

Britta Grigull: Piet Mondrian. Das kubistische Werk in neuem Licht (*Kieler Kunsthistorische Studien*, N.F., Band 10); Kiel: Verlag Ludwig 2005; 152 S., 31 SW-Abb.; ISBN 3-937719-11-3; € 24,90

Zu der Handvoll deutschsprachiger kunsthistorischer Autoren, die über ein Kenntnis der Quellen zur Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts im Nachbarland Niederlande aus erster Hand verfügen, zählt die Kieler Kunsthistorikerin Britta Grigull. Das allein schon rechtfertigt die Aufmerksamkeit für ihre Dissertation, die sich mit der kubistischen Periode im Werk Piet Mondrians (*1872, †1944) beschäftigt und jetzt im Verlag Ludwig (ebenfalls Kiel) erschienen ist. Daß die Autorin sich nicht an den typischen akademischen Gegenständen abarbeitete, daß sie Kenntnisse der niederländischen oder der dänischen Sprache und Kultur im Studium erwarb, erscheint als ein Resultat profilbildender Universitätspolitik, welche die Gründung regional orientierter Schwerpunkte und Graduiertenkollegs nahelegt.

Durch diesen Ausgangspunkt des Forschens mag es bedingt sein, daß die Autorin Paris weder für die ‚Hauptstadt des 19. Jahrhunderts‘ noch für diejenige der modernen Kunst hält. Thema der Arbeit ist Mondrians Pariser Arbeitsperiode von 1911 bis 1914 und seine daran anschließende, durch den Weltkrieg erzwungene Rückkehr nach Holland, wo er seine inzwischen erarbeitete Form des Kubismus fortentwickelte und in die Diskussion einbrachte – gemeinsam mit Theo van Doesburg begann er 1915, einen ‚De nieuwe beelding‘ (gewöhnlich frei mit ‚Neue Gestaltung‘ übersetzt, meint der Begriff eine neue ‚Form-Bildung‘, ‚Bild-Werdung‘ oder ‚Bildwerks-Entstehung‘) genannten, aus elementaren Formen zu konstruierenden ‚Stil‘ der ‚neuen Zeit‘ zu propagieren.

Britta Grigull geht nun keineswegs davon aus, daß derartige Ansprüche Mondrians erst in der Metropole Paris heranreiften. Wolle man Mondrian verstehen, sei es eher „erforderlich, sich mit dem Kunstverständnis in den Niederlanden um die Jahrhundertwende auseinanderzusetzen“ (S. 18) oder die Kultur des Protestantismus in ihrer spezifisch niederländischen Ausformung zu studieren. Obgleich sie Robert Rosenblums bereits 1975 vorgelegten Versuch, eine ‚nordische‘ Tradition der modernen Kunst von „Friedrich to Rothko“, ‚jenseits von Paris‘ zu konstruieren, nicht diskutiert, verfolgt sie doch zunächst, wie einst Rosenblum, noch immer das Ziel, tradierte Muster der Kunstgeschichtsschreibung zu überwinden, in denen der Kubismus als geschichtsphilosophische Wegmarke figuriert.

Neu ist, daß die Autorin, im Anschluß an ihre Kritik der ‚herrschenden‘ Vorstellung von der Entwicklung der modernen Malerei, ganz darauf verzichtet, ihrerseits ein alternatives genetisches Modell zu entwerfen. Kunsthistoriker, so Britta Grigull, neigten zur „deduktiven Vorgehensweise“ – „In Kenntnis des reifen Stils wird rückblickend der Versuch unternommen, in den früheren Werken [...] Spuren zu entdecken“, welche vermeintlich auf spätere Werkphasen „vorausweisen“ (S. 13). Es gelte stattdessen, die Eigenständigkeit einzelner Entwicklungsphasen zu entdecken. Bestehe denn nicht das Werk eines jeden Künstlers aus nicht notwendig miteinander verbundenen „Phasen“ von „Experimenten“? Die hegelianisch inspirierte künstlerische

Selbstbeschreibung Mondrians, wie dieser sie in einer Reihe von auf das eigene Leben und das Werk zurückblickenden Texten aus den 40er Jahren vorlegte, verfällt einer grundsätzlich gestimmten Kritik. Wolle sie sich nicht auf diese historische Programmatik verpflichten lassen, dürfe die Kunstgeschichte eine innere Logik der Werkentwicklung nicht mehr voraussetzen. Gerade im Falle Mondrians sei es wichtig, die „überzeichnete Einzigartigkeit seines persönlichen Wegs zu relativieren und mit den [äußeren] Geschehnissen der Zeit in Verbindung zu bringen“ (S. 18). Geschichte soll also sehr wohl geschrieben werden – jedoch ohne die Vorstellung, das Individuum oder der Sinn von Kunst könnten die allgemeine Entwicklungsrichtung ihrer Zeit transzendieren. Aus der bloß empirischen Tatsache, daß ein einziges Subjekt alle Werke eines ‚Lebenswerks‘ nacheinander geschaffen habe, soll wissenschaftlich nichts mehr gefolgert werden.

Mit diesem Programm vollzieht Britta Grigull eine Entwicklung nach, die bereits im 19. Jahrhundert in den Geschichtswissenschaften zunächst zur Ablehnung des Hegelschen Modells und schließlich zu Rankes Postulat, jede geschichtliche Epoche sei „unmittelbar zu Gott“ geführt hatte. Die wissenschaftliche Kunstgeschichte vollzog zwar diese Entwicklung nach, indem sie die geschichtliche Eigenständigkeit einzelner ‚Stilepochen‘ postulierte, hielt aber dennoch in Teilbereichen an einem teleologischen Modell der Kunstentwicklung fest – besonders in der Forschung zur modernen Kunst, die in der Abstraktion häufig noch den Gipfelpunkt einer einzigen europäischen Kunstentwicklung erkennen wollte, war dies zu spüren. Die zwiespältige Stellung der Kunstgeschichte zum Historismus mag damit zusammenhängen, daß ihr einst eine Rolle als Korrektiv des Geschichtspessimismus zugeordnet worden war, der von führenden Vertretern der Geschichtsphilosophie des 19. Jahrhunderts, etwa von Schopenhauer und Burckhardt formuliert worden war. Mochte die Geschichte, einer Formulierung Schopenhauers zufolge, sich auch als eine Folge von zerrissenen Wolken vor einem blutigen Horizont präsentieren – die Kunst als synthetisches Produkt des Menschengesistes sollte dennoch immer Anspruch auf Ordnung, Logizität und systematisch gegründete Sprachähnlichkeit erheben können. Sollte Britta Grigulls Arbeit, die sich gewiß auch der Perspektive einer Betrachterin im Museum des Historismus verdankt, in welchem ja nicht integrale Künstlerpersönlichkeiten, sondern einzelne Bilder angeschaut werden, ein Indiz für die verspätete Ankunft eines methodisch strengen und geschichtspessimistisch gewendeten Historismus in der deutschen Kunstgeschichte sein?

Nach dem interessanten Präliminarium wirkt die Methodik, mit der die Autorin im einzelnen vorgeht, erstaunlich vertraut. Werkbeschreibung und ein eingehendes Quellenstudium werden in der Darstellung der kubistischen Phase Mondrians miteinander verknüpft. Neue Quellenfunde sind nicht zu verzeichnen. Kunstkritiken stehen für die Reaktion der allgemeinen Öffentlichkeit auf die neue Kunst. Zitate aus Mondrians Briefen zeigen, daß seine Reaktion auf avantgardistische Werke aus Frankreich anders und durchaus nicht immer enthusiastischer war, als die des von ihm doch so gerne als rückständig charakterisierten Publikums. Spezifische Widerstände Mondrians etwa gegen Werke Paul Cézannes führt Britta Grigull darauf zu-

rück, daß es bis zur Entstehung künstlerischer Antworten auf das Neue eben einige Reifezeit brauchte – sie bezieht sich also hier zumindest auf ein Arbeitsmodell der Künstlerpersönlichkeit Piet Mondrians mit ihren in Tradition gegründeten Überzeugungen. Briefzitate begründen die Interpretation der einzelnen Bilder, und immer wieder werden auch Abschnitte aus den theoretischen Schriften der ‚Stijl‘-Periode zitiert. Es bleibt dabei nicht aus, daß Argumente aus diesen stets hegelianisch inspirierten Texten Mondrians nun doch auf sein Werk bezogen werden – Britta Grigull tut das überzeugend, und es gelingt ihr, Bruchstücke aus Mondrians theoretisch-künstlerischer Entwicklung zurückzugewinnen. Die in den Manuskript gebliebenen, von Joop Joosten und Robert Welsh 1969 edierten, theoretischen Skizzenbüchern formulierte „Uitbreidingsidee“ bezieht sie auf das Astwerk der kubistischen Baumbilder der Jahre 1911 bis 1913, auch auf die regelmäßig das Bild überziehenden Wellenformationen der Meerbilder von 1911 bis 1914. Britta Grigull rekonstruiert Mondrians Gedankenführung: „So wie ‚uitbreiding‘, die Ausdehnung also, bestimmend für die Natur sei, so müsse sie es auch in der künstlerischen Gestaltung sein“ (S. 66). Von dieser Bestimmung aus erschiene es konsequent, Mondrians Rezeption des kubistischen Bildnetzes in ihrer durch eine philosophische Idee inspirierten Eigenständigkeit herauszuarbeiten und den in großer Konsequenz, vor allem in den kubistischen Baumbildern, durchgeführten bildnerischen Gedanken (z. B. in „Bloeiende boomen“, 1912, The Judith Rothschild Foundation), die ganze Bildfläche mit solchen Liniennetzen zu bedecken und damit, ausgehend zwar von Ideen Georges Braques, aber doch mit anderer Konsequenz als die Pariser Kubisten, das komponierte Zentrum des Bildes als erster in der Geschichte der Malerei zugunsten der Frühform eines freilich immer der Idee eines symbolisch-organischen Quellpunkts im Bildzentrum noch verpflichteten ‚allover‘ aufgeben zu können, in ihrer spezifisch historischen Begründung transparent werden zu lassen.

Doch Britta Grigull bricht diese bekannte und bewährte Argumentationslinie mit einer diskussionswürdigen Intervention ab. Denn würde sie sie weiter verfolgen, so müßte sie wohl notwendig eine innere Einheit von Mondrians kubistischer Phase mit seinem reifen abstrakten Werk aufzeigen – eine Einheit, die zunächst praktisch, in der spezifischen Reflektion der kubistischen Techniken der Bildanalyse und des künstlerischen Zeichengebrauchs durch Mondrian gründet. Britta Grigull analysiert nun zwar ausführlich die Abfolge von Mondrians Aneignung des kubistischen Grundvokabulars (in den von ihr so genannten ‚kubistischen Lehrstücken‘ von 1911/12) und des darauf, in den Jahren 1912–14 folgenden selbstreflexiven Rückgangs auf die eigenen Werke als der konkreten Aktualisierungen des kubistischen Systems, doch sie will darin keine rational oder bildnerisch motivierte Folgerichtigkeit am Werke sehen. Es handle sich um eine lustbetonte Zuwendung zur ‚peinture‘, als welche Mondrian nun die frisch erworbene Formensprache, wie in einem Blick in den Spiegel der eigenen Malerei genießen könne – das sei ein ‚klassisches Beispiel‘ von ‚Malerei über Malerei‘, so wird zustimmend Lisa Dennison zitiert (S. 78). In der schönen Selbstbespiegelung erlischt nach Britta Grigulls Vorstellung alles geschichtsphilosophische Planen, wird der Gebrauch der Bildmittel als „Instrument zur Ab-

straktion“ eingestellt. Mondrians Selbstverständnis, nunmehr „van zijn tijd“ zu sein, auf der Höhe der Zeit zu stehen, endlich modern zu sein, zitiert sie zwar – doch gilt ihr dies als Selbstüberhöhung des Narziß, der doch nur dem ‚klassischen‘ Selbstbezug der Malerei, dem freien Spiel mit den Bestandteilen eines „Formenkanon“ verfiel.

Auch die Modernität der reifen Malerei Mondrians stellt Britta Grigull in Frage. Sie verankert sie überraschenderweise in den Mitteln der darstellenden Konvention, in der Repräsentation. „Wenn in den Arbeiten von 1918 die Linie als Gestaltungsmittel zurückkehrt, hat sie einen Funktionswandel erfahren: Sie ist nun wieder ganz auf ihren traditionellen Status als Kontur festgelegt. Dies ist gewissermaßen ein Affront gegen den Kubismus, der Konturen ja gerade ihrer herkömmlichen Funktion entbindet und sie in ein Liniengefüge transferiert, welches seine Daseinsberechtigung, losgelöst vom Gegenstand, allein aus der abstrahierenden Komposition schöpft. [...] Ebenso wenig [...] kann das weitere Schaffen Mondrians noch als direkte Adaptation kubistischer Verfahrensweisen interpretiert werden“ (S. 108). Dieses Statement mag zwar solche Leser, die sich für das erklärtermaßen von den Kubisten verfolgte Programm der Zerstörung der repräsentierenden Darstellungskonventionen in der Malerei interessieren und die etwas über die Konsequenzen, die Mondrian aus diesem Programm gezogen haben mag, erfahren wollen, befremden – es ist aber, wiederum aus Britta Grigulls methodischer Perspektive, durchaus konsequent, denn sie zieht das folgende Résumé aus Mondrians kubistischer Phase: „Piet Mondrians Auseinandersetzung mit dem Kubismus offenbart einen formal-experimentellen Stilhabitus [...]. Das Ergebnis ist innovativ und spielerisch in der Adaptation einzelner kubistischer Versatzstücke. [...] Linien und Flächen werden frei variiert“. Mondrian habe einen „kreativen künstlerischen Umgang“ mit dem Kubismus bewiesen und Werke geschaffen, die ikonographisch gezielt uneindeutig waren, von daher durchaus auch „abstrakt“ genannt werden können. Ein Programm jedoch, dessen Anspruch etwa über solches Spielen hinaus gegriffen, gar ein Ziel verfolgt hätte, kann Britta Grigull zufolge, nicht festgestellt werden. Kein politisches oder ästhetisches Programm, kein formales Ergebnis, kein Ausblick in irgendeine Zukunft ist aus der künstlerischen Arbeit am Ende abzuziehen. Mit einem Set von Formen habe dieser Künstler sich eine Weile lang „kreativ“, spielend wie ein Kind, beschäftigt – um am Ende zurückzufallen oder auch – je nach der unausgesprochen bleibenden und daher für die Rezensentin nicht ergründbaren Wertperspektive der Autorin – fortzuschreiten zu einer Erneuerung der Repräsentation. Eine bildnerische Darstellung freilich, die Britta Grigull zufolge ohne echten Inhalt geblieben wäre – die leere Maske der Repräsentation wird von ihr als das Resultat der Lebensarbeit Mondrians bestimmt.

Eine philosophische Fundierung erscheint hier zum Greifen nahe – Britta Grigull trägt sie jedoch nicht vor. Sollte es sich um eine poststrukturalistische Orientierung handeln, so wäre an dieser Stelle eine Debatte darüber zu eröffnen, ob es nicht doch zuletzt unmöglich sein wird, etwa Michel Foucaults ebenfalls vom Gedanken der Unabhängigkeit der historischen Perioden und von der Kappung des Entwicklungs-Sinns in der Geschichte inspirierte historische Methode überhaupt auf das Gebiet der Untersuchung künstlerischer Einzelwerke anzuwenden. Denn es dürfte

schwierig werden – soweit haben Denker wie Schopenhauer und Burckhardt sich eben doch einen für ihre Zwecke hervorragend geeigneten Gegenstand gewählt –, aus einer individuellen Werkentwicklung die formale, von Überlegungen des Künstlers gestützte Konsequenz und den internen Sinn gänzlich herauszuoperieren. Womöglich ist die hoch individualisierte künstlerische Lebensarbeit, die reflektiert betriebene ‚Evolution‘ des eigenen Werks überhaupt erst eine Erfindung des 19. Jahrhunderts – gerade moderne Werke könnten daher womöglich nicht ohne weiteres mit einem dekonstruktiv inspirierten Methodenset bearbeitet werden, sondern müßten zunächst als integraler Teil des von Foucault ‚humanwissenschaftlich‘ genannten Weltentwurfs des mittleren 19. Jahrhunderts gedacht und analysiert werden.

Die Validität von Britta Grigulls Versuch einer Kunstgeschichte, die sich nicht länger mit der Genese von Lebenswerken aufhalten möchte, sondern Bilder soweit wie möglich je für sich im zeitgeschichtlichen Kontext betrachten will, hängt, soweit ich sehe, im Falle Mondrians davon ab, ob ihre These, zwischen den Hauptphasen von Mondrians künstlerischer Entwicklung existiere in Wahrheit gar kein wesentlicher Zusammenhang und in den neoplastizistischen Werken habe die Linie den „traditionellen Status als Kontur“ (S. 108) zurückgewonnen und sei den kubistischen Versuchen zu einer Autonomisierung der Linie und zur Lösung der Linie von ihrer, den Gegenstand konturierenden und definierenden Funktion nicht länger verpflichtet gewesen, eigentlich zutrifft. Mondrians diesbezügliches Bekenntnis, erst er habe Konsequenzen aus dem Kubismus gezogen, die dessen Vertreter selber nicht begriffen hätten, und er erst habe den Kubismus zur Abstraktion im Neoplastizismus fortgeführt, wird von Britta Grigull entsprechend schroff abgetan – diese Äußerung sei nichts weiter als ein Teil der hegelianischen Propaganda, mit der Wirklichkeit der Werke aber habe sie nichts zu tun.

Eine neoplastizistische Arbeit Mondrians, z.B. seine „Komposition mit Schwarz, Rot und Grau“ (1927, Brandenburgische Kunstsammlungen Cottbus) sieht tatsächlich auf den ersten Blick ganz anders aus als frühe Pariser Werke, wie z.B. das bekannte „De Zee“ (1912, Schweizer Privatsammlung). Die letztgenannte Leinwand mit dem aus Mondrians Briefen bezeugten Titel ‚Das Meer‘ ist nicht leicht als eine Arbeit der kubistischen Schule zu identifizieren – ist doch das Motiv in seiner graphischen Abstraktion noch gut zu erkennen und nur die Anwesenheit der indes modifizierten monochromen ‚Passagen‘, mit denen die Linienzwischenräume gefüllt sind, macht die Dependenz klar. Auffällig auch, daß eckige Linienbrüche vorhanden sind, die zum vertrauten Bild ruhig laufender Meereswellen nicht passen wollen – offenbar sorgt die Imagination eines Stegs oder einer sandigen Stelle dafür, daß die Wellen sich brechen und auf diese Weise Verbindungen zwischen den sonst meist horizontal verlaufenden schwarzen Linien entstehen, welche es erst als sinnvoll erscheinen lassen, von einem Liniennetz zu sprechen. Eine analytische Trennung zwischen dem Netz der Linien und der in Grau vorgetragenen Repräsentanz der materialen Wellen, zwischen Zeichnung und Farbe wird verfolgt. Umso mehr fällt es dann auf, daß es wenig zur Darstellung eines Meeres passen will, daß kein tiefes Grün und kein Weiß, auch keine transparenten Farbtöne vorhanden sind – die Bildzeichen geben sich als opake

und darin vollendet zeichenhafte, auf ihren Gegenstand hin eben nicht mehr ‚durchsichtige‘ Repräsentation des Meeres, reduziert auf zwei symbolische Farben. An den Rändern der Komposition ist in der Art Cézannes ein wenig unbemalte Leinwand zu sehen – auf dieses rohe Material sind die Bildzeichen, die ebenfalls gut sichtbare Grundierung und die Farben bewußt grob aufgetragen. Bemerkenswert und so bei Cézanne nicht, wohl aber bei Braque ähnlich vorzufinden, ist das Verfahren, einige der schwarzen Linien vor dem Bildrand enden zu lassen – dieses Bild ist, so wird darin klar, tatsächlich nur ein Bild und kein ‚Ausschnitt‘ aus der potentiell endlosen Erstreckung des Meeres. Dessen Darstellung bricht vor dem Bildrand ab – das Werk gibt sich als in sich tief widersprüchliche Repräsentation einerseits des Unendlichen in der Natur, andererseits als bloßes, von Menschenhand gemachtes Fragment, als eine Folge von Bildzeichen. Der Rekurs auf die romantische Idee des Fragments kann verdeutlichen, daß Mondrians Kunst der deutschen Romantik und damit dem Denken des frühen 19. Jahrhunderts einiges verdankt.

Die neoplastizistische „Komposition in Schwarz, Rot und Grau“ mit ihrem auf eine weiße Fläche aufgesetzten Muster aus schwarzen Linien und zwei, an den Bildrändern positionierten Farbflächen in Rot und Dunkelgrau verfügt über keinen deutlichen Gegenstandsbezug mehr. Auch in diesem Werk Mondrians endet – so wie durchgängig in all seinen neoplastizistischen Arbeiten – ein Teil der schwarzen Linien vor dem Bildrand. Es wird deutlich, daß Mondrian das einst offenbar von Braque übernommene Verfahren, die schwarzen Linien, die im Zeichenvorrat der Kubisten analytisch das Moment der Zeichnung in der Malerei vertreten sollten, vor dem Bildrand abubrechen, noch in seiner reifen Phase konsequent weiter anwendet. Damit wird auch in den neoplastizistischen Werken der Fragmentcharakter des Kunstwerks stets betont. Die auf der weißen Fläche unvermittelt abbrechende Linie, die doch anscheinend ein Bildmotiv ist, löst ein unsicheres Fragen hinsichtlich des Grundes dieses Abbrechens aus, vermittelt vielleicht auch den Eindruck eines Schwebens dieser Linie. Mondrian hat dafür gesorgt, daß in den neoplastizistischen Werken alle Spuren eines nonfinito in der Art Cézannes getilgt werden – die abbrechenden schwarzen Linien können nun nicht mehr, wie etwa noch in „De Zee“, als Resultate eines gestisch spontanen, nie ganz sauber zu Ende durchgeführten Malvorgangs gedeutet werden. Das Unvollendete gibt sich als Teil eines vollendeten künstlerischen Werks und wird genau dadurch zum anschaulichen Rätsel. Denn das Bild ‚schweigt‘ sich ja sichtbar aus über die Gründe, aus denen heraus es genau diese Folge von teilweise abbrechenden Bildzeichen, angeordnet um eine leere, weiße Fläche in der Mitte des Bildes, vorträgt.

Überlegenswert wäre es gewiß, die Beobachtung fortzuentwickeln, daß diese weiße Fläche sich an der Stelle jenes so häufig in den Pariser Meer- und Baumbildern Mondrians markierten Ortes in der Bildmitte befindet, die den Quellpunkt der Blatt- und Wellenbildung und der künstlerischen Sinnbildung (eben der ‚nieuwe beelding‘) aus Linie und Farbfläche vorführte. Hierin kann man das bildnerische Äquivalent der auch von Britta Grigull diskutierten organizistischen ‚Uitbreidingsidee‘ entdecken. An die Stelle des in den Pariser Werken als ‚symbolische Form‘ deutbaren Linienkreuzes in der Bildmitte, das für die ewige, organische Formzeugung einer Kunst als zwei-

ter Natur steht, tritt in den neoplastizistischen Werken das Schweigen der weißen abstrakten Flächen, die von sich kreuzenden schwarzen Linien und Farbflächen umgeben sind. In diesen Werken sind die zuvor isolierten Elemente der Formbildung, nämlich Linie und Farbfläche, noch vorhanden – sie produzieren aber keine organische Form mehr, sondern nur noch ‚neue‘, rein künstlerische Form. Im Rückbezug der Bildzeichen auf sich selber kann eine von diesem Selbstverweis noch ablösbare Bedeutung nicht mehr vorgetragen werden.

Die schwarzen Linien in den neoplastizistischen Bildern können jedenfalls kaum noch im traditionellen Sinne, wie Britta Grigull es postuliert, als Konturen angesehen werden. Denn erstens stellen diese Bilder keine identifizierbaren Gegenstände dar, welche eine Linie konturieren könnte. Zweitens fehlten, sollten dennoch die abstrakten Formen, im hier diskutierten Falle der Komposition von 1927 etwa das rote und das dunkelgraue Farbfeld, als (abstrakte) Bild-Gegenstände angesehen werden, je zwei der die Farbfelder seitlich rahmenden Konturen. Es müßte vorausgesetzt werden, daß Konturennetz und Farbfelder sich ‚eigentlich‘ über die Grenzen des Bildes hinaus fortsetzen und erst jenseits der Grenzen des Gemäldes im Imaginären durch die Kontur geschlossen würden. Mondrian hat das Ende der Bildfläche freilich deutlich mit einem weißen Leistenrahmen markiert – fortsetzbar wären die Linien nicht physisch, sondern nur indem akzeptiert würde, daß sie bloße Zeichen auf einer Bildfläche sind und damit erst im Geiste zu Bildzeichen werden, welche mit Gegenstandsvorstellungen verschmelzen. Damit aber gewinnen sie jenen klar definierten zeichenhaften Status zurück, wie er für die kubistische Malerei kennzeichnend war, die sich als Reduktion der Malerei auf ihre essentiellen Bildzeichen und deren zwei Bestandteile begriffen hatte. Das aber ist sowenig schlicht traditionell, wie es auch ohne den Kubismus als Konzeption gar nicht erst denkbar ist. Britta Grigulls These, die kubistische „Phase“ Mondrians sei nichts als eine isolierte Phase formal-kreativen „Experiments“ gewesen, ohne wesentliche Folgen für das reife Werk Mondrians – eine These, von der sehr vieles und vielleicht sogar die Möglichkeit der Nachvollziehbarkeit der Thesen von Britta Grigulls Arbeit im ganzen abhängt, bleibt also vorerst noch zu beweisen.

SUSANNE DEICHER

*Fachbereich Design/Innenarchitektur
Hochschule Wismar*