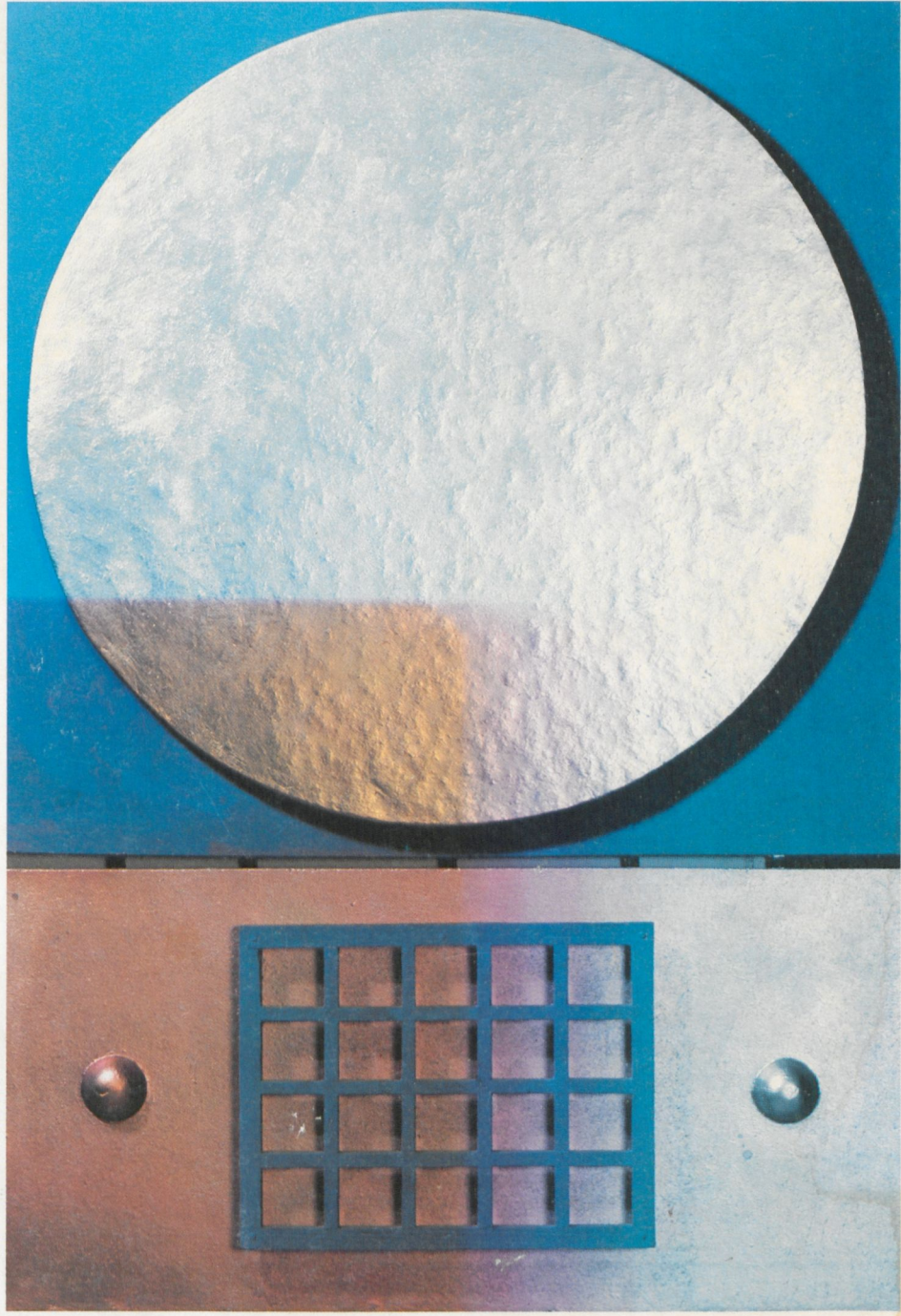


Boris Kleint



© Edition Galeria, Kunst & Kommunikation, Lebach
herausgegeben von Gisela + Klaus Koch
anlässlich der Ausstellung im Sommer 1984
ISBN:3-921815-51-7
Vertrieb: Queißer Verlag, Lebach

Farbfotos: Gerhard Heisler, Schwarz-Weiß-Fotos: Helga Kleint
Titelblatt: Goldene Scheibe über Gitter 1977
Typografie und Fotosatz: Typo Center Adt, Saarbrücken
Lithos: Z+S Reprotechnik, St. Ingbert
Druck: Braundruck, Riegelsberg

Boris Kleint

Werke der siebziger Jahre

mit einer Einführung von
Lorenz Dittmann

Die siebziger Jahre stellen für Boris Kleint ein Jahrzehnt großer Retrospektiven und verdienter Ehrungen dar. 1973 wird ihm eine umfassende Ausstellung in der Modernen Galerie des Saarlandmuseums und der Musikhochschule des Saarlandes eingerichtet, 1977 folgt eine ähnlich repräsentative Ausstellung in der Städtischen Kunstsammlung Gelsenkirchen. Die Kölner Galerie Gmurzynska und Bagera zeigt 1972 in ihrer wichtigen Schau „Konstruktivismus, Entwicklungen und Tendenzen seit 1913“ einige seiner Bilder, 1978 ist er vertreten bei der informativen, von der Berliner Akademie der Künste veranstalteten Überblicks-Ausstellung „Zwischen Widerstand und Anpassung, Kunst in Deutschland 1933 bis 1945“, die auch sichtbar macht, wie Kleint mit den um 1940 geschaffenen Hauptwerken seiner geometrisch-abstrakten Periode allein stand.

1972 ist Kleint Ehrengast der Villa Massimo in Rom, 1976 erhält er den erstmals verliehenen Saarbrücker Kunstpreis.

Künstlerisch bedeuten die siebziger Jahre das konsequente Fortschreiten auf dem seit 1959/60 eingeschlagenen Weg, der ihn von den „malerischen“ Gemälden des Frühwerks, der vierziger und der fünfziger Jahre zu einer „plastischen“ Periode führte und ihn die Bezüge von Farbformkompositionen zu dreidimensionalen Bildelementen erforschen ließ.

Dafür stehen hier die majestätisch prunkende „**Goldene Scheibe über Gitter**“ (datiert I. VII. 77, Abb. 1/ Titelblatt) – goldgelb glänzend vor mattem wasserblauem Grund die Scheibe, vor rosa-bronzefarbenem Grund das Gitter im gleichen Blauton, aber, da lichtauffangend, in verschiedenen Helligkeitswerten erscheinend; sodann „**Zwei Kugeln über Balken weiß**“ (I. VI. 79, Abb. 4) mit dem Widerspiel von bedeutungsvoll gesetzter Körperform und der weißen, lichterfüllten Leere des Grundes, oder die ganz schlichte, radikale „**Einfache Scheibe**“ (23. III. 77, Abb. 2), in Elfenbeinweiß schwebend vor weißlicher Platte.

Daneben aber kommen die betont als Malerei gestalteten Werke erneut verstärkt zur Geltung. Insofern können die siebziger Jahre als eine Synthese von Kleints „malerischer“ und „plastischer“ Periode betrachtet werden. Diese Besonderheit des Verbindens, der nun geknüpften Einheit des Lebenswerkes zeigt sich auch in anderer Hinsicht: es bietet sich nun die Gelegenheit, bildmäßig völlig ausgearbeitete Zeichnungen der späten dreißiger Jahre in monumentale Gemälde umzusetzen, so etwa bei der „**Roten Knospe**“ oder „**Maestoso**“, beides Gemälde von 1972 nach Zeichnungen von 1939. (Diese Werke sind abgebildet im Katalog der Villa Massimo 1972.) Daß jedoch die Erfahrungen des „plastischen“ Bildens nun auch für die „malerischen“ Gemälde fruchtbar gemacht werden, sollen einzelne, im weiteren genauer zu betrachtende Werke aufweisen. Vereinigung, Synthese also auch hier.

Die Kategorie der „Kleinen Bilder“, in den vierziger Jahren vor allem Medium der Kleint'schen „informellen“ Abstraktion, wird in den siebziger Jahren mit wichtigen Beispielen geometrischer Formensprache fortgeführt. Thematisch greifen einige Werke die Gattung des „Kosmischen Bildes“ auf, die von Kleint seit den späten dreißiger Jahren durch immer neue Varianten bereichert wurde.

Beim „**Feuerball**“ (18. IX. 71, Abb. 3) schwebt ein orangeroter, am oberen Rand zu einem Orangegeßel modulierter und so kugelig wirkender Kreis vor einem weiten Grund, der sich von Orangebraun über Oliv und Violett zu Dunkelblau wandelt, hoch über einem schwarzgrünen schmalen Kreissegment.

„**Kleine Planeten**“ (17. XI. 71, Abb. 5) läßt zwei Kugeln, eine kühl blaßgelb, die andere leuchtend goldgelb, und einen Kreis in verhaltenem dunklerem Blau, der dadurch als Negativ-Form, wie als Höhle, unheimlich, wirkt, – in einem leicht diesigen hellblauen Himmelsraum schweben, über einer stillen weißen Horizontalen.

In kleinem Maßstab, begrenzt durch ausgeprägte Rahmenleisten, entfalten sich aus geometrischen Grundformen und eigenwilligen Farbklingen Bilder des unermeßlichen Weltenraumes, seiner abgründigen Stille, seiner verlockenden und gefährlichen Fremdheit.

Ein gelblichweißer, sich nach unten in den ocker-gelben Grund lösender Kreis schwebt auch in der „**Luftbrücke**“ (15. X. 71, Abb. 7), hier über violetten und grünen Horizontalbändern und roten, blauen und grauen Kreisabschnitten, alle gestützt und begrenzt von Vertikalstäben. Eine Variation des Formenvokabulars, ein Wechsel des Farbakkords – und schon verändert sich das darin anklingende Assoziationsfeld grundlegend: nun ist es ein naher, von der Erdzone aus aufgefaßter Himmelsraum, vielfältig belebt von „geflügelten“ und „beflaggten“ Liniengebilden.

Vollends nahegerückt erscheint der Bildraum im „**Kleinen gelben Bild**“ (11. X. 71, Abb. 8). Der rosagelbliche Grund, der hellere zitrongelbliche Kreis darin, blenden die Bildwelt nach vorne. Die Rahmenkonstruktion unterstützt diese Bewegung hin zum Betrachter. Die grünschwärze Basisform bildet kraftvollen Halt und Absprung für das weißliche Dreieck und die winklig aufsteigende schwarze Linie. Alles ist Maß und Beherrschung hier, freilich eingelassen in die Leichtigkeit eines Spiels.

Die im „Kleinen gelben Bild“ von der Linie getragene Dynamik wird in „**Konkav um stehendes Rechteck**“ (27. IX. 71, Abb. 9) von den Flächenformen selbst übernommen. Die bogig und gerade begrenzte Flächenform, die dort die Basis abgab, ist hier verdoppelt, in die Senkrechte aufgerichtet und gegeneinander verschoben. Mit den ebenfalls gegeneinander verschobenen horizontalen, schwarzgrünen Kreissegmenten sind sie zu einer das Mittelmotiv umkreisenden Gesamtform zusammengenommen. Die Asymmetrie der Zentralformen, die rhythmischen Versetzungen der Randmotive, und nicht zuletzt die Farbakkorde, die Bezüge des Grün zu den zweierlei Rottönen, der drei verschiedenen Gelbtöne zum dunklen Violett beleben das Bild durch eine schwebende Balance von Statik und Dynamik.

Von darstellungsmäßigen Assoziationen ist hier nicht mehr die Rede, die geometrischen Formen sind nur noch sie selbst – und gleichwohl in ihrem Zusammenspiel ein Symbol lebendiger Spannung und Ruhe. Dasselbe gilt von „**Kreis und Flügel**“ (1/3. XII. 72, Abb. 10) mit dem weißlichen, von einem tomatenroten Streifen durchzogenen Kreis über einer komplexen, vornehmlich aus Dreiecken und Rechtecken gebildeten, vielfarbigem – bläulich, grünlich, rotbraun, zitron- und goldgelb variierten Basisform. Von den Werken des Jahres 1971 unterscheidet sich dies Bild von 1972 durch eine verstärkte Dinglichkeit der Farbformen: man beachte etwa die Verklammerung des Kreises mit den Rändern durch Horizontalen in zwei verschiedenen Ebenen.

Eine zweite Folge von geometrisch abstrakten Bildern soll die Vielfalt der Zuordnungen weiter verdeutlichen.

„**Gelbes Dreieck nach oben**“ (XI. 71, Abb. 12) läßt den Grund, ähnlich den „kosmischen“ Bildern, in der Helligkeit wechseln. Aber die davor gesetzten, in einer weiten Skala von Rot- und Grüntönen gehaltenen geometrischen Formen erscheinen hier betont flächig. Nur das grün- bis zitrongelbe Dreieck verändert sich im Farb- und Helligkeitsgehalt. Bei dieser geometrischen Form aber bleibt solcher Wechsel, anders als beim Kreis, ohne plastische Konsequenz. So läßt dies Bild keine Verweisung auf eine kosmische Dimension zu: es bleibt hier beim freien, gelösten Gleichgewichts-Spiel abstrakter Formen – und wiederum wird deutlich, welch geringe Distanz frei-abstrakte Werke und abstrakte Werke mit Gegenstandsassoziation trennt.

„**Blaue Kugel**“ (25. IX. 71, Abb. 13): eine andere Gestaltung des Bildgrundes, von einem bogigen, grün-gelb gesprenkelten Rand kontinuierlich sich aufhellend gegen ein graues Inneres hin, und schon wird das Zentralmotiv, ein leuchtend hellblauer Kreis, Mitte eines schildartig-dinglichen, nach vorn sich wölbenden Gebildes, in deutlicher Annäherung der „malerischen“ Möglichkeiten an die „plastische“ Gestaltung, wie eingangs erwähnt. Auch hier verstärkt die besondere Art der Rahmenbildung diese Wirkung.

Wieder anders steht der rotbraune Kreis in „**Flächenkonstruktion mit Kreis**“ (1972, Abb. 14) zu den übrigen Bildelementen, den verschiedenfarbigen Rechtecken, Kreis und Kreissegmenten: streng flächig und deshalb in einem gobelinhaft – dekorativen Zusammenhang.

Dagegen nun das „**Rote Tor**“ (27. X. 71, Abb. 15): einem kleineren orangefarbenen Kreis antworten „negative“ Kreis- und Halbkreisformen aus „Torbogen“-Flächen, die von Kreisbögen und Geraden begrenzt sind. Die „Torbögen“ stehen vor einem vierteilten Grund aus kreuzweise sich entsprechenden Orangerot- und Purpur-Flächen. Die Horizontale dieser Vierteilung trennt zugleich den weißgelblichen stehenden Bogen vom schwarzen hängenden und läßt diesen somit wie eine Spiegelung des ersteren erscheinen – genauso wie das kleine Bogenmotiv als perspektivisch ferne Wiederholung und Umkehrung des unteren großen Motives wirken kann. Auf begrenztem Felde und in strikt reduzierter Farbenanzahl mithin eine Fülle flächig-räumlicher und farbiger, perspektiv- und farbäumlicher Bezüge!

Wie schon an „Kreis und Flügel“ ersichtlich, unterscheiden sich Bilder des Jahres 1972 von früheren durch ihre Zunahme an dinglichem Gehalt der abstrakten Formen. Die beiden, auch im Maßstab variierten Fassungen der „**Hängenden Konstruktion auf Hälften (Marionetten)**“ (XII. 72, Abb. 17/18) sind aufschlußreiche Beispiele dieser „Verdinglichung“ geometrischer Grundformen. Gestützt wird der Ding-Charakter der Formen, auch dies wie bei „Kreis und Flügel“, durch deren lineare Verankerung an den Bildrändern. Bei den „Marionetten“ nun wird diese lineare Verklammerung der üblicherweise vor dem Grund frei schwebenden Formen durch parallele Vertikale zum Ausgangspunkt der Gegenstands-Verweisung, können diese Linien doch aufgefaßt werden als die Fäden, an denen die Marionettenfiguren hängen! Und selbst die Variationsmomente der formalen Zuordnungen sind noch zu verstehen als Ausdeutungen des Marionetten-Motivs, erscheinen doch die

jeweils linken Konfigurationen der zweigeteilten Bilder wie verzogene, ineinandergeklappte Marionetten, die jeweils rechten als die ordentlich hängenden! Eine doppelte Lesung ist also bei diesen Bildern möglich, einmal als freie Variation abstrakter Formen, wie auch, ebenso berechtigt, als Darstellung verschiedener Bewegungsgestalten von Marionetten-Figuren.

An den Farbschnitt „Rotes Tor“ lassen sich andere Farbschnitte anschließen, die nun wiederum Gegenstandsassoziationen verweigern.

„**Kurvengehäuse**“ (19. X. 71, Abb. 20) bringt Formen und Farben in vielfältig bezogene, mit Wiederholungen und Umkehrungen spielende rhythmische Schwingungen; „**Fuge mit Kreis**“ (8. I. 73, Abb. 21) führt das musikalische Formthema, im Farbschnitt getragen von Kreisen, Quadraten, Dreiecken und Sichelformen in wechselnden Farb-Form-Relationen, schon im Titel an; „**Schwebendes Rechteck**“ (19. I. 73, Abb. 22) faßt die Farbformen in potentieller Bewegung aus der Breite der violettbraunen tiefsten Schicht zur ragenden Aufrichtung des schwarzen Balkens vorne zusammen.

Die Farbschnitte bewirken schon durch das künstlerische Verfahren eine gesteigerte Materialität der Bilderscheingung. So entspricht die in diesen Jahren von Kleint angewandte künstlerische Technik einem Grundzug seiner bildnerischen Gestaltung dieses Zeitraumes. Es ist nur folgerichtig, daß während der siebziger Jahre auch Kleints plastische Werke entstehen, die hier durch „Säulen“ und eine „Stele“ vertreten sind.

Gedrehte Stuhlbeine, bekrönt, bemalt, auf Sockeln aufgerichtet, stellen sie fremdartige, stolze, aggressive oder freundliche Denkmale dar.

Die „**Dunkle Barocksäule**“ (Abb. 24) von 1975 im schwermütigen Farbklang von Schwarz, Schwarzblau, Graublau, Grauviolett und Rotbraun, mit dunkelgoldener Kugel und goldenen Knöpfen auf schwarzer Basis stehend, weckt mit der „alten“ Form Erinnerungen an Prunk und Melancholie barocker Kirchenkunst; die „**Helle Barocksäule**“ von 1975 (Abb. 25) in vielfältig abgestuften Grautönen, durchsetzt mit Akzenten von Mattrot, Blau und Schwarz und bekrönt mit einem dunkelgoldenen Zwiebelkörper, antwortet ihr mit lichten, höher gestimmten Akkorden; die „**Progressive Stele**“ (Abb. 23) von 1976 folgt mit den Schnitten und Drehungen ihres Aluminium-Streifens sowohl einer bildnerischen Logik wie dem Ausdrucksgestus wachsender Verletzung bis hin zum plötzlichen Abbruch oben.

Exemplarisch veranschaulichen die betrachteten Werke einen Grundzug der abstrakten Kunst: sie geht nicht aus von „Ganzheiten“, nicht von einer vorausgesetzten „Mitte“, sondern von „Elementen“. Klees Lehre, Kandinskys berühmtes Buch „Punkt und Linie zu Fläche“ von 1926 bezeugen dies ebenso wie Kleints „Bildlehre“, in deren Vorwort es heißt: „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 hier von der Sichtbarkeit überhaupt ausgesagt wird, gilt in verstärktem Maße für Kleints Werke: auch in ihnen wird aus immer den gleichen geometrischen Grundelementen ständig Neues und Anderes geschaffen – und nicht nur die offene Reihe der daraus entstehenden Kompositionen verdient die genaueste Betrachtung, sondern auch die Veränderungen, die die Elemente selbst dabei erfahren.

Im Ansatz bei den Elementen bekundet sich das analytische Prinzip der modernen Kunst, die kalkulierte Trennung der bildnerischen Gestaltungsmittel. Kleints „Bildlehre“ folgt diesem Prinzip. Hier seien nur einige Gedanken zum Verhältnis von Farbe und Form herausgegriffen. Kleint schreibt: „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.“ „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. Farbe kann nicht aus Form erzeugt werden und umgekehrt.“ „Es sind die Maler, die den näheren Beziehungen von Form und Farbe nachspüren, und sie wissen, daß beide als Partner Verbindungen eingehen können. Sie wissen, daß Farben verschiedenen Ausdruck haben, daß aber auch Form nicht ausdruckslos ist und daß sich beides summieren und auch neutralisieren kann.“ „Der Maler möchte den Kreis einer bestimmten Farbe und das Quadrat einer anderen zuordnen. 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 die Röte angezeigt sehen. Er kann das Quadrat aber auch blau färben, um eine andere Wirkung zu erzeugen.“ „Sobald man auf abgewandelte Grund-

formen-Halbkreis, Tropfen- und Sichelform, gleichseitige und schlanke Dreiecke – Farben beziehen will und sobald man von den reinen auf gebrochene übergeht, häufen sich die Komplikationen, und keine gesetzmäßige Zuordnungstabelle ist aufstellbar...“ („Bildlehre, Der sehende Mensch“, Basel 1980, S. 130, 131.) – Kleints Bilder laden dazu ein, den je anderen anschaulichen Charakteren in den wechselnden Zuordnungen von Form und Farbe nachzuspüren.

In seiner „Bildlehre“ untersucht Kleint auch die Grundmöglichkeiten der Formkomposition. Auch hieraus seien nur einige Gesichtspunkte, bezogen auf hier abgebildete Werke, angeführt.

Punkt, Linie und Fläche geben als die „ursprünglichen Formträger“ die „elementaren Formschemata“ ab. In ihnen konkretisieren sich die einfachsten Möglichkeiten bildnerischer Ordnung: Zentren und Achsen. Der Punkt zeigt Affinität zum Zentrum, die Linie zur Achse. „Was sich um den Punkt herum ordnet, sei es in Ringen oder in Strahlen, hat sein Zentrum, es ist zentral geordnet.“ Mit Zentren sind auch Hierarchien gesetzt. „Anordnungen in und zu einer Linie, Achsen, haben (dagegen) keine innere Beziehung zu Rangstufen.“ „Über- und Unterordnung sind Angelegenheit des Punktes. Achsen neigen zur Gleichordnung.“ („Bildlehre“, S. 134, 136.)

„**Kugelmittle und Begleitung blau**“ (21. III. 79, Abb. 27) gibt ein lehrreiches Exempel für das Wechselspiel von Punkt und Achse, Zentrum mit Überordnung und Gleichordnung, wechselnden Überordnungen im Gleichmaß der Achsen – wie auch des anderen Wechselspiels von plastischer Form und dimensional unbestimmbarem Farbraum.

Von der zentralen und achsialen **Anordnung** unterscheidet Kleint die **Zuordnung**, bei der „mehr als in der Anordnung die Glieder in einer Beziehung zueinander stehen“. Eine einfache Form der Zuordnung ist die „Kombination“: „Gleiches kann Gleichem und Ungleiches Gleichem und Ungleichem zugeordnet werden. Sie stehen beieinander, sie werden miteinander kombiniert. Das Paar ist bildlich nicht einfach die Summe von zwei Einzeldingen: Paare sind neue Gebilde. – 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 Kombinationsbereichs bereits der Weg zu neuen Figuren geöffnet, zu verschiedenen Punktgruppen: Konstellationen.“ („Bildlehre“, S. 158, 164.)

Die „**Halben Flächenwürfel weiß**“ (9.7.77, Abb. 28), die „**Schwarzen Punktkombinationen**“ (24./25.1.78, Abb. 26) und die „**Weißten Punktombinationen**“ (4. XII. 78, Abb. 16) lassen die Vielfalt kombinierender Zuordnungsmöglichkeiten erkennen, die Punktbilder dazu auch die mit der Opposition von Hell und Dunkel und mit der Spannung von Nagelkörper und Grund und ihres unterschiedlichen Licht/Schatten-Bezuges gesetzte Differenz. Im Gesamtanblick aber zeigen die Tafeln, über alle Systematik hinaus, schwirrende, vogelhafte Leichtigkeit, die hüpfenden Noten eines fröhlichen Liedes; – in der Bewegung gesteigert bei Richtungsbeziehung der Nägel, wie bei „**Stifte auf Weiß, Allegro**“ (18. XI. 78, Abb. 11) und „**Stifte auf Weiß, Moderato**“ (25. XI. 78, Abb. 6).

Und dies ist schließlich das letzte Ziel aller abstrakten Kunst: über die Selbstthematization der bildnerischen Mittel hinaus Darstellung **menschlichen Ausdrucks** in seinem Subjekt- und Weltbezug zu sein. Nicht Illustrationen zu einer „Bildlehre“ sind Kleints Werke, sondern in und mit der Erfüllung bildnerischer Ordnungen Aussagen über den empfindenden Menschen.

Solches erweist sich schließlich auch beim „**Weißten Gerüst**“ von 1981 (Abb. 29), das in einem Vorausblick Kleints Werke der achtziger Jahre vertritt: In strenger Horizontal/Vertikal-Ordnung ist strahlendes Weiß gefaßt, die Stab-Elemente brechen an ihren Seitenflächen in kraftvolle Buntfarben aus, vielfältige Reflexe entsendend: Ordnung und Klarheit verbinden sich mit Freude und Leichtigkeit. Nichts von grämlicher Düsternis und Alter ist hier zu finden, sondern jugendliche Frische, Kraft und Bejahung.

Lorenz Dittmann

Lorenz Dittmann, geb. 1928 in München, Studium der Kunstgeschichte, Archäologie und Philosophie an der Universität München, 1955 Promotion („Die Farbe bei Grünewald“, München 1955), 1965 Habilitation an der Rheinisch-Westfälischen Technischen Hochschule Aachen („Stil – Symbol – Struktur, Studien zu Kategorien der Kunstgeschichte“, München 1967), seit 1977 o. Prof. für Kunstgeschichte an der Universität des Saarlandes. Zahlreiche Aufsätze zur neuzeitlichen und modernen Malerei und zu kunsthistorischen Interpretationsproblemen. Eine Monographie über Boris Kleint wird im Verlag Aurel Bongers, Recklinghausen, erscheinen.

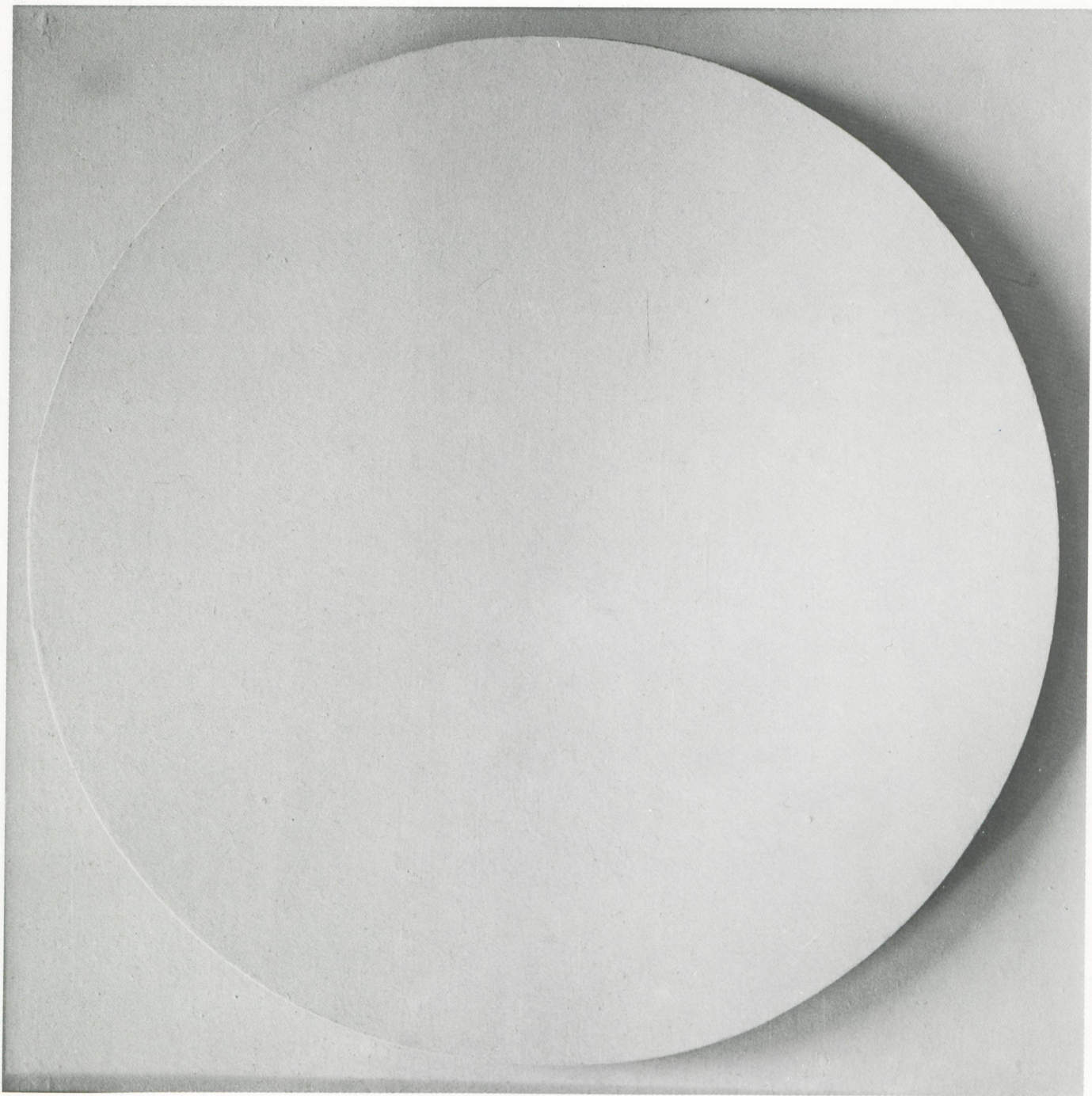
Boris Kleint

- 1903 Geboren in Masmünster/Elsaß
1921 Abitur in Baden-Baden
1921 Studium in Heidelberg, Leipzig, Berlin und Würzburg (Psychologie, Philosophie, Medizin, Physik)
1925 Promotion („Über den Einfluß der Einstellung auf die Wahrnehmung“)
1925 Assistent am Psychologischen Institut der Universität Frankfurt (u. a. bei Max Wertheimer)
1931 Studium der Malerei bei Johannes Itten in Berlin
1933 Assistent von Johannes Itten
1934 Eigene Malschule in Berlin
1936 Emigration nach Luxemburg
1946 Berufung an die Staatliche Schule für Kunst und Handwerk in Saarbrücken (Meisterklasse für Malerei, Einrichtung der Grundlehre)
1952 Mehrmonatiger Aufenthalt in Paris: Niederschrift der „BILDLEHRE“
1954 Ernennung zum Professor
1957 Gründung der Neuen Gruppe Saar
1958 Gastprofessor an der Technischen Hochschule Aachen
1969 Veröffentlichung der „BILDLEHRE“
1972 Ehrengast in der Villa Massimo in Rom
1976 Erster Saarbrücker Kunstpreis
1980 Zweite Auflage der „BILDLEHRE“
1984 Übersetzung der „BILDLEHRE“ ins Japanische

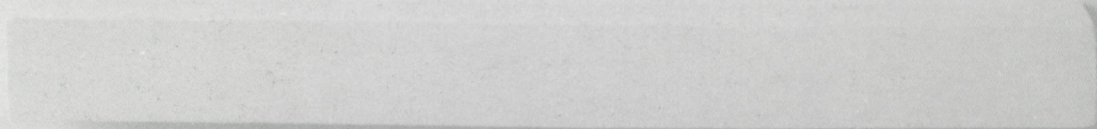
Einzelausstellungen

- | | | |
|---------|---------------|-------------------------|
| 1948 | Saarbrücken | Saarlandmuseum |
| 1950 | Paris | Galerie des deux Iles |
| 1950 | Mannheim | Galerie Egon Günther |
| 1952 | Paris | Galerie Arnaud |
| 1952 | Frankfurt | Galerie Franck |
| 1955 | Mailand | Galleria Totti |
| 1955 | Paris | Galerie Art Vivant |
| 1957 | Dortmund | Museum am Ostwall |
| 1958 | Baden-Baden | Staatliche Kunsthalle |
| 1961 | Frankfurt | Galerie Franck |
| 1963 | Paris | Galerie du Damier |
| 1963 | Saarbrücken | Galerie Elitzer |
| 1965 | Bad Godesberg | Galerie Schütze |
| 1971 | Hamburg | Galerie Lindemann |
| 1971 | Frankfurt | Galerie Loehr |
| 1971 | Düsseldorf | Galerie Loehr |
| 1972 | Rom | Villa Massimo |
| 1972 | Buer | Atelier Glasmeier |
| 1973 | Detmold | Galerie Sibylle Schmidt |
| 1973 | Braunschweig | Galerie Langer |
| 1973 | Saarbrücken | Musikhochschule |
| 1973 | Saarbrücken | Moderne Galerie |
| 1973 | Gelsenkirchen | Galerie Szepan |
| 1977 | Gelsenkirchen | Städt. Kunsthalle |
| 1977 | St. Wendel | Galerie Im Zwinger |
| 1978 | Wien | Kunsthandlung Winter |
| 1979/80 | St. Ingbert | Galerie Mathea |
| 1980 | Düsseldorf | Galerie Günter Fuchs |
| 1980 | Düsseldorf | Galerie Walther |
| 1982 | Dillingen | Galerie im Rathaus |
| 1983 | Köln | Galerie Stolz |

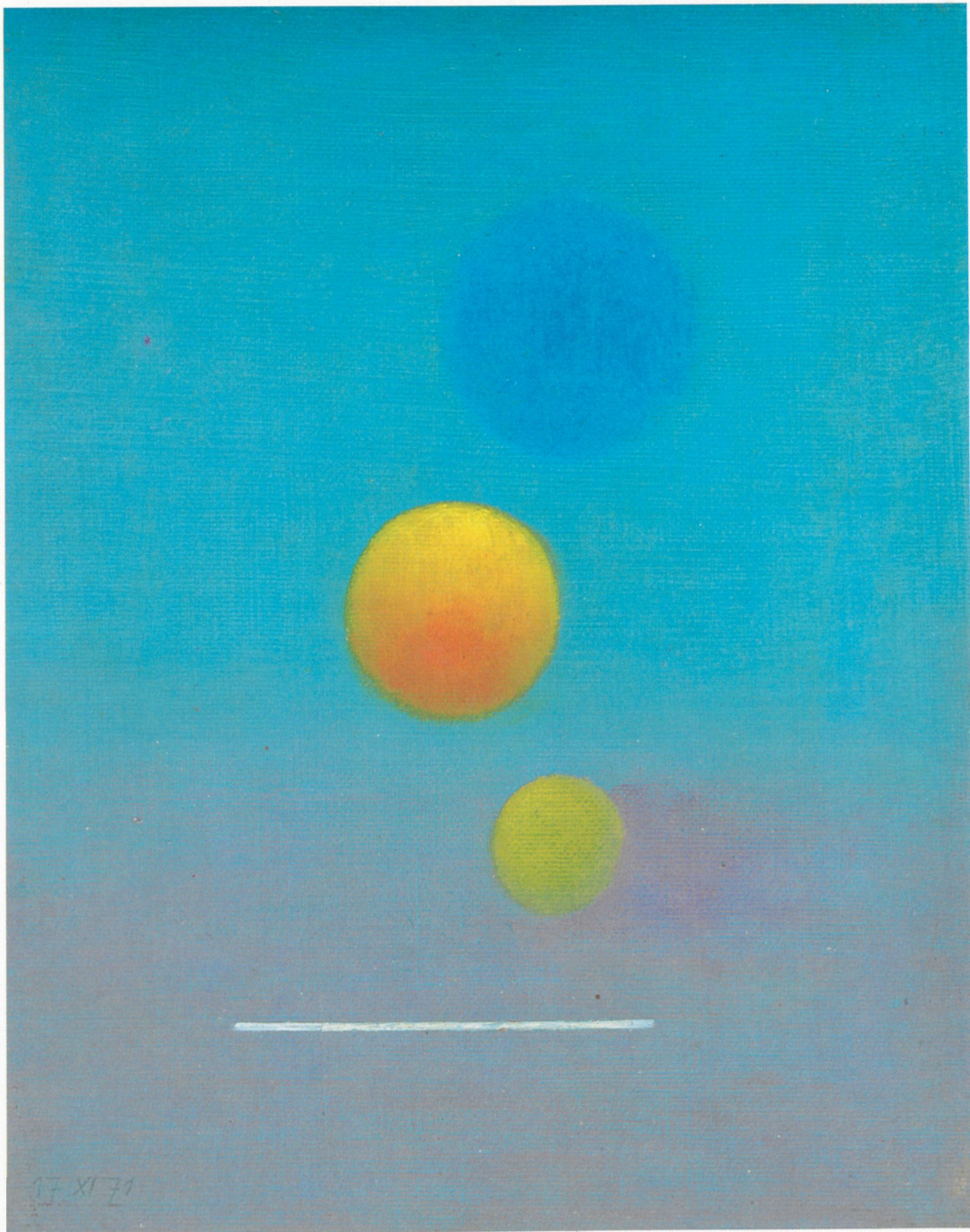


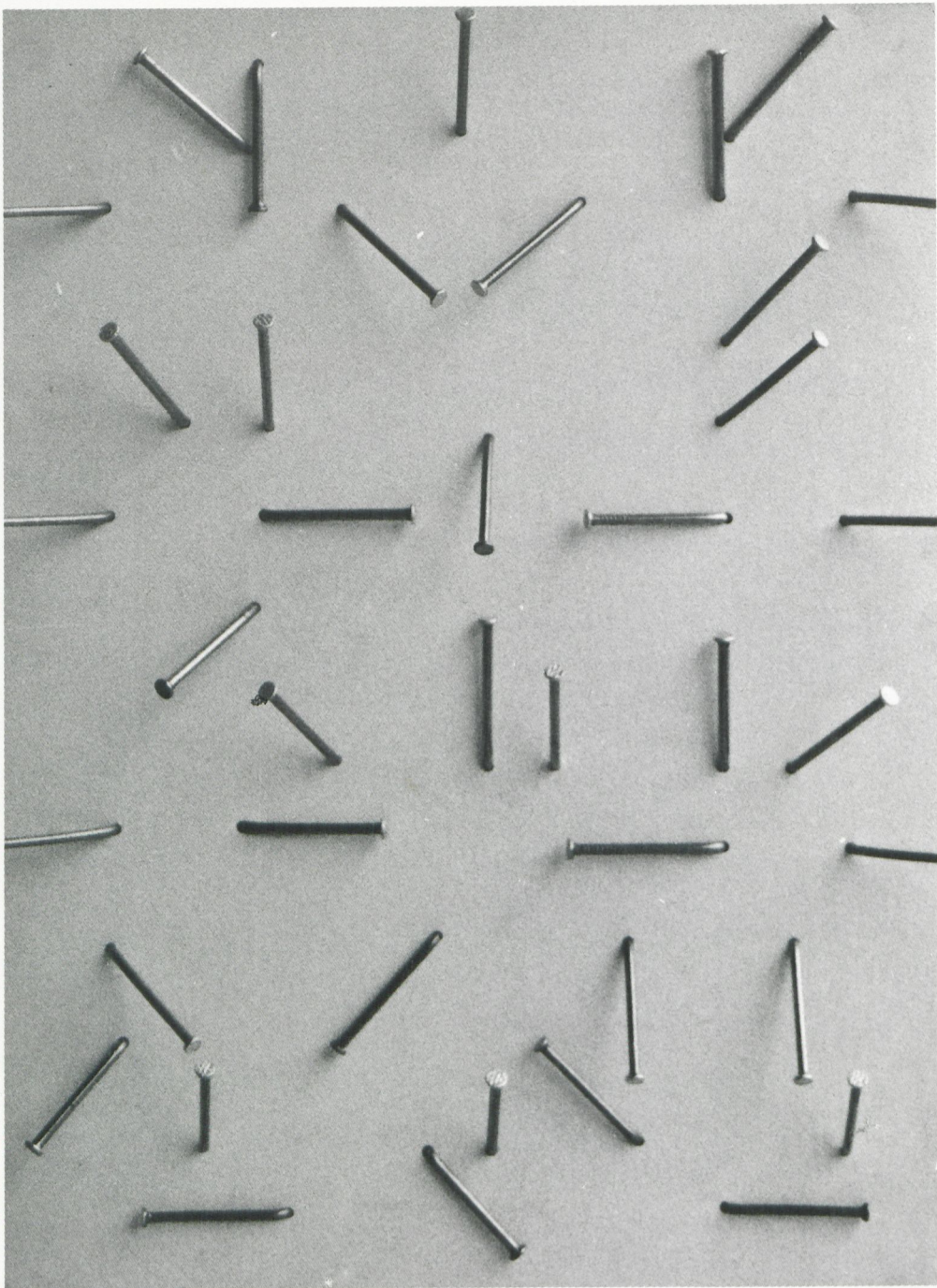


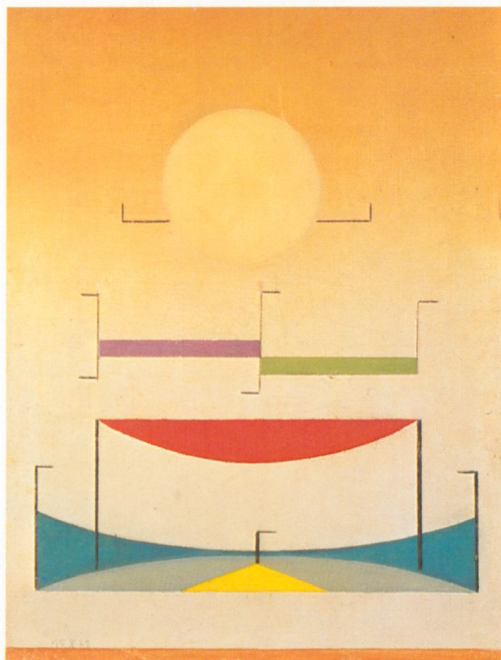




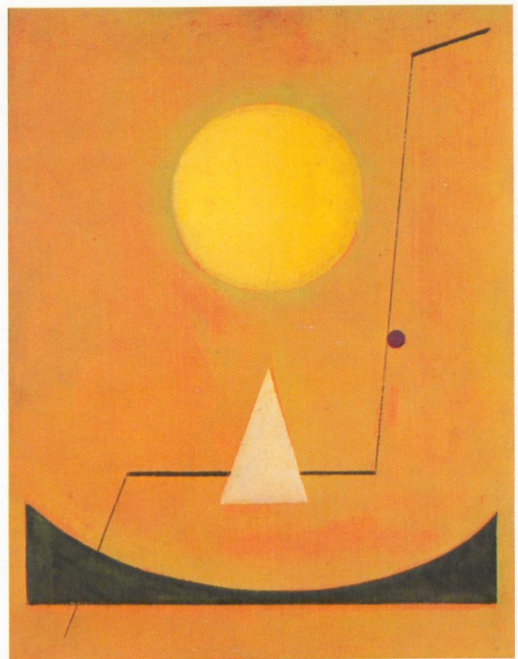
198



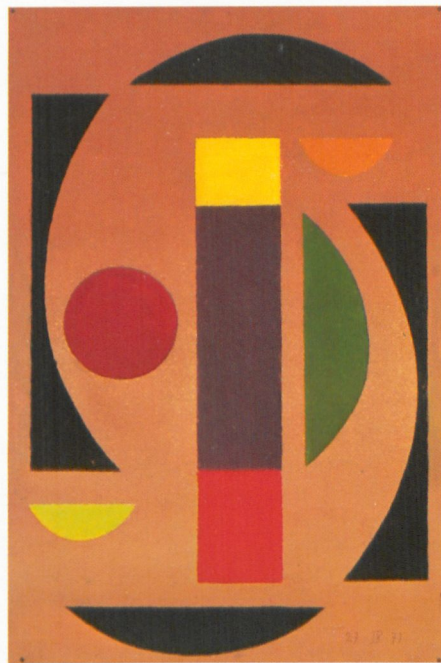




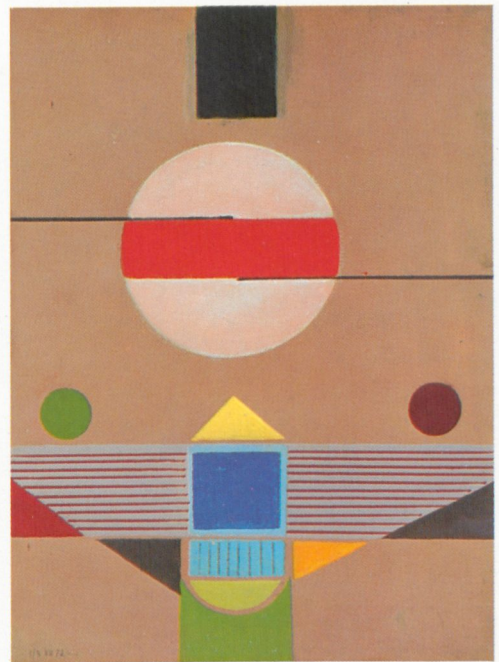
7



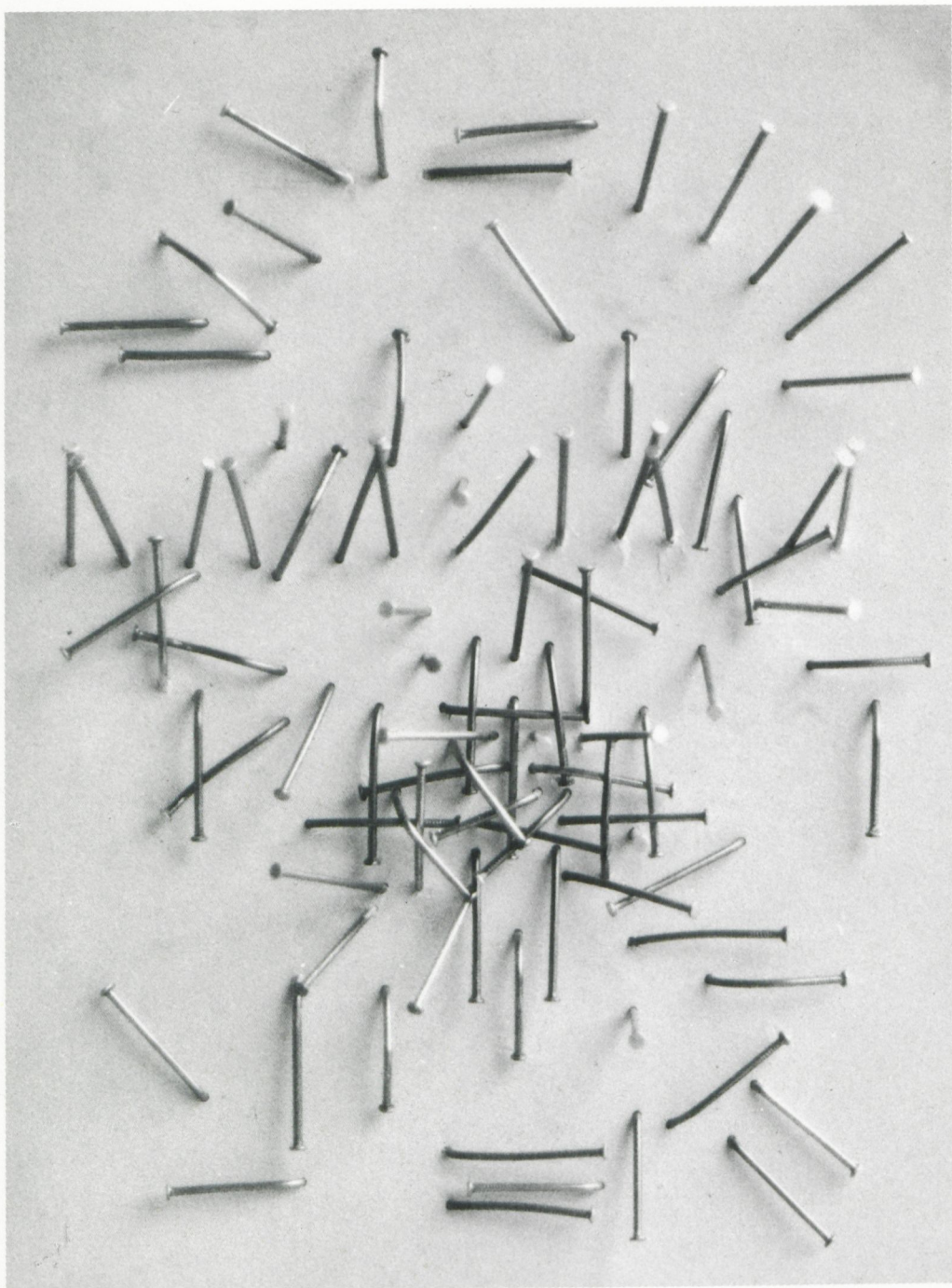
8



9

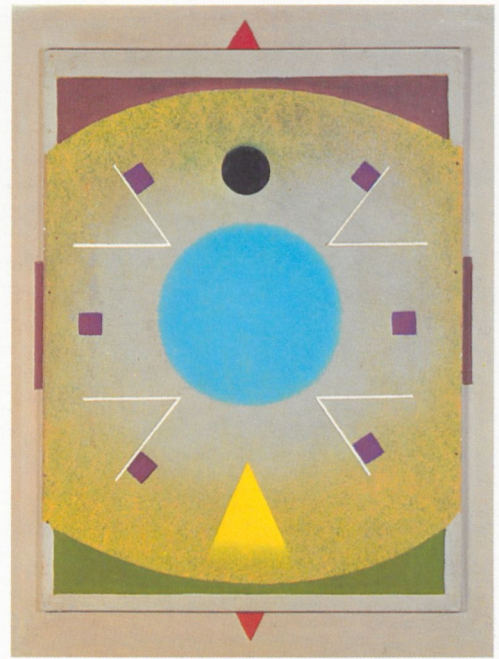


10

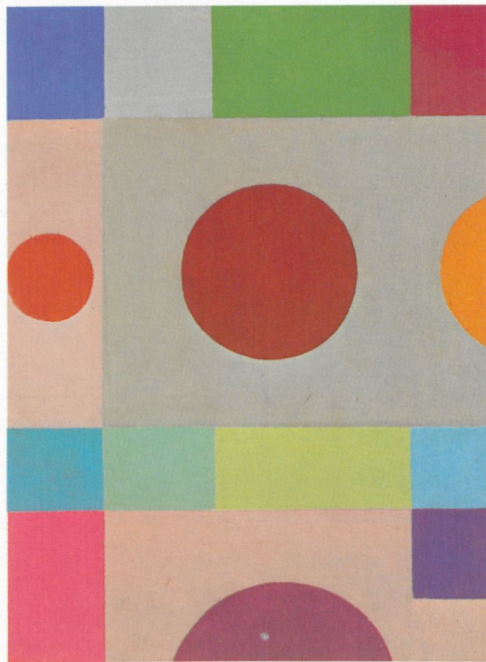




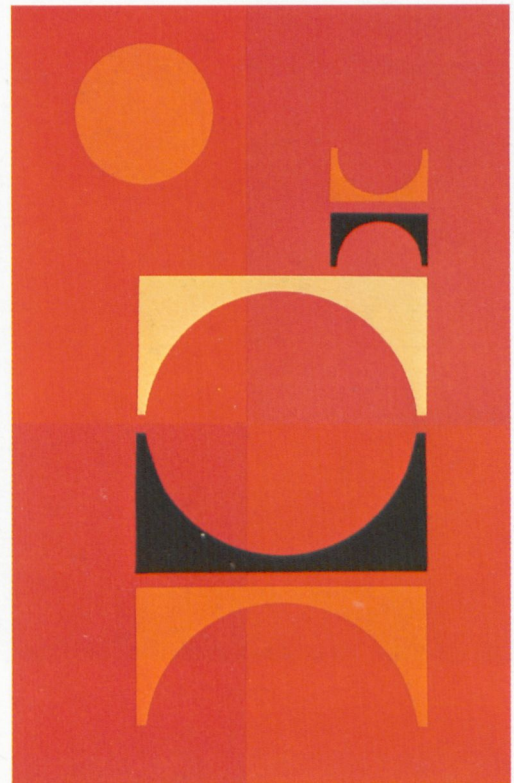
12



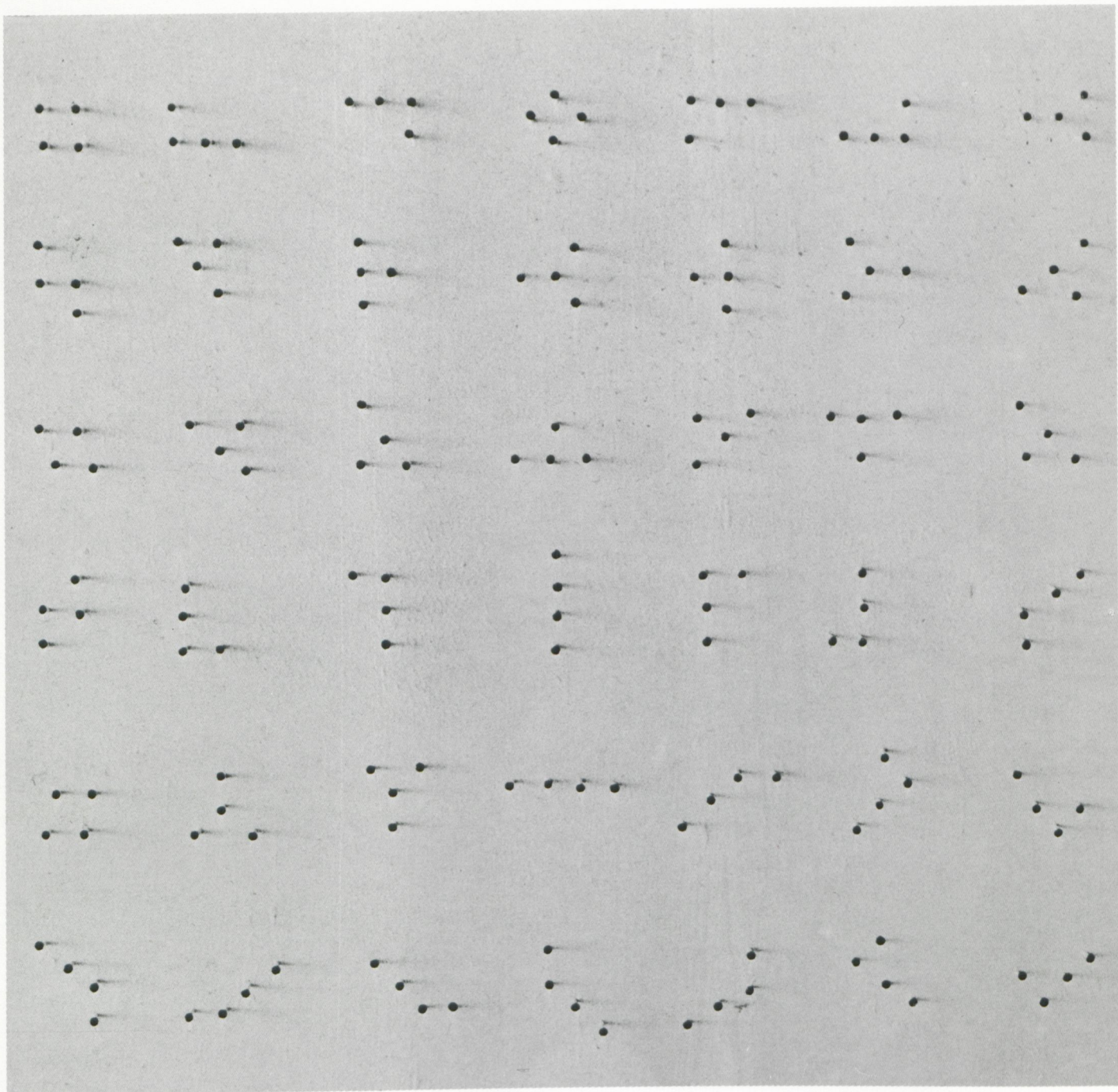
13

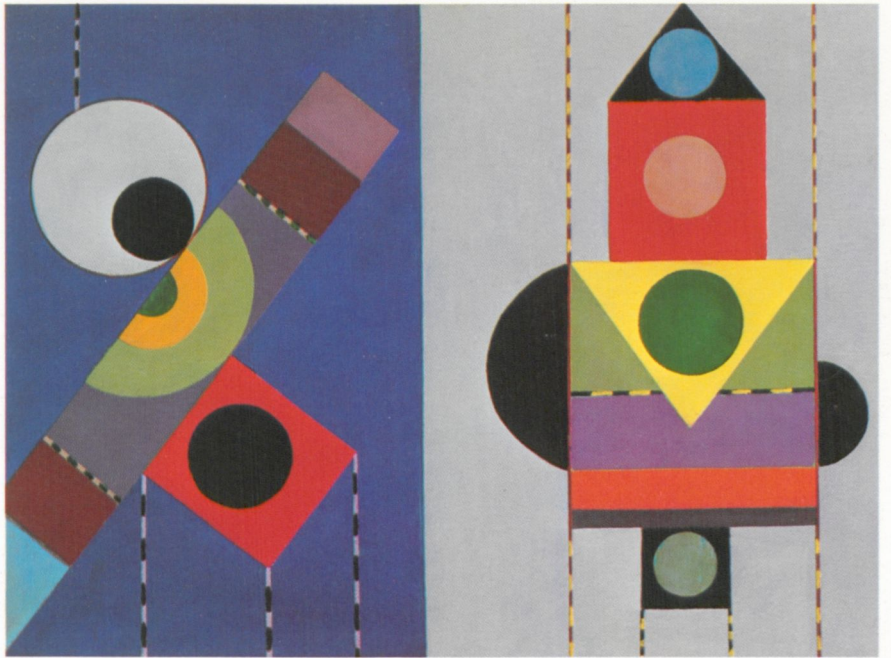


14

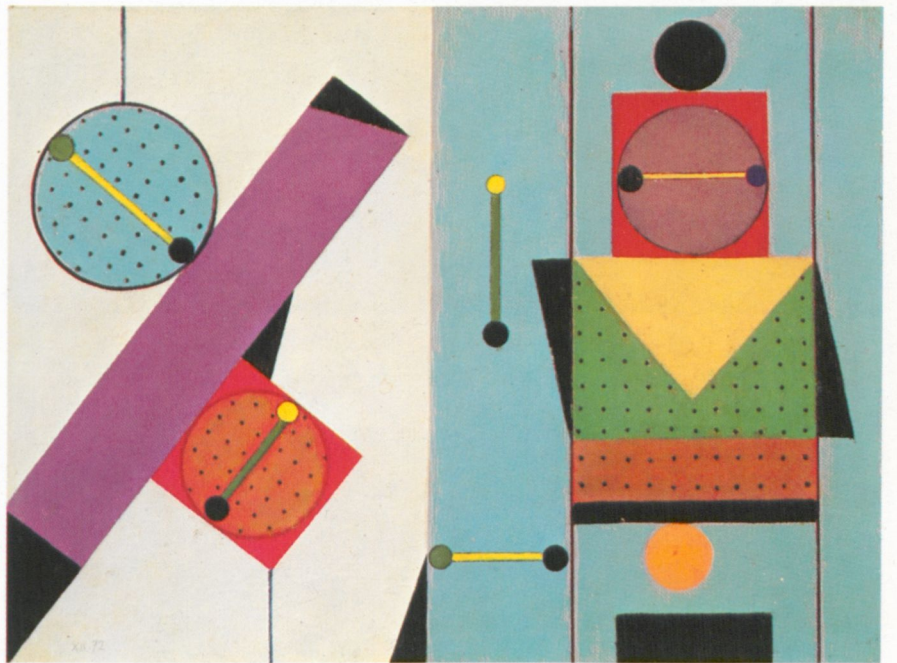


15

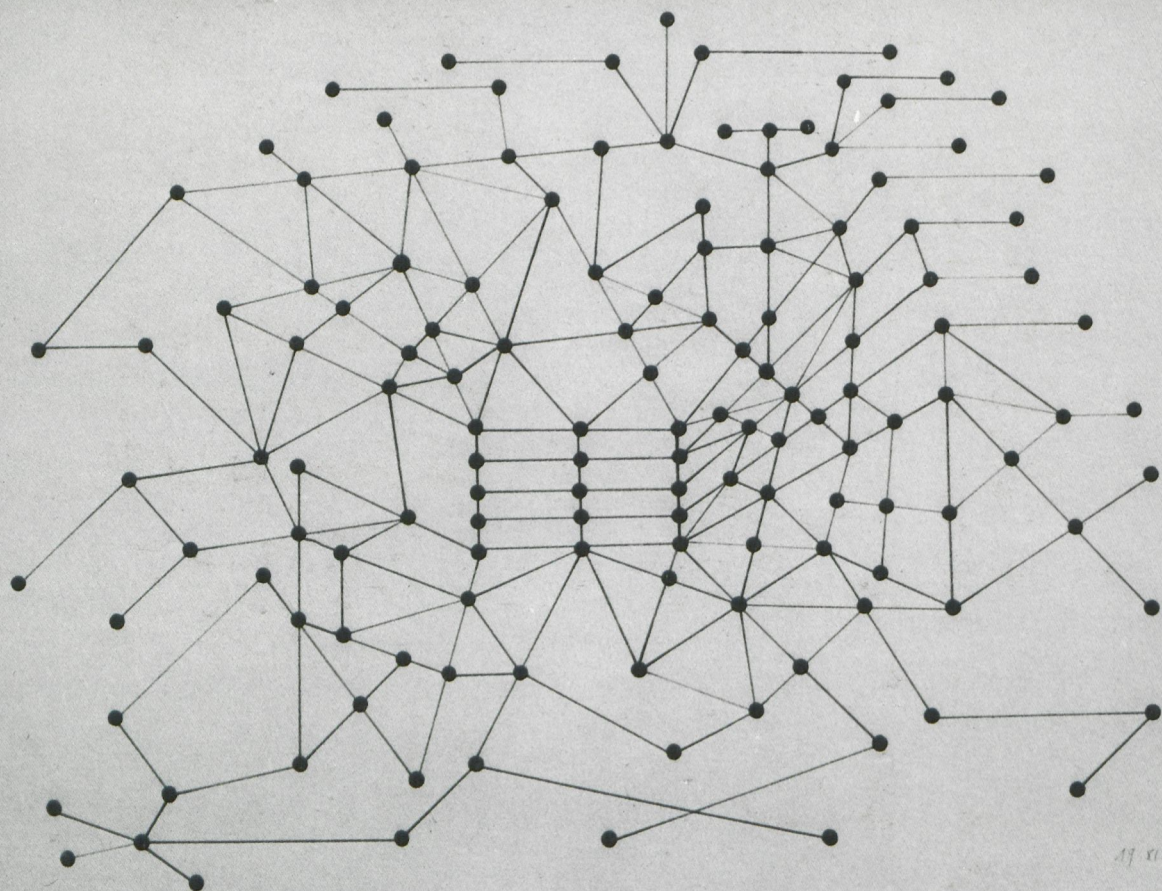




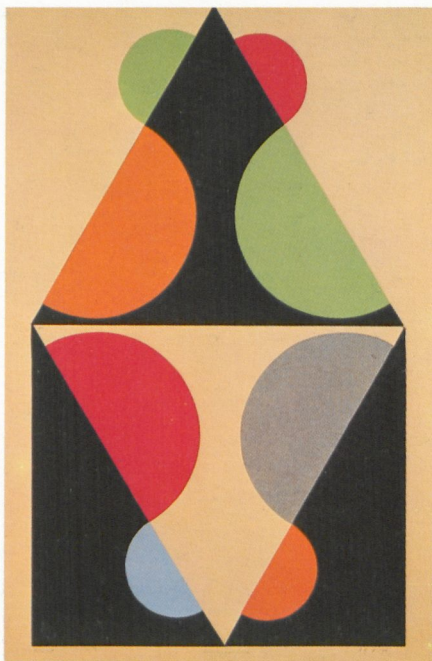
17



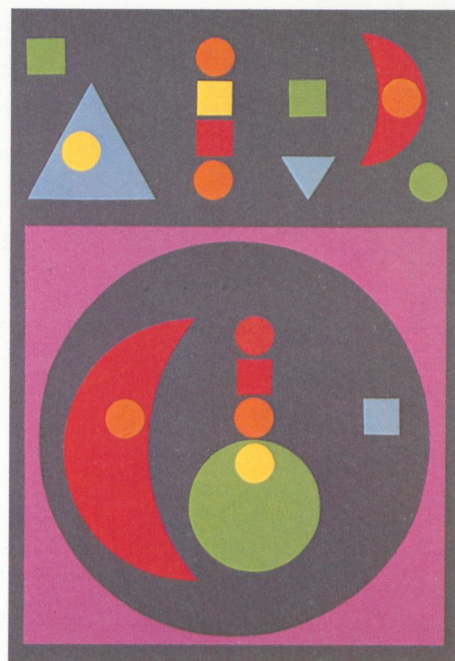
18



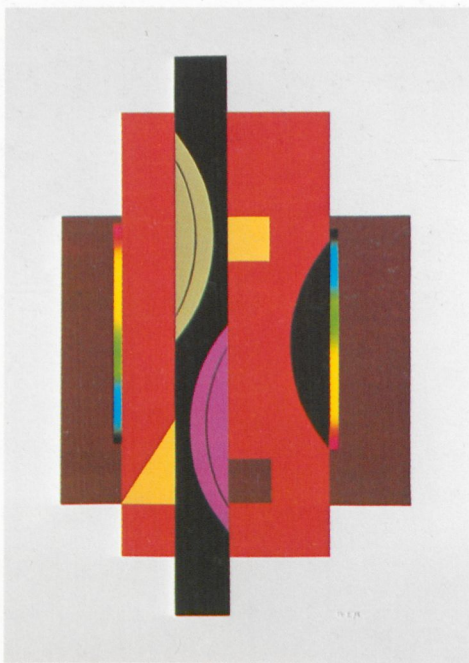
17.11.74



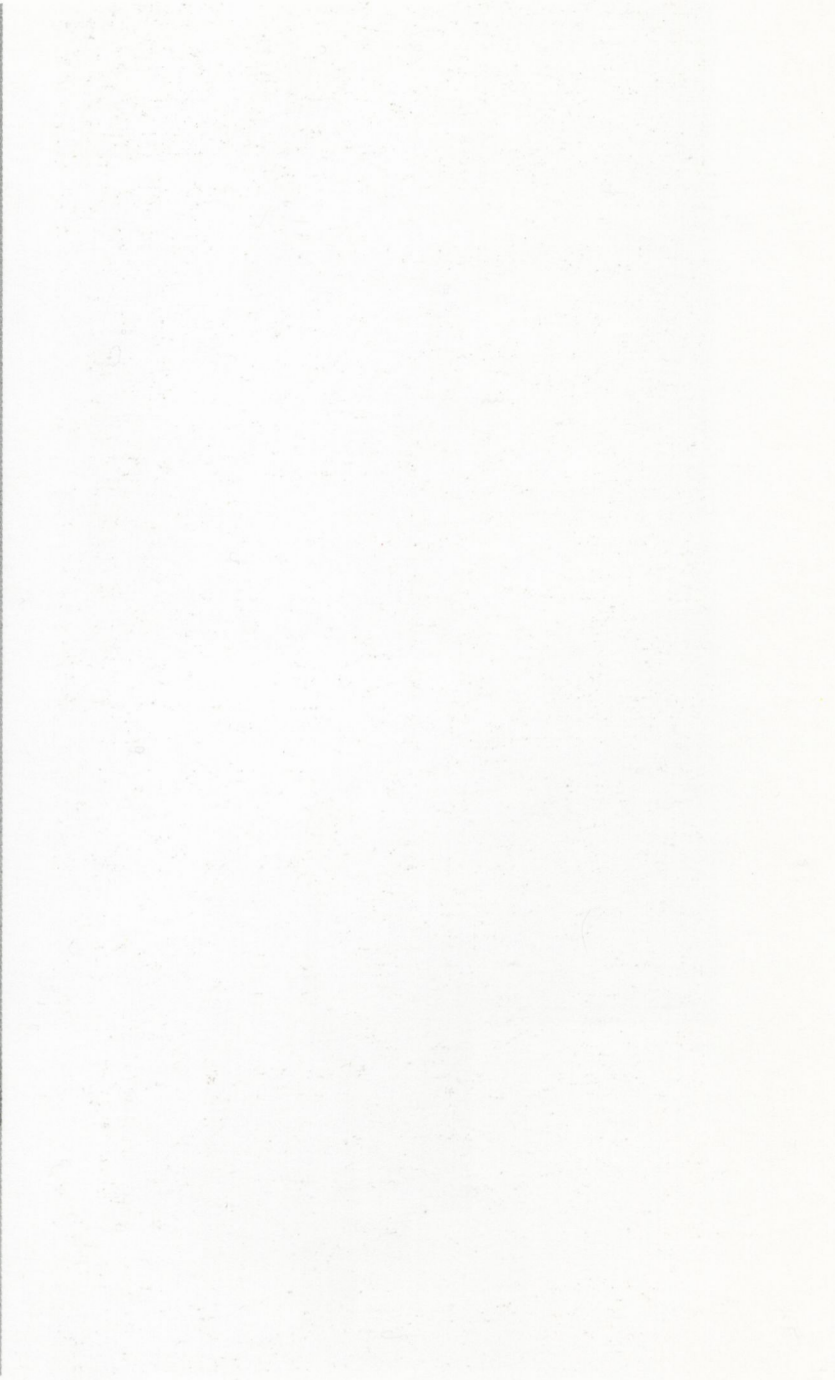
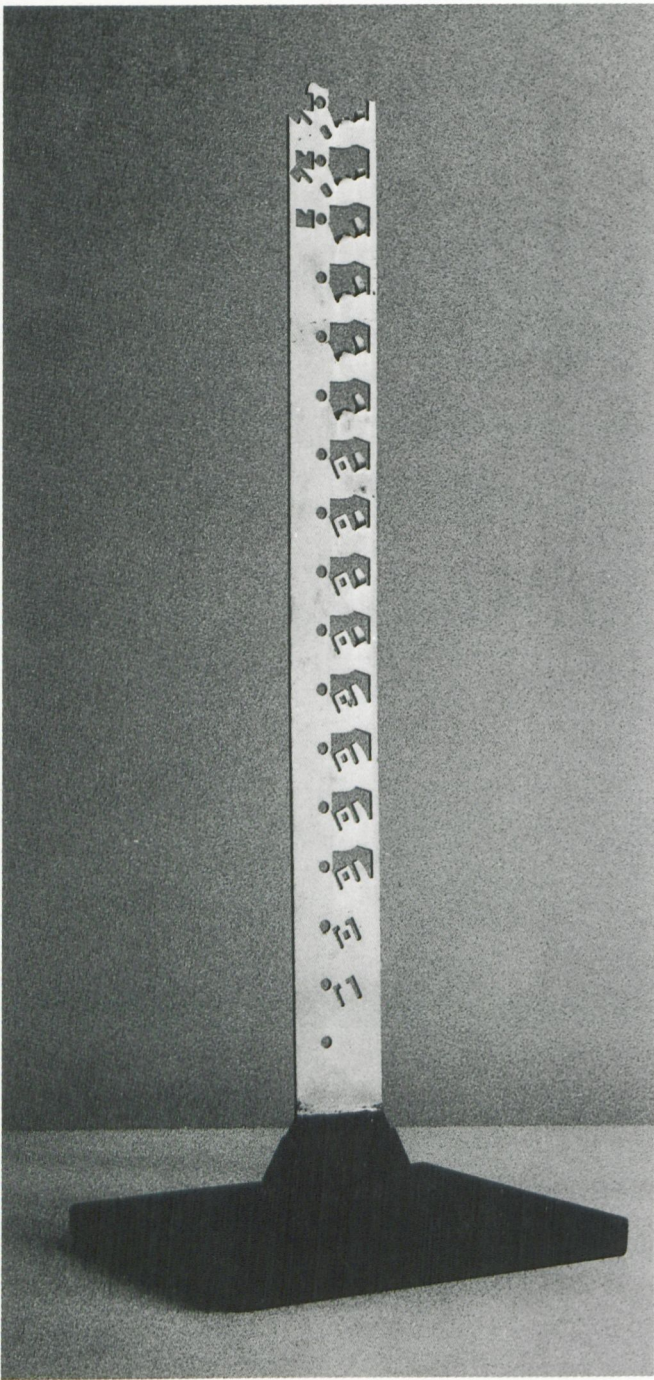
20

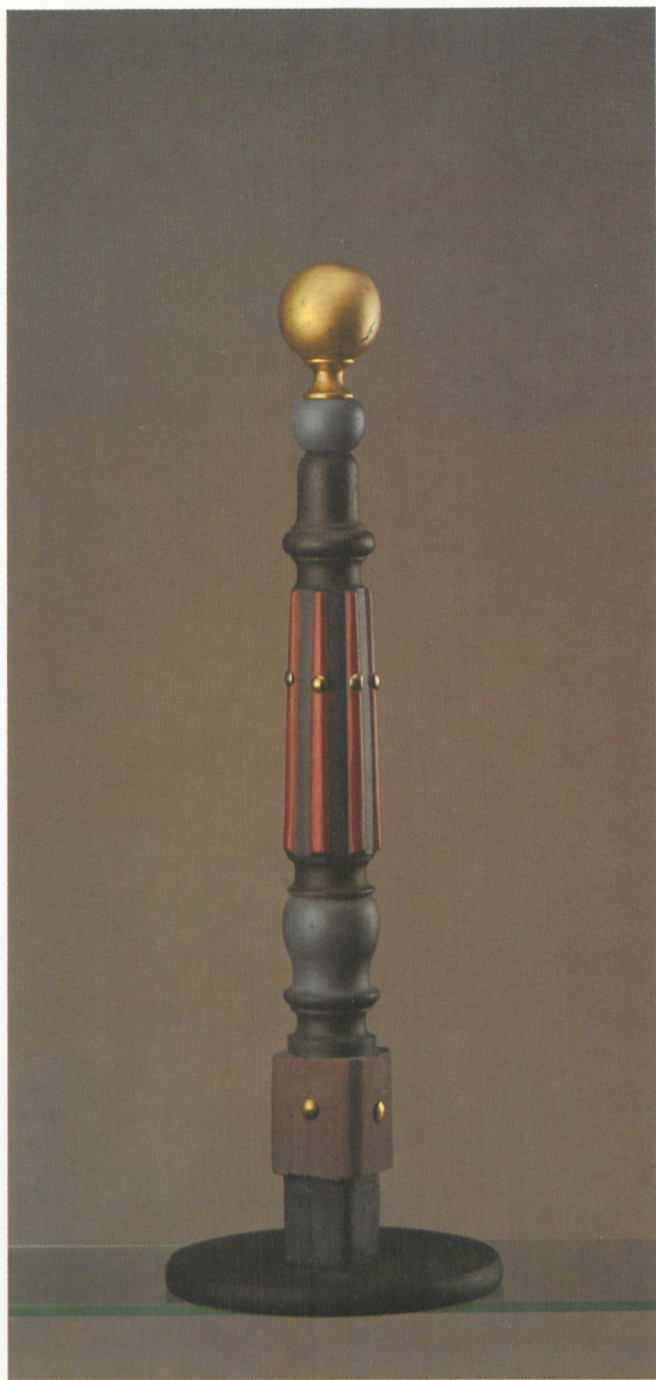


21

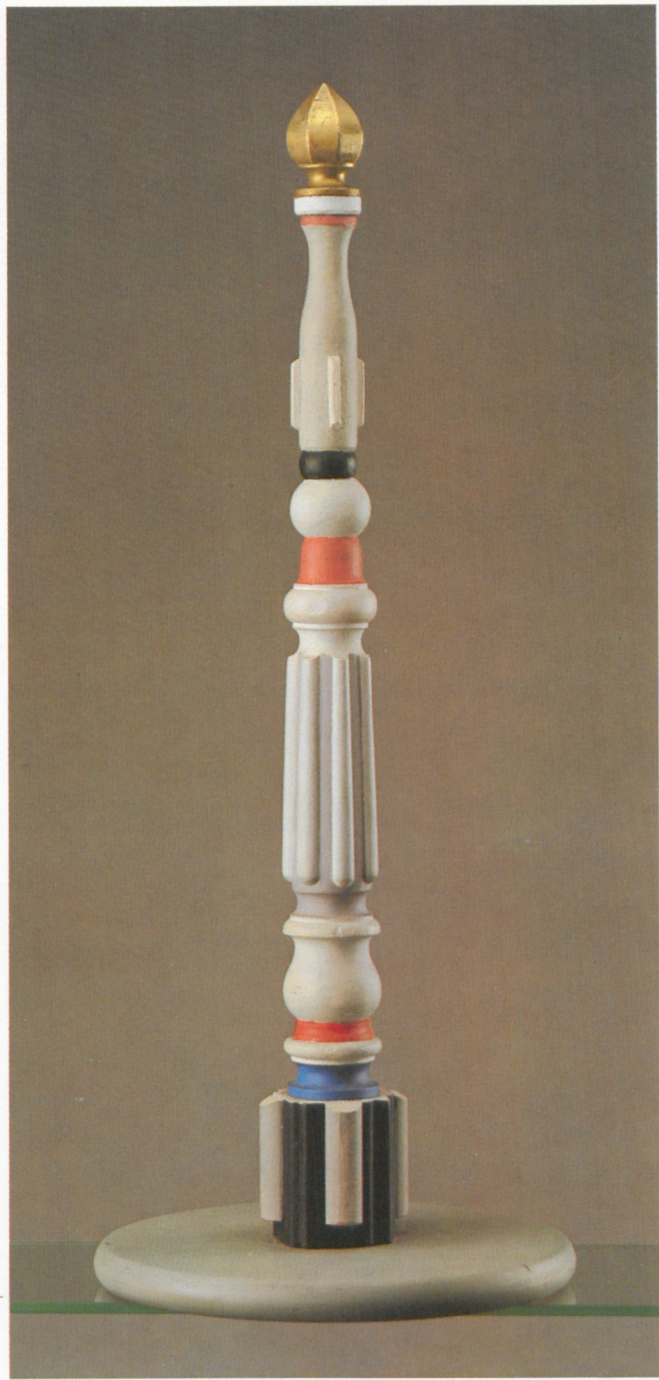


22

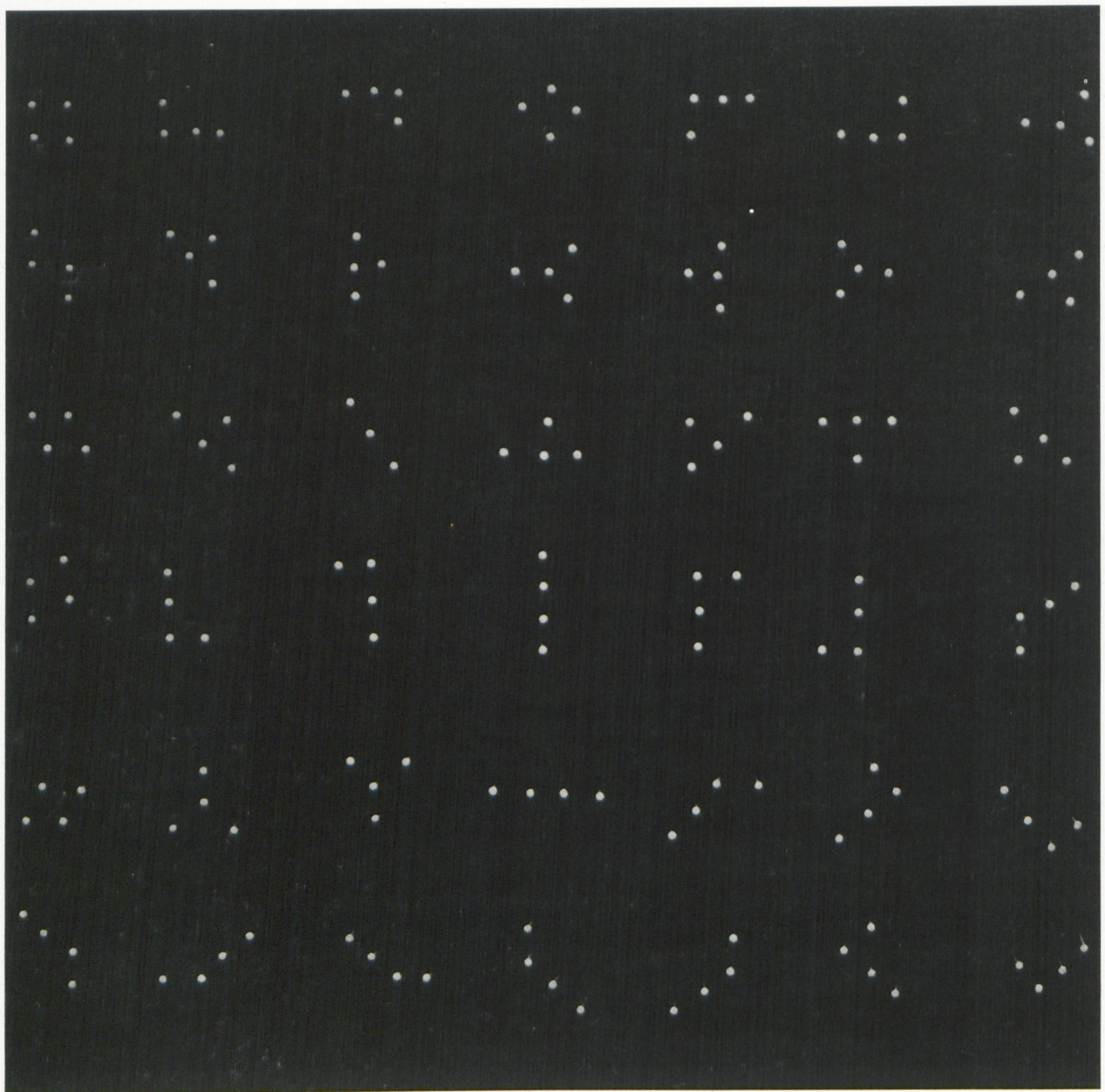


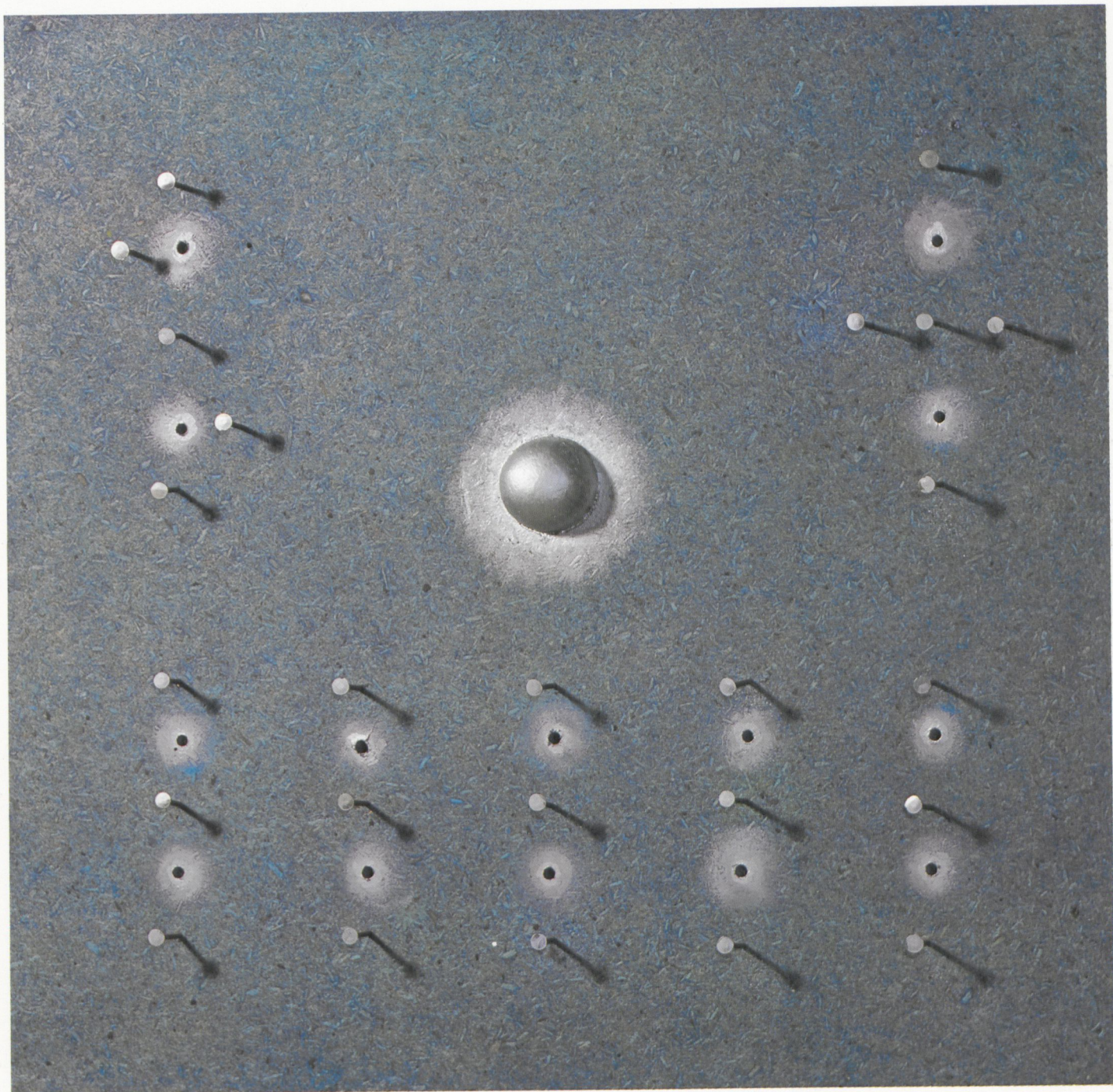


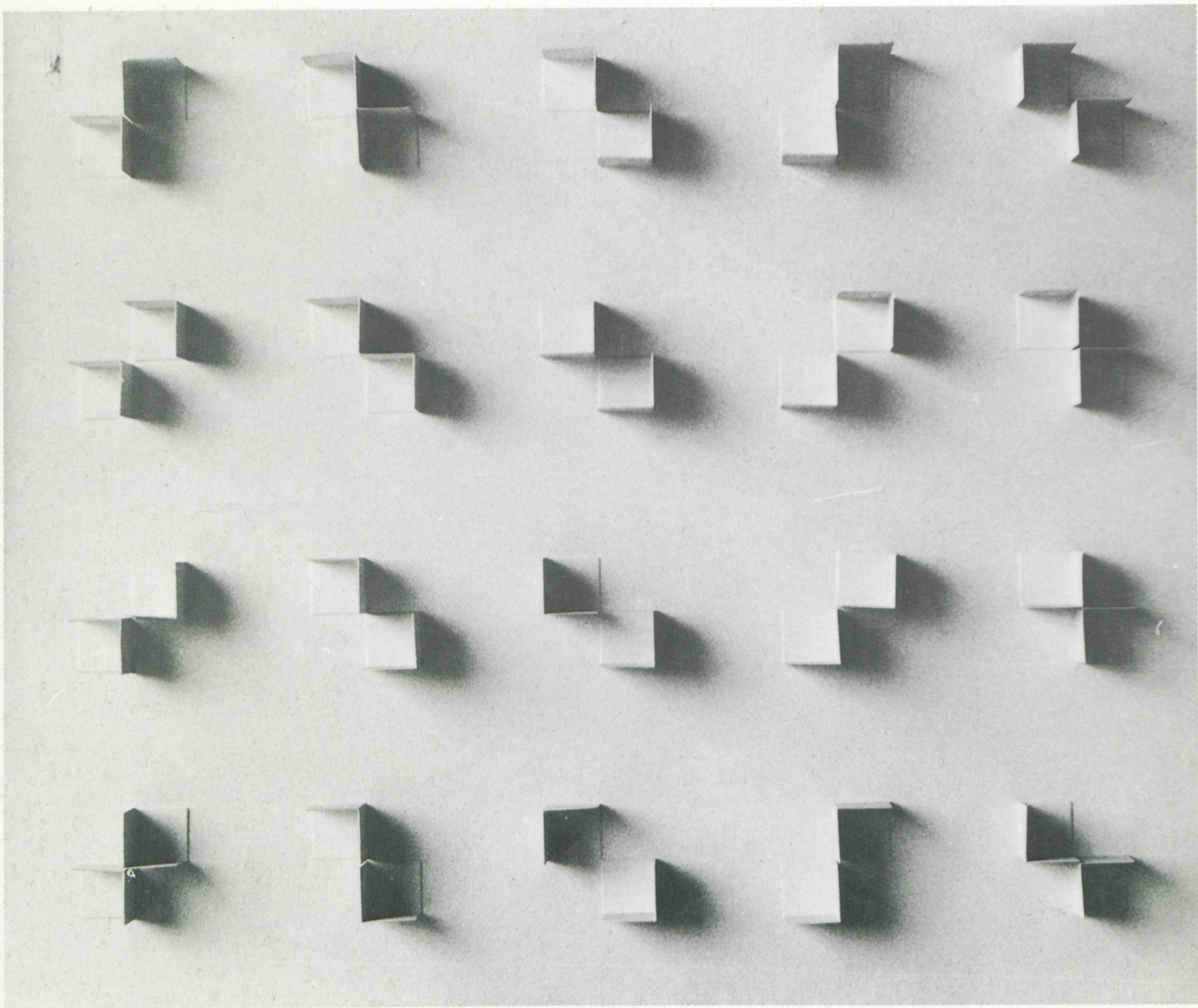
24

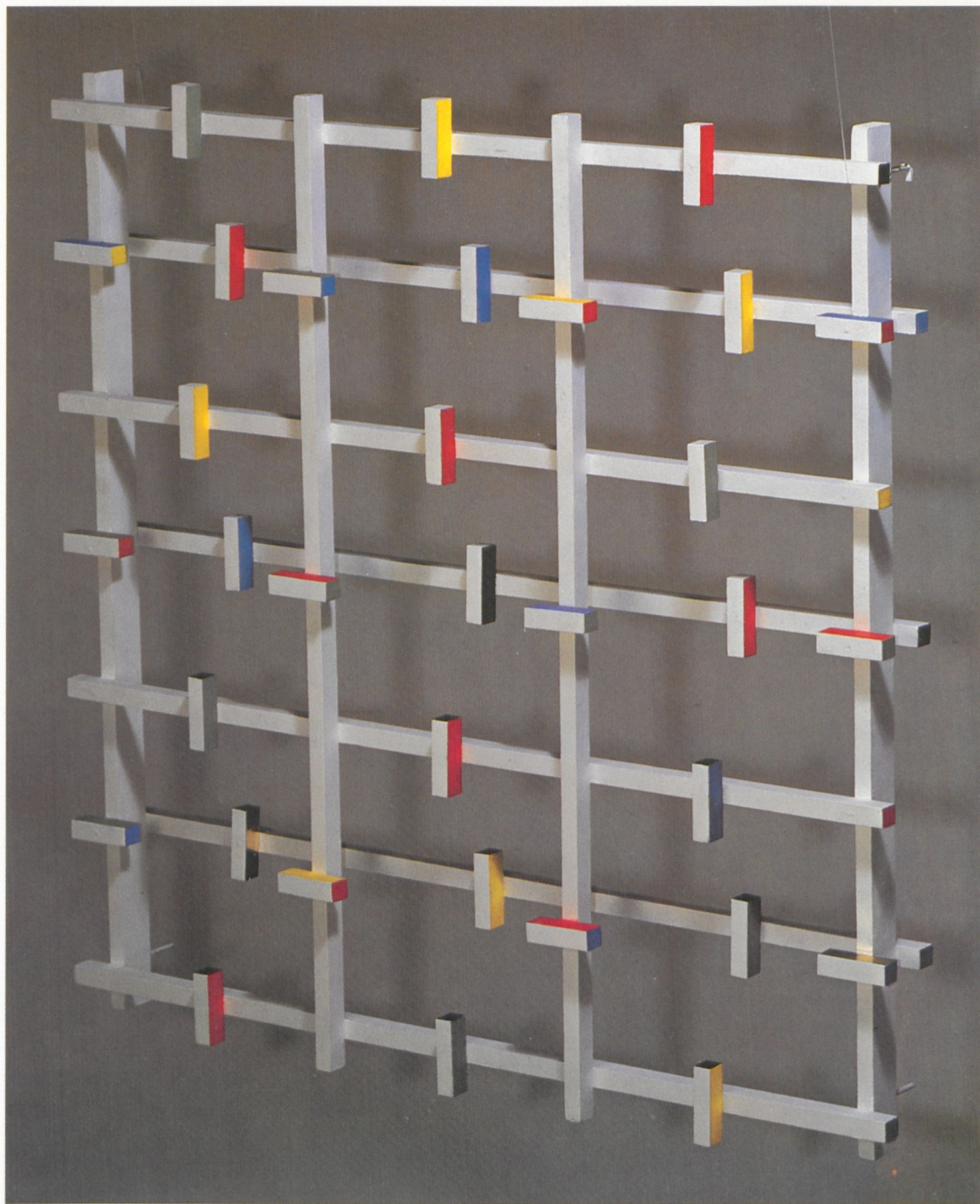


25









Abbildungsverzeichnis

- 1 Goldene Scheibe über Gitter (Titelseite)
- 2 Einfache Scheibe
- 3 Feuerball
- 4 2 Kugeln über Balken weiß
- 5 Kleine Planeten
- 6 Stifte auf Weiß – Moderato
- 7 Luftbrücke
- 8 Kleines gelbes Bild
- 9 Konkav um stehendes Rechteck
- 10 Kreis und Flügel
- 11 Stifte auf Weiß – Allegro
- 12 Gelbes Dreieck nach oben
- 13 Blaue Kugel
- 14 Flächenkonstruktion mit Kreis
- 15 Das Rote Tor
- 16 Punktkombination auf Weiß
- 17 Hängende Konstruktion auf Hälften II
- 18 Hängende Konstruktion auf Hälften I
- 19 Punkt-Linie-Variationen
- 20 Kurvengehäuse
- 21 Fuge mit Kreis
- 22 Schwebendes Rechteck
- 23 Progressive Stele
- 24 Dunkle Barocksäule
- 25 Helle Barocksäule
- 26 Punktkombination auf Schwarz
- 27 Kugelmitte und Begleitung Blau
- 28 Halbe Flächenwürfel weiß
- 29 Weißes Gerüst

