

Lorenz Dittmann

## »Der sehende Mensch«

## Zum Werk von Boris Kleint

Boris Kleint gehört zu den heute zu Unrecht weniger bekannten Künstlern, die in strenger Konzentration ein Œuvre abstrakter Kunst von Rang geschaffen haben. Um auf dieses Werk wiederum die Aufmerksamkeit zu lenken sei hier eine erste, das Gesamtwerk berücksichtigende Skizze vorgelegt<sup>1</sup>. Der Schwerpunkt liegt dabei auf der Analyse einiger ausgewählter Werke, Biographisches wird nur in den nötigsten Hinweisen und, ausführlicher, in Berichten aus der Feder Kleints erwähnt.

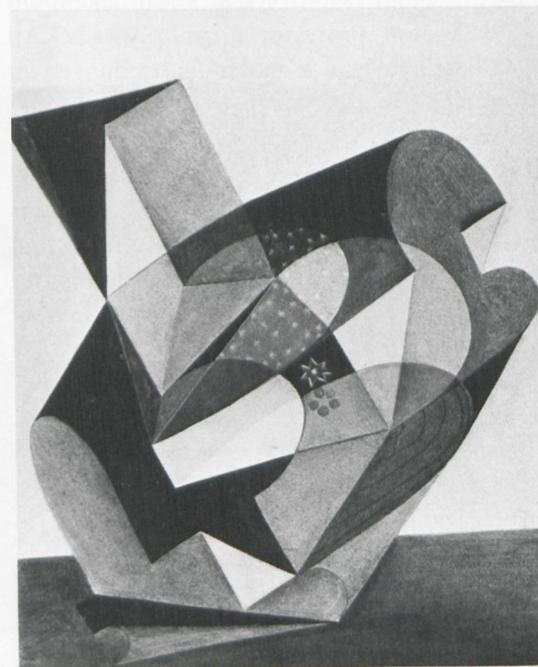
Boris Herbert Kleint wurde am 11. April 1903 in Masmünster (Elsaß) geboren<sup>2</sup>. Er ist mithin Generationsgenosse etwa Ernst Wilhelm Nays (geboren 1902) oder Fritz Winters (geboren 1905), Angehöriger also einer »zweiten« Generation abstrakter Maler, die schon auf den Errungenschaften der Begründer ungenügender Kunst aufbauen konnten<sup>3</sup>. Anders aber als die beiden genannten und die meisten anderen Maler wandte sich Kleint zuerst einem Universitätsstudium zu, schloß dieses ab und war mehrere Jahre wissenschaftlich tätig. Er studierte Psychologie, Philosophie und Medizin an den Universitäten Heidelberg, Leipzig und Würzburg und promovierte 1925 in Würzburg mit einer psychologischen Studie »Über den Einfluß der Einstellung auf die Wahrnehmung«<sup>4</sup>. Nach einem in Berlin verbrachten Semester war Kleint von 1925 bis 1931 Assistent am Psychologischen Institut der Universität Frankfurt. Der wissenschaftliche Ertrag dieser Jahre sind, neben anderen Arbeiten, Kleints »Versuche über die Wahrnehmung«, veröffentlicht, um mehrere Jahre verzögert, erst 1940<sup>5</sup>. Kleints »Bildlehre«, 1952, während eines längeren Pariser Aufenthaltes in der Manuskriptfassung niedergelegt, veröffentlicht 1969 in erster, 1980 in zweiter, erweiterter Auflage und soeben auch in japanischer Übersetzung erschienen, speist sich in hohem Maße aus der damals gewonnenen phänomenologischen Schulung – und aus den Erfahrungen des Malers Kleint.

Seinen Übergang zur Malerei im Jahre 1931 und die geistig-politische Atmosphäre dieses und der folgenden Jahre beschrieb Kleint selbst: »Frankfurt 1931. Die Universität stand

auf ihrem Höhepunkt. Allein in den Geisteswissenschaften wirkte ein Dutzend berühmter Leute, und es gab auch Seminare mit einem Dutzend Professoren. Max Scheler war da, dessen Bibliothek ich mitverwalten mußte, Horkheimer, ein sehr schlanker hübscher Mann mit tiefschwarzen Haaren, kam oft ins psychologische Institut und dann und wann auch Adorno (er hieß damals noch Wiesengrund), wenn auch noch außerhalb stehend, mit Gelb und Goldstein, damals schon berühmt wegen ihrer Untersuchungen an Hirnverletzten, gab es ständige Zusammenarbeit. – Meine sechs Universitätsjahre in Frankfurt waren um, allein aus inneren Gründen. Zwar winkte noch ein Lehrauftrag aus Basel und die Habilitation stand sowieso fest. Aber ich wagte den Sprung aus sicherer, zukunftsreicher Geborgenheit ins Ungeheure der Kunst. Zunächst nur halbtags in der Städelschule, wo mich Fritz Wichert, gerade mit seiner phänomenalen Ausstellung »Vom Abbild zum Sinnbild« befaßt, freundlich aufnahm. Er schickte mich zu Peter Röhl in den Vorkurs, wo von dessen Bauhausschulung wenig zu merken war. Beckmann war für uns unsichtbar. Wir machten den laufenden Aufgaben zum Trotz in Gemeinschaftsarbeit und fast fieberhaft Materialkompositionen aus Stroh, Papier, Nägeln und allem, was sich fand, ohne etwas Derartiges gesehen zu haben. Lisker, der später an Wicherts Stelle in brauner Uniform als Direktor saß, riet mir in längeren Gesprächen über Kunst zu Itten. – Der Wechsel war total. So wichen Frankfurter Nasallaute der Berliner Schnauze, und die Berliner Luft war, wie erwartet, sehr belebend. Max Wertheimer, der großes Verständnis für den Berufswechsel gehabt hatte, rief mich noch einmal, wenn auch nur für halbtags, zurück. Aber ich war da schon zu Hause, und in Unkenntnis der hereinbrechenden Riesenwirtschaftskrise, die zu durchschwimmen beträchtliche Mühe kostete, lehnte ich ab. – Bei Itten lag, als ich hereinkam, alles zu Boden und gab rhythmische Laute von sich. Ich war ziemlich betroffen, merkte aber bald, daß man da etwas lernen konnte. Ganz neu war das freilich nicht, die Arbeit in Frankfurt betraf ausschließlich die Wahrnehmung. Wir blickten dort durch Röhren und auf Farb-

kreisel, experimentierten mehr als wir nachdachten, und Reihen, Stufen, Kontraste waren uns vertraut. Man hatte da sehen gelernt. Itten zitierte oft Schlemmer, der uns einging als Prototyp des Bauhausmenschen, und auch Klee, während von Kandinsky und erst recht von Gropius keine Rede war. (...) – Es zog uns alle mehr oder weniger zum Bauhaus, dem ich mich schließlich noch direkt zuwenden wollte. In Steglitz stand es da wie zur eigenen Beerdigung bereit – schon äußerlich. Kandinsky lehnte meine etwas bange Frage, ob es möglich sei, produktiv zu arbeiten und gleichzeitig zu unterrichten, mit dem Hinweis auf sich selbst, gelassen als völlig unbegründet ab. Wir besprachen mit ihm ausführlich die Arbeiten fortgeschrittener Schüler. Aber das dauerte nicht lange: das Haus fand ich einige Tage danach, laut Anschlag der Gestapo, geschlossen vor. Gropius lernte ich erste einige Jahre später in London kennen, wo er mich zur Mitarbeit an dem geplanten Bauhaus in England gewinnen wollte. – Also wieder zurück zu Itten, der inzwischen auch in Krefeld wirkte. Ich konnte ihn in seiner

1 Boris Kleint *Corpus Asteriscum*, 1936; Aquarell und Farbstift auf Papier, aufgezogen auf Karton, 40×32 cm. Besitz des Künstlers



*Abwesenheit von Berlin bis 1934 vertreten und nach seinem endgültigen Weggang die verbliebenen Schüler in eigener Privatschule übernehmen. Itten lehrte zuletzt allein, Georg Muche war nicht lange da, auch Ardon, der damals noch Bronstein hieß, hatte mit seinen maltechnischen Stunden nur ein kurzes Gastspiel zwischen Bauhaus und Israel gegeben. Trotz Itten, Bauhaus und Kubismus beschäftigten uns doch sehr die alten Meister, wofür auch Itten selbst sorgte... – Waren es 1933 nur wenige, wie Klee, die man entfernte, so ging es uns Jüngeren auch langsam an den Kragen. Ferdinand Möller wollte mich noch ausstellen, mußte aber bald resignieren und den Laden schließen. 1936 – die Ausstellung ›Entartete Kunst‹ war in Vorbereitung – kehrte ich der Stadt den Rücken und verließ Deutschland.«<sup>6</sup> Kleint emigrierte nach Luxemburg. Von dort konnte er mehrmals nach Paris reisen, wo er Alberto Magnelli, Pablo Picasso, Wassily Kandinsky und nach dem Kriege auch Fernand Léger und Ossip Zadkine besuchte<sup>7</sup>.*

»Die Emigration dauerte aber kaum länger als drei Jahre (1937–39). Luxemburg wurde im Mai 1940 besetzt und dann ›deutsch‹ (Gau Moselland, mit eigenem Gauleiter). Gerade in dieser Zeit entstanden die wesentlichen Arbeiten. – Als in Luxemburg eine ›Säuberungswelle‹ einsetzte, mußte ich zeitweise nach vorn, d. h. ins Reich ausweichen, wo man mit dem Säubern fertig war. Freunde hielten mich für hoffnungslos verrückt, als Hitler ganz Frankreich besetzte. Ermutigt hat mich nur Kandinsky, den ich infolge glücklicher Umstände in Paris mehrmals besuchen konnte... Aus dieser Zeit gibt es noch Stücke eines Briefwechsels mit ihm... In Luxemburg wurde nur gute deutsche Kunst gezeigt und ich mußte schon deshalb im Dunkeln arbeiten...«<sup>8</sup>

1946 kehrte Kleint aus der Emigration zurück und übernahm eine Meisterklasse für Malerei und die Grundlehre an der Staatlichen Schule für Kunst und Handwerk in Saarbrücken, wo er 1954 zum Professor ernannt wurde. Ab 1948 beteiligte er sich an den Ausstellungen im Salon »Réalités Nouvelles« in Paris. In der Ausstellung »Das rote Bild« im Atelier Piene, Düsseldorf, woraus die Gruppe »Zéro« hervorging, und danach in den Zéro-Ausstellungen in Arnheim, Amsterdam, Den Haag und Berlin zeigte er seine Bilder<sup>9</sup>. 1976 erhielt er den ersten Saarbrücker Kunstpreis. Kleint lebt heute in Kutzhof im Saarland.

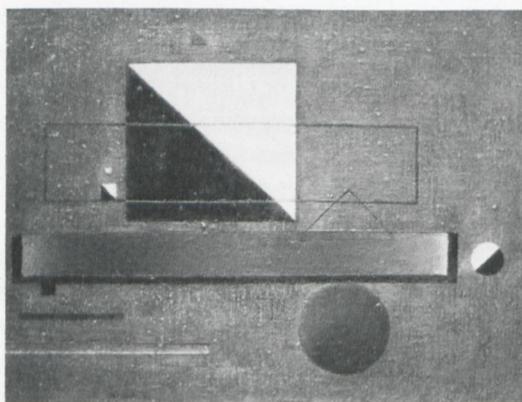
Dieser kurze Lebensabriß deutet die Verbindung Kleints mit der Bauhaus-Tradition an, zugleich aber auch die durch den relativ späten Übergang zur Malerei bedingte anfängliche »Verspätung«, »Phasenverschiebung«, verglichen mit der allgemeinen Entwicklung der Bauhaus-Malerei. Einen ersten Höhepunkt erreicht Kleints Schaffen um 1940 mit Werken in streng geometrischer Formensprache. Die von

der Berliner Akademie der Künste 1978 veranstaltete Ausstellung »Zwischen Widerstand und Anpassung, Kunst in Deutschland 1933–1945«, auf der Kleint mit zwei großen, geometrisch-abstrakten Bildern von 1940 vertreten war<sup>10</sup>, ließ seine Ausnahmesituation innerhalb dieses Zeitraumes im Vergleich zu den meist realistisch oder surrealistisch bestimmten Werken seiner Künstler-Kollegen erkennen.

Diese »Phasenverschiebung« hat also nichts zu tun mit Epigonentum, künstlerischer Rückständigkeit, ihre Ursache liegt im wissenschaftlichen Ergründen der komplexen Gesetzmäßigkeiten und Zusammenhänge in der Welt der Wahrnehmung. Die Erkenntnis der Beziehungsfülle in der sichtbaren Welt und der Wunsch, sie gestaltend darzustellen, waren es, die Kleint von der Wahrnehmungspsychologie zur Malerei zogen, nicht ein kunstimmanenter »Problemstand«, den es aufzunehmen und weiterzuverfolgen gäbe. Hatte es die Entdecker der ungegenständlichen Formensprache der klassischen Moderne, Maler wie Kandinsky und Klee, dazu getrieben, ihre künstlerischen Erfahrungen mit wahrnehmungspsychologischen Studien zu vergleichen<sup>11</sup> und diese Erfahrungen in einer der Wissenschaft analogen Systematik zu ordnen, so ging Kleint den umgekehrten Weg, indem er die Wahrnehmungspsychologie zur Kunst transzendierte. Wie wenig Kleint damit jedoch zum »wissenschaftlichen« Maler wurde, wird die Betrachtung seiner Bilder lehren. Mit dem Innewerden einer Ordnung der Wahrnehmungswelt und der Begründung künstlerischer Tätigkeit in solcher Ordnung wird aber auch die Frage kunstinterner Prioritäten und Abhängigkeiten sekundär.

Kleint beginnt 1930 mit ersten selbständigen abstrakten Zeichnungen<sup>12</sup>. In den dreißiger Jahren entstehen neben abstrakten Blättern auch großformatige Aktzeichnungen und Stilleben, in denen starke Raum-Körper-Spannungen in Flächenbezügen aufgefangen sind.

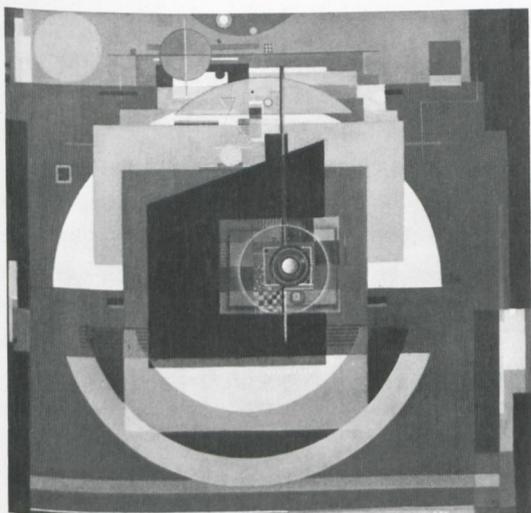
2 Boris Kleint *Schwarz-weißes Quadrat, diagonal*, 1938; Öl auf Leinwand, 32×42 cm. Besitz des Künstlers



Die abstrakten Zeichnungen sind meist komplexe Gebilde aus geometrischen, von langhinschwingenden einfachen Kurvenzügen begrenzten Einzelformen, die sich aus Flächenstücken durch Überschneidungen und Durchdringungen raumhaft entfalten<sup>13</sup>. Gleichzeitig, und das macht Kleints Unabhängigkeit, seinen Ansatz bei eigenen Seh- und Werkerfahrungen deutlich, schafft er freie, aus breiten, unregelmäßigen Pinselzügen und -flecken komponierte, tachistisch wirkende Studien, und diese Zweipoligkeit von kühler Geometrisierung und wie regellos erscheinender Fleckenrhythmik läßt sich bis in die fünfziger Jahre verfolgen.

*Corpus Asteriscum*<sup>14</sup> von 1936 (Abb. 1) übersetzt die Linienzeichnungen der strengen Richtung in eine Farbgestalt. Die gelassen strömenden, geometrische Grundformen umspielenden, aber frei gezogenen Kurven und Geraden sind zu Grenzen einander durchdringender Farbflächen geworden, erfüllt von kühlen Grün-, Gelb-, Graugrün-, Graublau-, Graurosa- und Rot-Tönen und kontrastiert gegen tiefes, stellenweise in dunkles Blau sich öffnendes Schwarz und gegen Weiß. Dieser »Farbkristall« steht auf dunkelgrünem Boden, scheint so in seinen Maßen faßbar. Aber die unterschiedlich geneigten Blau- und Graurosa-Ebenen im Inneren des Farbkörpers sind übersät von kleinen Sternen, schwebend über einem Stern, der die Mitte des ganzen Gebildes bezeichnet. So spannt sich ein inneres Firmament aus, die Größenverhältnisse relativieren sich, der Mikrokosmos kann auch Bild eines Makrokosmos sein.

Wie in einer bildnerischen »Summa« vereinigte das *Schwarzweiße Quadrat, diagonal* von 1938 (Abb. 2) die Grundelemente bildnerischer Gestaltung. »Der Umgang mit den Elementen lehrt, daß sie eher geheimnisvoll als nüchtern, nicht primitiv, sondern grundlegend sind und bereits bildhaften Ausdruck erhalten.« Diesen Satz aus dem Vorwort von Kleints »Bildlehre«<sup>15</sup> veranschaulicht schon dies frühe Werk in exemplarischer Weise. Das Rotbraun des Grundes, durch die grobkörnige Leinwand mannigfach differenziert, erscheint im linken unteren, durch die Bilddiagonale in etwa zu begrenzenden Bereich um eine Spur dunkler als im rechten oberen, so den Grund verwandelnd wie von Verschattung zu Beleuchtung. In unmittelbarer Entsprechung dazu teilt sich das Quadrat in ein tiefschwarzes und ein leuchtend weißes Dreieck und weist damit auf den Bezug größtmöglicher farbiger Dunkelheit und Helle zur Urspannung von Finsternis und Licht. Überlagert wird dies schwarzweiße Quadrat von einem rein durch Linien bestimmten liegenden Rechteck, das die Grundmöglichkeit linearer Gestaltung in Reinkultur symbolisiert. Wie das Linienrechteck die »lineare« Begrenzung des schwarzweißen Qua-



3 Boris Kleint *Kulissenfuge*, 1938;  
Öl auf Leinwand, 60×62 cm.  
Besitz des Künstlers

drats abstrahiert, so »konkretisiert« der darunter sich ausbreitende Farbstreifen die Polarität von Schwarz und Weiß zur Mannigfaltigkeit der Buntfarben. Vom leuchtenden Blau spannt sich das Band über Violett, Rot und Orange zu aufleuchtendem Gelb, vom Pol der »Finsternisfarben« zum Pol der »Lichtfarben«. Ausgeschlossen bleibt das Grün, in dem sich Licht und Finsternis »ganz und gar durchdringen«. Grün, das den »Scheidepunkt des ganzen Farbenkontinuums« bildet, den »Schwebepunkt, von dem es links und rechts in entgegengesetzter Richtung« weitergeht<sup>16</sup>, bleibt dem schwebenden Kreis rechts unten vorbehalten, der begleitet wird von einem dunkel- und einem hellgrünen liegendem Stab. Die Totalität der Farbwelt ist so in ihrer phänomenologisch-gesetzhaften Beziehung zu Licht und Finsternis auf die einfachste Weise veranschaulicht, und ebenso die Totalität der formalen Grundelemente: das Quadrat, das sich teilt in Fläche und Begrenzung, spaltet in die Zweiheit von Dreiecken, streckt in die Breitung unterschiedlich dimensionierter liegender Rechtecke, die wiederum zurückkehren zur bloßen Liniengestalt, und das ergänzt wird durch das andere Grundelement, den Kreis, der durch zarte Helldunkeldifferenzierung Kugelgestalt anklängen läßt.

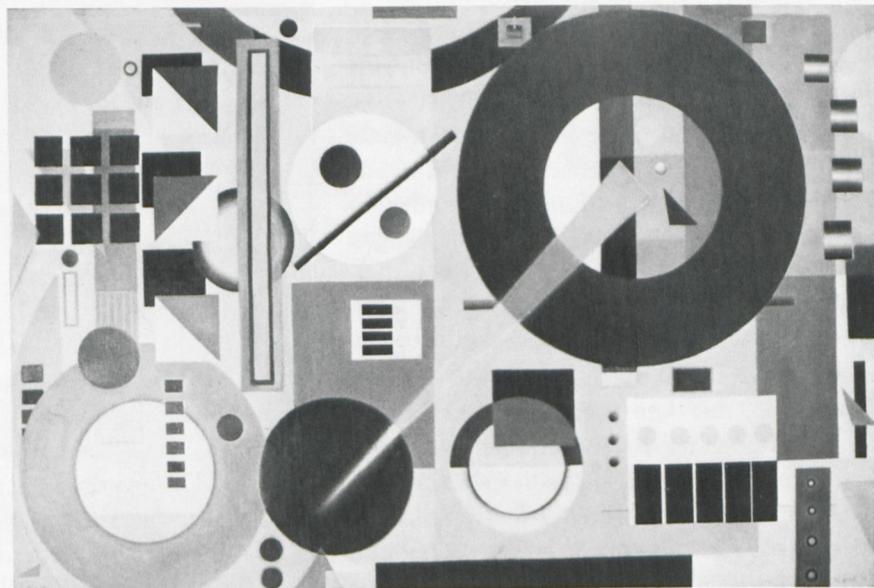
Das Erstaunliche aber ist, daß dies durch und durch gesetzliche Bild ganz frei ist von didaktischer Penetranz, im Gegenteil: die Grundelemente und Grundbezüge bildnerischer Gestaltung in ihrem Charakter der Un-Erklärbarkeit, in ihrem rätselhaften eigenen Ausdruck als anschauliches »Geheimnis« aufzeigt. Gerade der wissenschaftlich geschulte Maler weiß um die Grenzen wissenschaftlicher Erklärung, weiß, daß Kunst erst jenseits ihrer einsetzen soll, im Gegensatz zu manchem Farb- und Formsystematiker, dessen Ziel die Lösung von Gestaltungsproblemen in wissenschaftlicher Nüchternheit ist.

Thematisiert das *Schwarzweiße Quadrat, diagonal* die Totalität bildnerischer Grundelemente, so macht die *Kulissenfuge* desselben Jahres (Abb. 3) über das Formmotiv: die Durchschneidung von Kreis und Rechteck hinaus, das Verhältnis von »Grund« und »Form« selbst zum bildnerischen Thema. Solche Themenstellung ist undenkbar ohne die Voraussetzung der kubistischen Bildgestaltung, in der zum ersten Mal der Bildgrund selbst zum »Motiv« erhoben worden war. Denn erst im Kubismus und hier vor allem in der Bildgestaltung Juan Gris' »fallen Malfläche und ästhetische Grenzschicht zusammen und der Raum hinter – anschaulicher gesagt: innerhalb – der Fläche wird zum Bildfeld, das »Flächeninnere« zum Erscheinungsbereich der Formen.«<sup>17</sup>

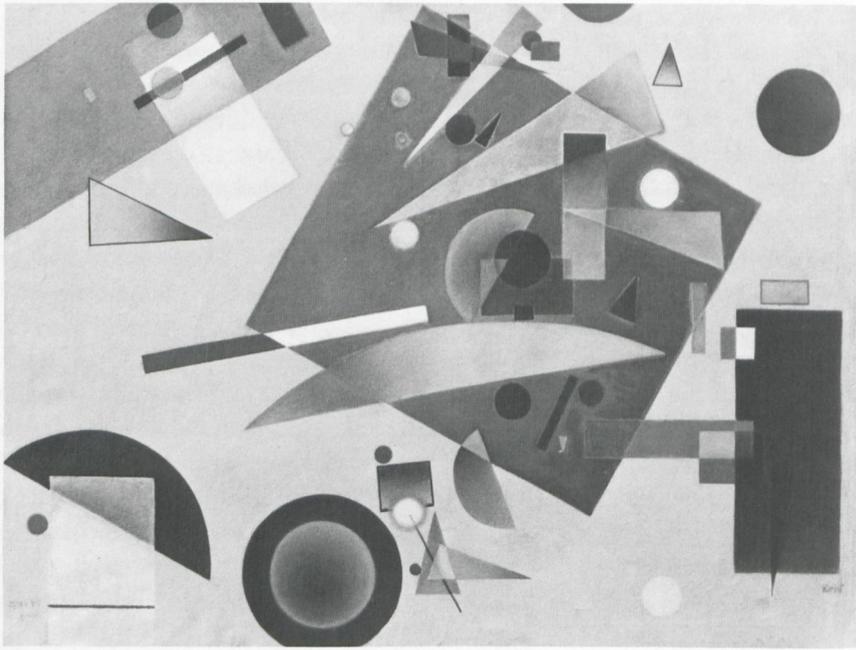
In diese Tradition stellt sich auch Kleints Bild ein. Anders aber als in Werken Juan Gris' verschränken sich hier nicht abgehobene oder eingetieft Flächenteile mit dem Bildgrund mittels eines vielschichtigen Systems von »Passagen«, das auch mannigfache Drehungen und Verschiebungen dargestellter Bildgegenstände erlaubt, vielmehr ordnen sich die Teilflächen, die ihre Identität nach Form und Farbe weithin bewahren, in strikter Frontalstellung voneinander an. Jede Teilfläche ist Folie, »Grund«, für die nächstvordere und »Form« in Bezug zu ihrer rückwärtigen. Ihrer formalen Begrenzung und Rhythmik nach stufen sich die Teilflächen dabei von hinten nach vorne und von außen nach innen. Dieser Bewegung der »Konzentration« bis hin zur mittleren »Linse«, mit der das Bild dem Blick des Betrachters begegnet, antwortet jedoch gegensinnig die um den Dreiklang von Rotbraun, Graugrün und Graublau sich entfaltende farbige Erscheinung, die von vorne nach hinten führt: die »zweite« Flächenform, von vorn gezählt, ist tiefschwarz und scheint so in eine unmeßbare Tiefe zu führen – dies in einen grenzenlosen Dunkelraum saugende Schwarz aber wird ge-

rahmt von helleren, ausstrahlenden, expansiven Tönen, die eine von innen nach außen leitende Farbenrhythmik nahelegen. So wird die gebildehaft feste Fläche durchpulst von gegensinnig gerichteten Energien, die dank ihrer je anderen Flächenbegrenzung und der freien Wiederkehr von Farb- und Formmotiven eine bloß metrische Teilung transzendieren in eine komplexe, lebendige Bildrhythmik.

Ist die *Kulissenfuge* (Abb. 3), wie die meisten kubistischen Bilder, auch die Juan Gris', noch mittebezogen, gestaltet in klarer Hierarchie von Bildmitte zu Bildrändern, so zeigt *Schau Nr. 1: Anneau Rouge (Purpurring)* von 1939 (Abb. 4), das erste großformatige Bild Kleints, zum ersten Mal eine für sein weiteres Schaffen spezifische Bildstruktur: Vermeidung von Mittelebenbetonung, Verdichtung der Bildelemente gegen die Ränder hin. Zwei Farbringe bestimmen die Bilderscheinung, ein purpurbrauner größerer rechts oben, ein graublauer links unten, der, tiefer liegend als der rotbraune, wie dessen fernes Echo wirkt. Schon damit wird der flächenemmanente Raum geöffnet, gespannt und so zum Ort dichter Besetzung mit Elementarformen, Kreisen in wechselnder Färbung, stehenden und liegenden Rechtecken, Dreiecken, Punkten. Diese Elemente sind, wiewohl sämtlich in frontaler Haltung dargeboten, in eine rhythmische Gesamtbewegung eingefügt. Im linken Bilddrittel sinken die Formen; vom dunklen Kreis rechts neben dem graublauen Ring aber spannt sich ein strahlartig schmales Dreieck nach rechts oben, zum Zentrum des Purpurrings. Um diesen Ring herum schweben die Formen der rechten Bildhälfte, mit einer leisen Tendenz wiederum nach abwärts. Eine Wellenbewegung also durchzieht das Bild: fallend – steigend – fallend, eindeutig in der Formenfolge, ambivalent jedoch im Farbigen, das immer wieder den Klang von Fern und Nah im Verhältnis der beiden Ringe umkehrt in den von Nah und Fern, das heißt: den Purpurring zum ersten



4 Boris Kleint  
*Schau Nr. 1:  
Anneau Rouge  
(Purpurring)*, 1939;  
Öl auf Leinwand,  
99,5×150 cm.  
Besitz des Künstlers



5 Boris Kleint  
*Schau Nr. 2:*  
*Blaues Viereck*, 1940;  
 Öl auf Leinwand,  
 90,5 × 120,5 cm.  
 Besitz des Künstlers

optischen Aufmerksamkeitszentrum macht. Die rhythmische Bewegung kommt an den Bildrändern nicht zum Stehen. Dreieck und Kreissegment rücken eng an die linke Bildkante, oben und rechts werden Formen vom Bildrand überschritten: Dies Bild ist mithin kein geschlossener, auf sein Zentrum bezogener Kosmos, sondern ein nach Außen drängendes, expansives, sich weitendes Gebilde, quellend und prunkend in der stolzen Fülle seiner Glieder.

Und was für das ganze Bild gilt, gilt für jedes seiner Elemente. Bei aller gedrängten Fülle bewahrt ja jede Form ihre entschiedene Ausprägung, ihre Unabhängigkeit und Unversehrtheit. Trotz enger Nachbarschaft beeinträchtigt, stört, zerstört keine Form die andere. Noch die als Folien, als tiefere Schichten gegebenen Formen verlieren nichts von ihrer Klarheit. Jede Form kann so als sie selbst gelten, als Individualität sich darbieten. Die Allgemeinheit der geometrischen Formen zu überwinden, jede von ihnen zu einem Individuum, zu einem ohne Zwang sich behauptenden einzelnen Ganzen zu erheben, darin besteht zu einem wesentlichen Teil die künstlerische Leistung dieses Bildes. Zweifellos trägt die Farbe entscheidend zu dieser Wirkung bei. Fast durchweg erscheinen die Farben nur in einer einzigen Ausbildung. Benachbarte Farbwerte sind durch zarteste Abstufung voneinander abgehoben und gewinnen so Unterschiedenheit in Klang und Bewegung. »Fülle von Individualität«, dies etwa ist der anschauliche Inbegriff dieses Werkes.

*Schau Nr. 2: Blaues Viereck* von 1940 (Abb. 5) ist ein Bild, mit dem Kleint sich Kandinskys Kompositionen nähert, jedoch nicht gleichzeitigen, sondern um 1921/22 entstandenen Werken. Zu vergleichen wären etwa Kandinskys *Roter Fleck II* von 1921 (München, Städtische Galerie im Lenbachhaus), *Blauer Kreis* von

1922 (New York, Guggenheim-Museum), oder *Schwarzer Raster* aus demselben Jahr (Paris, Privatsammlung)<sup>18</sup>, Bilder also, in denen Formen in weiten Bewegungen eine Mitte umkreisen. Zwei Momente des Unterschieds sind hervorzuheben: Kandinskys Kompositionen sind angespannter in ihren Bewegungen, die Großformen, durch gestische Zwischenglieder miteinander verbunden, scheinen von einer übergeordneten Macht ergriffen. Gleichwohl aber konzentriert sich diese Bilddynamik viel stärker auf das Bildfeld, nirgends werden Formelemente vom Bildrand überschritten. In Kleints Bild sind die Formen von einer zarten, fast unmerklichen Bewegung erfaßt. In weitem Bogen schweben sie links auf, aufsteigend vom blaugrünen, dunkelvioletten umrahmten Kreis, rechts sinken sie langsam, um im pflockartig festen, horizontal verankerten stehenden Rechteck rechts unten zur Ruhe zu kommen. Zweimal wird das schräg schwebende Rechteck vom Bildrand überschritten, ein schmales Kreissegment ragt von der oberen Begrenzung aus ins Bild. Wie Gestirne ziehen die Formen ihre stille, weite Bahn, im unirdisch-kühlen Klang aus Violett und Grünblau. Das größte Einzelmotiv bildet das geneigte Viereck. Es erschöpft sich nicht in flächenhafter Ausbreitung, sondern weitet sich zu eigener Himmeltiefe, ein eigenes Planetensystem im umgreifenden Firmament der Formen begrenzend.

Der stillen, aus wenigen, aber ungemein reich differenzierten Form- und Farbelementen gefügten *Schau Nr. 2* steht in stärkstem Kontrast die gewaltige, in ihrer Formenfülle gleichsam berstende *Schau Nr. 5: Ringsonne* desselben Jahres gegenüber (Abb. 6), schon im Format eines der größten Bilder, die Kleint geschaffen hat, ein Hauptwerk nicht nur seines Œuvres, sondern der deutschen Malerei dieser Zeit insgesamt. Es ist, als würde dies Bild nach allen Richtungen über sich selbst hinausdrängen,

trans-zendieren, dem Wesen der Sonne, dem Wesen des Lichtes, das Selbst-Transzendenz ist<sup>19</sup>, entsprechend. Drehflächen besetzen die linke und die rechte Rahmenzone des Bildes scheinen hier die Bildfläche um vertikale Achsen zu wenden, so dem strikt frontal ausgebreiteten Gebilde eine Strahlkraft nach vorne und hinten verleihend. Zur Hälfte nur wird die Ringsonne vom Bilde eingefangen, ein Kreis-sektor spannt sich im Bildzentrum nach oben aus, durchkreuzt von einem nach vorne stoßenden halbierten Spitzkegel und begleitet von einem gleichfalls dynamisierten Doppeldreieck, einem Dreieck mit seiner Spiegelform. Ein Dreiklang konvexer – oder konkaver? – Kugelsegmente fügt sich dieser flächen-räumlich aufs höchste angespannten Zone unten an und leitet zur Basis aus Rechtecken im Rechteck und im Kreissegment. Nicht aufzählbar die Fülle der Begleitmotive, nicht nachzurechnen die Unzahl ihrer formalen und farbigen Bezüge: Bilder im Bild, jeweils von eigenem Klang und Ausdruckscharakter, jeweils eigene Nah- oder Fernsicht fordernd. Der *Purpurring* von 1939 (Abb. 4) erweist sich als Vorstufe zu diesem Bilde, das nun sowohl die Fülle wie auch die Unterschiedlichkeit der farbig-formalen Einzelcharaktere bis an die Grenze des Bild-Möglichen steigert. Sehr selten sind Bilder, die in ähnlicher Weise – mit strikter Begrenzung auf geometrische Grundformen (nur an einer Stelle: links unten, erscheint eine kombinierte, zangenartige Form) – eine vergleichbare Dichte von Ausdruckskontrasten und -variationen erreichen!

In seiner »Bildlehre« unterscheidet Kleint als Grundlage aller weiteren Ausführungen, »bildfüllende« und »begrenzende« Mittel. »Bildfüllende Mittel« (= »Stoff«) sind: Helligkeit, Räumlichkeit, Stofflichkeit und Farbigeit, »begrenzende Mittel« (= »Form«) sind: Punkt, Linie, Fläche, Körper. Farbe gehört hiernach zu den bildfüllenden Mitteln. Denn »Farbe hat nur notgedrungen Quantität. In ihrem Wesen läge es, sich nach allen Seiten unbegrenzt auszubreiten. Der Ton Rot enthält in sich keinen Hinweis auf irgendeine Größe. Die Notwendigkeit der Überschaubarkeit und der begrenzten Verwendung im Bild bedingen ihr normales Vorkommen in Stücken, in Anteilen, in Formen. Mengen werden diesem Bildstoff mehr oder weniger willkürlich aus ihm fremden Motiven entnommen. Er formt nicht, er wird geformt: Farbe ist bildfüllendes Mittel.«<sup>20</sup> Diese Charakterisierung von Farbe ist keineswegs selbstverständlich. So heißt es etwa in Kandinskys Unterscheidung der beiden Kompositionsmittel der Malerei, Farbe und Form: »Die Form allein, als Darstellung des Gegenstandes (realen oder nicht realen) oder als rein abstrakte Abgrenzung eines Raumes, einer Fläche, kann selbständig existieren. – Die Farbe nicht. Die Farbe läßt sich nicht grenzenlos aus-

dehnen. Man kann sich das grenzenlose Rot nur denken oder geistig sehen. Wenn man das Wort Rot hört, so hat dieses Rot in unserer Vorstellung keine Grenze. (...) Wenn aber dieses Rot in materieller Form gegeben werden muß (wie in der Malerei), so muß es 1. einen bestimmten Ton haben... und 2. muß es auf der Fläche abgegrenzt werden, von anderen Farben abgegrenzt, die unbedingt da sind, die man in keinem Falle vermeiden kann.«<sup>21</sup> Kandinsky erkennt also eine der Farbe eigene »Fülle«, Unbegrenzbarkeit nur ihrer Vorstellungsgegebenheit, nicht ihrer materiellen Verwendung zu. Klee vollends leitet Farbe aus pfeilartiger »Energieentwicklung« ab<sup>22</sup> oder bringt sie sogleich mit ihrer Ordnung im Farbkreis in Verbindung: »Die kosmische Angelegenheit der reinen Farben hat die ihr gemäße Darstellung auf dem Kreis gefunden...«<sup>23</sup> Hier handelt es sich offensichtlich um verschiedene Möglichkeiten der Interpretation von Farbe. Bei Kleint ist Farbe, wie erwähnt, eines von mehreren »bildfüllenden Mitteln«, die den »begrenzenden Mitteln« gegenüberstehen. Zugrunde liegt hier eine prinzipielle Unterteilung in »Fülle« und »Form«. Bedenkenswert ist nun, daß sich dieselbe Unterscheidung findet in Erwin Panofskys – von Edgar Wind beeinflusster – Kunsttheorie, nach der »in jeglichem Kunstwerk ein wie immer gearteter Ausgleich zwischen »Fülle« und »Form«, als den zwei Polen eines grundsätzlichen (ontologischen) Gegensatzes, sich vollziehen muß.«<sup>24</sup> Die Anschauungsbeispiele, die Panofsky unter anderem gibt, lassen sich sehr wohl mit Kleints »Bildlehre« in Beziehung bringen: »Wenn die

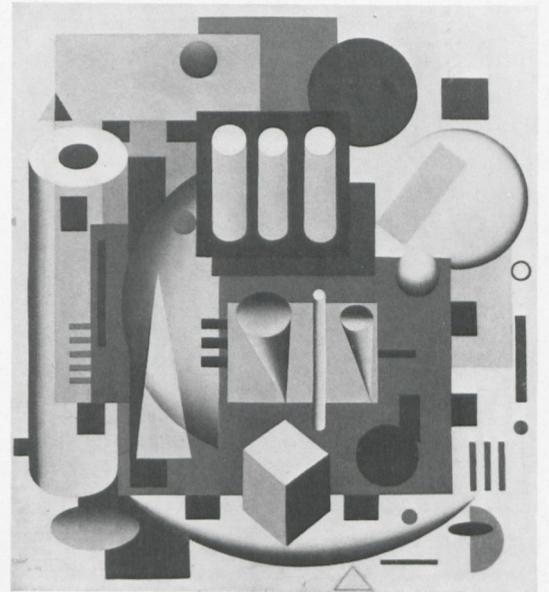
Verwirklichung eines rein optischen Wertes zu einer Ausschaltung jeglicher »Form«, d. h. zu einer völlig amorphen Lichterscheinung führen müßte, so würde umgekehrt die Verwirklichung eines rein haptischen Wertes zu einer Ausschaltung jeglicher sinnlichen »Fülle«, d. h. zu einem ganz abstrakten geometrischen Gebilde führen.«<sup>25</sup> Ohne in einen Vergleich der beiden Wahrnehmungs- und Kunsttheorien einzutreten, sei doch angemerkt, daß Kleints »Bildlehre« Panofskys knappe Systematik an Genauigkeit und Differenzierung der Beobachtungen weit überragt.<sup>26</sup>

Nicht um der Erörterung von kunsttheoretischen Zusammenhängen willen wurde auf Kleints Farbauffassung und seine Unterscheidung von »Fülle« und »Form«, »bildfüllenden« und »begrenzenden« Mitteln hingewiesen, sondern weil sich diese Unterscheidung bis zu einem gewissen Grade in seinen Bildern selbst wiederfindet.

Kann *Schau Nr. 5: Ringsonne* als eine Synthese aller Gestaltungsmittel betrachtet werden, so bauen zwei nachfolgende Werke jeweils nur einen Gestaltungsbereich aus: die *Drei Säulen* die formenden, begrenzenden Mittel, die *Frühlingsfuge* die Farbigkeit als »bildfüllendes« Mittel.

Das Bild »Drei Säulen« von 1942 (Abb. 7) beschränkt sich nach seiner farbigen Erscheinung auf eine reiche Abstufung von Grau-, Blaugrau-, Grüngrau-, Graubraun- und Graurosa-Tönen. Wie während der Hochblüte des Kubismus muß die Buntfarbe zugunsten der Raum-Körper-Flächen-Bezüge zurücktreten. Thema des Bildes ist die Relation von Fläche

und Körper mit beiklingenden Verweisen auf Zwischenformen zu Punkt und Linie in Gestalt kleiner Kreise und schmaler Streifen. Doch werden, anders als in Juan Gris' »deduktiver Methode«, anders auch als im »Purismus«, an den das Bild seiner Haltung nach

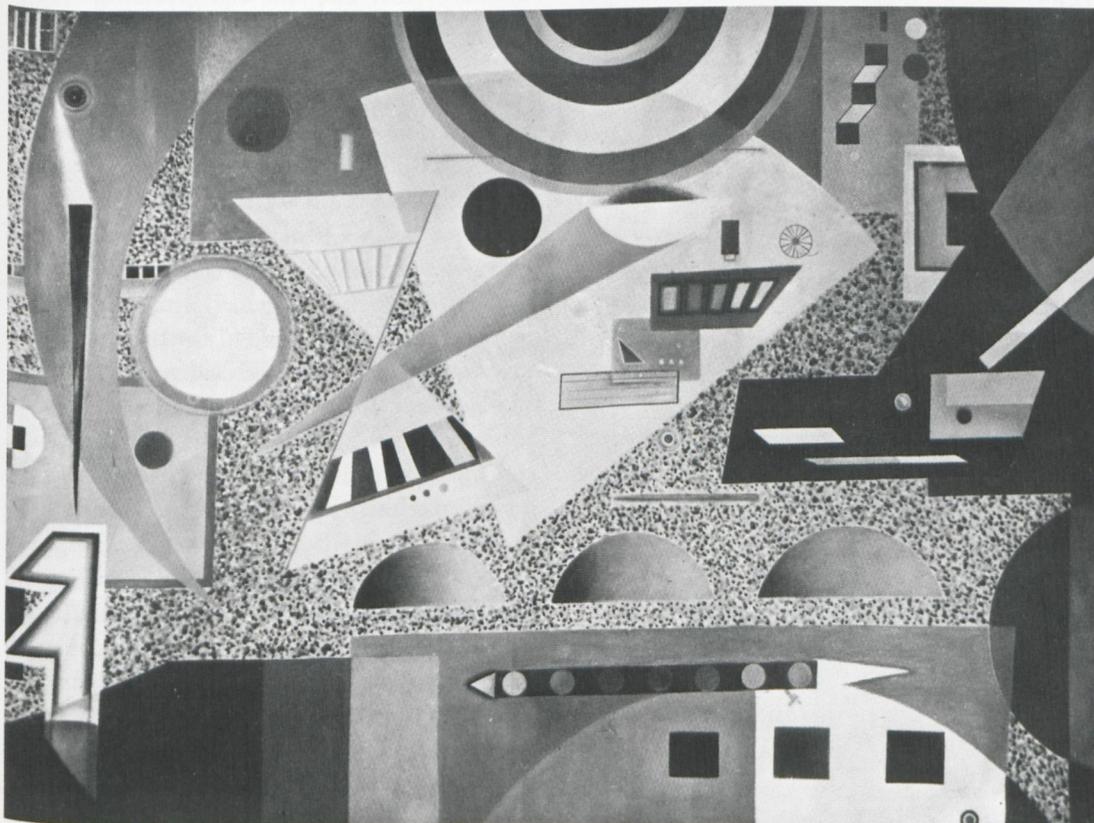


7 Boris Kleint *Drei Säulen*, 1942; Öl auf Leinwand, 104×93,5 cm. Besitz des Künstlers

erinnern mag, die Körper hier nicht zu »Gegenständen«, die an Dinge der empirischen Wirklichkeit erinnern können. Die »Säulen« bleiben Zylinder, schwerelos schwebend vor schwarzer Platte, der große Zylinder links gewinnt, durchschnitten von Flächenformen, nur fragmentarische Körperlichkeit: Kleint bleibt auch hier seiner konsequent abstrakt geometrischen Methode treu.

Die *Frühlingsfuge* von 1943 (*Farbtafel*) aber lebt aus der Farbe. Das Formenvokabular wird wesentlich von Kreisen und sie meist folierenden Rechtecken bestimmt. Kreise sind geschlossene Formen schlechthin. Wegen ihrer strengen Abgrenzung von der Umgebung, ihrer Konzentration und Expansion erlauben sie nur eine lockere kompositionelle Zuordnung. Diese Formeigentümlichkeit macht die *Frühlingsfuge* zur Grundlage ihrer überquellenden optischen Fülle. Formal eignet ihr keine Folgeordnung – aber auch keine Simultantität. Unmöglich, das Bild mit einem Blick zu erfassen, unmöglich auch, von einem Element kontinuierlich zum anderen zu gelangen. Immer neue Aufmerksamkeitszentren beanspruchen den Blick. Weder »relational« noch »non-relational« – um Begriffe der neueren amerikanischen Malerei-Theorie zu verwenden – ist diese Komposition, sondern »polyrelational«: Immer neu die Elemente zu je anderen Bezügen zusammenschließend. Vier Hauptmotive prägen sich gleichwohl aus: die drei größten Kreise und der große weißliche Kreisbogen-Streifen. Zwischen ihnen nun entfaltet sich ein pulsierendes räumliches Leben,

6 Boris Kleint *Schau Nr. 5: Ringsonne*, 1940; Öl auf Leinwand, 152×208 cm. Besitz des Künstlers



das an allen Bildstellen nachklingt – denn alle Bildbezüge sind vornehmlich solche des Vor- und Hintereinander, nicht solche des Nebeneinander. Räumlich am tiefsten reicht der stumpf dunkelblaue, von einem kühlgrünen Rand gesäumte mittlere Kreis, näher kommt der mittelgrüne Kreis links unten, noch näher der weißlich-leere größte Kreis rechts. Konzentriert man den Blick auf den Tiefensog des mittleren Kreises, so erfährt man das Bild als ausstrahlend, als sich weitend nach vorne und nach den Rändern zu. Auch in diesem Bilde – wie schon beim *Purpurring* und bei der *Ringsonne*, verdichten sich die Elemente zu den Rändern hin. Hier jedoch nicht in gleicher räumlicher Lagerung – vielmehr liegt die linke obere Zone mit ihren überwiegenden Hellblau-Akzenten deutlich tiefer, ferner als die Zone unten rechts, in der orangebraune Töne dominieren. Der Kreisbogen schließlich, in seiner rosatonig-weißlichen Helle scharf kontrastiert von den dunklen Folienfarben, ist die dem Blick nächstgelegene Form. Mit diesem Näherrücken scheinen die farbigen Formen auch herabzuschweben. Kein »metaphysischer« Aufschwung also wie bei Malewitsch oder bisweilen auch Kandinsky, sondern – nach dieser Hinsicht etwa vergleichbar den Reliefs von Erich Buchholz<sup>27</sup> – ein Bild, das Herabkunft zur Erde veranschaulicht.

Ein Bild sich ausbreitender und öffnender Fülle. Es hebt die Unterscheidung von »Grund« und »Figur« auf in den Zusammenklang von »Fülle« und »Form«: nicht ein Bildgrund ist ja gegeben, sondern eine Vielzahl von Farbgründen in dichter Neben- und stellenweise auch Überlagerung. Die Unbegrenzbarkeit der Farbe, ihr »Fülle«-Charakter gelangt hier unmittelbar zur Anschauung.

In optischer Fülle ein Herabsinken der Formen und zugleich in den Hauptmotiven ein

Sich-Öffnen: aus der blauen Dunkelheit des mittleren Kreises zum Grün des kleinen und zum weißlichen großen Kreis, der in lichthafes Scheinen sich zu lösen scheint, in solcher Herabkunft von Licht ist dieses Bild in Wahrheit eine Darstellung kosmischer Kräfte des Frühlings, eine »Frühlingsfuge«.

In ihrem Buch »Abstrakte Kunst – eine Weltsprache« (1958) schrieben Georg Poensgen und Leopold Zahn, nach einer Charakterisierung der »tachistischen« Malerei in Paris und Amerika, über diese Phase der ungegenständlichen Malerei in Deutschland: »Unter den Deutschen fand der Tachismus vor allem in den um die Frankfurter Zimmergalerie Frank gruppierten Malern Bernard Schultze, Heinz Kreutz, K. O. Götz und Otto Greis aktive Anhänger. Boris Kleint schuf 1932 ein Aquarell betitelt »Fleckenrhythmus« und beansprucht damit, das erste tachistische Bild überhaupt geschaffen zu haben...«<sup>28</sup>

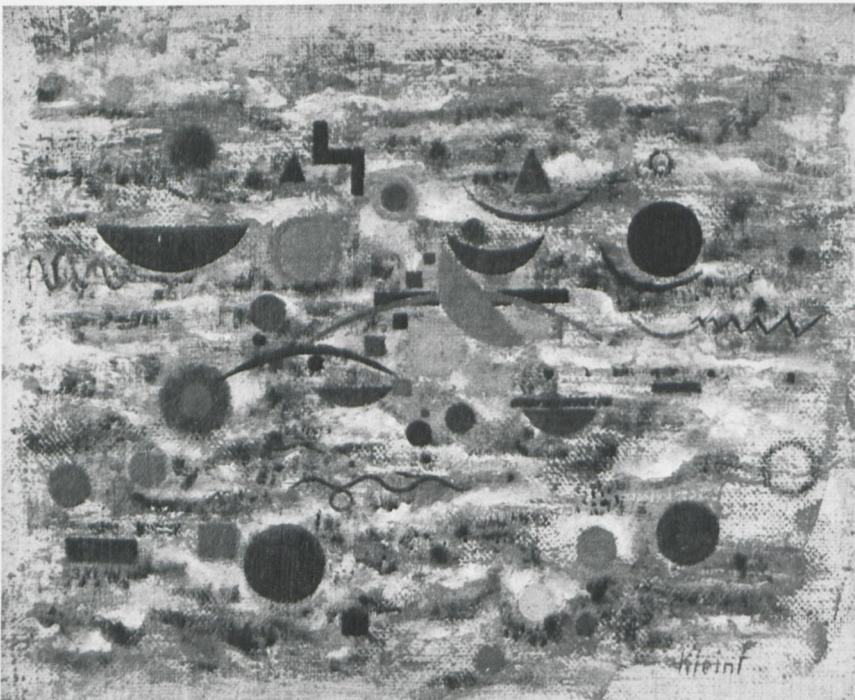
Entsprechend ordnete das den Themen »Geste und Rhythmus«, »Tachismus«, »das Nicht-Formelle« gewidmete Heft 10/XII, April 1959, der Zeitschrift »Das Kunstwerk« in seinem die Haupttappen dieser künstlerischen Tradition dokumentierenden Illustrationsteil Kleints Aquarell *Fleckenrhythmus* von 1932 ein<sup>29</sup>: an zweiter Stelle, gleich nach Kandinskys *Improvisation Nr. 21: Concerto* von 1911, gefolgt von Pollocks *Nr. 2* von 1949, Mark Tobey's *Left river 1* von 1956, Wols' *La Flèche* von 1951, Baumeisters *Wind* von 1951 und Werken von Julius Bissier (1956), Sam Francis (1956), Peter Brüning (1958), Karl Otto Götz (1955), Emilio Vedova (1953), Willem de Kooning (1956), Frank Kline (1957), K. R. H. Sonderborg (1957) und anderen.

Von Anfang an zielte Kleints Intention darauf ab, die bildnerischen Möglichkeiten in ihrer

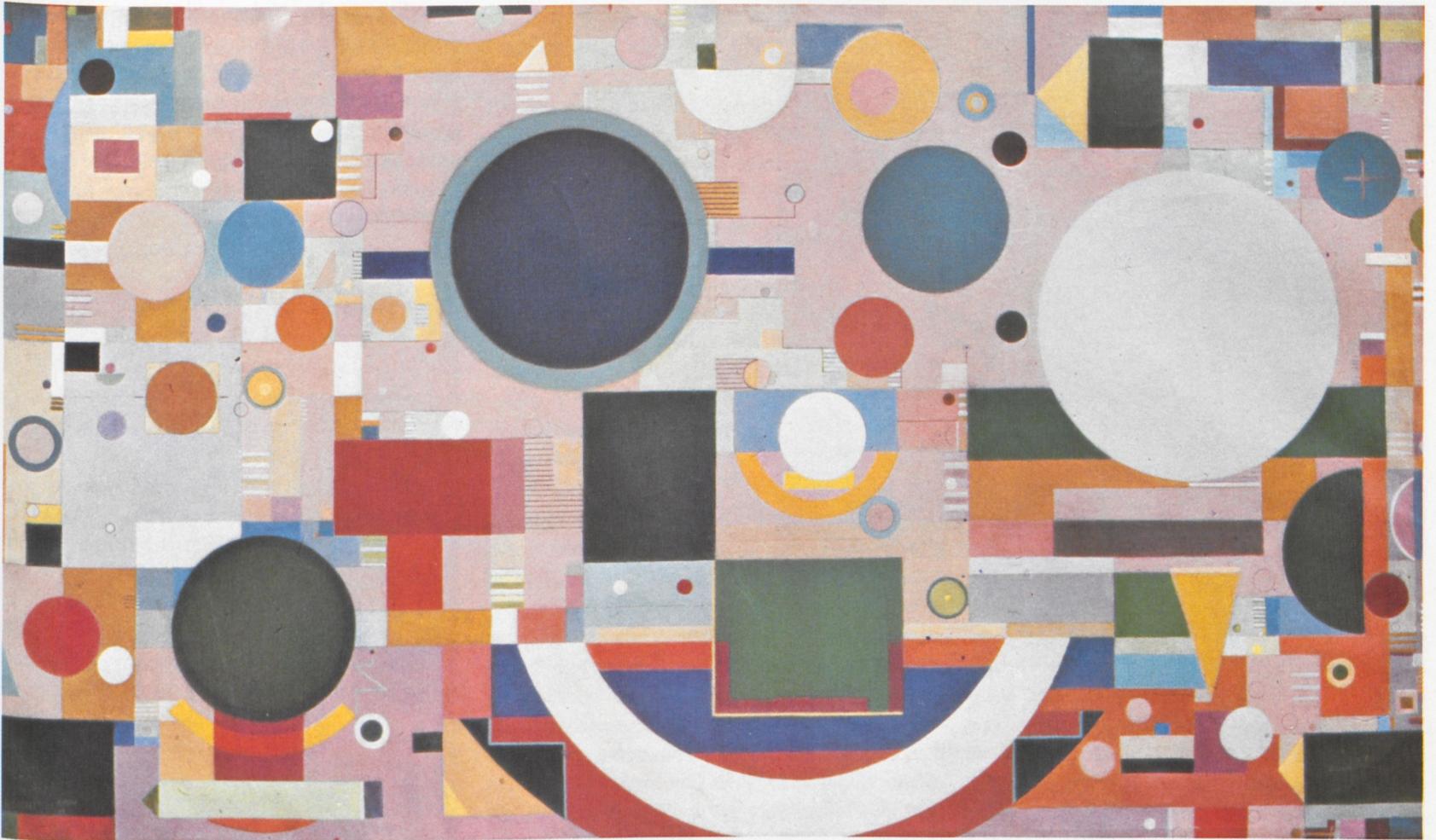
Totalität zu erfassen. Die geometrische Formensprache stellt ja nur einen Teilbereich hieraus dar. Gerade weil Kleint von der Wahrnehmungspsychologie und nicht von einem schon geprägten künstlerischen »Stil« seinen Ausgang nahm, war ihm dies Nebeneinander eine selbstverständliche, unprogrammatische Gegebenheit. In einem Brief an Will Grohmann vom 29. XII. 1956 schrieb Kleint: »Schon 1930, als ich mich entschloß, die wissenschaftliche Laufbahn zu verlassen und noch keine Kunstschule besucht hatte, waren die ersten Zeichenversuche Studien nach tachistischen Objekten, wenn man so sagen darf, knorrigen Ästen, Reisig, vertrockneten Wasserpflanzen usw. 1932 entstand das erste Fleckbild. Die Versuche wurden um 1938 entschiedener aufgegriffen und kamen um 1943 zu voller Auswirkung...«<sup>30</sup>

Drei kleinformatige Bilder sollen Einblick in diese Dimension von Kleints Œuvre geben. Der *Flockenzug* (Abb. 8) bietet dem Blick noch feste Anhaltspunkte in Gestalt kleiner geometrischer Elemente. Die Bildmitte besetzt ein gelber Kreis, den ein rosatoniges Kreissegment berührt. Um diese Mittelgruppe sind andere Kreise – je verschieden in Farbton und Größe – andere Kreissegmente, Quadrate, Kreisbögen, auch einige Dreiecke verstreut und lassen die Gesetzmäßigkeit geometrischer Formbezüge anklingen. Wie bei der späteren *Frühlingsfuge* (*Farbtafel*) eröffnen die Größen- und Farbtendifferenzen der geometrischen Formen ein räumliches Schwingen im Vor und Zurück, insofern die Formvariationen immer auch »perspektivisch«, tiefenhaft verändert, gesehen werden. In diesem Raum von unbestimmbarer Tiefe ziehen nun aber freie, nicht-geometrische Farbzonen ein, in locker gesetzten Pinselzügen, die die Leinwandstruktur durchscheinen und gestaltend mitwirken lassen. Diese Zonen »breiten sich aus«, wolken-, nebelartig, sie erstrecken sich in der Breite, nicht in der Tiefe des Bildes. Das Prinzip der »Fülle«, der unbegrenzbaren Ausdehnung, in der *Frühlingsfuge* von Farbflächen veranschaulicht, wird hier von Farbflecken getragen. Zwei rhythmische Bewegungen, die aber vielfältig ineinander greifen, erfüllen das Bild, eine tiefenhauste, an den geometrischen Formen erscheinende, und eine sich ausbreitende in den farbigen Flecken. Die oberste Bildzone läßt zudem Horizonthaftes assoziieren, so die Bildräumlichkeit um eine weitere Dimension bereichernd.

Dieser Klang aus Bestimmtheit und schweifend Grenzenlosem weicht im *Grünen Rundherum* von 1943 (Abb. 9) einem ungestümen Ausbruch. Auf kleinster Fläche ein Bild der Entladung kosmischer Energien. Auch hier ist, in Gestalt einer Formgruppe aus »Sichel« und »Kamm«, ein klares Bildzentrum gesetzt, das aber nun durchzogen wird von einer Bahn



8 Boris Kleint  
*Flockenzug*, 1941;  
Öl auf Leinwand,  
auf Karton  
aufgezogen,  
21×26 cm.  
Besitz des Künstlers



Boris Kleint *Frühlingsfuge*, 1943; Öl auf Leinwand, 95×162 cm. Besitz des Künstlers

weißgelben Lichtes und begleitet von einer frei-ovalen »Planetenbahn«, deren Kräfte in breiten Strömen nach außen zu verstrahlen scheinen. Das für Kleints Schaffen dieser Zeit bestimmende Thema optischer Fülle wird hier im Zustand äußerster Dynamik vorgeführt, der ungebundene, wilde Farbstrich zum anschaulichen Symbol kosmischer Katastrophe.

In anderer Weise reduziert das *Brachland* von 1947 (Abb. 10) das geometrische Vokabular zu bloßen Spurenelementen. Wie weggeschwemmt, wie Strandgut wirken nun die wenigen Kreise und Rechtecke, wie fortgerissen von einer übermächtigen Gewalt, von einem von rechts oben einbrechenden Strom verwischter Farbflecken und offenen Farbgrundes. Auf den Reichtum farbiger Abstufungen, die selbst dies Bild verwüsteten Landes zum autonomen Mikrokosmos verwandelt, kann hier nur hingewiesen werden.

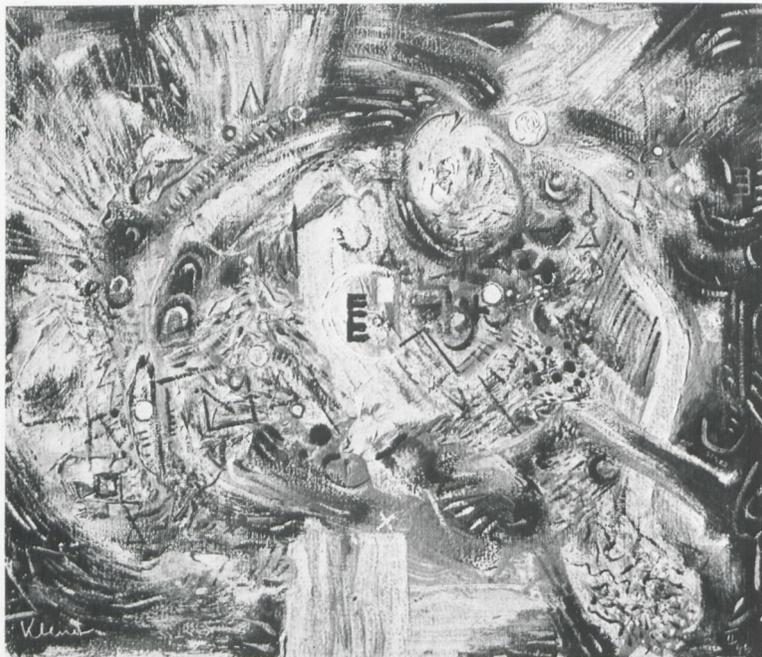
Zweifellos spiegelt ein Werk wie *Brachland* auch die historische Situation seiner Entstehungszeit. Gleichwohl erschöpft es sich nicht in solcher Spiegelung. Aufschlußreich für Kleints Auffassung des Zeitbezuges von Kunst sind seine Diskussionsbemerkungen während des »Darmstädter Gesprächs« von 1950 über »Das Menschenbild in unserer Zeit«. Die künstlerische Gestaltung des Menschenbildes in der Malerei des 20. Jahrhunderts beschrieb Kleint folgendermaßen: »Der Mensch wird

*mehr und mehr... zum Kompositionsobjekt, wie etwa bei Matisse, wo er Pflanzen und Möbeln fast gleichwertig wird. Bei den Kubisten wird er dann zerstückelt und bei den Surrealisten bis zur Gräßlichkeit verformt. Es ist kein Zufall, daß die Veränderungen an Gesicht und Kopf die krassesten sind: Wenn nicht Tierköpfe aufgesetzt werden, so doch Holzkugeln, oder der Kopf fehlt ganz, zuweilen nur die Oberpartien, Träger des menschlichen Gehirnes, allein. Die ungeheuren geistigen, gesellschaftlichen, wirtschaftlichen und politischen Erschütterungen der Gegenwart würden ein solches Bild leicht rechtfertigen, und man sollte die Künstler, sofern man es überhaupt tut, dafür nicht ohne weiteres tadeln. Man müßte ihnen vielmehr... eine andere und festere Gesellschafts- und Lebensordnung geben, wenn sie es nicht vorziehen, in geistiger Vorwegnahme künftiger Möglichkeiten, ein neues klares Bild bereits vorher zu formen.«<sup>31</sup> Und zur Bestimmung dieser anderen Möglichkeit heißt es: »Um eine Art Bekenntnis abzulegen, will ich sagen, daß in der sogenannten »abstrakten« Kunst, und zwar in ihren besten, unverfälschten Beispielen, Äußerungen einer präreligiösen Kunst vorliegen. In ihren Farb- und Formrhythmen gibt sie gelegentlich eine Ahnung von kosmischen Dingen, die in herkömmlichen Formen mit Überzeugung kaum mehr gestaltet werden können. Es kann darin sehr wohl die*

*große Frage nach dem jenseits des bürgerlichen Lebens Liegenden, was uns hält, in das wir unerklärlich hereingetreten sind, anklingen. Der Gestaltende, der sich bewußt ist, daß wir selbst über Geburt und Tod nicht entscheiden und von etwas Unnennbarem getragen sind, wird es auch ohne wörtliche Bezugnahme fühlen lassen können...«<sup>32</sup>*

In vielen Variationen wird eine freie Farb- und Formensprache zum Gestaltungsmittel von Kleints Bildern in den fünfziger Jahren – und nicht nur kleinformatiger. Ein gutes Beispiel für ein größeres Format dieser Art ist die *Blaue Grotte* von 1956, abgebildet und kurz besprochen in Klaus J. Fischers Aufsatz »Zwischen dem Ungefähren und Präzisen«<sup>33</sup>, der die künstlerischen Prinzipien »Struktur« und »Dekomposition« an Werken von Antonio Tàpies, Alberto Burri, James Guitet, Horst Egon Kalinowski, Emil Schumacher und anderen Beispielen aufzeigt.

Jedoch beherrscht auch während dieses Zeitraumes nicht eine Ausdrucksmöglichkeit allein Kleints Schaffen. So entsteht 1950 die *Große Knotenform*, auch betitelt *Force enchainée* (Abb. 11), aus der wiederum alle tachistische Unbestimmtheit entschwunden ist: schwarzbraune Farbbalken, an ihren Überschneidungen mit blaugrauen Helligkeitssäumen gegeneinander abgehoben, aufgerichtet zum monumentalen Zeichen nach innen wirkender, im-



9 Boris Kleint  
*Grünes Rundherum*, 1943;  
Öl auf Leinwand,  
auf Holz aufgezogen,  
19,5×23 cm.  
Besitz des Künstlers

plosiver Kraft, vom hellen Grund geschieden durch einen Lichtrand, der sich wie eine Spannungsaura um das dunkle Zeichen legt. Alle Aussage ist der bloßen Farbform anvertraut, nicht auch einem gestischen Pinselzug, und so ein besonders Maß an Objektivierung bildnerischer Kraft und Festigkeit erreicht.

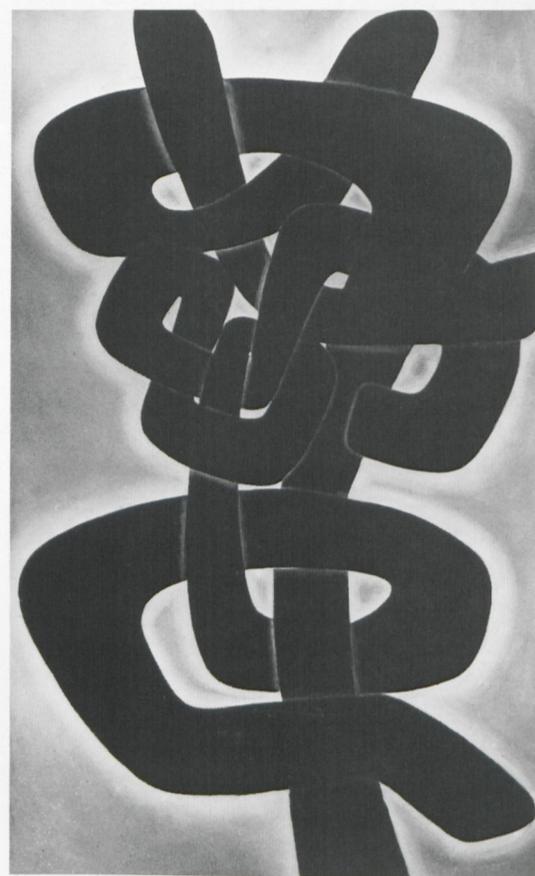
Und schon 1954 entsteht ein erstes *Glasbild* (Abb. 12), in dem die vielfältige Brechung starkfarbigen Lichtes, aufleuchtend in Gelb, Rot und dunklem Blau, von Grün und Blaugrün begleitet, erprobt wird, zugleich auch schon die wechselnde Erscheinung solcher Farblichtstrahlung in verschiedenen Ansichten. Fließendes Licht in materieller Gebundenheit, gebunden durch Farbe und als Substanz wirkendes Glas, ist das bildnerische Thema dieses Werks, das auch in der kunsthistorischen Entwicklung eine beachtenswerte Posi-

tion einnimmt. Alexander Leisberg bildete es in seinem Aufsatz »Neue Tendenzen«<sup>34</sup> zusammen mit einem späteren Glasbild Kleints von 1959 ab und reihte sie ein zwischen Werken von Lucio Fontana (*Raumbegriff*, 1951), Almir Mavignier (*Sechs Quadrate*, 1958), Otto Piene (*Weißweiß II*, 1958/59) und solchen von Victor Vasarely (*Kinetisches Glasbild*, 1959), Heinz Mack (*Lichtrelief*, 1958/59), Günter Uecker (*Weißes Bild*, 1959) und anderen. – Ein nicht datiertes Glasbild wurde in den Almanach »ZERO 3« von 1961 aufgenommen. Schon früh auch schuf Kleint ein nagelbesetztes Bild. Die bildnerische Thematik ist der des Glasbildes, trotz völlig unterschiedlicher Erscheinung, nah verwandt: Materialisierung eines Ungreifbaren, Wechselspiel von Dinghaftem und Udinglichem, Verwandlung von greifbarer Körperlichkeit in optische Phäno-

10 Boris Kleint *Brachland*, 1947; Öl auf Leinwand, auf Holz aufgezogen, 21,5×35,5 cm.  
Besitz des Künstlers



menalität. In der *Malerei mit Nägeln* (Abb. 13) erheben sich aus nebelartig grauem, von goldbräunlichen Farbwolken belebtem und von zarten vertikalen Streifen durchzogenem Farbgrund und näherhin über einem tachistisch moduliertem annähernd ovalen Felde farbige Nägel, jeder in einem eigenen Farb- und Helligkeitswert gehalten, sorgfältig nach Graublau, Violett, Rotbraun und Braun differenziert. Es findet sich mithin dieselbe Richtungsunterscheidung, die schon die »Frühlingsfuge« (*Farbtafel*) und den *Flockenzug* (Abb. 8) bestimmte, die Gegenführung von Tiefen- und Breitenstreckung, nur mit anderen Mitteln realisiert und in andere Relationen gebracht. Die Tiefenerstreckung wird in den Nägeln materialisiert, setzt somit vor der Bildebene ein, schafft eine eigene Raumdimension vor dieser, eine Dimension von eigener Rhythmik, da die unterschiedlichen Farb- und Helligkeitswerte der Nägel einen je anderen Raumort anzeigen. Innerhalb der Bildebene aber verklingt dieser Tiefenzug, wird aufgefangen in die unbestimmt quellende Ausbreitung des Farbgrun-



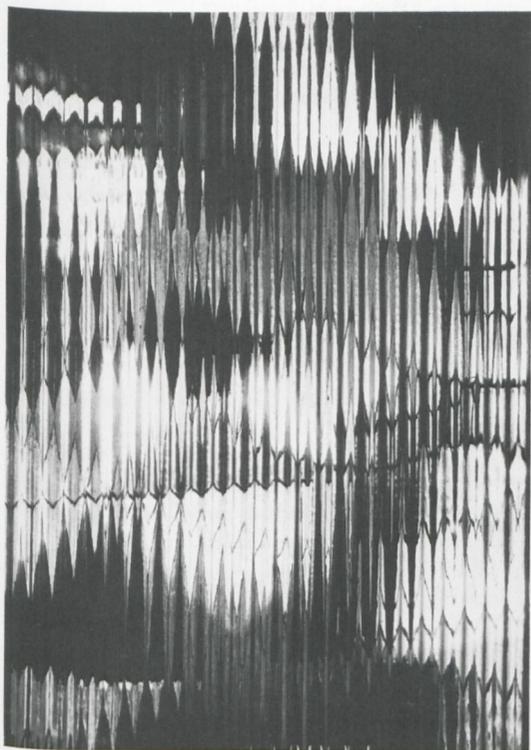
11 Boris Kleint *Große Knotenform (Force enchainée)*, 1950; Öl auf Leinwand, 162×97 cm.  
Besitz des Künstlers

des, der nur in den Vertikalstreifen Richtung gewinnt.

Dem Thema der Zéro-Kunst, der Veranschaulichung von »Leere« mit allen Konnotationen von Weite, Stille, Unendlichkeit, Licht, begegnet Kleint aus der Folgerichtigkeit der erkannten Totalität bildnerischer Mittel. Seine seit

Ende der fünfziger Jahre bis heute geschaffenen Werke ergänzen sein frühes, der optischen »Fülle« gewidmetes Œuvre um deren Gegensatz, der »Leere«<sup>35</sup>.

Die *Weißer Reihe auf Blau* (Abb. 14) führt eine offene Reihe weißer plastischer stehender



12 Boris Kleint *Glasbild*, 1954; gestreiftes Ornamentglas vor Farbglass, 35,5×28 cm. Besitz des Künstlers

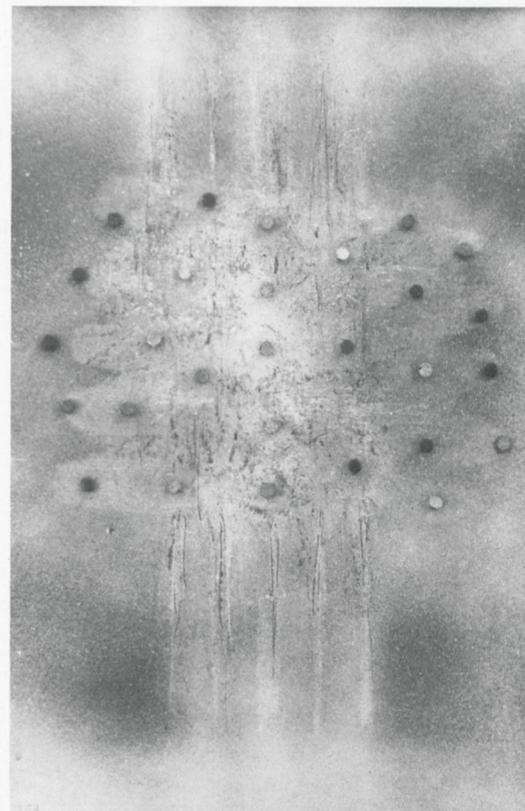
Vierecke in rhythmischer Gliederung quer über das Bildfeld. Die Reihe scheint seitlich fortsetzbar, nur verhalten konstituieren sich als Symmetrien wirkende Bezüge. Der horizontalen Erstreckung der weißen Elemente entspricht die optische Unergründlichkeit des tiefblauen Bildfeldes, das sich um die Weißelemente herum aufhellt und an Farbintensität gewinnt. Wie beim »Nagelbild« klingt hier die Gegenführung von Materialität und Immaterialität an. Die weißen Elemente sind nicht nur Lichtträger, sondern auch farbige Körper. Durch ihre Lagerung, die unter die horizontale Mittelachse verweist, in ihrem Gewicht betont, scheinen sie zu sinken, wie die *Frühlingsfuge* »Herabkunft«, nicht »Aufschwung« veranschaulichend.

Michel Seuphor gab in seinem Aufsatz »Reliefs construits«<sup>36</sup> einen kurzen Abriss der Geschichte des konstruktivistischen Reliefs und illustrierte dabei Kleints Schaffen mit dessen *Großer Gruppe in Grau* von 1959 – also aus demselben Jahr wie die *Weißer Reihe auf Blau*. Er verglich Kleints Arbeiten mit denen des Schweizer Gottfried Honegger und sah beide gekennzeichnet durch »...l'extrême réduction des moyens qui va... jusqu'à la raréfaction où seuls peuvent suivre les quêteurs d'absolu. Kleint vient d'exposer à Francfort des peintures monochromes à reliefs de formes identiques

dont la simple succession doit être un champ discret mais suffisant pour l'événement de l'ombre et de la lumière.« Und das Schaffen beider war ihm eine Gewähr für die Zukunft der konstruktivistischen Kunst überhaupt: »Les reliefs de Kleint et d'Honegger prouvent bien que l'art constructif n'est pas mort, comme certains le crièrent avec tant d'assurance il y a quelques années. La géométrie la plus élémentaire est toujours un art habitable. Il suffisait de lui donner de l'esprit, c'est-à-dire de l'habiter.«

Wechselspiel von Ding und Undinglichem bestimmt auch *Kugel plus Spitze über Gruppe* (Abb. 15). Die räumliche Unmeßbarkeit neutralfarbener Monochromie wird hier gesteigert durch den Metallglanz der Silberfarbe, in dem Lichtreflexion nach allen Seiten die flächenhafte Ausbreitung überblendet. Zugleich aber kann Metallglanz als Lichtabstrahlung harter Oberflächen erscheinen, und dieser Charakter von Härte, Undurchdringlichkeit und Abwehr wird durch die dem Betrachter entgegenstehenden plastischen Elemente unterstrichen, verhalten in der Halbkugel und den zur Gruppe zusammengeschlossenen kleinen Kegestümpfen, pointiert und wie zum Angriff sich wendend in der wie ein Florett auf den Beschauer zustoßenden Spitze. Das Werk wird zum Modell eines autonomen Gebildes, das sich auch gegen den Betrachter wenden kann – wozu die straff vertikale, schildartige Aufrichtung beiträgt –, von dieser hermetischen Haltung aber ständig umschlagen kann in Entdinglichung, in ausstrahlendes Licht.

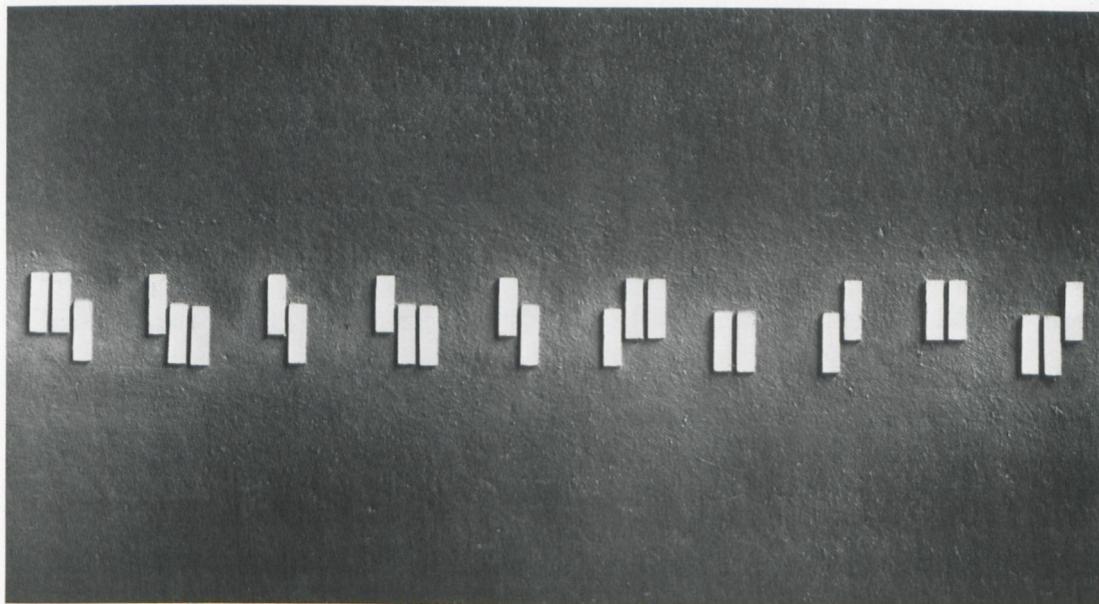
Abwehrende Dinglichkeit allein wird in der *Säule* von 1972 (Abb. 16) Gestalt. Allseitig nun stoßen Nägel und Spitzen abwehrend und aggressiv in den Raum vor, das stumpfe Braunrot und dumpfe Blau, mit dem das »altmodische« Holzgebilde gestrichen ist, macht die Körperform eng, schnürt sie ein: ein höchst plausibles plastisches Bild zwanghafter körperlicher En-

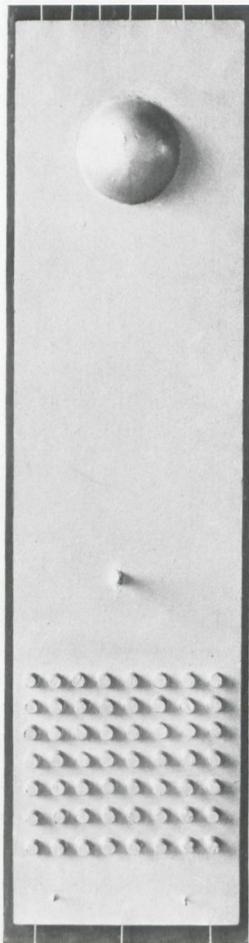


13 Boris Kleint *Malerei mit Nägeln*, 1959; Mischtechnik auf Holzfaserplatte, 59,5×39,5 cm. Besitz des Künstlers

ge, die plötzlich nach außen ausbrechen kann. Das *Grätenbild blau* von 1979 (Abb. 17) schließlich gibt noch einmal auf seine Weise, formelhaft, Antwort auf die Frage: Was ist ein Bild? Antwort als Synthese des empirisch Unvereinbaren: Das Blau öffnet sich zur unermesslichen Tiefe, die schräg oder senkrecht gegen den Bildrand laufenden Nägel, die in von der Bildkante abstehenden Nägeln ihre Fortsetzung finden, akzentuieren jedoch die Bildfläche als harte, feste Platte, die ihre Kräfte nach außen wirft, Kräfte, die sie zugleich, sie umkreisend, dynamisieren: Synthese von un-

14 Boris Kleint *Weißer Reihe auf Blau*, 1959; Holzelemente auf Holzfaserplatte, 41,5×80 cm. Besitz des Künstlers





15 Boris Kleint  
*Kugel plus Spitze  
über Gruppe*, 1966;  
Pappelement, Korken,  
Nägel auf Holz,  
Metallfarbe,  
76,5×20 cm.  
Besitz des Künstlers



16 Boris Kleint  
*Säule*, 1972;  
Holz, Nägel, Ölfarbe,  
Höhe mit Sockel 87 cm.  
Besitz des Künstlers

durchdringlicher, widerständiger Dinglichkeit und raumhaft-farbiger Entwirklichung.

Kleints Werke sind Werke einer »konkreten Kunst«, insofern sie ausschließlich aufgrund der »ureigenen« bildnerischen Mittel und ihrer Gesetzmäßigkeiten geschaffen sind<sup>37</sup>. Farben und Formen »bedeuten« nichts als sich selbst, gleichwohl sind sie ausdruckschaft<sup>38</sup>, und in dieser den Farben und Formen eigenen Ausdrucksdimension stellen sich Welt- und psychophysische Gehalte dar.

Kleints Werke transzendieren die »konkrete Kunst«, wenn diese, wie im weithin üblichen Verständnis, auf die Verwendung »rationaler« geometrischer Formen eingeschränkt wird. Solche Beschränkung ist jedoch nicht gerechtfertigt<sup>39</sup>, und es ist ein Verdienst des Kleintschen Œuvres, die bildnerischen Mittel und deren Ausdrucksfähigkeit in ihrer Totalität durchmessen zu haben.

Im erwähnten Brief Kleints an Grohmann vom 29. 12. 56 berichtete Kleint, einige ablehnende Kritiken hätten seinem Schaffen »*manque d'unité, manque de style*« vorgeworfen. Kleint meinte dazu, das wäre für ihn »*ein sehr hohes Lob*« und schloß daran den bekenntnishaften

Satz: »*Wenn ich überhaupt jemals etwas »wollte«, so war es das, einen persönlichen, so leicht durch eine »Masche« erreichbaren Stil einer bildlichen Universalität zu opfern.*«

Dies Ziel hat seinen Preis, das Opfer spontan sich mitteilender Subjektivität. Universalität und Subjektivität schließen sich hier aus. Dies Ziel auch scheint einer angemessenen Aufnahme von Kleints Werk im Wege gestanden zu haben. Wie viel leichter hat es ein Schaffen, bei dem ein »Autor« – durch welche Besonderheiten und Begrenzungen auch immer – sogleich sich erkennbar und wiedererkennbar macht. Schwerer ist es, auf die stille und kühle Sprache der »anonymen« Gestaltungsmittel zu achten, auf Werke, hinter denen ihr Schöpfer sich verbirgt.

<sup>1</sup> Außer Betracht bleiben hier Zeichnungen und Glasfenster. – Eine Gesamtdarstellung mit einem von Helga Kleint erarbeiteten Werkverzeichnis ist in Vorbereitung.

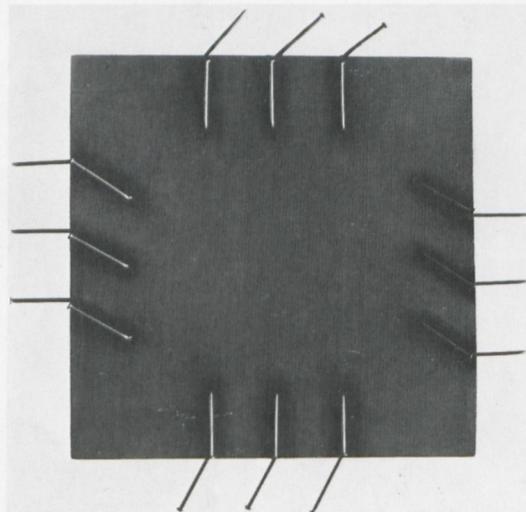
<sup>2</sup> Siehe auch: Michel Seuphor: *Knaurs Lexikon abstrakter Malerei*, München–Zürich 1957, S. 215.

<sup>3</sup> Vgl. dazu die chronologische Übersicht in Georg Poengen, Leopold Zahn: *Abstrakte Kunst – eine Weltsprache*, Baden-Baden 1958, S. 62.

<sup>4</sup> Erschienen im »Archiv für die Gesamte Psychologie«, begründet von E. Meumann, hrsg. von W. Wirth, Band LI, Leipzig 1925, S. 337–398.

<sup>5</sup> Erschienen in »Psychologische Studien«, hrsg. von F. Schumann, 1. Abteilung: Beiträge zur Analyse der Gesichtswahrnehmungen, 11. Heft: B. Herbert Kleint: Versuche über die Wahrnehmung, Leipzig 1940, 264 S. – Weitere wissenschaftliche Arbeiten Kleints sind: Die psychischen Formen. Bemerkungen zur Theorie und Einteilung der psychischen Erscheinungen, in: *Archiv für die Gesamte Psychologie*, Bd. LIV, Leipzig 1926, S. 469–514. – Reaktionen auf erlöschende Lichter, in: *Zeitschrift für Psychologie*, Bd. 104, Leipzig 1927, S. 322–337. – Ferner: Über die Orientierung im Raum. Bericht über den X. Kongreß für Psychologie, Jena 1928; Bericht über den ophthalmologischen Kongreß in Heidelberg, Jena 1929.

<sup>6</sup> Zitiert nach Boris Kleint: Von Frankfurt nach Berlin 1931–1936, in: »Symbol«, *Zeitschrift für bildende Kunst und Lyrik*, Nr. 33, Köln 1979. – Dieser Text auch wiederabgedruckt, zusammen mit weiteren biographischen Texten, im Katalog: Boris Kleint, *Zeichnungen 1935–1951*, Galerie Günter Fuchs, Düsseldorf 1930, S. 3–4.



17 Boris Kleint *Grätenbild blau*, 1979; Nägel auf Holz, 52×53,7 cm. Besitz des Künstlers

<sup>7</sup> Vgl. den erwähnten Katalog der Galerie Günter Fuchs, S. 6–10.

<sup>8</sup> Zitiert nach Kleints Text im Katalog: *Zwischen Widerstand und Anpassung, Kunst in Deutschland, 1933–1945*, Akademie der Künste Berlin 1978 (Akademie-Katalog 120), S. 178.

<sup>9</sup> Vgl. *Kat. Galerie Günter Fuchs*, S. 18.

<sup>10</sup> Wie Anm. 8, S. 179.

<sup>11</sup> Vgl. etwa Marianne L. Teuber: Zwei frühe Quellen zu Paul Klees Theorie der Form. Eine Dokumentation, in: Paul Klee, *Das Frühwerk, 1883–1922*, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München 1979/80, S. 261–296. – Paul Overy: *Kandiňsky, Die Sprache des Auges*. Köln 1970.

<sup>12</sup> Vgl. die Abbildungen von *Balkenrhythmus, Formvariationen, Hornzeichen*, alle von 1930, im Katalog Boris Kleint, *Moderne Galerie Saarbrücken* 1973, o. S.

<sup>13</sup> Einige Abbildungen von Bleistiftzeichnungen aus dem Jahre 1935 in »Symbol«, Nr. 33 (vgl. Anm. 6).

<sup>14</sup> Alle hier besprochenen Werke befinden sich im Besitz des Künstlers. Alle Fotos dieses Aufsatzes stammen von Frau Helga Kleint.

<sup>15</sup> Boris Kleint: *Bildlehre. Der sehende Mensch*, Basel 1980, S. 5.

<sup>16</sup> Vgl. Hedwig Conrad-Martius: *Farben. Ein Kapitel aus der Realontologie*, in: *Festschrift für Edmund Husserl, Ergänzungsband zum Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung*. Halle a. d. Saale 1929, § 284, S. 366.

<sup>17</sup> Ernst Strauss: *Über Juan Gris' »Technique Picturale«*, in: E. Strauss: *Koloritgeschichtliche Untersuchungen zur Malerei seit Giotto*, München–Berlin 1972, S. 100.

<sup>18</sup> Abgebildet z. B. im Katalog: *Wassily Kandinsky, 1866–1944*. Haus der Kunst München 1976/77, S. 78, 83, 85. – Will Grohmann: *Wassily Kandinsky, Leben und Werk*, Köln 1961, *Abbildungskatalog*, S. 360, Nr. 127, 133, 137.

<sup>19</sup> Vgl. Hedwig Conrad-Martius: *Realontologie*, I. Buch, in: *Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung*, Bd. 6. Halle a. d. Saale 1923, S. 159–333, d) *Licht*, § 212 ff., vor allem §§ 242, 243, S. 326, 327.

<sup>20</sup> Kleint, *Bildlehre*, a. a. O., S. 66.

<sup>21</sup> Wassily Kandinsky: *Über das Geistige in der Kunst*, zitiert nach der 6. Auflage, Bern–Bumplitz 1959, S. 66 f.

<sup>22</sup> Paul Klee: *Pädagogisches Skizzenbuch*, nach der Ausgabe der »Neuen Bauhausbücher«, Mainz–Berlin<sup>2</sup> 1968, S. 47: *Gestaltung des schwarzen Pfeils*.

<sup>23</sup> Paul Klee: *Das bildnerische Denken. Schriften zur Form- und Gestaltungslehre*, hrsg. und bearbeitet von Jürg Spiller, Basel–Stuttgart 1956, S. 471.

<sup>24</sup> Erwin Panofsky: *Über das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kunsttheorie. Ein Beitrag zu der Erörterung über die Möglichkeit »kunstwissenschaftlicher Grundbegriffe«* (1925), zitiert nach: E. Panofsky: *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft, zusammengestellt und herausgegeben von Hariolf Oberer und Egon Verheyen*, Berlin 1964, S. 50.

<sup>25</sup> Panofsky, a. a. O., S. 52.

<sup>26</sup> Vgl. etwa zum eben zitierten Satz die Aussagen Kleints: »*Wer nur Farbe kennt, kann nicht ahnen, daß es Form gibt. Er muß einen Sprung wagen, denn zwischen beiden gibt es keine Verbindung, die innerlich begründet wäre und folgerichtig jeweils das andere nach sich zöge. [...] Auch vom Licht ganz allgemein läßt sich Form nicht ableiten, wenn sie auch immer Licht braucht, um sichtbar zu werden. Geht man aber von der Dunkelheit als der Vorstufe und dem Grund alles Sichtbaren aus, so findet man durch Beobachtung dessen, was im leise aufkommenden Licht sich andeutet, die Elemente der Form...*« (Kleint, *Bildlehre*, a. a. O., S. 73)

<sup>27</sup> Vgl. Verfasser: *Bildraum und Reliefraum im Konstruktivismus*, in: *Relief konkret in Deutschland heute*. Katalog Galerie St. Johann, Saarbrücken 1981, S. 23–32, Hinweis auf S. 28/29.

<sup>28</sup> A. a. O., S. 30. – Das Aquarell dort abgebildet auf S. 177, falsch datiert: 1934.

<sup>29</sup> Die Abbildung hier leider um 180 Grad verdreht.

<sup>30</sup> Im selben Brief schrieb Kleint: »*Es ist möglich, daß einzig von Hartung sehr frühe tachistische Versuche vorliegen, was ich aber nicht weiß.*« Tatsächlich reichen die frühesten »tachistischen« Studien Hans Hartungs bis in die Jahre 1921/22 zurück. (Vgl. Katalog: Hans Hartung. Malerei, Zeichnung, Photographie. Staatsgalerie moderner Kunst München 1981/82, Abb. 5 ff.) Sie wurden m. W. aber erst durch die Veröffentlichung Will Grohmanns: Hans Hartung, Aquarelle 1922, St. Gallen 1966, bekanntgemacht. – Als erstes »tachistisches« Werk könnte schließlich schon Kandinskys sog. »erstes abstraktes Aquarell«

(eine Studie zur *Komposition VII* von 1913) bezeichnet werden.

<sup>31</sup> Darmstädter Gespräch: Das Menschenbild in unserer Zeit. Herausgegeben im Auftrag des Magistrats der Stadt Darmstadt und des Komitees Darmstädter Gespräch 1950 von Hans Gerhard Evers, Darmstadt, S. 169.

<sup>32</sup> A. a. O., S. 187.

<sup>33</sup> In: Das Kunstwerk, 5/X, 1956/57, S. 3–30. Kleints *Blaue Grotte* abgebildet auf S. 23.

<sup>34</sup> In: Das Kunstwerk, 10–11/XIV, April/Mai 1961, S. 3–34.

<sup>35</sup> Vgl. Kleint, *Bildlehre*, a. a. O., S. 220.

<sup>36</sup> In: »XX<sup>e</sup> Siècle«, XXIII Année, No. 16, Mai 1961: »Renouveau du Relief«, S. 27–29.

<sup>37</sup> Vgl. Max Bills Definition der »konkreten Kunst« im Katalog »Zeitprobleme in der Schweizer Malerei und Plastik«, Zürich 1936, wiederabgedruckt u. a. im Stichwort »Konkrete Malerei«, Kindlers Malerei Lexikon, Bd. 14, dtv-Ausgabe München 1976, S. 109/110.

<sup>38</sup> Kleint, *Bildlehre*, passim.

<sup>39</sup> Hans Arp z. B. folgte solcher Beschränkung nicht: vgl. seine Definition von »Konkreter Kunst«, zitiert im Stichwort »Konkrete Malerei«, Kindlers Malerei Lexikon, a. a. O., S. 110.