

REGINE PRANGE

MONDRIANS KÜNSTLERISCHER IKONOKLASMUS: »TABLEAU I, MIT SCHWARZ, ROT, GELB, BLAU UND HELLBLAU«

I.

ANALYSE UND ÜBERSCHREITUNG DES MODERNISTISCHEN BILDMODELLS

Als der niederländische Landschaftsmaler Pieter Cornelis Mondriaan auf einer Parisreise im Juni 1911 mit dem Kubismus in Berührung kam, wurde ein künstlerischer Arbeitsprozess angestoßen, der für die weitere Entwicklung der Malerei und ihre bildkritische Überschreitung kardinale Bedeutung gewinnen sollte. Der Künstler, der noch im selben Jahr nach Paris übersiedelte und sich von nun an Piet Mondrian nannte, adaptierte das analytische Gliederungsprinzip des kubistischen Rasters, das er überdeutlich »anwandte« wie zuvor das neoimpressionistische Pointillé und die ornamentale Gestik der Fauves, etwa in den Dünen- und Leuchtturmbildern von 1909 und 1910.¹ Wie dort der serielle farbige Fleck oder der parallel geführte Pinselstrich wird nun das lineare Raster dazu benutzt, die Bildfläche selbst in ihrer Materialität zu artikulieren. Geradezu didaktisch, aber auch noch mit fauvistischem Pinselstrich, führt Mondrian in seinen Baumstudien (Abb. 1) vor, wie die orthogonale Linienstruktur die zwei Dimensionen der Bildfläche reproduziert und wie sich dieses selbstbezügliche Dar-

¹ Vgl. hierzu und zum Folgenden Regine Prange, Das ikonoklastische Bild. Piet Mondrian und die Selbstkritik der Kunst, München 2006. Gute Farbabbildungen der besprochenen Werke in: Ausst.Kat., Piet Mondrian 1872–1944, Haags Gemeentemuseum, 18.12.1994–30.4.1995, National Gallery of Art, 11. 6.–4. 9. 1995, The Museum of Modern Art New York, 1.10.1995–23.1.1996, Bern 1995 und Piet Mondrian, Catalogue Raisonné, Bd. 1: Naturalistic Works until early 1911, hrsg. v. Robert P. Welsh; Bd. 2: Work of 1911–1944, hrsg. v. Joop M. Joosten, München 1998. Hieraus die angegebenen Werknummern.



ABB. 1: PIET MONDRIAN, BAUM, 1911/12 (B 15), ÖL AUF LEINWAND, 65 × 81 CM, NEW YORK, MUNSON-WILLIAMS-PROCTOR INSTITUTE, MUSEUM OF ART

stellungssystem mit der räumlich-plastischen Bedeutung der diagonalen oder gebogenen Linien als Konturen von Stamm und Ästen überkreuzt.² Mondrian widmete sich schon hier systematisch der Problematik des modernistischen Bildes, das einerseits seine Flächigkeit anerkennt und definiert, andererseits aber doch auch Raum geben will und an seiner Repräsentationsaufgabe festhält. In den folgenden Jahren erschloss Mondrian die bildhistorische Bedeutung des kubistischen Rastermotivs in konsequent aufeinander folgenden Werkreihen. Er begradierte und ›dehnte‹ das lineare Raster im Sinne der Flächenornamentik des Jugendstils, und er verknüpfte es nachdrücklich mit der farbigen Fläche, deren Autonomie historisch aus dem impressionistischen Tachismus hervorgegangen war. Immanentes Ziel dieses künstlerischen Arbeitsprozesses war es, die linearen und malerischen Methoden zur Darstellung der Bildfläche zu isolieren. Mondrian gelangte auf diesem Weg 1917 zu der gänzlich abstrakten *Compositie in lijn* (B 83) mit geometrisierten Linienelementen, die er für die Reproduktion im ersten Heft der Zeitschrift *De Stijl* vorsah. Es folgten im

2 In den Zeichnungen dieser Serie entstehen daraus treppenartige Strukturen; siehe z. B. B 400–402.

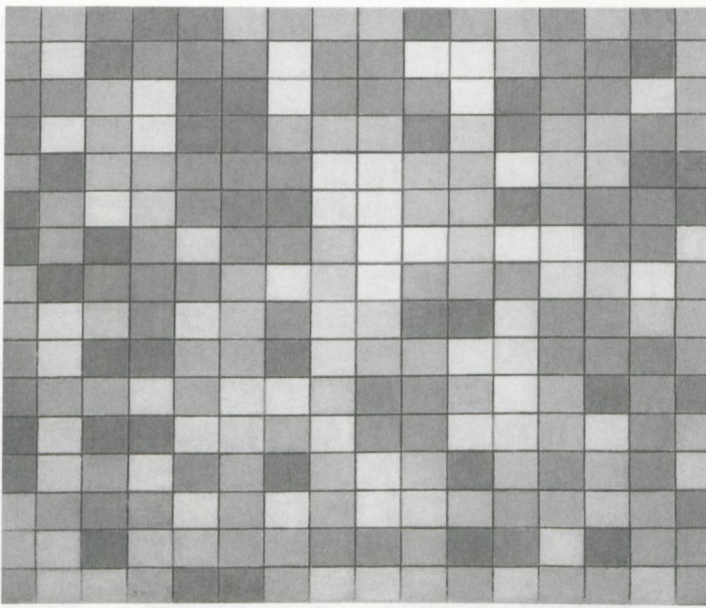


ABB. 2: PIET MONDRIAN,
COMPOSITIE, 1916 (B 80), ÖL
AUF LEINWAND, 119×75,1 CM,
NEW YORK, SOLOMON R.
GUGGENHEIM MUSEUM

selben Jahr die *Kompositionen mit farbigen Rechtecken* (B 87–91). Erst die Verbindung und gleichwertige Intensivierung von Linie und farbiger Fläche brachte jedoch eine Bildqualität hervor, die den modernistischen Einspruch gegen den räumlichen Schein radikal eingelöst hat.

Das 1921 entstandene Kölner *Tableau I* (Abb. 5) steht am Anfang dieser reifen Werkphase. Vergleicht man das Bild mit einer der beiden 1919 entstandenen sogenannten Schachbrettkompositionen (Abb. 3) oder auch mit der nur ein Jahr zuvor gemalten *Composition B* (Abb. 4), die das modulare Raster wieder durch verschieden proportionierte Rechtecke ersetzt, ist der neue strahlende Bildausdruck des Kölner Gemäldes frappierend. Entscheidend wird er durch Schwärzung und Verbreiterung der Linien herbeigeführt. Darüber hinaus reduziert Mondrian die Buntfarben auf die jeweils singuläre Erscheinung der Primärfarben Rot, Gelb und Blau, zwischen denen helle Farbfelder Distanz und Ruhe schaffen. Die so erreichte gleichmäßige Prägnanz der gesamten Bildoberfläche sticht gegen die Erscheinungsweise der früheren Werke ab, denn diese suggerieren bei aller Abstraktheit eine organische Le-

ABB. 3: PIET MONDRIAN,
KOMPOSITION MIT GITTER-
WERK 9: SCHACHBRETT MIT
HELLEN FARBEN, 1919 (B 103),
ÖL AUF LEINWAND,
86 x 106 CM, DEN HAAG,
HAAGS GEMEENTEMUSEUM



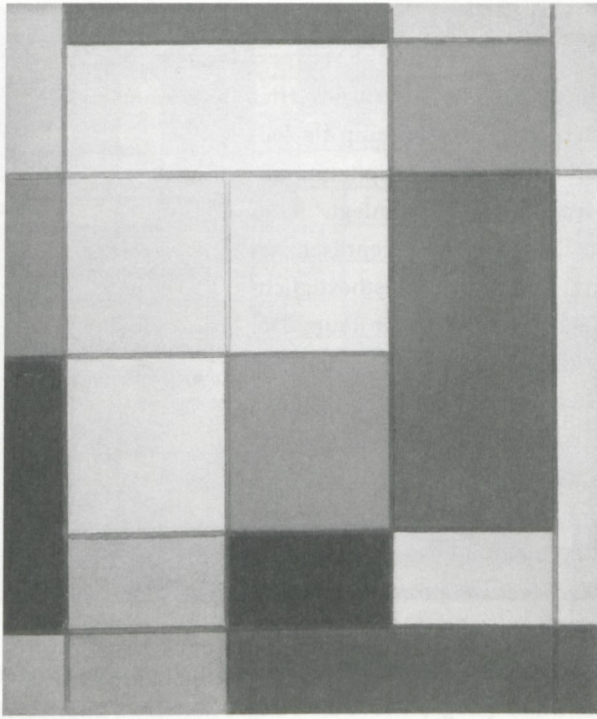
bendigkeit und Atmosphäre, in der die fiktionale, hierarchische Beziehung zwischen Figur und Grund prinzipiell, wenn auch in einem fließend-unbestimmten Raum, gewahrt bleibt. Grundlage jener abstrakten Illusion ist zum einen der direkte, noch nicht durch das Schwarz unterbrochene Farbkontrast. Entscheidender noch ist das Prinzip der Schichtung und Wiederholung von Farben und Linien, durch die auf rein formale Weise das Verhältnis von Wesen und Erscheinung evoziert wird. Mondrian inszenierte in diesem Sinne, exemplarisch in *Compositie 1916* (Abb. 2), die Bildfläche als quasi natürliche Quelle der Form. Das Grau als Flächenfarbe scheint die Rasterelemente in der Randzone des Bildes noch zu überlagern, während die zur Mitte hin geklärten Farben und Linien aus dem Grau hervortreten, es hinter sich lassen. Ein weiterer Naturalismus besteht darin, die abstrakte Komposition als Architektur aufzufassen, die gleichsam in die Höhe »wächst« oder strebt. In dem steilen Hochformat des Kölner *Tableau I* klingt die Metapher des Architektonischen aus *Compositie 1916* noch nach, die ihrerseits auf die sog. Fassadenbilder von 1914 und 1915 zurückverweist, die ersten kubistischen Verarbeitungen der frühen Kirchen- und Turmsujets. Nach 1921 hat Mondrian meist annähernd quadratische Formate gewählt, die einen solchen natürlichen Richtungseindruck nicht mehr fördern.

Kehren wir zur Bedeutung des modularen Rasters zurück. Hier hat das Gesetz der quasi organischen, die Formwerdung als ›leeres‹ Narrativ gestaltenden Wiederholung seine Zuspitzung gefunden, da es die Bild-im-Bild-Formation ganz offenlegt.³ Jedes der linear oder farbig definierten Rasterelemente repräsentiert die Bildfläche und allein aus ihrer multiplen Selbstbezüglichkeit heraus konstituiert sich ein flacher oszillierender Raum. Der 1920 eingeleitete Verzicht auf das regelmäßige Raster kommt also nicht etwa einer wieder traditionellen Kompositionsweise zugute, sondern ist darauf angelegt, jene rudimentäre Abbildungsfunktion der Form, ihren genetischen Rückverweis auf den Flächengrund, zu untergraben. Dies gelingt allerdings wie schon gesagt erst durch die massive Stärkung des linearen Rasters, das Mondrian zuvor entweder, wie in der *Schachbrettkomposition mit hellen Farben* (Abb. 3), als zart modulierte Kontur der farbigen Fläche zu- und untergeordnet, oder, wie in den linearen Rautenkompositionen desselben Jahres, als autonomes Element gestaltet hatte. Der Rasterstil stellt gleichwohl eine wichtige Basis für die Neuerung von 1921 dar. Mondrian drängte hier bereits die in den kubistischen Kompositionen noch wirksame gestische Faktur fast völlig zurück. Die sichtbare Handschrift als Dokument des künstlerischen Prozesses gehört zu jenen mimetisch-selbstbezüglichen Qualitäten des modernistischen Bildes, die der Rasterstil schon weitgehend eliminierte. Durch die folgende Einführung akkurat begrenzter und intensiv schwarzer Linien stärkte Mondrian den ›cleanen‹ Look, verabschiedet er jede expressive Handschriftlichkeit und sequenzielle Wiederholung. Der ebenso klare wie erratische Kontrast zwischen den einander ebenbürtig gewordenen Linien- und Flächenelementen schafft das ikonoklastische, Repräsentation nachdrücklich widerrufende Bild.

Zwar bleibt in *Tableau I* wie in allen weiteren Gemälden Mondrians die rechtwinklige Ordnung und damit der Bezug auf die Dimensionen des Bildfeldes erhalten. Vorgeführt wird nach wie vor das elementare bildstiftende Verhältnis von Linie und Fläche, Grenze und Feld. Es gelingt Mondrian jedoch, die so überdeutliche Sichtbarkeit von Linie und farbiger Fläche als Hebel zu benutzen, die Selbstverständlichkeit ihres überlieferten hierarchi-

3 Insofern ist Rosalind Krauss' zu pauschale Deutung des Rasters als anti-mimetisches Paradigma der Moderne zu differenzieren. Die von ihr selbst konstatierte potentielle Abbildung der »Oberfläche des Gemäldes selbst« entzieht sich dieser Deutung. Rosalind Krauss, Raster, in: Die Originalität der Avantgarde und andere Mythen der Moderne, hrsg. und mit ein. Vorw. v. Herta Wolf, Amsterdam 2000, 51–66, hier 52.

ABB. 4: PIET MONDRIAN,
COMPOSITION B, 1920 (B 106),
ÖL AUF LEINWAND,
67 × 57,5 CM, LUDWIGSHAFEN
AM RHEIN, WILHELM-HACK-
MUSEUM



schen Verhältnisses auszuhöhlen und über den modernistischen Lösungsversuch des abstrakten Illusionismus hinauszugelangen. Figur und Grund werden nicht mehr in einem optisch fluktuierenden Flächenraum synthetisiert, sondern durch die Konfrontation von Linie und Fläche in der dichten, opaken Farbhaut des Gemäldes dialektisch in Schwingung versetzt. Diese Bewegung ist nicht optisch erfahrbar als eine rudimentär mimetische ›Lebendigkeit‹ des Kunstwerks. Anders als in den suprematistischen Gemälden Kasimir Malewitschs lassen sich die hellen, weitgehend unbunten Flächen in *Tableau I* nicht als Hintergrund für die primärfarbigen Rechtecke verstehen. Weiß-Grau und Hellblau höhnen sich nicht zum Raum aus, sondern sind ebenso farbige Oberfläche wie das Schwarz und die intensive Buntfarbe. Evidenz und Schlagkraft des Gemäldes hängen nicht von einem intuitiv erlebten Gestaltcharakter ab, da es den Anschein von Räumlichkeit, der durch die starken Kontraste und vermeintlichen Rahmenformen aufgerufen wird, strikt verneint. Nur eine begriffliche Verarbeitung der faszinierten und irritierten Wahrnehmung führt auf die Spur der besonderen Bildpräsenz, deren Wirkungsweise deutlicher wird,

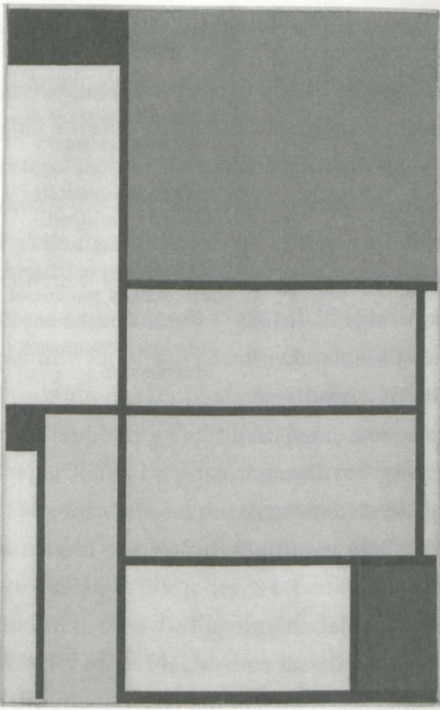


ABB. 5: PIET MONDRIAN, TABLEAU I, MIT SCHWARZ, ROT, GELB, BLAU UND HELLBLAU, 1921 (8 126), ÖL AUF LEINWAND, 96,5 × 60,5 CM, KÖLN, MUSEUM LUDWIG

wenn man sich Mondrians Auswertung bestimmter Motive aus früheren Werkzusammenhängen anschaut.

In der großen roten Fläche des *Tableau I* erprobt Mondrian aufs Neue das Motiv der vom Bildrand überschrittenen farbigen Flächenform. Gemäß der traditionellen Bedeutung jenes Motivs, das im Kontext eines perspektivischen Codes die Fortsetzung der Bildwelt jenseits des Rahmens suggeriert, wurde dieser Typus der »offene« genannt.⁴ Mit seiner Reflexion ist also die Option des Tafelbildes auf Repräsentation einer jenseits des Rahmens befindlichen Welt berührt, sein transzendentaler Anspruch schlechthin. Im symbolistisch-fauvistischen Werk Mondrians (z.B. *Molen*, 1911, A 692) und in den gerasterten Bildarchitekturen nach der kubistischen Wende lassen sich solche angeschnittenen farbigen Flächen finden, die noch in dieser Weise funktionieren, also den Bildrand als imaginäre Schwelle inszenieren. In *Compositio B* (Abb. 4) schränkte Mondrian diese imaginäre Fortsetzbarkeit dadurch ein, dass er die Linien nicht bis zum Rand führte. In *Tableau I* (Abb. 5) erhält das Motiv der offenen Fläche nun aber einen völlig neuen Charakter. Das rote Feld sitzt schon auf

4 Diesen Typus führte Yve-Alain Bois in Auseinandersetzung mit älteren Typologien des Werks der 20er Jahre ein. Ders., *Der Bilderstürmer*, in: *Ausst. Kat. Mondrian* (wie Anm. 1), 313–380.

Grund seiner Größe unverrückbar fest im Gefüge der Flächen und Linien. Und schon dadurch, dass seine annähernd quadratische Form unversehrt scheint, obwohl sie hart an die Bildränder grenzt, ist die Wahrnehmung des Bildes als Ausschnitt eines größeren Ganzen blockiert. Das In-sich-Stehen der roten Fläche wird auch dadurch befördert, dass sie keine Sequenz von Farbwiederholungen mehr generiert, wie etwa die trotz ihrer Kleinheit grundsätzlich vergleichbare gelbe Randfläche in *Composition B*. Das rote Feld lässt sich weder als Form von einem Grund lösen noch durch seinen Farbwert oder seine Dimensionen zum Ausgangspunkt einer übergreifenden Flächenordnung bestimmen. Trotz der enormen Größe der roten Fläche wird sie also nicht zu einer Form verselbständigt, denn sie ist unauflöslich verknüpft mit den anderen Elementen des Bildes, den hellen Rechteck-Feldern, den beiden kleinen schwarzen Flächen wie dem blauen und dem gelben Rechteck. Offenheit ist keine ›Eigenschaft‹ dieser roten Fläche, denn mit Ausnahme der drei querrrechteckigen hellen Felder grenzen alle anderen Flächen ebenfalls an den tiefer gesetzten Rahmen.

Damit ist eine weitere Methode Mondrians benannt, die 1921 ihre ikonoklastische Wirksamkeit zu entfalten beginnt: Die Repoussoirwirkung des traditionellen Rahmens wird mit aller Konsequenz umgekehrt. Die tiefer gesetzte schmale Rahmenfläche macht die Leinwand als ununterbrochene farbige Ebene in ihrer Materialität anschaulich; sie stellt die Bildfläche als stoffliche Fläche vor Augen, wo der traditionelle plastische Rahmen auf die suggestive Entmaterialisierung der Bildfläche zielte. Die bildtheoretische Implikation dieser Maßnahme ist weitreichend und von grundlegender Art, denn sie macht darauf aufmerksam, dass die Linie in ihrer Doppelfunktion als Kontur und Flächenornament eine analoge Repoussoirfunktion innehatte, die nun ebenfalls ausgesetzt wird. Tangiert wird mit der schöpfermythischen Lehre des *disegno* die Metaphysik des Tafelbildes, das Unvereinbares zu vereinen vorgab, insofern es die Nachahmung der Natur zugleich als Repräsentation eines präfigurierten Gehalts geltend machte.⁵

Vor diesem Hintergrund erst wird die bildkritische Relevanz deutlich, die in Mondrians Innovation liegt, die faktische Bild-

5 Vgl. Wolfgang Kemp, *Disegno*. Beiträge zur Geschichte des Begriffs zwischen 1547 und 1607, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, 19, 1974, 219–240. Zum Rangverhältnis von *disegno* und *colore* vgl. Max Imdahl, *Farbe*. Kunsttheoretische Reflexionen in Frankreich, München 1987.

grenze und die innerbildliche Linie in einen anschaulichen Vergleich treten zu lassen: Die beiden schwarzen Rahmenlinien der roten Fläche entsprechen genau der rechtwinkligen Begrenzung durch die Bildränder und verlieren schon dadurch ihre Eindeutigkeit als Konturen. Die Linie – und dies eben wird am Motiv der ›offenen‹ Fläche durchgespielt – büßt ihre universale Kraft ein, die sie traditionell zur Trennung wie zur Vereinigung von Körper und Raum ausübte. In dem Maße wie Mondrian die zweifache Funktion der Linie als Flächenelement und Raumzeichen durch die Doppelung von Bild- und Formgrenze sichtbar macht – was Jasper Johns im postinformellen Bild der amerikanischen Fahne (*Flag*, 1954) erneut durchspielte⁶ – bestimmt er genau das zum Gegenstand der Aufmerksamkeit, was dieser traditionell entzogen wurde: die Willkür der Konstruktion und des Bildformats. Gerade dadurch, dass die Regelmäßigkeit und anscheinende Vollständigkeit der roten Fläche dem Zufall keinen Raum lässt, wird Kontingenz erzeugt. Die Linie verliert ihre (latente) Identität als alter ego des Rahmens, trotzdem oder gerade weil diese in der buchstäblichen Korrespondenz ausformuliert ist. Ihre ›Gemaltheit‹ rückt sie zudem an die Seite der Fläche, die sie doch, als Konturlinie, bestimmen soll. Gemeinsam mit ihr mündet sie in den Bildrand, der als dingliche Grenze der Fläche wie der Linie seine Aufgabe dementiert, die Idealität des *disegno* zu bekräftigen. Die mit letzterer notwendig verknüpfte Gewissheit, dass die Linie, als Entäußerung der künstlerischen Idee, etwas anderes, überlegeneres sei als die farbige Fläche, gar eine invariante Größe (was Mondrian selbst behauptete), wird in *Tableau I* auf vielfache Weise ins Wanken gebracht, z. B. durch das breite schwarze Linienelement am unteren Bildrand. Es korrespondiert mit der unteren Begrenzung der roten Fläche, führt aber auch deutlich eine potentielle Flächigkeit der Linie ins Feld, nicht allein durch die Breite des Streifens, sondern, wie oben, auch durch die Erhabenheit gegenüber der zurückgesetzten Bildgrenze, welche die Linie mit der roten Fläche in einer Schicht vereint. Mondrian entzieht uns also nicht nur die mit der angeschnittenen Fläche aufgerufene Fiktion eines angehaltenen Augenblicks. Er nimmt uns jede Möglichkeit, die starke Präsenz des Bildes auf etwas ihr Vorgängiges, und

6 Diese Doppelung formulierte Max Imdahl: »Is it a Flag, or is it a Painting?« Über mögliche Konsequenzen der konkreten Kunst, in: ders., Bildautonomie und Wirklichkeit. Zur theoretischen Begründung moderner Malerei, Mittenwald 1981, 69–96.

sei es den künstlerischen Prozess selbst, abzuleiten. Festzuhalten ist das zutiefst paradoxe Ergebnis von Mondrians künstlerischer Grundlagenforschung, unterminiert diese doch, in der prägnanten Visualisierung der Struktur bildlicher Repräsentation, die Ideologie der Sichtbarkeit, das Paradigma des neuzeitlichen Tafelbildes, das Paul Cézannes jenseits der Nachahmung in den als farbigen Flecken visualisierten *sensations colorantes* für die Moderne neu aufgerichtet hatte.⁷

II.

DIE ÄSTHETISCHE UTOPIE DES NEOPLASTIZISMUS:

ZUM PROBLEM DER KÜNSTLERTHEORIE

Mondrians Kunstauffassung lässt sich durchaus in die Tradition von Cézannes Ideen stellen, zumal er bis 1915 die rektanguläre Strukturierung der Formen in Naturmotiven spiegelte, zuletzt in der Pier-Ozean-Serie (B 67–B 69, B 78). Auch er verstand seine – weit forcierte – Befreiung vom Abbild als Weg zur künstlerischen Erschließung einer tieferen Wirklichkeit. Die Cézannes Kunst weiterführende kubistische Zertrümmerung der Konturlinie galt Mondrian als unhintergehbare Ausgangspunkt für den künstlerischen Ausdruck des »Universalen«. Jenen essentiellen Wirklichkeitsgehalt bezeichnen auch seine Begriffe der realen Abstraktion oder des Abstrakt-Realen.⁸ Die Linien und farbigen Flächen seiner Werke galten Mondrian somit nicht als die kritisch analysierten Bestandteile des neuzeitlichen Tafelbildes, sondern als dessen wesenhafte, vormals verschleierte und nun endlich freigesetzte Bedeutungsträger. So wie schon Wassili Kandinsky in seiner Schrift *Über das Geistige in der Kunst* (1912) die Abstraktion als ethische Reinigung propagiert hatte, die auf Läuterung der utilitaristischen Gesellschaft zielte, wollte auch Mondrian seine Bildkritik im Sinne eines religiösen Ikonoklasmus verstanden wissen. Das Natürliche und das Individuelle sollten in einer universalen Harmonie aufgehoben werden, die nicht durch separate schöne Formen, sondern durch eine Gestaltung von Beziehungen zum Ausdruck käme.

Schon in Notizen aus der Zeit des Ersten Weltkriegs, die der Künstler gezwungenermaßen wieder in den Niederlanden ver-

7 Zur schöpferischen Qualifizierung des Sehaktes bei Cézanne siehe Gottfried Boehm, Paul Cézanne, Montagne Sainte-Victoire, Frankfurt/M. 1988, 23–33.

8 Vgl. Regine Prange, »Pier und Ozean« – das Abstrakt-Real als Sujet und Konzept des frühen Mondrian, in: Werner Busch, Oliver Jehle (Hrsg.), Vermessen. Landschaft und Ungegenständlichkeit, Zürich/ Berlin 2007, 117–130.

brachte, deutete er die Beziehung von Horizontale und Vertikale als symbolische Form des Kosmos.⁹ Damals lernte er den Theosophen M.H.J. Schoenmakers kennen, dessen 1915 veröffentlichtes Buch *Het Nieuwe Wereldbeeld* den Terminus ›Neue Gestaltung‹ anregte – die Bezeichnung des künstlerischen Programms von Mondrians Essays in der Zeitschrift *De Stijl*. An die Stelle jener rein linearen ›Urbeziehung‹ zwischen Materie und Geist trat in diesen seit 1917 erscheinenden Beiträgen die Überlegung zur »Bestimmung der reinen Farbe«. Als »Darstellungsmittel für abstrakt-reale Gestaltung« erweist sie sich vor allem durch ihre rechtwinklige Begrenzung, denn durch sie ist »die Form (das Konkrete) in der Farbe aufgehoben und die Farbe vom Natürlichen befreit [...]«. »In der farbigen Rechtecksilhouette glaubte Mondrian das »universale Gestaltungsmittel« gefunden zu haben, weil in ihr auch, so ist der zitierte Satz zu verstehen, das lineare Gleichgewicht der Gegensätze enthalten ist. Allerdings muss dafür Sorge getragen werden, dass das universale Gestaltungsmittel nicht »als Besonderheit für sich in Erscheinung« tritt und damit wieder ins Individuelle zurückfällt. Nur durch die von der Komposition geleistete Gleichgewichtsbeziehung zu anderen Farben wird die Harmonie des ›Universalen‹ erreicht.¹⁰

Mondrians zeitlebens ausgiebige publizistische Tätigkeit begleitete und legitimierte seine künstlerische Arbeit, reagierte auf Neuerungen der eigenen malerischen Praxis, ohne dass die Grundaussage eines universalen Gleichgewichts der Gegensätze verändert würde. Es fällt auf, dass der Kunstschriftsteller Mondrian zunächst die horizontal-vertikale ›Urbeziehung‹, dann die farbige Fläche als universalen Wert bestimmt, dass er aber kein Vokabular findet für das konflikthafte Verhältnis zwischen Linie und Fläche. Dass »die geschlossene rechteckige Form zu *absolut* ist«, also wieder das Partikulare verselbständigt, hat Mondrian schon 1915 in einem Brief an van Doesburg bemerkt.¹¹ Seine künstlerische Lösung des Problems, die Abschaffung gestalthafter Form und abstrakter Räumlichkeit im Jahr 1921, blieb jedoch theoretisch weitgehend unkommentiert. Der 1920 verfasste und zu Beginn des Jahres 1921 publizierte Essay *Le Néo-plasticisme* ließ die Lehre der Neuen Gestaltung im Kern unangetastet.¹² Auch

9 Siehe Robert Welsh, Joop Joosten, *Two Mondrian Sketchbooks 1912–1914*, Amsterdam 1969. Basis ist eine geschlechtersymbolische Deutung. Dazu Martin S. James, *Piet Mondrians Theorie der Geschlechterrollen*, in: Susanne Deicher (Hrsg.), *Die weibliche und die männliche Linie. Das imaginäre Geschlecht der modernen Kunst von Klimt bis Mondrian*, Berlin 1993, 201–220.

10 Piet Mondrian, *De Nieuwe Beelding in de schilderkunst, De Stijl, 1917–1918* (Die Neue Gestaltung in der Malerei), in: Hans L. Conrad Jaffé, *Mondrian und De Stijl*, Köln 1967, 36–88, Zitate 45, 52f.

11 Brief vom 20.11.1915. Zit. nach Joop Joosten, *Angelica Zander Rudenstine*, in: *Ausst.Kat. Mondrian* (wie Anm.1), 150 (Herv. d. Vf.).

12 Piet Mondrian, *Le Neoplasticisme: Principe general de l'equivalence plastique*, Paris 1921; dt: Piet Mondrian, *Die neue Gestaltung. Das Generalprinzip gleichgewichtiger Gestaltung*, in: *Neue Gestaltung – Neoplasticismus – Nieuwe Beelding*. Faksimile-Nachdruck der Ausgabe von 1925, Bd. 5 der alten Reihe der ›Bauhausbücher‹, hrsg. und mit ein. Nachw. v. Hans M. Wingler, Mainz/ Berlin, 1974, 5–28.

in den folgenden Jahren wurde das neue bildkritische Verhältnis von Begrenzung (Linie) und Feld (farbiger Fläche) nicht berührt. Vielmehr ergänzte Mondrian die Beschreibung der Beziehungsgestaltung nur durch den Kontrast zwischen Farbe und »Nichtfarbe«. Das Kölner *Tableau I* wäre in folgender Gesetzmäßigkeit erfasst:

»Der Neoplastizismus [...] setzt der Farbfläche die Nicht-Farbfläche (Weiß, Grau, Schwarz) entgegen, um in der Vielfalt der Komposition durch Zweifelt das Eine durch das Andere aufheben zu können. Die rechtwinklige Position gestaltet das Unveränderliche, der Rhythmus der Komposition das Relative.«¹³

Die fortschreitende künstlerische Destruktion der Form wurde in den Schriften des Künstlers nicht als Selbstbezüglichkeit der Kunst, sondern als Vorbereitung ihrer Aufhebung in eine geläuterte Lebenspraxis erfasst. »Die abstrakt-reale Malerei offenbart das abstrakte Erleben des ganzen vollen Lebens«, bekundete Mondrian schon in seinem ersten großen Essay.¹⁴ Später trat das Gesamtkunstwerk für den Topos der Entgrenzung ein. So beobachtete Mondrian dem Neoplastizismus parallele, auf die Reinheit des Mediums zielende Strategien in Musik und Literatur und plädierte zeitweise im Sinne De Stijls für die Verwirklichung der Neuen Gestaltung in der Architektur.¹⁵

Mondrian bestand als Theoretiker auf einer repräsentativen Transparenz seiner Bilder, wo er als Künstler auf komplexe Weise ihre Opazität herausarbeitete. Wie um den Materialismus seiner künstlerischen Bildkritik zu dementieren, betonte er zunehmend die Immaterialität der Gleichgewichtsgestaltung. Die Flächen seien »nur Mittel« zum Ausdruck der Beziehungen,¹⁶ und auf der Grundlage einer solchen positiven Sinnsetzung bestimmte er den Neoplastizismus sogar als Bild einer »Kultur der reinen Beziehungen« und als Instrument zu einer wahrhaftigen »Vision der Wirklichkeit«.¹⁷ Die evolutionistische Konzeption der Formdestruktion mündete bereits 1930 in die ausdrückliche Verneinung der Fläche zugunsten einer Aktivierung der Linie: »[...] nur der Rhythmus hebt sich, die Flächen als »nichts« zurücklassend, ab«.¹⁸ Die Erfindung der sog. Doppellinie im Jahr 1932 ermöglichte in der

13 Piet Mondrian, *Geen axioma maar beeldend principe*, in: *De Stijl*, 1924; dt. Kein Axiom, sondern gestaltendes Prinzip, in: Jaffé (wie Anm. 10), 193–195, hier 194.

14 Mondrian, *Die Neue Gestaltung* (wie Anm. 12), 72.

15 Siehe die weiteren Beiträge im Bauhausbuch (wie Anm. 12).

16 »The planes are only the means: only the relationships themselves are expressed.« L'Art réaliste et l'art super-réaliste (La morphoplastique et la Neo-Plastique), *Cercle et Carré*, 15. April 1930; engl.

»Realist and Superrealist Art« (Morphoplastic and Neo-Plastic), erstmals vollst. Abdruck in: Harry Holtzman, Martin S. James (Hrsg.), *The New Art. The New Life. The Collected Writings of Piet Mondrian*, Boston 1986, New York 1993, 227–235, hier 232 (Herv. d. Verf.).

17 Piet Mondrian, *The New Art – The New Life. The Culture of Pure Relationships* (1931), ebd., 244–276. Den Plan zu diesem als Buch konzipierten Text fasste Mondrian schon im Sommer 1922. Ders., *Toward the True Vision of Reality* (1941), ebd., 338–350.

18 Mondrian 1930 (wie Anm. 15), zit. nach der Übersetzung bei Bois (wie Anm. 4), 313–380, hier 362. Im Unterschied dazu steht im Essay über die Neue Gestaltung (s. Anm. 12) noch die Ausführung über die Notwendigkeit, die Farbe durch ihre Flächigkeit zur Bestimmtheit zu führen.

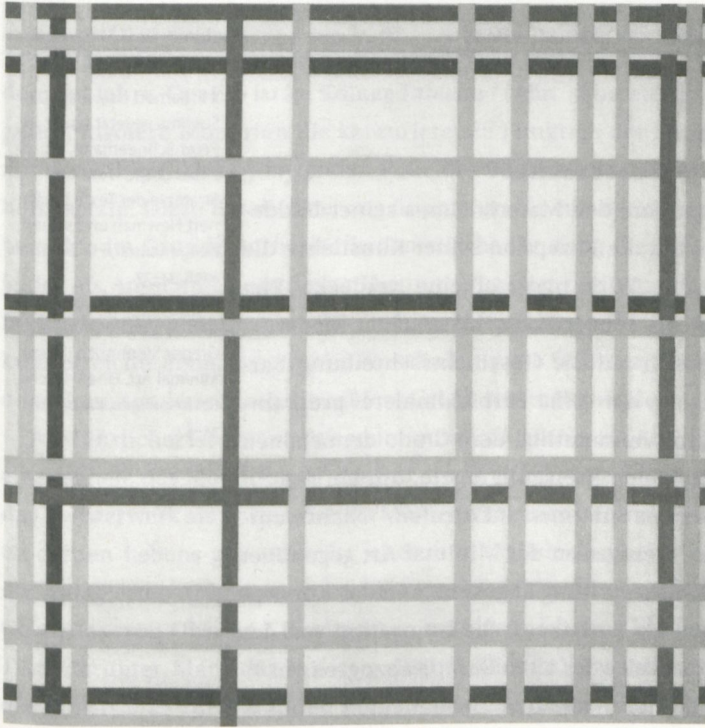


ABB. 6: PIET MONDRIAN, NEW YORK CITY, 1942 (B 301), ÖL AUF LEINWAND, 119×114 CM, PARIS, MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE, CENTRE POMPIDOU

Folge wieder eine künstlerische Annäherung an die Idee des Neoplastizismus, denn nun dominierte vielfach in Mondrians Gemälden, exemplarisch in dem Spätwerk *New York City* (Abb. 6), wieder eine abstrakte Räumlichkeit, die der Künstler in späten Schriften zur Sphäre des universalen Gleichgewichts erklärte.¹⁹ Die Totalität des Scheins erweist sich auf der Ebene der Künstlertheorie als Ziel der Bilddestruktion, an deren Ende konsequenterweise die Zerstörung der Fläche wie der Linie steht.²⁰ Es zeigt sich, dass Mondrian seine Kritik der Form im Sinne der klassizistischen Ästhetik als Transzendierung alles Stofflichen versteht, so dass in seiner Rhetorik der Purifizierung das metaphysische Gesetz des *disegno* – das sinnliche Scheinen der Idee – gerettet wird. Die Radikalität seiner Kunst liegt in dem, was die Theorie immer deutlicher leugnet: in der Aufhebung des Bildraums durch die Verstofflichung der Linie.

19 »In Wirklichkeit ist alles Raum, die Form so gut wie das, was wir als leeren Raum ansehen. [...] Die Kunst hat den Raum so gut wie die Form zu bestimmen und die Gleichwertigkeit dieser beiden Faktoren zu schaffen.« Mondrian 1941 (wie Anm. 17), 339. Die Übersetzung folgt dem Wiederabdruck unter dem Titel Lebenserinnerungen und Gedanken über die »Neue Gestaltung«; in: Das Kunstwerk, Heft 9/XI, März 1958, 9–12, hier 10. Vgl. dagegen die Verteidigung von Mondrians Rückkehr zur Raumillusion bei Yve-Alain Bois, Piet Mondrian, New York City, in: Ders., *Painting as Model*, Cambridge/London 1990, 157–183, bes. 168ff.

20 Siehe Piet Mondrian, Ein Interview (1943), in: Holtzman, James (wie Anm. 16), 356f., hier 357: »As a consequence [des Kubismus] I came to the destruction of volume by the use of the plane. This I accomplished by means of lines cutting the planes. But still the plane remained too intact. So I came to making only lines and brought the color within the lines. Now the only problem was to destroy these lines also through mutual oppositions.«

III.

MONDRIAN IN AMERIKA:

ASPEKTE DER REZEPTIONSGESCHICHTE

So wie Mondrians Kunstlehre den Materialismus seiner Bilddestruktion verschleierte, hat die Rezeption seiner Kunstlehre die tatsächliche künstlerische Wirkungsgeschichte verdeckt. Piet Mondrians Malerei gilt als Inbegriff der klassischen Moderne, ein Image, das maßgeblich auf die Geschichtsschreibung Barnett Newmans zurückgeht, der seine Farbfeldmalerei programmatisch gegen Mondrians vermeintlich dem Credo der schönen Ausgewogenheit verpflichteten Kunst abgrenzte, um ein genuin amerikanisches Zeitalter des Sublimen auszurufen.²¹ Nicht weniger deutlich hat sich die Generation der Minimal Art gegen Piet Mondrians Gleichgewichtsgestaltung abgesetzt, um das Konzept einer ›non-relational art‹ als amerikanische Innovation von der klassischen Kompositionsweise des alten Europa abzugrenzen.²²

Dass diese Grenzmarkierungen den bedeutenden Einfluss Mondrians und die Fortsetzung seiner radikalen Abstraktion durch die amerikanische Avantgarde zu unrecht negieren, liegt auf der Hand. Obenstehende Werkbetrachtungen haben schon deutlich gemacht, dass Mondrians Überschreitung des kubistischen Bildmodells und seines abstrakten Illusionscharakters den Weg in die Farbfeldmalerei des Abstrakten Expressionismus und zur Minimal Art vorzeichnete. Auch zur plakativen Intensität der Pop Art gibt es Berührungspunkte. Im Folgenden kann diese künstlerische Rezeption, die Mondrians Kritik der Linie bzw. der ästhetischen Grenze fortsetzt, nur angedeutet werden.

Barnett Newman nannte eine zwischen 1966 und 1970 entstandene Gruppe seiner großformatigen Zip-Bilder ›Who's Afraid of Red, Yellow and Blue‹ – ein deutlicher Hinweis darauf, dass er für sich beanspruchte, den Primärfarben zu uneingeschränkter Macht zu verhelfen, wo Mondrian ihre Wirkung durch die Rasterstruktur und die unbunten Farben Schwarz und Weiß eingeschränkt habe. Abgesehen davon, dass Mondrian in *New York City* (Abb. 6) selbst schon zum direkten Farbkontrast zurückgekehrt war und auf das schwarze Linienelement verzichtet hatte, nutzte Newman durchaus die ikonoklastische Qualität des Werks

21 Barnett Newman, Das Sublime ist jetzt (1948), in: Peter Schneemann, Who's afraid of the word. Die Strategie der Texte bei Barnett Newman und seinen Zeitgenossen, Freiburg i. Br. 1998, 74–77.

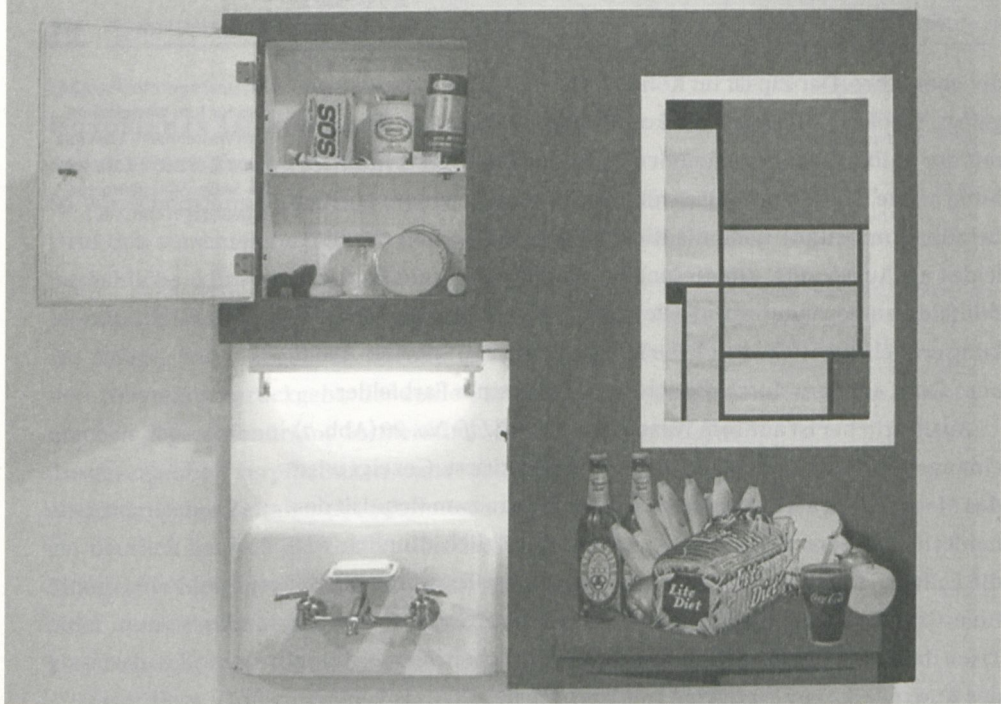
22 Siehe Bruce Glaser, Fragen an Stella und Judd, in: Gregor Stemmerich (Hrsg.), Minimal Art. Eine kritische Retrospektive, Basel 1995, 35–57.

der 20er Jahre. Der Zip ist im Kölner *Tableau I* (Abb. 5) bereits angelegt, insofern Mondrian die konturierende Funktion der Linie mit der willkürlich begrenzenden Rolle des Bildrandes in Beziehung setzte. Diese Parallelisierung übernahm Newman; auch er bemühte im Grunde noch die illusionistische Deutung des Bildfeldes als Ausschnitt, um dieser Deutung das Hier und Jetzt des Bildfeldes entgegenzuhalten. Die ruhige Intensität der Farbwirkung erreichte er nicht durch die Einschaltung von Schwarz, Weiß oder Grau, sondern durch die schiere Größe seiner Farbfelder.

Ausführlicher ist auf Tom Wesselmanns *Still Life No. 20* (Abb. 7) einzugehen, das Mondrians *Tableau I* direkt zitiert. Gezeigt wird das Meisterwerk als Poster, das als Massenware zum Requisit des modernen Lebens geworden ist, ebenso alltäglich-dinglich wie die collagierten Abbildungen von abgepacktem Toastbrot, einem Cola-Glas, von Obst und Bierflaschen auf dem gemalten blauen Tisch darunter. Man kann in dieser ausdrücklichen Verwandlung des Kunstwerks zur Ware eine Ironisierung des Traums vom Gesamtkunstwerk sehen, dem Mondrian als De-Stijl-Künstler zeitweise anhing. Wesselmann selbst allerdings glaubte an die präsentische Intensität der Reklame. Mondrians Kunst bewunderte er als eine extrem kontrollierte und doch der Wildheit Willem de Koonings und Jackson Pollocks ebenbürtige Malerei. Durch sein Beispiel sah er sich bestärkt in dem Entschluss, seine Kunst auf »absolutely concrete literal elements« aufzubauen, fand er seine Auffassung bestätigt, »that all elements would have a specific and clear shape«.²³ In diesem Sinne hatte Mondrians *literalness* für Wesselmann keinen anderen Stellenwert als das plastische Bild einer Brotreklame, deren Schönheit ihn zur Abkehr vom Credo der Flächigkeit bewegt hatte.²⁴ Auf der Ebene des Werks kann freilich ebenso wenig wie bei Mondrian von einer »buchstäblichen« Dinghaftigkeit die Rede sein. Mondrians *Tableau I* gibt als Bild im Bild durchaus ernsthaft das künstlerische Programm der Assemblage vor. Wesselmann erreicht zwar nicht das hohe Pathos von Mondrians Arbeit am Bild, doch knüpft er an dessen Kritik der Linie an. Aus der roten Fläche, die sich zunächst als Darstellung einer den Tisch und das Bild hinterfangenden Wandfläche anbietet, ist für die Wasserhahn-Armatur ein Viereck ausgeschnitten,

23 Stealingworth (Pseudonym für Tom Wesselmann), Tom Wesselmann, New York 1980, 15, 17.

24 Siehe »Still Life No. 19«, abgebildet in ebd., 116.



so dass ihre Qualität als Hintergrund in Frage gestellt wird. Bei geöffneter Schranktür wird die von der roten Fläche definierte ästhetische Grenze erneut drastisch durchbrochen. Was im Bereich des Stillebens als *Darstellung* einer Wandfläche wahrnehmbar ist, wird zur materiellen Farbschicht, zum »Anstrich«. Auch die weiße Hinterwand des zweibödigen Schrankinneren, ebenso sorgfältig mit dem Pinsel gemalt wie die große rote Fläche, repräsentiert keine Fläche, sondern ist diese selbst. Doch Wesselmann qualifiziert auch diesen funktionalen Farbauftrag als künstlerische Faktur, wie seine Signatur an der Schrankrückwand über dem Marmeladenglas und dem Bleichmittel in der blau-rot-weißen Dose verdeutlicht. Die große rote Fläche spielt in Wesselmanns Assemblage also eine ähnlich ambivalente Rolle wie die von ihr zitierte »offene« rote Fläche in Mondrians *Tableau I*, sorgen doch die rechteckigen Cut-Outs für eine ähnlich unauflösbare Identitätskrise des farbigen Felds. Der amerikanische Maler wählte zudem eine streng an Horizontale und Vertikale orientierte Anordnung, und abgesehen von dem dominanten Rot kehrt auch die Trias der Grundfarben kombiniert mit abgetöntem Weiß

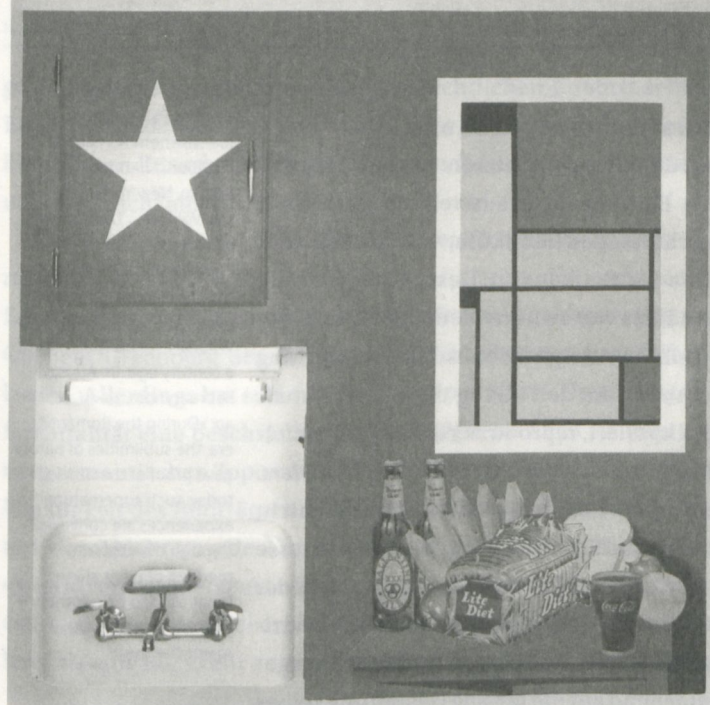


ABB. 7 A, B: TOM WESSELMANN, STILL LIFE NO. 20, 1962, MISCHTECHNIK UND COLLAGE UND ASSEMBLAGE AUF HOLZ, 120 × 150 × 12,5 CM, BUFFALO, COLLECTION ALBRIGHT-KNOX ART GALLERY, GIFT OF SEYMOUR H. KNOX, JR., 1962

und Schwarz in jedem der drei gegenständlichen Assemblageteile wieder, die sich dadurch quasi als Antworten auf Mondrians Bild artikulieren.

Die pseudorealistische Wiederaufführung des Kölner Gemäldes als alltägliches Poster ist also nicht als Abschiedsbekundung an das modernistische »alte Europa« zu lesen, sondern bekräftigt und erneuert den ikonoklastischen Charakter von Mondrians Werk der 20er Jahre. Es ließen sich weitere Künstler anführen, die vorgeblich Mondrians restriktiv-elitäre Ästhetik zu kritisieren scheinen, künstlerisch aber seine *disegno*-Kritik fortsetzten.²⁵ Mondrians Werk besetzt eine entscheidende Scharnierstelle zwischen klassischer Moderne und Postmoderne. Seine ikonoklastische Kraft wird bis in die Gegenwart hinein spürbar. In der neu eröffneten Sammlung Gegenwart im Frankfurter Städelmuseum stößt man z. B. auf ein kleinformatiges Werk im Stile Mondrians, das sich bei näherem Hinsehen als Fake, zudem noch als ein Bruchstück erweist. Matthieu Mercier hat das mit Farbe und Klebefolie auf Sperrholz gearbeitete, im Jahr 2000 entstandene Werk »Still untitled (Piet Mondrian)« genannt.

25 Ein prominentes Beispiel ist Roy Lichtenstein, der in seiner *Non-Objective*-Serie (1964) Mondriansche Bildmuster mit technoiden Rasterflächen überzog, die nicht nur auf das Verfahren des fotomechanischen Drucks und die Comic-Bilder, sondern auch auf den Divisionismus zurückverweisen, Mondrians Negation der expressiven Handschrift also gewissermaßen historisch deuten und überbieten wollen.

IV.

TENDENZEN DER KUNSTKRITIK UND FORSCHUNG

Das Kölner *Tableau I* wurde mit zwei weiteren Werken Mondrians 1923 auf der Großen Berliner Kunstausstellung ausgestellt und fand dort ein aufgeschlossenes Publikum, wie der Künstler zufrieden vermerkte. Eine im Bauhaus in Dessau angefertigte Farblithographie des Gemäldes wurde unter dem Titel ›Gleichgewicht in Rot, Blau und Gelb‹ in Adolph Behnes Bildersammlung *Triumph der Farbe* (1922–1924), die den »Gang der neuen Kunst« seit Manet und van Gogh illustriert, reproduziert, unmittelbar folgend auf Theo van Doesburgs *Entwurf für das Haus eines Künstlers*. Nicht nur die Kanonisierung von Mondrians Malerei war damit in Gang gesetzt, angezeigt wird auch die Richtung, die das Interesse an seinem Werk nahm. Es wurde vornehmlich in den Kontext der gesamt-künstlerischen Visionen De Stijls gestellt, obwohl Mondrian 1925 den Kontakt mit van Doesburg abbrach und sein Engagement für Architektur weitgehend auf die farbige Gestaltung seines Ateliers beschränkt blieb. Die Schriften des Künstlers verwiesen freilich nachdrücklich auf den Traum der Entgrenzung der Kunst in ein neues, geläutertes Leben und wurden lange Zeit als uneingeschränkt deutungsmächtige Kommentare zu seinem Werk anerkannt. Mondrians calvinistisches Elternhaus und sein lebenslanges Engagement für die Theosophie wurden in Anspruch genommen, um seinen ästhetischen Reduktionismus im Sinne einer religiösen Bildkritik zu deuten. Robert Rosenblum machte Newmans Begriff des Sublimen für eine Geschichtsschreibung nutzbar, die die Abstraktion generell auf die romantische Kunstreligion zurückführt: »Like Friedrich, Mondrian seemed to be searching for the mysterious skeleton of nature, rejecting matter in favor of immeasurable voids, and disclosing beneath the surfaces of the seen world a unifying structure of elemental, almost geometrical clarity.«²⁶ Neuere Forschungen stellten zwar die synkretistische Anlage von Mondrians Kunstphilosophie nicht mehr in Abrede, setzten vielfach jedoch mit historisch-kritischen Mitteln den Versuch fort, seine Malerei im Lichte der künstlerischen Eigendeutung als Ausdruck religiöser Ideen oder Attituden zu verstehen. Durch eine solche Historisierung des Werks, die es bio-

26 Robert Rosenblum, *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition*. Friedrich to Rothko, New York 1975, 194. Vgl. ders., *The abstract sublime. How some of the most heretical concepts of modern American abstract painting relate to the visionary nature-painting of a century ago*, in: *Art News*, February 1961, 39–41, 56, hier 40: »During the Romantic era, the sublimities of nature gave proof of the divine; today, such supernatural experiences are conveyed through the abstract medium of paint alone. What used to be pantheism has now become a kind of ›paint-theism.«

graphisch, im sozialen und ideengeschichtlichen Kontext seiner Entstehungszeit verortet und fixiert, lässt sich allerdings die weit über diesen Zusammenhang hinausweisende Analyse des Mediums Bild nicht ausreichend fassen.

Zur Thematisierung der selbstreflexiven Dimension von Mondrians Malerei schien eher eine formalanalytische, die immanente Entwicklung der Kunst fokussierende Methode geeignet, wie sie Clement Greenberg der Avantgarde-Geschichte hat angedeihen lassen. Allerdings hat seine Auffassung von malerischer Selbstreferentialität eine beschränkte Reichweite, denn auch sie folgt einem romantischen Topos: Malerei wird durch die Bindung an die Flächigkeit des Bildträgers definiert, eine Position, die historisch aus der Ablehnung des barocken Illusionismus zugunsten der »primitiven« präperspektivischen Kunst stammt. Insofern stellt sich Greenberg das Ziel der selbstkritischen modernistischen Malerei als eine Rückkehr zum verlassenen Urgrund der Malerei dar:

»Weil die Flächigkeit die einzige Bedingung ist, welche die Malerei mit keiner anderen Kunst teilt, strebte die modernistische Malerei vor allem zur Flächigkeit.«²⁷

Im Übrigen schränkt Greenberg diese Definition sogleich wieder ein:

»Die Flächigkeit, welche die modernistische Malerei anstrebt, kann niemals absolut sein [...] und selbst aus den Pinselstrichen eines Künstlers wie Mondrian entsteht immer noch eine gewisse Illusion, die eine Art dritter Dimension suggeriert.«²⁸

Greenbergs Theorie der Flächigkeit impliziert somit nach wie vor das Prinzip der Repräsentation. Flächigkeit erscheint im Modus ihrer positiven Abbildung, was mit Mondrians Doppelung von Farbflächen und Linien kompatibel ist, denn sie bringt wie ausgeführt eine solche abstrakte Illusion hervor. Nicht vereinbar mit Greenbergs Postulat der »dargestellten« Fläche aber ist das reife Werk der 20er Jahre, das eine forcierte Flächigkeit im dialektischen Widerspruch von Linie und Fläche herstellt, da es auf eine

27 Clement Greenberg, *Modernistische Malerei, in: Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken*, hrsg. v. Karl Heinz Lüdeking, Amsterdam 1997, 268.
28 Ebd., 273.

essentialistische Deutung der Bildfläche als Grund verzichtet. Diese Negativität avancierter abstrakter Malerei berücksichtigt auch die im Gegensatz zur Ikonologie der Formdeutung zugewandte hermeneutische Kunstgeschichtsschreibung nicht. So hat Gottfried Boehm den Standpunkt vertreten, dass das Bild mit dem Sujet und der Perspektive seine Entfremdung durch die ihm traditionell zugeschriebene Analogie zur Sprache endlich überwunden habe und zu seinem eigentlichen Wesen vorgestoßen sei, das in der sinnlichen Anschauung Erfüllung finde.²⁹ Greenbergs nur latent romantische Deutung der Fläche wird hier auf ihren originären kunstphilosophischen Gedanken zurückgeführt, für den die pure Immanenz der Kunst eine Widerspiegelung des Absoluten, mit Boehms Worten »die Erfahrung einer Art Essenz der Realität« leistet.³⁰

Formalismus und kunsthistorische Hermeneutik haben zwar die Krise der Repräsentation zum Thema gemacht, blieben aber der romantisch-modernistischen Utopie verhaftet, die eine Überwindung der Krise durch eine Authentifizierung der Bildmittel selbst als quasi natürlichen Zeichen inaugurierte.³¹ Hieraus ergab sich die bis heute andauernde Kontroverse um den Stellenwert von Mondrians künstlerischer Wende von 1921. Auch Yve-Alain Bois' einflussreicher Essay über Mondrians »Bildersturm« bewegt sich noch im Gedankenkreis des Greenbergschen Formalismus, der zwar ungenannt bleibt, aber durch den strukturalistischen Ansatz weitgehend reproduziert wird.³² Demnach kulminiert Mondrians Ikonoklasmus in der »reinen Immanenz« der Rasterkompositionen. In ihnen sieht Bois einen auf das New Yorker Spätwerk und darüber hinaus auf die Nachkriegsmoderne vorausweisenden »Mut [...] zur Nicht-Komposition« am Werk.³³ Realisiert wird im »immanenten Bild« aber nur das abstrakt illusionistische Konzept des Flächenraums, das der Impressionismus entwickelte und Mondrian im modularen Raster formelhaft verdichtet hat. Wie die von Bois nicht bestrittene »radikale Wende« von 1921 sich hierzu verhält, bleibt unklar, denn ihre Radikalität scheint so gesehen nur als Rückkehr zur traditionellen Komposition, die den Weg bereitet für die spätere Wiederanknüpfung an den Rasterstil, ausgehend von der Erfindung der Doppellinie.

29 Gottfried Boehm, Zu einer Hermeneutik des Bildes, in: Hans-Georg Gadamer, Gottfried Boehm (Hrsg.), Seminar: Die Hermeneutik und die Wissenschaft, Frankfurt/M. 1978, 444–471, hier 454.

30 Ders., Die Lehre des Bilderverbotes, in: Bild und Reflexion. Paradigmen und Perspektiven gegenwärtiger Ästhetik, hrsg. v. Birgit Recki, Lambert Wiesing, München 1997, 294–306, hier 305 (zu Malewitschs Werk »Schwarzes Quadrat auf weißem Grund«).

31 Zur Tradition dieser Semantik der Form zuletzt Arnaud Pierre, Signes inconditionnels, signes universels: Mondrian et la peinture schématique, in: Ausst.Kat. Mondrian / De Stijl, Centre Pompidou, Musée Nationale d'Art Moderne, 1.12.2010–21.3.2011, 53–66.

32 Mondrian selbst wurde im Sinne Barthes' als praktizierender Strukturalist gesehen. Siehe Thorsten Scheer, Anja Thomas-Netik, Piet Mondrian. Komposition mit Rot, Gelb und Blau, Frankfurt/M., 1995; zuletzt Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois und Benjamin Buchloh, Art since 1900. Modernism – Antimodernism – Postmodernism, London 2004, 38f.

33 Bois (wie Anm. 4), 347.

Dieses Missverständnis des ›klassischen‹ Werks der 20er Jahre war nur durch einen bildhistorischen Neuansatz zu revidieren, der die romantizistische Sicht auf den Ursprung der Malerei korrigiert: Nicht die Fläche begründet die Ästhetisierung des Bildes in der frühen Neuzeit, sondern ihre suggestive Verneinung durch die Mittel der Perspektive und die ideologische Kraft des *disegno*, in dem Natur und Kunst, Raum und Fläche durch einen zeichnerischen Schöpfungsakt vereinigt werden, der die Stofflichkeit der Bildmittel transzendiert. Deshalb ist es nicht eine singuläre Essenz (›die‹ Flächigkeit), mit der Mondrian umgeht, sondern das dem Kunstbild innewohnende Verhältnis von Grenze und Feld, Linie und Fläche. Nicht die repräsentative Verdopplung, sondern der auf Egalisierung drängende Widerspruch von Linie und Fläche, bunter und unbunter Farbe begründet den radikalen Schritt von 1921.

V.

NEUER REALISMUS ODER MATERIALITÄT DER SIGNIFIKANTEN? AKTUELLE KONTROVERSEN UND PERSPEKTIVEN

Wer Gelegenheit hatte, in einer Werkschau Mondrians künstlerische Entwicklung seit 1913 Bild für Bild zu studieren, wird den zwingenden Eindruck nicht vergessen, den die methodische Minimierung und schließlich die Eliminierung von Bildräumlichkeit hervorrufen. Die Werke scheinen aus der atmosphärischen Tiefe des kubistischen Helldunkels nach und nach an die Oberfläche zu steigen. 1921 hat sich die Bildfläche als ununterbrochene Ebene konsolidiert, drängt sie als Ganzes nach vorn, trotz der traditionell Räumlichkeit evozierenden starken Kontraste zwischen Buntfarbe und unbunter Farbe, Linie und Fläche, Schwarz und Weiß. Mondrian steigert diese intensive, fast haptische Prägnanz der opaken Bildoberfläche in den folgenden Jahren noch durch den zunehmenden Einsatz hellgrauer und weißer Flächen, die die Binnengliederung extrem reduzieren und vornehmlich in Rautenformaten die Objektivität des Bildträgers unabweisbar vor Augen stellen. Die forcierte Entmächtigung der Linie als gestaltgebender ideell-materieller Größe bringt eine sinnlich intensive ›Wirklichkeit‹ des Bildes hervor, deren Status in der Forschung

kontrovers diskutiert wird. Die Frage, ob und inwiefern Mondrians Verfestigung der Malschicht in einer zwar immer noch bildmäßigen, aber jede Unterscheidung von Form und Grund abweisenden kompakten Fläche den Literalismus der amerikanischen Avantgarde bis hin zur Minimal Art vorbereitete, gehört in diesen Diskussionszusammenhang; ebenso die Frage nach dem epistemologischen Stellenwert von Mondrians Konzept des »Abstrakt-Realen«. Der künstlerische Bruch mit dem modernistischen Bildmodell spricht wie ausgeführt dafür, Mondrian als Vorläufer der amerikanischen Avantgarde wahrzunehmen, die seine Materialisierung von Zeichnung und Farbe fortsetzte – im *drip*, im *colour-field* und in der Buchstäblichkeit der Minimal Art. Diese Einschätzung setzt allerdings voraus, dass man Mondrians künstlerische Leistung primär aus der Werkgeschichte und ihrer bildhistorischen Logik erschließt. In diesem Sinne wurde hier dargelegt, dass Mondrian als Theoretiker an der (zugunsten des »Universalen« von allen Inhalten entleerten) Darstellungsfunktion der Kunst festhält und so die 1921 künstlerisch erreichte egalitäre Flächigkeit von Linie und Farbe tendenziell durch ihre Idealisierung im räumlichen Schein wieder preisgibt.

Aus einer Perspektive, die den historischen Sinn von Mondrians Kunst an die Intention des Künstlerkommentars bindet, drängt sich hingegen die scharfe Trennung vom Paradigma der *literalness* auf. So wird Mondrians Repräsentationskritik von Sebastian Egenhofer wieder im Horizont einer ideellen Bildkritik verankert, deren Ziel nicht die Revision der Metaphysik des Tafelbildes, sondern gemäß Mondrians eigener Deutung die Durchsetzung eines prä- bzw. transperspektivischen »Neuen Realismus« ist.³⁴ Mondrians Konzepte des Abstrakt-Realen und des Universalen werden hier ausgedeutet als Beschreibungen einer wirklichkeitsgesättigten »Intensität«, die in der neoimpressionistischen Analyse des Lichts wurzelt. Mondrian hat demnach die repräsentative Funktion des Bildes nur im Hinblick auf seine memoriale Bindung an das Gewesene und somit seine mortifikatorische Dimension aufgelöst. Doch nur, um das Bild in ein »aktives, ein überströmendes Verhältnis zur Zukunft« zu versetzen, es als Zeugnis des Lebens selbst zu qualifizieren.³⁵

34 Sebastian Egenhofer, Abstraktion – Kapitalismus – Subjektivität. Die Wahrheitsfunktion des Werks in der Moderne, München 2008, bes. 281–301, hier 297. Ders., Der Ort des Bildes im Neoplastizismus, in: Produktionsästhetik, Zürich 2010, 35–78. Mondrian gab selbst seinem letzten, im Exil verfassten Essay den Titel »A New Realism« (1942/43). Holtzmann, James (wie Anm. 16), 345–350. Egenhofer (Sebastian Egenhofer, Der Ort des Bildes im Neoplastizismus, in: Ders., Produktionsästhetik, Zürich 2010, 35–77, 37) sieht wie schon einige Autoren vor ihm Mondrians Werk und Texte einem »spinozistischen Immanenzdenken« verpflichtet. Vgl. etwa Beat Wismer, Mondrians ästhetische Utopie, Baden 1985. Zur Kritik an diesem Deutungsmuster siehe Prange 2006, 184–190.

Ähnlich hat schon Jean-François Lyotard Barnett Newmans künstlerisches Verfahren als Erzeugung von »Intensitäten« gedeutet, die das Zeitalter »einer vom Wertgesetz befreiten Energiezirkulation« vorbereite.³⁶ Der supponierte unmittelbare künstlerische Weltbezug scheint eine Kritik am Kapitalismus zu gewährleisten, die in der Warenförmigkeit des minimalistischen Objekts, so schon der Vorwurf Greenbergs und Michael Frieds, anheim gegeben worden sei.³⁷ Zugunsten dieser Geschichtsschreibung müssen die Verdinglichungsmomente in Mondrians Werk stark abgewertet werden, wird der »neue Realismus« vornehmlich in den modernistischen Anteilen des Werks ausgemacht und der gängigen, auf Mondrians eigener Wertung basierenden Auffassung des Spätwerks als evolutionärem Höhepunkt der künstlerischen Entwicklung vertraut.

Demnach hätte Mondrian recht gehabt mit seinem 1943 geäußerten Urteil, er habe mit der Ölfarbe früher nur »gezeichnet«³⁸ und jetzt erst, mit dem Verzicht auf das Schwarz, werde die Priorität der Zeichnung obsolet. Tatsächlich opponieren die schwarzen Linien in *Tableau I* jedoch weit stärker gegen die schöpferischen Instanz des *disegno* als die farbigen Linien in *New York City* (Abb. 7), die keinen Widerstand in der Fläche finden, sondern diese wie ein Geflecht überspannen. Linie und Fläche werden hier wiederum in einem oszillierenden Farbraum optisch harmonisiert, ohne dass das hierarchische Verhältnis beider noch angestastet würde.

Mit Hans Heinz Holz lässt sich der avantgardistische, post-strukturalistisch erneuerte Realismus der Intensitäten auf die von Nietzsche und der Lebensphilosophie inspirierte Konzeption einer »geschehenden«, d. h. nicht mehr im Werk gerinnenden Kunst beziehen: »Die Konvergenz von überschwinglicher Metaphysik und Kunsttheorie« setzt an bei der »Erfahrung der Entfremdung [...], aus der der Mensch sich [...] in der ästhetischen Identifikation mit dem Leben freigesetzt wähnt.«³⁹ Die referenzlose Erfahrung von Intensität beglaubigt also das Gegebene eher als dass es dieses überschreiten könnte, was sich darin bestätigt, dass Mondrian seine Ästhetik der reinen Beziehungen mit den technokratischen Tendenzen der modernen Industriegesellschaft in

35 Egenhofer (wie Anm. 34), 297.

36 Jean-François Lyotard, *Intensitäten* (aus: *Des dispositifs pulsionels*, Paris, 1973), Berlin o. J., 48. Dies untergräbt die von Egenhofer beabsichtigte scharfe Trennung zwischen europäischer und amerikanischer Moderne.

37 Clement Greenberg, *Neuerdings die Skulptur* (1967), in: Stemmrich (wie Anm. 22), 324–333; Michael Fried, *Kunst und Objekthaftigkeit* (1967), ebd. 334–374.

38 Piet Mondrian in einem Schreiben vom 24.5.1943 an James Johnson Sweeney: »Only now, I become conscious that my work in black, white and little color planes has been merely ›drawing‹ in oil color.« Vgl. Egenhofer (wie Anm. 34), 297.

39 Hans Heinz Holz, *Vom Kunstwerk zur Ware*, Neuwied/Berlin 1972, 198.

Verbindung brachte: »Das Leben des heutigen Kulturmenschen wendet sich mehr und mehr vom Natürlichen ab; es wird immer mehr abstraktes Leben«, heißt es zu Beginn des programmatischen Essays zur Neuen Gestaltung.⁴⁰ Es ist die Realität der Entfremdung, die Mondrian im Ideal der reinen Bezüglichkeit (das ja die im Werk festgehaltene individuelle Größe zum Verschwinden bringt) zum Gesetz des Lebens erhebt. Gegen die Künstlertheorie und ihre wissenschaftliche Verifizierung ist deshalb der Künstler und Aufklärer Mondrian zu stellen, der in *Tableau I* beginnt, der Lehre des Neoplastizismus zu widersprechen, indem er sich der Repräsentation eines Universalen (und sei dieses die Bildfläche selbst) entzieht. Die 1921 erreichte Egalität von Linie und Fläche hebt die traditionelle Autorität der zeichnerischen Geste auf, die den ideellen Raum des Imaginären und Symbolischen markiert. Wenn, mit Lacan gedacht, diese Arbeit am Bild als Subjektkritik begriffen wird, ist die Stelle des Realen benannt, und zwar genau dort, wo der Realismus der Intensitäten, der ein universales Subjekt voraussetzt,⁴¹ versagt. In der Zertrümmerung der modernistischen Identität des Bildes mit sich selbst keimt das anschaulich nicht fassbare Reale, während Mondrians kunsthistorische Emphase der reinen Beziehungen, durch Lyotards Postmoderne sanktioniert, die Autorität des *disegno* letztlich trotz Preisgabe der Formgestalt bekräftigt, ja durch diesen Entgrenzungsakt absolut setzt.

40 Mondrian, Die neue Gestaltung (wie Anm. 12), 36.

41 Diese allmächtige Position des Subjekts entspricht genau der des Bildes; sie ist das unverzichtbare Fundament der repräsentativen Ganzheit, die in der Gestaltung des universalen Gleichgewichts behauptet wird. Der Künstler verfügt gemäß romantischer Genieauffassung über eine »objektive: Sensibilität, die ihn zur Erfahrung und daher auch zur Gestaltung des Universalen befähigt. Vgl. Mondrian, ebd., 6: »Wenn wir den bildlichen Ausdruck zu geben versuchen, drücken wir unsere universelle Wahrnehmung aus und damit unser universelles Wesen als Individuum.«

GRUNDLEGENDE LITERATUR ZUM THEMA:

Ausst.Kat. Mondrian / De Stijl, Centre Pompidou, Musée Nationale d'Art Moderne, 1.12.2010–21.3.2011

Ausst.Kat. Piet Mondrian 1972–1944, Haags Gemeentemuseum, 18.12.1994–30.4.1995, National Gallery of Art, 11.6.–4.9.1995, The Museum of Modern Art, New York, 1.10.1995–23.1.1996, Bern 1996.

Yve-Alain Bois, Piet Mondrian, New York City, in: *Painting as Model*, Cambridge/ London, 1990, 157–183

Ders., Der Bilderstürmer, in: *Ausst.Kat. Piet Mondrian 1972–1944*, Haags Gemeentemuseum, 18.12.1994–30.4.1995, National Gallery of Art, 11.6.–4.9.1995, The Museum of Modern Art, New York, 1.10.1995–23.1.1996, Bern 1996, 313–380

Sebastian Egenhofer, Der Ort des Bildes im Neoplastizismus, in: *Ders., Produktionsästhetik*, Zürich 2010, 35–77

Harry Holtzman, Martin S. James (Hrsg.), *The New Art. The New Life. The Collected Writings of Piet Mondrian*, Boston 1986, New York 1993

Hans L. Conrad Jaffé (Hrsg.), *De Stijl, 1917–1931. Der niederländische Beitrag zur modernen Kunst*, Frankfurt/ Berlin/ Wien, 1965 (deutsche Ausgabe der 1956 in Amsterdam erschienenen engl. Fassung)

Piet Mondrian, *Catalogue Raisonné*, Bd. 1: *Naturalistic Works until early 1911*, Bd. 2: *Work of 1911–1944*, hrsg. v. Robert P. Welsh und Joop M. Joosten, München 1998

Regine Prange, *Das ikonoklastische Bild. Piet Mondrian und die Selbstkritik der Kunst*, München 2006

Michel Seuphor, *Piet Mondrian. Leben und Werk*, Köln 1957

BILDNACHWEIS:

ABB. 1: PIET MONDRIAN, CATALOGUE RAISONNÉ, BD. 2: WORK OF 1911–1944, HRSG. V. ROBERT P. WELSH UND JOOP M. JOOSTEN, MÜNCHEN 1989, 207 **ABB. 2:** EBD., 32 **ABB. 3:** AUSST.KAT. PIET MONDRIAN 1972–1944, DEN HAAG, GEMEENTEMUSEUM, WASHINGTON, NATIONAL GALLERY OF ART, NEW YORK, THE MUSEUM OF MODERN ART, BERN 1996, ABB. 84, 191 **ABB. 4:** SUSANNE DEICHER, PIET MONDRIAN 1872–1944. KONSTRUKTION ÜBER DEM LEEREN, KÖLN 1994, 55 **ABB. 5:** AUSST.KAT. PIET MONDRIAN 1972–1944, ABB. 90, 198 **ABB. 6:** EBD., ABB. 164, 290 **ABB. 7A:** SLIM STEALINGWORTH (PSEUDONYM F. TOM WESSELMANN), TOM WESSELMANN, NEW YORK 1980, 113 **ABB. 7B:** URL [HTTP://WWW.FLICKR.COM/PHOTOS/HANNEOR-LA/3801396211/in/photostream](http://www.flickr.com/photos/hanneor-la/3801396211/in/photostream) [LETZTER ZUGRIFF AM 8.2.2013]