

Gheyns I., Jan Mullers, aber auch Abraham Bloemaerts oder Crispijn de Passes, oder schließlich des Verlagshauses von Cornelis Claesz und Willem Jansz Claesz mit seinem durch den Verkaufskatalog von 1610 ausgesprochen gut dokumentierten, auf ältere Platten spezialisierten Angebot.

Im Katalog der Ausstellung im Rijksmuseum, deren Präsentation der Druckgraphik einen ausgezeichneten Platz einräumte, bleibt die Druckgraphik gleichwohl eigentümlich marginalisiert. Im Überblick über die Epoche, den Wouter Kloek (»Northern Netherlandish Art 1580-1620«, *Dawn...*, S. 15-111) vorlegte, ist sie zwar oft genannt, aber nicht eigentlich einbezogen, im Aufsatz über die Verleger ist eine allgemeine Darstellung nicht angestrebt.

Die Aufsätze zu Goltzius im *NKJ* sind für jede weitere Beschäftigung mit diesem Künstler unverzichtbar. Auch hier aber führt die starke Segmentierung der Fragestellung zunehmend weg von einem historisch anschaulichen Bild. Die künstlermonographische Betrachtung von Goltzius als Stecher hätte auch seine Arbeiten für Antwerpener Verlage oder seine Porträts einzubeziehen, eine Charakteristik des Verlegers hingegen wird sich auf Dauer nicht nur mit dem strenggenommenen bildkünstlerli-

chen Anteil an den Drucken beschäftigen können, sondern Gedichte oder Widmungen als integrale Bestandteile der Werke miteinbeziehen müssen. Ein weiterer Aspekt, den die Verlagsgeschichte – wie auch die Sammlungsgeschichte – dringend nahelegt, fehlt in den besprochenen Publikationen. Verlagshäuser wie Hondius oder Visscher bestreiten ein Drittel oder gar die Hälfte ihrer Produktion in Neuauflagen bereits andernorts publizierter Werke, in Teilen sogar mit deutlich älterer Kunst (zumindest in Kopien). Die Beschränkung der wissenschaftlichen Perspektive auf die jeweils zeitgenössischen Werke erfaßt damit aber nur einen Ausschnitt der Produktion. Es ist das Nebeneinander von älterer und zeitgenössischer Kunst, das die historische Situation weit stärker charakterisiert, als Publikationen oder Ausstellungen in aller Regel ahnen lassen. In solchen Konfrontationen aber, die sich gerade auch für Ausstellungskonzeptionen denken lassen, könnte die historische Rezeption, die doch immer auch der Rahmen für die jeweils zeitgenössische Kunstproduktion ist, in historisch abgesicherter Form wieder anschaulich werden.

Barbara Welzel

Horizontal-Vertikal

Beobachtungen zur Entwicklung des Neoplastizismus

Aus Anlaß der Ausstellung »Piet Mondrian 1872-1944« im Haags Gemeentemuseum, 18. Dezember 1994 – 30. April 1995 / National Gallery of Art, Washington, 11. Juni – 4. September 1995 / The Museum of Modern Art, New York, 1. Oktober 1995 – 23. Januar 1996

Die hermetische Strenge des Werkes von Piet Mondrian trifft gegenwärtig offenbar nicht den Zeitgeist; die seit 1971 größte Schau des Gesamtwerks in Den Haag blieb von Besucherrekorden verschont. Dabei verdient die

186 Gemälde und Studien zeigende Retrospektive größte Aufmerksamkeit. Nicht streng chronologisch, sondern auch nach inhaltlichen und formalen Bezügen ausgerichtet, erlaubte die Hängung es, den historischen

Werkprozeß auch in seinen Sprüngen zu verfolgen und die dem Gesamtwerk zugrundeliegende Problematik in ihrer Dynamik zu studieren. Der auch in deutscher Sprache (im Benteli Verlag Bern) erschienene Katalog enthält hervorragende (Farb)reproduktionen. Erstmals sind die Gemälde mit den Originalrahmen (soweit vorhanden) abgebildet, außerdem mit Wiedergaben früherer Zustände oder Rahmungen, mit ausführlichem, z. T. neuem Datenmaterial versehen. Besonders der analytische, die gesamte Werkentwicklung seit Mondrians Kubismus-Rezeption 1911 ins Auge fassende Essay von Yves Alain Bois (»Der Bilderstürmer«, S. 313-380) trägt zur Wichtigkeit dieser Publikation bei.

Mondrian vor Mondrian

Es gibt kaum ein malerisches Œuvre, das dem Mondrians an innerer Entwicklungslogik entspricht, sieht man ab von dem der Haager Schule verpflichteten Frühwerk. Die in Den Haag gezeigte Werkauswahl unterstützt Bois' Periodisierung, die mit der Entdeckung des Divisionismus 1908 und verstärkt mit dem Kubismus»Schock« 1911 Mondrians eigentliche künstlerische Entwicklung beginnen läßt. Darüber hinaus macht eine knappe, aber gezielte Auswahl an noch früheren Bildern sichtbar, wie sich die abstrakte selbstreferentielle Thematik des reifen Werkes doch hier schon ankündigt: in romantischen Sujets ist die Suche nach der (später theosophisch begründeten) »universalen« Einheit schon formuliert als Tendenz zur flächigen Vereinheitlichung der Bildgründe. Die hierarchischen Positionen von »oben« und »unten«, Nähe und Ferne attackiert Mondrian bereits in seinen von fahlen Erd-, Grün- und Rosatönen dominierten Landschaften. Mit ihren hochgelegten Horizonten über Wasserflächen suggerieren sie keineswegs Weite, sondern schaffen immer nahsichtige Konfigurationen, da die verdunkelten Baumgruppen mit ihrer Spiegelung zu einer Silhouette verschmelzen

(Kat. 4-11). Desgleichen scheint das Rasterprinzip bereits präsent in dem sich verselbstständigenden Gespinst aus Ästen, das die »Dorfkirche« (Kat. 1) wie den Himmel über ihr mit der Erde verspannt und zugleich, Constables und Schinkels Kathedralbilder paraphrasierend, einen sakralen Bogen bildet, dem die Kirche einbeschrieben wird. Dieses sphärische, auf Totalitätweisende Element bleibt in Mondrians Schaffen bis zur endgültigen Konzentration auf Horizontale und Vertikale in den Rasterbildern von 1918 präsent. Erst mit dem Abwurf der gekrümmten Linie wird Mondrian zu Mondrian. Es mag deshalb sinnvoll sein, ihre Funktion im Frühwerk zu betrachten.

Gegenüber Caspar David Friedrichs verwandten »Gespinst«-Bildern etwa, z. B. dem Dresdener Gemälde »Bäume und Sträucher im Schnee« (1828), das die Abwesenheit des »erlösenden« Ausblicks radikal und ohne Versöhnung zum Ausdruck bringt, treibt Mondrians »Dorfkirche« die Eliminierung des Sujets einerseits weiter durch die demonstrative Vergitterung des Kirchenmotivs, andererseits ist, durch die Einbeziehung des sakralen Bogenmotivs, die Negativität wieder aufgehoben. Eine nicht in den Katalog aufgenommene Zeichnung von 1906 (siehe Kat. Ausst. *Mondrian. Zeichnungen, Aquarelle, New Yorker Bilder*, Staatsgalerie Stuttgart 1981, Nr. 21) verdichtet diese romantischen Motive: das Baumskelett wird ausdifferenziert zu einer gewebeartigen Struktur, in die der dahinterliegende Bauernhof ohne jede räumliche Distanzierung bis zur Unkenntlichkeit eingeflochten wird. Durch die Spiegelung der Baumkronen wird das Ganze zu einer fasrig umgrenzten sphärischen Fläche gestaltet, die mit ihrer synthetischen Kraft wiederum der Entleerung des Motivinhalt Einhalt gebietet, im übrigen die Ovalform der späteren Ozeanbilder vorwegnimmt.

Eine verblüffende Korrelation zum Werk des deutschen Romantikers Friedrich beweist auch das mit Kohle gezeichnete ausschnittshafte »Selbstbildnis: Augen« (Kat. 16). Mondrian konzentriert sich ähnlich wie Friedrich in seinem letzten Selbstportrait von 1810 auf den durchdringenden Blick des rechten Auges. Anstelle der grotesken Kontrastierung in Licht und Schatten wählt er jedoch analog zum Landschaftswerk den Weg einer symbolischen Harmonisierung. Das Auge erweitert sich gleichsam in skizzenhaft gestrichelten konzentrischen Ovalen zur visionären Abbeviatur eines Gestirns oder kosmischen Nebels, freilich mit Hilfe van Gogh'scher Stilmittel und offensichtlich dem Selbstverständnis des 1908 mit der theosophischen Gesellschaft Kontakt suchenden Malers Ausdruck verleihend.

Der Bilderstürmer oder: Die Suche nach der universalen Einheit.

Mondrians künstlerisch-philosophische Intention auf Abschaffung des »Partikulären« zugunsten universaler Harmonie ist schon in diesen frühen Werken mit Hilfe solcher symbolischer Formen ausgesprochen, also bereits vor der Vertiefung des Malers in Rudolf Steiners Lehren und lange vor der Entwicklung des Neoplastizismus. Dies mag die dem Werk nachgeordnete Rolle der Theorie bezeichnen. Sie spielt, wie Bois hervorhebt, die Rolle eines Katalysators für Mondrians künstlerische Entfaltung; aber sie bleibt, dies ist zu ergänzen, in ihrer abstrakten Allgemeinheit weit entfernt von der künstlerischen Konkretion, ja es ist zu vermuten, daß Mondrian in seinem Denken die universalen Symbole seines Frühwerks sehr viel stärker festhält als dies seine Malerei tut. Bois trägt dem Mißverhältnis zwischen Theorie und Werk insofern Rechnung, als er die Philosophie des Künstlers auf die innere Gesetzmäßigkeit und Entwicklung seiner Kunst zurückführt. Mondrian ist für ihn »Bilderstürmer« nicht mehr im Sinne von Jaffés geistesgeschichtlicher Ableitung aus dem Calvinismus; Ikonoklasmus meint vielmehr die fortschreitende Destruktion des wesentlichen Bildmediums und der ihm eingeschriebenen hierarchischen Beziehung des Einzelnen auf ein Ganzes, der Darstellung auf einen Hintergrund. Von dieser kunstimmanenten, letztlich auch nicht auf Mondrian zu beschränkenden Reflexionsarbeit erhält Mondrians Terminologie, seine Suche nach Überwindung des »Tragischen«, »Natürlichen« oder »Partikulären« zugunsten des Universalen ihren Sinn.

Die zwischen 1908 und 1911 stattfindende Auseinandersetzung mit dem neimpressionistischen und dem fauvistischen Farbkontrast bildete den Auftakt zur Werkschau. Intensiv leuchtend erwarteten die mentalen Vertikalen des Leuchtturms von Westkapelle, der Windmühlen von Domburg und des Waldes bei Oele die Besucher. »Die rote Mühle« (Kat. 28) repräsentierte in diesem Raum durch ihre reduzierte Farbskala und die einfachen geschlossenen Formen nicht

nur den symbolistischen Ausklang jener Phase; es zeichneten sich hier auch die Konsequenzen jenes schon berührten inneren Problems des Frühwerks ab, das Mondrian in »Evolutive«, von einem Kritiker hämisch »Die theosophischen Grazien« genannt (nicht in der Ausstellung, aber in einer speziellen Auswahl der Sammlung des Gemeentemuseums präsentiert), sozusagen regressiv löste, bevor die Entdeckung des Kubismus ihm neue Wege eröffnete. In der »Windmühle im Sonnenlicht« von 1908 (Kat. 13) setzt Mondrian neben dem Motiv der Wasserspiegelung noch die buntfarbig flimmernde Fleckentextur ein, um Gebäude und Landschaft in einer anaturalistischen Flächenfiguration zusammenzuschließen. Mit der Abwandlung der Primärfarben in einen sonnig durchfluteten Klang aus rötlichem Ocker, Gelb und Hellblau bleibt der Gedanke an Licht und Schatten wirksam, anders als in der Version von 1911, die die Mühle frontalisiert und gegenüber dem Hintergrund vereinzelt, sie zudem aus einer extrem nahen, realistisch nicht nachvollziehbaren Betrachterposition wiedergibt. Anstelle einer fluktuierenden Oberfläche bietet sich hier das von jedem natürlichen Eindruck entfernte Ultramarin des Himmels dar, dessen saugende Wirkung sich mit einem stechenden Eindruck paart und so dem tiefen, bräunlich abgetönten Rot der Mühle keineswegs den Vorrang läßt. Mondrian versucht allein durch die Farbigkeit und die kreuzförmige Verspannung der Windmühlenflügel mit den Bildrändern das Gleichgewicht in der Ebene herzustellen. Motiv und Bildgrund sind allein mit den künstlerischen Mitteln der Linie und der Farbe einander angenähert; »universale Einheit« wird nicht mehr in der Sphärenform eines Motivs und auch nicht mehr in der an Munch orientierten emotionalisierten Silhouette (Kat. 17) aufgesucht, die anstelle der äußeren die innere psychische Natur zur Geltung brachte. Doch wie um diese verlorene Analogie zwischen Kunst- und Naturform nachzutragen, appliziert Mondrian dem Schnittpunkt der Windmühlenflügel eine liegende blaue Rautenform, die gegen das Himmelsblau absticht. Daß diese, skurril genug, in Gestalt der Brustwarzen und des Nabels der dritten Frauenfigur in »Evolutive« wieder bemüht wird, zeigt (zumindest in der Verbindung mit dem Stern) ihre intendierte Symbolfunktion als Zeichen des Universalen, die sie als Ersatz für den Bogen oder die Ovalform kenntlich macht. (Die Raute stammt ebenfalls vom Motiv der Spiegelung im Landschaftswerk ab, nur handelt es sich um die Spiegelung der Dreiecksform des Daches; siehe »Haus am Gein« 1900, abgebildet bei Jaffé 1971, 1990, S. 53.)

Wenn Mondrian die Raute dem »Leib« der Mühle wie dem der Frauen anheftet, versucht er sich in einer philosophischen, wenngleich innerkünstlerischen Deutung seiner allmählichen Abkehr vom Naturmotiv. Die Kluft, die zwischen dem Sujet und der abstrakten, als Sinnbild ausgewerteten Form aufgerissen ist, läßt sich

aber nicht mehr überbrücken. Sie war nur zu schließen, solange ein gestischer Pinselstrich oder eine pointillistische Technik den Bildgegenstand und seinen Hintergrund gleichermaßen ergriff und in der Zergliederung zur Ganzheit gestaltete. Die kleinformatischen, skizzenhaft wirkenden Dünen- und Meeresbilder von 1909 (Kat. 19-24) stellen dieses fragile Gleichgewicht zwischen dem Naturvorwurf und der Farbform ein letztes Mal her. Schon die monumentale »Präzisierung« dieser schwerelosen Streifenkompositionen aus gegenläufigen Bögen durch geschlossene, linear verfestigte Farbfelder, wie sie das große Dünenbild des Guggenheim Museum zeigt (Kat. 27), führt zu einer spannungslosen Stilisierung nicht unweit von »Evolutive«.

Diese »falsche« Einheit von Form und Motiv, die Bois mit Recht in den frühen kubistischen Versuchen Mondrians ausmacht, ist also schon ein Problem des Symbolismus, der zwar die optisch pulsierende Oberfläche des Neoimpressionismus zum Verschwinden bringt und damit den letzten Rest des atmosphärischen leeren Raums aus dem Bild verbannt, mit der Verflächigung aber die Gefahr literarisch-plakativer Eindeutigkeit (»Evolutive«) oder dekorativer Gleichgültigkeit (»Sommer, Düne in Zeeland«) mit sich bringt, so daß die Hierarchisierung sich doch auf dem einen oder anderen Weg wieder einschleicht.

Kubismus-Rezeption 1911-14

Die von einer schweren Krise begleitete Entscheidung des annähernd 40jährigen Mondrian, sich vom erfolgreichen Adepten der Moderne zum Avantgardemaler zu bilden, gewinnt vor diesem Problemhintergrund eine heroische Qualität. So prägt sich die Eliminierung der Farbe in den früher Pariser Bildern, im Ausstellungsrundgang den ausgereift und subtil-fulminant wirkenden Dünenbildern folgend, nachdrücklich ein – als eine geradezu asketische Selbstdisziplinierung, die zunächst einen eklektisch anmutenden Akademismus hervorbringt, dessen unscheinbare Züge jedoch das unermüdliche Weiterarbeiten an den oben beschriebenen Problemen der Frühzeit deutlich werden lassen. Am Motiv des Baumes, der die sphärische Form des symbolistischen Peitschenknall-Ornaments weiterträgt, wird, ganz im Sinne von Bois' Argumentation, verständlich, was Mondrian in Paris lernte: er eignet sich das kubistische Raster an, um das Ganze der Bildoberfläche

auf konstruktiv plastischem Wege zu gewinnen. Eine Besonderheit, die Bois nicht genügend herausstreicht, ist schon dieser frühen Kubismus-Rezeption eigen. In dem Augenblick, wo die kalligraphische Gebärde des »Roten Baums« (Kat. 15) dem Relief des »Grauen Baums« (Kat. 30) weicht, treten erstmals Linie und Fläche – in Gestalt der Äste und ihrer einzelnen ausgefüllten Zwischenräume – als antithetische Elemente in der Bildebene gegeneinander auf, um sich in der Verschränkung gegenseitig zu stabilisieren. Es wird deutlich, daß Mondrian mit den genuin kubistischen Themen und Zielen (siehe die Version des »Stillebens mit Ingwertopf«, Kat. 29, 34), auch mit Cézannes Landschaft (zitiert in Kat. 31), nichts anfangen konnte; daß es ihm gar nicht um die polyperspektivische Zergliederung des Gegenstands ging. Mondrian übernimmt lediglich die kubistische Technik der Facettierung, um an »seinen« Motiven – Meer und Baum – weiterzuarbeiten. Mit ihrer Hilfe gelangt er zu der dialektischen Entgegensetzung von Linie und Fläche, zu einer Komposition aus dem Widerspruch. Mondrian ist zugleich »näher« am Motiv und von ihm bereits völlig gelöst, insofern er z. B. den Baum in ihm zugrundeliegende gedachte Linienverhältnisse auflöst. Die flächigen Elemente sind stets völlig unabhängig vom Sujet, anders als bei den Kubisten, die hier doch vereinzelt Wiedererkennungswerte einflochten.

Nach und nach wird die Bogenform zurückgedrängt, die in der Baum-Serie (Kat. 35-38) noch vorherrscht. In einer Reihe zeichnerischer Baumstudien (Kat. 41-43) »übersetzt« Mondrian außerdem die Diagonale in Treppeinstufungen, führt sie also auf die »Urbeziehung« von Vertikale und Horizontale zurück. Das bedeutet nicht einfach eine Abstraktion des Naturmotivs, vielmehr erbringt dieser Übersetzungsvorgang eine Homogenisierung von Darstellung und Bildformat zustande, die in »Tableau No. 2« (Kat. 48) malerisch eingelöst wird. Die mimetische

Bezugnahme der Bildelemente auf die Bildränder ist allerdings eingeschränkt durch die sphärische »Maskierung«, die eine Gestalthaftigkeit der Darstellung aufrecht erhält. Das Baumskelett ist zwar zum Raster verwandelt, doch selbst in dieser maximal »digitalisierten« (Bois) Formierung des binären Systems aus Horizontalen und Vertikalen ist die »Wachrichtung« des Baumstamms wie die horizontale Ausbreitung der Baumkrone noch zu ahnen. Dennoch überwindet Mondrian mit der Annäherung an das quadratische Format und durch das zentrale Achsenkreuz weitgehend schon die organischere Vertikalität des analytischen Kubismus.

Eine der spannendsten Entwicklungen beginnt Ende des Jahres 1913 (Kat. 49). Mondrian vereinfacht das kubistische Facettensystem zur Komposition aus geschlossenen Rechtecken und führt die Buntfarbe wieder ein. Rosa und Hellblau, bekannt von der Palette des neoimpressionistischen Frühwerks, werden konfrontiert mit dem kubistischen Ocker. Die skizzenhafte Faktur weicht einer begründigten Linienführung, die Flächen treten in den Vordergrund; das Weiß verliert seine Lichtwirkung. In dieser zunehmenden Deutlichkeit der Scheidung zwischen Linie und Fläche einerseits und der Korrespondenz beider Elemente andererseits liegt die *ratio* dieses Schrittes, welche durch die von Bois diagnostizierte Angst vor Monotonie nur unzureichend erfaßt ist. Anders als der synthetische Kubismus kappt Mondrian nicht die analytische Tendenz zum All Over, sondern setzt sie am Ende durch. Er »belebt« nicht etwa das System des kubistischen Rasters, sondern befreit es von den Schlacken der altmeisterlichen *peinture*. Die Einheitlichkeit des kubistischen Reliefs, die auf der Kleinteiligkeit und atmosphärisch transparenten Diffusion von Linie und Fläche, vor allem also auf dem Helldunkel beruhte, wird als Aufgabe neu gestellt. Mondrian vereinfacht dazu das kubistische Prinzip der rhythmischen Gliederung

und führt das ältere Prinzip des Farbkontrastes als ein konkurrierendes Mittel ein. Der neue Gegensatz zwischen Linie und Farbe artikuliert die für Mondrians Werk von nun an typische Dynamik, eine aus dem Widerspruch wirkende, das Bild »plastisch« machende Kraft. Den durch stärkere Kontraste zustande kommenden Eindruck räumlicher Überlagerung versucht Mondrian einzudämmen durch zunehmende Aufhellung und Buntfarbigkeit der Palette. Die Helldunkelwerte werden ersetzt durch eine spannungsvolle Balance aus Farbwerten gleicher Helligkeitsstufe; besonders deutlich ist die Umdeutung des kubistischen Ockergelbs von ihrer ursprünglich luminaristischen zu einer koloristischen Qualität in der Konfrontation mit den extrem »flachen« Farben Pink und Hellblau. Die Rechteckform mag, wie Bois vermutet, durch Mondrians Schoenmaker-Lektüre ihre philosophische Rechtfertigung erhalten haben: jede Vertikale und jede Horizontale sollte immer wieder unterbrochen werden, um das Zustandekommen des »Partikulären« zu verhindern. Aber auch das Rechteck hat den Geschmack des »falschen Ganzen«. Mondrian findet es in einem Brief an van Doesburg Ende 1915 »zu absolut«. So läßt sich sein Werk ebenso beschreiben als Versuch, das Rechteck, die Fläche aufzulösen. In der kubistischen Phase übernehmen vereinzelte Kreissegmente ebenso wie die verschwimmenden Bildränder oder auch ovale innere Rahmungen (Kat. 57) diese »antidogmatische« Rolle. Während die noch relativ dichten farbigen Netzkompositionen in ihrer ironischen Brechung kubistischer Transparenz und Plastizität intensiv wirken, führt die starke Vergrößerung und Individualisierung der Rechtecke in den Pariser Fassadenbildern wieder zum Problem des hierarchischen Bild-Grund-Verhältnisses. Das Weiß bekommt etwas von seiner Hintergrundqualität zurück (Kat. 55-57).

Linie und Fläche 1914-18

Der folgende Rückzug auf die lineare Antithetik in der Zeit des ersten Weltkrieges, die Mondrian in Holland zubringt, trägt dem Rechnung; besonders in den Ozean-Studien (Kat. 61-68, 70, 72) löst Mondrian die geschlossene Rechteck-Form in teils vereinzelte, teils sich kreuzende vertikale und horizontale Linien auf. Der Vergleich mit der frühen neoimpressionistischen und der kubistischen Version des Themas zeigt zweierlei: die gänzliche Eliminierung des Horizonts und der plastischen Qualitäten. Die Linie ist zum rhyth-

mischen Element verselbständigt, von jeder flächenbeschreibenden Funktion entbunden. In der »Komposition 16« (Kat. 71) erfährt daraufhin die Farbe eine neue, von der Linie partiell unabhängige Bewertung; die leuchtenden Farbfelder sind wie die Plus-Minus-Zeichen über das Feld verstreut, füllen nur hin und wieder ein Rechteck ganz aus. Schließlich experimentiert Mondrian mit gänzlich ungerahmten farbigen Rechtecken (Kat. 74-76), dies die ersten vollständig abstrakten Gemälde, wobei sich mit dem Verzicht auf das lineare Konstrukt und die innere ovale Rahmung

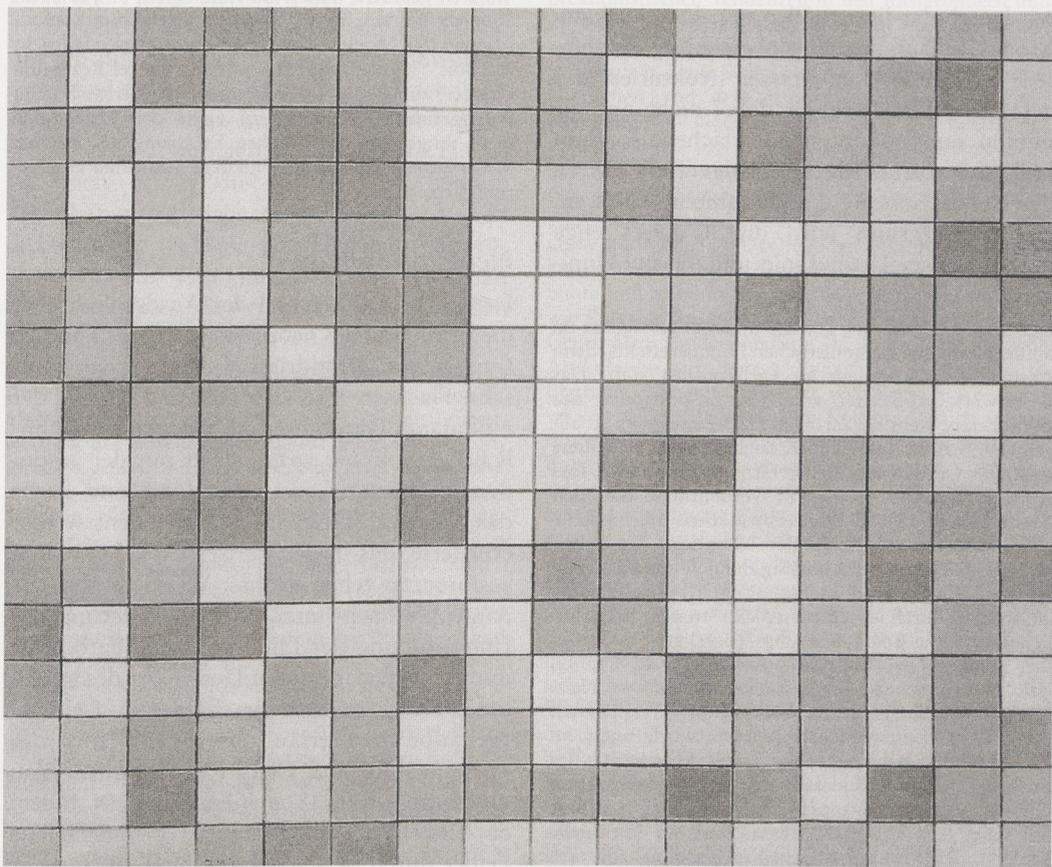


Abb. 1 Piet Mondrian, *Komposition mit hellem Gitterwerk 9; Schachbrett mit hellen Farben*, 1919. Den Haag, Haags Gemeentemuseum (Kat. 84, S. 191)

des Bildfeldes noch deutlicher die Wirkung des mit dem Grund unverbundenen Schwelens der Farbflächen einstellt, was auch die Facettierung des weißen Grundes in leicht voneinander abgesetzte Rechtecke nicht verhindern kann.

Rasterbilder

Wie Bois überzeugend ausführt, folgt aus der Notwendigkeit, die Rechtecke in der Bildfläche zu verankern, die Erfindung des modularen Gitters (Kat. 77), das dem neoplastischen Stil unmittelbar vorausgeht. Erst in der funktionalen Beziehung auf die verselbständigte Farbfläche (als deren »Befestigung«) wird auch das lineare Element abstrakt, kann Mondrian auf den Bogen endgültig verzichten. Ein graues Linienraster strukturiert das gesamte Bildfeld, rahmt dabei nicht nur die bunten und unbunten Farbflächen, sondern paßt sich durch Abstufung des Tons jeweils der Helligkeitsstufe des gerahmten Feldes an. Der Hintergrund wird durch dieses enge Zusammenspiel von Linie und Fläche eliminiert.

Der Preis dafür ist eine gewisse Spannungslosigkeit im Sinne des neoimpressionistischen Flimmereffekts, denn Antithetik findet allein im Farbkontrast statt. Das Gitterwerk, abgeleitet von den Proportionen des Bildformats, steht der farbigen Fläche einerseits als allgemeine Struktur gegenüber, zugleich paßt sich diese durch die Graustufung den farbigen Flächen an. Das erste Rautenbild (Kat. 78) verdeutlicht das den Modulbildern bei all ihrer Abstraktheit zugrundeliegende organische Gesetz der Variation. Ein regelmäßiges Gitter aus gleichmäßig dünnen grauen Linien wird überlagert von einem zweiten, unregelmäßig akzentuiert durch verschieden dicke Streifen. Eine ähnliche »optische Bombardierung« (Bois) geht auch von den beiden Schachbrettkompositionen (Kat. 83, 84; Abb. 1) aus, denen von Bois ebenso wie von Hans Janssen (»Aus Erfahrung lernen«, S. 381-396) ein besonderer Stellenwert zugewiesen wird, auch im Zusammenhang mit einer Äußerung Mondrians, der in Bezug auf diese Bilder von einer »Rekonstruktion des Sternenhimmels« spricht. Bois sieht hier, mit Blick auf das New Yorker Spätwerk und die informelle Malerei, den Mut zur »Nicht-Komposition« (S. 347) am Werk, der Mondrian bald wieder verlassen habe. Diese Aufwertung des dem Neoplastizismus vorausgehenden Rasterstils ist zweifelhaft, zumal der sie beglei-

tende Hinweis auf die kosmische Metaphorik dafür keine relevante Grundlage abgibt. Der Sternenhimmel ist keineswegs »die einzige natürliche absolute Erscheinung« (Bois, S. 320), denn eine solche gibt es nicht. Der Sternenhimmel fungiert allgemein (wie in Bruno Tauts zeitgleichen Architekturvisionen) als Sinnbild einer autonomen Kunstform, rechtfertigt gleichsam die mit dem regelmäßigen Gitterwerk erreichte Abstraktion vom Naturvorbild, ohne doch für das (im Neoplastizismus negierte) Prinzip der Wiederholung insbesondere beansprucht werden zu dürfen. Mit dem Argument, Mondrian individualisiere das Raster durch zarte Abstufungen des Grau, lasse durch gleichfarbige Einheiten die fließende Wahrnehmung von geometrischen Gebilden entstehen, glaubt Bois, Doesburgs doch nicht abzuweisende Kritik zu entkräften, Mondrian habe mit der »Gleichwertigkeit von Ausmaß und Ausrichtung« seine »Theorie der Abschaffung von Ausrichtung und Ausmaß« ins Wanken gebracht (zitiert im Katalogteil, S. 190). Mit anderen Worten: Es fehlt in den Schachbrettkompositionen das Moment der Negation. In dieser Hinsicht ist Bois' Hinweis auf Mondrians Hegel-Rezeption ernst(er) zu nehmen – als ein (theoretisch freilich nicht durchgeführter) Versuch, zu einer der Theosophie nicht möglichen begrifflichen Erfassung des inneren Widerspruchs zu kommen, an dem Mondrian künstlerisch arbeitete.

Neoplastizismus

Der plötzliche Wechsel des Ausdrucks durch die Erfindung des neoplastischen Stils 1920 ist frappierend. Mondrian verdrängt das optische Flackern und das serielle Element der modularen Gitter, folgt im Grunde einer ähnlichen Logik wie 1914, als er mit der gesonderten Thematisierung von Linie und Farbe das negative, ikonoklastische Movens wieder erneuerte, das in den Pariser Fassadenbildern verloren zu gehen drohte. Wie dort war das Atmosphärisch-Immaterielle wiederum der Unterordnung der Linie unter die Farbe, der immer noch wirksamen Dominanz des simultanen Farbkontrastes geschuldet. Auf einmal verbannt Mondrian (beginnend mit der »Komposition mit Gelb, Rot, Schwarz, Blau und Grau«; Kat. 88) den Farbkontrast, indem er einzelne, ausschließlich primärfarbige Felder durch tiefschwarze Linien, nicht mehr durch grau schattierte, trennt und zunehmend unbunte helle Felder dazwischenschaltet. Mit

dem großen weißen annähernd quadratischen Rechteck wird ein potentieller Schwerpunkt wiederingeführt, durch die unterschiedlichen Proportionen der Rechtecke ihre Abhängigkeit vom Bildformat relativiert, auch das Netzwerk in gewisser Weise zentriert, denn die schwarzen Streifen enden kurz vor dem Bildrand. Anders als die unscharfen Ränder oder ovalen Masken der kubistischen Komposition gibt es aber auch eine der zentrierenden Wirkung entgegengesetzte Tendenz: die Individualität der Linie wird in ihrem plötzlichen Abbruch betont, insofern sie ihre flächenumreiße Funktion nicht ausführt. Schon hier ist die potentielle Gleichgewichtigkeit von Linie und Fläche anvisiert, der Mondrian sich auch nähert, indem er häufig (siehe Kat. 94, 96) am Bildrand der horizontalen schwarzen Linie eine ebenso schmale oder noch schmalere buntfarbige oder unbunte »Fläche« zugesellt. Das Überspringen der Linie in die Fläche ist auch durch die (gegen alle frühere Handhabung absteckende) doppelte Valenz des Schwarz als Linie und Fläche ausgesprochen. In den 30er Jahren greift Mondrian diese konträren Bewegungen nachdrücklich auf.

Wenn Bois die Abkehr vom regelmäßigen Raster als Rückkehr zu einer traditionellen Kompositionsweise, als Widerstand gegen das Prinzip der Serie qualifiziert, so droht der entscheidende Faktor der Wandlung verloren zu gehen. Der entscheidende Bruch des »klassischen« Mondrian mit den vorangegangenen Werk-Etappen besteht, wie Bois selbst darlegt, in der Einführung eines dialektischen Konflikts, vor allem in der bis dahin unbekanntesten Kontrastierung von bunten und unbunten Farben, mit der sich die Entgegensetzung von Linie und Fläche verschränkt. Mit der Verdrängung der Primärfarben an die Peripherie und der Vergrößerung des stets leicht aus dem Zentrum verschobenen weißen Rechtecks, dem sich kleinere, in der Tönung leicht differente anlagern, gewinnt das quantitativ derart ausgeweitete Weiß bzw. Hellgrau eine neue Bedeutung. Es nähert sich der alten Rolle als Bildgrund und verneint diese doch, indem es sich als stoffliche (nicht lichthafte) unbunte Fläche gegen die bunte behauptet. Das »Herausspringen« des Weiß (noch wahrnehmbar in Kat. 92, 94) hört allmählich auf, und damit verschwindet der unruhige Effekt der optischen Mischung ganz. Die großartige Ruhe, die von diesen Bildern ausgeht, ist aber keineswegs mit

Statik und Stillstand zu verwechseln, sondern das Ergebnis möglichst weitgetriebener Spannung. Die Farbe ist auf den Gegensatz zwischen bunter und unbunter Farbe, die Linie auf den Widerspruch zwischen »freier«, sich axial kreuzender (wie in den Plus-Minus-Bildern entwickelt) und flächenbegrenzender Linie konzentriert. Mondrian radikalisiert den der Linie wie der Farbe immanenten Widerspruch. So kann er die Mitte konstruktiv aus dem Bild entfernen, während die Modulbilder dies Ziel durch die falsche Identifizierung des Einzelnen mit dem Ganzen erreichten. Es ging Mondrian nicht *per se* um die Eliminierung der Wiederholung, sondern um den »richtigen« Egoismus der Farbe, die nur durch die Einführung ihres Gegensatzes zu realisieren war.

Bois charakterisiert die vom optischen Farbkontrast abgezogene »Idee der Primärfarbe als unmöglichen Traum einer nicht-relationalen Farbe« (S. 327). Dies begründet seine Hochwertung der regressiven neoimpressionistischen Tendenzen in den Rasterbildern und im New Yorker Spätwerk. Bois hält implizit nur die relationale Farbe, sprich den simultanen Farbkontrast, für möglich. Seine Sichtweise des Farbproblems leidet, abgesehen von dem fragwürdigen Versuch einer Ableitung von Goethes Farbenlehre, am Begriff der »Nicht-Farbe« (der Terminus des Originaltextes ist mir nicht bekannt). Dieser hält am Vorbild des Prismas fest, der Aufhebung aller Farben im weißen Licht, erfaßt also gerade nicht die Entleerung der Farbe von ihrer traditionellen Darstellungsfunktion. Mondrian kontrastiert nicht Farbe und Nicht-Farbe, sondern bunte und unbunte Farben. Es geht ihm auch nicht, wie Bois (S. 349) postuliert, um ein Konsolidieren der Gegensätze, sondern darum, sie durch ihre deutliche Artikulation aufzuheben. Zugänglich erscheint seine Leistung eher mit Hilfe der von Ernst Strauss entwickelten Begrifflichkeit zum Kolorit, die sich auf die fundamentalen Qualitäten der Helligkeit und der Buntheit von Farbe gründet und daraus u. a. die Verschiedenheit einer koloristischen von einer luminaristischen Farbgebung ableitet. Mondrian reflektiert so gesehen die klassische Farbästhetik des Helldunkel, die in der Buntfarbe den höchsten, zum Weiß steigerbaren Lichtwert, in der unbunten, zum Schwarz tendierenden Farbe den geringsten Lichtwert darstellte und so Raumbtiefe erzeugte. Wie Bois zutreffend ausführt, eliminiert Mondrian mit dem Licht die Vorstellung des leeren Raumes. Er verflächtigt das Grau und abgetönte Weiß aber nicht als Nichtfarben, sondern indem er durch subtile Modulation dem Weiß und Grau dieselbe Faktur und Festigkeit verleiht wie der Buntfarbe, sie also deutlich als »Farben« behandelt. In den Differenzierungen der unbunten Flächen wird das Hintergrundweiß als traditionelle Invariable zur Variablen individualisiert und dadurch opak.

Auch der Horizontal-Vertikal-Gegensatz mit seiner Konnotation der Konstanz wird als

konventionelle Ordnung ständig attackiert, ein Phänomen, das durch Bois' »Kompositionstypologie« (S. 350) vielleicht doch ein wenig aus dem Blickfeld gerät. Die vor dem Bildrand abbrechenden Linien z. B. lassen als solche die Flächen intakt, scheinen diese, indem sie sie überlagern oder sich ihnen als Randlinie anschmiegen, zur primären Ordnung zu bestimmen. Linie und Farben werden aus ihren angestammten Positionen gerissen; darin liegt die ikonoklastische Destruktivität des Neoplastizismus. Besonders die Rautenkomposition, in Den Haag durch exemplarische Werke vertreten, dient in diesem Sinne der Öffnung des Bildes, verliert doch die Linie hier ihre analoge Beziehung auf den Bildrand und wird sie, wie die Flächen, von den diagonalen Rändern nachdrücklich zerschnitten. In der Chicagoer Rautenkomposition von 1921 (Kat. 95) entstehen durch die Verschiebung der linearen Achse gegenüber den Achsen der Raute unregelmäßige Flächen und, an der Spitze, eine in ihrer extremen Kürze weitgehend aus dem System entbundene horizontale Linie. Vermeintlich wird in den Rautenbildern das weiterhin orthogonal strukturierte Bildfeld als Ausschnitt eines größeren Ganzen wahrnehmbar; ein Eindruck, den Meyer Schapiro einseitig für Mondrians Nähe zum Nachimpressionismus ausgewertet hat. Die Raute destruiert jedoch vor allem die im Rechteck bzw. der Kreis- oder Ovalform selbstverständliche »Bodenlinie«, durch die das Bild als Gegenüber zu definieren war. Gestärkt wird also die Dinghaftigkeit des Bildes, die Bois im übrigen mit dem Hinweis auf das phänomenologische Denken Mondrians tendenziell verneint (S. 352, Anm. 126). Die richtige Feststellung, daß Mondrians Bilder nicht richtungsunabhängig seien, begründet auf keinen Fall eine affirmative Beziehung auf den menschlichen Körper und sein Gleichgewichtsgefühl. Bois zeigt sich (wie Mondrian als Theoretiker) gebunden an einen traditionellen »organischen« Kompositionsbegriff, der als Alternative nur die

Beliebigkeit zu denken vermag, die dynamisch aus dem Widerspruch sich entwickelnde Komposition aber nicht erfaßt. Bois muß so die Annäherung des Bildes ans Objekt zunichte machen, auch durch die Analogisierung von Mondrians Rahmen und jenen Seurats (S. 358).

Die Doppellinie: Destruktion des Neoplastizismus?

Bois' Interesse gilt vor allem der Entwicklung seit den 30er Jahren; seine Argumentation, die in Mondrians Werk Phasen der Komposition (Vertikalität) von solchen der Nicht-Komposition (Horizontalität) trennt, richtet sich auf die spezifische Würdigung der »schrittweise(n) Demolierung aller malerischen Hypothesen des Neoplastizismus« (S. 363). Dieses Urteil, das in der Ablehnung und schließlichen Akzeptanz des seriellen Prinzips das entscheidende Movens erblickt, erscheint »zu absolut«, um mit Mondrian zu reden. Die Haager Ausstellung zeigt den reifen Abschnitt des Œuvres mit besonderer Ausführlichkeit und macht anstelle einer solchen Bruchstelle eher die logische, auch Irrtümer einschließende Weiterentwicklung des neoplastischen »Systems« sichtbar. Seine Dynamisierung beginnt mit der »hochklassischen« Phase zwischen 1929 und 32, die den (nach Bois) »offenen« Typus mit der dominanten, zum Bildrand offenen weißen Fläche, vorherrschend zwischen 1925 und 27, weiterentwickelt. Das Problem des kompositionellen Gleichgewichts wird auf die Spitze getrieben: durch das quadratische Format, die Verschiebung des Achsenkreuzes in Richtung Mitte, die äußerste Kargheit der Einteilung und maximale Spannweite zwischen großen und kleinen Flächen, ausgedehnter Farbe und schmaler Linie (Kat. 121, 122, 127, 129).

Zweifellos ist die 1932 stattfindende Einführung der Doppellinie (Kat. 135) eine entscheidende Neuerung, und in der Tat besteht diese in der Betonung des repetitiven Moments.

Von einer »offenen Akzeptanz« der (1920 verworfenen) Wiederholung zu sprechen, ist aber falsch, denn die Serie wird ja in die proportionierte neoplastische Komposition integriert als ein individuelles Element. Mondrians Bilder sind da überzeugend, wo sie diesen Widerspruch »halten«, statt ihm zu entkommen zu suchen. Eine sich in Antagonismen bewegende Theorie muß dagegen die »falsche Einheit« favorisieren. Es scheint haarspalterisch, ist aber doch von fundamentaler Bedeutung: Die Doppellinie ist nicht »gleichzeitig Linie und Fläche« (S. 363), sie formuliert die Dialektik von Fläche und Linie neu, indem sie bei ihrem ersten Auftreten die Frage stellt, ob sie als verdoppelte Linie oder als Begrenzung einer schmalen Fläche (die wiederum Linie wird) zu lesen ist. Ihre Vielfältigkeit zu einem rhythmisch das nunmehr gleichmäßig weiße Feld durchkreuzenden Gitter verschärft diese Frage nach der Identität von Linie und Fläche. Im weiteren Verlauf werden die (reduzierten) Farbflächen zum stabilen Faktor, an dem das Auge ausruht, während die Linien »tanzen« (extrem in Kat. 150). Mit dieser Eindeutigkeit ist aber auch die Gefahr der Dissoziation wieder gegeben. Bois vergleicht den pulsierenden Überlagerungseffekt mit dem doppelten Liniennetz des Rautengemäldes von 1918 und sieht zu Recht generell eine Anknüpfung an das frühere Rasterprinzip. Gerade darin zeigt sich aber die Fragwürdigkeit seines Entwicklungsmodells, das eine Progression hin auf das »dynamische« Spätwerk postuliert und die »klassische« Phase der 20er und 30er Jahre als Vorbereitung begreift. Dies die Zusammenfassung Bois' zur Werkentwicklung nach 1932: »Mondrian zerstört zunächst die Identität der Fläche mittels zerteilender Linien, dann die Identität der Linie mittels deren Repetition. Dann beginnt er die eigentliche Identität der Gemäldeoberfläche mit Hilfe des... Überlagerungseffektes zu zerstören. Das zieht jedoch die Inanspruchnahme des räumlichen Illusionismus nach sich...« (S. 367).

Der letzte Punkt spricht das Problem an, welches im Spätwerk Mondrians offenkundig wird. Wenn Bois (auch mit Hilfe eines Mondrian-Textes von 1930, S. 362) als Ziel des Künstlers angibt, die stabile Oberfläche des Bildes zu zerstören, so ist dies ein offener Widerspruch zu der ebenso (und wohl mit mehr Recht) zitierten Intention Mondrians, eine undurchdringliche Oberfläche, eine Dinglichkeit des Bildes herstellen zu wollen, und zwar durch die Auflösung der polaren Gegensätzlichkeit von Linie und Fläche, bunter und unbunter Farben, der Gegensätze nämlich, in denen die Gestaltqualität und damit die Transparenz des neuzeitlichen Bildes begründet ist. Mit der Ausweitung der Doppellinie zum flächenüberspannenden Netzwerk schießt Mondrian über das Ziel hinaus, die Fläche zu zerschneiden, denn dieses Geflecht hebt sich vom Weiß ab, bekommt eine selbständige Wirkungsmacht zugesprochen, die in der repetitiv-variablen Linienstruktur den Flimmereffekt des Farbkontrastes erneuert. Von hier aus werden Farbe und Linie austauschbar, scheint das Schwarz als Antithese zur Farbe entbehrlich geworden, wie schon die »Rautenkomposition mit vier gelben Linien« (Kat. 138), vor allem aber die »New York City«-Serie zeigt. Ausgestellt war in Den Haag die einzige vollendete, d. h. gemalte Version aus dem Museum of Modern Art, leider nicht gegenübergestellt einer der vorbereitenden »Skizzen«, bei denen Mondrian bekanntlich die endgültige Lage der farbigen Linien mit Klebebändern erprobte und in ihrer Überlagerung stehenließ. Die im industriell gefertigten Klebeband sozusagen prästabilisierte Identität von Farbe und Linie scheint für Mondrian einen unabweisbaren Reiz geboten zu haben, dieses künstlerische Problem als bereits bewältigtes zu handhaben. Die Betrachtung von »New York City I« (Kat. 164; Abb. 2) macht aber unmißverständlich klar, daß die Eliminierung des Widerspruchs zur Rückkehr in den Illusionismus führt. Die ineinander verflochtenen, mittels einer subtil

ausgerichteten Faktur deutlich über- und untereinander geführten roten, gelben und blauen Streifen stellen den Hintergrund wieder her, da ihnen die Fläche keinen Widerstand bietet. Daher rührt wohl der Umstand, daß das unvollendete, die verschiedenen Stadien des Werkprozesses in die Anschauung mitaufnehmende Düsseldorf »New York City II« ungleich mehr überzeugt. Bois verteidigt mit seiner Aufwertung der Pinselstrich-Faktur, die den Überlagerungseffekt malerisch-illusionistisch vergegenwärtigt, gemäß seiner Idealisierung der »Nicht-Komposition« letztlich die retrospektive Neigung des Spätwerks, Mondrians tendenzielle Rückkehr zur neoimpressionistischen Aufhebung der Bildfläche, wie sie in (den leider nur in Washington und New York ausgestellten) letzten Gemälden »Broadway Boogie Woogie« (Kat. 165) und »Victory Boogie Woogie« (Kat. 166, unvollendet) wieder ganz in Erscheinung tritt.

In Den Haag wurde mit Bedacht vielleicht ein alternativer Gipfelpunkt der Malerei Mondrians vorgeschlagen - repräsentiert in dem 1939 begonnenen und 1943 (also ein Jahr nach »New York City I«!) vollendeten Gemälde »Trafalgar Square« (Kat. 158; Abb. 3). Dieses ebenso monumentale Werk ist das leuchtkräftigste der gesamten Ausstellung. Seine Qualität scheint mir darin zu liegen, daß es die maximale Annäherung zwischen Linie und Fläche, unbunter und bunter Farbe realisiert, ohne die Spannung zwischen den Polen abzuschaffen wie »New York City I«. Das Weiß strahlt, ohne Hintergrundcharakter zu bekommen oder sich nach vorn zu drängen; durch die kleinen Unterteilungen innerhalb der äußeren beiden vertikalen Doppellinien werden weiße mit schwarzen und buntfarbigen »Modulen« vergleichbar, nicht identisch gemacht. Obwohl neun schwarze Linien von einem Bildrand zum anderen ausgespannt sind und unterschiedliche Dicken und Abstände aufweisen, stellt sich ein Überlagerungseffekt nicht her, denn die ambivalente

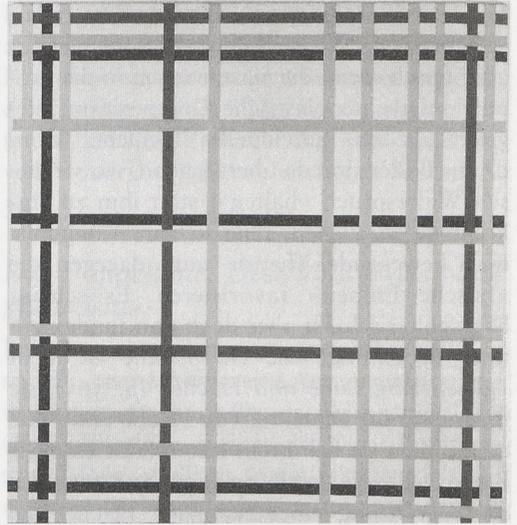


Abb. 2 Piet Mondrian, *New York City; New York City I*, 1941-42. Paris, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou (Kat. 164, S. 290)

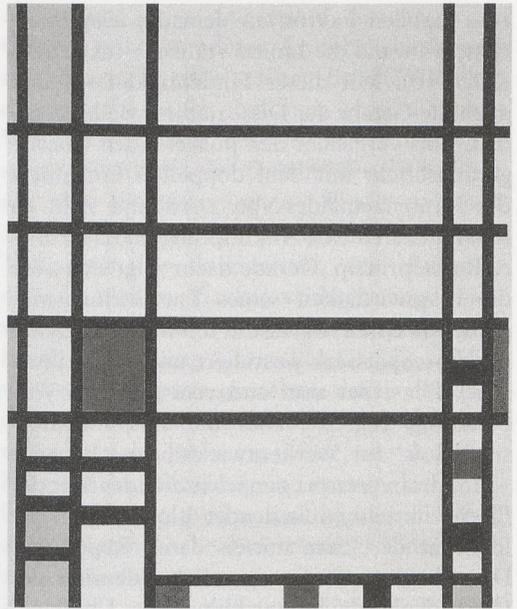


Abb. 3 Piet Mondrian, *Trafalgar Square*, 1939-43. New York, Museum of Modern Art. (Kat. 158, S. 283)

Funktion dieser axialen Linien als flächenumgrenzende und -durchkreuzende sowie die besagte Analogie zu kleinen flächigen Rechtecken stören die Selbstständigkeit des Gitters und stellen es in eine Reihe mit den kleinen »freien« farbigen Flächen am unteren Bildrand.

Dieses Gemälde, neben »New York City I« am Ausgang präsentiert, revidiert m. E. die von Bois vorgenommene Aufwertung derjenigen Spätwerke, die das Schwarz eliminieren und damit die Konsequenz aus der optischen Verselbständigung des linearen Gitters ziehen. Die Destruktion des Neoplastizismus führt zum räumlichen Illusionismus und zum immateriellen Bildgrund der optischen Farbmischung zurück. Daran ändert auch die Abkehr vom Raster in »Victory Boogie Woogie«, das mit dieser Begründung von Bois verteidigt wird, nichts.

Die Konklusion des Werks ist nichts anderes als die völlige Entfaltung der im Neoplastizismus angelegten Reflexion von Linie und Fläche. Bereits der »klassische« Mondrian arbeitet an der Zerstörung der Flächeneinheit, während Bois dieses Ziel gerade dort eingelöst sieht, wo es verfehlt wird. Welcher Intention Bois' These einer »höchsten,« vom Neoplastizismus abgehobenen Stufe der Destruktion folgt, ist seinem Essay zur »New York City«-Serie (1985, wiederabgedruckt in *Painting as Model*, 1993) zu entnehmen. Das im aktuellen Katalogessay vorgelegte Stufenmodell zur Werkentwicklung ist im Grunde ein Versuch, jene Neubewertung des Spätwerks zu untermauern, die dem Geflecht der farbigen Streifen eine besondere Bedeutung zuspricht, und zwar im intentionalen Zusammenhang einer Vergegenständlichung der Bildoberfläche, darauf angelegt, den klassisch abstrakten Flächenzusammenhang zu negieren, da er allein den hierarchischen illusionistischen Bildraum nicht abschaffen könne. Panofskys historische Begründung der Zentralperspektive aus der Flächengebundenheit mittelalterlicher Malerei unterstützt das Argument. Vor diesem Hintergrund leuchtet die Idee ein, mit Hilfe der Verflechtung eine »buchstäbliche« Räumlichkeit des Bildes und hierin die Aufgabe der Flächeneinheit erreichen zu wollen – aber eben doch nur die Idee. Dementsprechend analysiert Bois das Spätwerk im Zusammenhang des Kampfes gegen das »bloß Optische« und widerspricht mit dem Hinweis auf die Stofflichkeit des Flechtwerks der Meinung, in der farbigen Atomisierung des Gitters in »Broadway Boogie Woogie« sei eine Lösung des Problems erreicht. In seiner aktuellen Untersuchung verliert das Argument in dem Maße an

Stringenz, wie es zur Erfolgsgeschichte verwandelt wird. Bois billigt nun den Rückschritt ins optische Gemisch als adäquate Realisierung der Theorie. Er übersieht die historische Gebundenheit Mondrians an Fläche und Linie und negiert am Ende, auch mit der Akzentuierung der malerischen Faktur, den im Neoplastizismus aufgenommenen Kampf gegen die »falsche« Einheit, indem er ihn durch »Victory Boogie Woogie« für siegreich beendet erklärt. Entsprechend rätselhaft die Beschworung eines »effektiven (nicht des illusorischen) Raums« (S. 368).

Die reale Räumlichkeit des zweidimensionalen Bildes zu entwickeln, bleibt in Wahrheit der nächsten Generation vorbehalten; Mondrian hat das Problem entfaltet, aber nicht gelöst. Schon mit der linearen Zerschneidung der Flächen und deren Öffnung zwischen 1929 und 32 ist die Einheit der Bildfläche als »gewollter« Komposition in Frage gestellt. (Mondrians Einbeziehung des Zufalls, wie sie in seiner Betonung des intuitiven Arbeitens zum Ausdruck kommt, wäre noch genauer einzukreisen, etwa in Beziehung auf die von Meyer Schapiro behandelte »Ausschnitthaftigkeit« der Rautenkompositionen). Die Vervielfältigung der Linie seit 1932 tangiert nur dort – nämlich z. B. in »Trafalgar Square« – verstärkt die Identität der Fläche, wo sie nicht zum Flechtwerk autonomisiert wird. Mondrian bereitet allerdings, und hierauf hat Bois zu Recht aufmerksam gemacht, in seinen New Yorker Bildern die Grundlage der amerikanischen Neoavantgarde. Pollock zieht im Drip Painting gleichsam die Konsequenz aus der neoplastischen Annäherung von bunter und unbunter Farbe, Linie und Fläche. Die reale Verräumlichung des Bildes und damit seine Aufhebung zum Objekt, von Mondrian in seiner Begeisterung für das Klebeband erahnt, konnte erst durch die Aufgabe der Form – und das heißt vor allem auch der Pinselschrift – geleistet werden.

Regine Prange