus nicht jedem Künstler unterstellt werden kann.

Es wäre möglich, nachträglich der Arbeit mit der konkreten Kunst das Abweichen vom Gegenstand und damit auch vom kulturpolitischen Auftrag als Protestaktion zu unterstellen, kann jedoch in den hier betrachteten Fällen Krachts und Adlers nicht angenommen werden, denn beide wirkten und wirken auch lange nach der Zeit der DDR in konkreter Manier und es ist an beider Œuvre die Bedeutung der Verbindung von Kunst und Wissenschaft ablesbar. Zum Anderen wäre die unterstellte Abwehrhaltung eine grundlegende Herabwürdigung der abstrakten Kunst, die ausschließlich auf die Verweigerung und Gegenposition reduziert würde. Wenngleich die konstruktive Kunst in ihrer Genese eine solche verweigernde Komponente – ihrer Zeit und dem Streit mit anderen Gattungen geschuldet – durchaus beinhalten mag, trifft dies beispielsweise auf konkrete Kunst gar nicht zu, da sie sich auf das Sehen und Erkennen und Verstehen wissenschaftlicher Aspekte bezieht und damit einer Verweigerung von Thema oder Inhalt nicht entsprechen kann. Wie es im Falle der von Warnke betrachteten Werke lag, kann hier nicht beurteilt werden, da er sich zur Auswahl der von ihm gemeinten Werke nicht äußert. Eines jedoch geht mit der hier versuchten Beleuchtung des Themas einher: so verankert Warnke die Entstehung der Geschichte der Kunst im öffentlichen Raum bereits in der Antike, wo sie bereits den Wünschen eines Auftraggebers entsprach⁵⁸. Auch für die hier betrachteten Werke kann die Existenz eines Auftrages nicht der Gradmesser künstlerischer Qualität sein. Dies muss für die gesamte Kunstlandschaft der DDR erkannt werden und sollte Kunst im öffentlichen Raum einschließen. Um sich von den politisierten Lesarten der unter dem Diktat des Sozialistischen Realismus' stehenden Kunstkritik zu lösen, ist es in gewisser Weise auch notwendig, sich ein Stück weit von deren Auftragspolitik abzuwenden und das Werk als solches und in Einheit mit der Kunstgeschichte zu betrachten.

⁵⁸ Plagemann, Volker (Hg.): Kunst im öffentlichen Raum. Anstöße der 80er Jahre, DuMont-Verlag, Köln 1989. darin: Warnke, Martin: Kunst unter Verweigerungspflicht, überarbeitete Version aus dem Katalog *Skulpturenboulevard Kurfürstendamm Taentzien, Berlin 1987*, S. 224.

3. Formsteinelemente im Kontext der Architektur

Der Formstein an sich ist weder auf die Arbeiten der Produktionsgenossenschaft Bildender Künstler *Kunst am Bau*, noch auf das Staatsgebiet und den zeitlichen Rahmen der DDR festzulegen. Stattdessen lassen sich überall in der Welt Formsteine verschiedenster Mustertypen finden. Dabei sind ihnen die eingangs erwähnten Nutzungsgebiete der Fassadengestaltung, Raumgliederung und die Verwendung für Balustraden zugewiesen. Sie bleiben also stets Elemente des architektonischen Dekors. In den meisten Fällen ist dieser Umstand ganz einfach der Gestaltung der Steine zuzuschreiben, die sich oft wenig innovativ oder abwechslungsreich ausnimmt. Sie bestehen hauptsächlich aus nur einer Steinform und sind gleichgerichtet angeordnet, sodass sich dekorative und schlichte Muster ergeben. Dabei gehen die meisten Steine nicht auf einander ein und sind einzeln und auch in einer Gruppe eigenständig verwendbar. So trifft es beispielsweise auf runde oder vieleckig gerahmte Steine zu, deren Durchbruch, so vorhanden, sich immer innerhalb eines regelmäßigen Rahmens befindet, und nicht in direktem Bezug zur Umgebung steht.

Anders verhält es sich schon bei den keramischen Wänden Dieter Graupners und Rudolf Sittes, wie wir sie auf dem Gelände der Genossenschaft an der Terrasse des Atelierhauses, oder an der Grunaer Straße/Pirnaischer Platz, Hofeingang hinter dem Hochhaus, sowie an der Prager Straße neben einer Apotheke im Südbereich finden. Diese Art des Formsteins, geht in seiner Form aus dem zweidimensionalen Gestaltungskonzept in ein dreidimensionales über. So entsteht innerhalb der Formen eines solchen Steins nicht nur ein gedanklich begreifbarer und zu erforschender Raum, sondern auch Wechselwirkungen, indem sich zwischen den vorspringenden Gliedern der Steine durch Aneinanderreihung oder Drehung um 90° oder 180° unterschiedliche übergreifende Ausformungen bilden, die nur in der Zusammensetzung mehrerer Steine entstehen und wirken können. Dabei löst sich also das Gestaltungselement von der Grundfläche des einzelnen Steins, überschreitet Grenzen, in diesem Fall Fugen, und schließt sich zusammen, bildet je nach Kombination dann eine breitere Musterpalette an. (vgl. Abb. 16, Modell) Sie sind die Vorstufe des Seriellen Systems, das gezielt diese

Kombinationsmöglichkeiten als Basis einer neuen Liga nutzt.

Was die konkrete Kunst vorlebt, entwickelte sich in Baukunst und Bildkunst weiter. Karl Blossfeldts „*Urformen der Kunst*“⁵⁹ anhand von Fotografien kleiner und kleinster botanischer Objekte und Peter Keetmans Fotografien einer Maschine im VW-Werk (Abb.10) und einer Schraubenspumpe (Abb.11) sind eindrucksvolle Beispiele wissenschaftsästhetisch orientierter Fotografien. Auch Santiago Calatrava und Zaha Hadid, aber auch Frank O. Gehry nutzen die Verbindung von Organischem und Gebautem.



Abb.10

VW-Werk

Peter Keetman

Fotografie, Gelatinesilber, 30,2 x 23,1 cm

1953

Abb.11

Schraubenspumpe

Peter Keetman

Fotografie, Gelatinesilber, 30,2 x 23,6 cm

1960

Die Verwendung architektonischer Gestaltungsmittel ist ein ästhetisches Instrument, dass weit über die Grenzen der DDR - sowohl räumlich, als auch zeitlich - hinausgeht. Dabei finden sich Gestaltungselemente verschiedenster Formen: Malerei, Mosaik, Bauplastik - in Form von Simsen und Reliefs, auch Bögen und Säulenstrukturen gehören dazu - Sgraffiti oder Blendwerk aller Art im Sinne vorgeblendeter Gestaltungselemente. Die Dekoration von Architektur existierte schon in der Antike und entwickelte sich bis heute fort.

⁵⁹ Vgl. Blossfeldt, Karl / Mattenklott, Gert / Kilius, Harald: *Urformen der Kunst. Wundergarten der Natur. Das fotografische Werk in einem Band*, München 1994.

Noch 1968 unterscheidet sich die Definition eines Formsteins grob von der Bedeutung, die er in anhand seiner Ausprägung in der DDR und damit auch in der vorliegenden Arbeit erhält. Der Formstein ist also per definitionem ein

*"Mauerziegel (Backsteine) mit besonderer Formung und häufig auch besonderer Farbe (Glasure), die zur Verzierung von Bauwerken verwendet werden; sie werden hauptsächlich an Backsteinbauten für Friese, Portal- und Fenstergewände, Sockel und Kamine gebraucht und hatten in der spätmittelalterl. Architektur Norddeutschlands ihre größte künstlerische Bedeutung (Rathaus in Tangermünde, Katharinenkirche in Brandenburg)."*⁶⁰

Formsteine, dabei ist ganz unbedeutend welcher Art, befinden sich zwangsläufig in einem engen Verhältnis zur Architektur. Dabei ist nur zweitrangig ausschlaggebend, ob sie sich mit jener in direkter Verbindung, also an der Architektur, befinden, oder landschaftliche Gegebenheiten zwischen bzw. an Architekturen gliedern, und den Gebäuden damit den umliegenden Raum zuordnen und in Nutzungseinheiten aufteilen. Ohne Bezug zu einem Bauwerk entstehen Formsteinobjekte und -wände nicht. Dieser wichtige Punkt darf nicht außer Acht gelassen werden, wenn es um die Bedeutungsanalyse solcher Werke geht. Eine ständige Bezogenheit auf ein anderes Werk impliziert einerseits die Zweckmäßigkeit des Ergänzens jenes anderen und ist damit dem Versuch, die Formsteinwand als Kunstwerk zu deklarieren zunächst abträglich. Jedoch erlangt dieses Argument kaum die alleinige Deutungsmacht, als doch Tafel- und Wandbilder ebenso wie Reliefs nicht weniger einer, sie tragenden, architektonischen Konstruktion bedürfen. Das System einer Formsteinwand unterscheidet sich in einem Punkt von den oben genannten Gestaltungsformen: So stehen Formstein und Architektur zwar in Verbindung, das Bauwerk ist aber nicht mehr zwingend als Trägermaterial notwendig. Das bedeutet ein breiteres Spektrum an Verwendungsmöglichkeiten: die Formsteinwand wird damit einsetzbar für den Freiraum im Gelände, zur Überblendung von Öffnungen oder der Verbindung von Gebäudeteilen. All diese Funktionen dienen also anders formuliert einer Schließung von empfundenen Lücken. Eine Formsteinstruktur verbindet auf diese Weise die Funktion von Sichtschutz und

⁶⁰ Prof. Dr. phil. Ludger Alscher, Dipl. phil. Günter Feist, Dr. phil. habil. Peter H. Feist u.a. (alle HG.): Lexikon der Kunst, Leipzig 1968, S. 736.

Raumstrukturierung mit der ästhetischen Gestaltung einer Fläche, die sie überblendet oder selbst bildet.

Die Verwendung von Formsteinen erfährt mit der Entwicklung der Plattenbauweise und der Errichtung großer Wohnsiedlungen ihre Hochphase. Während die entstehende Architektur sich zugunsten programmatischer Sparsamkeit, Schnellbauweise und gleichen bzw. möglichst ähnlichen Bedingungen für alle Bewohner in wenig differenzierten, gleichförmigen und glatten Fassaden ausnimmt, bietet die Gestaltung von Flächen vorm und am Gebäude die einzig mögliche aber notwendige Gelegenheit einer Individualisierung und Privatisierung von Freiräumen. Dabei bleibt für Gestaltungen, die sich direkt am Gebäude befinden lediglich die Giebelfläche, da die großen Fronten durch Fensterbänder und Eingänge keine Flächen bieten. In Wohngebieten wurde der bildhaften und farbigen Gestaltung mittels Mosaik- oder Wandbildgiebeln der Vorrang gewährt. Dort war und ist noch heute die Betrachtung der Bildfläche durch Anwohner und Spaziergänger gewährleistet. Wo aber Durchgangsverkehr herrscht, eine Fläche abgetrennt oder unabhängig von inneren Baustrukturen eine ebene Fläche geschaffen werden soll, dort kam der Formstein zum Einsatz. Er verblendete Treppenaufgänge, trennte öffentlichen Raum von intimeren Bereichen für Anwohner oder Spielbereiche ab, verblendete Versorgungseinrichtungen und bildete gestalterische Einheiten. Dabei spielte die Beschaffenheit einer Formsteinwand oder -verblendung eine tragende Rolle. Denn die meist aus reinen Mustern geometrischer bis organischer Formen bestehenden Wände verlangen nicht die Einsicht der kompletten Fläche oder die Einhaltung bestimmter Formate für die Betrachtung der Gestaltung. Allein die Wirkung einer plastisch gestalteten und dadurch gemusterten Oberfläche genügt sogar im Fragment für das Verständnis der Arbeit. Insofern ist die Gestaltung eines Musters eine Form der Dekoration, als solche wurde sie auch in der Vergabe von Aufträgen behandelt, taucht in keinem Register für baubezogene Kunst auf. Allerdings muss hier bedacht werden, dass nicht alle Formsteine in gleicher Weise funktionieren, was sich am Beispiel der genossenschaftlichen Erzeugnisse im Verlauf der Arbeit erklären lässt. Die Gestaltung eines Musters unterscheidet sich von der des seriellen Betonformsteinsystems essentiell

durch die Gleichförmigkeit des Musters gegenüber einer vielseitigen Gestaltung der Fläche, die die Kluft zwischen dem Muster und dem Wandbild überbrückt.

Über die Synthese von Kunst und Architektur wurde in der DDR viel geschrieben, nicht allein bezogen auf Ergänzungen durch Dekor, sondern in besonderem Maße auf die Anbringung figürlicher, thematischer Werke, die die Architektur und damit den öffentlichen Raum zum ideologischen Werbeträger umfunktionieren sollten. Die Anbringung von Formsteinen aller Art wird erst durch Peter Guth wieder aufgegriffen und als notwendiges Übel zur Überblendung von nicht gefüllten Bildwänden erklärt⁶¹.

Selbst 1980 konstatiert Hermann Meuche, dass die Begrifflichkeiten und Synthese von Kunst und Architektur noch immer nicht zu einem abschließenden oder hinreichenden Ergebnis kommen konnten und bemerkt „*Nachholebedarf*“, denn in seinen Augen „*[seien uns] allgemein anerkannte Gesichtspunkte der städtebaulichen Synthese von Architektur und bildender Kunst (...) noch nicht geläufig.*“⁶² Diese Aussage, allen bisher ausgeführten Gestaltungen von Architektur zum Trotz, mag eine Folge der steten Definitionsdefizite innerhalb der DDR sein. Dies wirkte sich auch auf die baubezogene Kunst aus.

Das Forschungsgebiet der Architekturgestaltung findet an der Technischen Hochschule (TH), wie auch an der Hochschule für Bildende Künste (HfBK) zu Dresden einen Platz in der Lehre um Wandgestaltungen. So befassen sich beide Einrichtungen auch mit dem Thema der Formsteine und anderer Durchbruchwände. Die HfBK führt derartige Betrachtungen in den Werkstätten für Technologie der Tafel- und Wandmalerei, Farb- und Gestaltungslehre durch, die 1976/77 zur Abteilung für Technologie der Malerei und Grafik umgestaltet⁶³ wurde, der Gerhard Stengel vor dem Ende seiner beruflichen Karriere noch vorstand. Dazu heißt es in der Publikation zur Geschichte der HfBK:

„(...) *Innerhalb der künstlerischen Ausbildung sucht [Gerhard] Stengel schon in den sechziger Jahren nach neuen technologischen*

61 Vgl. Guth, Peter: Wände der Verheißung – Zur Geschichte der architekturbezogenen Kunst in der DDR, 1. Aufl., Leipzig 1995, S. 263.

62 Meuche, Britta (Hg.), Meuche Hermann: Raum und Bild des Menschen, Beiträge zur Architektur und bildenden Kunst, Berlin/Ost 1980, S. 201.

63 Vgl. Hochschule für Bildende Künste Dresden (Hg.) / Altner, Manfred / Bächler, Christa / Bammes, Gottfried u.a.: Dresden – Von der Königlichen Kunstakademie zur Hochschule für Bildende Künste [1764 - 1989], Dresden 1990, S.498ff.

Erkenntnissen für Wandgestaltung der neuen Baupraxis gemäß. Moderne Methoden für das Gestalten mit Glas, Beton, Naturstein und weiteren herkömmlichen und neuen Werkstoffen hält er für unabdingbar. Die Beschäftigung mit großen Flächen in der baubezogenen Kunst führt ihn zur Suche nach Antworten auf hypothetisch angenommene >>Lösungen<< für Wandtechniken in unterschiedlichen Materialien.“⁶⁴

Dass die Kunsthochschule jedoch hinter den Entwicklungen der Technischen Hochschule und der Genossenschaft Kunst am Bau für Oberflächenbeschichtungen zurücklag, bezeugen zahlreiche Anmerkungen der Genossenschaftler, die von einem abgeschlossenen und wieder aufgelösten Kooperationsvertrag berichten.

Die Technische Hochschule bekam in dieser Hinsicht besonders durch die Lehrtätigkeit Karl-Heinz Adlers Aufschwung, der, anfangs dafür kritisiert, mit den Studenten neue Formen der Fassadengestaltung entwickelte⁶⁵.

Siegfried Tschierschkys Ausführungen zur Frage des Reliefs im industriellen Bauen aus dem Jahr 1961 weisen deutlich auf eine Verschiebung der bisher üblichen Verhältnisse von Bauplastik zum Bau auf. So stellt er die Frage nach den unterschiedlichen Wirkungen von „*bildkünstlerischen*“ beziehungsweise „*architektonischen*“ Reliefs und führt an, dass bereits ein durch die Gestaltung – gleich welchen Typs – herausgearbeitetes „*Charakterbild*“ die „*Bedingungen der >>eigentlichen<< Kunst*“ erfüllt werden könnten, wenn dieses nur vollständig sei⁶⁶. Damit ist auf die Symbiose von Kunst und Architektur hingewiesen, deren Bedeutung nahezu allen Ausgaben der Zeitschrift *Bildende Kunst*, auf der 22. Plenartagung der Deutschen Bauakademie zu Berlin oder in gesonderten Publikationen zum Thema⁶⁷ besprochen wurde. Diese Publikationen können hier nur stellvertretend für andere Zeitschriften und

64 Hochschule für Bildende Künste Dresden (Hg.) / Altner, Manfred / Bächler, Christa / Bammes, Gottfried u.a.: Dresden. Von der Königlichen Kunstakademie zur Hochschule für Bildende Künste [1764 - 1989], Dresden 1990, S.499.

65 Ateliergespräch der Autorin mit Prof. Karl-Heinz Adler und Dr. Ingrid Adler am 19.11.2014.

66 Tschierschky, Siegfried: Zur Frage des Reliefs im industriellen Bauen, in: *Bildende Kunst* 8/61, S.543.

67 Vgl. Flierl, Bruno: *Architektur und Kunst*, VEB Verlag der Kunst, Dresden 1984.

vgl. Kuhirt, Ullrich (Hg.): *Kunst der DDR. 1945–1959*, VEB E.A. Seemann Verlag, Leipzig 1982.

Vgl. Kuhirt, Ullrich / Neumann, Erika: *Kunst und Architektur. Baugebundene Kunst in der DDR*, VEB E.A. Seemann Verlag, Leipzig 1974

Vgl. Netzker, Helmut: *formen werten wirken. Zum bildhauerischen Schaffen in der DDR*, Dietz-Verlag, Berlin-Ost 1985. und andere.

Bücher stehen, die sich neben den Genannten vollständig oder am Rande damit befassen.

In Siegfried Tschierschkys Beobachtungen zur Entwicklung von architekturgebundener Kunst und dem Bauhausgedanken darin kristallisiert sich die Verwandtschaft eines ästhetischen Anspruches an die Funktion heraus:

„Je mehr sich industrielle Produktion im allgemeinen und industrielles Bauen im besonderen entfalten, um so deutlicher taucht natürlich der sogenannte Bauhausgedanke erneut auf, der ja zum Ziele hatte, den notwendigen Veränderungen beim Übergang von der handwerklichen zur industriellen Fertigung zum Durchbruch zu verhelfen.“⁶⁸

4. Formsteinwände im Kontext der Produktionsgenossenschaft Bildender Künstler *Kunst am Bau* in Dresden

Die ehemalige Produktionsgenossenschaft Bildender Künstler *Kunst am Bau* gründete im Jahr 1958 ihre gemeinschaftliche Arbeit auf dem Grundstück und im Atelierhaus des Künstlers Edmund Moeller, der dort gelebt und gearbeitet hatte. Bereits Moeller fiel durch seine eigenwillige Art auf und so sollte es im Atelierhaus auch bleiben. Denn mit der Genossenschaft fanden Künstler verschiedener Metiers und Gestaltungsstrategien einen Standort, um ihre Gedanken zur Fortführung der Bauhaus-Ideen zu verwirklichen. So waren Grafiker, Maler, Bildhauer und Keramikgestalter unter einem Dach, halfen und inspirierten sich gegenseitig. So konnten Projekte realisiert werden, die andernorts an Materialknappheit oder Platzmangel gescheitert wären, denn das hohe Atelierhaus bot den idealen Raum für große Wände und Wandbilder, für das Relief am Haus des Lehrers in Halle wurde sogar ein besonders großer und nach oben erweiterter Raum errichtet, damit die Arbeiten überdacht im Atelier ausgeführt werden konnten⁶⁹. Durch gemeinsam genutzte Materialkontingente und Atelierräume konnten Wartezeiten verringert und Großprojekte zugesagt werden. Karin Kracht, die Witwe Friedrich Krachts, beschäftigt sich gemeinsam mit der Designerin, Mediengestalterin und Soziologin Antje Kirsch⁷⁰ mit den

⁶⁸ Tschierschky, Siegfried: Bauhaus und architekturgebundene Kunst, in Bildende Kunst 10/65 S.512.

⁶⁹ Vgl. Freie Akademie Kunst + Bau e.G.(Hg.) / Kirsch, Antje / Lemke, Sylvia: Produktionsgenossenschaft Kunst am Bau Dresden. 1958-1990, Dresden 2011.

⁷⁰ Antje Kirsch entwickelte sich zum Bindeglied der Genossenschaftsgeschichte und Kunst im

Belangen der Aufarbeitung der Genossenschaftsgeschichte und ist seit 2007 Mitglied der Genossenschaft Kunst + Bau e.G. Sie kennt zudem die Künstler, die sie begleitete und unterstützte. Der Formstein entwickelte sich innerhalb der genossenschaftlichen Arbeit auf der Grundlage konkreter Kunst und bildet dazu eine Erweiterung. Außer Adler und Kracht beschäftigten sich auch die anderen Künstler mit Formsteinen und legten um 1961 Arbeiten vor, von denen im Genossenschaftsarchiv Abbildungen und Unterlagen existieren. Diese Arbeiten sind qualitativ hochwertig, jedoch nicht seriell, was dazu führte, dass für jeden Auftrag mit anderen Ansprüchen neue Formen für die Fertigung der Steine entwickelt und angefertigt werden mussten. Diese Arbeiten sollen hier nicht besprochen, aber erwähnt werden. Zur wechselseitigen Befruchtung der künstlerischen Arbeiten in der Genossenschaft schreibt Karin Kracht:

„Der fachliche Austausch mit Kollegen, die ebenfalls mit der "Kunst am Bau" befasst waren, ist für die Entwicklung einer Idee vermutlich immer hilfreich. Die Idee selbst ist sicher am Schreib-/Zeichentisch entstanden. Aber für die Umsetzung der Ideen in die Praxis, zum Probieren und Versuchen, bot das Grundstück mit Atelierhaus nahezu ideale Bedingungen.“⁷¹

Wenngleich auch andere Künstler innerhalb der Genossenschaft sich mit Formsteinen und konkreter Kunst auseinandersetzten, ist zu bedenken, dass sie sich grob in zwei Lager aufteilten: jene mit Gegenstandsbezug und/oder Affinität zum Sozialistischen Realismus, wie etwa Johannes Peschel, Bruno Dolinski, Vinzenz Wanitschke oder Dieter Graupner und andere mit abstrakten und abstrahierenden künstlerischen Ideen, wie beispielsweise auch der Grafiker Wolff-Ulrich Weder oder Rudolf Sitte. Dies dient dem Abstecken des Rahmens, in dem sich die Idee der Formsteine langsam seit 1960 entwickelte, die 1972 *„aus der Taufe gehoben“⁷²* und am 5. Januar 1973 unter der Kennziffer 94 951 patentiert wurde. Dabei beruft sich diese Patentschrift auf eine von Karl-Heinz Adler am 5. Oktober 1964 unter der Nummer 32 003 patentierte Entwicklung, *„Zur Herstellung von reliefartigen Oberflächen und durchbrochenen Wänden“*, die dieser noch in Leipzig für die Herstellung variabler Eingangssituationen

öffentlichen Raum, arbeitet auf und hält Vorträge, publiziert, schafft Netzwerke und setzt sich für die Erhaltung von Kunst der Ostmoderne ein.

⁷¹ Vgl. Interview Karin Kracht, am 19.11.2014, Protokoll, Anhang S. 94ff.

⁷² Vgl. Interview mit Prof. Karl-Heinz Adler, Kapitel 5.3, S.38ff.

entwickelt hatte. Diese kann auch bei der Betrachtung der vorgelegten technischen Zeichnungen als Vorbild für das serielle Betonformsteinprogramm gewertet werden (Abb.12, 13), ist aber noch keine Zusammenarbeit der beiden Künstler, die zwar 1960 gemeinsam in die Genossenschaft eingetreten waren, da Adler noch vertraglich an Arbeiten in Leipzig gebunden war und die Formsteine des 1964er Patentes dort entwickelte, wie eine anhängende Aktennotiz erklärt.

Die Erfüllung von Aufträgen und die Möglichkeit der schnellen und umfangreichen Lieferung aber auch die Bauhausgedanken, die sich auf die Gestaltung von Architektur ohne Kitsch ausrichteten, spielten in der Genossenschaft eine große Rolle, und so nahmen alle Künstler den Versuch der Entwicklung von Formsteinsystemen in die Hand, von denen auch einige realisiert wurden. In Fotoalben sind sie unbeschriftet abgebildet. Dort zeigt sich, dass sie sich im Vergleich zu den hier besprochenen seriellen Formsteinen ästhetisch nicht weniger gehaltvoll ausnehmen, jedoch nicht in der möglichen Komplexität kombinierbar sind (Abb.14 - 17). Ein zuzuordnendes Beispiel gibt die keramische Sichtschutzwand Dieter Graupners ab, der sie aus handgefertigten bunten Keramikteilen für die Prager Straße in Dresden erarbeitete, von wo man sie im Zuge der Sanierung und des Umbaus entfernte und vermutlich zerstörte. (Abb.18)

So entwickelte sich neben organischen Formen und verschiedenen System-Bausätzen in horizontaler bzw. vertikaler Anlegerichtung auch die Arbeit mit Beton und diversen Formsteinen, die die Arbeit der Genossenschaft aus allen Formstein-Produktionsstätten hervorhob, weil sie in ihrer Komplexität die reine Mustergestaltung hinter sich ließ.

Die Arbeit in der Genossenschaft funktionierte nach dem Prinzip des selbst verdienten Honorars und eines abzuführenden Zehnten – also 10% des eingenommenen Verdienstes. Damit trug jeder Künstler entsprechend seines Erfolges und seiner Honorare zur Erhaltung der Genossenschaft und der Atelierräume bei. Das Betonformsteinprogramm war darunter eines der erfolgreichsten Projekte. Karin Kracht, weiß um den Erfolg, der das Betonformsteinprogramm praktisch zum Selbstläufer machte. Die in Kapitel 2 benannten Publikationen belegen den steigenden Bedarf an Formstein- bzw.

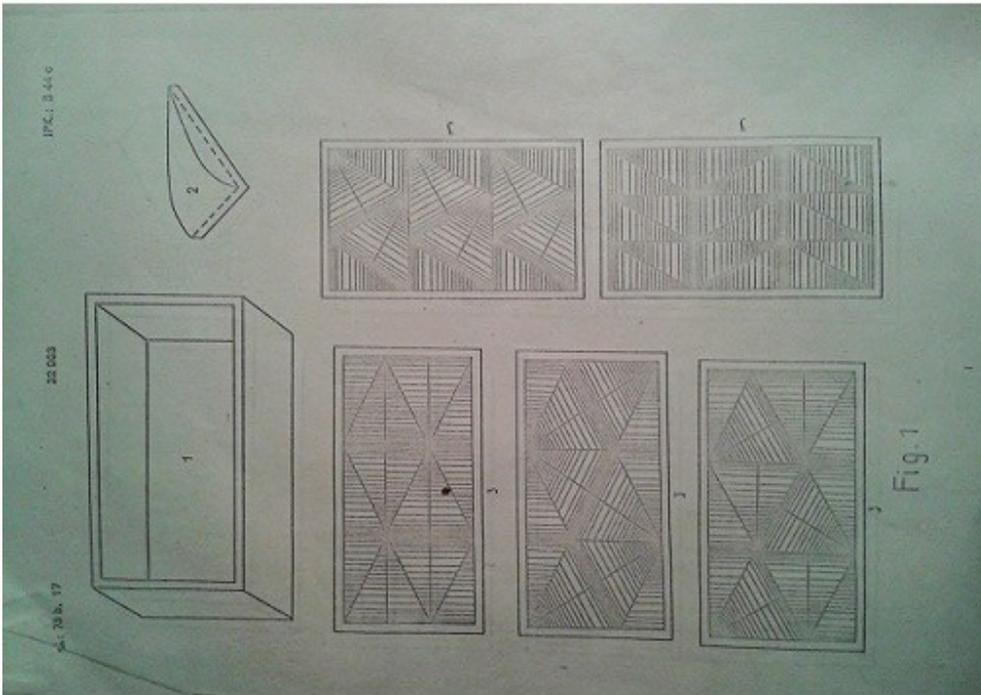


Abb. 12
Fig. 1 aus der Patentschrift 32 003
Ausgabtag 5. 10. 1964, an Karl-Heinz Adler

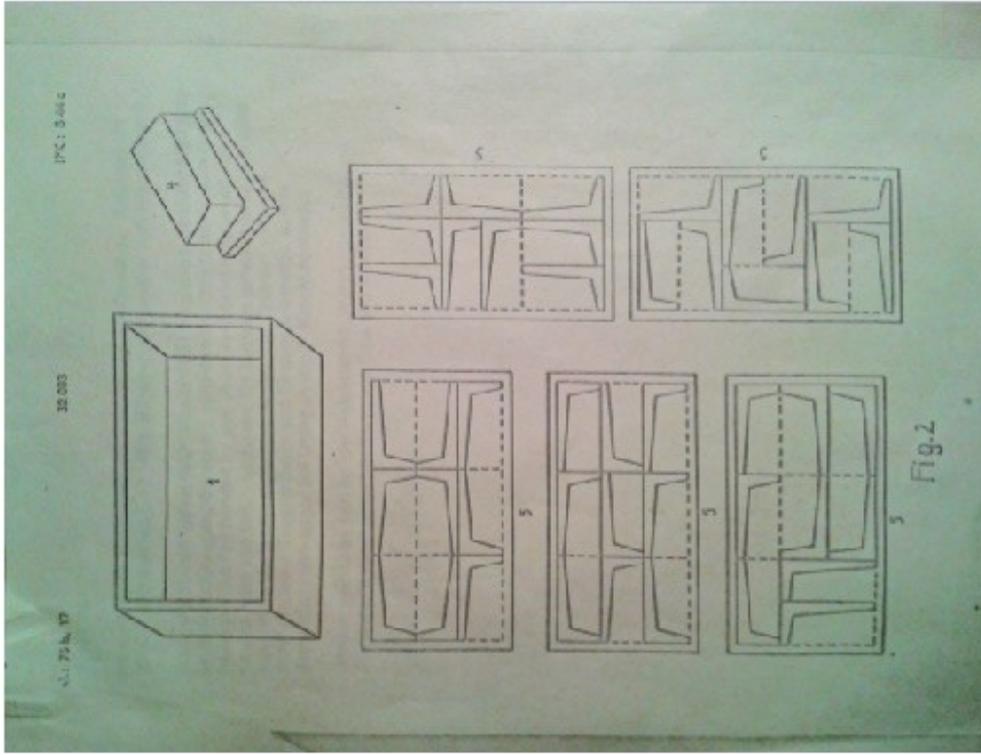


Abb. 13
Fig. 1 aus der Patentschrift 32 003
Ausgabtag 5. 10. 1964, an Karl-Heinz Adler

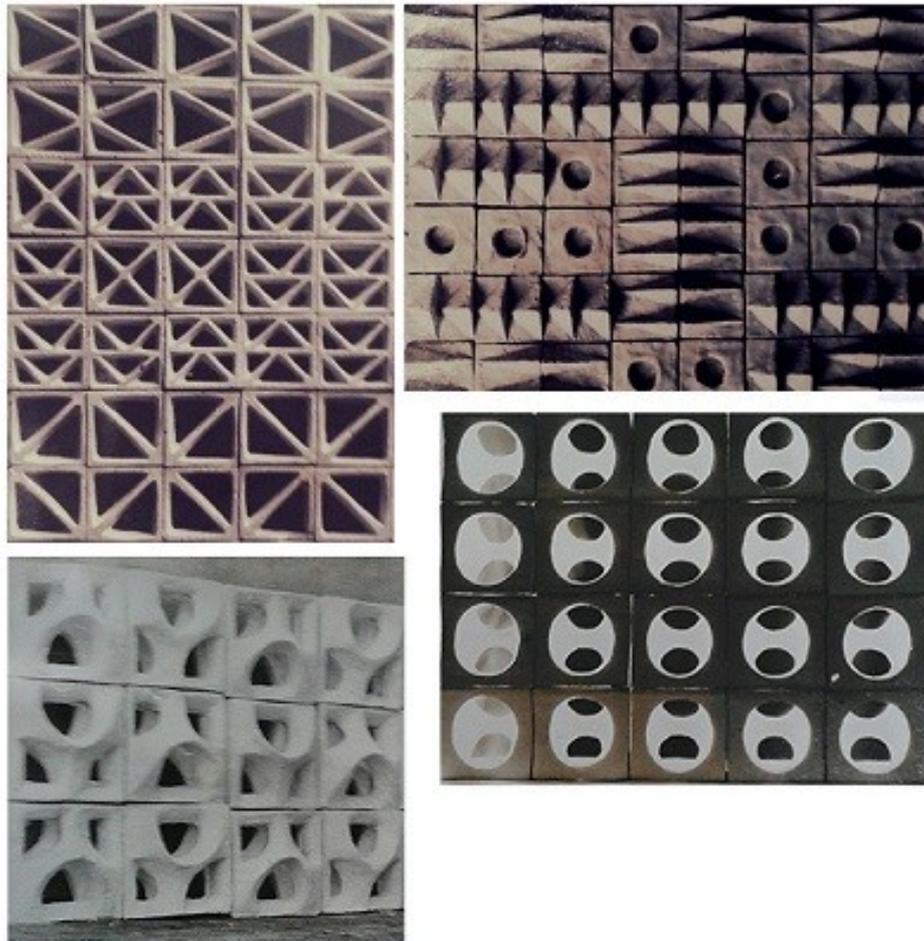


Abb. 14 - 17 (o.l. nach u.r.)
 Archiv der Produktionsgenossenschaft Bildender Künstler
 Kunst am Bau
 unbezeichnete Fotografien Formsteinwände der
 Genossenschaftsmitglieder
 um 1961.

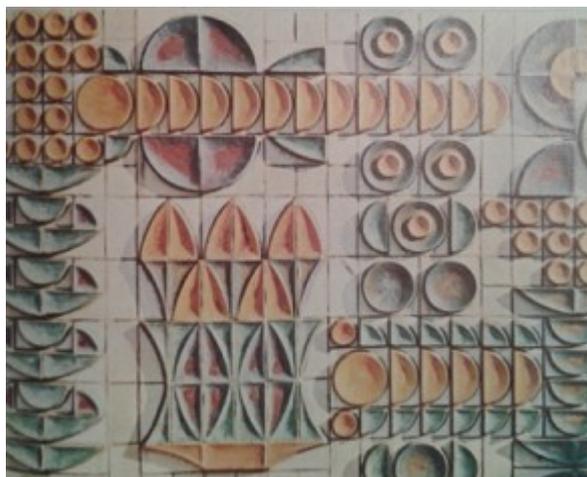


Abb.18
 vegetabiles Ornament, 1969
 Dieter Graupner
 Sichtschutzwand, Keramik
 Unikat, glasierte Silikattechnik
 195 x 875 cm
 Dresden, Prager Str.

Strukturwänden in den 1970er und 1980er Jahren. Dabei wird oft auf die von Guth erwähnte „*Wandbildmüdigkeit*“⁷³ und schnelles Bauen mit dem Bedarf nach schnellem und anpassungsfähigen Gestalten verwiesen.

Über die Bedeutung des Formstein-Programms innerhalb des genossenschaftlichen Rahmens sagt Karin Kracht:

*„Die Aussage über den prozentualen Anteil der Formsteinaufträge an den Gesamt-Aufträgen der Genossenschaft kann ich nicht treffen. Andere Kollegen der Genossenschaft haben auch Formsteine entwickelt, und die sind auch produziert worden. Allerdings waren diese nicht seriell einsetzbar.(...)“*⁷⁴

5. Die Zusammenarbeit Friedrich Krachts und Karl-Heinz Adlers

Unter den zusammenarbeitenden Künstlern der Genossenschaft befanden sich zwei, deren Arbeiten Mut und Qualität genug aufwiesen, um sich über den sogenannten staatlich verordneten Realismus hinwegzusetzen.

Der Dresdner *Supraportenstreit*⁷⁵, der im Zusammenhang mit der *Formalismusdebatte*, öffentlich und hitzig zwischen Studenten eines Dresdner Wohnheims, der Sächsischen Volkszeitung und Wilhelm Lachnit, dem kritisierten Künstler und Werner Scheffel, dem Initiator der Supraportengestaltung vor Ort, ausgefochten wurde und sich vom „*Steinchen zur Lawine*“⁷⁶ auswuchs, zeigte deutlich die Bedeutung der Debatte, die sich auf dem Boden der Fragen und Entwicklungen zur neuen Kunst der Zeit verankerte. Artur Dänhardt gibt zu recht zu bedenken, dass die vor 1933 etablierten und im Nationalsozialismus als „*entartet*“ verfemten Kunststile auch im Sozialismus kein großes Publikum fanden, da sie den Vorgaben der Parteilichkeit und der Verständlichkeit für alle Schichten der Gesellschaft nicht erfüllen könnten. Auch Friedrich Kracht war im vierten Obergeschoss des Studentenwohnheims an der Ausgestaltung mittels Supraporten im endgültigen Maß von etwa 40 x 100 cm beteiligt, was nahelegt, dass er von der Diskussion

73 Guth, Peter: Wände der Verheißung – Zur Geschichte der architekturbezogenen Kunst in der DDR, 1.Aufl., Leipzig 1995, S.7.

74 Vgl. Protokoll zum Interview mit Karin Kracht, am 19.11.2014, Protokoll, Anhang S.94ff.

75 Dänhardt, Artur: Der Supraportenstreit in der Auseinandersetzung um den Sozialistischen Realismus der 50er Jahre in Dresden, in: Dresdner Hefte, 1986/10, Dresden 1986, S. 20ff.

76 Sächsische Zeitung, Dresden 26.Oktober 1955.

um die Gestaltungen wusste.⁷⁷

Dennoch gehörte er zu den Künstlern, die es wagten, sich dem geförderten Gegenstandsbezug zu widersetzen, wenngleich dies nicht immer gelang – zu bedenken sind die ausgeformten Tierköpfe aus konkreten Formsteinelementen am Berliner Tierpark, die die eigentliche Intention verraten. Dabei spielt die Lösung vom Figürlichen und die damit einhergehende Entpolitisierung der Kunst eine Rolle⁷⁸ Kann nicht vielleicht die Unsicherheit, die Notwendigkeit eines Auftrages, oder aber der Versuch eines Brückenschlags zwischen Gegenstand und Bildnis der Grund dafür sein? Oder ist es vielleicht ein augenzwinkernder Hinweis auf die unbegrenzte Vielseitigkeit des seriellen Betonformstein-Programms, das sich sogar über seine eigenen Grenzen hinwegzusetzen vermag und aus der wissenschaftlichen Makroaufnahme in die Gegenständlichkeit zurückkehren kann, wann immer es will?

5.1 Von der Grafik und der Malerei

Adler und Kracht nahmen auch Teil an Ausstellungen konkreter Kunst im In- und Ausland. Erwartungsgemäß bewegte sich – vor allem im Zeitfenster der DDR – die konkrete, konstruktive und sonstige abstrakte Kunst nur in einer recht kleinen Szene. Die Teilnahme an Ausstellungen wie der Redukta, waren ein Muss. Gemeinsame Ausstellungsbeteiligungen fanden in Okuninka und Chelm von Bożena Kowalska und später dann in den von Jürgen Blum in Hünfeld, Erfurt und Fulda, den von ihm geführten Hochburgen der konkreten Kunst statt. Kunst, die nicht dem Leitbild des Sozialistischen Realismus' folgte, musste mit einer dezimierten Anhängerschaft auskommen. Dessen ungeachtet entwickelte sich parallel zur westlichen Hemisphäre europäischer Kunst, eine beachtenswerte und vielschichtige Kunstlandschaft.

Es zeigen sich bei vergleichender Betrachtung die Gemeinsamkeiten und Unterschiede in der künstlerischen Ausdrucksweise beider Künstler. Ihre ideelle Verbindung basierte auf dem gemeinsamen Nenner der konkreten Kunst, die wie ein philosophisches Gedankenspiel, aber dennoch nicht losgelöst von Empfindungen agiert. Wo Karl-Heinz Adler mathematisch,

⁷⁷ Archiv Genossenschaft Kunst + Bau e.G.: Werkvertrag mit Friedrich Kracht, H.E. Scholze und Ronald Messner, Ausgestaltung des Studentenwohnheims der Technischen Hochschule an der Reichsstraße, Bauteil A1, 1954, nicht paginiert, Schutzfrist.

⁷⁸ Vgl. Ausführungen in Kapitel 9, S.92.

schichtend und eher mit einem Interesse an der Überlagerung und Verläufen von Strukturen und Linien vorgeht, entwickelte Friedrich Kracht sein Schaffen auf der Grundlage von Flächen, Durchbrüchen, Faltungen und anderen raumgreifenden Objektdarstellungen oder Paradoxen. Beides fließt in die Formsteinentwicklung ein und bildet darin den Konsens und es entsteht eine zusätzliche, reflexive Verknüpfung der Betonformsteinelemente zur grafischen, malerischen und plastischen Kunst, die auf der Wechselwirkung von Betonformelement und anerkanntem Kunstgut beruht. Malerische, plastische und grafische Problemstellungen beider Künstler, in denen sich die Untersuchung von Raum und Fläche, von Struktur und Technik aufspannt, lassen keinen Zweifel an der Zugehörigkeit zur konkreten Kunst. Besonders bei Friedrich Kracht geht die Erforschung des Raums auf dem Papier ganz konkret auf die Überschreitung vorgegebener oder selbst gezogener Grenzen ein. Das zeigt sich besonders deutlich an den Arbeiten unter der Bezeichnung *Offenes System*, die ganz gezielt den – möglichst abwechslungsreichen – Übergang eines Rasterelementes auf das benachbarte versuchen. Besonders Adler arbeitete über die Entwicklung von Formsteinwänden hinaus mit der grafischen Idee weiter, indem er in Versuchen die und freikünstlerischen Arbeiten Formen, aber auch Stempelvorlagen des gemeinsamen Systems versucht ins Freikünstlerische zu bringen. Dabei entstehen Skulpturen oder grafische Großprojekte, die sich von der Betonwand und einem Zweck lösen. (vgl. Abb.23)

Die Beschreibung dieser Vorgänge ist von großer Wichtigkeit für die eingangs gestellten Fragen nach der Bedeutung des hier beschriebenen Formsteinsystems, da im Folgenden gezeigt werden soll, wie eng die grafischen bzw. malerischen Arbeiten mit den plastischen verwoben sind. Sie gehen tatsächlich in direkter Ahnenschaft auseinander hervor.

5.2 Bis zum Formstein

Die freischaffenden Arbeiten in der Produktionsgenossenschaft Bildender Künstler *Kunst am Bau* unterliegen, wie seit jeher alle Genres, einer Abhängigkeit von grafischen Neuentwicklungen, die im Verhältnis von Idee – Bildfindung – Versuch – Ausführung auf dem Papier eine leichter zu beschaffende und zu handhabende Grundlage bilden. So folgt auch die

Entwicklung des Betonformsteinprogramms den vorher gemachten Erfahrungen auf grafischer und malerischer oder collagierter Basis.

Wie die grafischen Auseinandersetzungen mit Form, Faltung, Raum und Illusion, Schleifen und Verzahnungen bewegt sich also auch das plastische Werk Krachts und Adlers um die Überwindung gewohnter, naturnaher oder auch strukturell simpler Raumeindrücke und Formen, ganz im Sinne konkreter Formfindungswege. Dabei sind besonders zwei Komponenten von großer Bedeutung:

Zunächst gilt die ästhetische Idee der Konstruktion, der Addition von Flächen im Raum. Ihr Zusammenspiel zeigt die „*die >Liebe zur Geometrie<, zur reinen Ordnung der Formen und Farben*“⁷⁹. In zweiter Instanz gibt die Idee der Interaktion des Objektes mit dem Raum eine Dimension vor, die ganz speziell auf die Durchlässigkeit für Licht und Luft, auf die Haptik, auf Lichtbrechungen und Wirkungen auf Nah- und Fernsicht abzielt. Das von Karin Kracht angegebene Statement Friedrich Krachts „*welches er immer wieder im Zusammenhang mit seiner Kunst anführte*“⁸⁰, bestätigt diese Eindrücke und gilt auch für Krachts grafische, malerische und plastische, also - nach Karl-Heinz Adler - „*freikünstlerische*“⁸¹ Arbeiten:

„Serielle Systeme, offene, geschlossene, produzierende, generativ sich wandelnde Elementesysteme. Bausteine von Mikro- und Makroorganismen, der Materie, (auch des Raumes, auch der Zeit?) In Reihung, Ebene, Raum, Sichtbarmachen von Unmöglichem, doch Vorstellbarem.

Symbole – Wegzeichen – Zeugnis anderer Dimensionen, die erschlossen werden bei der Suche nach dem „was diese Welt im Innersten zusammenhält“?

Oder einfach das Spiel mit Bausteinen, das Erkennen ihrer Kombinationsfähigkeit, die Lust zu variieren, der Reiz, es nachzuvollziehen, neue Bausteine zu erfinden?

79 Margit Weinberg Staber: Künstler im Niemandsland, in: Dr. Ingrid Adler (Hg.) / C.B. Kunstwerk GmbH (Hg.): Kunst, die es nicht gab? Konstruktiv und Konkret aus der ehemaligen DDR. Katalog zur Ausstellung im Haus für konstruktive und konkrete Kunst, Zürich, München 1991, S.7.

80 Karin Kracht, Interview vom 19.11.2014, Protokoll, Anhang S.94ff.

81 Vgl. Interview mit Prof. Karl-Heinz Adler am 30.12.2014, Kapitel 5.3., S.38ff.

*Friedrich Kracht 1991*⁸²

Versatzpläne der Formsteinwände richten sich wunschgemäß nach dem jeweils zu bestückenden Umfeld, rechnen Raumbeziehungen und Standortfaktoren mit ein. So erklärt sich die baubezogene Arbeit, deren Teil die Formsteinwände sind, als Möglichkeit, nicht nur konkrete Kunst zu produzieren und den Bezug von Wissenschaft und Kunst zu untersuchen, sondern auch, um dem Vorbildgedanken des Bauhauses nachzukommen, der in direkter Folge des Jugendstils auf die Entfernung des rein künstlerischen Dekorationsobjektes drängt und stattdessen den zu nutzenden Gegenstand formvollendet und schön gestalten will. Die Formgestaltung von Geschirr, Besteck und Vasen, Lampenglas und Anstecknadeln ist von dieser Auslegung ebenso betroffen, wie die Strukturwand. Es vollzieht sich also nicht nur einerseits ein Wandel vom Dekorationsobjekt hin zur Kunst, sondern ebenso ein programmatischer Wandel von der Nippes-Kunst hin zu Design und Formgestaltung, die von Künstlern entwickelt werden sollten. Dabei schmälert sich keineswegs der Wert der Arbeiten, da sie um den Nutzwert bereichert würden.

Karin Kracht sieht einen Zusammenhang zwischen den Bauhausgedanken und der seriellen Arbeit ihres Mannes, denn beides bedingte sich:

*„Die Arbeit am seriellen Formsteinsystem und dessen erfolgreiche Umsetzung in die Praxis ist für meinen Mann eine unglaublich wichtige Bestätigung seiner "Bauhaus-Ideen" gewesen. Wie sehr er dem Seriellen verhaftet war, kann man an seinen konkreten Arbeiten sehr gut ablesen.“*⁸³

In der zweiten Ausgabe des Jahres 1972 widmet sich die Zeitschrift *Form + Zweck*⁸⁴ der Entwicklung der seriellen Betonformsteine Adlers und Krachts in knappem Umfang einer halben Textseite und zweieinhalb Seiten Bebilderung, die die Vielseitigkeit der Erfindung verdeutlichen soll. Im selben Jahr waren die Steine erst erschienen. Der Artikel beleuchtet die bisherigen Schwierigkeiten in der Arbeit mit nicht industriell hergestellten, aber viel gefragten Formsteinen, deren Produktion aufwändig und teuer gewesen war, deren Formen deshalb oft

82 Karin Kracht, Interview vom 19.11.2014, Protokoll, Anhang S.94ff.

83 Vgl. Karin Kracht, Interview vom 19.11.2014, Protokoll, Anhang S.94ff.

84 Vgl. Amt für industrielle Formgestaltung beim Ministerrat der DDR (Hg.): *Form + Zweck*, Dresden 1972, Heft 2/72, S.32ff.

ganz neu gestaltet und hergestellt werden mussten. Das neue System versprach Abhilfe mit einer Gestaltung deren Elemente *„durch unterschiedliche Kombination mehrere Gestaltbildungen ergeben und damit einen größeren Anwendungsbereich haben“*⁸⁵. Damit bringt der Artikel kurz und bündig zwar die praktischen Seiten der Entwicklung auf den Punkt, vergisst aber die ästhetischen und gestalterischen Kräfte der Steine, denen hier nachgegangen wird.

5.3 Karl-Heinz Adler im Gespräch

Die Zeitzeugen, zu denen heute noch der Zugang besteht, sind für die Aufarbeitung der Kunstgeschichte ebenso wichtig, wie in jeder anderen Disziplin, die ihre Basis auf der historischen Entwicklung ihrer selbst aufbaut.

Daher ist ein Gespräch mit dem Co-Autoren Karl-Heinz Adler ein aufschlussreicher Einblick in die Zeit der Entwicklung und Vermarktung der Formsteine, wie sie hier besprochen werden.

Zu diesem Zweck werden hier die an den Künstler gestellten Fragen und seine Haltung dazu gezeigt. Das Gespräch wurde am 30. Dezember 2014 geführt und ist hier vollständig abgedruckt:

Lemke: Wie kam es dazu, dass sich Ihre konkreten Gestaltungselemente des Freikünstlerischen zu einem seriellen Element der Architekturgestaltung entwickelten?

Adler: *„Dazu kann man zunächst kurz sagen, dass man mit seriellen Elementen schneller und effektiver arbeiten kann.“*

Nach Abschluss meines Studiums an der Kunsthochschule, war ich von 1955 bis 1961 an der TH Dresden als Assistent und Oberassistent der Professur für Bauplastik und Baukeramik tätig. Ich hatte die Aufgabe die Studenten (zukünftige Architekten) in Aktzeichnen und der Bauplastik zu unterrichten.

Nach dem Ableben Reinhold Langners 1957, bat mich die Abt. Architektur 1- 2 Jahre den Unterricht in den genannten Fächern allein

⁸⁵ Amt für industrielle Formgestaltung beim Ministerrat der DDR (Hg.): Form + Zweck, Dresden 1972, Heft 2/72, S.32.

durch-zuführen. Ich überlegte kurz und übernahm die Tätigkeit ab 1956 mit dem Hinweis, die Lehrpläne in Bauplastik verändern zu dürfen. Das wurde mir zugestanden, und ich erhielt einen neuen Anstellungsvertrag als Oberassistent. Die Veränderung des Lehrplans in Bauplastik hatte ich auf Grund der Tatsache für notwendig erachtet, weil die Architekturstudenten die verschiedenen Baumaterialien in ihrer ästhetischen Wertigkeit und in ihrer Form kennen müssen, da sie seriell im Bauwerk verwendet wurden. Ich ließ aus den unterschiedlichen, bauüblichen Materialien (Glas, Metall, Holz, Beton etc.) einfache geometrische Elemente fertigen, die maßlich aufeinander abgestimmt waren und so immer zusammen passten. Damit konnten die Studenten spielen. Es kamen ausgezeichnete, gestalterische Ergebnisse zustande. Davon gibt es viele sehr schöne Beispiele in Form von Fotos aus dieser Zeit, die ich Ihnen gerne zur Einsicht vorlegen würde. Eigentlich waren das schon Vorstudien von unserem Formsteinsystem. Andererseits wurde ab 1956 der Wohnungsbautyp QX-Typ Dresden von Prof. Wiel entwickelt, bei welchem die monotonen Eingangssituationen bauplastisch gestaltet werden sollten und zwar mit einem Verfahren zur Herstellung von variablen reliefartigen Oberflächen und durchbrochenen Wänden, was schon Systemcharakter hatte. Doch die Entwicklung im Bauwesen war dafür noch nicht reif. So blieb meine Vorstellung noch Utopie.“

Lemke: Und wann kam Ihre Zusammenarbeit mit Friedrich Kracht?

Adler: „1960 kam Friedrich Kracht von seinen großen Reisen zurück. Er besuchte mich an der TH und sagte bei seiner Verabschiedung: „Das gefällt mir, was ich heute hier gesehen habe.“ Ich antwortete: „Wahrscheinlich werde ich die TH verlassen und in die Genossenschaft „Kunst am Bau!“ eintreten. Allerdings muss ich noch ein paar Forschungsaufträge abschließen, die ich im Auftrag der TH und der Deutschen Bauakademie Berlin bearbeite. Du kannst gerne dabei helfen und mitmachen.“ So begann der Anfang unserer Zusammenarbeit.“

Lemke: Sie werden gemeinsam mit Friedrich Kracht als Autor und damit Urheber des seriellen Formsteinsystems genannt. Wie gestaltete sich ihre Zusammenarbeit?

Adler: *„Da es in der Genossenschaft üblich war, zusammenzuarbeiten und in unserem Fall, z.B. bei Forschungsarbeiten, eine Zusammenarbeit sowieso günstig war, betrieben wir das im angewandten künstlerischen Bereich bis zur Wende. Es hat in unserer gemeinsamen Tätigkeit niemals Schwierigkeiten gegeben.“*

Lemke: Dass Sie zahlreiche Aufträge bekamen und erfolgreich waren, zeigt, wie gut sich die Steine bewährten. Das war doch sicher auch für die Genossenschaft von Bedeutung? Wie stand es da mit der Akzeptanz der Steine im Kreis der Künste?

Adler: *„Die Kollegen waren teilweise auf die vielen Aufträge neidisch.*

Wir haben 1972 das Formsteinsystem gemeinsam und gleichberechtigt aus der Taufe gehoben, patentieren lassen und zuerst in Berlin eingesetzt. Dort gab es viel zu tun. Aber das hat natürlich dazu geführt, dass vom Berufsverband des VBK, dem Zentralvorstand, die Steuerprüfung uns ins Haus geschickt wurde. Und zwar deshalb, da es für die Gestaltung mit seriellen Systemen in der Honorarordnung für Bildende Kunst keinen Abrechnungspunkt gab.. Wir hatten deshalb nach den Grundsätzen der angewandten Kunst abgerechnet, d.h. die Stunde 14 bis 18 DDR Mark. Daraufhin gab es erbitterten Streit mit dem Ministerium für Kultur und dem Ministerium für Finanzen, dem Zentralvorstand und der Genossenschaft „Kunst am Bau“. Zuletzt hatten wir uns dennoch durchgesetzt und eine neue Honorarordnung erstritten, die nur für Adler und Kracht gültig war.“

Lemke: Man sprach davon, dass Sie auch im Ausland mit dem Formsteinsystem und dessen Patenten Aufsehen erregten und Interessenten hatten.

Adler: *„Im kapitalistischen Ausland, wo man uns eine Reihe Patente sofort aus den Händen gerissen hätte – das wäre für den Staat wirklich ein Geschäft gewesen – durften wir weder verhandeln noch verkaufen. Keine ausländische Firma konnte die Forderungen der DDR akzeptieren. So lief unsere Forschungstätigkeit ins Leere, und wir übergaben unsere 15 Patente und Lizenzen an einen volkseigenen Betrieb in Leipzig, der uns im Gegenzug nur die Anmeldegebühren in Valuta erstattete.“*

Lemke: Sie erwähnten, wie gut die Steine von den Auftraggebern innerhalb der DDR angenommen wurden. Die Werbung mit Hilfe eines Kataloges für den Vertrieb der Steine war von großer Bedeutung. Wie funktionierte der Vertrieb?

Adler: *“Wenn ein Interessent, z.B. ein Baukombinat oder ein Projektierungsbüro, im Rahmen einer ihrer Projekte, Formsteine verwenden wollte, mussten sie an die Genossenschaft „Kunst und Bau“, Adler und Kracht, einen Auftrag erteilen. Gestaltung und Projektierung der Wände lag dann in unseren Händen.*

Haben aber die Architekturbüros bei dem Produzenten VEB Stuck und Naturstein Berlin Formsteine aufgekauft und selbst versetzt, ohne Projekt von uns, kam es sehr oft zu gestalterischen Missbildungen, z.B. auf der Leipziger Straße in Berlin. Das brachte uns oft viel Ärger ein, da wir mit der schlechten Gestaltung der Wände in Verruf kamen.“

Lemke: Das ist also manchmal ein bisschen aus dem Ruder gelaufen?

Adler: *“Ja. Aber es gibt auch ein paar Fälle, wo sich Architekten gründlich mit dem seriellen Formsteinsystem befasst haben, z.B. in Zwickau. Dort mussten selbst wir sehr genau hinschauen, ob die Wände nicht doch von uns gestaltet wurden.“*

Lemke: Die Kunsttheorie gibt dem Künstler das Recht zu bestimmen, wann ein Objekt seiner Arbeit Kunst ist. Der sozialistische Realismus fordert hingegen figurliche und thematische Arbeiten, wenn gleich in den späten 1960er Jahren auch Struktur und Muster im Rahmen der Architekturgestaltung gefördert wurde. Diese Strukturwände wurden mehrfach von den als Kunst anerkannten Gattungen getrennt und in die Richtung der Formgestaltung und des Kunsthandwerkes gedrängt. Das sieht man an zahlreichen Fachartikeln, wie beispielsweise der Zeitschrift *Bildende Kunst* oder Schriften von Peter Guth, Bruno Flierl und Ullrich Kuhirt, um nur einige zu nennen. In Ihrem Werkverzeichnis erscheinen die Arbeiten mit Formsteinen, so wird es auch beim postum derzeit entwickelten Werkverzeichnis Friedrich Kracht sein. Es geht also um Kunst?

Adler: „Ja, wir haben unsere künstlerische Tätigkeit im angewandten sowie freien Bereich als Einheit gesehen. Also als Kunst, wie das auch bei den amerikanischen Minimalisten, z.B. Sol Le Witt der Fall ist. Gott sei Dank, wird das heute auch bei uns von der Fachwelt anerkannt. Denn beides trägt zur ästhetischen Bildung und Erkenntniserweiterung bei.“

6. So funktioniert der serielle Formstein: Optik, Geometrie und Wandelbarkeit des seriellen Formsteinsystems.

Die verschiedenen Entwicklungsstufen kombinierbarer Gestaltungssysteme im Œuvre Friedrich Krachts sind selten oder nicht datiert. Beim Betrachten der Skizzen werden dennoch einige Gedankengänge erkennbar, die beim Verstehen der Genese des hier behandelten seriellen Formsteins helfen.

So bietet das sogenannte *Offene System* (Abb. 19) in seiner Komplexität eines jeden Einzelfeldes zwar eine große Vielfalt, bleibt jedoch im Kleinen wie im Großen in jedem Fall ungegenständliche Darstellung und ein Werk des Künstlers, der die komplexen und kleinteiligen Module entwickelte. Das *Offene System* ist vertikal und horizontal erweiterbar, durch seine rechteckige Form jedoch nur jeweils mit gleichlangen Seiten aneinander zu setzen, wodurch die Möglichkeiten der Muster begrenzt werden. Diese Einschränkung wird auf der

Ebene des Formates, aber auch auf inhaltlich formale Art wirksam, denn die gestalteten Übergänge funktionieren nur in der vorgegebenen Richtung – bei gleichen Seitenlängen. Die Problematik des *Offenen Systems* ist vergleichbar mit der chinesischen Schriftsprache, welche durch ihren Aufbau in Silben ein sehr großes Repertoire benötigt. Durch die Vereinfachung der einzelnen Teile, respektive den Wechsel von Silbenzeichen hin zu Buchstaben, wird mit sehr viel weniger Grundeinheiten eine größere Vielfalt darstellbar oder im Fall der Schrift lesbar. Das Problem formatgebundener Gestaltung überwindet Kracht in seiner quadratischen Weiterentwicklung des Systems, sieht sich jedoch weiterhin vor dem Problem des hohen Aufwandes für differenziertes Gestalten, da vorerst nicht von der detaillierten Ausführung der einzelnen Versatz-Elemente abgesehen wurde. (Abb. 20, 21)

Erst durch die Dezimierung der je Element verwendeten Formen auf Segmentteile größerer Formen in Kombination mit einem gleichseitigen Format der Elemente und dem allseitig passgenauen Seitenverhältnis am Rand auftreffender Strukturen, wird das serielle System zu einer allzeit einsetzbaren und auf jede Begebenheit vorbereiteten Erfindung machen. (Abb. 22)

1972 schreibt die Zeitschrift *Form + Zweck* darüber:

„Das vorliegende Betonformsteinprogramm (...) erweitert die Anwendungsmöglichkeiten durch einen Baukasten aus 12 Grundformen (...). Die plastische Ausbildung dieser 12 Grundformen beruht auf einer Linearführung, die jede vertikale, horizontale, diagonale, geschwungene oder gestreut ornamentale Anordnung zulässt (...). Durch deckungsgleiche plastische Ausbildung aller Randzonen der Formsteinelemente ist die Kombination aller Steine miteinander möglich (...). Dadurch können ornamentale Gestaltungswirkungen unterschiedlichsten Charakters erreicht werden. (...) Die daraus resultierenden Anwendungsgebiete sind vielseitig. Sie reichen von der einfachen Mauerverkleidung für innen und außen über Trennwände für den städtischen Freiraum und Innenräume bis zu freistehenden dekorativ-plastischen Gebilden (Stelen)“⁸⁶

Die so früh nach der Veröffentlichung des Systems bereits erwähnten Stelen,

⁸⁶ Vgl. Amt für industrielle Formgestaltung beim Ministerrat der DDR (Hg.): *Form + Zweck*, Dresden 1972, Heft 2/72, S.32.

werden zwar nicht als Kunstwerke anerkannt, finden sich jedoch als ebensolche deklariert im Werkverzeichnis Karl-Heinz Adlers wieder. (Abb.23)

Die technischen Daten und die Funktionsweise der Montage werden in der Zeitschrift ebenfalls erklärt. Die „in Leichtmetallformen serienmäßig“ gegossenen Formsteine im handlichen Format von 60cm² und erscheinen freundlich und edel durch ihre „glatte, sehr helle Betonoberfläche“.⁸⁷ Verbunden werden die Steine untereinander durch die „an allen Seiten vorhandenen Nuten“⁸⁸, die einerseits die Haltbarkeit verstärken, andererseits aber auch die sichtbaren Fugen verkleinern und damit die Gestaltung optisch verbessern. (Abb.24)

Die im Nachlass Friedrich Krachts befindlichen Muster und Stempel, Zeichnungen und Collagen dienten als Vorlagen der komplexen Systeme. Dabei zeigt sich beim Anlegen der Modellteile und dem Vergleich der Systeme, dass sich die verschiedenen Ausführungen zwar oft ähneln, ihre Unterschiede sieht man jedoch im Detail und der darin verankerten Auffassung konkreter Kunst: So entscheiden bereits kleinste Abweichungen vom Seitenverhältnis des einen zum anderen Teilstück über die Möglichkeiten der Kombination. Eine direkte und eine minimierte Weiterführung von Strukturen von einem zum nächsten Element entsprechen dabei der Logik des Systems, eine teilweise versetzte, also überlappende Weiterführung hingegen widerspricht dem Verständnis.

Die von einem Element zum anderen übergehende Form muss nicht in ihrer Gesamtheit und nicht in der konsequenten Weiterführung der begonnenen Richtung erfolgen, es ist also nur möglich eine Linie weiterzuführen, die in direktem Bezug zur Ersten steht.

Farbliche Veränderungen, Umkehrungen sind hingegen möglich, sofern sie in ihrer Grundstruktur der logischen Fortführung einer Linie oder Fläche folgen. (Abb 25) Solange die am Rand auftreffende Form der Elemente einem, mit dem benachbarten Modul verbindenden Schema folgt, ist es formal - wenn auch nicht ästhetisch - sogar unerheblich, ob sich im inneren ein Aufspalten der Grundformen vollzieht. Es spielen also nur jene Strukturen eine logische Rolle,

⁸⁷ Vgl. Amt für industrielle Formgestaltung beim Ministerrat der DDR (Hg.): Form + Zweck, Dresden 1972, Heft 2/72, S.32.

⁸⁸ Ebenda.

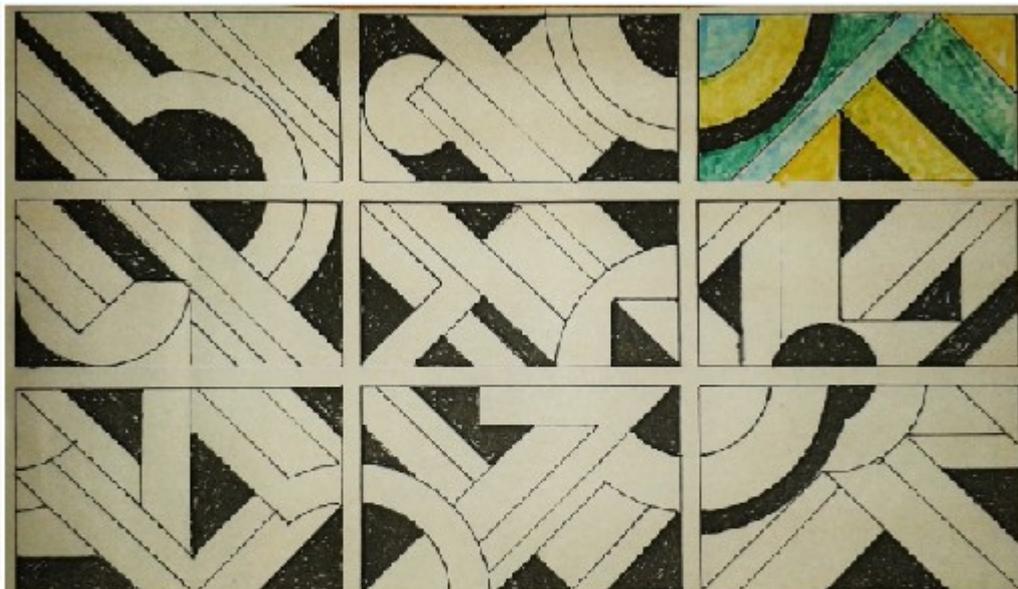


Abb. 19
 Vorlage für das *Offene System*
 Friedrich Kracht
 unbeschriftete Collage, Fineliner und Marker/Papier
 Nachlass des Künstlers

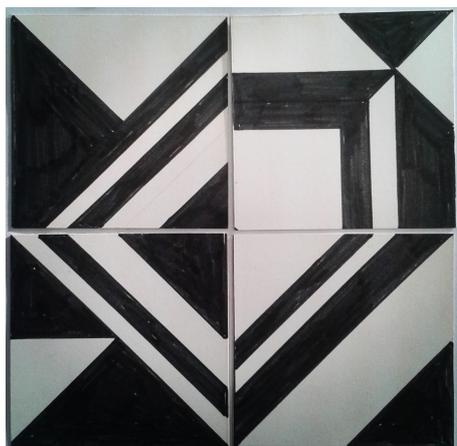


Abb.20
 Vorlagen für serielles System
 Friedrich Kracht
 unbeschriftete Elemente für Collage, kombiniert von der Autorin nach dem Verständnis des von
 Kracht vorgelegten Offenen Systems.
 Nachlass des Künstlers

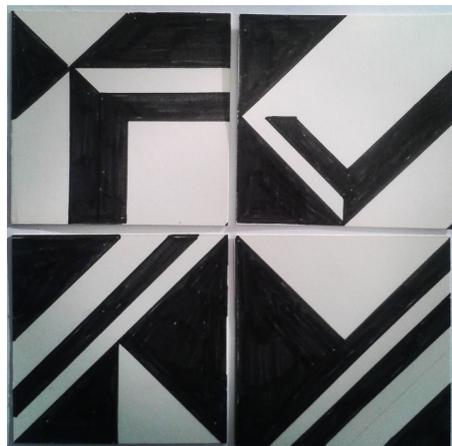


Abb. 21

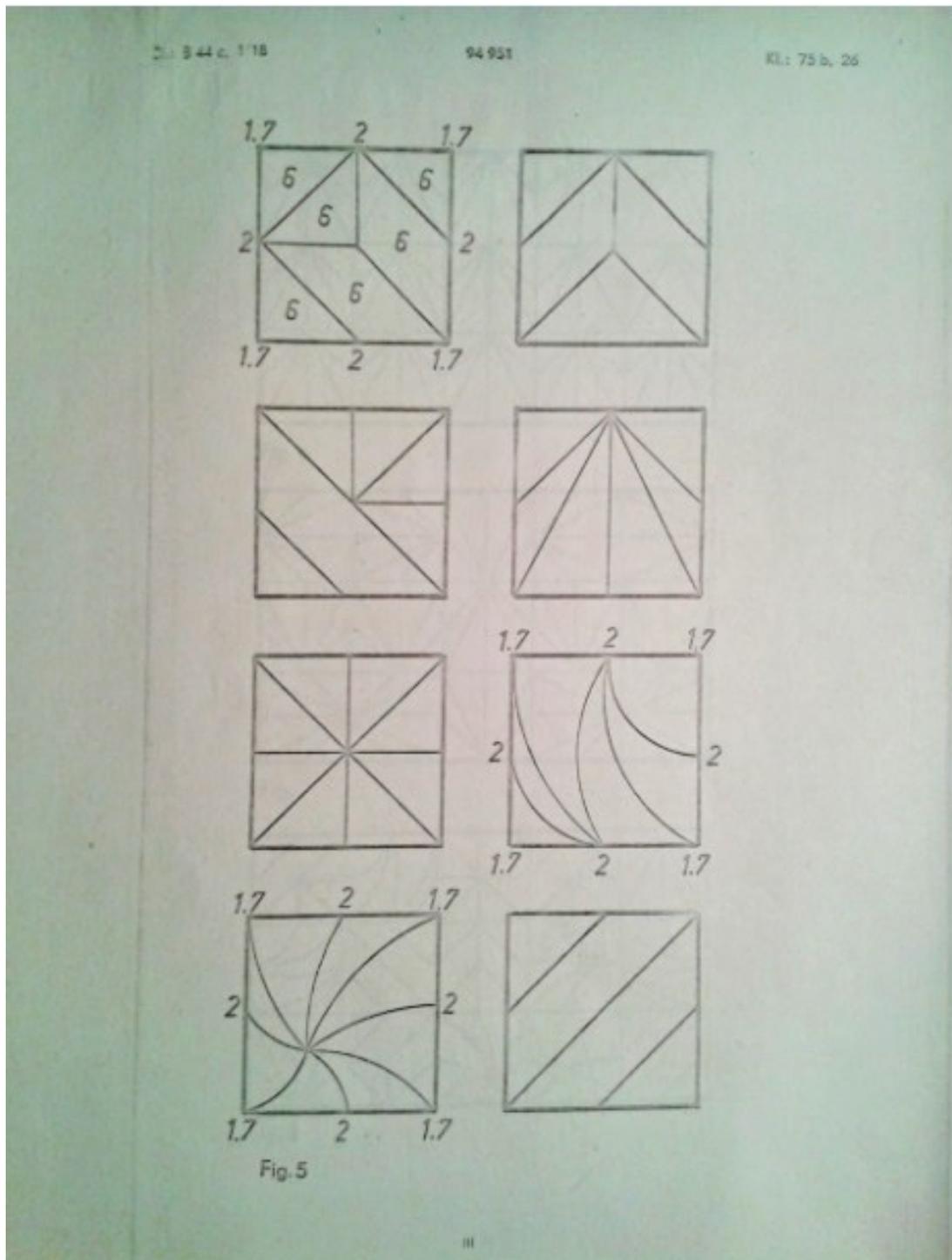


Abb.22

Matrizen zur Herstellung von plastisch-ornamentalen Bauelementen

Karl-Heinz Adler und Friedrich Kracht

Auszug aus der Patentschrift 94 951



Abb.23
 Idol, Modell für Skulptur auf der Grundlage
 eines Elementesystems
 Karl-Heinz Adler
 Plastik, 1970, 12 x 8 x 8 cm, Gips
 Atelier Adler

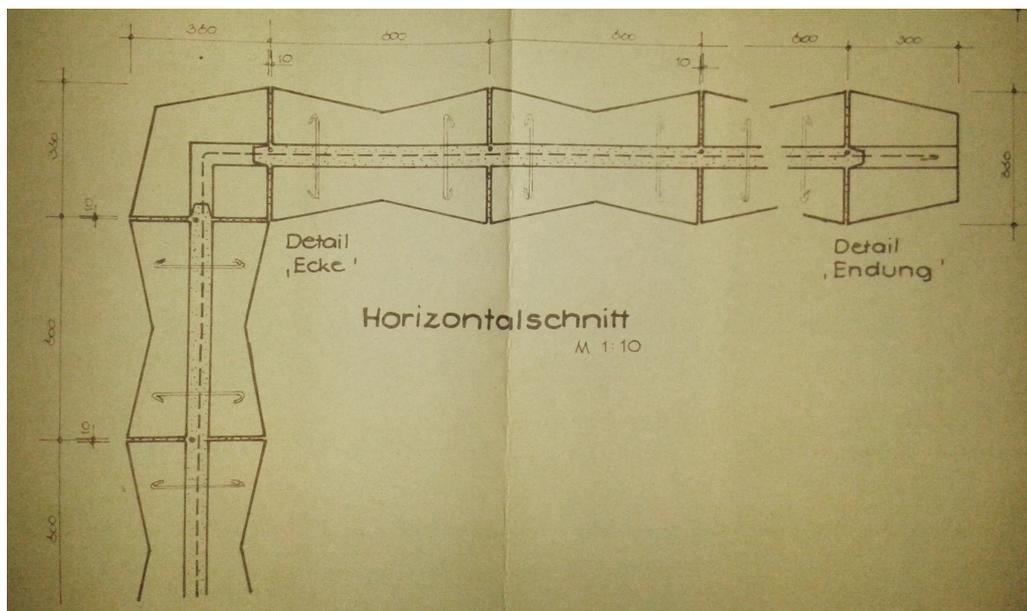


Abb.24
 Ausschnitt aus einem Versatzplan für Formsteinwand
 Karl-Heinz Adler und Friedrich Kracht
 Archiv der Produktionsgenossenschaft Bildender Künstler Kunst am Bau, undatiert.



Abb. 25
 Vorlage für serielles System
 Friedrich Kracht
 Hochglanzpapier, je 4 x 4 cm
 Nachlass Friedrich Kracht
 Zusammengesetzt von der Autorin zur Verdeutlichung der Erweiterungsgrundlagen

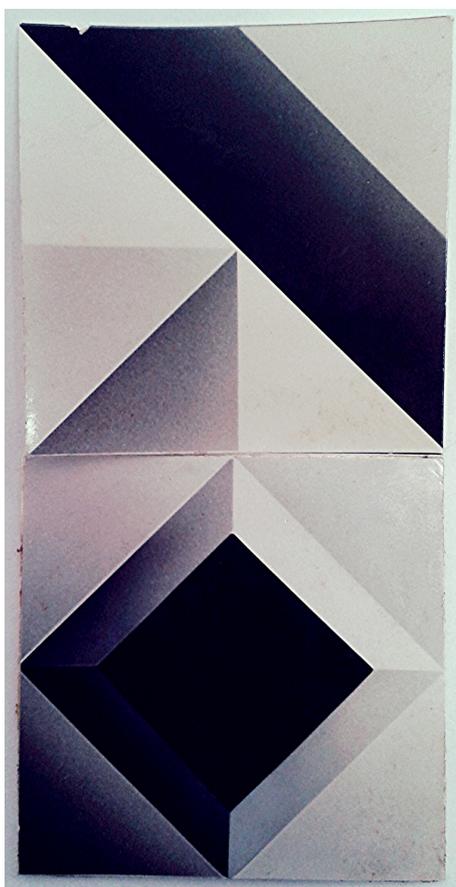


Abb. 26
 Serielles Betonformsteinprogramm
 Karl-Heinz Adler und Friedrich Kracht
 Vorlagen, Fotografie, nach 1972
 je 6 x 6 cm



Abb.27
 Vorlage für serielles System
 Friedrich Kracht
 Hochglanzpapier, je 4 x 4 cm
 Zusammengesetzt von der Autorin zur
 Verdeutlichung der Erweiterungsgrundlagen

die mit dem benachbarten Stein eine Verbindung herstellen.(Abb.26) Dass auch optische Grundregeln herrschten, sollte sich spätestens durch den Wunsch der Künstler erklären, die Versatzpläne für Aufträge mit Formsteinen selbst zu entwickeln.

Eine weitere Besonderheit des seriellen Betonformsteinsystems und seiner grafischen Verwandten ist die Beziehung der abgebildeten Formen zueinander, die sich über die Fortführung der laufenden Form hinaus auch in ihrer Zitierung, konsequenten Beendung oder Dopplung weiterführen lässt und daher eine Unabhängigkeit von der fortgesetzten Linie hin zur Fortsetzung von Strukturen oder Elementen als Zusatzmöglichkeit erhält, die serielle Systeme vielseitiger, aber symbolhafte oder gar figürliche Darstellung erst möglich macht. (Abb.27) Dem konkreten bildlichen Verständnis – einem künstlerischen Verständnis also - entspricht die logische Fortführung einer Idee. Sie ist die Verbindung aus der modulübergreifenden Form, wie sie eben erläutert wurde, und dem Aufgreifen einer Form auch ohne direkte Verbindung. Auf ihr basiert die Möglichkeit der Trennung von Segmenten, ohne den Zusammenhang zu opfern.

Die Beweisführung für diese Gestaltungsgrundlagen soll zunächst ein einfaches Element mit vier viertel-Segmenten eines Kreises erbringen. Die endgültige Form, abgebildet auf dem Umschlag, teilt das Quadrat bzw. Grundelement mit vier viertel Kreissegmenten. Die Herleitung dessen erfolgte offenbar durch eine zugrundeliegende Form, die jene Grundfläche zunächst durch ein viertel Kreissegment durchdringt. Von dieser Form ausgehend spannen sich alle weiteren Segmente in einem Verhältnis von halb und viertel zum Ersten. Damit teilen sie zwei Seiten der Grundfläche in zwei oder vier Teile, die untereinander durch Dopplung bzw. Halbierung verwandt sind. Dieses einfache Verhältnis macht sie kompatibel zu anderen Elementen gleicher Maße und Aufteilung. Die Theorie von der systematischen Entwicklung des Seitenverhältnisses erhält an diesem Beispiel ein Fundament.

In ganz ähnlicher Weise funktionieren die Gestaltungen mit Segmenten der vierbalkigen Art. (Abb. 28) Dieses System teilt die Grundfläche an jeder Seite in vier Teile, denen jeweils eine im Element verlaufende Linie zugeordnet wird. Um der Gestaltung die Unruhe zu nehmen, werden die Linien gruppiert und bilden so wiederum Segmente geometrischer Grundelemente, die sich miteinander

kombinieren lassen. Es kann sogar eine räumliche Wirkung erzielt werden, wenn auf einer Strecke von drei aneinander gelegten Elementen die Verbindung zwischen den äußeren durch eine quer verlaufende mittlere Struktur getrennt, und damit scheinbar überlagert wird.

Von diesen Ausführungen ist der Weg hin zu den Formen des seriellen Betonformsteins nicht weit, denn die gruppierten Linien können, in ihrer gemeinsamen Laufrichtung jeweils als Fläche gesehen, bereits deren Segmentcharakter vorweisen und sind dadurch ebenso vielseitig. Jedoch ist ihre Beschaffenheit noch nicht für den öffentlichen Raum bzw. die baugebundene Kunst geeignet, da sie zu fragil und kleinteilig wäre, was sie witterungsanfällig und auf großen Flächen optisch nicht erfassbar machen würde. In den Schraffuren der Stempelvorlagen für die Versatzpläne finden sich jedoch ebenfalls Linien, die das baugebundene Werk immer nah an seiner grafischen Herkunft rangieren lassen und deren Reiz in sich tragen. (Abb.29) Formal müssen auch die Felder einer gemeinsamen Grundregel folgen. Absolute Gleichheit der Felder ist nicht vonnöten, es bedarf jedoch einer Formatvorlage, die die Module, ob nun Ganze, Halbe oder Viertel, mit einander vereinbar macht. (Abb.30, 31) Es muss lediglich möglich sein, Überstände zu füllen. Dadurch entsteht ein komplexes und dennoch logisches, ein geometrisches und dennoch wandelbares System.

Die Verbindung aus allen Entwicklungen der grafischen und malerischen Systeme bildet letztlich der Formstein: Er bietet allseitig kombinationsfähige Elemente in der Verbindung zu möglichst wenig strukturellen Vorgaben auf jedem einzelnen Modul, was wiederum die Freiheit der zu gestaltenden Fläche erhöht und sie von abstrakt bis hin zu figürlich entfaltet. Die große Spanne der Motive lässt sich an einigen Beispielen verdeutlichen. (Abb. 32, 33) Ihre vielseitige Innovation bot Kracht und Adler immer wieder die Möglichkeit, individuell auf die Gegebenheiten des jeweiligen Auftrags zu reagieren und so das Gedankenspiel in die verschiedensten Richtungen zu lenken. Die Entwicklung des gleichseitigen Formats und der gleichmäßigen Verteilung von Strukturformen, die auf Kanten treffen, wird bedingt durch die gewünschte allseitige Kompatibilität der Formsteine. Bei der Betrachtung der Formen fällt auf, dass es sich um ein 1:1-Verhältnis handelt.



Abb.28
serielles System, Vorlage
Friedrich Kracht
Zeichnung, je 6 x 6 cm

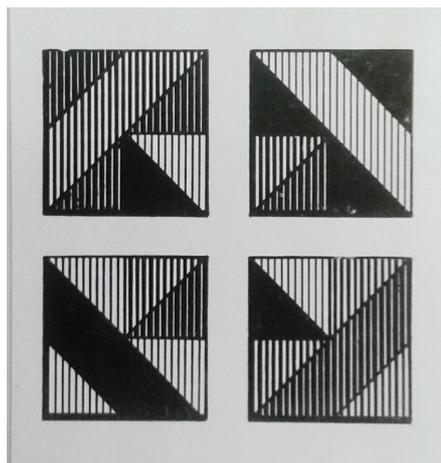


Abb.29
Serielles Betonformsteinprogramm, Vorlage
Karl-Heinz Adler und Friedrich Kracht
Stempelabdruck, je 2,8 x 2,8 cm

Maße			
G - 0	590 × 590 × 120	D - 7 - R	590 × 290 × 350 (190)
G - 1	590 × 590 × 120 (50)	D - 7 - L	590 × 290 × 350 (190)
G - 2	590 × 590 × 120 (50)	DH - 2	590 × 290 × 120 (50)
G - 3	590 × 590 × 120 (50)	DH - 4	590 × 290 × 120 (50)
G - 4	590 × 590 × 120 (50)	DH - 5 - R	590 × 290 × 120 (50)
G - 5	590 × 590 × 120 (50)	DH - 5 - L	590 × 290 × 120 (50)
G - 6	590 × 590 × 120 (50)	DH - 7 - RR	590 × 290 × 120 (50)
G - 7 - R	590 × 590 × 120 (50)	DH - 7 - RL	590 × 290 × 120 (50)
G - 7 - L	590 × 590 × 120 (50)	DH - 7 - LL	590 × 290 × 120 (50)
G - 8	590 × 590 × 120 (50)	DH - 7 - LR	590 × 290 × 120 (50)
G - 9	590 × 590 × 120 (50)	K - 0	590 × 290 × 350
G - 10	590 × 590 × 120 (50)	K - 4	590 × 290 × 350 (190)
DS - 1	590 × 590 × 120 (50)	K - 5	590 × 290 × 350 (190)
DS - 6	590 × 590 × 120 (50)	K - 10	590 × 290 × 350 (190)
DS - 9	590 × 590 × 120 (50)	KH - 0	590 × 290 × 120
D - 2	590 × 290 × 350 (190)	KH - 4	590 × 290 × 120 (50)
D - 4	590 × 290 × 350 (190)	KH - 5 - R	590 × 290 × 120 (50)
D - 5	590 × 290 × 350 (190)	KH - 5 - L	590 × 290 × 120 (50)
		KH - 10	590 × 290 × 120 (50)
		GE - 0	290 × 290 × 350
		GE - 4	290 × 290 × 350 (190)
		GHE - 0	290 × 290 × 120
		GHE - 4	290 × 290 × 120 (50)
		DE - 1	290 × 290 × 350 (190)
		DE - 4	290 × 290 × 350 (190)
		DE - 6	290 × 290 × 350 (190)
		DE - 7	290 × 290 × 350 (190)
		DHE - 1	290 × 290 × 120 (50)
		DHE - 4	290 × 290 × 120 (50)
		DHE - 6	290 × 290 × 120 (50)
		DHE - 7	290 × 290 × 120 (50)
		E - 4	290 × 350 × 350 (190 × 190)

Abb.30
Tabelle „Maße“, Serielles Betonformsteinprogramm
Karl-Heinz Adler und Friedrich Kracht
1974

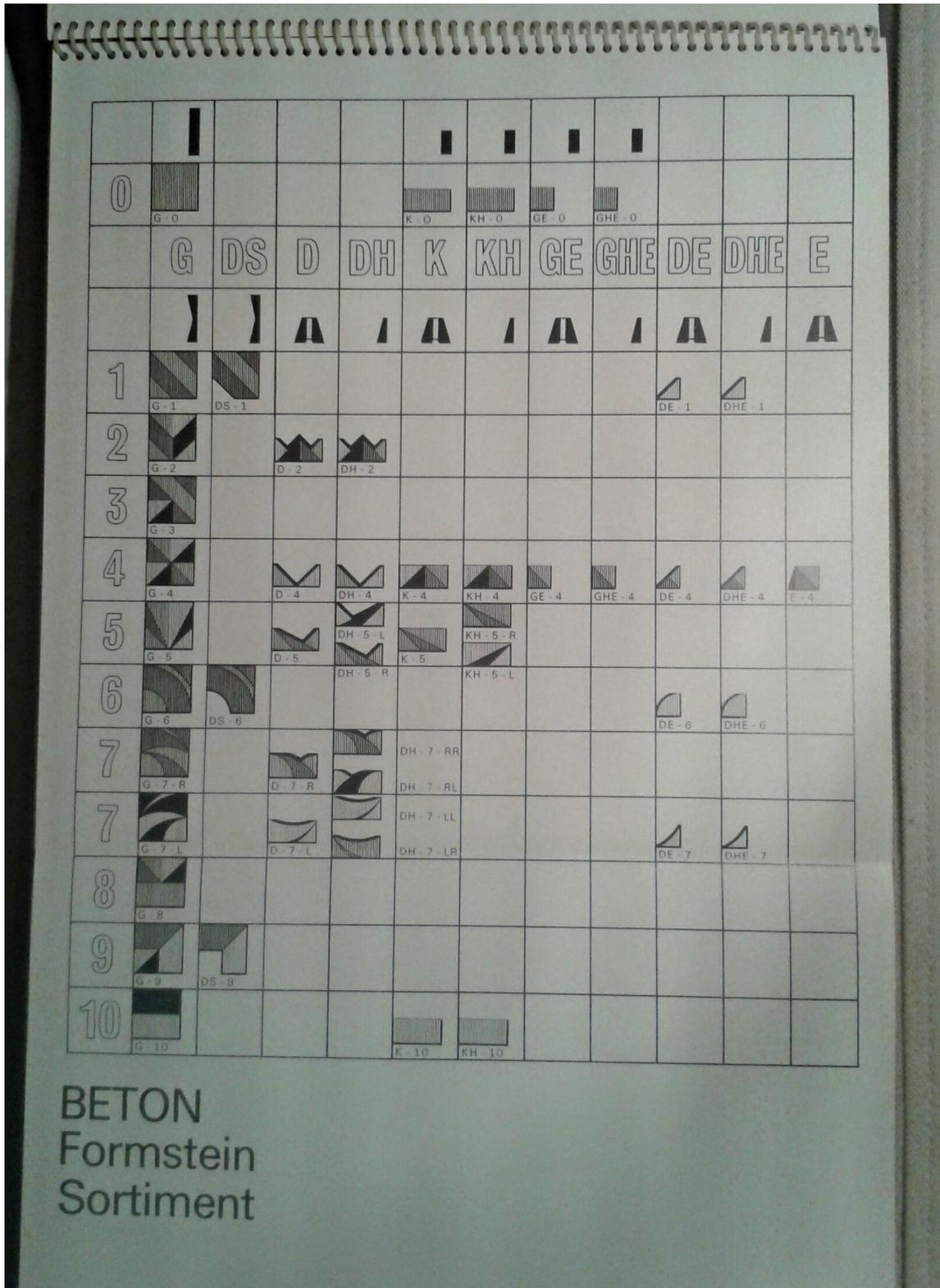


Abb.31

Tabelle „Maße“, Serielles Betonformsteinprogramm

Karl-Heinz Adler und Friedrich Kracht

1974

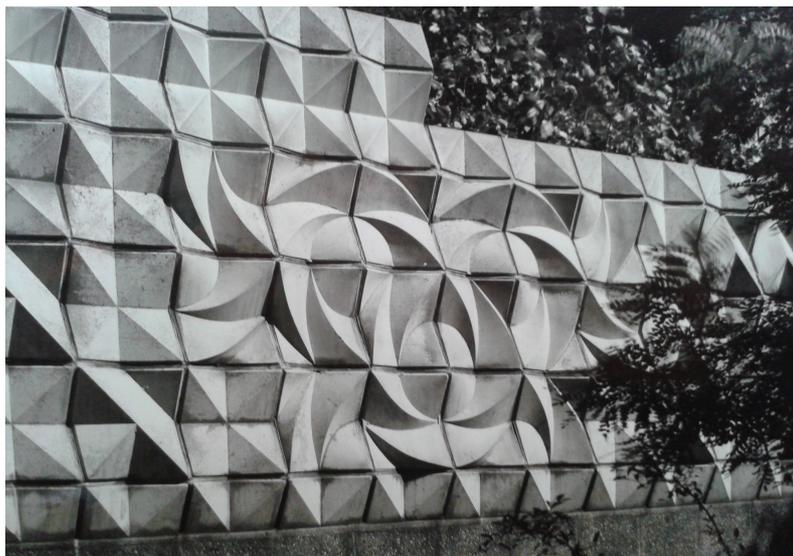


Abb.32

Formsteinwand, Ensemble aus seriellen Betonformsteinen

Karl-Heinz Adler und Friedrich Kracht

Berlin, Tierpark

1975-1977 (1979)



Abb.33

serielles Betonformstein-Programm, Vorlagen

Karl-Heinz Adler und Friedrich Kracht

von der Autorin zusammengelegte Muster der, von den Künstlern ausgearbeiteten, Segmente

Das Seitenverhältnis der Gestaltungsübergänge entwickelte sich zunächst im Format 2 zu 3. Sich jeweils gegenüberliegende Seiten werden also halbiert bzw. gedrittelt durch die auftreffenden Linien des Moduls. Dadurch waren wieder nur halbierte oder gedrittelte Seiten miteinander kombinierbar (Abb.34).

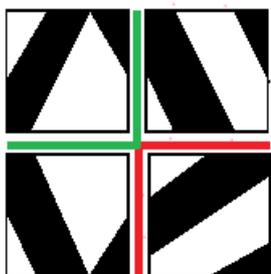


Abb.34

Schema zu den Grundlagen der Fortsetzungsregeln der konkreten Kunst

Der entscheidende Schritt, ist die Einführung eines einheitlichen Maßsystems. Dieses setzte alle am Rand des Moduls auftreffenden Kanten in ein bestimmtes Verhältnis zur Seitenlänge. So mussten alle Steine an all ihren Seiten die gleiche Verhältnismäßigkeit zwischen strukturbildendem Element, Kantenlänge und Position auf dieser Kante besitzen, woraus sich dann ein individuell drehverlegbares System entwickelt. Erst dadurch kommt die innovative Kraft eines erweiterbaren Systems zum Vorschein, da nun alle Steine in jeder Drehung aneinander gelegt und durch neue Muster, die dem gleichen Prinzip folgen, ergänzt werden können.

Ein weiterer Vorteil im Vergleich zu komplexeren Modulen, wie bereits im *>Offenen System<* beschrieben, ist die möglichst kleine Modulfläche, deren gestalteter Inhalt zwischen wenig Vorgabe und dennoch ausreichend Formvielfalt bietet. Die Diversität der zu bildenden Flächen erhöht sich so um ein Vielfaches.

7. Aufträge, Katalog und Muster, Arbeitsablauf

Gerhard Pfennig stellte Überlegungen zur Kunst am Bau und zu Aufträgen an, denen „*sich bildende Kunst im weitesten Sinne entzieht*“, die sich aber im Falle von Kunst am Bau etabliert hätten. Diese beruhten neben bundestdeutschen Gesetzen auf einem „*Relikt aus der Zeit der Nazidiktatur*“, sogenannter „*Landgesetze*“, zur Regelung der Verwendung eines „*bestimmten niedrigen*

*Prozentsatzes der Bausumme für künstlerische Gestaltung*⁸⁹. Durch diese Summe sollte die Kunst am Bau gefördert werden. Die Erwähnung dessen soll nicht zur Schmälerung des künstlerischen Anspruches der hier vorliegenden Arbeiten führen, wohl aber die Tragweite der Existenz von Auftragskunst, nämlich ihrer propagandistischen Facette, zu bedenken geben. Obwohl sich das auf die Formsteine, als eigentlich nicht anerkannte Werke nicht auswirken sollte, scheint es dennoch auf die Akzeptanz der Arbeiten bei Betrachtern zu wirken. Im Gespräch mit Karl-Heinz Adler entstand die Feststellung, man habe den Formsteinwänden im Sozialismus den Charakterzug des Kapitalistischen nachgesagt, und sie im Kapitalismus dem Sozialismus zugeschrieben.

Nun aber ohne ideologische Ansätze zum Auftragsgeschehen. (Abb.35)

Was der Künstler auf grafischem, malerischen oder bildhauerischem Gebiet selbst vollbringen kann, wird sich im Bereich der seriellen Herstellung seiner künstlerischen Werkzeuge nicht oder nur selten ohne Dritte bewerkstelligen lassen. Aber auch das soll dem Kunstwerk nicht im Wege stehen. Haimo Schack bemerkt zu dieser Problematik:

*„Kunstwerke werden nur selten vom Urheber ganz allein, ohne jede Anregung oder Hilfe von außen geschaffen. Die Mitwirkung Dritter kann sich von der zündenden Idee über einzelne Details bis zur gesamten technischen Ausführung erstrecken. Urheberrechtlich von Bedeutung sind jedoch nur schöpferische Beiträge.“*⁹⁰

Auch im vorliegenden Fall, kann die serielle Produktion von Formsteinen nicht von den Künstlern selbst übernommen werden, auch wenn sie sehr wohl zuvor keramische Formsteine in Handarbeit in den Keramik-Werkstätten des VEB Max Dietel (Abb.42) selbst gefertigt hatten. Es wurde also ein ausführender Betrieb benötigt. Über das Auftragsgeschehen weiß man heute umfangreich Bescheid, wenngleich sich zum gleich beschriebenen Verfahren auch Vorfälle gesellten, die die Komponente der Autorenkontrolle umgehen und stellenweise in den Augen der Künstler misslingen.

89 Pfennig, Gerhard: Kunst, Markt und Recht. Einführung in das Recht des Kunstschaffens und der Verwertung von Kunst, Verlag Medien und Recht, München 2009, S. 119.

90 Schack, Haimo: Kunst und Recht. Bildende Kunst, Architektur, Design und Fotografie im deutschen und internationalen Recht, Mohr Siebeck- Verlag, 2. Aufl., Tübingen 2009, S.116.

„Die Genossenschaft übernimmt den Entwurf, die Projektierung und die Autorenkontrolle, der VEB Stuck und Naturstein Herstellung, Lieferung und Versetzen der Steine.“⁹¹

So fasst es die Zeitschrift Form + Zweck knapp zusammen und so bestätigen es auch Auftragsunterlagen, Prof. Karl-Heinz Adler und Karin Kracht. Der zitierte Artikel nennt sogar die ersten Projekte *„Halle (Abschirmwand im Pestalozzipark), Dresden (Trennwand im Mensabereich der Jugendsportschule)⁹², Plauen (Trennwand an der Bahnhofstraße) und Jena- Lobeda (Zentrumsbereich)⁹³“*, deren Ergebnisse heute nur noch fragmentarisch oder gar nicht erhalten sind. (Abb.35 a-c) Die Auftragsvergabe - hier kann nur der inzwischen teilweise erforschte Raum Dresden mit Sicherheit genannt werden – erfolgte nicht über das Büro für architekturbezogene respektive Bildende Kunst beim Rat des Bezirkes und auch nicht über die Abteilung Kultur beim Rat der Stadt Dresden. Die Vergabe von Aufträgen war den Baukombinaten für Wohn- und Gewerbebauten angehängt, erfolgte jedoch zuweilen auch direkt über die Architekten, die sich im Fall der Formsteine direkt an die Genossenschaft *Kunst am Bau* wandten, um Steine zu bestellen. Die Kosten für den Aufbau trug das Baukombinat⁹⁴. Eine Bestellung basierte auf einer Auftragsbeschreibung, in der Gegebenheiten vor Ort und Wünsche für enthaltene Elemente vom Auftraggeber an die Künstler übermittelt und durch diese dann in die jeweilige Gestaltung eingearbeitet wurden.⁹⁵

“Karl-Heinz Adler beschreibt diesen Ablauf als die gewünschte Prozedur. Die Erstellung des Kataloges zum Betonformsteinsystem jedoch ermöglichte auch die Bestellung der Steine, bzw. den Erwerb im produzierenden VEB Stuck und Naturstein Berlin⁹⁶ und den darauf folgenden eigenen Aufbau der Wände zu

91 Vgl. Amt für industrielle Formgestaltung beim Ministerrat der DDR (Hg.):Form + Zweck, Dresden 1972, Heft 2/72, S.32.

92 Teile der Formsteinwand und das dazugehörige Tor befinden sich heute auf dem Grundstück der Genossenschaft Kunst + Bau in der Gostritzer Straße 10 und flankieren den Eingangsbereich des Geländes.

93 Vgl. Amt für industrielle Formgestaltung beim Ministerrat der DDR (Hg.):Form + Zweck, Dresden 1972, Heft 2/72, S.32.

94 Gespräch mit Karin Kracht (Archivbetreuerin der Genossenschaft Kunst am Bau) und vgl. Archiv, Genossenschaft Kunst am Bau, Auftragsunterlagen, nicht paginiert.

95 Ateliervespräch zwischen der Autorin, Prof. Karl-Heinz Adler und Dr. Ingrid Adler, Dresden 19.11.2014.

96 Auftragsunterlagen, Archiv Genossenschaft Kunst am Bau, Dresden (nicht paginiert) sowie Ateliervespräch der Autorin mit Prof. Karl-Heinz Adler und Dr. Ingrid Adler, Dresden 19.11.2014 und Interview 30.12.2014, S. .

LISTE AUSGEFÜHRTE
FORMSTREIFEN

1. Tierpark Berlin
2. Allendeviethl Berlin
3. Suhl - Noer
4. Saarn Vot Dersden (Kessnik)
5. Fuchsplatz Dersden
6. Kerle Althaus DR.
7. Pohlen
8. KMSTADT BUCHNOT
9. LUD 7712 Leipzig
10. LUD 9083 "
11. Vngendspelsl. Dersden
12. Pflanzfichl Berlin
13. Rim veld. Gersst.
14. Köthen Soble.
15. Rinn Kft.
16. Bodenberst. Dersden Kft
17. Pirna
18. Eisenh.
19. Suhl
20. Dresden Kerlitz

Sole Rückseite →

ohne Daten

keine ausgeführte
Gestaltung

1. Duesen Brunnengold. Reth
2. Kinde spindelpf. Magde. Olivenschul
3. " " KM. Städt
4. " " Cottbus
5. " " Rappart
6. Collben Plattenbild
7. KM Städt Stelen
8. Jone Pub Pl. Plattbild
9. - KONSTANZEN ALTMAYER
10. - TU DUCHHANDEL
11. - TIERPARKSTR. SAARDEN
12. - KINDERKARTHAUS
13. - HOTELREISE PLAZ
14. - Buben Fein
15. - Stedelm. ushch.
16. - Jense - Veld Kerlitz
17. - Kerlitz - Pflanzl.
18. - Vngendspelsl. Kerlitz

Abb.35 handschriftliche Auftragsliste Friedrich Krachts zu gemeinsamen Arbeiten mit Karl-Heinz Adler, undatiert, Vollständigkeit bisher nicht verifiziert.



Abb.35 a

Formsteinwand zur Abschirmung

Karl-Heinz Adler und Friedrich Kracht

Jena-Lodeba-West, Marktplatzbereich



Abb.35 b

Formsteinwand als Terrassenbrüstung in

Verbindung mit Pergolen

Karl-Heinz Adler und Friedrich Kracht

Halle, Erweiterter Pestalozzi-Park



Abb.35c

Formsteinwand als Abgrenzung des Pausenhofes

Karl-Heinz Adler und Friedrich Kracht

Dresden, Parkstraße, Jugendsportschule

vollziehen. Allerdings besteht bei derartig entstandenen Wänden die Gefahr der Verfehlung der eigentlichen ästhetischen Intention. Nur selten entstanden auch in Eigenregie aufgebaute Wände, deren Erbauer sich dem von Kracht und Adler gedachten Gestaltungsprinzip so stark annäherten, dass diese von den Künstlern entwickelten Anordnungen stark ähnelten⁹⁷.

Für die Betrachtung der Formsteinwände ist die Genese der Gestaltungen von großer Bedeutung. Wie bereits in Kapitel 5 erwähnt, verankerte sich die eigentliche Leidenschaft der Künstler Adler und Kracht in der konkreten Kunst der Malerei, Grafik und Objektkunst. So profan sich aber im Vergleich zu künstlerischen Idealen die Problematik des schlichten Geldverdienens auch ausnehmen mag, so wichtig war sie für das Überleben jedes einzelnen Künstlers, aber auch der Genossenschaft. Ein großes Grundstück mit zu sanierendem Atelierhaus waren zu unterhalten, Material zu beschaffen und Bekanntheit zu erlangen. So verwundert es wenig, dass die Ursprünge der Formsteinwände und deren Entwicklung zu einem seriellen System, dessen Vorzüge bereits beleuchtet wurden, dem Bedarf nach einer raschen und gut zu verbreitenden Arbeit mit einem relativ gut zu beschaffenden Material – nämlich Beton – zu verdanken sind.

Für die Ausarbeitung der Versatzpläne arbeiteten die Künstler mit einer Art Baukasten aus Papier. Dazu dienten die vorher eigenhändig gefertigten Stempel aus Gummi-Matrizen und Holz, welche dann zur Herstellung der Papiervorlagen – in diesem Fall einzelne Elemente aus Papier und gestempelt – genutzt wurden. Die Papiervorlagen wurden in einem Setzkasten, ähnlich dem des Schriftsetzers, aufbewahrt und bei Bedarf in eine der Collagen eingearbeitet, geklebt, die dann wiederum die Vorlage einer technischen Planzeichnung samt der Mengenangaben der einzelnen Steintypen bildete. (Abb.36)

⁹⁷ Vgl. Interview Karl-Heinz Adler Kapitel 5.3., S.38ff.

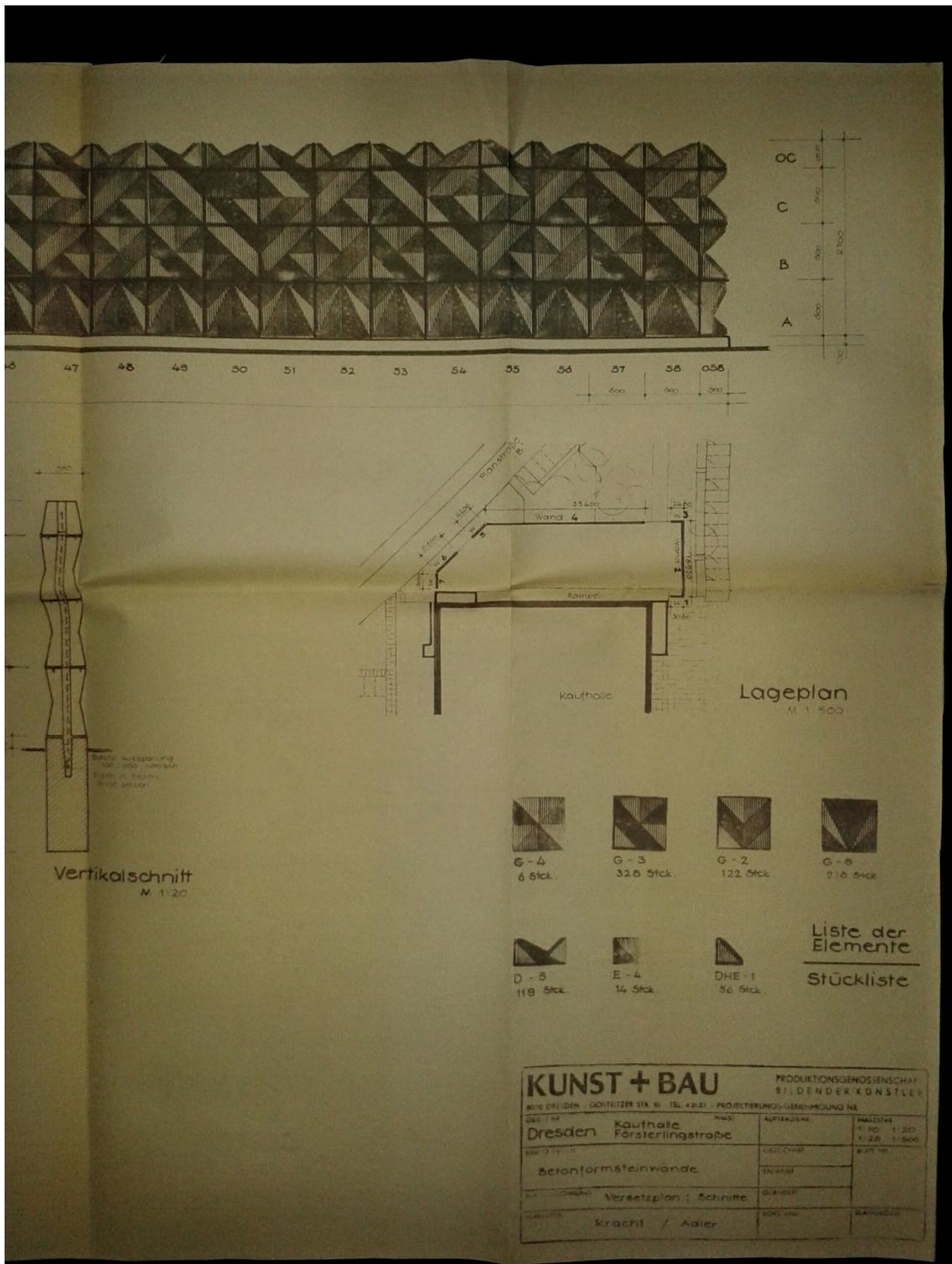


Abb.36

serielles Betonformstein-Programm

Ausschnitt aus dem Versatzplan für die Försterliingstraße in Dresden

Karl-Heinz Adler und Friedrich Kracht

Technische Zeichnung, Undatiert

7.1 Ausblick auf die Rechtslage der Doppelautorenschaft und der Bewertung des Werkes

Das politische und damit rechtliche System, in dem sich die Genese und das Bestehen der seriellen Betonformsteinelemente abspielen, ist aufgrund der Ablösung der DDR seit 1990 ein anderes geworden. Der Blick auf die Kunst veränderte sich durch das Wegbrechen der staatstragenden Komponente des Sozialistischen Realismus' und offiziell der damit einhergehenden kulturpolitischen Propaganda-Aufgabe der Kunst. Die Betrachtung der urheberrechtlichen Fragen spielt für die Suche nach dem Künstlerischen im vermeintlich Dekorativen insofern eine Rolle, als dass sie das Recht auf Urheberschaft, das Recht zur Deklaration sowie die Problematik des weiteren Verfahrens aufzeigt, die ihrerseits für die Einschätzung und die Sensibilisierung im Umgang mit den Werken beeinflussen, wohl aber auch einen Vergleich zu verwandten Werkgruppen verdeutlichen.

Erläuterungen zum Urheberrecht finden sich in zahlreichen Publikationen, aus denen für die vorliegende Arbeit exemplarisch jene unter dem Titel *Meine Rechte als Urheber* (2009) von Gernot Schulze, eine weitere von Gerhard Pfennig zu *Kunst, Markt und Recht* (2009) und Haimo Schacks *Handbuch zum Thema Kunst und Recht* (2009). Die Arbeiten wurden aus einer Reihe anderer Werke aufgrund thematischer Verwandtschaft zu den hier zu stellenden Fragen zufällig ausgewählt. Die dabei auffallende Gleichzeitigkeit der Bearbeitung des Themas ist kein Zufall, sie zeigt vielmehr, dass die Beschäftigung mit dem Urheberrecht und den sich daraus ergebenden Reaktionen auf den Umgang mit Kunst ein noch junges Thema ist, welches sich erst kürzlich aus der aufgeworfenen Frage nach den Rechten des Künstlers am Werk entwickelte. Dabei ist zu erkennen, dass sich die Frage nach den Rechten eines Künstlers erst jüngst überhaupt stellt und immer wieder aufgeworfen wird – möglicherweise ist dies auch Ausdruck der gestiegenen Bedeutung solcher Fragen, seit sich auf dem Gebiet von Musik und Literatur durch die Verfügbarkeit via Internet neue Ansprüche seitens der Künstler, Nutzer und Verleger entwickelten. Erst dadurch zeigte sich besonders deutlich auch die Verschiebung oder Verkleinerung von Finanzströmen, die durch Kauf und

Verkauf geistigen und sachlichen Eigentums entstand. Diese Begründungen äußert auch Gernot Schulze, der das Thema ebenfalls als ein sehr junges betrachtet, welches durch die Reproduzierbarkeit von Werken mittels Druckverfahren und den neuen digitalen Medien starke Kräfte entwickelt⁹⁸. Ein weiterer Beweggrund mögen auch die historischen und kulturellen Umbrüche sein, die, keineswegs neu, aber zeitlich brisant die Bearbeitung von Urheberrechten auf der Agenda nach oben rücken ließen. Nach jedem Systemwechsel ist es den neuen Herrschenden ein Bedürfnis, die Denkmale und Festungen der abgelösten Macht zu schleifen. Verbindet man diese kulturelle Neudekoration jedoch mit den Diskussionen, die sich um die Erhaltung – und wenn ja, dann wo und wie – und die Veränderung – oder gar Zerstörung – der Werke ranken, dann ist die Bearbeitung des Urheberrechts eine notwendige Schlussfolgerung, wie sie nicht zuletzt für den Wandel von der DDR hin zu einer wiedervereinigten Bundesrepublik Deutschland zutrifft.

Ganz und gar treffen die beiden genannten Fragen auch auf die hier behandelten Formsteinwände zu: sie sind zum einen Relikte einer überwundenen Staatsform, zum anderen geht es aus genau diesem Grund um die Klärung der verschiedenen Rechtsformen für die jeweils unterschiedlichen Genesen der einzelnen Wände – nachzulesen in Kapitel 7 über die Auftragsarbeiten und deren Ausführungen. Zur Besprechung der geistigen Eigentumsfragen, ist hier ein kurzer Überblick der Begrifflichkeiten vonnöten oder hilfreich:

Schulze nutzt für seine Publikation die Form des Gesetzbuches und erleichtert so den Einblick in das Thema. Seine grundsätzliche Definition des Urhebers formuliert er wie folgt:

„Als Urheber wird landläufig derjenige bezeichnet, der etwas erschafft oder etwas verursacht. (...) Beim Urheberrecht geht es um das Recht der Schriftsteller, Komponisten, Maler, Bildhauer, Grafiker, Architekten, Fotografen, Choreografen, Regisseure, Wissenschaftler und sonstiger Autoren an den von ihnen geschaffenen Werken.“⁹⁹

⁹⁸Vgl. Schulze, Gernot: Meine Rechte als Urheber, München 2009, S. 5, Abschnitt II / S. 8, Abschnitt II.3 / S.13, Abschnitt III.

⁹⁹ Schulze, Gernot: Meine Rechte als Urheber, München 2009, S.1, Abschnitt I.

Darauf bezugnehmend zeigt er aber auch die zu differenzierenden Rechtsformen, die auch für den hier betrachteten Fall der selbst verbauten respektive der als Katalogartikel verkauften einzelnen Steine zutreffend sind. So schildert er in Abschnitt I.1. Sach- bzw. geistiges Eigentum in ihrer Gemeinsamkeit und ihren Unterschieden so:

„Das Urheberrecht betrifft die Schöpfer geistiger Leistungen und regelt ihr geistiges Eigentum. Dabei ist zu trennen zwischen dem (Sach-)Eigentum an dem Werkexemplar, z.B. an einem Bild oder an einer Plastik, einerseits und dem (Recht-)Eigentum an dem in dem Werkexemplar verwirklichten Werk, nämlich dem Gestalt gewordenen Schöpfungsgedanken andererseits. Letzteres ist ein unkörperliches Gut. Es wird auch als Immaterialgut bezeichnet.“¹⁰⁰

Dazu wirft der bei Gerhard Pfennig genannte Auszug aus dem Urheberrecht die Frage nach der Veränderung des Patentes über die Grenzen der DDR hinaus auf: *„Steht das Urheberrecht mehreren Miturhebern (...) zu, so erlischt es siebenzig Jahre nach dem Tode des längstlebenden Miturhebers“¹⁰¹*. Während die Zeitzeugen an der weitergeführten Patentregel zweifeln, sollte doch zumindest moralisch einzig dies der ausschlaggebende Rahmen sein. Ob dem so ist, muss gesondert erforscht werden.

Ganz speziell beeinflusst wird die Arbeit mit Formsteinwänden heute durch die unterschiedlichen Rechtsträger. Bedingt durch die Entwicklung, die spätere Vermarktung und den Tod Friedrich Krachts ergeben sich in diesem Fall mehrere Ebenen: Zunächst tragen Karl-Heinz Adler und Friedrich Kracht die Urheberrechte für die grundlegende Entwicklung des Systems und des Katalogs auf dem Reißbrett. Haimo Schack befasst sich kurz mit der Miturheberschaft, die im Urhebergesetz *„nur wenige Vorschriften“* enthalte, die aber *„in der Praxis von den Miturhebern nicht selten durch die vertragliche Vereinbarung einer Miturheberschaft ergänzt“¹⁰²* würden. Für die Betrachtung der Doppelautorenschaft und der Urheberrechte sind zum einen zeitliche

¹⁰⁰ Schulze, Gernot: Meine Rechte als Urheber, dtv-Verlag, 6. Aufl., München 2009, S.1, Abschnitt I.1.

¹⁰¹ Pfennig, Gerhard: Kunst, Markt und Recht. Einführung in das Recht des Kunstschaffens und der Verwertung von Kunst, Verlag Medien und Recht, München 2009, S. 222.

¹⁰² Schack, Haimo: Kunst und Recht. Bildende Kunst, Architektur, Design und Fotografie im deutschen und internationalen Recht, Mohr Siebeck- Verlag, 2. Aufl., Tübingen 2009, S. 118.

Umstände, wie die damalige Existenz eines anderen Rechtssystems, aber auch zwischenmenschliche Umstände zu bedenken, die dazu führten, dass Kracht und Adler sich einigten, die Honorare und Rechte sämtlicher zusammen ausgeführter Arbeiten gleichwertig zu teilen. Diese Aufteilung der Bezahlung sei nach Adler in der Genossenschaft einmalig gewesen¹⁰³, da sich üblicherweise jeder Künstler selbst finanzierte und dann jeweils 10 Prozent des Gewinns in die Kasse der Genossenschaft abführte¹⁰⁴.

Von ihnen entwickelte Aufbauvariationen, die als fertiges Gestaltungsmuster verkauft wurden, reihen sich als zweite Variante in diesen Umstand ein. Eine dritte Ebene entsteht durch die Zerlegung des Systems in einzeln zu erwerbende und selbst anzuordnende Steine, angeboten in einem eigens dafür konzipierten Katalog¹⁰⁵. Hier endet das künstlerische Urheberrecht beim Katalog. Die weitere Gestaltung steht in der Verantwortung des Aufbauenden, sofern dieser sich über die von den Künstlern gewünschten Abläufe hinwegsetzt. Rechtlich gesehen entspricht die Umgehung der von Adler und Kracht gewünschten Betreuung und Ausarbeitung der Versatzweisen für Auftragsarbeiten durch Architekten, wie an der Leipziger Straße in Berlin geschehen, nach heutigen Regeln einer Verletzung des Vervielfältigungsrechtes nach §16 UrhG, wenn er *„ein fremdes Kunstwerk (...) möglichst detailgetreu (...) zu reproduzieren versucht“*¹⁰⁶. Dabei bleibt auch zu bedenken, dass *„nicht nur die vollständige Übernahme eines fremden Kunstwerks, sondern ebenso die Übernahme einzelner, urheberschutzfähiger Ausschnitte“*¹⁰⁷ davon betroffen sind. Für die Ernsthaftigkeit dieser Überlegungen steht die Patentschrift für die Entwicklung des seriellen Betonformstein-Programms.

Eine rechtliche Grundlagenforschung kann hier nicht aufgenommen werden, wäre aber in Zukunft ein wichtiger Aspekt zur Bildung eines vielleicht sogar geregelten Verfahrens für die Eingliederung der Wände in den regionalen Kunstbestand, welche zweifelsohne aussteht. Allerdings ist auch dies derzeit

103 Ateliergespräch der Autorin mit Dr. Ingrid Adler und Prof. Karl-Heinz Adler, 19.11.2014.

104 Vgl. Archiv der Genossenschaft Kunst + Bau e.G., nicht paginiert, Schutzfrist.

105 Vgl. Produktionsgenossenschaft Bildender Künstler „Kunst am Bau“ (Hg.) / Adler, Karl-Heinz / Kracht, Friedrich: BETON Formstein Programm, Dresden 1974. (Erscheinungsjahr geht lediglich aus den Unterlagen der Genossenschaft hervor).

106 Schack, Haimo: Kunst und Recht. Bildende Kunst, Architektur, Design und Fotografie im deutschen und internationalen Recht, Mohr Siebeck- Verlag, 2. Aufl., Tübingen 2009, S.161.

107 Schack, Haimo: Kunst und Recht. Bildende Kunst, Architektur, Design und Fotografie im deutschen und internationalen Recht, Mohr Siebeck- Verlag, 2. Aufl., Tübingen 2009, S.161f.

nicht sinnvoll, ehe sich für den Umgang mit DDR-Kunst im öffentlichen Raum bis heute keine feststehenden Konzepte entwickeln konnten und die Eigentumsfragen bisher nicht umfassend erörtert wurden. Eine solche Verfahrensentwicklung muss Aufgabe weiterer Forschungsarbeiten sein.

Nun unterschied sich die Urheberschaft und der Übergang in die Rechtsform des Volkseigentums im System der DDR ganz wesentlich von der heutigen Träger-, Besitz-, oder Eigentümerschaft. Spürbar wird dieser Unterschied auch durch die Recherche von Akten aus dem Büro für architekturbezogene Kunst beim Rat des Bezirkes Dresden. Diese Akten befinden sich größtenteils unpaginiert und mit Schutzfristen belegt in den Depots des Hauptstaatsarchivs Dresden, sind aber mittels entsprechenden Forschungsauftrages durch die Arbeiten für die Staatlichen Kunstsammlungen Dresden der Autorin zugänglich gemacht worden. Weitere Akten sind in den Unterlagen des Kunstfonds der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden einzusehen, befinden sich dort jedoch ebenfalls außerhalb öffentlichen Zuganges. Die Lektüre der Unterlagen erfolgte in den Jahren 2009 bis 2014 bisher nur partiell und betrifft nicht die Gestaltung von Betonformsteinelementen.

Nähme man an, die Werke wären bereits zur Zeit ihrer Entstehung der Kunst zugeordnet worden, so ergäbe sich daraus eine Finanzierung aus Geldern für Kunst im öffentlichen Raum, durch das Büro für architekturbezogene Kunst betreut, durch Künstler in Abnahmesitzungen unterstützt und mehrfach kontrolliert. Da sie nun aber den Makel in sich trugen, nicht den Hauptkünsten der Malerei, Architektur und der Bildhauerei zugerechnet zu werden, sondern die Formgestaltung oder das Kunsthandwerk - Untergattungen der echten Künste, repräsentierten, verlief die Handhabung so, wie es bereits beschrieben wurde, über die ausführende Stelle, den VEB Stuck und Naturstein, der mittels Katalog zwischen Auftraggebern und Künstlern vermittelte. Der Kunde stand dabei den Architekten nahe und hatte keinen offiziellen Bezug zu Kunstwerken. Die erste Hürde für den seriellen Betonformstein auf seinem Weg zur Kunst war damit geschaffen. Ganz unabhängig von dieser Szenerie jedoch bleibt die Institution des Volkseigentums zu beachten. Mit der Übergabe an den jeweiligen neuen Besitzer, der Eigentümer war das Volk, das staatsprogrammatisch das

Eigentum an allen gemeinschaftlich zu nutzenden Dingen innehatte¹⁰⁸, übernahm jener auch die Pflicht der Erhaltung und Pflege des Werkes. Bei der heutigen Veräußerung von Grundstücken tritt die Diskrepanz der Besitzregelungen zutage und verschleppt das Problemen der verschiedenen Eigentumsbestimmungen. Fehler werden manifestiert weil Werke die sich auf zu verkaufendem Boden befinden, in Kaufverträgen nicht gesondert erwähnt und daher zur Verkaufsmasse des Grundstückes gerechnet werden. So werden sie zu Besitz einzelner Personen, obwohl sie aus volkseigenen Geldern finanziert wurden. Daher obliegt es derzeit noch einigen wenigen Stellen öffentlicher städtischer, staatlicher und privater Herkunft¹⁰⁹, sich für die Erfüllung der einst übernommenen Pflichten einzusetzen, im Zweifelsfall plädieren zahlreiche Käufer zunächst für einen automatischen Erwerb der Werke, durch den Grunderwerb und die fehlenden Zusatzbestimmungen für darauf befindliche Kunst.¹¹⁰ Neben der finanziellen Seite ist heute die Frage nach dem Besitz interessant, da die Wände nach dem Verkauf in öffentliche Einrichtungen in die Rechtsform des Volkseigentums übergangen, die es heute nicht mehr gibt. Die abschließende Entscheidung zu Besitzzusprechungen ist bisher dazu noch nicht gefallen. Auf dieser Grundlage haben sich für den Raum Dresden fallbezogene aber übliche Vorgehensweisen entwickelt, die allerdings eine Erhaltung am Standort oder eine umfassende Dokumentarisierung vor Abbau voraussetzen, sich gegebenen Falls auch für eine Standortveränderung einsetzen, so nicht anders möglich. In diesem Prozedere wird davon ausgegangen, dass dem Nachfolger des einstigen Volkseigenen Käufers beim Erwerb des Grundstückes die Existenz eines Kunstwerkes bescheinigt wird.

108 Vgl. http://universal_lexikon.deacademic.com/133169/Volkseigentum (Stand 1.1.2015)

„Volkseigentum (n.; -s; unz.; DDR) das durch entschädigungslose Enteignung privater Betriebe entstandene Eigentum des Staates an Unternehmen der Industrie, des Handels u. Der Landwirtschaft.“

109 Derzeit setzen sich im Raum Dresden neben den städtischen und freistaatlichen Denkmalschutzeinrichtungen beispielsweise drei Einrichtungen für Erhalt und Dokumentation von DDR-Kunst im öffentlichen Raum ein: die Genossenschaft Kunst + Bau e.G., das Kulturamt der Stadt Dresden und der Kunstfonds der staatlichen Kunstsammlungen Dresden.

110 Vgl. dazu: Hauptstaatsarchiv Dresden: Aktenbestand 11438 Büro für architekturbezogene Kunst Rat des Bezirkes Dresden, 02 Verwaltung, nicht paginiert, div. Schutzfristen.

(neue Onlinefindmittel via: http://www.archiv.sachsen.de/cps/bestaende.html?oid=04.01.04&file=11438.xml&syg_id=&obf2= Stand 15.12.2014)

Vgl. dazu: Kunstfonds, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Leihverkehr und Auftragsunterlagen, fragmentarisch, nicht paginiert, Schutzfrist bei externer Einsicht.

Vgl. Erfahrungen in der Arbeit mit Kunst im öffentlichen Raum seit 2009 für den Kunstfonds der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, das Amt für Kultur und Denkmalschutz der Stadt Dresden 2011 und 2014, die Genossenschaft Kunst am Bau e.G., seit 2011.

Von der Art des Objektes oder den bis dato vorliegenden Eigentumsverhältnissen ausgehend, entscheidet sich, ob das Werk bereits in öffentlicher oder privater Hand ist oder in die Verantwortung des Interessenten übergeht. Der Begriff der Verantwortung klärt an dieser Stelle nicht die eigentlichen Besitzverhältnisse. Es werden stattdessen Rechte und Pflichten besprochen. So obliegt es dem Grundstückseigner, die Arbeit aufzustellen, oder sich dagegen zu entscheiden. Dabei ist auf Pflege und die Erhaltung der Eigenschaften des Objektes zu achten, einhergehend damit ist aus urheberrechtlichen Gründen die Veränderung oder auszugsweise Darbietung des Kunstwerkes nicht gestattet. Allein Erhaltung und Abbau liegen in der Zuständigkeit des Besitzers, der sich nicht immer seiner Verantwortung bewusst ist.

Der Freistaat Sachsen und die Stadt Dresden bearbeiten ihrerseits gemeinsam die Belange und die Verwaltung der Objekte im öffentlichen Raum, bedingt durch ihre Geschichte – die die Geschichte der Abteilung Kultur des Rates Stadt und des Büros für architekturbezogene Kunst beim Rat des Bezirkes Dresden ist – ergeben sich noch immer Überschneidungen der Zuständigkeiten. Während sich die Stadt samt Etat um die Pflege der Werke auf städtischem Grund (tatsächlich städtisches Eigentum an Grund und Boden) kümmert, obliegt die Kunst im öffentlichen Raum aus der DDR in verordneter Verwaltungsarbeit dem Kunstfonds der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, der keinen Etat für die Erhaltung der Werke erhält. Beide Einrichtungen bemühen sich um die Dokumentation, den Erhalt – möglichst am originären Standort – und die bestmögliche Präsentation. Dazu kommt auch die kunsthistorische Aufarbeitung, die den Werken einen historischen Rahmen für die Entwicklung einer Einordnung in die künstlerische Entwicklung der DDR geben soll. Ist die Erhaltung eines Kunstwerkes unter keinen Umständen möglich, muss vor dem Rückbau auf die wissenschaftliche Dokumentation des Werkes gedrängt werden, um kultur- und zeitgeschichtliche Zeugnisse nicht gänzlich zu verlieren und gegebenenfalls später wissenschaftlich nutzbar zu machen.

8. Missing Link: Der Baustein zwischen anerkannter Grafik/Malerei und baugebundener Kunst

Was bisher beschrieben und bewiesen wurde, findet sich auch in der rechtlichen Grundlage angewandter Kunst wieder. Gerhard Pfennig zeigt den Zwist zwischen Werken angewandter Kunst und des Designs „in einer Grauzone“, die der von Gebrauchsgrafikern entspreche.

„Zwar unterfallen ihre Werke im Prinzip dem Schutzbereich des Urheberrechtsgesetzes, in der Praxis stellt sich jedoch durchaus die Frage, wann die an Schöpfungshöhe und Originalität und Neuheit gestellten Voraussetzungen des Werkbegriffs erfüllt sind.“¹¹¹

Pfennig gibt einen Ausblick, der auch für die hier vorliegende Thematik hoffnungsvoll stimmt, wenn er vom Urteil des Bundesgerichtshofs über „zahlreiche Möbelklassiker aus der Bauzeit“ berichtet, denen der Status „als Werke der angewandten Kunst“¹¹² eingeräumt wurde. Dies ist auf der einen Seite ein moralischer Zugewinn, der den Kunstbegriff vom Zweck trennt und damit den Weg für die Anerkennung auch anderer Designklassiker ebnet. Die zweite Nuance dieser Entscheidung ist die Verlängerung des Werkschutzes von 25 eines Geschmacksmusters auf 70 Jahre eines Designobjektes¹¹³ bzw. Werkes der angewandten Kunst.

Oder um mit Haimo Schack zu sprechen, lebt die Kunst nicht in erster Linie von einer Leinwand, einem Pinsel, einem Thema, einer Darstellungsform, sondern von ihrer Aura. „Kunst ist etwas Besonderes. Das Kunstwerk lebt vom Nimbus seiner Einzigartigkeit.“¹¹⁴ Diese Aura wurde dem Formstein, wie er in dieser Arbeit besprochen wird, nicht zugestanden, weder vor 1989, noch danach. Es ist also an der Zeit, abzüglich der sozialistischen kulturpolitischen Regeln und Vorstellungen einen zweiten Blick auf das Objekt zu werfen und es dann wenn möglich, in ein anderes Licht zu rücken.

Die oben erläuterten Facetten des Formsteins, also seiner Verbundenheit zu Grafik, Malerei und Architektur, seiner Herstellung, seiner ästhetischen

¹¹¹ Pfennig, Gerhard: Kunst, Markt und Recht. Einführung in das Recht des Kunstschaffens und der Verwertung von Kunst, Verlag Medien und Recht, München 2009, S. 38.

¹¹² Ebenda, S. 38.

¹¹³ Ebenda, S. 38.

¹¹⁴ Schack, Haimo: Kunst und Recht. Bildende Kunst, Architektur, Design und Fotografie im deutschen und internationalen Recht, Mohr Siebeck-Verlag, 2. Aufl., Tübingen 2009, S.16.

Ausprägungen sowie seiner Wirkungsweisen aber auch die bisher aufgeführten Kontroversen im Umgang und in Bezug auf die Einordnung und Bewertung der Steine zeigen deutlich den Bedarf nach einer ergründenden Betrachtung dieses Erzeugnisses. Dabei liegt das Hauptaugenmerk auf der Einordnung der Arbeiten in den Kontext von Kunst oder Dekoration, denn allein dieser Umstand nährt die anhaltenden Diskussionen und Unstimmigkeiten, und wirkt sich daher auch auf die seltene Erhaltung und den leichtfertigen Umgang mit den Steinen aus.

Die Kritiker der konkreten, oder abstrakten Kunst bauen ihre Standpunkte auf einem Fundament aus zwei Behauptungen auf. Demnach wäre ein inhaltsloses, rein ästhetisch wirkendes Objekt keine Kunst, oder, um noch einmal Ullrich Kuhirt zu zitieren, der sich als Stimmungsmacher gegen jede Abweichung von sozialistischer Kunst hervortat, damit aber mit Helmut Netzker¹¹⁵ und Bruno Flierl¹¹⁶ in einer Reihe steht (alle drei veröffentlichten mehrere Werke kritischer Betrachtungen über das Kunstgeschehen in der DDR):

„Obwohl der Mensch bei der Betrachtung einer abstrakten Gestaltung weiß, daß jede Sinnggebung nur eine dem Gegenstand nicht gerecht werdende Handlung sein kann – er wird zu einer Deutung provoziert, und zumeist fällt diese ironisierend-abfällig aus, gleichsam als Revanche für die abfällige Behandlung des Menschen durch das abstrakte >Ding<.“¹¹⁷.

Das gilt offenbar besonders dann, wenn zweitens ihre Herstellung obendrein auch noch auf serieller Massenproduktion¹¹⁸ beruhe. Nun können aber beide Argumente dahingehend außer Kraft gesetzt werden, dass jeweils die Behauptung nur die halbe Angelegenheit betrachtet.

Die oben erläuterte enge Verflechtung von Kunst am Bau und deren Referenzobjekt Architektur diente bisher oft der Deutung eines zweckmäßigen,

115 Vgl. Netzker, Helmut: formen, werten, wirken. Zum bildhauerischen Schaffen in der DDR 1965 bis 1982, Dietz-Verlag, Berlin-Ost 1985.

116 Vgl. Flierl, Bruno: Architektur und Kunst. Texte 1964 – 1983, VEB Verlag der Kunst, Dresden 1984.

117 Vgl. Kuhirt, Ullrich (Hg.): Bildkunst und Baukunst. Zum Problem der Synthese von Kunst und Architektur in der DDR, Dietz-Verlag, Berlin-Ost 1970, S. 237.

118 Vgl. Unterlagen zum 1975 ausgetragenen Honorarstreit zwischen Rudolf Sitte und Adler/Kracht bzgl. der korrekten Abrechnung für Betonformsteine, die in der alten Honoarordnung nicht vorgesehen waren.

sich gegenseitig bedingenden und auf eine Funktion ausgerichteten Bezuges. Jenem wiederum wurde zugrunde gelegt, dass es sich bei funktionsorientierten Werken, welche noch dazu einer industriellen und daher Serienfertigung entspringen, eigentlich um kunsthandwerkliche oder formgestalterische Arbeiten handeln müsse. Bereits bei oberflächlicher Betrachtung verlieren diese Argumente jedoch Hand und Fuß: Wie bereits dargelegt, ist die Bezogenheit der Formsteine auf die Architektur kein Alleinstellungsmerkmal jener Erzeugnisse, sondern betrifft in ähnlichem Maße auch (Wand-)Malerei, Grafik und Reliefe, welche nicht minder eines Trägermaterials bedürfen, sondern sich im Gegensatz zu freistehenden Formsteinwänden in ihrer Präsentation nicht einmal davon lösen könnten. Zudem konnte bereits dargelegt werden, dass konkrete Kunst sich nicht im eigentlichen Sinne vom Gegenstand entfernt, sondern vielmehr versucht, diesen besser zu verstehen, indem sie die allem zugrundeliegenden wissenschaftlichen Regeln zu ergründen und darzustellen versucht. Dabei entsteht im Grunde eine Darstellung von Mathematik, Physik, Chemie und Biologie, die vorher nicht existierte.

Auch das Argument der industriellen Serienfertigung wird jeglicher Beweiskraft enthoben, sobald der Ausführungsprozess eines Werkes aus seriellen Betonformsteinen betrachtet wird: Die durchdachte Formfindung für jeden Auftraggeber und den Standort machen jedes der Werke zu einem Unikat, soweit dies im Rahmen einer industriell und seriell realisierten Idee möglich ist. Die industrielle Fertigung, die beispielsweise 1975 in einem genossenschaftsinternen Streit einer der Angriffspunkte für die Erklärung der Formsteine zur Dekoration gewesen war, kann hier also gar nicht geltend gemacht werden, denn sie entspricht im Prozess der Werkgenese lediglich der Herstellung der Farbe des Malers, die sich nicht auf die Bewertung seiner künstlerischen Leistung niederschlagen würde. Selbst wenn der Maler eine besonders hochwertige Farbe erfunden und verwendet haben würde, trüge dieser Umstand vielleicht zur Wertsteigerung seiner Arbeiten bei, keinesfalls aber würde die Arbeit dadurch herabgesetzt werden. Auch mag sich die Bestellung von Steinen und die Vorgaben von Maßen und Inhalt auf die Angaben der Käufer begründen. Die immer unikat ausgearbeiteten Versatzpläne jedoch gestalten sich durch die Wandelbarkeit der Steine mittels

diverser Anordnungsmöglichkeiten und die immer wieder neuen räumlichen Gegebenheiten einzigartig und entsprechen damit nicht der vorausgesetzten monotonen Serienfertigung.

Die Entwicklung der Formsteine geht in diesem Fall über die rein dekorative Struktur hinaus, indem sie sich aus den Ideen einer Kunstgattung, der konkreten Kunst, speist und dieser rückwirkend eine neue Dimension, die der baubezogenen Kunst, verleiht. Die Annahme einer bloßen Dekorationsfunktion kann für dieses Werkstück also nicht mehr genügen. Auch Peter Guth beschreibt in seiner Publikation *Wände der Verheißung* den Bedeutungswandel des Formsteins, bzw. des Typs der Durchbruchwand. So deutet er in der ersten Hälfte der 1960er Jahre eine künstlerische und innovative Strategie der Architekturerweiterung an. In der umfassenden Betrachtung der frühen 1960er Jahre sieht Guth, trotz aller politischer Gegenwehr seitens der Funktionäre der DDR, „den Versuch der Qualifizierung des seriellen Formteils, der künstlerischen Diskussion von Wissenschaftlichkeit und der Bejahung neuer technischer Entwicklungen“¹¹⁹ die von Künstlern und Kunsthandwerkern gleichermaßen oder ähnlich vorangebracht worden seien, und den „Versuch eines, wenn auch verspäteten, Einstiegs in die Moderne“, der „diese Jahre weit stärker [charakterisiert], als dies alle offiziellen kulturpolitischen Äußerungen scheinen lassen.“¹²⁰ Doch erst in den späten 1970er Jahren sei die Strukturwand als Notmaßnahme für schneller zu realisierende und kostengünstigere Baugestaltung wieder aufgegriffen worden¹²¹. Ein Beweis für diese These Peter Guths kann einerseits die in den frühen 1960ern anlaufende Beschäftigung mit neuen Kunstformen sein, wie sie sich in den Jahrgängen 1960 und 1961 der Zeitschrift *Bildende Kunst* widerspiegelt, aber auch die 1976 entwickelte und erst 1977/78 anlässlich der VIII. Kunstausstellung der DDR in Dresden unter der Rubrik architekturbezogener Kunst, als erstes Objekt dieser Art in der Form gezeigte Formsteininstallation Adlers und Krachts sein.

Nicht allein der Formstein war die Möglichkeit, konkrete Kunst zu realisieren. Neben Metall und Holzgestaltungen von Fritz Kühn oder Lüder Baier, trugen

119 Guth, Peter: *Wände der Verheißung*. Zur Geschichte der architekturbezogenen Kunst in der DDR, 1. Aufl., Leipzig 1995, S.219f.

120 Ebenda.

121 Ebenda, S.263.

beispielsweise auch die Textilgestaltung und die Glasindustrie zu den Entwicklungen der konkreten Kunst bei. So finden sich in der *Bildenden Kunst* etwa Artikel über die Textilgestaltungen der Künstlerin Elried Metzkes¹²², die Glaswerkstätten, wie sie sich beispielsweise in Baruth und Radeberg befanden¹²³ oder auch die Miniaturtextilien, welche sich in ihrer Abkehr von nutzbaren Dimensionen der bis dahin üblichen Nutzung von Textilien als Kleidungsstücke und Innenausstattung entzogen und dadurch einen Schritt in Richtung Kunstobjekt wagten¹²⁴. (vgl. Abb.37 - 41)

Erich Müller schreibt 1966 in der Zeitschrift *Bildende Kunst* über die Glasgestaltung:

„Glas kann die Blendwirkung der Lichtquellen mildern oder gänzlich aufheben, das Licht richten oder streuen oder das Brillieren des Lichts vervielfältigen.“¹²⁵

Die Wirkung von geformtem Glas zielt also hier einerseits auf die *Blendwirkung*, andererseits aber auch auf das Spiel mit dem Licht ab. Diese Idee vom Spiel mit Licht durch Formen liegt auf einer Linie mit der Idee des Bearbeitens, Begreifens und Spielens von naturwissenschaftlichen Größen, weshalb es der Denkweise der konkreten Kunst sehr nah steht. Schichtungen und Wellenbewegungen, Kontraste, Diffusion und Strukturen bahnen sich Raum auf den lichtdurchfluteten Oberflächen der Lampen gläser.

Eine seltsame Wendung nimmt das Schicksal eines Kunstobjektes aus seriellen Betonformsteinen von Adler und Kracht. Sie stellten die Großplastik auf der VIII. Kunstausstellung der DDR aus und es hätte angesichts der oben gezeigten Widersprüchlichkeiten ein Aufschrei durch die Fachpresse gehen müssen. Die Lektüre der Artikel über die Ausstellung schweigt sich bei noch so detaillierter Betrachtung anderer Werke über dieses Ausstellungsstück aus, als hätte es nicht existiert. (Abb.42)

In Publikationen über die Kunst innerhalb des Landes, finden Strukturwände

122 Vgl. Mahn, Eva: Elried Metzkes, in: *Bildende Kunst* 8/1984, S.348f.

123 Vgl. Müller, Erich: Beleuchtungskörper aus Glas, in: *Bildende Kunst* 10/1966, S.542f.

124 Vgl. Mahn, Eva: Miniaturtextilien. Ein Novum in der DDR?, in: *Bildende Kunst* 11/1980, S.550f.

125 Müller, Erich: Beleuchtungskörper aus Glas, in: *Bildende Kunst* 10/66, S.542.

jedoch direkte oder umschriebene Erwähnung¹²⁶, sofern sie sich innerhalb des ihnen zugewiesenen Rahmens bewegen:

„Bildende Künstler schaffen jedoch nicht nur für Ausstellungen und Museen. Sie wollen mit ihren Werken Teil des Alltags des Menschen, seiner Umwelt werden. Zu ihren Arbeiten gehören die Gestaltung von Wohnhäusern und Zweckbauten, Denkmäler, künstlerisch gestaltete Plätze und Anlagen. Es gibt bereits viele gelungene Beispiele des Zusammenwirkens von Architektur und bildender Kunst und ein gutes Niveau der baubezogenen Kunst.“¹²⁷

oder ähnlich:

„Die ersehnte Behaglichkeit im Grünen, das Heimischfühlen beim Spaziergang, das Wohlbefinden auf dem Weg durch das Wohngebiet, das Lachen der Kinder im Kindergarten setzen Sauberkeit und Schönheit der Umwelt voraus, farbige Fassaden, helle Häuser, Strukturwände im Grünraum, gestaltetes Spielgerät, Wasserspiele und Planschbecken, originelle Garten- und Tierplastiken, eine enorme Anreicherung der Lebensumwelt mit dekorativen künstlerischen Gestaltungselementen.“¹²⁸

und:

„Im Wohngebiet Evershagen ist ein ganzes System künstlerischer Gestaltungen vorgesehen: von industriell geformten Strukturelementen, Spielgerät, Trennwänden, Kleinarchitektur bis hin zu Gestaltungen in den wichtigsten Gesellschaftsbauten und zu künstlerischen Hauptbeiträgen in den wichtigsten öffentlichen Kommunikationsräumen.“¹²⁹

Das unstete Auftreten der Formsteinelemente bildet sich in adäquater Form in den Umständen ihrer Entstehung ab. Denn was in der Kunstaussstellung und in den oben angeführten Texten im weitesten Sinne dem Begriff der Kunst

¹²⁶ Vgl. Der Architekturstudent und die Bildende Kunst, in: Bildende Kunst 1/1971, S. 3ff.

Vgl. Schiefelbein, Hubert: Zu Problemen durchbruchplastischer Wände, in: Bildende Kunst 4/1969, S. 203ff.

Vgl. Adler, Ingrid: Serielle Systeme in der komplexen Umweltgestaltung, in: Bildende Kunst 4/1977, S. 181ff.

¹²⁷ PANORAMA DDR - Auslandspresseagentur GmbH (Hg.) / „Aus erster Hand“ (Red.): Kunst und Kultur in der DDR, Berlin/Ost 1988, S.37.

¹²⁸ Meuche, Britta (Hg.) / Meuche Hermann: Raum und Bild des Menschen. Beiträge zur Architektur und bildenden Kunst, Berlin/Ost 1980, S. 196f.

¹²⁹ Ebenda, S. 198.

untersteht, findet in den Aufträgen des Büros für architekturbezogene Kunst keine Erwähnung, wenngleich sich dessen Zuständigkeit sogar auf ganz ähnliche Strukturwände aus Holz oder Metall für den Innen- und Außenbereich ausweitete.

Innerhalb der Diskussionen über Kunst und Dekoration findet sich sogar ein unerwartet nahestehender Kritiker des Formsteinsystems in direkter Nachbarschaft zu den Künstlern. Es entspann sich 1975 ein genossenschaftsinterner Zwist, der bis an das Ministerium für Kultur (MfK) in Berlin getragen wurde. So ist in den Originalunterlagen der Genossenschaft zu lesen, dass sich am 23.9.1975 ein Gespräch bezüglich *„Künstlerisch-ornamental- u. dekorative[r] Gestaltungsarbeiten mit dem variablen Betonformsteinsystem der Genossenschaft >Kunst am Bau< Dresden. (Entwickler Adler, Kracht)“* ereignete. Die Beschwerde geht vom Genossenschaftsmitglied Rudolf Sitte aus und involviert seinerseits G. Meier, den zuständigen Mitarbeiter des Ministeriums für Kultur (MfK). Jener habe im Verlauf des Gespräches *„die in der Rechnung angezogenen Honorarsätze [als] fragwürdig“* deklariert, *„da es sich bei den Entwürfen um eine Gestaltung handelt, wo das Grundmotiv immer wieder verwendet wird.“*¹³⁰ Die Entwürfe und Versatzpläne der Formsteinwände, dort am Beispiel der Berliner Tierpark-Umfassungen diskutiert, zeigten deutlich den Arbeitsaufwand:

*„Das Betonformsteinsystem besteht aus 12 Grundformen, die analog den bildnerischen Grundgestaltungselementen entwickelt wurden. Diese Grundgestaltungselemente (z.B. Gerade, Gebogene etc.) sind für sich noch keine Grundmotive. Erst durch ihre Zuordnung zueinander nacheiner künstlerischen Idee können Grundmotive entstehen (...).“*¹³¹

130 Aktennotiz über das geführte Gespräch am 23.9.75 im Ministerium f. Kultur, Anwesende: Gen. G. Meier, Gen. K.-H. Adler, Koll. F. Kracht, Gen. S. Schade, Betr.: Künstlerisch-ornamental- u. dekorative Gestaltungsarbeiten mit dem variablen Betonformsteinsystem der Genossenschaft >Kunst am Bau< Dresden. (Entwickler Adler, Kracht), Originalunterlage aus dem Archiv der Genossenschaft Kunst am Bau, derzeit Genossenschaft Kunst + Bau e.G., nicht paginiert.

131 Aktennotiz über das geführte Gespräch am 23.9.1975 im Ministerium f. Kultur, Anwesende: Gen. G. Meier, Gen. K.-H. Adler, Koll. F. Kracht, Gen. S. Schade, Betr.: Künstlerisch-ornamental- u. dekorative Gestaltungsarbeiten mit dem variablen Betonformsteinsystem der Genossenschaft >Kunst am Bau< Dresden. (Entwickler Adler, Kracht), Originalunterlage aus dem Archiv der Genossenschaft Kunst am Bau, derzeit Genossenschaft Kunst + Bau e.G., nicht paginiert.

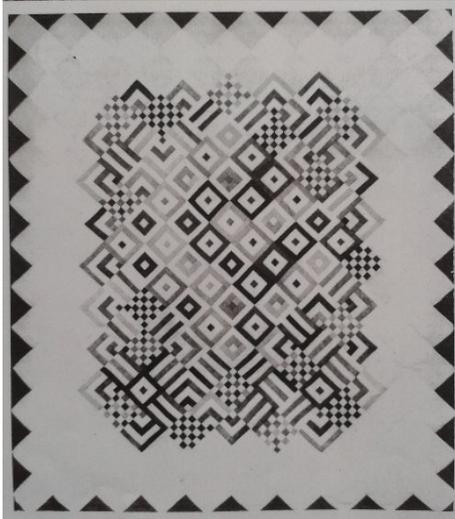


Abb.37

Steppdecke, Elried Metzkes, Patchwork, reine Seide, 243 x 195 cm, 1982

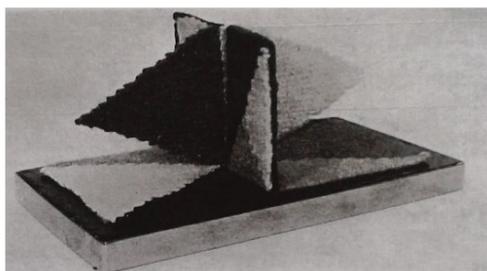
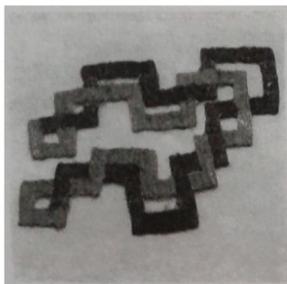
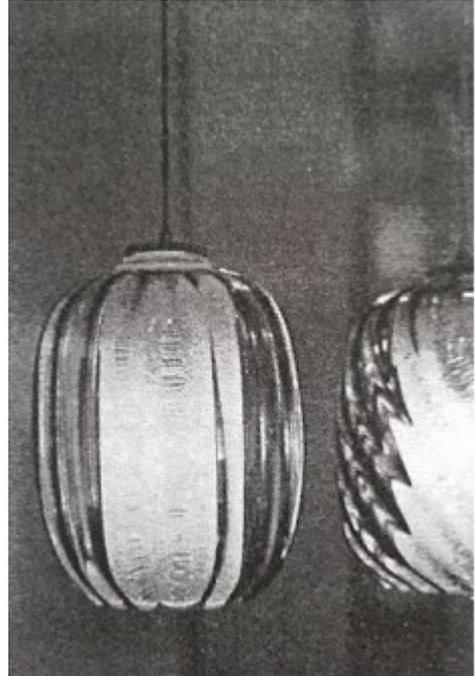


Abb.40, 41

Minitextilien

Traude-Maria Hentschel, Kleine Mäanderkante, Flachweberei, Schaf-/Baumwolle, 1980

Gertraude Seidel, gewebtes Objekt, 12 x 20 x 10 cm, 1979



Abb.38, 39 Schnurpendelleuchten

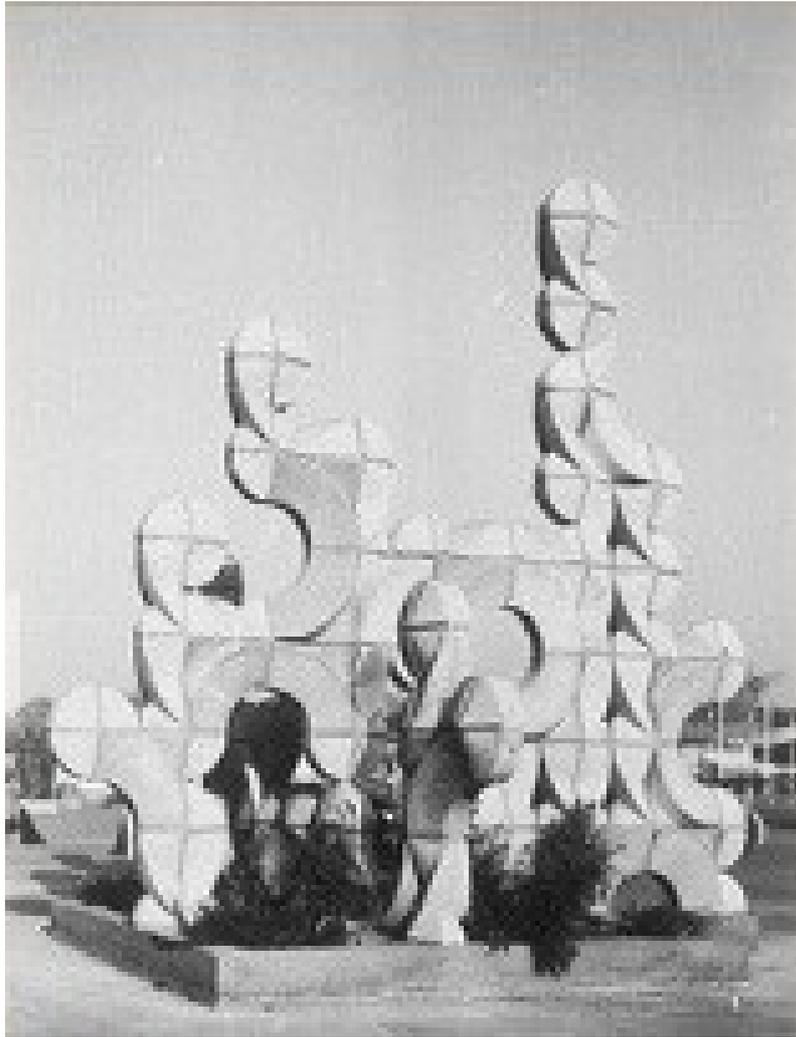


Abb.42

Betonformstein-Objekt, Karl-Heinz Adler und Friedrich Kracht
VIII. KA DDR 1977/78, Dresden 1976, abgebaut.

Auch in dem darauffolgenden Schriftwechsel zwischen G. Meier (MfK) und Karl-Heinz Adler werden die vermeintlichen Grenzen zwischen Formstein und Kunst scharf deklariert. So konstatiert Meier in einem Brief vom 26.11.1975

„(...) ob aus verschiedenen Grundformen nun Elefantenköpfe, Blumen oder anorganische Formen gebildet werden, ändert nichts an der Tatsache, daß sehr leichtfertig und unter Außerachtlassung der moralischen Verantwortung gutes Geld verdient wurde, das Maler, Bildhauer und Grafiker in ihren Berufen schwer erarbeiten müssen.“¹³²

Letztlich stellt sich im weiteren Verlauf des Schriftwechsels heraus, dass es sich bei den Anschuldigungen lediglich um einen zwischenmenschlichen Zwist und die Anfechtung von Honorarforderungen handelte, weil das serielle Betonformsteinprogramm dieser Tage nicht übereinstimmend zugeordnet werden konnte. Maßstäbe der hier versuchten Einschätzung konnten damals aus kulturpolitischen Gründen nicht angeführt werden. Die entstandenen Streitigkeiten bezüglich des angemessenen Honorarsatzes entsprechen dabei spiegelbildlich der kunstkritischen Presse und Forschung jener Tage.

Dass die Angelegenheit mit einer Rüge Rudolf Sittes, der Löschung der Anschuldigungen und der Einführung einer eigens angefertigten neuen Honorarordnung endet, verschleiert jedoch nicht, dass die Auseinandersetzung nicht beispielhafter für das herrschende Klima auf dem Markt der konkreten Kunst hätte sein können. Die Briefe zeigen deutlich, dass die Bedeutung der entwickelten Formen der einzelnen Formsteine nahezu bedeutungslos waren, will heißen, dass ausschließlich figürliche bzw. thematische Bildwerke in der Argumentation von künstlerischem Wert zu sein scheinen. Die Formalismusdebatte liegt hier ganz besonders nahe. Kennzeichnend für diese Diskussion war die dogmatisch eingesetzte Forderung nach lebensnaher Darstellung. Bereits kleine Abweichungen vom detailgetreuen Abbild führten im Zusammenhang mit dem Formalismusstreit zu öffentlichen Diskussionen und Anfeindungen. Dabei ging die Argumentation weit über den bildlichen Gegenstandsbezug bzw. Inhalt hinaus, zielte auf das naturnahe Abbild und nahm dadurch skurrile Züge an.

¹³² Schreiben G. Meiers an Karl-Heinz Adler, vom 26.11.1975, S. 1 (Unterlage falsch paginiert „2“)

In der Geschichte der Dresdner Hochschule der Bildenden Künste findet sich die Abschrift einer *Constitution* aus dem Jahr 1814¹³³. Sie liegt zwar schon 200 Jahre zurück, jedoch sind in ihr wichtige Einordnungen vorgenommen, auf die sich heute vergleichend zur Einschätzung der Formsteingestaltungen am und beim Bauwerk bezogen werden kann. So heißt es im Paragraphen 8:

„Da die Architektur nicht wie die übrigen schönen Künste, nach rein ästhetischen Zwecken mit Freyheit bilden kann, sondern von der Nothwendigkeit und dem Bedürfnisse abhängig, Vorkenntnisse- und Studien erfordert, welche Mahlerey und Bildhauerey nicht bedürfen, die Akademie aber bey ihrem Unterrichte vorzüglich auf das Gemeinsame aller Künste Rücksicht zu nehmen hat, so wird die Architektur nur in so fern bey der Akademie gelehrt werden, als sie als schöne Kunst zu betrachten ist. (...)“¹³⁴

Die baugebundene Kunst und Stuckarbeiten sind selbstverständlicher Teil der Ausbildung der Studenten, und in ihrer Eigenschaft als bauplastische Gestaltung nahe Verwandte der hier besprochenen Formsteine.

„Die Portrait- Bataillen- Landschafts- Thier- und Blumen-Mahlerey, die Kunst in Stuck zu arbeiten, in Stein und Stempel zu schneiden, so wie die Mosaik und Dekoration, haben von der Historien-Mahlerey, Bildhauer- und Baukunst ihre Lehre und Ausbildung zu erhalten.“¹³⁵

So ist festzuhalten, dass die Baukunst, sowie die Nebenzweige der Gestaltung mit Stuck und Mosaiken, sowie Dekorationen, namentlich auch jene nach *„antiken Ornamenten“¹³⁶*, den schönen Künsten zugeordnet wurden. Dass sich diese Definition in der DDR anhand der Auswirkungen des staatlich verordneten Sozialistischen Realismus' verschob, wurde bereits besprochen.

Schon zu Beginn der 1960er Jahre beginnen die Diskussionen, um die Wertigkeit der angewandten, demnach auch ein Stück der baubezogenen, Kunst. Nachdem also Karl-Heinz Adler bereits seit 1957 an der Technischen Hochschule Dresdens Versuche zur Entwicklung von Formsteinen auf dem

133 Hochschule für Bildende Künste Dresden (Hg.) / Altner, Manfred / Bächler, Christa / Bammes, Gottfried u.a.: Dresden. Von der Königlichen Kunstakademie zur Hochschule für Bildende Künste [1764 - 1989], Dresden 1990, S. 629 Abschnitt Constitution der Königl. Sächsischen Akademie der bildenden Künste von 1814, §8 Baukunst

134 Ebenda, S. 629, §8.

135 Ebenda, S. 629, §9 Nebenzweige der drey bildenden Mutterkünste [„Mahlerey, Bildhauerey und Baukunst“ vgl. S. 628].

136 Ebenda, vgl. S.629, §8.

Reißbrett und mit Studenten machte und 1960 gemeinsam mit Kracht in die Dresdner Produktionsgenossenschaft Bildender Künstler *Kunst am Bau* eintrat, um dort den Formenkanon durch konkrete Arbeiten zu erweitern, schreibt 1961 W. Gaposchkin aus der Sowjetunion in der *Bildenden Kunst* über die Gefahr einer Abspaltung der Schönen Künste vom Kunsthandwerk, die es „in den *Blütezeiten der Kunst in den vorkapitalistischen Gesellschaftsformationen (...)* nicht gegeben“¹³⁷ habe.

*„Der Mensch ist seiner Natur nach ein Künstler (...) Er schafft die Gegenstände der materiellen Kultur nicht nur nach den Gesetzen der Zweckmäßigkeit, sondern auch nach den Gesetzen der Schönheit (...) [der Künstler] ist berufen, die ästhetischen Erfahrungen des schaffenden Menschen zu bereichern. Er soll auch – gleich ob Maler, Bildhauer oder Grafiker – die Ideale der Schönheit aus der sogenannten >>reinen<< und >>hohen<< Kunst des Gemäldes, der Statue in die Gegenstände des Alltagslebens, der täglichen Arbeit, der Architektur tragen. Mit leidenschaftlicher Liebe zum Schönen allein werden wir das Leben nicht neu gestalten, wir brauchen auch den Haß gegen alles Alte, Hässliche, Abstoßende im Leben (...) und auch in den Vorurteilen der Menschen, das aus der Vergangenheit überkommen und häufig sehr lebenszäh ist. Man hört oft sagen, damit sollten sich die angewandte Kunst, die Institute für künstlerische Formgebung befassen, doch das ist falsch. Mit einer solchen Aufteilung der Wirkungssphären sanktionieren wir nur die Spaltung der Kunst in eine >>höhere<< und eine >>niedere<< also einerseits die >>reine<< Malerei, Plastik usw., auf der anderen Seite das Kunsthandwerk, die dekorative und angewandte Kunst.“*¹³⁸

Er betont auch die „*Universalität der Renaissance-Künstler*“ welche „auf allen Gebieten der räumlichen Künste wirkten: der Baukunst, der Malerei, der Bildhauerei“¹³⁹, sich aber ebenfalls um die Gestaltung der „*Gegenstände des Alltags*“¹⁴⁰ bemühten, wie der von Gaposchkin angeführte Raffael, dessen Arbeiten eben auch „*Brunnen und Deckenkarniese*“ einschlossen¹⁴¹. Und wenn

137 W. Gaposchkin, Sowjetunion: Lasst keine zukünftige Abkapselung im Kunstschaffen zu, in: BK 4/61, Rubrik Chronik und Marginalien, S.265.

138 Ebenda.

139 Ebenda.

140 Ebenda.

141 W. Gaposchkin, Sowjetunion: Lasst keine zukünftige Abkapselung im Kunstschaffen zu, in:

nicht Künstler, sondern Laien für die Gestaltung des Schönen im Alltäglichen zuständig seien, entstünde der „billige, vignettenhafte Schick“, mit dem man sich zufrieden gebe, während sich Künstler „auf dem Olymp niedergelassen“ hätten¹⁴², um dort ausschließlich reine Kunst zu schaffen, die sich von Sinn und Gebrauch distanziert. Gaposchkin plädiert demnach für die Wiedereingliederung der bildenden Künste in die Gestaltung des Alltags, „zur *Erziehung eines wohlgebildeten Geschmacks*“¹⁴³

Wenn sich auch Siegfried Tschierschky 1961 danach fragt, wie sich die baugebundene Kunst in die Entwicklung der industriell gefertigten Architektur einfügen wird¹⁴⁴, so zeigt sich die Brisanz der Frage nach der Zukunft der Künste, offenbar ganz unabhängig von ihren eigenen Inhalten und der eigenen Verbindung zum Sozialistischen Realismus, nach denen Gaposchkin gar nicht fragt. Tschierschky interessiert sich hingegen für die Bedeutung des Reliefs im industriellen Bauen, erst in zweiter Reihe folgt er der Fragestellung nach den Möglichkeiten des bildkünstlerischen im Zusammenhang mit dem architektonischen Relief¹⁴⁵.

*„Die Dinge der angewandten Kunst bzw. der industriellen Formgebung, für sich betrachtet, entbehren in der Regel jener charakterlichen Vollständigkeit und damit der wirkungsvollen Parteilichkeit, die man bei >>eigentlicher Kunst<< unbedingt erwartet. Darum erscheint angewandte Kunst in dieser für die Kunst so entscheidenden Frage >>indifferent<<.“*¹⁴⁶

Diese Aussage Tschierschkys ist eindeutig von den Anforderungen des Sozialistischen Realismus' geprägt und lässt demnach keine andere Kunst als die mit inhaltlichem Bezug gelten. Zur Widerlegung der falsch verstandenen Ungegenständlichkeit konkreter Kunst gehört auch die Betrachtung der Knickbalken und Raumknoten (vgl. Abb.2), denn sie weisen explizit auf Räumlichkeit, Objekte und Schwierigkeiten der räumlichen Darstellung hin.

BK 4/61, Rubrik Chronik und Marginalien, S.265.

142 Ebenda, S.266.

143 Ebenda, S.268.

144 Tschierschky, Siegfried: Zur Frage des Reliefs im industriellen Bauen, in: Bildende Kunst 8/61, S.543.

145 Ebenda.

146 Ebenda.

9. Fazit

Wie gezeigt werden konnte, leidet der Formstein, in bester Gesellschaft mit anderen abstrakten Kunstwerken, unter einer Fehlinterpretation, die sich vermutlich mangels einer Bereitschaft zur Rezeption und zum Verstehen, aber auch wegen fadenscheiniger Begründungen und Vorurteile ergab. So war der Formstein weder Fisch noch Fleisch in kulturpolitischer, aber auch in künstlerischer Hinsicht.

Die eingangs gezeigten Kontroversen über Formsteine verdeutlichen, dass sie in der DDR als westlich, wegen fehlender Bezüge zum Gegenstand und dem Sozialistischen Realismus, oder kapitalistisch, da zu schnellem Geld führend, eingestuft wurden. Die Einschätzung, die beispielsweise Peter Guth in seinen 1996 veröffentlichten Rückblicken auf die DDR und die dort verwendeten Formsteine und Durchbruchwände veröffentlicht, hingegen beschreibt das gestalterische Phänomen jedoch als bezeichnend für die DDR, die sich in ihrer finanziellen Not auf die von Guth diagnostizierte „*Wandbildmüdigkeit*“ nicht anders zu helfen gewusst habe, als mit Dekorationen und Strukturwänden die einheitlichen Giebel der massenhaft geschaffenen Wohnblöcke zu individualisieren, als Geld und Zeit knapp waren. Guth versucht mit der Argumentation einer „*minimierten Behandlung von Oberflächen*“ in den 1970er und 1980er Jahren, wie sie sich aus der Verwendung von Strukturwänden (und grafisch aufgefassten Bildthemen für Giebel oder Ähnliches, der sogenannten „Archigrafik“) ergebe¹⁴⁷, die Formsteinwand in den Intentionen der DDR-Führung zu einer Notlösung zu degradieren, deren bereits in den 1960ern gewagten Entwicklungsschritte nicht gesehen worden seien.

Nun versuchte diese Arbeit anhand verschiedener Blickwinkel den Vergleich mit anderen Arbeiten der beiden beteiligten Künstler und deren Umfeld, aber auch zeitgenössische Betrachtungen und heutige Argumentationen wurden beleuchtet. Daraus ergeben sich verschiedene Elemente der Beweisführung dafür, dass dem seriellen Betonformstein-Programm Karl-Heinz Adlers und Friedrich Krachts eine neue und aufgewertete Position im Reigen der Kunstgeschichte zusteht. Es gilt nicht nur der Forderung nach geistiger

¹⁴⁷ Vgl. Guth, Peter: *Wände der Verheißung. Zur Geschichte der architekturbezogenen Kunst in der DDR*, 1.Aufl., Leipzig 1995, S.263.

Offenheit des Betrachters, sondern gleichwohl der Beachtung der wissenschaftlichen Themenbezüge nachzukommen, die der konkreten Kunst zugrunde liegen, und sie deshalb von der, oft in einem Atemzug mit ihr genannten, gegenstandsverneinenden konstruktiven Kunst entrückt. Die konkrete Kunst, welche sich ausdrücklich der Verbundenheit zu den Naturwissenschaften verschreibt, behandelt die Technologie der Natur, sei es auf mathematischer, biologischer, physikalischer oder chemischer Ebene. Die Darstellung kleinster Teile von Material und Technik, eine Liebe zum Detail und dessen Raffinesse, bildlich gesprochen dessen, „*was die Welt im Innersten zusammenhält*“¹⁴⁸, entsprechen im weitesten Sinne sogar einer figürlichen oder abstrahierenden Darstellung. Man könnte allerdings auch Krachts Raumknoten als schlagendes Argument anführen, wenn dies noch nötig ist. Damit wird die Behauptung, die konkrete Kunst sei gegenstandslos, unbrauchbar gemacht.

Es konnte außerdem festgestellt werden, dass das vermeintliche Ausweichverhalten konkreter Künstler auf Kunsthandwerk und Formgestaltung nicht nur dem Schutz vor Kontroversen und vereitelten Kunstwerken diene, sondern auch dem Programm der konkreten Kunst entspricht, wie es sich zumindest in der Produktionsgenossenschaft Bildender Künstler *Kunst am Bau* als Fortführung des Bauhausgedankens zeigte, der sich seinerseits aus der Ablehnung von Nippes in der Jugendstil-Bewegung speist.

Folglich führte die Einschätzung der Arbeiten nicht nur zu einer Verbindung der konkreten Kunst mit den ihr eigenen Idealen der gestalteten Umwelt, sondern führte auch zu einer Förderung ihrer Veröffentlichung, die ohne großangelegte Bauprojekte mit Formsteingestaltungen nicht möglich gewesen wäre.

Die Anerkennung neuer, innovativer und abwechslungsreicher Kunstgattungen, wie konkrete Kunst im öffentlichen und baugebundenen Raum, hätte nach Yvonne Fiedler eine Form von Individualität und Freiraum ermöglicht,

„in einem Staat, der Kunst und Kultur eine gesellschaftliche Funktion zuwies und die somit politisch-ideologisch in Anspruch nahm, dessen Kunstentwicklung den internationalen Tendenzen deutlich nachhing oder

148 Von Goethe, Johann Wolfgang: Faust: Der Tragödie Erster Teil, Nacht., in: Faust: Erster Teil, erste Veröffentlichung 1808/ Hamburger Lesehefte, Husum 2005. Seite 15, 382f. Dieser Ausdruck wurde der Autorin auch später als Statement Friedrich Krachts aus dem Jahr 1991 zugetragen und zeigt die Übereinstimmung von Intention und Lesbarkeit der Kunst.

*sogar ganz von ihnen abgekoppelt war und dessen kulturelle Angebote oft genug als bieder, wenig abwechslungsreich oder überhaupt als quantitativ unzureichend empfunden wurden.*¹⁴⁹

Das Städel-Museum betrachtet die Sicht auf die Entscheidung Kunst respektive Dekoration auf eine andere Art und Weise: Nach der Theorie bestimme der Künstler, ob sein Werk Kunst sei. Zwar wird hier von anderen Parametern ausgehend argumentiert, die die Frage nach der Vermischung von Kunst und Leben durch die Menschwerdung von Kunstwerken stellt. Dennoch ist die Frage nach der Entscheidung, die ggf. beim Künstler selbst liegt, auch in den hier besprochenen Fällen anwendbar¹⁵⁰. Die von Martin Damus in der 2009 von Sigrid Hofer herausgegebenen Publikation *Grenzgänge zwischen Ost und West* berichtet vom Kunstschmied Fritz Kühn und dessen Entscheidung, seine Werke unter der Bezeichnung Kunsthandwerk zu veröffentlichen, damit Diskussionen um den Wert seiner Arbeiten nicht stattfänden und er sie realisieren und quasi ausstellen könnte¹⁵¹. Adler und Kracht entschieden sich aber für den Kampf um die Anerkennung ihrer Arbeiten, den sie angesichts des übermächtigen Gegners zunächst beinahe verloren, denn der 1975 in einer oben besprochenen genossenschaftlichen Auseinandersetzung aufgerollte Streit um die korrekte Anwendung der Honorarordnung zeigt deutlich, dass die Formsteingestaltung nicht als Kunst der ersten Reihe anerkannt wurde. Die langwierigen Diskussionen um die Zuweisung einer Abrechnungskategorie, die es bis dahin nicht gegeben hatte erweisen sich als verweigerter Bereitschaft zur Betrachtung und zum Hinterfragen der konkreten Kunst. Argumente, wie das serielle Herstellen der Steine, die die Formsteine als kapitalistisch und den bildhauerischen Arbeiten nachstehend charakterisieren sollten, sind nicht haltbar. Dass die serielle Herstellung der Steine eigentlich dem Prozess der Herstellung der Farbe eines Malers entsprechen und sich daher nicht auf die Qualität des fertigen Kunstwerkes auswirken sollten bejaht auch Karl-Heinz Adler. Die Fertigung des künstlerischen Materials ist erst in der

149 Fiedler, Yvonne: Kunst im Korridor. Private Galerien in der DDR zwischen Autonomie und Illegalität, Berlin 2013, S.11f.

150 <http://blog.staedelmuseum.de/gegenwartskunst/das-leben-als-kunstwerk>
Stand 1.1.2015.

151 Damus, Martin: „Fritz Kühn 1910-1967 Geschätzter Kunstschmied, Stahlgestalter und Fotograf in Ost und West.“, in: Sigrid Hofer (HG), *Grenzgänge zwischen Ost und West*, Bd.1, Schriftenreihe des Arbeitskreises Kunst in der DDR, Nürnberg 2009, S.33.

kunstwissenschaftlichen Betrachtung eines Werkes von Bedeutung. So spielt die industrielle Fertigung des seriellen Betonformsteins eine Rolle bei der Verbesserung der Wirtschaftlichkeit einer Strukturwand. Denn durch die hohe Variabilität des Systems können für neue Aufträge immer die gleichen Formen verwendet und dem Auftrag angepasst werden. Der Aufwand für Material, Vorbereitung und Entwicklung verringert sich immens.

Dass die konkrete Kunst der DDR gen Westen nicht und auch gen Osten nur selten über deren Grenzen hinaus ging, darüber herrscht in der Forschung allgemeiner Konsens. Eine der äußerst seltenen Möglichkeiten boten jedoch die internationalen Symposien konkreter und konstruktiver Kunst in bzw. bei Okunika in der Nähe der polnisch-russischen Grenze, die Bożena Kowalska ausrichtete. Diese Symposien waren, im Gegensatz zu anderen als international bezeichneten Veranstaltungen der östlichen Staatengemeinschaft, wirklich international: so konnten auch westliche und *kapitalistische* Länder daran teilnehmen und den Austausch der Kunstströmungen beeinflussen¹⁵². Gespräche mit Karin Kracht und Dr. Ingrid und Prof. Karl-Heinz Adler weisen deutlich auf diese tatsächliche Internationalität hin, erwähnen Anekdoten vom Zusammentreffen der östlichen und westlichen Künstler, die sich zu Beginn der Treffen gegenseitig mit skeptischem Abstand betrachtet hätten, um sich dann bei näherem Kennenlernen zu würdigen.

Im Einleitungstext wird die Publikation Dietrich Schulzes erwähnt, die sich mit der Verbindung von Kunst und Wissenschaft auseinandersetzt. Darin werden, wie oben erwähnt, physikalische Vorbilder bzw. Geschwister für konkrete Kunst aufgezeigt¹⁵³. Nicht nur publizierte Texte über konkrete Kunst, sondern auch Karl-Heinz Adler und Friedrich Kracht selbst unterstreichen die Bedeutung dieser wissenschaftlichen Komponente in konkreten Kunstwerken. Es zeigte sich auch, dass erst Gespräche und nähere Betrachtung des Themas dem Betrachter einen Zugang gewähren. Die Betrachtung konkreter Kunst entwickelt sich also entscheidend fort mit der Bereitschaft, sie zu verstehen.

Die Methodik spielt in der Kunstwissenschaft seit Hans Sedlmayr, Erwin

152 Ateliiergehörig der Autorin mit Prof. Karl-Heinz Adler und Dr. Ingrid Adler, Dresden 19.11.2014 und Gespräch mit Karin Kracht, Dresden 19.11.2014, Protokoll, Anhang S.94ff.

153 Schulze, Dietrich: VIADUCT. Kunst und Wissenschaft. Art and Science, Dresden 2006, S.10.

Panofsky oder etwa Werner Haftmann, wie sie sich um die Wiener Schule der Kunstgeschichte gruppieren, eine größere, aber vor allem selbstreflektierende Rolle. Die Geschichte der Kunstgeschichte wurde andernorts besprochen und soll nicht Gegenstand dieser Arbeit sein. Dennoch ist es wichtig, den Unterschied zweier hier von Bedeutung erscheinender Methoden zu benennen, um einen weiteren Aspekt der Betrachtung sichtbar zu machen, der sich in die Argumente für eine Neubewertung, einerseits der hier bearbeiteten Formsteine, andererseits auch der DDR-Kunst im Allgemeinen, einreicht: So unterliegt die Kunstgeschichte der DDR ähnlichen Zwängen, wie sie es in anderen politischen und gesellschaftlichen Systemen diktatorischen Charakters auch tat, die der Kunst die jeweils staatstragende Propaganda zur Aufgabe machten. Dies betrifft darüber hinaus sowohl religiöse als auch weltliche Darstellungen, weil Informationen und Intentionen sich über Bilder schneller, unauffälliger und unabhängig von Analphabetismus transportieren lassen, als durch das geschriebene Wort. So betrifft auch in der DDR, und dort besonders die Kunst am Bau bzw. die Kunst im öffentlichen Raum, die Aufgabe der Vermittlung sozialistischer Werte und (sozial-)politischer Ansprüche oder ausgewählter historischer Ereignisse. Die Aufgaben der Kunst und Folgen dieser Aufgaben sind in der DDR oft, dabei jedoch speziell in Bezug auf verschiedene Werkarten, noch immer unvollendet diskutiert worden. Die Beschaffenheit der optimalen Kunst im öffentlichen Raum beschreibt beispielsweise Bruno Flierl 1984 in seiner fast 20 Jahre umfassenden Textsammlung wie folgt:

„Bei der Gestaltung des gesellschaftlichen Systems des Sozialismus ist Architekten und bildenden Künstlern die Aufgabe gestellt, ihre Werke als Mittel und Ausdruck sozialistischer Kultur und Selbstverwirklichung des Menschen hervorzubringen. (...) Das erfolgt mit dem Ziel, auf das Bewußtsein des Menschen und über dieses auf sein bewußtes Handeln, auf seine gesamte Persönlichkeitsentwicklung im Prozeß der sozial-kulturellen Umgestaltung seines Lebens und seiner Umwelt sozialistische Impulse stimulierend, einzuwirken.“¹⁵⁴

Und er fügt direkt hinzu, „Im Mittelpunkt sozialistischer Politik“ stünde der

154 Flierl, Bruno: Architektur und Kunst. Texte 1964-1983, Dresden 1984, S. 24.

Mensch und *„die Verwirklichung des sozialistischen Menschenbildes“*¹⁵⁵. Dies impliziert zweifelsohne die auf Deutlichkeit und Hervorhebung der menschlichen, und natürlich sozialistischen Komponente angelegte, figürliche Ausarbeitung von Kunstwerken. So sieht auch Flierl die Zusammenhänge zwischen Kunst und Architektur relativ zur *„Art und Weise, wie sie als eigenständige Elemente im System Umwelt jede für sich und verbunden miteinander auf den Menschen einer bestimmten Gesellschaft wirken.“*¹⁵⁶

Und dennoch gehört Flierl zu jenen, die in der Mitte der 1980 Jahre ihre Forderungen abschwächten:

*„Heute beim Aufbau und bei der Vollendung der sozialistischen Gesellschaft unter den Bedingungen der wissenschaftlich-technischen Revolution, erweitert sich der gesellschaftliche Auftrag, Architektur zu schaffen, von der Errichtung einzelner Gebäude, Ensembles und Stadtteile zur Schaffung immer größer werdender Bereiche gebauter räumlicher Umwelt für das Leben der Menschen. Daraus erwächst den Architekten immer mehr die sozial-kulturelle Aufgabe, von der Position eines Umweltgestalters her die Architektur als ästhetisch gestalteten und in bestimmter Weise auch künstlerisch gestaltbaren, aber nicht notwendigerweise als Werk der Kunst zu gestaltenden Raum gesellschaftlicher Praxis des Menschen zu schaffen.“*¹⁵⁷

Der Zusammenhang ist im vorliegenden Fall darauf angelegt, die Veränderung einer kunstwissenschaftlichen oder kunstkritischen Einschätzung der konkreten Kunst sichtbar zu machen. Die einst zugrunde gelegte Forderungen nach sozialistisch motivierender Kunst und deren spätere Abschwächung, bzw. nach 1990 weitgehende Abschaffung durch das Wegbrechen der sozialistischen Maxime, veränderten auch die Parameter von Kunst für den öffentlichen Raum. So fielen die Formsteine, ebenso wie andere Kunstwerke durch das Raster des staatlich verordneten Sozialistischen Realismus¹, können aber ohne diese Schablone neu bewertet werden.

Vor der Erforschung der von Adler und Kracht entwickelten Formsteine zeigten sich bereits rein ästhetische Ähnlichkeiten zu freikünstlerischen Arbeiten aus

155 Flierl, Bruno: Architektur und Kunst. Texte 1964-1983, Dresden 1984, S. 24.

156 Ebenda.

157 Ebenda, S. 25.

dem Bereich der konkreten Kunst. Die eingehende Beschäftigung mit der Entwicklungsgeschichte der seriellen Betonformsteine und ähnlichen Arbeiten sind zusätzliche Beweise für diese Verwandtschaft.

Die Wahrnehmung von Kunst im öffentlichen Raum, speziell bezogen auf Formsteinobjekte und -wände, muss andernorts mittels statistisch relevanter Untersuchungen noch eruiert werden. Da dies hier nicht zu leisten ist, kann lediglich auf die bisherige Erfahrung zurückgegriffen werden, dass Kunst im öffentlichen Raum generell unter schwacher Aufmerksamkeit leidet, da sie unvermittelt und meist ungeschützt den öffentlichen Raum möbliert. Dies entspricht nicht der geplanten Situation, denn Werke im öffentlichen Raum sollten in der DDR eine Propagandafunktion übernehmen, die heute kritisiert wird, weil sie zu einer Übersättigung und vielleicht auch Abwehrreaktion führte.¹⁵⁸ Unbeabsichtigt wird der Passant, oder wird er eben nicht, zum Rezipienten von Kunst, die mit dem alltäglichen Umfeld verwächst, weil sie nicht gekennzeichnet und allzeit verfügbar ist. Inwiefern sich dies an der Qualität, der Größe, der Art und des Standortes der Werke misst, kann hier nicht festgestellt werden und sollte ebenfalls Gegenstand einer wissenschaftlichen Untersuchung sein.

Sogar die Verbindung von baugebundener und bildkünstlerischer Arbeit wird versucht, wenngleich sie einer Vergewaltigung der Grundidee der konkreten Kunst gleichkommt. Die Formsteinwände des Berliner Tierparks eröffnen dennoch den Vergleich mit figürlicher Darstellung, die zwar nicht die Intention der Formsteine sein kann, wohl aber ihrer Vielfalt eine Bühne verleiht. So kann der Blinde sehend gemacht werden, wenn es zur Anerkennung eines innovativen Formsteinsystems notwendig scheint, figürliche Darstellungen aus abstrakten Bauteilen zu kreieren. Bemüht man den kunsthistorisch zu wertenden Begriff des *paragone*¹⁵⁹ so erscheint diese Ausführung in einem anderen Licht. Es ist stets die historische Umgebung zu beachten, innerhalb

¹⁵⁸ Beispielsweise bei Fiedler und Guth, aber auch bei Hofer, um nur einige zu nennen.

¹⁵⁹ Vgl. Pfisterer, Ulrich (Hg.): Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe, Stuttgart 2003, S. 261ff. Darin S. 261:Paragone: „Der Begriff P. (griech. agón, lat. Certamen), der in Italien bereits seit dem 15. Jh. für den Bereich der bildenden Kunst bezeugt ist, aber erst im 19. Jh. zu einem festen Terminus der kunsthistorischen Diskussion wird, leitet sich von dem Verb paragonare ab, d.h. Dem Vergleichen (...) Der Vergleich kann sich auf den Wettstreit einzelner Künstler untereinander beziehen, aber auch auf einen Vergleich der unterschiedlichen Gattungen (...)“.

derer sich auch das Diktat des Sozialistischen Realismus' etablierte. Ein Wettstreit mit den Künsten könnte also augenzwinkernd einerseits auf die Erfüllung der Vorgaben des figürlichen Bildinhaltes, andererseits auch auf die Vielseitigkeit der eigenen Erfindung abzielen, welche sich sowohl in konkreter aber eben auch in figürlicher Form zu zeigen vermag. So könnte also die Formsteinwand die Herausforderung angenommen und sich mit der figürlichen Kunst gemessen haben.

Überhaupt ist das Formsteinobjekt von Kracht und Adler, welches auf der VIII. Kunstausstellung der DDR gezeigt wurde, in der Presse nicht oder nicht an prominenter Stelle besprochen worden, da es die Grenzen zwischen Kunst und Dekoration anschneidet, weil es sich offensichtlich nicht um ein zweckgebundenes, wohl aber plastisches und ästhetisches Werk handelte. Dabei erfolgte die Zuordnung einerseits wohl durch den Staat und seine Direktive über die Kunst. Es war nicht mehr die objektive Beurteilung eines Werkes in Bezug auf Vorgänger- oder zeitgenössische Werke, historische und soziokulturelle Ereignisse oder dergleichen angesetzt. Stattdessen entschied zumindest in offiziellen Stellungnahmen die Konformität einer Arbeit über deren Wert.

Die damalige Zuordnung des seriellen Formsteins zur Gattung der dekorativen, angewandten Kunst war vielleicht ebenso konsequent, wie es deren Aufhebung unter Berücksichtigung aller genannten Fakten und Eindrücke heute sein müsste. Dadurch liegt die Möglichkeit der Neubewertung zum Großteil bei den Künstlern selbst, die heute die Deklaration ihres Kunstwerkes vornehmen können.

Für Friedrich Kracht und Karl-Heinz Adler war die bauplastische und serielle Betonformsteingestaltung stets mehr, als reine strukturelle und ästhetische Dekoration des Lebensumfeldes. Sie war vielmehr ein plastischer Teil ihres Verständnisses von konkreter Kunst. Bezugnehmend auf die in Kapitel 7.1 erläuterten Ausführungen über die Gültigkeiten der Urheberrechte bedeutet dies: wenn also der Künstler bestimmt, was Kunst ist, wie es auch bei Marcel Duchamps Readymades der Fall war, dann sind die Betonformsteine der hier besprochenen Art unweigerlich der Gattung der bildenden Künste zuzuordnen und die hier angestrebte Neubewertung dieser Objekte kann damit auf den Tag

genau 42 Jahre nach der Patentvergabe für das Serielle Betonformstein-Programm am 5. Januar 1973 erfolgreich abgeschlossen werden.



Abb. 43 Künstler bei der Arbeit: Friedrich Kracht (li.) und Karl-Heinz Adler (re.) bei der Ausformung keramischer Formsteine im VEB Max Dietel, 1983

10. Anhang

Karl-Heinz Adler¹⁶⁰

- 1927 Geboren in Remtengrün/Vogtland
- 1941-1944 Lehre als Musterzeichner und Studium an der Kunst- und
Fachschule für Textilindustrie, Plauen
- 1947-1953 Studium an den Hochschulen für Bildende Künste in Berlin-West
bei Carl Hofer und Arthur Degner, sowie in Dresden bei Wilhelm
Rudolph und Hans Grundig
- ab 1953 Mitglied im Verband Bildender Künstler
- 1955-1961 Lehr- und Forschungstätigkeit an der Technischen Hochschule,
Dresden, Abt. Architektur, Bauplastik und Aktzeichnen
- seit 1960 Mitglied der Produktionsgenossenschaft Bildender Künstler *Kunst
am Bau*, Dresden
- 1961-1966 Künstlerischer Leiter für bildende Kunst am Zentralhaus für
Kulturarbeit der DDR, Leipzig
- 1988-1995 Gastprofessur an der Kunstakademie, Düsseldorf
- seit 1966 freischaffend in Dresden

Friedrich Kracht¹⁶¹

- 1925 geboren in Bochum
- 2007 verstorben in Dresden
- 1940-1943 Ausbildung zum Bauzeichner
- 1947-1949 Studium an der Kunsthochschule Hans Tombrock, Dortmund
- 1950-1954 Studium an den Hochschulen für Bildende Künste in Weimar und
Dresden
- ab 1953 freischaffend in Dresden
Malerei, Grafik, baugebundene Kunst
Mitglied im Verband Bildender Künstler
- 1954-1960 Studienreisen: Balkan, Italien, Frankreich, Spanien, Afrika
- ab 1960 Mitglied der Produktionsgenossenschaft Bildender Künstler
Kunst am Bau

160 Vgl. Freie Akademie Kunst + Bau e.G.(Hg.) / Kirsch, Antje / Lemke, Sylvia:
Produktionsgenossenschaft Kunst am Bau Dresden. 1958-1990, Dresden 2011, S.4.

Vgl. <http://www.karl-heinz-adler.de/index.php?biografie> (Stand 1.1.2015)

161 Vgl. Freie Akademie Kunst + Bau e.G.(Hg.) / Kirsch, Antje / Lemke, Sylvia:
Produktionsgenossenschaft Kunst am Bau Dresden. 1958-1990, Dresden 2011, S.12.

Interviews

Prof. Karl-Heinz Adler: freischaffender Künstler und gleichberechtigter Mitautor des seriellen Betonformstein-Programms, gemeinsam mit Friedrich Kracht Patentinhaber über das serielle Betonformsteinprogramm und andere, Mitglied der Genossenschaft Kunst + Bau e.G.

Interview vollständig in Kapitel 5.3., Gegengezeichnetes Protokoll-Deckblatt anhängig.

Karin Kracht: Witwe Friedrich Krachts, seit 2007 offizielles Mitglied der Genossenschaft Kunst + Bau e.G., Mitglied und Vereinsverwaltung Freie Akademie Kunst + Bau e.V.

Gegengezeichnetes Protokoll anhängig.

Interview im Rahmen einer Masterarbeit zum Betonformsteinprogramm
von Friedrich Kracht und Karl-Heinz Adler.

Name und Anschrift des Interviewpartners:

Karl-Heinz Adler

Oeserstraße 3b

01326 Dresden

Organisation:

Genossenschaft Kunst + Bau e.G.

Gostritzer Straße 10

01217 Dresden

Tätigkeit des Interviewpartners innerhalb der Organisation:

Freischaffender Künstler

Position des Interviewpartners:

Mitglied der Produktionsgenossenschaft

Bildender Künstler „Kunst am Bau“ 1960 – 1990 bzw.

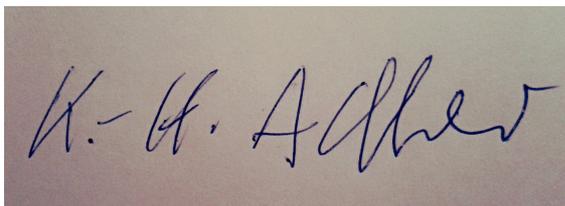
Mitglied der Genossenschaft Kunst + Bau e.G.

1990-dato

Datum und Art der Auskunftserteilung:

30.12.2014, persönlich

Abnahme des Protokolls durch den Interviewpartner:

A photograph of a handwritten signature in blue ink on a light-colored background. The signature is written in a cursive style and reads "K.-H. Adler".

KOPIE, das Original liegt den Druckwerken bei.

Interview im Rahmen einer Masterarbeit zum Betonformsteinprogramm
von Friedrich Kracht und Karl-Heinz Adler.

Name und Anschrift des Interviewpartners:

Karin Kracht
Gostritzer Straße 14
01217 Dresden

Organisation:

Genossenschaft Kunst + Bau e.G.
Gostritzer Straße 10
01217 Dresden

Tätigkeit des Interviewpartners innerhalb der Organisation:

Verwaltung

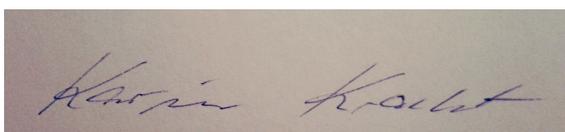
Position des Interviewpartners:

seit 2007 Mitglied der Genossenschaft
Kunst + Bau e.G.

Datum und Art der Auskunftserteilung:

19.11.2014, schriftlich.

Abnahme des Protokolls durch den Interviewpartner:

A rectangular box containing a handwritten signature in cursive script, which appears to read 'Karin Kracht'.

KOPIE, das Original liegt den Druckwerken bei.

Lemke: Frau Kracht, Ihr Mann arbeitete immer wieder mit grafischen und plastischen, oft auch kombinierbaren Elementen. Wie schätzen Sie den Stellenwert der seriellen Formsteine rein emotional für ihn ein?

K. Kracht: *„Die Arbeit am seriellen Formsteinsystem und dessen erfolgreiche Umsetzung in die Praxis ist für meinen Mann eine unglaublich wichtige Bestätigung seiner "Bauhaus-Ideen" gewesen. Wie sehr*

er dem Seriellen verhaftet war, können Sie an seinen Konkreten Arbeiten sehr gut ablesen.

Ich füge ein Statement meines Mannes an, welches er immer wieder im Zusammenhang mit seiner Kunst anführte

>Serielle Systeme, offene, geschlossene, produzierende, generativ sich wandelnde Elementesysteme. Bausteine von Mikro- und Makroorganismen, der Materie, (auch des Raumes, auch der Zeit?)

In Reihung, Ebene, Raum, Sichtbarmachen von Unmöglichem, doch Vorstellbarem.

Symbole – Wegzeichen – Zeugnis anderer Dimensionen, die erschlossen werden bei der Suche nach dem, „was diese Welt im Innersten zusammenhält“?

Oder einfach das Spiel mit Bausteinen, das Erkennen ihrer Kombinationsfähigkeit,

die Lust zu variieren, der Reiz, es nachzuvollziehen, neue Bausteine zu erfinden?

Friedrich Kracht 1991<“

Lemke: Sie arbeiten die Belange der ehemaligen Produktionsgenossenschaft bildender Künstler >Kunst am Bau< aus den Jahren 1958 bis 1990 auf. Lässt sich aus den Unterlagen erkennen, welchen Anteil diese Arbeiten in der Gesamtheit der genossenschaftlichen Auftragsarbeiten hat?

K. Kracht: *„Die Aussage über den prozentualen Anteil der Formsteinaufträge an den Gesamt-Aufträgen der Genossenschaft kann ich nicht treffen. Andere Kollegen der Genossenschaft haben auch Formsteine entwickelt, und die sind auch produziert worden. Allerdings waren diese nicht seriell einsetzbar.“*

Lemke: Daran lässt sich die Bedeutung der Steine für die Genossenschaft ablesen. Anders herum gefragt: wieviel Bedeutung hatte die Genossenschaft mit dem Atelierhaus und der wirtschaftlichen Gemeinschaftsarbeit für die Entwicklung des Seriellen Formsteinsystems?

K. Kracht: *„Der fachliche Austausch mit Kollegen, die ebenfalls mit der*

"Kunst am Bau" befasst waren, ist für die Entwicklung einer Idee vermutlich immer hilfreich. Die Idee selbst ist sicher am Schreib-/Zeichentisch entstanden. Aber für die Umsetzung der Ideen in die Praxis, zum Probieren und Versuchen, boten das Grundstück mit Atelierhaus nahezu ideale Bedingungen."

Quellen

Prof. Dr. phil. Alscher Ludger / Dipl. phil. Feist, Günter / Dr. phil. habil. Feist, Peter H. u.a. (Hg.): Lexikon der Kunst, Leipzig 1968, S. 736.

Archive:

Prof. Karl-Heinz und Dr. Ingrid Adler / Produktionsgenossenschaft Bildender Künstler Kunst am Bau / Nachlass Friedrich Kracht / Hauptstaatsarchiv Dresden / Stadtarchiv Dresden / Kunstfonds, Staatliche Kunstsammlungen Dresden / Amt für Kultur und Denkmalschutz, Dresden

Bauakademie der DDR (Hg.) / Verband Bildender Künstler der DDR (Hg.): Bildende Kunst + Architektur. Katalog Teil 6 Ergänzung, Berlin 1974.

Beyer, Paul / Fritzsche, Erich: Dresden, 2. Aufl., Leipzig 1975.

Bildende Kunst, Zeitschrift

>Hofer, Karl (Hg.) / Nerlinger, Oskar (Hg.) : bildende kunst.Zeitschrift für Malerei, Graphik, Plastik und Architektur, Verlag Bildende Kunst GmbH, Berlin-Ost 1947-1949.

>Verband Bildender Künstler Deutschlands bzw. Verband Bildender Künstler der Deutschen Demokratischen Republik (Hg.) / Staatliche Kommission für Kunstangelegenheiten (Hg.): Bildende Kunst. Zeitschrift für Malerei, Plastik, Graphik und Buchkunst, Angewandte Kunst und Kunsthandwerk, VEB Verlag der Kunst, Dresden 1953.

>Verband Bildender Künstler (Hg.): Bildende Kunst. Zeitschrift für Malerei, Plastik, Graphik und Buchkunst, Angewandte Kunst und Kunsthandwerk, VEB Verlag der Kunst, Dresden 1954.

>Verband Bildender Künstler (Hg.), Sandberg, Herbert (Red.) / Kuhirt, Ullrich u.a.: Bildende Kunst. Zeitschrift für Malerei, Plastik, Graphik und Buchkunst, Angewandte Kunst und Kunsthandwerk, Henschel-Verlag, Berlin/Ost, Potsdam 1954-1991.

Deutsche Bauakademie zu Berlin (Hg.): Die neuen Anforderungen an Städtebau und Architektur. Schriften der Bauforschung aus der Reihe Städtebau und Architektur, 22. Plenartagung, Berlin 1969.

Flierl, Bruno: Architektur und Kunst. Texte 1964-1983, Dresden 1984.

Kuhirt, Ullrich (Hg.): Bildkunst und Baukunst. Zum Problem der Synthese von Kunst und Architektur in der DDR, Berlin/Ost 1970.

Meuche, Britta (Hg.) / Meuche Hermann: Raum und Bild des Menschen. Beiträge zur Architektur und bildenden Kunst, Berlin/Ost 1980.

Meyer, Franz Sales: Handbuch der Ornamentik Reihe: Seemanns Kunsthandbücher, Reprint, 6. Auflage, Leipzig 1898 / Augsburg 1997.

Ministerium f. Kultur der DDR / Verband Bildender Künstler der DDR / Zentrum f. Kunstausstellungen und die Staatlichen Museen zu Berlin: 25 Jahre Graphik in der DDR, 1949 – 1974, Berlin-Ost 1974.

Museumspädagogischer Dienst Berlin (Hg.): Stationen eines Weges. Dokumentation zur Kunst und Kunstpolitik der DDR 1945-1988, anlässlich der Ausstellung Zeitvergleich '88 – 13 Maler aus der DDR, Berlin/Ost 1988.

PANORAMA DDR - Auslandspresseagentur GmbH (Hg.) / Aus erster Hand (Red.): Kunst und Kultur in der DDR, Berlin/Ost 1988.

Warnke, Martin: Kunst unter Verweigerungspflicht, überarbeitete Version aus dem Katalog Skulpturenboulevard Kurfürstendamm Tauentzien, Berlin/West 1987,
in: Plagemann, Volker (Hg.): Kunst im öffentlichen Raum. Anstöße der 80er Jahre, Köln 1989.

Produktionsgenossenschaft Bildender Künstler „Kunst am Bau“ (Hg.) / Adler, Karl- / Heinz / Kracht, Friedrich: BETON Formstein Programm, Dresden 1974.

Stiehler, Gottfried: Über den Wert der Individualität im Sozialismus, Berlin/Ost, 1978.

Literatur

Dr. Adler, Ingrid (Hg.) / C.B. Kunstwerk GmbH (Hg.): Kunst, die es nicht gab? Konstruktiv und Konkret aus der ehemaligen DDR, Katalog zur Ausstellung im Haus für konstruktive und konkrete Kunst, Zürich, München 1991.

Demartini, Elena / Prina, Francesca: Atlas Architektur. Geschichte der Baukunst, deutsche Auflage, München 2006.

Estévez, Alberto T. / Puigarnau, Alfons / Pérez Arnal, Ignasi, u.a.: Genetic Architectures / Arquitecturas genéticas, Barcelona 2003.

Fiedler, Yvonne: Kunst im Korridor. Private Galerien in der DDR zwischen Autonomie und Illegalität, Ch. Links-Verlag, Berlin 2013.

Fink, Wilhelm / Phantasos X / Hochschule für Bildende Künste Dresden (Hg.): Karl-Heinz Adler, Werke 1942 – 2010, Dresden 2012.

Freie Akademie Kunst + Bau e.G.(Hg.) / Kirsch, Antje / Lemke, Sylvia:
Produktionsgenossenschaft Kunst am Bau Dresden. 1958-1990, Dresden 2011.

Gombrich, Ernst H. / Kulturabteilung der Stadt Wien (Hg.): Künstler, Kenner, Kunden, Vortrag im Wiener Rathaus, Wien 1993.

Guth, Peter: Wände der Verheißung. Zur Geschichte der architekturbezogenen Kunst in der DDR, 1.Aufl., Leipzig 1995.

Hofer, Sigrid (Hg.): Grenzgänge zwischen Ost und West, Schriftenreihe des Arbeitskreises Kunst in der DDR, Bd.1, Dresden 2012.

Holfeld, Monika: Erhalten und Gestalten. Ästhetik am Plattenbau, Berlin 1996.

E.A. Seemann Verlag (Hg.) / Prof. Dr. phil. habil. Kadatz, Hans-Joachim: Seemanns internationales Architekturlexikon, 1994, Sonderausgabe, Wien 2004.

Kirsch, Antje: Edmund Moeller. Auf der Suche nach einem vergessenen deutschen Bildhauer, Dresden 2005.

Museum Ludwig, Köln / Bieger-Thielemann, Marianne / Goodrow, Gérard A. / Haberer, Lilian u.a.: Photographie des 20. Jahrhunderts. Museum Ludwig Köln, Köln 1996.

Müller, Werner / Vogel, Gunther: dtv-Atlas Baukunst, Bd. 1, 13.Auflage, München 1974, 2002.

Pfennig, Gerhard: Kunst, Markt und Recht. Einführung in das Recht des Kunstschaffens und der Verwertung von Kunst, Verlag Medien und Recht, München 2009.

Pfisterer, Ulrich (Hg.): Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe, Stuttgart 2003.

Richter, Klaus: Kunst der Moderne. Vom Impressionismus bis heute, Prestel-Verlag, München, London, New York 2000.

Schack, Haimo: Kunst und Recht. Bildende Kunst, Architektur, Design und Fotografie im deutschen und internationalen Recht, Mohr Siebeck- Verlag, 2. Aufl., Tübingen 2009.

Schulze, Dietrich: VIADUCT. Kunst und Wissenschaft. Art and Science, Dresden 2006.

Schulze, Gernot: Meine Rechte als Urheber. Urheber- und Verlagsrechte schützen und durchsetzen, dtv-Verlag, 6.Aufl., München 2009.

Simone Simpson: Zwischen Kulturauftrag und künstlerischer Autonomie. Dresdner Plastik der 1950er und 1960er Jahre, Böhlau 2008.

Thies, Wiltrud: Wie viel Schutz braucht die Kunst im öffentlichen Raum? Wissenschaftliche Beiträge aus dem Tectum-Verlag, Reihe Rechtswissenschaften, Bd. 22, Marburg 2008.

Internetquellen

https://www.architekturtheorie.tu-berlin.de/fileadmin/fg274/1_-_Adolf_Loos__Ornament_und_Verbrechen__1908_-_Auszug.pdf

<http://www.karl-heinz-adler.de/index.php?biografie>

<http://blog.staedelmuseum.de/gegenwartskunst/das-leben-als-kunstwerk>

Abbildungsnachweise

Abbildung	Quelle
1	Meyer, Franz Sales: Handbuch der Ornamentik Reihe: Seemanns Kunsthandbücher, Reprint, 6. Auflage, Leipzig 1898 / Augsburg 1997, S.305, Tafel 171, Abb. 4, 5
2	Nachlass Friedrich Kracht, Archiv Karin Kracht, unsigniert, undatiert
3,4	Demartini, Elena / Prina, Francesca: Atlas Architektur. Geschichte der Baukunst, deutsche Auflage, München 2006, S. 355, S. 378.
5	Estévez, Alberto T. / Puigarnau, Alfons / Pérez Arnal, Ignasi, u.a.: Genetic Arquitectures /Arquitecturas genéticas, Barcelona 2003, S. 68.
6,7	Schulze, Dietrich: VIADUCT. Kunst und Wissenschaft. Art and Science, Dresden 2006, S. 46, S. 47.
8,9	Blossfeldt, Karl / Mattenklott, Gert / Kilius, Harald: Urformen der Kunst. Wundergarten der Natur. Das photographische Werk in einem Band, München 1994, Abb. 222,175.
10,11	Museum Ludwig, Köln/ Bieger-Thielemann, Marianne/ Goodrow, Gérard A./ Haberer, Lilian u.a.:Photographie des 20. Jahrhunderts – Museum Ludwig Köln, Taschen-Verlag, Köln 1996, S. 322, 323.
12,13	Archiv Prof. Karl-Heinz Adler, Ausschnitt aus einer Kopie der Patentschrift 32 003.
14, 15, 16, 17	Archiv der Produktionsgenossenschaft Bildender Künstler <i>Kunst am Bau</i> , Auszug aus unbeschriftetem Fotoalbum zu Formstein-Projekten der Genossenschaftsmitglieder, um 1961.
18	Bauakademie der DDR (Hg.) / Verband Bildender Künstler der DDR (Hg.): Bildende Kunst + Architektur. Katalog Teil 6 Ergänzung, Berlin 1974, S. 125.
19	Nachlass Friedrich Kracht, Archiv Karin Kracht, unbeschriftet und nicht paginiert.
20,21	Nachlass Friedrich Kracht, Archiv Karin Kracht unbeschriftet und nicht paginiert.
22	Beschreibende Grafik zum Patent 94 951 vom 5.1.1973, Archiv Prof. Karl-Heinz Adler, Dresden
23	Fink, Wilhelm / Phantasos X / HfBK Dresden (Hg.): Karl-Heinz Adler, Werke 1942 – 2010, Dresden 2012, S. 174, Abb. 185.

24	Archiv der Produktionsgenossenschaft Bildender Künstler <i>Kunst am Bau</i> , Technische Zeichnung für Aufbau von Formsteinwänden an der Kaufhalle Försterlingstraße in Dresden, undatiert.
25	Nachlass Friedrich Kracht, Archiv Karin Kracht unbeschriftet, undatiert
26	Nachlass Friedrich Kracht, Archiv Karin Kracht unbeschriftet, undatiert, nach 1972
27	Nachlass Friedrich Kracht, Archiv Karin Kracht unbeschriftet, undatiert
28	Nachlass Friedrich Kracht, Archiv Karin Kracht unbeschriftet, undatiert
29	Nachlass Friedrich Kracht, Archiv Karin Kracht unbeschriftet, undatiert, nach 1972
30,31	Produktionsgenossenschaft Bildender Künstler „Kunst am Bau“ (Hg.)/ Adler, Karl- / Heinz / Kracht, Friedrich: BETON Formstein Programm, Dresden 1974, nicht paginiert, Faltseite „Maße“.
32,33	Nachlass Friedrich Kracht, Archiv Karin Kracht unbeschriftet, undatiert, nach 1972
34	Autorin
35	Nachlass Friedrich Kracht, Archiv Karin Kracht unbeschriftet, undatiert, nach 1972
35 a, b, c	Produktionsgenossenschaft Bildender Künstler „Kunst am Bau“ (Hg.)/ Adler, Karl- / Heinz / Kracht, Friedrich: BETON Formstein Programm, Dresden 1974, nicht paginiert,
36	Archiv der Produktionsgenossenschaft Bildender Künstler <i>Kunst am Bau</i> , Technische Zeichnung für Aufbau von Formsteinwänden an der Kaufhalle Försterlingstraße in Dresden, undatiert.
37	Bildende Kunst 8/1984, S. 349.
38,39	Bildende Kunst 10/1966, S. 543.
40,41	Bildende Kunst 11/1980, S. 551.
42	Nachlass Friedrich Kracht, Archiv Karin Kracht
43	Nachlass Friedrich Kracht, Archiv Karin Kracht

Selbständigkeitserklärung

Ich versichere, dass ich die Arbeit selbständig verfasst und keine anderen, als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt habe. Ich reiche sie erstmals als Prüfungsleistung ein. Mir ist bekannt, dass ein Betrugsversuch mit der Note „nicht ausreichend“ (5,0) geahndet wird und im Wiederholungsfall zum Ausschluss von der Erbringung weiterer Prüfungsleistungen führen kann.

Sylvia Lemke, 5.Januar 2015