

Wieviel „De Stijl“ kann der Mensch vertragen? Ein kritischer Bericht 100 Jahre danach

Es gab kaum ein Entkommen: 2017 standen die Niederlande unter dem Motto *De Stijl*. Zahlreiche Veranstaltungen, Ausstellungen und Bücher waren das Ergebnis einer Offensive des kulturellen Nationalismus, die vom niederländischen Büro für Tourismus und Kongresse Holland Marketing ausgerichtet wurde. Am *De Stijl*-Jahr beteiligten sich 32 Museen und Regionen. Ihre Teilnahme wurde ihnen in Rechnung gestellt. Im Gegenzug erhielten sie internationale, öffentlichkeitswirksame Aufmerksamkeit, denn schließlich wurden 600.000 Besucher angelockt, darunter 120.000 aus dem Ausland. Auf Letztere entfielen 75 Millionen Euro Umsatz (vgl. z.B. <https://architectenweb.nl/nieuws/artikel.aspx?ID=41720>). Museen konnten Rekordzahlen vermelden, und Erfolge dieser Art führen zu mehr Sponsoreneinnahmen.

PUBLIKATIONSWELLE

Der offizielle Anlass für dieses Projekt war die Tatsache, dass die erste Ausgabe des Magazins *De Stijl* am 16. Juni 1917 von Theo van Doesburg und seinen Mitstreitern herausgegeben worden war. Dies geschah annähernd gleichzeitig mit den schrecklichsten Ereignissen des Ersten Weltkriegs. Als Slogan hatten die Organisatoren „From Mondriaan to Dutch Design“ erfunden, wodurch die Vergangenheit unmissverständlich mit der Gegenwart verknüpft wurde. In Den Haag wurden viele Geschäfte und das Rathaus mit den Farben von *De Stijl* in Szene gesetzt, und das dortige Gemeentemuseum stand im Mittelpunkt der Veranstaltungen. Dieses Museum besitzt mit Abstand die meis-

ten Werke von Mondriaan. Um diese wurden im Laufe des Jahres mehrere Ausstellungen herumgruppiert. Ein 96-seitiger Kalender, Faltblätter in verschiedenen Sprachen, Rad- und Wanderrouten sowie Anzeigen in Zeitschriften und Zeitungen machten auf die verschiedenen Aktivitäten aufmerksam.

Einige Verlage hatten bereits vor Jahresbeginn die ersten Bücher auf den Markt gebracht. Nai010 Publishers machten mit *Maison d'Artiste. Een onvoltooid icoon van De Stijl* im Oktober 2016 den Anfang. Der von Dolf Broekhuizen herausgegebene Sammelband enthält historische Untersuchungen dieses ungebaut gebliebenen Entwurfs von Theo van Doesburg und Cornelis van Eesteren und setzt sich darüber hinaus eindeutig für die Realisierung des Projekts von 1923 ein. Der Herausgeber hat mehrere Wissenschaftler und maßgebliche Architekten um ihre Meinung zur Frage gebeten, ob es wünschenswert sei, diese *Maison d'artiste* zu bauen. Ausgangspunkt ist dabei, dem Leser eine Vorstellung davon zu geben, wie dieses Gebäude funktioniert hätte. Darüber wird vergessen, dass die historische Erfahrung nie mit der heutigen identisch ist. In der Arbeit von Broekhuizen wird darüber hinaus vorausgesetzt, dass das Projekt auf der Grundlage der Entwurfszeichnungen und des Modells tatsächlich ausgeführt werden kann. Es gibt jedoch so viele Meinungsverschiedenheiten über die Materialien und die Farbgebung, dass sich die Frage stellt, ob eine Umsetzung des Entwurfs in der heutigen Zeit nicht eine grobe Fälschung wäre, wie dies in Rotterdam mit dem Café-Restaurant *De Unie* passiert ist, weil der Architekt J. J. P. Oud jeden Entwurf als einmaliges Projekt für einen ganz bestimmten Ort betrachtete. Diese Rekonstruktion fand jedoch an einem völlig anderen Platz statt, so dass das Gebäude ein *fake* ist. Möglicherweise hoffte der Herausgeber, dass diese Publikation vor dem Beginn des Gedenkjahres den Bau der *Maison d'artiste* begünstigen würde.

Aber dafür war das Budget für das gesamte De Stijl-Projekt dann doch zu knapp bemessen.

Klein, aber dick war auch das Buch, das um die Jahreswende 2016/17 veröffentlicht wurde: eine Publikation des Van Doesburg-Spezialisten Evert van Straaten und seines Co-Autors Anton Antho-nissen. Der Titel *De Stijl. 100 jaar inspiratie. De Nieuwe Beelding en de Internationale Kunst 1917–2017* trifft den Untertitel des gesamten nationalen Festivals. In ihrer anschaulichen Arbeit setzen sich die Autoren mit dem „Einfluss“ der De Stijl-Bewegung auf die verschiedenen Kunstformen bis heute auseinander. Sie gehen zunächst auf die historischen Wurzeln ein und schließen mit dem aktuellen Merchandising von Produkten aller Art, deren Design oder Farbgestaltung von De Stijl-Künstlern angeregt wurde. Auch wenn es diesem enzyklopädischen Werk manchmal an wissenschaftlicher Sorgfalt mangelt, so bietet es doch viele überraschende Entdeckungen, die deutlich machen, dass von Asien bis Südamerika das Erbe dieser Bewegung, die nur von 1917 bis 1931 existierte, weitergeführt wird. Zwar fehlen einige wichtige und weniger wichtige Namen – zum Beispiel die des Architekten Died Visser oder des bildenden Künstlers Ladislav Sutnar –, aber das Buch bietet viele Ansatzpunkte für weitere Forschungen.

Von zentraler Bedeutung ist das Kapitel, in dem De Stijl im Austausch mit anderen Künstlern der Zeit diskutiert wird. Die Autoren zeigen, dass die De Stijl-Prinzipien nicht als Dogma betrachtet, sondern ständig den Gegebenheiten angepasst wurden. Selbst Mondriaan war der schrägen Linie nicht so feindlich gesinnt, wie oft angenommen wurde. Er war der Meinung, dass es Raum für Vielfalt geben sollte. Im letzten Kapitel wird Bilanz gezogen. Die Autoren behaupten, dass „die dogmatische, rigide und manchmal kleinliche Position von De Stijl aus den frühen Jahren, getragen von Mondriaan und Van Doesburg, das Bild von De Stijl bis heute dominiert“, aber dass Spuren der Bewegung in allen möglichen Kulturbereichen überall auf der Welt zu finden seien, von der Architektur und Kunst bis hin zur Literatur. Ziel ih-

rer Veröffentlichung ist es, Anregungen „für die Konstruktion neuer Utopien“ zu bieten. Ob dies den historischen Wurzeln gerecht wird, darf be-zweifelt werden. Letztlich geht es nämlich nicht nur um äußere Merkmale, sondern auch um eine ideengeschichtliche Komponente, mit deren Hilfe mit viel Tamtam Stellung gegenüber den damals vorherrschenden Kunstrichtungen bezogen wurde. Mit ihrer Veröffentlichung boten die Autoren einen guten Auftakt zum De Stijl-Jahr; ihr Buch passt zum Programm, allerdings sind sie die einzigen, die das Phänomen in ein internationales Panorama von 100 Jahren eingeordnet haben. Alle anderen Aktivitäten und Publikationen sind auf einen bestimmten Aspekt ausgerichtet und oft lo-kal geprägt. Utrecht widmete sich De Stijl in Ut-recht, Harderwijk Vilmos Huszár in Harderwijk, Drachten Van Doesburgs Beziehung zu den Brü-dern Evert und Thijis Rinsema sowie dem Archi-tekten Cees Rienks de Boer.

HAUCHDÜNNE BERÜHRUNGSPUNKTE

Die erste Ausstellung wurde schon vor Jahresbe-ginn eröffnet und war dem Maler Peter Alma ge-widmet. Sie fand in Arnhem statt, trug den Titel „Peter Alma, van De Stijl naar communisme“ (17.12.2016–19.3.2017) und wurde von einem üppig illustrierten Katalog begleitet. Das Problem dieser Veranstaltung lag allerdings darin, dass Alma nie zur Künstlergruppe um De Stijl gehörte, wiewohl er bereits vor dem Ersten Weltkrieg Kon-takt zu Mondriaan hatte. Im Gegensatz zu vielen De Stijl-Künstlern war Almas Anliegen eine Kunst, die nicht völlig abstrakt, sondern figurativ und für den Betrachter verständlich sein sollte. Dieser Ausgangspunkt ist auf seine kommunisti-schen Ideen zurückzuführen, die immer dominanter wurden. Er wollte den Kampf der Arbeiterklas-se unterstützen und widersprach Mondriaan, als dieser in der Zeitschrift *i10* behauptete, dass ab-strakte Kunst die Schaffung eines irdischen Para-dises durchaus befördern könne. Van Doesburgs Besprechung eines Gemäldes von Alma ist einer der wenigen Berührungspunkte, die es überhaupt gab. Am ehesten stimmen Almas Überzeugungen noch mit denen des De Stijl-Mitbegründers Bart

van der Leck überein. Berühmtheit erlangte er vor allem durch seine Bildstatistiken und seine monumentalen Wandmalereien, von denen die meisten inzwischen verschwunden sind. Obwohl die Essays im Katalog viel interessantes Material aus den privaten Archiven der Familie Alma ans Licht der Öffentlichkeit gebracht haben, bleibt die Beziehung zu De Stijl hauchdünn. Immerhin hat das Museum die Gelegenheit genutzt, das Werk des Künstlers in seiner ganzen Breite zu zeigen.

Es sollte nicht die einzige Gelegenheit sein, das De Stijl-Jahr zum Anlass zu nehmen, um einen Künstler auszustellen, der wenig mit De Stijl zu tun hatte. Das Museum Kröller-Müller in Otterlo zeigte „Arp. Die Poesie der Formen“. Im Gegensatz zur Ausstellung über Alma wurde nicht einmal versucht, eine Verbindung zu De Stijl herzustellen. Das wäre durchaus möglich gewesen, wenn man Arps Werk in Zusammenhang mit den dadaistischen Arbeiten Doesburgs oder des Dichters Anthony Kok gebracht hätte. Die Innenausstattung der Straßburger Aubette an der Place Kléber, eine Gemeinschaftsarbeit von Arp, seiner Frau und Van Doesburg, wird nur in einem einzigen Satz erwähnt. Bekanntlich bewunderte der Maler Arps Wortkunst und zählte ihn zu den Mitgliedern von De Stijl. So ist die Schau jedoch nur ein marginaler Beitrag zum De Stijl-Jahr, an das sich das Museum drangehängt hat. Und der zweisprachige Katalog (NL/E) bietet nicht mehr als einen Überblick über Arps Werk.

Ein weiterer Fall siedelte sich im nahegelegenen Harderwijk an. Dort befasste sich das Gemeentemuseum in einer Ausstellung mit dem relativ unbekannten Maler Vilmos Huszár. Im Katalog *Huszár van De Stijl* publiziert Sjarel Ex, Direktor des Rotterdamer Museums Boijmans Van Beuningen und Autor des Standardwerks über Huszár, einen Artikel mit dem Titel „Mijn Huszár van De Stijl“, in dem er seine persönliche Faszination für den Künstler beschreibt und die vorhandene Literatur zusammenfasst. In zwei weiteren Artikeln wird dann noch „Het jaar 1917 en De Stijl“ behandelt und die Biographie des Künstlers in Budapest, München, Voorburg und Hierden (einem Dorf bei Harderwijk) skizziert, die mit zahlreichen Fotos il-

lustriert ist. Der Werkkatalog gliedert sich in verschiedene Kategorien, darunter „Porträts“, „Rot, Gelb, Blau – die Farben von De Stijl“, „Stillleben mit Blumen“, „Stillleben mit Früchten“, „Stillleben mit Vanitas-Symbolen“, „Stillleben mit Flaschen“, „Verschiedene Stillleben“ etc. Die künstlerischen Anregungen, die Huszár aufgriff, sind klar ersichtlich. Bemerkenswert ist, dass der Abschnitt über „Die Farben von De Stijl“ nur die Werke aus den fünfziger Jahren umfasst. Aufgrund des thematischen Ansatzes wurde das Frühwerk aus den ersten drei Jahrzehnten des letzten Jahrhunderts eher vernachlässigt. Huszárs Schriften werden überhaupt nicht thematisiert. Leider hat der von der Direktorin des Gemeentemuseums in ihrer Einleitung angeführte „Gewaltmarsch“ seine Spuren im Katalog hinterlassen. Kleine Museen finden oft nicht die finanziellen Mittel, um ihre großen Pläne zu verwirklichen.

GROSSE MUSEEN, KLEINES ENGAGEMENT – UND UMGKEHRT

Man hätte erwarten können, dass große Museen wie das Stedelijk in Amsterdam, Boijmans Van Beuningen in Rotterdam oder das Van Abbemuseum in Eindhoven an der Veranstaltungsreihe teilnehmen würden. Doch leider war das nicht der Fall. Noch bemerkenswerter ist, dass das Nieuwe Instituut in Rotterdam, der Ort, an dem die Architektur die Hauptrolle hätte spielen sollen, gänzlich unbeteiligt blieb – kein Wunder angesichts der jüngsten Entwicklungen dieses Hauses, das von einer wichtigen Diskussionsplattform über die gebaute Umwelt zu einer Institution ohne Bedeutung verkommen ist. Immerhin hat sie an der Ausstellung über die Architektur von De Stijl im Gemeentemuseum von Den Haag mitgewirkt, aber dabei blieb es auch.

Dagegen zeigte sich das kleine Museum Dr8888 in Drachten wesentlich engagierter. Die von dem unbekannten Architekten C. R. de Boer und Van Doesburg entworfenen und kürzlich restaurierten Gebäude aus dem Jahr 1923 wurden stolz präsentiert. Hier standen eine ganze Reihe von Ausstellungen von César Domela und der Typografie bis hin zu den Konstruktivisten in den

nördlichen Niederlanden auf dem Programm. Die einzige dieser Ausstellungen, die von einer Publikation begleitet wurde, war „De Stijl in Drachten. Theo van Doesburg, kleur in architectuur“: Thijs Rinsema hat hierzu die Korrespondenz zwischen Van Doesburg und den Brüdern Rinsema – beide von Beruf Schuster – von 1915 bis 1931 unter dem Titel *Brieven over kunst. De Stijl, het leven en de dood* ediert. Einen Großteil der Briefe hatte er bereits 2011 veröffentlicht (in: *Thijs & Evert Rinsema – Eigenzinning en veelzijdig*). Es ist unklar, wieviel von der Korrespondenz erhalten ist; Evert Rinsema hat die Briefe von Van Doesburg nämlich meistens weggeworfen.

Es handelt sich jedoch nicht um eine kommentierte Edition der Briefe, sondern vor allem um eine chronologisch angelegte Biographie der beiden Brüder, die beide „moderne Künstler“ sein wollten, mit Briefen, die mit dem Text verbunden sind. Diese Briefe sind aufschlussreich und erlauben einen neuen Blick auf Van Doesburg, der ein leidenschaftlicher Korrespondent war und der kein Blatt vor den Mund nahm, wenn es darum ging, andere zu kritisieren. Tatsächlich war er ein Mentor für Thijs Rinsema, der sich gegen ihn auflehnte und dem er immer wieder die Prinzipien von De Stijl nahezubringen suchte. Rinsema wurde zwar nicht Mitglied der Gruppe, arbeitete aber in der Formensprache von De Stijl. Er bemühte sich um eine radikale Erneuerung, die in Drachten allerdings nur ansatzweise abgebildet wurde. Im Februar 1919 schrieb er an Van Doesburg: „Es herrscht hier so ein altägyptischer Wirrwarr. Was haben die Menschen für eine Angst vor den Bolschewiken? Sie zittern, wenn sie daran denken. Doch auch hier wird die Zeit für einen radikalen Wandel kommen.“ Thijs organisierte Vorträge und vermittelte mit seinem Bruder zwischen Van Doesburg und einigen seiner Kunden in Drachten, wie das reich illustrierte Buch zeigt. Der Dada-Feldzug von Van Doesburg, seiner Geliebten und Kurt Schwitters im Jahr 1923 führte auch nach Drachten, aber die beiden Erstgenannten fehlten und Schwitters musste alleine zureckkommen. Leider sind die Briefe nicht nummeriert und die Fußnoten sehr allgemein gehalten, was zur Folge hat, dass der

Haupttext viele sekundäre und unnötige Informationen enthält, während die Quellen nicht oder nur unzureichend rekonstruiert wurden. Zudem fehlt dem 422-seitigen Buch ein Index, was es als wissenschaftliches Nachschlagewerk deutlich weniger gut handhabbar macht. Der Autor hat die Schreibweise der Briefe modernisiert, dies aber nicht konsequent umgesetzt.

MONDRIAAN UND DIE MUSEUMSPÄDAGOGIK

Neben Drachten war das Gemeentemuseum in Den Haag das Herzstück des De Stijl-Festivals. Verschiedene Ausstellungen wurden rund um die reichhaltige Sammlung von Mondriaans Gemälden organisiert. Bereits im Jahr 2011 hatte der Chefkurator und Mondriaan-Experte Hans Janssen zusammen mit Michael White unter dem Titel *Het verhaal van De Stijl* in 35 kurzen Kapiteln einen Leitfaden geboten. Janssen und White gehen davon aus, dass De Stijl vor allem eine Idee war, die nicht das ausschließliche geistige Eigentum eines Einzelnen, sondern immer Teil einer lebhaften Diskussion zwischen verschiedenen Persönlichkeiten war. Dennoch wurde der Schwerpunkt während des De Stijl-Jahres vor allem auf Mondriaan gelegt. In der Ausstellung und im Katalog *Piet Mondriaan & Bart van der Leck. De uitvinding van een nieuwe kunst. Laren 1916–1918* werden fünf Gemälde von Van der Leck detailliert analysiert und mit Mondriaans Werken verglichen. Der große Maßstab kam also nur in einem sehr kleinen Zeitraum zur Anwendung. Beide Künstler hatten kurze Zeit in Laren gelebt, waren in Kontakt miteinander gekommen und hatten festgestellt, dass sie den gleichen Prinzipien anhingen. In der Chronologie des Katalogs werden Fakten aus dem Leben der beiden Künstler schematisch gegenübergestellt. Sie partizipierten beide gleichermaßen an der historischen Situation, gingen aber höchst unterschiedlich damit um. Letztlich entschied sich Van der Leck für ein beschauliches Leben auf dem Lande, während es Mondriaan in die hektische Großstadt zog.

In Anbetracht des Themas der Ausstellung erstaunt es, dass auch Van Doesburg im Katalog von

Sjoerd van Faassen und Hans Renders, die gemeinsam an einer Biographie des Künstlers arbeiten, gewürdigt wird. Ihr Beitrag „Theo van Doesburg en de oprichting van De Stijl“ erscheint etwas aus dem Zusammenhang gerissen, aber gerade sie sind es, die über die Entstehung der Zeitschrift *De Stijl* und den internationalen kulturellen Kontext Aufschluss geben. Die Autoren zeigen, wie zäh die Initiative anlief und wie viel Mühe es Van Doesburg gekostet hat, andere zu überzeugen und die Finanzierung zu sichern. Van Faassen, Redakteur der Zeitschrift *Eigenbouwer*, die sich vor allem mit der Zwischenkriegszeit befasst und in der er selbst regelmäßig über Van Doesburg publiziert, hat das Thema 2017 in Nr. 7 seiner Zeitschrift Marleen Blokhuis überlassen, die über „Theo van Doesburg en het kwadraat“ schrieb. In der gleichen Ausgabe erschien ein Artikel von Ankie de Jongh-Vermeulen über „Cesar Domela's verzwegen verblijf in Berlijn“.

Hans Janssen ist auch verantwortlich für die Publikation *Piet Mondriaan. De man die alles veranderde* von 2017. Bei diesem Buch, das in vier Sprachen erschienen ist, handelt es sich um eine kurze Einführung in Leben und Werk Mondriaans anhand von 300 Gemälden aus der Sammlung des Gemeentemuseums in Den Haag. Die Botschaft ist, dass der Künstler sich immer wieder neu erfunden habe und dass sein Werk eine echte Entdeckungsreise durch die moderne Kunst ermögliche. Das Buch zeigt Mondriaans Entwicklung mit Schwerpunkt auf dem Revolutionären in seinem Werk auf und schließt mit dem Ankauf von Mondriaans *Victory Boogie Woogie* im Jahr 1997. Das Museum musste auch an die Jugend denken und beauftragte daher Joost Swarte mit dem Comic-Buch *En toen De Stijl. Op bezoek in het atelier*. Aus pädagogischen Gründen brachte das Museum auch ein sogenanntes *doeboek* (Mach-Buch) heraus, in dem Kinder allerlei Material finden konnten, um ihr eigenes De Stijl-Produkt anzufertigen. Kommerzielle und pädagogische Aktivitäten standen also im Vordergrund, wie auch an der Ausstattung des Museumshops mit De Stijl-Kleidern, -Krawatten bis hin zu Kaffeetassen ersichtlich wurde.

MONDRIAAN ÜBERSCHATTET ALLE

Nicht Van Doesburg, wie angesichts seiner Bedeutung für die Entstehung des Magazins *De Stijl* zu erwarten, sondern Mondriaan war im Jubiläumsjahr das Aushängeschild von De Stijl. Dies zeigt sich insbesondere an der Zahl der Bücher, die 2017 erschienen sind, sowie an zwei Biographien, von denen eine 2015 und die andere Ende 2016 veröffentlicht wurde. Beide Arbeiten sind in Bezug auf Größe, Umfang und Inhalt Konkurrenzunternehmen, obwohl Léon Hanssen sein Buch in *De schepping van een aards paradijs. Piet Mondriaan 1919–1933* auf eine einzige Phase in der Pariser Zeit Mondriaans beschränkt. Hanssen hatte zuvor bereits Biographien des Historikers Johan Huizinga (*Huizinga en de troost van de geschiedenis. Verbeelding en rede*, 1996) und des niederländischen Schriftstellers und Kritikers Menno ter Braak (*Want alle verlies is winst: Menno ter Braak 1902–1930*, 2000) vorgelegt, und die dort angewandte Methodik bestimmt auch das Buch über Mondriaan. Hanssen arbeitet derzeit an einem zweiten Teil, wird aber die frühen Jahre definitiv nicht behandeln. Der bereits publizierte Teil beginnt mit der Rückkehr nach Paris am Ende des Ersten Weltkrieges. In der Rue du Départ richtete Mondriaan sich ein zum Refugium stilisiertes Atelier ein, das in krassem Gegensatz zum umtriebigen Paris der Zeit stand. Dennoch stürzte sich der Künstler auch in das Nachtleben und die Kunstwelt der französischen Metropole. Hanssen, außerordentlicher Professor für „Life Writing and Cultural Memory“ an der Universität Tilburg, rekonstruiert sorgfältig das Umfeld, in dem Mondriaan gearbeitet hat. Grundlage ist eine große Menge an Dokumentationsmaterial und Quellen. Deren Nachweis erforderte so viele Fußnoten, dass der Autor beschlossen hat, sie nicht im Buch selbst, sondern im Internet zu veröffentlichen. Dies macht es nicht einfach, die Angaben nachzuvollziehen.

Die zweite Biographie stammt von Hans Janssen und heißt *Piet Mondriaan. Een nieuwe kunst voor een ongekend leven*. Bei fast gleichem Umfang (Hanssen 574 S. ohne Abb., Janssen 659 S. mit Abb.) sind Ansatz und Akzentsetzung völlig anders als bei Hanssen. Während der eine Autor vor allem las, betrachtete der andere hauptsächlich

Kunst. Besonderes Augenmerk legt Hanssen auf die Schriften und den Bekanntenkreis von Mondriaan, Janssen auf das Leben, das Bildmaterial und die Dicke sowie Schichtung der Farbe. Janssens Blick ist durchdringend. Die beiden wenden sich an ein jeweils anderes Publikum, der eine an Kulturhistoriker, der andere an Kunsthistoriker. Laut Janssen ist es die Aufgabe des Kunsthistorikers, „Material zu liefern, das ein besseres Verständnis des Bildes ermöglicht“ (13). Er korrigiert Hanssen in vielerlei Hinsicht, ohne ihn zu erwähnen, und die Autoren sind sich vor allem in Bezug auf das Intimleben des Künstlers uneinig. Janssens Buch ist, wie er selbst sagt, eine „vie romancée“, in der das Leben von Mondriaan fiktionalisiert wird. Es zeugt davon, welche Bedeutung dem Zauberwort der Narrativität heutzutage beigemessen wird. Über weite Strecken sind Aussagen Mondriaans schwer verständlich, wie z. B.: „Abstraktion ist nicht Zurückweisung, sondern Intensivierung“. Man fühlt sich an den Erklärungsversuch der Ehefrau des Architekten J. J. P. Oud gegenüber dessen Kollegen Fritz Schumacher erinnert, warum sie zwei fast identische Gemälde von Mondriaan besaß – es erhöhe deren Intensität.

Laut Janssen war Mondriaan ein Mann, der einerseits liebte und andererseits von der Malerei fasziniert war. Das Leben sei der Motor seiner Kunst. Janssen ist in die Haut des Malers geschlüpft und skizziert seine Begegnungen, Ideen und die Entstehung seiner Gemälde in nicht chronologischer Folge. In sechs Kapiteln werden die verschiedenen Orte, an denen Mondriaan gelebt hat, besucht. Manchmal identifiziert sich der Autor zu nachdrücklich mit seinem Thema und erlebt Mondriaans Leben in all seinen Facetten nach. Er schreibt, als wäre er selbst dabei gewesen. Nach der „Verzückung durch ein schöneres Leben“ in New York war es unvermeidlich, dass der Autor mit Liebesaffären um die Entstehungszeit des Gemäldes *Victory Boogie Woogie* schließt, eines Kunstwerks, das nach langen Verhandlungen schließlich 1997 vom niederländischen Staat erworben und dem Gemeentemuseum Den Haag als Leihgabe überlassen wurde. Dies bildet das merkwürdige Ende eines *cum ira* geschriebenen Bu-

ches, da es vor allem von der Einkaufspolitik des Museums handelt.

HERZBLUT VERSUS WISSENSCHAFT

Hanssen und Janssen schlagen zwei völlig unterschiedliche Wege zu ihrem Thema ein. Für den einen geht es um eine penibel konstruierte wissenschaftliche Abhandlung, in der alle verfügbaren Informationen untergebracht werden müssen; für den anderen um die Schilderung von Stimmungen, für die alle zur Verfügung stehenden narrativen Mittel genutzt werden. Während Hanssen eine gewisse Distanz zu seinem Thema gewahrt wissen will, ohne auf Anekdoten zu verzichten, wie die Geschichten über Mondriaans Leidenschaft für das Tanzen und seine Vorliebe für junge Mädchen, zeigt Janssen, dass er von Mondriaans komplexer Persönlichkeit vollkommen eingenommen ist. Am besten also, man liest beide Bücher parallel. Nur so kann man ihre jeweiligen Defizite und Stärken erkennen. Darüber hinaus ergänzen sie den *Catalogue raisonné*, den Joop Joosten 1998 zusammen mit Robert Welsh zu Mondriaans Werken erstellt hat, um die biographische Komponente.

Die Meinungen sind geteilt. Der Künstler war wahrscheinlich nicht ganz der Eremit, „Prototyp des desexualisierten Mannes“, als den Hanssen ihn porträtiert, der in seinem Atelier wie in einer Mönchszelle lebte und somit „einen Traum von der Zukunft, ein komplettes Universum“ erschuf, aber auch nicht der Sexbesessene, als den Janssen ihn darstellt. Dennoch ist Mondriaans Leben für letzteren die treibende Kraft seiner Kunst: „Seine Spazierwege, seine Entscheidungen, seine Zweifel und seine unerwiderten und erwiderten Liebschaften“ färbten seine Gemälde, die Jansen akribisch unter die Lupe nimmt und sozusagen in ihrer Linienführung dekonstruiert. Er versucht, die „enorme Überzeugungskraft, aber auch die Sinnlichkeit der Oberfläche, der Textur“ von Mondriaans Kunst in Worte zu fassen. Für ihn sind „gerade die intensive Aufmerksamkeit, das Verhältnis von Absicht und Ausführung, der Dialog mit dem Material, die experimentelle Erforschung der Beziehung zwischen Geist und Welt“ von Bedeutung.

Nach der stillschweigenden Korrektur einiger Interpretationen und Fakten durch Janssen kam Hanssen nicht umhin, eine Antwort zu formulieren. Er veröffentlichte das schön gestaltete Büchlein *Alleen een wonder kan je dragen. Over het sublieme bij Mondriaan* (2017), das zehn Aufsätze enthält, die alle Mondriaan gewidmet sind. Im ersten, „Het Glaspaaleis“, und im letzten, „Terug naar het Glaspaaleis“, geht er auf seine Methodik der Geschichtsschreibung ein und greift das Buch von Janssen als unausgegoren an. Einerseits will Janssen das Werk aus dem Leben heraus verstehen, während er andererseits das Werk nur aus dem Werk heraus erklärt. Laut Hanssen tauscht Janssen nur ein Klischee gegen ein größeres ein: „Sein Mondriaan existiert nur in einem Paralleluniversum, einer fiktiven Realität.“ Janssen betreibe Museumsmarketing und habe Mondriaan zu einem hippen Publikumsmagneten gemacht. In der Nachfolge von Huizinga beschreibt Hanssen seine eigene Methode als „historisch vagabundierend“, denn der Historiker müsse, anders als der Detektiv, das Problem zuallererst finden, darüber stolpern. (245) Mit diesem Buch wirft Hanssen den Knüppel zwischen die Beine der aktuellen Kunstgeschichtsschreibung, die sich zu sehr von der eigenen Faszination leiten lässt und nicht davon, wie die Dinge angetroffen werden und wie man von dort ausgehend alle möglichen Nebenwege erkunden kann.

Den Begriff des „Sublimen“ versteht er als eine Anmutung, „die das gesamte Kraftfeld zwischen den Polen des Wunders und des Grauens überspannt“. Mondriaan ist in seinen Augen nicht nur sublim, sondern auch anarchisch und mystisch. Das mag widersprüchlich klingen, aber laut Hanssen erleichtert ein solcher Forschungsansatz „die Erklärung der Tatsache, dass Mondriaan synchron, aber auch diachron verschiedene scheinbar inkonsistente Positionen der Weltanschauung einnehmen konnte und sich in miteinander im Konflikt befindlichen Milieus aufhielt“. Hanssen sieht als Beispiel für die Erprobung eines solchen methodischen Ansatzes die Arbeiten von Gilles De-

leuze und Félix Guattari (107). Mehr als in seiner Mondriaan-Biographie sind die Beiträge in diesem Buch polemischer Natur. So nimmt Hanssen in scharfen Formulierungen das ganze De Stijl-Festival des Jahres 2017 aufs Korn und sieht darin vor allem eine Marketingstrategie.

„KEIN SCHÖNER LAND“

Mondriaan ist ein Thema, das sich gut zur Entfaltung von Nationalstolz eignet. Er wird oft als der holländische Künstler schlechthin vereinnahmt. Selbst die niederländische Kulturlandschaft wird als Beispiel dafür angesehen, wie De Stijl das Land beherrscht. Es ist daher nicht verwunderlich, dass gerade sein Werk in diesem Jahr so oft hervorgehoben wurde. Jeder, der etwas über diesen Künstler zu sagen hatte, wollte sein Häppchen von diesem Festival abbekommen.

Neben den oben genannten Biographien und dem populärwissenschaftlichen Buch des Den Haager Gemeentemuseums hat Cees W. de Jong eine Veröffentlichung unter dem Titel *Piet Mondriaan. Evolutie* zusammengestellt. Das Buch, das sozusagen ein Gegenstück zu *Piet Mondriaan, der Mann, der alles verändert hat* darstellt, enthält neben Abbildungen seiner Bilder mehrere Essays, u. a. von Katjuscha Otte, Ingelies Vermeulen und Marjory Degen und darüber hinaus zwei Texte von Mondriaan selbst, darunter einen Ausschnitt aus „De Nieuwe Beelding in de schilderkunst“, den er für *De Stijl* geschrieben hat. In chronologischer Reihenfolge werden die Stationen im Leben des Künstlers, „der an der Schnittstelle zwischen einer alten und einer neuen Zeit gelebt hat“, dokumentiert und kurz diskutiert. Die langsame Entwicklung von der figurativen zur abstrakten Malerei wird plausibel dargestellt, aber letztlich ist das Buch nichts anderes als ein gut geschriebener Überblick, aus dem man den Schluss ziehen sollte, dass wir es mehr mit einer Revolution als mit einer Evolution zu tun haben. Damit wird der Titel dann doch wieder in Frage gestellt.

Die Untersuchung der Beziehung zwischen der niederländischen Landschaft und Mondriaan war der Ausgangspunkt eines Buches, das der Kunsthistoriker Marcel van Ool unter dem Titel

Mondriaan. Uit de natuur veröffentlicht hat. Van Ool, der für die Staatsbosbeheer, die Staatliche Forstverwaltung, arbeitet, beginnt mit der Feststellung, dass Mondriaan ebenso wie Rembrandt „eine starke Marke“ darstellte. Wie Janssens Werk ist auch sein Buch von der Liebe zu dem holländischen Maler durchdrungen und er versucht, eine lebendige Sprache zu verwenden. Er bewegt sich zwischen den Büchern von Janssen und Hansen, aber sein Zugang wird durch die Art und Weise bestimmt, wie der Maler die Natur betrachtete. Er untersucht dessen verschiedene Wohn- und Aufenthaltsorte und geht der Frage nach, wie die entsprechende Anregung die bildliche Darstellung verändert hat. Er konnte die umfangreiche Sammlung von Landschaftsgemälden des Gemeentemuseums in Den Haag auswerten und geht ausführlich auf die Spiritualität ein, die der Künstler suchte und die er in seinen Werken zum Ausdruck brachte.

Obwohl das Buch einige interessante Einsichten bereithält, geht der Autor in seiner Analyse, wie die Landschaft Mondriaan, und umgekehrt, wie Mondriaan die Gestaltung der Landschaft geprägt hat, sehr weit. Es ist die Rede von der „Mondriaanisierung der Landschaft“, ein Klischee, das er widerlegen will, dem er aber durch seine übertriebene Aufmerksamkeit gerade Vorschub leistet. Es sind die parallelen Linien, das Gittermuster, das so oft in der holländischen Landschaft vorkommt, die an Mondriaan erinnern. Der Autor fasst das in dem kryptischen Satz zusammen: „Ein Mondriaan ist nicht die Niederlande von oben, sondern das moderne Holland ist als Mondriaan gestaltet.“ Unter diesem Blickwinkel betrachtet der Autor auch die Arbeit der Staatlichen Forstverwaltung und die Art und Weise, wie die Landschaft durch Straßen und Kanäle erschlossen wird. Trotz aller Kenntnisse des Autors bleibt das Buch eine oberflächliche, aber spannende Lektüre des Werkes des Malers. Es wird dabei deutlich, dass Mondriaans Hassliebe zu seiner natürlichen Umgebung ein ständiger Nährboden für seine Kunst gewesen ist.

LANDSCHAFT ODER ESOTERIK?

Anders verhält es sich mit der Mystik und Mondriaans Beziehung zur Philosophie und Esoterik. Obwohl diese Themen bereits mehrfach untersucht wurden, bot das De Stijl-Jahr der Kunsthistorikerin Jacqueline van Paaschen die Möglichkeit zur Vertiefung. Zuvor hatte sich Van Paaschen auf das Werk von Jacoba van Heemskerk konzentriert, die vor allem Landschaften und Stillleben malte, sowie auf Mondriaan in Domburg. Für ihr Buch *Mondriaan en Steiner. Wegen naar Nieuwe Beelding* (Wege zum Neoplastizismus) schrieb Hans Janssen das Vorwort. Ihm zufolge arbeitet die Autorin „unendlich viel subtiler und [ist] weiter gekommen [als frühere Forscher] bei der Klärung von Mondriaans Inspirationsquellen“.

Ausgehend von Transkriptionen, die Mondriaan von Steiners Vorlesungen in den Niederlanden angefertigt hat, und Notizen für einen Artikel, den er in der Zeitschrift *Theosophia* veröffentlichten wollte, untersucht Van Paaschen, welche Rolle die Philosophie und insbesondere Steiner für Mondriaans Kunst und Kunstdoktrin gespielt hat. Die bisher unbeachtet gebliebenen Notizen bildeten den Grundstock für einen Artikel über abstrakte Kunst, in dem Mondriaan versuchte, die Grundzüge seines Werkes zu formulieren. Für Van Paaschen sind der Künstler und Steiner gleichgesinnte Geister, wobei Mondriaan es war, der die Bücher von Blavatsky, Steiner und anderen las, um zu „reinen Ideen“ zu kommen. Der Maler fühlte sich in seinem Hang zum Okkulten bestärkt und beschäftigte sich wohl auch eingehender mit Goethe. Ein beträchtlicher Teil des Buches bleibt jedoch spekulativ und nur für Eingeweihte verständlich. Die Werkgenese lässt sich nur schwer aus der Lektüre und aus den Ideen erklären, die sich Mondriaan über die Essenz von Kunst und Leben zu eigen gemacht hat. Dass seine Suche nach dem Wesentlichen und der Abstraktion, sein Streben nach einer besseren Welt Wurzeln in der Theo- und Anthroposophie hatte, wird man nicht in Abrede stellen, aber was das für seine künstlerische Arbeit bedeutete, bleibt unklar. Mondriaan räumte ein, dass ihn die Lektüre von Steiners Schriften inspirierte, aber wie er diese Ideen in

seiner Kunst umsetzte, ist weniger eindeutig festzumachen. Der Weg, den der Maler für sich selbst eingeschlagen hat, lässt sich nicht aus einer einzigen Quelle erklären, sondern war deutlich komplexer. Ebenso kann De Stijl als formale Quelle für viele spätere Kunstwerke angesehen werden, aber das erklärt noch nicht deren Inhalte. Die Steiner'schen Lehren sind nicht der goldene Schlüssel zum Verständnis von Mondriaans Kunst.

Der Umgang mit den Widersprüchen zwischen Spiritualität und Rationalität kennzeichnet nicht nur die Entwicklung seiner Malerei, sondern prägt auch seine Schriften. Mondriaan war sicherlich kein geborener Schriftsteller, aber er wagte es trotzdem immer wieder, seine Anschauungen in Worte zu fassen. Ihre kryptischen Inhalte, ihre spezifische, oft unverständliche Formulierung und ihr kritischer Impetus verliehen Mondriaans Schriften, vielleicht mehr als denen von Van Doesburg, einen gewissen Reiz. Immer wieder werden sie benutzt, um seine Welt nachvollziehbar zu machen. In *Piet Mondriaan. The Complete Writings. Essays and Notes in Original Versions*, einer überarbeiteten Fassung der Dissertation von Louis Veen aus dem Jahr 2011, werden die Texte einem breiteren Publikum zugänglich gemacht. Dass es jetzt im Buchhandel als Standardwerk präsentiert wird, erstaunt, wenn man bedenkt, dass das RKD Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis und das Huygens Instituut voor Nederlandse Geschiedenis bereits seit mehreren Jahren an einer Mondriaan-Edition arbeiten, einem Projekt, das alle Briefe sowie alle theoretischen und sonstigen Texte online verfügbar machen will (vgl. <https://www.huygens.knaw.nl/huygens-ing-en-rkd-starten-het-mondriaan-editioproject>).

DE STIJL-ARCHITEKTUR

Dem Architekten Jan Wils wurde im Jubiläumsjahr ein Buch über den Papaverhof in Den Haag gewidmet, seinem wegweisenden Entwurf, der kaum eine Nachfolge gefunden hat. Vor 100 Jahren plante die Stadt den Bau dieser Siedlung und wandte sich zunächst an das Büro von Granpré Molière. Aus finanziellen Gründen wurde dessen Entwurf abgelehnt, woraufhin Wils mit seiner an

De Stijl angelehnten Architektur zum Zuge kam. Ursprünglich wollte er den Bau in Beton ausführen, musste aber wegen Schwierigkeiten auf Ziegelsteine zurückgreifen, die dann verputzt wurden. Besonders bemerkenswert ist die Art und Weise, wie die Häuser miteinander verbunden sind. In *De Papaverhof van Jan Wils. 100 jaar Coöperatieve Woningbouwvereniging Tuinstadwijk Daal en Berg*, das der Experte für die Architektur im Den Haag der Zwischenkriegszeit, Marcel Theunissen, verfasst hat, wird dessen Geschichte von den Anfängen bis in die Gegenwart aufgearbeitet. Es standen nur begrenzte Mittel zur Verfügung, und das Buch sollte auch die Meinungen der heutigen Bewohner und einiger Nachkommen von De Stijl-Künstlern zum Ausdruck bringen. Theunissen konnte die von ihm entdeckten Protokolle von Vorstand und Aufsichtsrat des „Kooperativen Wohnungsbauvereins Tal und Berg“ auswerten, die noch immer in einem der Häuser der Siedlung aufbewahrt werden. Einen tieferen Einblick in die innovativen Ideen zur Verbindung der Häuser, die Wils entweder aus dem Werk von Frank Lloyd Wright oder dem Büchlein *Vom Sparsamen Bauen* von Heinrich de Fries und Peter Behrens von 1918 gewonnen hat, bietet das Buch jedoch nicht, es präsentiert aber eine Fülle bisher unbekannter historischer Fotografien.

Auch in einem anderen Fall wird das Werk von Wils und anderen De Stijl-Architekten und ihre Beziehung zu dieser Kunstrichtung kaum näher diskutiert: Das Gemeentemuseum in Den Haag organisierte, größtenteils mit Material des ehemaligen Nationalen Architekturinstituts (heute „Nieuwe Instituut“), eine nach Aufgaben und einzelnen Gebäuden gegliederte Ausstellung zum Thema „Architectuur en Interieur. Het Verlangen naar Stijl“ (10.6.–17.9.2017), die jedoch leider nicht von einer aussagekräftigen Publikation begleitet wurde. Den Besuchern wurde einzig eine Zeitungsbroschüre mit Bildunterschriften zur Verfügung gestellt. Wieder einmal hat das Rotterdamer Institut die Gelegenheit, sich international zu präsentieren, auf bedauerliche Weise vergeben. Von der einst florierenden Architekturpolitik des niederländischen Staates, die sich auf histori-

sche Ansätze stützte, ist so gut wie nichts mehr übrig.

Niemand hat es in diesem De Stijl-Jahr unternommen, die Arbeiten verschiedener Künstler zu vergleichen und die Ähnlichkeiten und Unterschiede herauszuarbeiten. Mondriaan stand im Mittelpunkt, und Van Doesburg wurde in den Hintergrund gerückt. Einige andere Künstler erhielten ebenfalls etwas Aufmerksamkeit, aber die Namen von Willem van Leusden, J. J. P. Oud oder Robert van't Hoff suchte man vergeblich. Insbesondere die Bedeutung der beiden letztgenannten blieb unterbelichtet. Abgesehen von der genannten Studie über die *Maison d'Artiste* von Van Doesburg und Van Eesteren spielte die Architektur keine Rolle. Die einzige Ausnahme bildete Gerrit Rietveld als derjenige, der De Stijl Farbe gegeben hat.

ROT-BLAU WIE RIETVELD

Utrecht ist die Stadt von Rietveld, neben Mondriaan der bekannteste Künstler der De Stijl-Bewegung. Das Rietveld-Schröder-Haus ist die Ikone der De Stijl-Architektur. Darüber hinaus ist der berühmte rot-blaue Stuhl zu erwähnen, der in verschiedenen Ausführungen rekonstruiert wurde. Mit dem kleinen Ausstellungskatalog *Rietvelds Meesterwerk. Leve de Stijl* leistete das Centraal Museum in Utrecht, das das architekturhistorisch bahnbrechende Haus verwaltet, seinen Beitrag zum De Stijl-Jahr. Darin geht es nicht nur um die Entstehung des Hauses, sondern auch um den kulturellen Kontext, in dem es entworfen wurde. Rietvelds Beziehung zu seiner Heimatstadt und die Rolle der Auftraggeberin und Mitentwerferin Truus Schröder-Schräder werden kurz besprochen. Rietvelds „Meisterwerk“ wird beschrieben als „nicht das Werk eines exzentrischen Einzelgängers und eines zu reichen Bauherren, nein, es war ein Kunstwerk, das aus einer Freiheit des Denkens und Handelns entstand, die sonst in Utrecht selten war“. Damit ist offenbar alles gesagt. Die Broschüre fasst die vorhandene Literatur zusammen und kann als kleiner Führer dienen, aber nicht als Einführung in die anstehende Restaurierung des Hauses betrachtet werden, zu der

eine umfangreichere Dokumentation erforderlich wäre.

Viele Wissenschaftler und Verleger nahmen das Festival als Möglichkeit, Bücher zu publizieren, die im Licht von De Stijl gesehen werden sollten. Zum Beispiel brachte die Stiftung Erben Rietveld eine Studie über die Arbeit von Rietveld in Reeuwijk heraus. Dank der Bemühungen des Bürgermeisters und seines städtebaulichen Beraters realisierte der Utrechter Architekt in den Jahren 1957 bis 1960 zwei Wohnungsbauprojekte, die nicht sonderlich bekannt und durch verschiedenste Um- und Anbauten in ihrem Ursprungszustand nicht mehr nachvollziehbar sind. Das Problem, ob und wie man diese Häuser restaurieren soll, steht an. Der Abriss droht, und die Bewohner sind in Aktion getreten. Das Büchlein bietet nicht nur eine detailreiche Dokumentation der Wohnanlage, in der das „Om en Om“-Prinzip (bei dem die Wohnungen spiegelbildlich nebeneinander angeordnet sind und die Haustür an der jeweils anderen Seite des Hauses liegt) zur Anwendung gekommen ist, das Wils bereits 1919 in seinem Papaverhof eingesetzt hatte, sondern auch die Vorgeschichte und eine gründliche Analyse der Vorzeichnungen. Es hat sein Ziel erreicht, indem es die architekturhistorische Bedeutung der Häuser unterstreicht und einen wertvollen Beitrag zur Erforschung von Rietvelds Werk leistet.

Gleichzeitig legte der Architekt einen Entwurf für die Weberei „De Ploeg“ in Bergeijk vor – für den einzigen Industriebau, der von ihm realisiert wurde. Die Renovierung und der Umbau des Gebäudes führten zum von Toon Lauwen herausgegebenen Fotoessay *Rietveld's design factory renewed* (Aerial Media Company 2017), der eine Dokumentation der Restaurierung und der Nutzung des Gebäudes unternimmt. Allerdings wird das Gebäude nur in Madelein Steingas Beitrag historisch kontextualisiert und auf die Gruppe herausragender Künstler und Auftraggeber in Bergeijk eingegangen. Insofern ist das Buch für den, der eine historische Untersuchung erwartet, eine Enttäuschung, zumal er die Reproduktion von Vorzeichnungen und historischen Fotografien vermisst. Mehr als eine zweisprachige (englisch/nie-

derländisch) Werbebrochure des neuen Besitzers für seine Firma „Aerial Media“ ist nicht dabei herausgekommen.

Alles in allem war es ein zumindest mengenmäßig ertragreiches Jahr. Zusätzlich zu den bereits vorhandenen Publikationen zu De Stijl und zu den an der gleichnamigen Zeitschrift beteiligten Künstlern wurde ein weiterer Regalmeter gefüllt. Man könnte vermuten, dass das Publikum nach diesem Jahr mit De Stijl übersättigt wäre – und das ist zum Teil auch der Fall. Das nationale Festival hat viele Museen auf Trab gehalten und vielen Projekten, die sich mit nach wie vor unerforschten Aspekten dieser Kunstrichtung beschäftigen wollten, den Wind aus den Segeln genommen. Die Zeitschrift *De Stijl* selbst, Ausgangspunkt der gesamten Veranstaltung, wurde – abgesehen von dem Artikel von Van Faassen und Renders über die Anfänge – kaum im Detail diskutiert, ebenso wenig wie die Publikationen von Van Doesburg. Vielleicht war die ihm 2016 in Brüssel gewidmete Ausstellung und das umfangreiche Katalogbuch von Gladys C. Faber *Theo van Doesburg: A New Expression of Life, Art, and Technology* (Yale U. P.) schuld daran, dass ihm im Rahmen des Jubiläums nicht die gebührende Aufmerksamkeit zu Teil wurde. Aber das war nicht das einzige Manko des De Stijl-Jahres. Die Tatsache, dass nirgends eine umfassende Schau über De Stijl zu sehen war und dass man sich im Lokalen verlor, hat der Veranstaltung nicht gutgetan, auch alle Fragmente zusammengekommen ergaben kein zutreffendes Bild vom Gesamtphänomen.

HAUPTSACHE PUBLIKUMSWIRKSAM

Für diejenigen, die alle Orte besuchen wollen, an denen Spuren von De Stijl zu finden sind, haben Paul Groenendijk, Piet Vollaard und Peter de Winter, bekannt als die Macher des Führers zur modernen Architektur in den Niederlanden, eine Broschüre zusammengestellt, in der sämtliche möglichen Orte und Adressen mit kurzen Beschreibungen zu finden sind. Die Autoren haben die Kriterien für die Auswahl der Gebäude, Denkmäler und öffentlich zugänglichen Kunstwerke sehr weit gefasst, was die faktische Beziehung zu De

Stijl häufig im Unklaren belässt. Das Büchlein wird zweifellos im Umfeld des Kulturtourismus Absatz finden, aber es ist kaum von Wert für diejenigen, die vertiefte Kenntnisse erwerben wollen.

Zum Ende des Jahres kam schließlich noch die Arbeit *Peggy/Nelly. Peggy Guggenheim and Nelly van Doesburg advocates of De Stijl* von Doris Wintgens über die beiden (späteren) Verfechterinnen von De Stijl heraus. Beide haben viel für die Vermittlung moderner Kunst und insbesondere der Arbeiten aus dem Nachlass von Van Doesburg getan. Sie beförderten seine Rezeption und organisierten früh Ausstellungen. Das Leben der beiden Frauen wurde von der Kuratorin des Museums De Lakenhal in Leiden akribisch untersucht. Sie zeigt, wie sie sich nach Van Doesburgs Tod 1931 mit seiner Arbeit auseinandersetzten und wie sich hieraus eine enge Freundschaft ergab. Dieses reich bebilderte Buch wird sicher beim Publikum gut ankommen, da es gegenwärtig ein großes Interesse an der Rolle und Bedeutung von Frauen in der Kunstwelt gibt. Es trägt allerdings wenig zu einem besseren Verständnis von De Stijl bei.

Neben all diesen Publikationen gab es auch mehrere Magazine und Fachzeitschriften, die Artikel über De Stijl publizierten. Die zweite Ausgabe von *Kunstschrift* widmete sich ganz dem Phänomen, und das RKD gab dem Thema in seinem Bulletin Raum, indem es Beiträge zu einer Ausstellung im Jahr 1925 und zu Agnita Feis, Van Doesburgs erster Ehefrau, veröffentlichte. *De Boekenwereld* widmete eine ihrer Ausgaben dem Modernismus, und obwohl es hierbei kaum um De Stijl ging, nutzte man die Gelegenheit, um Sondermarken von 2017 zum Thema auf dem Umschlag zu reproduzieren. Die Architekturstudenten in Eindhoven widmeten einigen Mitgliedern von De Stijl einen Teil ihrer Zeitschrift *Archiprint*, und Suzanne Jansen veröffentlichte einen Roman mit Cor van Eesteren als Hauptfigur unter dem Titel *Ondanks de zwaartekracht* (Trotz der Schwerkraft). Die Niederlande schienen sich mit den Farben Rot-Blau-Gelb zu identifizieren, aber im Ausland gab es wenig Resonanz auf den De Stijl-Jubiläums-Zirkus. Nur das Marta Herford Museum richtete eine kleine Ausstellung aus und stellte eine Zeit-

schrift zusammen. Diese Auseinandersetzung von zeitgenössischen Künstlern mit einem historischen Phänomen wurde von der niederländischen Botschaft und dem Mondriaanfonds gefördert.

Zusammenfassend kann man sagen, dass nur wenige es gewagt haben, die Entwicklung von De Stijl bis in die Gegenwart hinein zu verfolgen und zu untersuchen, wie in der Vergangenheit mit diesem Phänomen umgegangen wurde. Tatsächlich stellen nur Van Straaten und Anthonissen eine ländliche Ausnahme dar. Sie blickten sogar über die Grenzen der Niederlande hinaus und machten bemerkenswerte Entdeckungen. Viele Museen favorisierten kleine Ausstellungen ohne einen Katalog oder sonstige Begleitpublikation. Die kunsthistorische Agenda in den Niederlanden wird von The-

men bestimmt, die sich leicht vermarkten lassen und deren Hauptziel nicht mehr in der wissenschaftlichen Erschließung liegt. Zu Recht hat Léon Hanssen das vom Kommerz geprägte Festival missbilligt. Qualität wird oft dem Ziel aufgeopfert, ein breites internationales Publikum zu erreichen. Instrumentalisierung von Kunst zur Stärkung der nationalen Identität und zur Steigerung der Besucherzahlen in den Museen – so könnte die wenig erbauliche Zukunft aussehen.

DR. HERMAN VAN BERGEIJK
Technische Universiteit Delft,
Postbus 5, NL-2600 AA Delft,
H.vanBergeijk@tudelft.nl

„Zum Zweifeln fehlen mir die Gründe!“ Oder: Wieviel Ungewissheit vertragen Bilder?

Visuelle Skepsis.

Wie Bilder zweifeln. Workshop der Universität Hamburg in Kooperation mit dem Warburg-Haus, Maimonides Centre for Advanced Studies, 11.–12. Dezember 2017

Wenn wir zweifeln, stellen wir infrage oder werden unsicher. Der Zweifel zerstört also Konzepte wie Gewissheit, aber auch Glaube oder Wissen. Er steht etymologisch in einer komplexen Beziehung zur Skepsis, die epistemologisch auch als Antipodin zu Wahrheit, Wirklichkeit und Wahrscheinlichkeit verstanden wird (vgl. Michael Albrecht, Skepsis, Skeptizismus und Stefan Lorenz, Zweifel, in: Joachim Ritter u. a. [Hg.], *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 9, Darmstadt 1995, Sp. 938–974 und Bd. 12, 2004, Sp. 1520–

1527). Aber können nur Menschen zweifeln oder können Bilder es auch? Gibt es genuin bildliche Zweifel, also den Zweifel *im* Bild oder nur den Zweifel *am* Bild? Wo würde dieser ansetzen und wo an seine Grenzen stoßen? Schon im telgegebenen Ausruf Ludwig Wittgensteins wird deutlich, dass dieser im Gegensatz zu René Descartes' systemischem Zweifel Bedingungen voraussetzt, die nicht angezweifelt werden können, dass „der Zweifel nur auf dem [beruht], was außer Zweifel steht“ (*Über Gewissheit*, hg. v. Gertrude E. M. Anscombe/Georg H. von Wright, Frankfurt a. M. 1970, 10 u. 134). Diese Notwendigkeit von Gewissheit für die Ungewissheit berührt für Bilder die Frage nach ihrer Negationsfähigkeit. Denn nach Wittgensteins Prämissen: „Ich kann ein Bild davon zeichnen, wie Zwei einander küssen; aber doch nicht davon, wie Zwei einander nicht küssen“, ist die vollkommene Negation *durch* Bilder aufgrund ihres affirmativ deiktischen Charakters nicht möglich und lässt daher nur das Bezweifeln von Teilen und Aspekten, also den partiellen Zweifel, zu (Wittgenstein, Bemerkungen, in: *Wie-*