

# INHALT

6

## **VORWORT**

Alexander Klar

22

## **VON DER MÜHLE ZUM MODUL**

### **PIET MONDRIANS SUCHE NACH DER MATRIX DER NATUR**

Roman Zieglgänsberger

50

## **TAFELN | PIET MONDRIAN | 1895–1935**

## **DREI ESSAYS**

NATUR UND KONSTRUKTION: MONDRIAN | MALEWITSCH | KANDINSKY

134

## **PIET MONDRIANS „TRUE VISION OF REALITY“**

Hans Janssen

156

## **KASIMIR MALEWITSCH**

### **NATUR ALS NICHT-KUNST**

Hans-Peter Riese

170

## **WASSILY KANDINSKY JENSEITS DER NATUR**

### **VOM MÄRCHEN ZUR KOSMISCHEN KONSTRUKTION**

Roman Zieglgänsberger

186

## **APPENDIX**

BIOGRAFIE

KATALOG DER AUSGESTELLTEN WERKE

COPYRIGHT, FOTONACHWEIS

IMPRESSUM



14 László Moholy-Nagy, *Blick aus Mondrians Atelier auf Montparnasse, Paris 1930*  
Sammlung Gemeentemuseum Den Haag, Den Haag, Niederlande

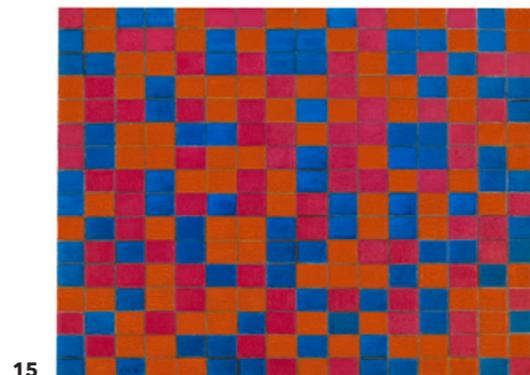
15 Piet Mondrian, *Rasterkomposition 8, Schachbrett mit dunklen Farben, 1919* | Kat. 42

eines jeden Betrachters stets dasselbe faktisch sichtbar wird. Dieses Faktische trage im selben Moment alle Möglichkeiten in sich. Und tatsächlich sind Mondrians Bilder, welche etwa architektonische Anspielungen bergen [Abb. 13], bereits 1914 so offen gehalten, dass man als Betrachter unsicher ist, ob Grundrisse, Fassaden, Plakatwände oder Gerüstkonstruktionen, die der Künstler alle für sich zu nutzen wusste, der jeweiligen Kompositionen zugrunde liegen. Um endlich sein Ziel zu erreichen, die Essenz der ‚Natur‘ abstrakt zu visualisieren, könnten sie demnach ein Versuch Mondrians gewesen sein, immer je ein Gebäude assoziativ-ganzheitlich in Grund- und Aufriss zu erfassen – was bedeutet: simultan in seiner vertikalen und horizontalen Ausdehnung oder im übertragenen Sinne, die Welt in ihrer äußeren Oberflächlichkeit und innerem Tiefgang. Doch trotz aller Anstrengung: Am Ende blieben es Anspielungen auf Bauwerke, was einen nächsten Schritt hin zu Regelmäßigkeit, Klarheit und Reinheit erforderte, auf dass endlich und endgültig alle Assoziationen an die umgebende Wirklichkeit ausgeschlossen sein würden. Wie sehr Mondrian damit rang, die sichtbare Natur abzukoppeln, zeigen seine Bilder, die kurz nach der Gründung der Künstlergruppe „De Stijl“ zwischen 1917 und 1919 entstanden. Die in dieser Phase geschaffenen, nunmehr äußerlich völlig ungegenständlichen Gitterbilder, Raster- und Farbfeldkompositionen, lassen sich im Kern gleichwohl

40



14



15

ROMAN ZIEGLGÄNSBERGER

noch immer von Realitäten ableiten, allerdings nur, wenn man das weiß. Einmal fand Mondrian sehr konkrete Anregung in der Stahlkonstruktion des Eiffelturms, ein anderes Mal ist es ein mit einem Rechteckmuster farbig gestaltetes Reklameschild, das von seinem Atelierfenster aus zu sehen war [Abb. 14]. In diesem entscheidenden Moment, gerade entstand das Gemälde *Rasterkomposition 8* [Abb. 15], berichtet er seinem Kollegen Theo van Doesburg [1883–1931]: „Ich arbeite gerade an einer Sache, die eine Rekonstruktion eines Sternenhimmels ist, doch mache ich es ohne Anlehnung an die Natur.“<sup>15</sup> Gemeint ist eine Werkreihe, in der Mondrian die blasse Farbigkeit überwand und in gemeinsamer künstlerischer Arbeit mit Bart van der Leek<sup>16</sup> [1876–1958] die Bedeutung der Primärtöne, in welchen alle andere Farben quasi enthalten sind, für sein Ziel, das Universale zu visualisieren, erkannte.

1921 schließlich entstanden die ersten „neoplastischen“ Werke, die von Mondrian selbst so benannt wurden, weil sie tatsächlich erstmals nicht mehr von einem Gegenstand abstrahierend abgeleitet wurden, sondern von Anbeginn rein ungegenständlich gedacht waren und somit eine ganzheitliche „Neue Gestaltung“ darstellen, eine Gestaltung, die von Mondrian bewusst der sichtbaren Natur entgegengesetzt wurde. Diese Arbeiten beschränken sich nun formal auf das Wesentliche in maximaler Klarheit: Rot, Gelb, Blau, die Nichtfarben Schwarz, Weiß und Grau sowie streng orthogonal ausgerichtete Raster, in welchen sich die Farbfelder in harmonisch-schöner immer neuer Variation, was entscheidend war für den Künstler, eingefügt finden. Im Vergleich mit Werken seines Freundes van der Leek, der sich schon 1917 eines ähnlichen Formenrepertoires bediente, wird anschaulich, was Mondrian mit seiner „Neuen Gestaltung“ eigentlich zeigen wollte: Bart van der Leek verharrte künstlerisch auf der Stufe, dass er lediglich die Realität in die Abstraktion überführte, was das Problem, welches Mondrian

41

15 Brief von Piet Mondrian an Theo van Doesburg, 18.4.1919, in: Van Doesburg Archief, RKD – Nederlands Instituut voor Kunsthistorische Documentatie, Den Haag.

16 Vgl. *Piet Mondrian & Bart van der Leek. De uitvinding van een nieuwe kunst. Laren 1916–1918*, hrsg. von Hans Janssen und Benno Tempel, Ausst.-Kat. Gemeentemuseum Den Haag, Zwolle 2017.

„Zoomt“ man auf einzelne Details im Bild, so wirkt es, als habe sich der Künstler seiner in Paris so deutlich an Fahrt aufgenommenen Entwicklung versichern wollen. Mehr noch: als ob er diese Phase unfreiwillig fern der Metropole im bäuerlichen Umfeld dazu nutzte, um sich darüber klar zu werden, dass alles, was er momentan schuf, bereits damals während seiner naturalistischen Periode schon da gewesen sein muss. Und tatsächlich, fokussiert man insbesondere im Bereich der Spiegelungen im Wasser etwa auf das ‚verschwommene‘ Astwerk oder die Fenster, Türen, Mauern und Dächer, ist man den um 1913/14 nur kurz zuvor in Paris entstandenen, sehr abstrakt wirkenden Werken plötzlich sehr nahe. Im *Catalogue Raisonné*<sup>20</sup> wurde diese Gleichzeitigkeit des lediglich vordergründig Gegensätzlichen ausgeblendet, indem die ‚naturalistischen‘ Werke im zweiten Band, der allein auf das ‚moderne‘ Werk des Künstlers abzielen sollte, hinten nahezu ‚versteckt‘ wurden. Dabei hätte gerade das Nebeneinander all dieser Arbeiten die große inhaltliche Bedeutung des Themas „Natur“ als Klammer, insbesondere im Hinblick auf das Spätwerk Mondrians, offensichtlich werden lassen.

Nicht minder aufschlussreich ist das späte Selbstbildnis des Künstlers [Abb. 22], in welchem er sich im seit der Renaissance bekannten, klassischen Kompositionstypus festhielt. Aufgrund seiner außerordentlich konservativen Haltung sowie der altmeisterlichen Bildanlage insgesamt – der Künstler, dessen ‚Haupt‘ durch den Hintergrund hervorgehoben ist, sitzt bildparallel in einem Zimmer und wendet sich dem Betrachter zu – dürfte jeder, ausgenommen freilich der Piet-Mondrian-Experte, überrascht sein, wenn er erfährt, dass das Gemälde nahezu zeitgleich zur Gründung der progressiven Künstlergruppe „De Stijl“ gemalt wurde.

Der Künstler schaut uns ernst, mit leicht hochgezogener Augenbraue an. Hinter ihm erkennen wir in Schwarz-Weiß weder einen Ausblick in eine Landschaft noch eine gewöhnliche Tapete, sondern ‚seine‘ soeben im Entstehen begriffene Matrix der Natur

20 Robert P. Welsh, *Piet Mondrian. Catalogue Raisonné*, Bd. 1: *Catalogue Raisonné of the Naturalistic Works [until early 1911]*, München/NewYork 1998. – Joop M. Joosten, *Piet Mondrian. Catalogue Raisonné*, Bd. 2: *Catalogue Raisonné of the Work of 1911–1944*, München/New York 1998.

22 Piet Mondrian, *Selbstbildnis*, 1918 | Kat. 40

23 Piet Mondrian, *COMPOSITIE NO. 3, Komposition Nr. 3 mit farbigen Flächen*, 1917 | Kat. 39

[Abb. 23]. An diese glaubte er fest und mit ihr wollte er, sehr verkürzt formuliert, zeigen, dass stets alles mit allem zu tun hat – ganz gleich wie realistisch-determiniert-oberflächlich es [inklusive ihm selbst, dem Künstler] auch immer wirken mag. Und tatsächlich scheint dies wahr zu sein, glaubt man der modernen Quantenphysik, die ihren Ursprung in den Theorien Max Plancks [1858–1947] um 1900 hatte, als gleichzeitig auch Mondrians Werk sehr unauffällig naturalistisch einsetzte.

–



22



23

