

Oskar Bättschmann

Piet Mondrian: Reihe, Oval und Quadrat

Die Reihe

Das erste Bild, das eine Wiederholung von ähnlichen Formen enthält, malte Piet Mondrian im Alter von achtzehn oder zwanzig Jahren. Es handelt es sich um die Darstellung einer Reihe von fünf Figuren aus aneinander gelehnten Roggengarben.¹ Mondrian stellte sie schräg ins Bild und begrenzte die Reihe durch einen dunklen Strauch im Vordergrund links. Hinter dem Sektor eines abgeernteten Feldes brachte er eine weitere Reihe von Garben am Horizont an. In der gleichen Zeit entdeckte er sein Interesse an Spiegelungen im Wasser, die ähnlich der Reihung eine Form der Wiederholung ist und von vielen eingesetzt wurde.² In den Darstellungen von Waldpartien, die um 1898/99 entstanden, versuchte Mondrian die Kombination der vielfachen Wiederholung von Senkrechten mit einer beidseitigen Begrenzung im Vordergrund und einer kompositionellen Zentrierung durch die pyramidale Aufwölbung des Waldbodens (*Abb. 1*).³ Die Problematik dieser Kombination zweier gegensätzlicher Kompositionsprinzipien – die prinzipiell un abgeschlossene Reihung ähnlicher Formen und die Begrenzung oder Zentrierung der Reihung – wird angezeigt durch die schräge Furche im Waldboden, die wie ein Schnitt das Bild zerteilt und sowohl die Reihung wie auch die Zentrierung stört. Die Kombination beider Prinzipien interessierte Mondrian auch im *Stilleben mit Äpfeln, Ingvertopf und Schale* von 1901.⁴

Um 1905 griff Mondrian das Motiv der bildparallel angeordneten Weiden auf, deren Stämme sich im Wasser spiegeln. In der kleinformatigen Skizze *Reihe von jungen Weiden mit Spiegelung* nimmt das Wasser den Vordergrund oder eher den untersten horizontalen Bildstreifen ein, darüber lagern die waagrechten Streifen der Wiese und des Himmels.⁵ Mit diesen bildparallelen horizontalen Streifen wird eine Landschaftskomposition wiederholt, die sich zu Beginn des 17. Jahrhunderts in Holland ausgebildet hatte. Die holländischen Flachlandschaften sind Prospekte ohne betonte kompositionelle Rahmung oder innerbildliche seitliche Begrenzungen. Ähnliches findet sich bereits unter Albrecht Dürers topographischen Aquarellen aus Oberitalien und Nürnberg.⁶ Wolfgang Stechow wies 1966 auf querformatige panoramatische Ansichten von Hendrick Goltzius und Hercules Segers hin.⁷ In der *Ansicht von Amersfoort* zeigt Hercules Segers das ausgedehnte flache Land und die von Windmühlen und Türmen abwechslungslos gegliederte Silhouette der Stadt.⁸ Selbstverständlich sind bei den holländischen Flachlandschaften wie auch bei den Wiederholungen des 19. Jahrhunderts eine große Zahl von kompositorischen Maßnahmen festzustellen. Dazu gehören die Wahl des Ausschnittes, die Bestimmung der Horizonthöhe und damit des Verhältnisses von Erde und Himmel, die Positionierung der Gebäude – bei Segers die Positionierung von Amersfoort mit dem markanten Kirchturm, bei Rembrandt in der Radierung *Das Landgut des Goldwägers* von 1651 die Verteilung von Sachsenburg und Haarlem, oder bei Jacob van Ruisdaels Panora-

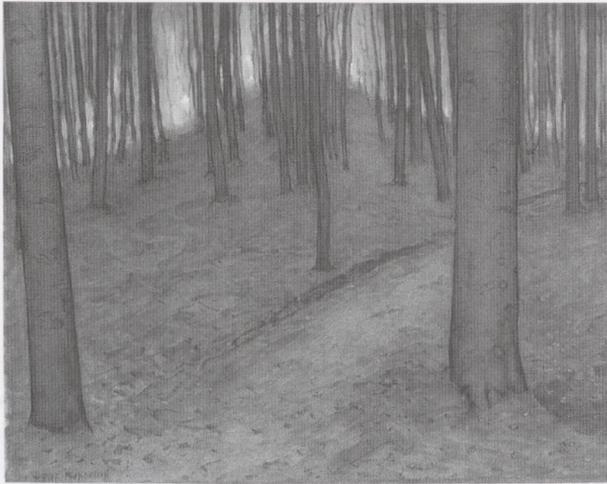


Abb. 1: Piet Mondrian, Wald mit Buchenbäumen, ca. 1899,
Aquarell und Gouache, 45,4 x 57 cm, Den Haag,
Gemeentemuseum

malandschaften, den *Harlempjes*, die Positionierung der Gehöfte und der Kirche von Haarlem um die Bildmitte. Aber diese seitlich nicht begrenzten Kompositionen zeigen an, daß sie Ausschnitte aus einem horizontal sich fortsetzenden Kontinuum präsentieren.⁹

In *Reihe von jungen Weiden mit Spiegelung* fügte Mondrian die senkrechten Weidenstämme in einen solchen Ausschnitt aus einem nicht begrenzten Kontinuum ein. Die Wiederholung der Stämme partizipiert so an der virtuellen Unendlichkeit der horizontalen Erstreckung, und die Reihung wird zu einer Abkürzung der unendlichen Wiederholung. Das Motiv der tiefenräumlich gestaffelten oder bildparallel angeordneten Reihe kommt vor 1900 vielfach vor. Georges Seurat zeichnete um 1883/84 mit dem Conté-Stift eine bildparallele Reihe von schwarzen Stämmen, die sich im Wasser spiegeln.¹⁰ Bei Claude Monet finden sich unabgeschlossene Kompositionen mit Baumreihen die wiederum Teil von Serien sind, die fortgesetzt werden könnten. Charakteristisch sind die Darstellungen von Pappeln in bildparalleler Reihung, die 1887 einsetzen und in den 1890er Jahren fortgesetzt werden. In einer andern Serie kombinierte Monet die bildparallele Reihung mit der S-förmig in die Raumentiefe schwingenden Reihe unter unterschiedlichen Beleuchtungen.¹¹ In Arles griff Vincent van Gogh 1889 die rhythmisierte Repetition von Weidenstämmen am Wasser auf und konfrontierte die Nähe der Stämme mit der räumlichen Erstreckung von schrägen Feldern mit blühenden Bäumen vom jenseitigen Ufer bis zum Horizont (*Abb. 2*).¹² Die farbige Einheit wird hervorgebracht durch die Verwendung von Ultramarin, Weiß und Grün und gesteigert durch die sparsam gesetzten Kontraste in rötlichem Ocker und Rosa. In einfacher Form griff Mondrian die Staffelnung von Pappeln in die Raumentiefe, verbunden mit der Spiegelung im Wasser, um 1905–1907 auf.¹³ 1907–1908 kam er auf Staffelnung und Reihung von Bäumen am Wasser in zwei Gemälden und einer Zeichnung zurück.¹⁴



Abb. 2: Vincent van Gogh, Blick auf Arles, 1889, Lw.,
72 x 92 cm, München, Neue Pinakothek

Das Oval

Das Oval als umschließende Form taucht erstmals um 1905–1907 bei Mondrian während seiner Beschäftigung mit dem Geinrust-Gehöft auf. Ein Aquarell *Das Geinrust Gehöft in der Regenlandschaft* (Abb. 3) zeigt unterhalb der Bildmitte einen horizontalen Kanal. An dessen jenseitigem Ufer steht eine Reihe von dünnen Baumstämmen vor dem Gehöft und dem grauen Himmel. Die lichten Kronen formen einen Bogen, der in der Bildmitte kulminiert und nach beiden Seiten praktisch symmetrisch abfällt. Die grau-grüne Wiese und die graue Wasserfläche am untern Bildrand antworten wie ein Spiegel auf den Bogen der Baumkronen, und die dünnen Sträucher wiederholen die filigranen Äste. Damit ergibt sich aus der konvexen und der konkaven Form eine Art von Oval. In der Ölskizze *Das Geinrust Gehöft im Nebel* von circa 1906–1907 vereinfachte und verdeutlichte Mondrian die Entsprechungen von Oben und Unten.¹⁵

Das Oval – das Eirund, wie der deutsche Ausdruck heißt – taucht bei Mondrian wieder auf in den Seestücken von 1909, wo die unendliche Erstreckung des Meeres und der Dünen in einer Form zusammengefaßt wird oder eine ovale Form ein kleineres oder größeres Zentrum bildet.¹⁶ Die ersten betonten Ovale auf einer rechteckigen Fläche kommen erst 1913 auf, und ein kontinuierlicher Zusammenhang läßt sich mit den Beschäftigungen während der Zwischenzeit nicht ohne weiteres erkennen. Mit *Tableau No. 3: Composition im Oval* und der zugehörigen Studie wird ein geschlossenes stehendes Eirund umgeben von einer rechteckigen Rahmung, die beim Gemälde bronzefarben auf die Leinwand aufgebracht ist.¹⁷ Das ovale Feld ist durchzogen von schwarzen, meist senkrecht ausgerichteten und mehrfach gebrochenen Linien. Die Bewegungsrichtung ist

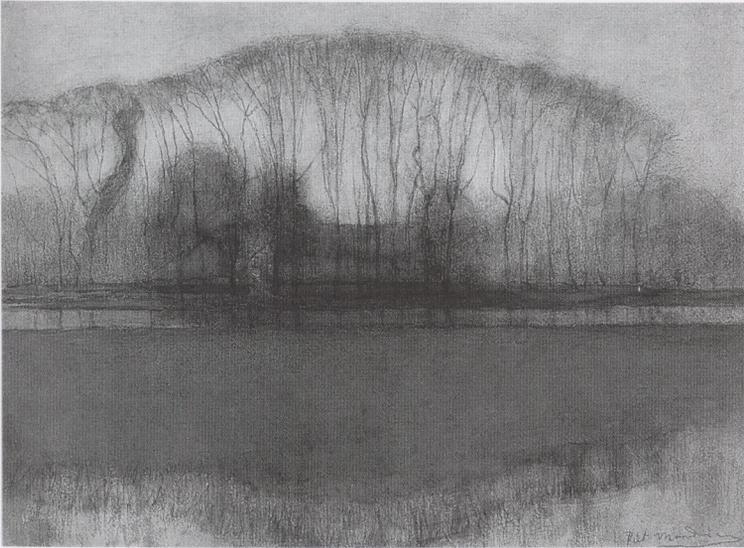


Abb. 3: Piet Mondrian, Die Geintrust Farm in der Regenlandschaft, ca. 1905–06, Haarlem, Frans Hals Museum

aufwärts, von einer Basis aus, die im unteren Drittel durch eher waagrechte und dunklere Striche markiert wird. Für die Flächen brauchte Mondrian weißliches und rötliches Grau und Ocker. Gegen die Ränder des Ovals werden die schwarzen Striche und die Flächen heller, so daß sich auch die Kontraste abschwächen. Vom Dezember 1911 bis zum Juli 1914 hielt sich Mondrian mit Ausnahme der Sommermonate in Paris auf und stellte 1913 im Salon des Indépendants aus. Die gebrochenen Linien und die Farbigkeit stammen von kubistischen Gemälden, wie Guillaume Apollinaire feststellte, nicht ohne die Differenz zu betonen: „Mondrian geht aus den Kubisten hervor, imitiert sie aber nicht. Er scheint vor allem unter dem Einfluß von Picasso zu stehen, aber seine Persönlichkeit ist nicht beschädigt. Seine Bäume und das Porträt einer Frau offenbaren eine sensible Intelligenz. Dieser Kubismus – ein sehr abstrakter – verfolgt einen Weg, der sich von dem zu unterscheiden scheint, den Braque und Picasso nehmen, deren Forschungen in dieser Materie derzeit sehr viel Interesse wecken.“¹⁸

Zwischen 1913 und 1917 experimentierte Mondrian mit verschiedenen Begrenzungen auf der Bildfläche bei gleichzeitiger allmählicher Reduktion der Richtungen der Striche auf waagrecht und senkrecht innerhalb der bemalten Fläche. Ein Werk wie *Tableau No. 2/Composition No. VII* von 1913 zeigt eine Konzentration von geraden und gebogenen Strichen auf Hellgrau und Ocker in einer unbestimmbaren Form, die zum querrchteckigen Format in hellgrauem Nebel sich auflöst. Die ursprüngliche Rahmung ist zwar nicht erhalten, aber durch eine Ausstellungsphotographie von 1950 dokumentiert. Danach dürfte es sich um eine Leiste mit nach hinten abfallendem schrägen Profil gehandelt haben, durch die das Gemälde nach vorn gesetzt wurde.¹⁹

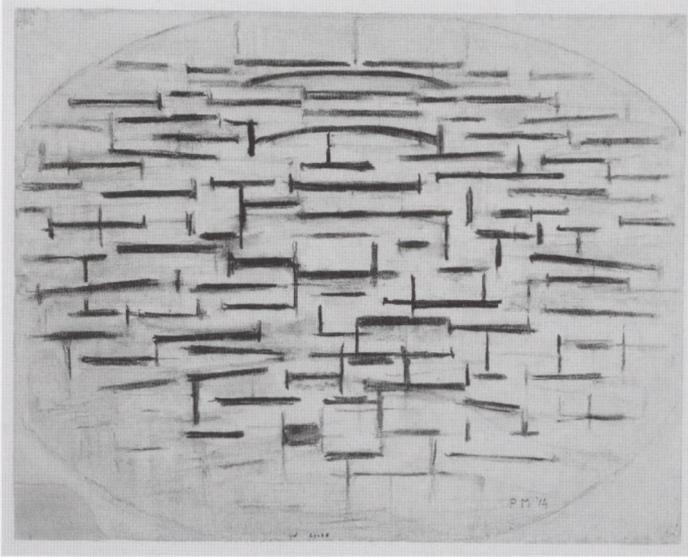


Abb. 4: Piet Mondrian, Ozean 3, 1914, Kohle/Papier, 50,5 x 63 cm,
Stuttgart, Staatsgalerie, Graph. Sammlung

1914 führte Mondrian zur Betonung der innerbildlichen Begrenzung das mit einer Linie umrissene stehende oder liegende Oval wieder ein, das die nebulöse Auflösung der unbestimmten Komposition zur rechteckigen Grundfläche aufhob. Die stehenden Ovale nannte er zunächst *Tableau* oder *Komposition*, danach 1914 und 1915 auch *Kirchenfassade* oder *Baum*.²⁰ Die liegenden Ovale, ausgeführt in Kohle und Gouache, bilden die Serie der Ozeandarstellungen (Abb. 4) mit oder ohne Pier und Sternenlicht. Diese Serie ist mit Kohle oder Tinte auf Papier ausgeführt, teilweise wurde Gouache verwendet für Korrekturen bzw. für die Aufhellung der Felder, und häufig wird ein Format von ca. 50 x 63 cm gebraucht, einige Werke sind auf größeren Formaten von ca. 90 x 110 oder 120 cm ausgeführt. Mondrian hat auf der rechteckigen Fläche ein großes Oval umrissen und die Fläche mit kurzen vertikalen und horizontalen Strichen so gefüllt, daß sich eine bilateral symmetrische Anordnung ergibt, wobei gelegentlich die Mittelachse betont wird durch einen Segmentbogen oder durch längere vertikale Striche. In einigen Beispielen ist die Intensität der schwarzen Striche zum begrenzenden Oval hin abgeschwächt, so daß sich eine scheinbare Wölbung herstellt, und in anderen Beispielen ist die begrenzende Linie kaum sichtbar oder überhaupt weggelassen, so daß die waagrechten und senkrechten Striche allein das Oval gegenüber der rechteckigen Bildfläche markieren.

Die Fassung *Pier and Ocean 5* trägt einen besonderen Titel *Zee en Sterrenlicht*, und bei der auf Leinwand in Weiß und Schwarz und Grau ausgeführten *Komposition 10* wird der Serientitel lediglich als Anhang angeführt. In *Zee en Sterrenlicht* sind zwischen den vertikalen und horizontalen Strichen einige Weißflächen in unregelmäßiger Verteilung eingebracht.²¹ In *Komposition 10 in Schwarz und Weiß* von 1915 füllen die schwarzen Striche ein großes

weißes Oval aus, dessen Rand abgeschwächt ist und oben und unten an die Grenze des Bildfeldes stößt. Für die *Komposition 10 in Schwarz und Weiß* liegt die Rekonstruktion eines Rahmens vor. Danach war das Gemälde auf den Rahmen aufgesetzt.²² Zu dieser Art der Einfassung gibt es eine knappe Äußerung Mondrians in einem Brief an James Johnson Sweeney von 1943, die postum publiziert wurde: „Soweit ich weiß war ich der erste, der das Gemälde nach vorn gesetzt hat, vor den Rahmen, statt es in den Rahmen einzusetzen [...] Ich hatte bemerkt, daß ein Gemälde ohne Rahmen besser wirkt als ein gerahmtes und daß ein Rahmen Empfindungen von drei Dimensionen bewirkt. Er gibt die Illusion von Tiefe, und deshalb nahm ich einen Rahmen aus flachen Holzleisten und montierte das Gemälde darauf. Auf diese Weise habe ich es zu einer realeren Existenz gebracht.“²³ Die *Komposition 10 in Schwarz und Weiß* wurde im Oktober 1915 im Stedelijk Museum in Amsterdam ausgestellt und von Theo van Doesburg als das wichtigste und spirituellste Gemälde in der Ausstellung besprochen.²⁴ Das Werk gebe, meinte Doesburg, den Eindruck von Frieden, und die Reduktion auf Schwarz und Weiß wie auf horizontale und vertikale Linien bringe ein rein künstlerisches Phänomen hervor: Es zeige Kunst im Werden. Zudem sollte das Gemälde nach Meinung von van Doesburg ganz für sich allein gehängt werden. Worauf van Doesburg hier hinweist, ist Mondrians äußerste Reduktion der Mittel auf Weiß und Schwarz und auf die Linie in den zwei Richtungen senkrecht und waagrecht. Bedeutend ist die Bemerkung van Doesburgs über die Kunst im Werden, die als kurze Umschreibung des künstlerischen Ziels Mondrians aufgefaßt werden kann.

Mondrian begann 1916 die *Komposition in Linien* (Abb. 5) und überarbeitete sie im folgenden Jahr: Der erste Zustand ist photographisch dokumentiert, im zweiten Zustand wurde das Bild 1917 in Amsterdam ausgestellt. Eine Photographie dokumentiert die Hängung des schwarz-weißen quadratischen Bildes zwischen zwei kleinformatigen farbigen Gemälden.²⁵ Von der Präsentation des Gemäldes zwischen den beiden Kompositionen in Farbe war Mondrian sehr befriedigt. Die Photographie scheint zu belegen, daß die drei Bilder auf die Rahmen oder Rahmenleisten aufgesetzt waren, die mit weißer Farbe bemalt waren, wie Joosten vermutet. Da die Wand in dunkler Farbe gehalten ist, tendieren die Bilder sowohl plastisch durch die Rahmen wie optisch durch den Kontrast von Dunkel und Hell zu einer Dynamik in Richtung auf den Betrachter. Im Gegensatz zu den Ozean-Kompositionen enthält die *Komposition in Linien* keine Anregungen für Assoziationen mit Pier oder Wellen, und die Binnenrahmung ist nicht mehr ein Oval. Die waagrecht und senkrecht schwarzen Striche formen ein kreisähnliches Gebilde, das von den vier Seiten des Quadrats angeschnitten wird.

Die Anschneidung der großen Binnenform findet sich bereits in den Ovalkompositionen mit Ausnahme von *Pier und Ozean 5: Meer und Sternenlicht* von 1915. Die senkrechten und waagrecht Elemente scheinen aber von der Begrenzung durch das Bildformat erst in *Komposition in Linien* von 1917 betroffen zu sein. Gleichzeitig werden die rechteckigen farbigen und schwarzen Elemente in den Kompositionen in Farbe A und B auf der weißen Bildfläche zu einer größeren Figur zusammengefügt und am oberen Rand teilweise angeschnitten. Die senkrechten und waagrecht Ovalkompositionen dienen der Festlegung und Isolierung der Elemente der Malerei und ihrer Einbringung in eine fruchtbare Form, deren Expansionsdrang verdeutlicht wird durch die Überschneidung durch das Bildfeld.

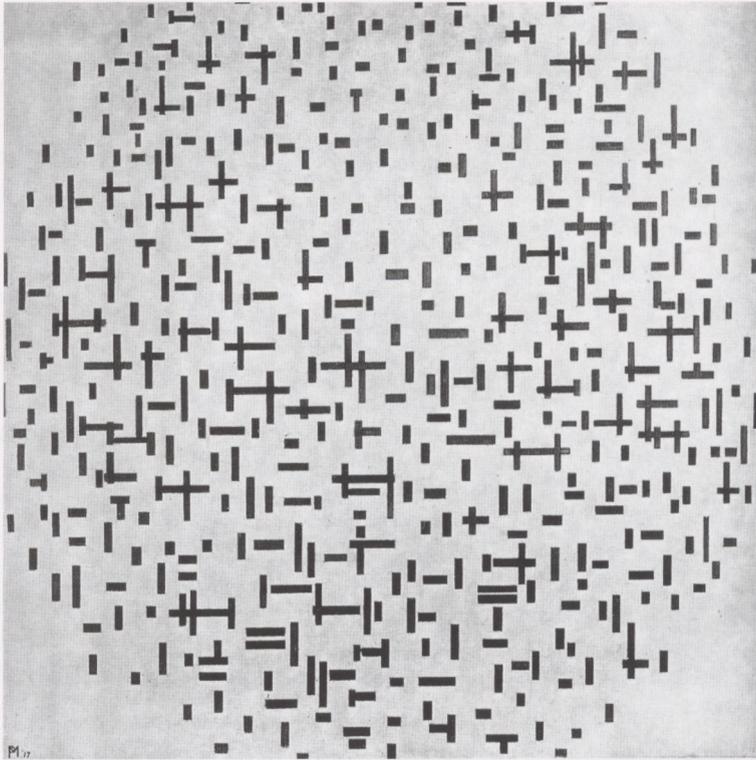


Abb. 5: Piet Mondrian, Komposition in Linien, 1917, Öl/Lw., 108 x 108 cm, Otterloo, Rijksmuseum Kröller-Müller

Die ursprüngliche Rahmung, die in wenigen Fällen durch Bilddokumente belegt ist, sowie die Präsentation der weißen Bilder auf einer dunklen Wand unterstützt einerseits den Objektcharakter der Bilder wie auch die Expansion nach vorn.

Elemente in der fruchtbaren Form

Die Ergebnisse dieser kurzen Analyse der Ovalkompositionen sind: a) ein Bild enthält und zeigt die Elemente der Malerei: (schwarze) Linien in den beiden Grundrichtungen und die (farbige) Fläche; b) die Elemente sind in einer fruchtbaren Form (einem Eirund, einem Kreis) angeordnet; c) durch Überschneidung der fruchtbaren Form durch den Bildrand wird deren virtuelle Expansion angezeigt; d) das Aufsetzen des Gemäldes auf den Rahmen und die Präsentation des hellen Gemäldes auf einem dunklen Rahmen oder einer dunklen Wand richtet die Expansion zum Betrachter.

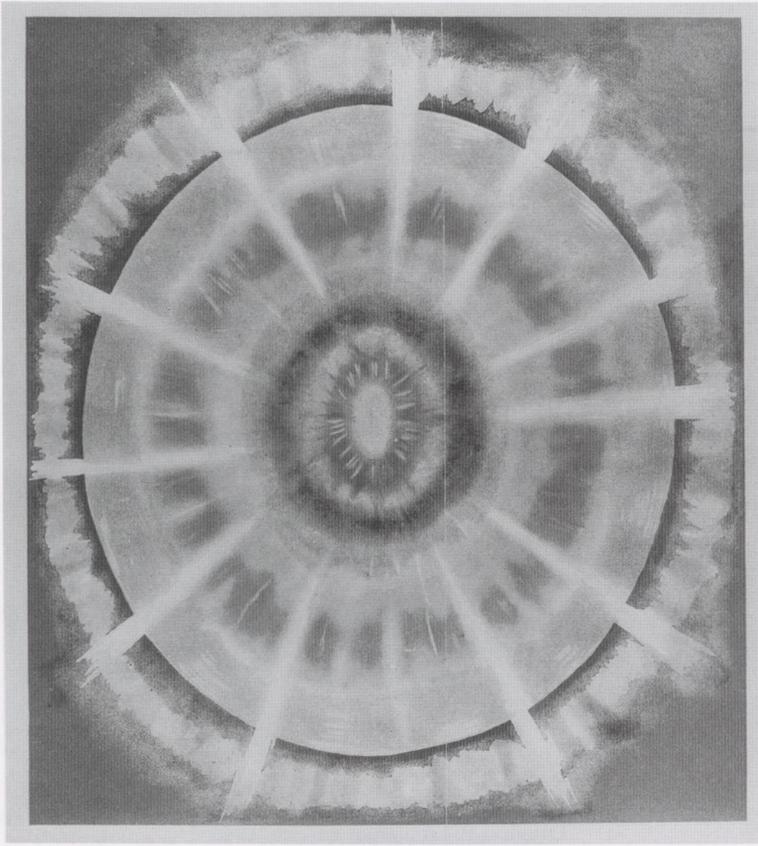


Abb. 6: Charles W. Leadbeater, Der Astralkörper des Arhat

Die fruchtbare Form ist das Eirund, das Oval. Mondrian war um 1910/15 keineswegs der einzige, der diese von Urzeiten sinngeladene Form favorisierte. Die vielen Arten der Esoterik und des Okkultismus, die gegen Ende des 19. Jahrhunderts das verdrängte orientalische und das geheime magische, hermetische Wissen und die alchemistischen Praktiken wie auch die Geheimlehren der Kabbala, der Rosenkreuzer und der Freimaurer wieder aufbereiteten, waren erneut auf die geheimnisvolle Entsprechung von Kosmos und Ei gestoßen. Charles Leadbeater, ein führendes Mitglied der Theosophischen Gesellschaft, malte vielfach den „Astralkörper“ des Menschen als Eirund. In seinem Buch *Man visible and invisible* von 1902 zeigte Leadbeater unter anderem den Astralkörper des Meisters als expandierendes Eirund (Abb. 6). Die englische Sozialistin Annie Besant, die 1906 die Leitung der Theosophischen Gesellschaft übernommen hatte, bestätigte 1908 durch die Erkundung des Bhagavad-Gita das Ei als Form des Makro- und Mikrokosmos in der Theosophie, ferner nannte sie die Aura, die magnetische Sphäre, von der die Lebewesen umgeben sind, *Auric Egg*, und wies an der Eiform die Entsprechung zwischen dem spirituellen Kosmos, dem inneren Menschen und seinem Kopf auf. Gleichfalls 1908

demonstrierten Besant und Leadbeater in *Occult Chemistry* die durch Hellssehen offenbarte Organisation der „proto-elementaren“ Materie in Kreisen und Eiformen.²⁶

Die Wirkung der Spiritismen und Okkultismen auf die Künste um 1900 ist seit längerem Gegenstand kunstgeschichtlicher Aufmerksamkeit.²⁷ Daß die spiritistische Auszeichnung des Eies auch in der Malerei aufgegriffen wurde, läßt sich mit einigen Beispielen belegen. 1913 malte Morgan Russell in einem schwarzen Rechteck ein offenes kosmogonisches Ei, dessen chaotisches Inneres die Grundfarben Gelb, Rot, Grün, Blau nebst Weiß und Schwarz zeigt.²⁸ Die Beschäftigung Mondrians mit dem stehenden oder liegenden Eirund dürfte nicht unabhängig sein von seiner Mitgliedschaft in der Theosophischen Gesellschaft in den Niederlanden seit 1909. Daß die Ozeanserie einen kosmischen Bezug hat, wird am deutlichsten mit dem Titel *Zee en Sterrenlucht – Meer und Sternenlicht*. Nach der These von Robert Welsh von 1971 könnte sich das Oval beziehen auf die Vorstellung vom „Weltei“, die in antiken Kosmologien und wieder in der Theosophie Helena Blavatzkys eine Rolle spielte.²⁹

In Paris, einem der spiritistischen Zentren um 1900, griff Constantin Brancusi die Form des Eies während längerer Zeit unter mehrfachen Wiederholungen auf.³⁰ Die Arbeit *Der Anfang der Welt* setzt sich zusammen aus einem liegenden Marmorei, das auf einer kreisrunden Metallplatte liegt, die auf das mittlere Prisma eines gestuften Sockels auf kreuzförmigem Grundriss montiert ist.³¹ Bereits an der *Armory Show* von 1913 in New York war Brancusi der amerikanischen Kritik als der von der Eiform besessene Künstler aufgefallen, und mit der Ausstellung 1914 in der Photo-Secession Gallery in New York und den Ausstellungen 1916 in Marius de Zayas's Modern Gallery in New York, 1926 in der Galerie Wildenstein and Brummer in New York, 1927 im Arts Club of Chicago, sahen sich die Kritiker im Befund auf eine eigenartige Obsession des Künstlers bestätigt. Der Katalog für die Ausstellung bei Wildenstein and Brummer in New York 1926 bildete als Frontispiz die bemerkenswerte Photographie des *Anfangs der Welt* ab.³²

Damit sei behauptet, Mondrian habe in den Ovalkompositionen der 1910er Jahre eine Abstraktionsarbeit im Wortsinn des „abstrahere“ betrieben, nämlich des Wegziehens und Wegreißens. Das Ziel war nicht das, was heute als „abstraktes“ Bild bezeichnet wird, womit die begriffliche Irreführung perpetuiert wird, die auch wegen des zu spät erfolgten und ungeschickten Einspruchs von Theo van Doesburg wohl nicht mehr korrigierbar ist. Was Mondrian als malerische Abstraktion verstand, zeigt lehrbuchmäßig die Serie der Bäume. Das Ziel dieser Abstraktion im Wortsinn war die Präparierung der Elemente der Malerei, damit diese Kunstgattung neu begründet werden könne. Zur Irreführung durch die Bezeichnung „abstraktes Bild“ hat Yve-Alain Bois 1994 mit dem Beitrag *The Iconoclast* ein weiteres verhängnisvolles Missverständnis hinzugefügt, das zu einer ansteckenden Besinnungslosigkeit geführt hat.³³ Mit Ikonoklasmus hat das Unternehmen von Piet Mondrian nichts zu tun, im Gegenteil: es ist einer der zahlreichen Versuche, die Malerei neu zu begründen.³⁴ Diese neue Begründung erfolgt über die Rückführung der Malerei auf ihre Elemente und deren Einfügung ins kosmogonische Welt-Ei, dem neu gefundenen Ursprung nach theosophischer Auffassung.³⁵ In Bezug auf die Konsequenz, aber auch in Bezug auf die Anlehnung an die Theosophie, ist Mondrians Neubegründung der Malerei derjenigen von Wassily Kandinsky an die Seite zu stellen.³⁶

Das Quadrat der Unendlichkeit

Mondrian gab es 1917 nach den beiden Kompositionen A und B in Farbe auf, die Bildfläche zum Schauplatz des Auftritts einer umschließenden Form mit den Elementen der Malerei zu machen. Mit der Aufgabe der Eiform scheint Mondrian auch ausdrücklich auf eine Rahmung der Bilder verzichtet zu haben. *Komposition A* sandte er 1920 ohne Rahmung nach Rotterdam und wollte das Bild auch ohne Rahmen ausgestellt haben, erwartete aber von van Doesburg, dass dem Bild viel Licht gegeben werde. Zur *Komposition B* schrieb Mondrian am 31. März 1921 an den Architekten J. J. P. Oud folgendes über die Rahmung: „Ich möchte von einer Rahmung der Leinwand abraten. Ich nehme an, Doesburg bemalte die Nägel grau, wenn nicht, kann es immer noch gemacht werden. Meine Werke wirken am besten ohne Rahmen.“³⁷ Dann folgt ein Zugeständnis an den potentiellen Käufer, den Oud vermitteln wollte, mit anleitenden Skizzen: „Doch wenn der Herr es ein wenig herausputzen möchte, könnte es so gemacht werden wie ich es mache, indem ich eine dünne hölzerne Leiste (in der Dicke eines Lineals) *gegen* [den Spannrahmen] nagle wie dies. Diese Zeichnung ist nicht sehr klar, aber Sie werden es verstehen. Die Leiste könnte matt-vergoldet oder weiß oder grau sein.“³⁸

Der propagierte oder auch empfohlene Verzicht auf die Rahmung der Bilder ist wichtiger als die Konzessionen, die Mondrian gegenüber einem Käufer einzugehen bereit war. Der Verzicht auf die Rahmung ist die Konsequenz von Mondrians Entwicklung des unendlichen Bildes, das keine sichtbare Begrenzung haben sollte. Bereits in den Kompositionen mit Farbflächen der Jahre 1917 und 1918 und den Gitterkompositionen von 1918 und 1919 stellte Mondrian die Bildfläche als Ausschnitt eines Musters dar, dessen Möglichkeiten der Wiederholung virtuell unbegrenzt sind. In *Komposition mit Farbflächen und grauen Linien* sind die Farbflächen in Rosa, Blau, Gelb und Weiß wie auch das unregelmäßige Gitter von der Leinwandbegrenzung durchschnitten, und die originale Rahmung, die nicht erhalten ist, war von der Bildebene zurückgesetzt.³⁹

Gibt es historische oder zeitgenössische Parallelen zu Mondrians Entgrenzung des Bildes durch eine Abbeviatur des Unendlichen? Eine historische Parallele – mit der die historische Vorgabe nicht ausgeschlossen wird – liefert Robert Fludd, alias Robertus de Fluctibus, Arzt und Philosoph mit Neigung zur Mystik oder zu dem, was heute Esoterik oder Okkultismus genannt und aus der Wissenschaft ausgeschieden wird. Fludd publizierte 1617 ein zweibändiges Werk über die zwei Kosmen – Makro- und Mikrokosmos – und ihre Entsprechungen. Fludd lieferte die Vorlagen für die Illustration seines Buches an Matthäus Merian in Frankfurt/M, der die Radierungen für den Druck ausführte.⁴⁰ Die scheinbar einfachste, gleichwohl interessanteste Illustration findet sich zu Beginn des 5. Kapitels im ersten Band. Sie zeigt das Nichts oder das dunkle Chaos, aus dem Gott die Welt erschuf (*Abb. 7*). Dieser Illustration wurde seit der Ausstellung *The Spiritual in Art* von 1986 eine gewisse Bedeutung für die Genealogie der abstrakten Malerei zugesprochen – mit entsprechender Aufnahme von Robert Fludd in die Ahnengalerie der Abstraktion.⁴¹ Die Illustration von Fludd und Merian ist eine abbreviatorische Darstellung des Unendlichen (oder des Unbegrenzten). Dazu wurde ein Quadrat, eine richtungsneutrale Fläche, benützt, die auf allen vier Seiten auf dem Plattenrand die Beschriftung angefügt erhielt: *Et sic in infinitum*.

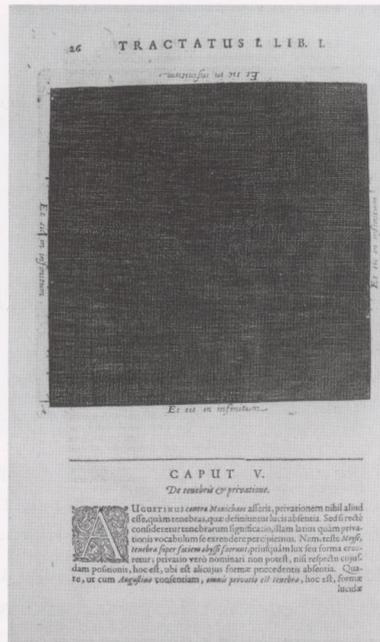


Abb. 7: Robert Fludd, Hyle,
die Ursubstanz der Schöpfung

Diese abbreviatorische Darstellung des Unendlichen durch ein schwarzes Quadrat, dessen Begrenzung in der Fläche durch eine Beschriftung im Denken aufgehoben werden soll, macht die Erfindung von Robert Fludd in unserem Zusammenhang bemerkenswert.

Der hauptsächliche Unterschied zwischen Fludd und Mondrian liegt darin, daß der eine das dunkle Chaos in einem Quadrat mit einer zu denkenden unendlichen Ausdehnung darstellt, der andere aber die elementaren Richtungen und die Primärfarben mit Weiß und Schwarz als Ausschnitt aus einer universalen Ordnung auffaßt. Ferner präsentiert Fludd einen historischen Befund (den Anfang der Welt), während Mondrian mit der Ordnung eine über alle Begrenzung hinausgreifende Hoffnung und gesellschaftliche Utopie verband. Aber sonst könnte die Beschriftung des Quadrats von Robert Fludd *Et sic in infinitum* an den Seiten aller Kompositionen in Quadraten, Rechtecken und Rhomben stehen, die Mondrian von 1918 an malte.

In den Gitterkompositionen von 1918 und 1919 präsentierte Mondrian eine radikale Wiederholung einer Struktur im Rhombus, die durch die Überlagerung von acht seitenparallelen und sechzehn diagonalen Teilungen hervorgebracht wurde.⁴² Die gleichmäßige Strukturierung der Bildfläche weist keine innere Begrenzung auf, so daß der Rhombus selbst als Teil einer virtuell unbegrenzten Struktur aufzufassen ist. Die folgenden rhomboiden und quadratischen Gitterkompositionen von 1919 experimentieren mit der Konfrontation zwischen der scheinbar unregelmäßigen Aufteilung des Bildfeldes durch senkrechte und

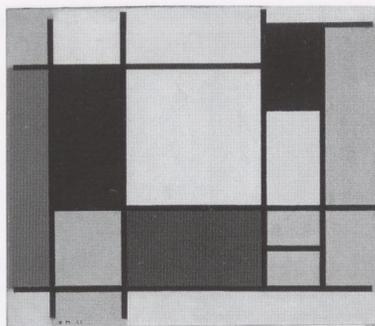


Abb. 8: Piet Mondrian, Komposition mit Gelb, Rot, Schwarz, Blau und Grau, 1920, Amsterdam, Stedelijk Museum

waagrechte Linien und unterschiedliche Flächen einerseits und der Durchschneidung der Linien und Flächen durch die begrenzte Leinwand andererseits. Auch für diese Abbreviationen einer unbegrenzten Struktur sind teilweise zurückgesetzte Leistenrahmen dokumentiert.⁴³

Offenbar vermochte Mondrian über die Farbfelder-Gemälde von 1919 im darauffolgenden Jahr die unregelmäßige Gitterstruktur mit den Primärfarben und Weiß, Schwarz und Grau zu verbinden. Die Tendenz der Kompositionen von 1920 zeigte allerdings eher auf in sich geschlossene Gemälde, in denen der dynamisch-harmonische Ausgleich der Gewichte der unterschiedlich farbigen Flächen zu einer Totalen gesteigert ist. Diese Gemälde bestehen für sich und präsentieren sich nicht als Teil und Anzeige eines größeren Universalen.⁴⁴ Eine Wandlung scheint sich noch 1920 anzubahnen mit den Kompositionen, in denen die Farbfelder in ein Gitter von schwarzen Linien eingefügt sind, und die Linien entweder kurz vor dem Rand der Leinwand enden oder ihn berühren und die farbigen Flächen von der Bildgrenze beschnitten werden.⁴⁵

Die Präsentation des Gemäldes als eines Teils oder Fragments eines größeren, nicht direkt darstellbaren Universalen stellt sich wieder her mit der *Komposition mit Gelb, Rot, Schwarz, Blau und Grau* (Abb. 8) von 1920.⁴⁶ Keine der schwarzen Linien ist an den Bildrand geführt, aber die Farbflächen sind zum Teil vollständig, zum Teil beschnitten, so daß der Eindruck eines Konflikts zwischen autonomer Abgeschlossenheit und Fragmentierung entsteht. Vielleicht ist es bedeutsam, daß Mondrian dieses Werk 1922 ohne Rahmung in die Ausstellung in Amsterdam gab. Das Gemälde als Ausschnitt aus einem nur im Fragment erfassbaren Ganzen bekräftigte die *Rhombus Komposition mit Gelb, Schwarz, Blau, Rot und Grau* von 1921.⁴⁷ Die schwarzen senkrechten und waagrechten Linien enden kurz vor den schrägen Seiten des Rhombus, während die Farbflächen alle mit Ausnahme des kleinen schwarzen Quadrats von den Seiten des Rhombus überschritten sind. Diese Unterscheidung in der Ausführung weist auf die Konfrontation zwischen dem Gemälde als einem eigenständigen Gebilde – was die ursprünglich zurückgesetzte Rahmenleiste

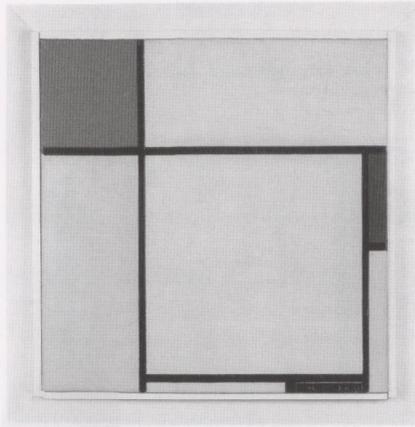


Abb. 9: Piet Mondrian, *Komposition mit Rot, Blau, Gelb und Schwarz*, 1929, 45,1 x 45,3 cm, New York, Solomon R. Guggenheim Museum (s. auch Farbabb. XII)

bestätigt – und der Komposition als Teil einer Struktur hin, über deren Begrenzung oder Unbegrenztheit nichts gesagt werden kann.

In den 1920er und 1930er Jahren repetierte und variierte Mondrian fortwährend die Konfrontation zwischen der Bildfläche als Nukleus einer unendlich wiederholbaren Struktur und der unvermeidbaren Begrenzung durch die Seitenlinien eines quadratischen oder rechteckigen Vierecks oder eines Rhombus. Die Rahmungen bestanden – soweit die Originale erhalten oder dokumentiert sind – von 1928 an meist aus einem weißen Rahmen aus einer flachen Leiste mit Gehrungsschnitt, und einer daraufgesetzten einfachen oder verdoppelten Leiste, die bis zur Höhe der Leinwand reichte oder darunter endete, so daß das Bild für den Betrachter das am nächsten stehende Objekt wurde.

Die *Komposition mit Rot, Blau, Gelb und Schwarz* (Abb. 9) von 1929 präsentiert sich im Guggenheim Museum in New York mit flachem Unterrahmen und aufgesetztem Leistenrahmen in Weiß.⁴⁸ Die schwarzen Linien fahren an allen Seiten bis zum Ende der Leinwand. Die Bildränder beschneiden die farbigen Felder und die weißen Felder mit Ausnahme des weißen Quadrats, das vor dem unteren und dem rechten Rand umschrieben ist. Gelb, Schwarz und Blau zeigen sich nur als schmale horizontale oder vertikale Streifen, während Rot eine nahezu quadratische Fläche beansprucht, die aber auch unvollständig zu sein scheint.

Meyer Schapiro publizierte 1978 einen Vortrag von 1971 über Ordnung und Zufall in der abstrakten Malerei und analysierte zu Beginn Mondrians *Rhombus mit vier Linien und Grau* (Abb. 10) von 1926 im Museum of Modern Art in New York.⁴⁹ Schapiro ging von der mehrfach wiederholten Äußerung von Mondrian aus, sein Ziel sei eine Kunst der „reinen Beziehungen“ und versprach eine minutiöse Analyse einiger Bilder. Am *Rhombus mit vier Linien und Grau*, entdeckt Schapiro am banalen Viereck, das in den Rhombus gesetzt ist, einen „komplexen Entwurf mit einer sorgfältig ausbalancierten Asymmetrie ungleicher Linien.“

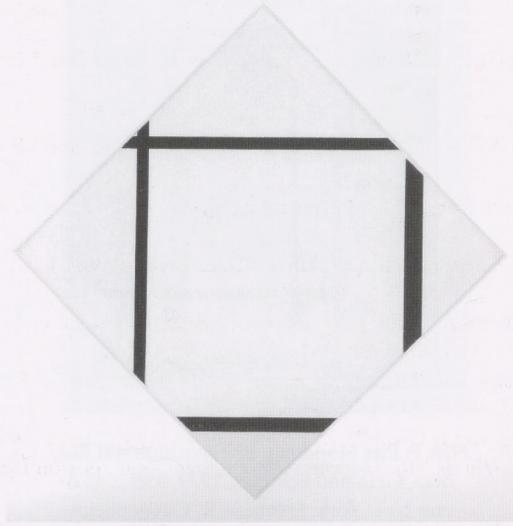


Abb. 10: Piet Mondrian, Rhombus mit vier Linien und Grau, 1926, Öl/Lw., 113,7 x 111,8 cm (Diagonalen), New York, Museum of Modern Art

Schapiro erkannte, daß die schwarze geometrische Figur vom Rhombus so durchschnitten wird, daß sie selbst die Erstreckung über die Leinwand hinaus anzuzeigen scheint.

Mondrians älterer Zeitgenosse Jan Toroop ließ gelegentlich die bildliche Darstellung auf den Plattenrahmen ausgreifen. Im *Gesang der Zeiten* von 1893 sind im vertieften Bildfeld Kain und Abel mit dem Guten und dem Bösen um eine Frau mit Sphinx gereiht und mit wellenförmigen parallelen Linien untereinander und mit dem Rahmen verbunden, auf dem unten der Tod und oben der Sternenhimmel angezeigt sind.⁵⁰ Oder Robert Delaunay erweiterte ein Fensterbild über den breiten Rahmen, und gab dazu die banale Erklärung, die Leinwand sei zu klein gewesen.⁵¹ Tatsächlich handelt es sich hier um zwei Beispiele, die ein ähnliches Problem vorlegen wie das von Mondrian bearbeitete: das Verhältnis der begrenzten Bildfläche zu etwas, das vielleicht als Vorstellung eines „Unbegrenzten“ zu bezeichnen wäre. Die skeptische Zurückhaltung scheint angesichts des zeitgenössisch unkontrollierten Hanges zum Kosmischen angebracht. Es dürfte sich um Ausgreifungen in Weltall-Assoziationen handeln, die noch der kritischen Analyse harren.

Mondrians Lösung unterscheidet sich radikal vom Ausgreifen über den Rahmen, d. h. dem Ausgreifen über die materielle Grenze des Gemäldes. Theo van Doesburg gab einen Hinweis mit seiner Bemerkung über Kunst im Werden. Mondrians Neubegründung der Malerei aus den Elementen schloß auch die neue Beziehung zwischen dem Begrenzten und dem Unbegrenzten ein, wobei diese Relation zu analysieren bleibt: Auf welche Art soll der (darstellbare) Teil auf das (nicht darstellbare) Ganze verweisen können? Das – meine ich – ist das noch ungelöste Problem, das Mondrians Werk stellt, und das durch Analyse der Werke, nicht durch ideologische Vereinnahmung bearbeitet werden kann.

Anmerkungen

- 1 Joop M. Joosten / Robert P. Welsh, *Piet Mondrian: catalogue raisonné*, 2 Bde., New York 1998, Bd. 1, Nr. A 17, 154–155.
- 2 Ebd., Nr. A19, 155.
- 3 Ebd., Nr. A87-A90, in A91 besetzen zwei weibliche Köpfe den Vordergrund rechts der Mitte, 189–191.
- 4 Ebd., Nr. A98, 196.
- 5 Ebd., Nr. A291, 270, eine frühere Datierung wird nicht ausgeschlossen. Vgl. auch ebd., Nrn. A288-290, A292, A296, 269–271.
- 6 Friedrich Winkler, *Die Zeichnungen Albrecht Dürers*, 4 Bde., Berlin 1936–39, Bd. 1, Nr. 99 und 116, 73–74, 87–88.
- 7 Wolfgang Stechow, *Dutch Landscape Painting of the Seventeenth Century*, London, 1966, 33–49.
- 8 John Rowlands, *Hercules Segers*, New York 1979, Nr. 31, 30.
- 9 Vgl. zum Problem: Oskar Bättschmann, 'Begrenzt – Unbegrenzt', in: *Vermessen. Landschaft und Ungegenständlichkeit*, hrsg. von W. Busch / O. Jehle, Zürich / Berlin 2007, 57–72.
- 10 Ausst.-Kat. *Seurat*, hrsg. von F. Cachin / R.L. Herbert, Paris 1991, Nr. 72, 140: *Bords de rivière*.
- 11 Paul Hayes Tucker, *Monet in the '90s. The Series Paintings*. Ausst.-Kat. Boston 1989, New Haven / London, 1989, 106–141.
- 12 Bayerische Staatsgemäldesammlungen München, Neue Pinakothek, 1981, 114–115, Inv. Nr. 8671.
- 13 Joosten / Welsh (wie Anm. 1), Bd. 1, Nr. A473-A482, 343–347.
- 14 Ebd., Nr. A658-A660, 430–431.
- 15 Ebd., Nr. A441 und A444, 332–333; vgl. die Zeichnung A440, 332.
- 16 Ebd., Nr. A693-695, 462–462.
- 17 Joosten / Welsh (wie Anm. 1), Bd. 2, Nr. B32-33, 219–220.
- 18 Guillaume Apollinaire, 'A travers le salon des indépendants' [1913], in: Ders., *Chroniques d'art 1902–1918*, hrsg. von L.-C. Breunig, Paris 1960, 378: „Le cubisme très abstrait de Mondrian [...], issu des cubistes, ne les imite point. Il paraît avoir avant tout subi l'influence de Picasso, mais sa personnalité reste entière. Ses arbres et son portrait de femme révèlent une cérébralité sensible. Ce cubisme suit une voie différente de celle que paraissent prendre Braque et Picasso dont les recherches de matière offrent tant d'intérêt en ce moment.“
- 19 Joosten / Welsh (wie Anm. 1), Bd. 2, Nr. B35, 222.
- 20 Ebd., Nr. B48, B49, 231–234, Nr. B53-55, 237–239, Nr. B57, B59, B60-62, 240-243, Nr. B71-75, 247–249.
- 21 Ebd., Nr. B78, 250–251.
- 22 Dokumentiert ebenfalls für *Komposition 1916*, vgl. Joosten / Welsh (wie Anm. 1), Bd. 2, Nr. B80, 253–254. – *Piet Mondrian 1872–1944*, Ausst.-Kat. Den Haag / Washington, New York 1994/1996, hrsg. von Yves-Alain Bois, Boston u. a. 1994, Nr. 71, 171–172.
- 23 'Eleven Europeans in America', in: *The Museum of Modern Art Bulletin*, 13, 4–5, 1946, 35–36; zit. in: *In Perfect Harmony. Bild und Rahmen 1950–1920*, Ausst.-Kat. Amsterdam / Wien 1995, hrsg. von Eva Mendgen, Zwolle 1995, 268, Nr. 57: „So far as I know, I was the first to bring the painting forward from the frame, rather than set it within the frame [...] I had noted that a picture without a frame works better than a framed one and that the framing causes sensations of three dimensions. It gives an illusion of depth, so I took a frame of plain wood and mounted my picture on it. In this way, I brought it to a more real existence.“
- 24 *Mondrian 1872–1944* (wie Anm. 22), Nr. 70, 169–170. – Joosten / Welsh (wie Anm. 1), Bd. 2, Nr. B79, 251–252: „Spiritually this work dominates all the others. The impression it makes is Peace; the stillness of the Soul. In its methodical construction, 'becoming' is more than 'being'. This is a pure element of art; for Art is not a 'being' but a 'becoming'. This 'becoming' is given in black and white. [...] To restrict the means to so little and then to give such a pure impression of art with nothing more than some white paint on a white canvas with horizontal and perpendicular lines is extraordinary. However, it should hang completely on its own. [...]“

- 25 Joosten / Welsh (wie Anm. 1), Bd. 2, Nr. B82-83, 255–257; vgl. dazu die Kompositionen in Farbe A und B, ebd. Nr. B84-85, 257–259. – *Mondrian 1872–1944* (wie Anm. 22), Nr. 72, 173–174 (bessere Wiedergabe der Ausstellungsaufnahme).
- 26 Charles W. Leadbeater, *Man Visible and Invisible, examples of different types of men as seen by means of trained clairvoyance*, London 1902 (die seltene Originalausgabe ist online verfügbar in der Universitätsbibliothek Heidelberg), dt.: *Der sichtbare und der unsichtbare Mensch: Darstellung verschiedener Menschentypen wie der geschulte Hellseher sie wahrnimmt*, Leipzig 1908. – Annie Besant, *Hints on the Study of the Bhagavad-Gita*, Benares 1908. – Annie Besant / Charles W. Leadbeater, *Occult Chemistry*, London 1908.
- 27 Vor allem: Sixten Ringbom, *The Sounding Cosmos. A Study in the Spiritualism of Kandinsky and the Genesis of Abstract Painting*, Abo 1970. – *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890–1985*, Ausst.-Kat. Los Angeles / Den Haag 1986/87, New York, 1986. – *Okkultismus und Avantgarde. Von Munch bis Mondrian 1900–1915*, Ausst.-Kat. Frankfurt 1995.
- 28 Morgan Russell, *Still Life Synchrony with Nude in Yellow*, 1913, Öl/Lw., 99,8 x 80,3 cm. San Diego, CA, Museum of Art. – Vgl. *Okkultismus und Avantgarde*, Ausst.-Kat. (wie Anm. 27), Nr. 341, 429.
- 29 Vgl. Oskar Bättschmann: ‚Welt-Kopf-Ei‘, in: *StM. Die Festschrift*, hrsg. von K. Gimmi u. a., Zürich 2005, 10–21.
- 30 Ca. 1908 für die Marmorskulptur *Kopf des eingeschlafenen Kindes*, 1909/10 für den Kopf *Schlafende Muse*, 1911 für den marmornen *Prometheus*, 1915 für den *Neugeborenen*, 1916 für die *Skulptur für Blinde*, 1917 für *Der erste Schrei*, 1920 für die Skulptur *Der Anfang der Welt* und 1921 für den *Torso eines Mädchens*.
- 31 Constantin Brancusi, *Der Anfang der Welt*, ca. 1920, Marmor, Metallplatte und Steinsockel. Dallas, Museum of Art, Foundation for the Arts Collection, gift of Mr. and Mrs. James H. Clark. – Eiformen brauchte Brancusi weiter für die phallischen Skulpturen, die er mit der Bezeichnung *Princesse X* versah, oder für den mythischen Vogel *Maiastra* von 1910–12. Brancusi wiederholte die eiförmigen liegenden Köpfe und die Skulpturen in Eiform in verschiedenen Materialien: *Constantin Brancusi 1876–1957*. Ausst.-Kat. Paris / Philadelphia 1995, Nr. 4, 12, 15–17, 18–21, 31, 35–37, 39, 44, 48, 50, 56, 61, 65, 67, 77, 83, 91, 100.
- 32 Anna C. Chave, *Constantin Brancusi. Shifting the Bases of Art*, New Haven / London 1993, 124–163. – Elizabeth A. Brown, *Constantin Brancusi, photographie*, Paris 1995, 79.
- 33 Bois, ‚The Iconoclast‘ in: *Mondrian 1872–1944* (wie Anm. 22), 313–372. – Die maßgebende Publikation über den modernen Ikonoklasmus erwähnt selbstverständlich Mondrian nicht (und auch nicht die These von Bois): Dario Gamboni, *The Destruction of Art. Iconoclasm and Vandalism since the French Revolution*, London 1997. – Das intelligente Buch von Regine Prange, *Das ikonoklastische Bild: Piet Mondrian und die Selbsterkritik der Kunst*, Paderborn 2006, versuchte, den Ansatz von Bois umzuwenden und zu retten.
- 34 Vgl. Piet Mondrian, *The new Art, the new Life. The collected Writings*, hrsg. von H. Holtzman / M.S. James, London 1987.
- 35 Die zeitweilige Annäherung von Mondrian zum dissidenten Theosophen M.H.J. Schoenmakers kann für die Analogie von senkrecht-waagrecht zu männlich-weiblich von Bedeutung sein; vgl. *Mondrian 1872–1944* (wie Anm. 22), 333–335.
- 36 Mark A. Cheetham, *The Rhetoric of Purity. Essentialist Theory and the Advent of Abstract Painting*, Cambridge 1991: „For Mondrian, abstract painting was not primarily a goal in itself, but rather a method for making a universal, absolute truth material and thus perceivable.“
- 37 Joosten / Welsh (wie Anm. 1), Bd. 2, Nr. B106, 278–280: „As for the framing of the canvas I would advise against it. I think, Does [Doesburg] painted the nails grey; if not it could still be done. My works are best without frames.“ [„Zonder lijst doen mijn dingen het beste.“]
- 38 Joosten / Welsh (wie Anm. 1), Bd. 2, Nr. B106, 278–280: „But if that gentleman wants to dress it up a little, it could be done like I used to do it by nailing a thin wooden strip (the thickness of a ruler), like this against it. This drawing is not very clear, but you will understand. The strip could be mat-gilded or white or grey.“
- 39 Joosten / Welsh (wie Anm. 1), Bd. 2, Nr. B92, 265. – Bois (wie Anm. 22), Nr. 77, 181.
- 40 Lucas Heinrich Wüthrich, *Das druckgraphische Werk von Matthaeus Merian d. Ae.*, Bd. 2, Basel 1972, Nr. 66, 80–84.
- 41 *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890–1985*, Ausst.-Kat. Los Angeles / Chicago / Den Haag 1986–87,

- Los Angeles, 1986, 30. – *Turner–Hugo–Moreau: Entdeckung der Abstraktion*, Ausst.-Kat. Frankfurt 2007/08, hrsg. von Raphael Rosenberg, München 2007.
- 42 Joosten / Welsh (wie Anm. 1), Bd. 2, Nr. B97, B98, 268–270.
- 43 Ebd., Nr. B99, B100, B101, 270–273.
- 44 Ebd., Nr. B104, B105, B106, B107, 276–281.
- 45 Ebd., Nr. B108, B109, B110, B114, 281–285.
- 46 Joosten / Welsh (wie Anm. 1), Bd. 2, Nr. B114, 284–285. – *Mondrian 1872–1944* (wie Anm. 22), Nr. 88, 196.
- 47 Joosten / Welsh (wie Anm. 1), Bd. 2, Nr. B127, 295. – *Mondrian 1872–1944* (wie Anm. 22), Nr. 95, 203.
- 48 Joosten / Welsh (wie Anm. 1), Bd. 2, Nr. B206, 343. – *Mondrian 1872–1944* (wie Anm. 22), Nr. 118, 230.
- 49 Joosten / Welsh (wie Anm. 1), Bd. 2, Nr. B176, 325. – *Mondrian 1872–1944* (wie Anm. 22), Nr. 112, 224. – Meyer Schapiro, 'Mondrian. Order and Randomness in Abstract Painting' [1978], in: Ders., *Modern Art, 19th & 20th Centuries. Selected Papers*, New York 1978, 233–261; Abdruck in: M. Schapiro, *On the Humanity of Abstract Painting*, New York 1995; dt. M. Schapiro, 'Mondrian – Über Ordnung und Zufälligkeit in der abstrakten Malerei', in: Ders., *Moderne Kunst – 19. und 20. Jahrhundert*, Köln, 1981, 258–290.
- 50 Jan Toroop, *Gesang der Zeiten*, 1893, Otterlo, Kröller-Müller-Museum, in: *In Perfect Harmony* 1995, 208, 212–213.
- 51 Ebd., 226, 238.

Abbildungsnachweis

- Abb 1: Den Haag, Gemeentemuseum.
- Abb 2: München, Neue Pinakothek.
- Abb 3: C. R., Nr. 442, S. 332–333.
- Abb 4: Stuttgart, Staatsgalerie, Graphische Sammlung.
- Abb 5: Otterloo, Rijksmuseum Kröller-Müller.
- Abb 6: Archiv des Autors.
- Abb 7: R. Fludd, *Utriusque cosmi*, Bd. 1, Oppenheim: Joh. Th. De Bry, 1617, S. 26.
- Abb 8: B. 114. Amsterdam, Stedelijk Museum.
- Abb 9: PB New York.
- Abb 10: New York, Museum of Modern Art.