
Veranstaltung: Malerei und Avantgarde (Projekt)
Leitung: Dr. phil. Guido Boulboullé
VAK: 09-215

Abstrakte und konkrete Malerei in den 20 er Jahren:

Piet Mondrian und Theo van Doesburg

Silke Hahnau

Luganer Str. 11

28325 Bremen

0421 / 422087

Silke@Hahnau.de

Matrikelnummer: 12 711 23

Germanistik HF 7. Sem.

Kunstwissenschaft HF 5. Sem.

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	3
1. Stijl und der Mensch der Zukunft: die Utopie einer neuen Welt.....	4
1.1. Stijl: ein kreatives Forum	4
1.2. Ziele und Konzeptionen	7
1.3. Die Synthese von Kunst und Leben	8
2. Zwei Wege im Stijl: Piet Mondrian und Theo van Doesburg	11
2.1. Mondrian: der Neoplastizismus.....	12
2.2. Theo van Doesburg: das Dynamische	13
2.3. Die unterschiedlichen Auffassungen von Kunst: Bildbeispiele.....	14
Zusammenfassung.....	20
Bibliographie	22
Abbildungsnachweis	23

Einleitung

Die Frage nach der Funktion von Kunst hat auch heute nichts an Aktualität eingebüßt. Immer noch, aber vor allem immer wieder stellt sich im Zeitalter der medialen Vernetzung die Frage, was Kunst ist und welchen Sinn sie hat.

Im Kontext vielfältiger Definitionen bedeutet Kunst primär die Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit. Denn der Künstler vermittelt im bewusst gestalteten Objekt (Bild, Installation, Skulptur), das zum materiellen Träger von Gedanken, Vorstellungen und Utopien wird, seine individuelle Wahrnehmung der Wirklichkeit.

Die Interpretation und Diskussion bei der Betrachtung der Werke gewährleistet letztlich nicht, wie der Künstler sein Kunstwerk selbst aufgefasst hat und was er damit ausdrücken wollte. Hinweise und Indizien zur Interpretation von Kunstwerken bieten neben Künstlerbiographien und Epochen der Kunstgeschichte die Äußerungen der Künstler über ihre Arbeit und ihre Kunstwerke.

Die theoretische Begleitung der Kunstproduktion entwickelte sich in der Kunstgeschichte bereits im 19. Jahrhundert mit der Romantik und gehörte im 20. Jahrhundert zu fast jeder künstlerischen Bewegung. Die sprachliche Äußerung über das Kunstschaffen sollte die Kunstwerke erklären und dem Rezipienten näher bringen. Viele Künstler entwickelten dadurch eine eigene Theorie und Ideologie über den Sinn ihrer Kunst.

Bei der Anfang des 20. Jahrhunderts gegründeten niederländischen Bewegung *Stijl*, ist die kunsttheoretische Begleitung des Schaffens besonders ausgeprägt. Die von ihnen als neue Gestaltung bezeichnete Malerei und Architektur erhielt in zahlreichen Aufsätzen und Schriften ihre ideologische Basis. Im Kreis um die Mitglieder Theo van Doesburg und Piet Mondrian wurde eine künstlerische Utopie geschaffen, die ihren Niederschlag in den strengen Bildern und Konstruktionsentwürfen gefunden hat.

Im Folgenden sollen nun die Unterschiede der bildnerischen Produktion bei Piet Mondrian und Theo van Doesburg vor dem Hintergrund der Künstlergruppe *Stijl* betrachtet werden. Die gesellschaftlichen, politischen und kulturellen Entwicklungen zu Beginn der von Mondrian als neues Zeitalter bezeichneten Periode spielen in der Ideologie des *Stijl* eine nicht unwesentliche Rolle und werden in der Analyse berücksichtigt.

Innerhalb der Künstlerbewegung führte die persönliche und künstlerische Entwicklung Mondrians und van Doesburgs zu Differenzen, die ihre Wege letztlich trennten. Die differenzierte Verwendung der Bildmittel und eine unterschiedliche Auffassung über den Sinn von Kunst stehen dabei im Vordergrund. In seinem Aufsatz „Is It a Flag, or Is It a Painting?“ ordnete Max Imdahl Mondrian der abstrakten Kunst und van Doesburgs Schaffen der konkreten Kunst zu. Diese Unterscheidung soll an einigen Bildbeispielen und ihrer Theorie zur Bildkonstruktion herausgearbeitet werden.

1. Stijl und der Mensch der Zukunft: die Utopie einer neuen Welt

1.1. Stijl : ein kreatives Forum

Die niederländische Künstlerbewegung *Stijl* erweist sich als einzigartige Erscheinung in der modernen Kunstgeschichte. Sich den zu Beginn der Moderne bildenden Strömungen einer neuen, abstrakten Kunst anschließend, schuf *Stijl* eine exzeptionelle Konzeption von Kunst.

Stijl war jedoch nicht nur der Name einer Gruppe von herausragenden Künstlern, die sich Anfang des 20. Jahrhundert gegründet hatte, um ihren Ideen in eigenwilligen Kunstwerken Ausdruck zu verleihen. Sie entwickelte sich, ganz im Selbstverständnis der Künstler, zu einer ästhetischen Lebensart und -anschauung.

Denn die Neue Gestaltung, wie Piet Mondrian (1872 - 1944) sie später nennen sollte, bezog sich auf alle Bereiche des Lebens. Diese ästhetische Synthese von Kunst und Leben suchten die Künstler in ihren malerischen Konzeptionen und Konstruktionsentwürfen zu veranschaulichen und zu realisieren.

Den vielfältigen und kreativen Charakter des *Stijl* prägte vor allem der Maler und Architekt Theo van Doesburg (1883 - 1931). Er initiierte 1917 die Gründung der Zeitschrift „de Stijl“ (1917 - 1931) und ermöglichte in der Funktion des Redakteurs die internationale Verbreitung der Ideen und Gedanken über die Neue Gestaltung. Er selbst veröffentlichte unter seinem Namen, dem Pseudonym Aldo Camini und J. K. Bonset seine Schriften.

Auch die anderen Künstler des *Stijl* publizierten in diesem Forum ihre Texte, Kritiken und Theorien und diskutierten neueste Kunstwerke. Die Zeitschrift wurde somit zum Medium einer kunsttheoretischen Reflexion über das künstlerische Schaffen.

Den bedeutendsten und umfangreichsten Teil dieser theoretischen Reflexion lieferte Piet Mondrian. In seiner idealistischen Theorie der Neuen Gestaltung, die von den Schriften des Philosophen Dr. M.H.J. Schoenmaekers beeinflusst war, wird eine fast dogmatische Perspektive auf die Kunst deutlich, mit der er dem *Stijl* eine spezifische Richtung wies. Seine strenge und regelhafte Auffassung führte letztendlich jedoch zum kunsttheoretischen Bruch mit der Gruppe.

Trotzdem Einigkeit über elementare Gestaltungsmittel, Formen und Ziele herrschte, entpuppte sich *Stijl* als offene und undogmatische Gruppe von einzelnen Künstlern. Die unterschiedlichen Ansätze schufen ein hohes künstlerisches und ästhetisches Niveau. Durch gegenseitigen Austausch und in vielfältigen Projekten entstanden zahlreiche künstlerische Arbeiten, die zu den bedeutendsten der klassischen Moderne zählen. Dies sind nicht nur Werke der Bildenden Kunst, sondern vor allem Objekte des alltäglichen Lebens. Der Grundsatz einer Verbindung von Kunst und Leben manifestierte sich in den einfachen, harmonischen Interieurs und den funktionalen Möbeln.

Die Architektur als konkrete Realisierung der Neuen Gestaltung war für *Stijl* besonders bedeutend. Architekten wie Robert van't Hoff (1887 - 1979) und Jacobus Johannes Pieter

Oud (1890 - 1963) setzten unter dem Einfluss des amerikanischen Architekten Frank Lloyd Wright in der frühen Entwicklungsphase des *Stijl* neue Maßstäbe. Van't Hoff konzipierte die „Villa Henny“ (1914 - 1919) als erste europäische Stahlbetonkonstruktion und verwendete beim Bau maschinell gefertigte Bauteile, die eine möglichst objektive Gestaltung zuließen.

Oud war ein erfahrener Architekt. Nach seinem Studium bei Theodor Fischer hatte er sich mit den gestalterischen Grundsätzen bei Adolf Loos, Peter Behrens und Joseph Maria Olbrich auseinandergesetzt. Unter dem Einfluss der Künstlergruppe gelang es ihm nun die reinen Formen und harmonischen Proportionen der bildenden Kunst in die Architektur zu übertragen. Er arbeitete in mehreren Projekten zusammen mit van Doesburg. Sowohl Oud, als auch van't Hoff verließen den Kreis 1921 jedoch wieder und widmeten sich anderen Projekten.

Zur späteren *Stijl* - Architektur zählen neben van Doesburgs Konzeptionen vor allem die Projekte von Gerrit Thomas Rietveld (1888 - 1964). Der Möbeldesigner entwarf 1918 den berühmten „Rot - blauen Lehnstuhl“, der in seiner Farbigkeit jedoch erst 1923 fertig gestellt wurde. Das „Rietveld - Schröder - Haus“ von 1924 kann wohl als konsequenteste Realisierung der *Stijl* - Prinzipien gesehen werden. Zusammen mit der Innenarchitektin Truus Schröder - Schröder, die sich später auch der *Stijl* - Gruppe anschloss, entwarf Rietveld das Gebäude und das Interieur. Die einzelnen Flächen und Formen wurden in ein harmonisches Gleichgewicht gebracht, bei dem der Aspekt des Funktionalen im Vordergrund stand.

Neben van't Hoff, Oud und Rietveld gehören auch Jan Wils (1891 - 1972) und Cornelis van Eesteren (1897 - 1988) zu den namhaften Architekten des *Stijl*. Schon früh arbeitete Wils an Projekten mit van Doesburg, verließ die Künstlergruppe 1919 jedoch wieder. Seine späteren Architekturprojekte weisen dennoch den Einfluss des *Stijl* auf. Eesteren schloss sich dem Kreis erst 1922 an. In Zusammenarbeit mit van Doesburg entstanden mehrere Entwürfe für Wohn- und Atelierhäuser.

Zu den wichtigsten Malern in der frühen Phase des *Stijl* zählt neben Mondrian vor allem Bart Anthony van der Leek (1876 - 1958). Beeinflusst von Wand- und Glasmalereien schuf er einige Werke, die sich durch eine radikale Beschränkung auf geometrische Formen auszeichnen. Während er die Farben zu Beginn noch vom Motiv abhängig verwendete, erhielten sie in seinem 1916 entstandenen Gemälde „Hafenarbeit“ dann einen eigenständigen Charakter. Sie werden völlig unabhängig vom natürlichen Motiv als Teil eines Raum erzeugenden Zusammenspiels eingesetzt. Van der Leek orientierte sich damit an den Kompositionen Vincent van Goghs.

Nachdem van der Leek einige Beiträge zur Architektur im „de Stijl“ publiziert hatte, geriet er mit van Doesburg in Konflikt über die Rolle der Architektur in der modernen Kunst und verließ die Künstlergruppe 1919.

Ebenfalls stark von dem Werk van Goghs und der symbolistischen Kunst beeinflusst ist der ungarische Maler Vilmos Huszár (1884 - 1960). Der Wanddekorateur aus Budapest entwarf das Logo für die erste Ausgabe des „de Stijl“. Neben mehreren Aufträgen für den Industriellen Cornelis Bruynzeel konzipierte er zahlreiche Interieurs.

In Zusammenarbeit mit Piet Zwart (1885 - 1977) und Pieter Jan Christopel Klaarhamer (1874 - 1954) entstand 1921 die „Villa de Arendshoeve“.

Die Prinzipien des *Stijl* hatten aber nicht nur Einfluss auf Malerei, Architektur und Möbeldesign. Auch die Bildhauerei nahm die Grundsätze der Neuen Gestaltung in ihren künstlerischen Prozess auf. Der aus Belgien stammende Maler und Bildhauer Georges Vantangerloo (1886 - 1965) war in den Niederlanden interniert. Nach Bekanntschaft mit van Doesburg unterzeichnete er das erste *Stijl* - Manifest. Er war der einzige Plastiker in der Gruppe.

Vor dem Hintergrund der mathematischen Konstruktionen des *Stijl* entwickelte er einige abstrakte Gemälde und Skulpturen. Diese Übertragungen vom bildlichen Motiv in die Dimension der abstrakten Skulptur kommentiert er in einem Beitrag im „de Stijl“. Obwohl er die Künstlergruppe bereits 1921 verließ, behielt er engen Kontakt zu einigen *Stijl* - Künstlern. 1931 gründete er mit van Doesburg die internationale Gruppe *Abstraction - Création*, der sich ein Jahr später auch Mondrian anschloss.

Neben den Mitgliedern der ersten Stunde lassen sich weitere bedeutende Künstler nennen, die im Laufe der Entwicklung des *Stijl* an verschiedenen Projekten mitgewirkt haben. Denn nachdem sich schon früh einige Mitglieder von der Künstlergruppe abgewandt hatten und Mondrian, der ideologische Kopf des Kreises, 1925 den *Stijl* verließ, war sie weniger denn je eine geschlossene Künstlergruppe. Neue Künstler sammelten sich um van Doesburg. Seine Beziehung zu den Dadaisten führte 1926 zu einer Zusammenarbeit mit Hans Jean Arp (1887 - 1966) und seiner Frau Sophie Taeuber - Arp (1889 - 1943). Gemeinsam entwarfen sie die Gestaltung für das „Café Aubette“ (1926) in Straßburg. Der Maler César Domela, der 1925 Mitglied der *Stijl* Gruppe geworden war, hatte ebenfalls Kontakte zu den Dadaisten. Neben dem deutschen Maler Friedrich Vordemberge - Gildewart (1899 - 1962) galt er als Vertreter des von van Doesburg proklamierten Elementarismus.

Mit dem Beitritt der Künstler Werner Graeff (1901 - 1978), Hans Richter (1888 - 1976) und Karl Peter Röhl (1890 - 1975) erweiterte sich der Wirkungskreis des *Stijl*. Während der Industriedesigner Graeff eine internationale Verkehrszeichensprache erfand und Karosserien für Automobile und Motorräder entwarf, produzierte Richter abstrakte Filme. Der Bauhaus Schüler Röhl organisierte die Gruppe *Weimar Stijl* und entwarf Piktogramme.

Die spezifischen Eigenschaften des *Stijl* erweisen sich als charakteristisch für die moderne Kunst zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Viele unterschiedliche Tendenzen und Strömungen führten zur Bildung von zahlreichen Künstlergruppen. Sie diskutierten ihre Ideen, Gedanken und Theorien in eigens dafür gegründeten Zeitschriften. Die Zeitschriften entwickelten sich mit dem Beginn des Zeitalters der Massenmedien zu einem Medium der kunsttheoretischen Reflexion. Das künstlerische Schaffen avancierte zur Arbeit in Projekten, die oftmals den Charakter von Experimenten hatten. Konflikte, Meinungsverschiedenheiten und eine unterschiedliche Auffassung von Kunst waren jedoch der Grund, dass viele Künstler einer Bewegung nur kurze Zeit angehörten.

1.2. Ziele und Konzeptionen

Die radikalen Bestrebungen der Avantgarde zur Erneuerung aller Kunstgattungen bestimmten auch die kunsttheoretischen Zielsetzungen des *Stijl*. Denn die Frage nach der Aufgabe von Kunst und die Überführung der Kunst in die Lebenspraxis manifestierten sich auch in der Neuen Gestaltung, dem so genannten Neoplastizismus.

Diese Theorie wandte sich gegen die von sinnlichen Wahrnehmungen und Willkür beeinflusste Kunstauffassung. Nicht das Subjekt des Künstlers, sondern das Allgemeine und Universale standen im Zentrum der künstlerischen Produktion. Objektiv messbare Werte, Gesetzmäßigkeiten und elementare Prinzipien bildeten die Grundlage einer neuen, rein abstrakten Formensprache, die auf die bildnerischen Mittel der Farbe, Form und Fläche beschränkt war. Mit dieser Ablösung vom Gegenstand und figürlicher Darstellung suchten die *Stijl* - Künstler eine ideale Ausdrucksform für eine neue Welt.

Denn die künstlerischen Abstraktionsvorgänge waren Ausdruck eines veränderten Lebensgefühls und Zeitbewusstseins. Ausgehend von den technischen Errungenschaften und Entdeckungen des 19. Jahrhunderts, hatte sich im 20. Jahrhundert ein neues Verständnis des menschlichen Lebens entwickelt. Im Bewusstsein der Modernität einer fortschrittlichen Industriegesellschaft traten neuen Werte in den Vordergrund. Präzision, Berechnung, Sauberkeit und Organisation bestimmten die Arbeitsabläufe in Industrie und Fertigung. Im Zentrum stand die Maschine als Symbol des Fortschritts.

Diese Modernität, die in der Betonung des Technischen und Mathematischen eine Abwendung vom Natürlichen zur Folge hatte, ist auch in den Konstruktionen der *Stijl* - Künstler auszumachen. Mathematische Gesetzmäßigkeiten, Gleichgewichtsbeziehungen und die Orientierung an technischen Kriterien machten den *Stijl* - Künstler zum Ingenieur, der eine harmonische Balance zwischen Individualität und Universalität herzustellen suchte. Diese im Kunstwerk repräsentierte Einheit wurde zum Ideal des *Stijl*.

Die Ablösung vom Gegenstand und der natürlich nachahmenden Darstellung vollzogen die Künstler des *Stijl*, insbesondere Mondrian, dessen Werkentwicklung exemplarisch für den Weg zur Abstraktion ist, mit der Entwicklung einer universalen Bildsprache.

Auf natürliche Formen und Prinzipien gegründet, wurde sie zum formal künstlerischen Ideal und zum Bildthema gestaltet. Den der Kunst eigenen Gesetze folgend, sind die Bilder geprägt vom Spiel der Gestaltungselemente: waagerechte und senkrechte Linien, rechte Winkel, Flächen, Formen und Farben stehen in vielfältigen Relationen zueinander. Diese Beziehungen wurden für den Betrachter in den Bildern ästhetisch erfahrbar. Die von Rhythmus, Proportionen, Kontrasten und synthetisierten Gegensätzen bestimmten Kompositionen sollten eine Umsetzung abstrakter Begriffe sein. Mondrian ordnete in seiner Gestaltungstheorie den bildnerischen Mitteln eine Art Gleichungskette zu. Die Senkrechte repräsentiere das Männliche, den Raum, die Ruhe und Harmonie, die Waagerechte hingegen stehe für das Weibliche, die Zeit, die Bewegung und Melodie. Mit dieser Zuordnung suchte er „das Wesen aller Dinge“¹ und ihrer Polarität in die Ebene des Bildnerischen zu transportieren. Die abstrakte Gleichgewichtung der neutralen,

¹ Jaffé 1965, S. 69

bildnerischen Elemente ist also der Versuch, die reine Wirklichkeit darzustellen. Dieses Ziel beschreibt Mondrian in der ersten Ausgabe von „de Stijl“: „*Der Neo - Plastizismus (beelding) ... beginnt dort, wo Form und Farbe als Einheit in der rechtwinkligen Fläche gestaltet (gebeeld) sind. Mit diesem universellen Gestaltungsmittel kann die Kompliziertheit der Natur auf den reinen gestaltenden Ausdruck bestimmter Verhältnisse zurückgeführt werden.*“²

Die strenge und scheinbar kompromisslose Formensprache entwickelten und experimentierten die Künstler des *Stijl* in Bildern, Kompositionen und Konstruktionen. In der Architektur wurden diese ästhetischen Prinzipien dann realisiert. Die Überführung der Kunst in die Lebenspraxis schien damit erreicht. Denn der Mensch sollte umgeben sein von funktional und ästhetisch gestalteten Gegenständen, die ein neues und modernes Leben repräsentierten. Mit den einfachen, harmonischen, aber oft auch steril anmutenden Gebäuden, Interieurs, Bildern und Skulpturen wollten die Künstler jedoch nicht nur einen neuen Lebensstil kreieren, sondern dem Betrachter eine andere Perspektive auf die Funktion von Kunst vermitteln. Von der traditionellen Kunstauffassung distanziert, sahen sie ihre Kunst als Ergebnis der kunsthistorischen Entwicklungen in der Malerei und der Modernität innerhalb der Gesellschaft. Dem Künstler komme die Aufgabe zu, das „rein visuelle Kunstwerk“³ zu schaffen und dieses dem Rezipienten theoretisch durch die Zeitschrift „de Stijl“ näher zu bringen.

Von der Gestaltungstheorie Mondrians stark beeinflusst, entwickelten die einzelnen Künstler ihren völlig individuellen Stil. Mondrian schuf die kunsttheoretische Grundlage zur Ausbildung eines anderen Kunstverständnisses, das malerisch und architektonisch unterschiedlich interpretiert wurde. Über die Zielsetzungen einer abstrakten Formensprache waren sich jedoch alle Künstler einig. Erst 1924 mit der Theorie des Elementarismus zeichnete sich ein elementarer Konflikt zwischen van Doesburg und Mondrian über das Wesen von Kunst ab.

1.3. Die Synthese von Kunst und Leben

Der ästhetisierten Lebensanschauung des *Stijl* lag die Utopie eines abstrakten Lebens zu Grunde. Dieses philosophische Ideal war das Ergebnis einer neuen Kunstauffassung.

Die Kunst hatte nicht mehr den vom Leben abgeschnitten und überhöhten Stellenwert. Sie sollte ein realer Bestandteil des menschlichen Lebens werden. In dieser Funktion sahen die *Stijl* - Künstler eine Möglichkeit die Gesellschaft zu verändern. Mit ihren Vorstellungen von Universalität, die sich im Kunstwerk repräsentierte, wollten sie den Menschen die Gesetzmäßigkeiten und Ordnungen der Welt vor Augen führen. Die Harmonie und das Gleichgewicht sollten durch die ästhetische Erfahrung zu einer veränderten gesellschaftlichen Struktur führen. Denn indem die Kunst, als materielle Verwirklichung

² Jaffé 1965, S. 69

³ Jaffé 1965, S. 19

der Einheit, das Leben vollkommen durchdringe, verändere sie auch das Individuum und die Gesellschaft.

Ziel dieser Vorstellung von Kunst als ästhetische Erziehung war die Vervollkommnung des Menschen und ein zukünftiges Leben im absoluten Gleichgewicht. Das Streben nach Vervollkommnung sah Mondrian in der allgemein fortschrittlichen Entwicklung begründet: *„Aber ein Mensch, der sich aus seiner Dualität zum Gleichgewicht hin entwickelt, wird gleichwertige Beziehungen und daher in steigendem Maße Gleichgewicht schaffen. Das soziale und wirtschaftliche Leben zeigt schon heute eine Tendenz nach vollständigem Ausgleich. Das materielle Leben will nicht mehr bedroht und zur Tragik verdammt bleiben, noch will unser geistiges Leben ständig der Herrschaft des Materiellen unterworfen sein.“*⁴

Mondrian verwendete den Begriff des Tragischen als Bezeichnung für alles Relative und Veränderliche in der Wirklichkeit. Dieses Verhältnis entstehe durch ein Ungleichgewicht der Gegensätze in der Natur und sei tief im Menschen selbst verwurzelt. Ihm sei es jedoch nicht möglich ein Gleichgewicht zwischen Relativem und Absoluten herzustellen und das Tragische zu überwinden. Die Neue Gestaltung sollte nun als Mittel fungieren, um genau dies zu realisieren.

Der Schlüssel zu einem abstrakten Leben im absoluten Gleichgewicht war nach Mondrian die Äquivalenz von Geist und Materie (Natur), welche durch die Kunst hergestellt werden könne. Sie strukturiere die Umgebung des Menschen in Harmonie, so dass dieser die universale Ästhetik erkenne: *„Die Anwendung dieser (Denaturalisierung) wird das tragische Aussehen der Häuser, Straßen und Städte beseitigen, Freude, moralische und physische Freude, die Freude am Gesunden wird sich durch die Gegensätze von Verhältnissen, Maßen und Farben, von Materie und Raum verbreiten, die durch die Beziehungen der Position betont werden müssen. Mit etwas gutem Willen wird ein irdisches Paradies nicht schwer aufzubauen sein.“*⁵

Der Gedanke eines irdischen Paradieses ist der Ausgangspunkt für die Utopie des *Stijl*. Mit der Offenbarung ästhetisch universaler Gesetzmäßigkeiten, sollten die Visionen einer besseren Zukunft für die Menschen angekündigt werden. Kunst wurde zu einem Erkenntnisinstrument, welches bestehende Strukturen verändern könne. Die Künstler des *Stijl* sahen sich selbst als Propheten eines neuen Zeitalters.⁶

Neben künstlerischen, politischen und kulturellen Strömungen hatten vor allem philosophische Theorien starken Einfluss auf die Entwicklung der Utopie des *Stijl*.⁷

Die Schriften des Philosophen Dr. Schoenmaekers brachten den Gedanken des „positiven Mystizismus“ in die Neue Gestaltung. Die Wirklichkeit und unsere Vorstellung von ihr sollten demnach in mathematische Konstruktionen übersetzt werden. Diese offenbaren

⁴ Jaffé 1965, S. 137

⁵ Jaffé 1965, S. 145

⁶ Die Anwendung dieser These auf alle Künstler, die sich am *Stijl* - Projekt beteiligt haben, ist sicherlich problematisch. Denn die Utopie gründet sich hauptsächlich auf die Gedanken und Überlegungen Mondrians und van Doesburgs. Dennoch veranschaulicht sie die allgemeine Tendenz als Grundlage für die künstlerischen Entwicklungen innerhalb der Bewegung.

⁷ Jaffé geht neben kunstgeschichtlichen Voraussetzungen und Zeitumständen explizit auf die Beziehung zwischen holländischer Landschaft und der Kunst des *Stijl* ein.

dann in ihrer Übertragung auf die Natur die Struktur der Wirklichkeit. Der Kern dieser Lehre ist die Erkenntnis des Universalen durch die Reduktion auf das Absolute.

Auch der aus der Antike stammende Gedanke einer Universalkraft spielt in der Theorie des *Stijl* eine bedeutende Rolle. Bereits bei Aristoteles, Platon und Plotin gab es die Idee von einer schöpferischen Kraft, die die Materie beherrscht. Ihre Schriften wurden im „de Stijl“ zitiert und zur Argumentation herangezogen. Denn für die *Stijl* - Künstler war diese Universalkraft das Unveränderliche und Absolute in der Wirklichkeit.

Die von den Künstlern des *Stijl* vertretene neue Auffassung von Kunst ist unter dem Aspekt der Entstehung und Entwicklung einer Theorie jedoch äußerst kritisch zu betrachten.

Sowohl Carsten-Peter Warncke⁸ als auch Clara Weyergraf⁹ weisen in ihren Untersuchungen auf die von Mondrian und van Doesburg praktizierte Vermischung verschiedener philosophischer Lehren hin. Zitate, Vorstellungen und bedeutende Schlüsselbegriffe wurden aus ihrem ursprünglichen Kontext ohne explizite Definition übernommen und in einen anderen Zusammenhang gestellt. In weiterführenden Thesen verbanden sie diese mit ebenfalls nicht definierten Begriffen, so dass eine Argumentationskette entstand, die sich praktisch selbst bewies. Während die Theorie des *Stijl* philosophisch also keinen hohen Erkenntniswert hat, sind die künstlerischen Ergebnisse, die auf ihrer Grundlage entstanden, von besonderer Bedeutung.

Dennoch fand die dogmatisch verfochtene Utopie der Synthese von Kunst und Leben in künstlerischen Kreisen und auch in der Gesellschaft wenig Anerkennung. Die scheinbar sich selbst der Isolation verschriebenen Künstler hatten ein Bild der Wirklichkeit konstruiert, das mit der Realität nicht in Einklang gebracht werden konnte und für utopisch gehalten wurde.

Die Künstler des *Stijl* trösteten sich über die fehlende Anerkennung mit dem Gedanken an eine ferne Zukunft, die ihre utopischen Vorstellungen anerkennen würde. Grundlage dieses Verständnisses sei der neue Zeitgeist. „Nur wenn der neue Zeitgeist überall anwesend ist, wird die Neue Gestaltung zur gefühlten Notwendigkeit. Nur dann sind die Voraussetzungen für einen Höhepunkt geschaffen.“¹⁰

Mit diesen Äußerungen erhielt die Kunst des *Stijl* eine weitere Dimension: Ihre avantgardistischen Bemühungen richteten sich nicht nur auf die Malerei und die Architektur, sondern auf die Gesellschaft und das menschliche Leben.

⁸ Warncke 1990, S. 73

⁹ Weyergraf 1979, S. 79

¹⁰ Jaffé 1965, S. 136

2. Zwei Wege im Stijl: Piet Mondrian und Theo van Doesburg

Für die Entwicklung des *Stijl* sind zwei Künstler von außerordentlicher Bedeutung: Piet Mondrian und Theo van Doesburg. Beide gehören zu den Gründern der Bewegung von 1917. In langjähriger Zusammenarbeit, trotz gegenseitiger Beeinflussung, entwickelten sie unabhängig voneinander ihren individuellen Stil.

Mondrian war ein hervorragender Maler und Theoretiker. Er setzte den Schwerpunkt seines künstlerischen Schaffens auf die Suche nach einem malerisch abstrakten Ausdruck der Wirklichkeit. Dieser Prozess der Weiterentwicklung lässt sich an seinen Bildern, die er mit dogmatisch-idealistischer Überzeugung malte, exemplarisch nachvollziehen. Unter dem Einfluss des *Stijl* entwickelte er 1920 die Theorie des Neoplastizismus („Le néo-plasticisme“), die er im Laufe der Jahre immer weiter sublimierte.

Der Publizist, Maler und Architekt van Doesburg war im Gegensatz zu dem absolutistischen Theoretiker Mondrian ein vielseitiger Praktiker. Neben seinem umfangreichen literarischen Werk, das er im „de Stijl“ veröffentlichte, investierte er seine Kreativität in architektonische, urbanistische und auch filmische Projekte. Mit Begeisterung und Hingabe versuchte er die künstlerischen Ideen zu verbreiten. Als aktiver und vielseitig begabter Künstler lag sein Hauptaugenmerk jedoch auf der Realisation der Konzeptionen.

Die Gedanken der verschiedenen Künstler zur Architektur und Gestaltung und die Theorie des von Mondrian entwickelten Neoplastizismus hatten eine ästhetische Grundlage innerhalb des *Stijl* geschaffen. In den malerischen Experimenten und theoretischen Auseinandersetzungen suchten die Mitglieder jedoch nach Weiterentwicklung und Verbesserung.

1924 führte dann die Suche nach einer dynamischen Dialektik innerhalb des Gestaltungssystems zur Entzweiung zwischen Mondrian und van Doesburg. Denn diese Frage war kein kleines Detail in der Theorie, sondern der Ausgangspunkt für zwei differenzierte Auffassungen über das Wesen von Kunst. Van Doesburg distanzierte sich zunehmend vom Neoplastizismus und entwickelte eine neue Theorie: den Elementarismus.

Nach Max Imdahl¹¹ sind die beiden Theorien repräsentativ für die verschiedenen Positionen des Abstrakten und Konkreten in der Kunst. Die Verwendung von unterschiedlichen Bildmitteln und differenzierter Bildkonstruktion bei Mondrian und van Doesburg soll nun im Hinblick auf die Begriffe des Abstrakten und Konkreten in den folgenden zwei Abschnitten zur Bildtheorie untersucht und anhand von Bildbeispielen erläutert werden (2.3.).

¹¹ Imdahl 1996, S. 131 ff

2.1. Mondrian: der Neoplastizismus

Mit der Veröffentlichung des Neoplastizismus im Jahre 1920 legte Mondrian die Grundlagen für eine neue Gestaltungstheorie, die fortan sein gesamtes künstlerisches Schaffen bestimmte. Im Mittelpunkt dieser reinen Gestaltung stand das Material, welches in seiner Funktion zum Träger des Inhalts erklärt wurde. Farben, Formen und Flächen ersetzten das Motiv und ermöglichten, nach Mondrian, dem Künstler den höchsten Ausdruck von Objektivität bei der Darstellung der Wirklichkeit.

Mit seinem auf einige wesentliche Elemente beschränkten System der Gestaltung suchte Mondrian die natürlichen Prinzipien auf die bildnerischen Mittel zu übertragen, einen abstrakten Ausdruck zu finden. Die Reduktion auf spezifische Formen und Farben spielte dabei eine große Rolle:

„Um die reine Wirklichkeit bildnerisch zu gestalten, ist es notwendig, die natürliche Form auf die konstanten Elemente zurückzuführen und die natürliche Farbe auf die Primärfarbe. Das Ziel ist nicht, andere, besondere Formen neu zu erfinden, sondern dahin zu arbeiten, sie im Interesse einer größeren Einheit abzuschaffen.“¹²

Die natürliche Form des Rechtecks sah Mondrian besonders geeignet für seine Kompositionen. Denn das Rechteck ist die mathematische Konsequenz der sich kreuzenden horizontalen und vertikalen Linien. Sie stehen für den Ausdruck zweier entgegengesetzter Kräfte. Der rechte Winkel entsteht dabei als notwendige Konsequenz und ist in dem statischen Kompositionsgefüge immer vorhanden.

Die Symmetrie lehnte Mondrian hingegen ab. Denn die symmetrische Darstellung würde ein Getrennt - Sein der Dinge verdeutlichen. Dies war natürlich nicht im Sinne des Neoplastizismus.

In den meisten Bildern nach 1920 verwendete Mondrian die Primärfarben rot, blau und gelb.¹³ Er bezeichnete sie als reine Farben, die nicht durch das Mischen mit anderen Farben entstehen. Sie haben keine Beziehungen zu den natürlichen Dingen, denn Mondrian verwendet sie nicht mehr als Farben für einen spezifischen Gegenstand. Ihr reiner Wert als Farben an sich war entscheidend für seine Kompositionen. Dem entgegen setzte er die drei Nichtfarben schwarz, weiß und grau. In Verbindung mit den Farben wurde das Rechteck nicht mehr als reine Fläche betrachtet, sondern als Teil eines Geflechts von Beziehungen zwischen den einzelnen Elementen.

Diese Beziehungen zwischen Formen und Farben bezeichnete Mondrian als die Dynamik eines Bildes. Es sei der Rhythmus von Linien, Formen und Farben der in der Komposition Harmonie erzeugen könne. Die Proportionen, Kontraste und das Gleichgewicht der gegensätzlichen Kräfte sollten dem Betrachter die universalen Prinzipien verdeutlichen.

Mondrian wich von seiner einmal festgelegten Theorie der Gestaltung nicht mehr ab und verfolgte nach dem persönlichen Prinzip des „stets weiter“ die kontinuierliche und konsequente Steigerung seiner künstlerischen Idee. Er strebte die Vervollkommnung an.

¹² Jaffé 1965, S. 112

¹³ In einigen Kompositionen wich Mondrian von diesem Vorsatz ab und arbeitete mit Farben wie Ocker, Beige, Rosa, Graublau und Graubraun. Angeblich tat er dies um dem Betrachter die Bilder leichter zugänglich zu machen. Denn diese Farben waren natürlicher als die Primärfarben. Vorwiegend in den Kompositionen der Zwanziger Jahre verwendete Mondrian die drei Primärfarben. Doch auch hier sind tonale Unterschiede der einzelnen Farben zu erkennen.

Immer wieder arbeitete er mit denselben bildnerischen Mitteln und versuchte neue Lösungsansätze im Rahmen seiner Theorie zu finden.

Nach neuen bildkompositorischen Lösungen suchten die Künstler des *Stijl* auch in der Diskussion um die Verwendung diagonaler Linien. Um den dynamischen Ausdruck zu steigern und die Wirkung raumerzeugender Effekte zu erproben, hatte bereits Bart van der Leek in einem Werk von 1918 Diagonalen verwendet.

Mondrian nahm diesen Ansatz auf und schuf einige seiner so genannten Rauten - Bilder (Siehe 2.3.). Die anfänglich als diagonales Liniengeflecht gemalten, meist quadratischen Bilder, drehte Mondrian später jedoch auf die Spitze, um so wieder vertikale und horizontale Linien zu erhalten. Denn die Diagonale als raumteilendes und richtungweisendes Gestaltungsmittel entsprach nicht dem statischen Schema seiner Kompositionen. Mondrian sah die Erzeugung der Dynamik eines Bildes nicht in der Verwendung diagonaler Linien, sondern in der Bewegung zwischen den einzelnen Elementen. Deshalb hielt er an seiner ursprünglichen Konzeption von Vertikalen und Horizontalen fest.

Genau an diesem Punkt spalteten sich die Auffassungen von Mondrian und van Doesburg. Van Doesburg führte die Diagonale in die neoplastizistische Komposition ein und nannte seine Theorie den Elementarismus. Daraufhin verließ Mondrian 1925 die *Stijl* - Bewegung.

2.2. Theo van Doesburg: das Dynamische

Die Grundlage der neoplastizistischen Komposition wurde für Theo van Doesburg zum Ausgangspunkt des Elementarismus. Schon ab 1924 entwarf er Kompositionen gemäß dieser Theorie, die ihre endgültige Festsetzung 1926 mit der Veröffentlichung des „Manifestes des Elementarismus“ erhielt.

Die so genannten Kontra - Kompositionen (Siehe 2.3.), die van Doesburg über mehrere Jahre zum Thema seines künstlerischen Schaffens machte, zeichnen sich durch eine diagonale Linien- und Flächenstruktur aus. Obwohl er die Diagonale als Gestaltungselement in der Diskussion von 1918 abgelehnt hatte, setzte van Doesburg sie nun bewusst ein. Ähnlich wie Mondrian suchte er den dynamischen Ausdruck eines Bildes zu steigern, verstand die Verwendung dieses Gestaltungsmittel jedoch völlig anders:

„Elementare (antistatische) Kontrakomposition fügt der orthogonalen, peripherischen Komposition eine neue, schräge Dimension hinzu. Durch sie werden in realistischer Weise die Spannungen zwischen waagerechten und senkrechten Kräften gelockert. In der Kontrakomposition spielt das Gleichgewicht der Fläche eine weniger wichtige Rolle. Jede Fläche hat ihren Anteil am peripherischen Raum, und der Aufbau sollte mehr als Spannungsphänomen denn als Flächenverhältnisphänomen aufgefaßt werden.“¹⁴

¹⁴ Jaffé 1965, S. 61

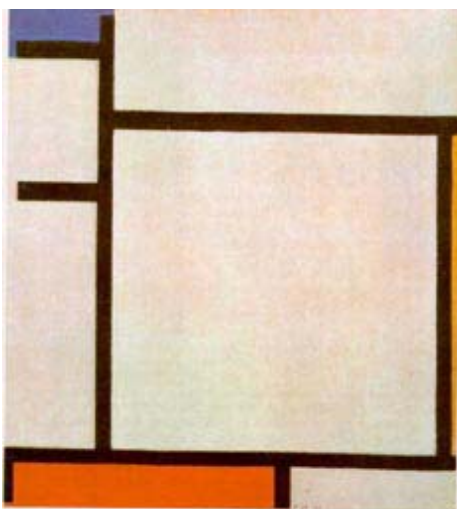
Im Kontrast zu den statischen Konzeptionen Mondrians suchte van Doesburg den dynamischen Effekt durch ein Auflösen des absoluten Gleichgewichts zu steigern. Die Diagonale sollte das Gleichgewicht der waagerechten und senkrechten Flächen auflockern. Van Doesburg setzte demnach den Schwerpunkt auf die unterschiedlichen Ausdrucksmittel, die immer wieder überdacht und verändert werden müssten. Denn er verstand den Begriff der Dynamik als einen fortschrittlich, sich anpassenden und entwickelnden Gedanken, der den Künstler zu einem ständigen Neuansatz vorantrieb. Mondrian hingegen verfolgte die Vollendung des absoluten Gleichgewichts innerhalb seiner Gestaltungstheorie. In den Relationen zwischen den einzelnen Ausdrucksmitteln sah er den dynamischen Ausdruck.

Die differenzierten Positionen Mondrians und van Doesburgs, die ihren Ursprung auch in der Rollenverteilung innerhalb des *Stijl* und charakterlichen Unterschieden zwischen den beiden Persönlichkeiten hatten, führten letztendlich zur Aufspaltung des *Stijl*.

Nachdem Mondrian die Gruppe verlassen hatte, folgte der *Stijl* einer neuen Richtung: van Doesburg legte den Schwerpunkt auf die praktischen Tätigkeiten, die Analyse und das Experiment. Nicht mehr die Weiterentwicklung der Utopie von Kunst und Leben, sondern die Realisation der Prinzipien des *Stijl* stand im Vordergrund.

In vielen Architektur - Projekten und seinen Kontra - Kompositionen erprobte van Doesburg sein Konzept des Dynamischen. Er gelangte schließlich zu einer neuen Kunstauffassung, die er zusammen mit vier anderen Künstlern in dem Manifest des „Art Concret“ 1930 durch einen neuen Begriff in die Kunst einführte, der einen kontroversen Theorienstreit auslöste: die konkrete Kunst.

2.3. Die unterschiedlichen Auffassungen von Kunst: Bildbeispiele



Komposition, 1922,
Öl auf Leinwand, 38 x 35 cm

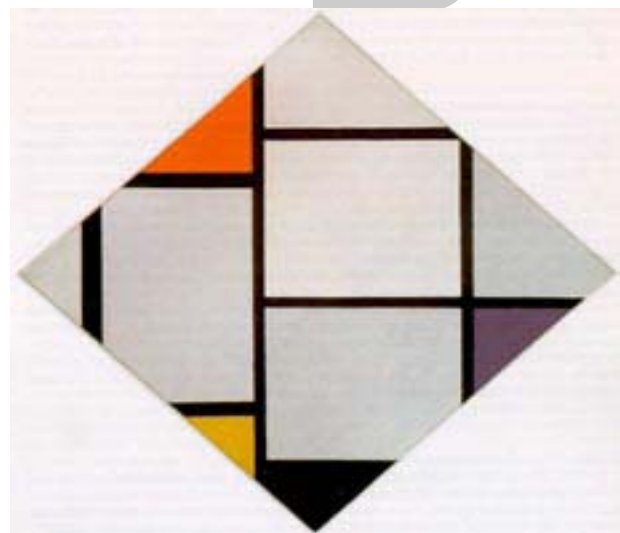
Um die verschiedenen Kunstauffassungen bei Mondrian und van Doesburg zu spezifizieren, sollen nun einige ihrer Werke aus den Zwanziger Jahren genauer betrachtet und untersucht werden. Dabei stehen die differenzierten Gestaltungselemente, Bildidee und Bildkonstruktion im Mittelpunkt der Analyse.

Trotzdem fast alle Bilder Mondrians aus dieser Periode ähnlich aussehen, gibt es gravierende Unterschiede. In dem Bild „Komposition“ von 1922 vereint Mondrian alle grundlegenden Gestaltungsprinzipien des Neoplastizismus. Das auf den ersten Blick äußerst simpel anmutende Kunstwerk ist das Ergebnis einer ausgewogenen und statischen Komposition. Die sich

kreuzenden horizontalen und vertikalen schwarzen Linien scheinen das gesamte Bild zu bestimmen und wie ein Gitternetz über der Bildfläche zu liegen. Es gibt praktisch keinen räumlichen Hintergrund. Während einige Linien sich bis zum Bildrand hin erstrecken, enden andere kurz davor, so dass die darunter liegenden Farben sichtbar werden. Noch hat man den Eindruck, das Geschehen spiele sich nur innerhalb des Bildes ab. Doch Mondrian deutet auf der rechten Bildseite schon das Verlassen des Rahmens an. Der Eindruck eines unendlich weiterführenden Gitternetzes setzt sich in seinen späteren Kompositionen kontinuierlich fort.

Auch die drei Primärfarben ragen eher in die Bildfläche hinein, als dass sie den mittleren Teil bestimmen, in dem die weißen Flächen dominieren. Die peripherische Komposition erhält ihre Spannung durch das Verhältnis der einzelnen Flächen zueinander: Das linke obere Rechteck in blau korrespondiert mit dem roten Rechteck in der linken unteren Ecke. Sie bilden den Gegenpol zu dem kaum sichtbaren, lang gezogenen, gelben Rechteck am rechten Bildrand. Durch die neutralisierenden, weißen Flächen erhält die scheinbar asymmetrische Komposition ein optisches Gleichgewicht. Mondrian verstärkt diesen Eindruck, indem er die verschiedenen Größen der Rechtecke polarisiert. Den kleinen schmalen Rechtecken am linken und unteren Bildrand setzt er zwei große Quadrate (von denen die Größe des einen nur vage zu bestimmen ist) entgegen. Damit wird deutlich was Mondrian unter der Dynamik eines Bildes verstand: das Verhältnis der einzelnen Flächen im Kompositonsgefüge.

Die Reihe der Rauten - Bilder, die in Mondrians Œuvre immer wieder auftauchen, sind besonders interessant im Hinblick auf die Auseinandersetzung um die Einführung der Diagonale in die neoplastizistische Komposition. Anfänglich als diagonales Liniengefüge gedacht, drehte Mondrian das quadratische Bild auf die Spitze, weil dies wieder seiner



statischen Konzeption entsprach. Später malte er auf einer eigens dafür angefertigten Staffelei, ohne Querholz, die Kompositionen von vornherein im Rautenformat. Die unterschiedliche Wirkung der Kompositionen als Quadrat und als Raute wird nun an dem Bild „Raute mit Blau, Gelb und Rot“ (1921-1925) erläutert.

Raute mit Blau, Gelb und Rot, 1921-1925,
Öl auf Leinwand, 102 x 102 cm

Trotzdem das Bild praktisch nur um 45 ° gedreht wurde, ist der Effekt bei der Betrachtung erstaunlich unterschiedlich. Die Quadrat - Komposition scheint, besonders im Vergleich mit der Raute, unausgewogen und unruhig zu sein. Mit den diagonal aufeinander treffenden, schwarzen Linien wird das Bild in Dreiecke und auf der Spitze stehende Quadrate geteilt. Sie widersprechen unserer primären Wahrnehmung von Horizontalen und Vertikalen. Die verschiedenen Richtungen im Bild unterstützen den Eindruck des Ungeordneten. Neben den nach links und rechts aufsteigenden Diagonalen, evozieren die auf der Spitze stehenden Quadrate jeweils eine horizontale und vertikale gedachte Linie, parallel zu den Bildrändern. Im Zentrum stehen die drei Rechtecke, von denen das obere, rein weiße sich mit den beiden Dreiecken zu verbinden scheint. Die farbigen Dreiecke am linken, rechten und unteren Rand stechen dabei sofort heraus. Ihre auf die Mitte hinweisenden Spitzen scheinen die Rechtecke fast anzugreifen.

Die Rauten - Komposition hingegen vermittelt den Eindruck von Ruhe und Stabilität. Durch die nicht direkt von Spitze zu Spitze verlaufende Vertikale wird das Bild in zwei Hälften geteilt. Der Schwerpunkt scheint auf der rechten Bildhälfte zu liegen. Eine Asymmetrie gleicht Mondrian jedoch durch die etwas dickere schwarze Linie an der linken Spitze und die Verteilung der Farben wieder aus. Denn die leuchtenden Farben rot und gelb in der linken Bildhälfte, erzeugen zusammen mit dem matten Schwarz, Blau und Weiß ein harmonisches Ganzes. Die weißen Rechtecke verteilen sich im Zentrum der Komposition, von denen das rein weiße Rechteck neutralisiert und das rote und blaue Dreieck verbindet.

Besonders hervorstechend und sicherlich das überzeugendste Argument für die Rauten - Komposition ist der Effekt, dass sich die schwarzen Linien, im Gegensatz zur Quadrat - Komposition, optisch verlängern lassen. Die den horizontalen und vertikalen Linien folgenden Spitzen des Rautenformats heben dies noch verstärkt hervor. Man hat den Eindruck den kleinen Ausschnitt eines riesigen Flächenfeldes vor Augen zu haben.

Genau dies ist der Effekt den Mondrian mit seiner Rauten - Komposition nachweisen wollte. Das Gleichgewicht der Horizontalen und Vertikalen sowie der daraus entstehenden Flächen schafft einen dynamischen Ausdruck.



Kontra - Komposition V, 1924
Öl auf Leinwand, 100 x 100 cm

Ganz anders als Mondrian fasste van Doesburg den dynamischen Ausdruck eines Bildes auf. Er legte den Schwerpunkt auf die Ausdruckskraft der einzelnen Gestaltungselemente. Die kontinuierliche Veränderung der Ausdrucksmittel und ein ständiger Neuansatz bei der Lösung gestalterischer Probleme werden von nun an zum Konzept seines künstlerischen Schaffens. In seinen Kontra - Kompositionen suchte van Doesburg mit der Einführung der Diagonalen die Statik aufzulösen und die Dynamik zu steigern. Beispielhaft gelang ihm dies mit der „Kontra - Komposition V“ von 1924.

Aufbauend auf einen Diagonal - Rhythmus unterschiedlicher Flächen, verzichtet van Doesburg auf die schwarzen Linien. Die scheinbar abgeschnittenen Dreiecke in der linken oberen und unteren Ecke treffen auf das wiederum abgeschnittene Quadrat, das die gesamte Komposition beherrscht. Doch die Dreiecke lassen sich nicht wie bei Mondrian über den Bildrand hinaus optisch verlängern. Sie treten in Erscheinung als das, was sie tatsächlich sind: Trapeze. Dadurch wirkt die Komposition wie eine in sich geschlossene Zusammensetzung verschiedener mathematischer Formen.

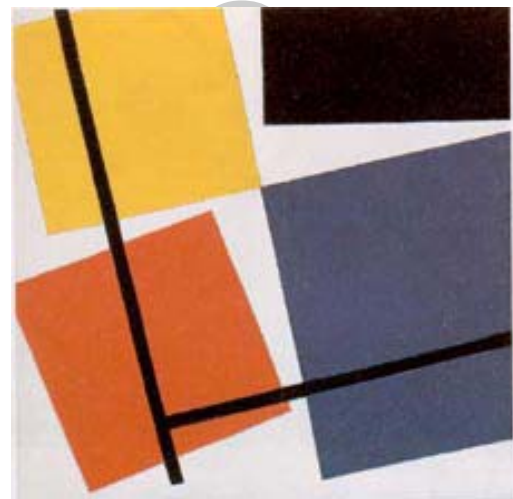
Ausgenommen des beigen Dreiecks in der rechten unteren Ecke, verwendet van Doesburg die Primärfarben rot, gelb und blau. Das Rot dominiert die Komposition und wird von den dunklen, schwerfällig erscheinenden Flächen geschoben. Sie sind der Ausgangspunkt für die dynamische Bewegung. Die um das rote Trapez gruppierten weißen Dreiecke unterstreichen dessen Dominanz und Dynamik. Denn das Rot steigt mit einer schnellen Bewegung auf, die von dem kleinen gelben Trapez weitergeführt wird. Die nach links aufsteigende Dynamik bestimmt die ganze Komposition. Im Kontrast zu den statisch, ruhenden Kompositionen Mondrians wirkt diese Kontra - Komposition lebendig und aufwärts strebend.

Die Dynamik, welche für Van Doesburg eine nach oben gerichtete Bewegung ist, wird durch die Farben, Formen und den ihr zugeordneten Eigenschaften innerhalb des gestalterischen Kontextes erzeugt. Mit der diagonalen Struktur entsteht eine Aufwärtsbewegung, die in Kombination mit dem lebhaften Rot eine Steigerung erfährt. Diese Relationen zwischen den einzelnen Gestaltungselementen bezeichnete van Doesburg als das Spannungsphänomen.

Mit der „Simultanen Kontra - Komposition“ von 1929 änderte van Doesburg die Ausdrucksmittel geringfügig und wählte eine andere Kompositionsstruktur um den dynamischen Effekt zu erzeugen.

Im Gegensatz zu der Komposition von 1924 beschränkt er sich hier nur auf die Form des Rechtecks. Mit einer ausgeklügelten Anordnung der vier farbigen Flächen, die auf dem weißen Hintergrund neue geometrische Figuren hervorbringen, entsteht ein bewegtes und lebendiges Spiel der Formen. Während die vier Rechtecke im Raum zu schweben scheinen, werden sie durch die keilförmigen, zackigen Flächen miteinander verbunden.

Das rote steht dem schwarzen Rechteck symmetrisch gegenüber. Zugleich spiegelt van Doesburg das gelbe und das blaue Rechteck, dessen Spiegelungspunkt jedoch ein Stück weiter nach rechts unten verschoben ist. Die Positionen der Farben innerhalb der Komposition heben die dynamische Bewegung hervor: das lebendige Rot strebt zusammen mit dem leichten, luftigen Gelb nach links oben. Die beiden dunklen Flächen scheinen dagegen von rechts oben langsam herunterzufallen.

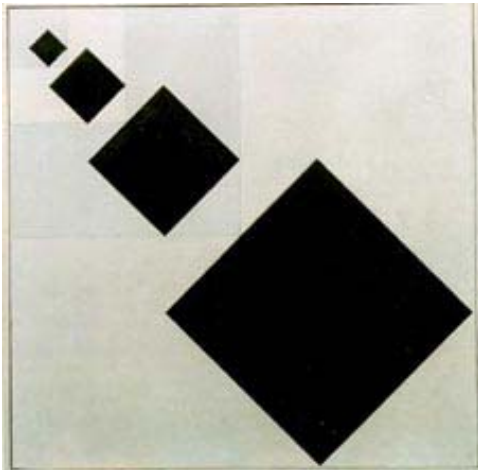


Simultane Kontra - Komposition, 1929,
Öl auf Leinwand, 50 x 50 cm

Diese Richtungen erhalten eine grundlegende Struktur durch die zwei schwarzen Diagonalen. Um den schwebenden und aufsteigenden Effekt noch zu steigern, endet die linke Diagonale kurz vor dem unteren Bildrand. Das in unserer ästhetischen Wahrnehmung als schwer wirkende Unten eines Bildes spart van Doesburg aus und legt den Schwerpunkt in den oberen Teil.

Verlängert man die Seiten der Rechtecke ergibt sich zusammen mit den schwarzen Diagonalen ein Netz von parallel verlaufenden diagonalen Linien. Noch freier, offener und dynamischer als durch die Farbfelder der Komposition von 1924 gestaltet van Doesburg mit dieser Diagonalen Struktur einen dynamischen Ausdruck.

Mit dem kontinuierlichen Ansatz zur Neugestaltung und der formelhaften Veränderung der Ausdrucksmittel wandte van Doesburg sich 1929 von seinen Kontra - Kompositionen ab. Noch stärker an einem mathematischen Konzept orientiert, gelangte er 1930 zu seiner „Arithmetischen Komposition“. Denn van Doesburg suchte für seine Gestaltung die mathematisch zu errechnende Form. Er nannte dieses Prinzip „die kontrollierbare Form“: *„Da ich mir die Komposition gleichwertiger Beziehungen als das letzte Ergebnis geistigen Malens nicht vorstellen konnte, kam ich 1924 zur Kontra - Komposition. Ich habe diese Ergebnisse in meinen Manifesten des Elementarismus vorgebracht („de stijl“ Nr. 73-76). So bin ich von der Komposition zur Konstruktion gekommen, während ich nun, 1929, mit jeder Anordnung oder Komposition, die vom Gefühl getragen wird, Schluß gemacht habe. [...] Was ich nun zu erreichen versuche, ist eine universale Form, die ganz meiner geistigen Sicht entspricht. So sehe ich in der Pyramide eine universale Form, die schön ist, weil sie elementar und unpersönlich ist, und die schön bleibt, weil sie für den Zuschauer immer wieder neu entsteht. Solch universale Form ist kontrollierbar; denn die Konstruktion lässt sich mathematisch errechnen.“*¹⁵



Arithmetische Komposition, 1930

Die „Arithmetische Komposition“ ist also als Verbildlichung logischer Beziehungen zwischen verschiedenen mathematischen Elementen zu betrachten. Mit der quadratischen Leinwand setzt van Doesburg bereits den Ausgangspunkt und das einzige Formelement seiner Komposition fest: das Rechteck mit vier gleich langen Seiten.

Die vier auf der Spitze stehenden Quadrate bestimmen die Dynamik der Komposition. Nach oben links immer kleiner werdend, weisen sie eine aufsteigende Richtung von unten nach oben. Diese Wirkung wird durch die Reihung von groß zu klein noch verstärkt. Die jeweils kleinere Raute passt in

die Form des Vorgängers, wobei der überstehende Rand genau dem Abstand zwischen den beiden Rauten entspricht.

Neben Schwarz verwendet van Doesburg im Hintergrund wechselnd die beiden Nichtfarben grau und weiß. Das kleine graue Quadrat in der linken oberen Ecke, in sich

¹⁵ Jaffé 1965, S. 178

eine schwarze Raute, bildet zusammen mit der daran anliegenden winkelförmigen, weißen Fläche wieder die Form eines Quadrates. Zusammen mit dem kleinen grauen Dreieck, das durch die Überschneidung des grauen Quadrats und der schwarzen Raute entstanden ist, entsteht eine Abwärtsbewegung, die von den schwarzen Rauten jedoch wieder aufgefangen wird.

In der Kombination und Variation der einzelnen Elemente erhält diese exakte und klare Komposition ihre Ausdruckskraft. Einfach und leicht überschaubar verbirgt sie ein hohes Maß an präzisiertem künstlerischem Denken.

Die Analyse der Bilder von Mondrian und van Doesburg aus den Zwanziger Jahren verdeutlicht neben der differenzierten Verwendung der Gestaltungsmittel und unterschiedlicher Bildkonstruktion, schließlich zwei verschiedene Ansätze zur Kunstproduktion.

Denn schon innerhalb des *Stijl*, mit der Entstehung des Elementarismus aus dem Neoplastizismus und durch die individuelle Entwicklung beider Künstler kristallisierten sich zwei Richtungen heraus, die die moderne Kunst des 20. Jahrhunderts geprägt haben und sie bis heute bestimmen: das Abstrakte und das Konkrete.

In seinem Aufsatz „Is It a Flag, or Is It a Painting?“ geht Max Imdahl auf die konkrete Kunst und ihre Konsequenzen ein. Am Beispiel der Malerei Mondrians und van Doesburgs werden die Unterschiede zwischen abstrakter und konkreter Kunst dargestellt:

„Hierin beruht der entscheidende und in seinen Konsequenzen vielleicht nicht zu überschätzende Unterschied zwischen dem Neoplastizismus Mondrians und dem Elementarismus van Doesburgs, und eben im Lichte dieses wichtigen Unterschieds ist es grundsätzlich möglich, zwischen abstrakter und konkreter Kunst danach zu unterscheiden, ob die Bildabsicht auf einen Ausdruck der Natur oder auf einen vollends naturindifferenten Ausdruck des Geistes geht.“¹⁶

Der Neoplastizismus Mondrians ist also der abstrakten Malerei zuzuordnen. Imdahl bezeichnet sie als gegenständlich, da die Bilder Mondrians eine Verbindung zu den natürlichen Prinzipien aufweisen. Alle Gestaltungselemente werden im harmonischen Gleichgewicht der Kompositionen zu Repräsentanten der Naturgesetze, die unsere Existenz bestimmen.

Die in den schwarzen Linien sich ausdrückenden, horizontalen - vertikalen Relationen sieht Mondrian als Synthese aller möglichen, organischen Beziehungen, deren Konsequenz der rechte Winkel, die einzige Konstante im relationalen Gefüge, ist. Sie werden zum bedeutendsten Ausdrucksmittel seiner Gestaltungstheorie. Die periphere Struktur, die Mondrian in jedem seiner Bild beibehält, veranschaulicht das Unendliche, von dem immer nur ein kleiner Teil sichtbar werden kann

Mit diesem statischen, absoluten und harmonischen Gestaltungssystem hoffte Mondrian das Objektive und Unveränderliche darstellen zu können und die Kunst vom individuellen Ausdruck zu befreien. Als ästhetisches Erkenntnisinstrument sollte sie den Menschen die Möglichkeit einer harmonischen Zukunft offenbaren. In permanenter Konzentration auf die

¹⁶ Imdahl 1996, Bd. 1, S. 134

Theorie und ihre künstlerische Realisation, konnte es Mondrian, im Gegensatz zu van Doesburg, jedoch nicht um die tatsächliche Veränderung der gesellschaftlichen Verhältnisse gehen. Denn seine Theorie wurde zur Utopie. Er sah sowohl den gesellschaftlichen als auch künstlerischen Fortschritt in der Weiterentwicklung und Verwirklichung unveränderter Ideen. Diese lineare Vorstellung offenbart sich exemplarisch in seiner Werkentwicklung.

Für van Doesburg hingegen bedeutete Fortschritt die kontinuierliche Veränderung und ein ständiger Neuansatz. Das Prinzip des Dynamischen, das zum Mittelpunkt des Elementarismus wurde und zur Entfremdung zwischen ihm und Mondrian führte, bestimmt auch seine Auffassung von Kunst. Analog zu dem sich ständig verändernden Leben, müsse auch die Kunst in Bewegung bleiben und sich den Gegebenheiten anpassen, um wirksam zu sein.

Im Kontrast zu Mondrian sah van Doesburg die Aufgabe der Kunst darin, die Umgebung der Menschen zu gestalten. Deshalb legte er, nachdem Mondrian den *Stijl* verlassen hatte, den Schwerpunkt der künstlerischen Arbeiten auch auf das Experiment und die Analyse und beeinflusste somit maßgeblich die weitere Entwicklung. Die Zielsetzung eine neue harmonische Gesellschaft aufzubauen ist für van Doesburg keine Utopie: *„Was in der Architektur und in der Umgestaltung unserer Häuser vor sich geht, wurde vor einiger Zeit schon von der plastischen Kunst vorbereitet. Alles, was sich früher in der Abgeschlossenheit des Ateliers entwickelte, entsteht jetzt in der Öffentlichkeit, in den Straßen und in unserer unmittelbaren Umgebung.“*¹⁷

Unter dieser Vorbereitung verstand van Doesburg auch die Weiterentwicklung seines dynamischen Prinzips, das ihn letztendlich zu der „Arithmetischen Komposition“ führte. Er schuf damit die Grundlage für den Begriff der konkreten Kunst. In der schon mit dem Elementarismus angedeuteten Gestaltungstheorie sind alle gestalterischen Elemente ein naturindifferenten Ausdruck des schöpferischen Denkens. Sie sind gegenstandslos, da sie auf sich verweisen und nur mit sich selbst identisch sind. Es gibt keine Beziehungen zu natürlichen Gegenständen, deren Darstellung in der Malerei als illusorisch und spekulativ angesehen wurde. Elementare Ausdrucksmittel wie Linien, Flächen und Farben seien jedoch konkret.

Van Doesburg ordnete die präzisen, mit technischen Hilfsmitteln perfekt gezeichneten Elemente zu einem logischen Ganzen. So sollte die Gestaltung zu einer visuellen Verwirklichung der Gedanken werden, die praktisch schon im Geist vollendet wurde.

Das menschliche Bewusstsein, frei von subjektiven Empfindungen, spielte somit die zentrale Rolle in der konkreten Kunst.¹⁸

¹⁷ Jaffé 1965, S. 157

¹⁸ Lemoine 1988, S. 67 ff „Die Grundlage der konkreten Malerei“ (1930)

Zusammenfassung

Die Unterschiede zwischen Mondrians neoplastizistischer Malerei und van Doesburgs Theorie des Elementarismus wurden in der vorliegenden Analyse an einigen Bildbeispielen und den Ideen zur Bildkonstruktion erläutert. Ausgehend von differenzierten Ansätzen bei der Bildkomposition und durch die unterschiedliche Verwendung der Gestaltungsmittel, kristallisierten sich zwei konträre Auffassungen über den Sinn von Kunst und ihre Stellung in der Gesellschaft heraus.

In den strengen und kompromisslosen Bildern Mondrians offenbart sich die Suche nach einem perfekten, bis zur letzten Konsequenz ausgeführten, künstlerischen Ausdruck. Die kontinuierliche Weiterentwicklung einer einzigen Idee und das starre, utopische System Mondrians interpretierte der amerikanische Künstler Red Grooms mit seinem Bronzeguss als ein Gefangensein.

Trotzdem und vielleicht gerade deshalb wurde Mondrian mit seinem abstrahierenden Prinzip zur Darstellung der Natur zu einem bedeutenden Wegbereiter für die abstrakte Kunst des 20. Jahrhunderts.

Für van Doesburg hingegen bedeutete die Aufgabe der Kunst eine progressive, fortschrittliche Entwicklung künstlerischer Ideen, die realisierbar seien und dadurch eine gesellschaftliche Veränderung bewirken können. Im Kontrast zu Mondrian machte van Doesburg die Abstraktion nur zu einem Teil seiner Gestaltungstheorie. Mit einer logischen Anordnung der nur auf sich selbst verweisenden Elemente sollten die Gedanken einen visuellen Ausdruck erhalten. Van Doesburg prägte mit dieser Theorie den Begriff der konkreten Kunst.



Red Grooms
Mondrian, 1990,
Bronzeguß, 24 x 19 x 14 Zoll

Die grundlegenden Unterschiede sind bei der vergleichenden Betrachtung der Bilder nicht sofort ersichtlich und lassen sich erst mit Kenntnis der theoretischen und ideologischen Äußerungen nachvollziehen. Denn beide Künstler beschäftigen sich in ihren Kompositionen mit dem, was Imdahl als „das relationale Gefüge“¹⁹ bezeichnet. Die gestalterische Auseinandersetzung mit den Beziehungen der Elemente innerhalb eines Bildes ist die Vorbereitung auf die moderne Kunst.

Die gemeinsame Arbeit innerhalb der *Stijl* - Gruppe und eine gegenseitige Ergänzung spielen dabei eine nicht unwesentliche Rolle. Ohne die Bestrebungen van Doesburgs hätte die von Mondrian entwickelte Theorie des *Stijl* sicherlich keine Spuren hinterlassen. Eben in dem Zusammenspiel und der einzelnen künstlerischen Entwicklung liegt die Leistung beider Künstler. Sie sind Avantgarden, die der modernen Kunst neue Wege eröffnet haben.

¹⁹ Imdahl 1996, Bd. 1, S. 197 ff

Bibliographie

Primärliteratur

Imdahl, Max: Is It a Flag, or Is It a Painting? Über mögliche Konsequenzen der konkreten Kunst.

In: Angeli Janhsen - Vukićević (Hrsg.): Max Imdahl Gesammelte Schriften. Zur Kunst der Moderne. Bd. 1. Frankfurt/M: Suhrkamp Verlag 1996.

Imdahl, Max: Probleme der Optical Art: Delaunay - Mondrian - Vasarely.

In: Boehm, Gottfried (Hrsg.): Max Imdahl. Gesammelte Schriften. Reflexion - Theorie - Methode. Bd. 3. Frankfurt/M: Suhrkamp Verlag 1996.

Mondrian, Piet: Neue Gestaltung Neoplastizismus.

Hrsg. von Hans M. Wingler. Neue Bauhausbücher, neue Folge der von Walter Gropius und Laszlo Moholy - Nagy begründeten Bauhausbücher. Mainz: Florian Kupferberg Verlag 1974.

Van Doesburg, Theo: Grundbegriffe der neuen gestaltenden Kunst.

Hrsg. von Hans M. Wingler. Neue Bauhausbücher, neue Folge der von Walter Gropius und Laszlo Moholy - Nagy begründeten Bauhausbücher. Mainz: Florian Kupferberg Verlag 1966.

Sekundärliteratur

Jaffé, H.L.C.: De Stijl 1917 -1931. Der niederländische Beitrag zur modernen Kunst. Berlin Frankfurt/M: Verlag Ullstein GmbH 1965.

Jaffé, H.L.C.: Piet Mondrian.

Köln : Verlag M. DuMont Schauberg 1971.

Lemoine, Serge: Mondrian und de Stijl. Genf : Weber 1988.

Warncke, Carsten - Peter: De Stijl 1917 – 1931. Das Ideal als Kunst. Köln: Benedikt Taschen Verlag 1990.

Weyergraf, Clara: Piet Mondrian und Theo van Doesburg. Deutung von Werk und Theorie. München: Wilhelm Fink Verlag 1979.

Lexika

Jahn, Johannes/Haubenreißer, W. (Hrsg.): Wörterbuch der Kunst. Zwölfte, durchgesehene und erweiterte Auflage, Stuttgart: Alfred Körner Verlag 1995.

Abbildungsnachweis

Lemoine, Serge: Mondrian und de Stijl. Genf : Weber 1988.

Warncke, Carsten - Peter: De Stijl 1917 – 1931. Das Ideal als Kunst. Köln: Benedikt Taschen Verlag 1990.

S
i
k
e

H
a
h
n
a
u