

SUSANNE DEICHER

Piet Mondrian. Protestantismus und Modernität

Berlin, Reimer 1995. 257 Seiten, 222 Schwarzweißabb.

H. I. C. Jaffé hat Mondrian als einen Nachkommen der calvinistischen Bilderstürmer gesehen; in W. Hofmanns Ausstellung *Luther und die Folgen für die Kunst* wurde die Moderne insgesamt als Erbschaft der Reformation betrachtet. Dieser Geschichtsentwurf be-

mühte eine romantische Denktradition, die sich schon die Avantgarde selbst zunutze gemacht hatte. Gegen das reformatorische Verdikt, Kunst könne keinen offenbaren Wert beanspruchen, legte man Widerspruch ein, um den verweltlichten ephemeren Status der

Künstlerarbeit wieder in eine unmittelbar lebenspraktische Bedeutung nach dem Vorbild des religiösen Kults zu wandeln. Vor diesem Hintergrund wird die abstrakte Malerei als eine 'Positivierung' des Bilderverbots verstanden. Mondrian hatte entsprechend formuliert: »Wenn man nicht die Dinge darstellt, bleibt Raum für das Göttliche.« (Seuphor 1957, S. 118)

Susanne Deicher bestimmt wiederum 'Protestantismus und Modernität' zum thematischen Angelpunkt einer Studie zu Mondrian. Ihr Buch befaßt sich in ausführlichen und subtilen Beschreibungen und Kommentaren mit einzelnen Frühwerken — darunter die bislang nicht kunsthistorisch erörterten Illustrationen zu Märtyrerlegenden von 1896/7 — sowie mit der Übergangsphase von der gegenständlichen zur abstrakten Malerei des Neoplastizismus. Ihre These schiebt die Autorin in einer komplexen und weit ausgreifenden theoretischen Einleitung der Werkbetrachtung voraus. Vor allem aus einer Kritik an Panofskys Ikonologie, die den antihumanistischen, sich bewußt der Verständlichkeit entziehenden Charakter von Mondrians Kunst nicht erfassen könne, wird die Notwendigkeit eines neuen methodischen Zugangs abgeleitet und in einer neuen Deutung zum Verhältnis von Protestantismus und Abstraktion fixiert. Besagter Kerngedanke, wie er sich auch in den theosophischen Interpretationen des 'Astralischen' von Farbe und Form niederschlägt — daß sich die Malerei über ihre gleichsam ikonoklastische Gestalt Zugang zum 'Geistigen' verschaffe —, wird als moderne »Spielart negativer Theologie« (11) erkannt und verworfen. Zu korrigieren sei darüber hinaus ein normativer Begriff von Moderne, dem die 'reine Abstraktion' als Ausdruck einer positiven Fortschrittstendenz der neuzeitlichen Kultur gelte. Am Protestantismus wird folglich nicht die Autonomie der Kunst wie Leistung und Utopie der Moderne festgemacht, im Gegenteil: die Gedankenwelt der sich gegen die Konsequenzen der Französischen Revolution formierenden neocalvinisti-

schen Bewegung in den Niederlanden, deren Haupt der Theologe und Politiker Albert Kuypers war, wird als direkte Quelle einer 'inhumanen' Modernität verstanden und als ideelle Konstante in Mondrians Theorie und Werk aufgesucht. Obwohl der Eintritt des Künstlers in Kuypers Gereformeerde Kerk im Jahr 1893 (1892?) nur den Auftakt zu seinem lebenslangen religiösen Engagement verschiedener Couleur bildete, möchte D. zeigen, daß jener, dem väterlichen Vorbild folgende protestantische Glaube Mondrians Selbstverständnis prägte und seine Entwicklung zur Abstraktion verständlich werden lasse, nämlich als systematische Vervollkommnung einer sinnentleerten Symbolik. Diese paradoxe Aufgabenstellung wird aus dem formalisierten Denken und Leben der calvinistischen Sekte abgeleitet. In Kuypers Kirche, gedacht »als ein potentiell normativ wirksames Institut, dessen innere, nicht rational begründbare 'Reinheit' auf die umgebende Gesellschaft ausstrahlen solle« (24), scheint das Vorbild auf für »das unfaßliche Kunstwerk als sozial normative und vermittelnde Instanz« (33). Kuypers imaginäre Auflösung der bürgerlichen Klassengesellschaft in sogenannte 'souveräne Kreise', die sich, da ihre Legitimation durch dogmatische Glaubensinhalte nicht mehr greift, durch die 'autonomen', von der Welt abgeschotteten 'selbstreflexiven' Strukturen ihrer sozialen Praxis der Gnade Gottes versichert glaubten, bestimmt in D.s Perspektive Mondrians Kunst zur Schaffung entsprechender leerer Symbole.

Mondrian habe gleichsam die profane Konsequenz aus Kuypers reformierter Theologie gezogen, indem er die »Unverständlichkeit des abstrakten Werks« für die »Unmöglichkeit« sprechen lasse, »noch gemäß allgemein verpflichtender Normen zu erläutern, warum die sozialen Gruppen jeweils so leben und denken, wie sie es tun.« (33) Diese Rückführung des abstrakten Kunstwerks auf die irrationale Qualität sozialer Normen in der religiösen Sekte wird theoretisch im wesentlichen getragen durch einen Rekurs auf M. Webers Studie *Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus*, vor allem dessen zentrale Überlegung zur Auswirkung der calvinistischen Gnadenehre, die durch die Postulierung einer absoluten Transzendenz Gottes in der sozialen Praxis den Gläubigen zu einer permanenten

Kontrolle seines Erwähltheits zwang, das sich ihm nur an der durchrationalisierten Gestalt seiner Lebensführung, nicht mehr in den Symbolen des Kults offenbarte: religiöse Grundlage der kapitalistischen Berufsethik. D. geht es jedoch nicht darum, an die Stelle des 'Geistigen' in der Kunst den 'Geist' des Kapitalismus einzusetzen. Sie rezipiert vor allem das Argument der 'innerweltlichen Askese', Webers Bemerkungen über das Absterben der religiösen Wurzeln innerhalb der calvinistischen Ethik selbst, den Schluß nahelegend, daß sich die Entzauberung der Welt im modernen Utilitarismus nicht durch ökonomische Prozesse motiviert vollzogen habe. In diesem, auf kultureller Ebene abgehandelten Verlust der religiösen Inhalte und seiner gesellschaftlich praktischen Kompensation setzt D. das Motiv für eine abstrakte Selbstbezüglichkeit der Kunstproduktion an. Nach wie vor gilt also die von Hofmann nach G. F. Hartlaub proklamierte 'Geburt der Moderne aus dem Geist der Religion', mit einem Unterschied: die im Namen Webers bemühte Religion scheint in ein profanes Instrument zur sozialen Gruppenbildung verwandelt, künstlerische Praxis mit ökonomischem Handeln identisch zu sein.

Die Verknüpfung von Webers und Kuypers Sektenidee mit Mondrian, der bekanntlich keinerlei Dokumente aus seiner Frühzeit hinterlassen hat, stellt D. hier wie im weiteren über seine späteren Schriften her, zunächst über die dortige Kommentierung der abstrakten Malerei als Ausdruck einer Mentalität, die das Absterben von sozialen Bindungen und von Individualität positiv faßte im Sinne einer zielhaft angestrebten Kontemplation der Kunstform als reiner Äußerlichkeit. Obwohl Mondrian selbst diese »als ein Innwerden von Wahrheit und Wirklichkeit der modernen Welt, 'hinter' deren begrüßenswerter Leere und Nichtigkeit vermeintlich noch eine andere, eine transzendente Kraft wirke« (27), auf faßte, zieht D. die imaginär soziale Bedeutung von Mondrians Ausrichtung ihrer utopisch-transzendenten Intention vor. Hofmann entgegnet sie, daß für Mondrian Kunst nicht bloßer Vorschein des kommenden Paradieses sei, sondern »auch ein quasi sakramentales Handeln«, was durch eine christliche Doktrin nicht gedeckt sei (21). Die Leistung der Kunst seit der Mitte des 19. Jh.s sieht sie generell eingeschränkt auf »die Definition sozialer Gruppen und ihrer politischen und symbolischen Strategien« innerhalb statischer Herrschafts-

strukturen, was durch eine »gewisse romantische Vorliebe sozialhistorisch engagierter Kunsthistoriker... für gesellschaftliche Grenzsituationen, z. B. den politischen Kampf...«, bisher übersehen worden sei (14f.). D. Hoffmann-Axthelms Interpretation von Mondrians Werk vor dem Hintergrund spätkapitalistischer Rationalisierungsprozesse widerspricht D. im Namen Webers, um das Theorem der Widerspiegelung ökonomischer Verhältnisse im ideologischen Überbau abzuweisen. Aus diesem Verzicht auf den Ideologiebegriff folgt, daß Kuypers Bild vom gesellschaftlichen Leben als einer Summe autonomer Einheiten ebenso wie Mondrians 'Verhaltenslehre der Kälte' über ihren Vergleich hinaus keine Interpretation zuteil wird. Vielmehr geht die Autorin in der ab Kapitel II folgenden Werkbetrachtung daran, das Konzept der sozialen Selbstschöpfung in den Bildern zu objektivieren, zu zeigen, wie Mondrian das Setzen von Bedeutung als solche zum Thema macht, entsprechend der formalen Bekundung von Exklusivität seitens der Sekte.

Der Einwand gegen das Ziel der reinen Abstraktion realisiert sich hier im Vorweisen einer permanenten, gegenständlichen und abstrakten Werken eigenen repräsentativen Qualität, gerichtet auf die Darstellung des Sinnschöpfungsvorganges selbst. Während von Welsh u. a. der diskontinuierliche, experimentelle Charakter des Frühwerks hervorgehoben worden ist, sieht D. ein kontinuierliches Fortschreiten der Kunst Mondrians im Dienste dieser gleichbleibenden Aufgabe. Hat man bisher am Frühwerk allenfalls heterogene Versuche beobachtet, dem Ziel der flächigen Gestaltung näher zu kommen, betont D. den Ausgangspunkt Mondrians in der trivialen religiösen Bildproduktion des Vaters, um die Permanenz der Sektenidee nachzuweisen. Eine ausführliche motivgeschichtliche Untersuchung zum Triptychon 'Evolutive' (1910/11) führt etwa zu dem Ergebnis, daß die symbolischen 'Schulterstücke' zweier weiblicher Akte aus einer Graphik des Vaters P. C. Mondriaan stammen, die den 'Heiligen Krieg' nach John Bunyan darstellt.

Der auf die gesamte Figurenanlage ausgedehnte und oft nicht ganz nachvollziehbare Vergleich mit der Allegorie führt aber nicht zu einer Entkräftung der bisherigen theosophischen Deutungen. D. zielt mit ihrer Quellen-suche auf die Erkenntnis, daß eine weltan-

schauliche Präzisierung des Bildes nicht möglich ist. Die Parallelisierung mit der protestantischen Allegorie soll nicht inhaltliche Affinitäten begründen, sondern Mondrians Rationalisierung der Sektenidee zum kunstinternen »Angebot einer sozialen Distinktion« (51) begründen. Der Abstraktionsprozeß wird als ein persönlich motivierter und daher stets ikonographisch bzw. psychologisch deutbarer Akt wahrgenommen. So interpretiert D. die Geometrisierung der weiblichen Figuren und ihre aufgereckte Gestalt auch als Darstellung des homosexuellen Wunsches, »die imaginierte feminine Leiblichkeit des Künstlermannes möge sich zur neuen synthetischen Unversehrtheit der abstrakten Form wandeln.« (49) Zeitgenössische, auf Flächigkeit zielende Stilprinzipien, von Mondrian in seine ansonsten barocken Vorlagen folgenden Illustrationen zu Märtyrerlegenden eingebracht, erhalten neben einer calvinistischen Ikonographie ebenfalls autobiographische Bedeutung. Die neu eingeführten, vom Rand überschrittenen »Betrachterfiguren vermitteln nicht mehr die Vorstellung der Identität des Bildraums mit einer durch Erfahrung zu ergründenden Wirklichkeit«, sondern »eine absolute Haltung der Distanz« (77). Entsprechend Kuypers Konzeption des Gläubigen vertreten sie den isolierten Status des Märtyrers und sind darin Modell für die Gemeinschaft der 'Gerechten'. Darüber hinaus sieht D. eine Vorwegnahme der Kunsttheorie Mondrians, die 20 Jahre später das 'Tragische' an das Leibliche band und die Aufgabe des Künstlers gleichsam analog zum Märtyrertod in der Destruktion dieses Tragischen suchte, um Kunst in eine »utopische Praxis« zu überführen (87). Mit diesem Brückenschlag ist das durchgängige methodische Vorgehen skizziert, Grundelemente von Mondrians Kunsttheorie über den Umweg der Theologie Kuypers, hier noch ergänzt durch einen ausführlichen Exkurs in das Weltbild der niederländischen Spätromantik, dem gesamten Werk zugrundezulegen. Die triviale Bildproduktion des frühen Mondrian wird durch

die Verklammerung mit seiner späteren Kunsttheorie gleichsam zum Idealtyp des Gesamtwerks.

An dem früher Mondrians Vater zugeschriebenen allegorischen Stilleben 'Uw Woord is de waarheid' (1894) beschreibt D. den Verlust der Bedeutungsmächtigkeit des Bildes sowie den Versuch zur Kompensation — hier gegeben im bühnenartigen Arrangement, das metaphorisch auf Totalität verweist — um mit dem anschließenden Hinweis auf die Permanenz der Theateridee und ihre Funktion bei Mondrians späterem Versuch einer »Redogmatisierung der Kunstproduktion« (94) die Konsequenz anzudeuten, daß sich die Abstraktion des reifen Werks bereits in den nicht mehr sinnhaft vereinigten Gegenständen jenes Stillebens finde und die abstrakten Werke dieses »Deuten an sich unverständlicher Bild-Zeichen auf die ganze 'Wahrheit'« (93) nur nochmals aussprechen. Das Triviale wird implizit zur universalen Kategorie von Modernität, definiert durch das Nebeneinander von Bedeutung und formalem Bestand (93, 106), während »Nachvollziehbarkeit der Bedeutung aus dem Werk selber« (125) das Kriterium der offensichtlich der Vergangenheit zugewiesenen Hochkunst bildet. Andererseits aber wird das *Zusammenfallen* von Inhalt und Form im »immer schon Gegebenen von Bedeutung« als »triviale Grundbedingung« der protestantischen Erbauungsbilderei wie auch anläßlich »Mondrians formelhafter Garantie des Sinns in seinem späten Werk« (ebd.) geltend gemacht. Der Begriff des Trivialen meint also die intentionale Aufrechterhaltung des Sinns im Bewußtsein der unhintergehbaren Dissoziation von Form und Inhalt, Zeichen und Bezeichnetem. Zwischen die jener trivialen Grundbedingung folgenden ideellen Eckpfeiler der protestantischen Sekte und Mondrians Kunsttheorie wird das Werk eingespannt und die Permanenz seiner suggestiven Bedeutungsmächtigkeit postuliert.

D. widerspricht ebenso der Zuordnung von Mondrians vor 1907 gemalten Landschaften zur Haager Schule wie der immanenten Periodisierung, die im 'Wald von Oele' (1908) Mondrians Anschluß an die internationale Kunstszene, zunächst in Gestalt des Fauvismus, gegeben sieht. Dagegen rückt D. übergreifend das Vorbild der romantischen Landschaft in den Blickpunkt und zeichnet einen möglichen Rezeptionsweg über die religiöse Gebrauchskunst nach. Daß die systematische Abspaltung bestimmter Formen aus dem Naturabbild — z. B. das Kreuz der Windmühlenflügel, einander spiegelnde Kressegmente in den Dünenbildern oder auch bestimmte Farben und Stilgesten wie das Pointillé — symbolisch gemeint sei, wird zum einen aus der bildräumlichen Diskontinuität gefolgert, im wesentlichen aber auf einen in Mondrians Legitimation der Neuen Gestaltung wiederkehrenden Topos der protestantischen Trivialkultur zurückgeführt: die Wanderung des Gläubigen durch Stadt und Land, die ihm das potentiell in jedem Ding anwesende Göttliche, auch über eine

bestimmte Farbensymbolik, erschloß. Nur auf diesen literarischen Sinn läßt sich die im Bildkommentar oft gebrauchte Formulierung beziehen, diese oder jene Elemente bezeichneten »Erfahrung« oder »Erleben eines Betrachters« oder »sollten wie Symbole wirken«. Die Beschreibung beansprucht, eine bildmäßig nicht mehr eingelöste suggestive Qualität in ihrer gedanklichen Rekonstruktion als zeichenhafte dennoch zu erfassen. Exemplarisch vertritt die im 'Wald von Oele' aufgefundene gotische Fensterrose den »Anspruch der Kunst auf eine naturhafte Qualität und Bedeutungsfülle.« (117)

Die kubistische Phase, bisher stets als entscheidende Zäsur und als Ausgangspunkt für Mondrians Entwicklung zur Abstraktion betrachtet, wird demselben formalen Zeichencharakter subsumiert. Der Stilwandel folge allein ökonomischer Logik: »Mondrians Identität als moderner Künstler sollte durch einen exklusiven Bezug auf die äußerst moderne Form etabliert werden« (131). Abstraktion als inszenierte steht dabei sowohl für eine Kritik am Mythos des genialen Künstlers wie für die Kontinuität des klassisch organischen Bild-

konzepts in der am Frühwerk studierten Trivialgestalt des Abstrakt-Realen und damit für die Konservierung des sinnlichen Scheins. Das kubistische Linienkreuz werde vergegenständlicht, fungiere etwa »als phallischer Treibsatz..., der die selbsttätige Ausbreitung der Struktur generiert.« (146) Exkurse in die protestantische Bildung Mondrians machen deutlich, daß in den Baumbildern die Deutung der Kunst als zweite Natur eingetragen ist. Der Bruch mit anthropomorphen Kompositionsprinzipien wird daher als Mißglücken der eigentlichen Intentionen Mondrians gewertet, so etwa an 'Tableau N° 3' (Abb. 2), dessen atomisierte Struktur die in 'Compositie N° 3' (Abb. 1) anschauliche interne Versinnbildlichung des Konstruktionsprinzips nicht zur Artikulation gelangen läßt, denn ein Quellpunkt fehlt. Die Fassadenbilder von 1914, in denen Mondrian wieder ein reales Pendant zu seiner Konstruktion suchte, stellen für D. eine Lösung der im »Liniengewirr des Tableau N° 3«



Abb. 1 Piet Mondrian, 'Compositie N° 3', 1912-1913. Öl/Leinwand. Den Haag, Gemeentemuseum (J. Milner, Mondrian, London 1994, S. 101)

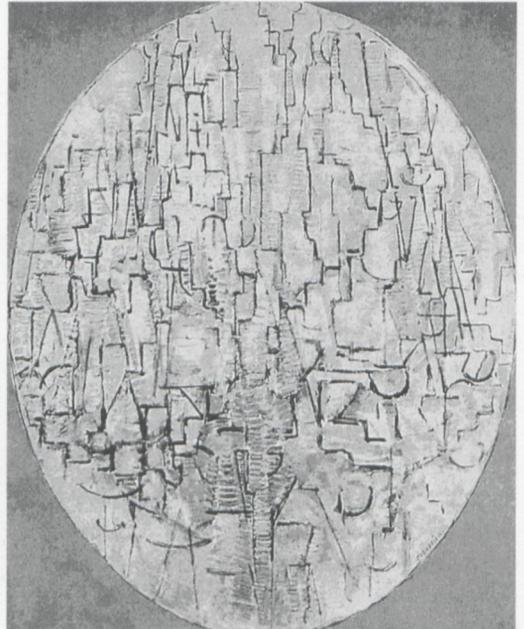


Abb. 2 Piet Mondrian, 'Tableau N° 3'; Ovale Komposition, 1913. Öl/Leinwand. Amsterdam, Stedelijk Museum (Ausst.Kat. P. M., Bern 1995)

ausgemachten »Schwierigkeiten« dar (152). Nicht erst hier werden aber eher die Schwierigkeiten der Autorin bei der Durchführung ihrer These offenkundig. Das Zielobjekt einer sich selbst zum Sujet machenden künstlerischen Form droht zu entgleiten, je offensichtlicher Mondrians Homogenisierung der Bildfläche eine Lesbarkeit untergräbt. D.s Entwicklungsmodell, das an einer scheinhaften Lebendigkeit und Sprachlichkeit des Abstrakten ausgerichtet ist, erfordert nunmehr massive Eingriffe ins künstlerische Material, um den postkubistischen Schritt in die Abstraktion als eine bloße Verwandlung des Zeichencharakters, d. h. der 'Metaphorik' des Kompositionsprinzips, plausibel zu machen. Die »neue Metapher zur Begründung des synthetischen Bildes«, das in 'Tableau N° 3' (Abb. 2) gleichsam 'nackt' in Erscheinung getreten war, wird anhand einer Skizzenfolge als Umsetzung der Projektion des Naturbildes in ein »binäres System« (155) beschrieben. Die farbig-rechtwinklige Klärung und Vereinfachung der quasi informellen analytisch-kubistischen Bilder von 1913 erhält im Fensterausblick auf die Dächer und Fassaden von Paris ein gegenständliches Urbild. Durch diese wiederum im künstlerischen Prozeß aufgesuchte Analogie von Natur- und Kunstform nimmt die neue werkinterne Widersprüchlichkeit die versöhnliche Gestalt einer Gleichung an: »Aus der Komposition mit dem Kreuz kann nicht mehr ersichtlich werden, als die prinzipielle Gleichheit von Mondrians Liniennetz und einem Zeichen für den Inhalt der Religion« (156). Der hier, in einer der ersten sog. Plus-Minus-Kompositionen (Kreisförmige Komposition. Kirchenfassade, 1914), aufbrechende Konflikt zwischen bedeutender und nicht-bedeutender Linie wird sodann durch einen Exkurs über Mondrians Anspruch, den »Geist... zu verwirklichen« (157), und die analog strukturierte »rätselhafte und rein zeichenhafte Instanz« (159) des Bibeltextes im Neocalvinismus in die Bahn einer homogenen leeren Sinnhaftigkeit gelenkt. An 'Komposition mit Linie' (1917),

das den Bildgrund mit den Linienelementen verklammert und dadurch jede illusionistische Wirkung unterbindet, kann D. nur noch das »hermetische Nicht-bedeuten des Bildes« plausibel machen, während sie vergeblich die auf eine hierarchische Form-Grund-Beziehung angewiesene suggestive »Sinnkonstitution« postuliert (172).

Die eigentliche Trägersubstanz des auf eine sinnliche Abstraktion zielenden Entwicklungsgedankens ist daher die Farbe in ihrer »sakralen Besetzbarkeit« (151). Als »Metapher der heiligen Fläche« im 'selbstreflexiven' Rekurs auf die Phase von 1911 tritt sie als organisches, Bedeutung suggerierendes Element 1913/14 ebenfalls an die Stelle des Baumkreuzes. Die Kompositionen mit Farbflächen aus dem Jahr 1917 zählen für D. zu »den schönsten Bildern Mondrians« (173), und zwar deshalb, weil hier wieder ein atmosphärisch-leerer Bildraum entsteht, der die frei flottierenden Rechtecke hinterfängt. Ihre Korrektur an Jaffés Euphorie über die Befreiung der Farbe beschränkt sich auf den Hinweis, daß Mondrian diesen Eindruck kalkuliert habe, da er das Liniennetz im 'Negativ' bewahrte. Auch das folgende 'Einschließen' der Farbe in den Rasterbildern von 1918/19 stellt sich als »ein Schritt zurück« zum Konstruktionsprinzip von 1913 dar (182). Als »Revenant aus alten Zeiten« begründet das Rasternetz aber auch die Picasso überwindende Erfindung einer »selbstreflexiven Bildform« (182f.), die D. in der Doppelexistenz des Linienelements als Gegenstand und Struktur des Bildes angelegt sieht. Die Kopie, als positive thematische Wiedereinsetzung eigener und fremder Formerfindung, steht für die Kontrolle des Subjekts über die Geschichte. Künstlerische Innovation ist aber zugleich auf die Rezeption hin konzipiert. So habe Mondrian, weil sein erstes Rautenbild als aufgehängtes Taschentuch verspottet wurde, das doppelschichtige Raster erfunden, um der gewünschten Imagination einer organischen Formgenese entgegenzukommen (180). D. entdeckt in den seriellen Rasterbildern sogar eine »Rückkehr zur Mimesis« (186), insofern die regellos wilde Anordnung der Farben das Gesetz der Natur veranschauliche. Das Prinzip des Farbkontrastes bleibt in ihrer Werksicht schließlich unaufhebbare Norm, denn die Ankunft des Neuen Stils wird auf das Jahr 1919 vorverlegt, als Mondrian begann, das Raster mit komponierten Rechtecken zu verknüpfen, jedoch als leitende Kategorie die 'Farbschwingung', also das optisch vom Grund ablösbare Farbgebilde beibehielt. Damit sieht D. Mondrians Weg zu einem »Kubismus der Suggestion von Sinnlichkeit« beschlossen, er sei »am Ende seines Weges angekommen« und habe die »endgültige Bildform« gefunden! (195f.). In ihrem ebenfalls jüngst erschienenen Buch über das Gesamtwerk Mondrians wird konsequent das reife Werk auf die illusionistischen Qualitäten des frühen zurückbezogen.

In dem hier vorgestellten Buch fehlt eine eingehende Berücksichtigung des 'klassischen' Mondrian der 20er Jahre, was den eingangs formulierten Widerspruch gegen teleologisch strukturierte »Erzählungen vom langen Weg zur Abstraktion« (9) zur Absichtserklärung schrumpfen läßt. Auch führt die partiell schlüssige Entdeckung eines abstrakten Illusionismus in Mondrians Kubismusrezeption und dessen Parallelisierung mit dem virtuellen Gesellschaftsbegriff der religiösen Sekte und der Künstlerutopie nicht über die (genuin ikonologische!) Analogisierung verschiedener kultureller Sphären hinaus. D.s Auflösung jeder Objektivität – künstlerischer wie gesellschaftlicher – in einer universalen selbstbezüglichen Metaphorik ist offenbar dem 'nachmetaphysischen' Denken verpflichtet, wie es der Poststrukturalismus definiert hat. Im Zweifel an der reinen Abstraktion unausgesprochen verhandelt wird das 'Veralten des metanarrativen Dispositivs der Legitimation', dem Lyotard (ohne expliziten Hinweis auf das Prinzip der religiösen Sekte!) die 'subversive' Selbst-Affirmation der Minderheiten an die Seite gestellt hat. D.s Buch verbindet in eigentümlicher Weise eine solide quellenkritische Methodik mit dem anarchischen Verzicht auf die cartesianische Basis von Erkenntnisarbeit. Eine Erörterung der Forschungsliteratur bleibt punktuell; oftmals ist der Leser konfrontiert mit bloßen Setzungen, die der sinnversprechenden Oberfläche des Forschungsobjektes selbst nachgebildet scheinen. D. begründet z. B. nirgends die Aussage, daß der Stilwandel in Mondrians Werk »vergebens in 'inneren' Determinationen der Werke gesucht worden« sei (9). Vorhandene Untersuchungen zum Stellenwert moderner Künstlertheorie und zu Mondrians Lehre insbesondere werden nicht diskutiert. Daß etwa Clara Weyergraf aus einer rein formanalytischen Perspektive an 'Komposition N° 3' (*Abb. 1*) bereits bemerkt hat, daß »das Gestaltetsein als solches thematisch« werde (1979, 42), wirft die grundsätzliche Frage auf, inwiefern es der

ideengeschichtlichen und biographischen Exkurse ins calvinistische Holland bedarf, um die sinnliche Vergegenständlichung der Form zu erklären. Auch hätte man sich eine Erörterung der dort für den ideologischen Charakter der Kunsttheorie Mondrians in Anspruch genommenen Ausführungen K. Teiges zur 'Ästhetensekte' gewünscht. Wie radikal dagegen D.s Verteidigung der gesellschaftlichen Funktion der Kunst diese ihrem realen Wirkungszusammenhang entzieht, macht u. a. der Kommentar zu 'Compositie X' von 1915 deutlich (160ff.). Den Versuch damaliger Aussteller, das Bild als Darstellung der Weihnachtspausen plausibel zu machen und Mondrians resignative Toleranz gegenüber der 'Menge', die eben das Geistige nur an Weihnachten fassen könne, wird als Argument für soziale Unterscheidung und elitäre Gruppenbildung angesehen, während der Sachverhalt doch das Gegenteil deutlich macht, nämlich die gewaltsame (schließlich auch von Mondrian mitvertretene) Assimilation der abstrakten Form an die traditionellen Sehgewohnheiten einer Mehrheit. Eine Erschließung der realen Werkrezeption hätte unweigerlich die vermiedene ökonomische Seite des vermeintlich Exklusiven gezeigt, und hier träfe das Konzept eines sinnlosen Sinns durchaus seinen Gegenstand, nämlich in der elitären Ideologie eines zum Warendesign reduzierten Stils. Im nur noch sich selbst affirmierenden Sinn des Warennamens mündet die von D. aufgezeigte triviale Komponente der sich selbst als organisch inszenierenden abstrakten Form. D. realisiert im Grunde Panofskys Zurückweisung abstrakter Kunst zugunsten der ikonographisch zugänglichen Massenkultur, indem sie das ihr eigene Moment in der abstrakten Malerei aufsucht. Mit der die Werke selbst in virtuelle Welten verwandelnden Ausrichtung des Blicks auf eine vorgegebene Intentionalität wird der Rahmen der Ikonologie nicht gesprengt, sondern nur ausgedehnt: das Nicht-Bedeutende in seiner Allgemeinheit nimmt wieder den Status von Bedeutung an. Die Stärke des Buches – seine

detailreichen und gedanklich dichten Werkbetrachtungen — wird zur Schwäche aufgrund des ihnen zugrundegelegten Zweifels am Werkcharakter, dürfen doch die Bildanalysen nur das erbringen, was vorab bereits verkündet wurde: die Identität von Kunst und Kunstsymbol. Kunst gehört in dieser Sicht der Vergangenheit an und kann nur symbolisch in einer Esoterik des trivialen Selbstverweises rekonstruiert werden zwecks imaginärer sozialer Funktionen. Daß die Fiktion von Kollektivität und mithin von 'Bedeutung' eine Antwort auf die historische Problematik des modernen Künstlers ist, droht in der empirischen und subjektiven Rückführung auf Kuypers Calvinismus unterzugehen. Als Intention erweist sich nicht die Kritik an religiösen Werkdeutungen, sondern deren Totalisierung: Selbstreferenz ist absolut in bezug auf das (imaginäre) Subjekt gedacht, nicht als historisch in den Werken vermittelte. Das humanistische Subjektideal wird gerettet als inhumanes, übrigens gemäß der Einschätzung Webers, daß auch der rationale Humanismus durch die calvinistische Ethik hervorgebracht sei. So wie Panofsky einen immer gleichen Inhalt, den Kanon der Humanisten, seiner Geistesgeschichte zugrundelegte, wird hier die Revolutionierung von Kunststilen als Gestalt des immer gleichen Subjektideals gefaßt, mit einem Unterschied: das selbstgesetzte Ich ver-

fügt nicht mehr über die Spiegelung in der Person Gottes und vertritt anstelle des Ganzen der menschlichen Gattung so nur einen 'souveränen Kreis'. In der Autonomie des Partikularen aber wird Totalität wieder eingesetzt und damit auch das Religiöse. D.s Gegenposition zum 'Geistigen in der Kunst' erschöpft sich in einem Ästhetizismus des gesellschaftlichen Lebens. Nicht kritisch aufgehoben, sondern verallgemeinert wird die ikonologische Bedeutungswahrnehmung, der Mondrians Anstrengung zur Verdinglichung des Bildes entgegen muß. Im Blick auf das Frühwerk sanktioniert wird eine traditionelle Denkfigur der Mondrianforschung, die die Emanzipation der sinnlichen Farbe vom rationalen Liniengerüst und den modifizierten Illusionismus des Spätwerks als Maßstab seiner Avanciertheit versteht. Zugleich erweist sich in D.s Rehabilitierung des Trivialen das Regressive dieser Fortschrittstheorie. Die klugen Einzelanalysen dieses Buches sollten also in ihrer Begrenzung durch ein geistesgeschichtliches Apriori wahrgenommen und als das gelesen werden, was sie nicht sein wollen, als Werkbetrachtungen. So bilden sie ein wertvolles Material für die Erforschung der redundanten Züge in Mondrians Arbeit und können die Basis abgeben für eine Würdigung desjenigen Werkanteils, der außerhalb von Mondrians tautologischen Kategorien liegt.

Regine Prange