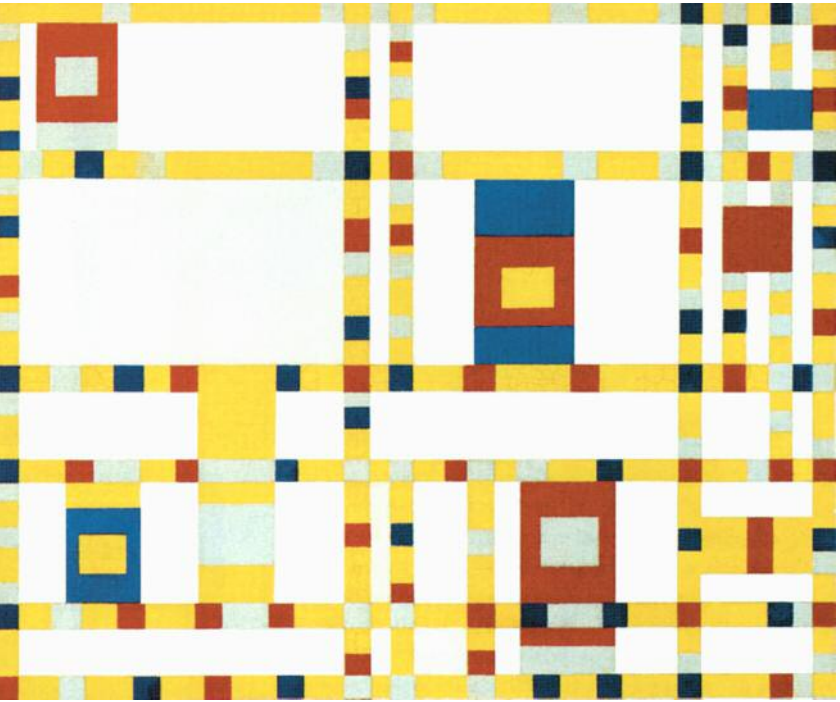


Mondrian Sehen Lernen



MICHAEL SCIAM

HOW TO SEE MONDRIAN

SAPER VEDERE MONDRIAN

MONDRIAN SEHEN LERNEN

COPYRIGHT © Michael Sciam

Alle Rechte vorbehalten

(SIAE 1988 / 2010 - U.S. Library of Congress 1989 / 2014).

Die teilweise oder gesamte Reproduktion des Werkes mit welchen Mitteln
oder Verfahren auch immer, ob in Buchform oder auf Datenträger,
ist ohne schriftliche Genehmigung des Autors untersagt.

Die bilderklärenden Diagramme sind Originalproduktionen
von Michael Sciam und wurden im Rahmen seiner Kritik, Diskussion
und didaktischen Vermittlung von Mondrian angefertigt.

EINLEITUNG

Nie wäre es mir eingefallen, einmal einen kunstkritischen Essay zu schreiben. Ich bin Maler und meine Ausdrucksmittel sind Formen und Farben. Ich glaube jedoch an eine erzieherische Funktion der Kunst, und hier kommt man ohne Worte nicht aus.

Nicht ich habe Mondrian gesucht; es war sein *Broadway Boogie Woogie*, der an meinem Weg auftauchte, wie eine Weisheitsquelle und Spur eines umfassenderen Bildes. Mit dem *Broadway Boogie Woogie* habe ich angefangen mich zu beschäftigen, um mir selbst einige Dinge klarzumachen; im Laufe etwa eines Jahres hatte ich dann in diesem Bild eine ganze Welt entdeckt. Dabei folgte ich mehr meinem Gefühl als meinem Kopf; letzterer diene dazu, mein Gefühl möglichst klar auszudrücken. Dieser Essay ist nicht nur Produkt eines intellektuellen, sondern auch existentiellen Prozesses, der sich fast über zwanzig Jahre erstreckt.

Über Mondrian ist schon viel geschrieben worden, aber noch nicht genug über seine Bilder; selten lässt man es zu, dass die Inhalte direkt aus den Bildern fließen, obwohl diese doch die erste Quelle einer jeden Analyse bilden müssten. Mehr als Biographien, Briefe und Theorien bleiben es doch die Bilder, aus denen man schöpfen muss, wenn man die Malerei wirklich verstehen will. Als Bruno Zevi 1991 in *L'Architettura* meinen ersten Essay über den *Broadway Boogie Woogie* veröffentlichte, hatte er ihm den Titel gegeben *"Mondrian sehen lernen"*.

Nachdem ich den *Broadway Boogie Woogie* verstanden hatte, konnte ich auch die ganze Arbeit verstehen, die ihm vorhergegangen war. Als Maler, der seine Worte in den Dienst der Bilder stellt, habe ich das Werk Mondrians untersucht, wobei sich dieses als eine organische Struktur enthüllte, in der kein Bild vom anderen getrennt werden kann, ohne die wahre Bedeutung seiner ganzen Arbeit aus dem Blick zu verlieren; es handelt sich um einen vierzigjährigen Prozess, durch den hindurch der holländische Künstler seiner Vision der Realität eine konkrete Gestalt gegeben hat. Diese Vision kommt schließlich im *Broadway* und *Victory Boogie Woogie* zu sich.

Mondrians Freund und Mitarbeiter Michel Seuphor, auch er Künstler, Dichter und Kunsttheoretiker, hat gesagt: *"Zum ersten Mal in der Geschichte ist einer dieser Propheten ein Künstler, ein Maler. Zum ersten Mal ist die Gegenwart einer anderen Welt in dieser Welt einem Bildermacher anvertraut worden. (...) Dieses Mal geht es nicht darum zu lesen oder zu deuten, sondern zu sehen. (...) Wer zu sehen weiß, dem hat er, meine ich, das Geheimnis offengelegt."*¹

2006 habe ich eine erste Version meiner Studien veröffentlicht, aus der ich nun diese geraffte Fassung vorlege; in ihr untersuche ich 65 Bilder anstatt der 298 in der vollständigen Fassung. Die dort durchgeführte Vertiefung verhindert einen Blick auf das Gesamtwerk (1893-1944) und den folgerichtigen Weg, dem der Künstler unter tausend Zweifeln und Schwierigkeiten von den ersten naturalistischen Bildern

bis zu den letzten abstrakten Kompositionen gefolgt ist. Für mich war es vorrangig, das ganze Werk Piet Mondrians als einen ununterbrochenen Prozess zu sehen. Seit einiger Zeit bemerke ich, dass andere dabei sind, meiner Idee zu „folgen“. Das jetzt vorliegende Format erlaubt es, die 65 Bilder aus verschiedenen Perioden in einer Sequenz zu sehen, was die Wahrnehmung des Gesamtwerkes als eines vielfältigen und zugleich einheitlichen Prozesses erleichtert.

Als Maler wollte ich zeigen, dass die abstrakte Malerei nicht nur ein formales Exerzitium um seiner selbst willen ist. Sich mit der Geometrie des holländischen Meisters zu beschäftigen heißt, sich mit existenziellen und geistigen Themen auseinanderzusetzen. In meiner Erklärung des Mondrian'schen Werkes betrachte ich die Abstraktion im Zusammenhang mit dem Alltagsleben und den allgemeinen Themen der condition humaine. Durch die Untersuchung reiner Form- und Farbrelationen hindurch versuche ich, den reichen existenziellen Gehalt aufzuzeigen, der den neoplastischen Raum zu einer lebendigen und aktuellen Struktur macht; ein Instrument, das meiner Ansicht nach hilfreich sein kann, die heutige Welt zu verstehen und die zukünftige in einer ausgewogeneren Form zu entwickeln.

Nach dem Verständnis ihrer Förderer sollte die abstrakte Malerei nicht, wie manche oberflächlichen Geister meinten und noch heute meinen, dazu dienen, Anstoß zu erregen oder Verwirrung zu stiften, sondern eine einheitliche Vision der Welt wiederherzustellen.

Heute kann ein bestimmtes Kunstverständnis dazu beitragen, wieder zu einer umfassenderen Vision zu finden, die uns in der aufgeregten und zerrissenen Kulturlandschaft der letzten Jahrzehnte verloren gegangen ist.

Unter den Publikationen, die mir sehr nützlich waren, möchte ich die Biographie von Michel Seuphor erwähnen; selbst ohne in eine tiefere Bildanalyse eingetreten zu sein, liefert sie eine spannende Erklärung des Werkes und weist den Zusammenhang zwischen Kunst und Leben klar auf. Von einem philosophischen Gesichtspunkt aus hat der schöne Essay von Filiberto Menna (er war mein Professor an der Universität) gewisse Reflexionen bestätigt, die ich im Ausgang von der Geometrie der Bilder entwickelt hatte. Danke an Hans L. Jaffé für einige intelligente Beobachtungen, die mir, vor allem am Anfang, bei meiner Analyse geholfen haben. Ein Dank geht auch an Joop M. Joosten und Robert Welsh für ihren erschöpfenden detaillierten Katalog, der mir für die chronologische Einschätzung der Bilder und daher auch für ein besseres Verständnis der Werkentwicklung insgesamt eine große Hilfe gewesen ist.

Mögen alle die mir verzeihen, die ich nicht zitiert habe und die zweifelsohne zur Erläuterung und Verbreitung des Denkens des holländischen Meisters beigetragen haben.

LEGENDE

Der Essay setzt sich aus zwölf Tafeln zusammen, die mit römischen Ziffern von I bis XII gekennzeichnet sind. Die Tafeln sind übereinanderlegbar, so dass sie in der Reihenfolge der Werke der verschiedenen Perioden, wie in einer Ausstellung, gelesen werden können. Zu diesem Zweck musste ich die Formate der Reproduktionen in bestimmten Grenzen halten.

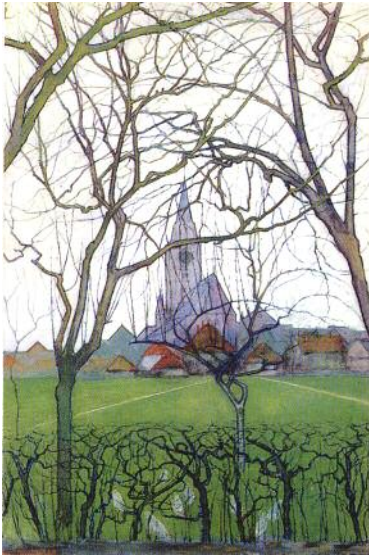
Aus Gründen der graphischen Klarheit halten die Reproduktionen eine konstante Höhe ein. Im Original unterscheiden sich die Bilder natürlich in ihren Formaten. Man achte daher auf die reale Größe der einzelnen Werke, die in der Bildunterschrift angegeben ist. Letztere nennt den Bildtitel, das Entstehungsdatum, die Technik, das Format und den aktuellen Standort.

Außerdem gibt die Bildunterschrift das Sigel JW an, gefolgt von einem Buchstaben und einer Zahl, die jeweils den Initialen der Autoren des detaillierten Mondrian-Werkkataloges (Joop M. Joosten und Robert Welsh) und dem alphanumerischen Kode, den sie in ihrem Katalog benutzt haben, entsprechen.



1

Farmyard
1895
Watercolour on Paper cm 29 x 45
Catalogue J.W. A32
Whereabouts unknown



2

Village Church, St. Jakob's Church
c. 1898
Gouache on Paper cm 50 x 75
Catalogue J.W. A61
Private Collection (on loan at the Rijksmuseum Amsterdam)



3

House on the Gein
1900
Watercolour and Gouache on Paper cm. 46 x 57
Catalogue J.W. A246
Private Collection, USA



4

Row of Young Willows Reflected in the Water
c. 1905
Oil on Canvas cm 31 x 38
Catalogue J.W. A291
Sidney Janis Family Collection, New York City, USA

Mondrian beginnt seine Malerei mit Stilleben, menschlichen Figuren und vor allem Landschaften, die er im traditionellen Stil des holländischen Naturalismus realisiert.

Es handelt sich um Bleistift- oder Kohlezeichnungen, Aquarelle und Ölgemälde. Zwischen 1891 und 1906 fertigt er davon mindestens dreihundert an.

Dabei kehren immer Flusslandschaften wieder.

Ein Bauernhof (1); eine Baumreihe (4); ein Haus (3) oder ein Bauernhaus mit einer Baumreihe am Fluss (5, 6, 7). In diesen und anderen Bildern betrachtet der Maler die große Vielfalt der Natur.

In einigen Bildern beschreibt Mondrian die Szene mit einer gewissen Fülle von Einzelheiten (1, 2, 3). In anderen scheint er mehr den großen Zügen zu folgen als sich bei Einzelheiten aufzuhalten (4, 5, 6, 7).

2: Dieses Aquarell reflektiert den Kontrast zwischen der dichten und chaotischen Verflechtung der Äste und der geraden Silhouette des Turmes - zwischen den unvorhersehbaren und launenhaften Formen der Natur und den regelmäßigeren und

genaueren Formen menschlicher Artefakte. Die Hecke im Vordergrund zeigt eine Vielfalt gewundener Linien, die die fluktuierende Energie der unablässig fließenden Natur beschwören. Auch die menschlichen Gebäude zeigen eine vielgestaltige, wenn auch stabilere Landschaft, die im soliden schlanken Kirchturm in der Mitte kulminiert.

3: Während sich der solide menschliche Bau im zitternden Spiegelbild des Flusses entmaterialisiert, nimmt das fließende Wasser im gespiegelten Haus einen festeren Ausdruck an. Das menschliche Artefakt öffnet sich dem veränderlichen Lauf der Natur (Fluss); umgekehrt bekommt das ununterbrochen fließende Wasser (Natur) über die Intervention des Menschen etwas Beständigeres.

"Die Natur ist immer die gleiche, aber nichts von dem, was uns erscheint, bleibt in ihr. Unsere Kunst jedoch will in der Wechselhaftigkeit der Erscheinungen das 'Beben' ihrer Dauer festhalten, will sie als ewig genießen." (Cézanne)³

4: Eine Vielzahl von Bäumen am Flussufer, wobei jeder Baum anders aussieht. Die Spiegelung der Stämme im Wasser verlängert die vertikalen Linien, die den Kontrast zur horizontalen

Ausdehnung der Landschaft verstärken. Die Vertikalen scheinen die wechselhafte Ausdehnung der Natur bremsen zu wollen.

Ein Aquarell (5), eine Zeichnung (6) und ein Ölbild (7) stellen denselben Gegenstand dar. Es handelt sich um ein Gehöft hinter einer Baumreihe entlang des Gein-Flussufers, in der Nähe von Amsterdam. Zu diesem Thema gibt es fünfzehn verschiedene Versionen. In den zur Rede stehenden drei Versionen durchquert der Fluss in horizontaler Richtung die ganze Bildfläche, während der Bauernhof in der Mitte steht. Auch hier nimmt das Wasser einen ständig wechselnden Ausdruck an, während das menschliche Bauwerk ein dauerhaftes Element bildet.

In den verschiedenen Landschaftsbildern dieser Jahre wendet sich der Maler der wechselhaften Oberfläche der Dinge zu und verstärkt dadurch die Erscheinungsvielfalt der Welt; eine unendliche Realität, die der Künstler in seinem Innern als eine unauflöseliche Einheit wahrnimmt.

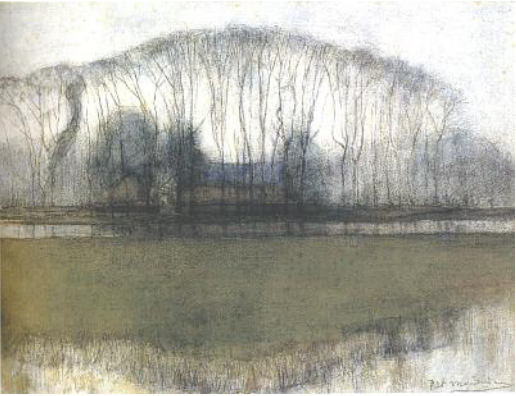
Das krumme Profil der Bäume reflektiert sich im Fluss, wodurch sich eine ovale Form abzeichnet, die den Eindruck von Totalität erweckt.

Später wird Mondrian sagen: *"Ich war von der Weite der Natur beeindruckt und versuchte, die Ausdehnung, die Ruhe, die Einheit auszudrücken."*⁴

Der Künstler versenkt sich in die Weite der Natur, die er in diesem Fall mit der horizontalen Linie eines Wasserlaufs anzeigt. Zugleich sucht er das Gleichgewicht zwischen der Unermesslichkeit der Außenwelt und dem inneren Wunsch nach Synthese und Einheit.

In dieser Periode malt der Künstler oft abends und nachts. Gegenüber dem Tageslicht schwächt das Mondlicht die Kontraste ab und macht die Erscheinungsvielfalt homogener. 7: Vom Titel her könnte Mondrian diese Version in einer Atmosphäre des Nebels gemalt haben, da die großen Züge über die Details vorherrschen.

Auch hier sehen wir eine kontinuierliche horizontale Linie (Fluss) und zwei gekurzte Linien, oben und unten, die ein formales Oval suggerieren. Auch hier erscheint der Bauernhof in der Mitte; wurde er jedoch in den vorhergehenden zwei Versionen in realistischer Weise gemalt, so wird sein Dach nun zu einem schwarzen Segment; ein Segment, das gegenüber den darunter liegenden zwei horizontalen Linien, die den Fluss anzeigen, ausgeprägter ist.



5

Geinrust Farm in Watery Landscape
c. 1905-06
Watercolour, Crayon and Pastel on Gray Paper cm 48,5 x 67
Catalogue J.W. A441
Frans Hals Museum, Haarlem, The Netherlands



6

Geinrust Farm, Compositional Study
c. 1906
Crayon, Sanguine and Pastel on Paper cm 47,5 x 65
Catalogue J.W. A440
Gemeentemuseum, Den Haag, The Netherlands



7

Geinrust Farm in the Mist
c. 1906-07
Oil on Canvas cm 32,5 x 42,5
Catalogue J.W. A444
Gemeentemuseum, Den Haag, The Netherlands



8

Stammer Mill with Streaked Sky
1905-07
Oil on Canvas cm 74,6 x 96,5
Catalogue J.W. A440
Whereabouts unknown



9

The Red Cloud
c. 1907
Oil on Cardboard cm 64 x 75
Catalogue J.W. A569
Gemeentemuseum, Den Haag, The Netherlands



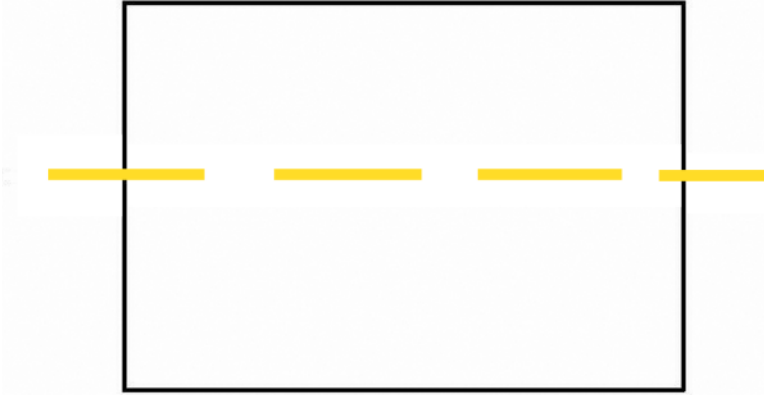
10

Seascape
1909
Oil on Cardboard cm 34,5 x 50,5
Catalogue J.W. A695
Gemeentemuseum, Den Haag, The Netherlands



11

Pontillist Study of a Dune, Central Wave
1909
Oil on Cardboard cm 29,5 x 39
Catalogue J.W. A702
Gemeentemuseum, Den Haag, The Netherlands



10a

Für einen Moment scheint sich die Ausdehnung des Flusses in diesem schwarzen Segment zu konzentrieren.

Der Bauernhof zeigt menschliche Präsenz in natürlicher Umgebung. Das Menschliche (Geistige) verwandelt die unendliche Realität der Natur (die Kontinuität des Flusses) in eine endliche und beständigere Dimension (das schwarze Segment des Daches).

In diesem Werk existieren demnach zwei Formen der Synthese: das Oval, das für einen Augenblick alles einschließt und ein Gefühl von Totalität hervorruft, sich jedoch sofort wieder dem unablässigen Lauf des Flusses öffnet, und ein lineares Segment, das die horizontale Ausdehnung des Wasserlaufs in sich konzentriert.

Wie 7 zeigt auch 8 einen Raum, der sich horizontal ausdehnt; in diesem Fall ist es nicht ein Fluss, sondern der Himmel, gegen den sich die Silhouette einer Windmühle abhebt.

Die beiden horizontalen Flügel der Mühle befinden sich in einer Achse mit dem weißen Himmelsstrich und scheinen, wie das Dach des Bauernhauses in Bezug auf den Fluss, den unendlichen Horizont der Natur auf eine endliche Dimension zurückzuführen.

Auch hier läuft die synthetische Konzentration über ein menschliches Bauwerk, das, anders als das Dach des Bauernhauses (7), nun eindeutig (vertikal) mit der horizontalen Ausdehnung der Natur kontrastiert.

In diesen naturalistischen Arbeiten zeigt sich zweifellos eine Meisterschaft in der Beschwörung suggestiver Schauplätze, doch was den holländischen Maler leitet, ist mehr als nur die bloße Darstellung einer Landschaft.

Um 1907 beginnt Mondrian, die Realität nicht mehr nur über metaphorische Formverhältnisse, sondern auch über die Farbe zu interpretieren.

In Einklang mit den luministischen Erfahrungen, dem Werk Van Goghs und der Fauves, führt Mondrian 1908 lebhaftere Farben in seine Arbeiten ein, die die von der Außenwelt in ihm hervorgerufenen Empfindungen wirksamer auszudrücken erlauben.

Um den Kontrast zwischen der endlichen Stellung des Künstlers und dem unendlichen Horizonte der Natur zu betonen, wird eine Wolke rot (9).

Diese Dialektik zwischen Ausdehnung und Verdichtung, unendlichem und endlichem Raum (7, 8, 9) nimmt mit einer neuen Reihe von Werken (10, 11, 12, 13) um 1908-09 Gestalt an.

In dieser Phase lässt sich eine progressive Öffnung der Landschaften bemerken, die im Vergleich zu den ländlichen Szenen der vorhergehenden Jahre nun als entgrenzte Weiten (9, 10, 11) erscheinen.

Allmählich entleeren sich die Landschaften der Bäume, Häuser und anderer Zeichen einer menschlichen Existenz, um den unendlichen Aspekt des natürlichen Raumes zu unterstreichen. Anders als bei den vorangegangenen Landschaften, scheint man hier eine unberührte Natur zu sehen, die alles beherrscht.

Der Kunsthistoriker Jaffé schreibt: *“Seine Begegnung 1909 mit der Unendlichkeit der Natur fällt mit seinem Beitritt zur Niederländischen Theosophischen Gesellschaft zusammen, in der die Vereinigung des Menschen mit der Unendlichkeit des Universums eine große Rolle spielte.”*⁵

Erscheint mit 9 und 10 der Raum als eine unbegrenzte Ausdehnung, so sehen wir mit 11 erneut eine ovale Form, die eine Synthese des natürlichen Raumes andeutet.

Wie gesagt, wendet sich der Maler zur gleichen Zeit einzelnen Objekten wie Windmühle, Leuchtturm oder Kirchenfassade zu (12, 13, 14).

Fast scheint es, als würde Mondrian bei der Betrachtung der Landschaft nun dazu tendieren, einerseits das natürliche Element in ihr, das er mit einem vorwiegend horizontalen Raum identifiziert, zu extrapolieren (9, 10, 11), andererseits umgekehrt, d.h. in vertikaler Richtung, die Silhouette der nicht-natürlichen Räume oder besser: jenes Teils der Natur zu betonen, der in menschliche Artefakte verwandelt wurde (12, 13, 14). In der Tat sind die Bauten menschlich bearbeitete Natur.

Sehen wir, wie sich die Dialektik zwischen Natur (horizontal) und Nicht-Natur (vertikal) auf diese Weise verfestigt. Wie in 2 und 3. Beziehung zwischen dem Unendlichen und Endlichen. Wie in 5, 6, 7, 8.



8



12

Mill at Domburg
1908-09
Oil on Cardboard cm 63,5 x 76,5
Catalogue J.W. A677
Gemeentemuseum, Den Haag, The Netherlands



13

Lighthouse at Westkapelle in Orange
1909-10
Oil on Cardboard cm 29 x 39
Catalogue J.W. A685
Civica Galleria d'Arte Moderna, Milano, Italy



14a



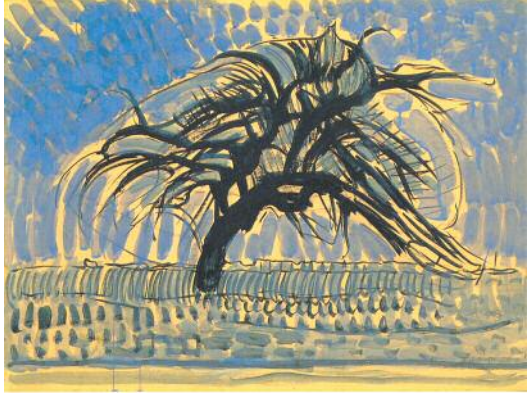
15

Bend in the Gein with Row of Ten Poplars
c. 1905
Oil on Canvas cm 27 x 48
Catalogue J.W. A483
Private Collection



16

Isolated Tree on the Gein in Late Evening
c. 1907-08
Oil on Canvas cm 65 x 86
Catalogue J.W. A463
Gemeentemuseum, Den Haag, The Netherlands



17

Apple Tree in Blue
1908-09
Tempera on Cardboard cm 75,5 x 99,5
Catalogue J.W. A672
Gemeentemuseum, Den Haag, The Netherlands



18

The Red Tree (Evening)
1908-10
Oil on Canvas cm. 70 X 99
Catalogue J.W. B4
Gemeentemuseum, Den Haag, The Netherlands



19

The Gray Tree
1911
Oil on Canvas cm. 79,7 x 109,1
Catalogue J.W. B4
Gemeentemuseum, Den Haag, The Netherlands



20

Flowering Appletree
1912
Oil on Canvas cm. 78,5 x 107,5
Catalogue J.W. B19
Gemeentemuseum, Den Haag, The Netherlands



21

Flowering Trees
1912
Oil on Canvas cm. 60 x 85
Catalogue J.W. B20
The Judith Rothschild Foundation, New York City, USA



22

Tableau N. 3, Composition in Oval
1913
Oil on Canvas cm. 78 x 94
Catalogue J.W. B33
Stedelijkmuseum, Amsterdam, The Netherlands

Gleichzeitig machen die zahlreichen Bilder der naturalistischen Periode, in denen Baumreihen (15) zu sehen sind, Bildern Platz (16), die sich auf die Gestalt eines einzelnen Baumes (17, 18) konzentrieren, denen sich der Maler bereits in den vorangegangenen Jahren sporadisch zugewendet hatte.

Setzt Mondrian mit der Architektur dem absoluten Horizont, der sich in den Dünen ausdrückt (10), eine unerwartete und imposante vertikale Entwicklung entgegen (13), so durchdringen sich im Baum die zwei gegensätzlichen Richtungen und relativieren sich gegenseitig.

Was das Interesse des Künstlers erweckt, ist nicht die grüne Krone eines Baumes, sondern dessen Struktur und besonders die Beziehung zwischen Stamm und Ästen. Die seitliche Ausbreitung der Äste wird vom Stamm ausgeglichen, der sie zur Mitte der Komposition hin zusammen hält. Das Geäst erzeugt Vielfalt, die der Stamm wieder in eine Einheit zurückholt.

In der Gestalt des Baumes dehnt sich der Raum aus (wie die Landschaften des Meeres und der Dünen) und verdichtet sich zugleich (wie die Windmühlen, Leuchttürme und Kirchenfassaden). Der Baum ist daher eine visuelle Metapher einer Beziehung zwischen dem Veränderlichen, der unendlichen natürlichen Realität (10, 11) und der einheitlichen und beständigen Synthese des menschlichen Geistes (13, 14).

Die großen Formate dieser Werke (17, 18, 23) suggerieren eine visuelle Beziehung zwischen Maler und gemalter Fläche, die es vorstellbar macht, wie sich der Künstler mit seinem Bewusstsein und seinem Geist (vertikal) in den Stamm hineinversetzt – einem Geist, der sich der Vielfalt der Natur öffnet (horizontale Ausdehnung der Äste).

Vielleicht wird man sagen: „Ja, aber in Wirklichkeit ist der Baum doch ganz Natur...“ Unbestritten. Für Mondrian jedoch sind physische und ideale Welt, Materie und Geist auf Natur zurückführbar. Wir werden später auf diesen Punkt zurückkommen.

Die vielfältige und einheitliche Struktur, die sich im Baum beobachten lässt, verweist auf ein anderes Thema, das der Maler zuvor in einigen Zeichnungen und Aquarellen entwickelt hatte (2.1). In der Betrachtung eines Buchenwaldes konzentriert sich Mondrian auf eine Vielzahl von Baumstämmen, die sich bei aller Familienähnlichkeit jeder vom anderen unterscheiden. Auf diese Weise evoziert der Künstler eine vielfältige Realität. An den seitlichen Bildrändern kontrastiert die Horizontale des Bodens scharf mit den Vertikalen der Stämme, während in der oberen Mitte die Horizontalen und Vertikalen zu einem einheitlichen Ausdruck zusammenfließen. In einer von den Erscheinungen noch ganz verhüllten Form drückt Mondrian hier eine Dialektik zwischen Gegensätzen aus, die in der Mitte zu einer einheitlichen Synthese finden.

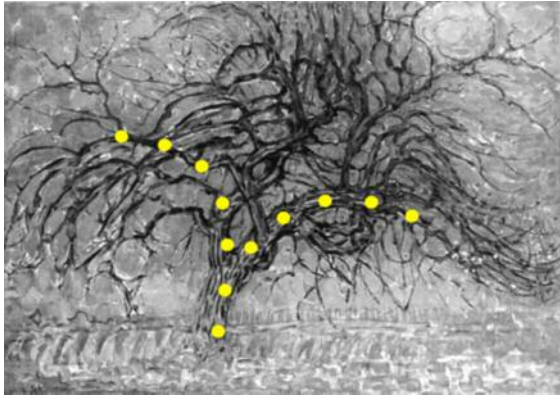
Etwas Analoges sehen wir in 8, wo die Windmühlenflügel die vertikale Silhouette der Mühle in ihrem Gegensatz zur unendlichen horizontalen Ausdehnung des Himmels noch einmal zusammenfasst. Synthese und Einheit des Gegensatzes, wie die Horizontale der Landschaften (10) und die Vertikale der Gebäude (13), die sich im Baum durchdringen (18).

Gegenüber der kompositorischen Struktur des Buchenwaldes erscheint die Situation im Baum umgekehrt. 1899 zeigt sich die Synthese im oberen Teil der Komposition, 1908-10 dagegen im unteren (18a). Beide Male will der Künstler die Beziehung zwischen einer

Vielzahl von Teilen, die unser Sichtfeld füllen und auseinanderreiben (1899 die Stämme, 1908-10 das Geäst), und einer Konzentrationsbewegung, die für einen Moment alles synthetisch ausdrückt, sichtbar machen. Nicht der Baum also ist es, der dem Maler die Dialektik zwischen dem Einen und der Vielfalt enthüllt, sondern der Künstler ist es, der schon seit 1899 in der Außenwelt nach sichtbaren Spuren seines eigenen inneren Bildes sucht. Durch einen Buchenwald (2.1), eine sich scharf gegen den Himmel abzeichnende Windmühle (8) oder die Gestalt eines Baumes (18) gelingt es Mondrian, gegensätzliche Impulse in einen Dialog treten zu lassen, so als wolle er auf der Leinwand jene Synthese und Einheit der Gegensätze verwirklichen, um die es uns doch alle eigentlich geht. Das sind Ansprüche, die über die einfache Darstellung eines Baumes, einer Düne oder einer Kirchenfassade hinausgehen. Das sind geistige Notwendigkeiten, die sich dennoch in glücklichen Form- und Farbbeziehungen ausdrücken. Eben dies macht meines Erachtens einen der eigentümlichsten und aktuellsten Aspekte des visuellen Denkens des holländischen Meisters aus: seine Sensibilität für Themen geistiger Natur transzendiert nicht, sondern substantiiert sogar die Schönheit der Welt, ihre Farben und Formen.

2.1

Wood with Beech Trees
c. 1899
Watercolour and Gouache on Paper cm. 45,5 x 57
Catalogue J.W. A 88
Gemeentemuseum, Den Haag, The Netherlands



18a



Angeregt von den neuen kubistischen Recherchen, siedelt Mondrian im Herbst 1911 nach Paris über. Wenn auch offen gegenüber dem neuen städtischen Ambiente, ist der Künstler noch eine Weile mit seiner Arbeit an der Baumgestalt beschäftigt. Obwohl sich der Maler in dieser Periode auch an anderen Objekten (Stilleben, weiblichen Figuren und Landschaften) versucht, bildet der Baum den Leitfaden im Übergang zum Kubismus hin (18, 19, 20, 21).

Mechanische Geschwindigkeit und neue Lebensrhythmen führen am Anfang des 20. Jahrhunderts zu einer starken Beschleunigung der visuellen Wahrnehmung. Eine Landschaft, ein Gebäude, ein Baum erscheinen in einer schnellen Aufeinanderfolge verschiedener Gesichtspunkte, die das Aussehen der Dinge ständig verändern. In einer dynamischen Optik wie der der kubistischen lassen sich die Objekte nicht mehr vom Raum isolieren, da dieser nichts anderes ist als eine Fortsetzung und Metamorphose bewegter Objekte, während wiederum die Objekte – einen Moment davor und einen Moment danach - der Raum sind: Objekt und Raum durchdringen sich, um zu einer einzigen Struktur zu werden. Fülle und Leere werden gleichwertig. War es das Ziel der Futuristen und französischen Kubisten, das Sichtbare dynamisch zu repräsentieren, so ist der Kubismus für Mondrian vor allem ein Schlüssel zur Decodierung der Realität, die sich unter dem Deckmantel des Alltags verbirgt.

Die kubistische Analyse verwandelt die feste und bestimmte Baumgestalt (18) in ein Meer von Fragmenten (19, 20, 21, 22). So verflüchtigt sich die vereinheitlichende Funktion des Stammes bezüglich der Ästevielfalt. In 19 noch gut sichtbar, bleibt von ihr in 20 nur noch eine schwache Spur.

Währenddessen lässt sich eine Verdichtung zur Mitte des Bildes hin bemerken und zwar mit einem ocker Akzent (20) und zwei Halbkreisen, die den Raum mehr Zusammenhalt geben zu wollen scheinen (21).

20: eine Farbzone aus Ocker hebt zwei gekurzte Linien hervor, die sich mehr als die anderen in der Mitte der Komposition zusammenschließen, so als wollten sie die Vielheit der anderen frei im Raum flottierenden Zeichen in der Synthese ausdrücken. Auch von oben nach unten scheint ein Zug zur Synthese auszugehen. Das erinnert an 2.1. Die mehr geschlossenen ovalhaften Formen neigen zur Verdichtung des Raumes, während ihn die mehr offenen, zusammen mit einigen Geraden, ausdehnen, vor allem in Entsprechung zu einer virtuellen horizontalen Achse, die die Mitte des Bildes durchzieht. Die ovalhaften Formen bezeichnen geschlossene Entitäten, die sich der dynamischen Kontinuität des Raumes öffnen und umgekehrt einen dynamischen Raum, der sich verdichtet.

Diese Dialektik zwischen Ausdehnung und Konzentration kommt in 7, 8 und 9 in einer anderen Weise zum Ausdruck.

In neuer Form sehen wir eine Beziehung zwischen der Vielheit und dem Einen sich herausbilden; wie in 2.1, 17, 18.

21: auch hier ist eine Vielheit gekurvter Linien zu beobachten, die sich zur Mitte hin schließen, um eine Synthese zu suggerieren.

Auf der Suche nach Synthese und Einheit reduziert Mondrian nun die Farbkontraste: auf den lebhaften und schillernden Farbton der expressionistischen Werke folgen in dieser ersten kubistischen Phase graue, braune und ocker Töne (19, 20, 21, 22).

Was sich auf der Ebene der Form fragmentiert, versucht der Künstler mit einer größeren Einheitlichkeit der Farben zusammen zu halten. Mit der gleichen Intention führt der Maler eine ovale Form ein, die die Komposition als ein Ganzes ausdrückt (22); ein Oval, das Mondrian schon in der naturalistischen (5, 6, 7) und expressionistischen (11) Periode benutzt hatte.

22: Der Anblick des Originals bezaubert durch die vibrierenden tausend Farbtöne des Hellgrau, Ocker und Braun, skandiert von dunkleren Zeichen, die den unendlichen Raum vervielfältigen, während sich das Ganze in der Synthese eines Ovals zusammenfasst. Anders als Braque und Picasso benützt Mondrian keine ovalen Leinwände. Das Oval des Holländers ist auf einer rechteckigen Leinwand aufgetragen, was, wie wir sehen werden, nicht ohne Bedeutung ist.

Zwischen 1912 und 1913 arbeitet Mondrian an mindestens vierzehn kubistischen Bildern, die immer noch mehr oder weniger indirekt an einen oder mehrere Bäume erinnern, die sich jedoch allmählich an abstrakte Bilder verwandeln.

1912 realisiert der Maler eine neue naturalistische Version des Baumes (23). Die Zeichnung trägt den Titel Baumstudie I. In Wirklichkeit sind die angedeuteten Silhouetten einiger Bäume im Hintergrund, vor denen sich ein einziger großer Baum behauptet, kaum zu erkennen. Gegenüber den Versionen im expressionistischen Stil (17, 18) kommt der Kontrast zwischen dem vertikalen Stamm und den horizontalen Ästen hier schärfer zur Erscheinung. Eine der ersten kubistischen Fassungen des Baumes ist von 1911 (19). Demnach würde diese neue naturalistische Version auf jene kubistische folgen.

Meiner Meinung nach handelt es sich um eine vorbereitende Studie, die die expressionistische Phase zusammenfasst (Dialektik zwischen Düne und Architekturen), unter Betonung der horizontal-vertikalen Beziehung, während sich der naturalistisch-expressionistische Raum den kubistischen Anregungen öffnet.

Besonders bemerkenswert scheint mir der weiße Raum, der in der Mitte mit dem vertikalen dunkelfarbigem Stamm parallel läuft. Entsprechend der vom Stamm heraufbeschworenen Einheit werden Fülle und Leere, Sichtbares und Unsichtbares gleichwertig. Wie schon gesagt, ist der Kubismus die gegenseitige Durchdringung von Objekten und Raum, die Gleichwertigkeit von Fülle und Leere. So gesehen, kann man sagen, dass 25 bereits kubistisch ist.

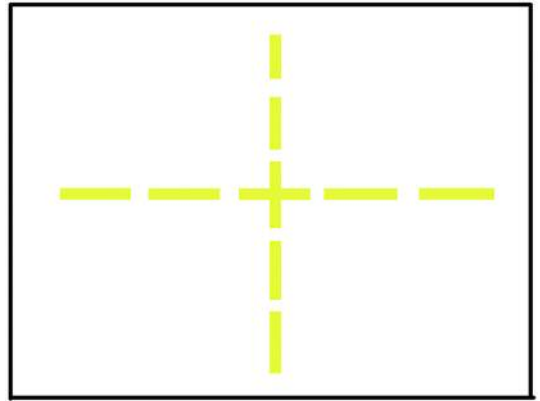
Die wesentliche Bedeutung des Abstraktionsprozesses, der über die Baumfigur verläuft, kann meiner Meinung nach folgendermaßen zusammengefasst werden:

Tafel II und IV: die eindeutige und tendenziell statische Beziehung zwischen Horizontale (10a) und Vertikale (14a), die die Struktur eines einzigen Baumes konstituiert (23a), vervielfältigt sich zwischen 1912 und 1913 in einer Verschiedenheit von horizontal-vertikalen Beziehungen, die sich in ständig neuer Gestalt präsentieren (24a, 25a).

Man könnte sagen, dass Mondrian nun sozusagen alle Kombinationsmöglichkeiten zwischen Horizontalen und Vertikalen ausdrücken möchte; es ist, als wolle er innerhalb eines einzigen Bildes das Wesen aller Landschaften, aller Gebäude und Bäume der vorangegangenen Jahre in einer Synthese darstellen.



23
Study of Trees I
1912
Black Crayon on Paper cm 66 x 89
Catalogue J.W. B10
Gemeentemuseum, Den Haag, The Netherlands



23a

24: Die Komposition entwickelt sich um eine kaum sichtbare Spur zweier mittlerer Achsen herum, die die Struktur des naturalistischen Baumes (23) bilden. An den Bildrändern ist auch eine ganz leise Andeutung eines Ovals zu bemerken.

Nachdem er mit dem expressionistischen Baumstamm auch die metaphorische Einheit verloren hat, laboriert Mondrian an einem fragmentierten Raum.
In 20 und 21 sucht der Maler eine Synthese zu evozieren, die wie der Baumstamm aus der Mitte der Komposition herauswächst, während er in 22 wieder eine ovale Form einführt, die das Ganze von außen vereinheitlicht.
In 24, wo sich das Oval von 22 auflockert und die zwei mittleren Achsen den Raum von Innen heraus vereinheitlichen wollen, kommen die äußere und innere Synthese zu einem gewissen Gleichgewicht.
Zur gleichen Zeit sucht Mondrian die vielförmige Verschiedenheit der Zeichen zu vereinfachen, indem

er sie mehr und mehr in eine Gesamtheit horizontaler und vertikaler Linien zurückführt. Die Vielgestaltigkeit der Realität in der breitesten Variation desselben (rechtwinklige Beziehung) auszudrücken, bedeutet, das Eine in der Vielfalt wiederzufinden.

Die Vielzahl der Äste (23) geht in eine komplexe Struktur (24) von Zeichen über, die sich in einem unstabilen Gleichgewicht zwischen horizontaler und vertikaler Prävalenz befinden (25). Einmal behauptet sich die horizontale Ausdehnung der Natur (die Landschaften von 1909) und einmal überwiegt die vertikale Verdichtung (die Architekturen), plastisches Symbol des Geistigen. Denken wir an unser Inneres, so könnten wir sagen, dass einmal die natürlichen Instinkte und dann wieder die eher menschlichen Instanzen des Intellekts, des Verstandes und des Geistes überwiegen.

25: Der Raum verändert ständig sein Aussehen, je nach der horizontal-vertikalen Beziehung der Zeichen.
Einige Zeichen isolieren sich in einem inneren Feld (25a – 1, 2, 3, 4) und machen im Vergleich zu den anderen, die ständig ineinander übergehen, einen stabileren und dauerhafteren Eindruck. Dasselbe bemerken wir in 26 und 27.

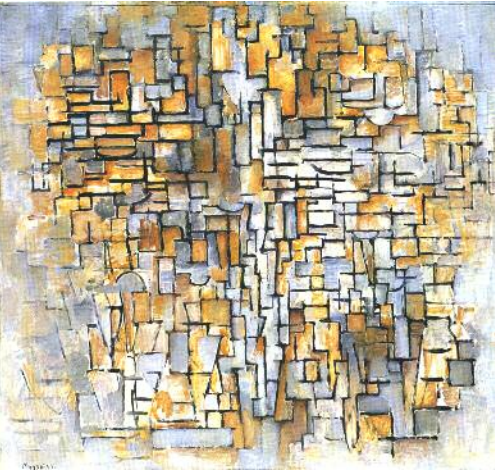
25a: Einmal überwiegt die Horizontale (1), einmal die Vertikale (2). Die gegensätzlichen Richtungen durchdringen sich (3, 4), doch flieht die Horizontale nach links (3) oder nach rechts (4). Im Zentrum der Komposition (gelb markiert) geht ein stabileres Gleichgewicht der Gegensätze aus dem Innern des Rechteckes hervor, das dieselben Proportionen des Bildes hat.
Im ständigen Austausch verschiedener Entitäten evoziert die ausgeglichene Beziehung in diesem Rechteck eine festere und dauerhaftere Realität.
Alle anderen Zeichen nähern sich lediglich mehr oder weniger dieser Situation des idealen Gleichgewichts an und drücken damit das Leben in seinem ungewissen Werden aus.

„Hinter der Folge von Momenten, die die flüchtige Existenz von Wesen und Dingen bildet und ihnen wechselnde Erscheinungsformen verleiht, kann man einen wahren, wesentlichen Charakter aufsuchen, an den der Künstler sich halten wird, um eine dauerhaftere Interpretation der Wirklichkeit zu geben.“ (Matisse) ⁶

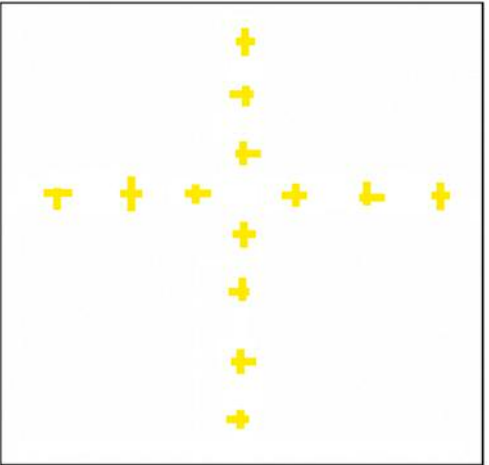
25: Jede Entität erscheint verschieden, doch führt das Bewusstsein alles auf die unendliche Variation ein und desselben zurück, d.h. auf die rechtwinklige Beziehung, die innerhalb eines Rechtecks in der Bildmitte eine dauerhaftere Form annimmt. Der vielfältige und widersprüchliche äußere Raum kommt in einem inneren Raum durch Ausgleich zur Einheit.

All das erinnert an eine Serie von Stilleben, mit denen sich Mondrian um 1901 beschäftigt hatte (2.2).

Die hier zu analysierende Version zeigt Äpfel, einen Teller und eine Vase auf einem Tuch, das über ein Bord ausgebreitet ist. Der Teller ist gegen die Wand gestellt; sein Untergrund bildet einen Kreis, der in seiner Proportion denen der Äpfel entspricht. Zwischen diesem präzisen Kreis und den unpräzisen Kreisen der Äpfel entsteht eine spontane Beziehung. Der vom Menschen gebildete Kreis im Zentrum der Komposition evoziert ein ideales Modell des veränderlichen und vielförmigen natürlichen Anblicks.



24
Composition N. VII
1913
Oil on Canvas cm. 104,4 x 113,6
Catalogue J.W. B35
Guggenheim Museum, New York, USA



24a

Mit einer Distanz von 12 Jahren und in ganz anderer Form sagen 2.2 und 24 immer noch dasselbe aus: der Gedanke tendiert zu einer synthetischen Konzentration der vielfältigen physischen Erscheinung der Welt.
Beide Werke setzen den vielfältigen Aspekt der Realität (1901) sind es die Äpfel, 1913 die variable Gesamtheit abstrakter Zeichen) mit einer idealen Einheit in Beziehung (ein Kreis 1901 und ein Rechteck 1913).
Mondrian: *“Die runde kompakte Linie, die keinerlei Beziehung plastisch ausdrückt, wurde durch die gerade Linie in der Dualität der orthogonalen Position ersetzt, die die Beziehung reiner ausdrückt.”*⁷
Die Synthese, die Mondrian ausdrücken will, entsteht aus einer Interaktion zwischen der vielfältigen Unendlichkeit der Welt und der Einheit des Bewusstseins.
Es handelt sich also um eine dynamische Beziehung zwischen Realitäten, die uns als gegensätzlich erscheinen – um die Außen- und Innenwelt in ihrer unauflöslchen Verschränkung. Eine

Beziehung, die in der zweidimensionalen Realität der Malerei besser durch eine horizontal-vertikale Beziehung als durch eine runde Linie, “die keinerlei Beziehung ausdrückt”, zum Ausdruck kommt.

Der Hang zu geraden Linien hatte sich bereits um 1906 gezeigt, als Mondrian die totalisierende Einheit eines Ovals (5, 6) durch die partielle Einheit eines linearen Segments (das Dach eines Bauernhofs) (7) oder die Synthese zwischen zwei gegensätzlichen linearen Segmenten (die Windflügel) (8) ersetzte.
Anders als beim Oval, das alles von außen her einschließt (5, 6), kommen die Synthesen, die wir in 7 und 8 sehen, aus dem Innern der Komposition heraus zustande.
Dann wird es der Stamm eines Baumes sein, der von innen heraus einen Raum vereint, der sich mit den Ästen vervielfältigt und ausdehnt. Auch in den kubistischen Bäumen sucht Mondrian eine aus dem Innern hervorgehende Einheit (19, 20) und entscheidet sich, da er sie nicht findet, erneut für ein Oval, das das Ganze von außen her vereinigt (22).

Der Künstler widmet sich daher der Vereinfachung des engmaschigen Netzes von Zeichen, indem er das Ganze auf horizontal-vertikale Beziehungen zurückführt (24). Mit 25 sehen wir erneut eine Synthese, die von innen heraus entsteht.
Man vergleiche 8 mit 25. 8: Horizontale (Himmel, Natur) und Vertikale (Windmühle, Mensch) durchdringen sich (Windflügel) und bilden eine Synthese im Zentrum der Komposition. Sieben Jahre später sollte sich derselbe Vorgang in abstrakter Form wiederholen (25).

Was bedeutet dieser Wechsel zwischen Einheit von außen und Einheit von innen?

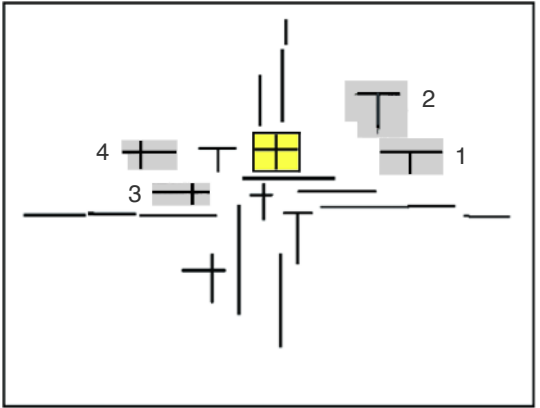
Während sich das Oval in 22 klar abzeichnet, zerfranst es sich in einigen folgenden Werken (24, 25, 26) bis hin zu einer abgestuften Auflösung der gemalten Fläche, die an den Bildrändern einen vag ovalen Umriss andeuten.
In 25 und 26 kaum angedeutet, tritt das Oval in 27 und 28 wieder deutlich hervor, auch wenn es vom Bild nicht mehr ganz eingeschlossen ist.
Schon 1905-06 blieb die ovale Form gegenüber der Kontinuität der natürlichen Landschaft offen (7).
Einem inneren Impuls folgend, möchte zwar Mondrian die Natur mit einem Oval vereinheitlichen, doch scheint er zugleich angesichts der realen unermesslichen Vielfalt der Welt gehemmt zu sein.

Das Oval wird diskreter und erweckt den Eindruck, sich mit dem vielfältigen Raum durchdringen zu wollen (24), um dann wieder in sanfter (25, 26) oder ausgeprägterer (27, 28) Form aufzutauchen.

Wenn sich die Farben reduzieren und alles im “selben Licht” erscheint, erfasst das Auge einen größeren Zusammenhang zwischen den Teilen; in diesem Fall wird das Oval diskreter (25, 26). Wenn jedoch die Farben an Intensität zunehmen, die Kontraste größer werden und mit ihnen der Vielfältigkeitsaspekt des Raumes, geht das Oval wieder dazu über, die Komposition in schärferer Form zu umschreiben, um daran zu erinnern, dass diese ganze Vielfalt noch immer eine Einheit ist (27, 28). In einem Fall setzt das umschreibende Oval von außen an (27, 28) und im andern scheint es aus dem Innenraum selbst, der sich



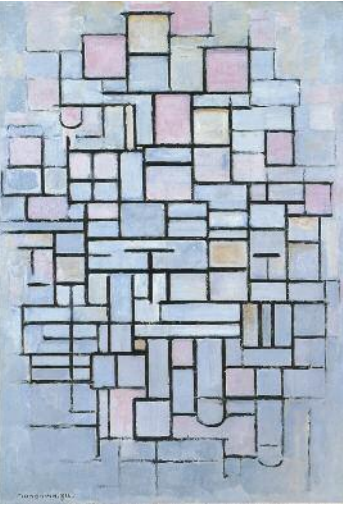
25
Composition N. II
1913
Oil on Canvas cm. 88 x 115
Catalogue J.W. B42
Kroeller-Mueller Museum, Otterlo, The Netherlands



25a



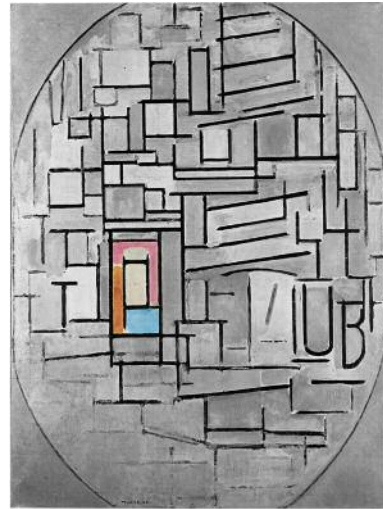
26
Composition N. IV
1914
Oil on Canvas cm. 61 x 88
Catalogue J.W. B46
Gemeentemuseum, Den Haag, The Netherlands



27
Tableau III, Composition in Oval
1914
Oil on Canvas cm. 101 x 140
Catalogue J.W. B49
Stedelijk Museum, Amsterdam, The Netherlands



28
Composition in Oval with Color Planes 2
1914
Oil on Canvas cm. 84,5 x 113
Catalogue J.W. B55
Gemeentemuseum, Den Haag, The Netherlands



28a

Anders als der Kubismus eines Braque, Legér, Gris oder Picasso, öffnet der Kubismus Mondrians der Malerei den Weg zur Erarbeitung eines universalen Raumes.

* * *

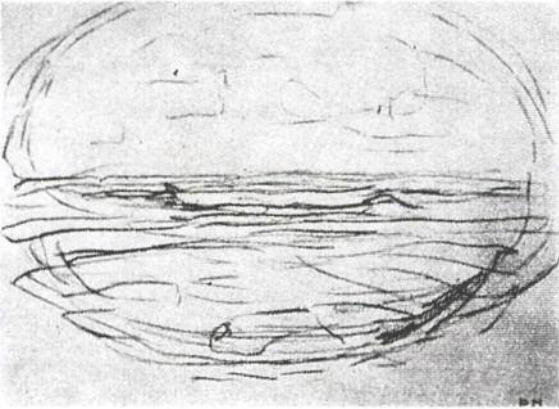
Nachdem er die Farbskala während der ersten kubistischen Phase eingeschränkt hat, kehrt Mondrian in den Werken von 1914 (27, 28) wieder zu einem Gebrauch lebendigerer Farben zurück.
Oft handelt es sich um Kompositionen, die von Stadtlandschaften, Hausansichten, Baugerüsten inspiriert sind, auch wenn die vom Maler diesen Werken hinzugefügten Titel zu verstehen geben, dass der Gegenstand der Darstellung keine große Bedeutung hat.
Wie Seuphor zu Recht sagt, handelt es sich bei diesen Motiven um “Vorwände”, die dazu dienen, substantiell reichhaltige und wertvolle Kompositionen zu entwickeln; Werke, die allein mit den konkreten und realen Mitteln der Malerei die Schönheit der Welt ausdrücken.

Sahen wir in 25 eine innere Synthese auf formaler Ebene zutage treten (25a), so in 28 den Versuch einer inneren Synthese aus Form und Farbe (28a).
28: eine Menge von schwarzen Zeichen erzeugt einen Rhythmus von ocker, rosa, hellblauen und grauen (hell- und dunkelgrauen) Flächen, die sich zwischen horizontalen Ausdehnungen, vertikalen Verdichtungen, schrägen Abschweifungen und Andeutungen von Kurven abwechseln.
Einige Flächen, die nach ihren vier Seiten geschlossen sind, erscheinen stabiler als die anderen, die offen und untereinander vernetzt bleiben.
28a: Ocker, Rosa und Hellblau vereinigen sich in einem vertikalen Rechteck, das ein graues Feld zum Zentrum hat.

an seinen Rändern in ovaler Form auflöst, hervorzugehen (25, 26). Damit wird bedeutet, dass sich die Synthese im Innern der Komposition herstellt.

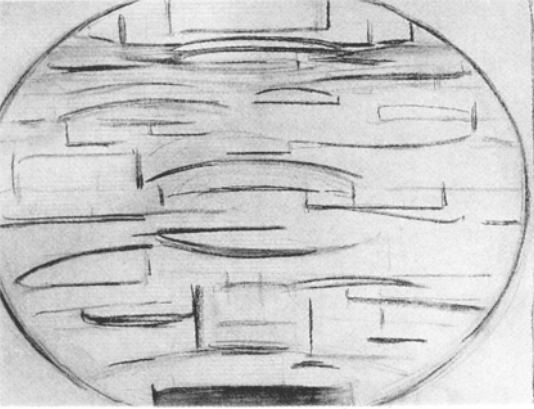
Das Oval drückt die Einheit der Komposition aus – eine Einheit, die für einen Maler zugleich Einheit des Bewusstseins bedeutet. Das Bewusstsein kann jedoch nur innerweltlich agieren; wollte es sich außerhalb der Welt stellen, verfiel es unvermeidlich einem metaphysischen Zustand.
Eben dies scheint die Einheit zu sein, die sich im Oval manifestiert, und Mondrian konnte damit nicht zufrieden sein.
Von 1899 ab findet daher das Eine seinen Ausdruck in einer Dynamik, die sich im Innern der Komposition herstellt (2.1). So wie auch die Synthese des Tellers in Bezug auf die Äpfel (2.2) und dann die des Baumstammes in Bezug auf die Vielfalt der Äste von innen heraus kommt.
In der kubistischen Periode manifestiert sich die innere Synthese in 20, 21 und dann 25.
Zuvor von den Erscheinungen eines Tellers oder eines Baumstammes verschleiert, manifestiert sich nun die Einheit in einem Rechteck, d.h. in einer realen Synthese der gemalten Materie. Durch Abstraktion wird der malerische Realismus (2.1, 2.2) zu einer konkreten Realität (25).
Von der flüchtigen Erscheinung der Dinge befreit, ruft das abstrakte Bild ein erweitertes Spektrum der Realität herauf.

2.2
Apples, Ginger Pot and Plate on a Ledge
1901
Watercolour on Paper cm. 37 x 55
Catalogue J.W. A 98
Private Collection, Antwerp, Belgium



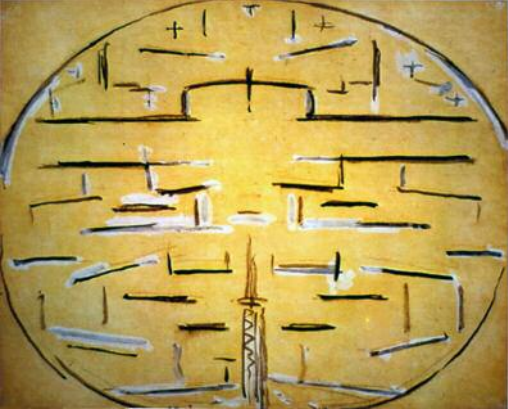
29

The Sea (Sketchbook 1, Domburg)
1914
Crayon on Paper cm. 11,4 x 15,8
Catalogue J.W. B374
Gemeentemuseum, Den Haag, The Netherlands



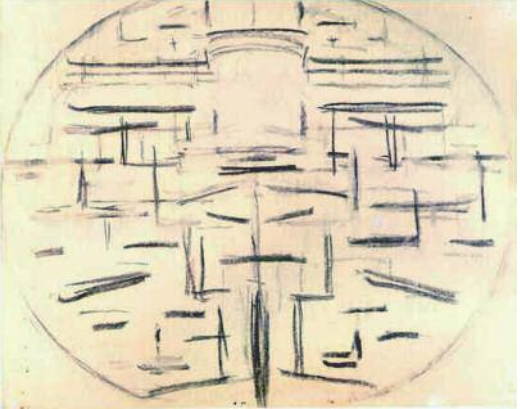
30

Ocean 2
1914
Charcoal on Paper cm. 58,7 x 76,5
Catalogue J.W. B64
Private Collection



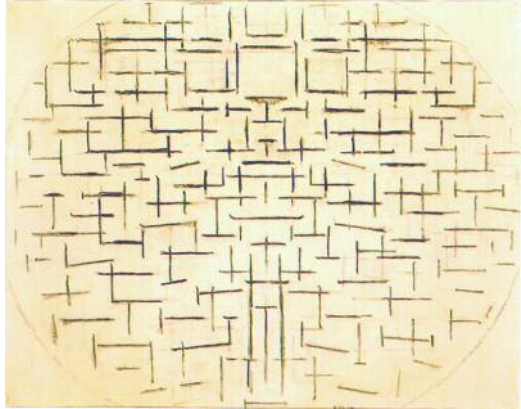
31

Pier and Ocean 2
1914
Charcoal, Ink and Gouache on Paper cm. 50 x 62,6
Catalogue J.W. B69
Private Collection



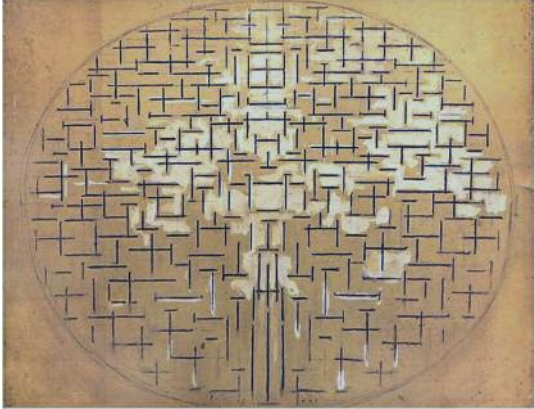
32

Pier and Ocean 3
1914
Charcoal on Paper cm. 50,5 x 63
Catalogue J.W. B69
Private Collection



33

Pier and Ocean 4
1914
Charcoal on Paper cm. 50,2 x 62,8
Catalogue J.W. B70
Gemeentemuseum, Den Haag, The Netherlands



34

Pier and Ocean 5 (Sea and Starry Sky)
1915
Charcoal, Ink (?) and Gouache on Paper cm. 87,9 x 111,7
Catalogue J.W. B78
Museum of Modern Art, New York, USA

Der unendliche Reichtum der Natur und der Existenz konzentriert sich in den formalisierenden Strukturen des Geistes, um sich dann wieder der Mannigfaltigkeit der Natur und den Unvorhersehbarkeiten des Lebens zu öffnen.

Weil abstrakt, kann die Komposition sowohl die Vielfalt der Außenwelt als auch die unserer Innenwelt, die sicherlich nicht weniger komplex und widersprüchlich ist, vereinigen. Im abstrakten Bild zeigen sich das Äußere und das Innere als eine einzige, ununterbrochene Struktur.

Die Idee des Einen lässt an die eines Gottes denken - eines Gottes freilich, von dem Mondrian sagt, dass er nichts Festgelegtes sei, keine von außen auferlegte moralische Doktrin, sondern eine innere mühsame und unablässige Suche nach Gleichgewicht zwischen gegensätzlichen und scheinbar unversöhnlichen Impulsen – wie Trieb und Vernunft, Kopf und Bauch, Materie und Geist. Eine Einheit, die sich in der Gleichwertigkeit gegensätzlicher Aspekte manifestiert (34), bedeutet, dass wir uns Gott näher fühlen, wenn wir, um nur ein Beispiel zu nennen, Geist und Körper, Verstand und Leidenschaften den gleichen Stellenwert zusprechen. Dass die Dualität dann wieder die Oberhand über die Einheit erlangt, zeigt, wie schwer es ist, dieses Gleichgewicht, das niemals ein statischer, ein für allemal erreichter Zustand ist, zu halten.

Kann es in einer Welt, die von Bewegung und veränderlichen Beziehungen zwischen den Dingen bestimmt ist, noch einen Sinn haben, einen Baum von einem einzigen Gesichtspunkt aus zu malen (23) und zu behaupten, dass dies die Realität sei?

Wenn uns jedes Ding aufgrund der heutigen dynamischen Lebensrhythmen als zugleich einfach und vielfach erscheint, so ist vielleicht ein Bild realer, das eine Sicht der Einfachheit und Komplexität eines jeden Dinges (Mikrokosmos und Makrokosmos) herstellt, die über die Verschiedenheit einer jeden einzelnen Entität verläuft, ohne dabei die Einheit aller Dinge zu vernachlässigen (25, 34).

Indem er die veränderliche Erscheinung der Welt auf eine Variation rechtwinkliger Zeichen reduziert, nimmt der Künstler zwar eine willkürliche Operation an unserer allgemeinsten visuellen Erfahrung vor; eine Operation jedoch, durch die die unerschöpfliche Varietät der Natur mit malerischen Mitteln klarer ausgedrückt werden kann, ohne ihre innere Einheit zu vergessen.

Matisse: *“Es gibt ein gemeinsames Bild für alle Dinge, die Pflanzen, die Bäume, die Tiere, und dieses Bild ist es, mit dem man im Einklang sein muss.”*⁹

Die neue Sicht der Realität vernachlässigt den äußeren und vergänglichen Aspekt jedes einzelnen Dinges und konzentriert den Blick auf das, was die Dinge gemeinsam haben: *“Die Kunst muss das Universale ausdrücken”*, wird Mondrian sagen. ²

“Der Maler braucht sich nicht mehr um kleinliche Einzelheiten zu bemühen, dafür ist die Photographie da, die es viel besser und schneller macht” (Matisse). ¹⁰

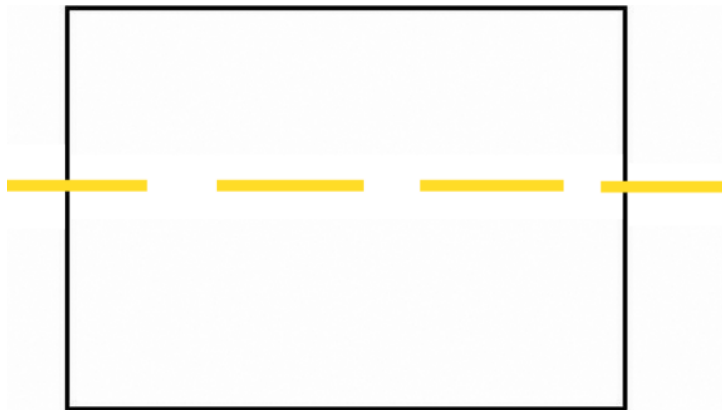
Was uns die neue Malerei mit ihren vielfältigen horizontal-vertikalen Beziehungen zeigen will, ist nicht mehr die Erscheinungsform der Dinge (dafür gibt es die Photographie...), sondern die wechselhaften und unendliche Beziehungen zwischen uns und der Welt.

Alle Landschaften der naturalistischen Phase konzentrieren sich jetzt in jener einzigen inneren Landschaft (34), die in abstrakter Form eine ideale Synthese evoziert, die sich wiederum zu den unendlichen Landschaften der Welt hin öffnet. Äußere und innere Natur werden eins. Dies wäre nach der naturalistischen Sichtweise nicht möglich gewesen.

Zwischen 1908 und 1915 nach und nach Gestalt angenommen, avanciert das Quadrat für das ganze Werk zwischen 1915 und 1936 zum festen Referenzpunkt.

Ab 1915 tritt die absolute und totalisierende Einheit eines Ovals endgültig ab (34, 35, 36, 37) und macht der relativen und partiellen Synthese eines weißen Quadrats Platz (36a), das sich allen Farben öffnet (38 a), dann wieder weiß wird (39a) und sich erneut färbt, wobei es sich vervielfältigt (40a).

Zwischen 1920 und 1942 bleibt das Quadrat als festes Element bestehen, wenn auch in ständiger Entwicklung. Siehe die Werke der Tafeln VII, VIII.



29a

Unsere bisherigen Beobachtungen werden durch eine Untersuchung sechs neuer Werke bestätigt, die der Meer/Pier und Ozean-Serie zwischen 1914 und 1915 angehören. Bei einem Aufenthalt in den Niederlanden, der sich wegen des Kriegsausbruchs verlängert, findet sich der Künstler auf die Natur zurückverwiesen, von der seine plastischen Forschungen ausgegangen waren.

29: Die horizontale Ausdehnung innerhalb einer Meeres-Skizze ähnelt der der Landschaften von 1909 (9, 10, 11). Der natürliche Horizont wird von einem Oval eingeschlossen. Im mittleren Bereich bemerken wir zwei Punkte, die, wie Brennpunkte einer Ellipse, den virtuell unendlichen Horizont in die endliche Dimension eines Segments zusammenzuziehen scheinen.

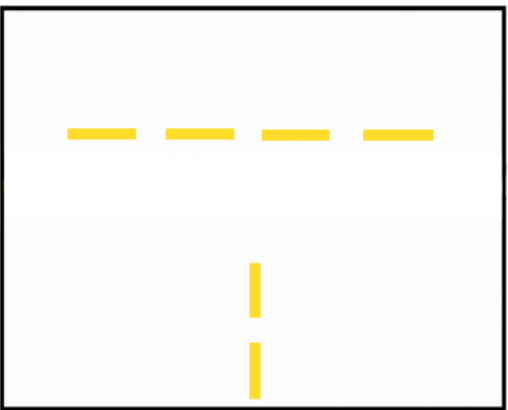
Man denke an 7 und die Konzentrierung der natürlichen Ausdehnung (Fluss) zu einem endlichen Segment (Dach des Bauernhofes).

30: Auch hier sehen wir eine Beziehung zwischen der totalisierenden Einheit eines Ovals und einer Synthese, die sich in der Mitte manifestiert. In diesem Fall handelt es sich um zwei gegensätzlich zueinander gekurvte Linien. Es scheint, als würde sich das große Oval in der Mitte in ein kleines Oval verwandeln und auf diese Weise eine Einheit suggerieren, die aus dem Innern der Komposition hervorgeht. Die Synthese, die Mondrian evozieren möchte, ist, wie gesagt, Einheit des Bewusstseins und des Geistes im Angesicht des unendlichen Schauspiels der Welt. Eine Synthese, vom Menschen gebildet, der selber nur ein Teil (das kleine innere Oval) des Naturganzen (das große Oval) ist.

Nicht mehr über die Synthese des naturalistischen Baumstamms verfügend, ist Mondrian auf Einheit aus (20, 21) und greift erneut auf ein Oval zurück, das das Ganze von außen vereinigt (22, 27), während er an einer Synthese arbeitet, die sich von innen heraus herstellt (25, 28, 30).

Hatte er alles in eine horizontal-vertikale Struktur übersetzt (24, 25, 26), kehrt er nun zum Gebrauch schräger und gekurvter Linien zurück (28, 29, 30). Der Künstler folgt nicht einem im Voraus festgelegten Programm, sondern probiert in intuitiver Art neue Lösungen aus, während er sich noch bei alten Strukturen verweilt.

31: Über ein Pier, das sich zum Horizont des Meeres hin erstreckt, nimmt nun eine vertikale Richtung Gestalt an; eine Vertikale, die sich zwischen 1908 und 1911 noch in Mühlen, Leuchttürmen und Baumstämmen ausgedrückt hatte. Der unendliche Horizont des Meeres (29) wird zu einem horizontalen Streifen (31), der, von der Vertikale zurückgeholt, in der Mitte eine rechteckige Form bildet (32), die sich in eine Serie von quadratischen Proportionen (33) (33a) verwandelt, um schließlich in ein einziges Quadrat zu münden, das die ausgeglichene der möglichen horizontal-vertikalen Beziehungen (34) (34a - 1) darstellt.



31a

Während sich bis 33 noch schräge Linien finden, entfaltet sich in 34 die Komposition einzig und allein über rechtwinklige Beziehungen, die von da an nicht mehr in Frage stehen.

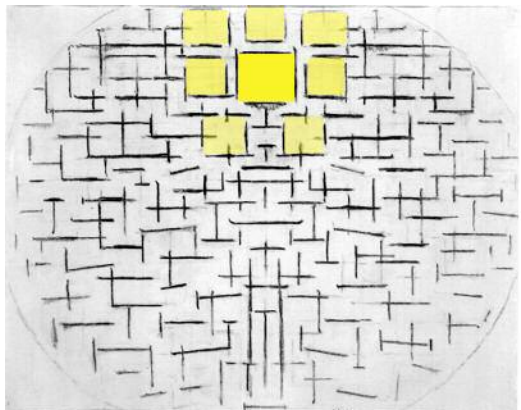
34: Jede neue Beziehung zwischen den Gegensätzen erzeugt etwas Verschiedenes. Jedes Zeichen ist anders, doch teilen alle dieselbe innere Natur (rechtwinklige Beziehung). Auch in der wirklichen Welt erscheint jede Form verschieden von der anderen, doch verweisen alle auf einige Grundzüge, die ein unsichtbares Bild des Ganzen aufscheinen lassen. Was sich aufgrund einer verschiedenen horizontal-vertikalen Beziehung ständig anders darbietet, das nimmt in dem Maße, in dem sich die zwei gegensätzlichen Beziehungen ausgleichen (quadratische Proportion) eine beständigere Form an.

Die ganze Verschiedenheit, die durch den ständigen Vorrang des einen Aspekts über den entgegengesetzten entsteht, wird im Quadrat aufgehoben, in dem die größte Verschiedenheit (horizontal und vertikal) den gleichen Wert annimmt.

Im Quadrat hebt sich die Dualität auf, und das Wesen der vielfältigen Erscheinungswelt entpuppt sich als Eins.

Wie zu sehen, erfährt also die schon 1913 (25) aufgetauchte innere Synthese 1915 (34) eine Befestigung. Hintereinander betrachtet, zeigen die sechs Zeichnungen (von 29 bis 34), wie sich ein Oval (äußere Einheit) nach und nach in ein Quadrat (innere Einheit) verwandelt. *Mutatis mutandis* haben wir es wieder mit dem Übergang von 6, 7, 8 (1906) zu tun; damals verwandelte sich ein Oval (6, 7) in eine horizontal-vertikale Beziehung (die Windmühlenflügel), die aus dem Zentrum der Komposition (8) herauswuchs. Drei Jahre später geht die horizontale Ausdehnung des Himmels (8) in die unbegrenzte der natürlichen Landschaften (9, 10) über, während sich aus der vertikalen Silhouette der Mühle die Leuchttürme und Kirchenfassaden entwickeln (13, 14). Aus dem Baum, in dem sich Vertikale und Horizontale gegenseitig durchdringen, geht zwei Jahre später der kubistische Raum hervor. Ein Raum, der sich zwischen 1912 und 1915 zuerst in einem Rechteck (25) und dann in einem Quadrat (34) synthetisiert. In der Reihenfolge von 8 bis 34 zu visualisieren. Dies zeigt, dass Mondrians Kubismus eine Vertiefung der naturalistischen und expressionistischen Phase ist. Die Synthese, die sich 1915 in einem Quadrat manifestiert, ist also eine Metapher des vereinigenden Bewusstseins. So wie es 1899 die Vielheit der vertikalen Baumstämme war, die sich in der Mitte mit der Horizontale des Bodens (2.1) vereinigte oder 1908-10 der Baumstamm, der eine Vielfalt von Ästen vereinigte (17, 18, 23).

34: Über dem Quadrat, das Einheit evoziert (34a - 1), sehen wir ein zweites Quadrat, innerhalb dessen sich ein vertikales Segment bemerken lässt, das von zwei horizontalen Segmenten (34a - 2) getrennt wird. Diese letzteren treten über den Umfang des Quadrats hinaus und bilden mit dessen vertikalen Seiten zwei Kreuze.

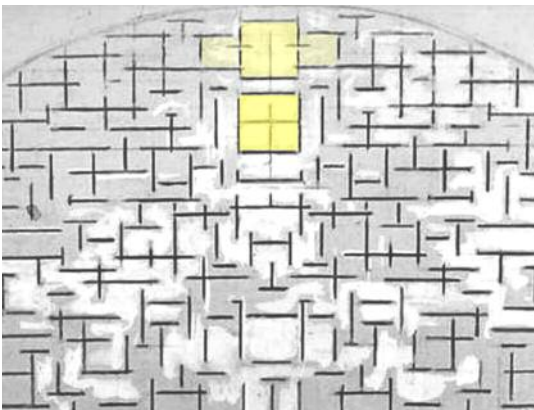


33a

Die beiden Kreuzzeichen bedeuten, dass sich die im darunter liegenden Quadrat erreichte Einheit wieder in eine Dualität zerlegt, um dann erneut in eine Vielfalt von Situationen überzugehen, in denen die eine Richtung über die andere vorherrscht. Die im ersten Quadrat erzeugte Einheit öffnet sich mit dem zweiten Quadrat wieder der Vielfalt. Vielleicht sollte man eher sagen, dass es sich in Wahrheit um zwei verschiedene Momente desselben Quadrats handelt.

Die im Entstehen begriffene neoplastische Geometrie sagt, dass wir für einen Augenblick einer Einheit des Seins gewahr werden können, um sie dann in einer Flut von Widersprüchen des Alltags wieder zu verlieren.

Auf eine tendenziell statische und allumfassende Einheit (Oval) folgt eine dynamische und partielle Einheit, die aus der inneren Vielfalt entsteht, die sich zuerst einheitlich ausdrückt, um dann wieder vielfältig zu erscheinen.



34a (detail)

33 drückt dieselbe Idee in anderer Form aus: eine quadratische Proportion in der Mitte vervielfältigt sich in eine Varietät kleinerer Quadrate (33a). Hier ist das Eine gleichzeitig vielfältig.

34a - 2: Die kleinen horizontalen Segmente brechen die vertikal umgesetzte Synthese wieder auf. Wenn die Horizontale Symbol des Natürlichen ist und die Vertikale Symbol des Geistigen, dann bedeutet die Komposition, dass die Gleichgewichtszustände des Menschen von der Natur erfordert und den Unwägbarkeiten des menschlichen Daseins wieder in Frage gestellt werden.

Das Eine öffnet sich dem Vielfältigen, weil sich jede Synthese des Denkens stets mit der unerschöpflichen Varietät der Natur und der Existenz in der Zeit messen muss. Das macht jede vernünftige Person, wenn sie ihre eigenen Gewissheiten wieder in Frage stellt. Das macht die Philosophie seit Jahrhunderten und das machen vor allem die Erfahrungswissenschaften.

Mondrian: *“Das Eine erscheint uns nur als eines, in Wirklichkeit ist auch es eine Dualität, ein Ganzes. Jedes Ding zeigt im Kleinen erneut das Ganze. Als Komposition ist der Mikrokosmos dem Makrokosmos gleich, sagt der Weise.”*⁸



35
Composition
1916
Oil on Canvas cm. 75,1 x 119
Catalogue J.W. B80
Guggenheim Museum, New York City, USA

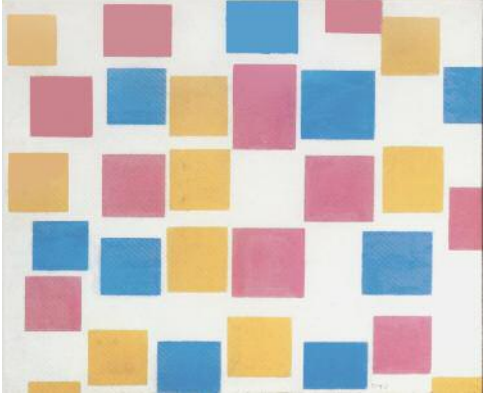
Mit 33 und 34 vollzieht sich eine bedeutsame Weiterentwicklung in der formalen Struktur des neuen Raumes, jedoch unter Opferung der Farbe, die nun ihre Rechte anmahnt. So öffnet sich zwischen 1915 und 1917 ein gezeichneter Raum (34) der Farbe (35).

Wenn sich die Synthese des Quadrats der Vielfalt öffnet, so tut sie es nicht nur in Hinsicht der Form (wie in 34), sondern auch mit den Mitteln der Farbe: 36 stellt in der Tat eine Varietät bunter Rechtecke und Quadrate dar.

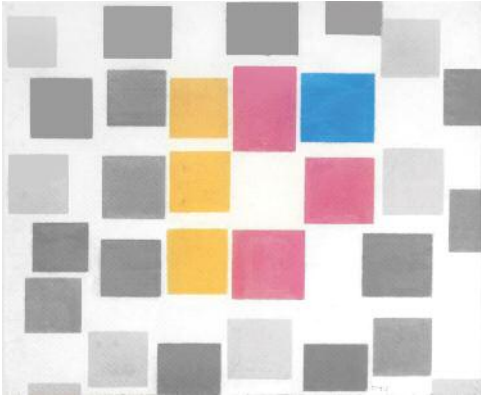
Wir können diese Komposition als eine kontinuierliche Variation einer quadratischen Proportion sehen, deren Gleichgewicht sich einmal in vertikaler, einmal in horizontaler Richtung verschiebt, wobei sie sich jeweils in einer anderen Farbe zeigt. Das Eine öffnet sich der Vielfalt, aber indem es dies tut, löst es sich auf. Mondrian: *„Da ich das Fehlen der Einheit spürte, stellte ich die Rechtecke zusammen (...) Die Rechtecke zu vereinigen, kam der Fortsetzung der Vertikalen und Horizontalen der vorhergehenden Periode auf der ganzen Komposition gleich.“*¹¹ So entstanden die neoplastischen Geraden (37).

Das Wechselverhältnis zwischen Horizontalen und Vertikalen erzeugt eine Varietät von farbigen Flächen, die eine vielfältige "Landschaft" evozieren. Da abstrakt, gilt das Bild nicht nur für die natürliche Realität, sondern auch für die dynamischeren und komplexeren urbanen Räume, in denen der Mensch einen großen Teil seines Lebens verbringt. Einige gleichfarbige Rechtecke bilden größere Einheiten von gelber, roter und blauer Farbe (37a), angeordnet um ein größeres weißes Rechteck, das im Zentrum der Komposition hervortritt. Die Vielfältigkeit des ersten Eindrucks weicht einer Tendenz zur Synthese.

Innerhalb der farblich homogenen Felder, die sich mit den größeren Rechtecken bilden, kommt, wie zu bemerken ist, die horizontal-vertikale Beziehung in



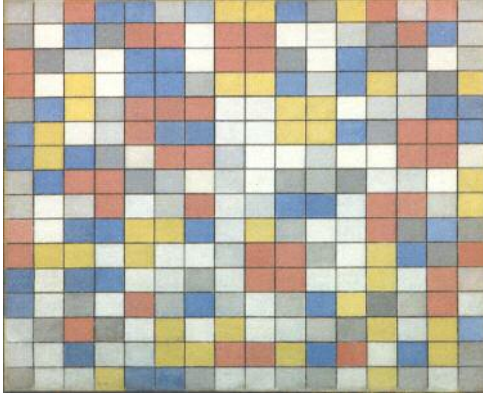
36
Composition with Colour Planes 2
1917
Oil on Canvas cm 48 x 61,5
Catalogue J.W. B88
Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam, The Netherlands



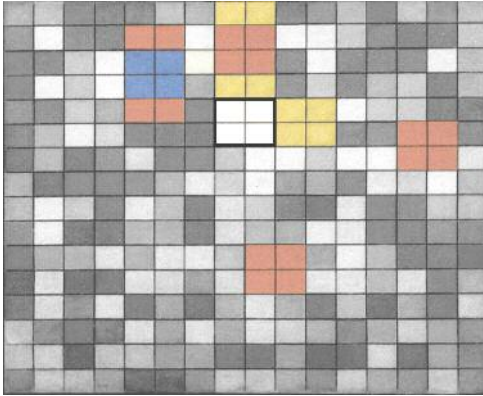
36a

dauerhafterer Form zum Ausdruck. Wechseln jedoch die Farben, erscheint die Beziehung zwischen den Geraden weniger stabil. Hingen 1915 das Gleichgewicht und die Synthese der Gegensätze nur von der Form ab (34), so nun auch von der Farbe.

Außer den kleinen Rechtecken sehen wir auf diesem Bild auch weiße und graue Rechtecke. Mondrian: *„In der Komposition drückt sich das Unveränderliche (das Geistige) mittels der geraden Linie oder der nicht-farbigen Flächen aus (schwarz, weiß, grau), während das Veränderliche (das Natürliche) sich mittels der farbigen Flächen und des Rhythmus ausdrückt.“*¹² Drückt Mondrian mit gelb, rot und blau den Kontrast und die Diversität, die er in der Natur sieht, aus, so bringt er mit grau und weiß eine ebenso reiche, aber homogenere Variation hervor. Man könnte sagen, dass sich die drei Primärfarben in eine parallele Skala von grau (hellgrau entsprechend gelb, mittelgrau entsprechend rot und dunkelgrau entsprechend blau) übersetzen, die gerade deswegen, weil sie verschiedene Töne derselben "Farbe" sind, einheitlicher erscheinen als gelb in Bezug auf rot oder dieses in Bezug auf blau. Einerseits geht die Komposition in einer beträchtlichen und widerstreitenden Pluralität auf (gelb, rot, blau), Symbol weltlicher Vielfalt, andererseits wirkt sie wieder synthetisierend und zwar



37
Checkerboard Composition with Light Colours
1919
Oil on Canvas cm. 86 x 106
Catalogue J.W. B106
Gemeentemuseum, Den Haag, The Netherlands

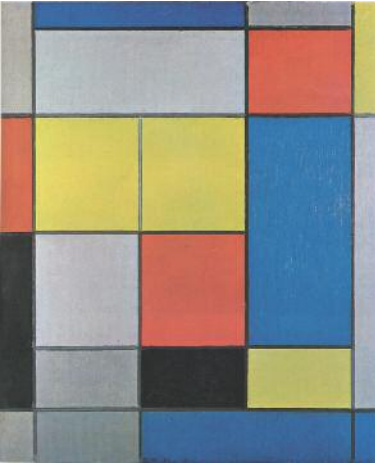


37a

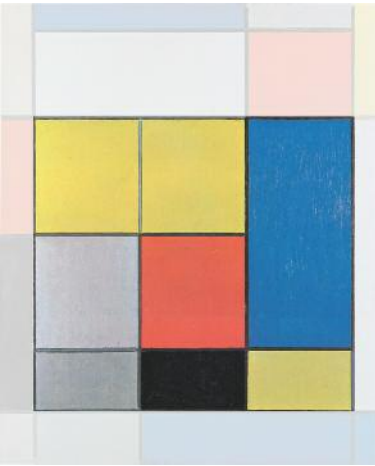
über die homogenere Grau-Variation innerhalb der gegensätzlichen Werte Weiß und Schwarz, die sich in einem zentralen Rechteck einheitlich ausdrücken. Die weltliche Vielfalt (gelb, rot, blau) findet über die Farben des Geistes (weiß, grau und schwarz) zu einer Synthese. Ideale Synthese im Innern eines Rechtecks, das, wie in 25 und 34, Symbol des vereinigenden Bewusstseins ist.

1913 bis 1919 zusammenfassend, sehen wir, wie ein vielfältiger Raum (24) in einem Rechteck (25) und dann in einem gezeichneten Quadrat (34) zur Synthese kommt, einem Quadrat, das sich zwischen 1915 und 1917 der Farbe öffnet und sich dadurch vielfältigt (35, 36), um sich zwei Jahre danach in einem Rechteck neu zu formulieren (37), einem Rechteck, das eine Gleichwertigkeit der Gegensätze präsentiert und dieses nicht nur auf der Ebene der Form (horizontal-vertikal, wie in 34), sondern auch der Farbe (schwarz und weiß). Nicht umsonst manifestiert sich die Einheit auch jetzt im Zentrum der Komposition; wie in 2.1, 2.2, 7, 8, 18, 25, 34.

Gelb, rot und blau scheinen sich um ein weißfarbiges Rechteck herum integrieren zu wollen (37a). Dieser Eindruck bestätigt sich in 38, wo sich Mondrian von der strengen Regelmäßigkeit des Schemas teilweise befreit und die



38
Composition B
1920
Oil on Canvas cm 57,5 x 67
Catalogue J.W. B106
Wilhelm-Hack Museum, Ludwigshafen, Germany



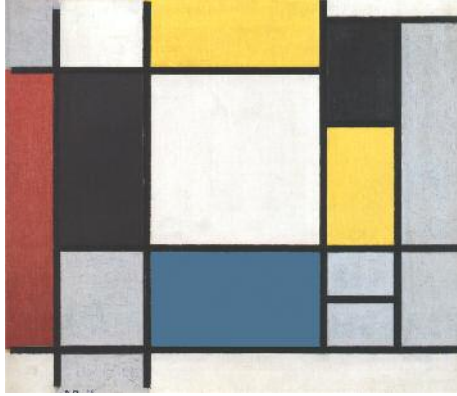
38a

Farben in einer großen quadratischen Proportion zu vereinigen versucht (38a).

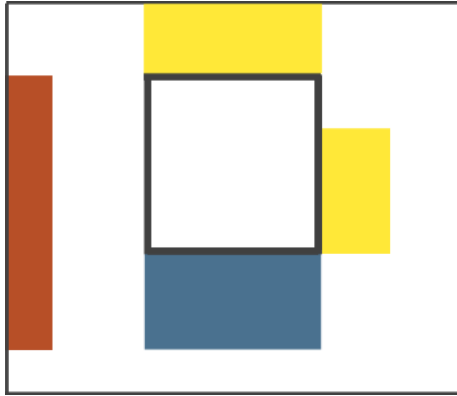
38a: Die acht Farbzonen, die das große Quadrat bilden, unterscheiden sich untereinander durch ein proportionales Parameter, das sie verbindet. Die drei unteren horizontalen Flächen (grau, schwarz und gelb) machen die Hälfte der vier tendenziell quadratischen weiter oben links aus, die wiederum die Hälfte der großen vertikalen blauen Fläche rechts ausmachen. Mit dem großen Quadrat versucht Mondrian hier eine Einheit auszudrücken, die zugleich vielfältig ist. Die Synthese der Farben, die der Künstler ausdrücken wollte, geht jedoch nicht mit der notwendigen Evidenz hervor. Die quadratische Proportion kehrt daher wieder zu einer homogenen weißen Feld zurück (39)

Bereits 1914 deutete Mondrian in analoger Weise eine Synthese der Farbe an. Die von uns in 28 herausgestellte Einheit zeigt in der Tat ein graues zentrales Feld, das von farbigen Flächen umgeben ist. Das Geistige (grau), das das Natürliche (die Farben) an sich heranzieht. Ab 1919 wird es das Weiß sein, das die Farben idealiter in sich konzentriert (37, 38, 39, 43).

Genau betrachtet, färbt sich die Einheit seit 1915 weiß (34). Dasselbe lässt sich in 36 beobachten, wo um ein weißes Quadrat (36a) herum jeweils drei Flächen in Gelb und Magenta die Farbvariation homogener halten, die sich jedoch zum Bildrand hin



39
Composition with Yellow, Red, Black, Blue and Gray
1920
Oil on Canvas cm 51,5 x 61
Catalogue J.W. B114
Stedelijk Museum, Amsterdam, The Netherlands



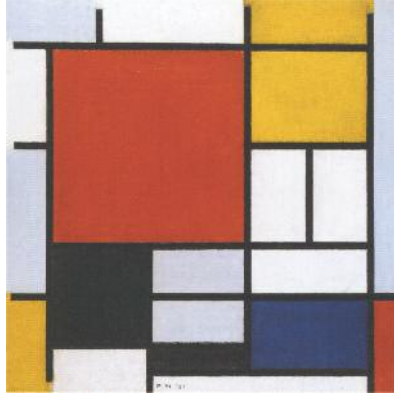
39a

verstärkt; es ist, als würde das weiße Quadrat die Farben zur Mitte hin zu einer Synthese anhalten.

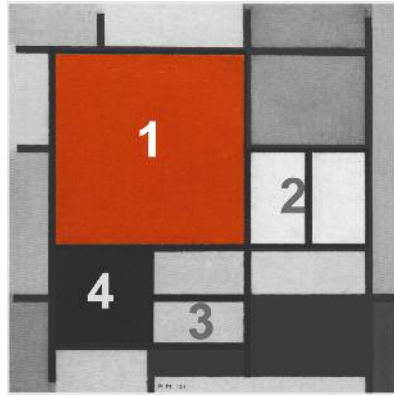
Genauere Gestalt nimmt diese Idee zwei Jahre später in der Form eines Rechtecks an (37), das sich dann einer Vielfalt von Farben und Nicht-Farben öffnet, um das Eine und das Vielfältige zur gleichen Zeit auszudrücken (38). Zwischen 1914 und 1920 strebt die Einheit der Form (25, 34) auch nach einem Ausdruck auf der Ebene der Farbe (28, 36, 37, 38). In der Zwischenzeit ist aus dem regelhaften Schema von 37 ein ganz und gar asymmetrischer Raum geworden (38, 39, 40).

Nachdem er sich an einer Synthesis der Farben und Nicht-Farben versucht hat (38), entscheidet sich der Künstler für ein homogenes und daher sichtbarer weißes Quadrat, das von schwarzen Geraden begrenzt wird (39).

Zwischen weiß und schwarz (hell und dunkel) sind idealiter alle möglichen Farbtonvariationen enthalten, so wie die quadratische Proportion eine ideale, balancierte Synthese aller möglichen horizontal-vertikalen Beziehungen ausdrückt. Im weiteren Fortgang seines Werkes wird sich Mondrian um die Erarbeitung einer Geometrie bemühen, die es zur größten Verschiedenheit bringt, ohne die Synthese und Einheit zu vernachlässigen.



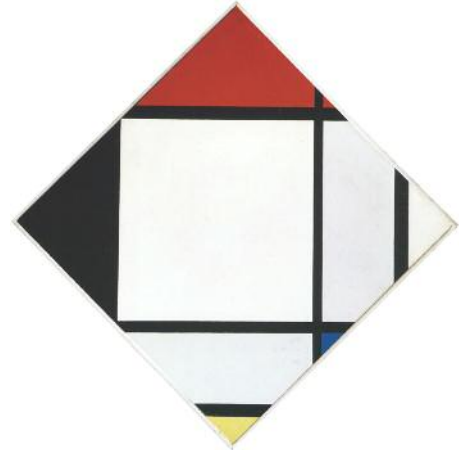
40
Composition with Large Red Plane, Yellow, Black, Gray and Blue
1921
Oil on Canvas cm 59,5 x 59,5
Catalogue J.W. B130
Gemeentemuseum, Den Haag, The Netherlands



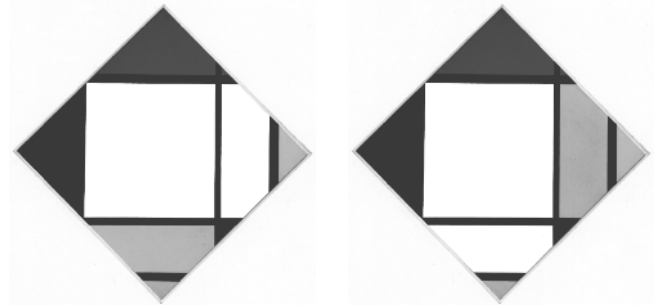
40a

39: Einmal grau, einmal schwarz, hier gelb vertikal und dort gelb horizontal; der Raum wächst an, vervielfältigt sich, teil sich, indem er sein Aussehen kontinuierlich ändert gemäß veränderlicher horizontal-vertikaler Beziehungen, die auch die Farbe ändern. Die Varietät scheint sich jenseits des begrenzten Bildfeldes fortsetzen zu wollen. Im Zentrum betrachten wir ein stabileres Gleichgewicht zwischen den Gegensätzen, die für einen Moment an Gleichwertigkeit herankommen, um sich dann wieder in verschiedener Weise gegeneinander abzuheben. Das Bewusstsein öffnet sich der Verschiedenheit der Welt, ohne dabei seiner Integrität verlustig zu gehen. Recht besehen, geht es hier nicht nur um eine abstrakt ästhetische, sondern auch ethische und soziale Frage. Man denke nur an die heutige Notwendigkeit, sich den verschiedenen Weltkulturen gegenüber und ihrer Integration mental zu öffnen.

Es muss deutlich gemacht werden, dass das neoplastische Quadrat nicht als eine vorbestimmte und in sich geschlossene geometrische Form angesehen werden darf, sondern als dieser gegebene Moment der Komposition, in dem gegensätzliche Entitäten ein Gleichgewicht erreichen und sich im Einklang ausdrücken, um dann wieder ins Unstabile zurückzufallen und sich Situationen anzunähern, in denen sich jedes Ding dem anderen gegenüber profiliert und entgegengesetzt.



41
Lozenge Composition with Black, Red, Blue and Yellow
1925
Oil on Canvas Diagonal: cm 109 Sides: cm 77 x 77
Catalogue J.W. B152
Private Collection



41a

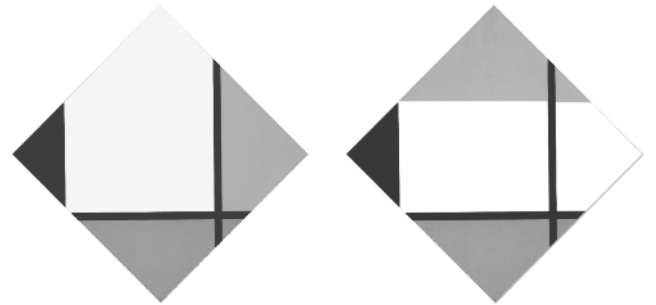
In der Unmöglichkeit, den ganzen effektiven Reichtum der Welt zu denken, greift der menschliche Geist auf die zwei verschiedenste, sprich gegensätzliche Werte zurück. Wenn es heißt, dass jemand die Realität in schwarz und weiß sieht. Zwischen weiß und schwarz, richtig und falsch, gut und schlecht existiert eine virtuell unendliche Bandbreite von „Zwischentönen“, die wir gewöhnlich ignorieren. Sind die Gegensätze eine Eskamotage des Denkens, um die reale Komplexität des Lebens synthetisch zu verdichten, so darf man danach nicht vergessen, die Ideen wieder der effektiven Vielfalt der Welt zu öffnen. Hatte der Philosoph Platon alles in einer idealen Welt synthetisiert, empfahl er, "die Erscheinung zu retten".

Seit 1915 beschwört Mondrian eine Synthese, die sich erneut der Vielfalt öffnet (34). Das Quadrat öffnet sich der Varietät der Farben (35, 36, 37), bis hin fast zum Selbstverlust (38), fängt sich wieder in einem homogenen und gut sichtbaren weißen Quadrat (39), um sich dann wieder der Farbe zuzuwenden (40).

Die quadratische Einheit öffnet sich der Farbe und vervielfältigt sich. 40a: (1) großes rotes Quadrat, (4) kleineres schwarzes Quadrat, (2) hellgraues Quadrat, von einem vertikalen Segment markiert, (3) dunkelgraues Quadrat, von einem horizontalen Segment durchzogen.



42
Lozenge with Three Lines, Blue, Gray and Yellow
1925
Oil on Canvas Diagonal: cm 112 Sides: cm 80 x 80
Catalogue J.W. B165
Kunsthau, Zürich, Switzerland



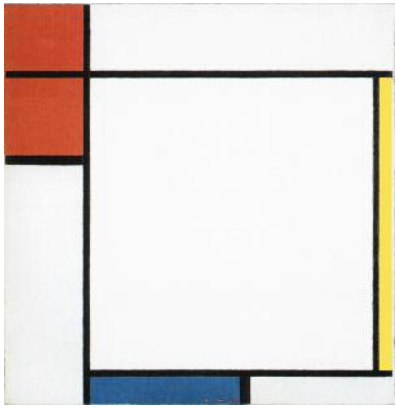
42a

Alles ändert sich, während ein wechselhafter quadratischer Parameter etwas Beständigeres suggeriert. In einer vielfältigen "Landschaft", in der sich alles ändert, deutet sich das Eine an, das ständig anders erscheint.

Wohlgermerkt ist der vom Maler zwischen 1915 und 1920 zurückgelegte Weg weit komplexer und gewundener als es in dieser Tafel erscheint. Zwischen 1915 und 1921 hat Mondrian an nicht weniger als fünfundvierzig Bildern gearbeitet, über die er stufenweise zu jenen Resultaten kam, die hier synthetisch zusammengefasst werden.

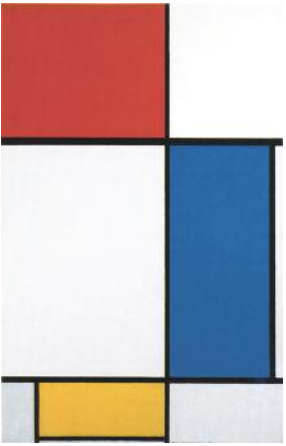
Wenn wir einen Moment die Werke der Tafel VII betrachten (ein Überblick über die Arbeit des Künstlers zwischen 1925 und 1932), sehen wir asymmetrische Kompositionen verschiedener Größe, Proportionen und Farben, die eine, zwei oder mehr quadratische Proportionen evozieren (43, 45, 46), die sich in dynamischer Weise um den Bildraum streiten. Die Einheit öffnet sich wie in 38 erneut der Farbe (45, 52), ohne freilich seine Visualität einzubüßen.

Ab 1925 erfährt das große weiße Quadrat eine Dezentrierung (41) und öffnet sich (42) dem Ausdruck einer dynamischeren Einheit.



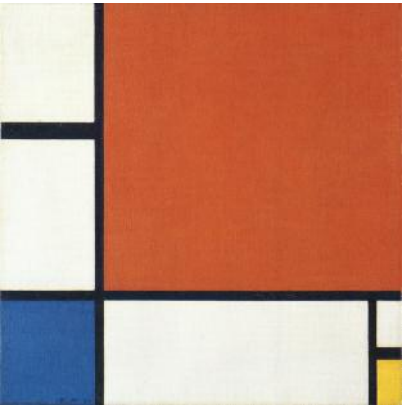
43

Composition with red, Yellow and Blue
1927
Oil on Canvas cm 51,1 x 51,1
Catalogue J.W. B188
The Cleveland Museum of Art, Cleveland, USA



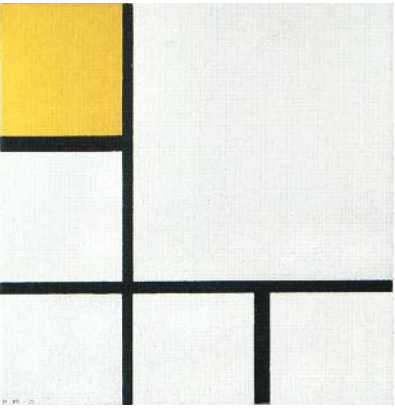
44

Large Composition with Red, Blue and Yellow
1928
Oil on Canvas Board on Canvas cm 80 x 123
Catalogue J.W. B201
Private Collection



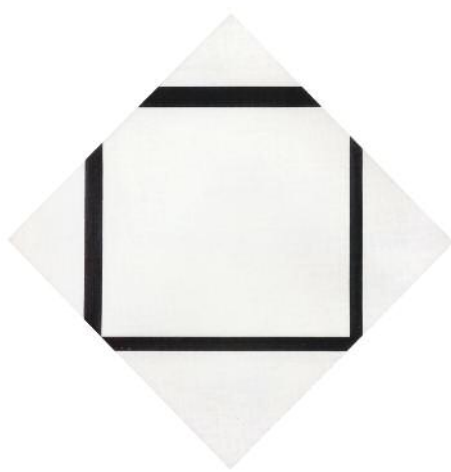
45

Composition with Blue, red and Yellow
1930
Oil on Canvas cm 51 x 51
Catalogue J.W. B219
Collection Fukuoka City Bank, Fukuoka, Japan



46

Composition N. 1 with Yellow and Light Gray
1930
Oil on Canvas cm 50,5 x 50,5
Catalogue J.W. B220
Kunstmuseum, Winterthur, Switzerland



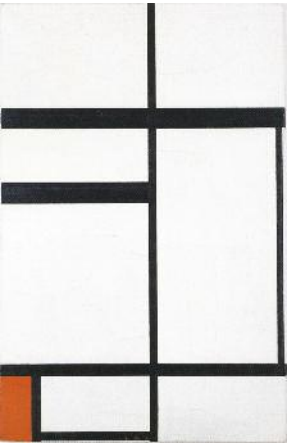
47

Lozenge with Four Lines
1930
Oil on Canvas Diagonal: cm 107 Sides: cm 75,2 x 75,2
Catalogue J.W. B218
Guggenheim Museum, New York, USA



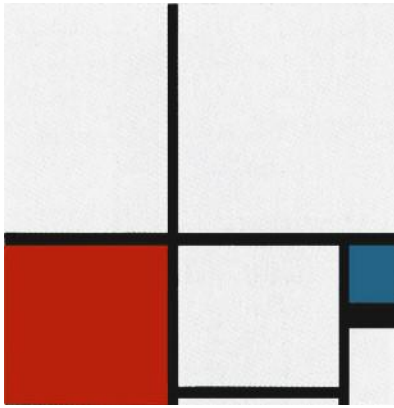
48

Composition with Yellow
1930
Oil on Canvas cm 46 x 46,5
Catalogue J.W. B221
Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, Germany



49

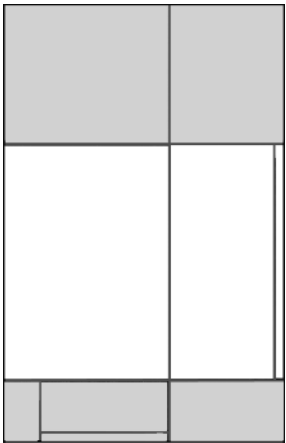
Composition N. I with Red
1931
Oil on Canvas cm 54,7 x 82,5
Catalogue J.W. B226
Private Collection



50

Composition N. I with Red and Blue
1931
Oil on Canvas cm 50,5 x 50,5
Catalogue J.W. B227
Thyssen-Bornemisza Museum, Madrid, Spain

41: Eine große, tendenziell quadratische Proportion geht aus der Wechselwirkung zwischen zwei gegensätzlichen Rechtecken hervor, die partiell aus dem Bild heraustreten, je nach rechts (41a) und nach unten (41b). Es handelt sich mithin um ein Quadrat in dynamischem Gleichgewicht zwischen einer vorwiegend horizontalen und einer vertikalen Zone (41b). Ein wahrscheinliches Quadrat, das sich ausdehnt und zusammenzieht. Die drei farbigen Flächen verstärken den asymmetrischen Kontext, in dem das Quadrat entsteht.



44a

42: Zwei vertikale Geraden und eine horizontale Gerade durchziehen das Bild und teilen es auf. Die linke Vertikale ist dicker und scheint damit ihre geringere Ausdehnung zu kompensieren. In einem Raum, der immer synthetischer wird, kann auch die Dicke einer Linie dazu dienen, die Gewichte zu dosieren und auf die Ökonomie der ganzen Komposition Einfluss zu nehmen. Die tendenziell quadratische Proportion von 41 verwandelt sich hier in eine nach oben offene Fläche, die zugleich von der rechten Rautenspitze horizontal hinausgezogen wird. Der Spielraum der Spannungen vergrößert sich mit einer blauen Fläche, die einen gelben Akzent in asymmetrischer Form ausgleicht.

Betrachten wir die horizontale Gerade in Bezug zur rechten Spitze, sehen wir ein rechteckiges Feld, das sich nach oben hin ausdehnt (42a); zugleich bildet diese Horizontale zusammen mit der linken Vertikale und der blauen Fläche ein horizontales Feld, das in einer Gegenreaktion zum Gewicht der blauen Fläche von der rechten Rautenspitze an sich gezogen wird (42b). Die horizontale Proportion (b) lenkt das Auge nach unten, die vertikale (a) nach oben; die Beziehung zwischen den beiden Proportionen erzeugt ein virtuelles quadratisches Feld, das sowohl vertikal wie horizontal beansprucht wird; ein Quadrat, das sich ausdehnt und zusammenzieht.

Der ganze Raum hält sich in einem instabilen Gleichgewicht und findet für einen Moment über die fortschreitende, quasi gleichzeitige Wiederzusammensetzung von Teilen, deren keines, wohlge- merkt, für sich ein genaues Quadrat ist, zu einem einheitlichen Ausdruck.

Das quadratische Feld dehnt sich nach oben hin aus, idealiter ins Unendliche, während die Farbakzente das Auge zur mittleren unteren Zone hinlenken. In der neoplastischen Sprache symbolisieren Weiß das Geistige und die Primärfarben das Natürliche.

Wir können in dieser Komposition eine Metapher für die Beziehung zwischen den absoluten Impulsen des Geistes (Vertikale) sehen, die durch dasjenige im Menschen, was dem Natürlichen (Horizontale) näher steht, zur Konkretion gedrängt werden. Eine dynamische Beziehung zwischen gegensätzlichen Impulsen, die für einen Augenblick eine ausgewogenere Synthese finden.

Während sich die vom Quadrat evozierte Einheit öffnet und von den dynamischen Geraden durchdringen lässt (41, 42), bewahrt sie in anderen Kompositionen ihre Integrität (43). Von Kompositionen dieses Typs existieren mindestens acht Versionen, die Mondrian zwischen 1926 und 1927 malt.

43: Die mit der gelben Fläche einhergehende dominante Vertikale wird durch ein blaues horizontales Feld ausgeglichen, die in der roten Fläche unterhalb der horizontalen Gerade zur Gleichwertigkeit der gegensätzlichen Richtungen findet. Eine Gleichwertigkeit, die sich sogleich wieder in vertikaler Richtung verschiebt, wenn wir das ganze rote Feld in Augenschein nehmen. Eine Situation starken Ungleichgewichts (gelb) wird ausgeglichen (blau) und findet zu einem Gleichgewicht zurück (rot), um dieses dann wieder zu verlieren. All das geschieht um ein großes weißes Quadrat herum, in dem man so etwas wie eine ideale Vision oder absolutes Gleichgewicht sehen könnte, realisiert in einer Abfolge, d.h. in einem zeitlichen und daher relativen Nacheinander von verschiedenfarbigen Flächen. Die absolute Vision drückt sich in weiß aus, Mondrians Farbe des Geistigen. Die relative Vision drückt sich über die drei Primärfarben aus, dem Symbol des Natürlichen. Der Geist suggeriert Visionen, die die menschliche Natur nur partiell realisieren kann.

Im Unterschied zu dem, was gewöhnlich "abstrakte Kunst" genannt wird, Geometrie als Selbstzweck, sind die neoplastischen Kompositionen niemals eine bloße formale Übung, sondern entstehen aus dem Anspruch, das Leben in seinem innersten Wesen darzustellen.

In allen Kompositionen zwischen 1927 und 1933 sehen wir Mondrian damit befasst, das Eine zum Vielfältigen hin zu öffnen, ohne es freilich aus dem Auge zu verlieren.

Das große weiße Quadrat (43) teilt sich auf (44) und nimmt die Farben auf, die zuvor außerhalb seiner lagen.

44: Drei verschiedenfarbige Flächen unterscheiden sich auch in den Proportionen. Ein horizontales Rechteck (gelb) wird vertikal (blau) und kommt an eine Proportion (rot) heran, die dem Gleichgewicht näher ist. Die gegensätzlichen Richtungen erzeugen verschiedene und komplementäre Situationen, die sich in einer großen quadratischen Proportion, wie sie zwischen den beiden horizontalen Geraden angedeutet ist, aufheben (44a). Hier kommen Horizontale und Vertikale zur Synthese, doch ist die absolute Einheit des Weiß auf der Farbebene schon mit blau „verunreinigt“. Bereits zum Relativen hin geöffnet, kommt die Synthese eines großen quadratischen Weiß (43) nicht mehr zum Ausdruck. Das Quadrat erscheint zwischen dem blauen Rechteck, das es von innen heraus nach rechts rückt, und den gelben und roten Rechtecken, die es von außen nach links ziehen, umkämpft. Auch dies eine Art, das Quadrat aus dem Gleichgewicht zu bringen – durch Öffnung des Einen hin zu einer Vielfalt, die im ungewissen Werden ist.

45: Ein großes rotes und ein kleines blaues Quadrat, die nach zwei Seiten hin offen bleiben. Tatsächlich ist es der Bildumfang, der die Quadrate als solche begrenzt. Den Geraden folgend reichen rot und blau über den endlichen Bildraum hinaus und hinterlassen innerhalb dessen quadratische Proportionen von ungewisser Größe.

Das große Quadrat (43) teilt sich auf (44), verdoppelt sich (45) und vervielfältigt sich: 46. Sechs quadratische Flächen unterscheiden sich voneinander durch subtile Variationen der Größe, Proportionen und Farbe. Die leichten, manchmal kaum wahrnehmbaren Unterschiede zwischen den Teilen dehnen die Wahrnehmungszeiten aus und verstärken den Eindruck einer veränderlichen Realität, die sich in wesentlicher Form enthüllt. Das Eine (quadratische Proportion) öffnet sich dem Vielfältigen (sechs verschiedene Quadrate) und die Vielfalt verweist zurück auf das Eine. Wie in 33 und 40.

49: Eine Komposition analog der von 44, mit der Differenz, dass sich jetzt alles auf eine weiße Fläche mit einem roten Akzent und auf leichte Variationen der Geradenstärke reduziert. Zu diesem Zeitpunkt reduziert der Künstler die Teile, indem er öfters mit weißen, schwarzen und kleinen Farbakzenten arbeitet (46, 47, 48). 49: Ausgehend von der roten Fläche und entlang der horizontalen unteren Gerade öffnet sich der Raum nach rechts, während er unter dem Einfluss einer vertikalen Gerade auch nach oben drängt. Auf diese Weise entsteht eine große quadratische Proportion, die sich in ihrem Inneren vervielfältigt; 49a: ein vertikales Rechteck (2), eine horizontale (3) und ein Rechteck, in dem sich die gegensätzlichen Richtungen dem Gleichgewicht annähern (1), das schließlich im großen Quadrat, der Synthese der drei verschiedenen Situationen, erreicht wird (1, 2, 3). Die kleine rote Oberfläche zeigt analoge Proportionen zu denen des ganzen Bildes.

Als Sequenz betrachtet, stellen wir uns vor, wie die rote Fläche zur Fläche (1) wird und dann sogleich zum großen Quadrat (1, 2, 3). Wenn wir unseren Blick auf das Rot konzentrieren, mahnt die Komposition eine größere Komplexität an (1, 2, 3), und wenn wir eine Vielfalt verschiedener Situationen betrachten (1, 2, 3), erinnert uns die rote Fläche an die Einheit des Vielfältigen. Es scheint, als sei es jetzt mehr die Farbe als die Form (quadratische Proportion), die die Einheit der Komposition suggeriert.

Andere Bilder derselben Periode zeigen einen verschiedenen Aufbau. 48, 50, 53, 54: Im Durchzug durch die Bildmitte bilden zwei senkrechte Geraden vier Flächen von variabler aber annähernd gleichwertiger Proportion, zwischen denen drei offen bleiben und eine (unten rechts) sich schließt, indem sie die Proportionen eines Quadrats annimmt; eines Quadrats, das erneut durch vier Seiten begrenzt ist. Auf die deutliche Gegenwart eines großen Quadrats, das die Mitte der Komposition besetzt (43), folgen zuerst eine vertikale Gerade

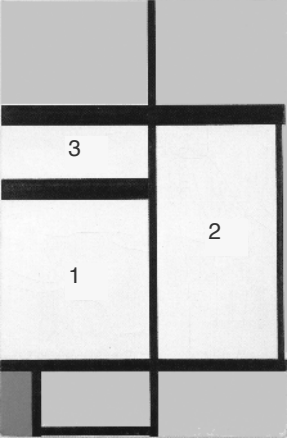
(44) und dann zwei senkrechte Geraden (48, 50). Wo zuerst ein endlicher Raum war (das Quadrat), zeigt sich nun ein unendlicher Raum (Geraden).

50: Aus der Beziehung zwischen gegensätzlichen dynamischen Entitäten (Geraden) entstehen stabilere Proportionen, die einmal weiß sind und in geschlossener und präziser Form erscheinen (1), einmal rot und von leicht verschiedener Proportion sind (2), dann weiß werden, aber ihre Größe verändern (3), aus dem Gleichgewicht kommen (4) und sich erneut dem dynamischen und unendlichen Durchzug der Geraden öffnen. Die Komposition wird nicht als ein Ganzes verschiedener und untereinander entgegengesetzter Flächen gesehen, sondern als die dynamische Entwicklung eines Quadrats, das sein Aussehen ständig wechselt.

Das Gleiche geschieht in 53, wo wir drei weiße Quadrate sehen, deren eines geschlossen ist und zwei in komplementärer Weise geöffnet bleiben. Während wir die Synthese eines Quadrats beobachten, laufen die Geraden weiter und fordern uns auf, auch alle Situationen, die dem Moment der Gleichwertigkeit vorangehen und folgen, zu betrachten.

Diese Werke scheinen sagen zu wollen, dass es nichts Verschiedeneres gibt als das, was als quasi gleich erscheint.

Die kleinen Farbakzente, die sich auf der rechten Seite von 47, 49, 52 und 53 zeigen, lenken vom Zentrum ab und schaffen einen dynamischen und asymmetrischen Ausgleich der Teile. Das Spiel des Gleichgewichts betrifft nicht nur die Form, sondern auch die Farbmaterie, die sich über leichte Variationen im Ton verändert, Variationen, die sich oft aus einem mühsamen Verfeinerungsprozess im Zuge des Werkes ergeben. Nichts ist im vornhinein entschieden. Die Flächen scheinen nach dem momentanen Gefühl gemalt zu sein, anstatt kalt und distanziert ausgedacht. Die Rot- und Weißfarbtöne sind edel und niemals platt, wie es in den Reproduktionen erscheint.



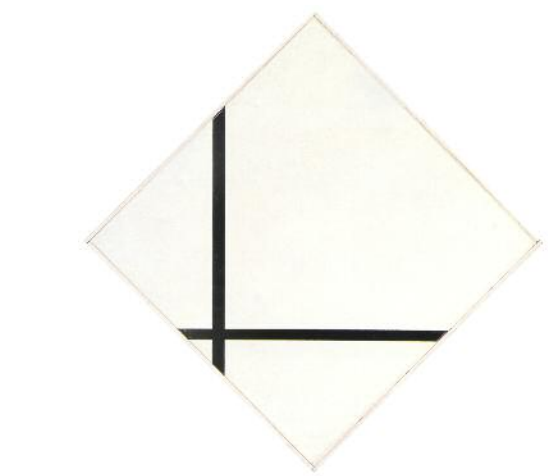
49a

Der Wunsch nach Ausdruck einer dynamischen Äquivalenz der Gegensätze bleibt bis 1915 wirksam (34) und zeigt sich ab 1925 vor allem in den Rauten, in denen die Geraden die quadratische Proportion öffnen und ausdehnen (41, 42). Mondrian benutzt weiterhin dieses Format, und nach 42, wo sich ein großes weißes Quadrat öffnet, präsentiert eine neue Raute ein Quadrat, das erneut durch vier Seiten begrenzt ist (47).

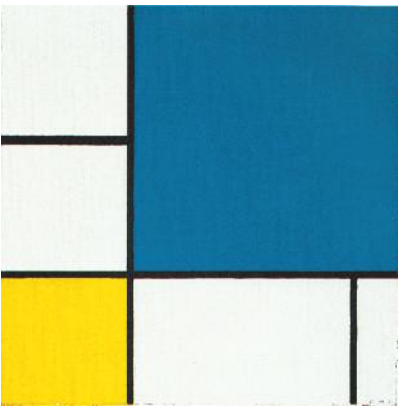
Wohlgemerkt, wenn ich Quadrat sage, benutze ich einen Annäherungswert. Die neoplastischen Quadrate sind nie wirklich solche, da ihre Proportionen durch das Auge (und nicht geometrische Regeln) bestimmt werden. Jedes Bild zeigt eine andere quadratische Proportion, die den Gleichgewichtsanspruch in dieser besonderen Komposition und keiner anderen erfüllt. Im neoplastischen Raum gilt nichts an sich und für sich; jedes Teil definiert sich und bekommt Bedeutung in Bezug zu den anderen Teilen.

47: Drei der vier Geraden, die das Quadrat erzeugen, treffen sich am Bildrand, während sich die vierte, oben, mit den anderen in imaginären Punkten jenseits des Bildes trifft. Ausgehend von der rechten Vertikale und im Uhrzeigersinn verfahren, sehen wir die Geraden stärker werden. Während wir noch das Quadrat betrachten, ändert es sich mit jeder Seite und entschwindet unserem Blickfeld. Durchkreuzen sich in allen anderen Kompositionen die Geraden und zeigen daher eine deutliche gegenseitige Opposition, scheinen sie hier in der Synthese eines Quadrats vereint zu werden, das sich seinerseits einer relativen Vielfalt öffnet (die verschiedenen Stärken der Geraden). Endlicher Raum (quadratische Einheit) und unendlicher Raum (vielfältige Geraden) neigen zur Koinzidenz.

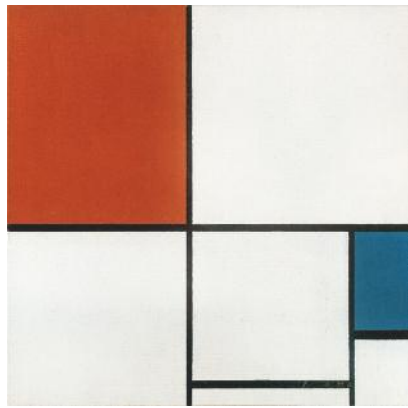
Das vielleicht redendste Beispiel von allen sehen wir in 51.



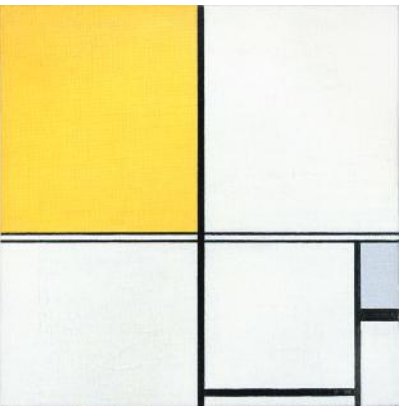
51
Lozenge with Two Lines
1931
Oil on Canvas Diagonal: cm 112 Sides: cm 80 x 80
Catalogue J.W. B229
Stedelijk Museum, Amsterdam, The Netherlands



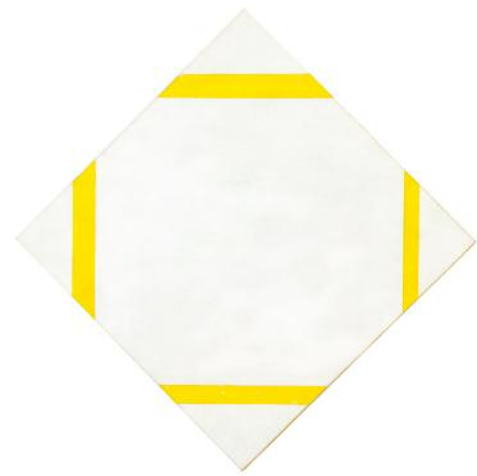
52
Composition with Blue and Yellow
1932
Oil on Canvas cm 45,4 X 45,4
Catalogue J.W. B235
Denver Art Museum, Denver, USA



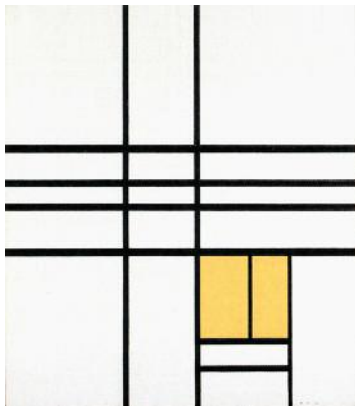
53
Composition A with ed and Blue
1932
Oil on Canvas cm 55 x 55
Catalogue J.W. B230
Kunstmuseum Winterthur, Switzerland



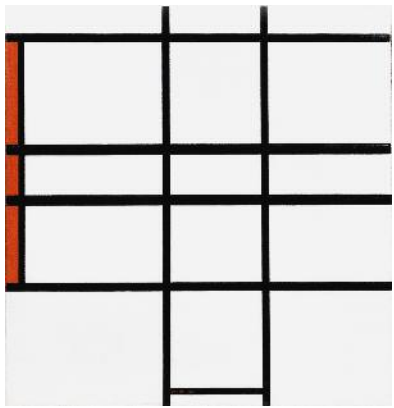
54
Composition B with Double Line, Yellow and Gray
1932
Oil on Canvas cm 50 x 50
Catalogue J.W. B241
Private Collection



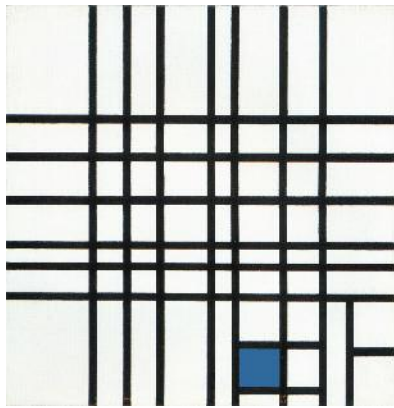
55
Lozenge Composition with Four Yellow Lines
1933
Oil on Canvas Diagonal: cm 112,9 Sides: cm 79,9 x 80,2
Catalogue J.W. B241
Gemeentemuseum, Den Haag, The Netherlands



56
Composition with Yellow
1936
Oil on Canvas cm 66 x 74
Catalogue J.W. B264
Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, USA



57
Composition White and Red B
1936
Oil on Canvas cm 50,5 x 51,5
Catalogue J.W. B266
Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, USA



58
Composition N. 12
1937-42
Oil on Canvas cm 60,5 x 62
Catalogue J.W. B280
National Gallery of Canada, Ottawa

Ohne Berücksichtigung des bis jetzt beobachteten Entwicklungsprozesses könnte man in diesem Bild "nur" zwei entgegengesetzte schwarze Geraden entdecken. Anders ist es, wenn man in den zwei Geraden die Andeutung eines quadratischen Feldes erblickt, das schon zu einem unendlichen Raum geworden ist, kaum dass es sich gebildet hat. Dies ist der Moment höchster Synthese des neoplastischen Raums. Auch hier, wie in 42, akzentuieren die obere und rechte Spitze der Raute die dynamische Ausdehnung des "quadratischen Feldes". Die Einheit fällt idealiter mit der Vielfalt zusammen, auf die die unendliche Kontinuität der Geraden anspielt. Das Eine ist das Vielfältige; das Endliche ist das Unendliche.

Dies findet eine glänzende Bestätigung in 55, wo vier gelbe Geraden eine quadratische Proportion evozieren, die dieselben Dimensionen des Bildes zeigt.

Auch hier, wie in 49, lesen wir die vier Geraden im Uhrzeigersinn; ausgehend von der vertikalen Geraden rechts beobachten wir eine jeweilig zunehmende Verstärkung. Die zunehmende Verstärkung der Geraden kann als eine Vertikale gesehen werden, die in sich eine leichte horizontale Ausdehnung enthält oder umgekehrt als eine Horizontale, die in ihrer Stärke zunimmt und einen leicht vertikalen Impuls freisetzt. Für den Bruchteil einer Sekunde ist jetzt jede Gerade gleichzeitig vertikal-horizantal, d.h. Synthese der gegensätzlichen Richtungen. Die eklatanteste Neuheit ist offensichtlich die Tatsache, dass die Geraden zum ersten Mal nicht mehr schwarz, sondern gelb sind. Das Gelb ist ein Mittelwert zwischen weiß und schwarz; dunkel genug, um sich von weiß zu unterscheiden, jedoch nicht so radikal entgegengesetzt wie schwarz.

Der gelbe Umriss des Quadrats scheint sich eher aus dem Weiß selbst hervorzugehen, als dass er diesem, wie das Schwarz, entgegengesetzt wäre. Sowohl auf der Ebene der Form wie auf der der Farbe kommunizieren die Gegensätze und drücken sich einheitlich aus: Horizontale und Vertikale sind in jeder Gerade zusammen präsent; Weiß und Schwarz sind in einem Zwischenwert wie Gelb synthetisch ausgedrückt.

In der Betrachtung von 55 sind wir mit einer zusammengesetzten (die verschiedenen Seiten), asymmetrischen, offenen und ganzfarbigen Synthese konfrontiert. Wir sagen zwar Quadrat, doch was wir tatsächlich sehen, sind vier Geraden, deren jede sich unabhängig von den anderen ins Unendliche erstrecken könnte. Nur indem wir uns vorstellen, dass sich die vier verschiedenen und gegensätzlichen Geraden in einem Ort jenseits des visuell Gegebenen (jenseits des Bildes) treffen, erzeugen wir ein Quadrat. Dieser Ort ist sehr wahrscheinlich, aber visuell unsicher. Das Bild evoziert eine ideale Einheit, die wir nicht in ihrer Gesamtheit sehen. Die Geistigkeit des Menschen suggeriert die Idee eines Ganzen (handele es sich um die Natur oder die Idee eines Gottes), die wir nur erahnen, aber nicht sicher sehen können.

In den Bildern rechteckigen Formats, die Mondrian zwischen 1920 und 1932 ausführt, durchdringt sich die mit der quadratischen Proportion (39, 43) evozierte Einheit mit durchlaufenden Geraden (41, 42), öffnet sich der Farbe (40, 44, 45) und vervielfältigt sich (45, 46); das Quadrat dezentriert sich, verkleinert sich und hält sich zwischen variablen Größen und Proportionen in einem instabilen Gleichgewicht (48, 50, 53). In allen diesen Werken öffnet sich das Eine und bewegt sich in Richtung Vielfalt. In den Rauten dagegen konzentriert sich Mondrian nur auf das Quadrat, das zwischen 1921 und 1933 die Vielfalt in sich aufnimmt und sich als wesentlich Eins behauptet (41, 42, 47, 51, 55).

55 ist eine sublimale Lösung des eigentlichen Problems, sprich: die Vielfalt in einheitlicher Form zu evozieren; das Eine, d.h. das Postulat des Bewusstseins, auf den Erscheinungswandel der Natur und Existenz in der Zeit hin zu öffnen, ohne ersteres aus dem Blick zu verlieren; dem Werden des Lebens einen beständigen Ausdruck zu geben, ohne es in rigide geometrische Formen zu pressen. Mondrian zeigt sich in der Betrachtung von 55 zufrieden, da er hier das dynamische Gleichgewicht zwischen vielfältig und eins, unendlich und endlich, Natur und Menschsein, Materie und Geist in klarster und synthetischer Form realisiert sieht.

Mondrian ist zufrieden, sieht jedoch auch, dass seinen Bildern nun die ganze Komplexität des Alltags fehlt: jene Vielgestaltigkeit und jenen Farbenreichtum, den er seinerzeit mit Dünen und Bäumen, Pier und Ozean und Schachbrettern heraufbeschworen hatte; eine Varietät, für die der Künstler immer sehr empfänglich gewesen war und von der seine plastische Forschung in Wirklichkeit ihren Ausgang genommen hatte. 1933 hat sich das "Natürliche" in den synthetischen Formen des Geistes schon erheblich verinnerlicht; der physische Aspekt der Welt scheint sich übermäßig mental auszudrücken. 55 kann als ein Abschluss betrachtet werden, doch stellt dieses Werk zugleich, wie so oft bei Mondrian, einen neuen Anfang dar.

Betrachten wir 54, 56, 57, 58 als Folge, sehen wir, wie sich die Kompositionen fortschreitend mit Geraden anreichern, die die Bildfläche zunehmend zerteilen. Die im Laufe der 20er Jahre beobachtete Tendenz zu einem stets ausgedünnteren Raum (von 38 bis 55) weicht allmählich einer gegensätzlichen Tendenz, die zwischen 1932 und 1942 wieder den Grad an Komplexität in den Bildern erhöht (von 56 bis 62). Noch einmal muss daran erinnert werden, dass sich der Prozess der Vervielfältigung des Raumes nicht in dieser schnellen Weise vollzogen hat, sondern sieben Jahre der geduligen Arbeit erfordert hat, während deren Mondrian nicht weniger als 70 verschiedene Bilder gemalt hat.

54: Die horizontale Gerade, die sich durch die Mitte dieses Typs von Kompositionen (48, 50, 53) hindurch zieht, teilt sich nun in zwei schwarze feinere Linien auf, zwischen denen eine weiße Linie auftaucht. Eine weiße Gerade, d.h. entgegengesetzt zur schwarzen, aber nicht mehr nur auf der Ebene der Form (horizontal-vertikal), sondern auch der der Farbe (weiß-schwarz). Zum ersten Mal öffnet sich 1932 das Schwarz dem Weiß. Ein Jahr später färben sich die Geraden gelb, eine Farbe, die wie ein Zwischenwert zwischen weiß und schwarz erscheint (55).

Die Doppellinie von 54 vervielfältigt sich; in 56 vervierfachen sich die horizontalen Geraden.

Anders als in 48, 50, 53 und 54 ist hier (56) das innere Feld des Quadrats nicht mehr weiß sondern gelb. Darüber hinaus wird das Quadrat von einem vertikalen Segment, auf das weiter unten ein äußeres horizontales Segment antwortet, durchzogen. Eine Vertikale, die sich im Inneren konzentriert, und eine von außen rufende Horizontale scheinen sich das Quadrat gegenseitig streitig zu machen. In der neoplastischen Sprache symbolisiert die Vertikale das Geistige und die Horizontale das Natürliche.

Auch die vertikale Gerade verdoppelt sich und erzeugt einen mittleren "Korridor", der in einem nachfolgenden Werk die quadratische Proportion in sich aufnimmt (56a, 57a).

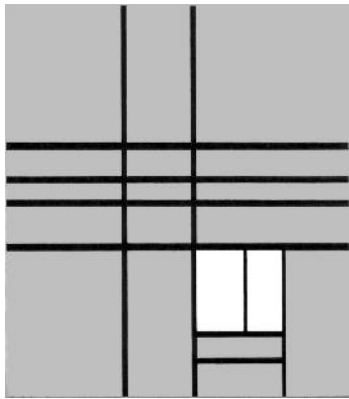
In Verbindung mit den sich dynamisch durchziehenden Geraden nimmt das Quadrat Proportionen an, die sich ständig ändern (57b). Zusammen genommen, bilden sechs Flächen eine große quadratische Proportion (57b - 2). Zwischen dem unteren synthetischen Quadrat (57b - 1) und dem oberen größeren entsteht eine Beziehung (57b - 2). Eine Beziehung zwischen einem fest umrissenen und wohl definierten (1) und einem durch Teilung instabilen Quadrat (2); ganz so, als wäre das große Quadrat jenes kleine, einen Moment nach dem Durchzug der Geraden. Der dynamische Durchzug der Geraden erschüttert das sichere Gleichgewicht des kleinen Quadrats (57a), das sich ausdehnt und zwischen horizontalen und vertikalen Prävalenzen ein instabiles Gleichgewicht wahrt (57b). Das Eine (57b - 1) vervielfältigt sich (57b - 2) und das Vielfältige (57b - 2) hebt sich im Einen auf (57b - 1). Die zwei Quadrate als aufeinander folgende Momente einer einzigen, sich transformierenden Entität zu sehen und umgekehrt in der Bewegung einen Vereinigungsfaktor - eben dies macht eine der grundlegenden Eigenschaften der neoplastischen Geometrie aus.

Der Neoplastizismus fordert uns auf, jedes Ding und jede

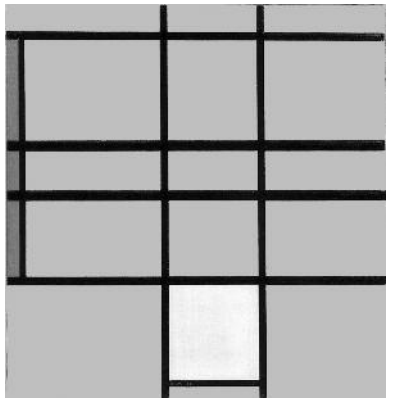
Situation in seinem Werden zu betrachten. Nur indem wir eine dynamische Sicht des Realen einnehmen, können wir die Asymmetrien und Ungleichgewichte des Alltagsleben als notwendige Momente eines breiteren "Bildes" sehen, das über unser alltägliches und begrenztes Urteilsvermögen hinaus eine universale Realität enthüllt, in der jedes Ding seine Daseinsberechtigung hat. Mit der dynamischen Betrachtungsweise heben sich momentane Gegensätze einheitlich in der Zeit auf. Was heute als Hindernis erscheint, kann morgen eine Quelle des Fortschritts sein. Nach der neoplastischen Geometrie offenbart das Leben sein Gleichgewicht und seine Weisheit, wenn wir es schaffen, über unsere Individualität hinauszugehen.

58: Die Vervielfältigung des Raumes schreitet fort; gut dreizehn Geraden durchziehen nun das Bild. Sechs horizontale und sieben vertikale Linien überkreuzen sich im mittleren Bereich und bringen eine Vielheit weißer Flächen hervor, in denen einmal die eine, einmal die andere Richtung vorherrscht. Manchmal finden die Gegensätze zur Gleichwertigkeit, um sich dann wieder gegeneinander durchzusetzen. So sind wir einer vielfältigen Realität ausgesetzt, in der sich alles ändert. Hier scheinen in einem einzigen Bild alle die Rechtecke, Horizontalen oder Vertikalen, die "Quasi-Quadrate" und die Quadrate der Kompositionen, mit denen sich Mondrian zwischen 1928 und 1932 beschäftigt hatte, wieder aufgenommen zu sein (45, 46, 48, 50, 52, 53, 54). Das Mittelfeld, dicht an Ereignissen, fließt nach rechts unten einem synthetischeren Bereich zu, in dem wir eine quadratische Proportion vorfinden (58a). Es handelt sich um das geschlossene Quadrat von 48, 50, 53, 54, das nun in vier Teile aufgeteilt ist, wobei ein Teil, selbst quadratisch, blau aufsteht.

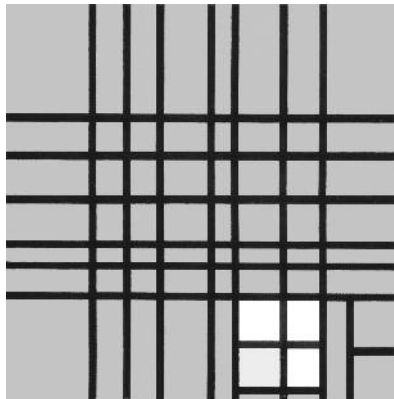
Vom Mittelfeld, in dem die gegensätzlichen Geraden die größte Situationenvielfalt erzeugen, gehen wir in einen Bereich größerer räumlicher Konstanz über; hier deutet die Farbe auf Gleichwertigkeit der Gegensätze, Aufhebung der Dualität, und für einen Moment überwiegt die Einheit. Das blaue Quadrat erscheint wie ein ideales Modell, das von den Flächen des zentralen



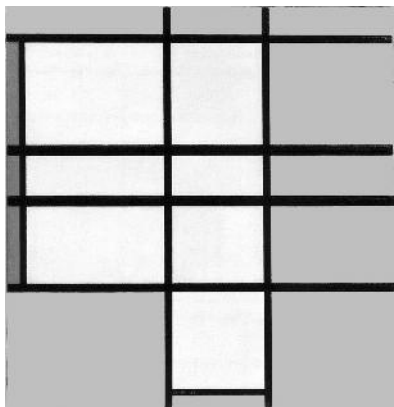
56a



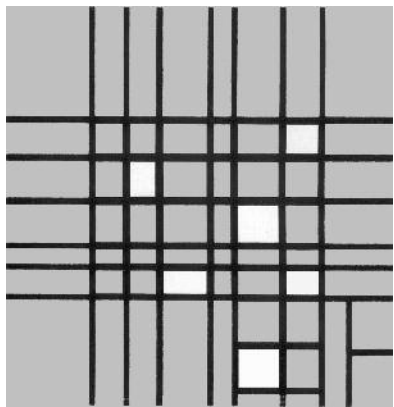
57a



58a



57b



58b

Der bevorstehende Zweite Weltkrieg bringt Mondrian dazu, von Paris nach London umzusiedeln und schließlich den Alten Kontinent zu verlassen. Nachdem er sich Ende 1940 in den Vereinigten Staaten niedergelassen hat, lässt sich Mondrian die Werke aus Europa nachschicken und macht sich an neue Kompositionen heran, in denen er den Prozess der räumlichen Vervielfältigung weiterführt.

An einem gewissen Punkt nimmt der Maler für Geraden eine andere Farbe und übermalt einige, die vorher schwarz waren, mit rot. Aus den gleichförmig schwarzen Linien werden verschiedenfarbige Linien.

Zu einer Komplexität, die sich nur über die Form ausdrückte (58), kommt nun auch die Variable der Farbe hinzu (59).

Die farbigen Geraden markieren einen weiteren Schritt in der erneuten Öffnung des Einen zur Vielfalt hin – ein Prozess, der 1932 (54) begann und sich mit den gelben Geraden von 55 signalisierte.

Mit der Doppellinie von 1932 (54) öffnet sich das Schwarz dem Weiß; ein Jahr später taucht aus dem weißen Bild das Gelb hervor (55) – allesamt Prälieden zu dem Moment, in dem die schwarzen Linien gelb, rot und blau werden (59).

Wie gesehen, entwickelt sich aus der Doppellinie von 54 eine Vielheit von Linien (58, 59). Anders gesagt, gehen aus der weißen Geraden (54) farbige Geraden (59) hervor. Aus dem Weiß kommt die Farbe - womit sich die Bedeutung bestätigt, die Mondrian seit 1917 dem Weiß zuspricht: eine ideale Synthese der Farben zu sein (36, 37, 39).

59: Aus der Kreuzung dreiundzwanzig gegensätzlicher Linien entsteht eine Vielheit von Rechtecken und Quadraten, die in Größe, Proportion und Farbe wechseln.

So realisiert sich die fortschreitende Durchdringung zwischen dem weißen Feld des Quadrats und den Farbflächen, die wir im Laufe der 20er und 30er Jahre beobachtet haben,

59a: Die quadratische Proportion 1 wird von sieben Geraden gebildet: drei gelben, zwei roten und zwei blauen. Definierten sich die quadratischen Proportionen früher in klarer Weise allein durch vier schwarze Linien, so zeigt jetzt ein und dieselbe Seite gleichzeitig Geraden von verschiedener Farbe, was die Größe der quadratischen Einheit ungewiss werden lässt.

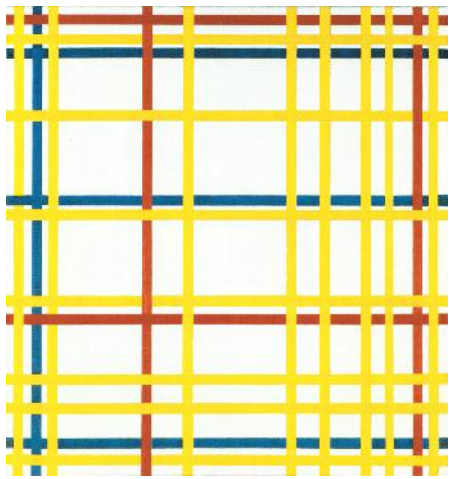
Jede Seite wechselt die Farbe und damit wechselt auch ihr visuelles Gewicht. Die Farbe übt nun direkten Einfluss auf die Form aus und das fördert den Vielheitsaspekt der Einheit.

Bedingt von den ununterbrochen durchlaufenden Geraden, scheint sich das Quadrat 1 nach rechts auszudehnen.

Die quadratische Proportion (2) hat ähnliche Proportionen wie das Quadrat (1), jedoch andere Farben an den Seiten. Dieses neue Quadrat steht im Spannungsfeld einer leichten horizontalen Prävalenz (wenn wir nur die vier gelben Linien betrachten) und einer leichten vertikalen Prävalenz, wenn wir auch die blaue obere und die rote untere Linie betrachten.

Ein horizontales, gänzlich gelbes "Quasi-Quadrat" wird zu einem vertikalen, roten, gelben und blauen "Quasi-Quadrat". In der Mitte ist eine Äquivalenz erkennbar. Eine nur gelbe Entität kommt nicht an die Einheit heran, wenn rot und blau fehlen.

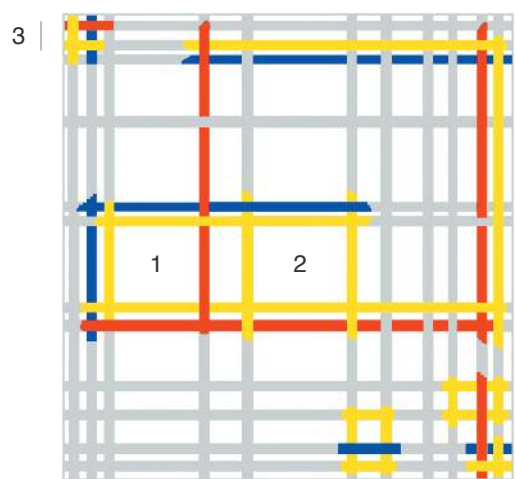
In allen vorangegangenen neoplastischen Werken waren die Gegensatzpaare auf der farblichen Ebene weiß und schwarz. Nun breitet sich zwischen dem hellsten Wert (weiß) und dem dunkelsten Wert (schwarz) eine ganze



59

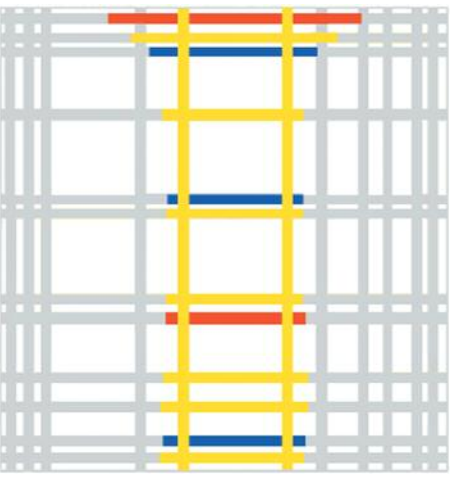
New York City
1942
Oil on Canvas cm 114,2 x 119,3
Catalogue J.W. B301
Musée National d'Art Moderne, Paris, France

7



59a

5



59b

Skala von Zwischenwerten aus (gelb, rot und blau). In New York City wird der dunkelste Wert (schwarz) durch blau ersetzt. Im Quadrat (2) erkennen wir also ein ungewisses Gleichgewicht zwischen horizontal, vertikal, weiß, gelb, rot und blau, d.h. eine dynamische Äquivalenz der Gegensätze sowohl der Form als auch der Farbe nach.

Wie gesagt, wirkt nun die Farbe direkt auf die Form ein; tatsächlich ist die Form an diesem Punkt zu einer Erweiterung der Farbe selbst geworden.

59a: An den Punkten 3 und 4 finden wir zwei kleine Quadrate von ähnlichem Umfang (3, 4) vor, die sich durch die Farben an ihren jeweiligen Seiten unterscheiden.

7 zeigt einen großen quadratischen Bereich, der nicht mit der Evidenz von 1 oder 2 erscheint. Wir können 7 als einen Folgezustand von 1 sehen, das sich, von den durchlaufenden Geraden nach rechts gedrängt, öffnet und in eine Vielfalt gänzlich verschiedener Beziehungen auflöst. In 7 sehen wir das Eine und das Vielfältige zugleich. Wie in 57 b - 2 oder 58b.

59a: 5 und 6 zeigen zwei Rechtecke, gebildet aus nur gelben Linien (wobei 5 ein vertikales, 6 ein horizontales Rechteck ist), die mit Hilfe andersfarbiger Linien (5: blaue horizontale, 6: rote vertikale Gerade) quadratisch werden. Die Synthese der Form kommt über die Farben zustande. Um sich zu realisieren, bedarf das Eine der Vielfalt. Man beachte die soziale Bedeutung einer solchen Anschauung.

Es lassen sich noch andere Beziehungen aufzeigen, die aber hier nicht erörtert werden sollen.

Es lohnt sich jedoch, noch einmal bei der Äquivalenz 2 des Diagramms 59a zu verweilen, die sich – in einem neuen Diagramm (59b) – einer dynamischen vertikalen Sequenz einzu-fügen scheint.

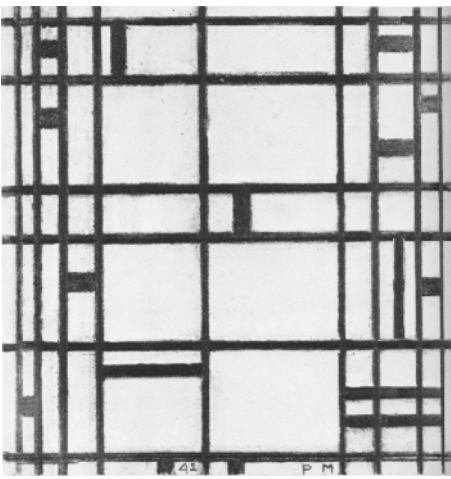
Das größere visuelle Gewicht der roten und blauen Geraden in Bezug auf die gelben hebt unten eine vertikale Proportion hervor (8), die aufsteigend eine Äquivalenz erreicht (9), um sich dann im umgekehrten Sinne wieder aus dem Gleichgewicht zu bringen (10) und ganz und gar der unendlichen Ausdehnung der horizontalen Geraden (11, 12) zu öffnen.

Auch hier ist zu sehen, wie verschiedene Teile der Komposition (8, 9, 10, 11) zu einer einzigen Entität werden – dargestellt im Modus des Werdens.

In existentiellen Begriffen interpretiert, könnten wir sagen, dass eine vertikale Prävalenz (8) (das Geistige) in eine dynamische Äquivalenz mit der Horizontalen (9) (das Natürliche) übergeht, die dann die Oberhand gewinnt (10, 11, 12). Ein Ding geht in sein Gegenteil über.

Für den holländischen Künstler sind die zweidimensionalen Geometrien ein Konzentrat der weit komplexeren und unfassbaren "Geometrie" der Existenz; Mondrian weiß um die Unwahrscheinlichkeit und Unstabilität der Gleichgewichte des realen Lebens.

Wieder denke man an die Geist-Körper-Dualität und ständigen Ungleichgewichte unseres alltäglichen Lebens. Daher geht es dem Holländer immer wieder um die Darstellung einer dynamischen Äquivalenz der Gegensätze.



60

Study II for Broadway Boogie Woogie
1942
Charcoal on Paper cm 22,9 x 23,2
Catalogue J.W. B367
Museum of Modern Art, New York City, USA

Mutatis mutandis sehen wir 1942 etwas Analoges zu dem, was wir in 34 (1915) beobachtet haben (siehe Tafel V).

Auch damals ging eine Vertikale (Pier) von unten aus und gelangte in Wechselwirkung mit der Horizontalen (Meer) zur Synthese in einem Quadrat, das sich weiter oben der Horizontale öffnete. Dasselbe beobachten wir in 59, aber in einer Form, die klarer und konkreter ist.

Dass ein Faden das Bild von 1915 (34) mit dem von 1942 (59) verbindet, wird deutlich, wenn wir alle Werke der Tafeln VI, VII, VIII in einer einzigen Sequenz betrachten.

Zwischen 1915 und 1942 saugt sich ein gezeichnetes Quadrat (34) fortschreitend mit Farbe voll (36, 38, 40, 44, 45, 52, 55) und vervielfältigt sich (58, 59).

Wenn sich die Geraden mit gelb, rot und blau erhellen, tritt die Farbe, die sich immer in Flächen ausgedrückt hatte, die von schwarzen Linien begrenzt waren, in die Gerade selbst ein. Die farbigen Flächen werden zu Geraden, weswegen nun Mondrian mit einer Geometrie ist, die nie aufzuhören scheint (59). Sicher suggerieren die in 59a und 59b hervorgehobenen quadratischen Proportionen Momente von Gleichgewicht, doch werden die Gegensätze, kaum dass sie zu einer etwas stabileren Beziehung gefunden haben, erneut vom dynamischen Fluss der Geraden mitgerissen.

In *New York City* (59) scheint der unendliche Raum über den endlichen vor zu herrschen; das Vielfältige setzt sich gegenüber dem Einen durch. In diesem Bild fehlt eine endliche Komponente, die die dynamische Kontinuität der Geraden ausgleicht und dadurch einen gewissen Grad an räumlicher Permanenz hervorruft. War es ab 1933 notwendig, dass sich das Eine (55) dem Vielfältigen wieder öffnet (56, 57, 58), so ist es nun (1942) unerlässlich, dass sich der mittlerweile erheblich vervielfältigte Raum einen größeren Grad an Synthese und Einheit gibt.

Während sich der Maler anderen Kompositionen widmet (Werke, die unvollendet bleiben), macht er Skizzen zu einem neuen Bild.

In *Studie II für Broadway Boogie Woogie* (60) entwirft Mondrian eine Gesamtheit von senkrechten Geraden, die, wie in 59, kontinuierlich durchlaufen. Anders als in 59 fügt dann der Maler in 60 zwischen den Geraden lineare Segmente ein.

Die in Europa realisierten Kompositionen sind aus Geraden gebildet, die das ganze Bild unaufföhrlich durchqueren, aus Linien, die hereinkommen, um dann im Inneren der Komposition stehen zu bleiben und aus linearen Segmenten, die vollständig innerhalb des Bildes entstehen und vergehen (43, 44, 46, 48). Solche Segmente sind ein Vermittler zwischen der virtuellen Unendlichkeit der Geraden und der endlichen Dimension der Rechtecke, "Quasi-Quadrate" und Quadrate die sich innerhalb des Bildes zusammenfassen.

In der Studie für den *Broadway Boogie Woogie* fokussiert Mondrian gerade diesen Übergang von einem unendlichen (Geraden) in einen endlichen Raum (Segmente). Segmente, die 1942 nicht mehr schwarze Linien sind, die farbige Bereiche begrenzen, wie in den europäischen Bildern, sondern farbige Linien, die mit zunehmender Stärke zu kleinen Flächen werden. In dieser Hinsicht ist an die zunehmende Stärke der Geraden in einigen Werken von 1930 und vor allem in den Rauten (47, 55) zu erinnern.

In den Segmenten, die aus den Geraden hervorgehen und zu kleinen Flächen zusammenfließen, vermag Mondrian innerhalb eines Raumes, der nur von Geraden lebt (59), eine endliche und dauerhaftere Dimension auszudrücken, und eben dies macht den Übergang von *New York City* (59) zu *Broadway Boogie Woogie* (61) aus.

Tatsächlich sehen wir in diesem letzten Bild farbige Bereiche, die die Dynamik der durchlaufenden Gerade ausgleichen.

61: Einige Flächen entwickeln sich in vertikaler Richtung, andere in horizontaler; einige sind einfarbig, andere zweifarbig. Eine einzige Fläche, die größte (oben rechts), konzentriert in sich drei Primärfarben. Siehe diese Fläche auch im Diagramm 61e (Tafel X). Das ist die Einheit, die in 59 fehlte.

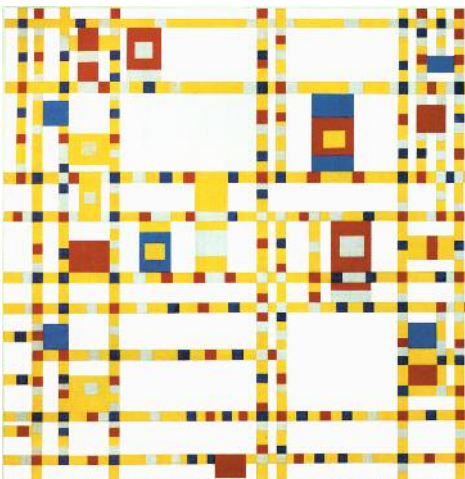
Der Vergleich beider Bilder ergibt eine Transformation eines sich virtuell ins Unendliche erstreckenden gelben, roten und blauen Raumes (59) in eine endliche Dimension mit eben denselben drei Farben (61).

* * *

Über das Fehlen der Einheit hinaus präsentiert 59 einen anderen Aspekt, der in den Augen des Malers unbefriedigend gewesen sein muss.

An den Kreuzungspunkten zwischen verschiedenfarbigen Geraden gibt es keine einzige homogene Ebene mehr wie bei den schwarzen Geraden, sondern die Prävalenz einer Farbe über die andere.

In 59 scheinen die Farben auf drei verschiedenen Ebenen zu liegen: gelb, rot und blau gehören jeweils der ersten, zweiten und dritten Ebene an. Die Überlagerung schafft einen so unerwarteten wie unerwünschten dreidimensionalen Effekt, mit dem Mondrian nicht zufrieden sein konnte.



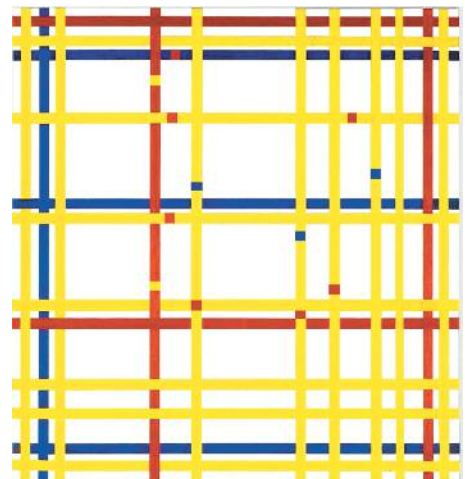
61

Broadway Boogie Woogie
1942-43
Oil on Canvas cm 127 x 127
Catalogue J.W. B323
Museum of Modern Art, New York City, USA

In der Beobachtung des zufälligen Verlaufs der kleinen Quadrate bemerken wir zuweilen Rhythmen, die regelmäßiger verlaufen 61b: An Punkt 1 zum Beispiel bemerken wir ein kleines blaues und zwei kleine rote Quadrate, die symmetrisch um das blaue herum angeordnet sind.

An Punkt 2 sehen wir zwei horizontale Sequenzen, bestehend aus einer roten Mitte und zwei seitlichen Blau. Woanders wechseln sich jeweils zwei rote und zwei blaue und zwei rote ab.

59c: Der Übergriff des Gelb über das Rot oder des Rot über das Blau wird durch die Tatsache kompensiert, dass jede Gerade das Fragment der vorher verdeckten Senkrechten ein Stück weiter daneben restituiert. Eine einzige Ebene wiederherstellen, indem die drei Farben vereinigt werden, aber unter Bewahrung ihrer spezifischen Eigenschaften: Portionen von gelb, rot und blau fangen an, sich innerhalb jeder Geraden in Form von kleinen Quadraten zu durchdringen (59c, 61a).



59c

Es entsteht der *Broadway Boogie Woogie* (von nun an *BBW*). Dieses Werk stellt die höchste, bislang in einem neoplastischen Bild je erreichte Ebene der Vielfältigkeit dar und ruft in neuer Form erneut die Komplexität von 34 (1915) und 37 (1919) hervor. Die gegenseitige Durchdringung von farbigen Geraden erzeugt eine Vielheit von kleinen grauen, gelben, roten und blauen Quadraten (61a). Tatsächlich gibt es nur wenige gelbe kleine Quadrate. Öfter zeigt sich das Gelb als Strich oder lineares Segment. Daher erscheinen die Geraden des *BBW* vorwiegend als gelb.

Jedes kleine Quadrat drückt die simultane Gegenwart einer horizontalen und einer vertikalen Seele aus. Jedes kleine Quadrat steht daher unweigerlich mit der Geraden, die es ausdrückt, in Kontrast.

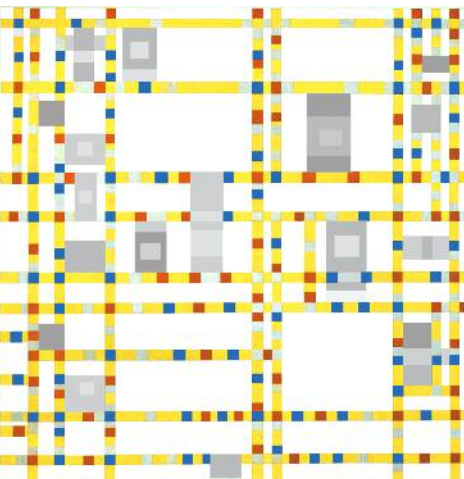
Riefen in einigen früheren Kompositionen die Geraden mit zunehmender Stärke einen kaum wahrnehmbaren Gegenimpuls hervor (47, 49, 55), so bringen sie nun innerhalb ihrer selbst eine unübersehbare Vielfalt an gegensätzlichen Impulsen zum Ausdruck.

In der Beobachtung des zufälligen Verlaufs der kleinen Quadrate bemerken wir zuweilen Rhythmen, die regelmäßiger verlaufen 61b: An Punkt 1 zum Beispiel bemerken wir ein kleines blaues und zwei kleine rote Quadrate, die symmetrisch um das blaue herum angeordnet sind.

An Punkt 2 sehen wir zwei horizontale Sequenzen, bestehend aus einer roten Mitte und zwei seitlichen Blau. Woanders wechseln sich jeweils zwei rote und zwei blaue und zwei rote ab.

Die in 61b hervorgehobenen symmetrischen Sequenzen evozieren eine Konzentrationsbewegung des von den Geraden ausgehenden Raumes; letzterer zieht sich für einen Moment zu einem Stück gemessenen, mithin endlichen Raumes zusammen, um sich dann erneut dem Unendlichen zu öffnen. Die unermessliche Ausdehnung einer Geraden konzentriert sich für einen Moment in einem linearen endlichen Segment.

Das verweist auf 7 (Tafel II), wo sich die virtuell unendliche Ausdehnung eines Flusses in der endlichen Dimension des Bauernhausdaches konzentrierte. Oder auf 8, wo sich die unbe-



61a

grenzte Kontinuität des Himmels (Natur) in der endlichen Dimension einer menschlichen Manufaktur (die zwei horizontalen Windmühlenflügel) zusammenzog. Man denke auch an jenen gelben Akzent in der Mitte von 10, der sich von der unendlichen Weite eines Meeres abhebt. Man denkt natürlich an 29 und der nachkommenden Dialektik zwischen Ausdehnung in Richtung Vielfalt und gleichzeitiger synthetischer Konzentration.

Bei der Betrachtung der symmetrischen Sequenzen des *BBW* bemerken wir, dass es sich nicht um präzise geometrische Strukturen handelt; symmetrisch ist die Abwechslung der Farben, doch sowohl die Größe jedes kleinen Quadrats als auch der Raum zwischen den kleinen Quadraten selbst verändern sich. Es dreht sich also um flexible Symmetrien, immer in Spannung zum Dynamismus der Geraden.

Einerseits muss man die Geraden sehen, die sich ins Unendliche ausdehnen, andererseits umgekehrt die Symmetrien, die dazu neigen, sich in einer endlichen Größe zu verdichten.

61b - 2: Zwei horizontale Symmetrien laufen nahe beieinander.

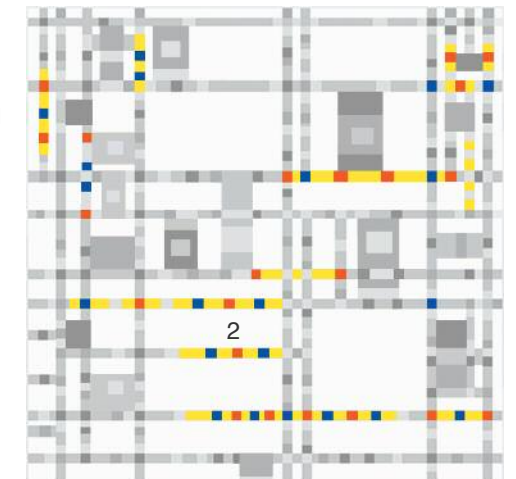
61b - 3: Hier sehen wir eine analoge Situation zwischen zwei vertikalen Symmetrien, die auch eine symmetrische Beziehung in horizontaler Richtung herstellen.

Indem wir eine horizontale Korrespondenz zwischen zwei vertikalen Symmetrien betrachten, erzeugen wir *de facto* eine embryonale Fläche.

Eben an diesem Punkt sehen wir die Genesis einer kleinen blauen Fläche (61c - 4), die die Bahn für die Entstehung anderer farbiger Flächen frei macht (5, 6, 7, 8, 9, 10).

Die Flächen entstehen also aus der Beziehung zwischen symmetrischen Sequenzen und diese sind das Werk der kleinen Quadrate, die wiederum von Geraden erzeugt werden. Ohne die Kontinuität aufzulösen, werden im *BBW* die Geraden (unendlicher Raum) zu Flächen (endlicher Raum).

Der gemessene Raum des Gedankens, der von den Symmetrien und Flächen plastisch symbolisiert wird, entsteht aus dem unendlichen Raum der Natur, die von den ununterbrochenen Geraden evoziert wird. Das Geistige entsteht aus dem Natürlichen.



61b

61c: Die Zahlenreihe zeigt das Anwachsen der Farbflächengröße an. Die Flächen evozieren Konfigurationen, die im Vergleich zu den kleinen Quadraten visuell kräftiger sind, jedoch in ihrem Gleichgewicht zwischen der einen oder anderen Richtung schwanken.

Die Fläche 10 (61c) stößt auf ein graues horizontales Segment, das, unterm Impuls der Vertikalen vertikal umgesetzt, zu einem rechteckigen Feld innerhalb einer gelben Fläche 11 (61d) wird.

Bei einer statischen Betrachtung des Bildes erscheinen 10 und 11 wie ein einziges vertikales Band. In dynamischer Sicht repräsentiert dieses Band den Verwandlungsprozess von 10, das einen Moment später zu 11 wird.

10 und 11 sind sukzessive Momente einer Sequenz, die eine Fläche, die von einer Farbe gebildet wird (10), in eine Fläche verwandelt, die von zwei Farben zugleich gebildet wird (11).

So entstehen neue Flächen, die einen inneren Raum präsentieren (61d).

Außer 11 sehen wir ein horizontales gelbes Feld, das in seinem Inneren von einem vertikalen roten Segment (12) ausgeglichen wird, und ein horizontales graues Segment, das einem vertikalen roten Feld (13) gegenüber steht.

14, 15, 16 zeigen einen inneren grauen Raum, der den mit 10 und 11 begonnenen Verinnerlichungsprozess fortzusetzen scheint. Herrscht mit dem Gelb die Horizontale (14, 16) oder die Vertikale (15) vor, so gelangen mit den entsprechenden grauen Partien die entgegengesetzten Richtungen zu einem besseren Gleichgewicht.

Das Grau ist ein zurückhaltendes Zeichen einer inneren Realität von größerer Beständigkeit, abgehoben vom frenetischen Rhythmus der Gegensätze, der sich auf den äußeren Geraden abspielt. Das Grau suggeriert eine innige, gemeinsam geteilte Natur, trotz der verschiedenen äußeren Erscheinung des Gelb. Situationen eines starken Dualismus zwischen kontrastierenden Impulsen (siehe zum Beispiel 12, wo sich eine rote Vertikale in radikaler Weise einer gelben Horizontale entgegengesetzt, oder 13, wo eine graue Horizontale mit einer roten Vertikalen sichtlich kontrastiert) gehen in Situationen über, die die Dualität in ausgewogenere Beziehungen auflösen (14, 15, 16).

Man denke an unser Innenleben, das von Kontrasten und der ständigen Suche nach Gleichgewicht und Synthese zwischen gegensätzlichen Impulsen gezeichnet ist.

Das Bisherige zusammenfassend, können wir sagen, dass die Geraden (59c) kleine Quadrate hervorbringen (61a), aus denen sich symmetrische Sequenzen entwickeln (61b), die sich dann in Flächen verwandeln (61c), die in sich Fragmente des äußeren Raumes konzentrieren (61d).

Ständig geht ein äußerer Raum (die vielfältige und widersprüchliche Ausdehnung der Geraden) in einen inneren Raum (Flächen) mit seinen ausgewogeneren Beziehung über. Während wir die endlichen und stabileren Felder der Flächen beobachten, laufen die Geraden ununterbrochen weiter, und das Auge findet sich in dynamischem Gleichgewicht zwischen einem Raum, der sich ausdehnt (Raum, der die unermessliche und veränderliche Realität der physischen Welt evoziert) und demselben Raum, der sich in beständigere Synthesen zu konzentrieren tendiert (gedanklich umgesetzte Beziehungsräume).

So wohnen wir einem Konzentrationsprozess bei: vom Äußeren zum Inneren, von einem physischen Raum zu einem mentalen.

61e: 17 und 18 setzen den Verinnerlichungsprozesses fort. Vier Farben konzentrieren sich nun im Bereich zweier allein stehender Flächen: rot und grau in 17; blau und gelb in 18.

Beide Flächen sind vertikal. Beide zeigen einen inneren Raum, der von einem horizontalen Segment, das sich derselben Fläche entgegengesetzt (wie in 12, 13), und einem viereckigen Bereich, der zwischen gegensätzlichen Richtungen eine Synthese und ein größeres Gleichgewicht ausdrückt (wie in 14, 15, 16), gebildet wird.

Mit 19 kommen wir schließlich zu einer einzigen Fläche, die die drei Primärfarben synthetisch ausdrückt. Dies ist, wie gesagt, die Einheit, die in 59 fehlte. Dies ist die Synthese, auf deren Suche Mondrian 1917 ging, als den farbigen Rechtecken Einheit fehlte (36). Synthese, die er in einem weißen und schwarzen Rechteck (37) fand, das sich der Farbe öffnete (38), um dann wieder weiß zu werden (39).

Von hier begann ein langer und geduldiger Weg (der europäische Neoplastizismus) der gegenseitigen Durchdringung von weißer quadratischer Einheit und farbiger Flächenvielfalt.

Ein Weg, der in New York in eine einzige Fläche mündet, in der die drei Farben einen einheitlichen Ausdruck finden. Die Einheit (Geist) ist nun durchgängig farbig (Natur).

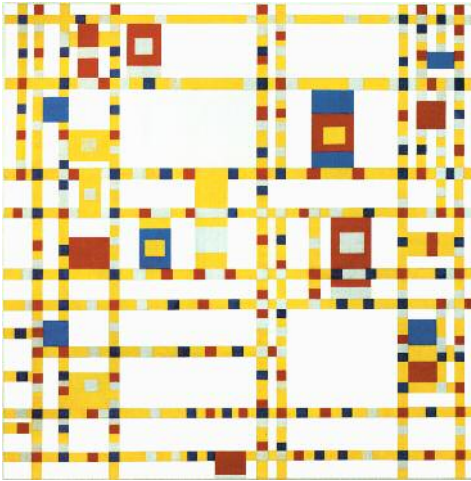
Am Ende eines mehr als zwanzigjährigen Prozesses ist die Einheit des Vielfältigen nicht mehr nur ein weißes Quadrat, das mit den Farben der Außenwelt Zwiesprache hält (39, 43), nach und nach eine Farbe in sich aufnimmt (45, 52) oder sich mit Gelb färbt (55), sondern ein unvorhersehbares, asymmetrisches Gleichgewicht der Form, das nun vom visuellen Gewicht aller Farben abhängt (61). Die Einheit ist nun Frucht der größten Verschiedenheit. Verschiedenheit, die sich nicht länger in der homogenen Einheit des Weiß aufhebt.

19 drückt einen relativen Ruhezustand aus, doch wäre es verfehlt, an eine statisch bedingte Ruhe zu denken. Würde sich das Gelb leicht horizontal ausdehnen oder das Blau leicht vertikal anwachsen, so hätten wir ein Ungleichgewicht und den Mechanismus der Gegensätze käme wieder in Gang. Die Einheit des *BBW* zeigt eine zeitweilige Äquivalenz der gegensätzlichen Impulse und verschiedenen Farben, die sich in dieser gegebenen Situation gegenseitig neutralisieren.

61f: Obwohl von gleicher Größe ist wie die Fläche, die die Einheit ausdrückt (19), wird die Fläche 20 nicht mehr von den drei Primärfarben gebildet, sondern nur von rot und grau. Der innere Raum zeigt ein rechteckiges graues Feld und zwei lineare Segmente, auch sie grau, wovon eines Teil einer horizontalen Geraden ist, die die Fläche durchzieht.

Nach dem in 19 erreichten relativen Ruhe gerät mit 20 der Raum wieder in Bewegung: die einheitliche Synthese öffnet sich wieder, gelb, rot und blau scheiden sich (21) und strömen wieder in den dynamischeren und wechselhaften Raum der Geraden zurück (22). Erneut betrachte ich verschiedene Teile der Komposition als sukzessive Momente einer einzigen, sich entwickelnden Entität.

Mit 21 werden blau, gelb und rot nebeneinander gestellt, ohne wie in 19 untereinander durchdrungen zu sein. Die Nebeneinanderstellung evoziert geringere Kompaktheit und Festigkeit des Ganzen im Unterschied zur Durchdringung, die jedoch die drei Farben zu einer einzigen und stabileren Struktur verschmilzt. Man sieht, wie auf der Rechten von 21 das Gelb



61
Broadway Boogie Woogie
1942-43
Oil on Canvas cm 127 x 127
Catalogue J.W. B323
Museum of Modern Art, New York City, USA

schon dazu neigt, den Flächenumfang zu überschreiten, um mit dem Gelb der umliegenden Geraden zusammenzuzießen.

22 repräsentiert die Endphasen des Prozesses der Öffnung und Auflösung des Einen im Vielfältigen. Beginnend mit der Flächengruppe auf der linken Bildseite (5, 6, 9, 13, 14, 15, 16) und sich nach rechts fortsetzend (17, 18), tendiert die Komposition dazu, sich in einer Synthese (19) zu konzentrieren, die sich dann nach unten hin (20) und entlang der vertikalen Geraden auf der Rechten (21, 22) öffnet.

Die unendliche Varietät der Welt, die der Neoplastizismus seit 1919 mit den Geraden und den drei Primärfarben ausdrückt, vereinigt sich idealiter im Innenraum des Bewusstseins, das sich dann erneut der unerschöpflichen Vielfalt der Welt öffnet.

Mondrian: *“Über die Verinnerlichung dessen, was als Materie*

*bekannt ist, und die Veräußerlichung dessen, was als Geist bekannt ist – bis heute zu sehr getrennt! – werden Materie und Geist zu einer Einheit.”*¹³

Die Geometrie des *BBW* lässt sich daher in einer dynamischen Sequenz zusammenfassen, die von einer Geradenvielfalt zu einheitlichen Synthesen einer Fläche gelangt und sich von der Einheit einer Fläche erneut zu einer Geradenvielfalt erweitert. Von der Vielfalt zum Einen und vom Einen zur Vielfalt.

Ein Prozess, den wir, *mutatis mutandis*, schon in 34 beobachtet haben.

1915 zeigte sich diese Idee in dürrer, quasi skizzenhafter Form. Siebenundzwanzig Jahre Arbeit sind notwendig gewesen, um das symmetrische Bild von 1915 in ein asymmetrisches und ganz und gar farbiges Bild zu verwandeln.

Jedes Ding ist zugleich eins und vielfältig, je nachdem wie wir es sehen. Ein Blatt, eine Blume, ein Baum, ein Wald oder der ganze Planet. Diese Realitätsauffassung kommt in der naturalistischen Periode auf, verfeinert sich über den Kubismus, um in der neoplastischen Sprache ihren geeignetsten plastischen Ausdruck zu finden.

Die im *BBW* beobachtete Sequenz vom Vielfältigen zum Einen und vom Einen zum Vielfältigen fasst das ganze Werk Piet Mondrians zusammen: nachdem er den Vielfältigkeitsaspekt der Natur (1, 2, 3, 4, 5) in einen abstrakten Raum transformierte (11, 22, 24, 25, 34, 36), konzentrierte sich sein Werk fortschreitend auf das Eine (39, 43, 55), um sich dann wieder der Vielfalt zu öffnen (54, 56, 57, 58, 59, 61). Von der Vielfalt (34) zum Einen (55) und von dort zur Vielfalt (61). Der im *BBW* beobachtete Prozess fasst eine ganze Existenz zusammen und vielleicht es kein Zufall, dass dies das letzte Werk ist, das der Künstler vollendet hat.

* * *

Vielleicht wird sich jemand fragen, ob Mondrian beim Malen des Bildes wirklich die von uns vorgebrachten Überlegungen angestellt hat. Dazu müssten wir den Künstler selbst fragen, doch denke ich, dass die Antwort “nein” lauten würde.

Ich glaube nicht, dass Mondrian in der Ausarbeitung des Bildes bewusst in der Weise vorgegangen ist, wie sie hier erklärt wird. Vielmehr dürfte er seiner Intuition gefolgt sein, ohne festen Plan, vielmehr in spontaner Folgsamkeit gegenüber einem inneren Bild, das ihn dazu bestimmte, die einzelnen Teile nach und nach zu setzen, wegzunehmen und zu verändern, bis die Komposition stand. Der *BBW* entsteht nicht aus improvisierten Augenblicksüberlegungen, sondern ist die Frucht eines über zwanzig jährigen Reifungsprozesses.

Ich glaube sogar, dass Mondrian diesen Prozess nie bewusst vor Augen gehabt hat, selbst nach Abschluss des Werkes. In einem Interview, das er 1943 Sweeney gab, meinte er, sich über sein Tun nicht hinreichend klar ausdrücken zu können. Mondrian hat den *BBW* nicht in der Weise konzipiert, wie das Bild sich dann ausspricht; er hat ihn gemalt, und für einen wahren Maler bedeutet malen gleich denken. *“Wer richtig fühlt, wird richtig denken. Die Malerei ist vor allem eine Optik. Dort liegt die Materie unserer Kunst, in dem, was unsere Augen denken”* (Cézanne).¹⁴ Die Reflexionen und Erklärungen kommen, wenn überhaupt, erst dann, wenn schon alles vollbracht ist; einen Künstler erkennt man

an den Intuitionen seines Auges und nicht an den Reflexionen und Worten.

Ein wahrer Künstler hat nichts dagegen, das Wort den Kunstkritikern zu überlassen; schade nur, dass diese ihrer Aufgabe nicht immer ausreichend nachkommen.

Mondrian: *“Ein wahrer Kritiker kann – einfach indem er aus der Tiefe seiner Menschlichkeit schöpft und in Reinheit beobachtet – über die neuen Kunstformen schreiben, ohne die Arbeitstechniken zu kennen... Aber ein wahrer Kritiker ist eher selten!”*¹⁵

* * *

Aus einer Fotografie, die ein Bekannter schoss, wissen wir, wie Mondrian den *Victory Boogie Woogie* (62) (im Folgenden *VBW*) entworfen hat: zuerst zog er farbiges gleichförmige Geraden, die er dann teilte und dadurch eine Varietät von Flächen verschiedener Größe erzeugte.

Dieser *modus operandi* fasst die Philosophie des holländischen Meisters zusammen: das Unendliche betrachten (Geraden), das sich nach und nach in einen endlichen Raum (Flächen) transformiert. Das Bewusstsein der Unermesslichkeit der Welt gegenüber öffnen (Geraden), um letztere wiederum in die konzentrierte Dimension des Geistes (Flächen) zurückzuholen.

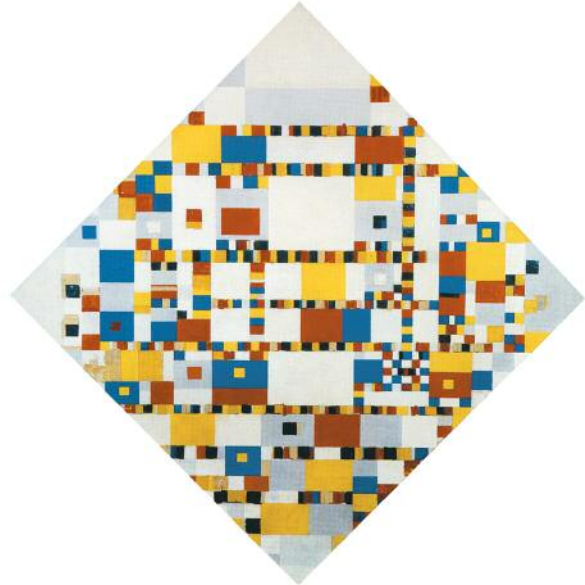
An einem bestimmten Punkt meinte der Künstler, den *VBW* abgeschlossen zu haben, doch dann, unzufrieden mit dem Ergebnis, nahm er die Arbeit wieder auf. Leider konnte er sie vor seinem Tode nicht zu Ende bringen. So blieb das Bild mit den provisorischen gefärbten Bändern, die er in den Phasen der Überarbeitung benutzt hatte, stehen, und das ist, denke ich, nicht nur ein Zufall.

Was die Komposition auf den ersten Blick charakterisiert, ist eine weitere Zunahme des Vielfältigkeitsaspekts.

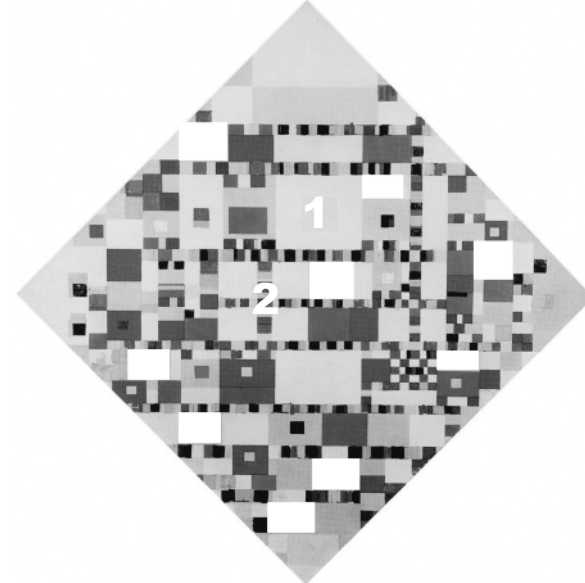
Mögliche Synthesen der drei Primärfarben überlässt das *VBW* der bloßen Vorstellung; Synthesen jedoch, die nicht an die integrierte Einheit, die wir im *BBW* sehen, heranreichen. Im *VBW* sieht man eine Vielfalt freier Aggregationen zwischen gelb, rot und blau, die sich in immer neuen Formen manifestieren.

Was auf den ersten Blick auffällt, ist eine quadratische weiße Fläche in der Mitte oben (62a - 1). Dieselbe Fläche finden wir weiter unten wieder, durchzogen von zwei senkrechten Farbsequenzen (62a - 2). Aus der Synthese des Weiß entspringt eine Farbvielfalt.

Neun gelbe Flächen (im Diagramm 62a in weiß hervorgehoben) weisen Proportionen auf, die sich nur wenig ändern. Betrachten wir das Werden einer “selbigen” Entität, die in stets neuer Form erscheint. Wie in den Bildern von 1930 ist nichts verschiedener als das, was quasi gleich erscheint. Mit der leichten Variation der gelben Flächen, will Mondrian m.E. eine weit größere Vielfalt als diejenige, die das Bild zeigen kann, suggerieren. In der Tat stellen wir uns auch all die anderen möglichen Konfigurationen vor, die das Weiß, das Grau, das Rot und das Blau einnehmen können, in all den möglichen Positionen und gegenseitigen Beziehungen. Wir stellen uns die unmerklichen Differenzen zwischen all den Dingen vor: eine wirklich unendliche “Landschaft”.



62
Victory Boogie Woogie (unfinished)
1942-44
Oil and paper on Canvas Diagonal: cm 178,4 Sides: cm 127 x 127
Catalogue J.W. B324
Gemeentemuseum, Den Haag, The Netherlands



62a

Eine andere bedeutsame Differenz zum *BBW* besteht in der fehlenden Kontinuität der Geraden, die sich im *VBW* auf sieben geradlinige horizontale und zwei vertikale Sequenzen reduzieren. Im *BBW* machen die Geraden einen stetigen Eindruck, da der Raum zwischen den kleinen Quadraten vorwiegend gelb ist. Die geradlinigen Sequenzen des *VBW* folgen jedoch einem schnelleren, aus bunten Entitäten komponierten Rhythmus; der Rhythmus ist so dicht, dass er das Kontinuierliche der linearen Sequenzen auf ein Minimum einschränkt.

Die Geraden des *BBW* lösen sich im *VBW* auf. Erzeugen die unendlichen Linien im *BBW* einen endlichen Raum (Flächen), um dann wieder in eine unendliche Dimension überzugehen, fallen Geraden und Flächen im *VBW* zusammen und

machen ein Selbiges aus. Der inkommensurable Raum der Geraden drückt sich nun in einer virtuell unendlichen Menge endlicher Entitäten (Flächen) aus.

Das lässt die Funktion, die die neoplastischen Geraden zwischen 1919 und 1943 gehabt haben, besser erkennen.

Die Geraden entstehen zwischen 1915 und 1919, als die schwarzen Striche der kubistischen Werke (33, 34) zu schwarzen Flächen werden (35, 36), die sich zu fortlaufenden Linien vereinigen (37). Bei diesem Übergang löst sich das Oval, das Mondrian zwischen 1905 und 1915 wiederholt eingesetzt hatte, ein für allemal auf. Während der naturalistischen Phase hatte das Oval zur Suggestion eines Gefühls von Naturganzheit gedient (5, 6, 7). Auch einige Werke der expressionistischen Phase zeigen die Tendenz, die unbegrenzte Ausdehnung der Landschaft in ein Oval einzuschließen (11). Zwischen 1913 und 1915 bedient sich Mondrian erneut des Ovals, um die vielfältige Fragmentierung des kubistischen Raumes zu fassen (22, 27, 28).

Wie wir gesehen haben, transformiert sich zwischen 1913 und 1915 die totalisierende und absolute Einheit des Ovals in die partielle und relative Synthese eines Quadrats (29 - 34). In den folgenden Werken zeigt die Komposition die Tendenz, sich über den Bildrand hinaus zu erstrecken (36). Wenn sich dann die Flächen vereinigen, entstehen Geraden, die unaufhörlich fortlaufen (37).

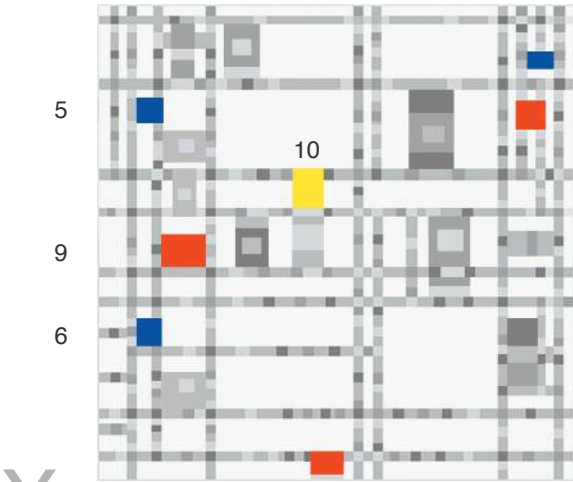
Die Geraden laufen idealiter unendlich fort, um die Totalität zu evozieren, die zuerst metaphysisch in einem Oval eingeschlossen war. Geschlossene Totalität in einem Oval, das sich nun mit den Geraden über das Bild hinaus erstreckt, um mit der Totalität der Welt zusammenzufallen; der reale Raum des Lebens, von dem das Bild des Malers einen Teil ausmacht; ein Teil, der den Anspruch hat, das Ganze idealiter zu repräsentieren. Das ist der Grund, warum Mondrian jede Rahmen seiner Bilder ablehnen wird. Der Rahmen unterbricht die ideale Kontinuität, die der Holländer zwischen dem Kunstwerk und dem realen Leben sehen will.

Ab 1922 üben die Geraden die wertvolle Funktion aus, zwischen der subjektiven Einheit, die sich auf dem Bild (Quadrat) manifestiert, und der unendlichen objektiven Einheit der realen Welt, eine Verbindung zu halten, d.h. der Totalität, die sich seinerzeit im Oval ausdrückte und nun in einer notwendigerweise beschränkten Varietät von Formen und Farben, die sich um das Quadrat herum entwickeln (39). Eine Varietät, die mit den Geraden nicht zu bestehen aufhört.

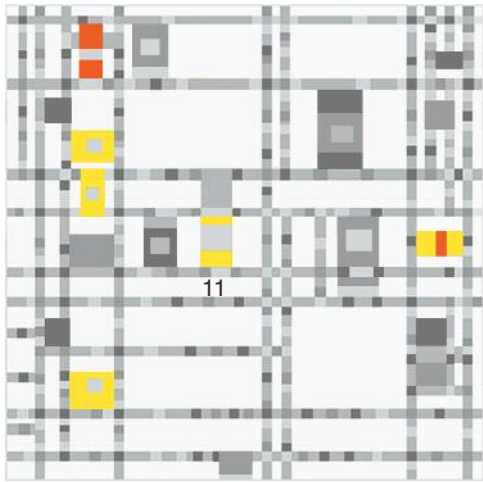
Über die Geraden bleibt der Maler in Kontakt mit der unendlichen Varietät des Ovals, das, obwohl es innerhalb des Bildes nicht mehr repräsentierbar ist, in seiner Seele weiterhin lebendig bleibt.

Nach Herstellung eines idealen Kontaktes mit der Totalität reduziert sich die auf dem Bild gut sichtbare Vielfältigkeit (34, 35, 36, 37) immer mehr (38, 39), bis sie sich nur noch virtuell über die Kontinuität eben dieser Geraden auszudrückt (40, 41).

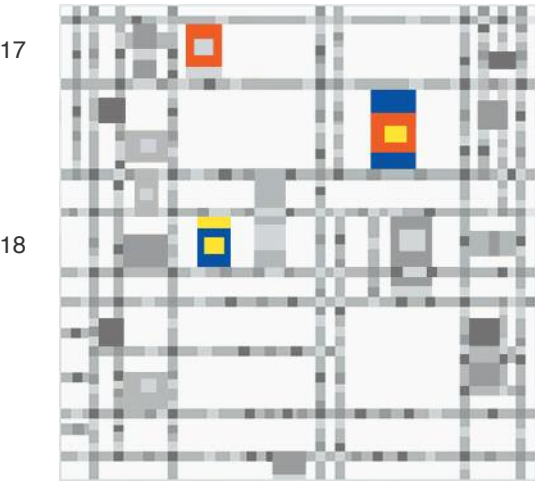
Diese Tendenz kulminiert in den zwei alleinigen schwarzen Geraden, die quasi alles ausdrücken wollen (51).



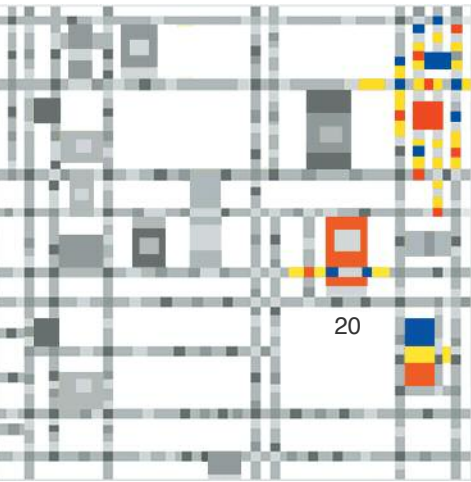
61c



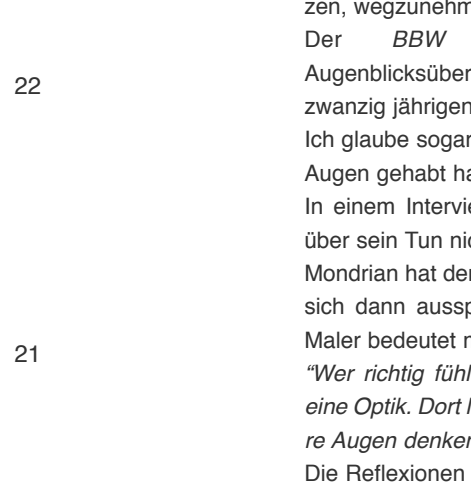
61d



61e



61f



61g

* * *

Zwischen 1925 und 1933 kann sich Mondrian folglich auf die subjektive Einheit (Quadrat) konzentrieren, die, wenn sie die objektive Einheit evozieren will (die Totalität, die sich zuvor im Oval und nun in den Geraden manifestierte), deren ganzen Eigenschaften ausdrücken muss, vor allem ihre dynamische, veränderliche und vielfältige Natur.

Dieser Punkt lässt sich im Ausgang von *Pier und Ozean* von 1915 (34) besser erklären: will die subjektive Idee der Einheit (das Quadrat) ein Symbol der realen und objektiven Einheit der Welt (Oval) sein, muss sie alle Situationen des Ungleichgewichts oder "Quasi-Gleichgewichts" zwischen den Gegensätzen innerhalb des Ovals ausdrücken.

Die Synthese des Quadrats muss die Vielfalt repräsentieren, ohne die Einheit aus den Augen zu verlieren.

Eben das macht die europäische neoplastische Phase aus:

Das sich 1920 in einem homogenen weißen Feld ausdrückende Quadrat verdoppelt sich im Laufe der 20er Jahre und öffnet sich mehr und mehr dem dynamischen Lauf der Geraden und der Verschiedenheit der Farben. Zwischen 1925 und 1942 öffnet sich die subjektive Einheit der objektiven Realität der Welt, bis es sich in ständig wechselnder Größe, Proportion und Farbe manifestiert (59). Zwischen 1920 und 1942 öffnet sich das Eine dem Vielfältigen und das Vielfältige verweist zurück auf das Eine (40, 44, 46, 49, 52, 55, 57, 58).

Suggestierte 1933 eine aus vier gelben Geraden von verschiedener Stärke zusammengesetzte quadratische Einheit eine schüchterne Idee von Vielfältigkeit (55), so lässt 1942 eine ungestüme Vielfalt mögliche Einheiten nur erahnen (59).

Wenn das Eine überwiegt (55), öffnet sich der Maler der Vielfalt (58), und wenn die Vielfalt die Oberhand gewinnt (59), erlangt das Eine seine Sichtbarkeit zurück (61).

In existentielle Begriffe übersetzt, darf die unendliche Verschiedenheit der Welt die Möglichkeit einer Synthese nicht verhindern. Vielmehr müssen wir in jeder unserer Synthesen die ganze Varietät von Nuancen einbegreifen, die das Leben mit sich bringt.

1942 nehmen die schwarzen Geraden Farbe an (59) und gehen in eine Pluralität von kleinen Quadraten über (61). Bislang von den Geraden nur implizit angedeutet, zeigt sich die Totalität nun explizit und gut sichtbar auf dem *BBW* (wie in 34, 35, 36, 37); so als hätten sich die schwarzen Geraden der europäische neoplastische Phase zusammengezogen und hätten die Vielfalt, die sie zuvor durch ihr Fortlaufen über das Bild hinaus nur virtuell ausdrückten, in das Bild selbst hineingenommen.

Erst dann und nur dann, wenn der Vielfältigkeitsaspekt der Komposition seinen Gipfel erreicht hat (62), können die neoplastischen Geraden in ihrer Kontinuität einhalten.

Im *VBW* erscheinen die Geraden als Sequenzen verschiedenartiger Entitäten, die innerhalb des Bildes beginnen, sich entwickeln und enden. Die Geraden gehen nicht darüber hinaus, da sich in der Zwischenzeit die Totalität erneut innerhalb des Bildes manifestiert.

Durch die Geraden, die virtuell ins Unendliche fortlaufen, nach außen gedrängt (1920-1942), kehrt die objektive Totalität der Welt (Oval) in das Bild zurück und artikuliert sich in einer großen Varietät von Flächen (1943-44).

Objektive Einheit (Oval) und subjektive Einheit (Quadrat), die 1915 als getrennte Realitäten erschie-

nen, werden 1943 (61) zu verschiedenen und komplementären Aspekten eines dynamischen Prozesses, der einen Aspekt (unendliche Geraden) in seinen entgegengesetzten (endliche Fläche) transformiert – und umgekehrt.

Die subjektive Einheit (Quadrat) fällt nun mit der objektiven Totalität der Welt zusammen (62). Mondrian spricht von der "Subjektivierung des Objektiven".

Von diesem Gesichtspunkt aus können wir die neoplastischen Geraden als eine Art "Merkzettel" betrachten, mittels dessen Mondrian in Europa einen idealen Kontakt zwischen der Synthese des plastischen Raumes und der vielfältigen Einheit der Welt wahrte. Wenn die Vielfalt der Welt wieder in das Bild zurückkehrt (61, 62), lösen sich die Geraden auf.

Das war es vielleicht, was Mondrian fühlte, als er, ohne es richtig erklären zu können, meinte, es gäbe noch Altes im *BBW*. Obwohl der *BBW* in seinem Ausdruck über ein hohes Niveau an Vielfalt verfügt, machte es ihn wahrscheinlich unzufrieden, dass ein Teil der Realität noch in virtueller Art durch die Kontinuität der Geraden ausgedrückt werden musste. Bezüglich des Bildes soll der Künstler auch seine Unzufriedenheit mit der überwertigen Präsenz des Gelb geäußert haben, was dasselbe bedeutet wie dass ihm im *BBW* die gelben Geraden als noch zu präsent erschienen sein mussten.

Mondrian: "In der Zeichnung sind die Linien das hauptsächlichste Ausdrucksmittel, in der Malerei die Farbflächen."¹⁶

Mit dem *BBW* werden die Linien zu Flächen und im *VBW* wird alles Fläche.

Dass die Linien schließlich und endlich zu Flächen werden sollten, sehen wir in *nuce* bereits zehn Jahre zuvor (55) in den gelben Geraden, die in ihrer zunehmenden Stärke eine Fläche andeuten, vorgebildet.

* * *

Ohne dem europäischen Neoplatizismus im geringsten zu nahe zu treten, glaube ich sagen zu können, dass er nur eine Übergangsphase in der Ausarbeitung des Raumes darstellt, der schließlich mit den letzten zwei *Boogies* in New York zum Vorschein kommt. Diese Bilder sind es, die Mondrian von Anfang an vorschwebten.

Ein dynamischer, sich unendlich erstreckender Raum, der sich nach und nach in einer endlichen und festeren Dimension konzentriert, ohne jedoch stehenzubleiben. Das Leben bleibt niemals stehen; das Gleichgewicht zwischen dem Leben und den Ideen ist dynamisch.

Die physische Ausdehnung der Welt (Geraden) konzentriert sich in Ideen (der endliche und gemessene Raum der Flächen), die sich dann wieder der unermesslichen Realität der Welt öffnen.

Im *BBW* fällt das Ende des Prozesses mit einem neuen Anfang zusammen, was wiederum einen zirkulären Prozess evoziert. Ein Oval? Ein "Oval", das sich in geraden Linien ausdrückt.

Absolute Idee eines Ganzen, das sich in endlichen und relativen Entitäten (den neoplastischen Flächen) ausdrückt.

In den zwei letzten *Boogies* drückt sich das Objektive im Subjektiven aus und das Ewige wird alltäglich.

* * *

In seinen letzten Lebensmonaten versucht sich der Maler an Kompositionen mit farbigen Rechtecken, die er an den Wänden seines Studios frei nebeneinander stellt (63).



63

Nebeneinander gesetzte Farbflächen an Mondrians Atelierwand, zusammen mit dem unvollendeten Victory Boogie Woogie 1944 fotografiert.

Kehrt mit den letzten beiden *Boogies* die Vielfalt der Welt in das Bild zurück, so scheint sich mit den Kompositionsskizzen auf den Wänden die subjektive und begrenzte Sicht des Bildes öffnen zu wollen, um sich der umgebenden Welt mitzuteilen.

Mondrian: "Es wird ein Tag kommen, an dem wir auf all die Kunstformen, wie wir sie heute kennen, nicht verzichten können: erst dann wird die Schönheit zu ihrer Reife gelangt und die Realität konkret geworden sein."¹⁷

Utopist, der er war, wollte Mondrian die Schönheit im realen Leben realisieren. Sind einmal die Harmonien der Malerei in zwischenmenschliche Beziehungen konkret umgesetzt worden, bedarf es keiner Kunst mehr.

Auch wenn es dazu, wie man sofort sieht, noch etwas Zeit braucht, gibt es doch schon Zeichen in der Gegenwart.

Der holländische Künstler hatte keine Eile und erwartete nicht, seine Vorstellungen sofort realisiert zu sehen. Er wusste sehr wohl, dass im Leben nicht nur Kreativität und technische Fähigkeiten zählen, sondern vor allem ökonomische, politische, ethische und religiöse Faktoren, weswegen es nur einen langsamen und graduellen realen Fortschritt geben könne. Andere hingegen glauben, dass bestimmte Veränderungen von einem Tag auf den anderen passieren können; kaum haben sie auch nur erahnt, worum es geht, erklären sie ein Projekt für gescheitert, das doch gerade erst begonnen hat.

Das in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts von einigen Künstlern und Architekten vorgezeichnete Projekt der Moderne war mehr als die Mode, auf die sich leider ein großer Teil der zeitgenössischen visuellen "Kultur" reduziert. Im Falle von Mondrian ging es nicht nur um eine ästhetische, sondern auch um eine ethische, soziale und vor allem geistige Frage. Zu den Beziehungen zwischen dem *BBW*, dem *VBW* und der gegenwärtigen Realität gäbe es noch viel zu sagen.

Um die Wahrheit zu sagen, haben wir den Eindruck, dass die Moderne nicht nur nicht überholt ist, sondern eigentlich noch gar nicht begonnen hat.

Das Zentrum der Komposition, bislang stets der bevorzugte Punkt, in dem sich die einheitliche Synthese manifestierte (2.1, 2.2, 7, 8, 18, 20, 25, 34, 36), verliert im *BBW* seine Bedeutung.

Die Ordnungsschemata und proportionalen Module, die dazu gedient hatten, die unkontrollierte Entwicklung der Form in Schach zu halten (37, 38), lösen sich unterwegs auf.

Auch der von Mondrian Anfang der 20er Jahre erklärte Unterschied zwischen Farbe und Nicht-Farbe (Natur und Geist) besteht 1943, nun da alles Farbe ist, nicht weiter.

In den letzten beiden *Boogies* entsteht, wächst, entwickelt sich jede Form in einer anderen und unerwarteten Weise.

Wie in der Natur bleibt nichts wie es war; jedes Ding entsteht situationsbedingt, in Bezug zu anderen bestimmten Formen, die sich wiederum gegenseitig bestimmen.

Ein fließender Raum, der eher dem Werden als dem Sein, eher den Beziehungen als den einzelnen Dingen selbst konkrete Form verleiht; eine Geometrie, die alles andere ist als starr, kalt oder nur rational; ein Raum, der stattdessen sehr dem Leben zu ähneln scheint.

Während seines ganzen Schaffens hat Mondrian versucht, die tendenziell schematischen und reduktiven Formen des menschlichen Geistes der breiteren Vielfalt und Wechselhaftigkeit der Existenz anzupassen, um ein Gleichgewicht zwischen Denken und Natur zu wahren.

Der *VBW* zeigt, dass dieselben Geraden, die mehr als zwanzig Jahre zu den Fundamenten des neoplastischen Raumes gehörten, nicht mehr notwendig waren.

Eine flexiblere Geometrie als diese ist nicht vorstellbar; frei, sich ständig neu zu entwerfen.

Mit den sterilen Geometrismen einer gewissen "abstrakten Kunst" der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts hat der neoplastische Raum wenig gemein.

Der Neoplatizismus ist kein Gitter von schwarzen Geraden mit einigen Farbflächen dazwischen; er ist nicht einmal notwendig immer ein Komplex aus Geraden. Der Neoplatizismus ist eine Art, die Realität aus ihren Widersprüchen heraus zu denken.

Mondrian hat die Ruhe gesucht und sie in der Bewegung gefunden; er strebte nach der äußeren Schönheit, ohne die innere Balance und Harmonie aus dem Blick zu verlieren.

Es brauchte das Werk einer ganzen Existenz, um seiner Lebenseinstellung eine konkrete Form zu geben; ein Leben, das er in seinen alltäglichen und ewigen, einzelnen und allgemeinen Aspekten wahrnahm.

Zwischen Denken und Natur ein Gleichgewicht herstellen. Das geschieht von den ersten naturalistischen Werken an: mit dem Kontrast zwischen den eigenwilligen Linien der Natur und den geregelteren der menschlichen Bauten (2), mit der Beständigkeit eines Bauernhofes und seinem wechselhaften Spiegelbild im Wasser (3), mit der Beziehung zwischen dem perfekten Kreis eines Tellers, von Menschen gemacht, und den ungenauen Kreisen der Natur (die Äpfel) (2.2).

Die Geschichte des Menschen ist eine langsame und stetige Befreiung von ursprünglichen Naturbedingungen.

Oft hat der Mensch die Natur als etwas Feindliches angesehen. Der technische Fortschritt hat die Stellung des Menschen in der Natur (relativ) gestärkt, bis dahin, dass wir uns heute um ein Gleichgewicht mit der Natur bemühen müssen. Was ist die ökologische Frage anderes als das herangereifte Bewusstsein von der Verbesserungswürdigkeit unserer Beziehungen zur natürlichen Umwelt? Offenbar Gegensatzbeziehungen, die sich am klarsten in den zwei Dimensionen der Malerei ausdrücken: in der

* * *

Wechselwirkung zwischen Horizontale und Vertikale; ein Gegensatz, der nach Mondrian in dynamische Äquivalenz aufgelöst werden muss.

Der Gegensatz zwischen Natur und dem, was eher typisch menschlich ist, zeigt sich schon in jedem von uns in den vielfältigen Kontrasten zwischen Instinkt und Verstand.

Gerade weil die neue Malerei von den gewöhnlichen natürlichen Erscheinungen abstrahiert, kann sie über die äußere Natur und die Natur, von der wir selbst ein Teil sind, sprechen. Der Neoplatizismus ist eine neue Art, die Welt – die innere und äußere - zu sehen.

Betrachten wir eine natürliche Landschaft, sehen wir einen Baum, der von fern als eins erscheint und sich von nah als vielfältig erweist. Inmitten der Vielfalt eines Baumes stoßen wir für einen Moment auf die Synthese in der Einheit eines Blattes und während wir diese betrachten, entpuppt diese sich erneut als Vielfalt. Und so weiter. Wohlgemerkt, hat die sogenannte "Realität" kein Ende. Was wir Realität nennen, ist die momentane Synthese des Denkens und Bewusstseins in der Auseinandersetzung mit dem Unendlichen.

Wie dieser neuen Wahrnehmung des Realen Form geben, wenn nicht durch Abstraktion von der Einzelercheinung?

Wie, wenn nicht durch Verwandlung der illusorischen und beschränkten Erscheinungen des malerischen Realismus in konkrete und reale Formen - Formen, die, weil sie nicht länger an das flüchtige Bild der Dinge gebunden sind (dafür gibt es die Fotografie), den Beziehungsraum zwischen uns und den Dingen zum Vorschein bringen können?

Wenn wir den Baum betrachten, sehen wir nicht die komplexe und detaillierte Struktur eines Blattes und wenn wir ein Blatt betrachten, nehmen wir nicht die Totalität der Landschaft wahr.

Wir sehen immer nur einen Bruchteil der Welt, weil wir die Dinge trennen und isolieren, doch in der Natur und im Leben kommt alles zusammen, um eine untrennbare Einheit zu bilden.

Wie in einem ganzen Baum oder einer Landschaft zeigt sich die Realität auch in der mikroskopischen Struktur eines Blattes. Die zeitliche Wahrnehmung und die gedankliche Analyse teilt auf, was in der Natur keine Unterbrechung kennt.

Die Teile als ein Ganzes und das Ganze als ein neues Teil zu sehen (der neoplastische Blick) bedeutet, der Natur die Kontinuität und die Synthese zurückzugeben, die wir ihr gewöhnlich durch unsere Wahrnehmung und Analyse nehmen.

Auch die Wissenschaft (Albert Einstein) suchte eine "Formel" für die unauflösliche Einheit von Mikrokosmos und Makrokosmos, innen und außen.

Wie, wenn nicht abstrahierend, soll diese offensichtlich gegensätzliche Realität in der Malerei ausgedrückt werden?

Durch die Neue Plastik können wir ein und dasselbe mit dem analytischen und zerteilenden Auge des wissenschaftlichen Denkens (Tafel IX: 61a) oder mit dem ganzheitlichen Blick des menschlichen Geistes betrachten (Tafel X: 61e).

Humanismus und Wissenschaft lassen sich nur vereinigen, wenn auch der unvorhersehbare und unbestimmte Aspekt der Natur und menschlichen Existenz mit konkreten und bestimmten expressiven Mitteln ausgedrückt werden kann. Wie Italo Calvino sagt: "Das Unbestimmte mit dem Bestimmten, das Ungenaue mit der höchsten Präzision ausdrücken."¹⁸ Das bedeutet nicht, alles auf die rationale Sphäre zu reduzieren. Ein klares und präzises Alphabet verträgt sich durchaus mit der

Möglichkeit, die unwägbaren Aspekte des Lebens auszudrücken, wenn man nur dadurch eine breitere Sicht der Dinge gewinnt und dieses Alphabet in den Dienst einer solchen Sicht zu stellen weiß.

Piet Mondrian *docet*.

Wie kann man die philosophische Qualität des visuellen Denkens des Holländers übersehen? Offensichtlich handelt es sich nicht um Philosophie im traditionellen Sinne des Wortes. Wir reden über Malerei, doch Malerei ist, wie Leonardo sagte, geistiges Tun. Was die spezifischen Methodologien betrifft, kann ein freier Geist die Grenzen jeder Denkdiziplin überschreiten. Ob Kunst, Philosophie, Wissenschaft – im Zentrum stehen immer der Mensch und die Natur.

Eine visuelle Philosophie? Sicherlich ist der Neoplatizismus eine neue Art, die Welt zu sehen; die neoplastische Vision beschränkt sich jedoch nicht auf reine Theorie, sondern knüpft bereits an unsere allgemeine Lebenserfahrung an.

Jeden Tag haben wir es mit Beziehungen zwischen dem Einen und dem Vielfältigen zu tun: wir gehen beobachtend und analysierend an eine Sache heran und vertiefen uns in sie, bis wir uns vor lauter Einzelheiten nicht mehr retten können und wieder nach dem großen Zusammenhang suchen, der uns Kontrolle verbürgt.

Im Übrigen geht es nicht nur um ein intellektuelles Faktum: oft spüren wir so etwas wie einen Konzentrationsschub von innen heraus, wenn die Bruchstücke einer rationalen Erklärung zu einer spontanen Gesamtschau zusammenschießen. Auch hier kann man von einer Vielfalt sprechen, die in das Eine umschlägt.

Auch im sozialen Leben, das heute Aufgeschlossenheit und Auseinandersetzung mit dem Pluralismus erfordert: das Lebenselixier einer modernen Demokratie, findet die neoplastische Sicht eine Entsprechung. Ohne die Freiheiten der einzelnen Individuen zu hemmen, muss Politik doch einen Teil der individuellen Kräfte und Handlungen auf Ziele hin bündeln, die von allgemeinem Interesse sind. Auch in der sozialen Sphäre ist es also notwendig, die Beziehung zwischen der Vielfalt und dem Einen zu bedenken, denn wenn die Vielfalt der Einzelinteressen überwiegt, so gibt es Chaos, das Gemeinwesen wird unregierbar, wenn aber nur die Wenigen das Sagen haben, dann gibt es eine Erstarrung der Demokratie, um nicht zu sagen Oligarchie und Diktatur.

In einer sich globalisierenden Welt bedarf es flexibler Systeme, in denen das Allgemeine (die Tendenz zur Synthese) und das Einzelne (Vielfalt) miteinander verschränkt sind, um die größtmögliche Universalität bezüglich der einzelnen Individuen sicherzustellen. Eben das, was Mondrian mit der konstanten Dialektik zwischen Vielfalt und Eins, bis hin zum *Victory Boogie Woogie*, in dem das Eine mit der Vielfalt zusammenfällt, hat sagen wollen.

Könnte die Koinzidenz des Einen und Vielfältigen auf der sozialen und politischen Ebene bedeuten, eine wirksamere politische Repräsentanz herzustellen? Eine Demokratie in Echtzeit?

Das Eine und das Vielfältige sind zweifellos eine fundamentale Frage der Mystik und Religion.

Den individuellen Wert eines jeden Einzelnen zu betrachten und es zugleich als winzigen Teil eines allumfassenden Prozesses zu sehen - dies ist eines der Themen, um die es allen Religionen geht. Dies ist es, was die Formen und Farben im *BBW* sagen.

Die verschiedenen Formen von Weisheit führen uns zur Betrachtung der widersprüchlichen Natur der menschlichen Seele und mahnen ihre Einheit an. Eben das sagt in abstrakter

Form der *BBW*. In *Pier und Ozean* von 1915 (34) ist eine kontinuierliche Dialektik zwischen linearen gegensätzlichen Impulsen am Werk, die innerhalb einer quadratischen Proportion zu einem momentanen Gleichgewicht gelangen.

Im *Broadway Boogie Woogie* von 1943 besteht die Einheit aus einer Beziehung zwischen lebhaften und kontrastierenden Farben, die das Äußere nach Innen hin verdichten und die anfänglich drastische Opposition zwischen Vertikalen und Horizontalen vorübergehend in harmonischer Form auflösen.

Beide Synthesen bedeuten, dass wir das Gleichgewicht und die Harmonie, die wir in der Außenwelt suchen, zuallererst in uns selbst realisieren müssen; wenn wir erkennen, dass alles miteinander verbunden ist und jedes Ding in Wahrheit von seinem Gegenteil abhängt.

Es ist wohl kein Zufall, dass sich die Psychoanalyse parallel zur Ausarbeitung des neuen plastischen Raumes entwickelt hat. Arbeitet die Psychoanalyse die Beziehung zwischen außen und innen heraus, so Mondrian die zwischen horizontal (ein plastisches Symbol für die äußere Welt) und vertikal (ein Symbol für die innere Realität).

Der Prozess der Vereinheitlichung und Wiederauflösung des Vielfältigen lässt auch an lebende Organismen denken, die zuerst eine unendliche Vielfalt von Teilen in sich konzentrieren, um sich dann wieder zu zersetzen und in einen reinen Energiezustand zurückfallen.

Gerade weil sie abstrakt ist, kann die Malerei (*BBW*) die Realität auf universaler Ebene evozieren.

Damit möchte ich es bewenden lassen und verweise auf meine weiteren Ausführungen im vollständigen Text. Jedenfalls hoffe ich hinreichend klar gemacht zu haben, dass wahre abstrakte Malerei durchaus vom Leben handelt - dem inneren und äußeren, dem individuellen und sozialen, dem alltäglichen und ewigen.

Die neoplastische Geometrie beweist, dass man von allgemeinen Fragen reden kann, ohne sich länger auf absolute und ewige Wahrheiten festzulegen. Universal ist nicht mehr gleichbedeutend mit dogmatisch, wie noch mancher, der keine Phantasie hat, meinen mag.

Abstrakte Kunst, die von den Formen und Farben einen weisen Gebrauch macht, spricht von der Realität. Diese betrachtet sie wie ein Meer, dessen Wellen je anders sind und doch alle aus dem gleichen Wasser. Es gibt eine Malerei, die die Realität in der flüchtigen Erscheinung einer Welle fassen möchte, und eine Malerei, die das Wasser in seinem Werden zu betrachten weiß.

Mit dem *Broadway Boogie Woogie* liefert uns Mondrian eine heilige und moderne Darstellung des Lebens. Ein konkretes Bild, das sich kraft seiner universalen Sprache der Formen und Farben an alle wenden kann.

Wahrscheinlich ist es nicht nur ein Zufall, dass Piet Mondrians letztes Bild an einem Ort entstanden und geblieben ist, an dem alle Kulturen und Religionen der Welt zu koexistieren versuchen; in New York City, dem Laboratorium für eine planetarische Gesellschaft.

Schade, dass den Zuständigen im Museum of Modern Art in New York noch nicht bewusst geworden ist, dass der *Broadway Boogie Woogie* herzlich wenig mit dem Straßengitter Manhattans und den Lichtern des Broadways zu tun hat und dafür umso mehr mit einer universalen Vision des Lebens.

18

The Red Tree (Evening)
1908-10
Oil on Canvas cm. 70 X 99
Catalogue J.W. A671
Gemeentemuseum, Den Haag, The Netherlands



Wie eingangs gesagt, ist es ein Zweck dieses Essays, das Gesamtwerk des holländischen Meisters als eine organische Struktur in ununterbrochener Entwicklung aufzuzeigen; ein Prozess von umfassender Komplexität und zugleich Einheitlichkeit.

Um die Vielfältigkeit der Bilder in ihrer dynamischen Einheit aufzuweisen, ging dieser Essay von einem ersten Überblick aus, um sich dann zu vertiefen, wobei diese Vertiefung nur einen Teil des vollständigen Textes ausmacht.

In einer erneuten Zusammenschau möchte ich nun das visuelle Denken des holländischen Malers im Kern an vier Bildern vorführen:
Roter Baum (1908-10), *Entwicklung* (1911), *Pier und Ozean* (1915) und *Broadway Boogie Woogie* (1942-43).

18: unten im Bild (siehe auch 17) erstreckt sich die Bodenlinie und scheint mit dem Raum zu korrespondieren, der sich zu dieser Zeit in den Dünen ausdrückt, d.h. einer grenzenlos ausgehenden Horizontalen: einer ununterbrochenen Naturkontinuität. Die horizontale Linie des Bodens zeigt kleine vertikale Skandierungen, die sich aneinander reihen und im Stamm konsolidieren.
Letzterer entspricht der Vertikale der Mühlen, Leuchttürme und Kirchtürme, mit denen sich der Maler zur gleichen Zeit beschäftigte.

Über die Vertikale des Stammes geht die unendliche Ausdehnung der Natur (horizontale Bodenlinie) in eine Vielzahl von Ästen auf: ein vielfältiger Raum, aber ganz innerhalb des Bildes; anders als die Dünen, die in ihrer ununterbrochenen Kontinuität unser Sichtfeld zersprengen.
Die unendliche Varietät, die der Maler in jeder natürlichen Landschaft sieht, verwandelt sich im Baum in einen gegliederten, komplexen aber einheitlichen Raum.

Auf der rechten Seite der beiden Bilder (17, 18) neigen sich die Äste nach unten und vereinigen sich wieder mit der Bodenlinie. Die Bodenlinie verdichtet sich und konvergiert im Stamm, der sich alsdann der Vielfalt der Äste öffnet, um sich schließlich wieder mit der Bodenlinie zu verbinden.

Es handelt sich hier, wohlgermerkt, um einen zirkulären Prozess.

Die objektive Vielfalt (die Bodenlinie, d.h. die unendliche Ausdehnung der Natur) übersetzt sich in eine subjektive Synthese (die Vielfalt der Äste, die vom Stamm, d.h. vom Geist, zusammengehalten wird), um wieder ins Objektive zurückzukehren (Bodenlinie).

So zeigt sich schon im Baum von 1908, wenn auch noch ganz in embryonaler Form, jener Prozess vom Vielfältigen zum Einen und vom Einen zum Vielfältigen, der sich sechs Jahre später in abstrakter Form in *Pier und Ozean* (34) konfiguriert und dann die ganze europäische neoplastische Phase bis zum *BBW* anführt, wo er sich am vollkommensten manifestiert.

Dass schon im Baum ein impliziter Verweis auf einen zirkulären Prozess enthalten sein könnte, scheint im Kreis oben rechts (18) eine Bestätigung zu finden.

Die Dialektik zwischen den Gegensätzen wird auch von den Farben bekräftigt.

Von einem rot-rosa Grund, markiert von blauen Akzenten (die Erde), gehen wir über den Stamm zum blauen Grund des Himmels (wenn es sich noch um Himmel handelt), markiert von roten Akzenten, über.

Schon 1908 ist die Gestalt eines Baumes eine Metapher für die Äquivalenz der Gegensätze.

Eine Idee, die das ganze folgende Werk leiten wird.

* * *

Wir haben gesehen, wie sich im *BBW* der unendliche Raum der Geraden im endlichen Raum einer Fläche konzentriert und sich dann wieder der Vielfalt der Geraden öffnet. Wir haben diese Geometrie als einen Verinnerlichungsprozess des äußeren Raumes und eine nachfolgende Veräußerlichung des Inneren gedeutet. Seinen Ausgang nimmt dieser Prozess 1911 mit *Entwicklung* (14.1), einem repräsentativen Bild der symbolistischen Phase, das Mondrians Interesse für die universalen Aspekte der condition humaine durchscheinen lässt.

Die stilisierte Figur zeigt drei Stadien eines Entwicklungsprozesses. Dieser führt von einem unbewussten Zustand, der von Leidenschaften (rot) beherrscht ist, zur Erleuchtung (mittlere Tafel) und zum Bewusstsein der Äquivalenz und Einheit der Gegensätze, evoziert von zwei gegensätzlichen

14.1

Evolution
1911
Oil on Canvas
Central cm 87,5 x183 Lateral cm 85x178
Catalogue J.W. A647
Gemeentemuseum, Den Haag, The Netherlands

gelben Dreiecken, die in den zwei "Sternen" der rechten Tafel zu einer Synthese verschmelzen.
Dynamische Äquivalenz der Gegensätze, wie Mondrian sagt. Eben das, was wir in abstrakter Form dreißig Jahre später im *BBW* ausgeführt sehen.

Das Werk von 1911 besteht aus drei Tafeln, die zusammen ein Triptychon bilden. Die mittlere Tafel ragt etwas über die anderen hinaus, was als ein Hinweis für deren größere Bedeutung genommen worden ist.
Die Formen über den Schultern der Figuren stammen von Blumen, die Mondrian seinen weiblichen Portraits von 1901 bis 1908 anfügte. Nach der theosophischen Lehre ist die Blume das Symbol der Reinigung.

Die linke Tafel zeigt die condition humaine auf der Ebene des unbewussten Lebens, das mehr dem spontanen Gefühl folgt als einer klaren inneren Vision. Das Gesicht erscheint schlafend; das Rot suggeriert, wie gesagt, die Sphäre der Leidenschaften. Die zwei "Blumen" zeigen eine irreguläre Form mit einer roten Spitze, die nach oben deutet, während ein gut sichtbares schwarzes Dreieck nach unten weist.

Auf der mittleren Tafel sehen wir an Stelle der roten weiße kreisförmige Lichtstränder und darüber auf jeder Seite zwei entgegengesetzte Dreiecke.

Im Vergleich zum schwarzen Dreieck, das nach unten zeigt (Materie), und dem roten Dreieck, das, wenn es auch nach oben weist (Geist), noch ganz in den Emotionen (die Farbe Rot) gefangen ist, scheinen sich diese zwei weißen Dreiecke zu entwickeln. Die zwei Dreiecke der linken Tafel entsteigen dem Rot und übernehmen in der mittleren Tafel denselben Stellenwert (weiß). Im Moment der Erleuchtung werden Materie (nach unten) und Geist (nach oben) gleichwertig.

Der gelbe Raum um den Kopf herum konvergiert zum Magen der Figur hin, als wollte er Kopf und Bauch in Verbindung bringen. Auf diese Weise wohnen wir einer Bewusstwerdung der Einheit von Körper und Geist bei.

Auf der dritten Tafel schließlich durchdringen sich die zwei Dreiecke und erzeugen gelbe Synthesen; sie zeigen, dass das Wissen von der Einheit der Gegensätze erreicht worden ist.



34

Pier and Ocean 5 (Sea and Starry Sky)
1915
Charcoal, Ink (?) and Gouache on Paper cm. 87,9 x 111,7
Catalogue J.W. B78
Museum of Modern Art, New York, USA

Dass es sich um einen Prozess der Verinnerlichung handelt, darauf weist auch das gelbe Feld in der mittleren Tafel hin (außerhalb der Figur), das sich in den zwei gelben Formen der dritten Tafel konzentriert (Symbol des Innenlebens).
Verinnerlichung des Äußeren und Veräußerlichung des Inneren:
Zweiunddreißig Jahre später sehen wir dieselbe Idee in abstrakter Form im *BBW* am Werk: in den Geraden, die sich in einer Fläche verinnerlichen und dieser Fläche, die sich in Geraden veräußert.

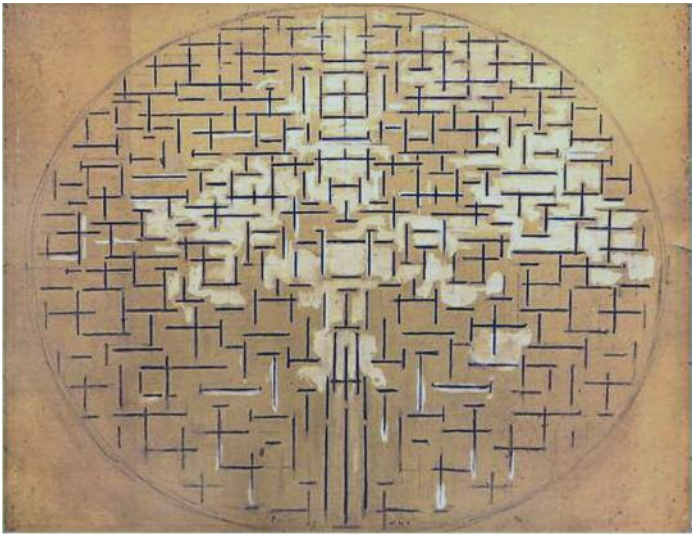
* * *

Es wurden bereits einige Analogien zwischen *Broadway Boogie Woogie* und *Pier und Ozean* (34) angedeutet. Die Zeichnung von 1915 umreißt die Grundidee, die das ganze nachfolgende Werk leitet: das Bewusstsein öffnet sich der Betrachtung der vielfältigen Realität der Welt und hält zugleich an der geistig evozierten Synthese fest.

Seit 1906 geht es Mondrian um eine dynamische Beziehung zwischen dem unbegrenzten Raum der Außenwelt und dem menschlichen Bedürfnis nach Reduktion des Ganzen auf eine innere Synthese (5, 6, 7).
Von hier beginnt ein langer Weg: eine ständige Dialektik von Ausdehnung und Verdichtung, vielfältig und eins, die schließlich zum *BBW* führt, wo sich entgegengesetzte Geraden einen Prozess in Gang setzen, der die Vielfalt ununterbrochen in das Eine verwandelt, um dann die Synthese wieder der Vielfalt zu erschließen.
Erst jetzt kommt die im Bild von 1915 skizzierte Idee in allen Farben zu ihrer Entfaltung.

Sowohl in 34 als auch in 61 ist es die Horizontale, die die vertikal bedingte Konzentration wieder aufbricht. Beide Male wird uns gesagt, dass es die Natur (Horizontale) sei, die jede Synthese des Geistes (Vertikale) wieder in Frage stellt.
Die Konzentration des Geistes (die einheitliche Fläche des *BBW*) entsteht aus der unendlichen Ausdehnung der physischen Welt (Geraden). Der Geist wäre demnach eine Seinsart der Natur.

In der Erläuterung des Baumes (18) in Tafel IV sagte ich, dass für Mondrian physisch und mental, Materie und Geist immer auf Natur zurückführbar seien.



Die Komposition von 1915 antwortet noch auf eine allgemeine symmetrische Ordnung, die über eine zentrale Achse den rechten und linken Teil einander ähnlich macht. Hält der Künstler mit der symmetrischen Anlage alles unter Kontrolle, so neigt er mit einer flüssigen Masse von Weiß dazu, diese Symmetrie zu stören.
Die weiße Masse scheint die fragmentarische Diskontinuität der Zeichen homogener machen zu wollen, indem sie ein Element einführt, das eher einer Fläche als einem linearen Strich gleicht. In der flüssigen weißen Masse sehe ich die Farben von 1916-17 (35, 36) und alles Nachfolgende bis hin zu den beiden *Boogies*, in denen Linien und Flächen, Zeichnung und Malerei dasselbe werden, keimhaft vorgebildet.

Eine andere Analogie zwischen 34 und 61 zeigt sich in der Tatsache, dass der Übergang vom Vielfältigen zum Einen graduell vor sich geht.
In der Tat haben wir gesehen, dass die Fläche im *BBW* aus einer fortschreitenden Konzentration kleiner Quadrate in Symmetrien und von Symmetrien in ein-, zwei- und dann dreifarbig Flächen hervorgeht.

Auch die Einheit, die sich in 34 im Quadrat manifestiert, ist Resultat vieler Anläufe, die nicht an den stabilen Zustand des mittleren Quadrats herankommen (siehe Diagramm an der Seite). Es handelt sich um offene Quadrate, die zwischen der Prävalenz der einen oder anderen Richtung balancieren.

Diese Dialektik zwischen einer vollendeten Synthese und vielen erfolglosen Anläufen werden wir in allen neoplastischen Kompositionen der 20er, Anfang der 30er Jahre (46, 48, 50, 53), in denen eine Vielfalt von Proportionen für ein dynamisches Gleichgewicht zwischen synthetischer Konzentration (quadratische Proportion) und Öffnung zur Vielfalt (alle anderen Proportionen, die nicht an die Äquivalenz heranreichen) sorgt, wiederfinden.

Wir haben in jenen Werken Quadrate und "Quasi-Quadrate" gesehen, die sich, bedingt durch die dynamisch durchlaufende Geraden, öffnen und aus der Balance geraten, um wieder ein neues Gleichgewicht zu finden.

All das ist schon in dem Bild von 1915 (34) vorgezeichnet. In den vier Werken dieser Tafel, vor allem im *Broadway Boogie Woogie*, fasst sich das visuelle Denken Piet Mondrians zusam-

men. Seiner Substanz nach ist es Ausdruck einer Dialektik von Ausdehnung und Konzentration, vielfältig und eins und zeigt eine Äquivalenz von außen und innen, Natur und Denken, Materie und Geist. Was sich zwischen 1908 und 1942 ändert, ist nur die Art, Grundideen auszudrücken, die den Künstler sein ganzes Leben hindurch geleitet haben.

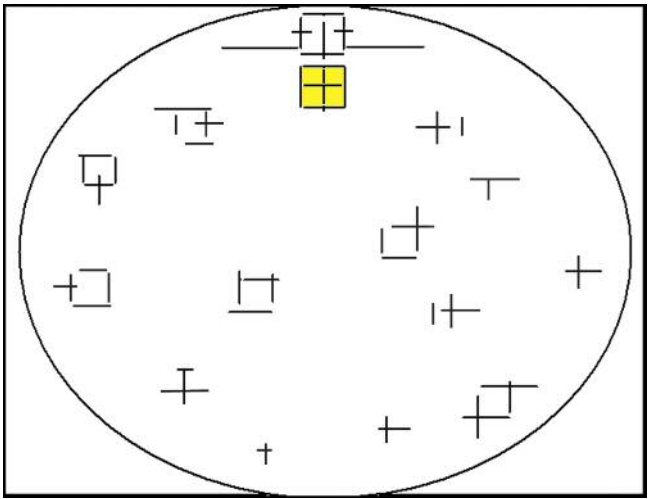
Mondrian: *"Das Leben ist eine ständige Vertiefung derselben Sache."*¹⁹

Angeichts der heutigen Flut an Kunstwerken von schwacher Aussage, tut es gut zu wissen, dass ein Bild die ganze Weisheit enthalten kann, deren Menschen fähig sind, wenn sie es nur wollen. Wer glaubt, Kunst könne sich heute nicht mehr mit universalen Fragen beschäftigen, ist zu bedauern.

"Woher kommen wir, was sind wir, wohin gehen wir?" schrieb Paul Gauguin auf ein Gemälde. Eben das ist die Frage, die Piet Mondrian mit farbigem Geraden, die zu Flächen und dann wieder zu Geraden werden, gemalt hat.

Der Inhalt des Denkens von Mondrian ist dessen eigene Form. Bei manchen Leuten erregt diese einfache und offenkundige Wahrheit Anstoß.

Für jemanden, der nur in Begriffswelten lebt und es daher



gewohnt ist, die Inhalte in den Büchern zu suchen, mag es respektlos erscheinen, die Inhalte in der Form selbst zu finden. Wer aber die Malerei, vor allem den Neoplastizismus, wirklich verstehen will, muss, so leid es mir tut, mit der Form beginnen. In der Form steckt das Geheimnis.

In der Fähigkeit, die Materie in Gefühl und dieses in eine Vision der Welt zu verwandeln, liegt die Kunst von Piet Mondrian und eines jeden wahren großen Künstlers.

Dieser Essay ist auch jenen gewidmet, die tatsächlich geglaubt haben, die Abstraktion auf eine künstliche und systematische Ausarbeitung von Geometrien um ihrer selbst willen reduzieren zu können, wie es leider bei vielen – mit viel Verstand und wenig Herz – geschehen ist. *"Die fleißigen Angestellten des Abstrakten"*²⁰, wie Fausto Melotti sie nannte.

Natürlich muss man nicht wie Mondrian malen, um abstrakte Kunst zu machen. Es gibt viele Möglichkeiten.

Eine Leinwand mit beliebigen Formen und Farben zu füllen, macht jedoch noch kein abstraktes Kunstwerk, so wie auch eine Kombination von Wörtern und Noten noch keinen literarischen Text oder Musik.

Man kann etwas Bedeutendes sagen oder dummes Zeug schwätzen – das Alphabet ist dasselbe. Das gleiche gilt auch für die Sprache der Formen und Farben. Das Vokabular ist dasselbe, doch die Differenz zwischen einem sinnvollen und sinnlosen Bild hängt vom Gebrauch ab, den man von diesem Vokabular macht. Ohne gewisse Grundsätze für die neue Malerei befinden wir uns noch heute in einem Anfangsstadium, in dem jeder meint, ein abstraktes Kunstwerk schaffen zu können.

In Wirklichkeit sind wir von einer großen Masse an Analphabeten umringt, die uns mit Hilfe von Händlern, Geschäftemachern und der multinationalen Kulturindustrie weismachen wollen, sie wüsten, wie man Poesie macht.

Wie immer in Sachen Kunst, wird darüber die Zeit das letzte Wort haben.

SCHLUßFOLGERUNGEN

Ich wollte zeigen, wie Meisterschaft im Gebrauch von Formen und Farben unser Leben zum Ausdruck bringen kann.

Heute wird die Aufgabe jener Maler vernachlässigt, die zu komponieren verstehen.

Alle große Kunst der Vergangenheit ist Komposition.

Das Leben selbst ist ein unvorhersehbarer Fluss von Objekten, Personen, Ereignissen und Situationen, den die Kunst (Dichtung, Musik, Malerei) in harmonische Rhythmen übersetzt. Das Leben selbst ist Komposition.

Ich habe diesen Essay auch geschrieben, um an die anregende und ideale Funktion der Kunst in der Gesellschaft zu erinnern; eine Funktion, der sich Künstler des frühen zwanzigsten Jahrhunderts noch großzügig ergeben haben. Heute reduziert sich – um mit Fausto Merlotti zu sprechen – fast alles auf Einfälle und Gags, die als Geistesblitze ausgegeben werden. Museen, Galerien und Glanzmagazine, die zum sog. "Kunstsystem" gehören, sind von einer ständigen Sucht nach "Novitäten" besessen, die mangels wahrer Substanz ein Strohfeuer entzünden müssen, das so lange brennt, wie die Kassen wieder stimmen, um dann wieder ins Nichts zu versinken.

Kunst ist etwas anderes.

"Die Kunst ist eine Religion; ihr Zweck ist es, das Denken zu erheben" (Cézanne).

Cézanne, Matisse, Mondrian, Pollock, Noguchi: das sind die Ausgangspunkte, um die Reise fortzusetzen.

Michael Sciam

ANMERKUNGEN

1. Michel Seuphor, Piet Mondrian, Sa Vie, son Oeuvre, Flammarion, Paris, 1956 (Edition Nouvelle 1970), S. 199.
2. Piet Mondrian, Tutti gli Scritti (a cura di Harry Holtzman), Feltrinelli, Milano, 1975, S. 397.
3. Paul Cézanne, La Vita e le Opere Attraverso i Suoi Scritti, Istituto Geografico De Agostini, Novara,1989, S. 302.
4. Piet Mondrian, Tutti gli Scritti (a cura di Harry Holtzman), Feltrinelli, Milano, 1975, S. 378.
5. Hans L. C. Jaffé, Mondrian, Concise Edition, Abrams, New York, S. 70.
6. Henri Matisse, Scritti e Pensieri sull'Arte, Abscondita, Milano, S. 19.
7. The New Art -The New Life, The Collected Writings of Piet Mondrian, Edited and Translated by Harry Holtzman and Martin S. James, Thames and Hudson, London, 1987, S. 367.
8. Piet Mondrian, Tutti gli Scritti (a cura di Harry Holtzman), Feltrinelli, Milano, 1975, S. 90.
9. Henri Matisse, Scritti e Pensieri sull'Arte, Abscondita, Milano, S. 278.
10. Henri Matisse, Scritti e Pensieri sull'Arte, Abscondita, Milano, S. 28.
11. Piet Mondrian, Tutti gli Scritti (a cura di Harry Holtzman), Feltrinelli, Milano, 1975, S. 379.
12. Piet Mondrian, Tutti gli Scritti (a cura di Harry Holtzman), Feltrinelli, Milano, 1975, S. 369.
13. Piet Mondrian, Sa Vie, Son Oeuvre, Flammarion, Paris,1956, S. 166.
14. Paul Cézanne, La vita e le opere attraverso i suoi scritti - Istituto Geografico De Agostini, Novara 1989, S. 304.
15. Piet Mondrian, Tutti gli Scritti (a cura di Harry Holtzman), Feltrinelli, Milano, 1975, S. 46.
16. Piet Mondrian, Sa Vie, Son Oeuvre, Flammarion, Paris,1956, S. 148.
17. L'Opera Completa di Piet Mondrian, Rizzoli, Milano, 1974, S. 7.
18. Italo Calvino, Lezioni Americane, Sei Proposte per il Prossimo Millennio, Garzanti, Milano, 1988
19. Piet Mondrian, Sa Vie, Son Oeuvre, Flammarion, Paris,1956, S. 139.
20. Fausto Melotti, Linee, Adelphi, Milano 1981, S. 48.