

Interview 1

Boris Kleint im Gespräch
mit Monika Bugs

Laboratorium

Institut
für aktuelle Kunst
im Saarland
*Institut
d'art contemporain
en Sarre*
an der
Hochschule der Bildenden Künste
Saar
Saarlouis

Impressum

Herausgeber: Jo Enzweiler

Redaktion: Dr. Claudia Maas

Gestaltung: Johannes Fox

© Monika Bugs und
Institut für aktuelle Kunst im Saarland

Auflage: 1000

Druck: Druckerei und Verlag Heinz Klein
GmbH, Saarlouis

Verlag: St. Johann, Saarbrücken

ISBN: 3-928 596-10-1

Saarbrücken 1994

Das Foto stellte der Künstler
freundlicherweise aus seinem Privatarchiv
zur Verfügung.

Vorwort

Mit der Herausgabe von Interviews mit Künstlern, die im Saarland arbeiten oder in Beziehung dazu stehen, unternimmt das Institut für aktuelle Kunst einen weiteren Versuch, das künstlerische Geschehen einer Region auf eine besondere Weise zu begleiten und zu dokumentieren.

In loser Folge soll in Zukunft für Bildende Künstler, aber auch für Personen, die unmittelbar an der Bildenden Kunst im Saarland mitarbeiten, ein Forum geschaffen werden, sich in der Form des Interviews – sei es zu persönlichen künstlerischen Zielen, sei es zu allgemein interessierenden Fragen der Bildenden Kunst – zu äußern.

Es ist für das Institut von besonderer Bedeutung, daß mit Boris Kleint, als einem der profilierten Künstlerpersönlichkeiten des Landes, die Reihe ihren Anfang nimmt.

Der Einzeldialog der geplanten Interviews wird ein wichtiger Beitrag zum imaginären Gesamtdialog zwischen Produzenten und Rezipienten werden.

Die Erfahrungen, die Monika Bugs in dieser Kommunikationsform mitbringt, können dem langfristigen Vorhaben nur von Nutzen sein.

Saarlouis, im Mai 1994
Jo Enzweiler

Herr Professor Kleint, Sie haben in Großstädten studiert, gelebt und in Saarbrücken langezeit gelehrt. Was bedeutet Ihr zurückgezogenes Leben der letzten Jahre für Sie als Künstler?

Es war mir wichtig, in Ruhe zu arbeiten, die Anregung von außen habe ich nicht als wirksam empfunden. Die Arbeit selbst ist mir wichtig, nicht die Repräsentation nach außen hin.

Am Beginn Ihres beruflichen Weges steht die wissenschaftliche Laufbahn. Sie haben Psychologie, Gestaltpsychologie, Physik und Medizin zunächst studiert. Und Ihre Karriere in der Wissenschaft war vorgezeichnet. Wie kommt es zu dem 'Sprung' von der Wissenschaft zur Malerei, der eigentlich sehr spät erfolgt, also erst 1931?

Die wissenschaftliche Arbeit war mir zu pingelig, nicht kreativ genug. Man war da zu sehr festgelegt durch die wissenschaftlichen Tatsachen anderer. Und dann war die Kunst sozusagen ein Tor in die Freiheit, in die freie, unkontrollierte Gestaltung, ohne Rücksicht auf den wissenschaftlichen Betrieb.

War Ihr Weg zur Kunst schon früh angelegt?

Schon als Schuljunge habe ich an die Möglichkeit der Kunst gedacht. Gelegentliche Zeichnungen gingen dem voraus, aber das war nicht viel. Irgendwann habe ich mir dann Zeichenmaterial gekauft und probiert, was man mit dem Material tun kann.

Aber nachdem Ihre Karriere in der Wissenschaft, in der Psychologie vorgezeichnet war, ist es doch erstaunlich, so einen Wechsel vorzunehmen.

Ja, das war ziemlich sprunghaft, das kann ich aber nicht weiter erklären.

Sie haben zunächst an der STÄDEL-SCHULE studiert.

Was haben Sie von diesem Studium mitgenommen für Ihr Werk?

Nichts. Die STÄDEL-SCHULE war ergebnislos. Das muß nur der Vollständigkeit halber erwähnt werden. Peter Röhl war vom Bauhaus zwar dahin berufen worden, aber der hat uns nichts vermittelt. Wir waren uns selbst überlassen und haben da schon ganz interessante Experimente gemacht mit Materialien, Collagen und so weiter.

Und von 1931–36 studierten Sie dann bei Johannes Itten. Itten kam vom Bauhaus. Was war Ihnen an der Lehre Ittens wichtig?

Vielleicht eben die Freiheit des ungehinderten Schaffens, dieses bedingungslose Sich-Auswirkens auf einem Gebiet.

Welchen Einfluß hatte das Studium der Psychologie auf Ihre Kunst?

Vielleicht das Bedürfnis nach grundlegenden Einsichten, nach Klarheit und Überschaulichkeit, fern von Spekulationen sich äußernde Arbeit.

Suchten Sie in Ihrem Werk eine Synthese zwischen der theoretischen und der handwerklichen Komponente?

Das trifft nicht zu, weil ich überhaupt nicht irgendetwas gesucht habe, ganz gleich was, sondern eben gefunden. Das hat zwar ein anderer auch schon gesagt: "Ich suche nicht, ich finde", und das übertrage ich so auf meine eigene Arbeit.

Es gibt ja die Begegnung mit Kandinsky und auch den Schriftwechsel, der jetzt im Katalog der Ausstellung Saarbrücken/Bottrop abgedruckt ist.

Wie können Sie den Austausch zwischen Kandinsky und Ihnen umschreiben?

Es war ein rein kollegialer, schon fast freundschaftlicher Austausch von Meinungen, über künstlerische Probleme und über die Zeitlage damals. Es ging um die Nazis und die Künstler unter der Herrschaft der Nazis, das war eben das Thema, das uns beschäftigte.

Sie sind 1936 nach Luxemburg emigriert. Hatten Sie als Künstler Probleme in der NS-Zeit?

Probleme hatte ich noch nicht, weil ich noch nicht bekannt war. Aber irgendwann bei der Säuberungstechnik der Nazis wäre auch ich verfolgt worden. Und ich bin dann eben vorzeitig weggegangen.

Wie kam es zu der Änderung des Vornamens, von Herbert nach Boris? Wollten Sie sich von der nationalen Geisteshaltung abgrenzen?

Das war wahrscheinlich das Bedürfnis, irgendeinen nicht national festgelegten Namen zu haben, in Bezug auf die künstlerische Wirkung eben einen international möglichen Namen zu haben.

Man hatte ja in dieser Zeit als Künstler – ob bekannt oder nicht – sicher eine gewisse Repression gespürt. Was war das für ein Gefühl zu arbeiten in dieser Zeit?

Das war ein sehr positives Gefühl, nämlich unter dem Titel 'Trotzdem'. Das, was drumrum war, das habe ich geleugnet, weil ich wußte, das geht vorbei, und das, was wir Emigranten machen, wird eines Tages gelten. Und ich habe dieses Nazi-System dann sozusagen als gute Grundlage empfunden. Das ist paradox, aber das ist so.

Hat das positive Gefühl etwas damit zu tun, daß in dieser Art von Vakuum eine verborgene Kultur aufgebrochen ist, daß eine gewisse Spannung vorhanden war, unter der man besonders kreativ arbeiten konnte, wo man den eigenen Weg kanalisieren konnte in dieser 'braunen Wolke', wie Sie die NS-Herrschaft einmal nannten? Eine Spannung, die heute, wo eigentlich alles möglich ist, in der Kunst wie im Leben, fehlt...

Ja, das habe ich sehr empfunden, daß eine gewisse Spannung in der Luft lag sozusagen, die sich auf alles ausgewirkt hat, auch auf die künstlerische Arbeit.

Wie war die Situation der Kunst im Saarland nach dem Krieg? Was hat Künstler im Saarland von anderen unterschieden?

Ich war ganz fremd. Ich habe etwas vorgefunden, was mir fremd war, der 'Saarländische Künstlerbund' zum Beispiel... – aber mich interessieren die Fragen, die das Saarland betreffen, überhaupt nicht. Ich bin europäisch orientiert, das muß ich 'mal aussprechen. Das 'Lokale' ist für mich uninteressant.

Aber macht es nicht einen Unterschied, ob man irgendwo in Deutschland oder in einem anderen Land lebt oder im Saarland, was ja ein Grenzland ist?

Welche Einflüsse hatte Frankreich auf das Saarland? Frankreich hatte doch nach dem Krieg die kulturpolitische Geschichte des Saarlandes geprägt...

Von der französischen Kunst ging natürlich ein starker Einfluß aus. In Paris gab es früh Ausstellungen nach dem Krieg.

Was bedeutete es oder was bedeutet es, im Grenzland zu leben?

Der Aufenthalt im Grenzland ist nicht bemerkenswert.

Sie haben dann nach dem Krieg an der STAATLICHEN SCHULE FÜR KUNST UND HANDWERK in Saarbrücken gelehrt. Wie würden Sie den Stellenwert dieser Schule nach dem Krieg umschreiben?

Das war eine Schule des Neuanfangs. Es fing alles neu an. Der Krieg hatte ja alles kaputt gemacht. Und es mußte rein äußerlich schon aufgebaut werden, wie die Trümmergrundstücke. Und das war in der Kunst auch so. Das war also der Impuls des Neuen, ein ganz positiver Impuls.

Basierend auf der Spannung in der NS-Zeit, von der wir sprachen, muß doch eine große Kreativität und ein Nachholbedarf geherrscht haben in dieser Zeit...

Ja, das stimmt.

Es gibt ein phantastisches Foto von Ihnen und Ihren Schülern vor den Ruinen der Schule.' Das ist heute kaum mehr vorstellbar, unter welchen Bedingungen Sie damals mit Ihren Schülern gearbeitet haben.

Da hat's rein geregnet. Man sieht es ja auf dem Foto. Da stehen Reste von Mauern. Und in diesen Mauern fand zum Teil der Unterricht statt.

Und was war interessant für Sie an der Schule, für Ihre Lehre?

Überhaupt ein Arbeitsfeld zu finden, wo man neu anfangen konnte, nicht festgelegt war. Es gab ja keine Lehrprogramme, kein System.

Hatten Sie denn für sich ein Programm, das Sie verfolgen wollten an der Schule?

Ich hatte als Programm, was ich in meiner BILDLEHRE entwickelt habe, die Grundlagen der Bildenden Kunst zu vermitteln. Und von wegen konstruktiv oder abstrakt, das war ich, aber nicht die Schüler. Die Schüler durften arbeiten, wie sie wollten. Natürlich konnte jemand Tannenbäume oder Porträts malen, wenn ihm das Spaß machte. Der Spaß verging ihm aber meist, weil das, was seine Kollegen machten, die frei arbeiteten, interessanter war. Jeder einzelne sollte zu dem kommen, was in ihm veranlagt ist. Er sollte nicht gezwungen werden, ein Lehrsystem zu übernehmen oder eine bestimmte Maltechnik oder einen bestimmten Stil zu übernehmen. Er sollte frei sein, für sich und seine persönliche Freiheit da sein.

Eine Frage, die Ihnen sicher unzählige Male gestellt wurde: Ist Kunst lehrbar?

Ja. Denn sonst hätten die Kunstschulen auch gar keinen Sinn.

Sie haben in der Einladung zur Ausstellung 'Grundlehre für bildliches Gestalten' in Karlsruhe 1956 geschrieben: 'Unabhängig von allen Zweifeln über die Lehrbarkeit in künstlerischen Dingen gibt es zwei unanfechtbare pädagogische Bereiche auf diesem Gebiet: 1. Das Erkennen und Üben der Bildelemente.' Ist das das Gerüst, das Sie vermitteln wollten?

Ja, das Erkennen von Bildelementen.

Wie lehrt man 'das Erkennen und Üben der Bildelemente'?

Das sind die verschiedenen Abschnitte der BILDLEHRE, die man dem Schüler über die Jahre der Grundlehre-Semester vermittelt.

Sie sagen weiter: '2. Das Wecken und Lockern schöpferischer Möglichkeiten.'

Da treffe ich mich mit Itten, das könnte auch von Itten gesagt worden sein.

1945 schrieben Sie, daß Sie anstreben, nicht bei einem persönlichen Stil zu landen...

Der Mensch ist sowieso beengt, und es ist natürlich schlimm, wenn er von vorneherein sich einengt.

In der zeitgenössischen Kunst beobachtet man, daß Künstler über Jahrzehnte hinweg die gleiche Formensprache haben.

Ja. Sie haben ihren Weg gefunden, so nannte man das früher. Und sie triumphieren dann, wenn sie irgendeine Masche gefunden haben, in der sie dann erkannt werden. 'Aha, das ist ein Sowieso, hier hängt ein Sowieso, das da ist ein Sowieso.' Sie waren deutlich zu erkennen aufgrund dieser Masche, dieser gewählten Beschränkung. Das war ein Stil oder ein Weg oder eine bestimmte Form, und das fand ich zu eng.

1957 haben Sie u.a. mit Schülern die NEUE GRUPPE SAAR gegründet. Welche Absicht lag dem zugrunde?

Die fortschrittlichen Elemente zusammenzufassen, die es hier gibt. Und auch den jüngeren einen Weg schon zu ebnen zu Beginn Ihrer Arbeit.

Mich hat erstaunt, daß Sie Künstler aus einer Region zusammenführen. War das nicht etwas Saarland-Spezifisches?

Nein, eigentlich nicht. Es sollte eine Avantgarde-Organisation sein und auch für junge Künstler geöffnet sein, die es immer schwer haben. Sie sollten ausstellen können. Wir haben doch Auswärtige gehabt als Gäste, Mack, Piene und Fischer..., um eben den Rahmen des nicht lokal Beschränkten abzuzeichnen. Jedenfalls weit gefaßt war die Mitgliedschaft.

Welches Programm lag dieser Gruppe zugrunde?

Ich habe nie ein Programm gehabt. Gruppen haben manchmal ein Programm. Das gab's eben nicht. Das war ein Sammelbecken von künstlerisch Unbekannten und noch unbekanntem Künstlern.

Zeitweise waren Sie auch der Zero-Bewegung verbunden.

Ja, im Zusammenhang mit der NEUEN GRUPPE. Wir haben die Zero-Künstler als Gäste eingeladen, um eben den Rahmen des Nicht-Lokalen abzuzeichnen.

Um zu Ihrer Malerei zu kommen: Was gibt Ihnen Impulse für ein Bild?

Das Bedürfnis zu malen. – Das kann auch mal 'was Äußerliches sein, eine Pflanze oder sonst etwas. Das ist eigentlich nicht die Regel. Das Bedürfnis, einfach ein Rot zu malen. Es gibt tausende Möglichkeiten.

Wie gehen Sie ein Bild an, mit einer linearen Konstruktion?

Beginnen Sie mit einer Form und entwickeln die dann weiter im Bild?

Oder wie kann man sich das vorstellen?

Ich habe kein Programm, deshalb auch kein Formprogramm. Ich male irgendeinen Fleck oder eine Linie oder eine plastische Form. Ich fange irgendwo an und gehe dann weiter. Und das ist eben gerade der Unterschied zum wissenschaftlichen Arbeiten. Ich bin nicht gezwungen, irgendwie weiterzugehen auf dem Bild, sondern ich habe die Freiheit, in alle Richtungen weiterzumalen und eine Fläche zu vergrößern oder zu verkleinern oder heller oder dunkler zu machen. Die Freiheit habe ich. Und die nutze ich aus.

Sie betrachten die Farbe als unbegrenztes, nicht an die Form gebundenes Phänomen. Das scheint überhaupt für Ihre Bildmittel zu gelten:

Farbe, Punkt, Linie, Fläche konstituieren sich natürlich auseinander, sind aber eigenständige Elemente.

Das ist ganz klar. Das muß man empfinden. Wenn ich jetzt hier einen Becher habe mit roter Farbe, und Sie kippen das, dann läuft das immer weiter. Die Farbe läuft über den Tisch, fließt auf den Fußboden. Das geht auf die Terrasse, wenn es ein großes Gefäß ist. Und wo endet das? In Kutzhof? – Nee! – In Australien. Wenn der Becher tief genug ist und immer wieder neues schöpft.

Gibt es für Sie Gesetze in der kompositionellen Gestaltung, Harmonien und Disharmonien, die Sie beachten?

Gesetze in der Kunst kenne ich nicht, das wäre so etwas wie juristische Gesetze, die etwas festlegen und etwas verbieten. Deshalb kenne ich keine Gesetze in der Kunst.

Welche Bedeutung hat die Musik für Sie?

Eine grundsätzliche Bedeutung, die man aber nicht gut erklären oder festlegen kann. Als Schwesterkunst sozusagen wie am Abend ein Gebet, das ähnlich schwingt und klingt wie ein Bild.

Kann man von einer Umsetzung von Musik, von Schwingungen, Rhythmen sprechen?

Es wird nichts übertragen. Ich bin strikt dagegen, daß man musikalische Begriffe überträgt. Es hat Künstler gegeben, die musikalische Bilder gemalt haben. Aber Rhythmen, Schwingungen, Formen und Kontraste lassen sich nicht übersetzen.

Hat die Zerstörung eine Bedeutung in Ihrer Gestaltung?

Zur Gestaltung gehört Gestalten und Zerstören. In meiner BILDLEHRE ist es auch erwähnt. Es ist nicht nur alles konstruktiv in der BILDLEHRE. Die Zerstörung ist immer inbegriffen, schon als Korrektiv zum Konstruktiven. Damit das Konstruktive nicht überhand nimmt und zur Verkalkung führt, kommt eben die Zerstörung und schafft neue Bahnen.

Was erleben Sie während eines Bildprozesses?

Nichts. Ich gucke. Gucken ist mein Elixier. Sehen, wie etwas keimt und wächst.

Wann betrachten Sie ein Bild als abgeschlossen?

Wenn es nicht mehr antwortet. Vorher meldet es sich, es piept. Ein Gelb, das piepst dann, oder ein Grün, das brummt. Und dann muß immer noch 'was geändert werden. Aber wenn es stumm ist, unangreifbar, wenn es jeden Widerstand beißt, jede Korrektur beißt, jede fernere Korrektur, die noch möglich sein sollte, dann ist es fertig.

Welche Bedeutung hat der Gegenstand für Sie?

Der Gegenstand interessiert mich überhaupt nicht. Und ich werfe den alten Malern vor, daß sie zuviel an den Gegenständen geklebt haben, in der Meinung, daß sie Natur malen. Stilleben nennt man Natur, das hat natürlich mit Natur gar nichts mehr zu tun.

Nature morte.

Ja. Nature morte. Dann übernehmen die älteren Maler des 19. Jahrhunderts – zum Beispiel, wenn da eine wunderschöne Landschaft ist – ein Häuschen, weil's da steht. Sie können's nicht weglassen.

In den 30er Jahren, um '36-38, entstehen 'kosmische Bilder', in denen malarische und geometrische Elemente verknüpft sind. Kann man darin eine apokalyptische Vision sehen, im Hinblick auf den 2. Weltkrieg, das Dritte Reich?

Es war wahrscheinlich eine apokalyptische Voraussicht, die mir vielleicht nicht ganz bewußt war damals.

Manche Ihrer Bilder erscheinen wie Mikrokosmen, wie kosmische Nachbildungen. Einige Titel weisen auch darauf hin. Kann man darin eine Materialisierung von Wachsen sehen, von Organismen, die Sie umsetzen in Ihre Bild-Welt?

Das könnte man sagen, ja.

Chaos und Ordnung - kosmische Phänomene: das Chaos ordnet sich durch Symmetrien, durch Gesetze in der Natur. Sind Ihre Bilder auch als Vision kosmischer Bewegung zu verstehen, die Sie ordnen, so, als ob Sie kosmische Bewegung innehielten. Ist es das, was Sie in Ihrer Bildwelt materialisieren wollen?

Das kann man so ausdrücken.

Die Titel 'Mikrolandschaft', 'Sprühfeuer', 'Meereseruption' weisen ja manchmal zumindest auf die Interpretationsmöglichkeit hin. Was bedeuten Titel für Sie?

Eine sprachliche Ergänzung. – Da ist mir natürlich Klee schon ein Vorbild gewesen. Klee bewundere ich auch wegen seiner Poesie, den Bildern Titel zu geben, und seiner Phantasie des Reichtums bildlicher Ideen.

Wie kam es zu den Nagel-Bildern in den 60er Jahren?

Da denkt man natürlich an Uecker.

Das kriege ich natürlich überall angehängt. – Das kommt auch aus der BILDLEHRE, das Problem der Linie, das Kapitel Linie. Der Nagel war für mich eine Linie, eine materialisierte Linie, die man einsetzen konnte im Bild. Ich hab' zum Beispiel Nägel auch am Rand außen 'rum laufen lassen, ich hab' sie krumm geschlagen oder ich hab' sie gebündelt.

Das hat Uecker auch gemacht.

Das deckt sich stellenweise, wenn man dasselbe Material benutzt. Erfunden hat Uecker den Nagel auch nicht. Klare Formen, mit Nägeln gespickt findet man in der afrikanischen Plastik. Außerdem gibt es von Picasso ein Bild von 1918, wo Nägel in die Leinwand geschlagen sind.

In der afrikanischen Plastik haben diese Figuren eine rituelle Bestimmung.

Aber das Rituelle interessiert uns Europäer gar nicht, ob das Götter sind oder Götterhandlungen. Uns interessiert das Plastische. Optisch sind das kleine Wälder, Nagelwälder. Das kann man von Uecker auch sagen, von seinen Baumstämmen.

Welchen Stellenwert haben die Stelen in dieser Zeit?

Weil ich plastisch gearbeitet hatte, in dem Versuch, vollplastisch zu arbeiten, nicht nur reliefartig, und konsequent vom gemalten Bild wegzugehen. Rein äußerlich ein formaler Gesichtspunkt.

Einige späte Bilder weisen auf die Auseinandersetzung mit Mondrian. Was hat Sie an Mondrian interessiert?

Ich habe gesehen, daß bei ihm das Plastische angelegt war. Und deshalb versuchte ich, einige seiner Bilder ins Plastische zu übersetzen. Und außerdem interessierte mich dann auch noch das Grün. Warum gibt's da kein Grün? Das hat mich einfach nicht überzeugt. Das war eine Kritik auch an Mondrian.

Grün setzen Sie gleich mit der Farbtrias...

Das ist Unsinn, diese Gelb Rot Blau immer wieder, durch die ganze Literatur geistert das. Es sind vier Grundfarben. Wenn Sie schon mal von Trias sprechen. Also die Trias dominiert zu sehr in der Bildenden Kunst als Prinzip.

Ihre frühen Zeichnungen sind minutiös und altmeisterlich. Aber ich habe den Eindruck, daß Sie nicht das Motiv interessiert, sondern die Struktur, die ein geflochtener Korb hat oder ein Laubblatt.

Das waren Übungen im naturalistischen Zeichnen. Das Bemühen, etwas ganz exakt wiederzugeben, mit größter Intensität. Das waren alles Übungen, aber keine bildnerischen Ziele. Strukturübungen waren das nicht, die gab's in der Schule bei Itten. Das war eines der Charakteristika von Ittens Unterricht.

Welchen Stellenwert haben die Zeichnungen in Ihrem Werk? Vorzeichnungen zu Ihren Bildern scheint es nicht zu geben.

Nein, auch Skizzen gibt's kaum. Die Zeichnungen sind Bilder.

Sehen Sie selbst einen symbolischen Wert in Ihren Bildern? Es gibt ja das Kreuz, den Kreis, das Quadrat...

Ich glaube, man kann überall Symbolik finden. Das ist dem Beschauer erlaubt und geboten, alles hineinzusehen. Man braucht die Symbolik nur herauszuholen. Aber ich habe keine angewandte Symbolik. Das wäre alles wieder Programm.

Sie haben in Saarbrücken eine Reihe von Glasfenstern gestaltet. Gibt es einen religiösen Aspekt in dieser Arbeit?

Nein. Léger beispielsweise war Kommunist und bekam auch Aufträge für Farbfenster von Kirchen. Das ist eine künstlerische Aufgabe, die mit Religionszugehörigkeit und Religionsbetätigung nichts zu tun hat.

Was macht für Sie den Unterschied zwischen Glasmalerei und Malerei?

Man hat vor allem große Flächen zur Verfügung.

Der Umgang mit Farben und Formen ist doch gewiß ein anderer?

Das ist ein ganz anderes Material.

...das transparent ist und das man auf den Raum einstimmt.

Ja natürlich.

Es geht in Ihrer BILDLEHRE um Sehen und um Wahrnehmen. Kann man sagen, daß der Betrachter über Ihre Bildwelt neu sehen lernen soll?

Er muß überhaupt sehen lernen. Das ist die große Schwierigkeit, weil der Durchschnitt der Menschen nicht sieht in unserem Sinn, vom Bild aus gesehen. Die Menschen sind BILDBLIND. Und die Blinden werden nur geführt durch die klassische Malerei, weil sie da sehen, das ist der Papst, Johannes der Soundsovielte, der sitzt auf einem Sessel und so weiter. Die Krücken des Gegenständlichen werden dann zum Bild. Das ist aber kein echtes Sehen. Wenn ich sehe, daß der Kardinal eine Feder in der Hand hält, sehe ich das abstrakte Bild nicht. Also die hervorragenden Bilder sind meist abstrakt. Zum Beispiel Vermeer van Delft ist für mich ein abstrakter Maler. Da sitzt dann eine Frau am Klavier und ein Mann spielt Flöte dazu, das ist ja alles beschreibbar und ist aber so vereinzelt gebaut und so ineinander verflochten, daß das Ganze wie ein abstraktes Bild erscheint.

Was ist daran abstrakt?

Das Nicht-Gegenständliche. Der Kerzenleuchter, der da steht und die Flöte des Begleiters sind im Grunde Akzente, eine gelbe Flöte als gelber Stab und nicht mehr als Flöte. Bei einem Durchschnittsmaler ist eben eine gelbe Kerze eine gelbe Kerze.

Die Umsetzung eines Gegenstandes in eine Farb-Form?

Das Ganze ist so durchgearbeitet, daß es den Gegenstand gar nicht mehr braucht. Wenn man zum Beispiel durch entsprechendes Kopieren als Farbbild die gegenständliche Zeichnung wegnimmt, wird es wie ein sehr gutes abstraktes Bild erscheinen.

Was bedeutet Ihnen Wirklichkeit?

Wirklich ist das, was wirklich ist, was man hinnehmen muß als seiend.

Und Traum-Wirklichkeit? Sie haben einmal gesagt zum Traum:

'Das ist ein Sehen ohne Augen.'

Die ist vorübergehend die Wirklichkeit, einen kurzen Moment. Dagegen verblaßt eben alles andere. Und dann ändert sich das wieder. Das ist wahrscheinlich noch nicht erkannt, was der Traum ist, für die Menschen überhaupt.

Welche Bedeutung hat die BILDLEHRE heute für Sie?

Eine positive. Ich hoffe, daß sie weiterhin gültig ist oder endlich 'mal zu größerer Wirkung kommt.

Was wollten Sie damit bewirken?

Was jeder Mensch, der ein Buch schreibt, bewirken will.

Wie kam das Gerüst der BILDLEHRE zustande, die Einteilung in 'Stoff, Form, Ordnung, Gestaltung, Umwelt, Wahrnehmung'?

Ich habe geforscht, welche Hauptbegriffe oder Grundbegriffe es geben kann, welches die Grundlagen sind. Ist es Bewegung und Ruhe, sind es klein und groß, sind es Kontraste?

Am Ende Ihrer BILDLEHRE betrachten Sie die Kunst als Gleichnis der Schöpfung:

'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.'

Ja, die Tätigkeit des Künstlers ist schöpferisch.

Sie haben einmal geschrieben: im Ausstellungskatalog des SALON DES RÉALITÉS NOUVELLES, 1951: "L'art concret est le seul capable [...] qui remplace d'une façon pure et nouvelle l'art religieux." Sehen sie religiöse Ansätze in Ihrer Kunst?

In der Kunst überhaupt. Kunst, je künstlerischer sie ist, umso religiöser ist sie.

Was wollten Sie mit Ihrer Kunst erreichen?

Mein Gott, die Antwort ist schwer zu geben. Ich glaube, diese Frage ist seit Jahrhunderten gestellt worden und ich weiß nicht, ob irgendeiner eine gute Antwort gefunden hat. Etwas bestimmtes wollte ich sicher nicht, was man definieren kann. Die Menschen verblüffen, das wollte ich nicht.

(Dieses Gespräch fand im August 1993 anlässlich der Ausstellung zum 90. Geburtstag des Künstlers im Saarland Museum Saarbrücken statt.)

Anmerkung:

¹ Boris Kleint. Retrospektive. Hrsg. von Ernst-Gerhard Güse. Saarland Museum Saarbrücken, Quadrat Bottrop 1993/94, Abb. S. 133

Ausgewählte Schriften von Boris Kleint:

–Boris Kleint: La peinture en Sarre. In: Premier Bilan de l'Art Actuel. 1937-1953. Le soleil noir.

Postions. N°. 3 & 4. Seite 152-153.

–Boris Kleint: Bildlehre. Der sehende Mensch. Zweite, überarbeitete und erweiterte Auflage. Basel 1980

Ausgewählte Literatur zu Boris Kleint

(mit ausführlicher Biographie, Abbildungen, Ausstellungsverzeichnis und Bibliographie):

–Lorenz Dittmann: Boris Kleint. Recklinghausen 1984

–Boris Kleint Retrospektive. Hrsg. von Ernst Gerhard Güse mit Beiträgen von Lorenz Dittmann und

Margarita C. Lahusen. Saarland Museum Saarbrücken, Quadrat Bottrop 1993/94

–Boris Kleint. Zeichnungen von 1940. Hrsg. von Helga Kleint. Faksimilierte Ausgabe, Dillingen 1993

Monika Bugs

lebt in Saarlouis. Studium der Kunstgeschichte, Romanistik und der Klassischen Archäologie an der Universität des Saarlandes in Saarbrücken und an der Sorbonne in Paris.

Förderung durch ein Stipendium des DAAD für Forschungsaufenthalte in Wien und Paris im Rahmen der Dissertation über Leben und Werk des saarländischen Malers Edgar Jené (1904-1984).

Freie journalistische Tätigkeiten, zahlreiche Ausstellungs-Besprechungen, Eröffnungsvorträge zu Ausstellungen, Ausstellungs-Konzeptionen.

Auswahl der Veröffentlichungen

–Der Maler Edgar Jené.

In: Saarheimat 5-6/1991, S. 76-79

–Günther Uecker.

In: Bulletin. Mitteilungen der Galerie St. Johann. Ausgabe 3/November 1992, S. 9-10

–Günther Uecker. Werke der achtziger Jahre.

In: Von Altdorfer bis Serra. Schülerfestschrift für Lorenz Dittmann zum 65. Geburtstag.

Hrsg. von Ingeborg Besch, Robert Floetemeyer und Stephan Michaeli.

St. Ingbert 1993, S. 211-217

–Werner Persy. Menschen und Landschaften.

In: Werner Persy. Malerei. Hrsg. von Frank J. Hennecke. Trier 1994, S. 87-90

Künstlerporträts im Rundfunk

–Woldemar Winkler. Saarländischer Rundfunk, Saarlandwelle, 21. April 1993

–Edgar Jené und der Traum vom Traume. Edgar Jené zum 90. Geburtstag.

Saarländischer Rundfunk, SR 2 Kultur, 21. März 1994

Interviews

–Ein Gespräch mit Günther Uecker. Galerie St. Johann Saarbrücken. 31.1.1992.

In: Bulletin. Mitteilungen der Galerie St. Johann. Ausgabe 3/November 1992,

Seite 7-9

–Mein Traum ist Wirklichkeit. Ein Gespräch mit Emil Schumacher zu seinem 80. Geburtstag.

In: Neue Bildende Kunst, Berlin 1.93, S. 61-64

–Die Vision des Menschen verändern. Anton Tàpies im Gespräch mit Monika Bugs.

In: Neue Bildende Kunst, Berlin 4.93, S. 38-41

–Zwischen den Zeilen. Ein Gespräch mit Pièrre Alechinsky.

In: Neue Bildende Kunst, Berlin 2.94, S. 56-59