

Regine Prange

»Pier und Ozean« – Das Abstrakt-Reale als Sujet und Konzept des frühen Mondrian

1.

Das fiktive Gespräch zwischen einem Kunstliebhaber, einem naturalistischen und einem sogenannten abstrakt-realistischen Maler, dem *alter ego* Mondrians, findet spät abends statt: »Ebenes Land. Weiter Horizont. Sehr hoch: der Mond« – so charakterisiert der Autor des *Trialogs* (1919/1920) die Lokalität der ersten Szene. Z, der abstrakt-realistische Maler, ist vor allem bemüht, die Gemeinsamkeit der Kunstauffassungen herauszustreichen. Alle drei Gesprächsteilnehmer verbinde die Empfindung des Schönen im Angesicht der Natur. Während jedoch der Naturalist diese in Tönen und Farben suche, erfahre der abstrakt-realistische Maler sie in einer Harmonie der Beziehungen, die Ruhe vermittele. Trotzdem drohe keine Distanzierung von der Natur, denn die Beziehungen und Verhältnisse seien das, was der Natur zugrunde liege und ihre Schönheit ausmache. Als vollkommenste Beziehung bezeichnet Mondrian alias Z den »rechte[n] Winkel, der das Verhältnis zweier Extreme ausdrückt«. ¹ Er findet diesen rechten Winkel im Verhältnis der Horizontlinie zur gedachten Vertikalen, die vom Horizont zum Gestirn führt. Ausgeschlossen wird die schräge Position. Sie würde sich, wenn etwa ein Baum über den Horizont hinausrage, »in Widerspruch zum Gleichgewicht, der horizontalen und vertikalen Position der Landschaft entgegensetzen, und die große Ruhe wäre gebrochen«. ²

Die klassizistisch-romantischen Denkbausteine dieser Konzeption und ihre neuplatonischen Prämissen sind leicht festzustellen. Schon J. J. Winckelmann hat nach A. G. Baumgarten das Schöne als *Empfindung* für den Kunstdiskurs verfügbar gemacht. Verhältnisse und Beziehungen definieren als Proportionen das anthropozentrische Ideal des Klassizismus; ja in der geforderten Ruhe klingt das Ideal der stillen Größe nach. Daß Mondrian jedoch nicht die menschliche Gestalt, sondern die Landschaft und die Beziehung der Gegensätze anspricht, weist ihn als Erben der romantischen Transformatoren jenes klassizistischen Ideals aus. ³ Deren Naturalisierung des Schönen inhärent war die Entgrenzung der Kunst ins Leben. Der *Trialog* endet im Sinne dieser zentralen Programmatik des romanti-

1. Piet Mondrian, »Natürliche und abstrakte Realität. Ein Aufsatz in Dialogform 1919/1920«, in: Michel Seuphor (Hg.), *Piet Mondrian. Leben und Werk*, Köln 1957, S. 302–351, Zitat S. 304. Übersetzung von Heinz Klaus Metzger, Köln.

2. Ebd., S. 304.

3. Zu verweisen ist z. B. auf Friedrich Schlegels Theorie des Fragments: »Hat man nun einmal die Liebhaberei fürs Absolute und kann nicht davon lassen; so bleibt einem kein Ausweg, als sich selbst immer zu widersprechen, und entgegengesetzte Extreme zu verbinden.« Zit. nach Cornelia Klinger, *Ästhetik und Kunstphilosophie von der Antike bis zur Gegenwart in Einzeldarstellungen*, hg. von Julian Nida-Rümelin und Monika Betzler, Stuttgart 1998, S. 715–723, hier S. 718.

schen Modernismus im Atelier des Künstlers Z, das nach den Prinzipien seiner Malerei gestaltet ist. Der durchgestaltete private Lebensraum dient als Modell für das zukünftige abstrakt-reale Leben, für die Gesellschaft des Neuen Menschen, welche nicht mehr durch partielle Interessen aus dem Gleichgewicht gebracht ist, sondern das Universale realisiert hat. Das im *Trialog* propagierte Abstrakt-Reale mündet also doch – wenn gleich über den Umweg der romantischen Landschaft – in einem idealen Menschenbild, das von den Fehlern des modernen Zeitalters frei ist und einer Individualität Raum schafft, die nicht vom Ganzen abgespalten ist, sondern dieses Ganze trägt und verkörpert. Mondrian fordert, daß der neue Mensch eine Synthese aus Arbeiter, Bürger und Aristokrat sein soll, mit ausdrücklicher Präferenz für den letzteren.⁴ Als Künstler, der nicht die partikuläre Oberfläche der Erscheinungen, sondern ihre Beziehungsstruktur wahrnimmt, ist er, so läßt sich schließen, bereits der klassenenthobene Neue Mensch, der durch die Neue Gestaltung auf die Gesellschaft einwirkt.

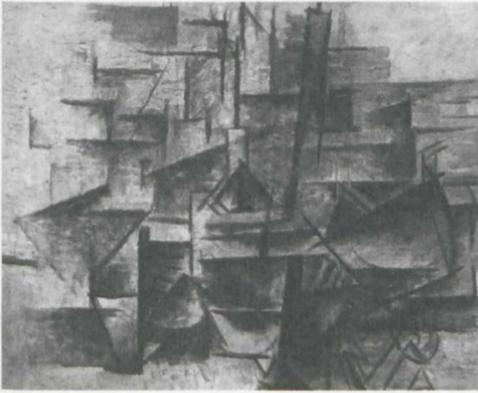
Das Neue Leben verwirklicht, wie das Eingangsbild verdeutlicht, nichts anderes als das Grundprinzip der Natur, das in der Landschaft als überindividuelle Totalität anschaulich ist und analog zu ihr in der Kunst gestaltet wird, um von hier aus wieder in die Welt zurückgetragen zu werden. Durch die Auflösung der schönen Form in die Schönheit der Empfindung und in die reine Bezüglichkeit wird das Ende der Kunst mit der Permanenz ihres höchsten Auftrages vereinbart.

2.

An Mondrians Verankerung des rechten Winkels in der Landschaft werden das moderne Problem des Bildraums und seine Lösung exemplarisch deutlich. Der Kubismus ist die historische Position, auf die Mondrian reagiert und die er in seiner Theorie der Beziehungsgestaltung parallel zu seinen malerischen und zeichnerischen Experimenten verarbeitete. Ohne schon konzeptuell erfaßt zu sein, erscheint der rechte Winkel zuerst in der sog. hermetischen Phase des analytischen Kubismus, zum Beispiel in Picassos *Hafen von Cadaqués* von 1910 (Abb. 1). Durch die Aufsplitterung des Sujets und seine Durchdringung mit horizontalen und vertikalen Linien verbindet Picasso Figur und Grund in einem abstrakten Flächenraum, der die Passagen Cézannes – die in der farbig »modulierenden« Pinsel faktur geleistete Verklammerung der Bildgründe (Abb. 2) – ins Geometrische übersetzt.⁵ Die Rechtwinkligkeit betont die Flächenbindung des Bildraums, insofern die zwei Dimensionen des Bildfelds durch sie vergegenständlicht werden. Für D. Kahnweiler kam hier der Kubismus deshalb an seinem Gipfelpunkt an, weil die konsequente geometrische Facettierung den Gegenstand nicht mehr deformieren mußte. Seine Erkennbarkeit, die in dieser hermetisch genannten Phase in Gefahr gerät, wird durch zeichenhafte Verweise, sogenannte *détails réels*, aufrechterhal-

4. Mondrian, »Natürliche und abstrakte Realität«, a.a.O., S. 348.

5. Siehe William Rubin, »Cézannisme and the Beginnings of Cubism«, in: *Cézanne. The Late Work*, London 1978, S. 151–202.



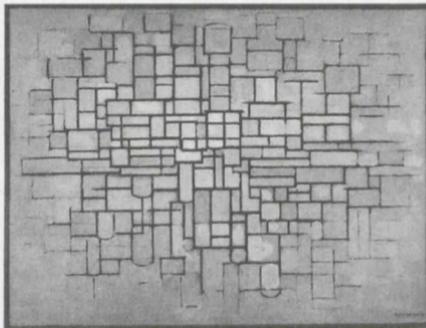
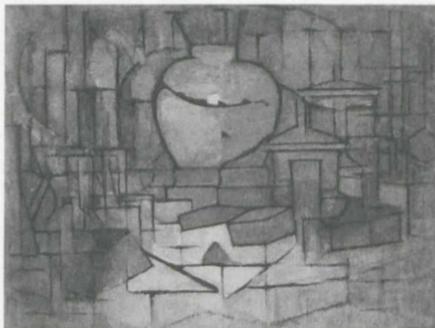
Links: Abb. 1: Pablo Picasso, *Der Hafen von Cadaqués*, 1910, Öl auf Leinwand, 38 x 45,5 cm, Nationalgalerie, Prag. Aus: *Picasso und Braque. Die Geburt des Kubismus*, München 1990, S.157.



Rechts: Abb. 2: Paul Cézanne, *Kiefern und Felsen*, 1896-99, Öl auf Leinwand, Museum of Modern Art, New York. Aus: John Elderfield (Hg.): *Das MoMA in Berlin*, New York / Ostfildern Ruit 2004, S. 30.

ten, ein Verfahren, das 1912 in die Erfindung der Collage einmünden sollte. Braques und Picassos *papiers collés* verlagern die Dialektik des Flächenraums auf die Interaktion realstofflicher und malerisch-zeichnerischer Strukturen. Mondrian sollte hingegen die Aporie des analytischen Kubismus in einer anderen Weise lösen. Wo die Collage – vornehmlich am nahsichtigen *Stilleben* orientiert – den Gegenstandsbezug durch die Integration von industriell fabrizierten Texturen in die künstlerische Komposition rettete, reduzierte Mondrian – orientiert an der Landschaft – das Bild radikal auf sich selbst. Der Bezug zur außerkünstlerischen Realität hat bei ihm, wie nun auszuführen sein wird, einen anderen Stellenwert; Natur ist nicht als Gegenstand mehr relevant, sondern als Kunstsymbol. Zwischen 1914 und 1915 eliminiert Mondrian die für seine Vorgänger noch so eminent wichtige Raumdiagonale, um das Bild als permanente Wiederkehr seiner selbst im Verhältnis von Vertikale und Horizontale zu inszenieren. Er konnte dies offenbar aber nur dadurch leisten, daß er sich konzeptuell den Außenbezug des Bildes sicherte und die Orthogonalität als Symbolisierung nicht der Bildfläche, sondern – neuplatonisch – des Weltgesetzes deutete.

Zunächst, als er 1911 nach Paris kommt, setzt Mondrian in einer ersten experimentellen Phase die orthogonalen Facettenstrukturen des analytischen Kubismus geradezu buchstäblich um – in einem Akt, einer Landschaft und im *Stilleben mit Ingwertopf* (Abb. 3). Die handwerklich anmutende Verwendung des kubistischen Rasters entspricht dem systematischen Einsatz der neoimpressionistischen Fleckenmalerei zuvor, z.B. den pointillistischen Dünen-Studien von 1909. Das Achsenkreuz nimmt die früher vom einzelnen Farbfleck wahrgenommene Funktion wahr, die Flächigkeit des Bildträgers im Bildfeld selbst ausdrücklich zu vergegenwärtigen und damit der Hierarchie von Figur und Grund entgegenzuwirken. Einen eigenständigen Charakter bekommt Mondrians Kubismus aber erst dort, wo er das kubistische Raster mit seinen alten, postimpressionistischen



Links: Abb. 3: Piet Mondrian, *Stilleben mit Ingwertopf* (2. Version), 1912 (B18), Öl auf Leinwand, 91,5 x 120 cm, Solomon R. Guggenheim Museum, New York. Aus: Mondrian: Catalogue Raisonné, Bd. II, 1998, S. 16.

Rechts: Abb. 4: Piet Mondrian, *Komposition II*, 1913 (B42), Öl auf Leinwand, 88 x 115 cm, Kröller-Müller Museum, Otterlo. Aus: Mondrian: Catalogue Raisonné, Bd. II, 1998, S. 25.

Sujets verklammert; eine Schlüsselrolle spielt dabei das Motiv des Baums. Wie Picasso, der von seinen *Desmoiselles* ausgehend zunächst – in der Werkgruppe *Drei Frauen* (1909) – eine organisch gekurvte Facettenstruktur erprobte, bevor er 1910 die Orthogonalität – allerdings nur vorübergehend – etablierte, kommt Mondrian erst nach einer Phase biomorph geschweifter Baumbilder auf den rechten Winkel zurück. Schon in der *Komposition II* (Abb. 4), die noch von einem Baummotiv abgeleitet ist, dominiert die geometrische Struktur. Aber erst die Inspiration durch die »abstrakt-realen« Wandflächen an Pariser Abrißmauern scheint die reduktive Klärung des orthogonalen Musters angestoßen zu haben.⁶ Von der Stadtlandschaft Paris überträgt Mondrian 1914 dieses Muster dann wieder auf die heimische Natur, gezwungenermaßen, denn der Ausbruch des Krieges verhindert seine Rückkehr von einem Besuch des kranken Vaters. Mondrian sieht sich auf die einfachste Ausrüstung zurückgeworfen und arbeitet zunächst allein im Medium der Zeichnung. In seinen Skizzenbüchern notiert er nicht nur flüchtig-lineare Umsetzungen der alten Motive – des Kirchturms, des Meeres und des Baums⁷ –, sondern entwickelt darüber hinaus die ersten Ansätze zu einer weltanschaulichen Deutung seiner geometrischen Reduktion der bildlichen Darstellung. Erst hier gewinnt der rechte Winkel seine symbolische Dimension, die Mondrian wohl aus der Kenntnis von Schoenmaekers' christosophischer Lehre schöpfte. Mit großem Nachdruck und in vielfältigen Variationen widmet er sich vor allem dem Gegensatz der Geschlechter: »Da das männliche Prinzip die vertikale Linie ist, soll ein Mann dieses Element in den aufragenden Bäumen des Waldes erkennen; er sieht seine (weibliche) Ergänzung in der horizontalen Linie des Meeres [...].«⁸

6. Zu der unmittelbar vor dem Ausbruch des Krieges geschaffenen Werkgruppe der Pariser Fassadenbilder siehe Joop M. Joosten, *Piet Mondrian. Catalogue Raisonné II of the Work of 1911–1944*, München, New York 1998, S. 228–239 (B 43–B 55).

7. Robert P. Welsh und J. M. Joosten (Hg.), *Two Mondrian Sketchbooks 1912–1914*, Amsterdam 1969, 20, 21 (S. 25); 38 (S. 34).

Die Kunst vereint Männliches und Weibliches, Kraft und Materie, Abstraktion und Realität. Der Künstler als Gestalter dieser Synthese schreibt sich die Fähigkeit zu einer ursprünglichen Erfahrung zu, in der Subjekt und Objekt ungetrennt sind, zu einer authentischen Empfindung, die im Erlebnis der aus ihr hervorgehenden Kunst auch dem Betrachter möglich wird. Diese – um es mit Donald Kuspit zu sagen – dem Kult vom Avantgardenkünstler⁹ inhärente Mythologie erweist ihre Modernität darin, daß ihr Stoff nicht inhaltlich faßbar ist, sondern eine in der Natur der Wahrnehmung verankerte *Konstruktion* der Einheit meint. Mondrian führt in seinen Tagebuchskizzen aus, daß ein noch so schönes, dabei aber einseitig gerichtetes Gefühl nicht vielseitig genug sei, um in einer universalen ewigen Schönheit zu kristallisieren.¹⁰ Der in der Evolution der Kunst beschrittene Weg zum Geistigen, so Mondrian, dränge zugunsten des universalen Gleichgewichts die subjektive Perspektive zurück, die auch als das Partikulare und Tragische bezeichnet wird. Die im Dialog so programmatisch an den Anfang gestellte Erfahrung der Landschaft stellt sich in den Dienst dieser Überwindung des Einzelinteresses.

Mondrians Idee, daß das Universale empfunden und gestaltet werden könne, ist wie schon bemerkt eine Denkfigur der vorhegelianischen Ästhetik. Adolf von Hildebrand hat dieses idealistische Konzept der ästhetischen Erfahrung 1893 in seiner Schrift *Das Problem der Form* aktualisiert, indem er es psychologisiert und vermeintlich von seinen metaphysischen Prämissen abgezogen hat.¹¹ Die per se in plastisch-räumliche Nahsicht und flächige Fernsicht gespaltene Wahrnehmung soll – so Hildebrand – vom Künstler in der sogenannten Reliefauffassung synthetisiert werden, damit die Prägnanz der bildräumlichen Erscheinung wiederhergestellt werde. Es handelt sich um nicht weniger als eine Rezeptur zur Heilung der Repräsentationskrise, die Hildebrand in der Verselbständigung der plastischen

8. Ebd., 15 (13), S. 22: »Als het mann.(elijk) beg.(insel) de vertik.(ale) lijn is, zaal een man dit element in de steigende boomen van een woud herkennen; in de horizont.(ale) lijn van de zee ziet hij zijn aanvulling. (De vrouw met [[haar]] de horizont.(ale) lijn als element herkent zich in de liggende lijnen van de zee en ziet zich gecompleteerd in de vert.(ikale) lijnen van het woud [die [[de]]'t mann.(elijk) element voorstellen.] Dus is de indruk verschillend. Wordt in kunst eender [...]« Zur Rückführung auf Schoenmaekers Schriften siehe Yve-Alain Bois, »Der Bilderstürmer«, in: Kat. Ausst. *Piet Mondrian 1872–1944*, Bern 1995, S. 313–380, Anm. 87. Die Beziehung zu Helena Blavatsky sucht hingegen Martin S. James, »Piet Mondrians Theorie der Geschlechterrollen«, in: Susanne Deicher (Hg.), *Die weibliche und die männliche Linie. Das imaginäre Geschlecht der modernen Kunst von Klimt bis Mondrian*, Berlin 1993, S. 201–220.

9. Donald Kuspit, *Der Kult vom Avantgarde-Künstler*, Klagenfurt 1995. Kuspits (nicht neue) Ableitung der Kunstlehre Mondrians aus Spinozas Philosophie vermag allerdings seiner ideologiekritischen Ambition kaum gerecht zu werden. Zur Deutung der Kunsttheorie Mondrians im Zusammenhang der modernen Kunstproduktion und ihrer Repräsentationskrise siehe Regine Prange, *Das ikonoklastische Bild: Piet Mondrian und die Selbstkritik der Kunst*, München 2006.

10. Mondrian, *Sketchbooks 1912–1914*, a.a.O., 24 (22), S. 27: »Zoo ook in kunst: een zeker zeer mooi eenzijdig gevoel is niet algemeen [veelzijdig] genoeg om tot algemeen eeuwig schoon te kristallizeeren.«

11. Adolf Hildebrand, *Das Problem der Form in der bildenden Kunst* (1893), 3. Aufl. Strassburg 1913.

Einzelform ebenso feststellt wie in der amorphen impressionistischen Verflüchtigung der Form. Antithese und Synthese Hildebrands sind – im Modus der ›Grundbegriffe‹ – nicht nur in die Kunstgeschichtstheorie eingeflossen, sondern erweisen, wie schon häufig bemerkt wurde, ihre Verwandtschaft mit den Konzepten der Avantgardekünstler, die ihre eigenen radikalen Traditionsbrüche stets durch idealistische Denkfiguren kompensierten und in die Totalität der Überlieferung zu integrieren suchten.

Hildebrand erkannte als ›Problem der Form‹ die Überschreitung der ästhetischen Grenze, eine Bewegung, wie sie zum Beispiel Canovas vollplastische, gleichsam in den Betrachtterraum eindringenden Gestalten des Christinen-Grabmals vollzogen.¹² Seine Empfehlung für die Reliefauffassung – das im flächigen Fernbild geläuterte Tastbild – richtet sich gegen die Kontingenzdrohung des mit dem Kunstraum verschmelzenden Realraums. Cézannes teils haptische, teils dezentriert gestreute Farbarchitekturen scheinen nach der aktuellen Lesweise eines J. Crary ebendiese metaphysische Dimension einer ›reinen‹ Wahrnehmung gegen alle Erkenntnisse der zeitgenössischen Psychologie wiederaufzurichten.¹³ Schon K. Badt hat zutreffend bemerkt, daß es Cézannes Grundanliegen war, »die Einzel Dinge der Welt *als miteinander unerschütterlich verbunden* darzustellen.«¹⁴ Sein Ziel war es: »de mettre le plus de rapport possible.«¹⁵ Vor diesem Hintergrund läßt sich die Bedeutung von Mondrians Ideal der Beziehungsgestaltung besser verstehen. Die Neue Gestaltung als Gestaltung von Beziehung soll das Absolute rekonstituieren, das durch die Verselbständigung des Einzelnen zum falschen Absoluten verstellt wird, denn für Mondrian ist wie für Cézanne ›das Ganze das Wahre‹, und dieses scheint nur auf der Basis der Naturerfahrung erreichbar.

Cézanne hielt es daher für einen großen Fehler, daß Emile Bernard und andere die Figur wieder durch den Umriß begrenzten, den es in der Natur nicht gebe.¹⁶ Mondrian hat, auf einer neuen, bereits abstrakten Stufe, dasselbe Problem. Was in der Transformation der Cézanneschen Passagen zur Auflösung der geschlossenen Form geführt hatte, das kubistische Rasternetz, wurde von ihm zum geschlossenen Rechteck verselbständigt und damit selbst wieder zur Gestalt. In einem Brief an van Doesburg vom 20. 11. 1915 formuliert Mondrian zu *Composition No. IV* (B 46) entsprechende Vorbehalte: »Ich habe herausgefunden, daß meine

12. Ebd., S. 86ff.

13. Jonathan Crary, *Aufmerksamkeit. Wahrnehmung und Kultur*, Frankfurt a.M. 2002, S. 225–283.

14. Kurt Badt, *Das Spätwerk Cézannes*, Konstanz 1971, S. 11.

15. Zit. nach Badt, *Das Spätwerk Cézannes*, a.a.O., S. 12.

16. Cézanne an Bernard, 23.10.1905: »Doch da ich nun alt bin [...] sind die Farbempfindungen, die das Licht geben, bei mir die Ursache von Abstraktionen, die mir weder erlauben, meine Leinwand ganz zu bedecken noch die Abgrenzung der Objekte zu verfolgen, wenn die Berührungstellen fein und zart sind; daraus ergibt sich, daß mein Abbild oder Gemälde unvollständig ist. Andererseits fallen die Flächen übereinander, woraus der Neoimpressionismus entstanden ist, der die Konturen mit einem schwarzen Strich umzieht, ein Fehler, der mit aller Kraft bekämpft werden muß. Doch gibt uns die Natur, wenn wir sie zu Rate ziehen, die Mittel, dieses Ziel zu erreichen.« Gemeint ist mit ›Neoimpressionismus‹ wohl der ›Cloisonnisme‹ eines Gauguin. Michael Doran (Hg.), *Gespräche mit Cézanne*, aus dem Französischen von Jürg Bischoff, Zürich 1982, S. 65f.

geschlossene rechteckige Form [für den Betrachter] zu *absolut* ist; also auch für mich. [Die Auflösung] wird möglich sein, und sie wird früher oder später kommen.«¹⁷

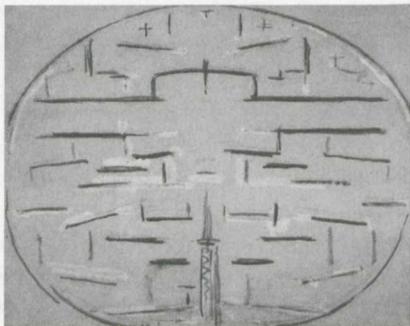
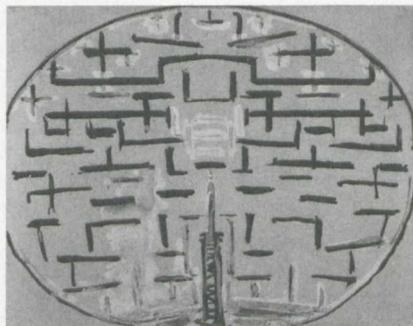
3.

Was zumeist von Künstlern wie Kunsthistorikern als Befreiung von den Fesseln der Abbildung emphatisch gefeiert wurde, ist eher als Versuch zu verstehen, mithilfe der Entgegenständlichung des Bildes seine räumliche Totalität und damit seinen repräsentativen Anspruch zu retten. Durch die äußerste Reduzierung der Bildmittel auf die gerade Linie und durch die ständige Unterbrechung von Horizontale und Vertikale, die in der häufig gewählten Bezeichnung »Plus-Minus-Komposition« erfaßt worden ist, löst Mondrian in seinen zeichnerischen Studien zwischen 1914 und 1915 das geschlossene Rechteck auf. Im Sinne Hildebrands ließe sich sagen, daß er die taktile Einzelform durch die Fernsicht transzendiert hat. Dazu bedurfte es offenbar einer Erneuerung der Landschaftserfahrung. Denn nachdem er in Paris einen erfolgreichen abstrakten Kubismus entwickelt hatte, suchte Mondrian nun wieder das Naturmotiv auf. Er kehrte, wie Seuphor schrieb, »nach Domburg wie zu einer alten Liebe zurück«¹⁸ und begann mit Zeichnungen, die, wie schon früher, oft ausschließlich das Meer zum Gegenstand haben.¹⁹ Zugleich kommentierte er – im Skizzenbuch oft auf demselben Blatt – seine zeichnerischen Experimente durch Gedankenskizzen, die den Ausgangspunkt für seine späteren Texte in der Zeitschrift *De Stijl* liefern. Sie enthalten – wie aus dem oben Zitierten schon hervorging – eine symbolische Nobilitierung des – als solches freilich nie benannten – kubistischen Rastermotivs zur Repräsentanz essentieller Weltordnung und Weltharmonie. Die bildsymbolische Rolle des Horizontal-Vertikal-Gegensatzes wird – und darin wäre die entscheidende Bedeutung der Pier-Ozean-Serie (Abb. 5-10) zu sehen – mit einer außerkünstlerischen Referenz kombiniert, die zuvor primär den (Raum-)Diagonalen und den organisch oder architektonisch lesbaren Bogenformen zukam, und nicht der orthogonalen Struktur. Deren Verweisfunktion blieb weitgehend immanent, da sie die Bildränder im Bild aufruft und somit das Bild im Bild zur Darstellung bringt. Freilich deutet sich zwar schon im Sujet der Pariser Fassaden und bereits an den zeichnerischen Baumstudien von 1913 (Abb. 11) an, daß Mondrian einen Weg suchte, Gegenstandszeichen und Bildzeichen zu identifizieren. Aber erst 1914 gelang es ihm, das kubistische Raster vollständig in ein Landschaftsmotiv zu projizieren. Es ist allerdings kein vorgefundenes, sondern ein zusammengesetztes. Mondrian

17. Brief Mondrians vom 20. 11. 1915 an Theo van Doesburg, zitiert in: Kat. Ausst. *Piet Mondrian 1872-1944*, a.a.O., S. 150.

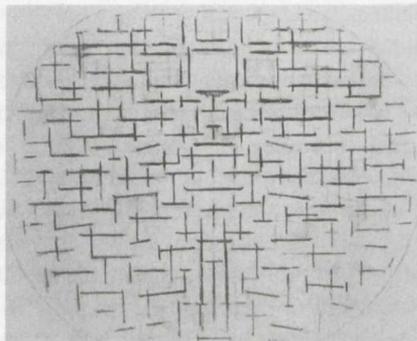
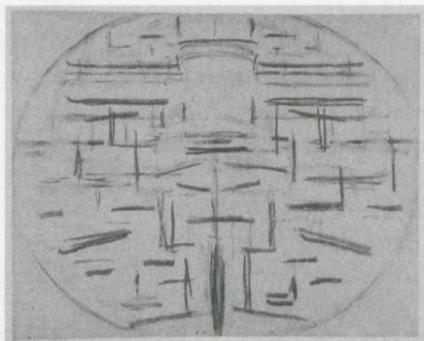
18. Seuphor, *Piet Mondrian*, a.a.O., S. 114.

19. Die großformatigen Kohlezeichnungen *Ozean 1-4*, 1914 (B 63-66, s.a. Abb. 14) werden z.B. vorbereitet durch *Seestück*, 1909 (A 695), Öl auf Karton, 34,5 x 50,5 cm, Haags Gemeentemuseum, Den Haag, aus: Joop M. Joosten, *Piet Mondrian. Catalogue Raisonné*, Bd. I, München, New York 1998, S. 97.



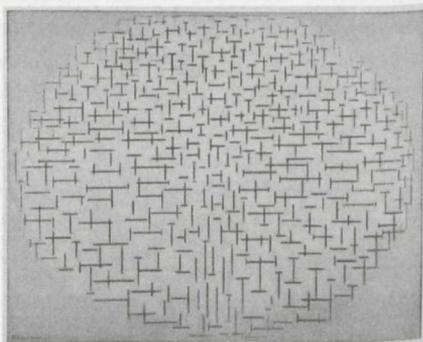
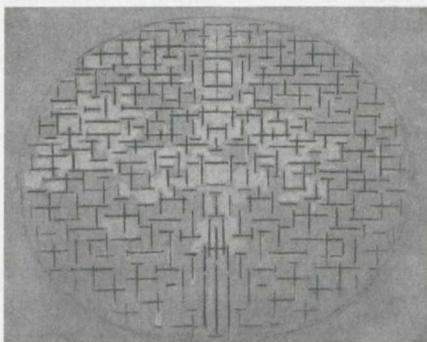
Links: Abb. 5: Piet Mondrian, *Pier und Ozean 1*, 1914 (B67), Tusche und Gouache auf Papier, 50,2 x 62,9 cm, Privatbesitz. Aus: *Ausst.Kat. Piet Mondrian*, München 2005, S.143.

Rechts: Abb. 6: Piet Mondrian, *Pier und Ozean 2*, 1914 (B68), Tusche und Gouache auf Papier, 50 x 62,6 cm, Collection of Mr. Carroll Janis, New York. Aus: Ebd., S. 144.



Links: Abb. 7: Piet Mondrian, *Pier und Ozean 3*, 1914 (B69), Kohle auf Papier, 50,5 x 63 cm, Privatsammlung. Aus: *Ausst.Kat. Piet Mondrian*, Bern 1995, S. 163.

Rechts: Abb. 8: Piet Mondrian, *Pier und Ozean 4*, 1914 (B70), Kohle auf Papier, 50,2 x 62,8 cm, Haags Gemeentemuseum, Den Haag. Aus: Mondrian: *Catalogue Raisonné*, Bd. II, 1998, S. 30.



Links: Abb. 9: Piet Mondrian, *Pier und Ozean 5*, 1915 (B78), Kohle, Tusche (?) und Gouache auf Papier, 87,9 x 111,7 cm, Museum of Modern Art, New York. Aus: *Ausst.Kat. Piet Mondrian*, Bern 1995, S. 165.

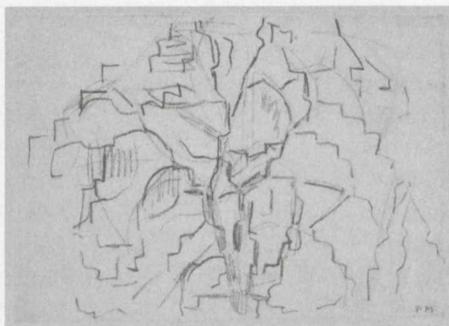
Rechts: Abb. 10: Piet Mondrian, *Pier und Ozean / Komposition 10*, 1915 (B79), Öl auf Leinwand, 85 x 108 cm, Kröller-Müller Museum, Otterlo. Aus: Mondrian: *Catalogue Raisonné*, Bd. II, 1998, S. 31.

begann mit einer linearen Interpretation der Meeresfläche, die er schon in einem Gemälde von 1912 durch eine waagrecht ausgerichtete, sich nach oben hin horizontal verdichtende Facettenstruktur dargestellt hat (Abb. 12). In seinen neuen Meeresstudien, zum Beispiel *Ozean III* (Abb. 13), aktiviert er den dort fast nur durch die Pinselfaktur präsenten vertikalen Richtungswert, indem er ausdrücklich auch Kreuz-, T- und L-Formen einführt. Dabei bleibt – verstärkt durch das organische Queroval – die Andeutung einer perspektivischen ›Durchsicht‹ erhalten. Die Mittelachse ist deutlicher als im früheren Gemälde akzentuiert durch eine flache, sich wiederholende Bogenform im oberen Bildzentrum – Assoziationen eines sich auf der Wasserfläche spiegelnden Gestirns weckend – auf die wenige flache Diagonalen zu den Seiten antworten.

Zweifellos ist dieses Bildprinzip im engen Zusammenhang mit den Studien zur Domburger Kirchenfassade (Abb. 14) entwickelt worden, die das vertikalisierte Pendant zu den Meeresbildern darstellt. Unter Verzicht auf virtuose Brillanz demonstriert Mondrian auch an diesem altbekannten Sujet die analytisch-kubistische Methode, indem er die Baugestalt in ein lineares Flächennetz einspannt und ihre Konturen mehr und mehr aufricht. In der Übertragung auf das Meeresmotiv geometrisiert er nicht nur die Landschaft, er führt mit dem Pier-Motiv zudem ein explizit architektonisch-vertikales Element in das horizontal gelagerte Bild des Meeres ein. Aus dieser Gleichberechtigung der Achsen sollten Mondrians ›Rasterstil‹ von 1918/19 und seine charakteristische, oftmals in quadratischen Formaten erprobte Abstraktion der 20er Jahre hervorgehen.²⁰

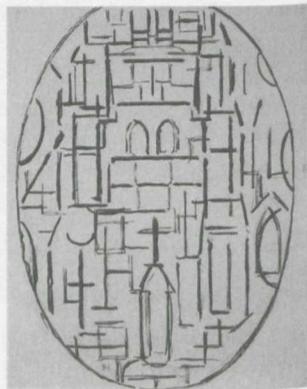
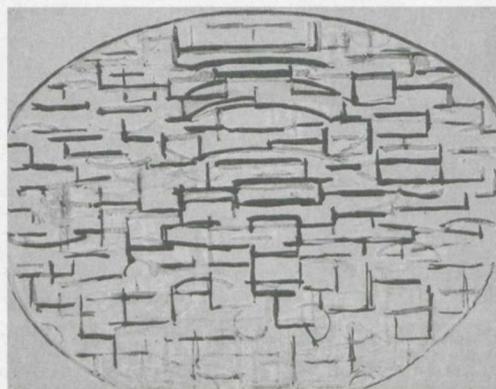
Die von unten senkrecht ins Bild ragende Mole, in den fünf großformatigen zeichnerischen Studien (Abb. 5-10) trotz der allmählichen Auflösung noch gut erkennbar, verstärkt die Mittelachse und gibt der Senkrechten eine gegenständliche Motivierung. Ein ähnlicher, vielleicht von hier aus übertragener Bildgedanke leitet Mondrian in seiner ersten Fassadenstudie (Abb. 14), die ein Turmkreuz im unteren Bereich der Mittelsenkrechten aufrichtet, von dem sich die abstrakten Linienkreuze des übrigen Bildfeldes gleichsam ableiten lassen. Nur in der Kombination mit dem Sujet des Meeres gewinnt die vergegenständlichte Senkrechte jedoch den besagten egalitären Sinn. Diese neue Balance war jedoch offenkundig nicht an einem einzigen Motiv zu entfalten, sondern nur durch die Montage, in gewisser Weise durch einen synthetischen Kubismus, läßt sich doch das vertikale Aufragen der Mole vom unteren Bildrand kaum aus einer optischen Erfahrung heraus verstehen. Nur die Vogelperspektive würde ihre nicht perspektivisch deformierte Form rechtfertigen. Ausgangspunkt für Mondrians Studien ist dennoch eine verblüffend räumliche Zeichnung (Abb. 15), die beinahe schulmäßig eine perspektivische Verkürzung des Piers durchführt, zugleich aber schon die starke Tendenz zu erkennen gibt, den Weg in die Tiefe zur bildparallelen Ebene umzu- deuten, ebenso wie der hochgelegte Horizont das Meer, zumal durch die gliedernden Horizontalen, als Fläche anschaulich werden läßt.

20. Die erste Rasterkomposition: *Komposition mit Gitterwerk 1*, 1918 (B 95). Das erste quadratische Gemälde der reifen Phase: *Komposition mit großer roter Fläche, Schwarz, Blau, Gelb und Grau*, 1921 (B 120). Siehe: Joosten, *Mondrian. Catalogue Raisonné II*, a.a.O.



Links: Abb. 11: Piet Mondrian, *Baumstudie*, Skizzenbuch IV, 5, 1913, Bleistift auf Papier, 13,4 x 17,8 cm, Haags Gemeentemuseum, Den Haag. Aus: *Ausst.Kat. Piet Mondrian*, Bern 1995, S. 135.

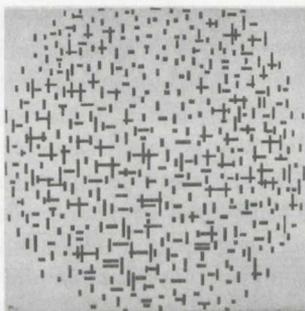
Rechts: Abb. 12: Piet Mondrian, *Das Meer*, 1912 (B17), Öl auf Leinwand, 82,5 x 92 cm, Privatsammlung. Aus: *Mondrian: Catalogue Raisonné*, Bd. II, 1998, S. 15.



Links: Abb. 13: Piet Mondrian, *Ozean 3* (B 65), 1914, Kohlezeichnung, 50,5 x 63 cm, Stuttgart, Staatsgalerie. Aus: *Ausst.Kat. Piet Mondrian*, Bern 1995, S. 161.

Rechts: Abb. 14: Piet Mondrian, *Die Kirchenfassade 1*, 1914 (B57), Bleistift, Kohle und Tusche auf Papier, 63 x 50,3 cm, Haags Gemeentemuseum, Den Haag. Aus: *Mondrian: Catalogue Raisonné*, Bd. II, 1998, S. 30.

Ein solches wandartiges Aufstellen der Landschaft gehört seit C. D. Friedrichs *Tetschener Altar* (1807) zu den modernistischen Strategien einer Konstruktion des Raums aus der Fläche. Braque und Picasso haben diese Konstruktion zu einem semiabstrakten Reliefraum verdichtet, auf den Mondrians lineare Formel durchaus noch bezogen ist. Eine der wenigen Landschaften der analytischen Phase des Kubismus, Braques *Fabriken am Rio Tinto in L'Estaque*, im Herbst 1910 entstanden (Abb. 16), entfaltet die Raumstruktur ebenfalls aus der Interaktion von aufragender Architektur und Horizontfläche des Meeres. Das markante Motiv des Schornsteins scheint der Rolle des Piers vergleichbar. Doch tatsächlich kommt ihm eine andere Funktion zu. Als Gegenstandszeichen relativiert es den



Links: Abb. 15: Piet Mondrian, *Pier*, 1914 (B371), 11, 4 x 15, 8 cm, Solomon R. Guggenheim Museum, New York. Aus: Mondrian: *Catalogue Raisonné*, Bd. II, 1998, S. 435.

Mitte: Abb. 16: Georges Braque, *Fabriken am Rio Tinto in L'Estaque*, 1910, Öl auf Leinwand, 65 x 54 cm, Musée National d'Art Moderne, Centre Pompidou, Paris. Aus: William Rubin, *Picasso and Braque. Pioniering Cubisme*, New York 1989.

Rechts: Abb. 17: Piet Mondrian, *Compositie in Lijn 2*, 1916/1917 (B83), Öl auf Leinwand, 108 x 108 cm, Kröller-Müller Museum, Otterlo. Aus: Mondrian: *Catalogue Raisonné*, Bd. II, 1998, S. 33.

hermetischen Charakter des Bildraums, die abstrakte Facettenstruktur ist in diesem und anderen Bildern Braques wie Picassos aus jener Zeit vom *détail réel* zu trennen, während Mondrian versucht, abstrakte Form und Landschaft miteinander zu identifizieren.

Diese Stellvertretung der Kunst durch die Natur hat vor allem eine ideologische Funktion im Arbeitsprozeß. Mondrian projiziert vorübergehend die radikal reduzierten Bildformen auf landschaftliche Elemente, um sich im Sinne seiner idealistischen Anschauungen ihrer Authentizität zu vergewissern. Das Behelfsmäßige und notwendig Bruchstückhafte dieser Symbolisierungsarbeit zeichnet sich in seiner Beschreibung der letzten großen Studie *Pier und Ozean 5* (Abb. 9) ab. »Die Komposition mit den dünnen Linien war ein Sternenhimmel mit dem Ozean darunter – (unten in der Mitte ein Pier).«²¹ Dem Motiv der Mole wohnt als solchem offenbar nicht viel symbolische Energie inne, so daß Mondrian, worauf die Einklammerung des Satzes verweist, lieber auf seine Nennung verzichten möchte. Hingegen scheint der Sternenhimmel, den man kaum wirklich ausmachen kann, als Darstellung der Urbeziehung in der Natur unverzichtbar wie das Meer. Im Dialog erörtert Mondrian die Bedeutung des Sternenhimmels als Erscheinung der reinen Bezüglichkeit ausführlich.²² Eine Zeichnung der Sternennacht soll nach dem Bericht eines Bekannten sogar der Ausgangspunkt für die Pier-Ozean-Serie gewesen sein.²³ Im vollendeten Gemälde (Abb. 10) ist das Motiv konsequenterweise nicht mehr ablesbar. Mondrian nannte das Bild schlicht »Komposition

21. Mondrian in einem Schreiben an de Meester-Obreen vom August 1915, zit. nach Kat. Ausst. *Piet Mondrian 1872–1944*, Bern 1995, S. 166.

22. Piet Mondrian, »Natürliche und abstrakte Realität. Ein Aufsatz in Dialogform 1919/1920«, in: Michel Seuphor (Hg.), *Piet Mondrian. Leben und Werk*, Köln 1957, S. 302–351, hier: S. 310ff. Zur Deutung des Sternenhimmels vgl. Yve-Alain Bois, »Der Bilderstürmer«, in: Kat. Ausst. *Piet Mondrian 1872–1944*, a.a.O., S. 313–380, bes. S. 319f.

10, wenn er sich auch nachsichtig-verständnisvoll über den Versuch äußerte, es gegenständlich zu lesen und in ihm gar eine Weihnachtsstimmung dargestellt zu finden. »Wenn jemand die Vorstellung von Weihnachten auf total abstrakte Weise visualisiert, dann visualisiert er Frieden, Gleichgewicht, das Vorherrschen des Geistigen usw. Das war es sicherlich was Sie meinten«, schrieb er an H. P. Bremmer, der Interesse bekundet hatte, das Bild zu kaufen.²⁴ Damit verweist der Künstler auf die entscheidende Neuerung gegenüber der früheren, ebenfalls schon in die Abstraktion mündenden Baumserie,²⁵ die den Baumstamm wie hier den Pier als Mittelachse und Repousoirmotiv destruiert – den Verzicht auf Diagonale und Bogenform. Ihr Fehlen ist – wie im eingangs zitierten Dialog ausgeführt wird – Grundlage für die gesuchte Harmonie. Abschließend sei kurz auf die Methode und Bedeutung dieser Formreduktion eingegangen.

Mondrian realisiert die radikale Orthogonalität in der fünften Studie (Abb. 9), ohne dadurch die bildräumliche Erscheinung zugunsten eines ornamentalen Flächenverbundes aufzugeben. Er leistet dies durch die Verschränkung der Mole mit den Meereshorizontalen, und zwar konkret dadurch, daß er die perspektivischen Diagonalen, die Tiefenausdehnung andeuten und den unteren Nahbereich mit dem oberen fernsichtig-räumlich verbinden, durch eine neue Strukturierung des Molenmotivs ersetzt. Dieses ist nicht mehr als relativ geschlossenes Hochrechteck gestaltet, sondern öffnet sich in einen dreiteiligen quasiarchitektonischen Aufbau, der sich nach oben verzüngt und dadurch als rechtwinklige Formation dennoch Tiefe markiert, im Verbund mit dem strahlenförmig angeordneten Lineament zu den Seiten hin, dem die dichtere und ohne perspektivisch anmutende Verschiebung gestaltete Himmelszone aufgesetzt ist. Diese räumlichen Verhältnisse werden auch im Gemälde (Abb. 10) artikuliert und erhalten hier wie andeutungsweise in der Studie eine zusätzliche Dimension durch die Schichtung der Linienelemente, die besonders in den Randzonen teilweise vom Weiß überlagert sind und so den Eindruck der in ihrem Werden anschaulichen Form evozieren.

Mit der Diagonalen eliminiert Mondrian ein für Cézanne wie für die Kubisten noch eminent wichtiges, zur dynamisch-räumlichen Vermittlung zwischen horizontalen und vertikalen Richtungswerten eingesetztes Gestaltungsmittel. Er entfernt dadurch aber nur den ausdrücklichen linearen Verweis auf die perspektivische Raumflucht. Noch *Compositie in lijn* (Abb. 17) evoziert dennoch, trotz des forcierten Abstraktionsgrades, die räumliche Lesweise der Meereslandschaft, nicht zuletzt durch die ›Leerstelle‹ im oberen Bildteil, die an Lichtreflexe denken läßt.²⁶ Nach wie vor unterstützt auch die ovale Binnenrahmung den organischen

23. In einem Bericht von Mies Elout-Drabbe, der Mondrian im Herbst 1914 begegnet war, heißt es: »Während eines Spaziergangs am Meer [...] zog er ein kleines Skizzenbüchlein aus seiner Tasche und kritzelte eine Zeichnung der Sternennacht hinein. Tagelang arbeitete er über diesem suggestiven winzigen Gekritzeln. Jeden Tag entfernte er sich einen Schritt weiter weg von der Realität und näherte sich einen kleinen Schritt mehr dieser geistigen Beschwörung.« Zit. nach Kat. Ausst. *Piet Mondrian 1872–1944*, a.a.O., S. 162.

24. Mondrian, 5. Januar 1916, zit. Kat. Ausst. *Piet Mondrian 1872–1944*, a.a.O., S. 170.

25. Die Reihe beginnt mit dem *Grauen Baum*, 1911 (B 4) und mündet in *Tableau No. 2* (Abb. 3). Siehe: Joosten, *Mondrian. Catalogue Raisonné II*, a.a.O., S. 200–222.

Bildcharakter. Zu Recht allerdings ist an diesem Werk eine Zäsur der künstlerischen Entwicklung Mondrians ausgemacht worden.²⁷ Mondrian führt in die zur ›Plus-Minus‹-Komposition reduzierte Pier-Ozean-Landschaft eine neue Stufe der Selbstbezüglichkeit ein. Indem er die Strichelemente als scharf konturierte geometrische Formen gestaltet, deren exakte Begrenzungen die senkrechten und waagrechten Ränder des Bildes zitieren, verdrängt er sowohl jeden expressiven, in der zeichnerischen Geste aufgerufenen Gehalt als auch den gegenständlichen Sinn. Die reine Wiederholung der zwei Dimensionen des Bildes reduziert seinen Gehalt tendenziell auf eine formale Artikulation seines Scheincharakters, die im modularen Rasterstil vollends entfaltet werden sollte.²⁸ Mondrians zeichnerischer und konzeptueller Rekurs auf die Landschaft, kulminierend in seiner Projektion der Bildachsen auf Meeresfläche und Pier, machte den Weg frei für eine »Immanenz des Bildes«,²⁹ die das neuzeitliche Prinzip der malerischen Repräsentation in einem Beziehungsraum rekonstruiert, ohne noch im Sinne von Cézannes Intention, »Poussin vor der Natur« zu wiederholen,³⁰ die Außenreferenz des Tafelbildes festzuhalten.

26. Vgl. Deichers Beobachtung, daß durch die Dezentrierung Bewegung (und damit auch Raum) suggeriert werde. Susanne Deicher, *Piet Mondrian. Protestantismus und Modernität*, Berlin 1995, S. 172.

27. Mondrian selbst wies darauf hin, daß er sich in einer neuen Phase seines Schaffens befinde. Siehe Kat. Ausst. *Piet Mondrian 1872-1944*, a.a.O., S. 173f. Konsens besteht über die Einschätzung von Joop Joosten, der *Compositie in Lijn* als erstes abstraktes Werk Mondrians betrachtete: »Abstraction and Compositional Innovation«, in: *Artforum*, 11 (April 1973), S. 55-59, hier S. 56. Zur Entwicklung der geometrisch präzisierten Bildordnung aus einer (fotografisch überlieferten) dichtereren, skizzenhafteren Fassung im Zusammenhang mit Mondrians Rezeption von Bart van der Leeks Silhouettenstil siehe Joop Joosten, »Mondrian: Between Cubism and abstraction«, in: Kat. Ausst. *Piet Mondrian 1872-1944. Centennial Exhibition*. The Solomon R. Guggenheim Museum, New York 1971, S. 53-66, bes. S. 64ff. und Carel Blotkamp: *Mondrian. The Art of Destruction*, London 1994, S. 98ff.

28. Deicher, *Mondrian. Protestantismus und Modernität*, a.a.O., S. 190 (zum Werk des Jahres 1919): »Die neuen Bilder sind zweischichtig: das Raster fungiert als Tiefenstruktur, das scheinbar die Formen der Oberfläche hervorbringt.«

29. Begriff von Bois, *Der Bilderstürmer*, a.a.O., S. 344. Die reine Artikulation der dem neuzeitlichen Tafelbild eigenen Immanenz ist aber nur der Ausgangspunkt für seine ikonoklastische Reflexion im reifen Werk Mondrians. Dazu Prange, *Das ikonoklastische Bild*, a.a.O.

30. Joachim Gasquet, »Was er mir gesagt hat«, in: Michael Doran (Hg.), *Gespräche mit Cézanne*, aus dem Französischen von Jürg Bischoff, Zürich 1982, S. 65f.; Badt, *Das Spätwerk Cézannes*, a.a.O.), S. 131-198, hier S. 152: »Eine impressionistische Überlieferung aufstellen, das Charakteristische daraus entnehmen! Eine Schule? Nein, nein, eine Überlieferung. Poussin vor der Natur.«