



Abb. 1: Ohne Titel, 13. VI. 58, Mischtechnik, 55 x 44 cm (Verz. Nr. 26)

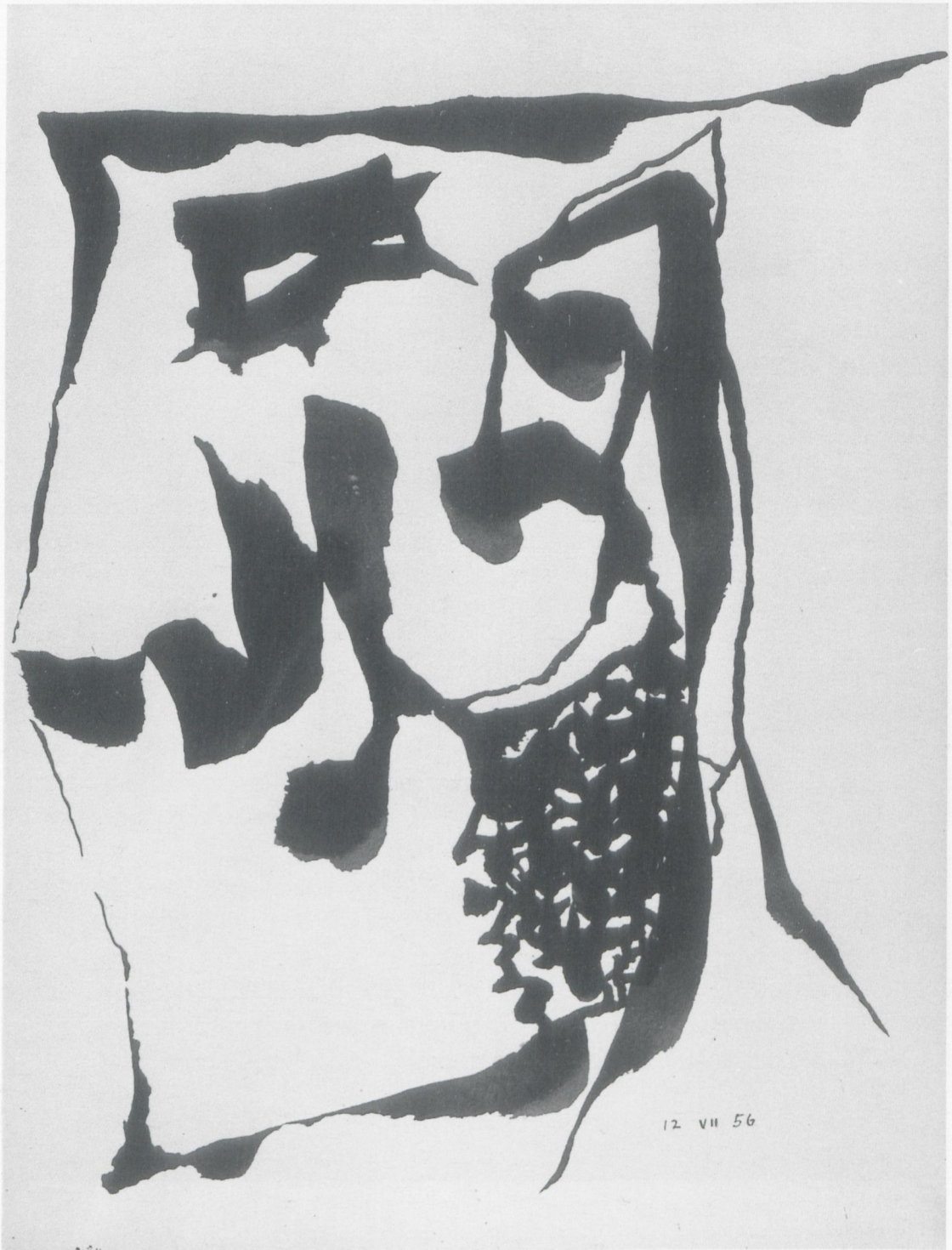


Abb. 2: Ohne Titel, 12. VII. 56, Tuschezeichnung, 56 x 45 cm (Verz. Nr. 2)

# Boris Kleint: Arbeiten auf Papier

Lorenz Dittmann

Diese Ausstellung versammelt Arbeiten auf Papier von Boris Kleint aus den fünfziger und siebziger Jahren. Sie vermittelt somit nur einen begrenzten Einblick in das komplexe Lebenswerk des Künstlers und kann gleichwohl die Spannweite seines Schaffens vergegenwärtigen.

Boris Kleint<sup>1)</sup> war 1931, nach einem Studium der Psychologie, Philosophie, auch der Medizin und der Sprach- und Kunstwissenschaft und einer Tätigkeit als Assistent am Psychologischen Institut der Frankfurter Universität, zur Malerei gewechselt. Er studierte sie zuerst an der Frankfurter Städelschule, sodann in Berlin, bei Johannes Itten, und damit im Strahlungsfeld des Bauhauses.

Als erstes wichtiges Werk entstand, schon 1932, ein informelles Aquarell, „Fleckrhythmus“ betitelt.

Mit diesem Blatt sind wir indirekt schon beim ersten Komplex dieser Ausstellung, den Tuschezeichnungen aus der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre.

Kleints künstlerisches Schaffen vollzieht sich ja nicht als lineare Entwicklung, sondern in Vor- und Rückgriffen, gleichsam in einer Spirale.

Auf die frühen „informellen“ Arbeiten folgt eine Gruppe abstrakt-„surrealer“ Gebilde, und dann, um 1940, die Reihe bedeutender geometrisch-abstrakter Werke, mit dem Kern der von Kleint als „Schau“ bezeichneten großformatigen Gemälde. Im Verlauf der vierziger Jahre löst sich die Strenge der geometrischen Formensprache, die Bilder, nun meist wieder kleiner im Format, werden „malerischer“, die geometrischen Elemente gehen in Farbstrukturen auf.

Zu Beginn der fünfziger Jahre entstehen — in entschiedener Abhebung von den „informellen“ Bildern der vorangegangenen Jahre — zeichenhaft-verdichtete Werke: schwarze Farbbalken durchdringen, überschneiden einander, werden zum monumentalen Symbol nach innen wirkender, „implosiver“ Kräfte.

Dann, in der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre, erneute Lockerung und Freisetzung von Spontaneität: wir sind bei den Zeichnungen dieser Ausstellung.

Der hier repräsentierten Gruppe waren im Medium der Zeichnung Komplexe von „informellen“ Zeichnungen aus den Jahren 1938, 1941, 1942 und 1950, sowie

„Tuschevariationen schwarzrot“ von 1944 und „Stiftzeichnungen“ von 1951 und 1952 vorgegangen. Diese Jahreszahlen deuten an, daß die Metapher für die künstlerische Entwicklung Kleints als einer Spirale nur in erster Näherung Geltung hat, daß diese in Wirklichkeit noch komplexer ist; „freie“, spontane Zeichnungen entstanden auch in den Jahren der geometrisch-abstrakten Gemälde.

Eine genauere Betrachtung ließe freilich erkennen, daß auch die freien Zeichnungen unterschwellig am Instrumentarium der Gemälde teilhaben. Im Zeichnungswerk konnte sich eine Vielfalt von Bezügen zwischen irregulären, dynamischen Linien, Linienbündeln, Flecken mit darin eingestreuten geometrischen Formen ausbilden.

So setzen auch einige der hier ausgestellten *Tuschezeichnungen* die monumentalen Balkenbilder der frühen fünfziger Jahre voraus. Die Tuschezeichnung vom 12. 7. 56 (Abb. 2) macht dies deutlich: In einem stehenden, leicht verzogenen Rechteck schwellen, bedingt durch wechselnden Pinselauftrag, Dunkelzonen an, verlaufen sich andernorts in haarfeine Linien, doch so, daß die Gesamtwirkung eines kraftvoll-geschlossenen „Zeichens“ bewahrt bleibt.

Am selben Tag, am 12. Juli 1956, entstanden auch die Tuschezeichnungen Verz. Nr. 3, 6 und 19 (vgl. auch Abb. 4). In ihren Unterschieden bezeugen sie den Gestaltungsreichtum des Künstlers, die gleichzeitige Präsenz verschiedenartiger Gestaltungsmöglichkeiten: die Zeichnung Verz. Nr. 6, gespinnsthaft auseinanderfließend, ist stellenweise von freien Rinnen der Tuschespur bestimmt; Zeichnung Verz. Nr. 3 komprimiert wolkig dichte Dunkelkomplexe, die an den Rändern ausfransen; in Zeichnung Verz. Nr. 19 kontrastieren füllende Rotfelder gegen energische schwarze Zickzackbänder und wie gerissen wirkende Schwarzstreifen.

Je neu, je anders stellen sich die Formkonfigurationen der Tuschezeichnungen dar: als schwarze Fleckballungen, von Grauschleiern umwölkt und von Geraden heftig durchstoßen (Verz. Nr. 8 vom 11. 11. 56) als Labyrinth unterschiedlich kleiner Schwarzflecken und -linien um eine weiße Dreiecksfläche wirbelnd (Verz. Nr. 10 vom 12. 11. 56), als breite Spuren schneller Pinselhiebe, explosionsartig auseinanderfahrend (Verz. Nr. 12 vom 31. 1. 58), um nur einige Beispiele hervorzuheben.

In der Formgebung ähneln die *Gouachen* einigen Zeichnungen, doch kommt hier die Farbe mit ihren Möglichkeiten der Differenzierung der Umwölkung, der Angleichung und Absetzung von Muster und Grund hinzu, so daß diese Arbeiten bisweilen Assoziationen an Landschaftliches aufkommen lassen (vgl. Abb. 1 und 7, 1958) und hierin den „Naturbildern“ dieser Zeit nahe sind.

Ein Abschnitt in Kleints *Bildlehre* befaßt sich mit dem Gegensatz von „Konstruktion“ und „Rhythmus“. Hier heißt es: „Gestalten ist mit äußerer und innerer Bewegung verbunden. Rhythmisch entstandene und durchgeführte Komposition steht im Gegensatz zur Konstruktion“<sup>2)</sup>.

Damit ist auch der Unterschied zwischen den Tuschezeichnungen, den „Kompositionen“ einerseits, den Papierschnitten und „Fachwerkvariationen“ als „Konstruktionen“ andererseits, auf den Begriff gebracht.

Kleint fährt an dieser Stelle fort: „Beim Konstruieren werden auf der Fläche ebenfalls Bewegungen ausgeführt, die aber in keiner inneren Beziehung zur Formung stehen. Farben und Stifte werden lediglich über die Fläche transportiert; die Reihenfolge der Handbewegungen, Armhaltung, Geschwindigkeit und Rhythmik sind für das Resultat belanglos.“ (Für die Tuschezeichnungen dagegen entscheidend!)

Aber sogleich betont er die Rolle der Rhythmik auch bei den „Konstruktionen“: „Wenn Konstruktion aber Entwurf und nicht bloß Durchführung einer vorher angelegten Skizze ist, so kann sie nicht auf jede Art von Bewegung verzichten. Es muß wenigstens in der Vorstellung eine rhythmische Beziehung der Elemente mitwirken...“

In der Tat ist eine „rhythmische Beziehung“ auch in den „Konstruktionen“ wirksam, verhaltener zwar und wirksam als Beziehung zwischen „Elementen“. Die „Elemente“ gewinnen in den „Konstruktionen“ eine ungleich höhere Bedeutung als in den Tuschezeichnungen.

„Elemente“ sind die geometrischen Grundformen. Damit setzen die *Papierschnitte* der siebziger Jahre<sup>3)</sup> die andere Hauptlinie des Kleintschen Schaffens fort, die über die geometrischen Werke um 1940 zu den „plastischen Bildern“ der sechziger Jahre führt.

Ein plastisches Moment macht sich in den Papierschnitten insofern geltend, als das Papier nun selbst als „Materie“ aufgefaßt wird, in die der Künstler schneidet, aus der er Positiv- wie Negativformen gewinnt. Auch erinnern manche Papierschnitte, wie derjenige vom 12. 3. 72 (Abb. 10), in ihrem Aufbau aus Sockel, „Säule“ und kugeligem Kopf, entfernt an die plastischen Gebilde, die Kleint in den siebziger Jahren schuf. Etwas Dinglich-Widerständiges ist vielen der Papierschnitte eigen, eine Festigkeit, die bisweilen an Bauten erinnern kann, und von solchen auch angeregt ist, wie der „Römische Bau“ vom 17. 3. 72 (Abb. 14). Kleint war 1972 Ehrengast der Villa Massimo in Rom.

Bildnerisches Thema ist die Variation geometrischer Grundformen in unterschiedlichen Farbtönen; Thema ist damit auch das Verhältnis von Form und Farbe.

Kleints *Bildlehre* akzentuiert gerade den *Gegensatz* zwischen Form und Farbe: „Es läßt sich nicht wie von Rot zu Blau oder von Linie zu Fläche ein stetiger Übergang von ‚Farbe‘ zu ‚Form‘ herstellen. Beide lassen sich nicht auf diese Weise ineinander überführen. Form kann auch nicht wie Farbe ein Nachbild erzeugen. Die noch so lange Betrachtung einer Form erweckt nicht das Nachbild einer Gegenform. Farben sind konkret und nicht abstrakt, weshalb sie nicht Gegenstand der Mathematik sind. Farbe kennt ferner nicht wie Form Grenzen, diese müssen ihr von außen aufgezwungen werden, Form muß Grenzen haben, sonst wäre sie nicht da...“

Kleint distanziert sich von Versuchen wie denjenigen Kandinskys, bestimmte Formen bestimmte Farben zuzuordnen: „So werden vorzugsweise blaue Töne dem Kreis, rote dem Quadrat zugesprochen, die gelben dem Dreieck und spitzen Formen überhaupt. Es ist einleuchtend, daß das sanfte Blau, das auf Weite und Ferne deutet, im Ausdruck dem Kreis verwandt ist, wenn man in ihm ein sanftes Streben nach gleichmäßiger Ausdehnung, ein nicht aggressives, schwebendes Dasein sieht. Wer aber im Kreis Unnahbarkeit und verhaltene Kraft sieht, mag ihn auch dem Rot zuordnen. Wer im Quadrat Härte und kantige Unverrückbarkeit sieht, mag nun in ihm Röte angezeigt sehen. Er kann das Quadrat aber auch blau färben, um eine andere Wirkung zu erzeugen...“<sup>(4)</sup>.

In seinen Papierschnitten erschließt Kleint gerade aus der prinzipiellen Unverbundenheit von Form und Farbe eine Fülle neuer Möglichkeiten ihres Zusammenwirkens.

Noch weiter als die Genese der Tuschezeichnungen, wie erwähnt zum „Fleckrhythmus“-Aquarell von 1931, reicht die der „*Fachwerkvariationen*“ (Abb. 17–22) zurück, nämlich bis zu den Verästelungen von Geraden, die Kleint 1930, noch tätig als Assistent am Frankfurter Psychologischen Institut, geschaffen hatte. Im Unterschied dazu sind die „*Fachwerkvariationen*“ nun horizontal-vertikal geklärt und geben darin Beispiele von „Anordnungen zur Fläche“ (wie Kleints Formulierung in der *Bildlehre* lautet), als Flächenteilungen mannigfaltigster Art mittels waagerechter und senkrechter Schwarzstreifen in wechselnden Abständen, häufig durch Schrägen dynamisiert, und als Umkehrungen mit weißen Streifen auf dunklem Papier.

Die „*Ohlmannvariationen*“ (Abb. 23—26) schließlich veranschaulichen das Potential von „Zuordnung“. „Mehr als in der Anordnung sind in der Zuordnung die Glieder in einer Beziehung zueinander“, heißt es in der *Bildlehre*<sup>5)</sup>. Auf der Grundlage einer Graphik mit Mäandermuster und horizontalen Punktreihen entstehen durch hinzugefügte lineare Rahmen, lineare Verbindungen etc. je neue Kombinationen. Als „Sinn des gestalteten Werkes“ nennt Kleint am Schluß seiner *Bildlehre*, „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.“<sup>6)</sup>

Solche Sinndimensionen lassen sich auch in den Werken dieser Ausstellung erfahren.

- 1) Zu Leben und Werk von Boris Kleint vgl.: Lorenz Dittmann: *Boris Kleint*. Recklinghausen 1984. Dort auch Abbildungen der Werke, auf die im Text verwiesen wird und die in der Ausstellung nicht zu sehen sind.
- 2) Boris Kleint: *Bildlehre. Der sehende Mensch*. Zweite, überarbeitete und erweiterte Auflage. Basel 1980, S. 275
- 3) Vgl. dazu auch: *Boris Kleint. Werke der siebziger Jahre*. Mit einer Einführung von Lorenz Dittmann. Lebach 1984
- 4) Kleint: *Bildlehre*, S. 130/131
- 5) Kleint: *Bildlehre*, S. 158
- 6) Kleint: *Bildlehre*, S. 361



Abb. 4: Ohne Titel, 12. VII. 56, Tuschezeichnung, 56 x 45 cm (Verz. Nr. 4)





Abb. 7: Ohne Titel, 1958, Gouache, 56 x 45 cm (Verz. Nr. 21)

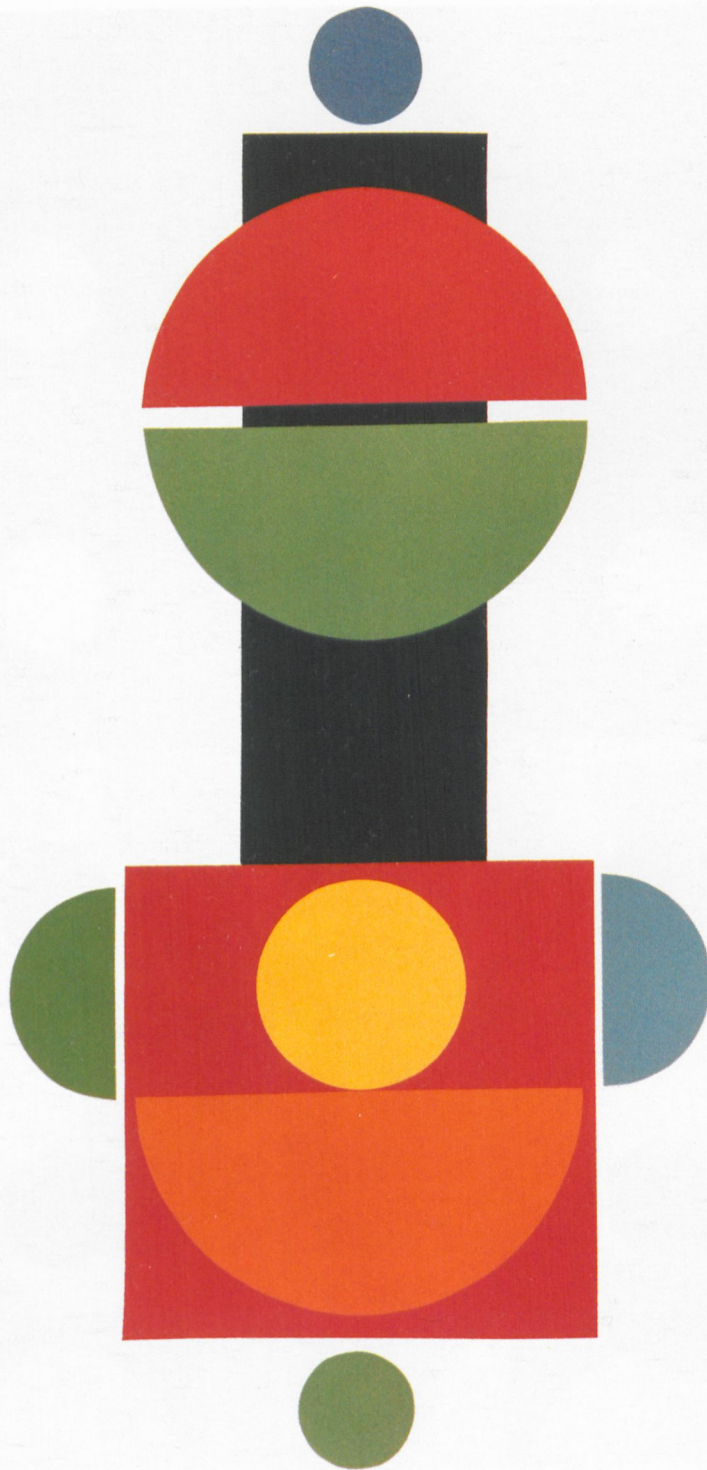


Abb. 10: Ohne Titel, 12. III. 72, Papierschnitt, 70 x 45,5 cm (Verz. Nr. 64)

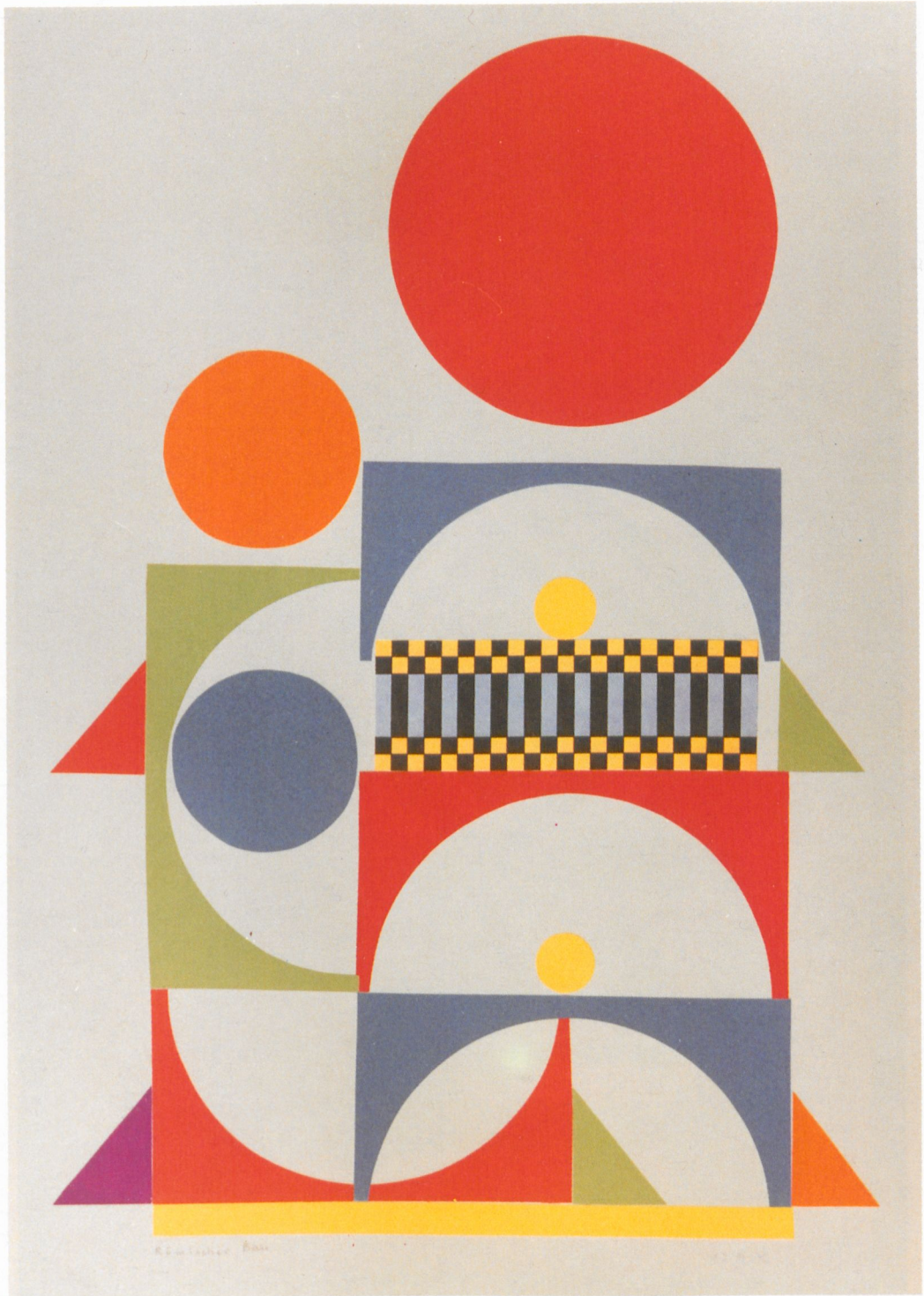


Abb. 14: „Römischer Bau“, 17. III. 72, Papierschnitt, 64,5x47 cm (Verz. Nr. 38)

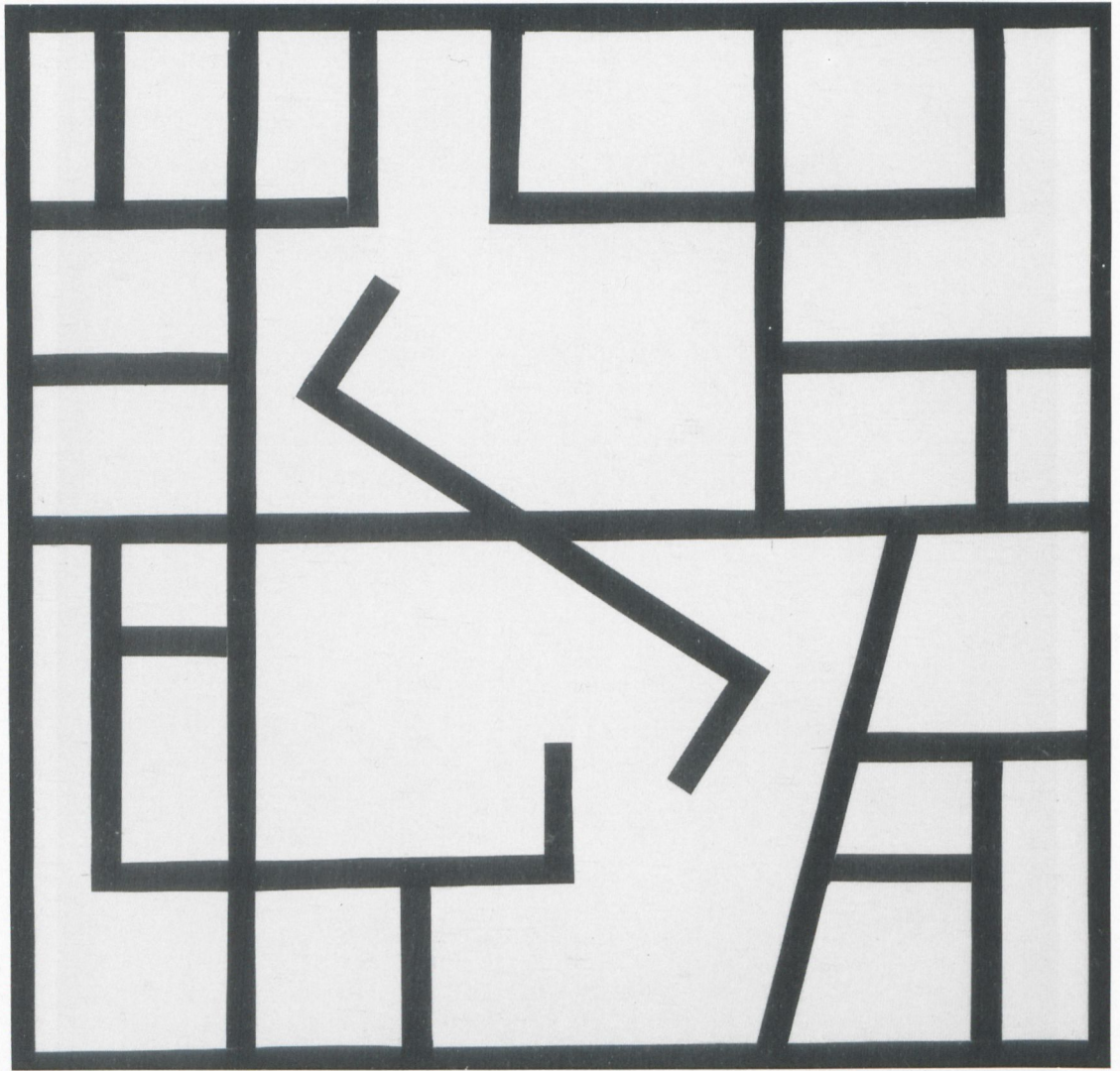


Abb. 17: „Fachwerkvariation 2“, 19. XI. 75, Collage, 48 x 50 cm (Verz. Nr. 68)

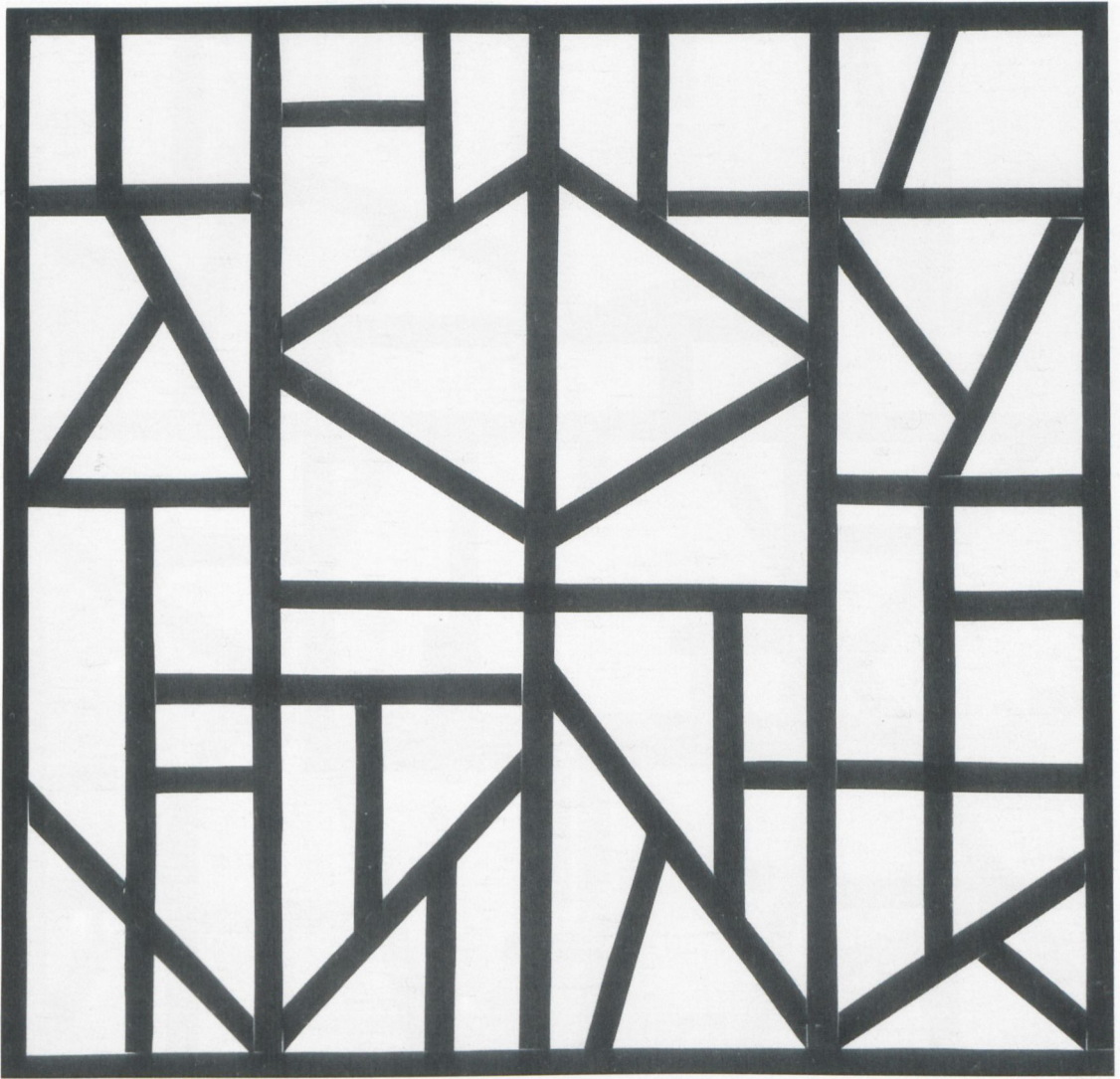


Abb. 18: „Fachwerkvariation 5“, 22. XI. 75, Collage, 48 x 50 cm (Verz. Nr. 71)

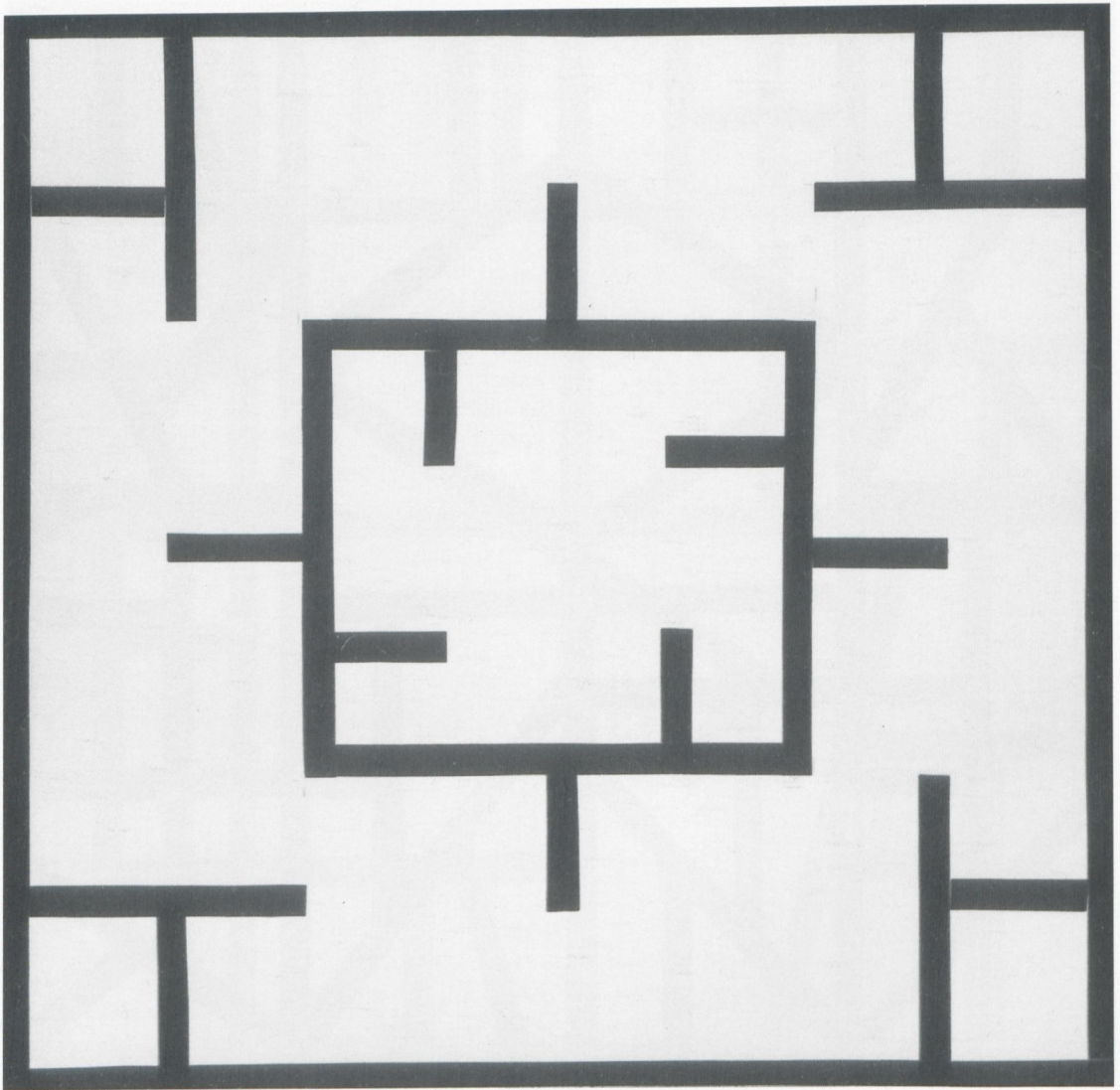


Abb. 19: „Fachwerkvariation 7“, 26. XI. 75, Collage, 48 x 49,5 cm (Verz. Nr. 73)

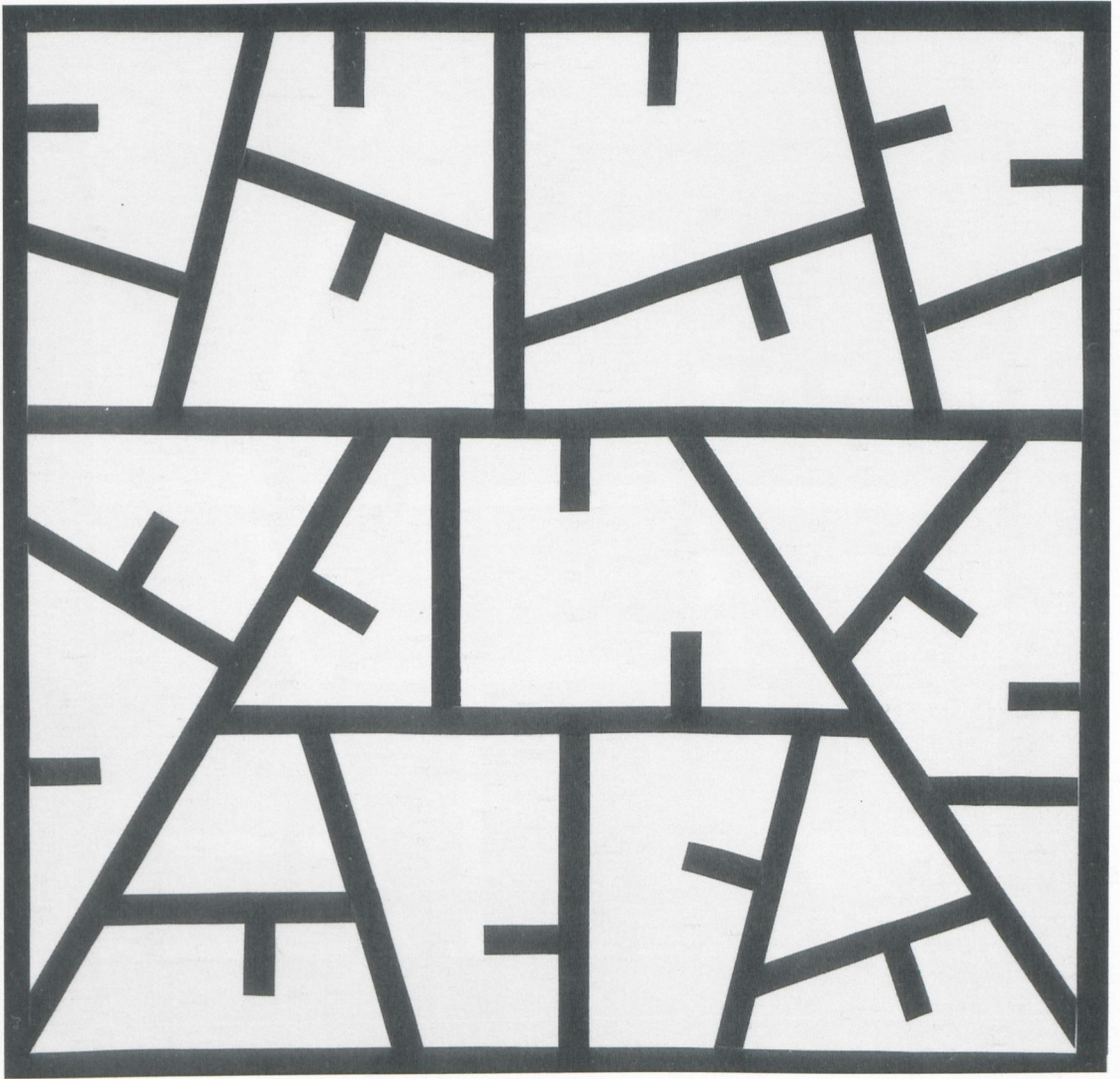


Abb. 20: „Fachwerkvariation 8‘‘, 27. XI. 75, Collage, 48 x 49,5 cm (Verz. Nr. 74)

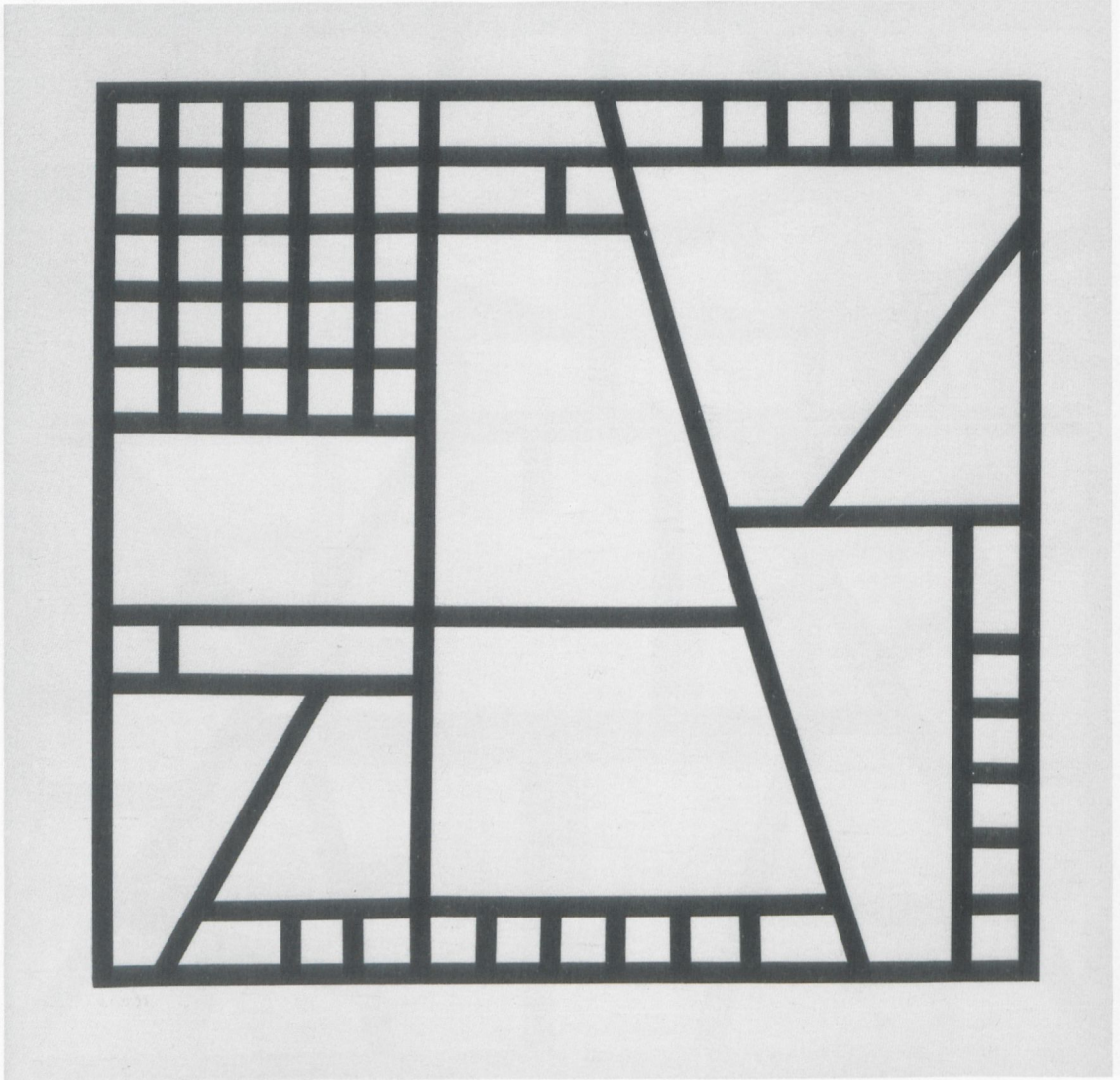


Abb. 21: „Fachwerkvariation 2“, 21. XI. 77, Collage, 40,5 x 43 cm (Verz. Nr. 78)



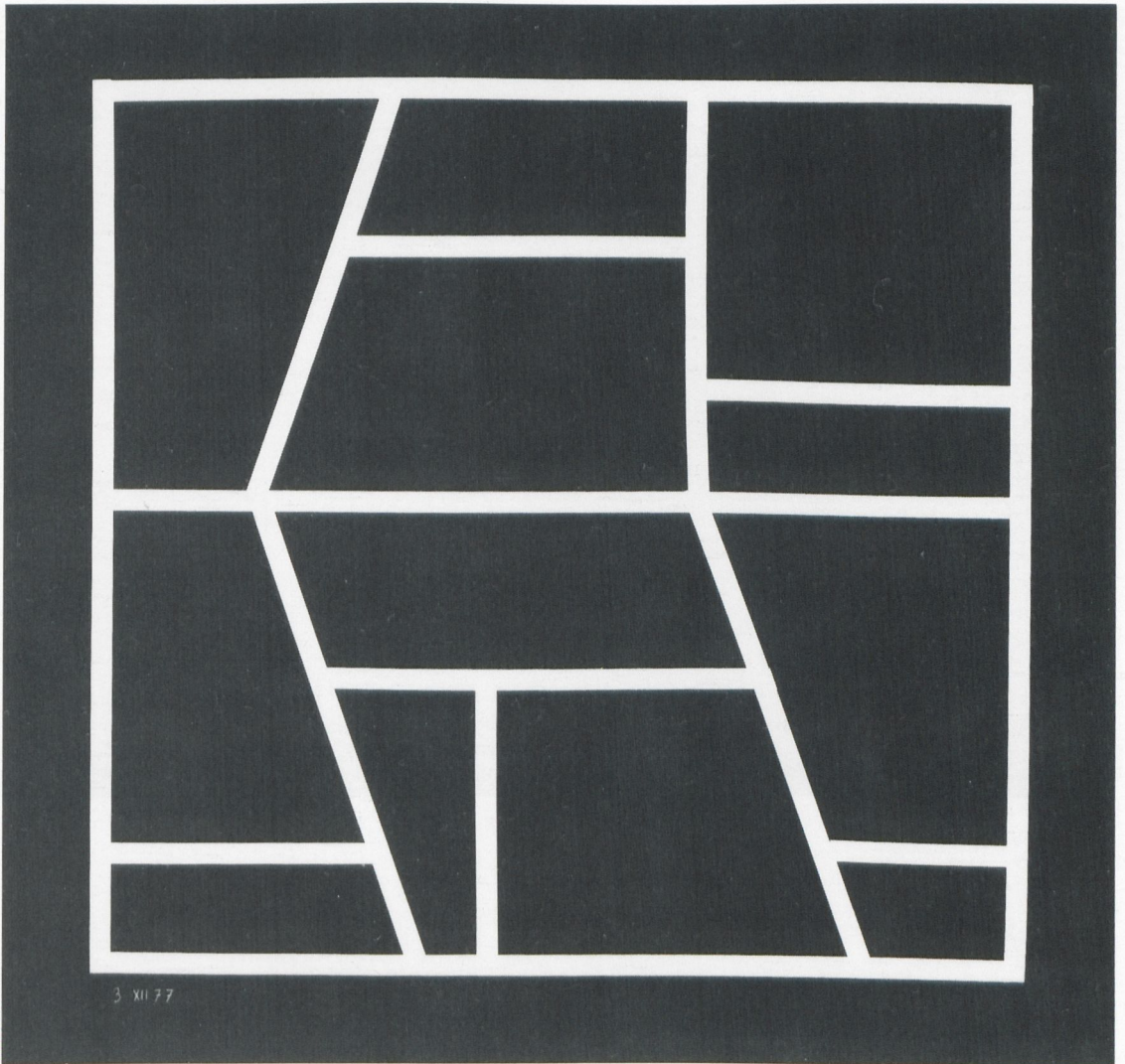


Abb. 22: „Fachwerkvariation 4“, 3. XII. 77, Collage, 40,5 x 43 cm (Verz. Nr. 79)

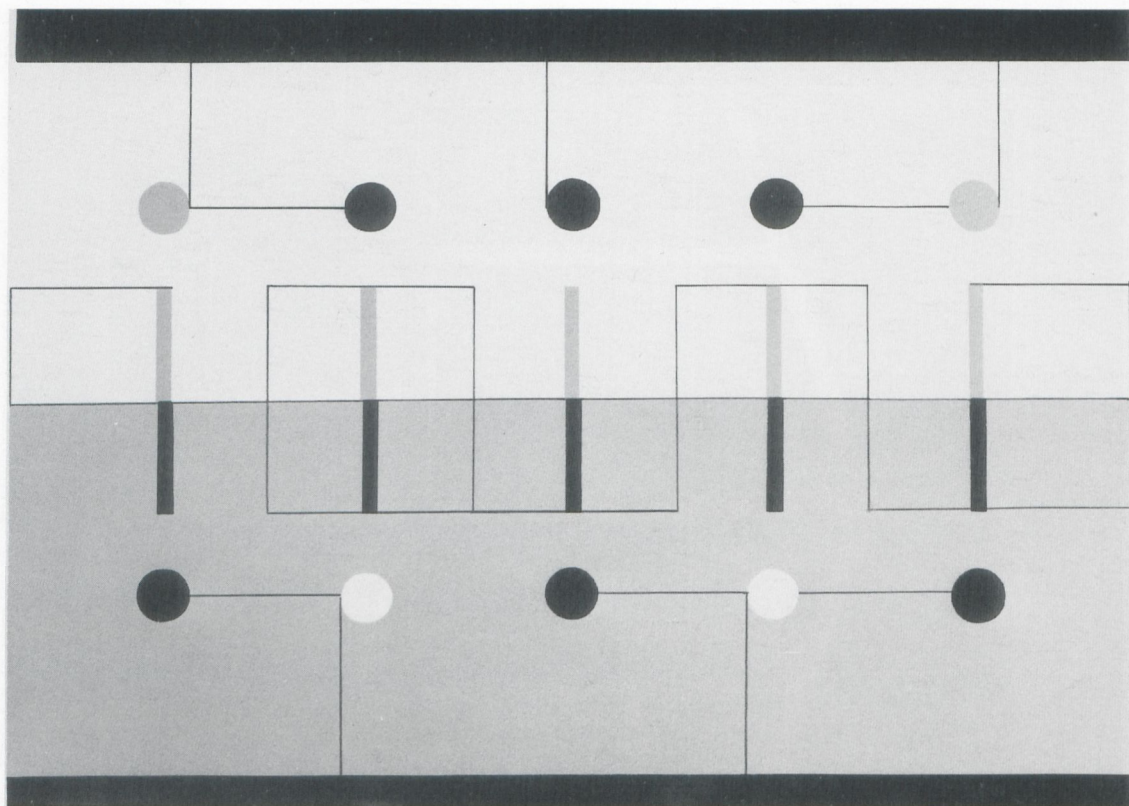


Abb. 23: „Ohlmannvariation“, 1973, Siebdruck, Tusche, 43 x 59,5 cm (Verz. Nr. 82)

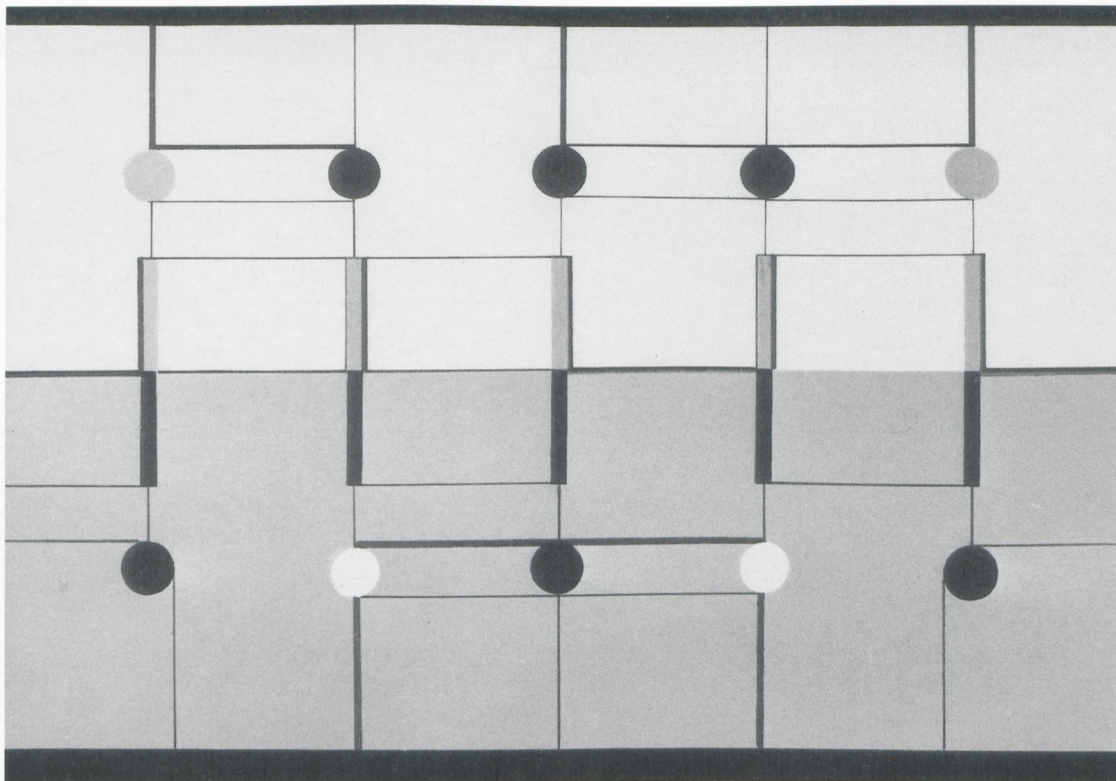


Abb. 24: „Ohlmannvariation“, 1973, Siebdruck, Tusche, 43 x 59,5 cm (Verz. Nr. 83)

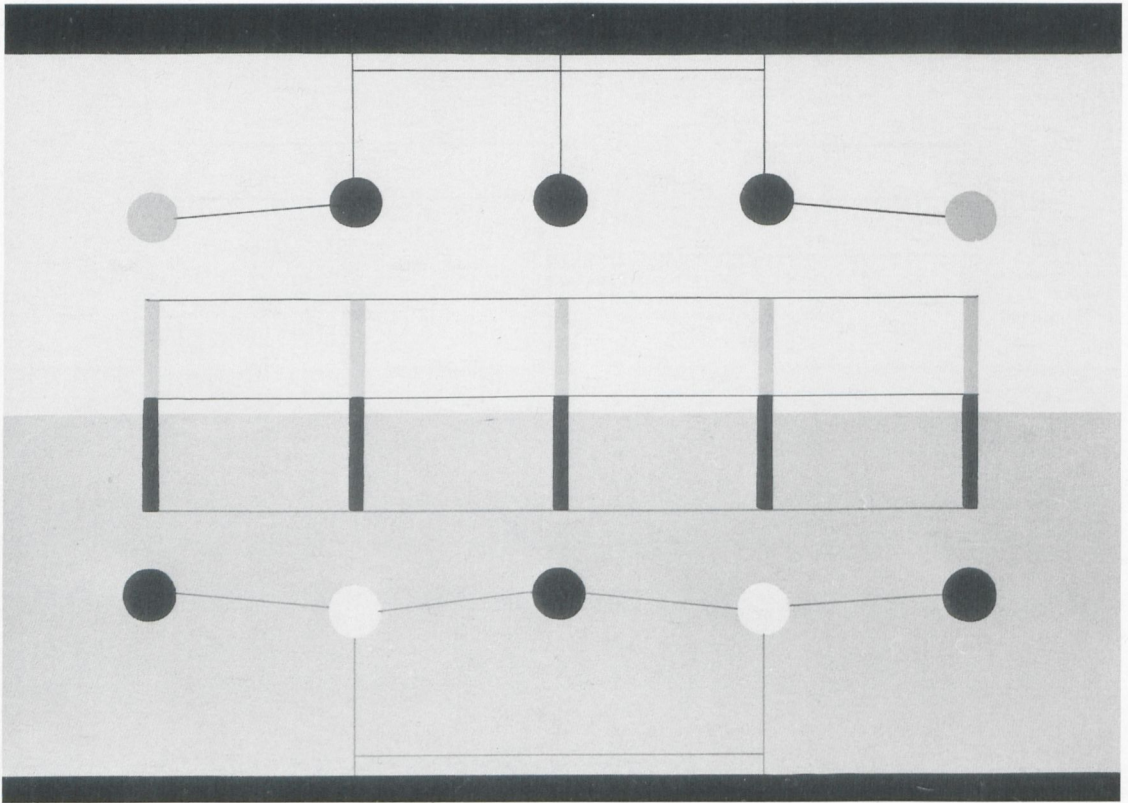


Abb. 25: „Ohlmannvariation“, 1973, Siebdruck, Tusche, 43 x 59,5 cm (Verz. Nr. 84)

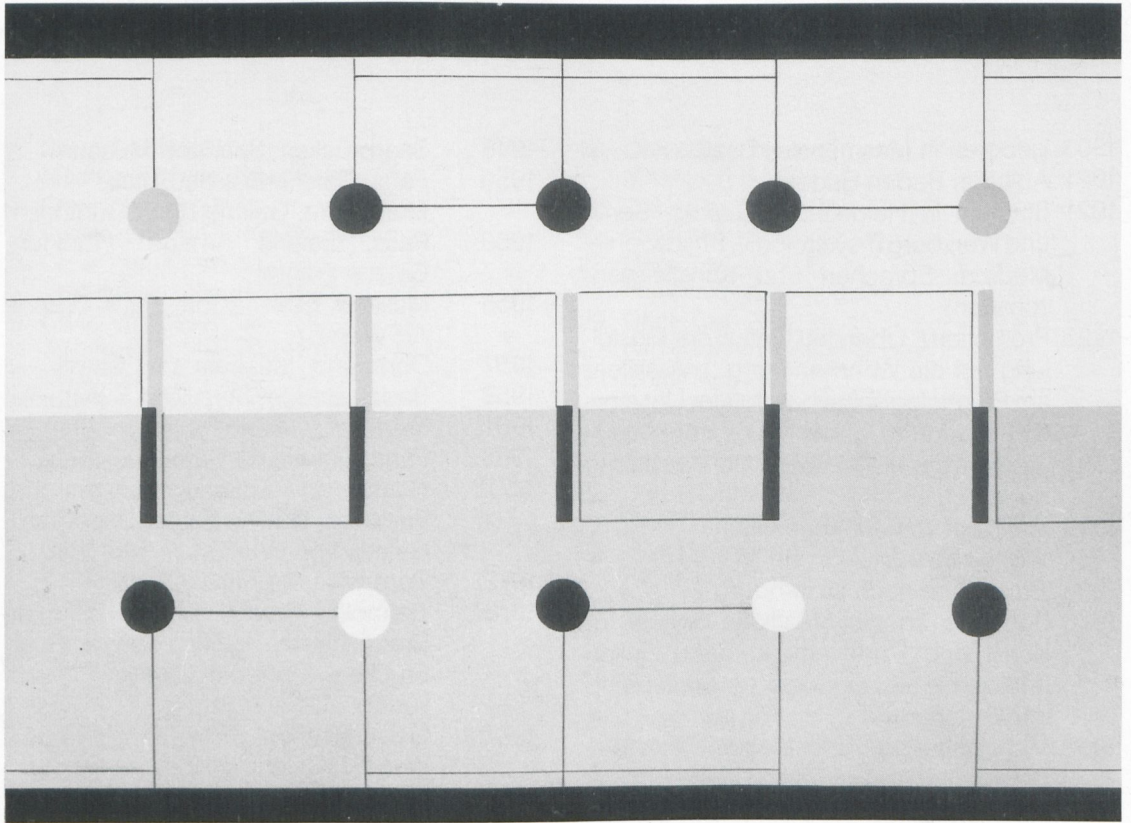


Abb. 26: „Ohlmannvariation“, 1973, Siebdruck, Tusche, 43 x 59,5 cm (Verz. Nr. 85)