

BORIS KLEINT: THEORIE UND WERK

Lorenz Dittmann

»Der Umgang mit den Elementen lehrt, daß sie eher geheimnisvoll als nüchtern, nicht primitiv, sondern grundlegend sind und bereits bildhaften Ausdruck enthalten.«

Dieser Satz aus dem Vorwort von Kleints *Bildlehre*¹ steht wie ein Motto über Werk und Theorie dieses Künstlers. Ihrem Verhältnis seien die folgenden Betrachtungen gewidmet. Dessen Grundbezug benennt der Künstler selbst: »Zwar kann, wer sie zuvor erfahren und erprobt hat, die Bildlehre ablegen wie ein Kleid, vergessen wie Vergangenes. Doch wer die Theorie verachtet, erweist sich ebenso als Dilettant, wie wer sie überschätzt (...).«

Kleint unterscheidet in den beiden ersten Kapiteln »das, was bildsam ist (die bildfüllenden Mittel): Stoff«, und »das, was bildet (die begrenzenden Mittel): Form«. In diese Unterteilung nach »Stoff« und »Form« fallen auf der Seite des »Stoffes« so verschiedene Bereiche wie »Helligkeit«, »Räumlichkeit«, »Stofflichkeit« und »Farbigkeit«.

Verständlich wird solche Einteilung aus einem »goethischen« Ansatz. In seiner Farbenlehre schreibt Goethe: »Nunmehr behaupten wir, wenn es auch einigermaßen sonderbar klingen mag, daß das Auge keine Form sehe, in dem Hell, Dunkel und Farbe zusammen allein dasjenige ausmachen, was den Gegenstand vom Gegenstand, die Teile des Gegenstandes voneinander, fürs Auge unterscheidet. Und so erbauen wir aus diesen dreien die sichtbare Welt und machen dadurch zugleich die Malerei möglich, welche auf der Tafel eine weit vollkommener sichtbare Welt, als die wirkliche sein kann, hervorzubringen vermag.«²

Es ist der Ansatz einer vorurteilslosen, genauen Phänomenologie der Wahrnehmung, für die Goethe den Grund legte, und den Kleint, als Wahrnehmungspsychologe geschult und durch mehrere wissenschaftliche Veröffentlichungen ausgewiesen,³ in der Bahn der »Frankfurter Schule« weiter verfolgte.

Von der wissenschaftlichen Vergangenheit des Autors ist in der *Bildlehre* jedoch nichts mehr zu spüren. Diese kommt ohne Anmerkungen und ohne Literaturverzeichnis aus. Sie konzentriert sich ganz auf Beobachtungen und anschauliche Experimente und beschreibt sie in einer klaren, frischen Sprache.

Die Darlegungen über »Licht und Dunkelheit« setzen ein mit den lapidaren Sätzen: »Dunkelheit ist die Urempfindung des Sehens, aber das Bilden beginnt mit dem Licht. Der Sehende sieht immer: hell, wenn sich das Auge öffnet, dunkel, wenn es sich schließt. Denn auch Dunkelheit wird empfunden, und nur hinter seinem Rücken sieht er nichts (...).«⁴

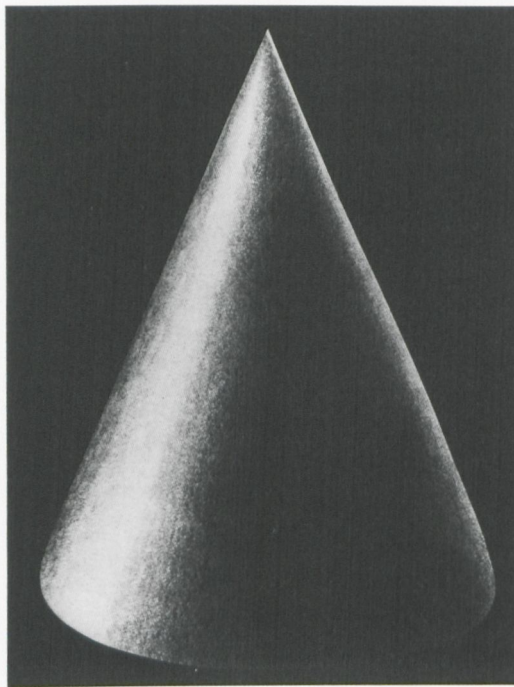
Es ist ein Genuß, diese knappen, präzisen Abschnitte zu lesen und das in ihnen Mitgeteilte beobachtend, erinnernd zu bedenken.

»Arten des Lichtes« werden behandelt, die »Stofflichkeit des Lichtes«, »Weiß und Schwarz« und deren »Relativität«, »Grau«, »Grauklänge« und so fort, und immer, eingestreut in die Beschreibungen unserer sinnlich wahrnehmbaren Welt, sogleich Bemerkungen zur Bildgestaltung, über »Kontrast als Grundgesetz«, »Angleichung« und so weiter formuliert.

Die Graureihe öffnet den Weg zur Körperdarstellung und zur »Räumlichkeit«. »Nur in klar bestimmten Stufen, fleckenlos, in sich gleichmäßig, lassen sich Grauf Flächen eindeutig in Reihen und Klängen ordnen. Auch in der hörbaren Ordnung lassen sich unvermischte Töne leichter ordnen als Geräusche, deren Mischung die in der Regel wohl vorhandene durchschnittliche Tonhöhe kaum erkennen läßt.« Aber: »Die Helligkeitsreihe, die allen Rundformen zugrunde liegt, ist nicht eine Folge verschiedener Stufen, sondern ein gleichmäßig, ohne Absätze verlaufendes Band von Weiß nach Schwarz«⁵ (Abb. 1).

Diese Unterscheidung entspricht der Kleeschen Teilung in eine »natürliche« und eine »künstliche« Ordnung. In der »natürlichen« Ordnung herrscht das »naturhafte, ungegliederte Crescendo oder Diminuendo«, das

1
Kegel.
Boris Kleint: Bildlehre.
Der sehende Mensch.
2. Aufl. Basel 1980, S. 27.

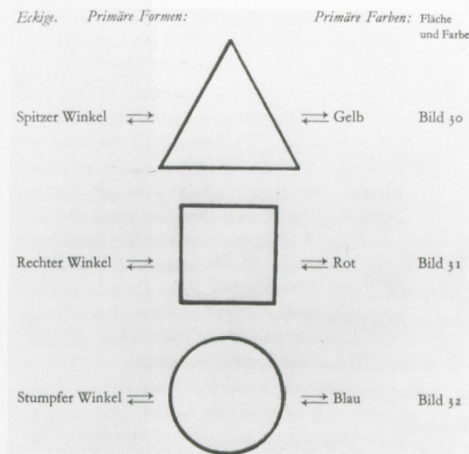
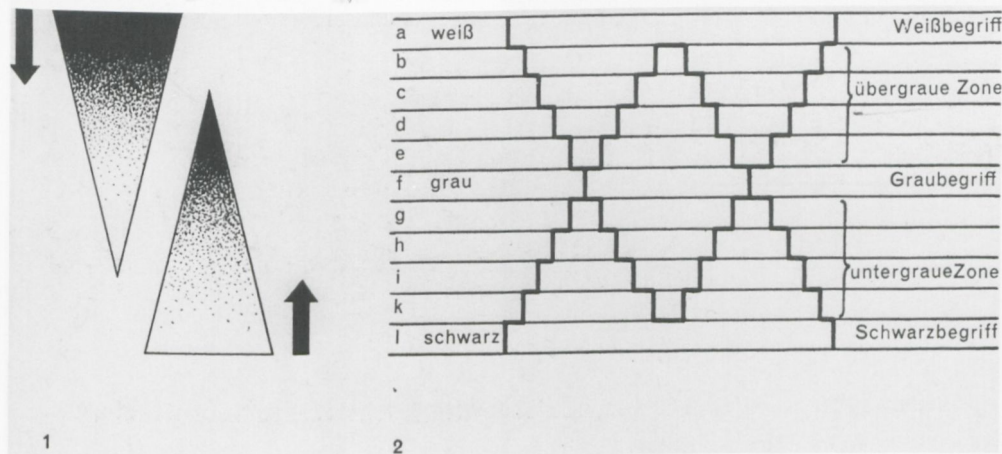


1

»natürliche Ineinanderströmen der Helldunkel-Tonalitäten, ein Vibrato zwischen Hell und Dunkel«. Für die »künstliche« Ordnung dagegen gilt: »Um präziser zu werden, muß man ärmer werden.« Eine »analytische Gliederung zur Meßbarkeit von Hell und Dunkel«, eine Gliederung »auf Grund einer Skala mit meßbaren Mischungsverhältnissen« ist zu schaffen⁶ (Abb. 2).

In der Farbordnung aber plädiert Kleint – anders als Klee und auch Kandinsky, die an der Dreiheit der Grundfarben Gelb, Rot und Blau festhalten – für eine konsequente Gleichordnung des Grün: »Vier Bezirke eröffnen sich bei der Beobachtung der reinen Erscheinungen [der Farben] ohne Rücksicht auf ihre Entstehung: die des Roten, des Blauen, des Grünen und des Gelben. Die Degradierung des Grünen zu einer Nebensfarbe entspringt mehr einem dogmatischen, systemeifrigen Denken als einem offenen Schauen und deutet im Grunde auf eine zwar nicht optische, aber psychische Grünblindheit hin (...)«⁷ Um dieser Gleichberechtigung des Grün willen wird Kleint in seinen *Mondrian-Variationen* die drei Mondrianschen Farben um Grün ergänzen.

Anders als Klee und Kandinsky faßt Kleint die Farben als prinzipiell unbegrenzt auf. Kandinsky schreibt in seinem Buch »Über das Geistige in der Kunst«: »Die Form allein als Darstellung des Gegenstandes (realen oder nicht realen) oder als rein abstrakte Abrenzung eines Raumes, einer Fläche, kann selbständig existieren. Die Farbe nicht. Die Farbe läßt sich nicht grenzenlos ausdehnen. 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 (...)« Kandinsky erkannte also eine der Farbe eigene Unbegrenzbarkeit nur ihrer Vorstellungsgegebenheit, nicht aber ihrer materiellen, künstlerischen Gestaltung zu. Und er fährt an dieser Stelle fort: »Dieses unvermeidliche Verhältnis zwischen Farbe und Form bringt uns zu Beobachtungen der Wirkungen, welche die Form auf die Farbe ausübt (...). Dabei läßt sich leicht bemerken, daß manche Farbe durch manche Form in ihrem Wert unterstrichen wird und durch andere abgestumpft. Jedenfalls spitze Farben klingen in ihrer Eigenschaft stärker in spitzer Form (zum Beispiel Gelb im Dreieck). Die zur Vertiefung geneigten werden in die-



2

3

ser Wirkung durch runde Formen erhöht (zum Beispiel Blau im Kreis).⁸ In seinem Buch »Punkt und Linie zu Fläche« systematisiert Kandinsky diesen Gedanken, ausgehend von einer Charakterisierung der Winkelgrößen, zu einer »schematischen Andeutung der linear-flächenfarbigen Zusammenhänge«, der Zuordnung von spitzem Winkel zu Gelb, von rechtem Winkel zu Rot, von stumpfem Winkel (und Kreisbogen) zu Blau⁹ (Abb. 3).

Auch für Klee ist die Bildfarbe mit Begrenzung verbunden. In seinem 1924 gehaltenen Jenaer Vortrag »Übersicht und Orientierung auf dem Gebiet der bildnerischen Mittel und ihre räumliche Ordnung«, erstmals 1945 unter dem Titel »Über die moderne Kunst« veröffentlicht, unterscheidet er Linie, Helldunkel und Farbe als »Dimensionen des Bildes«: »Die Farbe ist erstens Qualität. Zweitens ist sie Gewicht, denn sie hat nicht nur einen Farbwert, sondern auch einen Helligkeitswert. Drittens ist sie auch noch Maß, denn sie hat außer den vorigen Werten noch ihre Grenzen, ihren Umfang, ihre Ausdehnung, ihr Meßbares. – Das Helldunkel ist erstens Gewicht, und in seiner Ausdehnung bzw. Begrenzung ist es zweitens Maß. – Die Linie aber ist nur Maß.«¹⁰

Kleint aber erkennt in der Farbe ein letztlich von aller Formung und Begrenztheit unabhängiges Bildmittel. Er schreibt: »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 in diesem Bildstoff mehr oder weniger willkürlich aus ihm fremden Motiven entnommen. Er formt nicht, er wird geformt: Farbe ist bildfüllendes Mittel.« »Die Neigung zur Ausbreitung der Farbe wird demonstrativ sichtbar, wenn man in ein großes Gefäß mit klarem Wasser blaue Tinte einfließen läßt. Das Blau entfaltet seine originale Wirkung, frei von allen anderen Momenten. – Ausbreitung, Drang in die Weite ist dort möglich, wo die Grenzen fehlen: Fließend, ohne Ränder, ist die Farbe in ihrem Element.«¹¹

Kleints *Bildlehre* – und dies ist ihr Charakteristikum, ihre besondere Eigenart – trennt prinzipiell zwischen »bildfüllenden« und »begrenzenden« Mitteln. Letztere behandelt Kleint im zweiten, der »Form« gewidmeten Kapitel mit den Abschnitten »Punkt«, »Linie«, »Fläche«, »Körper« und »Formen«. Es beginnt mit Sätzen, wie

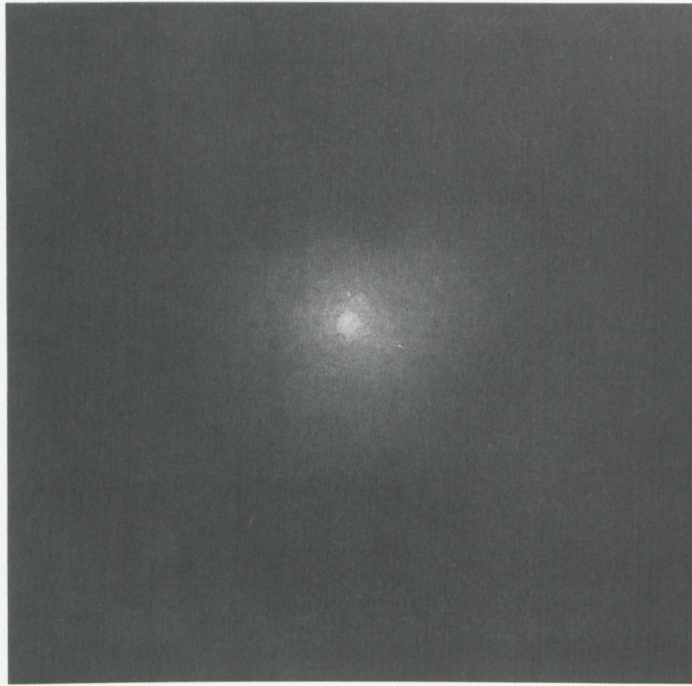
2

Klee: Natürliche und künstliche Ordnung.
Paul Klee:
Das bildnerische Denken.
Hrsg. von Jürg Spiller.
Basel – Stuttgart 1956, S. 10.

3

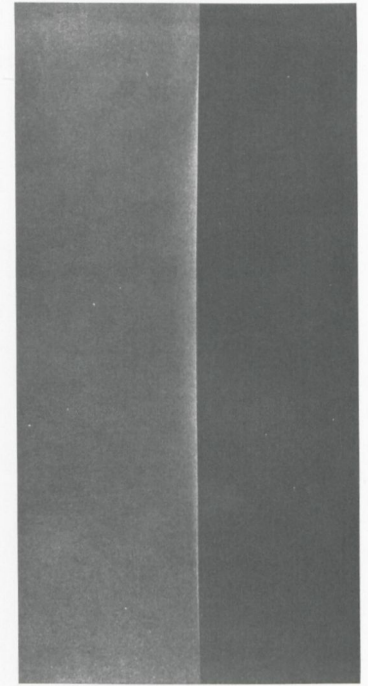
Kandinsky:
Fläche und Farbe.
Kandinsky:
Punkt und Linie zu Fläche.
7. Aufl. Bern – Bümpliz 1973,
S. 79.

4
Lichtpunkt.
Kleint: Bildlehre, S. 73.



4

5
Lichtsäum.
Kleint: Bildlehre, S. 80.



5

sie sich weder in Kandinskys noch in Klees Gestaltungslehren finden könnten: »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. Die tatsächlich bestehenden, unleugbaren Verbindungen zwischen beiden sind äußerlicher Art und gleichen künstlich gestifteten Ehen, deren Harmonie so vollkommen sein kann, daß der doppelte Ursprung vergessen wird: Farben und Formen erscheinen verwandt oder als eins.«

Und Kleint fährt fort: »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. Die ersten Lichtschimmer sind formlos, aber mit steigender Helligkeit offenbaren sich unweigerlich Formansätze. Licht kann nicht ohne Form bleiben, wenn es heller wird.«¹²

Mit dieser Bezeichnung von Dunkelheit »als der Vorstufe und dem Grund alles Sichtbaren« durchbricht Kleint die Begrenzung vieler künstlerischer Wahrnehmungs- und Bildlehren auf Farbe und Licht und öffnet den geistigen Horizont auf die Tradition der neuzeitlichen Helldunkelmalerei. Auch Klee, der in seinen pädagogischen Notizen wichtige Aussagen zur Helldunkellehre formulierte,¹³ beläßt es doch bei der Gleichwertigkeit von Licht und Dunkel: »Die Kraft des Lichtes ist in der Natur äußerst offensiv. (...) Was für die Natur gelten mag, die superiore Aktivität vom weißen Pole her, darf uns nicht zu einer einseitigen Anschauung verleiten. (...) Wir haben unumgänglich die Aufgabe eines lebendigen Ausgleichs zwischen beiden Polen (...). So arbeiten wir denn nicht mit heller Energie gegen gegebenes Dunkel, sondern auch mit schwarzer Energie gegen gegebenes Hell.«¹⁴

Kleint aber läßt aus dem umfassenden Dunkel mit dem aufkommenden Licht auch die Elemente der Form, als erstes den Punkt, entstehen: »Das Licht selber wird, wenn es nicht überall hin fluten kann und sich zusammenziehen muß, zu einem undeutlichen Formelement, das in sich aber eine klare Formtendenz trägt: das sichtbare Element Punkt. Die Erscheinung des Lichtpunktes ist in extremer Zuspitzung die klarste Demonstration des Punktes überhaupt (...)«¹⁵ (Abb. 4).



2

Eine **aktive** Linie, die, befristet, sich zwischen bestimmten Punkten bewegt (Fig. 6):

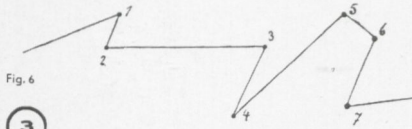


Fig. 6

3

Eine **mediale** Linie, welche zwischen Punktbeugung und Flächenwirkung steht (Fig. 7):

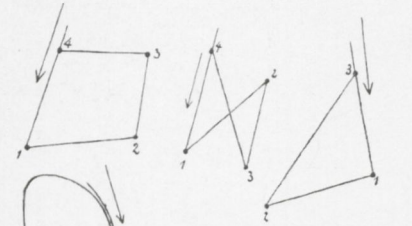


Fig. 7

Im Werden haben diese Figuren linearen Charakter; zu Ende geformt aber wird diese lineare Eigenschaft von der Flächenvorstellung unverzüglich abgelöst.

6a



4

Passive Linien, die aus einem Flächenactium (fortschreitende Linie) resultieren (Fig. 8):

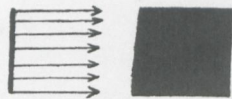


Fig. 8

Passive Viereckslinien und passive Kreislinie, zugleich aktive Flächenbildung.

6b

6a, b
Klee: Aktive, mediale, passive Linie.
Paul Klee:
Pädagogisches Skizzenbuch.
2. Aufl. der Ausgabe der Neuen Bauhausbücher.
Mainz - Berlin 1965, S. 8, 9.

Wie anders entwickelt Kandinsky den Punkt! Für ihn ist der Punkt »die höchste und höchst einzelne Verbindung von Schweigen und Sprechen. Deshalb hat der geometrische Punkt seine materielle Form in erster Linie in der Schrift gefunden – er gehört zur Sprache und bedeutet Schweigen.«¹⁶

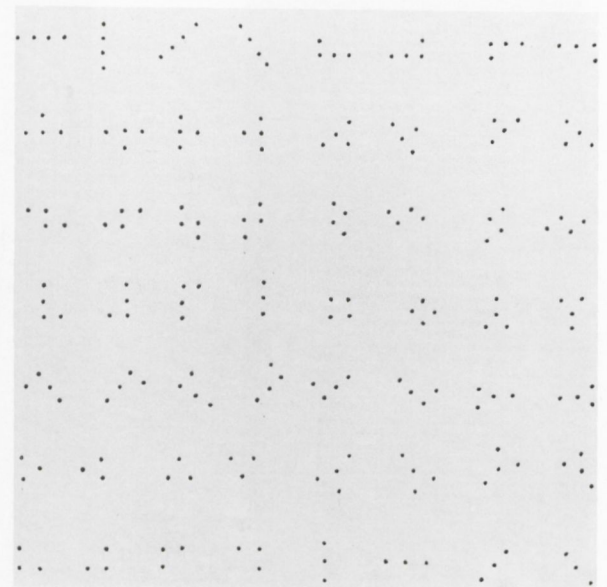
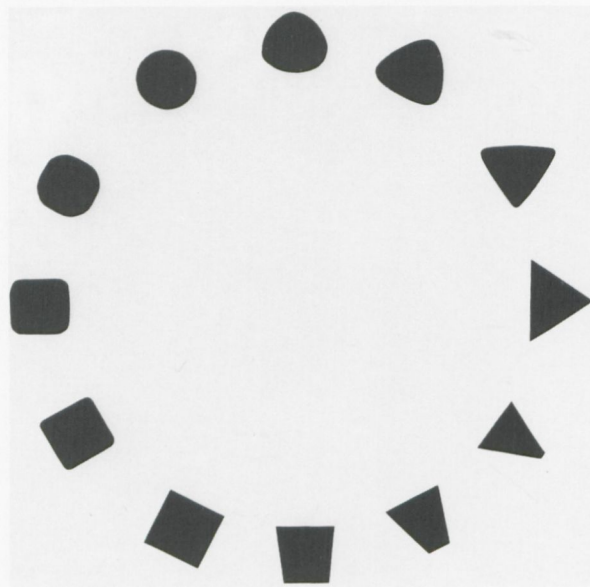
Die Linie sodann ist für Kandinsky »die Spur des sich bewegenden Punktes, also sein Erzeugnis. Sie ist aus der Bewegung entstanden – und zwar durch Vernichtung der höchsten in sich geschlossenen Ruhe des Punktes. Hier wird der Sprung aus dem Statischen in das Dynamische gemacht.«¹⁷

Ähnlich definiert Klee die Linie: »Eine aktive Linie, die sich frei ergeht, ein Spaziergang um seiner selbst willen, ohne Ziel. Das agens ist ein Punkt, der sich verschiebt.«¹⁸

Kleint jedoch läßt auch die Linie im Licht, das aus dem Dunkel aufkeimt, entspringen: »Zu den ersten schwachen Formerscheinungen, welche die Lichtschimmer im nachlassenden Dunkel hervorbringen, gehören außer dem Lichtpunkt lineare Ansätze. Am kaum sichtbaren Horizont oder im dunklen Raum bei leicht geöffneter Tür bildet sich ein Lichtsaum. Da und dort erscheinen auch Lichtkanten an Gegenständen, die dem Licht im Weg stehen«¹⁹ (Abb. 5).

Und während für Kandinsky und Klee Linien Spuren sich bewegender Punkte sind, stellt Kleint fest: »Punkt und Linie können nicht voneinander abgeleitet werden. Beide sind selbständige, elementare Erscheinungen. Daß die Bewegung eines Punktes eine Linie hervorbringt, macht sie nicht zweitrangig. Sie ist trotz aller Praxis nicht sein Produkt (...)«²⁰

Werden, Entstehenlassen, »Genesis« bestimmen Klees Werk und Theorie. So entwickelt er aus der aktiven Linie die konturbegrenzende und, durch Parallelverschiebung, die passive Linie und damit die Fläche. Zwei Seiten aus Klees »Pädagogischem Skizzenbuch« veranschaulichen dies: »Eine *aktive* Linie, die, befristet, sich zwischen bestimmten Punkten bewegt.« »Eine *mediale* Linie, welche zwischen Punktbeugung und Flächenwirkung steht. Im Werden haben diese Figuren linearen Charakter; zu Ende geformt aber wird diese lineare Eigenschaft von der Flächenvorstellung unverzüglich abgelöst.« »Passive Linien, die aus einem Flächenactium (fortschreitende Linie) resultieren. Passive Viereckslinien und passive Kreislinie, zugleich aktive Flächenbildung« (Abb. 6 a, b). Kleint dagegen macht klar: »Eine Fläche kann durch Parallelverschiebung einer Linie hergestellt werden. Die Herkunft aus diesem Zeichenvorgang nimmt ihr nichts von ihrer Selbst-



7
Formkreis.
Kleint: Bildlehre, S. 117.

8
Punktconstellation.
Kleint: Bildlehre, S. 165.

7

8

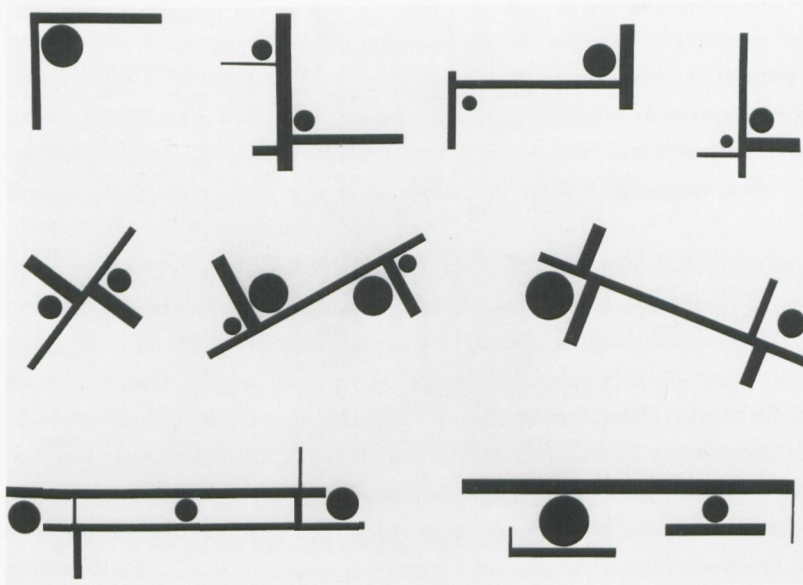
ständigkeit als sichtbare Grunderscheinung. Die Herstellung gibt nur einen Hinweis darauf, daß die Formelemente in einer Ordnung stehen: Punkt-bewegung kann Linie erzeugen, aber nicht Fläche; Linien-bewegung kann Fläche erzeugen, aber nicht Punkt. Kausales Denken kann hier, wie überall, Bedingungen aufzeigen, aber nicht Phänomene erklären.«²¹

Die »Elemente« sind nach Kleints *Bildlehre* unableitbar, elementar, – aber sie sind innerhalb der unbegrenzten Kontinuität der Sichtbarkeit einer unendlichen Fülle der Variationen fähig. Programmatisch drückt dies das Vorwort der *Bildlehre* aus: »Das Sichtbare bildet in sich eine einseitige, un-abgeschlossene Entwicklungsreihe. In ihrem Verlauf wird unaufhörlich Neues und Anderes geboren, geschaffen, gedacht, aber immer aus den gleichen, unveränderlichen Elementen. Was entstehen wird, ist unvorhersehbar und unbegrenzt, aber die Elemente sind begrenzt und konstant. Auch Unbekanntes und Unsichtbares kann nur sichtbar werden durch die Mittel, die es von jeher gab.«²² Daß die »Elemente« unveränderlich seien, wird stillschweigend vorausgesetzt.

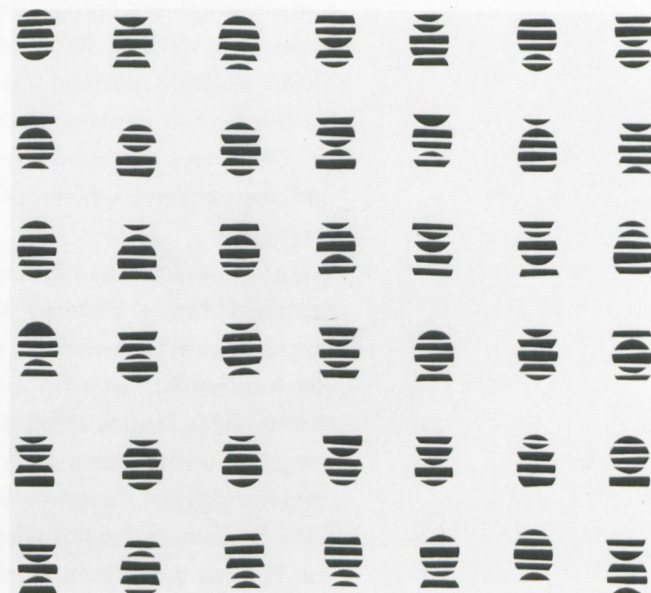
Über den Zusammenhang von »Elementen« und »Formen« schreibt Kleint: »Formen werden begründet durch die formalen Grundelemente Punkt, Linie und Fläche, die mehr Form sind als haben, an denen sich Form im engeren Sinn niederschlägt und ausprägt: Sie sind formtragend und formbildend. Jedes für sich ist Formträger, in ihrem Zusammenwirken entsteht Form. Punkt, Linie und Fläche bilden miteinander die Welt der Formen.

Sie verbinden sich, nähern sich in Mischformen einander an und trennen Formen zu neuen Formen. Linien berühren mit dem Ende Ecken oder Ränder von Flächen, woraus sich alle Arten von gestielten oder Flächen mit Fortsätzen entwickeln. Linien formen Flächen durch Biegung und Knickung, und Flächen formen mit den Linien und Punkten die Körper. In der Mischung von Linie und Fläche treten neue stab- und streifenartige Gebilde und Schmalformen überhaupt auf. In der Trennung und Teilung entstehen teils Wiederholungen der Ganzform, teils auch Neuförmigkeiten wie Halbkreise, Kegelstümpfe und andere (...)

»Regelmäßig und einfach sind die Grundformen des Kreises, des Quadrats und des Dreiecks. Wenn sie stufenweise durch allmähliche Formveränderung ineinander übergeführt werden, entstehen Zwischenformen, die weniger einfach sind und nur ungenügend oder gar nicht benannt werden können. Daß die drei



9



10

Grundformen umfassend sind, geht daraus hervor, daß die Reihe ihrer Verbindungen in sich zurückläuft und einen Kreis analog dem Farbkreis bilden kann: Formkreis²³ (Abb. 7).

In einer Fülle von anschaulichen Differenzierungen und begrifflichen Unterscheidungen verfolgt nun Kleint die Variationsmöglichkeiten der Formen und Formteile. Nur drei Beispiele seien herausgegriffen, die zugleich zeigen, wie fließend der Übergang von der *Bildlehre* zu Werken Kleints, besonders der fünfziger bis siebziger Jahre, ist.

»Der einfachste Fall von Kombination ist die von Punkten. Sie ist ebenso primitiv wie aufschlußreich: die Formlosigkeit führt zur Form. Da Kombination Verschiedenheit voraussetzt, können es bei Punkten nur die Orte sein, die sich kombinieren lassen. Zwei Orte sind nach Links und Rechts oder nach Oben und Unten unterschieden und erhalten dadurch eine Richtungsbeziehung. So ist trotz aller Einengung des Kombinationsbereiches bereits der Weg zu neuen Figuren geöffnet, zu verschiedenen Punktgruppen: Konstellationen. – Konstellation von drei (unten) und vier Punkten (oben). Die Vermehrung um einen Punkt läßt die Zahl möglicher Fälle sprunghaft ansteigen²⁴ (Abb. 8). Die *Schwarze Punkt Kombination auf Weiß* von 1978 wäre damit zu vergleichen.

»Das Verhältnis von Punkt, Linie und Fläche wird in den jeweils besonderen Hauptkombinationen dargestellt: Punkt zu Punkt, Punkt zu Linie, Linie zu Linie, Linie zu Fläche, Fläche zu Fläche (...).« Ein Fall daraus ist die *Kombination aus Punkt und Winkel mit Variation nach Länge und Dicke* (Abb. 9). Das Sgraffito im Mädchenrealgymnasium in Völklingen von 1954 zeigt davon eine einfachere Variante. Wie für alle »Kombinationen« gilt auch hier: »Das Ergebnis ist für jeden, der sich damit tätig befaßt, mehr als erstaunlich. Es ist, als würden aus wenigen Ausgangsstoffen immer neue und andere Gegenstände geschaffen: Aus Armut wird Reichtum. Die Beschränkung der Ausgangselemente steht in keinem Verhältnis zur Unbeschränktheit der resultierenden Endfiguren. Wenn die Variation sich noch mit der Kombination verbindet, so beginnt der Strom der Gestalten zu fließen wie es die Natur in unerschöpflicher Produktion ähnlicher und äußerst verschiedener Exemplare, von Varietäten und Mutationen unaufhörlich demonstriert.«²⁵

Schließlich: »Permutation«. Sie ist »die Konsequenz und zugespitzte Weiterführung des Prinzips, von wenigen Ausgangspunkten aus zu sehr zahlreichen, stets neuen Einzelformen zu gelangen. Hierauf beruht

9
Kombination aus Punkt und Winkel mit Variation nach Länge und Dicke.
Kleint: *Bildlehre*, S. 169.

10
Formale Permutation aus Teilen einer vierfach durchschnittenen Kreisfläche.
Kleint: *Bildlehre*, S. 173.

auch das Fernsprechsystm, welches erlaubt, mit Hilfe von nur 10 Ziffern Hunderttausende miteinander zu verbinden, ferner das Sprachsystem, das mit wenigen Buchstaben ungezählte Silben und Wörter bildet, und schließlich das Prinzip des Rechnens überhaupt (...)²⁶ Als Beispiel erscheint: *Formale Permutation aus Teilen einer vierfach durchschnittenen Kreisfläche* (Scherenschnitt, Collage) (Abb. 10).

Kleints *Bildlehre* entstand aus Aufzeichnungen für seine lebenslange pädagogische Arbeit. Und so »entspricht« sie in Grundzügen auch seinem ganzen künstlerischen Werk, insoweit »Theorie« und »Werk« einander überhaupt »entsprechen« können. Insbesondere sind es die grundsätzliche Trennung in »bildfüllende« und »begrenzende« Mittel und das alles tragende Prinzip der »Variation«, die auch die Werke Kleints prägen.

Schau Nr. 4 Schwebende Kugel entstand 1940 (Kat.-Nr. 33). Geometrische Formen bestimmen den Bildeindruck, Kreise, Dreiecke, Kreisringe, Rechtecke, Kreissegmente und Mischformen. Sie überlagern und durchschneiden sich vielfältig und wechseln häufig in den Überschneidungszonen die Farben, wirken dann wie transparent. Sie schweben über einer violettbraunen Zone und vor einem weißlich-rosafarbenen Grund. Kühle Farben füllen sie aus: Türkisgrün, Blau, Violett, Purpur, Schwarzblau. Dicht sind sie zueinandergefügt und scheinen doch durch unmeßbare Abstände voneinander getrennt. Maßstäbliche Orientierung löst sich auf. Einige Punktelemente lassen die Kreise und die eckigen Flächen ins Übermächtig-Erhabene anwachsen. Lautlos scheinen sie ihre Planetenbahnen zu ziehen, umgeben von Farblichtsäumen wie von Feldern unsichtbarer Kraft. Ein unirdisch-fernes Schauspiel tut sich vor uns auf, entrückt uns in eine Dimension geheimnisvoll-nüchterner Sphärenharmonie.

Die *Frühlingsfuge*, ein Werk des Jahres 1943 (Kat.-Nr. 50), lebt aus dem »bildfüllenden« Mittel der Farbe. Das Formenvokabular wird im wesentlichen von Kreisen und Querrechtecken bestritten. In unterschiedlichen Größen und Farbtönen sind sie locker über das Bildfeld gestreut, zu den Rändern hin verdichtet, sich versammelnd zu einem Inbild überquellender optischer Fülle. Vier Hauptmotive treten über die Schwelle der einander ähnlichen Größen: der stumpf-dunkelblaue, von einem kühlgrünen Rand gesäumte Kreis, ein zweiter, grüner, tieferliegender, der weißliche Kreis und der weiße Kreisbogen unten. Zwischen ihnen entfaltet sich ein pulsierendes farbräumliches Leben, Verdichtung in der Dunkelheit, Weitung und Öffnung in den lichten, milden Farben schaffend. Abgrenzung ist diesen Farben fremd. Sie teilen sich einander mit, breiten sich aus – und solche Öffnung vermitteln sie hier auch den Formen. Aufsteigend und sinkend, herabkommendes Licht empfangend und ihm entgegenwachsend, so werden die Farbformen zum Bild des Blühens, des Wiedererwachens irdisch-kosmischer Kräfte im Frühling, zur *Frühlingsfuge*.

Kleints *Bildlehre* schließt mit den Sätzen: »Sehen darf nicht reines Sehen bleiben, es muß zum Schauen führen. Das Bild vom Auge nur für das Auge ist ein Unding. Was nur für das Auge ist, bleibt bloßer Anblick. Es wäre nicht schöpferisch zu nennen. Die Augen und die Sinne sind Pforten zu seelischen Bereichen, sie sind Durchgang, nicht Ende. Verwandlung der Materie zu neuen Bildern ist Gestaltung; sie erlaubt, ihre Urheber Schöpfer zu nennen. So wird der eigentliche Sinn des gestalteten Werkes erkennbar: in den unteren Stufen menschenwürdige Form gefunden zu haben, in den mittleren Selbstzeugnis des Menschen zu sein und auf den höchsten Gleichnis der Schöpfung selbst, Hinweis zum Urgrund aller Dinge.«²⁷

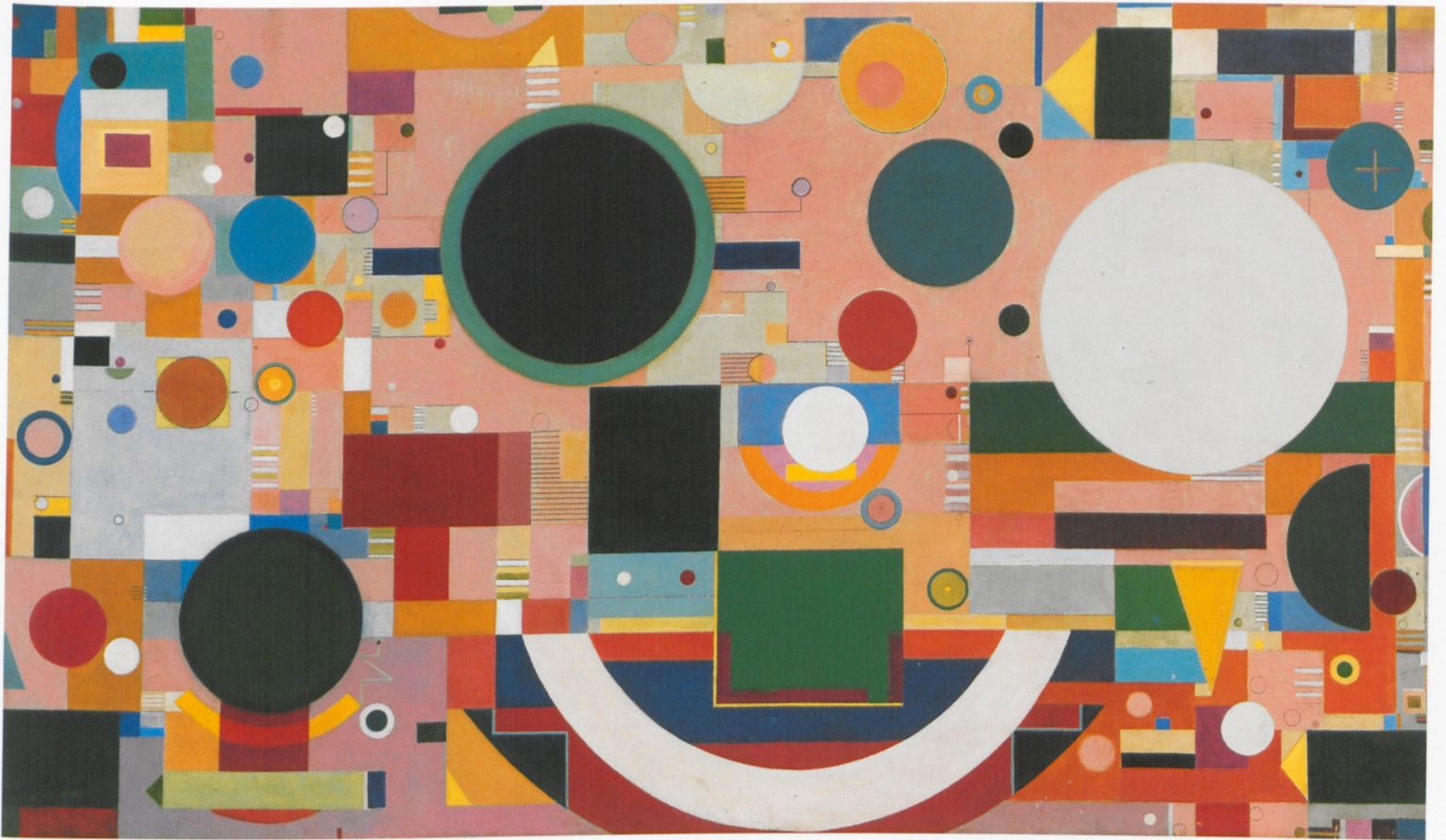
Kleints Werke durchmessen, begleitet von seinem bildnerischen Denken, diese Stufen.²⁸

Anmerkungen

- 1 Kleint: Bildlehre. Der sehende Mensch. Zweite, überarbeitete und erweiterte Auflage. Basel 1980, S. 5. – Zur Lehre Kleints vgl. auch Till Neu: Von der Gestaltungslehre zu den Grundlagen der Gestaltung. Von Ittens Vorkurs am Bauhaus zu wissenschaftsorientierten Grundlagenstudien: eine lehr- und wahrnehmungstheoretische Analyse. Ravensburg 1978.
- 2 Goethe: Farbenlehre. Vollständige Ausgabe der theoretischen Schriften. Tübingen 1953, S.175.
- 3 Vgl. Kleint: 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. – Über die Orientierung im Raum. Bericht über den X.Kongreß für Psychologie. Jena 1928. Bericht über den ophthalmologischen Kongreß in Heidelberg. Jena 1929. – Versuche über die Wahrnehmung. Leipzig 1940. 264 S.
- 4 Bildlehre, S.13.
- 5 Bildlehre, S.26.
- 6 Vgl. Paul Klee: Das bildnerische Denken. Schriften zur Form- und Gestaltungslehre. Hrsg. und bearbeitet von Jürg Spiller. Basel – Stuttgart 1956, S. 8.
- 7 Bildlehre, S.56/58.
- 8 Kandinsky: Über das Geistige in der Kunst (1912). 6. Auflage, mit einer Einführung von Max Bill. Bern – Bümpliz 1959, S.66–69.
- 9 Kandinsky: Punkt und Linie zu Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente (1926). 7. Auflage, mit einer Einführung von Max Bill. Bern – Bümpliz 1973, S.78, S.79.
- 10 Klee: Das bildnerische Denken, S.87.
- 11 Bildlehre, S.66, 67.
- 12 Bildlehre, S.73.
- 13 Vgl. Ernst Strauss: Zur Helldunkellehre Klees. In Strauss: Koloritgeschichtliche Untersuchungen zur Malerei seit Giotto und andere Studien. Hrsg. von Lorenz Dittmann. München 1983, S.227–239.
- 14 Klee: Das bildnerische Denken, S.10, 423. – Klee: Unendliche Naturgeschichte. Prinzipielle Ordnung der bildnerischen Mittel, verbunden mit Naturstudium, und konstruktive Kompositionswege, Form- und Gestaltungslehre, Bd.II. Hrsg. und bearbeitet von Jürg Spiller. Basel – Stuttgart 1970, S.303, 304.
- 15 Bildlehre, S.73.
- 16 Kandinsky: Punkt und Linie zu Fläche, S.21.
- 17 Ebenda, S.57.
- 18 Klee: Pädagogisches Skizzenbuch. (1925). Zitiert nach: Neue Bauhausbücher. Hrsg. von Hans M. Wingler. 2. Auflage. Mainz – Berlin 1968, S. 6.
- 19 Bildlehre, S.81.
- 20 Bildlehre, S.83.
- 21 Bildlehre, S.83.
- 22 Bildlehre, S.5.
- 23 Bildlehre, S.116.
- 24 Bildlehre, S.164.
- 25 Bildlehre, S.166.
- 26 Bildlehre, S.172.
- 27 Bildlehre, S.361.
- 28 Dazu weiterführend Lorenz Dittmann: Boris Kleint. Recklinghausen 1984.



Schau Nr. 4 Schwebende Kugel 1949 Kat.-Nr. 33



Frühlingsfuge 1943 Kat.-Nr. 50