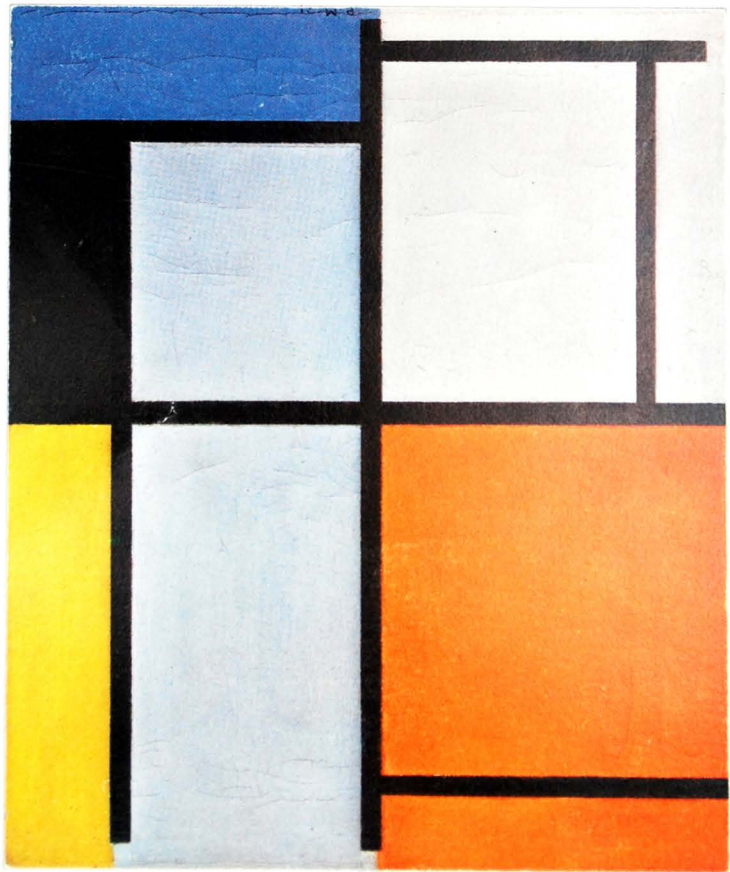


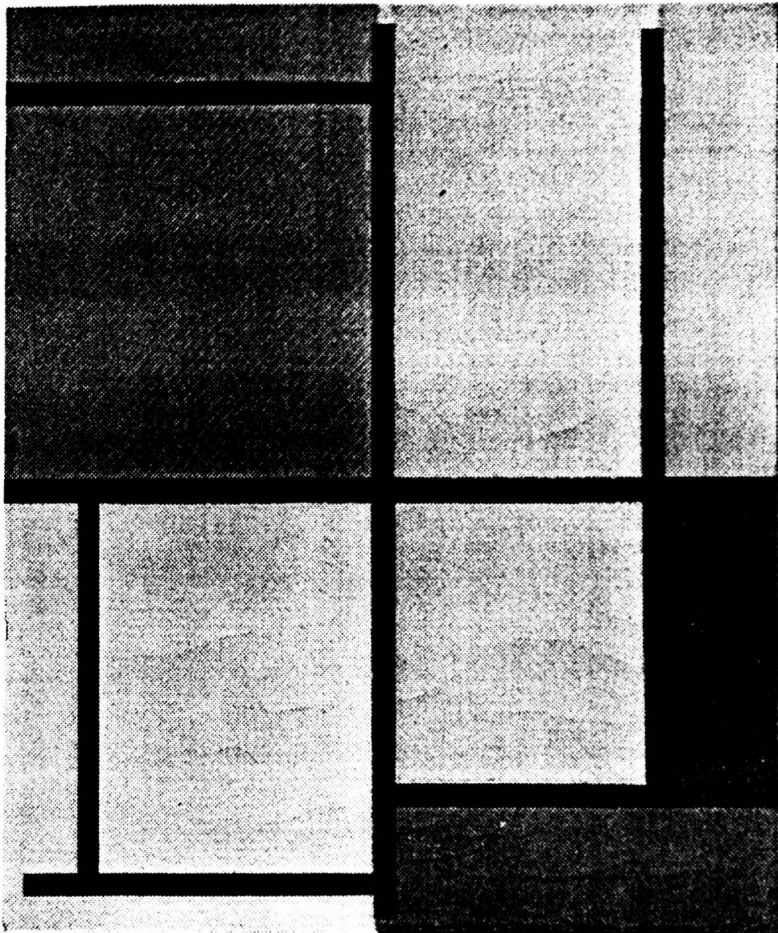
# SYMMETRIEN BEI PIET MONDRIAN ?

arbeit im katalog von frs nr. 7003  
signatur bei frs SBM



SBM

# SYMMETRIEN BEI PIET MONDRIAN ?



ABSCHLUSSARBEIT KUNSTGESCHICHTE  
AM ZEICHENLEHRERSEMINAR BERN  
VON FRANZ R. SCHMID  
GRAUHZSTRASSE 72, 3063 ITTIGEN  
TELEPHON 031 / 58 70 02  
EINGEREICHT BEI  
HERRN DR. JÜRG ALBRECHT IM JANUAR

1988

JEDER KÖRPER FÜLLT DIE UMGEBENDE  
LUFT MIT SEINEM EBENBILD, WELCHES DAS  
EBENBILD IM GANZEN UND IN ALLEN  
TEILEN IST.

DIE LUFT IST VOLL UNENDLICH VIELER  
GERADER UND STRAHLENFÖRMIGER LINIEN,  
DIE EINANDER ÜBERSCHNEIDEN UND  
MITEINANDER VERWOBEN SIND UND DIE  
JEDEM DING DIE WAHRE FORM IHRER  
URSACHE DARSTELLEN.

(ZITIERT AUS  
K.F.H. → S. 93)

LEONARDO DA VINCI  
( 1452 - 1519 )

OGNI CORPO EMPIE LA CIRCUSTANTE ARIA  
DELLA SUA SIMILITUDINE, LA QUALE  
SIMILITUDINE E TUTTA PER TUTTO E  
TUTTA NELLA PARTE.

L'ARIA E PIENA D'INFINITE LINIE RETTE E  
RADIOSE INSIEME INTERSEGATE E  
INTESSUTE SENZA OCCUPAZIONE L'UNA  
DELL'ALTRA, (CHE) RAPRESENTANO A  
QUALUNQUE OBBIETTO LA VERA FORMA  
DELLA LOR CAGIONE

farbiges titelbild:	grösse:	sammlung:
titel und datierung: komposition 1921	49,5 x 45,5	(angabe auf der postkarte) öffentliche kunst- sammlung basel

# INHALTSVERZEICHNIS

vorwort	6
1. allgemeine und meine persönliche wertschätzung der arbeit	7
von piet mondrian ( 1872 - 1944 )	
1.1 hoch und tief - für und gegen mondrian	7
1.2 ansatz	7
2. grundlagen	12
2.1 mondrian zwischen religion und wissenschaft: einige zusammenhänge zwischen	
a) den (westlichen) religionen,	
b) der kunst (von mondrian) und	
c) den (natur)wissenschaften	12
2.1.1. das menschliche bedürfnis nach ordnungssuche	12
2.1.2. quellen der erkenntnisgewinnung	13
2.1.3. zum bereich der betrachtung (grenzen der verschiedenen disziplinen)	15
2.1.4. methoden und wege	15
2.1.5. ziele	16
2.1.6. über die zeitliche distanz bis zum ende	17
2.2. mondrians zielvorstellungen (vertiefung)	18
2.2.1. allgemeines zu mondrians absichten	18
2.2.1.1. zur besonderheit, dass mondrian sich um mehr bemüht, als um kunst bloss um ihrer selbst willen	18
2.2.1.2. die doppelte aufgabe der kunst	18
2.2.1.3. zum schaffen der neuen paradisischen welt	18
2.2.2. mondrians gleichgewicht	21
2.2.2.1. mondrians definition des gleichgewichtes im sinne der wichtigsten konstante	21
2.2.2.2. zwei arten von gleichgewicht	22
2.2.2.3. form und symbolischer gehalt jener elemente, zwischen denen die gleichgewichtsbeziehungen dargestellt werden	23
2.2.2.4. mondrians ablehnung von symmetrie und ebenmass	24

2.3. was sagt die naturwissenschaft zur symmetrie ?	26
2.4. was sagt die bibel zum bildnis gottes	27
3. problemstellungen	29
3.1. eingeschlossen: die beiden, in der vorliegenden arbeit diskutierten fragen	29
3.2. ausgeschlossen: probleme im zusammenhang mit mondrian, denen ich nicht weiter nachgehen werde	30
4. durchführung der betrachtungen	33
4.1. symmetriedefinition	33
4.1.1. symmetrie im klassischen sinne	33
4.1.2. ausweitung des symmetriebegriffes	39
4.2. kompositionelle und einfache strukturelle symmetrien bei mondrian	41
4.3. worauf sich mondrians explizit gebrochenes verhältnis zur symmetrie bezieht	44
4.4. auswahl derjenigen zwei symmetriearten, auf die ich mich im folgenden beschränken will	45
4.5. zur spiegelung der göttlichkeit	46
4.5.1. über einige bilderstürmerische strömungen im westen bis zu mondrian und ihre konsequenzen auf die kunst	46
4.5.2. was verschiedene autoren kunstgeschichtlicher texte grundsätzlich von der möglichkeit halten, das absolute abzubilden	48
4.5.3. zu mondrians mensch-gott-ebenbildlichkeit und der menschlichen geschlechtlichkeit	48
4.5.4. inwieweit hält sich mondrian an das bildnisverbot ?	49
4.5.5. zum faktor zeit und den grenzen das universale darstellen zu können	51
4.5.6. verschiedene meinungen zu mondrians arbeit im zusammenhang mit dem bildnisverbot	52
4.6 mutmassliche grundstruktur der neoplastizistischen bilder mondrians	56
4.6.1. nachweis goldener schnitte bei mondrian	57
4.6.2. nachweis der anwendung regelmässiger netze	62
4.6.3. nachweis der übereinstimmung mit ungeschriebenen gesetzen: orthogonale netze mit pentagonaler proportionierung	67

4.6.3.1. sechs hypothetische regelmässige netze, die sich unendlich fortsetzen lassen	67
4.6.3.2. überprüfung der hypothetischen netze mit einigen kompositionen modrians	72
4.6.3.3. bewusste oder unbewusste arbeitsweise mondrians ?	78
4.6.4. ergebnisse	80
4.6.4.1. trotz angeblicher leugnung der symmetrie, symmetrie auf höherer ebene auch in mondrians literatur	81
4.6.4.2. zusammenfassung der präsenz klassischer symmetrien bei mondrian	82
4.6.4.3. vergleich des netzes 5 mit in der kristallographie vorkommenden netzen	83
4.6.4.4. mondrian, der naturwissenschaft nicht weit entfernt	87
4.6.4.5. schlussbetrachtung	88
6. quellenhinweise	91
6.1. fussnotenverzeichnis	91
6.2 literaturverzeichnisse mit den im text angewandten kurzsignaturen	
6.2.1. literaturverzeichnis nach sachbereich und ausmass der berücksichtigung geordnet	98
6.2.2. literaturverzeichnis in alphabetischer reihenfolge der signaturen	99
6.3. je ein positiv und ein negativ als dia gerahmt von den 6 netzen	100

der arbeit beigelegt wird ein *separater ordner* mit didaktischen unterrichtsmaterialien, die ich aus kostengründen und dem nicht zwingenden themenbezug nicht vervielfältigen wollte und nach der lektüre wieder *zurückhaben* möchte.

# VORWORT

bereits das inhaltsverzeichnis der vorliegenden arbeit zeigt, dass eine behandlung mondrians von mir aus gesehen nicht einfach ist. mondrians bilder sind nicht weniger komplex als seine verbal formulierte theorie. während die bilder ihrer klarheit wegen und ihrem medium entsprechend alle beziehungen synchron zu zeigen vermögen, kann dies bei den texten aus zwei gründen nicht der fall sein: erstens erschwert die linearität der verbalen sprache an sich jede übersichtliche darstellung, derselbe grund ist auch schuld an den zahlreichen seitenverweisen und daran, dass einige wiederholungen unumgänglich waren, zweitens sind mondrians texte an verschiedenen orten und zu verschiedenen zeiten entstanden. ich betrachte es als einen wichtigen teil dieser arbeit mehrere texte mondrians aus verschiedenen quellen thematisch zusammenzubringen. da ich keine mondrian-publikation mit einem sachwortverzeichnis mit den für ihn zentralen begriffen kenne, war das aufsuchen gleicher stichworte oft recht aufwendig. wichtigste schlüsselstellen für das verständnis seiner texte befinden sich sehr oft in klammern, nebensätzen oder fussnoten, was deren lektüre ziemlich erschwert. in meinem text hingegen sind fussnoten immer nur von untergeordneter bedeutung, die beim lesen nicht beachtet zu werden brauchen. sie dienen mir aber als quellenangabe bzw. als ergänzungen. dass wismer (MUW) oft gleiche stellen aus der zeitschrift "de stijl" (JAM) zitiert, ist mir erst im nachhinein aufgefallen, weil ich diese jüngere mondrian-publikation auch erst später gelesen habe. es hängt dies mit meiner auffassung von mondrian und der verwandtschaft der absichten von wismer und mir in gleicher weise zusammen. ich werde gezwungen sein, mich, innerhalb des werkes von mondrian auf nur wenige detailfragen auszurichten, mache dies aber deshalb nicht zu früh, weil mondrians werk nach meiner ansicht ein spezialistentum nur solange erträgt, als sich der betrachter zumindest thematisch bewusst ist, vor welch umfassendem hintergrund sich dieses abspielt. mein unterfangen ist seiner fächerübergreifenden art wegen in mehrerer hinsicht gefährlich: beim besonderen teil besteht die gefahr, die benötigten begriffe zuwenig genau zu definieren. beim allgemeinen teil besteht die gefahr, dass ich selber zuwenig gründlich informiert bin. um allzu groben irrtümern vorzubeugen, habe ich neben der literatur in theologischen fragen hr. bernhard jungen (pfarrer) und in naturwissenschaftlichen fragen hr. dr. thomas armbruster (kristallographe) beansprucht. ich danke ihnen an dieser stelle und auch herrn dr. jürg albricht für die genehmigung des themas im sommer 1986 und dessen eingrenzung auf *symmetrien* bei mondrian im spätsommer 1987. das manuskript fertigerstellt habe ich am 10. januar 1988. für die (in kürzester zeit vorgenommene) abschrift und die gestaltung des layouts danke ich hr. yvo lehner ("benefile wordprocessing").

→ die komplexität? wein, dann → KUT s. 160 komplex ≠ kompliziert  
→ Bed-Dict 387 untereinander drei bedeu- tungen von komplex, ich würde die 2. u. 3. nicht als richtig

und kühlen: → das KUT s. 86 in jule bei wein darauf, dass es kein auch noch kein vollständiges monogram- buch p. 11.

# 1. ALLGEMEINE UND MEINE PERSÖNLICHE EINSCHÄTZUNG DER ARBEIT VON MONDRIAN ( 1872 - 1944 )

## 1.1 hoch und tief-, für und gegen mondrian

w. hofmann bezeichnet neben kandinsky und duchamp piet mondrian als einen der drei wichtigsten "wegbereiter der modernen kunst"<sup>1</sup>. beat wismer stellt fest, mondrians name habe sich "an höchster stelle innerhalb der kunstgeschichte etabliert. ... mondrians texte beinhalten weit mehr als nur eine kunsttheorie. sie sind vor allem geprägt durch ihren letztlich ethischen gehalt, einen gehalt, den mondrian und die stijl-mitarbeiter druch ihre bilder vermitteln wollen."<sup>2</sup> (auch s. 18)

m. seuphor schreibt: "die zeit wird seine (mondrians) zeit sein, das jahrhundert sein jahrhundert ... und es möchte sein, dass in späteren jahrhunderten vom unsrigen nicht wird gesprochen werden können, ohne dass dabei sofort der gedanke an mondrian aufschiesst, so wie nicht die rede vom "trecento" sein kann, ohne an giotto zu denken oder wie das wort vorzeit nicht fallen kann, ohne dabei die steinwerkzeuge gegenwärtig zu haben."<sup>3</sup> ... kein moderner maler war von soweit hergekommen und keiner ging so weit. die von ihm zurückgelegte strecke wird immer etwas einmaliges bleiben ... man braucht nichts zu erfinden, um mondrian legendär zu machen."<sup>4</sup> - so tönt es auf der einen seite.

wenn k. daucher in mondrians werk "absterbende menschlichkeit" und ein "vertrocknen" unserer sehlust "an der dürren abstraktion"<sup>5</sup> zu erkennen meint, so teilt er diese meinung wohl nicht nur mit einem grossen teil der bevölkerung ohne gestalterische ausbildung, sondern selbst mit vielen lehrern heutiger gestaltungsschulen. im unterschied zu daucher (er ist professor für kunsterziehung in münchen) sind vielleicht einige dieser lehrer der historischen bedeutung wegen (mondrian war der konsequen- teste verfechter der abstraktion) oder der äusserlichen erfolge wegen (seine bilder werden heute zu rekordpreisen gehandelt) zu sehr verunsichert, als dass sie mondrian in demselben masse verurteilen. auf der seite 53 wird mit alfred hrdlicka noch vom beispiel eines kunstschaftenden die rede sein, der das werk von mondrian rigoros verurteilt.

## 1.2 ansatz

mein persönliches verhältnis zum werk von mondrian ist geprägt von grosser bewunderung. diese bezieht sich nicht primär auf mondrians kunstge-



schichtliche bedeutung und nur zum kleineren teil auf seine schriften, sondern vielmehr auf die schönheit seiner bilder, mit der ich erstmals im frühling 1972 (als 17 jähriger) im kunstmuseum bern und dann je einmal in den jahren 1975 und 1977 im reichsmuseum in amsterdamm in kontakt gekommen bin. seither sammle ich auch reproduktionen und literatur, so dass ich heute nicht weniger bücher über mondrian besitze als die bibliothek des kunstgeschichtlichen seminars.

dass mich mondrian dadurch auch in der eigenen gestaltung, zimmereinrichtung und lebensweise beeinflusst hat ist selbstverständlich. ursprünglich war meine ungewöhnlich hohe einschätzung für mondrian ausschliesslich emotionellen ursprungs, mehr und mehr glaube ich nun auch seine geistigen qualitäten erahnen zu können. wenn ich in der vorliegenden arbeit auch kritische fragen an das werk von mondrian stellen werde, dürfen diese nicht darüber hinwegtäuschen, dass ich glaube, dass neben mondrian nur albert einstein eine arbeit von ebenbürtiger qualität den menschen des zwanzigsten jahrhunderts hinterlassen haben wird. da am gesamtwerk mondrians verschiedenes von grosser bedeutung ist möchte ich vor der eigentlichen problemstellung etwas präziser eingrenzen wie ich mondrian sehe:

mondrians wertvollster beitrag liegt nicht im abstrahieren (baumreihen bis 1912 wie sie in didaktischen aufarbeitungen am ehesten noch einzugefunden haben), sondern in der *vollständigen abstraktion* (ab 1920). im unterschied zu vielen künstleren, die eher in ihren jüngeren jahren etwas bedeutendes geschaffen haben (dali, duchamp, picasso) bleiben die arbeiten bei mondrian auch bei zunehmendem alter relativ konstant. er versucht (und ich glaube, dass ihm das sehr oft gelungen ist) sich mit jeder neueren arbeit wieder selbst zu überbieten<sup>6</sup>. in vielen schulen und lehrbüchern wird dieser annahme gegenüber mondrians frühwerk mehr gewichtet als das spätwerk. mag sein, dass für didaktische zwecke (zum zeigen des abstraktionsvorganges) sich seine abstraktionsreihen besonders anbieten, ich finde es aber wesentlich, dass mondrian schliesslich auch seine bäume von 1912 verworfen hat. gleichermassen wie früher die akademien das naturstudium pfligten, laufen schulen heute die gefahr das abstrahieren zu manieren. ich sehe darin deshalb eine grosse gefahr, weil die rein abstrakte gestaltung ja nicht unbedingt das resultat einer gegenstandsverfremdung sein muss! aus einem sehr verwandten, wenn auch schwierig zu erklärenden grund, bin ich in übereinstimmung mit dem autor in kindlers malereilexikon geneigt, mondrians konstruktive arbeit *nicht als konstruktivistisch*<sup>7</sup> zu bezeichnen, welches viel mehr beispielsweise auf el lissitzky oder kandinsky bezogen werden könnte.

} in KOT  
S. 103 habe  
ich später am  
28. eine for-  
mulierung  
gefunden,  
die helfen  
könnte,  
präziser zu  
formulieren  
was ich  
meine

auch sehe ich in mondrian *keinesfalls einen formalisten*. es ist deshalb für die vorliegende arbeit klar, dass ich meine untersuchung nicht auf rein formale betrachtungen beschränken darf. im vorwort von wismer "mondrians ästhetische utopie" schreibt stanislaus von moos:

"darüber, welches - im zusammenhang früher abstraktkonkreter kunst - der stellenwert philosophischer systeme überhaupt ist oder sein kann, respektive warum und zu welchem zweck ein künstler wie mondrian so nachhaltig auf solche systeme rekurriert, wird es auch weiterhin verschiedene meinungen geben. *die extreme gegenposition zur vorliegenden these hat clara weyergraf 1979 markiert*, also zeitlich parallel zu wismer. sie glaubt mondrians kunst ganz von ihrer formalen problematik her aufschlüsseln zu sollen und meint im übrigen, dass es »müßig« sei, »aufwendige untersuchungen darüber anzustellen, aus welchem philosophischen modell exakt die in der theorie mondrians und van doesburgs vertretenen erkenntnisstandpunkte abgeleitet sind.«

darüber zu streiten, wer recht habe, ist hier sicher nicht der ort; die von wismer mit sicherem gespür für die entscheidenden theoretischen perspektiven der moderne zutage geförderte evidenz spricht bis zu einem gewissen grade für sich."<sup>8 u. 9</sup>

dieser meinung kann ich mich durchaus anschliessen. auch mein kapitel 4.6 wird nicht darüber hinwegtäuschen, dass mir diskussionen wie wismer sie über mondrian führt, dem künstler wesentlich gerechter erscheinen als weyergrafs ansätze. wenn ich in diesen kapiteln sehr wohl auch formale untersuchungen anstelle so lässt sich dies nur deshalb erklären, weil für mich form und inhalt grundsätzlich nicht zwei so verschiedene bereiche sind. diesen gedanken muss ich noch kurz erläutern: wenn es zwar durchaus möglich ist, dass, wenn, zwei menschen einem zeichen eine bestimmte bedeutung zugewiesen haben sich diese menschen alleine via dieses zeichen verständigen können und das auch könnten, wenn sie das zeichen mit einer beliebigen andern definition gekoppelt hätten (dass also ein zeichen einfach das bedeutet was man in bezug auf dieses abgemacht hat), so glaube ich doch auch daran, dass man für bestimmte bedeutungen auch mehr oder weniger sinnvolle zeichen vereinbaren kann (dass also ein zeichen eben auch an sich einen bestimmten aussagewert hat). diese auffassung schein ich mit modernen zeichenlehren (semiotik) von kern/duroy nicht ganz teilen zu können, nach denen erst *das* ein zeichen ist was zum zeichen erklärt worden ist und zeichen nur "blosse setzungen" sind, die nur dann funktionieren, wenn ihre bedeutung "vorher mit dem empfänger der nachricht vereinbart wurde."<sup>10</sup> demgegenüber *glaube*

ich, dass alle erscheinungen in unserer umwelt zeichen sind, die wir mehr oder weniger verstehen können und dass mondrian in unsere welt mit seinem werk ein ganz besonderes zeichen gesetzt hat, wenn wir es auch heute noch kaum richtig zu verstehen vermögen.

i. s. van  
nymph  
ich mache  
reden als  
überfordern  
aber...

wisner glaubt, dass sich die kunst im sinne mondrians nicht nur noch nicht, sondern auch weiterhin nicht verwirklichen werde (beide von ihm angegebenen gründe leuchten mir allerdings weniger ein als mondrian, der sagt, dass es dazu noch lange dauern werde)<sup>11</sup>. will grohmann schreibt 1925: "mondrian steht auf einem sehr einsamen posten ... mondrians bilder sind ein stück zukunft."<sup>12</sup> dieser meinung kann ich mich auch heute noch vollumfänglich anschliessen. ich glaube, dass diese zukunft sowohl einer zukünftigen generation von gestaltern als auch künftigen kunstgeschichtsschreibern angehört.

bis heute ist nämlich über mondrian relativ wenig publiziert worden (wenn die bedeutung eines künstler an der anzahl laufmeter von publikationen über diesen pro zeit, seit der er verstorben ist, gemessen werden könnte, erhalte mondrian niemals jenen stellenwert, den er meines erachtens verdienen würde). diese these könnte ich mir auf verschiedene arten erklären: entweder spricht das werk so einzigartig für sich, dass es keinerlei sprachlicher erklärungen mehr bedarf (daran zweifelte allerdings selbst mondrian), oder es ist im gegenteil der zeit soweit voraus, dass wir auch heute noch dessen bedeutung kaum erahnen können. auf jedenfall ist weder das werk, noch mondrian als person jemals von der selben popularität gewesen, wie beispielsweise beuys, duchamp oder picasso zu ihren lebzeiten geworden sind.

was meine  
meinung nach  
alle zu bekräften  
berest beint  
geworden  
künstler bzw  
jüngstele n  
denen sie be  
nicht werden  
nicht allzu hoch  
einnehmen

versuchen wir das weiterleben des neoplastizistischen geistes umgekehrt an der anzahl von gestaltern zu messen, die sich in der nachfolge auf ihn beziehen, könnten zwar zahlreiche konkrete künstler (im sinne van doesburgs) aufgezählt werden, der amerikanische expressionismus, die minimal art, gewisse computergrafik und auch die postmoderne, das heisst, gegensätzlichste richtungen liessen sich von ihm offenbar beeinflussen. ohne darauf näher einzugehen, wage ich demgegenüber aber zu vermuten, dass nur beim kleinsten teil dieser nachfolger eine entwicklung zu noch universaleren werten stattgefunden hat. wenn ich an dieser stelle nur jean gorin namentlich aufführen will, so doch deshalb, weil ich bei ihm, einzelner werke wegen, am ehesten noch annehmen kann, dass seine kompositionen, wie er selber schreibt "in mathematischem einklang stehen mit den das universum beherrschenden prinzipien.

es ist keine auf sinnliche eindrücke gründende gelegenheitskunst, da sie auf immerwährenden, jenseits aller kurzlebigen modeströmungen aufbaut." <sup>13</sup> doesburg, albers, bill, lohse, graeser, loewensburg, gerstner und andern konkreten scheint mir eine bei mondrian gefundene und von gorin noch etwas weiterentwickelte, wichtige dimension zu fehlen. dass gorin sich so sehr an mondrians zeichenrepertoire hält, fände ich für eine weiterentwicklung dessen, was mondrian begonnen hat nicht einmal so zwingend, was ich an ihm schätze ist etwas von jener konsequenz, die mondrian in seinem leben vorgelebt hat. die worte mondrians "dass der kubismus die logischen konsequenzen seiner eigenen entdeckungen nicht akzeptiere" <sup>14</sup> leuchten, so schreibt h. read (und schon von vielen andern ist dieser satz mondrians zitiert worden) <sup>15</sup> wohl zu recht "rasch ein, das ergebnis dieser forderungen ist der neoplastizismus, der jedoch häufig missverstanden oder unbeachtet bleibt." man müsste, wollte man mondrians arbeit dort weiterführen wo er aufgehört hat mit derselben konsequenz weiterschreiten, in der mondrian den kubismus weiterführte.

## **2. GRUNDLAGEN**

### **2.1. mondrian zwischen religion und wissenschaft einige zusammenhänge zwischen a) den westlichen religionen b) der kunst von mondrian und c) den (natur)wissenschaften**

#### **2.1.1 DAS MENSCHLICHE BEDÜRFNIS NACH ORDNUNGSSUCHE**

"die basis allen lebens, aller religion, aller wissenschaft und aller kunst ist das bemühen um eine klare schau des universellen."<sup>16</sup> dies ist nur einer der zahlreichen sätze, in dem mondrian *kunst, wissenschaft und religion im gleichen atemzug aufzählt* um auf deren gemeinsame wege, ziele oder methoden aufmerksam zu machen.<sup>17</sup> bei der reihenfolge der drei begriffe kommen alle möglichen variationen vor. während sich bei kunst und wissenschaft die ziele sehr ähneln - darauf macht nicht nur mondrian als künstler, sondern auch einstein als wissenschaftler aufmerksam<sup>18</sup> - bestehen aber vor allem bei den methoden unterschiede. bevor ich auf diese eingehe, möchte ich zwei der wichtigsten gemeinsamen nenner vorausschicken, die für mondrians und einsteins arbeit bezeichnend sind.

der erste dieser gemeinsamen nenner ist platon. "wie platon die unüberschaubare mannigfaltigkeit der dinge durch den gedanken zu ordnen versuchte" und die wenigen urbilder (ideen) suchte, so schreiben bosch und siegert<sup>19</sup>, denen alle "erscheinungen zugrunde liegen ..., so wird die moderne physik ihr ziel dann erreicht haben, wenn sie die fülle der elementarteilchen und die vielheit der wechselwirkungen in einer mathematischen systemgruppe geordnet haben wird." - mondrians absicht, die grundelemente und die reinsten beziehungen, die zwischen diesen elementen bestehen zu ergründen entspricht der absicht der physik nach der suche der obersten ordnung. der vergleich mondrians mit einstein scheint mir schon deshalb legitim, weil er sich in seiner schrift über "die neue gestaltung in der malerei" direkt auf einsteins relativitätstheorie<sup>20</sup> bezieht.

der zweite solche gemeinsame nenner bildet spinozza.<sup>21</sup> dass spinozzas gottesvorstellung und allgemein dessen philosophie für mondrian eine sehr wichtige quelle bei seiner suche nach ordnung gewesen ist, hat wismer sehr klar dargestellt. analoges gilt hier auch für einstein der von sich selbst bekennt: "ich glaube an spinozas gott, der sich der harmonie des seienden offenbart." vergangenes wie zukünftiges seien determiniert.<sup>22</sup>

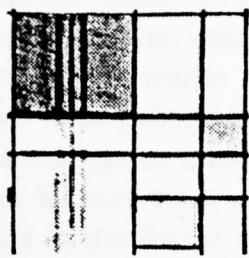
## 2.1.2 QUELLEN DER ERKENNTNISGEWINNUNG

a) die quellen für die jüdische und christliche religion sind das alte, bzw. das alte und das neue testament. die für die vorliegende arbeit wesentlichen zitate werde ich in einem separaten unterkapitel (2.4) zusammenstellen und später im (kapitel 4,5) auf mondrian direkt beziehen. es handelt sich dabei insbesondere um bildnisvebot und die mesch-gott-ebenbildlichkeit, die bereits zahlreichen künstlern eine besondere quelle der erkenntnis dargestellt hat:<sup>23</sup> leonardo, dürrer, poussin, runge, kandinsky, itten, schlemmer, klee, corbusier, und viele andere.

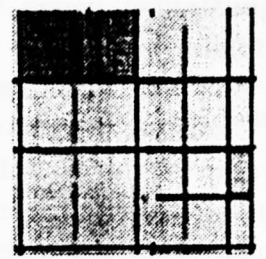
b) neben spinozza war es für mondrian als calvinist sicher auch direkt die *bibel*, die ihm als grundlage diente. (ursprünglich hätte ich meine eingegrenzte problemstellung darauf ausrichten wollen, dass manches, das wismer bei mondrian auf die theosophie oder spinozza zurückführte, er auch auf die bibel hätte zurückführen können. da diese arbeit mit lexikas und konkordanz zu umfangreich wurde und ich oftmals unsicher blieb, habe ich dieses unterfangen seit einem jahr unterbrochen.) die literatur von mondrian zeigt, dass er sehr viele synonyme für das göttliche braucht: die realität = die wahrheit = das universale = das zeitlose = das objective = das absolute = das von tragik freie = das wahre.<sup>24</sup> nicht selten braucht mondrian auch den ausdruck "gott". es bedürfte vielleicht einer intensivieren untersuchung um zu prüfen, ob dieser, wie wismer es mit grosser wahrscheinlichkeit auch tut,<sup>25</sup> der langen gleichung vorbehaltlos angehängt werden könnte. in anbetracht der worte jesu "ich bin ... die wahrheit"<sup>26</sup> scheint auch mir eine gleichsetzung dieses begriffes durchaus gerechtfertigt. auf jeden fall finde ich folgende worte seuphors von grosser wichtigkeit beim verständnis von mondrian: "im alter von achzehn bis zwanzig jahren, vor dem eintritt in die akademie, hatte sich mondrian mit dem gedanken getragen, die predigerlaufbahn zu wählen. für kurze zeit also schwankte er abwägend zwischen der malerischen und der religiösen berufung."<sup>27</sup>

als wichtige quelle seiner erkenntnisgewinnung gibt mondrian die *intuition* an: "das universale - in uns - kann (zeitweilig) mit hilfe der intuition eine so starke wirkung ausüben, dass das individuelle (zeitweilig) völlig verdrängt<sup>28</sup> wird." das kunstwerk verwirklicht den "ausdruck der intuition"<sup>29</sup> das heisst, seinen geistigen gehalt. besonders seine unvollendet gebliebenen

kompositionen geben einblick darein, wie mondrian seine definitiven bildgestaltungen immer mehr durch intuitives und experimentuelles suchen, als durch mathematische konstruktionen (berechnungen) gefunden haben mag.



433 Composition with Red, Yellow and Blue (unfinished) (1939-44)  
Komposition mit Rot, Gelb und Blau (unvollendet)  
1939-44



434 Composition with Red, Yellow and Blue (unfinished) (1939-44)  
Komposition mit Rot, Gelb und Blau (unvollendet)  
1939-44

dass die, durch die intuition gefundene kunst denn auch "mehr als realität sein kann" ist für mondrian selbstverständlich.<sup>30</sup>

das ausmass in dem die naturbeobachtung für mondrians erkenntnisgewinnung eine rolle gespielt hat, scheint sich im verlaufe der zeit etwas verändert zu haben. wenn er 1917/18 noch bekennt, dass wir die urbeziehung, um die es ihm letztlich geht, in der natur wahrnehmen können<sup>31</sup> (vorher hat er zahlreiche bäume gemalt) scheint mondrian sich später der natur gegenüber abgewandt zu haben. seuphor schreibt: "inbesondere nahm er an den bäumen, an allem grünen anstoss."<sup>32</sup> ... es scheint mir in diesem zusammenhang immerhin erwähnenswert, dass ich nie die leiseste spur einer blume in mondrians atelier entdeckt habe. es war stets nur eine künstliche tulpe da, ... ein künstliches blatt, das zu ihr gehörte, war von mondrian weiss gestrichen worden, um jede erinnerung an das ihm unerträgliche grün zu verbannen."<sup>33</sup> - trotzdem muss man klar sehen, dass mondrians gestaltung "keine verneinung der dinge selbst"<sup>34</sup> bedeutet! mondrian leugnet letztlich weder die gegenständliche welt noch die natur im besonderen, was er aber strikte ablehnt ist deren nachbildung in der malerei.

*mehr sprachlich  
gemalt  
als gemalt  
konstruiert  
von Mondrian*

c) auch in bezug auf die intuition gibt es eine enge parallele zu naturwissenschaftlicher erkenntnisgewinnung. immer dann, wenn es um die verifikation eines axioms geht, verwendet einstein den begriff "intuitiv".<sup>35</sup> wickert schreibt: "intuition wird demnach zum mittler zwischen den physikalischen gesetzen und der welt der erfahrung." einem seiner freunde hat einstein erzählt, dass ihm die idee zur speziellen relativitätstheorie eines "morgens beim erwachen in den sinn gekommen" sei.<sup>36</sup> auch im zusammenhang mit einstein schreibt wickert: "die kosmische religiosität berge also die quelle, die jedes tiefere wissenschaftliche unternehmen speise."<sup>37</sup>

in noch grösserem ausmasse als in der kunst kommen für die physikalische forschung die naturbeobachtung, die erfahrung und das experiment hinzu.

### 2.1.3 ZUM BEREICH DER BETRACHTUNG (GRENZEN DER VERSCHIEDENEN DISZIPLINEN)

a,b) mondrian schreibt, dass, obwohl das wahre in der neuen gestaltung stark in den vordergrund tritt, diese doch noch ein wenig willkürlich bleibt: "sobald sie absolut werden würde ... würde sie die grenzen der kunst überschreiten, würde sie vom gebiet der kunst auf das der wahrheit geraten"<sup>38</sup> über die enge zusammengehörigkeit von kunst und religion im sinne mondrians werde ich im kapitel 4.4.5 nochmals zurückkommen. wie die religion sieht mondrian auch in der kunst ein mittel, "durch welches das universale erkennbar wird."<sup>39</sup>

b,c) während es der elemtarteilchenphysik um die "innersten geheimnisse der materie"<sup>40</sup> geht, geht es mondrian neben der materiellen mehr noch auch um die geistige welt. mondrian erkennt gerade in der dualität von geist und materie eine jener urbeziehungen,<sup>41</sup> die er in seinen kompostionen darzustellen sucht.

### 2.1.4 METHODEN UND WEGE

a) während in der religion durch das geschriebene wort das verhalten in den einzelnen fällen erklärt werden kann, gehen die kunst mondrians und die naturwissenschaft eher vom besonderen zum allgemeinen.

b) innerhalb der tafelmalerei findet mondrian mit der extremen abstraktion im sinn einer möglichst umfassenden verallgemeinerung den entscheidenden weg *vom individuellen zum überindividuellen*. mondrian schreibt dazu: "wenn der grosse sprung (man denke an die mutation) vom subjektiven zum objektiven, von der individualität zur universalität einmal getan ist, hört erst das subjektive zu bestehen auf ...<sup>42</sup>" und "je bestimmter (bewusster) dieses einwerden mit dem universalen empfunden wird, um so mehr fällt das subjektive, individuelle hinweg.<sup>43</sup>" diese tendenz ist allgemein typisch für den stijl und sie unterscheidet sich<sup>44</sup> deutlich z.b. von einem kandinsky, auf dessen anschauung ich hier nicht näher eintrete. j.j.p. oud schreibt als de-stijl-kollege von mondrian: "der moderne künstler strebt nach dem allgemeinen, während das gefühl (das subjektive) zum besonderen führt<sup>45</sup>" jaffé fasst nochmal zusammen: "die meister des stijl sahen allenthalben in ihrer eigenen zeit die tendenz vom kollektiven, zur entpersönlichung, zur mathematischen exaktheit zur präzision der formel."<sup>46</sup>

c) dass auch in bezug auf einstein dieser weg nicht nur für seine persönlichkeit, sondern auch für seine physikalische theorie gilt vermögen



folgende zitate zu bestätigen: hedwig born schreibt über einstein: "sein höchstes menschliches ziel war, abstand von sich selbst, ja befreiung vom persönlichen zu gewinnen."<sup>47</sup> max planck schreibt über die spezielle relativitätstheorie, dass diese an die abstraktionfähigkeit die allerhöchsten anforderungen stellt."<sup>48</sup>

## 2.1.5 ZIELE

a) die westlichen (monotheistischen) religionen geben als ihr ziel *das paradies am ende der zeit* an: es handelt sich dabei um einen zustand höchsten glücks, in dem eine identität und ausschliesslich harmonische beziehungen zwischen gott und den menschen sowie den menschen unter sich herrschen werden.

b) das erklären der zielvorstellungen mondrians ist für meine arbeit von grösster bedeutung. ich habe deshalb dazu unter 2.2 ein eigenständiges kapitel geschrieben und möchte hier nur wenige allgemeine und einen einzigen besondern punkt vorausschicken.

auch mondrian erstrebt *das paradies auf erden, harmonisches gleichgewicht und schliesslich gleichheit des menschen mit gott.*<sup>49</sup>

an dieser stelle möchte ich eine aussage mondrians zitieren, die mich weniger an die christliche utopie denken lässt, als all seine andern absichten: "die wahrheit ist das prinzip der neuen zeit, wie die liebe das prinzip der vergangenen zeit war ... die liebe ist durch ihr wachsen zur wahrheit geworden."<sup>50</sup> ob mit diesem ersatz für die liebe eine wirkliche verlagerung der christlichen ethik gemeint sein kann, oder ob da nicht vielmehr eine lieblosigkeit anzuklingen scheint, wie sie für platons utopie typisch war, ist mir unklar. mondrian selber führt den gedanken leider nicht viel länger aus. wichtiger als wahrheit und gleichheit sind in mondrians texten die begriffe *des gleichgewichtes und der universalen rhythmen.*

c) der elementarteilchenphysik geht es weniger um die verschiedenen teilchenarten an sich<sup>51</sup> als viel mehr um die zwischen ihnen wirkenden kräfte. die mathematische symmetriegruppe soll letztlich alle materiellen erscheinungen aus einer einzigen formel ableiten und in sich erklären lassen.

allgemein lässt sich sagen, dass sowohl für die religion, die kunst, als auch die wissenschaft *die ziele nicht in den behandelten objekten selber liegen, sondern es geht überall um die zwischen ihnen wirkenden beziehungen.*

## 2.1.6 ÜBER DIE ZEITLICHE DISTANZ BIS ZUM ENDE

a) im religiösen (jüdisch-christlichen) sinne fällt das ende der welt zusammen mit der wiederkehr christi. matthäus drückte sich wie auch markus vorsichtig aus, wenn er überlieferte: "*über jenen tag aber und jene stunde weiss niemand etwas.*"<sup>52</sup> zahlreiche urchristen, einschliesslich mindestens zweier bibel<sup>autore</sup>worte (paulus und lukas) gingen falsch in der annahme, dass bereits zu ihrer lebzeit die welt ihr ende fände.<sup>53</sup> durch die ganze geschichte haben sich bis heute immer wieder menschen über diesen terminus getäuscht (luther ist für mich immerhin ein beispiel dafür, dass echte religiosität nicht zwangsläufig von falschen spekulationen über diesen terminus begleitet zu werden braucht).

b) mondrian bezeichnet die zeit bis zum ende als "das zeitliche", was darauf folgt bezeichnet er als "nach dem zeitlichen". das ende der heutigen zeit hängt für mondrian direkt mit dem ende der kunst zusammen. 1918 schreibt mondrian "bis das ende der kunst eintreffen wird" es aber "*noch lange*" dauern wird.<sup>54</sup> werner hoffmann, der den vergleich zwischen mondrians "newyork city II" und dem "neuen jerusalem" nach der beschreibung in der apokalypse wagt, stellt sicher mit einigem recht diese bildbetrachtung in sein kapitel "endzeiterwartungen"<sup>55</sup>. (s. 68 die abbildung) interessant in diesem zusammenhang finde ich eine erklärung mondrians, nach der die moderne malerei im allgemeinen ein kontinuierliches streben nach befreiung vom individuellen zeige, wie er in klammern präzisiert: "in aufsteigender reihenfolge und immer schneller" werdendem tempo.<sup>56</sup>

c) die theoretische physik spricht zwar davon, dass für ihre disziplin das "*ende in sichtweite*" geraten sei<sup>57</sup> und dass der leibliche mensch im grossen und ganzen nur eine "flüchtige zufallserscheinung"<sup>58</sup> sei und präzisiert (wenn man so sagen kann): "bis alle vorher erkaltete materie durch "den zerfall von protonen in strahlung übergegangen sein wird" werde es noch lange auf sich warten" lassen: "nach heutigen experimneten beträgt die zerfallszeit der protonen mehr als  $10^{32}$  jahre.

## 2.2 mondrians zielvorstellungen (vertiefung)

### 2.2.1 ALLGEMEINES ZU MONDRIANS ABSICHTEN

#### 2.2.1.1 zur besonderheit, dass mondrian sich um mehr bemüht, als um kunst bloss um ihrer selbst willen

l'art pour l'art gehörte schon zu mondrians zeit zum guten ton eines breiten künstlerkreises. wenn mondrian in seinen schriften theoretisch angab, auch dazu stehen zu können (auch ein genie wie mondrian kann nicht mit aller traditionen brechen in der er lebt), tut er dies immer nur mit vorbehalten.<sup>59</sup> sowohl dann, wenn er sich bemüht kunst im alltäglichen leben zu realisieren (siehe unten) als auch seine erklärten endzielvorstellungen zeigen, dass es mondrian in der praxis vielmehr um die aufhebung des l'art pour l'art status geht.<sup>60</sup>

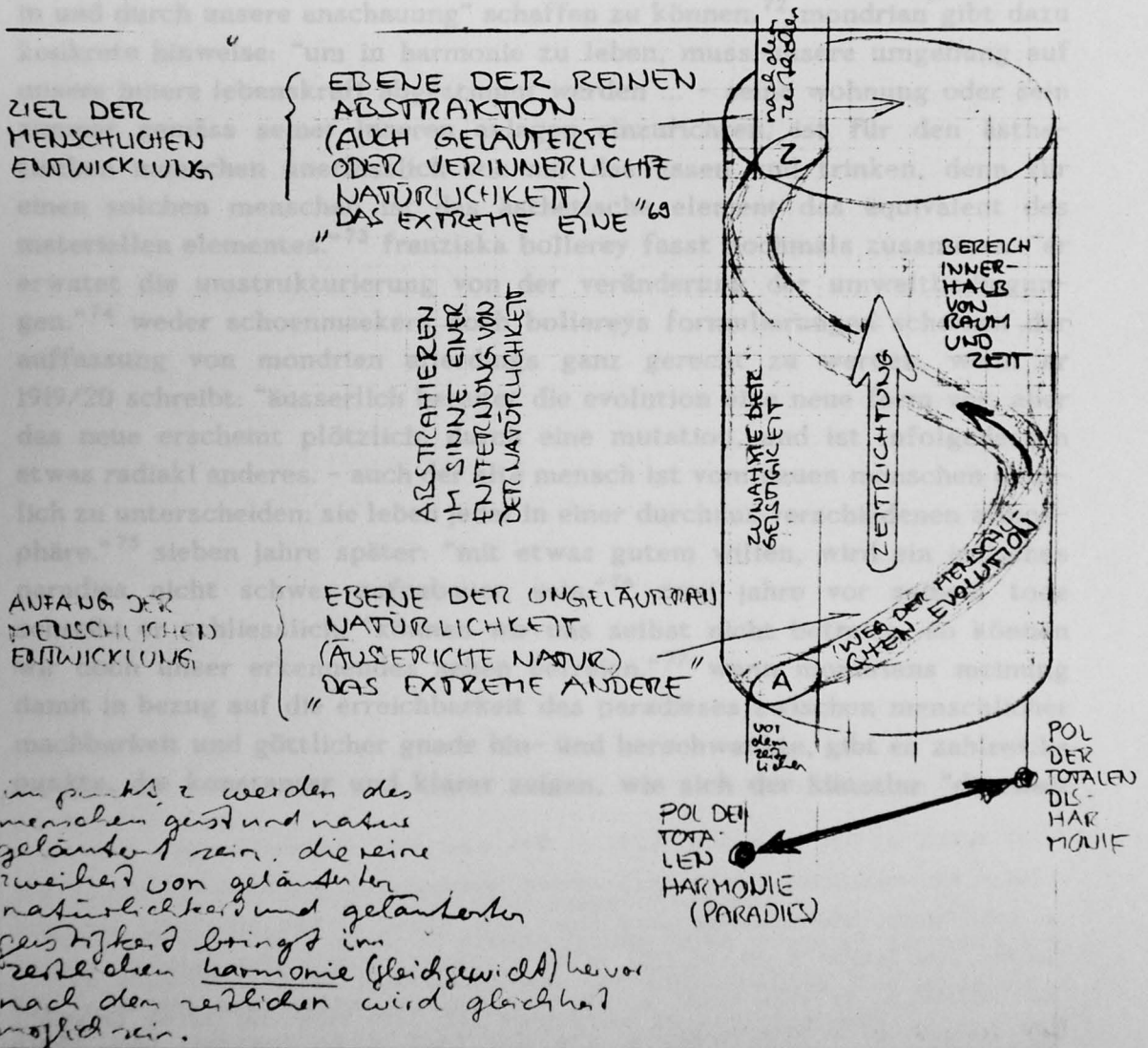
#### 2.2.1.2 die doppelte aufgabe der kunst

"der wirklich moderne ... künstler hat eine doppelte aufgabe. erstens: das reingestaltete kunstwerk zu erzeugen; zweitens: das publikum für die schönheit der reinen bildenden kunst empfänglich zu machen."<sup>61</sup> darauf, dass mondrian zum erreichen der zweiten aufgabe sich gezwungen fühlt, das wort zu ergreifen, habe ich bereits hingewiesen, welche ziele im grunde mit dem "rein gestalteten kunstwerk" verfolgt werden, soll hier mit einigen zitatzen gezeigt werden, weil es mondrian eben bei weitem nicht bloss um das formale gestalten eines werkes, sondern vielmehr um die vermittlung dessen inhalts geht:

jaffé schreibt: "ziel sei vielmehr, die *gesetze sichtbar zu machen, die die ganze sichtbare wirklichkeit beherrschen*, die aber im sichtbaren selbst immer nur verschleiert und verzerrt erscheinen."<sup>62</sup> ... die *universale harmonie*, die als gesetz über das weltall in all seinen gliederungen herrscht, das ist das eigentliche ziel der kunst des stijls."<sup>63</sup> oder wie wismer es formuliert: "... die hinter der erscheinungswelt wirkende universale ordnung aufzuzeigen<sup>64</sup> ..." *die menschen aus dem lebenschaos, der tragik zu erlösen* ... und den menschen vom leiden zu befreien.<sup>65</sup> damit ist deutlich gezeigt, dass es mondrian um ethische, religiöse ziele geht.

wenn mondrian von der "verlorenen harmonie" spricht, meint er das verlorene paradies: "im lemurischen und atlantischen zeitalter<sup>67</sup> ... lebte der mensch in harmonischer eintracht mit dem rhythmus der natur. als sich

aber das individuelle bewusstsein im menschen zu entwickeln begann, entstand von selber eine disharmonie zwischen mensch und natur, diese disharmonie wurde immer grösser: die natur rückte immer weiter vom menschen fort (steiner). wenn das individuelle bewusstsein im menschen der reife entgegengeht, kann die verlorene harmonie wiedergefunden werden."68 es wäre sicher falsch, diesen evolutionsgedanken mondrians sich als eine kreisscheibe vorzustellen, wie z.b. das zeichen von yang und yin! mit diesem ästhetischen gedankengut kann mondrian keineswegs verglichen werden. dass mondrian mit seiner evolutionsidee nicht ein treten an ort und doch ein zurückgewinnen der einst besessenen harmonie in einem paradiesischen zustand meint, kann ich mir am ehesten in form einer spiralförmigen entwicklung vorstellen:



Arbeit 11323

die kunst kann ersatz sein für die schönheit des paradiesischen lebens in dem sie einen vorgeschmack für die ursprüngliche schönheit des paradises geben kann. mondrian will also mit den worten hoffmanns die "paradiesische freude veranschaulichen."<sup>70</sup>

### 2.2.1.3 zum schaffen der neuen paradiesischen welt

mondrian schreibt 1919/20, dass, obwohl wir menschen noch "keine vollständigen wesen" seien, wir aber "das universale zu absolut reinem ausdruck bringen" sollen.<sup>71</sup> darauf, wie das möglich scheint werde ich (im kapitel 4.5.2 s.48) zurückkommen. in übereinstimmung mit dem niederländischen philosophen schoenmaekers glaubt mondrian "die wirkliche erde in und durch unsere anschauung" schaffen zu können.<sup>72</sup> mondrian gibt dazu konkrete hinweise: "um in harmonie zu leben, muss unsere umgebung auf unsere innere lebenskraft abgestimmt werden ... - seine wohnung oder sein zimmer gemäss seiner inneren anlagen einzurichten, ist für den ästhetischen menschen unerlässlich wie nur das essen und trinken, denn für einen solchen menschen ist das ästhetische element das äquivalent des materiellen elementes."<sup>73</sup> franziska bollerey fasst nochmals zusammen: "er erwartet die umstrukturierung von der veränderung der umweltbedingungen."<sup>74</sup> weder schoenmaekers noch bollereys formulierungen scheinen der auffassung von mondrian allerdings ganz gerecht zu werden, wenn er 1919/20 schreibt: "äusserlich bereitet die evolution eine neue form vor, aber das neue erscheint plötzlich, durch eine mutation, und ist infolgedessen etwas radiakl anderes. - auch der alte mensch ist vom neuen menschen deutlich zu unterscheiden: sie leben jeder in einer durchaus verschiedenen atmosphäre."<sup>75</sup> sieben jahre später: "mit etwas gutem willen, wird ein irdisches paradies nicht schwer aufzubauen sein."<sup>76</sup> zwei jahre vor seinem tode schreibt er schliesslich: "können wir uns selbst nicht befreien, so können wir doch unser erkennendes sehen befreien."<sup>77</sup> wenn mondrians meinung damit in bezug auf die erreichbarkeit des paradises zwischen menschlicher machbarkeit und göttlicher gnade hin- und herschwankte, gibt es zahlreiche punkte, die konstanter und klarer zeigen, wie sich der künstler "die welt zu ende"<sup>78</sup> denkt:

\* *subjektivität und individualität sind ausgeschlossen:*

mondrian schreibt: "wenn der grosse sprung (man denke an die mutation) vom subjektiven zum objektiven, von der individualität zur universalität einmal getan ist, hört erst das subjektive zu bestehen auf."<sup>79</sup>

\* *tragik und leiden werden überwunden sein:*

das leiden nimmt "in dem masse ab, als das gleichgewicht ... gefunden ... wird."<sup>80</sup>

- da dieses gleichgewicht für mondrian eine so zentrale rolle spielt, werde ich im nächsten unterkapitel darauf eingehen.

\* im paradies braucht es keine kunst mehr: "kunst ... wird in dem masse verschwinden, als das leben an gleichgewicht gewinnt."<sup>81</sup> "die zeit wird kommen, da wir auf sämtliche künste, die wir sie heute kennen, werden verzichten können, denn dann wird die herangereifte schönheit das greifbare wirkliche sein. *die menschheit wird nichts dabei verlieren.*"<sup>82</sup>

## 2.2.2 MONDRIANS GLEICHGEWICHT

### 2.2.2.1 mondrians definition des gleichgewichtes im sinne der wichtigsten konstante

für die darstellung mondrians wichtigster begriffe ziehe ich es vor mit dem zu beginnen, was in seinem werk die von mir aus gesehen *wichtigsten konstanten* sind. mondrian braucht folgende begriffe als synonyme:

- \* das unveränderliche ist das bestimmte<sup>83</sup>
- \* das unwandelbare ist gleichgewichtsbeziehung<sup>84</sup>
- \* das unbewegliche ist das gleichgewicht<sup>85</sup>

harmonie, gleichgewicht und einheit sind weitere begriffe, die mondrian als austauschbare synonyme verwendet.<sup>86</sup> obwohl diese synonymität von mir aus gesehen nicht unmittelbar einleuchtet, sie aber für das verstehen vieler aussagen mondrians aber sehr wichtig ist, stelle ich die identität der begriffe gleichgewicht und einheit an den anfang meiner betrachtung, in der hoffnung durch die darstellung zu einer allmählichen einsicht führen zu können.

in bezugnahme auf das vorangehende kapitel wiederhole ich mondrian: "das verlangen nach gleichgewicht (harmonie) ist dem menschen (durch das universale in ihm) angeboren."<sup>87</sup> im derzeitigen menschlichen leben ist diese harmonie jedoch zerstört, nicht mehr gegeben aber eben dem künstler aufgegeben. mit seinen mitteln muss der künstler "einheit (gleichgewicht) in der erscheinung der elemente"<sup>88</sup> suchen und herstellen. in seinem wichtigsten kapitel des bauhausbuches<sup>89</sup> bezeichnet mondrian "*gleichgewichtige gestaltung*" als "*das generalprinzip.*" seuphor präzisiert, dass es mondrian "nicht um die visualisierung von gleichgewichtigen" geht, sondern vielmehr "um die darstellung von gleichwertigen, äquivalenten sowohl qualitäten wie auch quantitäten berücksichtigenden *beziehungen.*"<sup>90</sup>

um deutlich zu machen, wie die einheit als dualität verstanden werden kann nochmals zu mondrians utopievorstellung: der mensch im allgemeinen "hat den innerlichen drang, sich die ursprüngliche einheit seiner dualität wiederzuerobern ..."<sup>91</sup> "der künstler im besonderen ist durch die gestaltung fähig, dem menschen dabei zu helfen. um einheit in der zur zeit gegebenen disharmonie zu erreichen, werden die beiden extreme abb. s. 19 weder verschmolzen noch eliminiert (es wird im grunde das extreme eine nicht weniger bejaht als das extreme andere), sondern durch eine definitive hinhaltung zum extremen einen wird jene geistige beziehung geschaffen, die zum extremen andern endlich das gleichgewicht schaffen wird. sobald die evolution des menschen an ihrem höhepunkt angelangt, (was zur zeit immerhin annäherungsweise in der neuen gestaltung gezeigt werden kann) wird einheit als dualität bei maximalem gleichgewicht erreicht sein. (dass diese dualität aber nicht das gleiche ist, was mondrian unter gleichheit versteht werde ich später (2.2.2.4) nochmals aufgreifen.)

mit diesen grundlagen werden die folgenden sätze mondrians verständlicher

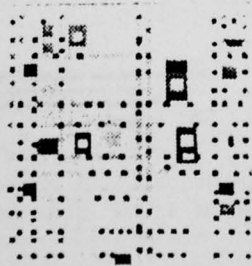
- \* ohne dualität ist kein gleichgewicht zu denken. "die dualität ist die voraussetzung der beziehung."<sup>92</sup>
- \* " ... die neue gestaltung ist kein ausdruck einer dualistischen lebensauffassung, im gegenteil, sie ist der ausdruck des gereiften, bewussten einheitsgefühls..."<sup>93</sup>
- \* "erst indem wir die einheit als dualität sehen, erkennen wir, in welcher weise einheit, d.h. gleichgewicht existiert."<sup>94</sup>

schliesslich hilft die klarere vorstellung des begriffes der dualität auch mondrians vorstellung der zukünftigen gesellschaft besser verstehen: "es wird eine auf die äquivalente [d.h.: gleichwertige, von gleicher geltung seiender] dualität des matereillen und des geistigen gegründete gesellschaft sein, eine gesellschaft der gleichgewichtsbeziehungen."<sup>95</sup>

### 2.2.2.2 zwei arten von gleichgewicht

es gibt verschiedene kritiker, die mondrians letzte boogie-woogie-kompositionen als einen stilbruch in seinem werk bezeichnen.<sup>96</sup>

623 Broadway Boogie Woogie (1947-48)



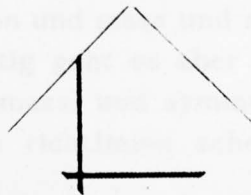
625 Victory Boogie Woogie (1943-44)



dieser meinung kann ich mich höchstens zu einem ganz kleinen teil anschliessen. ob die einwände richtig sind oder falsch, hängt mit der frage der gleichgewichtsdefinition direkt zusammen. angeregt durch seine eigene komposition stellt mondrian ein jahr vor seinem tode fest "es ist wichtig, zwei arten von gleichgewicht zu unterscheiden: 1. die statische balance; 2. das dynamische gleichgewicht." für die künstler gehe es um die "aufhebung des statischen gleichgewichtes."<sup>98</sup> schon wesentlich frühere ausagen mondrians bestätigen aber, dass es ihm immer um dieses dynamische gleichgewicht gegangen ist. so schrieb er 1919: die erscheinung der reinen plastik "ist die bewegung reiner gleichgewichtsbeziehungen... . die aktion und die plastische erscheinung sind im leben meist verschleiert und unklar. es ist die grosse aufgabe der neuen zeit, sie beide hervortreten zu lassen."<sup>99</sup> dass die aktion in den beiden boogie-woogie-bildern deutlicher hervortritt als in seinen europäischen bildern, ist offensichtlich, weder stilistisch noch inhaltlich wird damit jedoch mit mondrians grundsätzen gebrochen. (dass auch ich allgemein die "new-york-city"-kompositionen und die klassisch neoplastizistischen werke besser finde, hat seinen grund darin, dass sie mir hintergründiger erscheinen im gegensatz zu der vielleicht doch etwas oberflächlicheren, wenn doch immerhin stilistisch konsequenten boogie-woogie.)

### 2.2.2.3 form und symbolischer gehalt jener elemente zwischen denen die gleichgewichtsbeziehungen dargestellt werden



zu den schwarzen linien kommen in der gestaltung der mondrianischen grundfläche auch flächen und verschiedene grundfarben hinzu, die alle zum gleichgewicht innerhalb der komposition das ihre beitragen. da diese für meine problemstellung nicht von bedeutung sind, verzichte ich hier auf eine beschreibung zusätzlicher beziehungen von farbe und form. mondrian geht es im grunde immer um dieselbe urbeziehung, die er als die beziehung des "extremen einen" zu dem "extremen andern" bezeichnet.<sup>100</sup> in seiner "komposition mit zwei linien"<sup>101</sup> von 1931 reduziert sich mondrian auf



409 Composition with Two Lines (1931)  
Komposition mit zwei Linien  
Composition avec deux lignes  
1931 297



das letzte mittel, das diese beziehung noch zeigen kann. ein bild aus nur parallelen linien könnte unmöglich die von mondrian erstrebte harmonie zeigen. ort der linien auf der grundfläche, der schnittpunkt der beiden linien, ihre länge und auch ihre breite sind so viele variablen, die auf mondrians intuition angewiesen waren, um für mondrian auch diese einfachste lösung einer komposition würdig zu machen. wenn mondrian auch nirgends in seiner literatur so konkret wird, lassen seine texte doch folgende zuordnungen zu:<sup>102</sup>

	das "extreme eine"	das "extreme andere"
<b>kriterien:</b>		
1) lage zum boden	 1) vertikale 2) innerlich 3) geist 4) männlich 5) strahl 6) aktiv 7) evolution. prozess 8) universal	 1) horizontale 2) äusserlich 3) materie, natur 4) weiblich 5) gerade 6) passiv 7) konservativ bewahrend 8) individuell
2) lage zu sich selbst		
3) atmosphäre (?)		
4) geschlechtlichkeit		
5) art der ausdehnung		
6) bewegungsausmass		
7) entwicklungstendenz		
8) umfang		

arbeit  
s. 11320

#### 2.2.2.4 mondrians ablehnung von symmetrie und ebenmass

während symmetrie und ebenmass altbewährte mittel darstellen, mit denen sich harmonie ausdrücken liess, scheint mondrian beide kategorisch abzulehnen: "*symmetrie oder ebenmässigkeit schliesst die gestaltung ... um des universellen willen aus.*"<sup>103</sup> gleichgewicht schliesst in mondrians gebrauch des wortes schon definitionsgemäss die symmetrie und wiederholung aus, wenn er schreibt, dass "*symmetrie*" in der neuen gestaltung eben durch "*gleichgewicht*" "*ersetzt*"<sup>104</sup> werden müssen. es geht in der neuen gestaltung um die

*förderung von rhythmus, proportion, gleichgewicht, den ausgleich von kontrasten in position und mass und somit um die verinnerlichung;*<sup>105</sup> gleichzeitig geht es aber um

*vermeidung von wiederholung (ebenmass) und symmetrie.* an diese, bereits 1917/18 formulierten richtlinien scheint sich mondrian in seinen kompositionen während der 27 verbleibenden jahre gehalten zu haben: auch "*was mondrians strahlende idealstadt angeht, so vermeidet sie das symmetrische ordnungsschema.*"<sup>106</sup>

(um mondrians terminologie zu erklären möchte ich hier darauf aufmerksam machen, dass er den begriff gleichheit nicht als synonym von ebenmass benutzt und deshalb verwerfen müsste, sondern vielmehr als steigerungsform des höchsten gleichgewichtes betrachtet und somit bejaht. er kommt allerdings zum schluss, dass "im zeitlichen keine gleichheit als element" vorkommen kann.)<sup>107</sup>

die erklärte ablehnung der symmetrie bei mondrian (und mit ihm in der ganzen ästhetik von de stijl) hat auch *kunstgeschichtliche wurzeln*: schinkel als architekt verurteilte schon in der ersten hälfte des 19. jahrhunderts die symmetrie<sup>108</sup>. dieser vitalistischen auffassung folgte dann auch der ganze sogenannte "internationale stijl" (der moderne<sup>109</sup>) (corbusier ist dafür nur ein beispiel). bis zum ausgang der modernen behielt diese tradition ihre gültigkeit. (erst anfang der 70er jahre, seit der postmoderne, spielen symmetrie, antropomorphe gestalt und anlehnung an die antike wieder eine wichtige rolle<sup>110</sup>). mondrian lehnt die symmetrie und das ebenmass mit derselben begründung ab: sie beide kennzeichnen nämlich das individuelle und der äusserliche rhythmus der natur<sup>111</sup>, deren erscheinung mondrian ja gerade nicht nachahmen, sondern vielmehr verinnerlichen will. wahrscheinlich sind mondrians angegebene gründe auch ergänzbar durch *einige für die damalige zeit typischen klischeevorstellungen über die symmetrie*, auf die mondrian allerdings nicht ausdrücklich hinweist. der mathematiker bernhard ganter sieht sich noch 1986 gezwungen sich zu rechtfertigen, wenn er über symmetrie schreibt, weil er hätte lernen müssen: "symmetrie sei nämlich etwas bedenkliches, kurz: erstens langweilig und zweitens menschenfeindlich, deshalb arbeite der künstler auch ohne sie, asymmetrisch wie ein partisan.<sup>112</sup>" sicher gilt für ihn dagegen, dass symmetriewahrnehmung "keine besondere anstrengung" benötigt. - yve alain bois schreibt in der zeitschrift daidalos (15/1985, märz 1985, s. 14, 15<sup>113</sup>) unter dem thema "die kunst der symmetrie", nach dem vitalistischen vorurteil sei die symmetrie "dem toten zugehörig, dem anorganischen (dem mineralbereich), die asymmetrie hingegen dem lebendigen." in dem selben daidalos steht auch die folgende feindschafterklärung gegenüber der symmetrie von wladislaw strezeminski, der 1933 geschrieben hat: "an den bäumen habe ich gelernt, was kein kunstwerk ist. die form eines baumes ergibt sich aus der symmetrie (in der form und der verteilung der blätter). diese symmetrie ergibt sich aus der zellteilung einer pflanze. das gemälde wächst nicht, seine zellen machen keine teilung durch, und darum hat die symmetrie hier nichts zu suchen." mondrian hätte solche argumente (wie sie seither immer in der luft gehangen sind) wahrscheinlich nicht verworfen. auf seite 44, 45 werde ich konkreter darauf eingehen, was mondrian im grunde ablehnt und welche seine persönlichen gründe dafür sind.

wird auf  
ebenen  
teile, von  
1980  
komplett

## 2.3 was sagt die naturwissenschaft zur symmetrie

wollen wir den physikern unserer zeit recht geben, dann lassen sich in den gesetzen der natur und nicht nur in deren äusserlicher erscheinung grundlegende symmetrien erkennen: henning genz schreibt:

- \* "die erhaltung der energie" ist "eine folge der symmetrie."<sup>114</sup>
- \* die "lorenz-symmetrie" sagt: "die welt ist symmetrisch bei verschiebung drehung und gleichförmigen bewegungen."<sup>115</sup>
- \* schliesslich werden auch einsteins feldgleichungen "durch das symmetrieprinzip genau festgelegt."<sup>116</sup> anders gesagt kann man durch lokale symmetrien "einsteins allgemeine relativitätstheorie aus der speziellen gewinnen."<sup>117</sup>

henning genz sagt ganz allgemein: "symmetrien erweisen sich als das entscheidende konstruktionsmittel der natur. die elementarteilchenphysiker glauben, darin den schlüssel zu den innersten geheimnissen der materie finden zu können.<sup>118</sup> - ... die wichtigsten symmetrien sind die der naturgesetze selbst. - ... wir ... finden ... bestätigt, dass die grundlegenden naturgesetze sich bei verschiebung in raum und zeit nicht ändern<sup>119</sup>. "die suche ... nach den symmetrien ist ausgangspunkt und leitmotiv der physikalischen forschung<sup>120</sup>." wie tief diese suche geht können vielleicht die drei nachstehenden abschnitte aus genzens artikel unter dem populär formulierten titel "das konstruktionsmittel des kosmos - die symmetrie birgt die weltformel" noch einmal veranschaulichen:

"könnte man nicht ganz allgemein versuchen, die verschiedenen teilchenarten mit ihren wechselwirkungen durch symmetrieoperationen auseinander abzuleiten? vielleicht sogar alle aus einer einzigen zu gewinnen? - genau das ist das ziel der heutigen elementarteilchen-physik.<sup>121</sup>

die suche gilt der allem zugrundeliegenden symmetrie. ... das fantastische ist, dass die symmetrie nicht nur die teilchen klassifiziert, sie in ein ordnungsschema bringt wie die kristalle, sondern darüber hinaus die zwischen ihnen wirkenden kräfte festlegt und damit die naturgesetze fixiert ...

... versuche, die drei ... kräfte (starke kraft zwischen quarks und gluonen, elektroschwache kraft und gravitationskraft) zu vereinigen, sind bisher noch spekulativ ... in allen fällen sind lokale symmetrien der schlüssel zur vereinheitlichung.<sup>122</sup>

sind die naturgesetze symmetrisch bezüglich C (ladungskonjugation; austausch von materie und antimaterie), P (parität; spiegelung des alls) und T (umkehr der zeit) oder nicht? ...

heute ist gesichert, dass weder C noch P, noch die kombination beider, CP "gute" symmetrien sind. ... als konsequenz kann auch die zeitumkehr keine gute konsequenz sein. ... die kombiantion aller drei operationen - CPT - ist eine der sichersten symmetrien überhaupt. ...<sup>123</sup>

das CPT-theorem besagt nämlich, dass die kombination aller dreier spiegelungen, CPT, eine gute symmetrie sein muss, was mit einer genauigkeit von  $10^{-14}$  prozent bestätigt ist."<sup>124</sup>

## 2.4 was sagt die bibel zum bildnis gottes

die andere aussenstehende aber ebenso wichtige grundlage für meine betrachtungen an mondrians arbeit ist zwar allgemein bekannter und doch scheint es mir nötig, sie mit mehr als nur dem stichwort "bildnis gottes" vorstellen zu müssen.

das zweite der zehn gebote ist das bildnisverbot. um es im kapitel 4.4 voraussetzen zu können ohne es noch zitieren zu müssen, teile ich es hier in fünf teile, obwohl es eine solche unterteilung nicht gibt, sondern den bibeltext nur in zwei sätze ~~in zwei sätze~~ [2. mose 20.4 (teile 1-2) und ex. 20.5 (teile 3-5)] aufgeteilt wird. das bildnisverbot fällt innerhalb der zehn gebote bereits seiner länge wegen auf: mit dem vierten gebot (dem sabattgebot) gehört es zu den beiden ausführlichsten. zusammen mit vier andern der zehn gebote handelt es sich dabei nicht um ein gebot im eigentlichen sinne, sondern im grunde genommen um ein verbot. es lautet:

- teil 1 "du sollst dir kein gottesbild machen,
- teil 2 keinerlei abbild, weder dessen was oben im himmel, noch dessen was unten auf erden, noch dessen was in den wassern unter der erde ist;
- teil 3 du sollst sie nicht anbeten und ihnen nicht dienen ...
- teil 4 denn ... ich, der herr dein gott, bin ein eifersüchtiger gott ..."

der übrigbleibende 5. teil des gebotes braucht hier nicht genauer zitiert zu werden weil er nicht mehr eine erklärung, sondern nur noch eine drohung ist, für diejenigen die sich nicht an das gebot halten, beziehungsweise eine versicherung der gnade denen, die das gebot ernsthaft befolgen.<sup>125</sup>

während gott bei andern geboten, insbesondere beim sabattgebot dem menschen empfiehlt, sich ihn als vorbild zu nehmen, finde ich merkwürdig, dass gott das bildnisverbot überall dort (nach wie vor der zitierten stelle) nicht berücksichtigt, wo er seinem geschöpf von der gott-mensch-eben-

Buber  
Rosenzweig  
übersetzt  
den befrucht  
als:  
schmitz  
-> bild

abraham  
jehonke  
oder danna  
Lg  
an den  
selbst

bildlichkeit spricht. (das privileg, eben über dem gesetz zu stehen, kommt gott in dem selben gebot gleichsam ein zweites mal zu, wenn er sich als eifersüchtiger gott bezeichnet<sup>126</sup>; ich werde darauf aber nicht weiter eingehen).

die gott-mensch-ebenbildlichkeit lässt sich auf folgende stellen begründen: am sechsten tage der biblischen welterschöpfung spricht gott zu den engeln:

" ... lasset uns menschen machen nach unserem bilde ähnlich ... und gott schuf den menschen nach seinem bilde ... als mann und weib schuf er sie."<sup>127</sup>

später spricht gott zu mose:

" ... du kannst mein angesicht nicht schauen. denn kein mensch bleibt am leben, der mich schaut ... ." <sup>128</sup>

zahlreiche stellen im neuen testament belegen, dass der menschgewordene gott, christus als das sichtbare "ebenbild des unsichtbaren gottes" gesehen werden kann. die mensch-gott-ebenbildlichkeit wird damit abermals bekräftigt. <sup>129</sup>

angesichts dessen, dass die gleichheit eine wichtige forderung jeder utopie darstellt, ist die mit " ... als mann und weib schuf er sie" angesprochene geschlechtlichkeit des menschen ein besonderes problem. da schon zwischen frau und mann keine gleichheit gegeben ist, kann keines der geschlechter als individuum, sondern nur beide geschlechter als eine dualität (ein paar) die ebenbildlichkeit zu gott, der alleine eine ganzheit bildet, gewährleisten. - zur unvermeidlichen zusammengehörigkeit der beiden geschlechter gibt es in der bibel konkrete als auch abstrakte erklärungen:

zunächst "soll der mann vater und mutter verlassen , seinem weibe anhangen und mit ihm ein leib werden."<sup>130</sup>

dann aber auch "es gibt nicht mann und frau, denn ihr alle seid einer in christus."<sup>131</sup>

### **3. PROBLEMSTELLUNGEN**

#### **3.1 eingeschlossen: die beiden, in der vorliegenden arbeit diskutierten fragen**

nachdem ich mich in der mondrianliteratur zurechtzufinden versucht habe, stellten sich mir so viele probleme, dass das hauptproblem jenes wurde, sich auf nur eines oder wenige teilprobleme auszurichten die zwar typisch sind für mondrians arbeit, die aber doch nicht so umfassend sind, dass ich mich darin vollkommen verlieren würde. die ausstellung vom 1.6. - 24.8.1986 auf der mathildenhöhe in darmstadt<sup>132</sup>, die ich zwar nicht selber sehen konnte, von der ich aber über die literatur erfahren habe, gab mir schliesslich wieder sicheren halt: ich wollte mondrians bilder nur noch im hinblick auf deren symmetrie untersuchen. ein jahr später - immer wieder von anderen arbeiten unterbrochen - merkte ich, dass ich wieder gleich weit war, weil die scheinbare eingrenzung ein neues "allerweltsproblem" aufrollen liess:

definierte ich den begriff zu eng, ausschliesslich im sinne der achsialsymmetrie und betrachtete ich mehr mondrians kompositionen als dessen einzelne bildelemente, dann hat symmetrie mit mondrians arbeit so wenig zu tun, dass es paradox würde, darüber eine arbeit schreiben zu wollen. - definierte ich den begriff so weit als möglich, gäbe es nichts mehr, das nicht irgendwie symmetrisch wäre. schliesslich finde ich auch nicht zulässig (wie yve-alain bois s. 25 im daidalos nr. 15 s. 14 es tut) sich zu weigern den begriff überhaupt zu definieren um sich nicht in "vorgängigen definitonen" zu "verrennen."

ich habe schliesslich vorgezogen, den symmetriebegriff auf zwei verschiedene arten zu definieren und im folgenden zwei scheinbar völlig verschiedene detailprobleme aus dem gebiete der symmetrie herauskristallisiert um mich in zwei heiklen fragen<sup>133</sup> an mondrian heranzumachen. heikel finde ich beide ausgewählten fragen deshalb, weil ich dabei einerseits die gefahr laufe, schon mit der fragestellung mondrian unrecht zu unterschieben, andererseits könnte ich mit den fragen auf überraschende antworten stossen.

*die eine frage lautet:*

lässt sich mondrians anspruch mit seinen bildkompositionen universelle weltharmonie darzustellen (s. 18 - 20) bei gleichzeitiger ablehnung der symmetrie (s. 24) grundsätzlich halten, wenn demgegenüber die moderne physik von der annahme ausgehen kann (und dafür spricht eine sehr hohe

wahrscheinlichkeit), dass gerade symmetrien (s. 26 - 27) sich als das entscheidende konstruktionsmittel der natur erweisen? - auch wenn mondrian schreibt, dass symmetrien nur der gegenständlichen welt angehörten (s. 41) nicht aber der ihr übergeordneten, scheint es damit den heutigen naturwissenschaften deutlich zu widersprechen. täuschen sich etwa die naturwissenschaftler, kann ein vergleich wegen allzu unterschiedlicher terminologie (in bezug auf begriffe wie symmetrie, ordnung und weltharmonie) gar nicht erst vorgenommen werden, hält sich mondrian in seinen bildkompositionen selber an das was er in den texten fordert oder ist ganz einfach mondrians weltbild überholt und hat den anspruch darauf, avantgardistisch zu sein gar nie richtig verdient?

*die andere frage lautet:*

kann mondrian in übereinstimmung mit zahlreichen kunstgeschichtsschreibern<sup>134</sup> zurecht als nachfolger der bilderstürmer bezeichnet werden, weil er mit dem bildnisverbot endlich ernst macht, oder verstösst er erst recht gegen dieses? am rande soll auch danach gefragt werden, ob es überhaupt möglich sei, sich kein bildnis zu machen oder umgekehrt, ob es dem menschen grundsätzlich möglich sei, mit seinen eigenen mitteln (verbalen und nonverbalen sprachen), sich ein bildnis davon zu machen was über ihn hinausgeht.

### **3.2 ausgeschlossen: probleme im zusammenhang mit mondrian, denen ich nicht weiter nachgehen werde**

weder die gestellten fragen vermochte ich in der erwünschten tiefe zu beantworten, noch kam ich dazu zahlreiche fragen im zusammenhang mit mondrian ausserhalb der gesteckten bereiche anzupacken. um zu zeigen wo ich in bezug auf die behandelten probleme grenzen machen musste sei gesagt:

- \* den begriff des bildnisses habe ich nirgends genau definiert, weil ich weiss, dass darüber bereits so viel geschrieben wurde, dass ich innert der gegebenen zeit mir darüber keine eigene meinung zu bilden im stande wäre.
- \* der in (MUW s. 54) von beat wismer (bzw. von f.w. fischer?) aufgeworfenen frage, weshalb die beiden maler mondrian und kandinsky trotz ihres gemeinsamen weltanschaulichen ansatzes und noch so weitgehender

übereinstimmung was die aufgabe der kunst betrifft (auch kandinsky geht es um die darstellung des universalen) zu so verschiedenen resultaten gelangen, bin ich, obwohl sie sich auch meinem zusammenhang gewissermassen aufdrängt, nicht nachgegangen.

- \* ob mondrians flechtwerke mit jenen des islames, (die sich- wie ich vermute - teilweise auf ähnliche ursachen zurückführen liessen) auch inhaltlich verwandt sind (denn alte ornamentik ist oft mehr, als sich die abstrakten künstler des zwanzigsten jahrhunderts oft einbilden), ist eine frage, die mit der vorangehenden frage eng verwandt ist.<sup>135</sup>
- \* ob mondrians asymmetrie oder noch eher sein begriff der "tragik" mit dem in zusammenhang gebracht werden kann, was die physik unter symmetriebruch versteht, kann ich deshalb nicht beantworten, weil mir der physikalische begriff des "symmetriebruchs" noch zu unklar ist. ("symmetriebruch erklärt die unterschiede in den erscheinungsformen" schreibt henning genz.)<sup>136</sup>
- \* in den jahren 1930 bis 37 hat mondrian mehr als vorher und nachher mit verschiedenen linienbreiten experimentiert.<sup>137</sup> es wäre interessant, auf allgemeine schlüsse hin die von seuphor definierten werkgruppen 37 bis 43 zu untersuchen. in anbetracht dessen, dass mit seinen letzten bildern mondrian zu seiner ursprünglichen schlichtheit (mit +/- konstanter bandbreite) zurückgekehrt ist, werde ich darauf kaum näher eingehen, obschon auch die von mir vorgeschlagenen netze keineswegs willkürlich gewählte bandbreiten aufweisen.
- \* wie weit mondrians bilder der musikalischen harmonie entsprechen (mondrian hat zum malen oft jazzmusik gehört und die musik schien den pythagoräern das bessere mittel zu sein als die malerei um die gesuchte harmonik zu finden) ist meines wissens ebenfalls noch nie untersucht worden.<sup>138</sup>
- \* ob sich auch bei berücksichtigung der flächengrössen und farbgewichtigen allgemeine gestaltungsregeln formulieren liessen, die für alle mondrian-bilder gültigkeit haben, mondrian aber nie in seinen schriften als "rezepte" formuliert hätte, ist eine betrachtungsweise, die ich für solche bilder durchaus legitim fände. ich kann mir vorstellen, dass solche ungeschriebenen gesetze durchaus gefunden werden könnten, dass aber jeder, der sich daran heranwagte, bald feststellen müsste, dass mondrians bilder sehr viel komplexer sind als sie bei flüchtiger betrachtung manchem erscheinen.



im übrigen sollen hier auch jene fragen zusammengetragen werden, die sich mir irgendwann gestellt haben, ohne dass sie zu den beiden von mir ausgewählten detailproblemen für die folgende arbeit in einem direkten zusammenhang stünden, die aber deutlich machen wie manchen bereich ich dabei gänzlich ausschliessen werde.


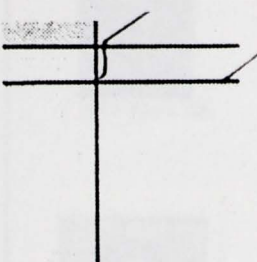

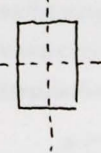
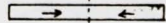
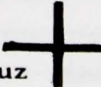
- \* mondrians beschränkung auf nur drei grundfarben (rot, gelb und blau) lässt sich bekanntlich auf bart van der leck und schoenmaekers zurückführen<sup>139</sup>, die sich ihrerseits wahrscheinlich auf einen hexagonalen farbenkreis im sinne goethes beriefen. ob mondrian auch ostwalds farbenkreis gekannt habe, weiss ich nicht aber ich glaube kaum, denn meines erachtens hätte dieser mondrians absichten direkter entsprochen und zu einer weniger ausschliesslichen verwerfung der farbe grün (seit 1920) oder zu einer ebenso rigorosen verwerfung der farbe rot geführt.<sup>140</sup> ich glaube, dass sich mondrian der zahlreichen zufälligkeiten der anordnung und auswahl der grundfarben auf einem farbenkreis nicht vollumfänglich bewusst gewesen ist.
- \* besondere schwierigkeiten habe ich dabei, mondrians gleizeitigen kampf gegen die tragik aber für die dynamik auf einen gemeinsamen nenner zu bringen. klar ist mir erst, dass wenn man einen faden spannt, er nicht nur geradlinig wird, sondern auch mehr energie enthält; eine energie, die mondrians boogie-woogie-kompositionen besonders anschaulich zeigen, eine vibration aber, die durch die gleichzeitige anwesenheit des extremen einen als auch des extremen andern wieder sehr stark relativiert oder sogar ganz zersört wird. nicht nur der begriff der tragik sondern auch die frage, ob letztlich nicht doch erst in der gleichheit der beiden extreme eine freie dynamik möglich sei, in der entweder keine beziehungen oder nur noch identitäten gewährleistet wären.<sup>141</sup>
- \* unverständlich ist mir auch die in einem andern zusammenhang (seite 19) zitierte positive bewertung des stichwortes "individuelles bewusstsein" während mondrian den begriff "individuell" sonst überall im sinne zu vermeidender subjektivität, also negativ gewertet einsetzt.<sup>68. 142</sup>
- \* interessant wäre schliesslich eine aktivitätskurve der arbeitsintensivität gemessen an mondrians bilderproduktion und seiner publikationen oder auch seiner ausstellungen wie dem ausmass an sekundärliteratur zu und nach seiner lebzeit. anschaulich dazu würde das fallende und steigende interesse an mondrians kunst erst bei einer grafischen darstellung auf einer zeitkoordinate.<sup>143</sup>

# 4. DURCHFÜHRUNGEN DER BETRACHTUNGEN

## 4.1 symmetriedefinitionen

von der ersten symmetriedefinition ausgehend, möchte ich in diesem kapitel den begriff allmählich ausdehnen bis es schliesslich nicht mehr sinnvoll scheint überhaupt noch von symmetrie zu sprechen. allen diesen begriffsdefinitionen gemeinsam ist, dass symmetrien "auf der regelmässigen wiederholung vergeleichbarer strukturen oder funktionen"<sup>144</sup> beruhen. an unserer schule wurde symmetrie als die "lehre der abgeschlossenen bewegungen und wiederholungen"<sup>145</sup> definiert.

### 4.1.1 <sup>ZWEIDIMENSIONALE</sup> SYMMETRIE IM KLASSISCHEN SINNE<sup>146</sup>

name der symmetrieart und allgemeine definition	beispiele		randnotizen
	bezug zur arbeit von mondrian	einzelform verdeutlicht	
<p>a) bilaterale symmetrie<sup>147</sup> oder spiegelung an einer achse. <b>spiegelsymmetrie:</b> Ich nenne ein objekt spiegelsymmetrisch zu seinem abbild oder zu sich selbst, wenn <del>mindestens zwei seiner seiten</del> <sup>bild</sup> <del>(bzw. objekt</del> <sup>objekt</sup> <del>und abbild</del> <sup>einander</sup> <del>soweit entsprechen,</del> dass das <del>objekt</del> <sup>bild</sup> <del>an einer geraden (spiegelachse*)</del> <del>oder an einer ebene (spiegelebene*)</del> <del>durch umklappen (die operation erfolgt in der nächsthöheren dimension)</del> mit seiner abbildung <del>oder mit sich selbst</del> <del>einigermassen zur deckung gebracht werden kann.</del> - (die <del>beiden symmetriehälften sind zueinander entgegengesetzt orientiert.</del>*)</p> <p>* die achsiale symmetrie ist auch dann gegeben, wenn die achse <del>bzw. die ebene</del> nicht in</p>	<p>a1 kompositionelle spiegelsymmetrie</p>  <p>a2 lokale spiegelsymmetrien</p>  <p>371. Composition (1935) Komposition Composition</p>	<p>frau</p>  <p>rechteck</p>  <p>gerade</p>  <p>kreuz</p>  <p>ein strahl hat seiner unendlichen ausdehnung wegen beliebig viele symmetrieachsen</p>	<p>je abstrakter die form ist, desto weniger fallen die entgegengesetzten richtungen von bild und abbild auf.</p> <p>eine strengere definition in zusammenhang mit bildbetrachtungen schiene mir <sup>allerdings</sup> verfehlt. mathematischen oder kristallographischen ansprüchen würde diese definition nicht genügen.</p>

\* hr. a. ambunke  
verstand mich nicht  
ich finde noch p. 20: was um wald?

form einer ausgezogenen linie bzw. einer realen ebene dargestellt ist.

die ausgeführte operation nennt sich **SPIEGELUNG, UMWENDUNG**

symbol: 

bauchnabel der obigen frau



dieses symmetrieverständnis entspricht der umgangssprachlich am weitesten verbreiteten auffassung von symmetrie <sup>148</sup>



11 Young Girl (c. 1908)  
Junges Mädchen  
Fillins → S 230 in PSM

b) ~~zentralsymmetrie, punktsymmetrie~~ oder ~~rotations-symmetrie~~

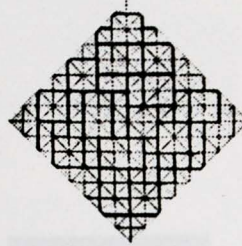
ich nenne eine figur zu sich selbst <sup>rotations</sup> ~~punktsymmetrisch~~, wenn ein punkt (<sup>rotations</sup> ~~symmetriezentrum~~) existiert, um das ein, mit der figur übereinstimmendes abbild um mindestens einen andern winkel als  $360^\circ$  gedreht werden kann, so dass das abbild mit der figur einigermassen zur deckung gebracht werden kann. (die beiden symmetrischen formen sind nicht gleich ausgerichtet, bis eine rotation um  $360^\circ$  erfolgt.)

den drehpunkt ist das sog. symmetriezentrum. die ausgeführte operation nennt sich

**DREHUNG**

symbole: • und 

b1 strukturelle rotations-symmetrie



298 Lozenge (with Gray Lines) (1919)  
Raute (mit grauen Linien)  
Composition dans le carreau (avec lignes grises)



quadratisches gesamt-bild-format und auch die quadratförmige binnenstruktur (bei missachtung der verschiedenen linienbreiten)

b2 lokale rotations-symmetrien



26/27 PSM c. 359



das symbol des davidsternes weist eine 3-zählige rotations-symmetrie auf



22 Passionflower (c. 1903-04)  
Passionsblume  
La Passiflore



10-zählige rotations-symmetrie

da alle nebenstehenden beispiele auch achsiale symmetrien aufweisen soll hier an drei buchstaben gezeigt werden, dass eine zentralsymmetrie auch ohne das vorhandensein einer andern klassischen symmetrie vorliegen kann: S,Z,N

gegen die s-form richtet sich mondrian ausdrücklich. <sup>149</sup> eine der theologischen zeichnungen von frau blavatzky

150

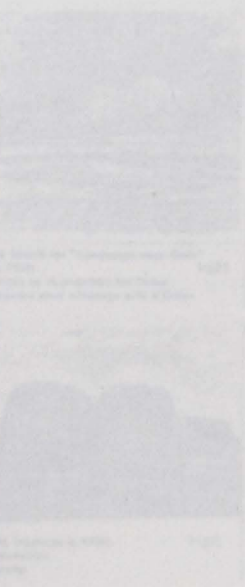


die ausgeführte operation  
nennt sich

## VERSCHIEBUNG

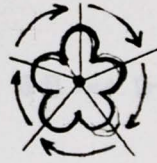
symbol:  $\rightarrow$

lokale translations-  
symmetrien



18 Young Girl (c. 1908)  
Junges Mädchen  
Fillette

5-zählige ro-  
tationssym.



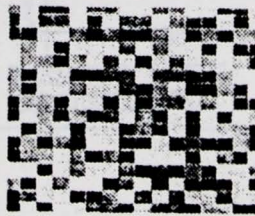
von deren theo-  
rien einzelne  
zeichen haben  
stammen kön-  
nen. während  
die ganze dar-  
stellung nur  
achsialsymme-  
trisch ist, weist  
der davidstern  
auch eine rota-  
tionssymmetrie  
auf.

dass nicht jede  
achsialsymme-  
trie zwangsläu-  
fig auch eine  
punktsymme-  
trie aufzuwei-  
sen braucht  
leuchtet unmit-  
telbar ein am  
beispiel des  
portraits, das  
nur achsial aber  
nicht punkt-  
symmetrisch ist.

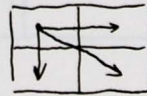
c) **translationssymmetrie**, eben-  
mass **ebenmässigkeit**, gleich-  
mass oder auch longitudinal-  
symmetrie

ich nenne eine figur zu einer  
andern figur ebenmässig oder  
translationssymmetrisch, wenn  
ein vektor existiert, der die  
eine figur mit der andern, ihr  
ähnlichen figur zur deckung  
bringen lässt. (die zueinander  
verschobenen figuren sind  
nicht entgegengesetzt sondern  
gleich ausgerichtet)

c1  
strukturelle trans-  
lationssymmetrie



293 Composition Checkerboard, dark  
Colors (1919)  
Komposition, Damebrett, dunkle Farben  
Composition dans le damier aux couleurs sombres



mit dieser art  
von symmetrien  
rechnen v.a. die  
kristallogra-  
phen und che-  
miker während  
sie bei tierennur  
sehr bedingt  
verteten ist,  
kommt sie bei  
pflanzen sehr  
häufig vor. <sup>151</sup>

die ausgeführte operation  
nennt sich

**VERSCHIEBUNG**

symbol: →

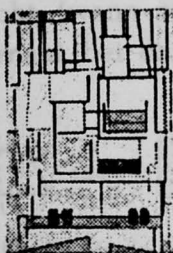
c2  
lokale translations-  
symmetrien



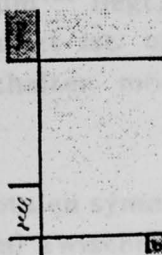
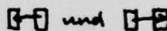
48 Sketch for "Landscape near Oslo" (c. 1907)  
Skizze zu «Landschaft bei Oslo»  
Esquisse pour «Paysage près d'Oslo» HSM



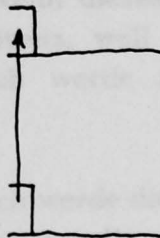
166 Maysrachs (c. 1908) HSM  
Meumieten  
Meules



379 Composition No 9 (Scaffolding) (c. 1913)  
Komposition Nr 9 (Gerüst)  
Composition No 9 (Echafaudage) HSM



84 Composition with Red, Yellow and Blue (1927) HSM  
Komposition mit Rot, Gelb und Blau  
Composition avec rouge, jaune et bleu



im zusammen-  
hang mit ebenen  
translations-  
symmetrien  
spricht man von  
sogenannten  
netzen; gitter  
heissen solche  
erst, wenn struk-  
turelle transla-  
tionssymme-  
trien im raum  
vorgenommen  
werden. statt  
"endlos fort-  
setzbar" sage  
man klarer  
"translations-  
fähig." 152

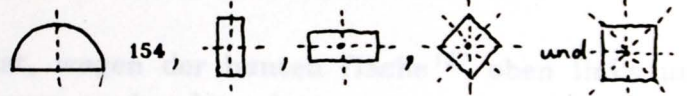
dieses beispiel  
zeigt, dass lo-  
kale symmetrie  
auch nur auf be-  
stimmte bild-  
elemente wie  
z. b. grenzlinien  
bezogen werden  
kann, ohne da-  
bei die unter-  
schiedlichkeit  
der beiden war-  
men farben  
gelb und rot zu  
berücksichtigen.

zu den klassischen <sup>(ebenen)</sup> symmetrien gehören also die ~~spiegelsymmetrie~~, die ~~rotationssymmetrie~~ und die *translationssymmetrie*. wenn durch die abteilungen 1 (totale) und 2 (lokale) innerhalb dieser *klassischen symmetrien* noch nicht klar geworden sein sollte, was mit "lokaler symmetrie" gemeint ist, mag folgendes beispiel aus der zoologie klarheit verschaffen: als "gesamtkomposition" ist der schwamm <sup>153</sup> ein lebewesen, das keiner der drei klassischen symmetrien genügt. nach der klassischen symmetriedefinition muss er als asymmetrisch bezeichnet werden. dennoch gibt es zahlreiche formen innerhalb des schwammes, die durchaus als translationssymmetrisch bezeichnet werden können: in bezug auf das ganze (in der symmetriehre spricht man in diesem falle auch von frenbereich) können einzelformen, die zueinander symmetrisch sind als lokale symmetrien bezeichnet werden.

\* zu rechts sagt hr. armbauer dass diese beispiele sind nicht mehr geeignet sind nachdem wir uns konzentrieren auf nur zwei dimensionen beschränkt haben.

die abteilungen 1 und 2 zeigen, dass für die beurteilung von symmetrien in gemälden ein wichtiges kriterium der betrachtungsbereich ist: im gegensatz zur "lokalen symmetrie (2) könnte man von einer totalen symmetrie (1) sprechen.

einer totalen symmetrie entspricht (wenn sie auch noch so äusserlich ist, so doch immerhin meist sehr genau) bei den meisten bildern das gesamtformat.

mondrian verwendet dabei:  154, und

} aber 11325

diese scheinbare selbstverständlichkeit finde ich aus zwei gründen erwähnenswert, erstens weil es für bildbetrachtungen durchaus gebräuchlich ist, sich zu fragen, wo das bildzentrum <sup>155</sup> liegt, auch wenn dieses nicht durch eine augenfällige einzelfigur besetzt ist. und zweitens, weil ich vor dem besonderen das *allgemeine* festhalten möchte. ich werde auf seite 77 darauf zurückkommen.

schliesslich muss innerhalb der totalen symmetrie (ich werde diesen ausdruck von hier an nicht mehr verwenden) zwischen kompositioneller und struktureller symmetrie bei bildern unterschieden werden:

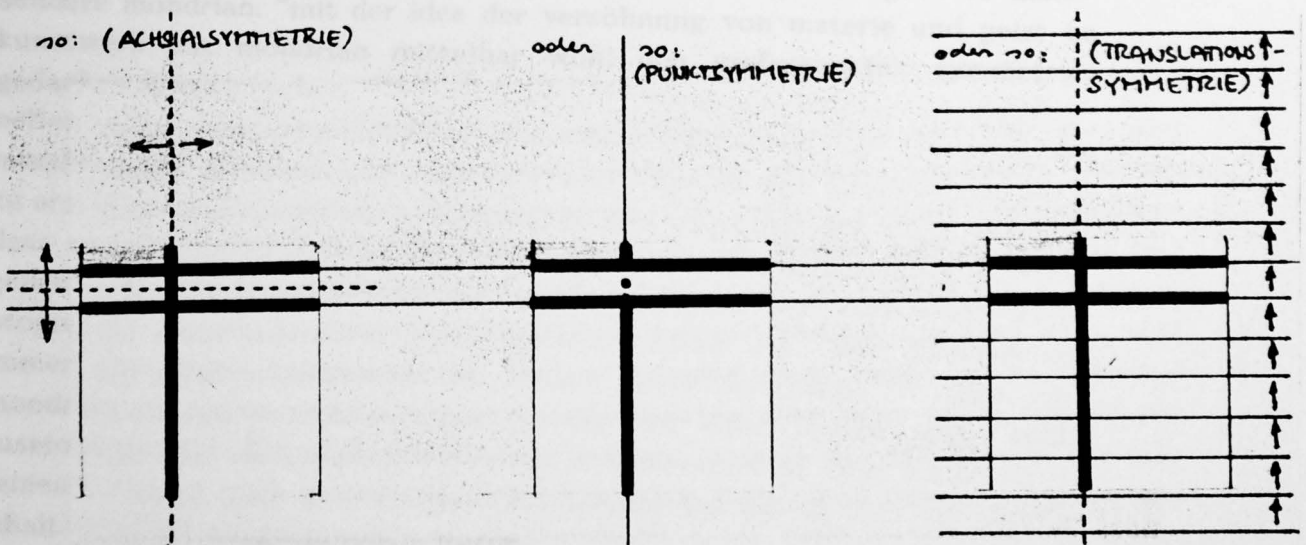
von kompositioneller symmetrie zu sprechen finde ich nur dann sinnvoll, <sup>wenn</sup> als die komposition mindestens eine symmetrieachse (oder <sup>einen drehpunkt</sup> das symmetriezentrum) "einigermassen" durch das zentrum der grundfläche geht (weder die komposition von 1938 noch das junge mädchen von ca. 1908 (auf seite 33) erfüllen diese bedingung. beide beispiele zeigen mehr oder weniger deutliche asymmetrien).

mit *struktureller symmetrie* bezeichne ich ein, der ganzen komposition zugrunde legbares ebenmässiges netz parallel zueinander verschobener linien. - "die den linien innenwohnende ... möglichkeit des weiterfliessens" <sup>156</sup> wird

von der strukturellen symmetrie mitberücksichtigt und zwar unabhängig davon, ob diese linien stark oder schwach dargestellt sind. wenn sie einer durch die vorhandenen linien gegebenen konsequenz folgen, brauchen sie überhaupt nicht besetzt zu sein. (vergleich: hohlräume in einem kristall oder ungeschriebenes gesetz). der begriff der strukturellen symmetrie umfasst also auch den bereich über das bildformat hinaus.

*beispiele:*

- 1) das schwarze netz des bildes bei b1 auf s. 34 vergrössert auf s.64 ist strukturell symmetrisch. kompositionelle symmetrie ist dabei aber aus zwei gründen nicht gegeben: weder die brauntöne der flächen noch die folge dick ausgezogener linien folgen einer der klassischen symmetrien. die kompositon bleibt deutlich asymmetrisch trotz zahlreicher lokaler symmetrien.
- 2) das beispiel bei c1 auf s. 35 ist ebenfalls nicht kompositonell symmetrisch, strukturell weist es jedoch eine (auf das gitter bezogene) translationssymmetrie auf (beispiele für kompositionelle tranlations-symmetrie findet man eher noch z.b. bei vasareli)
- 3) das untere bild s. 33 ist, wegen der bunten fläche<sup>157</sup> oben links und der nach links verschobenen senkrechten kompositorisch asymmetrisch. es gibt aber verschiedene möglichkeiten, den hohen grad an symmetrien bei diesem bild zu interpretieren:



strukturell (bei unendlichem weiterfliessen der linien) erfüllt die komposition dagegen jede klassische symmetrie in strenger weise.

## 4.1.2 AUSWEITUNG DES SYMMETRIEBEGRIFFES

bei den bisher beschriebenen symmetrien geht es letztlich immer um ebenbildlichkeit<sup>158</sup> (wobei die richtungen der verglichenen elemente gleich oder einander entgegengesetzt sein können). fügt man zu diesen symmetrien noch die ähnlichkeit, dann kann auch die reproduktion eines bildes zu diesem bild als symmetrisch bezeichnet werden.



noch umfassender kann selbst die ebene fotografie als zu der ihr entsprechenden räumlichen situation die sie abbildet als symmetrisch betrachtet werden. da mondrian sich während seines ganzen lebens mindestens 10 mal<sup>159</sup> selber portraitierte, eben "abbildete" scheint er diese art der symmetrie nie in so rigorosem ausmass abgelehnt zu haben, wie platon, der in jedem künstlerischen werk "lediglich ein "spiegelwerk" gesehen hat, "das nichts weiter hergibt als eine verdoppelung eines ohnehin gegebenen." für platon<sup>160</sup> waren bereits die sinnlich erfahrbaren dinge nichts weiter als abbildungen, schattenrisse von den alleine gültigen ideen. mit der gegenstandslosen malerei, kann etwas abgebildet werden, das als form direkt gar nicht existiert und dennoch so etwas wie eine symmetrie zu gültigen ideen darstellt. um eben diese art von symmetrie geht es insbesondere mondrian. "mit der idee der versöhnung von materie und geist im kunstwerk hat mondrian mittelbar wohl den umfassendsten symmetriegedanken ausgesprochen."<sup>161</sup> auch 41 und 268 auch 1157 s. 345 und 41 wenn auch in einer kompositionellen oder einer strukturellen symmetrie dargestellt, so ist auch bei mondrian die symmetrie eben gerade nicht nur in der äusserlichen form zu erschliessen,<sup>162</sup> sondern in einem geistigen, viel tieferen sinne gegeben. dass mondrian auch mit solchen auffassungen von symmetrie im übertragenen, umfassenden sinne vertraut war, zeigt nicht nur seine ästhetische utopie als ganzes, sondern auch einzelne sätze wie: "der künstler ist immer eine reine spiegelung des neuen zeitbewusstseins."<sup>163</sup> dass sich mondrian in seiner utopie immer wieder mit dem "schon" und "noch" auseinandersetzt zeigt dieselbe translationssymmetrie, wie auch sie in seinen früheren noch gegenständlichen bildern sowohl in titel als auch in inhalt deutlich ausgesprochen wurde.



tag und nacht

leben und tod



113 Windmill in the Sunlight (c. 1911)  
Windmühle im Sonnenlicht



110 Mill near Blaricum in Moonlight  
(c. 1909)  
Mühle bei Blaricum im Mondlicht



156 Sunflower (c. 1910)  
Sonnenblume  
Soleil



155 Dying Sunflower (c. 1907-08)  
Sterbende Sonnenblume  
Soleil mourant

letztlich besteht für mondrian ein symmetrisches verhältnis (und erst durch diese komplexe symmetrie kann mondrian richtig verstanden werden) ein symmetrisches verhältnis zwischen der kunst und der ganzen menschlichkeit. mondrian schreibt 1917/18 : "die ganze menschlichkeit gestaltet sich im leben und die kunst muss sie spiegeln."<sup>164</sup>

genau so, wie bei mondrian der ausdruck des gleichgewichtes und der spiegelung als etwas sehr umfassendes<sup>165</sup> zu verstehen ist, meint auch die physik, wenn sie den ausdruck der symmetrie gebraucht, weit mehr, als die uns gewohnten klassischen symmetrioperationen. so gelten im weiteren sinne auch hier materie und antimaterie, zukunft und vergangenheit oder positive und negative ladung als zueinander symmetrisch. allgemein kann im physikalischen sinne der symmetrie jedes naturgesetz das eine gleichheit zwischen zwei verschiedenen seiten ausdrückt als symmetrie aufgefasst werden.<sup>166</sup>

zum beispiel:

$$E = M \cdot c^2$$

energie = masse mal lichtgeschwindigkeit im quadrat<sup>167</sup>

da die von den naturwissenschaften angebotenen definitionen von symmetrie die üblichen nachteile des wissenschaftchinesischen<sup>168</sup> haben, habe ich es vorgezogen, symmetriearten im engeren und weiteren sinne zu definieren, an die ich mich im folgenden halten kann.

wenn man daran glaubt, dass irgendwie alles mit allem andern vergleichbar ist, kann symmetrie im weitesten sinne nicht mehr von asymmetrie unterschieden werden. es ist daher auch nicht erstaunlich, wenn genz feststellt: "es ist verblüffend, aber das grösste chaos ist genauso symmetrisch wie das fiktive nichts."<sup>169</sup>

## 4.2 kompositionelle und einfache strukturelle symmetrien bei mondrian

die beiden folgenden seiten veranschaulichen, dass mondrian kompositionelle wie auch strukturelle symmetrien in vielfältiger art anwandte. sein *frühwerk (bis 1914)* zeigt oft achsialsymmetrische kompositionen, die durch die natur als an sich achsialsymmetrische objekte (pflanzen, gebäude menschen) gegeben sind. die auffallende horizontalität und auch die zahlreichen spiegelungen von naturobjekten an wasserflächen seines frühwerkes wird gerne mit der niederländischen herkunft mondrians erklärt. diese mag bestimmt eine wichtige rolle spielen, ich möchte aber darauf hinweisen, dass es andere niederländische maler gab, die seltener achsialsymmetrische bilder malten und auch darauf, dass (im unterschied zu vielen malern) mondrian nie mit künstlichen spiegeln in innenräumen arbeitete, was sich bei seinen portraits oder stilleben durchaus angeboten hätte.

die zusammenstellung mondrians offensichtlich strengster symmetrien auf den beiden folgenden seiten zeigt, dass bis 1914 die kompositionelle achsial-symmetrie bei mondrian ein bevorzugtes gestaltungsmittel gewesen sein muss, denn es ist keineswegs zwingend, dass symmetrische objekte auch symmetrisch abgebildet werden müssen. es gibt mehr perspektiven, die an sich symmetrische objekte zumindest verzerrt oder gar gänzlich asymmetrisch darstellen würden als umgekehrt. die frontale ansicht ist ein gestaltungsmittel, für die sich mondrian (bewusst oder unbewusst) entschieden haben musste, bevor er mit dem ersten pinselstrich begonnen hat. dass neben den vornehmlich achsialsymmetrischen bildern auch translationssymmetrische kompositionen vorkommen, zeigen am schönsten die bäume am gein von 1902. (auch die bildmontage im separaten ordner)

*für mondrians frühwerk bezeichnend ist also, dass naturerscheinung und symmetrie aufs engste miteinander verbunden sind.*

augenfällige kompositionelle achsialsymmetrien kommen, von einer einzigen ausnahme aus den jahre 1933 (bild R. s. 43) abgesehen, nach 1919 bei mondrian nicht mehr vor.

ich bin versucht, die genannte ausnahme mehr als ein experiment mit verschiedenen bandbreiten denn als ein gelungenes werk zu betrachten. ich glaube zudem auch nicht, dass mondrian selber in bezug auf dieses werk behaupten würde, die tragik auf ein minimum reduziert zu heben.

die einfachen strkturellen symmetrien der kompositonen von 1918 und 1919

beispiele mit rechts/links-symmetrie (vertikale achse)



1902 . am gein: bäume bei aufgehendem mond 72 MSM s.363



1907 ca. die amstel, abendstimmung 75 MSM s.363



1908 ca. selbstbildnis 2 MSM s.357



1908 chrysanteme 145 MSM s.369



die drei nebenstehenden bilder bilden nicht ein triptychon sondern sind aus platzgründen hier nebeneinandergestellt.

1909 ca. links: leuchtturm westkapelle 241 MSM s.378

1910 ca. mitte: mühle bei domburg 112 MSM s.366

1910 rechts: kirchturm ( ... ) 247 MSM s.378



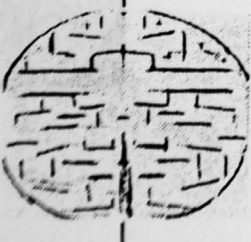
1911 evolution 8 triptychon 26/27 MSMs.359



1911 ca. baum (skizze) 183 MSM s.373

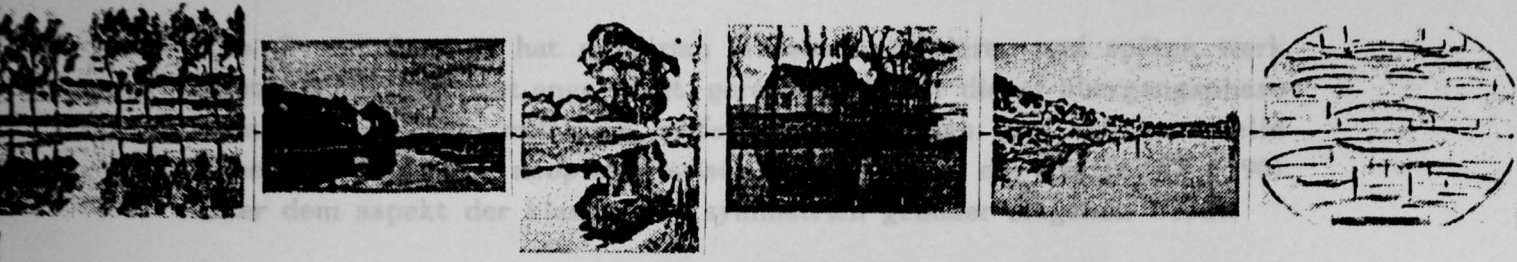


1912 landschaft 55 MSM s.361



1914 pier und ozean 234 MSM s.377

beispiele mit oben/unten-symmetrie (horizontale achse)



70 Trees by the River Gein (c. 1902)  
Bäume am Gein

81 Landscape (before/avant 1908)  
Landschaft

44 Trees by the River Gein (before/avant 1908)  
Bäume am Gein

116 Farm near Dussendrecht (before/avant 1908)  
Bauernhof bei Dussendrecht

54 The Banks of the Seine (c. 1912)  
Seine Landschaft

226 The Sea (1914)  
Seelandschaft

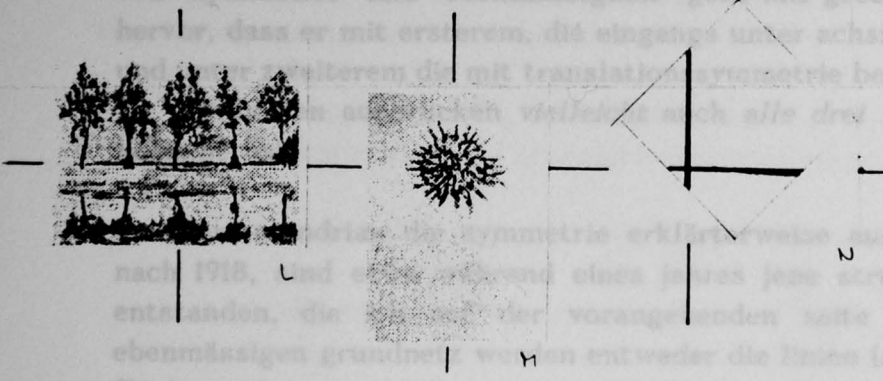
4.3 worauf sich mondrians explizit gebrochenes verhältnis

wenn wir mondrians sätze über symmetrie mit einem symmetrieverständnis lesen, der nicht demselben begriff entspricht, wie er von mondrian gebraucht wird, können wir mondrian auch nicht richtig verstehen. da der maler jedoch nirgends genauer definiert, was er unter symmetrie versteht, sind wir darauf angewiesen, sowohl seine texte als auch seine bilder als ebenbürtige grundlage zu besitzen.

wenn mondrian während des ersten weltkrieges noch kompositionelle symmetrien braucht, gelten diese immer nur noch lokal (oft in bezug auf ein oval, in das eine +/- asymmetrische binnenkomposition gezeichnet wird.) nachdem er während des ganzen ersten weltkrieges die kompositionelle

beispiele mit sowohl links/rechts symmetrie als auch oben/unten symmetrie (punktsymmetrien)

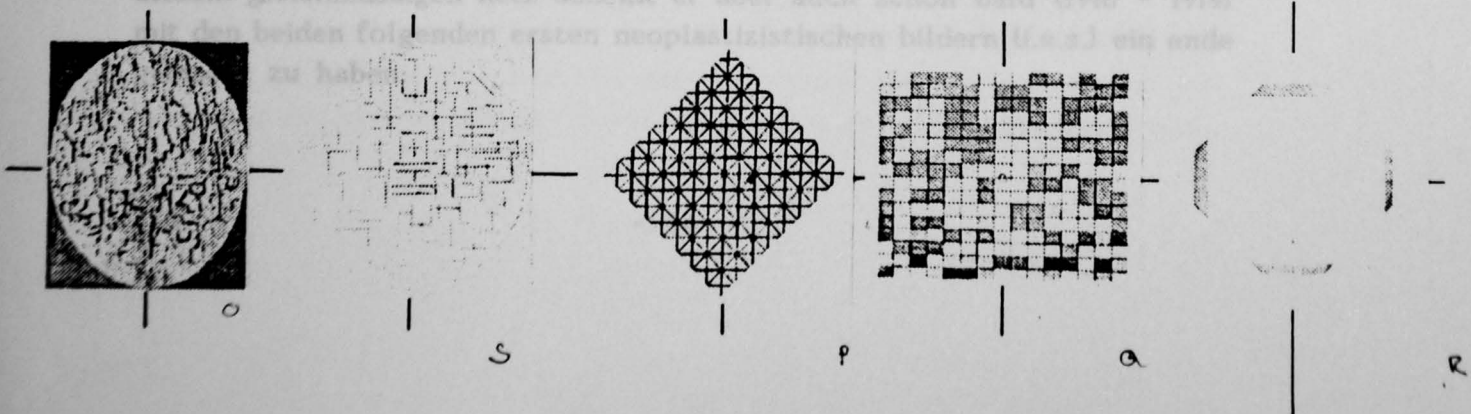
a) punktsymmetrien mit deutlich exzentrischem spiegelungspunkt in bezug auf das gesamtbild



- L 71 The River Gein: Trees at Moonrise (Sketch) (c. 1902)  
Am Gein: Bäume bei aufgehendem Mond (Skizze)
- M 152 Red Dahlia (1907)  
Rote Dahlie ex.  
Dahlia rouge zentrisch
- N 409 1934  
Komposition mit zwei linken diagonalen
- O 208 Oval Composition (Trees) (1913)  
Komposition in Oval (Bäume)  
Composition ovale (Arbres)
- S 259 Church façade (?) (1914)  
Kirchenfassade (?)
- P 297 Lozengs with Gray Lines (1918)  
Raute mit grauen Linien
- Q 292 Composition, Checkerboard, bright Colors (1919)  
Komposition Damebrett, helle farben
- R 410 Composition with Yellow Lines (1933)  
Komposition mit gelben Linien

b) punktsymmetrien mit relativ zentralem spiegelungspunkt

(immer nur lokal kompositionelle oder strukturelle symmetrie)



(abb. P und Q s. 43 hat mondrian in seinem mittleren und späten werk nicht mehr so explizit angewandt. gerade die bilder dieser übergangsphase (vom frühwerk zum mittleren, reifen werk) könnten eine schlüsselstelle einnehmen für seine neoplastizistischen werke, auf die ich (s. 67 - 90) unter dem aspekt der klassischen symmetrien genauer eingehen werde.

### 4.3 worauf sich mondrians explizit gebrochenes verhältnis zur symmetrie bezieht

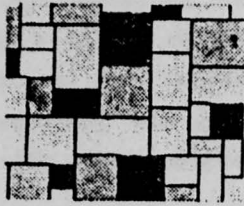
wenn wir mondrians sätze über symmetrie mit einem symmetrieverständnis lesen, der nicht demselben begriff entspricht, wie er von mondrian gebraucht wird, können wir mondrian auch nicht richtig verstehen. da der maler jedoch nirgends genauer definiert, was er unter symmetrie versteht, sind wir darauf angewiesen, sowohl seine *texte als auch seine bilder* als ebenbürtige grundlage zu benützen.

wenn mondrian während des ersten weltkrieges noch kompositionelle symmetrien braucht, gelten diese immer nur noch lokal (oft in bezug auf ein oval, in das eine +/- asymmetrische binnenkomposition gezeichnet wird.) nachdem er während des ganzen ersten weltkrieges die kompositionelle symmetrie in der früheren strenge nicht mehr praktiziert hat, schreibt er (es muss vor dem sommer 1918 gewesen sein, den auf s. 24 bereits zitierten satz, wonach) "symmetrien oder ebenmässigkeit" die gestaltung "um des universalen willen" ausschliesse.<sup>170</sup> aus der gesonderten aufführung von "symmetrie" und "ebenmässigkeit" geht mit grosser wahrscheinlichkeit hervor, dass er mit ersterem, die eingangs unter achsialsymmetrie definierte und unter zweiterem die mit translationssymmetrie beschriebene symmetrieart mit beiden ausdrücken *vielleicht auch alle drei klassische symmetrien gemeint* hat.

kein n  
am ende  
von klassisch  
von 1918  
so korrigiert

nachdem mondrian die symmetrie erklärterweise ausgeschlossen hat, d.h. nach 1918, sind etwa während eines jahres jene strukturellen symmetrien entstanden, die ich auf der vorangehenden seite erwähnte: auf einem ebenmässigen grundnetz werden entweder die linien (strichbreiten), einzelne flächen oder sowohl linien als auch flächen symmetrisch besetzt. bei der variation wird eine kompositionelle symmetrie vermieden, der translations-symmetrische grundraster wird zunächst aber noch nicht gestört. mit diesem gleichmässigen netz scheint er aber auch schon bald (1918 - 1919) mit den beiden folgenden ersten neoplastizistischen bildern (i.e.s.) ein ende gemacht zu haben:

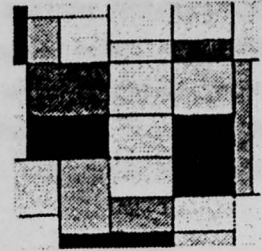
201 Composition. Color Planes with Gray  
Contours (1919)  
Komposition: Farbflächen mit grauen Konturen



das dieses bild bereits  
von 1911 ist → JAH  
farbige abb. (habe  
ich erst nach der rein-  
schon gesehen

es ist. hat  
aber mondrian  
vorarbeiten,  
was mich  
wieder  
korrigierte.  
s. 62 wäre  
also nicht  
richtig, wenn  
ich  
nicht  
hätte.

202 Composition (1919)  
Komposition



da jetzt aber sowohl die gerade linie als auch das rechteck und die homogene flächenbehandlung<sup>171</sup> innerhalb der rechtecke, strenge klassische symmetrien aufweisen (mindestens zwei orthogonale symmetrieachsen sind in jedem fall gegeben), die bilder aber aus nichts anderem mehr bestehen, kann man sagen, dass mondrians vollständiges formenrepertoire ab 1919 (zwei späte selbstbildnisse ausgenommen) ausschliesslich aus klassischen symmetrien besteht. *gleichzeitig wie die kompositionelle symmetrie an mondrians werk verschwindet, wächst das auftreten lokaler symmetrien bis zu ihrer ausschliesslichkeit an.*

zusammenfassend lässt sich sagen, dass mondrians strikte ablehnung der symmetrie insbesondere gegen jene symmetrien gerichtet ist, die auf den seiten 42 u. 43 abgebildet sind. seit jenem moment, in dem er der universellen gestaltung einen wesentlichen schritt näherrückte lehnte mondrian (der differenzierteren definition wegen nun in meiner vorgeschlagenen terminologie ausgedrückt) folgendes ab:

1. kompositionelle spiegelsymmetrie
2. kompositionelle translationssymmetrie mit konstantem vektor

nicht abgelehnt werden dagegen auch nach 1919:

1. die lokale symmetrie
2. strukturelle translationssymmetrie mit variablen vektoren

#### **4.4 auswahl derjenigen zwei symmetriearten, auf die ich mich im folgenden beschränken will**

trotz der engen fassung des symmetriebegriffs in mondrians sprachgebrauch bestätigen zahlreiche beispiele aus seinem werke (auf die ich unter der ausweitung des symmetriebegriffes auf den seiten 39 - 40 eingegangen bin),

dass ein umfassenderes symmetrieverständnis die absichten des malers besser zu ergründen vermögen, als wenn die bilder bloss auf ihre klassischen symmetrien hin überprüft werden. eine vertiefung meiner betrachtung werde ich deshalb in zwei ebenen vornehmen, sozusagen einer sakralen und einer profanen. bei der "sakralen symmetrie" geht es im umfassenden sinne um die spiegelung der göttlichkeit, bei der "profanen symmetrie" interessiert mich die eben angesprochene variabilität der translationsvektore.

so wie mondrian die translationssymmetrie der achsialsymmetrie vorgezogen hat (was es erst zu beweisen gilt) wende ich auch hier den inhalt *nicht* um, *sondern schiebe* erst die frage nach der sakralen symmetrie in das feld der betrachtung.

## 4.5 zur spiegelung der göttlichkeit

### 4.5.1 über einige bilderstürmerische strömungen im westen bis zu mondrian und ihre consequenzen auf die kunst

mit der platonischen ablehnung jeder gegenständlichen abbildung ist auf (s. 39) ein beispiel genannt worden, das zeigt, dass bereits zu vorchristlicher und ausserhalb der jüdischen religion der bilderstreit aktuell gewesen ist. - seit dem vierten jahrhundert nach christus ist im bilderstreit nur noch zwischen "anbetung" und "verehrung" der bilder unterschieden<sup>172</sup> worden so dass allenfalls eine rechtfertigung der bilder oder künste vorgenommen werden konnte. nach dem zweiten konzil von nizäa (im jahre 787) wäre auch ein bild als ergebnis freien<sup>173</sup> künstlerischen schaffens (soweit man sich ein solches damals vorstellen konnte) ein götzenbild. auch die verehrung der bilder wurde von der "libri carolini" abgelehnt.<sup>174</sup>

bei rücksicht auf den ganzen wortlaut des gebotes (s. 27) erscheint die unterscheidung von verehrung und anbetung als sehr freie interpretation, denn im grunde genommen unterscheidet das gebot ja nur zwischen einem bildnis "machen" und "keinem bildnis machen". 1552 kam es nach luthers kritik an der überkommenen bilderverehrung erstmals zur zerstörung<sup>175</sup> von bildern und heiligenstatuen in kirchen, obwohl luther selber nie<sup>176</sup> soweit gegangen wäre. trotz seines abratens erfolgten darauf zahlreiche bilderstürme und bilderverbrennungen.<sup>177</sup>

jaffé schreibt, dass es kein zufall sei, dass fast alle meister des stijls aus streng calvinistischen familien kamen - man konnte sie gewiss "als legitime nachfolger der bilderstürmer bezeichnen"<sup>178</sup> mit zwei direkten zitat

von mondrian kann dieser formulierung von jaffé durchaus recht gegeben werden. mondrian schreibt 1925 im zusammenhang der alten kunst als zufluchtsort, an dem individuelle bürgerliche bedürfnisse befriedigt würden, dass dieses natürliche alte system der gegenständlichen abbildung in der kunst ausgedient habe, denn "*es ist verbrecherisch ein altes system zu halten, wenn es seinen zweck erfüllt hat.*"<sup>179</sup> seit der entdeckung der neoplastizistischen malerei sieht mondrian die gegenständliche malerei vielmehr als bremsfaktor beim erreichen seiner edleren ziele. an einem andern ort empfiehlt mondrian, *die naturalistischen bilder künftig umzuwenden, "mit der bemalung zur wand, um sie einfach als element der raumaufteilung zu benutzen."*<sup>180</sup>

ob paolini diese forderung mondrians gekannt hat, weiss ich nicht, mit dem nebenstehenden bild wäre er sonst jahrzehnte später auf dieselbe idee gekommen, ob allerdings mit demselben hintergrund wie mondrian wage ich sehr zu bezweifeln.<sup>181</sup>



interessant finde ich, dass mondrian gegen sein lebensende mit dem *flechten von bildern* (mit farbigen papierstreifen) eine, wie ich glaube durchaus vergleichbare<sup>182</sup> konsequenz gezogen hat, wie der islam, der schon manches jahrhundert vor ihm (ausdrücklich auf grund des bildnisverbotes) einen ähnlichen weg eingeschlagen hat. (der islam hat das bildnisverbot generell ernster genommen als das christentum.) für das flechten kennt denn auch die jüdisch-christliche religion keinerlei verbot, sondern (mit dem 2. mose 28.13) eher eine aufforderung dazu.

die so frühe rigorose abkehr von der gegenständlichen darstellung im islam hat zur folge gehabt, dass deren ornamentik rasch einen so hohen grad an komplexität erreicht hat, dass spätestens seit der mitte des 20. JHs verschiedene mathematiker (edith müller 1944, andreas speiser 1956, wolfgang müller 1987) und neulich (persönliche mitteilung von hr. h.u. niessen an der eth-zürich) auch kritallographen wertvolle impulse für ihre aktuellen forschungsarbeiten gewinnen konnten.<sup>183</sup>



schliesslich könnte man auch mondrians vorstellung über die *entbehrlichkeit jeder kunst* von jenem moment an, in dem das paradies herangenahet sein wird, als eine ganz andere art von bildersturm bei mondrian in diesem zusammenhang erwähnen. darauf, dass auch luther und hegel ähnliche meinungen vertraten, wird immer wieder hingewiesen.<sup>184</sup> darin, dass mondrian zur gegebenen zeit der neuen gestaltung allerdings die bedeutung von existentieller wichtigkeit zumisst, unterscheidet sich seine auffassung von luther und hegel doch so sehr, dass sich die frage, ob er vielleicht nicht doch gegen das zweite gebot verstosse auf einer andern ebene (s. 49 - 56) nochmals stellen wird.

#### 4.5.2 WAS VERSCHIEDENE AUTOREN KUNSTGESCHICHTLICHER TEXTE GRUNDSÄTZLICH VON DER MÖGLICHKEIT HALTEN, DAS ABSOLUTE ABZUBILDEN.

dass es möglich sei, das universale darzustellen scheinen weder wismer noch jaffé ausführlicher rechtfertigen zu müssen. das geht z.b. aus stellen hervor, wo wismer in einer selbstverständlichkeit über mondrians arbeit feststellt: "da der kunst jetzt die möglichkeit gegeben ist, auf den gegenstand zu verzichten kann sie folglich direkte offenbarung des universalen sein."<sup>185</sup> ...

es ist ein verdienst wismers, mondrian einmal ganz direkt im zusammenhang mit runge diskutiert zu haben. unter den zahlreichen ideellen parallelen finden wir, dass auch runge davon ausgeht, dass "das höchst vollendete kunstwerk" immer "das bild von der tiefsten ahnung gottes" sei.<sup>186</sup> dass es letztlich die intuition ist, die mondrian den zugang zum göttliche liefert, habe ich (auf s. 14) bereits erwähnt.<sup>187</sup> in derselben klarheit schreibt auch seuphor: "mondrian ist ... der erste bildner des absoluten."<sup>188</sup>

dass sich so zahlreiche autoren nicht skeptischer mondrians angeblicher fähigkeit gegenüber, das absolute darstellen zu können ausgesprochen haben, hat mich immer ein wenig erstaunt.

#### 4.5.3 ZU MONDRIANS MENSCH-GOTT-EBENBILDICHKEIT UND DER MENSCHLICHEN GESCHLECHTLICHKEIT.<sup>189</sup>

obwohl mondrian meines wissens zu der biblisch postulierten mensch-gott ebenbildlichkeit nirgends ausführlich stellung bezogen hat, lassen mich verschiedene stellen annehmen, dass für mondrian dieser bezug klar gegeben war: in seinen aufsätzen über "die neue gestaltung in der malerei" bezeichnet er z.b. "mensch und gott als einheit"<sup>190</sup> und sagt, dass die "gottesvorstellung nicht länger ausserhalb des menschen"<sup>191</sup> stehe und schliesslich dass "das universale im keim in uns lebt."<sup>192</sup>

seit 1917/18, also bereits vor beginn seiner neoplastizistischen bilder, bezieht mondrian den ausdrucksgehalt der horizontalen und vertikalen auch auf das weibliche und das männliche.<sup>193</sup>

die einheit in der beziehung von mann und frau<sup>194</sup> sieht mondrian in der reinen erscheinung der gleichgewichtigen beziehung (s. 23 - 24) und nicht etwa im sinne eines geschlechtslosen<sup>195</sup> neutrums. eine simplifizierte zuordnung der horizontalen für die frau und der vertikalen für den mann ist freilich nicht zulässig<sup>196</sup>, denn mondrian schwebt vielmehr, sowohl in bezug auf die frau als auch in bezug auf den mann, eine gleichgewichtige erscheinung des männlichen und des weiblichen elementes vor. - in anbetracht dessen, dass "keine verneinung"<sup>197</sup> der natürlichen dinge beabsichtigt wird, durch die äusserliche (natürliche) erscheinung der geschlechter aber ein überwiegen der männlichkeit beim mann (und umgekehrt ein überwiegen der weiblichkeit bei der frau) erwartet würde, möchte man annehmen, dass dieses ungleichgewicht durch die geistige komponente (im mann durch erhöhte weiblichkeit) ausgeglichen werden müsste. gerade das umgekehrte scheint aber der fall zu sein: für die unausgeglichenheit der gegebenen welt macht mondrian die "vorherrschaft des weiblichen elementes im manne"<sup>198</sup> verantwortlich. im interesse der gleichgewichtsherstellung fordert mondrian demnach gleichsam beide geschlechter zur weiteren reduktion des weiblichen elementes auf. als ziel gibt mondrian "eine auf die äquivalente dualität gegründete gesellschaft ... eine gesellschaft der gleichgewichtsbeziehungen" an. werner hofmann schreibt:

"im dynamischen gleichgewicht der senkrechten und waagrechten - jegliche symmetrie ist ausgeschlossen - gelangen diese beiden prinzipien zur ruhe und damit zur einheit. dieser ebenso private wie universale widerstreit macht den künstler gleichsam an den beiden grossen gegensätzlichen prinzipien der welterschöpfung teilhaftig. mondrian ist es gelungen, die in ihm wirkenden spannungen im höchsten und strengsten masse zu objektivieren und daraus die vision einer neuen, umfassenden sinnggebung des schöpferischen handelns zu gewinnen."<sup>199</sup>

#### 4.5.4 INWIEWEIT HÄLT SICH MONDRIAN AN DAS BILDNISVERBOT

da es mondrian weder um das abbilden gegenständlicher objekte aus unserer umwelt geht, noch etwa darum, einen abslutheitsanspruch auf seine bild-elemente als konkrete gegenstände zu erheben, kann man sagen, dass mondrian den zweiten und dritten teil des bildnisverbotes (s. 27) durchaus respektiert. wenn es mondrian auch nicht um die vergötterung von sinneseindrücken, ja nichtmals um deren darstellung geht, befragen wir am

\* etwas, das die sogenannten konkreten art verbrochen haben

besten mondrians literatur direkt, an was ihm denn letztlich gelegen ist. er schreibt: "sinneseindrücke sind nicht übertragbar ... das gleiche gilt jedoch nicht für beziehungen zwischen sinneseindrücken ... infolgedessen können nur beziehungen zwischen sinneseindrücken einen objektiven wert haben ..." <sup>200</sup>

auf die darstellung eben dieser beziehungen erhebt mondrian denn auch seinen verbindlichen anspruch. das objektive wird von mondrian nicht nur als existente gegebenheit angenommen, sondern mehr noch zur darstellung empfohlen. obwohl die erscheinung des universalen - wie mondrian selber sieht - keine form ist, schreibt er, ist "diese erscheinung doch darstellbar." <sup>201</sup> - damit ist eindeutig ausgeschlossen, die neue gestaltung direkt mit einem goldenen kalb gleichzusetzen.

auf einer abstrakten ebene muss man sich dann aber doch noch einmal fragen, ob - in anbetracht des uneingeschränkten bildnisverbotes (erster teil des gebotes (s. 27) mondrian mit einigen im folgenden zusammengestellten formulierungen von 1917/18 nicht etwas zu weit geht:

- \* " ... kunst ... ist ..., wie die religion, das mittel, durch welches das universelle erkennbar, d.h. ... anschaulich wird." <sup>202</sup>
- \* " ... der rhythmus der kunst ... gibt den kosmischen rhythmus wieder, der durch alle dinge fließt." <sup>203</sup>
- \* "jetzt steht die gottesvorstellung nicht länger ausserhalb des menschen: das reifgewordene individuum tritt universal auf." <sup>204</sup> -

ein detail ist mir aufgefallen das vielleicht doch etwas mehr als eine belanglose zufälligkeit sein kann: nachdem mondrian 1917/18 noch schreibt, dass die neue gestaltung "direkte gestaltung des universalen ist", drückt er sich rund zwei jahre später gelinder aus, wenn er schreibt, das universale ausdrücken zu "wollen". <sup>205</sup> es mag sein, dass mondrian sich der härte seiner vormaligen formulierungen im nachhinein bewusst geworden und dann einen gemässigten ausdruck vorgezogen hat.

so sehr die obigen worte des 46-jährigen malers den anschein einer gewissen verletzung des bildnisverbots erwecken könnten, würde der verstoss durch die im folgenden kapitel zitierten auffassungen mondrians doch erheblich relativiert.

#### 4.5.5 ZUM FAKTOR ZEIT UND DEN GRENZEN, DAS UNIVERSALE DARSTELLEN ZU KÖNNEN

aus demselben grundlegenden aufsatz mondrians aus dem die zitate der vorigen seite entnommen sind, stammen auch alle ausschnitte, die ich für dieses kapitel verwende. sie zeigen, eine wie bedeutsame rolle in seinem weltbild die *zeit* spielt. in anbetracht dessen, dass die neue gestaltung mindestens darauf einen anspruch erhebt, einen "weg" zu klarer darstellung des universalen zeigen zu können (im vorigen kapitel ist erwähnt worden, dass manchmal etwas weniger vorsichtig erklärt wird, "direkte anschauung des universalen"<sup>206</sup> zu bieten) muss sie auch anspruch darauf erheben, die zukunft vorauszuahnen. mondrian definiert deshalb die neue gestaltung auch als "gestaltung der gegenwärtigen zeit -, obwohl sie dieser zeit vorausläuft."<sup>207</sup>

einige stellen in mondrians literatur lassen gelegentlich durchblicken, dass neben der intuition das, was er unter "zeitbewusstsein"<sup>208</sup> versteht, zu einem unsichtbaren motor, zu einem eigentlichen vermittler der erkenntnis wird:

- \* " ... wenn das neue zeitbewusstsein sich nun durch grössere bewusstheit kennzeichnet, muss es die elemente auch reiner widerspiegeln können."<sup>209</sup>
- \* da "das zeitbewusstsein zu grösserer bestimmtheit gelangt ist", ist es auch so, dass "das universale klarer gesehen und erkannt wird."<sup>210</sup>

*es ist also eine frage der zeit, wie rein die symmetrie zwischen der gestaltung und dem universalen ist: je höher wir uns entwickeln, desto reiner wird die kunst.*

die beiden folgenden stellen lassen mich annehmen, dass wir mondrian besser verstehen, wenn wir<sup>es</sup> das, was er als universal nicht ganz so hoch einstuft, wie was er als "absolut" bezeichnet:

- \* "obwohl das universale im keim in uns lebt, steht es doch hoch über uns, und genau so hoch steht die kunst, die unmittelbare gestaltung des universalen ist."<sup>211</sup>
- \* "die neue gestaltung bleibt," wie mondrian weiter sagt "wie alle kunst noch relativ, noch ein wenig willkürlich: sobald sie so absolut werden würde, wie das universale gestaltungsmittel es zulässt, würde sie die grenze der kunst überschreiten, würde sie vom gebiet der kunst auf das der wahrheit geraten."<sup>212</sup>

- \* "das unvollkommene" und damit meint mondrian den menschen im zeitlichen, einschliesslich seiner neuen gestaltung "kann nicht das vollkommene spiegeln."<sup>213</sup>
- \* im zeitlichen kann "keine gleichheit als element vorkommen. ... gleichheit als element kommt erst nach dem zeitlichen - wenn raum und zeit das allertiefste wesen des natürlichen zum geistigen umgeformt und vereinigt haben wird.<sup>214</sup> dann erst sind beide elemente wirklich eins."

im zeitlichen kann demnach auch das absolute und die wahrheit nie vollkommen gefunden werden. - um die hierarchie der von mondrian so oft gebrauchten begriffe leichter zu verstehen stelle ich zusammen: kunst und religion sieht mondrian als universale mittel hoch über uns, gemeinsam und nebeneinander unterstehen sie aber dem absoluten, der wahrheit, der gleichheit.

mit dem *parallelen gebrauch von wort und bild* bei mondrian scheint es mir wichtig darauf hinzuweisen, dass es sich dabei wenn auch nur beschränkt so doch auch um die art eines symmetrischen verhältnisses handelt. mondrian schreibt dazu: " ... da das neue in der gestaltung ... noch nicht allgemein bekannt ist, scheint es notwendig, dass der künstler ... zu seiner eigenen kunst das wort ergreift."<sup>215</sup> das dringende anliegen mondrians sowie der avantgardistische charakter seines weltbildes sind demnach die ursachen für mondrians literatur. legitimiert sieht er seine methode in übereinstimmung mit spinozza, von dem er zitiert: "die wahrheit offenbart sich selbst, doch durch das wort kann das wissen von der wahrheit beschleunigt und vertieft werden."<sup>216</sup>

sowohl im griff nach der literatur, als auch in der teilweise für meine begriffe zu absolut formulierten ansprüche seiner neuen malerei, erkläre ich mir diese methoden mondrians als notgedrungen aber fairer kampf für eine gute sache, die ohne diese mittel sich vielleicht nicht die notwendige aufmerksamkeit verschafft hätten.<sup>217</sup> die einfachheit mondrians bilder hätte bei manchem kritiker gefahr laufen können als banal verkannt zu werden.

#### 4.5.6 VERSCHIEDENE MEINUNGEN ZU MONDRIANS ARBEIT IN ZUSAMMENHANG MIT DEM BILDNISVERBOT

sowohl künstler als auch kunstgeschichtsschreiber haben erkannt, dass seit der erfindung der abstrakten malerei ein verstoss gegen das bildnisverbot nicht automatisch ausgeschlossen ist.

## A) künstler

wenn - wie ich darzustellen versucht habe - mondrian nicht in wünschenswerter klarheit zu der neuen gefahr stellung genommen haben mag (daran, dass sie ihm klar bewusst gewesen ist, zweifle ich nicht), hat sich zumindest *kandinsky* in unmissverständlicher klarheit ausgesprochen. hoffmann schreibt 1978: "kandinsky vermied es, den forminhalt des bildes absolut zu setzen und er warnte davor, aus der form eine gottheit zu machen."<sup>218</sup> mit der abkehr vom naturalistischen götzendienst beginne (so schreibt hoffmann 1983 von kandinsky) jene "geistige wendung", die kandinsky als den "apokalyptischen zusammenbruch des alten jerusalems"<sup>219</sup> beschreibt, aus dem die neue, alles umfassende offene harmonie der gegensätze und widersprüche hervorgehen wird."

schon vor der gründung des stijls, 1916 schrieb *theo van doesburg*, dass er das "göttliche in knaptester und unmittelbarster weise ausdrücke."<sup>220</sup> damit sehen wir, dass neben mondrian sich auch andere künstler ähnlich aussprachen; ja, dass van doesburg verglichen mit mondrian eher noch extremer formulierte.<sup>221</sup>

so eindeutig mondrian sich gegen die welt der gegenständlichen malerei gerichtet hat, so klar wehrt sich mit seiner gegenständlichen bildwelt *hrdlicka* gegen mondrians religiöse utopie und dessen (entpersönlichendes) weltbild.<sup>222</sup> in skrupelloser weise setzt der katholische atheist aus verzerrter perspektive bildnisse des gekreuzigten gottes in ein gerüst, das er angeblich von mondrian übernimmt, um damit letztlich ein bild gegen mondrian zu zeichnen.

alfred hrdlicka  
"roll over mondrian"  
1966



ob gegenständliche, ungegenständliche, persönliche oder unpersönliche, disharmonische oder harmonische bilder, bis in unser jahrhundert ist jede dieser formen von bildern irgendwann einmal gefunden und von andern auch wieder bekämpft worden. interessant ist, wie viele künstler sich dabei immer auch wieder des bildes als mittel bedient haben. ich möchte meine betrachtung nicht auf jene künstler ausweiten, die den anschein machen bei diesem unterfangen des bildes zu entbehren, sondern im zusammenhang mit mondrian nur darauf hinweisen, dass er bis an sein lebensende bilder malte (seine bildtitel heißen meistens kompositionen) und in seinen aufsätzen sich für architektur, plastik und das tafelbild immer eingesetzt hat.

### B) kunstgeschichtsschreiber

betrachten wir auch einige stellungnahmen zu mondrians theoretischem und praktischem verhältnis im zusammenhang mit dem bildnisverbot von seiten der kritiker.

- \* die einstellung jaffés habe ich bereits zitiert (seite 46) der 1967 alle stijl-mitglieder als nachfolger der calvinistischen "bilderstrürmer"<sup>223</sup> bezeichnet und damit seiner meinung ausdruck verleiht, dass sich die stijl-künstler in radikaler weise an das bildnisverbot gehalten hätten.
- \* wenn haftmann schreibt 1979, mondrian habe seine leinwand so sehr durchgestaltet, "bis sie zur ikone einer elementaren wahrheit wurde,"<sup>224</sup> ersetzt er das bild(nis) mit "ikone" und das göttliche mit "elementarer wahrheit" wonach sich die frage nach dem bildnisverbot scheinbar nicht zu stellen braucht.
- \* ähnlich geht hofmann 1983 vor, wenn er zu mondrians newyork city II erklärt: "unser bild ist eine von mondrians metaphern für dieses universale gleichgewicht, in dem alle gegensätze und konflikte aufgehoben sind."<sup>225</sup> zu einer "metapher" erklärt, scheint sich hier die frage, ob es sich nicht vielleicht um ein bildnis des göttlichen handeln könnte zu erübrigen. andernorts stellt hofmann allgemein immerhin fest: "bilder sind ... offen und fragwürdig. sie sind weder so noch so."<sup>226</sup>
- \* auch wismer (1985) betont jene seiten mondrians, nach denen er sich an das bilderverbot hält: " ... für mondrian ... gilt das bilderverbot im sinne eines strikten abbildverbotes."<sup>227</sup> und "ganz allgemein nur sind die einzelnen hinweise auf das soziale leben in der zukünftigen gesellschaft gehalten. mondrian scheint auch in seinen schriften das bilderverbot als abbildverbot zu beachten - ... "<sup>228</sup> immerhin klingt bei wismer zum ersten mal

etwas an, das ich sonst bei keinem kritiker ähnlich hinterfragt gefunden habe: im oben zuerst zitierten satz ist es die einschränkende präzisierung des bildnisverbotes "im sinne eines strickten abbildverbotes", im anschliessenden zitat weist die vorsichtige ausdrucksform "scheint ... zu beachten" auf eine nicht hundertprozentige überzeugung des autors mit der gemachten aussage hin. trotz wiswers vordergründiger übereinstimmung mit jaffé kann in seiner ausdrucksweise ein lauterwerden der frage, ob mondrian im grunde genommen eben doch gegen das bildnisverbot verstösst (gewissermassen der bruch mit einem tabu unter den zitierten kritikern) vermutet werden. die scheu vor einer allfälligen bejahung der frage ist so sehr begreiflich, dass sowohl von gestaltern als auch von kritikern die frage in dieser deutlichkeit besser gar nicht erst gestellt wird. wenn es nämlich so ist, dass je mehr ein bildender künstler den anspruch auf objektivität erheben könnte er unweigerlich und umso mehr gegen das bildnisverbot verstossen würde, dann müsste letztlich der kunsgeschichtsschreiber<sup>229</sup> die "frag-würdigkeit"<sup>226</sup> von bildern ignorieren und ~~und~~ der künstler seine berufstätigkeit verwerfen und einstellen. - philosophen und auch reformierte (insbesondere calvinistische) theologen bräuchten diese scheu dagegen kaum zu teilen, weil sie glauben auch ohne die bildende kunst auszukommen.

eine klare antwort auf die gestellte frage habe ich im rahmen der zur verfügung gestandenen zeit von mir nicht erwarten können. als reformierter christ finde ich es aber im zusammenhang mit mondrian dringend, die frage zumindest gestellt zu haben. vielleicht sind es tatsächlich entscheidende unterschiede, als kritiker anstelle von "bildnissen" von "metaphern"<sup>230</sup> und als künstler anstelle von gott von der "wahrheit" zu sprechen, vielleicht sind diese begriffe so synonym, dass ihre anwendung nichts weiteres als ein vorwand ist, das kind nicht beim namen nennen zu müssen. muss ich die frage aus gestalterischer sicht also offen lassen, finde ich es durch den fächerübergreifenden charakter meiner arbeit angebracht, mit zwei kurzen, mehr religiösen als gestalterischen betrachtungen zum bildnisverbot deren diskussion abzuschliessen:

a) vielleicht ist die scheu verschiedener menschen davor, fotografisch <sup>abgebildet</sup> ~~abgebildet~~ zu werden (ich denke dabei an zahlreiche kinder und auch <sup>ältere menschen</sup> erwachsene anderer kulturen) durchaus legitimiert mit dem bildnisverbot. es könnte aber auch sein, dass ihre angst weniger das fremde bild an sich betrifft, als dass dieses andere bild sich nicht mit jenem wunschbild decken liesse, das die betreffenden längst von sich gemacht haben.

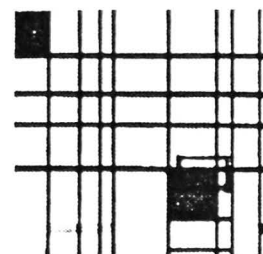
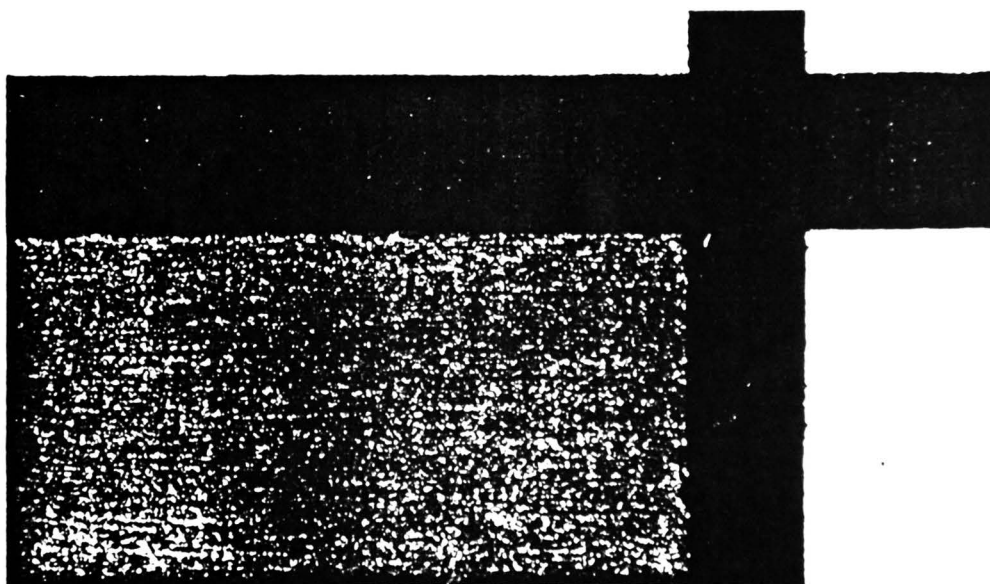
b) der dritte teil des gebotes (s. 27) erscheint mir wie eine bestätigung dessen, dass gott genau genug weiss, mit dem ersten und zweiten teil seines



gebotes den menschen ohnehin zu überfordern. ginge er nämlich davon aus, dass sich der mensch an den ersten und zweiten teil des gebotes halten könnte, würde sich der dritte teil erübrigen, dass heisst, wenn der mensch darauf verzichtete, bilder zu machen, könnte er sie auch nicht anbeten. - der dritte teil des gebotes kommt mir deshalb vor, wie ein freundschaftliches entgegenkommen im sinne: weil ich ja weiss, dass du dich nicht daran wirst halten können, sage ich umso eindringlicher: wenn du dich schon nicht daran hältst und doch bildnisse schaffst, dann bete sie wenigstens nicht an.

## 4.6 mutmassliche grundstruktur der neoplastizistischen bilder mondrians

das auffälligste element lokaler (und allenfalls auch struktureller) symmetrie in den neoplastizistischen bildern ist die *kreuzung zweier senkrecht sich schneidender geraden*. im untenstehenden bild wiederholt sich diese lokale symmetrie mindestens 32 mal:

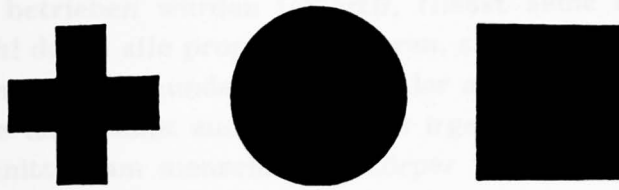


415 Composition with Red, Yellow and Blue (1929-42)  
 Komposition mit Rot, Gelb und Blau  
 Composition avec rouge, jaune et bleu

Quelle: <http://www.kunstgalerie.com/Art/1929-42-415-Composition-with-Red-Yellow-and-Blue.html>

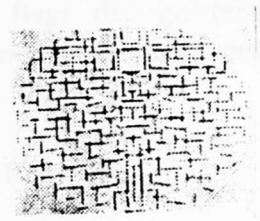
mondrian geht aber über die darstellung des *kreuzes* als zeichen des urverhältnisses<sup>231</sup> von innerlichkeit und äusserlichkeit (s. 24) hinaus, denn, so schreibt mondrian, " dieses kann ... ebensowenig, wie irgend ein anderes symbol darstellungsmittel der abstrakt-realen malerei sein: ein symbol ist doch wieder eine begrenzung auf der einen seite und zu absolut auf der andern."<sup>232</sup> dass das kreuz "nur" als "hehres symbol" angeschaut werden kann galt vor mondrian schon für holden und malewitsch.<sup>233</sup> in seinen bildern mit manifesthaftem charakter hat letzterer das kreuz aller-

dings "reiner" angewandt als mondrian, was allerdings nichts daran ändert,



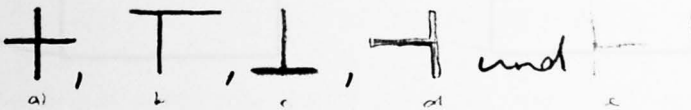
KASIMIR MALEWITSCH SUPREMATISTISCHE MALETTE MIT QUADRAT, KREIS UND KREUZ  
(DIE „DREI FORMEN“ DES QUADRATES) STANGE MALEWITSCH 1912, AUS (S. 26/27)

dass über das gesamtwerk betrachtet das kreuz sich schneidender geraden bei mondrian sicher die bedeutendere rolle spielt als bei malewitsch. das die kreuzform bei mondrian auch bereits vor dem erstem weltkrieg als wichtigstes gestaltungsmittel verschiedener bilder auftaucht, bestätigen seine pier und ozean (ab 1914).

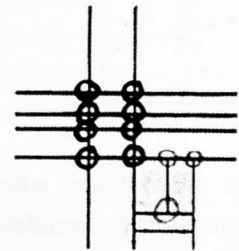


237 Pier and Ocean (1914)  
Pier and Ocean  
letzte at Ocean  
MSH

die nebenstehende komposition von 1936 zeigt alle variationen der kreuzform:<sup>234</sup>

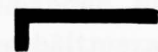


382 Composition (1936)  
Komposition  
Composition  
MSH



} ar  
s.  
113

was als form dagegen im innern der bildfläche nie vorkommt, ist ein rechter winkel von schwarzen linien, von denen weder die eine noch die andere nach dem schnittpunkt weiterläuft:<sup>235</sup>



als element für eine allfällige strukturelle symmetrie aller neoplastizistischen bilder kann ein *orthogonales netz aus geraden linien angenommen werden.*

#### 4.6.1 NACHWEIS GOLDENER SCHNITTE BEI MONDRIAN

als besonders harmonisch wirkendes teilungsverhältnis wird der *goldene schnitt* (auch "göttliche teilung"<sup>236</sup> genannt) schon zur zeit der antike

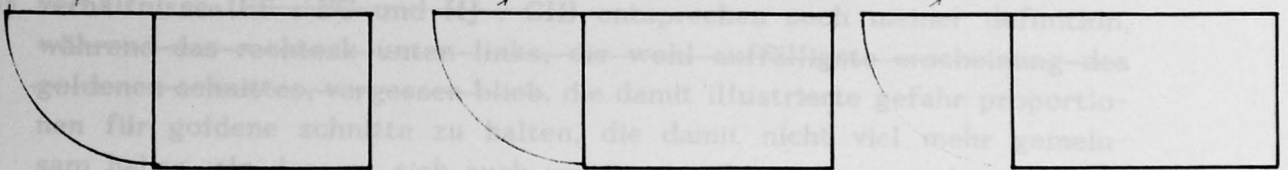
(euklid, vitruv) bewusst angewendet. seit der renaissance (agrippa von nettesheim, dürer, leonardo), in der auch systematische studien zum goldenen schnitt betrieben wurden (alberti), fließt seine behandlung auf irgendeine art wohl durch alle proportionslehren, so dass seither (zumindest bis zum beginn unseres jahrhunderts) wohl jeder an einer akademie künstlerisch ausgebildete (und damit auch mondrian) irgendwie mit den nachweis von goldenen schnitten am menschlichen körper vertraut gemacht worden ist. (arbeitsblatt im separaten ordner)

da damit der goldene schnitt zur berühmtesten proportion von eins zu einer strecke zwischen 1 und 2 geworden ist, scheint mir sein name schon oft missbraucht worden zu sein. weder die auf die dritte stelle nach dem komma angegebene irrationale zahl (1 : 1,618...), noch ein allzusehr starpazierter gebrauch des begriffes, wie er bei bildbetrachtungen oft angenommen wird, scheinen mir als definition zum anstellen aussagekräftiger bildbetrachtungen angemessen zu sein. mathematisch ausgedrückt liegt der goldene schnitt zwischen  $1 : \sqrt{2}$  und  $1 : \sqrt{3}$ . da sowohl strecken verhältnisse auf einer geraden, wie auch rechtecke aus den proportionen

1 :  $\sqrt{2}$

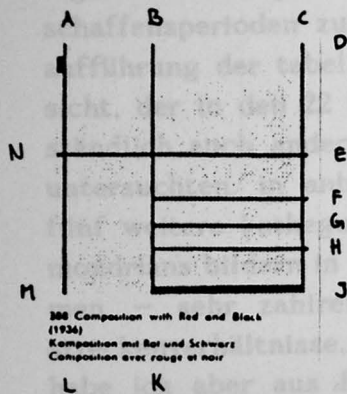
1 : goldener  
schnitt

und 1 :  $\sqrt{3}$



als deutlich unterscheidbare, das heisst ohne messgeräte sichtbare und gefühlsmässig in ihrem unterschiedlichen charakter erlebbare verhältnisse darstellen, dürfen eine sinnvolle definition des goldenen schnittes die proportionen der  $\sqrt{2}$  und  $\sqrt{3}$  nicht mehr einschliessen! bei einer abweichung von 5% nach allen seiten ist eine toleranz gegeben, die noch jedes format nebeneinander +/- deutlich von den beiden andern auseinander halten lässt, ohne allerdings mehr präzise die mathematischen verhältniszahlen zu erfüllen. beim ausmessen von proportionen mit den im kapitel 6.2 beigelegten zirkeln erweist sich diese toleranz zudem auch als sehr praktisch, insofern, als diese toleranz etwa der  $\emptyset$  linienbreite der neoplatinischen kompositionen entspricht. konkreter heisst das: als bedingung für die messgenauigkeit fordere ich, dass ohne jede verstellung des zirkels (separater ordner) die proportion innerhalb der linien einschliesslich deren kanten bei einer gössenmässig dem a4 entsprechenden reproduktion nachgewiesen werden können muss.

in seinem für kinder geschriebenen buch über mathematik illustriert adler den goldenen schnitt an folgendem mondrianbild: 237



"sein bild enthält folgende verhältnisse, die dem goldenen schnitt entsprechen:




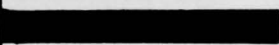

- 1)  $BC : AC =$
- 2)  $AB : BC =$
- 3)  $BC : DJ =$
- 4)  $EF : EG =$
- 5)  $FG : EF =$
- 6)  $HJ : GJ =$
- 7)  $GH : JH =$
- 8)  $KL : MN =$
- 9)  $EH : KJ =$

in ITM s. 81 (abb. 42)  
 ↳ das bild ganz-  
 zeitig abgebildet  
 rechte links aus ITM

die überprüfung der angegebenen verhältnisse hat aber gezeigt, dass das, was unter goldenem schnitt verstanden wird, dabei den ganzen bereich vom präzisen verhältnis  $1 : \sqrt{2}$  (das rechteck oben rechts:  $DE : BC$ ) bis zum verhältnis von  $1 : \sqrt{3}$  (durch die drei senkrechten  $AB : BC$ ) erfasst. bei solch grosszügiger interpretation scheint es mir nicht nur sinnlos noch von goldenen schnitten zu sprechen, sondern auch bedenklich, auf diese art sich mit einem mondrianbild an kinder zu richten. nur zwei der angegebenen verhältnissen ( $EF : FG$  und  $HJ : GH$ ) entsprechen auch meiner definition, während das rechteck unten links, die wohl auffälligste erscheinung des goldenen schnittes, vergessen blieb. die damit illustrierte gefahr proportionen für goldene schnitte zu halten, die damit nicht viel mehr gemeinsam haben, als dass es sich auch um irrationale zahlen zwischen 1 und 2 handelt, hat mich skeptisch gemacht und mit den genannten zirkeln an die bilder zu gehen genötigt. ein vorwurf für dieses verfahren mag bei der bertachtung gewisser bilder durchaus berechtigt sein, denn ich bin mir bewusst, dass proportionen eines bildes gesamtheitlich wirken und nicht nur rationalistisch beschrieben werden dürfen. durch die reduktion auf rechte winkel zeigt mondrian seine proportionen aber in so grosser reinheit, dass eine verfälschung dreselben nach den gesetzen der optischen täuschungen meines erachtens so gering ist, dass sie vernachlässigt werden kann. mondrians bilder lassen mich die abmessung mit zirkeln als durchaus legitim erscheinen.

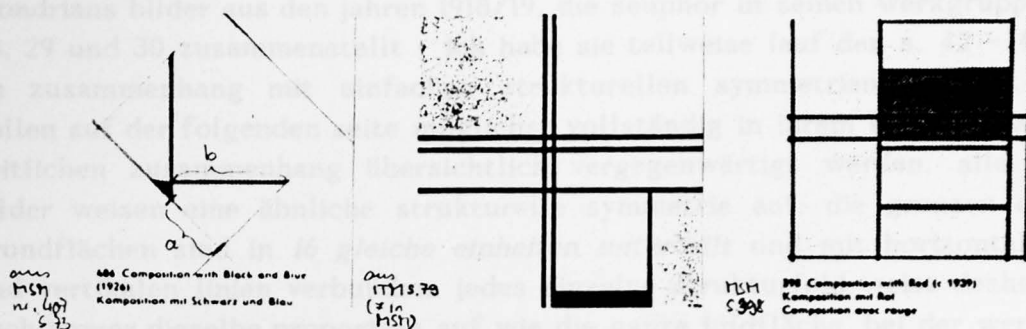
grundlage für die anderthalb stündige untersuchung (ich habe also nur die vordergründigsten proportionen berücksichtigen wollen) bilden die 22 ganzseitig abgebildeten reproduktionen von mondrianbildern aus der literatur ITM. damit soll gezeigt sein, dass es sich innerhalb der neoplastizistischen werke um eine willkürliche auswahl handelt. da ich um das problem weiss, dass reproduktionen an den rändern oft leicht angeschnitten sind, habe

ich solche proportionen nur ausnahmsweise berücksichtigt und mich auf die verhältnisse innerhalb der schwarzen linien konzentriert. da eine chronologische ordnung keine bevorzugung gewisser proportionen zu bestimmten schaffensperioden zugelassen hat, verzichte ich hier auf eine detaillierte aufführung der tabelle und gebe stattdessen nur eine summarische übersicht, der in den 22 beispielen gezählten proportionen. es gibt selbstverständlich auch andere proportionen zwischen 1 : 1 und 1 : 2 als die vier untersuchten. in anbetracht der 5%-igen toleranzen sind dies nur etwa fünf weitere kathegorien und eine weitere zuordnung von proportionen in mondrians bildern in diese gruppen wäre verhältnismässig selten vorgekommen. — sehr zahlreich dagegen wären auch rechtecke und geradlinige streckenverhältnisse, die grössere differenzen als 1 :  $\sqrt{3}$  aufweisen, diese habe ich aber aus folgendem grund nicht berücksichtigt: solche langen rechtecke bzw. unterschiedliche streckenverhältnisse erfassen wir in ihrer genaueren proportionierung ohnehin in unserer spontanen wahrnehmung nicht genauer als etwa noch in den kathegorien "zeimlich gross", "gross" oder "sehr gross".

	als strecken	als rechteckige flächen	gesamthaft	graphisch visualisiert
(1 :) 1	1	17	18	
(6 :) 5)=1,2	1	3	4	
(1 :) $\sqrt{2}$	11	5	16	
goldener schnitté	30	27	57	 *
(1 :) $\sqrt{3}$	5	12	17	

\* dabei 6  
 stellen goldene  
 schnitté  
 1x benutzend  
 obwohl es  
 definiert  
 muss ja immer  
 doppelt vor-  
 handen sein.

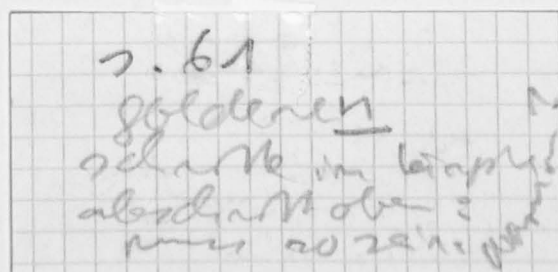
bevor ich die werte diskutiere sei vermerkt, dass sich unter den 22 beispielen nur bei der untenstehenden komposition mit schwarz u. blau (406 in MSM) ein



goldener schnitt sich nicht gleich auf anhieb finden liess und mit der daneben abgebildeten komposition von 1935 sich ein einziges bild befand, in dem kein goldener schnitt vorkommt. ein drittes bild ist bei dieser untersuchung insofern aufgefallen, dass bei diesem goldenen schnitte zwar auch vorliegen, jede der proportionen  $1 : 1$ ,  $\sqrt{2}$  und  $\sqrt{3}$  den goldenen schnitt gegenüber aber dominiert. von diesem bild soll auf den seiten 84 bis 86 nochmals die rede sein.

abgesehen von diesen drei ausnahmen zeigt die tabelle auf der vorderen seite, dass keine goldenen schnitte erfunden werden müssen um solche bei mondrian in grosseeer anzahl zu finden. mit mondrians "komposition mit rot und schwarz" von 1936 hat adler sicher einen typischen maler als musterbeispiel und sicher auch kein schlechtes beispiel als gemälde ausgewählt, es ist aber auch doch nicht so einfach, dass mondrians proportionenstudien nur variationen von illustrationen des goldenen schnittes wären. die tabelle zeigt auch, dass - wie auch immer mondrian dazu gekommen sein mag - der goldene schnitt sehr häufig anzutreffen ist. ich glaube dabei dass bei einem maler, dessen ziel es ist, reine beziehungen rein darzustellen, das auch nicht einer willkürlichen zufälligkeit zugeschrieben werden kann. dass ich indessen keine einzige stelle in mondrians literatur angeben könnte, in der er den ausdruck des goldenen schnittes verwendet finde ich in anbetracht seiner zahlreichen verbalen äusserungen über reine verhältnisse schleierhaft und merkwürdig.

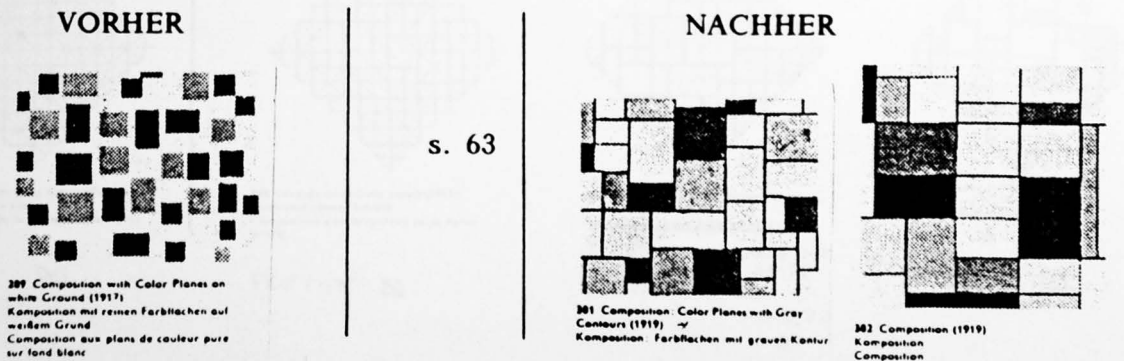
als *wichtigstes element* neben der orthogonalität drängt sich auch diesen betrachtungen für eine allfällige strukturelle symmetrie der mondrianbilder *der goldene schnitt* auf. da der massregler des goldenen schnittes vom regulären gleichseitigen fünfeck abzuleiten ist, während aus dem regulären gleichseitigen viereck der massregler in der  $\sqrt{2}$  hergeleitet werden könnte, ist die kombination von orthogonalität und goldenen schnitten bei mondrian eine nicht selbstverständlich gegebene. ich werde (auf der s. 83) darauf zurückkommen.



## 4.6.2 NACHWEIS DER ANWENDUNG REGELMÄSIGER NETZE

mondrians bilder aus den jahren 1918/19, die seuphor in seinen werkgruppen 28, 29 und 30 zusammenstellt - ich habe sie teilweise (auf den s. 42 - 43) im zusammenhang mit einfachen strukturellen symmetrien erwähnt - sollen auf der folgenden seite möglichst vollständig in ihrem formalen und zeitlichen zusammenhang übersichtlich vergegenwärtigt werden. alle 10 bilder weisen eine ähnliche strukturelle symmetrie auf: die grenzen der grundflächen sind in 16 gleiche einheiten unterteilt und mit horizontalen und vertikalen linien verbunden. jedes einzelne strukturelfeld weist deshalb auch immer dieselbe proportion auf wie die ganze bildfläche. bei der werkgruppe 30, die mondrian 1918 beginnt (für unsere betrachtung ist es nur ein detail, dass er das quadrat auf die ecke stellt) besteht das netz aus quadraten (abbildung s. 64; damit ausschliesslich aus proportionen, die ganzzahlig sind beziehungsweise dem massregler der  $\sqrt{2}$  folgen); bei der werkgruppe 28, die mondrian im folgenden jahr beginnt, erinnern nur noch die titel damenbrett - (nach MSM s. 382) bzw. schachbrett-komposition (nach ITM s. 89) an die strenge der werkgruppe 30: dadurch, dass es keine quadrate, sondern rechtecke mit den seitenverhältnissen von 5 : 6 sind, weisen sie eine strukturell andere symmetrie auf (abbildung s. 65). in der werkgruppe 29 kommen bei den arbeiten 295 (nach MSM) rechteckige elementarzellen vor, deren seitenverhältnisse näher beim goldenen schnitt liegen als bei der proportion 1 :  $\sqrt{2}$ , ohne diesen allerdings genau zu erfüllen (abbildung s. 66). mit der arbeit 296 (nach MSM, s. 66) malte mondrian schliesslich eine wieder auf dem quadrat basierende komposition, die das quadratförmige netz nur noch andeutet. kompositorisch wirken (und das ist besonders deutlich bei den, auf die ecke gestellten quadrate sichtbar) diese späteren werke immer weniger symmetrisch, obwohl das zugrunde liegende netz sich nicht verändert.

die unten abgebildete "komposition mit reinen farbflächen auf weissem grund" von 1917, d.h. aus dem jahr vor den s. 63 besprochenen werkgrup-

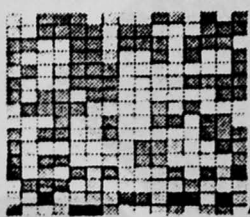


cepl.  
s. 45oben.

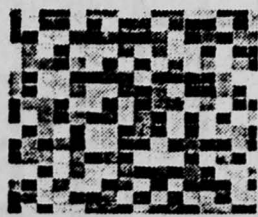
→ vorangeseht,  
diese angabe  
ist richtig, wenn  
zu berücksichtigen  
ist → dass bild  
schon vor 1911

werkgruppe 28

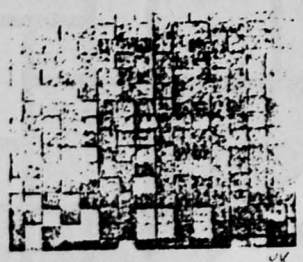
kompositionen in damebrettform mit kleinen farbflächen und dünnen linien



292 Composition, Checkerboard, bright Colors (1919)  
Komposition Damebrett, helle Farben  
FORMAT [ ]



293 Composition, Checkerboard, dark Colors (1919)  
Komposition: Damebrett, dunkle Farben  
FORMAT [ ]

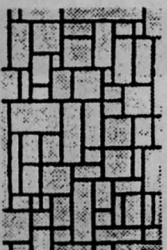


294 Composition with Gray and light Brown (1918)  
Komposition in Grau und Hellbraun  
→ S. 78 1919 [ ]

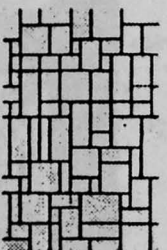
HIER IST DIE UNNÜTZLICHE BREITEN ALS 1/6 DER EINHEITENLÄNGE

werkgruppe 29

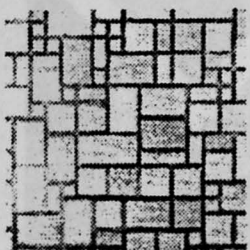
kompositionen mit hellen farben und gräuen, sich überschneidenden linien



294 Composition with Gray and light Brown (1918)  
Komposition in Grau und Hellbraun  
FORMAT [ ]



295 Composition in Gray (1919)  
Komposition in Grau  
VERGRÖßERUNG AUF FOLGENDE SEITE  
FORMAT [ ] → S. 78 30  
vergrößerung

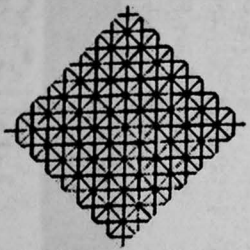


296 Composition: Bright Color Planes with Gray Lines (1919)  
Komposition: Helle Farbflächen mit grauen Konturen  
FORMAT [ ]

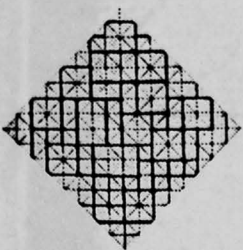
HIER IST DIE UNNÜTZLICHE BREITEN ALS 1/6 DER EINHEITENLÄNGE

werkgruppe 30

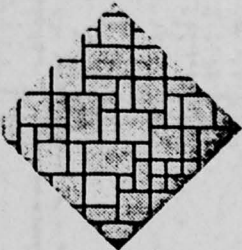
rauten mit verschieden starken grauen linien



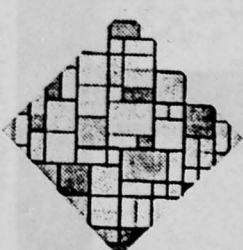
297 Lozenge with Gray Lines (1918)  
Bauite mit grauen Linien  
Composition dans le carreau (avec lignes grises)  
FORMAT [ ]



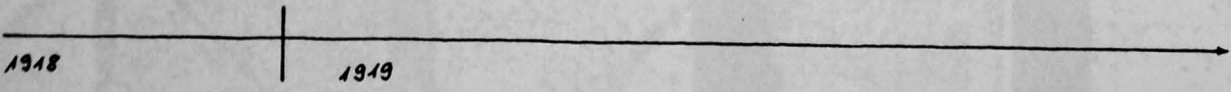
298 Lozenge (with Gray Lines) (1919)  
Bauite (mit grauen Linien)  
Composition dans le carreau (avec lignes grises)  
FORMAT [ ]



299 Composition: Bright Color Planes with Gray Lines (1919)  
Komposition: Helle Farbflächen mit grauen Linien  
VERZERRUNG AUF DER ÜBERNÄCHSTEN SEITE  
FORMAT [ ]  
→ S. 79  
ver

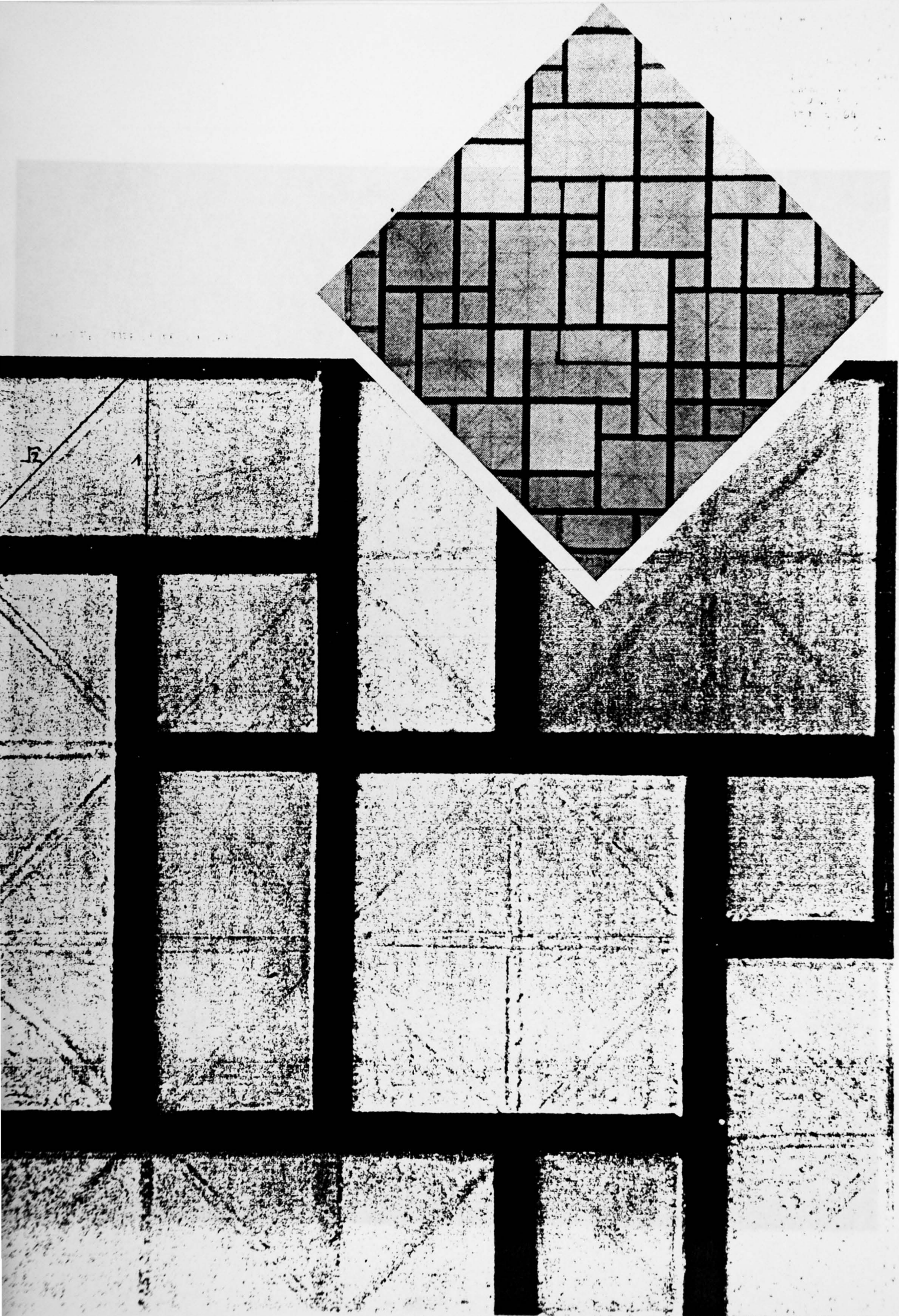


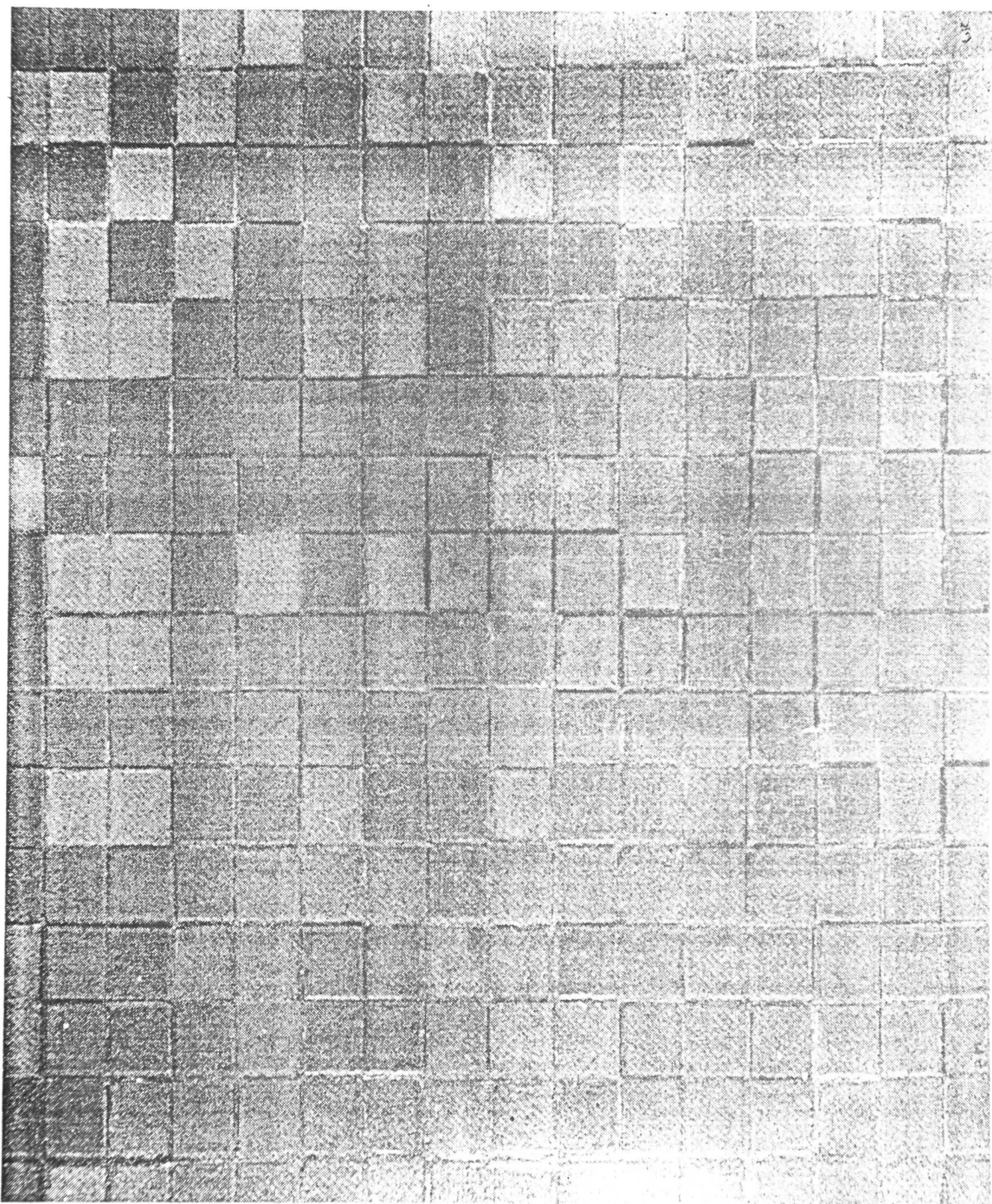
300 Lozenge (1919)  
Bauite  
Composition dans le carreau  
FORMAT [ ]

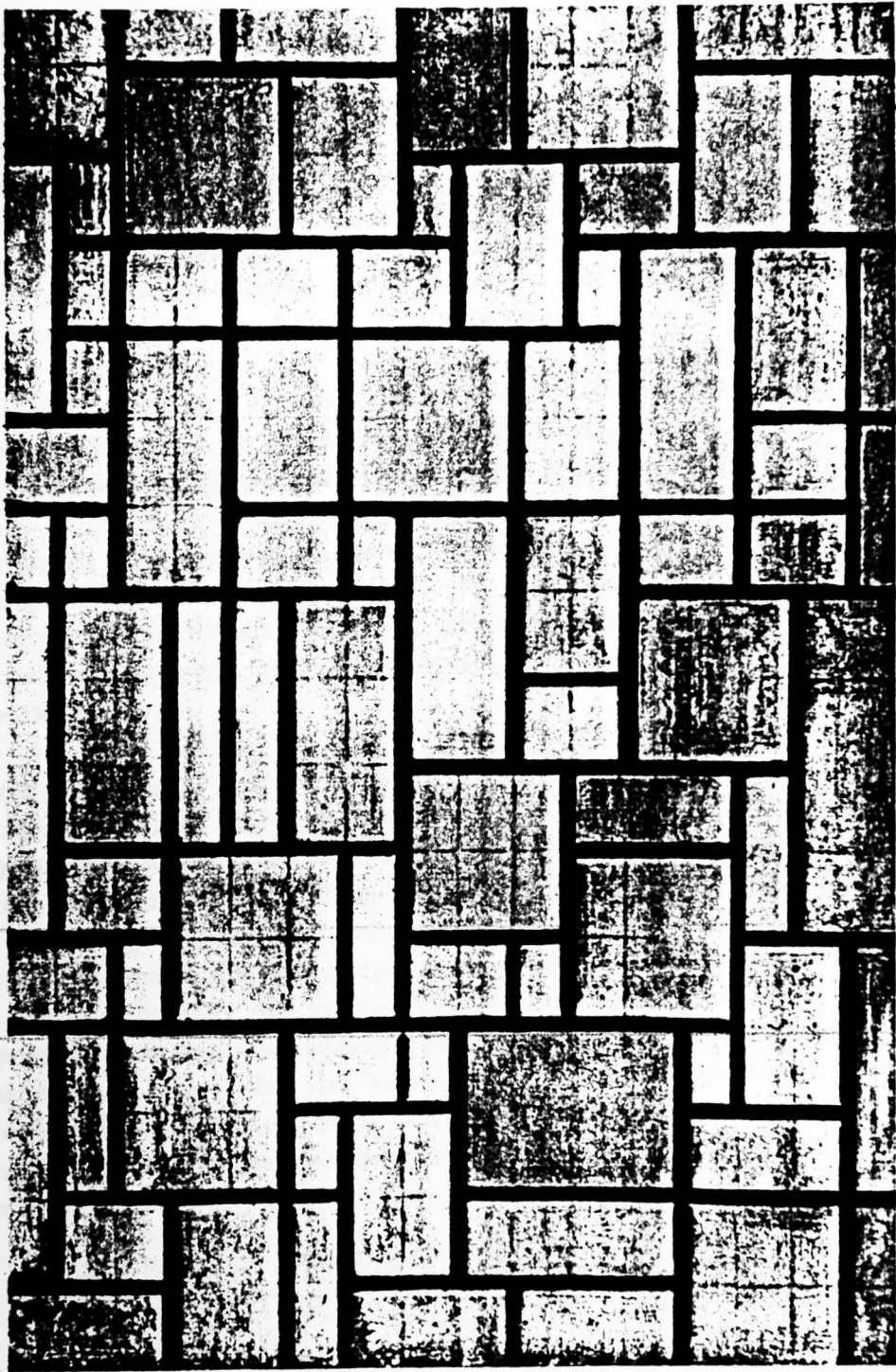


Handwritten notes at the bottom right of the page.









PROPORTIONEN  
IM VERGLEICH  
MIT DER  
BILDBREITE (=1)

1

$\frac{6}{5}$  die in der  
beiden  
297 u. 793  
geänderte  
proportion

$\sqrt{2}$

folieren sch. 74

$\sqrt{3}$

2

KOMPOSITION IN GRAU (1918-1919)  
GENAUE ABMESSUNG: 37,8 x 67,2 cm (11,6 cm weniger hoch als die gesamte gezeichnete sch. 74)  
(GEOPHON 295 1.322 K150, 5.762 grau and weiss)

pen zeigt (unter dem aspekt der flächenproportionen) ein erproben all jener verhältnisse, die mondrian 1918/19 dann bevorzugt hat, erstmals in der von mondrian geforderten klarheit.

die folgenden (auf der seite 45 bereits erwähnten kompositionen) sind hier (s. 62) nochmals abgebildet. trotz ihres, mit den neoplastizistischen bildern veglichen, verhältnismässig dünnen farbauftrages, ist kein vorgezeichnetes netz mehr erkennbar. gemeinsam mit ihren vorläufern bleibt dagegen noch die relativ vielfältige gliederung.

ich vermute, dass sich mondrian hier tatsächlich auch von jedem vorgezeichneten raster löste werde aber auf diese frage noch zurückkommen. nicht nur wegen mondrians intellektueller forderungen (s. 18 - 19), sondern auch auf grund der formalen strengheit der (s. 63) zusammengestellten werkgruppen beziehungsweise deren verwerfung nach 1920 finde ich es aber angebracht, danach zu fragen, ob sich nicht auch in den reifen neoplastizistischen bildern ein (dem autor bewusstes oder unbewusstes) ungeschriebenes gesetz, in form eines (impliziten) netzes von struktureller symmetrie verberge.

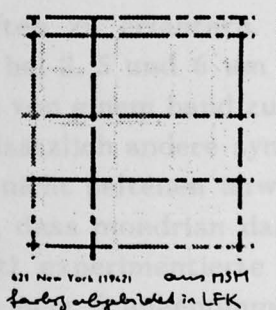
dass mit einem netz, das nur fein genug wäre, man bald einmal alle linien eines mondrianbildes zur deckung bringen könnte folgt bereits aus ihrer orthogonalität und der parallelität aller linien; um eine solche binsenwahrheit geht es bei meiner nachforschung freilich nicht! - es geht dabei vielmehr - und damit kann die eingangs gestellte frage (s. 29) um etliches präzisiert werden - um die suche nach einer allfälligen symmetrie auch unter berücksichtigung der inzwischen gewonnenen erkenntnisse (pentagonale proportionierung und orthogonale richtung), nach der mondrians neoplastizistischen bilder über den einzelfall hinaus erklärbar wären, wie etwa die komposition 299 nach MSM auf s. 64, die ein streng translations-symmetrisches ebenes netz so besetzt, dass ein dynamisches gleichgewicht in der gestalt einer asymmetrischen komposition resultiert.

#### 4.6.3 NACHWEIS DER ÜBEREINSTIMMUNG MIT UNGESCHRIEBENEN GESETZEN: ORTHOGONALE NETZE MIT PENTAGONALER PROPORTIONIERUNG

##### 4.6.3.1 sechs hypothetische regelmässige netze, die sich unendlich fortsetzen lassen

über die tatsache, wie sie wohl jeder kunstgeschichtsschreiber irgendwie festhält, der sich mit mondrian beschäftigt dass (um es in der formulierung von jaffé zu sagen), sich die neoplastizistische komposition "nicht

mehr auf seine kompositorischen brennpunkte" zusammenzieht, sondern ausbreitet, dass der rhythmus "über die ränder der bilder hinweg" schwingt,<sup>239</sup> ist mir direkt aus mondrians literatur kaum mehr bekannt als was ich bereits im zusammenhang mit dem stichwort des goldenen schnittes schreiben habe. am ehesten scheint mir diese gegebenheit mit folgendem satz von mondrian belegbar zu sein: " ... die rechteckige fläche beendet ihrem plastischen sinne nach ausdehnung.<sup>240</sup> vielleicht hat sich mondrian aber ganz einfach auch nicht über dinge geäußert, die man ja auch ohne kommentar in den bildern direkt anschauen kann. auch ich finde, dass diese besonderheit mondrianischer bilder durchaus hervorgehoben zu werden verdient und dass sie durchaus nicht nur bei den auf die ecke gestellten kompositionen augenfällig (s. 22, 23 u. 63), sondern auch bei den horizontal zum boden komponierten bildern gegeben ist. kunstgeschichtlich erscheint mir diese gegebenheit eine konsequente weiterentwicklung des kubismus, die spätestens im expressionismus eher aber bereits bei cesanne ihren anfang genommen hat. - der vergleich der bilder des kataloges in seuphor zeigt (sieht man von mondrians selbstportraits einmal ab), dass er seit 1920 wohl nie mehr ein bild gemalt hat, in dem nicht mindestens eine schwarz ausgezogene *linie von der einen bis zur gegenüberliegenden seite* vorkommt. *bis* zu den new-york-kompositionen in denen *dieses gestaltungsmittel ausschliesslich benutzt wird*, kann ein +/- kontinuierliches ansteigen ganz durchgezogener linien verfolgt werden.



im zusammenhang mit der zuvor entstandenen komposition betrachtet, wird durch die neue buntheit der linien eigentlich weniger deren buntheit betont als eben die linearität und das (wenn auch nicht immer sichtbare so doch klar gegebene) durchgehende weiterfliessen der bänder.<sup>241</sup> dass mit allen auf die ecke gestellten kompositionen (der werkgruppe 44 nach seuphor) diese bedingung bereits nach 1921 immer wieder erfüllt wurde, ändert nichts daran, dass sie erst in den new-york-kompositionen so auffällig in erscheinung tritt. wie bei den auf s. 63 abgebildeten werkgruppen ist das ununterbrochene weiterfliessen jeder linie gegenwärtig, in der anordnung der bänder wird dagegen jedes gleichmass tunlichst vermieden.

ein einseitiges hinzufügen oder beschneiden der neoplastizistischen bilder kann wegen des inneren gleichgewichtes doch auch wiederum in nur sehr bedingter weise erfolgen, wenn die fortsetzbarkeit der bilder auch von mir nicht angezweifelt wird! die kleine auswahl von bildern seines frühwerks auf der s. 42 zeigt nämlich, dass paradoxerweise parallel zu der öffnung der bilder nach allen seiten eine wachsende geschlossenheit seiner komposition hat vogenommen werden können.

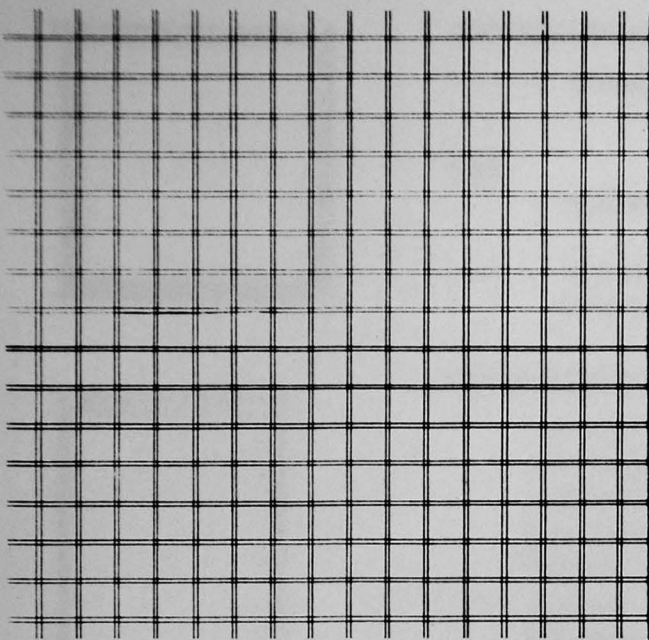
clara weyergraf schreibt (in bezug auf den s. 22 abgebildeten broadway-boogie-woogie von 1942/43): "die demonstration des eigenwertes der linie als potentiell unendlichen ablaufs impliziert keinesfalls ... eine faktische verlängerbarkeit der linien über das bildfeld hinaus." dieser vorbehalt mag auf die linienführung der boogie-woogies zutreffen, gilt aber sicher nicht für die andern neoplastizistischen bilder.

auf den beiden folgenden seiten stelle ich jene sechs regelmässigen orthogonalen netze vor, mit denen ich an einigen neoplastizistischen kompositionen überprüfen werde, ob bei mondrian auch hier strukturelle symmetrien vorliegen und, wenn dies der fall sein sollte, wie diese proportioniert wären. zuhinterst in diesem ordner sind die mutmasslichen netze auf strichfilme reproduziert als dias gefasst, so dass mit einem vergrösserungsgerät und verschiedenen mondrianbildern experimentiert werden kann. auf der seite 71 versuche ich an den elementarmustern der sechs netze die charakteristischen eigenschaften zu erläutern. zwar handelt es sich bei netz 1, 3 und 4 um quadrate, bei 2, 5 und 6 um rechtecke, strukturell, auf den rhythmus der vektorfolge von einem band zum nächsten handelt es sich aber bei allen typen um grundsätzlich andere symmetrien. in anbertacht der auf seite 60 hervorgehenden, nicht seltenen anwendung von quadraten (die tabelle erweckt den anschein, dass mondrian das gleichmass viel mehr bei konstanter richtung ignoriert) experimentierte ich anfangs nur mit den netzen 3 und 4 bevor ich das netz 5 angenommen habe, welches schliesslich grössere erfolge versprochen hat.

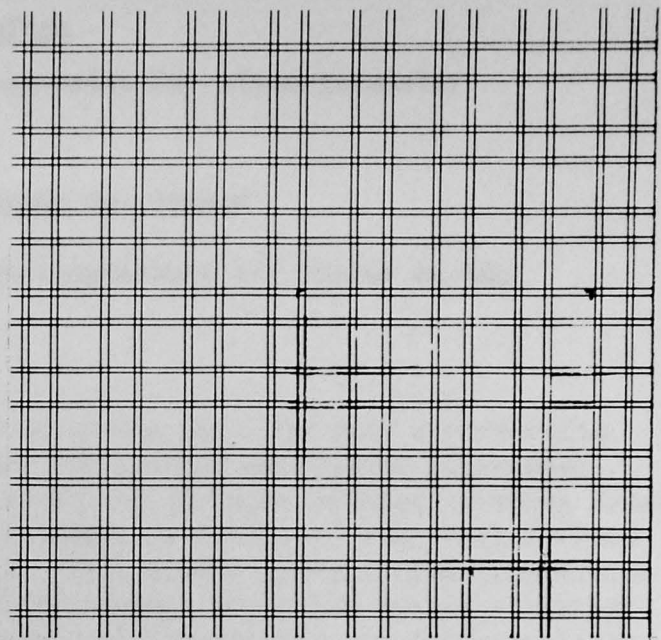
das netz 1 lässt sich mit den fünf auf s. 63 abgebildeten kompositionen 296 - 300 zur deckung bringen, das netz 2 entspricht zwar im typus den strukturellen symmetrien der werke 292 - 295, keinem von ihnen aber in der genauen proportion.

im unterschied zu der auf s. 45 klar gewordenen bejahung mondrians der "*strukturellen translationssymmetrie mit variablen vektoren*" gehe ich mit den netzen 3 - 6 von der *zusätzlichen bedingung aus, dass diese variablen vektore in pentagonalen proportionen zwar alternieren, sich aber netzartig und damit doch in konstanten vektoren verschieben lassen.*

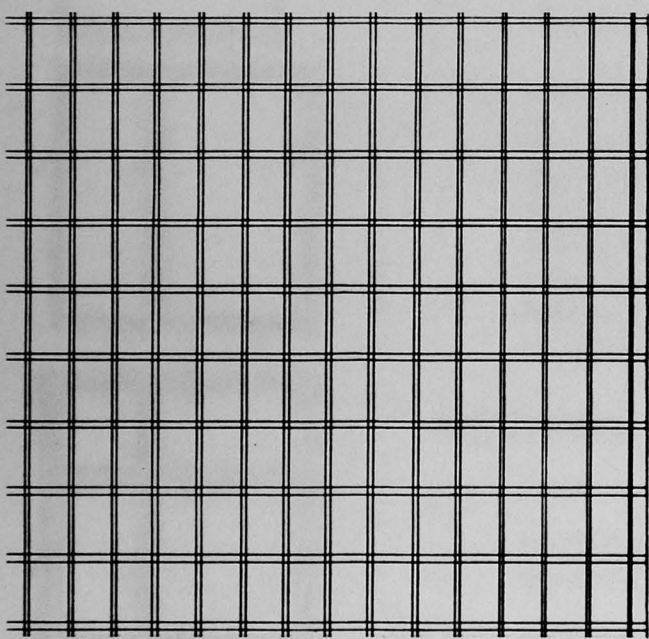
sechs verschiedene regelmässige orthogonale netze zur überprüfung, ob bei mondrian strukturelle symmetrien vorkommen und, wenn ja, wie diese proportioniert wären.



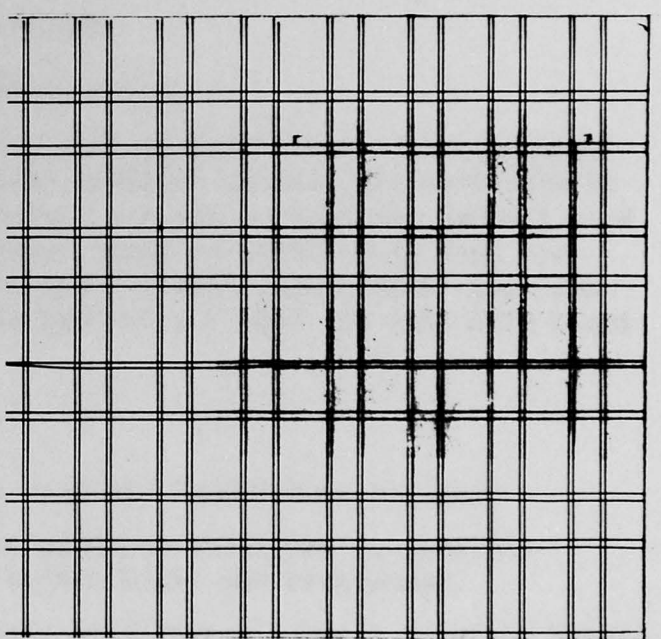
netz 1



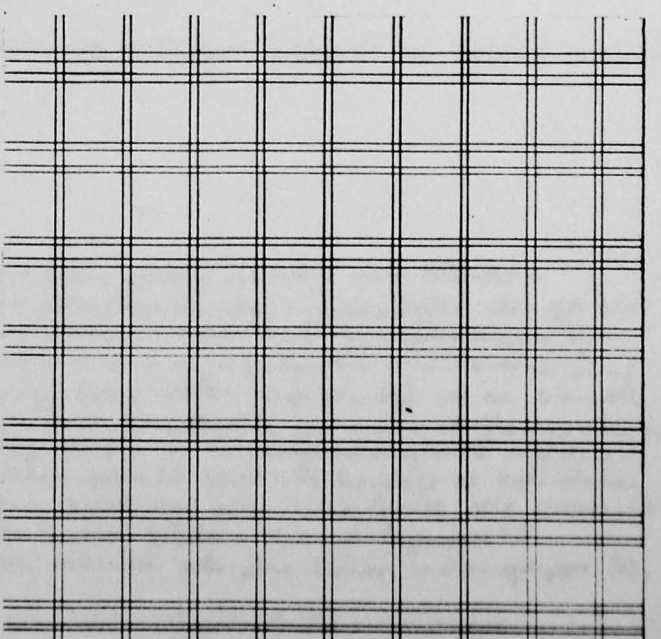
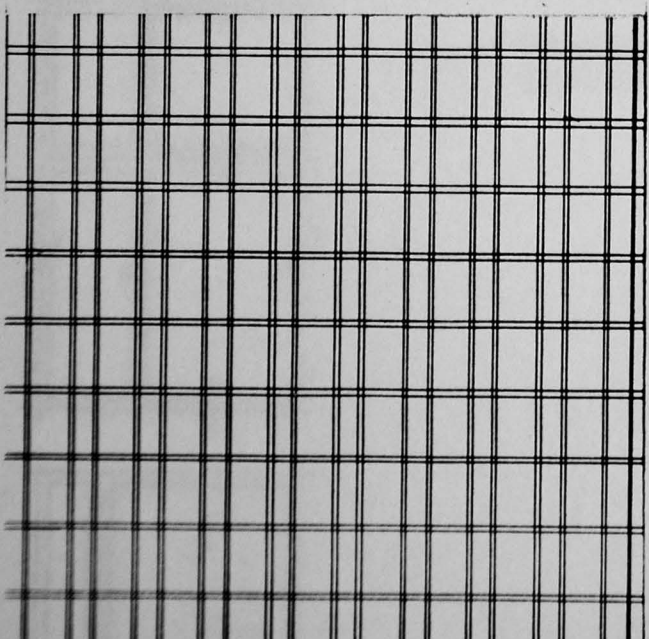
netz 4



netz 2

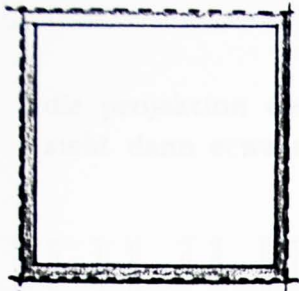


netz 5

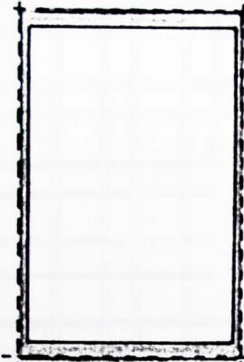


elementarmuster

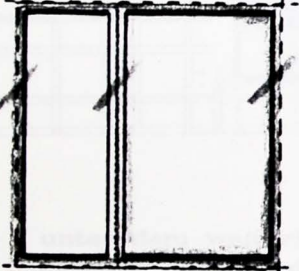
netz 1:



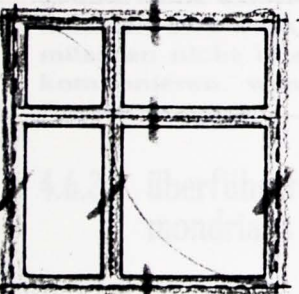
netz 2:



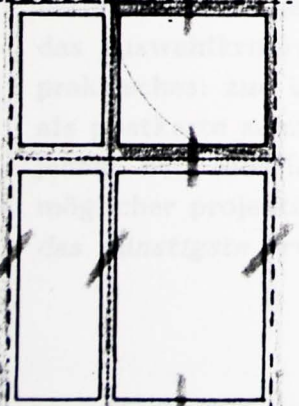
netz 3:



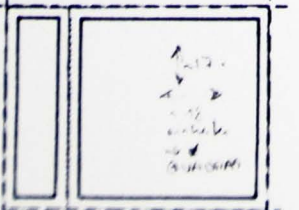
netz 4:



netz 5:



netz 6:



charakteristische erkenntungsmerkmale

symmetrieeigenschaften

---- = translationsgeraden der elementarmuster

und  
----- = symmetrieachsen der linien

— = linienkanten (begrenzung der linien zu den flächen)

strichbreiten

bei optimaler zeichnung wäre für jede strichbreite der zehnte teil der distanz des mayors angenommen worden. die kleinen zeichnungen nebenan vermögen diese bedingung nicht genau zu erfüllen, zwei verschiedene farben über den nicht ausgezogenen linien veranschaulichen deshalb die anzahl der, durch das netz bedingten gleichartigen beziehungsweise verschiedenartigen linienbreiten:

┌ = eine breite konstant

┌ = zwei verschiedene breiten

zur orientierung der nebenstehenden elementarmuster sei erwähnt, dass mondrian oftmals die horizontalen linien breiter malt als die vertikalen. deshalb sind die gitter nebenan immer so orientiert, dass die schmalen linien auf die vertikale kommen. (bei den diapositiven im kapitel 6.3 habe ich dies noch nicht so gemacht)

proportionen

□ = reine quadrate (auf die bandzentren bezogen)

□ = erscheinung des goldenen schnittes in form der verschiedenen seitenlängen des rechteckes

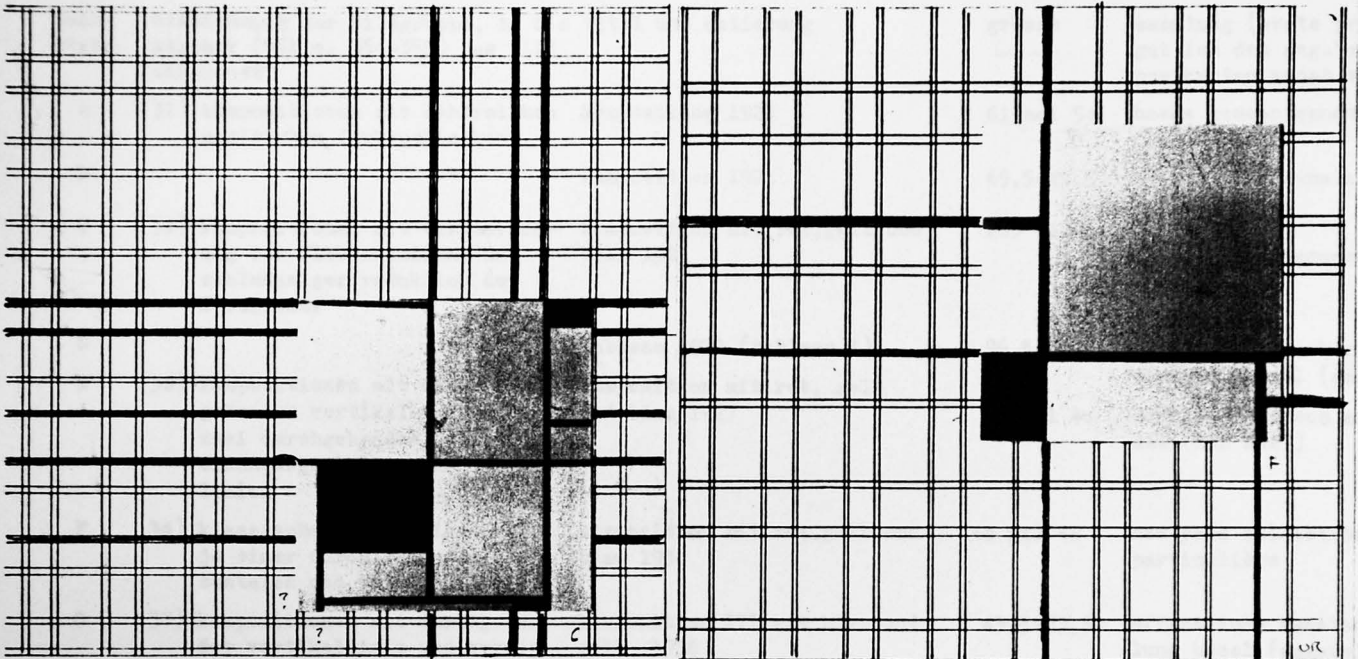
/// = linearer rhythmus im goldenen schnitt in einer hauptdimension

/// = linearer rhythmus im goldenen schnitt in beiden hauptdimensionen

- \* wie beim echten flechten mit bändern die bandbreite den maassregler des ganzen geflechtes darstellt, (eine geometrische konsequenz, die zu ergründen mindestens fünf zusätzliche seiten erfordert) ist es sinnvoll, hier einer bandbreite von maximal 1/10 des mayors auszugehen. im zusammenhang mit mondrians werkgruppen 28-30 → s. 76 handelt es sich dabei denn auch um eine linienbreite, die dicker ist als in den bildern der werkgruppe 28 aber dünner als jene linien in der gruppe 30.



die projektion der netze über die bilder unter dem vergrößerungsgerät sieht dann etwa so aus:



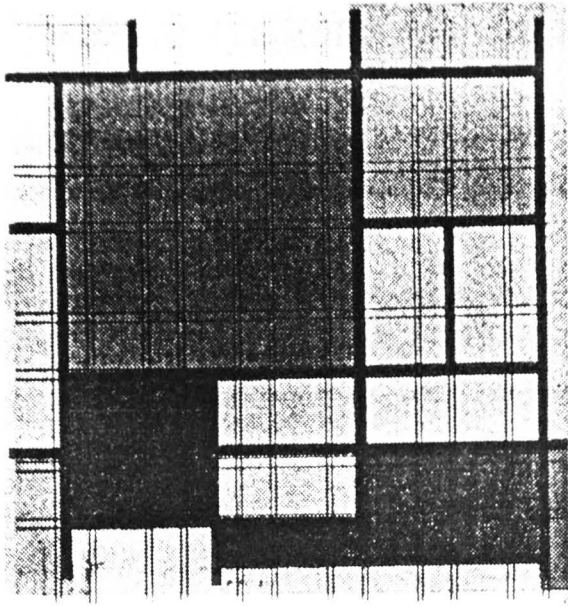
unter dem weiterfließen der linien braucht man sich freilich nicht bloss eine fortsetzung derjenigen linien vorzustellen, die auf der mondrianischen grundfläche existieren, sondern nach den berechnungen des gleichgewichtes, könnten dies auch beliebige andere linien sein. auch die vorgegebenen linien müssten nicht unendlich fortgesetzt werden um ein wandfüllendes bild zu komponieren, wenn man einen von mondrian gezeigten ausschnitt weiterführen möchte.

#### 4.6.3.2 überführung der hypothetischen netze mit einigen kompositionen mondrians

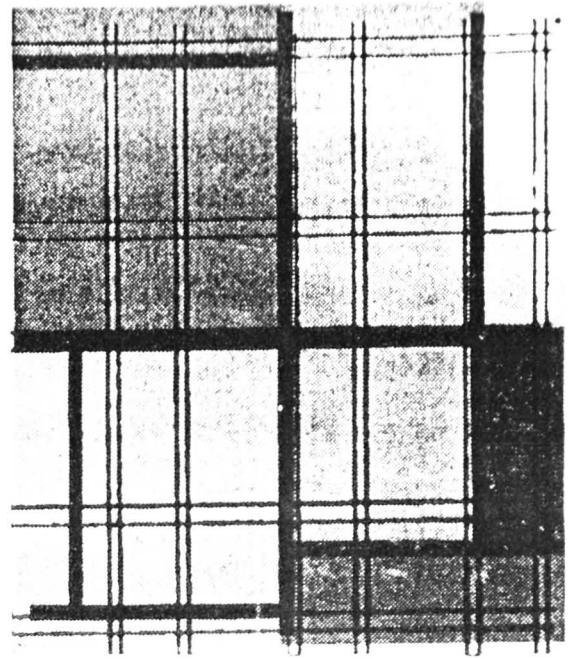
da für eine einigermaßen zulässige verallgemeinerung zwei beispiele natürlich nicht genügen, habe ich acht weitere kompositionen "geprüft". das auswahlkriterium für die beispiele ist wiederum ein rein zufälliges, praktisches: zur überprüfung habe ich all jene bilder genommen, die ich als postkarte sammeln konnte. sie sind auf den folgenden drei seiten mit jenem netz überlagert das eine optimale übereinstimmung bei grösstmöglicher projektion gewährleistet hat. *in 8 fällen hat sich das netz 5 als das günstigste erwiesen.*

buchstabe	bezeichnung der bildgruppe, in die seuphor (MSM s. 354-355) das bild einordnet	titel und datierung	grösse	sammlung (erste priorität gab ich den angaben auf postkarten sonst seuphor)
A	31) kompositionen mit zahlreichen ungleichen farbrechtecken	komposition 1921	61 mal 50	haags gemeentemuseum
B	"	komposition 1921	49,5 x 45,5	öffentliche kunstsammlung basel
C	32) kompositionen mit vereinfachung der flächenteilung und zahlmässiger reduktion der farbfelder	komposition mit rot, gelb und blau 1921	103 x 100	haags gemeentemuseum
D	"	tableau 1921 (tableau I)	96,5 x 60,5	sammlung dr. oskar müller-widmann, basel (nach MSM)
E	36) kompositionen mit einer durchgehenden vertikallinie und zwei durchgehenden, weit auseinandergestellten horizontalen linien	komposition mit rot, gelb und blau 1927	61 mal 40	stadelijk museum amsterdam (MSM s427)
F	34) klassische kompositionen mit je einer durchlaufenden horizontalen und vertikalen linie	komposition mit rot, gelb und blau 1930	48 mal 48	new york collection particuliere
G	37) kompositionen mit durchgehender vertikallinie und verdoppelter oder zwei enggestellten durchlaufenden horizontalen linien	komposition III mit blau und gelb 1936	43,5 x 33,5	öffentliche kunstsammlung basel (emanuel hoffmann-stiftung)
H	42) kompositionen mit zwei durchlaufenden, nicht überschneitenden vertikallinien	komposition mit rot gelb und blau 1935 -42	98 mal 51	sammlung harry holzmann, new york (MSMs.428)
I	43) kompositionen mit vervielfachung der vertikalen und horizontalen linien	rhythme aus schwarzen linien 1935 - 42	70 mal 72,5	kunstsammlung nordrhein westfalen, düsseldorf
K	"	komposition 2 mit rot und blau 1937	75 mal 60,5	musée national d'art moderne paris

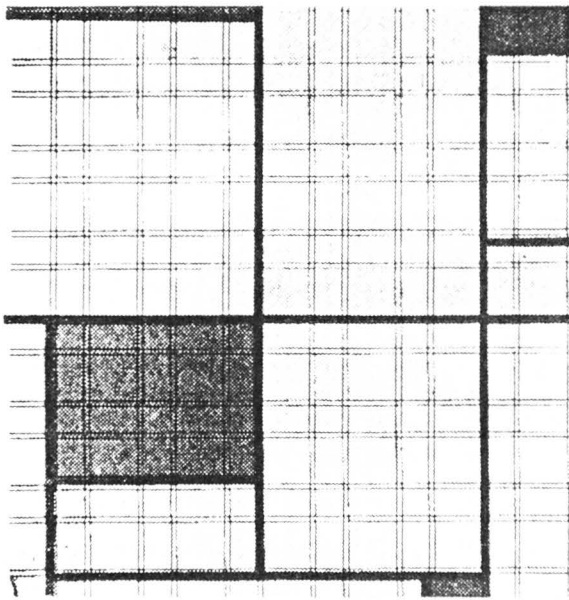
für die technik gilt allgemein: öl auf leinwand



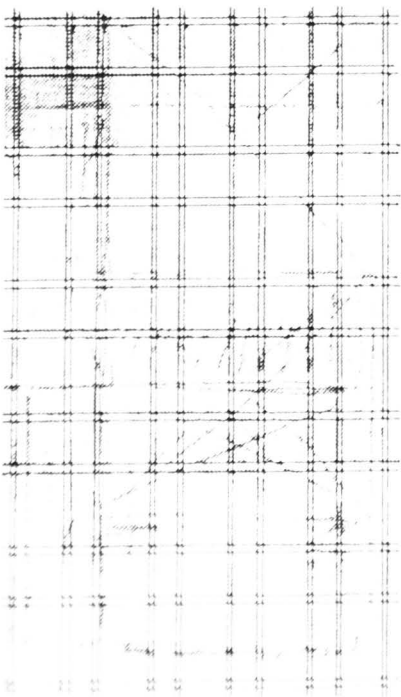
A  
1921 HSM 5 384 31 312 OKT 24



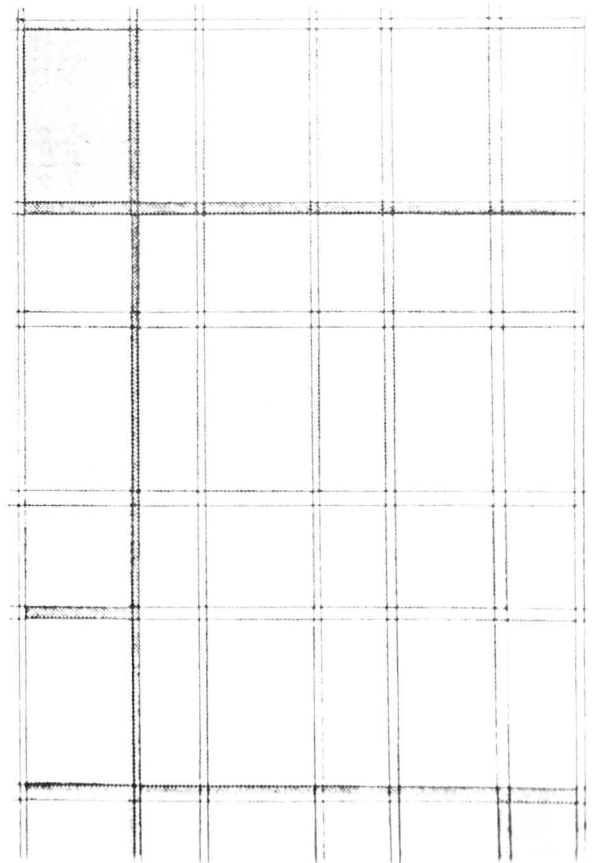
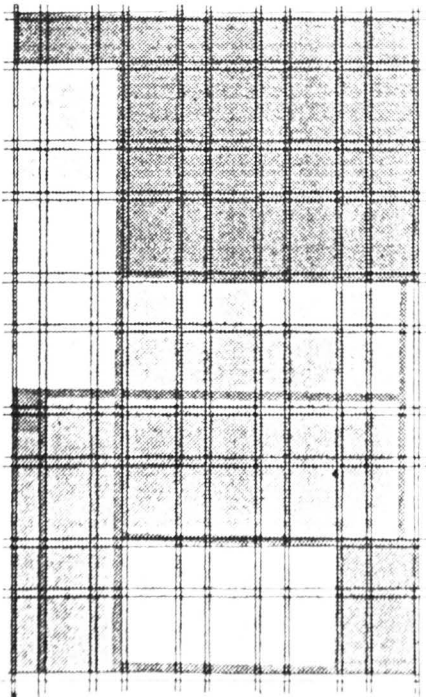
B  
1921 HSM 5 384 31 314 OKT 24



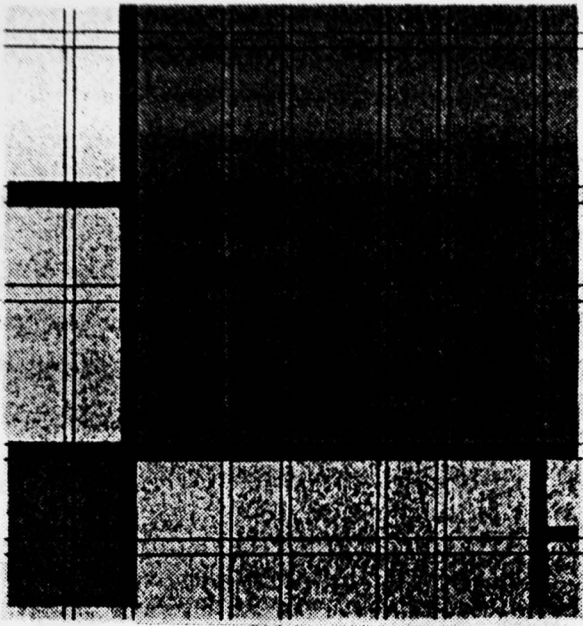
C  
1921 HSM 5 384 32 315 OKT 24



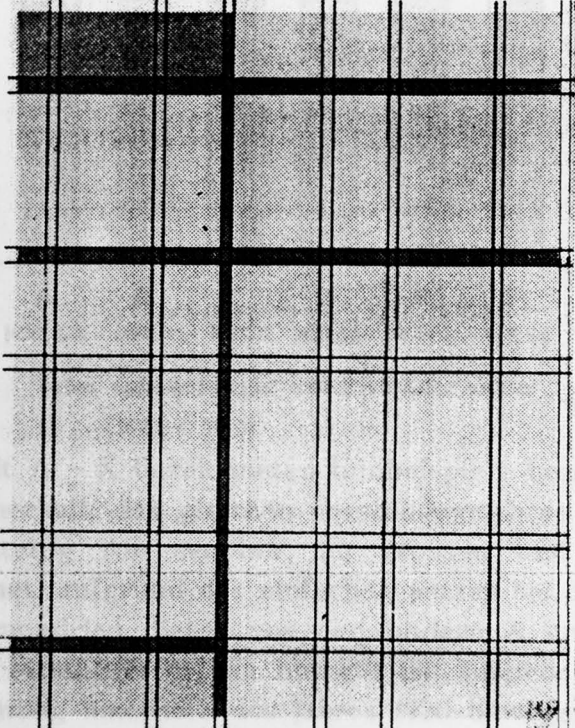
D  
1921 HSM 5 384 32 315 OKT 24



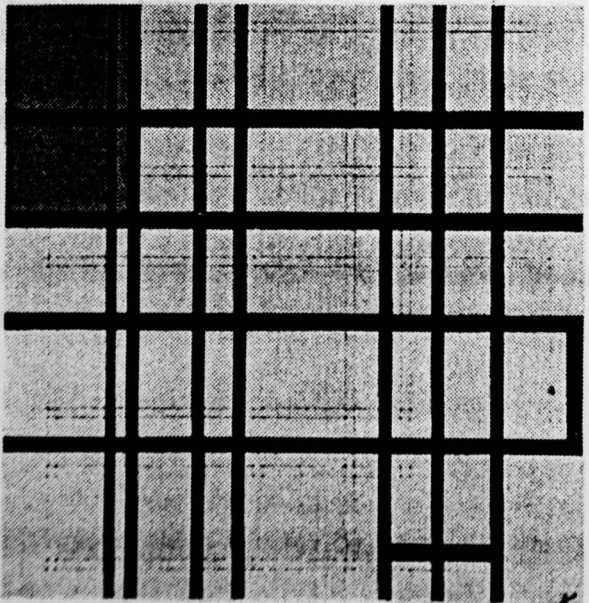
F  
1927 HSM 5 388 30 NOV 27 19



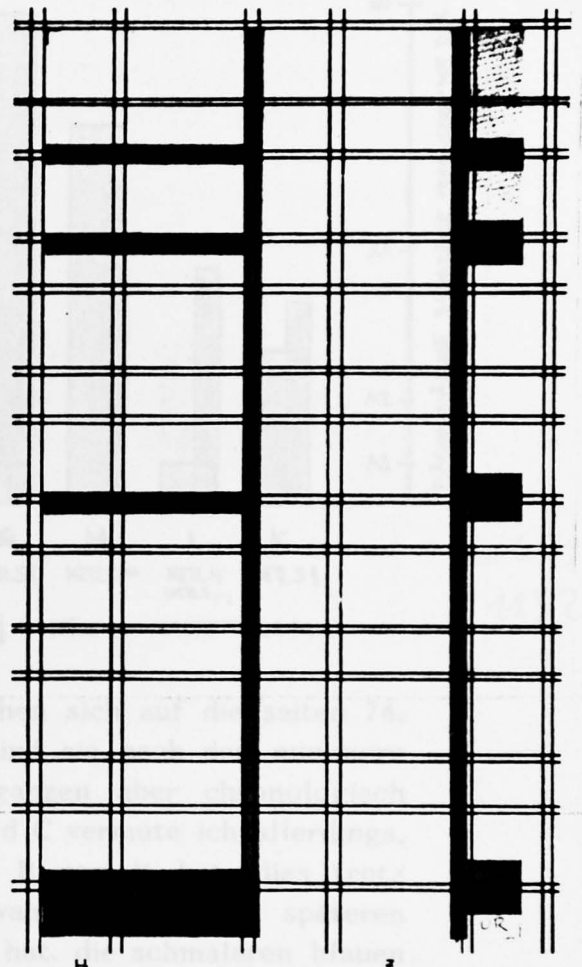
F  
1930 MSMS.387 34 349 OKR/4



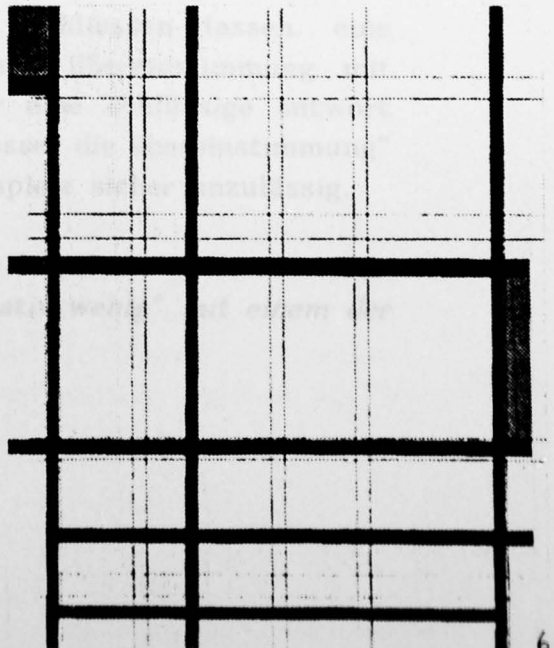
G  
1936 MSMS.389 37 373 2R/4



I  
1935-42 MSMS.391 43 306 OKR/4

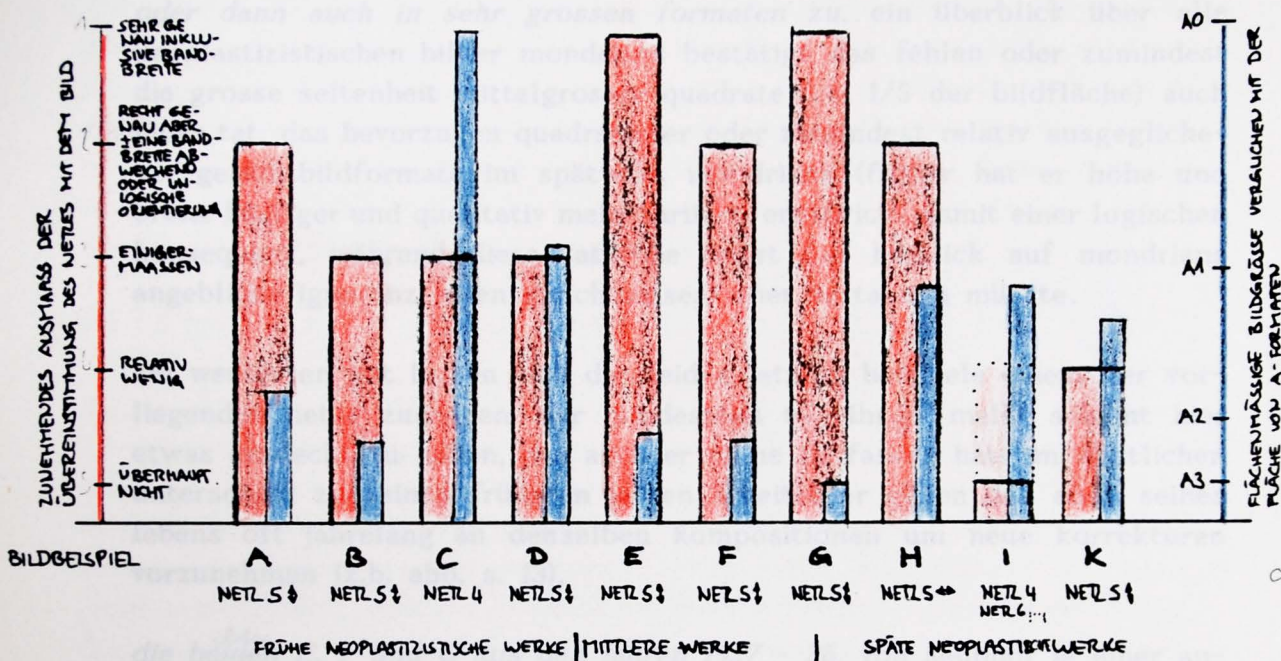


H  
1935-42 MSMS.390 42 387 4R/4



K  
1937 MSMS.391 43 304 OKR/4

mit den roten säulen zeigt die untestehende grafik wie unterschiedlich gut die jeweils bestbewährten netze sich mit den neoplastizistischen bildern haben decken lassen. (der übersicht halber habe ich die ergebnisse verkleinert schwarz-weiss reproduziert. die originale der verwendeten postkarten sind im separaten ordner abgelegt und von den netzen wieder befreit worden.)



die mit A - K bezeichneten bildbeispiele beziehen sich auf die seiten 74, 75. innerhalb des gleichen entstehungsjahres sind sie nach den nummern im katalog von seuphor, im grossen und ganzen aber chronologisch geordnet. aufgrund des einfachen netzes bei bild C vermute ich allerdings, dass mondrian dieses vor den bildern A und B gemalt hat, dies trotz seiner reduktion in den mitteln die seuphor wahrscheinlich zur späteren einordnung innerhalb des jahres 1920 bewogen hat. die schmalere blauen säulen geben nebenbei zu jedem bild die flächenmässige grösse an. weder die übereinstimmung mit den netzen (rot), noch die bildgrösse (blau) würden auf eine kontinuierliche entwicklung schliessen lassen. eine umgekehrte korrelation zwischen bildgrösse und übereinstimmung mit einem der netze könnte vermutet werden, für eine schlüssige antwort etwa im sinne von "je kleiner das bild, desto grösser die übereinstimmung" ist aufgrund der nur wenigen untersuchungsbeispiele sicher unzulässig.

keine der mir bekannten mondriannachahmungen (separater ordner) würde an demselben massstab gemessen, auch nur "relativ wenig" mit einem der

netze zur deckung gebracht werden können. ich finde deshalb von bedeutung, dass immerhin die hälfte der beispiele deutlich mehr als nur "einigermassen" mit einem netz übereinstimmt.

in der regel handelt es sich dabei um das netz 5, das ein minimum an gleichschritten aufweist. es lässt beispielsweise quadrate nur in sehr kleinen oder dann auch in sehr grossen formaten zu. ein überblick über alle neoplastizistischen bilder mondrians bestätigt das fehlen oder zumindest die grosse seltenheit mittelgrosser quadrate (ca. 1/5 der bildfläche) auch in der tat. das bevorzugen quadratischer oder zumindest relativ ausgeglichener gesamtbildformate im spätwerk mondrians (früher hat er höhe und breite häufiger und qualitativ mehr variiert) entspricht damit einer logischen konsequenz, während diese tatsache sonst (im hinblick auf mondrians angebliche ignoranz jeden gleichmasses) eher erstaunen müsste.

am wenigsten gut lassen sich die beiden letzten beispiele einem der vorliegenden netze zuordnen. der mindestens 65 jährige maler scheint hier etwas entdeckt zu haben, das auch er mühe zu fassen hat: im deutlichen unterschied zu seinen früheren jahren arbeitet er gegen das ende seines lebens oft jahrelang an denselben kompositionen um neue korrekturen vorzunehmen (z.b. abb. s. 13).

die <sup>ihre</sup> beiden E, F und G aus den jahren 1927 - 36, von seuphor je einer andern werkgruppe zugeordnet, sind schon wegen der grösse der zugelasenen projektion (d.h. wegen der relativen grobmaschigkeit) des netzes die eindrucklichsten beispiele für eine bestätigung der annahme von ungeschriebenen gesetzen bei mondrian, so dass zumindest für die früheren und mittleren neoplastizistischen werke bei der auf s. 45 aufgezählten liste die unter dem zweiten punkt der bildhaft nicht ignorierten symmetriearten noch damit erweitert werden kann, dass mondrian also auch einheitsvektoren unter der bedingung harmonisch geteilter elementarmuster und nicht vollständiger linienbesetzung keineswegs aus seinem weltbild ausschliesst. indem bei diesen drei beispielen ein konstantes netz mit konstanter orientierung angenommen werden kann, heisst das nicht nur, dass sich deren sämtliche proportionen als ganzzahlige vielfache einer konstanten folge goldener majore und minore erweisen, sondern dass diesen bildern eben auch dieselbe strukturelle symmetrie zugrunde liegt.

wenn die gefundenen übereinstimmungen mit den erst 10 dargestellten beispielen keineswegs einer repräsentativen untersuchung zu genügen vermöchten, ist zumindest für mich klar geworden, dass es sich bei mondrians reinen proportionen nicht um auf willkür beruhende zufälligkeiten handeln kann. für meine arbeit sehe ich als wichtigstes ergebnis als in

einer repräsentativen untersuchung vorerst einmal die bereitstellung der erwähnten strichfilme als werkzeuge, die (im unterschied zu kontrastarmen vorläufern) eine bequeme fortsetzung der untersuchungen ermöglichen werden.

trotzdem möchte ich noch auf das detail hinweisen , dass *nur beim beispiel G* (s. 75) mehr als die hälfte der *bildränder mit den linien des netzes zur deckung gelangt*, während bei den übrigen beispielen die korrespondenz von netz und bildrand in der regel dem *allseitigen ausfransen eines gewebes* vergleichbar ist. auch aus der auf s. 59 vorgestellten bildbetrachtung geht eine untergeordnete bedeutung der bildränder hervor, was als weitere indizien für die allseitige fortsetzbarkeit der neoplastizistischen kompositionen gedeutet werden könnte.

#### 4.6.3.3 bewusste oder unbewusste arbeitsweise mondrians?

die translationssymmetrie des netzes 5 wirft trotz teilweise perfekter übereinstimmung verschiedene fragen über die berechtigung meiner, im vorderen kapitel aufgestellten hypothese auf. nicht nur die frage nach dem *bewusstseinsgrad* (hat mondrian seit 1920 noch netze für den aufbau seiner kompositionen oder in keiner weise mehr benützt; hat er doch nicht zeichnerisch, sondern etwa rechnerisch gefunden?) sondern auch die frage nach der allfälligen *akzeptanz eines translationsfähigen netzes* haben sich so sehr aufgedrängt, dass ich ihnen hier nachgehen muss.

auf die frage, ob mondrian auch nach 1920 mit vorgezeichneten netzen arbeitete, will waldemann januszack 1937 beobachtet haben: "um die metaphysischen vorstellungen zu realisieren, verwendet der künstler ein raster-system, das wie ein schachbrett auf acht quadraten aufbaute."<sup>242</sup> auch im zusammenhang mit vorzeichnungen traue ich dieser angabe nur wenig; sicher ist auf jeden fall, dass mondrian nach 1920 keine regulären netze mehr gemalt hat. (in seltenen fällen entwarf er<sup>243</sup> auf liniertem, noch seltener auch auf häuschenpapaier, meistens aber auf unbedrucktem papier; wahrscheinlich war eben jenes papier für seine entwürfe gut genug, das gerade zur verfügung stand.)

sicher ist auch, dass mondrian keine tabellen mit arithmetischen rechnereien hinterlassen (oder, wie jakob wedder<sup>244</sup> sogar zelebriert) hat.

auf die wichtige bedeutung der intuition bei mondrian habe ich (auf s. 13/14) bereits hingewiesen. es ist, wie er schreibt für ihn selbstverständlich, sich erst, "nachdem das neue unter seinen händen entstand, seines wesens be-

wusst zu werden." <sup>245</sup> sicher ist aber auch, dass es mondrian nicht (wie etwa caspar david friedrich) "bewusst um die offenbarung gottes in der verhüllung" <sup>246</sup> gegangen wäre. mondrians ernsthafte bemühungen in der malerei, und auch mit dem gesprochenen wort, würden die annahme verbieten, dass er der nachwelt ein ihm bewusst gewordenes gestaltungsprinzip absichtlich hätte vorenthalten wollen. die nichts desto trotz gemachten übereinstimmungen mit dem netz 5 liessen demnach vermuten, dass dieses nie über sein geistiges auge hinaus seinen ausdruck gefunden hätte.

wesentlicher als diese frage schiene mir die frage, ob auch mondrian zu diesem netz 5 und dem von mir auf der seite 72 vorgeschlagenen kleingeschriebenen stehen könnte. dabei bin ich - mondrian ist 1944 gestorben - auf spekulativen angewiesen: würde ich diese frage selbst verneinen, wäre die überprüfung in der vorgenommenen weise gar nicht erst entstanden. meine arbeit soll in keiner weise eine schmähung mondrians sondern, im gegenteil, ausdruck meiner bewunderung sein um den meister besser verstehen zu lernen. ich finde es durchaus nicht ausgeschlossen, mit einer rationalistischen untersuchungsmethode an ein werk heranzugehen, auch wenn dieses andersartig entstanden sein mag, wie ich ähnliches auch in bezug auf die fragestellung bereits festgestellt habe. - ich glaube, dass mondrian wenn ich ihm die übereinstimmung des netzes 5 mit verschiedenen seiner bilder zeigen könnte, er das netz als hilfsmittel für weitere kompositionen nicht im vornherein verurteilen, sondern ausprobieren und weiterentwickeln würde: ich kann mir vorstellen, dass mondrian die transparenz des netzes (wie wahrscheinlich auch schon die netze der werkgruppen 28 - 30 nach 1919) aus demselben grund verworfen hätte, wie er auch die darstellung des kreuzes als erhabenes zeichen vermieden hat (s. 56), weil es eine "begrenzung auf der einen seite und zu absolut auf der andern seite" ist. <sup>247</sup>

ein anderer grund könnte unmittelbar mit mondrians vorstellung über die aufgabe der kunst verbunden sein: wenn diese die aufgabe hat zu verändern, kann sie diese zwar umso effizienter erfüllen, je klarer dem künstler als "interpret der menschheit" <sup>248</sup> und als erzieher der menschheit das ziel vor augen ist; ebenso sicher kann sie dieses ziel nicht erreichen, wenn diese kunst nicht selber sich in fortschreitender weise verändert.

allein schon aus diesen ungewissheiten komme ich nicht in versuchung auf dem netz 5 einen anspruch in dem sinne zu erheben, als daran die qualität neoplastizistischer werke gemessen werden könnte. ich bin mir zu sehr bewusst, dass bei der hiesigen ausklammerung der farben (auch wenn ich ihnen eine untergeordnete rolle zumesse) und allen weiteren gesetzmässigkeiten, die trotz asymmetrischer besetzung der linien ein gleichgewicht garantieren, ein mondrianbild auch formal noch lange nicht erschöpfend besprochen worden wäre. - dennoch halte ich es weiterhin für lohnenswert,



weitere bilder mit dem netz 5 und vielleicht auch neuen, nicht zuletzt von computers errechneten netzen in diesem sinne weiterzuexperimentieren. wird sich das "neue zeitbewusstsein" denn auch durch grössere bewusstheit kennzeichnen, wird es "die elemente auch reiner widerspiegeln können."<sup>249</sup> umso mehr als mondrian als pionier dabei wohl ausschliesslich der intuition gefolgt ist, anerkenne ich in seiner neoplastizistischen bildwelt durchaus die offenbarung einer höheren macht.

#### 4.6.4 ERGEBNISSE

da sowohl die *naturwissenschaft* als auch *mondrians kunst* davon ausgehen, dass letztlich eine bestimmbare art absoluter reinheit, eine universelle weltharmonie, das bestimmte, das absolute überhaupt existiert, brauchte für die vorliegende betrachtung diese gegebenheit nicht erst diskutiert zu werden. sie wird von beiden disziplinen gleichermassen vorausgesetzt. auch weder die kunst mondrians, noch die naturwissenschaft vertritt ein dualistisches weltbild. beide nehmen an, dass es letztlich nur eine solche absolutheit gibt.

wenn auch mit verschiedenen methoden suchen sie deshalb zwangsläufig nach derselben, dem kosmos zugrundeliegenden ordnung, denselben, zwischen den grundelementen wirkenden kräften, denselben inneren geheimnissen und derselben universalität. beide parteien sehen diese absolutheit in einer mit ihren mitteln darstellbaren und vor allem auch bestimmbaren *beziehung*. in übereinstimmung mit der naturwissenschaft sieht mondrian, wie er zwei jahre vor seinem tod schreibt: "die erscheinung der natürlichen formen wechselt aber die realität bleibt konstant."<sup>250</sup>

gerade in dieser konstanz verspürt aber die physik jene allerweltssymmetrie, die mondrian meint "um des universelle willen" ausschliessen zu müssen.<sup>251</sup> ohne kunst und wissenschaft als entwicklungs konkurrenten gegeneinander ausspielen zu wollen, muss doch gesagt werden, dass die wirklichkeit wohl eher strukturellen und lokalen symmetrien entspricht als mondrians explizierter leugnung der symmetrie auf höchster ebene. *mondrians fehler sehe ich* nicht etwa im stark eingeschränkten gebrauch des symmetriebegriffes, ob er damit nur zwei oder alle drei klassischen symmetrien versteht, (denn definitionen können zwar mehr oder weniger sinnvoll vorgenommen, nicht aber, als richtig oder falsch beurteilt werden) sondern *darin, dass er die klassischen symmetrien ausschliesslich den äusserlichen, wechselhaften erscheinungen der natur, der individuellen, nicht aber der universellen welt zuordnet*. dabei täuscht sich mondrian (wohl nicht zuletzt aufgrund seines gegenständlichen frühwerkes vergleiche s. 41), *denn in jener form, in der mondrian den symmetriebegriff verwendet, müssen wir*

von der naturwissenschaft (und darin sind sich nicht nur die biologen sondern auch die kristallographen einig) zur kenntnis nehmen: "*kein naturobjekt ist absolut symmetrisch.*"<sup>252</sup> "mit dem prinzip der lokalen symmetrie" sagen heutige physiker schliesslich voraus, sollte man "alle im kosmos wirkenden kräfte erklären können" und dass sie die "richtige symmetrie" nur noch zu finden bräuchten.<sup>253</sup>

wie wismer präzisierte, mit mondrian nicht einen philosophen zur diskussion zu stellen<sup>254</sup>, muss ich hier präzisieren, dass trotz noch so vieler gemeinsamkeiten hier die theorie und malerei eines künstleren und nicht eines naturwissenschaftlers zur diskussion steht. "die neue kunst" die das absolute zur darstellung bringen wird "ist geboren"<sup>255</sup>, prophezeite mondrian.

#### 4.6.4.1 trotz angeblicher leugnung der symmetrie, symmetrie auf höherer ebene auch in mondrians literatur

zumindest im umfassenden sinne des begriffes der symmetrie ist *neben seiner celebration von gleichgewichtene manche symmetrie auf höchster ebene auch in mondrians literatur (meist nur latent aber allgegenwärtig) vorhanden*. bei genauerer betrachtung zeigen also nicht nur mondrians bilder sondern auch seine (im folgenden nochmals zusammengestellten) äusserungen in verbaler art, dass eine konstanz im kosmischen rhythmus nicht ignoriert sondern im gegenteil, ein gleichmass hinter raum und zeit in seinem selbstverständnis liegt. dass deshalb *in mondrians bildwelt zahlreiche auch strenge klassische, im grunde genommen fast ausschliesslich klassische symmetrien vorkommen erscheint* vor diesen tatsachen nicht als widerspruch sondern als logische konsequenz, *als medienadäquate visuelle umsetzung*:

- \* "auf dem grunde dessen was sich ändert liegt das unveränderliche ... "<sup>256</sup> oder " ... die realität bleibt konstant."<sup>250</sup>
- \* der rhythmus der kunst " ist kein vorgang mehr, sondern bildnerische einheit. so gibt er in stärkerem masse den kosmischen rhythmus wieder, der auch durch alle dinge fliesst."<sup>203</sup>

\* gelegentlich spricht mondrian bei seinen "reinen beziehungen" auch von "rapporten".<sup>257</sup>

\* mondrian selbst entlehnt einen ausdruck aus der kristallographie, wenn er in seiner absicht eine "*kristallisierung des natürlichen*"<sup>258</sup> erblickt. nachdem ich die an kristallographische netze erinnernden translationssymmetrien in dieser zusammenfassung erwähnt haben werde, werde ich im übernächsten kapitel das mutmassliche netz mondrians mit in der kristallographie vorkommenden netzen vergleichen.

#### 4.6.4.2 zusammenfassung der präsenz klassischer symmetrien bei mondrian

mondrians neoplastizistischen bilder sind asymmetrische kompositionen und meisterwerke dynamischen gleichgewichtes. schon aufgrund der formalen reinheit sticht sein werk als echte pionierarbeit hervor. wenn diese auch noch so sehr mit ihrem ethischen gehalt verbunden ist (denn es ist - um nur ein beispiel zu nennen - ja die "vertiefung"<sup>259</sup> die , die zur geadheit seiner linien führt) , und verbunden werden muss, braucht eine formale analyse keineswegs ausgeschlossen zu werden:

mit durchgehenden (oft etwas schmalere bändern) und unterbrochenen linien (oft etwas breitere geraden) in vertikaler und horizontaler anordnung gestaltet ein orthogonales netz die ebene. die (meist schwarzen) linien<sup>260</sup> sind das dominierende gestaltungsmittel. in teilweise reinen bunten, meistens hellen unbunten und immer relativ homogen aufgetragenen farben werden die zwischen den linien sich ergebenden rechtecke gehalten. *durch die ausschliesslichkeit dieses mondrianischen formenrepertoires (s. 45) entstehen die zahlreichen lokalen symmetrien, die in jeder neoplastizistischen komposition gegeben sind.*

*aber auch eine weniger auffällige umfassendere symmetrie verbirgt sich in mondrians werken. das vorgestellte netz 5 (s. 70) könnte als eine grundlage der von mondrian erreichten gleichgewichtskompositionen angenommen werden. die translationssymmetrie dieses netztes mit rechteckigen elementarzellen im verhältnis des goldenen schnittes und in beiden hauptdimensionen wiederum golden geschnittenen unterteilungen erlaubt denn eine "klassifizierung die über den konkreten einzelfall" über mehrere kompositionen hinaus "gültigkeit" hat.*<sup>261</sup> auf grund der erst wenigen überprüften beispiele und der zufälligkeit ihrer auswahl bleibt dieses ergebnis indessen nicht mehr als eine hypothese. immerhin, so glaube ich, spricht mehr als genug dafür, dass die hypothese verdient weiter überprüft zu werden. wenn das netz 5 sich als vorzugsweise grundlage des mondrianischen gleichgewichtes erweisen sollte, dann könnte dieses gleichgewicht

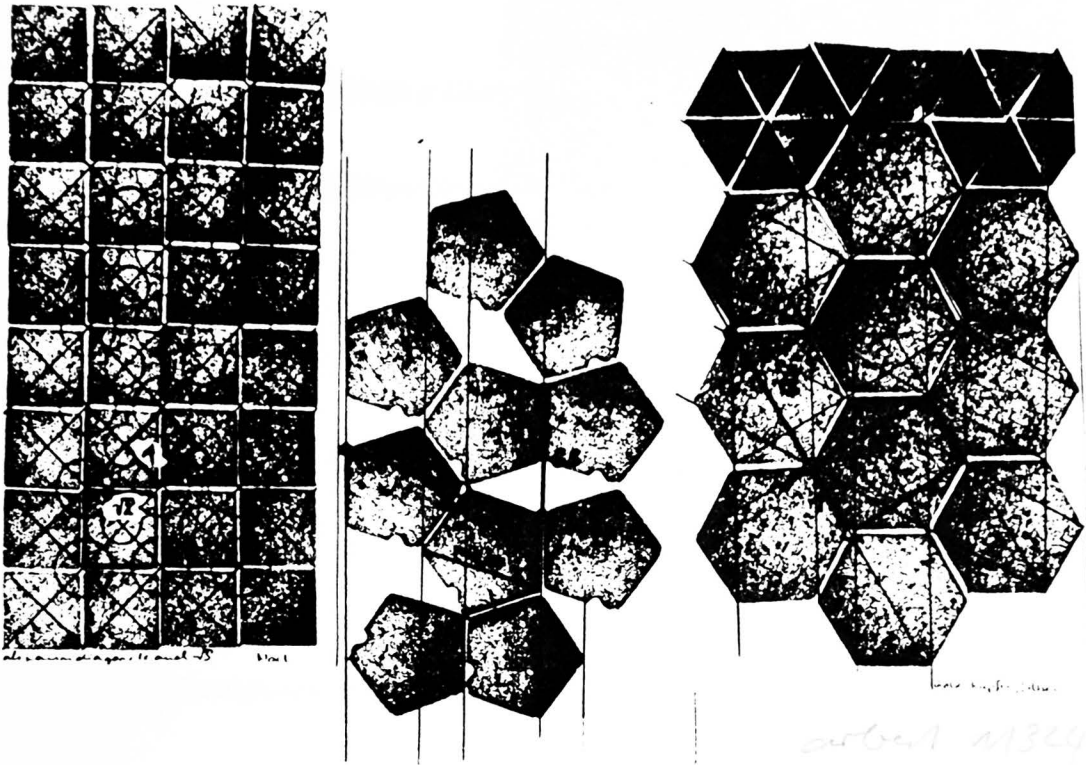
(das mondrian als ersatz für die symmetrie anbietet) *nicht als gegensatz zur symmetrie sondern als in dieser eingeschlossener, genau bestimmbarer spezialfall der symmetrie bezeichnet werden.*

wenn also dieselbe zentrale rolle wie für das weltbild des physikers in der bildwelt mondrians das gleichgewicht spielt, könnte man scheinbar paradoxerweise zeigen, dass mondrians gleichgewicht in keiner weise dem widerspricht was er auch selber für symmetrisch hält!

#### 4.6.4.3 vergleich des netzes 5 mit in der kristallographie vorkommenden netzen

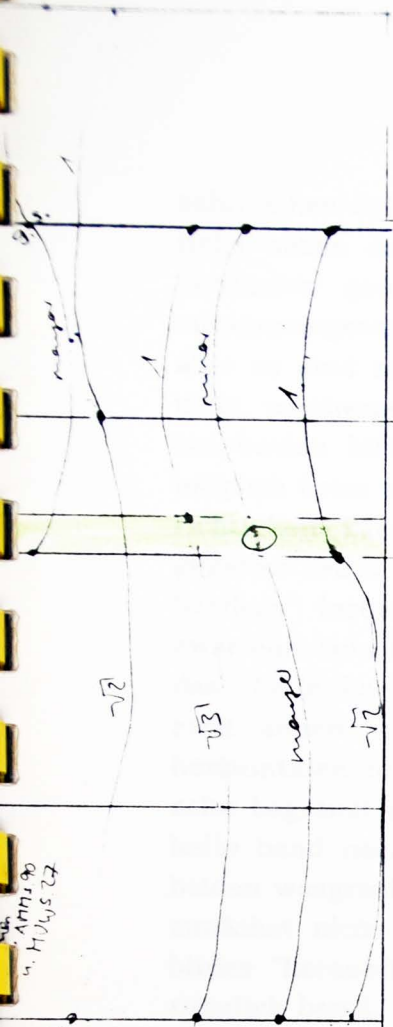
mondrians begriff der "kritallisierung"<sup>258</sup> legt ein vergleich seiner netze mit kristallographischen gittern nahe. die fortsetzbarkeit bzw. das wachstum von kristallen beruht auf der translationsfähigkeit von lückenlos den raum füllenden elementarzellen. die auf der nächsten seite stehende grafik zeigt links ein orthogonales netz wie es etwa dem kochsalz<sup>262</sup> entspricht. es entspricht aber auch genau der auf s. 64 präsentierten strukturellen symmetrie der komposition mit hellen farbflächen und grauen linien von 1919. - rechts aussen ist ein hexagonales netz abgebildet, wie es beispielsweise für gold und zahlreiche andere metalle charakteristisch ist. zwar steckt auch in dieser sruktur eine gewisse orthogonalität (ein beispiel davon ist schwarz hervorgehoben), die proportionen der linien richten sich dabei aber unweigerlich nach den massregler der  $\sqrt{3}$ . bei mondrian spielt die reine hexagonalität eine geringere rolle. mit der auf s. 34 zuunterst abgebildeten rechten panele seines triptichons "evolution" (durch die erhabenheit einflössende untersicht leicht verzerrt) ist ein beispiel dieser struktur genannt. als flächenfüllendes netz hat er es aber wahrscheinlich nie eingesetzt (escher und vasarely diente es dagegen für zahlreiche bilder). wahrscheinlich liessen sich auch zu allen auf der seite 63 abgebildeten kompositionen, beispiele aus der mineralogie zuordnen, die etwa dieselbe strukturelle symmetrie aufwiesen.

*genaue goldene schitte zu finden, wie sie im beispiel auf der nächsten seite in der mitte gegeben wären, wird in der mineralogie allerdings kaum erfüllbar sein. (der grund kann hier nicht länger diskutiert werden als dass darauf hingewiesen sein soll, dass, wie das bild auf der nächsten seite mit den fünfecken zeigt, sich damit eine ebene nicht lückenlos füllen lässt und dass fünfzählige achsen in kritallgittern nicht existieren.)*<sup>263</sup>



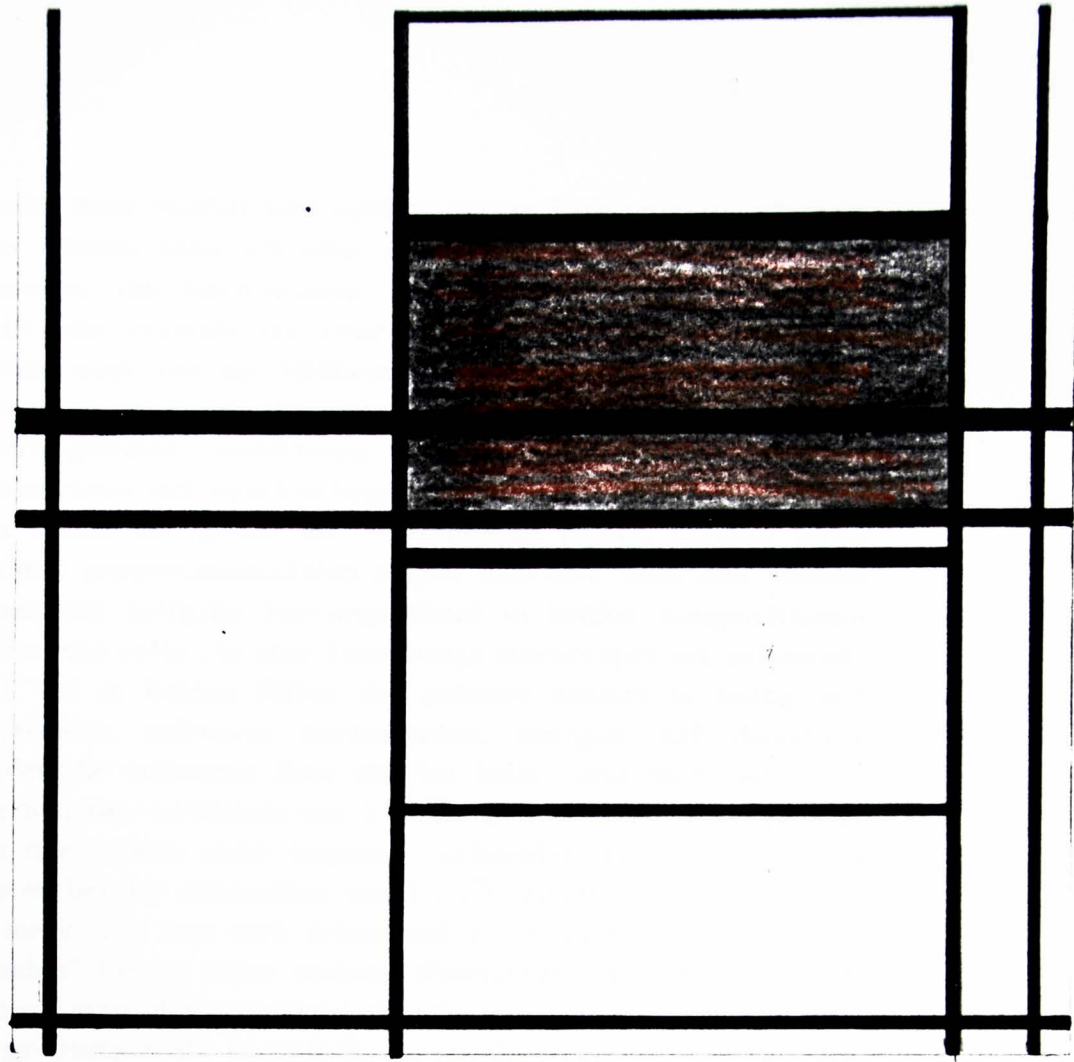
mit der zahlreichen anwendung von goldenen schnitten ist mondrians male-  
 rei sehr viel eher der *belebten natur* und eben der *kunst* verschrieben. (ich  
 habe auf s. 57, 58 darauf hingewiesen). nur sehr selten kommen bei mon-  
 drian kompositionen vor, in denen die irdischen proportionen  $\sqrt{2}$  und  $\sqrt{3}$   
 der anwendung von goldenen schnitten gegenüber dominieren. die beiden  
 einzigen beispiele die ich dazu gefunden habe (das bild links s. 61 ist eines  
 davon) scheinen entsprechend wenig repräsentativ für sein werk zu sein.  
 trotzdem finde ich sie so interessant, dass ich die beiden kompositionen  
 auf der folgenden seite noch eingehender besprechen möchte. beide  
 kompositionen ordnet seuphor in seine grosse werkgruppe 43 "kompositio-  
 nen mit vervielfachung der vertikalen und horizontalen linien"<sup>264</sup> zu. beide  
 kompositionen heissen "komposition mit rot" und sind im bzw. um das  
 jahr 1939 entstanden. beide kompositionen zeichnen sich auch durch eine  
 auffallende besonderheit aus:

*die schmalste helle rechteckige fläche ist so lang und schmal, dass sie  
 den charakter einer linie annimmt. der kontrast ist so gross, dass die wohl  
 als erstes erkannten roten flächen durch ihre buntheit für einen gleich-  
 gewichtigeren ausgleich sorgen; erst dann beginnt man die bilder in ihren*

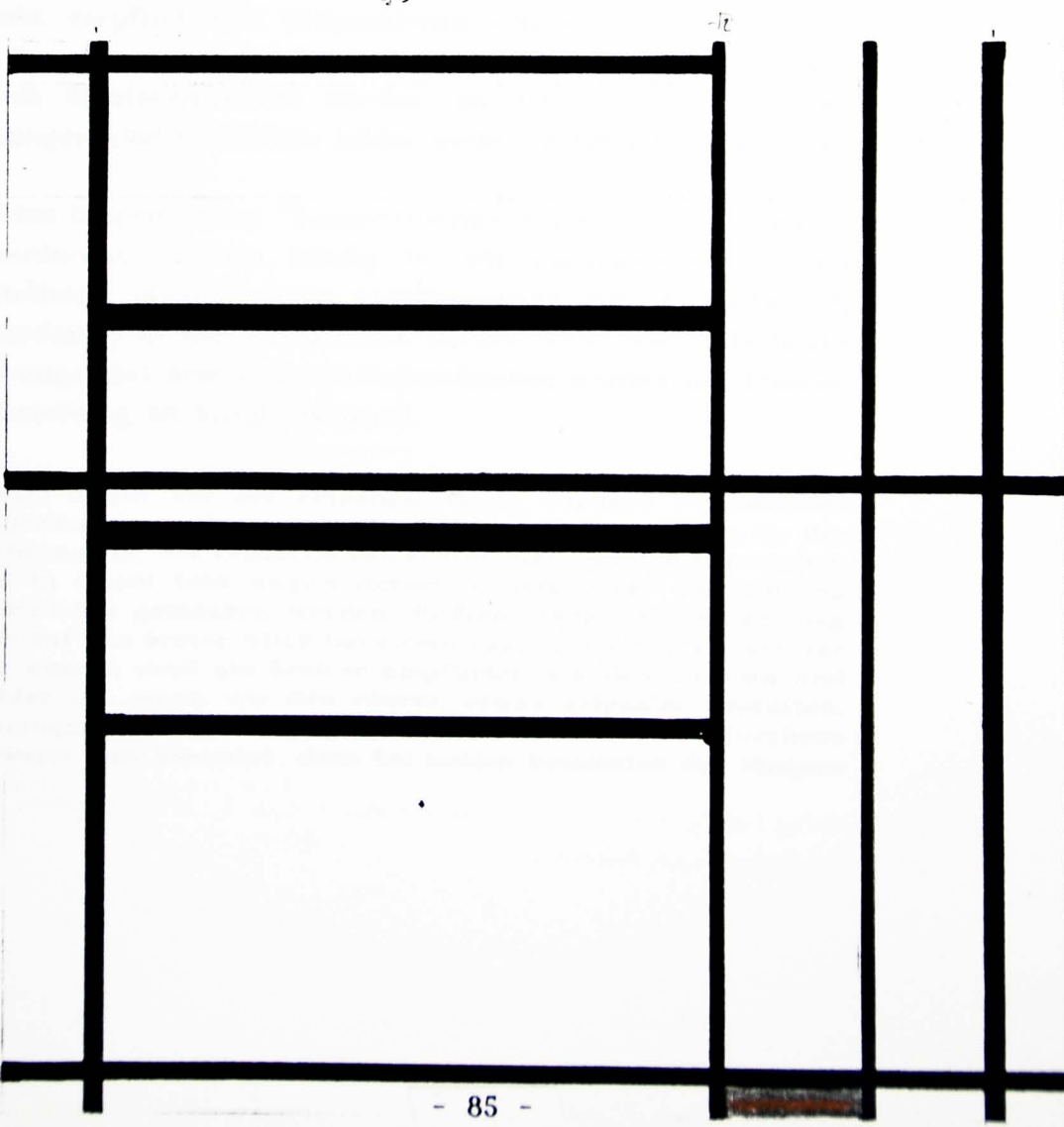


Am 12.90  
m. H. 1/5 27

398 Composition with Red (1933)  
Komposition mit Rot  
Composition avec rouge



399 Composition with Red (1933)  
Komposition mit Rot  
Composition avec rouge



zahlreichen details, ihrer vielfalt und vollkommenen harmonie zu erfassen. links neben den bildern habe ich eine auswahl an proportionen in der vertikalen gemessen, die horizontalen linien (bandzentren) betreffend, zusammengestellt. die auswahl ist zwar bewusst vorgenommen worden, aber es sind sicher auch von der bildkomposition selbst unterstützte und nicht weithergesuchte rhythmen. (die breite der linien mit der mondrian bei beiden bildern gewisse variationen vornimmt, habe ich so gut als möglich beim abzeichnen mitberücksichtigt, eine garantie für ihre 100%-ige richtigkeit kann schon auf grund der verwendeten repros freilich nicht gegeben sein). diese proportionenskalen zeigen deutlich, dass den "hellen bändern" (nebenan mit hellgrün hervorgehoben) in beiden kompositionen zwar eine sehr ähnliche rolle, in aber keineswegs stereotyper art zukommt. das "helle band" ist in beiden fällen der goldene schnitt in bezug auf zwei andere markante schwarze horizontalen. bezogen auf dieselben horizontalen bildet die schwarze linie die das helle band nach der einen seite begrenzt genau das verhältnis von  $1 : \sqrt{2}$ , die schwarze linie, die das helle band nach der andern seite begrenzt, schneidet die grundlegenden beiden waagrechten bei der proportion von  $1 : \sqrt{3}$ . inhaltlich bedeutet dies zunächst nicht mehr, als was sich schon auf s. 58 auch ohne hilfe des bildes "herausfinden" liesse. diese verbale übersetzung klingt denn auch ziemlich banal. sagt man, dass der goldene schnitt als eine der unbelebten materie fremde proportion als energische vermittlerstruktur zwischen den der materie direkt verpflichteten proportionen von  $1 : \sqrt{2}$  und  $1 : \sqrt{3}$  erscheint, klingt das von mir aus gesehen schon zu pathatisch und mondrians bild könnte damit überinterpretiert werden. im unterschied zu beiden obigen formulierungen sind mondrians bilder weder pathatisch noch banal.

dass mit den beiden besprochenen "kompositionen mit rot" das verhältnis von  $1 : \sqrt{2}$  überdurchschnittlich häufig (s. 60) nachgewiesen werden kann<sup>265</sup>, steht vielleicht doch auch im zusammenhang mit der farbe rot, die schon von kandinsky in der bauhauszeit (sicher nicht wie viele heute meinen ganz von ungefähr) dem *quadrat zugeschrieben* worden ist. (quelle: gegenwärtige ausstellung im kornhaus bern).

bevor ich nochmals direkt auf die eingangs dieses kapitels angestellten erkenntnisse zurückkomme, schiebe ich hier eine letzte bemerkung zu der obigen bildbetrachtung ein. der kritische betrachter mag nämlich einwenden, dass verhältnisse in einem bild wegen dessen vorgegebener orientierung nicht in dieser präzision gemessen werden dürften (vergl. s. 59). es mag stimmen, dass wir auf den ersten blick bei einem passpatout von konstanter rahmenbreite den oberen rand als breiter empfinden als den unteren und dass es uns wöhler ist, wenn wir den oberen etwas schmaler gestalten. diesem wahrnehmungsgesetz scheint auch mondrians konstruktion durchaus zu entsprechen, wenn man beachtet, dass bei beiden beispielen der längere abschnitt nach unten gemessen wird.

auch hier könnte wieder die frage nach der bewusstheit mondrians intentionen gestellt werden; wie dem auch sei, machen mir die beiden diskutierten bilder erst recht bewusst, dass der von mondrian so oft angewandte *goldene schnitt*, der bei manchem andern bild den ausdruck der basis-symmetrie meines erachtens sehr wohl verdient, *jene porportion ist, die in der unbelebten natur zwar nicht vorkommt, um die herum aber sehr wohl zahlreiche proportionen von lebewesen insbesondere die des menschlichen körpers schwingen.*<sup>266</sup> dass sie sehrwohl auch unter diesen hindurch und über diese hinauszuschwingen vermögen, zeugt von einer für mondrians weltbild eben auch typischen toleranz.

wenn auch in der materiellen welt der kristallisation, die trotz dieser toleranz vermutete grundstruktur des netzes 5 (s. 70) nicht nachgewiesen werden kann, tut dies meines erachtens weder dem hypothetischen netz, noch den entsprechenden mondrianbildern abbruch. es ist im gegenteil ein umso mehr *der geitigen welt angehörendes netz*, von dem (nach beiden seiten) die natürlichen gitter abgeleitet werden könnten. ob es ein netz ist, von dem eine lebhaftere naturerscheinung direkt erklärt werden könnte, jemals konnte oder jemals können wird, ist eine frage, die ich offen lassen muss. bezeichnend finde ich auf jeden fall, das mondrian als kunstschafter von "natürlicher kristallisation" spricht. nicht nur deshalb ist

#### 4.6.4.4 mondrian, der naturwissenschaft nicht weit entfernt

die in der natur unsichtbarn und möglicherweise doch latent existierenden strukturen, die mondrian sichtbar macht, kommen mir vor wie eine metaphor zur tatsache, dass sich die naturgesetze bei verschiebung in raum und zeit nicht ändern.

da symmetrien nicht nur in der geometrischen kunst sondern auch in der naturwissenschaft eine klassifizierung erlauben, die über den konkreten einzelfall hinaus gültigkeit hat, da diese aber weder hier noch dort ohne gesucht zu werden vorgefunden werden können (sondern eben verborgen sind) lohnt es sich durchaus nach symmetrien zu suchen. ein beispiel das zeigt, dass die wichtigsten symmetrien der natur die der naturgesetze selber sind (und weniger in deren äusserlichen erscheinung verhaftet sind, wie es mondrian sagen würde) ist die "*lorentzsymmetrie*." sie sagt aus, dass die physische welt symmetrisch ist in bezug auf verschiebungen,



drehungen und gleichförmige bewegungen.<sup>267</sup> *in jedem translationsfähigen netz können diese eigenschaften bereits in der ebene visualisiert werden.* mehr noch als nur in lokalen symmetrien scheint mir damit in einem translationsfähigen netz ein ebenbild zur physischen welt gegeben zu sein. dass die materielle welt für mondrian (in übereinstimmung mit kandinsky's "geistigem in der kunst" und der theosophie<sup>268</sup>) eben auch vergleichbar ist mit der geistigen welt, habe ich belegt.

analog zur formulierung von von bosch und siegert, die die unsichtbare grösse der lichtgeschwindigkeit als "basissymmetrie<sup>269</sup>" der physischen welt bezeichnen, und auch der übereinstimmung verschiedener kompositionen mondrians mit einem einheitlichen netz (aus senkrecht zueinander stehenden parallelen im rhythmischen abstand von goldenen schnitten und der form eines quadrates im elementarmuster), bin ich geneigt, dieses als eine basissymmetrie von zahlreichen anderen mondrianbildern und umgekehrt *auch in der physik als eine basissymmetrie in erwägung zu ziehen.*

in der tatsache, dass mondrian seit 1920 auch die translationsgitter zugunsten seines asymmetrischen gleichgewichtes zumindest vordergründig verwirft, sehe ich sowohl einen formalen grund als auch ein analoges verhältnis in der naturwissenschaft:

neben dem rechten winkel ziegen die andreaskreuzartigen (s. 57) knoten auch den  $180^\circ$  winkel, der zwar nicht als solcher erscheint und doch die innerliche geradheit der linien unterstreicht. - das CPT-theorem (s. 26/27) zeigt schliesslich, dass, wo auf mittlerer ebene keine symmetrie feststellbar ist, auf höherer ebene eine solche nicht ausgeschlossen werden muss: mit dem einbezug aller faktore lässt sich auch hier eine strenge symmetrie nachweisen. in dieser komplexität erscheint symmetrie, wie auch in mondrians bildwelt, auf jeden fall nicht als etwas langweiliges oder menschenfeindliches, die bloss geschaffen ist, um sich bei ihrer wahrnehmung nicht sonderlich anstrengen zu müssen. (s. 25)

mehr *seiner gespürigen intuition* als seiner (wohl von zeitgenössischen vorurteilen gespickten) nicht ganz ungefährlichen leugnung der symmetrie *folgend, verbaut sich mondrian den weg nicht, ein weltbild zu entwerfen, das mit seinen zahlreichen lokalen und strukturellen symmetrien auch den errungenschaften des naturwissenschaftlichen weltbildes ein gutes halbes jahrhundert danach durchaus entspricht und mit dem umfassenden betrachtungsbereich (s. 15) über dieses auch hinausgeht.*

#### 4.6.4.5 schlussbetrachtung

wenn *jaffé* in bezug auf mondrians neoplastizistische kompositionen 1967 schreibt: "die bilder sind variationen eines einheitlichen themas"<sup>270</sup>, geht er zwar etwas weniger weit und bleibt auch wesentlich abstrakter, meint aber wohl etwas ähnliches wie ich mit der vorgestellten hypothese. zugegeben, seine formulierung tönt lyrischer als mein netz 5 aussieht, dass es aber nicht nur angemessen sondern letztlich vielleicht aussagekräftiger wäre, mondrians bilder auch mal auf die vorgeschlagene art anzugehen, habe ich zu begründen versucht.

mondrians kunst soll, so fasst sich *wisner* 1985 die "hinter der erscheinungswelt wirkende universale ordnung aufzeigen".<sup>271</sup>

in seinem aufsatz "symmetrien als sprachformen der kunst" schreibt, *klaus wolbert* 1986, dass mondrians neoplastizismus einschliesslich seiner theoretischen schrift in der mondrian 1926 wiederholt: "jegliche symmetrie ist ausgeschlossen"<sup>272</sup>, "ein hymnus auf die universale bedeutung des gleichgewichtes ist."<sup>273</sup> damit hat wolbert mondrian weder in einen falschen zusammenhang gestellt, noch hat er irgendwie übertrieben! dass dieses gleichgewicht aber auf einer nicht anderen symmetrie beruht als der, die mondrian meint um des universalen willen ablehnen zu müssen, ist wolbert vielleicht nicht bewusster gewesen als mondrian.

ich hoffe, dass es mir zu zeigen gelungen sei, dass mondrians weltbild der heutigen physik näher steht als seine (teilweise gefährlichen, teilweise falschen) theoretischen äusserungen über symmetrie zuliessen. ich ahne, dass mehr noch als von der maurischen ornamentik von mondrian die verschiedensten disziplinen (mathematik, physik, <sup>brolet</sup> musik) befruchtet werden könnten. - umgekehrt bleibt zu hoffen, dass mondrian nicht der letzte künstler gewesen sein wird, der in der tradition der pythagoräer, der künstler der renaissance und romantik nach oberster ordnung und wahrheit gesucht hat und fündig geworden ist. es wäre schade, wenn auf grund der schwieriger werdenden voraussetzungen (fachsprachen) jeder versuch nach ähnlichen absichten aufgegeben würde, denn, so sagt lessing "nur die sache ist verloren, die man aufgibt."

mondrians hoffnung zum trotz sind seither expressive kunstrichtungen die der individualität ausdruck verleihen der suche nach universeller ordnung gegenüber immer zahlreicher geblieben. weder dem späten surrealismus, der sogenannten konkreten kunst, noch in der minimal art, hätte ich bis heute einen künstler gefunden, dem ich ähnliche bedeutung zumessen würde. heute dominieren lyrische kunst, abstrakter expressionismus bis zum regellosen austoben individuellster befreiungsspiele und banalität die kunstszene.<sup>274</sup>

dass der künstler sein publikum verarscht (entschuldigung für den ausdruck aber ein besserer fällt mir nicht ein) ist längst nichts mehr neues, es wird dies bereits maniert und ob der kunstbetrachter es nicht merkt oder ob er es merkt - er mag es sogar schätzen - ist alles egal, wenn es nur bei ihren rezipienten den eindruck erweckt neu zu sein.

ich habe gezeigt, dass nicht jedes menschliche herz beim anblick eines mondrianbildes höher schlägt - "noch nicht" würde mondrian wahrscheinlich hoffnungsvoll korrigieren.

und dass es kritiker, fachdidaktiker (mit daucher ist nur ein beispiel genannt) und künstler gibt, die an mondrians bildern sogar anstoss nehmen.

ich glaube, dass mondrian 1920 (seuphor gibt an 1920/21)<sup>275</sup> ein bildnerisches ziel erreicht hat, das nicht so rasch verstanden oder gar überboten werden kann.

## 6. QUELLENHINWEISE

### 6.1 fussnotenverzeichnis

(1) WHG s. 304 - 342 (2) MUW s. 30, 31 (3) MSM s. 70 (1957) (4) MSM s. 197 (weitere würdigungen von seuphor s. 197 - 202) (5) DSM s. 69

(6) MSM (die genaue stelle noch nicht wiedergefunden) (7) KML 14/112 autor: F.K. , wismer dagegen braucht auch auf mondrian bezogen den ausdruck "konstruktivistisch"

(8) MUW s. 9 hervorhebung von mir (9) vergleiche dazu CWM s. 87 (10) DKB 1 s. 17, 18

(11) MUW s. 100 (12) indirekt zitiert aus MUW s. 102 (13) JPG um 1968 in einem als "unveröffentlicht" bezeichneten schreiben hinten im buch (14) indirekt zitiert aus KML 9/163 (15) so z.b. auch von david piper in seinem, für die vorliegende arbeit nicht berücksichtigten buch "faszination der malerei" mondo-verlag 1987 s. 231 oder z.b. auch in WGK s. 621, nach dem mondrian hier als starrköpfig bezeichnet worden ist.

(16) indirekt zitiert aus LFK (17) vergleiche mit JAM s. 74 u. 106 (18) AER s. 129 (19) KUW s. 117 (20) JAM s. 36 - 88 die genaue stelle habe ich bisher leider noch nicht wiedergefunden. (21) JAM s. 55 zeigt, dass sich mondrian selber auf spinozza beruft; vergl. MUW s. 36 - 43 (22) indirekt zitiert aus AER s. 119, 121 fussnoten 342, 350

(23) dass die angegebenen bauhäusler daran glaubten habe ich in BPW gelesen, die genaue stelle jedoch nicht wieder gefunden. beachte dazu das arbeitsblatt im separaten ordner! (24) MUW s. 33, 37, 46 (25) MUW s. 97 (26) JOH. 8.32, 14.6, JAK 1.19 (27) MSM s. 53

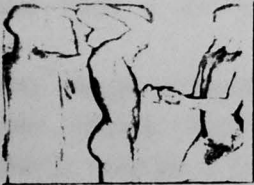
(28) s. 105 - 106 (1918/19) (29) JAM s. 64 (30) JAM s. 84 fussnote 36 (31) JAM s. 39 (32) MSM s. 74 (33) MSM s. 162 vergl. dazu auch die abb. s. 88 oben in MSM und s. 31 in MSM (34) JAM s. 44 (35) AER s. 39 fussnote 137 (36) AER s. 42 fussnote 155 (37) AER s. 121

(38) JAM s. 67 (39) JAM s. 57 (40) SBW s. 56 (41) MUW s. 47 und JAM s. 39 (42) JAM s. 56 (1917/18) (43) JAM s. 106 (44) KDB 2 s. 436 (45) JAM s. 92 (46) JAM s. 17

(47) indirekt zitiert aus AER s. 8 fussnote 9 (48) AER s. 42 fussnote 155 (49) die geauen literaturangaben folgen im kapitel 2.2 (50) MSM s. 344 (51) SBW s. 59

(52) MAT 24.36 vergl. MK 13.33 - 37 (53) vergl. paulus in THESS 4.15 und LUK 21.32 (54) JAM s. 73 u. 86 vergl. auch s. 83 fussnote 25: "ist man jetzt auch noch weit davon entfernt ... " (55) LFK s. 594 - 596 (56) JAM s. 66 (57) NZZ c (58) SBW s. 63

(59) vergl. dazu JAM s. 57 (60) in übereinstimmung mit jaffé vergl. MUW s. 65 (61) JAM s. 34 (1917) das zitat stammt von der redaktion des stijls d.h. von van doesburg, wohl in übereinstimmung mit mondrian (62) JAM s. 18 hervorhebung von mir (63) JAM s. 21 (64) MUW s. 65 (65) vergl. MSM s. 349 (67) ergänzungen aus dem lexikon DGK 1 s. 167: "atlantis"= in platons schriften erwähnte mythologische insel im atlantischen ozean, die als landbrücke zwischen europa und amerika gedeutet wird. mit "atlantischem ozean" meint mondrian damit wohl jene zeit, zu der diese beiden kontinente noch verbunden gewesen wären, eine zeit auf jeden fall, die lange vor den griechischen und ägyptischen hochkulturen stattgefunden haben muss. das relief der metope des zeustempels von olympia (abb.) zeigt, dass die griechische mytologie sich daran erinnert: "atlas bringt herakles,



der für ihn mit athenes hilfe das himmelsgewölbe trägt die goldenen äpfel der hesperiden."

"lemuren" sind nächtlich lebende halbaffen.

(68) JAM s. 84 fussnote 37 (69) JAM s. 86 fussnote 65

(70) WHG s. 320 und 324, LFK s. 594 und 596, weiterführende literatur: LFK s. 60: mondrian strebt nach einem "verdiesseitigten jenseits" und MSM s. 118: "geist und materie sind eins" (71) MSM s. 349, 350 (72) indirekt zitiert aus MUW s. 50, 51 (73) MSM s. 345 (1919/20) (74) indirekt zitiert aus MUW s. 91 (75) MSM s. 62 (76) indirekt zitiert aus MUW s. 101 (77) MUW s. 37 (78) WHG s. 324 (79) JAM s. 56 (1917/18) (80) MSM s. 349, 350 vergl. auch JAM auch JAM s. 70

(81) WHG s. 324 (82) MSM s. 340 vergl. JAM s. 83 fussnote 34 (83) JAM s. 106 (1918/19) (84) JAM s. 102 (1918/19) (85) MBB s. 5 (86) JAM s. 75 (87) JAM s. 85 (88) JAM s. 73 (89) MBB s. 5 (90) MSM s. 47 hervorhebung von mir

(91) JAM s. 85 (92) MSM s. 340 (93) JAM s. 75 (94) JAM s. 75 (95) JAM s. 38 klammern von mir aus dem duden eingesetzt. (96) vergleiche dazu CWM s. 8 - 15 (97) abbildungen aus MSM s. 393, 394

(98) MSM s. 198 (99) MSM s. 344 (100) JAM s. 39 (101) MSM s. 392, siehe auch MUW s. 25 (102) JAM s. 39, 44 und MUW s. 46/47, beachte aber, dass mondrians neoplastizismus nicht nur die symbolische illustration seiner gedanken oder gar fremder literatur wäre! MSM s. 199 (103) JAM s. 54 (104) JAM s. 53, hervorhebung von mir. (105) JAM s. 54 (106) LFK s. 596

(107) JAM s. 86 fussnote 59 (108) NBK<sub>1</sub> s. 51 (?) (109) WGK s. 619, 620 (110) SZJ die genaue seite habe ich noch nicht wieder gefunden (111) JAM s. 54 (112) KUW s. 110; ein partisan ist etwas ähnliches wie eine hellebarde eine asymmetrische stosswaffe des fussvolkes (113) der titel des ganzen heftes lautet "die kunst der symmetrie"; der preis von 45 fr. ist für eine eigene anschaffung deutlich zu hoch.

(114) SBW s. 58 (115) SBW s. 60 (116) SBW s. 60, 61, (117) SBW s. 61 (118) SBW s. 56 (119) SBW s. 58 (120) KUW s. 115 (121) SBW s. 59 (122) SBW s. 60

(123) SBW s. 59 (124) SBW s. 56 (125) vergleiche dazu auch 1. KÖN 19.18

(126) vergl. 1 KOR 13.4 (127) 1. MOSE 1. 26 - 27 (ähnlich / identisch) (128) MOSE 33.20 (129) KOL 1.15 vergl. auch JOH 14.9, HEB 1.3 (130) 1. MOSE 2.24 (131) GAL 3.28 zeigt auch, dass sich die auf meiner seite 24 gemachte aufstellung als analyse wohl machen lässt, wenn man beachtet, dass jedes mondrianbild eben eine synthese darstellt.

(132) KUW s. 81 - 85 (133) gretchenfrage = direkt gestellte frage, bei der es für den befragten um entscheidendes, grundsätzliches, heikles oder peinliches geht.

(134) vorweg jaffé und seuphor

(135) OUK s. 248, 250 und s. 70 siehe abbildung s. 68 in meiner arbeit von new york city (136) SBW s. 60, 62 und MUW s. 37 (137) MSM s. 389 - 391 (138) auf dem monochord konnten die intervalle zwischen den linien direkt in töne und wieder optisch in wellen umgesetzt werden. möglichkeit: jugendlabor im technorama winterthur

(139) MUW s. 48 (140) JAM s. 48: gelb und blau ohne rot ist nicht nur "innerlicher" sondern nach ostwald auch wesentlich harmonischer. vergleiche dafür MSM s. 162 und s. 344. in JAM s. 14 schreibt jaffé über die untergeordnete bedeutung der farbe zumindest in bezug auf den kubismus. (141) JAM s. 70, vergl. auch MUW s. 71, wie ernst bloch spinozzas utopie in der realität beschreibt. (142) z.b. in JAM s. 56 (143) AMM s. 126, ITM s. 94

(144) KUW s. 112 (145) hr. g. sutter (146) SBW s. 58 "klassische symmetrietransformationen" (147) KUW s.112 bilateral bedeutet "beinahe spiegelbildlich".wegen der bewährung bei gerichteter fortbewegung sind 95% aller tiere bilateral symmetrisch.

(148) bilderduden s. 596: auch hier wird nur die achsialsymmetrie (als inbegriff der symmetrie) vorgestellt (149) JAM s. 83 fussnote 27

(150) AMM s. 246, 247 vergl. auch AMM s. 111 und MSM s. 359

(151) KUW s. 114

(152) gespräch mit herrn armbruster beim besuch vom 4.12.87

(153) KUW (112 -114 genaue stelle nicht wieder gefunden, von hr. armbruster aber bestätigt) (154) LFK s. 594 zeigt ein frühwerk von mondrian als gemeinschaftsarbeit mit seinem vater (155) kandinsky hat in seinem aufsatz über die grundfläche auf die fiktive bedeutung des bildzentrums hingewiesen. (156) CWM s. 11: formulierung von weyergraf

(157) die farbfläche oben links erscheint als das zwangsläufige mittel, das die sonst nicht genug ausgewogene komposition ins gleichgewicht rücken soll.

(158) wie weit der (biblische) begriff der "ebenbildlichkeit" etymologisch mit der zweidimensionalität der "ebene" verbunden ist, habe ich bisher nicht geprüft. wichtig scheint mir der unterschied von ebenbildlichkeit und ähnlichkeit zum begriff der identität. (159) 9mal in MSM s. 357, 1mal in AMM s. 116 (franz.), in AMM (dt.) s. 246 - 250 (160) KUW s. 97 vergl. JAM s. 19, auch platons höhlengleichnis (161) KUW s. 104, lieber hätte ich mondrian selber zitiert, doch habe ich in JAM vielleicht auch in MSM die ebenbürtige stelle nicht mehr gefunden; hier schreibt er nämlich irgendwo, dass die identität (?) von geist u. materie *seit der theosophie* als gegeben angenommen werden kann. (162) KUW s. 96 frei zitiert (163) JAM s. 79

(164) JAM s. 58 vergl. auch MWA s. 53 diese zusammenstellung lässt mich verstärkt annehmen, dass die umkehrung der ansichten der täglichen bzw. nächtlichen windmühle direkt im hinblick auf deren thematische symmetrie hatte vorgenommen werden können. (165) formuliert nach KUW s. 111 (166) bestätigt von hr. armbruster beim besuch vom 17.12.87 (167) ergänzung aus KUW s. 115: " ... die universelle konstanz der lichtgeschwindigkeit  $c$  ist die wahre basissymmetrie der welt." entdeckung des gesetzes: 1905 (168) KUW s. 111 (169) SBW s. 57, 58

(170) JAM s. 54

(171) vergleiche dazu auch yve kleins monochromie und bannett newman

(172) KGB s. 109 (173) KGB s. 109 (174) LFK s. 9 (175) KGB s. 110 (176) LFK s. 9 (177) vergl. dazu 5. MOSE 12.3 (178) JAM s. 19

(179) MBB s. 45 (180) zitiert aus WHG s. 322, hervorhebung von mir (181) abb. aus SZJ s. 247; weiterführende literatur: LFK s. 72 - 657 (besonders "der neue bilderstreit" s. 637 - 640), "das martyrium als schauausstellung" s. 648- 657 auf einen vergleich mit den dadaistischen antikunsttendenzen verzichte ich. (182) ich stelle diese vermutung gombrich (OUK) und einem ungenannten schreiben in BVL gegenüber, ohne zu begründen. (183) GUS NZZ niessen ist u. a. der autor von HUN, gespräch 1986

(184) z.b. LFK s. 60 oder auch MUW (185) MUW s. 42 (186) indirekt zitiert aus MUW s. 53 (187) JAM s. 105, 106 vergl. auch JAM s. 57 unten s. 82 fussnote 14 (188) MSM s. 182 (189) siehe dazu das arbeitsblatt im separaten ordner (190) JAM s. 66 (191) JAM s. 77 (192) JAM s. 57

(193) JAM s. 73 und WHG s. 325 (194) JAM s. 73 (195) WHG s. 328: danach nenne ich mondrian den künstler "geschlechtslos", beiden gibt hofmann kein direktes zitat mondrians (196) JAM s. 86 fussnote 62 (197) JAM s. 44 (198) JAM s. 86 fussnote 62 (199) WHG s. 325 u. 328 besser als wimers begriff der geschlechtslosigkeit finde ich hofmanns bisexualität.

(200) indirekt zitiert aus ÜKV s. 197 (201) JAM s. 65 mondrian schreibt hier auch, dass die kunst eine erscheinung "in der direkten darstellung des universalen bietet, auf der folgenden seite schreibt er gemässiger von einem "weg zu klarer darstellung des universalen". hervorhebungen von mir. (202) JAM s. 57 vergl. auch van doesburg, der 1925 schreibt: "die kunst ist eine geistige tätigkeit, die das ziel verfolgt, die menschen aus dem lebenschaos der tragik zu erlösen." (203) JAM s. 54 (204) JAM s. 77 (205) JAM s. 47 vergleiche mit MSM s. 340 hervorhebungen von mir.

(206) JAM s. 65 (207) JAM s. 66 (208) kandinsky sprach immer von "zeitgeist" (209) JAM s. 74 (210) JAM s. 59 (211) JAM s. 57 (212) JAM s. 67

(213) JAM s. 43 (214) JAM s. 43 und 86 fussnote 59 (215) JAM s. 55 die beiden satzteile sind von mir in umgekehrter reihenfolge zitiert ohne den inhalt zu beeinträchtigen. (216) indirekt zitiert aus JAM s. 55. die stelle zeigt, dass mondrian direkt auf spinozza bezug nahm, was meines erachtens in MUW erst viel zu spät gesagt wird (217) vergl.. MSM s. 74



(218) WHG s. 319 (219) LFK s. 593 (220) indirekt zitiert aus KML 14/279  
(221) vergleiche meine randnotiz 202 (222) LFK s. 623 gegenüber hofmann  
bewusst so umgestellt, da ich es nur so für zutreffend halte.

(223) JAM s. 19 (224) MIZ s. 235 (225) LFK s. 596 (226) LFK s. 70, 71  
(227) MUW s. 96 (228) MUW s. 69

(229) RRA am anfang dieses buches diskutiert arnheim die frage des  
bildnisverbotes (230) LFK s. 596, MUW s. 97 zuunterst

(231) MUW s. 76 (232) JAM s. 61; persönliche ergänzung: damit, dass es  
auch dinge für mondrian gibt, die "zu abstrakt" sind, dargestellt zu werden,  
scheint er das bildnisverbot sogar auf das keuz zu beziehen (233) LFK s. 575  
und SZK s. 209

(234) a) griechisches kreuz, lateinisches kreuz, pluszeichen. b) antoniuskreuz  
(235) MSM bilder 319, 320, 321 bilden dazu keine ausnahmen: die senkerchte  
zum bildrand geht immer über diesen hinaus. MWA s. 99 zeigt, dass das  
bild MSM 301 rechts zudem beschnitten ist. (236) KML 14 s. 20

*im gegensatz  
dazu ist  
X das  
andreas-  
kreuz*

(237) AHM s. 46

(238) vom dem hier beschriebenen farbauftrag weicht innerhalb der  
fertiggestellten bilder von mondrian einzig die auf s. 83 in ITM  
reproduzierte komposition von 1938 - 43 als ausnahme ab.

(239) JAM s. 14 vergl. die stellen in der eigenen arbeit s. 37, 38 u. 42 um  
weiterfließen der linien. (240) MSM s. 336 hervorhebung von mir  
(241) dieses beispiel zeigt von mir aus gesehen exemplarisch, dass man ein  
bild gesondert anders betrachtet als in seinem geschichtlichen kontext

(242) PMM s. 158 (243) zahlreiche entwürfe sind in AMM abgebildet  
(244) persönlicher besuch und ART, vergl. dazu auch MUW s. 51

(245) JAM s. 55 (246) vergl. LFK 461 (247) JAM s. 61 (248) JAM s. 84

(249) JAM s. 74, eigene arbeit s. 51 (250) indirekt zitiert aus MUW s. 33  
(251) SBW s. 56 - 63, JAM s. 54

(252) mit hr. armbruster abgeklärt, KUW s. 83 (253) SBW s. 62  
(254) MUW s. 31 (255) MBB s. 28 (256) MSM s. 328

(257) KML 14/279 leider wird das zitat hier nicht genauer lokalisiert.

(258) JAM s. 84 hervorhebung von mir (259) MSM s. 344 betr. ethischen gehalt siehe s. 7 der eigenen arbeit (260) vergl. auch JAM s. 14 (261) SBW s. 58 (262) JBK s. 13, 14 (263) JBK s. 63, 64 vergl. dazu aber auch HUN!

(264) MSM s. 355

(265) häufig bezüglich dem goldenen schnitt und  $1 : \sqrt{3}$ , als auch bezüglich der 22 untersuchten beispiele

(266) vergl. KDG s. 162 wo doczi ähnliches der quinte in bezug auf oktave und quarte feststellt. siehe das arbeitsblatt zu den menschl. proportionen im separaten ordner

(267) SBW s. 60 (268) JAM s. 82 fussnote 19, JAM s. 38, 39 (269) KUW s. 115 (270) JAM s. 21

(271) MUW s. 65 (272) indirekt zitiert aus KUW s. 104 (273) KUW s. 104

(274) SJZ s. 303 - 304 ich stütze hier auf germano celant (1967)

(275) MSM s. 24

# LITERATURVERZEICHNIS

geordnet nach der häufigkeit der verwendung und den drei verglichenen disziplinen:

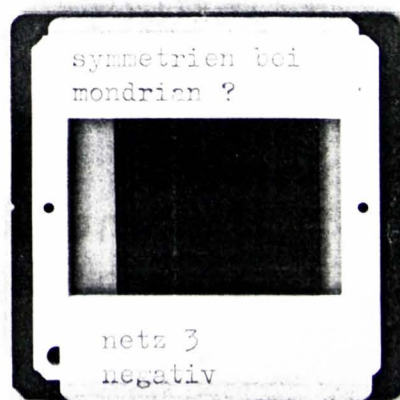
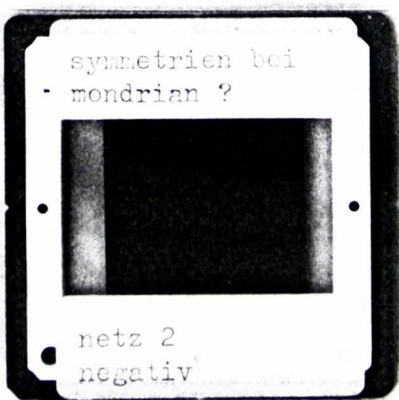
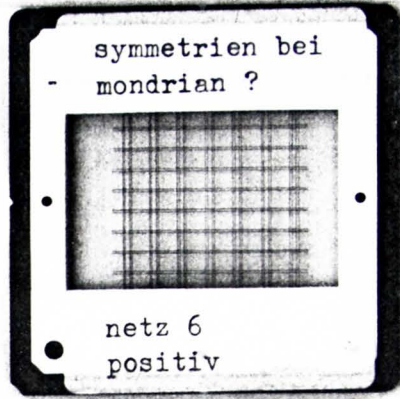
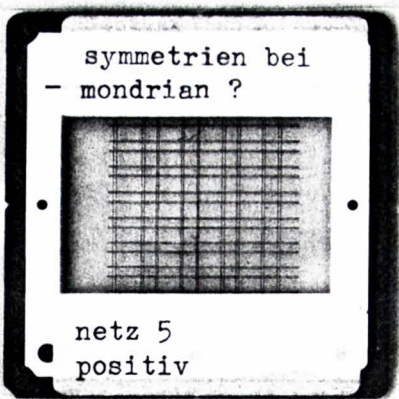
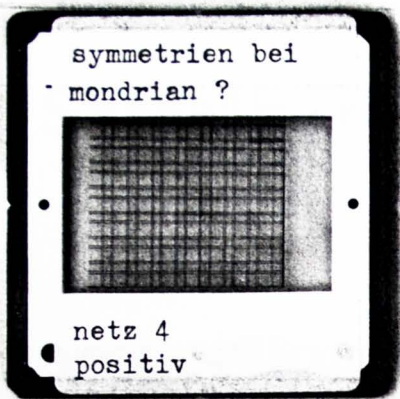
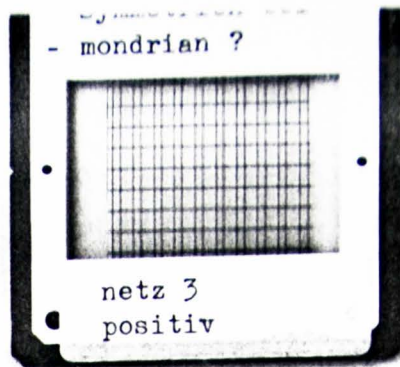
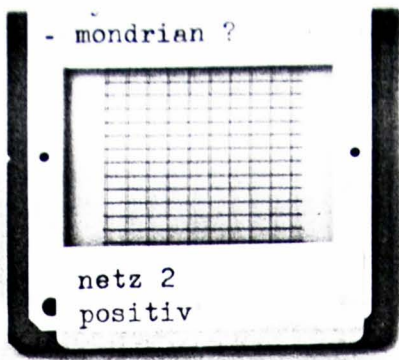
JAN	hans l. c. jaffé mondrian und der stijl dumont-verlag köln 1967	93x	MVA	wijsenbeck l.j.f. "piet mondrian" verlag aurel bongers recklinghausen 1968	3
MSN	seuphor michel (herausgeber) piet mondrian: leben und werk europaverlag zürich, dumont köln 1957 in der bibliothek des kunstmuseums vorhanden	46x	SZJ	margrit rowell "skulptur im 20. jahrhundert" prestel verlag 1986 (deutsche fassung)	
NUV	visser beat: mondrians ästhetische utopie lit-verlag 1985	35x	OOK	ernst h. gombrich: ornament und kunst klett - cotta verlag london 1981	2
KUV	kunstforum band 85 sept./okt. 86 leitthema: "kunst und wissenschaft" zu symmetrie in kunst, natur und wissenschaft: karl clausberg: feigenbaum und mandelbrot neue symmetrien zwischen kunst und naturwissenschaften s.68-93 klaus volbert: symmetrien als sprachformen der kunst s.94-104 oskar bättschmann: borges, hodler, magritte, klee: von der dunklen seite der symmetrie zur hellen s.105-109 bernhard ganter: spiel mit symmetrie 110-111 hans feustel: symmetrieformen in der biologie 112-114 frits bosch und günter siegert: physik oder die suche nach symmetrien in der welt 115-117 sur 42.biennale venedig: kunst und wissen- schaft: wolfgang welsch: kunst und wissenschaft gegengedanken zur biennale 124-137	21x	PMM	januszak waldemar die maltechniken der grossen meister christian-verlag 1981/83 bibliotheka hai hr. franz sommer honour / fleming weltgeschichte der kunst prestel verlag münchen 1983/85 (dt.) englische originalfassung 1982	
LFK	hofmann verner (herausgeber und auch autor der berücksichtigten aufsätze) luther und die folgen für die kunst prestelverlag münchen 1983	17x	WCK	nr. 3 märz 1981 kunstzeitschrift "art"	1
WHG	verner hofmann grundlagen der modernen kunst kröner verlag 1978	10x	ART	1. adler und l. hess mathematik (das grosse bunte buch von zahl und raum) bibliothek: peter soom enge	
AMM	yve-alain bois u.a. "l'atelier de mondrian" 1982 auf französisch erschienen in der editions macula die deutsche ausgabe des 1980 erschienenen ausstellungskataloges ist in der bibliothek des seminars im kunstmuseum bern noch vor- handen, im buchhandel inzwischen vergriffen	7x	AHM	rainer wick: bauhauspädagogik dumont taschenbuch köln 1982	
ITM	italo tomassoni piet mondrian: gestalter unserer zeit herausgeber: h.l.jaffé und a. busignani kunstkreisverlag luzern, freudenstadt, wien 1969	6x	BPW	bulletin seedankkulturzentrum nr 22	
CTM	weyergraf clara piet mondrian und theo van doesburg wilhelm fink-verlag 1979	4x	BUL	"du" kunstzeitschrift nr.1/1986 s.35, 68-71 gespräch zwischen h. daucher und w. siegfried über "reinheit versus ornament" edith müller gruppentheoretische und strukturanalytische untersuchungen der maurischen ornamente aus der alhambra in granada (diss. bei a. spei- ser) rüschlikon 1944 kopierte ausschnitte in PG ordner 1 kap.4	
KML	9u.14 h. bazine u.a. "kindlers malerei-lexikon" dtv-taschenbuchausgabe in 15 bänden 1982 (nr. des bandes / seitenzahl)		DSM	pommere das werk von jean gorin waser-verlag zürich 1985 in der bibliothek des kunstmuseums bern	
MBB	mondrian piet neue gestaltung bauhausbuch 5 verlag bauhaus weihmar 1925 in der bibliothek des kunstmuseums		GUS	haftmann malerei im 20. jahrhundert prestel-verlag 1979 in der bibliothek des zeichenlehrerseminars tilmann buddensieg (herausgeber) die nützlichen künste gestaltende technik und bildende kunst seit der industriellen revolution quadriga verlag 1981	

RELIGION		BIBEL		
	die sitate sind der swinglibibel entnommen ausgabe von 1970, verlag der zwingli-bibel sürich berücksichtigt aus dem AT: 1.könige 1.,2. und 5. mose aus dem NT: GAL,HEB,JAK,JOH,KOL, 1. KOR,LUK,MAT,TESS.	10x	KGB knaus grosser bibelführer buchklub exlibris zürich 1987 (erste auflage 1985)	2x
			(ZBK) zürcher-bibel konkordanz	

NATUR- WISSEN- SCHAFTEN		SEW		WZZ	
	henning genz und uli deker "das konstruktionsmittel des kosmos/ die symmetrie birgt die weltformel" aus der zeitschrift "bild der wissenschaft" 23. jahrgang heft 1/1986	22x			verschiedene artikel aus der rubrik "wissenschaft und technik" der mittwochausga- ben in der tageszeitung "neue zürcher zeitung" a) 27.2.85: h.-u. nissen: metallverbindungen mit "verbotenen" symmetrien b) 17.6.87: bernhard borgeest (über wolfgang müller): die grammatik der ornamente (hö- here mathematik in der islamischen kunst)
	johannes wickert "albert einstein" rororo - bildmonographie rowohlt 1983 (erste aufl. 1972)	7x			
	joachim bohm "kristalle" aulis verlag deubner 1975	3x			
	der grosse knaur lexikon in 4 bänden exlibris 1967 (letzte zahl = nr. des bandes)	2x			
			HUN		h.-u. nissen "kristalloide - ein ordnungs- zustand zwischen glas und kristall" s.21-23 in: "analyse (material- und strukturanalyse)" ein magazin für wissenschaftler und techniker aus dem hause kout rou, des.1985 ausgabe 16

# LITERATURVERZEICHNIS

- AKR Johannes wickert "albert einstein"  
rororo - bildmonographie rowohlt  
1983 (erste aufl. 1972)
- ASN i. adler und l. hess  
mathematik (das grosse bunte buch  
von sahl und raum)  
bibliothek: peter soom enge
- ANON yve-alain bois u.a.  
"l'atelier de mondrian"  
1982 auf französisch erschienen in der  
editions macula  
die deutsche ausgabe des 1980 erschienenen  
ausstellungskataloges ist in der bibliothek  
des seminars im kunstmuseum bern noch vor-  
handen, im buchhandel inzwischen vergriffen
- ART nr. 3 mürs 1981 kunstzeitschrift "art"
- BIBEL die sitate sind der zwinglibibel entnommen  
ausgabe von 1970, verlag der swingli-bibel  
zürich  
die auffindung der sitate wurde ermöglicht  
durch die 1971 dazu erschienene, dreibändige  
(vollständige) zürcher-bibel konkordanz (ZBK)  
berücksichtigt aus dem AT: 1.könige  
1.,2. und 5. mose  
aus dem NT: GAL,HEB,JAK,JOH,KOL,  
1. KOR,LUK,MAT,TESS.
- BPW rainer wick:  
bauhauspädagogik  
dumont taschenbuch köln 1982
- BUL bulletin seadamakulturzentrum nr 22
- CGM weyergraf clara  
piet mondrian und theo van doesburg  
wilhelm fink-verlag 1979
- DGL<sub>1</sub> der grosse knaur  
lexikon in 4 bänden  
exlibris 1967 (letzte sahl = nr. des bandes)
- DSM "du" kunstzeitschrift nr.1/1986 s.35, 68-71  
gespräch zwischen h. daucher und v. siegfried  
über "reinheit versus ornament"
- GUS edith müller  
gruppentheoretische und strukturanalytische  
untersuchungen der maurischen ornamente aus  
der alhambra in granada (diss. bei a. spei-  
ser) rüschlikon 1944  
kopierte ausschnitte in PG ordner 1 kap.4
- HUM h.-u. nissen "kristalloide - ein ordnungs-  
zustand zwischen glas und kristall" s.21-23  
in: "analyse (material- und strukturanalyse)"  
ein magazin für wissenschaftler und techniker  
aus dem hause kout rou, dez.1985 ausgabe 16
- ITM italo tomassoni  
piet mondrian: gestalter unserer zeit  
herausgeber: h.l.jaffé und a. busignani  
kunstkreisverlag luzern, freudenstadt, wien  
1969
- JAM hans l. c. jaffé  
mondrian und der stijl  
dumont-verlag köln 1967
- JBK joachim bohm "kristalle" aulis verlag  
deubner 1975
- JPG pommeroy  
das werk von jean gorin waser-verlag zürich  
1985 in der bibliothek des kunstmuseums bern  
*l'actuel sehi: konnede deutschen buchbund stützpunkt 1974*  
knaus grosser bibelführer *bibl. im kunstmuseum*  
bruchklub exlibris zürich 1987 *sign: KZ/LEON 1/53*  
(erste auflage 1985)
- KGL 9u.14 h. basins u.a. "kindlers malerei-lexikon"  
dtv-taschenbuchausgabe in 15 bänden 1982  
(nr. des bandes / seitenzahl)
- KUV kunstforum band 85 sept./okt. 86  
leitthema: "kunst und wissenschaft"  
zu symmetrie in kunst, natur und wissenschaft:  
karl clausberg: feigenbaum und mandelbrot  
neue symmetrien zwischen kunst  
und naturwissenschaften s.68-93  
klaus volbert: symmetrien als sprachformen der  
kunst s.94-104  
oskar bateschmann: borges, hodler, magritte,  
klee: von der dunklen seite der  
symmetrie zur hellen s.105-109
- KUV (fortsetzung:)  
bernhard ganter: spiel mit symmetrie 110-111  
hans feustel: symmetrieformen in der biologie  
112-114  
frits bosch und günter siegert: physik oder  
die suche nach symmetrien in  
der welt 115-117  
sur 42.biennale venedig: kunst und wissen-  
schaft:  
wolfgang welsch: kunst und wissenschaft  
gegengedanken sur biennale  
124-137
- LFK hofmann werner (herausgeber und auch autor der  
berücksichtigten aufsätze)  
luther und die folgen für die kunst  
prestelverlag münchen 1983
- MBB mondrian piet  
neue gestaltung  
bauhausbuch 5 verlag bauhaus weihmar 1925  
in der bibliothek des kunstmuseums
- MIZ haftmann  
malerei im 20. jahrhundert  
prestel-verlag 1979  
in der bibliothek des seichenlehrerseminars
- MSM seuphor michel (herausgeber)  
piet mondrian: leben und werk  
europaverlag zürich, dumont köln 1957  
in der bibliothek des kunstmuseums vorhanden
- MUV wismer beat:  
mondrians Mathetische utopie lit-verlag 1985
- NWA wijsenbeck l.j.f. "piet mondrian"  
verlag auel bongers recklinghausen 1968
- NBK<sub>1</sub> tilmann buddensieg (herausgeber)  
die nützlichen künste  
gestaltende technik und bildende kunst seit  
der industriellen revolution quadriga verlag  
1981
- NZZ verschiedene artikel aus der rubrik  
"wissenschaft und technik" der mittwochausga-  
ben in der tageszeitung "neue zürcher zeitung"
- a) 27.2.85: h.-u. nissen: metallverbindungen  
mit "verbotenen"symmetrien  
b) 17.6.87: bernhard borgeest (über wolfgang  
müller): die grammatik der ornamente (hö-  
here mathematik in der islamischen kunst)  
c) den artikel, der über das "ende der theo-  
retischen physik in sichtweite" informiert  
habe ich leider nicht wieder gefunden.
- OUK ernst h. gombrich:  
ornament und kunst  
klett - cotta verlag london 1981
- PMH januszak waldemar  
die maltechniken der grossen meister  
christian-verlag 1981/83  
bibliothek bei hr. franz sommer
- RAA rudolf arnheim: anschauliches denken  
dumont verlag schauberg 2. aufl. 1974
- SBW henning genz und uli deker  
"das konstruktionsmittel des kosmos/  
die symmetrie birgt die weltformel"  
aus der zeitschrift "bild der wissenschaft"  
23. jahrgang heft 1/1986
- SZJ margrit rowell "skulptur im 20. jahrhundert"  
prestel verlag 1986 (deutsche fassung)
- SZK karin thomas  
sachwörterbuch zur kunst des 20. jahrhunderts  
dumont taschenbuch 1973/77
- UKV gerd de vries (herausgeber)  
über kunst; künstlertexte zum veränderten  
kunstverständnis nach 1965 (konzeptkunst)  
dumont schauberg 1974  
da in der bibliothek des kunstmuseums ver-  
schollen, entlehnt von der stadtbibliothek  
bern unter der signatur: Arch XII 499  
ungerade seitenzahlen = deutsche fassung
- WKG honour / fleeming  
weltgeschichte der kunst  
prestel verlag münchen 1983/85 (dt.)  
englische originalfassung 1982
- WHG werner hofmann  
grundlagen der modernen kunst krüner verlag  
1978



**separater ordner als beilage**

## **KUNSTGESCHICHTSARBEIT**

### **SYMMETRIEN BEI PIET MONDRIAN ?**

**1. proportionenzirkel**

**2. unterrichtshilfen**

**(ungeordnete materialien von, gegen  
und für mondrian)**

**3. dias**

**reproduktion von mondrians bildern  
beiten und verwandten ar-**



Die Arbeit "Symmetrien bei Mondrian ?" von Herrn FRANZ A. SCHMID<sup>R</sup> wurde mit der Note 6 (SEHR GUT) bewertet.

Die umfangreiche, die Anforderungen einer Proseminararbeit weit übersteigende Untersuchung zeichnet sich durch eine Gründlichkeit aus, deren Seriosität in Ansatz und Durchführung auch vor der unverhohlenen persönlichen Affinität des Autors zu Geisteshaltung und Oeuvre Mondrians nicht haltmacht und sich auch kritischen Fragestellungen keineswegs zu entziehen sucht.

Während Kapitel 1-2 (S. 7-28) aufgrund einer allzu apologetischen Exegese von Mondrians schriftlichen Selbstzeugnissen den geistesgeschichtlichen Horizont des künstlerischen Anspruchs ein wenig pauschal und isoliert abstecken, bietet die empirisch-statistische Untersuchung der Symmetrien und des Goldenen Schnittes über originelle Hypothesen hinaus handfeste Ergebnisse, deren stringente Herleitung es durchaus verdiente, von der künftigen Forschung zur Kenntnis genommen zu werden (Kapitel 4, S. 33-90).

Eine weiterführende Arbeit müsste freilich den doppelten Absolutheitsanspruch - sowohl hinsichtlich der künstlerisch-philosophischen Intention Mondrians als auch in Bezug auf die vom Autor angewandten Untersuchungsmethoden ("selffulfilling prophecies" ?) - vor einem weiteren kunsthistorischen, geistesgeschichtlichen und methodologischen Feld kritisch hinterfragen und gegenüber anderen, 'fremden', aber ebenso gangbaren (und gegangenen !) Wegen relativieren. \*

Dass die Arbeit unter sprachlichen Unbeholfenheiten und einer ärgerlich hohen Unzahl von (Ab-)Schreibfehlern (trotz "wordprocessing" !) leidet, ist umso bedauerlicher, als die gestalterisch-didaktische Aufbereitung (Bundesordner mit Materialien) sich makellos darbietet (dass sich trotz der bewussten Vernachlässigung der Rolle der Farbe bei Mondrian der Einband der Arbeit in Rot/Gelb/Blau präsentiert, hat der Gutachter schmunzelnd zur Kenntnis genommen...).

Dr. J. Albrecht

\* vgl. G.E. DUCKWORTH, Structural Patterns and Proportions in Vergil's Aeneid, University of Michigan Press 1962:  $M : (M + m) = \phi$ , wobei M für die "Zeilenlänge bedeutender Stellen", m für die "Zeilenlänge unbedeutender Stellen" steht !

Der Gutachter dankt Herrn Dr. J. Boillat, Universität Bern, für Beratung in mathematischen Fragen.

