

Boris Kleint: Persönlichkeit und Werk

Vortrag anlässlich der akademischen Gedenkveranstaltung 1997
in der Hochschule der Bildenden Künste Saar in Saarbrücken
Lorenz Dittmann

An Boris Kleint, den Maler und Wissenschaftler, den Lehrer an der *Staatlichen Schule für Kunst und Handwerk* möchte ich erinnern – ein großes Thema, das nur ausschnitthaft, exemplarisch dargestellt werden kann.

Boris Kleint wurde am 11. April 1903 in Masmünster (Elsaß) geboren. Er wuchs im Elsaß und in Baden auf und studierte an den Universitäten Heidelberg, Leipzig, Berlin und Würzburg Psychologie, Philosophie, Medizin, Sprach- und Kunstwissenschaft.

1925 promovierte er – *summa cum laude* – mit einer Studie über Wahrnehmungspsychologie an der Universität Würzburg.

Bis 1931 war er dann Assistent am Psychologischen Institut der Frankfurter Universität, u.a. bei Max Wertheimer.

Seinen Übergang zum Studium der Malerei schildert Kleint selbst folgendermaßen:

»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 Ungewisse der Kunst. Zunächst nur halbtags in der Städelschule, wo mich Fritz Wichert freundlich aufnahm. Er schickte mich zu Peter Roehl in den Vorkurs, wo von dessen Bauhaus-schulung wenig zu merken war. Lisker riet mir in längeren Gesprächen über die Kunst zu Itten.

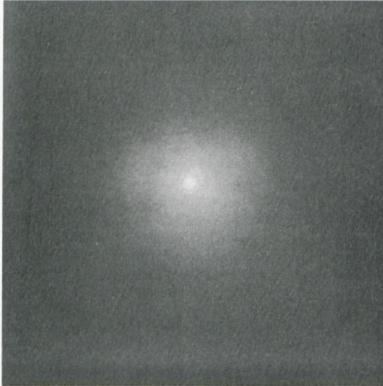
Der Wechsel war total. So wichen Frankfurter Nasallaute der Berliner Schnauze, und die Berliner Luft war, wie erwartet, sehr belebend. Max Wertheimer, der großes Verständnis für den Berufswechsel gehabt hatte, rief mich noch einmal, wenn auch nur für halbtags, zurück. Aber ich war da schon zu Hause und 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.

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. Das Bauhaus fand ich einige Tage danach, laut Anschlag der Gestapo, geschlossen vor. Also wieder zurück zu Itten, der inzwischen auch in Krefeld wirkte. Ich konnte ihn in seiner Abwesenheit von Berlin bis 1934 vertreten und nach seinem endgültigen Weggang die verbliebenen Schüler in eigener Privatschule übernehmen.«

Johannes Itten, 1888 im Kanton Bern geboren, war ein leidenschaftlicher Pädagoge und ein origineller Maler. Er studierte u.a. bei Adolf Hölzel in Stuttgart, gründete 1916 eine private Kunstschule in Wien, nahm 1919 seine Lehrtätigkeit als Meister am Bauhaus in Weimar auf, verließ das Bauhaus aber schon 1923 wieder, da er dessen Wendung zum Pragmatisch-Konstruktivistischen nicht mitmachen wollte.



Bildlehre
Kapitel Form: Punkt
Lichtpunkt

Sein Nachfolger wurde Lazlo Moholy-Nagy (und bei diesem Namen denkt man an den *Licht-Raum-Modulator*, an Fotogramme, Filme, Bilder aus transparenten Farbbahnen). Itten gründete 1926 eine eigene *Moderne Kunstschule* in Berlin (von dieser Kunstschule war hier die Rede), und übernahm anschließend, 1932, die Leitung der neugegründeten *Höheren Fachschule für Textile Flächenkunst* in Krefeld.

1937 wurden in der Ausstellung *Entartete Kunst* auch Werke Ittens gezeigt. Itten verließ Deutschland 1938 und übernahm im selben Jahr die Direktion der Kunstgewerbeschule und des Kunstmuseums in Zürich. In Zürich richtete er sodann auch das Museum Rietberg ein, ein Museum außereuropäischer Kunst, eine Schenkung des Barons von der Heydt, die Itten veranlasst hatte. Itten übernahm auch die Leitung dieses Museums. Er starb 1967 in Zürich.

Ittens pädagogisches Konzept war das einer ganzheitlichen Erziehung. Eine Äußerung aus dem Jahre 1930 mag dieses Konzept umreißen: »Von allem Anfang an war mein Unterricht auf kein besonders fixiertes äußeres Ziel eingestellt. Der Mensch selbst als ein aufzubauendes, entwicklungsfähiges Wesen schien mir Aufgabe meiner pädagogischen Bemühungen. Sinnesentwicklung, Steigerung der Denkfähigkeit und des seelischen Erlebens, Lockerung und Durchbildung der körperlichen Organe und Funktionen sind die Mittel und Wege für den erzieherisch verantwortungsbewußten Lehrer.«

Dieses Konzept war weltanschaulich fundiert u.a. in Laotsees Tao Te King und im Gedanken- gut der Mazdaznan-Lehre, die auf der altpersischen Zarathustra-Lehre aufbaute. So war Ittens Interesse und Engagement für außereuropäische Kunst auch von dieser, seiner Gesamtauffassung bestimmt.

Zurück zu Kleint: Nach Versuchen, in Berlin noch auszustellen, emigrierte der Künstler nach Luxemburg und blieb dort von 1936 bis 1939. Ein Versuch, in die USA auszuwandern, scheiterte.

Im Mai 1940 wurde Luxemburg von den Deutschen besetzt. Kleint ging nach Saarbrücken zurück und verdiente sich dort seinen Lebensunterhalt als Autor von Radiosendungen über unverfängliche Sachthemen. Er räumte diesen Platz 1944, als ihm zugemutet wurde, über politische Themen zu sprechen.

1946 übernahm Kleint die Meisterklasse für Malerei und die Grundlehre an der neu gegründeten *Staatlichen Schule für Kunst und Handwerk* in Saarbrücken. Die 1946, am französischen Nationalfeiertag, erfolgte (Wieder-) Eröffnung dieser Kunstschule, (die vorherige, die *Staatliche Kunst- und Kunstgewerbeschule*, bestand von 1924-1936), steht im Zusammenhang mit der 1948 endgültig etablierten Universität des Saarlandes – wobei auch hier der erste Anstoß von französischer Seite gekommen war – mit der Einrichtung eines Medizinischen Instituts in Homburg im Januar 1946 sowie mit der Gründung der Musikhochschule 1947, ebenfalls nach der Konzeption des Pariser Konservatoriums, und schließlich mit der Gründung der *Modernen Galerie*, die von Rudolf Bornschein ab 1952 zu einer Sammlung wichtiger Werke der Malerei und Plastik des ausgehenden 19. und des 20. Jahrhunderts ausgebaut wurde.

In unserem Kontext ist dabei zu erinnern, dass Boris Kleint 1946 die Leitung des Saarland-Museums und 1947 die Übernahme einer Professur für Psychologie im Verlaufe der Überlegungen zur Universitätsgründung angeboten worden waren. Kleint aber blieb der *Schule für Kunst und Handwerk* treu. – In der Vielfalt der in der Person angelegten Möglichkeiten ist jedoch eine Parallele zu Johannes Itten zu erkennen. Von dieser neuen Aufgabe war Kleint ganz erfüllt. Am 26.XI.46 schrieb er auf einem Briefbogen des *Centre de Métiers d'Art Sarrois – Sarrebruck* an Itten: »Dies ist nun meine erste Nachricht von meiner neuen Wirkungsstelle, denn wir haben am 18. November mit der Schule, die inzwischen Hochschule geworden ist, begonnen.«
»Die Schüler arbeiten mit Hingabe, Interesse, Fleiß und Begeisterung, einige unter ihnen sind ungewöhnlich begabt und jeden Tag überwindet einer seine kümmerlichen Anfänge

und wartet mit schönen und großzügigen Dingen auf. Noch nie sah ich ein dankbareres Publikum, abgesehen von der angeborenen Heiterkeit und Freundlichkeit der hiesigen Bevölkerung.

Nun bin ich allerdings ununterbrochen auf den Beinen, eile von einem Saal zum andern.« »An eigene Arbeit ist nicht zu denken ... Nun steht das Unternehmen bereits, in kurzer Zeit buchstäblich aus dem Dreck geboren. Der Geist darin ist recht jugendlich, wenig schulmäßig, durchaus modern gerichtet, alles ist groß geplant. Ein Architekt aus Paris kommt wochenweise herüber, außerdem sind Masareel und Kunz vorgesehen. Die Fachklassen werden demnächst erstehen. Wir haben viel Besuch von allerlei verständigen und ausgewählten Franzosen. Paris steht immer im Hintergrund ...«
Am 16.XI.48 schrieb Kleint wiederum an Itten: »Zur eigenen Arbeit komme ich kaum ... Im ersten Semester war ich ganz allein und habe buchstäblich von früh bis spät unterrichtet, damit wurde überhaupt die Grundlage unserer Schule gelegt, von der sie heute noch zehrt. Ich war dabei in der glücklichen Lage, auf Ihren Unterricht zurückgreifen zu können, keineswegs weil ich Ihr Schüler bin, sondern weil ich diese Grundlage als eine objektive, vom Persönlichen weitgehend unabhängige erkannte. Nun versuche ich, womöglich noch strenger einen zum äußersten objektiven Unterricht zu geben, indem ich nur Sätze und Feststellungen hergebe, die unumstößlich sind. In der taktischen Anwendung und in der Behandlung des einzelnen Schülers gehe ich allerdings sehr subjektiv vor, meist sogar instinktiv. Somit bleibt der Unterricht immer lebendig ...«

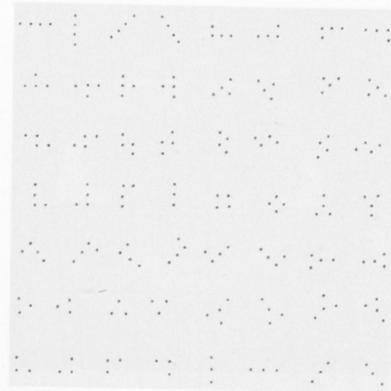
Diese Sätze sind in ihrer Spannweite zwischen strenger Objektivität und instinktiver Subjektivität höchst bezeichnend, nicht nur für Kleints Unterricht, aus dem dann sein wichtiges Buch zur *Bildlehre* erwachsen sollte, sondern auch für seine Kunst.

»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* steht wie ein Motto über Werk und Theorie dieses Künstlers. Deren Grundbezug benennt Kleint selbst so: »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.«

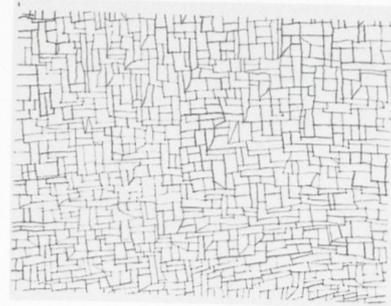
Die Darlegungen über »Licht und Dunkelheit« setzen ein mit den lapidaren Sätzen:
»Dunkelheit ist die Uempfindung des Sehens, aber das Bilden beginnt mit dem Licht. Der Sehende sieht immer: hell, wenn sich das Auge öffnet, dunkel, wenn es sich schließt.«
Denn auch Dunkelheit wird empfunden, und nur hinter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

Auch die Linie entspringt als Lichtsaum aus dem Dunkel: »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«: »Lichtsaum«.
Die »Elemente« sind nach Kleints *Bildlehre* unableitbar, elementar, – aber sie sind innerhalb der unabgrenzbaren Kontinuität der Sichtbarkeit einer unendlichen Fülle der Variationen fähig. Programmatisch drückt dies das Vorwort der *Bildlehre* aus. »Das Sichtbare bildet in sich eine einseitige, unabgeschlossene Entwicklungsreihe. In ihrem Verlauf wird unaufhörlich Neues und Anderes geboren, geschaffen, gedacht, aber immer aus den gleichen, unveränderlichen Elementen.«

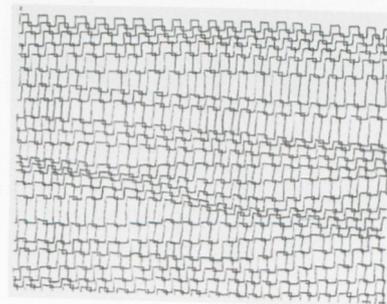
»Regelmäßig und einfach sind die Grundformen des Kreises, des Quadrats und des Dreiecks. Wenn sie stufenweise durch allmähliche Formveränderung ineinander übergeführt



Bildlehre
Kapitel Ordnung: Zuordnung
Kombination



Bildlehre
Kapitel Gestaltung: Bewegung
Widerstand



Bildlehre
Kapitel Gestaltung: Bewegung
Widerstand

werden, entstehen Zwischenformen, die weniger einfach sind und nur ungenügend oder gar nicht benannt werden können. Dass die drei Grundformen umfassend sind, geht daraus hervor, dass die Reihe ihrer Verbindungen in sich zurückläuft und einen Kreis analog dem Farbkreis bilden kann: »Formkreis«. 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 ansteigen: »Punkt Konstellation«.

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



Fleckrhythmus
III.32
Tusche, Aquarell
WV.-Nr. 046

Wenden wir uns nun dem Werk Kleints zu. Von vorneherein weist es eine erstaunliche Spannweite auf. Kleint schrieb in einem Brief an Will Grohmann vom 29.XII.1956: »1932 entstand das erste Fleckbild. Die Versuche kamen um 1943 zu voller Auswirkung ... 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.« Sie blieben Kleint jedoch unbekannt (*Fleckrhythmus* WZ.-Nr. 046).

Gleichzeitig entstanden ungegenständliche Zeichnungen in zarten Bleistiftstrichen aus langhinschwingenden Kurven und frei gezogenen Geraden. Stufenlos sich vertiefende Grautöne schließen sich stellenweise an die Konturlinien an und lassen so aus der linearen Flächenform ambivalente Körperlichkeit entstehen. Zugleich treten die geometrischen Linielemente in den Dienst eines irrealen Gesamteindrucks (*Linearer Körper* WZ.-Nr. 111). Sie bilden die Grundlage für die in den beiden folgenden Jahren entstehenden, bildhaft wirkenden Blätter in Aquarell und Farbstift.

Bei *Corpus Asteriscum*, datiert: 1/3.XI.36, Aquarell, Farbstift, Bleistift, (WZ.-Nr. 134) sind die Linien der Zeichnung zu Grenzen und Binnengliederungen eines komplexen Farbkörpers geworden. Kühle Grün-, Gelb-, Graugrün-, Graublau-, Graurosa- und Rottöne sind tiefem, stellenweise in dunkles Blau sich öffnendem Schwarz und Weiß kontrastiert. Ein Farbkristall steht auf dunkelgrünem Boden und 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 in der

Mitte des vielräumigen Farbbaues. So weitet sich ein inneres Firmament, die Größenverhältnisse relativieren sich, das Bild des Mikrokosmos kann auch Symbol eines Makrokosmos sein.

Der Relativierung, der ständigen Vertauschung von »Muster« und »Grund« dient das Gemälde *Kulissenfuge* (datiert: 11. Nov. 1938). Hier ist jede Teilfläche Folie, »Grund«, für die nächstvordere und »Muster« in bezug zu ihrer rückwärtigen. Ihre formale Rhythmik verläuft dabei vornehmlich von außen nach innen und zugleich von hinten nach vorne. Der Bewegung der »Konzentration«, mit der das Werk dem Blick des Betrachters begegnet, antwortet jedoch gegensinnig die farbige Erscheinung, die aus dem tiefen Schwarz des Bildzentrums, das den Blick in einen unmessbaren Dunkelraum versinken lässt, über Graublau zu Rotbraun, Graugrün und weißliche, ausstrahlende Helle führt. So werden die scheibenhaften festen Flächen durchpulst von gegensinnig gerichteten Energien und damit die geometrischen Bildelemente Glieder einer komplexen Rhythmik.

Das *Mauerbild* von 1939 ist Dokument eines neuen Ausdruckswillens.

Mit lockerer Hand, scheinbar regellos, scheinen die Bildelemente über die Fläche gestreut: die Vielzahl der Kreise und Kreisringe, begleitet von Farbskalen, Streifenmustern, Fächer-, Bogen-, Sichelmotiven usw.

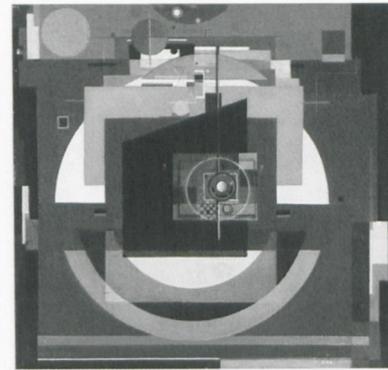
Hier wird erstmals ein Charakteristikum Kleint'scher Werke fassbar, das in der Folge viele seiner Bilder bestimmt: die »Vielbildigkeit«, die Überfülle bildnerischer Elemente, die den Blick jeweils neu für sich beanspruchen und ihn zu einer je anderen Einstellung herausfordern, zu wechselnder Nah- und Fernsicht, zu Konzentration und Expansion. Der Bildgrund ist ungemein differenziert, ähnelt stellenweise einer verwitterten Mauer (daher der Titel!), nach unten zu verschwindet er hinter einer unregelmäßig ausgezackten, körnigbraunen Erdzone.

Das erste großformatige Bild im Œuvre Kleints ist die *Schau Nr. 1: Anneau Rouge (Purpurring)* (datiert: Mai 39). Zwei Farbringe bestimmen die Bilderscheinung, ein purpurbrauner größerer oben rechts, ein graublauer unten links, der, tiefer liegend als der rotbraune, wie dessen fernes Echo wirkt. Damit wird der flächenimmanente Raum geöffnet und zugleich zum Ort dichter Besetzung mit geometrischen Elementformen, Kreisen in wechselnder Größe und Färbung, stehenden und liegenden Rechtecken, Dreiecken, Punkten. Diese Elemente sind in eine rhythmische Gesamtbewegung eingefügt. Im linken Bilddrittel sinken die Formen. Vom dunkelgrünen Kreis rechts neben dem graublauen Ring aber spannt sich ein strahlartig schmales, grün-transparentes Dreieck nach rechts oben, zum Zentrum des Purpurringes. Um diesen Ring herum schweben die Formen der rechten Bildhälfte mit einer leisen Tendenz wiederum nach abwärts. Die rhythmische Bewegung kommt an den Bildrändern nicht zum Stehen. Blaugrünes Dreieck und hellgrünes Kreissegment rücken eng an die linke Bildkante, oben und rechts werden Formen vom Bildrand überschritten.

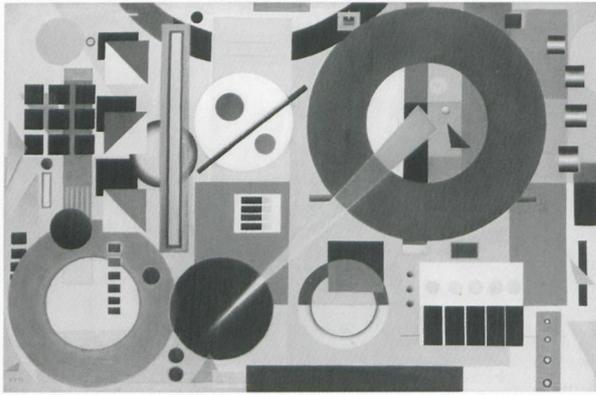
Dies Bild ist mithin kein geschlossenes, auf ein Zentrum bezogenes Gebilde, sondern ein nach Außen drängendes, expansives, sich weitendes Universum: ein Kosmos geometrischer Formen, durchzogen von einer weichen, organischen Bewegung.

Bei aller gedrängten Fülle bewahrt dabei 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 wirken, als Individualität sich darbieten.

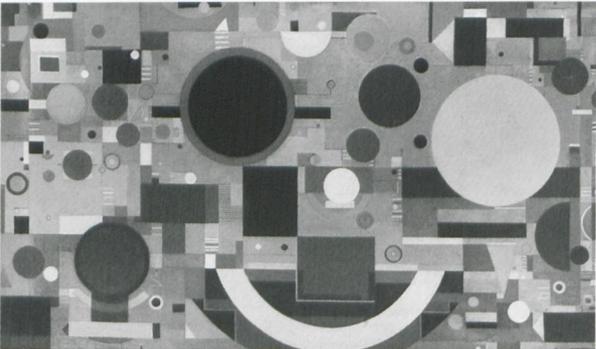
Aus Luxemburg berichtete Kleint am 27. XI. 39 Itten über sein Bild *Purpurring*: »Es sind streng die reinen Grundformen benutzt, Schwarz, Weiß, Grau und reine Farben aus allen Partien des Farbkreises, flächige, plastische und lineare Behandlung wechselt, doch herrscht die flächige vor. Daneben natürlich groß-klein-Kontraste und anderes. Sie sehen also, dass eine Menge, und zwar beinahe unvereinbares, unter einen Hut gebracht werden musste. Diese Art universal zu malen, d.h. nicht nur in einer Farbe, Form, etc., sondern



Kulissenfuge
11. Nov. 1938
Öl auf Leinwand
60 x 62 cm



Schau Nr. 1 Anneau Rouge
17.V.39, 1939
Öl auf Leinwand
99,5 x 150 cm



Frühlingsfuge, Große Fassung
27.IV.-3.V.43
Öl auf Leinwand
95 x 162 cm

unter Verwendung möglichst aller Bildmittel, liegt mir sehr. Bilder, in denen auf diese Weise gestaltet wurde, nenne ich nun 'Schau'. Dies also die *Schau Nr. 1* (der purpurne Ring).«

Purpurring richtet einen Maßstab auf die daran anschließende Folge der *Schau*-Bilder, in denen der geometrische Stil Kleints kulminiert.

Schau Nr. 2: Blaues Viereck (Mai 1940) trennt stärker als *Schau Nr. 1: Purpurring* Formen und Grund und macht gleichzeitig Großformen zu Folien von Kleinformen. Die Bildbewegung ist zugleich das Medium der wechselnden Formkombinationen, der Zuordnungen von Segment-Rechteck-Kreis, Rechteck-Rechteck-Kreis, Dreieck-Rechteck, Dreieck-Kreis-Rechteck und so fort, in unerschöpflicher Vielfalt aus denselben einfachen geometrischen Formen.

Wie Gestirne ziehen die Formen ihre stille, weite Bahn, im unirdisch-kühlen Klang aus Violett und Grünblau, eingebettet in die farb-immanente Tiefe des Bildraums. Auch das große, titelgebende Viereck erschöpft sich nicht in flächenhafter Ausbreitung, sondern weitet sich wie ein Himmelsraum, ein eigenes Planetensystem im umgreifenden Universum der Formen begrenzend.

Zu *Schau Nr. 2* steht *Schau Nr. 3: Große Lichtung* (Juli 1940) in doppeltem Kontrast: hinsichtlich der Bildraumgestaltung und hinsichtlich der Formendynamik. Transparentes Blau in verschiedenen Helligkeitsstufen vor weißgelblichem Grund und durchsetzt von Flächen dieses Lichttons, aber auch von violett-, braun- und grünschwarzen Formen, öffnet einen Bildraum unmessbarer Tiefe, in dem Gruppen kleiner Formen schweben. Der Kontrast der Raumrichtungen dynamisiert das Bild: wie ein Blitz durchfährt die mittlere Helligkeitsbahn die blauen Raumschichten, die in sich selbst, nach links unten, nach rechts oben, je eigene Farbform-Perspektiven eröffnen.

Schau Nr. 4: Schwebende Kugel (Oktober 1940) dagegen verfestigt die geometrischen Elemente wiederum zu quasi-dinglichen Gebilden.

Hier schweben, dichtgedrängt, und dennoch wie in unmessbaren Abständen zueinandergefügt, Dreiecke, Kreise, Kreisringe, Kugeln, Rechtecke und freier geschnittene geometrische Formen, meist in ganz kühlen, fernen Farben gehalten, in Violett, Lila, Türkisgrün. Unbeschreibbar ist die Wirkung dieses Bildes in seiner Synthese der Gegensätze von körperlicher Festigkeit und Entschwerung, dichtem und weitem Raum, Statik und Dynamik.

Schau Nr. 5: Ringsonne (datiert 1940) zieht gewissermaßen die Summe der vorangegangenen *Schau*-Bilder. Das gewaltige, in seiner Formenfülle gleichsam berstende Bild (152 x 208 cm), schon dem Formate nach eines der größten Gemälde, das Kleint geschaffen hat, scheint nach allen Richtungen über sich selbst hinauszudringen, zu transzendieren, dem Wesen der Sonne, dem Wesen des Lichtes entsprechend.

Zur Hälfte nur wird die Ringsonne vom Bilde eingefangen, ein gelblichweißer Kreissektor spannt sich im Bildzentrum nach oben aus, durchkreuzt von einem nach vorne stoßenden halbierten grünen Spitzkegel.

Nicht aufzählbar die Fülle der Begleitmotive und ihrer formalen und farbigen Bezüge: Bilder im Bild, jeweils von eigenem Klang und Ausdruckscharakter, jeweils eigene Nah- und Fernsicht fordernd und dennoch in notwendigem Zusammenhang zum Ganzen stehend. Ein wichtiges Element der Einheitsstiftung stellt der pointillistische Farbgrund der Mittelzone dar, gebildet aus Rot, Blau, Grün und Gelb, der sowohl die Mannigfaltigkeit der Farben wie, als Streumuster von Punkten, auch die Formenvielfalt potentiell in sich enthält.

Die *Schau*-Bilder Nr. 1 bis Nr. 5 sind Hauptwerke nicht nur im Oeuvre Kleints, sondern der deutschen Malerei dieser Zeit insgesamt. Sie entstanden in den Jahren 1939 und 1940, in völliger Isolation von künstlerischen Zentren, ganz aus der eigenen Erfindungskraft geschöpft, aus dem unversiegbaren Reservoir bildnerischer Grundformen.

Die *Frühlingsfuge* von 1943 (datiert: April-Mai 1943) lebt aus der Farbe. Das Formen-vokabular wird wesentlich von Kreisen und sie meist follierenden 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. 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 amerikanischen Malerei-Theorie zu verwenden) ist diese Komposition, sondern »poly-relational«: immer neu die Elemente zu je anderen Bezügen zusammenschließend.

Der Kreisbogen in seiner weißlichen Helle kontrastiert scharf gegen die dunklen Folienfarben, ist die dem Blick nächstgelegene Form. Mit diesem Näherrücken scheinen die Formen auch herabzuschweben. Kein metaphysischer Aufschwung also wie bei Malewitsch und bisweilen auch Kandinsky, sondern ein Bild, das Herabkunft zur Erde veranschaulicht.

Und in solcher Herabkunft von Licht ist dieses Bild eine Darstellung kosmischer Kräfte des Frühlings, eine *Frühlingsfuge*.

Der Weg zur *informellen* Malerei kann durch folgende Beispiele bezeichnet werden: *Ringkomposition* (Schwarz-rote Komposition Nr. 10) 1944, Tusche und Aquarell auf Papier, ist bestimmt von Spontaneität und Lockerheit des Pinsel- und Federstrichs und knüpft darin an den *Fleckrhythmus* von 1932 an, in der Ausgewogenheit der Komposition aber auch noch an die geometrischen Bilder.

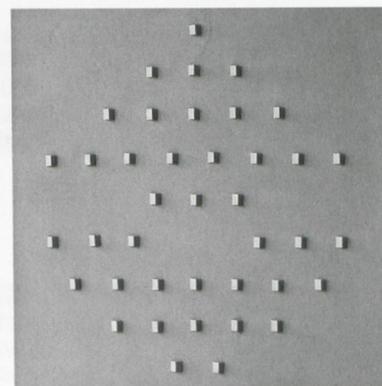
Mitte und Rand (Schwarz-rote Komposition) 1944, Tusche und Aquarell auf Papier, WV.-Nr. 325, lässt geometrische Kleinformen um ein Zentrum schweben und aus ihnen locker gefügte Formgruppen entstehen. Das Blatt entspricht darin dem Bild: *Serenade* von 1946 (Öl/Leinwand): Geometrische Elemente bilden einen geschlossenen Formenkosmos, eingebettet in einen bläulichen Grund. Wie ein Mond ruht ein weißer Kreis im Zentrum dieser Formenwelt. Erinnerungen an einige Bilder Klees und deren farbig-formale Poesie steigen auf.

Mikrolandschaft, 1944, Öl/Pappe: Geometrische Kleinformen befinden sich hier vor einem differenzierten, in einer Vielzahl von violetten und türkisgrünen Tönen changierenden Farbgrund. Ihre Kleinheit und streumusterartige Verteilung über das ganze Bild hin lässt sie in einer unbestimmten Ferne erscheinen. Diese Ferne entrückt den Betrachter in eine andere Welt, eine Welt gleichsam des Traumes, des Unbewussten. *Graue Lichtung* 1947, Öl/Pappe: Hier sind schließlich die kleinen, grauen und schwärzlichen, geometrischen Formen zu bloßen Begleitmotiven geworden für eine flutende, *informelle* Farbbewegung von Weißlich-, Grüngrau- und Blaugrau-Tönen.

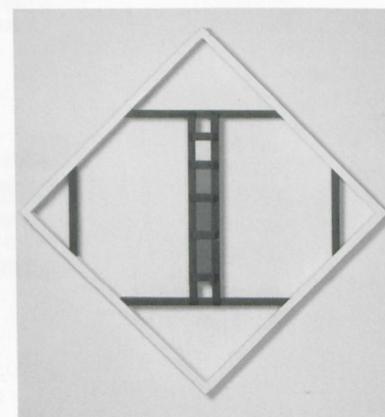
Kleints *plastische Bilder* wirken dagegen wie eine Anwendung von Elementarübungen seiner *Grundlehre*. Sie sind dies auch – und doch viel mehr. Und hier ist nochmals zu erinnern an Kleints Feststellung: »Der Umgang mit den Elementen lehrt, dass sie eher geheimnisvoll als nüchtern, nicht primitiv, sondern grundlegend sind und bereits bildhaften Ausdruck enthalten.« (Beispiele: *Graue Gruppe*, 1959; *Weißer Reihe auf Blau*, 1959.

Diesen bildhaften Ausdruck empfand vor allem auch Michel Seuphor, der große belgisch-französische Kunstkritiker, Kunsttheoretiker, Dichter, Künstler und Philosoph, der Freund Piet Mondrians, der vor einigen Jahren, hochbetagt, in Paris verstarb.

Seuphor schrieb in seinem Kommentar zu Kleints Ausstellung *Plastische Bilder* in der Frankfurter Galerie Franck 1961 und in der Pariser Galerie du Damier 1963 unter anderem: »Kleint ne provoque jamais, il attend. C'est une attitude que j'aime. Un acte en quelque sorte métaphysique.«



Graue Gruppe
1959
Holzelemente auf Holzfaserplatte
80 x 80 cm



Spitzenquadrat mit
Farbenleiste/Victory
1983
Acryl, Holz
147 x 147 x 6 cm

Um diese Auffassung Seuphors zu verstehen, muss man dessen kunsttheoretisches Hauptwerk, sein Buch *Le style et le cri* von 1965 heranziehen. In dem darin aufgenommenen, erstmals 1953 erschienenen Essay *Mission spirituelle de l'art* schrieb Seuphor: »Ich glaube, daß das religiöse Gefühl bei allen Religionen vorerst in einem Stillehalten vor dem Leben besteht, in einem langen Aufhorchen, in einer fragenden und erwartenden Stellungnahme, die jede körperliche Aktivität aufhebt und damit die Bedingung zu einer Tätigkeit ganz anderer Natur schafft, die wir inneres oder geistiges Leben nennen. Nun ist die Kunst, ganz besonders die abstrakte Kunst, der Ausdruck dieses aufhorchenden Lebens, dieses freien Lebens des Geistes, dieser Kontemplation ...«

Die wenigen diese Region betreffenden Aussagen Kleints lassen sich mit Seuphors Auffassung im Grundsatz vereinen. In die leidenschaftliche Diskussion des *Darmstädter Gesprächs* von 1950 *Das Menschenbild in unserer Zeit*, hervorgerufen durch Hans Sedlmayrs polemischen Vortrag *Über die Gefahren der modernen Kunst*, schaltete sich Kleint mehrmals ein.

Aufschlussreich für unseren Zusammenhang ist folgende Äußerung:

»Um eine Art Bekenntnis abzulegen, will ich sagen, dass in der sogenannten 'abstrakten' Kunst, und zwar in ihren besten, unverfälschten Beispielen, Äußerungen einer prä-religiösen 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.«

Meist aber sind Kleints Aussagen zur Kunst ganz nüchtern und analytisch.

Das Schaffen Kleints stellt sich – vor allem seit seiner *plastischen Periode* – unter das Thema von Variationen und Kombinationen einfacher bildnerischer Elemente. Und hierfür gilt, mit den Worten der *Bildlehre*: »An welchem Punkt auch angesetzt wird, verzweigt sich alles fast ins Grenzenlose ...«

Die Folge der *Mondrian-Variationen* seit März 1983 führt zuletzt die bildnerische Quintessenz der *plastischen Periode*: die Variations-Thematik und die Umsetzung des Flächenbezogenen in Plastik, nochmals beispielhaft vor Augen.

Immer neu und anders umkreisen die Variationen die bewunderten Vorbilder, die Bilder Mondrians und prägen sich allein schon durch ihre körperlich-gerüsthafte Gestalt zu Gebilden eigenen Charakters aus, bis schließlich mit Werken wie dem *Spitzenquadrat mit Farbenleiste (Victory)*, 1983 und *Roter Pfeiler*, 1985 eigenwillige, farbig-plastische Bilder entstehen, die sich als freie Kompositionen neben Mondrians Bilder stellen. Werke wie diese Variationen sind keine Beispiele einer *historistischen* Kunst, sondern Dokumente eines konsequenten *Stilpluralismus*, der Kleints ganzes Schaffen bestimmt. In einem Brief an Johannes Itten vom 8. November 1945 findet sich eine wichtige Passage. »Meine einzige Sorge ist«, schrieb Kleint hier, »nicht eines Tages bei einem 'persönlichen Stil' zu landen. Ich weiß, dass man dazu ziemlich leicht gelangen kann, wenn man sich nur ein wenig darauf dressiert. In jedem Fall sind die Grenzen jeder Persönlichkeit eng genug!«

In einem ähnlichen Sinne äußerte sich Kleint in einem Brief an Will Grohmann vom 29. Dezember 1956. Zur Tatsache, dass einige ablehnende Kritiken ihm »manque d'unité, manque de style« vorgeworfen haben, stellte Kleint fest, dies wäre für ihn »ein sehr hohes Lob« und schloss daran das seine eigenste künstlerische Absicht formulierende Bekenntnis an: »Wenn ich überhaupt jemals etwas 'wollte', so war es das, einen persönlichen, so leicht durch eine 'Masche' erreichbaren Stil einer bildlichen Universalität zu opfern.«