



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

Das gleichgewichtige Verhältnis:
Über den Zusammenhang zwischen
Farb- und Linientheorien von
Mondrian, Schoenmaekers und Humbert de Superville

verfasst von / submitted by

Sofie Wunsch, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Master of Arts (MA)

Wien, 2016 / Vienna 2016

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

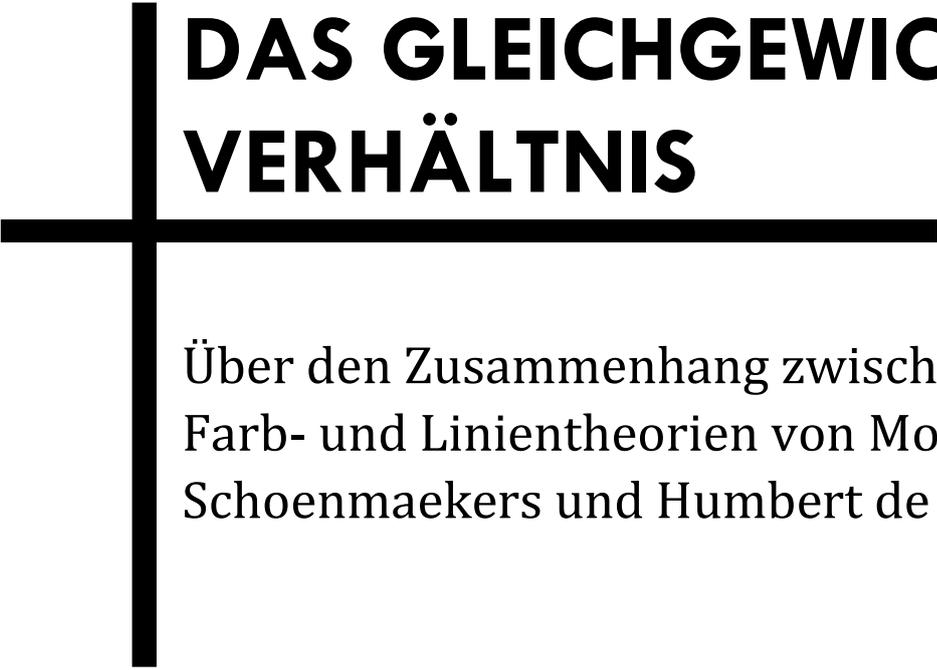
A 066 835

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Kunstgeschichte

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Raphael Rosenberg



DAS GLEICHGEWICHTIGE VERHÄLTNIS

Über den Zusammenhang zwischen
Farb- und Linientheorien von Mondrian,
Schoenmaekers und Humbert de Superville

Ich möchte mich bei meinen Eltern, Ernst und Susanne, für die Nervennahrung und Unterstützung während des Verfassens dieser Abschlussarbeit bedanken, sowie bei meiner besseren Hälfte Leo, der mir, trotz der Entfernung von rund 6600km, stets zum richtigen Zeitpunkt entweder Kratzbaum oder Ruhepol war. Auch Lili währt mein Dank, die mir bei französischsprachigen Hürden zur Seite stand. Ebenso danke ich David Humbert de Superville, Mathieu Schoenmaekers und Piet Mondrian für ihre spannenden, wenn auch oft sehr ausschweifenden Farb- und Linientheorien, denen ich mich widmen durfte. Deren Überlegungen in ihre Einzelteile zu zerlegen und aufzuarbeiten hat mir, zumindest meistens, pure Freude bereitet. Letztendlich gilt mein Dank Univ.-Prof. Dr. Raphael Rosenberg, der stets die passenden Fragen und Anmerkungen parat hatte. Diese haben sich im Endeffekt als wichtige Wegweiser während des Schreibens dieser Masterarbeit erwiesen.

INHALTSVERZEICHNIS

1. EINLEITUNG.....	1
1.1. DIE UMSTÄNDE	3
Zwischen Ästhetik, Wissenschaft & Okkultismus	3
Die Theosophische Gesellschaft & ihr Eingang in die niederländische Kunst	5
Drei Autoren und ihre Schriften	8
1.2. ZUR FORSCHUNG	10
Forschungsstand	10
Forschungsziel	12
2. DIE MITTEL DER DARSTELLUNG.....	15
2.1. ABSTRAKTION ALS NOTWENDIGKEIT	17
2.2. DIE BILDMITTEL	22
Die Linie	22
Die Farbe	26
2.3. DAS GLEICHGEWICHTIGE VERHÄLTNIS	33
Das Eine und das Andere	33
Relation als Komposition	38
Dynamik vs. Statik – oder: der rechte Winkel	42
2.4. DIE AUTOREN IN RELATION ZUEINANDER	45
3. DER BLICK AUF DAS GROSSE GANZE.....	49
3.1. ZWEI ANSÄTZE	51
Bisherige Auslegungen	51
Schoenmaekers, Mondrian & die Theosophie	57
Die Problematik mit der Theosophie als alleinige & direkte Quelle	61
Blanc, de Rochas & Co.: Supervilles Rezeption im späten 19. Jahrhundert	66
Schoenmaekers, Mondrian & Parallelen zu symbolistischen oder neo- impressionistischen Ideen	73
3.2. DIE AUTOREN IM DENKKOLLEKTIV	78
Die Gratwanderer	78
Als Denkkollektiv betrachtet	80
ANHANG.....	83
ABBILDUNGEN	83
QUELLENVERZEICHNIS	100
Abbildungsverzeichnis	100
Literaturverzeichnis	102
ABSTRACTS	107
Deutsches Abstract	107
English Abstract	107

EINLEITUNG

1 Drei Autoren, drei Theorien. Mit Schriften wie David P. G. Humbert de Supervilles Essay über bedingungslose Zeichen in der Kunst (1827), Mathieu H. J. Schoenmaekers' Überlegungen zu der eigens erschaffenen Methode der „Gestaltenden Mathematik“ (1915/16) und Piet Mondrians Darbietung der „Neuen Gestaltung“ in der Malerei (1917/18) positionierten sich diese drei Niederländer innerhalb drei unterschiedlicher Bereiche der Kunsttheorie. Sie können als Repräsentanten drei eigener Diskurse betrachtet werden: einerseits der Wirkungsästhetik der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts (Superville), andererseits einer esoterisch geprägten, philosophischen Denkmethodik (Schoenmaekers), wie auch der abstrakten Malerei des frühen 20. Jahrhunderts (Mondrian). Jeweils ein eigenes Konzept beschreibend, fallen die drei Theorien jedoch an spezifischer Stelle zusammen: die systematisch angelegte Visualisierung der Ideen weist Ähnlichkeiten untereinander auf, welche in vorliegender schriftlichen Arbeit behandelt werden. Um eine etwaige Verbindung zwischen den drei Autoren und somit drei Konzepten etablieren zu können, stellt dieses erste Kapitel in Form von kontextueller Rahmung und Überlegungen zur aktuellen Forschung den Ausgangspunkt dar.

1.1. DIE UMSTÄNDE

ZWISCHEN ÄSTHETIK, WISSENSCHAFT & OKKULTISMUS

Tessel Bauduin (2012) postuliert, dass spätestens die künstlerische Avantgarde Anfang des 20. Jahrhunderts gar nicht anders gekonnt hätte, als auf die um die Jahrhundertwende stark wissenschaftlich geprägte Periode mit ihren neuen Paradigmen zu reagieren.¹ Im Grunde standen die modernen Künstler skeptisch der Wissenschaft gegenüber, indem die meisten gegen Positivismus und der damit verbundenen „Entzauberung der Welt“ rebellierten. Dennoch hatten einige Entwicklungen innerhalb der Wissenschaft scheinbar ebenso das Potenzial inne, des Künstlers radikalen Trieb für eine neue, utopische Welt mit ihrem revolutionären Charakter zu unterstützen. Dem Interesse an „unsichtbaren“ Facetten des Lebens gingen nicht nur Kunst und Wissenschaft nach, sondern sie teilten diese Faszination auch mit Kreisen aus dem Bereich des modernen Okkultismus, wie unter anderem Linda Henderson (1995) aufzeigt.² Auch Gruppierungen aus jenem Milieu reagierten auf wissenschaftliche Entwicklungen – jedoch auch auf jene aus dem Bereich der Kunst – und betteten diese in eigene Diskurse ein.³ Die Seite der Künstler bediente sich dabei gleichermaßen an Wissenschaft und Okkultismus, indem beispielsweise Konzepte und Terminologie einem wissenschaftlichen Kontext entnommen wurden und diese, wie es beispielsweise Bauduin formuliert, „okkultisiert“ wurden.⁴

Die Idee des Künstlers als „Enthüller“ kann zurückgeführt werden auf die romantisch-symbolistische Vorstellung der Kunstschaffenden als „Seher“ mit einer stark ausgeprägten intuitiven Seite.⁵ Analog dazu existierten ebenso im Bereich des Okkulten, beispielsweise in Schriften von Édouard Schuré oder von Mitgliedern der Theosophischen Gesellschaft, sogenannte „Eingeweihte“ und „Lehrmeister“ mit Fähigkeiten zur Durchdringung der „Scheinwelt“.⁶ Parallel dazu bedienten diverse wissenschaftliche Entdeckungen diese Auffassungen: zum Beispiel entstanden durch Hertz' Nachweis elektromagnetischer Wellen

¹ Bauduin, 2012, S.24

² Henderson, 1995, S.13

³ Bauduin, 2012, S.25; auch Helmut Zander zeigt, dass esoterisch geprägte Bewegungen der Zeit um 1900 auf Neuerungen innerhalb der modernen Naturwissenschaften zurückgehen, siehe: Zander, Helmut: Höhere Erkenntnis. Die Erfindung des Fernrohrs und die Konstruktion erweiterter Wahrnehmungsfähigkeiten zwischen dem 17. und dem 20. Jahrhundert, in: Hahn, Markus / Schüttelpelz, Erhard (Hg.): Trancemedien und Neue Medien um 1900, Bielefeld 2009, S.17-55.

⁴ Bauduin, 2012, S.25

⁵ Beispielsweise nachzulesen in den Schriften diverser Kunstkritiker wie etwa Albert Aurier; Henderson, 1995, S.32

⁶ Bauduin, 2012, S.32

(1888), die Entdeckung der Röntgenstrahlen (1895) oder die Erfindung der drahtlosen Telegrafie (1900) neue Vorstellungen von Materie und Raum – nämlich als etwas außerhalb sinnlicher Wahrnehmung existierend.⁷ So fühlten sich okkulte Autoren in ihrer Annahme hochempfindlicher Phänomene außerhalb des Erkenntnisbereichs bestätigt, wenn sie sich gewisse wissenschaftliche Entdeckungen zu Eigen machten.⁸ Auch Künstler reagierten auf neue Modelle des Sehens und Kommunizierens, wobei sie im frühen 20. Jahrhundert Okkultismus und Wissenschaft als gleichwertige Wege auf der Suche nach bislang unsichtbaren Aspekten der Natur zu betrachten schienen. Gleichzeitig beschäftigte sich eine Reihe bekannter Wissenschaftler mit okkulten Strömungen, wie etwa die Mediziner Cesare Lombroso und Charles Richet, der Astronom Camille Flammarion, Physiker wie Oliver Lodge und Friedrich Zöllner, oder Parapsychologe Albert de Rochas.⁹ Okkulte Phänomene und wissenschaftliche Ergebnisse wurden mitunter miteinander verknüpft, wie etwa die Röntgenstrahlen mit Hellsehen, drahtlose Telegrafie mit Telepathie, Elektromagnetismus mit okkulten Vibration verbunden mit der Theorie des Äthers, gelegentlich auch Radioaktivität mit Alchemie.¹⁰

Im Jahr 1854 präsentierte der deutsche Mathematiker Bernhard Riemann seine Überlegungen zur n-Dimensionalität. Diese Theorie ebnete den Weg zur Idee zu bisher „unsichtbaren“ Regionen, beziehungsweise zu der sogenannten Vierten Dimension.¹¹ Auch diese fand später ihren Weg zu Überlegungen innerhalb der modernen Kunst, weil letztendlich darin die Möglichkeit der Abbildung einer „höheren“ Realität gegeben war.¹² Obwohl aus der Geometrie stammend, wurde die Vierte Dimension unter anderem innerhalb der idealistischen Philosophie in Verbindung mit Platons „Welt der Ideen“ gebracht und fand um 1900 auch im okkulten Milieu Anklang, wobei gerne die Verbindung mit Metaphysik aufgezeigt wurde.¹³ Doch war diese höhere, nicht sichtbare Realität nicht unbedingt gleichzeitig auch an okkulte Überlegungen geknüpft, wie am Beispiel der Kubisten deutlich wird. Laut Guillaume Apollinaires Interpretation in „Les Peintres Cubistes“ (1913) eröffne die Vierte Dimension einen neuen Sinn für Raum und

⁷ Henderson, 1995, S.14; Damit in Verbindung gebracht werden kann der Begriff der Synästhesie. Ein Begriff, der 1864 geprägt wurde und im Laufe des 20. Jahrhunderts in den Bereichen der modernen Theosophie und der experimentellen Psychologie salonfähig wurde; vgl. Rosenberg, 2013, S.586-591.

⁸ Henderson, 1995, S.14; Dies geschieht beispielsweise in Annie Besants und Charles Leadbeaters Schrift „Thought Forms“ (1901), in dem vorrangig Fokus auf Aura-Darstellungen und der Bedeutung derer Farben und Formen gelegt wurde.

⁹ Loers, 1995, S.11

¹⁰ Bauduin, 2012, S.35

¹¹ Bauduin, 2012, S.26

¹² Bauduin, 2012, S.30; Bauduin nennt neben dem Kubismus ebenso mit der n-Dimension konfrontierten Kunstschafter wie Francis Picabia, Marcel Duchamp, Wassily Kandinsky, František Kupka, Umberto Boccioni, Gino Severini, einen Teil der russischen Futuristen und Suprematisten, wie Theo van Doesburg und Piet Mondrian, erwähnt diese jedoch lediglich am Rande.

¹³ Bauduin, 2012, S.34f.; Wie etwa in Charles Leadbeaters Texten „Clairvoyance“ oder „The Other Side of Death“, beide um 1900 erschienen.

Räumlichkeit¹⁴, im Falle der Kubisten unterstützte dies die Überlegung zur einer vierten, *flachen* Dimension mit multipler Perspektive und der Dekonstruktion von Form.¹⁵ Wissenschaftlicher Anspruch, beziehungsweise an die Naturwissenschaften angepasste Methoden und systematische Vorgehensweisen in der Kunst waren demnach nicht unbedingt an esoterische oder spirituelle Gedanken geknüpft, doch verschwammen die Grenzen zwischen Kunst, Wissenschaft und Okkultismus an vielerlei Stellen miteinander.

DIE THEOSOPHISCHE GESELLSCHAFT & IHR EINGANG IN DIE NIEDERLÄNDISCHE KUNST

Mittlerweile gilt die 1875 in New York gegründete Theosophische Gesellschaft als prominentes Beispiel dafür, wie Kunst und Esoterik mit wissenschaftlichem Anspruch um 1900 Hand in Hand gehen konnten.¹⁶ Zu diesem Zeitpunkt genoss sie unter anderem in Holland enormen Zuwachs: so soll sie dort noch vor dem Ersten Weltkrieg über hunderttausend Mitglieder gezählt haben.¹⁷

Die auf allen Weltreligionen basierende Universallehre der Theosophie geht von der Annahme aus, dass alle Lebewesen, die Welt und der Kosmos aus einer einzigen Quelle, der „plastischen Essenz“, entstehe. Dabei wird eine unpersönliche Kraft oder Gottheit beschrieben, die sich immer wieder in Form eines evolutionären Zyklus der Menschheit offenbare.¹⁸ Ein wesentliches Merkmal der Theosophie ist die Betonung der eigenen, mystischen Erfahrung dieser „geistigen Realität“, die durch diverse okkulte Methoden erreicht werden könne, wie sie von „Lehrmeistern“ oder „Eingeweihten“ tradiert werden.¹⁹ An vielen Stellen der Lehre wird die Ähnlichkeit zu Ideen des Neo-Platonismus besonders deutlich: basierend auf der dualistischen und dynamischen Wechselwirkung von „männlicher / geistiger“ und „weiblicher / stofflicher“ Kräfte entstehe letztendlich die uns sichtbare und materielle Welt, welche es zu durchbrechen gilt, um kosmische strukturelle Verhältnisse des Lebens und Universums freizulegen. Gleichzeitig besteht inhaltliche Nähe zur Ethik der Stoa, zum Humanismus Sokrates‘ oder zu Pythagoras‘ Idee der Seelenwanderung.²⁰ Die moderne Theosophie in der Form der im späten

¹⁴ Bauduin, 2012, S.27

¹⁵ Henderson, 1995, S.19

¹⁶ Bax, 2006, S.33f.; Sixten Ringbom verwies im Jahr 1966 und in folgenden Publikationen auf den Zusammenhang zwischen Esoterik und Kunst und legte dabei den Fokus auf Kandinsky und die Theosophie. Was die Beziehung zwischen Theosophie und Mondrian betrifft, war es Robert Welsh, der als erster auf diese in einem Artikel aus dem Jahr 1971 hinwies. Die Auseinandersetzung mit einer Verbindung zwischen Kunst und Esoterik innerhalb der Forschung nahm später vor allem ab den 1980er-Jahren stark zu; vgl. Rosenberg, 2013, S.583.

¹⁷ Janssen / Joosten, 2002, S.24

¹⁸ Bax, 1995, S.33

¹⁹ Bax, 2014, S.23

²⁰ Bax, 2014, S.24

19. Jahrhundert gegründeten und teilweise neu ausgerichteten Gesellschaft, welche der Strömung des Okkultismus zugerechnet wird, griff auf viele Denkmuster der alten Tradition der Esoterik zurück, erweiterte sie jedoch um orientalische oder asiatische Denkbilder.²¹ Mitgründerin der Gesellschaft war Helena Blavatsky, die ihr Wissen über Kulturen aus indischer Tradition in ihren schriftlichen Ausführungen miteinfließen ließ.²² Ihre Schriften „Isis Unveiled“ („Isis entschleiert“, 1877) und „The Secret Doctrine“ („Die Geheime Lehre“, 1888) wurden innerhalb kürzester Zeit in mehrere Sprachen übersetzt und auch von diversen Künstlern gelesen, darunter Max Beckmann, Wassily Kandinsky oder Piet Mondrian.²³ Die Gründung der Theosophischen Gesellschaft in New York galt ebenso als Neupositionierung der okkulten Strömung, unter anderem erkennbar durch den wissenschaftlichen Anspruch, der ab dann verdeutlicht wurde und altes esoterisches Wissen legitimieren und mit Autorität ausstatten sollte. So versuchte Blavatsky in beiden Schriften esoterische Kosmologie und Naturwissenschaft in Einklang zu bringen und knüpfte dabei teilweise an Philosophen der Aufklärung an, die die kosmischen Ordnungsprozesse rational zu begründen versuchten.²⁴

In den Niederlanden im Bereich der Künste galt die Theosophie vor allem im Zeitraum 1890 – 1930 als besonders salonfähig. Es sei angemerkt, dass sich der „Einfluss“ der Theosophie auf die Kunst sehr unterschiedlich ausdrücken konnte, weshalb von einer konkreten „theosophischen Kunst“ nicht die Rede sein kann. Viele theosophische Denkbilder wurden anfangs speziell von Architekten und Kunstgewerblern aus der sogenannten „Nieuwen Kunst“, der niederländischen Variante des Jugendstils, aufgenommen.²⁵ Viele Persönlichkeiten aus jenen Kreisen sind der Theosophischen Gesellschaft früher oder später beigetreten, besonders aus dem Umfeld der Architekturgenossenschaft „Architectura et Amicitia“, wie Karel de Bazel oder Mathieu Lauweriks. Diese wiederum trugen Inhalte der Gesellschaft nach außen, indem sie diese in von ihnen abgehaltenem Unterricht an Kunstgewerbeschulen verbreiteten.²⁶ Die Auseinandersetzung mit theosophischen Ideen verlagerte sich spätestens 1912 auf die Malerei: laut Marty Bax spielte dabei die große damals stattfindende Amsterdamer Kandinsky-

²¹ Bax, 2015, S.130

²² Bax, 2014, S.25; Blavatsky sah im Buddhismus und Hinduismus ältere Versionen als jene im Westen, deswegen ist die „Geheime Lehre“ auch mit Sanskrit-Begriffen durchzogen. So nennt sie dort den Ur-Brunnen von allem „das Eine“, „das Universale“ oder „Brähma“, eine kosmische Einheit bezeichnend. Ebenso wurde in späterer Folge das Hauptquartier der Theosophischen Gesellschaft nach Tibet verlagert.

²³ Bax, 2014, S.22

²⁴ Bax, 2014, S.24f.

²⁵ In der Forschung wird dabei grob zwischen dem fließenden und floralen Jugendstil eines Jan Toorops oder Johan Thorn Prikkers, und dem nüchternen, geometrischen aus dem Bereich der Architektur und des Kunstgewerbes unterschieden, wobei speziell letztgenannte Variante dem theosophischen Gedankengut nahe stand.

²⁶ Bax, 1995², S.282

Ausstellung und das Aufkommen des Expressionismus eine wesentliche Rolle.²⁷ Jedoch fand bereits 1904 die „Erste Ausstellung der bildenden Künste und des Kunstgewerbes von Mitgliedern der Theosophischen Gesellschaft in den Niederlanden und Belgien“ statt, bei jener auch der Malerei Aufmerksamkeit geschenkt wurde. Darunter befanden sich Werke L. Lamberts mit Aura-Darstellungen, die von Werken wie „Thought Forms“ (1901) und „Man Visible and Invisible“ (1902) Charles Leadbeaters und Annie Besants, zwei um die Jahrhundertwende populäre Theosophen, angeregt worden waren.²⁸ Die Maler bekamen schon ab den 1890er-Jahren Interesse an einer Mitgliedschaft der Gesellschaft, darunter zum Beispiel Carl Knauff, Frans Stamkart oder Max Brück – allesamt Studienkollegen und Bekannte Piet Mondrians, der ihnen 1909 mit seinem Beitritt folgte.²⁹ Amsterdams Status als theosophisch-künstlerisches Zentrum, wurde im Zeitraum 1911 – 1913 durch diverse Umbrüche und Abspaltungen innerhalb der Theosophischen Gesellschaft in unterschiedliche Städte wie Utrecht, Rotterdam, Den Haag und der Region Het Gooi mit den Gemeinden Laren oder Blaricum aufgeteilt.

Zur Etablierung der modernen Theosophie trugen um 1900 unter anderem spekulative Philosophen der Aufklärung bei, wie beispielsweise Baruch de Spinoza oder Gottfried Wilhelm Leibniz.³⁰ Ihre Arbeiten enthalten wesentliche Merkmale der traditionellen Theosophie: So kombinierte Spinoza in seiner Abhandlung „Ethica. Ordine geometrico demonstrata“ (1677) streng rationalistische Argumentation mit spirituell-spekulativen Theorien über die mathematische Ordnung des Kosmos.³¹ Speziell in den Niederlanden des späten 19. Jahrhunderts wirkte Spinozas Philosophie und kreierte ein Klima, in dem die moderne Theosophie Wurzeln schlagen konnte, indem sie versuchte, den Okkultismus aus alter Tradition mit wissenschaftlichem Anspruch zu verbinden und verstärken. Das niederländische „Revival“ Spinozas, verpackt in Diskurse der Theosophischen Gesellschaft, bildete zumindest teilweise den geistigen Hintergrund des Philosophen Mathieu H. J. Schoenmaekers‘ und des Malers Piet Mondrians – immerhin wird Spinoza bei beiden zumindest einmal in ihren theoretischen Auseinandersetzungen zu Weltbild und abstrakter Malerei aus den 1910er-Jahren als Referenzpunkt angegeben.

²⁷ Bax 1995², S.283;

²⁸ Bax 1995², S.291; Charles Leadbeater und Annie Besant werden an späterer Stelle dieser schriftlichen Arbeit noch genauer betrachtet.

²⁹ Bax 1995², S.290

³⁰ Bax, 2014, S.24; Leibniz und Spinoza bildeten später für viele deutsche idealistische Philosophen und Naturphilosophen zu Beginn des 19. Jahrhunderts die Basis, wobei deren Theorien auf eigene Art und Weise weitergeführt wurden, wie etwa bei Johann Gottlieb Fichtes Ur-Ich, oder bei Arthur Schopenhauer.

³¹ Bax, 2014, S.24; Marty Bax nennt hier als Referenzpunkte Leibniz` „Mondadologie“ (1714) oder Spinoza, wenn er Gott und Natur als Substanz allen Daseins darstellt.

DREI AUTOREN UND IHRE SCHRIFTEN

Mathieu H. J. Schoenmaekers (*1875 in Maastricht, †1944 in Laren) studierte Theologie und Philosophie in Rom, wo er zum römischkatholischen Priester geweiht wurde.³² Er wandte sich später von der Kirche ab und genoss in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts hohes Ansehen als religiöser Denker, der seine eigene philosophische Methode entwickelt hatte, welche er in zahlreichen Artikeln und Büchern immer wieder neu formulierte und weiterentwickelte.³³ Den Kern seiner Überlegungen bildete stets die Idee von universalen Relationen von Gegenteilen, die in seinen beiden Schriften „Het Nieuwe Wereldbeeld“ („Das Neue Weltbild“, 1915, Abbildung 1) und „Beginselen der Beeldende Wiskunde“ („Prinzipien der Gestaltenden Mathematik“, 1916, Abbildung 2) anhand spezifischer mathematischer Linienkonstellationen am deutlichsten ausgetragen wurde. Anders Piet Mondrian (*1872 in Amersfoort, †1944 in New York), der als Maler eine beachtliche, weil langwierige künstlerische Entwicklung hinlegte. Sein „Reifen“ verlief von Landschaftsmalerei der Haager Schule über Ausflüge in den Bereich des Symbolismus, Neo-Impressionismus, Fauvismus, über den französischen Kubismus letztendlich zu seiner „eigenen“ abstrakten Kunst der „Neuen Gestaltung“, einer visionären Kunst der Zukunft, die ebenso die Geburtsstunde der Künstlergruppierung De Stijl um Mondrian markierte. Doch vor der praktischen Umsetzung veröffentlichte der Künstler im Zeitraum 1917 bis 1918 seine theoretischen Überlegungen zur Neuen Gestaltung als Malerei streng an Regeln einer selbst entwickelten, allgemeingültigen Farb- und Linientheorie gebunden. Dies geschah in Form des im „De Stijl“-Magazin sukzessiv publizierten Aufsatzes „De Nieuwe Beelding in de Schilderkunst“ („Die Neue Gestaltung in der Malerei“, 1917/18, Abbildungen 3 und 4).³⁴

Sowohl in den Büchern Schoenmakers' als auch im Text Mondrians lassen sich von der Theosophischen Gesellschaft geprägte Ideen (z.B. im Sinne eines Rückgriffs auf Spinoza als „wissenschaftliche Fundierung“) wiederfinden. Jeweils so umformuliert und angepasst, dass sie die Methodik der „Positiven Mystik“ oder der „Gestaltenden Mathematik“ eines Schoenmaekers',³⁵ beziehungsweise die malerische Umsetzung der abstrakten „Neuen Gestaltung“ eines Mondrians im Lichte einer spezifischen Weltanschauung rechtfertigten. Eine Anschauung, die darauf abzielte, dem Universalen, dem Absoluten und Wahrhaftigen Ausdruck

³² De Jager / Matthes, 1992, S.26f.

³³ De Jager / Matthes, 1992, S.11

³⁴ Der Text stellt den Startschuss für viele weitere schriftliche Ausführungen Piet Mondrians dar. Bis an sein Lebensende soll er seine Überlegungen zur Neuen Gestaltung immer wieder überdenken und überarbeiten.

³⁵ Beide Begrifflichkeiten bezeichnen ein und dieselbe Denkmethode – während Schoenmaekers um 1911 noch von „Christosophie“ spricht, nennt er die Methode 1915 „Positive Mystik“, ab 1916 „Gestaltende Mathematik“.

zu verleihen – und dies sowohl mit wissenschaftlichem Anspruch als auch mit dem Beigeschmack der Idee über das radikal Neue der Avantgarde zu Beginn des 20. Jahrhunderts.

Vor einem gänzlich anderen Kontext ist der Dritte im Bunde zu betrachten. David P. G. Humbert de Superville (*1770 in Den Haag, †1849 in Leiden), frankophoner Künstler und Theoretiker aus den Niederlanden, veröffentlichte – rund 90 Jahre vor dem Erscheinen Schoenmaekers' und Mondrians Schriften – sein „Essai sur les Signes inconditionnels dans l'Art“ („Essay über die bedingungslosen Zeichen in der Kunst“, 1827, Abbildung 5).³⁶ Er ist im Bereich der Wirkungsästhetik der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts anzusiedeln, wenn er mit seiner Theorie die Verbindung zwischen allgemeingültiger „Zeichen“ und subjektiven Gemütszuständen aufzuzeigen versuchte. Ähnlich wie Quatremère de Quincy, Flaxman, Blake oder Goethe hielt er an den idealistischen, erzieherischen Zielen des aufklärerischen Humanismus fest, und wollte mit seinen Überlegungen eine neue, formale Sprache für die moderne Ära konstruieren.³⁷ Seine „Zeichen“ handhabte er in Form von Linienschemata als expressives Vokabular, eingebettet in einer systematischen und allgemeingültigen Theorie von Wahrnehmung, basierend auf der Physiologie der unterschiedlichen menschlichen Gefühle.

Womöglich erscheint es im ersten Moment verwunderlich, Superville und sein Essay heranzuziehen, wenn er doch den wie bisher aufgezeigten zeitlichen Kontext, geprägt durch Wechselwirkungen zwischen Kunst, Esoterik und wissenschaftlichem Anspruch um 1900 nicht mit Schoenmaekers und Mondrian teilte. Prinzipiell sehen wir uns konfrontiert mit *drei* unterschiedlichen Autoren mit ebenso unterschiedlichen Theorien zu Wirkungsästhetik, zu den Bereichen der Philosophie und Theologie oder etwa zu Abstraktion in der Kunst innerhalb des ersten Viertels des 20. Jahrhunderts. Doch ein tiefergehender Blick auf die Schriften Supervilles, Mondrians und Schoenmaekers' lässt starke Parallelen der drei Konzepte untereinander erkennen, wenn es nämlich um die *visuelle Umsetzung* der jeweiligen Überlegungen geht. Allen drei Autoren schien es ein Anliegen zu sein, ihre Theorie bildlich darzustellen, ein spezifisches Schema zu errichten, und dabei eine konkrete Anweisung dieser visuellen, vor allem aber *absoluten* Transformation vorzulegen. Sowohl bei Superville als auch bei Schoenmaekers lassen sich dabei zahlreiche selbst ausgeführte Illustrationen zu den niedergeschriebenen Gedanken finden, bloß bei Mondrian enthält die Schrift reine Beschreibungen. Dennoch stellt sich die Frage, wie es zu solch augenscheinlichen Parallelen hinsichtlich der Bildmittel kommen kann, denn in allen drei Szenerien agieren dieselben Protagonisten: die *abstrahierte Farbe*, die *abstrahierte Linie* in Form der Vertikalen und Horizontalen, sowie die *ideale Relation*.

³⁶ Die Schrift erfuhr bis 1832 Erweiterungen und Überarbeitungen durch Superville. Das Grundkonzept der Linienkonstellationen, wesentlicher Bestandteil dieser vorliegenden schriftlichen Arbeit, blieb jedoch bestehen, weswegen genannte Änderungen nicht weiter von Relevanz sind.

³⁷ Stafford, 2011, S.189

1.2. ZUR FORSCHUNG

FORSCHUNGSSTAND

Versucht man, die Ähnlichkeiten der drei Schemata untereinander aufzuarbeiten, so stößt man in der bisher publizierten Forschungsliteratur auf spärliche Ergebnisse. Genannt werden die drei Autoren gemeinsam lediglich dann, wenn mögliche „Inspirationsquellen“ Piet Mondrians für seine Neue Gestaltung aufgezeigt werden.³⁸ Der Großteil der Fachliteratur fokussiert dabei entweder auf die Verbindung „Mondrian-Schoenmaekers“, oder „Mondrian-Superville“, eine mögliche Verbindung zwischen allen dreien wurde bisher kaum angenommen. Möglicherweise hängt diese Problematik unter anderem damit zusammen, dass im Gegensatz zur mittlerweile umfassenden Auseinandersetzung mit Mondrian verhältnismäßig wenige Überlegungen zu den theoretischen Schriften der beiden anderen Autoren vorgelegt wurden. So gelten als relevanteste Schriften über Humbert de Superville und seine Theorie nach wie vor Cornelia de Haas mit ihrer Dissertation „David Pierre Giottin Humbert de Superville. 1770-1849“ (1941) und Barbara Stafford mit „Symbol and Myth: Humbert de Superville's Essay on Absolute Signs in Art“ (1979). Zu Mathieu Schoenmaekers wurde bisher lediglich im niederländischen Sprachraum geforscht, in diesem Bereich nehmen wohl Henk de Jager und Hendrik G. Matthes mit „Het beeldende Denken. Leven en werk van Mathieu Schoenmaekers“ (1992) die Hauptrolle ein.

Hans Ludwig Jaffé zeigt in „De Stijl. 1914-1931, The Dutch Contribution to Modern Art“ (1956) erstmals den Einfluss Mathieu Schoenmaekers' auf De Stijl auf, während sich seine Nachfolge damit beschäftigte, Mondrians Interesse an Schoenmaekers' Theorie und damit verbunden der Theosophischen Gesellschaft mit Helena Blavatsky aufzuzeigen, wie es beispielsweise Michel Seuphor in „Piet Mondrian. Sa vie, son œuvre“ (1956), Carel Blotkamp in „Mondrian. Destructie als kunst“ (1994), Yves-Alain Bois in „The Iconoclast“ (1995)³⁹ oder Marty Bax in zahlreichen ihrer Publikationen⁴⁰ unternehmen. Der Bezug zwischen Piet Mondrian und Humbert de Superville wird dabei weit weniger besprochen, bei den zentralen Autoren innerhalb der Forschung sind vor allem Herbert Henkels und seine Texte „Mondrian in seinem Atelier“ (1980) und „Piet Mondrian in het Haags Gemeentemuseum“ (1985) zu nennen, in denen der Kunsthistoriker erstmals einen Bogen von Mondrian zurück auf Humbert de Superville spannt.

³⁸ Es sei an dieser Stelle angemerkt, dass Mondrian sowohl Schoenmaekers als auch Superville in seinem Text über die Neue Gestaltung namentlich nennt, wenn auch nur am Rande.

³⁹ Genannte Autoren erweisen sich neben Harry Holtzman, Martin S. James, Hans Janssen, Joop Joosten, Robert Welsh oder Michael White zu den heute relevantesten Mondrian-Forschern.

⁴⁰ Unter anderem „Die Theosophische Gesellschaft“ (1995), „Het web der schepping. Van Lauweriks tot Mondriaan. Theosofie en Kunst in Nederland“ (2006) oder „Piet Mondrian. Theosofie und Abstraktion“ (2014)

In seiner Nachfolge stehen unter anderem Jan Bank und Maarten van Buuren mit ihrem Beitrag „1900. Hoogtij van burgerlijke cultuur“ (2000), wenn sie an Henkels anknüpfen und darüber hinaus die einzigen Autoren darstellen, die ansatzweise einen Kontext für einen möglichen Zusammenhang zwischen allen drei Autoren konstruieren und somit die Verbindung „Superville–Schoenmaekers–Mondrian“ anklingen lassen.

Eine genauere und vor allem kritische Auseinandersetzung mit den Überlegungen und Ideen der eben genannten AutorInnen wird an späterer Stelle mehr Platz eingeräumt, wenn es darum geht, bisherige Deutungen zu hinterfragen und in neues Licht zu rücken, da manche der bisherigen Ergebnisse zu vage, einseitig oder gar festgefahren erscheinen. Aus diesem Grund wird auch das größere Umfeld und der zeitliche, kunst- und kulturhistorische Kontext von Schoenmaekers und Mondrian beleuchtet, um etwaige Verbindung zu einer Wiederentdeckung Supervilles Schrift um 1900 zu rekonstruieren. An dieser Stelle werden Tessel Bauduins Artikel „Science, Occultism and the Art of the Avant-Garde in the Early Twentieth Century“ (2012), oder Linda Hendersons Beitrag „Die moderne Kunst und das Unsichtbare. Die verborgenen Welten und Dimensionen des Okkultismus und der Wissenschaften“ (1995) herangezogen, die sich vor allem mit der Verbindung zwischen Avantgardekunst des frühen 20. Jahrhunderts mit Strömungen des Okkultismus und der gleichzeitigen „Verwissenschaftlichung“ beschäftigen. Um die Verbindung mit Humbert de Supervilles zu erarbeiten, soll zeitlich noch weiter zurückgegriffen werden, nämlich auf das 19. Jahrhundert, insbesondere Bezug nehmend auf bestimmte Kunstströmungen, mit dem Fokus auf Farb- und Linientheorien. Dies wurde unter anderem in Joshua Taylors „Nineteenth-Century Theories of Art“ (1989), Henri Dorras „Symbolist Art Theories. A Critical Anthology“ (1995), Dee Reynolds „Symbolist Aesthetics and early Abstract Art. Sites of Imaginary Space“ (1995), John Gages „Color and Meaning. Art, Science and Symbolism“ (2000), Raphael Rosenbergs „Die Geschichte der ästhetischen Linientheorie“ (2007) oder Franz Kaisers „Mondrian und die Analytik der Farbe“ (2014) behandelt, stets in der Hinsicht auf die Entwicklung der abstrakten Malerei.

Aus der Forschungsliteratur ergeben sich dabei zwei Erklärungsansätze, die zwei unterschiedliche Tendenzen ausmachen, von jenen sowohl Mathieu Schoenmaekers als auch Piet Mondrian hinsichtlich ihrer Bildmittel der Farbe, Linie und „Relation“ geschöpft haben könnten: nämlich einerseits jener der Theosophischen Gesellschaft und, andererseits, jener der Farb- und Linientheorien des späten 19. Jahrhunderts, innerhalb welcher Humbert de Superville ein „Revival“ erfuhr. Der theosophisch geprägte Ansatz dominiert an dieser Stelle die Forschungsliteratur und lässt wenig Platz für die Einordnung Supervilles. Es erscheint mir problematisch, dass beide Seiten bisher nicht im gleichen Maße bearbeitet wurden, da dadurch im Umkreis der Wiederentdeckung von Supervilles Essay bisher kaum Verbindung zu

Schoenmaekers und Mondrian aufgebaut wurde. Eine Lücke in der Literatur, welche mit dieser Arbeit ansatzweise geschlossen werden soll.

FORSCHUNGSZIEL

Die vorliegende schriftliche Arbeit beleuchtet den Umstand, dass drei visuelle Darstellungsweisen dreier Autoren mit unterschiedlicher Positionen innerhalb der Kunsttheorie und -geschichte an vielerlei Stellen weitgehend deckungsgleich ausfallen. Der vermeintliche Zusammenhang zwischen Schoenmaekers und Mondrian wurde dabei bereits diskutiert, doch dabei stellt sich die Frage der Eingliederung Humbert der Supervilles, die in der bisherigen Forschungsliteratur kaum besprochen wurde. Besteht ein weitaus gravierender Einfluss Supervilles Essay auf die Entstehung der Texte Schoenmaekers' und Mondrians als bisher vermutet? Wenn ja, wie kann dieser Umstand kunsthistorisch erfasst, gedeutet und in ein größeres Ganzes eingebettet werden?

Hauptaugenmerk der Auseinandersetzung soll dabei auf den Darstellungsmitteln der Farbe, Linie und "Verhältnisbildung" liegen, wie sie in „De Nieuwe Beelding in de Schilderkunst“, „Het Nieuwe Wereldbeeld“, „Beginselen der Beeldende Wiskunde“ und dem „Essai sur les Signes Inconditionnels dans l'Art“ beschrieben wurden.⁴¹ Darüber hinaus sollen die Kreise, in denen sich sowohl Schoenmaekers als auch Mondrian bewegten, erweitert und genauer betrachtet werden, um mehr als einen strikt theosophischen Einfluss auf die Entstehung ihrer Theorien zuzulassen. Es geht dabei jedoch auch nicht darum, Superville als *die eine* Quelle für Schoenmaekers' und Mondrians Bildmittel auszuzeichnen. Vielmehr wird eine pluralistische Interpretation bevorzugt, die eine Verbindung zwischen den Autoren nicht rein über das Individuum fest macht, sondern auch über die Wechselwirkungen zwischen Wissenschaft, Kunst und Okkultismus aufbaut. Dabei wird die Entwicklung einer Weltanschauung oder eines „Denkstils“ nach Ludwik Fleck (1980) in die Erklärung der Verbindung zwischen den drei Autoren miteinbezogen:

⁴¹ Im Falle der Neuen Gestaltung Piet Mondrians wird im Laufe dieser Arbeit ebenso auf frühere theoretische Auseinandersetzungen Mondrians zurückgegriffen. Dabei handelt es sich ausschließlich um damals noch unveröffentlichte Briefe und seine beiden Notizbücher aus dem Zeitraum 1912-1914, die erstmals durch Robert Welsh und Joop Joosten in „Two Mondrian Sketchbooks. 1912-1914“ (1969) veröffentlicht wurden. Der Rückgriff auf diese frühen verschriftlichen Gedanken erscheint mir als relevant, da sie allesamt als stetes Zusammentragen der Mondrian'schen Ideen gelten, welche in „De Nieuwe Beelding in de Schilderkunst“ aus dem Jahr 1917/18 erstmals zu einer fundierten Kunsttheorie zusammengefasst wurden.

„Ein Denkprinzip, das mehr Einzelheiten und mehr zwangsmäßige Kopplungen wahrzunehmen erlaubt, verdient [...] den Vorzug. Ich glaube, die hier verwendeten Prinzipien machen manche vernachlässigte Beziehung sichtbar und untersuchbar.“⁴²

Ein solcher pluralistischer Ansatz berücksichtigt mehrere parallele Möglichkeiten zwischen dem späten 19. Jahrhundert und dem Zeitpunkt der Veröffentlichung der besagten Schriften, von denen Schoenmaekers und Mondrian zu eigenen Überlegungen und Ausformulierungen hinsichtlich der Farbe und der Linie angeregt wurden – sowohl die Theosophische Gesellschaft als auch Humbert de Superville können als zwei dieser Möglichkeiten betrachtet werden. Demnach soll diese Masterarbeit darüber hinaus den Versuch darstellen, beide Erklärungsansätze, wie sie in der Forschung erscheinen, miteinander zu vereinen. Nach einer Auseinandersetzung mit spezifischen Textstellen in Kapitel 2, „Die Mittel der Darstellung“, soll im darauffolgenden Kapitel „Der Blick auf das große Ganze“ bisherige Forschungsliteratur genauer hinterfragt, der Schnittpunkt der Theorien der drei Autoren und damit auch die Stellung Supervilles gedeutet, als auch letztendlich die Frage nach erkenntnistheoretischer Argumentation des Forschungsergebnisses aufgeworfen werden.

⁴² Fleck, 1980, S.34

DIE MITTEL DER DARSTELLUNG

2 Im Zuge der Handhabung der Bildmittel erscheint der Vorgang der Abstraktion sowohl bei David Humbert de Superville als auch Mathieu Schoenmaekers und Piet Mondrian als Notwendigkeit. Im Zentrum stehen dabei die Linie und die Farbe in ihrer Grundform, um sie in ihrem „reinsten“ Stadium erscheinen zu lassen. Sie werden bei allen drei Autoren an strenge Bedingungen geknüpft, am relevantesten dabei erweist sich jedoch das *Verhältnis* der einzelnen Bildkomponenten zueinander. Ausgehend von einer gewissen Affinität zu dualistischem Denken stellen die drei Autoren bestimmte Oppositionen im Leben fest: allgegenwärtige Gegensätze, welche es mittels spezifischer Relationsbildung zu neutralisieren gilt. So auch in der Veranschaulichung des jeweiligen theoretischen Systems, bei dem sich Superville, Schoenmaekers und Mondrian gleichermaßen bestimmter Darstellungsmittel bedienen. Folgendes Kapitel soll anhand Gegenüberstellung diverser Textpassagen zu spezifischen Aspekten und Fragestellungen innerhalb der grundsätzlich unterschiedlichen Theorien aufzeigen, dass es immer um das Eine geht; nämlich um die exakte Relation von vertikaler und horizontaler Linie als Mittel zum Zweck. Das Ziel dabei: universaler Ausdrucksgehalt der „Einheit von Gegensätzen“.

2.1. ABSTRAKTION ALS NOTWENDIGKEIT

» Das Leben des heutigen, kultivierten Menschen kehrt sich langsam vom Natürlichen ab: es wird mehr und mehr ein abstraktes Leben. «¹

Mit diesem Satz eröffnet Piet Mondrian seine im Magazin „De Stijl“ publizierte Kunsttheorie „De Nieuwe Beelding in de Schilderkunst“ im Jahr 1917. Ein „abstraktes Leben“ meint hier ein geistiges und spirituelles. „Das Abstrakte“, gleichzeitig von dem niederländischen Künstler als „das Universale“ bezeichnet, meint das vom Materiellen und vom Irdisch-Natürlichen Gelöste und Freie. Mondrian spielt bereits hier auf das Ziel seiner künstlerischen Vision an: die Evolution des modernen Menschen zu einer ursprünglichen Einheit und Harmonie. Der Mensch wird von ihm als „Einheit von Körper, Seele und Geist“² bezeichnet, ausgestattet mit einem bewusst gewordenen Drang nach dem Absoluten, Wahren und Schönen. Mit jenem Prinzip der Evolution folgt Mondrian auf den ersten Blick dem theosophischen Weltbild einer Helena Blavatsky, verlagert jedoch seine Ausführungen auf eine kunsttheoretische Ebene. Die auf das spirituelle Lebensgefühl ausgelegte „Abstraktion“ habe den Ursprung in der abstrakten *Kunst*. Genauer gesagt in Mondrians Kunst der Neuen Gestaltung: als Ankünderin und Wegweiserin für die geistig geprägte Zukunft des Menschen sei zunächst die Malerei als Ausdruck des Absoluten und Wahren betrachtet³, bis zu jenem Punkt der Entwicklung, wenn Kunst und Leben zusammengeführt und zu einer Einheit werden. Erst dann könne das Universale in den Menschen und die Gesellschaft selbst eindringen. Schon in einem seiner Notizbücher um 1914 hält Mondrian fest:

¹ Mondrian, 1917¹, S.2; „Het leven van den huidige, gecultiveerde mensch keert zich langzamerhand van het natuurlijke af: het wordt al meer en meer een abstract leven“

² ebd.

³ ebd., S.3; Piet Mondrian stellt die Malerei allen anderen Künsten (wie Architektur oder Bildhauerei) voran. Sie sei „frei“, „konsequent“ und am wenigsten von allen Künsten an das „Alte“ gebunden.

» Um sich dem Geistigen in der Kunst anzunähern, nimmt man so wenig Realität wie möglich, da Realität dem Geistigen gegenübersteht. Deswegen ist es logisch erklärt, dass man die Grundformen nimmt. Da diese abstrakt sind, entsteht eine abstrakte Kunst. Kunst muss über der Realität stehen – Kunst muss über dem Menschlichen sein. [...] Wenn Kunst über dem Menschlichen ist, kultiviert sie das übermenschliche Element im Menschen, und damit ist die Kunst, wie der Glaube, ein Mittel zur Evolution der Menschheit.«⁴

Die Neue Gestaltung mit ihren „Grundformen“ sieht Mondrian als logische Konsequenz aller vorangegangenen Kunststile und der Entwicklung der Zerlegung und Dekonstruktion des Bildraums.⁵ Als direkten Vorgänger nennt der Künstler den französischen Kubismus. Bei diesem käme es zwar schon ansatzweise zu einer, für Mondrian angemessenen Abstrahierung, trotzdem bleibe man an der Natürlichkeit hängen: das „Ding“ bleibe immer noch „Ding“. In der Neuen Gestaltung soll nun die vollständige Abstraktion als Stil mit strikten Vorgaben und Bedingungen eingesetzt werden, um das Universale zum Vorschein zu bringen. Ziel ist das Zurückführen auf den Kern aller Dinge und dies „in einer sauber ästhetisch gestaltenden [...] Erscheinung“.⁶ Ästhetisch sei Mondrians neue Malerei letztendlich wegen des vom Künstler erschaffenen „Verhältnisses“ im Zuge der Abstraktion. Dieses sei „exakt“, „mathematisch“ und das „Essentielle an Schönheitsergriffenheit“.⁷

Die Befürwortung mathematischer und deswegen „wissenschaftlicher“ Bildmittel finden sich ebenso in Mathieu Schoenmaekers Schriften „Het Nieuwe Wereldbeeld“ von 1915 und „Beginselen der beeldende Wiskunde“ von 1916. Darin beschreibt der niederländische Philosoph im Gegensatz zu Mondrian weniger eine neue Kunst, als vielmehr seine eigens entwickelte Methodik der „Positiven Mystik“, welche er in seinem 1916 erschienenen Werk auch „Gestaltende Mathematik“ benennt. Ähnlich der Vorgangsweise der malerischen Abstraktion Mondrians erläutert Schoenmaekers, dass es die Aufgabe des positiven Mystikers sei, universale Relationen unserer Welt durch Verallgemeinerung und Zurückführung auf Grundfiguren

⁴ Joosten / Welsh, 1969, S.131; „Om 't geestelijke te benaderen in kunst, neemt men zoo min mogelijke realiteit, omdat realiteit tegenover 't geestelijke staat. Zoo is 't logisch verklaart dat men neemt de grondvormen. Daar deze abstract zijn, onstaat er een abstracte kunst. Kunst moet boven realiteit zijn – kunst moet boven menscheijk zijn. [...] Als kunst boven menscheijk is, cultiveert zij 't bovenmenscheijk element in den mensch, en is de kunst, evenvals de godsdienst, een middel tot evolutioneeren der menscheid“

⁵ Mondrian, 1917¹, S.3

⁶ ebd., S.2

⁷ Mondrian, 1918¹, S.29; An dieser Stelle verweist Mondrian in einer Fußnote auf Aristoteles. Dieser setzte das Abstrakte mit dem Mathematischen gleich.

sichtbar zu machen. Jene Relationen seien letztendlich auf das Ur-Verhältnis von „Innerlichkeit“ und „Äußerlichkeit“ zurückzuführen, welches – wie auch bei Mondrian betont – ein *exaktes* sei.⁸ Damit sei das beste Mittel dieser Verbildlichung die konkrete Bildsprache der Mathematik.

In einem kurzen Abschnitt, in dem sich Schoenmaekers auch der Kunst widmet, stellt er dem Leser und der Leserin die Frage, ob die Positive Mystik denn auch in der scheinbar intuitiven und subjektiven Kunst ausgedrückt werden könne, wenn seine Methode doch von einem mathematischen und somit objektiven Wesen geprägt sei. Sogleich beschreibt er das Potential der Kunst in Verbindung mit der Gestaltenden Mathematik als spirituellen und mystischen Ausdrucksträger. Schoenmaekers beschreibt die Abstraktion im Bereich der Kunst als *Stil*:

» Sie [Anm.: die Positive Mystik] schafft in der Kunst was wir, im strikten Sinne, >Stil< nennen. Der >Stil< in der Kunst ist: das Allgemeine trotz des Besonderen. Durch den Stil wird die Kunst im allgemeinen Kulturleben eingesetzt. Stil ist allgemein gültige, mystische Lebensäußerung [...] «⁹

Auf den „Drang“ nach Abstraktion, um wahre und universale Ur-Formen freizulegen, trifft man auch schon in Humbert de Supervilles Schrift „Essai sur les Signes inconditionnels dans l'Art“ aus dem Jahr 1827. Superville beschreibt eine Entwicklung des Menschen zu einem neuen „Selbstbewusstsein“, welches Gott, Himmel und Erde vereinen würde, „[...] um sich schließlich zu einem Menschengeschlecht mit Gewissen seiner selbst und einer primitiven Intelligenz zu erheben [...]“.¹⁰ Der Mensch als höchstes aller Lebewesen erhalte durch seinen „in den Himmel gerichteten Blick“ die vage und abstrakte Idee von sowohl Größe als auch Unendlichkeit und trage in sich selbst die Fundamente des Kosmos.¹¹ Diesen reduziert Superville unter anderem auf die vier geometrischen Grundfiguren des Kreises, des Quadrats, des Parallelogramms (oder Rhombus) und des Dreiecks.¹²

Genau wie es später Schoenmaekers und Mondrian tun werden, konzentriert sich Superville 1827 in seinem Text auf die Errichtung und Rechtfertigung eines bestimmten und vor allem allgemeingültigen Systems, dessen Funktion es ist, Ursprung und Kosmos visuell zu offenbaren.

⁸ Schoenmaekers, 1916, S.27

⁹ Schoenmaekers, 1915, S.32; „Zij scheidt in de kunst wat we, in strikten zin, ‚stijl‘ noemen. De ‚stijl‘ is in de kunst: het algemeene ondanks het bijzondere. Door den stijl wordt de kunst ingeschakeld in het algemeene cultuurleven. Stijl is algemeen geldende, mystische levensuiting [...]“

¹⁰ Superville, 1827, S. 19

¹¹ ebd.

¹² ebd., S.20f.; Wobei der Kreis hierbei von Superville als am „wenigsten ästhetisch“ und das Dreieck als am „meist ästhetischen“ beschrieben wird.

Superville gelangt über unterschiedliche und ausdrucksstarke „Vokabel“ zu jenem System, welches in erster Linie zur Erfassung einer neuen Theorie von Wirkungsästhetik dient. Sein Schema bietet Lesbarkeit der menschlichen Physiognomie, dessen Vokabular jedoch nicht nur auf die subjektive und psychische Verfassung eines Menschen verweisen soll, sondern darüber hinaus als universale, „wahre“ Symbole allumfassende Phänomene, über das individuelle Empfindungsvermögen hinausgehend, repräsentieren und enthüllen sollen.¹³

Im Mittelpunkt Humbert de Supervilles Ausführungen steht eine Reihe von Linienkonstellationen. Auf der Suche nach tieferliegenden Strukturen und Relationen in der Natur wird sein darauf basierendes Schema im Zuge seines Textes – ausgehend vom menschlichen Körper – auf Tier- und Pflanzenwelt, sowie auf alte Mythen, Riten und die Künste der Malerei, Architektur und Skulptur übertragen. Damit wird aufgezeigt, dass mithilfe der Reduktion auf spezifische Linienzusammenstellungen alle für uns existierenden Formen auf denselben Ursprung zurückzuführen seien. Dabei bedient sich der Autor „purer“ und „primitiver“ Signifikanten, welche er durch schrittweises und konzeptuelles „Herunterbrechen“ erreicht. Visuell dargestellt verkörpern jene Signifikanten Supervilles „bedingungslose Zeichen“: gerade Linien und bestimmte Farben, welche allein schon durch das Herausnehmen aus ihrem „materiellen Kontext“ und ihrer Isolation dem Vorgang der Abstraktion unterzogen werden.¹⁴ Sie bilden die Basis Supervilles visueller Sprache.

Im Gegensatz zu späteren Aussagen eines Schoenmaekers‘ oder Mondrians distanziert sich Superville jedoch von einer rein mathematisch geprägten Darstellungsform. Seine Zeichen will er über die „objektive Ästhetik“ hinausleiten.¹⁵ Die Linie bekomme einen neuen Weg in Richtung der ausdrucksstarken Gefühlswelt und soll alle objektiven Aspekte übertrumpfen. Dennoch existieren Supervilles Zeichen *bedingungslos*, ausgestattet mit einem allgemeingültigen „Wert“, welcher die Ästhetik seines Systems begründet. Im ersten Teil von Supervilles Essay heißt es deswegen:

» Zu untersuchen, welcher dieser Wert ist und ihn im ästhetischen Sinn unwiderruflich zu bestimmen und nach dem bedingungslosen Halt des Gefühls zu suchen, das wird die Thematik des ganzen ersten Buches sein. «¹⁶

¹³ Superville, 1827, S.4

¹⁴ ebd., S.8

¹⁵ ebd., S.4

¹⁶ Superville, 1827, S.4; „Rechercher quelle est cette valeur, et la déterminer irrévocablement dans le sens esthétique, et d’après l’arrêt inconditionnel du sentiment, telle sera la matière de tout ce premier Livre“

Anders als Humbert de Superville *betonen* Mathieu Schoenmaekers 1915/16 und Piet Mondrian 1917/18 regelrecht die mathematischen Aspekte ihrer Vorstellung von Ästhetik. Schoenmaekers' Vorgang der Gestaltenden Mathematik zielt als Verbildlichung des Universalen ebenso auf Reduktion der Dinge ab. Es gilt, alles auf die in die Fläche gedrückte „mathematische Figur“ zurückzuführen. Diese betrachtet der niederländische Philosoph als Hilfsmittel, um unsere abstrakte Begriffsvorstellung des Wahren und Absoluten zu kontrollieren und zu „verschärfen“. Dies bedeutet, dass erst mit ihrer Hilfe uns jenes Verhältnis zwischen Innerlichkeit und Äußerlichkeit sichtbar gemacht werden könne.¹⁷ Abstraktion als mathematische Reduktion bedeute jedoch nicht, die Welt der Realität oder Subjektivität gänzlich auszuschließen, zumindest wenn es nach Piet Mondrian ginge. Zwar fordert dieser „exakte“ Abstraktion, betont jedoch an mehreren Passagen seines Textes vehement, dass seine Kunst der Neuen Gestaltung eine „abstrakt-reale“ sei.¹⁸ Sie stehe zwischen dem absolut Abstrakten und dem konkret Realen. Die Neue Gestaltung sei nämlich nicht der Endpunkt der geistigen Evolution, deswegen werde das Individuelle auch nicht gänzlich verneint. Es werde lediglich an das Universale *angepasst*, um eine harmonische Balance zweier Gegensätze zu erreichen.¹⁹ Abstraktion als Reduktion der natürlichen Formen, um demnach Ausgleich zu erlangen.

Auf der Suche nach den Ur-Prinzipien des Lebens, der Welt und des Kosmos meinen sowohl Humbert de Superville als auch Schoenmaekers und Mondrian den Weg über die Abstraktion dorthin gefunden zu haben. Sie gilt als Notwendigkeit für alle drei Autoren, um zu einer universalen Bildsprache zu gelangen, die auf das Zurückführen des jeweiligen Darstellungsmittels zu seiner reinsten und pursten Form basiert bzw. abzielt. Gleichzeitig rechtfertigen sie damit ihren Anspruch auf Legitimation und Wahrhaftigkeit. Das Aufzeigen der kosmischen Strukturen aller Dinge passiert bei Superville über die „bedingungslosen Zeichen“, bei Schoenmaekers über die „mathematischen Figuren“, bei Mondrian über die „konkreten Gestaltungsmittel“. In allen drei Fällen handelt es sich dabei um die zur Geraden gespannte Linie und das Zurückleiten der Farbe auf spezifische Grundfarben.

¹⁷ Vgl. Schoenmaekers, 1916, S.42

¹⁸ Mondrian, 1918¹, S.29

¹⁹ ebd.

2.2. DIE BILDMITTEL

DIE LINIE

Die gerade Linie zählt, neben den drei Primärfarben Rot, Gelb und Blau sowie den „Nichtfarben“ Schwarz und Weiß²⁰ zu Mondrians „konkreten“ oder „universalen Gestaltungsmitteln“. Sie stellen jene Mittel dar, durch welche die neue, reine Malerei zustande komme.²¹ „Rein“, da die Gestaltungsmittel der neuen Kunst für sich stehen. Die Malerei gehe damit nicht über die Bildmittel hinaus, da sie nichts abbilden wolle und sei somit frei vom Natürlichen und vom Schein der Dinge – ganz im Gegensatz zu der von Mondrian bezeichneten „alten Kunst“.²² Die Gestaltung von Linie und Farbe komme vor allem durch den Drang im Inneren des Künstlers zustande:

» [...] als Drang zum Geraden, zum Flachen, zum Puren, zum Gleichgewichtigen, und auch durch Spannung von Form (Linie), Flächigkeit, Intensität, Reinheit von natürlicher Farbe und natürlicher Harmonie. «²³

Bereits 1909, in einem Brief an den Kunstkritiker Israël Querido, hebt Piet Mondrian die Relevanz der Farbe und der Linie in Bezug auf das Aufzeigen des Spirituellen hervor, als er darin beschreibt, dass „Farbe und Linie viel dazu beitragen“ können.²⁴ Fünf Jahre später, als Mondrian nicht mehr Einflüsse des Pointillismus oder Fauvismus in seine Malerei einfließen lässt, sondern sich der Formaflösung des Kubismus zuwendet, schreibt er in einem Brief an den Kritiker und Verleger H. P. Bremmer, dass er nun „Komplexe von Linien und Farben auf einer Fläche“ konstruiere, um so „plastisch universale Schönheit“ auszudrücken. Deswegen abstrahiere er alles, bis er das „Essentielle der Dinge“ erreiche.²⁵ Im selben Schreiben bewundert Mondrian die Architektur „der Alten“, die mit der Benutzung von horizontalen und vertikalen Linien Harmonie

²⁰ Mondrian, 1917¹, S.2f.; Um 1917 gilt auch Grau, als „Paarung“ von Schwarz und Weiß, zu Mondrians Primärfarben. Des Weiteren zählen Gelb, Blau und Rot dazu, auch wenn sie mit den Nichtfarben zu hellen oder dunkleren Tonwerten vermischt werden.

²¹ ebd., S.4

²² Mondrian, 1917², S.16

²³ ebd., S.14; „[...] als drang naar het rechte, het vlakke, het pure, het evenwichtige, en wel door spanning van vorm (lijn), vlakheid, intensiteit, zuiverheid van natuurlijke kleur an natuurlijke harmonie“

²⁴ Brief von Piet Mondrian an Israël Querido, 1909, zitiert in: Holtzman / James, 1993, S.13

²⁵ Brief von Piet Mondrian an H.P. Bremmer, 1914, zitiert in: Holtzman / James, 1993, S.14

und Rhythmus, Elemente der puren Schönheit, ausdrücken konnten.²⁶ 1915, in einem Brief an Kritikerin Augusta de Meester-Obreen betont Mondrian abermals, dass der Geist sich durch die „einfachste Linie und die wesentlichste Farbe“ ausdrücke. Die Farbe müsse so intensiv wie möglich sein, die Linie in ihrem „stärksten Ausdruck“ verbildlicht werden: in der schwarzen Gerade. Denn die fließende Linie aus der Natur zeige nur ein „Nachlassen der Form“.²⁷ Mondrian nennt die Vertikale und Horizontale, intuitiv und in „Harmonie und Rhythmus“ auf die Leinwand gesetzt, „fundamentale ästhetische Formen“. Durch diese erst entstehe ein Kunstwerk, „welches so stark als auch wahr“ sei.²⁸

In seiner Schrift „De Nieuwe Beelding in der Schilderkunst“ lässt sich beinahe keine Referenz zur Linie als tatsächlich eigenständiges Gestaltungsmittel finden, sehr wohl jedoch in den vorangegangenen Briefen und ersten theoretischen Niederschriften wie etwa in seinem Notizbuch aus dem Zeitraum 1912 – 1914. Hier unternimmt Mondrian immer wieder Gegenüberstellungen wie beispielsweise folgende:

» Frau. Stoff – Element
Mann. Geist – Element
Frau. Horizont.[ale] L.[inie]
Mann. Vertik.[ale] - «²⁹

An späterer Stelle setzt Mondrian das Männliche mit der vertikalen Linie und „steigenden Bäumen eines Waldes“ gleich, das Weibliche mit der Horizontalen und den „liegenden Linien des Meeres“.³⁰ In besagtem Notizbuch befinden sich mehrere Bleistiftskizzen, in denen sich Mondrian auf unterschiedliche Art und Weise dem Meerthema widmet. In der Großzahl dieser Zeichnungen fällt die Betonung der horizontalen und der vertikalen Linienführungen auf, beispielsweise, wenn der Künstler die Senkrechte der Pfeiler eines Piers und deren horizontalen Durchquerung betont (Abbildungen 6 und 7).

Im Jahr 1917 unterscheidet Mondrian an einer Stelle zwischen „Strahl“ und „Linie“, wobei mit erst genanntem Begriff eine aktive Bewegung beschrieben wird, die mit dem Universalen gleichgesetzt wird. Da diese in Realität nicht sichtbar gemacht werden könne, müsse der Strahl

²⁶ Brief von Piet Mondrian an H.P. Bremmer, 1914, zitiert in: Holtzman / James, 1993, S.14

²⁷ Brief von Piet Mondrian an Augusta de Meester-Obreen, 1915, zitiert in: Holtzman / James, 1993, S.15

²⁸ Brief von Piet Mondrian an H.P. Bremmer, um 1915, zitiert in: Blotkamp, 1994, S.81

²⁹ Joosten / Welsh, 1969, S.3; „vrouw. stof – element / man. geest – element / vrouw. horizont.(ale) l.(ijn) / man. vertik.(ale) –„

³⁰ Joosten / Welsh, 1969, S.15

die Gestalt der vertikalen Linie annehmen.³¹ Es ist anzunehmen, dass der Künstler auch 1917 noch das Vertikale mit dem Männlichen und Geistigen gleichsetzt und die Horizontale mit dem Weiblichen und Stofflichen – auch wenn er es zu diesem Zeitpunkt nicht mehr schriftlich festhält. Weiter liegt der Fokus in Bezug auf die Linie im Jahr 1917 hauptsächlich auf deren „essentiellster“ Form, nämlich als Kontur der rechteckig angelegten Farbflächen. Die Rechtecke entstehen durch das wiederholte Konzept zweier gerader Linien, die in einem rechten Winkel aufeinandertreffen.

Einen ähnlichen Ausgangspunkt nimmt Mathieu Schoenmaekers ein, wenn er in seinen Schriften „fundamentale Naturverhältnisse von Sonne und Erde“³² aufzuzeigen versucht und sich dabei Formen wie dem Kreis oder der Ellipse (Abbildung 8) bedient, in welche er wiederum gerade Linien auf unterschiedlichste Art und Weise einzeichnet, unter anderem in Form eines Kreuzes. Dabei unterscheidet auch er zwischen der „Linie“ und dem „Strahl“³³, verleiht dieser Unterscheidung jedoch weitaus mehr Gewicht, als Mondrian es tut. Dem ewig verlaufendem Strahl wird bei Schoenmaekers ein besonderer Stellenwert zugesprochen: umgedeutet steht dieser für die kosmische Ur-Kraft und damit die Linie – als sein Gegenpart – für das „Spezifische“ und „Individuelle“. Inhaltlich decken sich Schoenmaekers‘ und Mondrians Aussagen an dieser Stelle, wenn der selbsternannte Christosoph ebenso verdeutlicht, dass der Strahl – weil universal – nicht verbildlicht werden könne, sondern zur Linie „umgeformt“ werden müsse: es handelt sich dabei um die in die Höhe strebende Vertikale.³⁴

» Das Verhältnis von Linie und Strahl ist ein Verhältnis von Äußerlichkeit und Innerlichkeit. Sie ist ein gestaltendes Verhältnis: der innerliche Strahl veräußerlicht sich als Linie, oder: Linie ist veräußerlichter Strahl. «³⁵

Die Linie und der (zur Linie umgeformte) Strahl sind Schoenmaekers‘ relevanteste Mittel, um das bereits erwähnte Ur-Verhältnis angemessen zu veranschaulichen und besitzen ähnliche Charakteristika wie die Linien von Mondrians Neuer Gestaltung. Wenn der Strahl als Vertikale Präsenz findet, so ist die Linie als Horizontale verkörpert. Beide Geraden werden darüber hinaus mit weiteren gegensätzlichen Eigenschaften ausgestattet: die horizontale Linie sei eine

³¹ Mondrian, 1918⁴, S.75

³² Schoenmaekers, 1916, S.43

³³ Schoenmaekers, 1916, S.34

³⁴ ebd. S.35

³⁵ ebd. S.36; „De verhouding van lijn en straal is een verhouding van uiterlijkheid en innerlijkheid. Zij is beeldende verhouding: de innerlijke straal veruiterlijkt zich tot lijn, of: lijn is veruiterlijkte straal“

„biegsame, weichende, liegende, fortfahrende, passive Linie“, die Vertikale ein „starrer, harter, stehender, aufsteigend-ausbreitender, aktiver Strahl“.³⁶ Durch die Zusammenführung von Vertikale und Horizontale ergebe sich ihr zentraler Schnittpunkt, den Schoenmaekers „plastischen Mittelpunkt“ benennt und als Ursprung „radiativer“ Bewegung bezeichnet.

Humbert de Superville findet den Ausgangspunkt seiner Ausführungen wiederum im Menschen selbst. Im „Ersten Buch“ seines Essays, in dem sein System an Zeichen ausführlich erläutert wird, geht er vom aufrechten Stand des menschlichen Körpers aus. Der Mensch wird als jenes Lebewesen bezeichnet, welches durch seinen geraden, senkrechten Stand die „zwei Extreme der Erde und des Himmels“ miteinander verbinde.³⁷ Wenn Mathieu Schoenmaekers das Wesen des Strahls des Positiven Mystizismus als „stehend“ und „nach oben strebend“ beschreibt, dann ist jene Gerade vergleichbar mit Humbert de Supervilles vertikaler Achse:

» Der Mensch ist aufrecht und zum Himmel gewandt. Er ist aufrecht, weil die Achse der Länge seines Körpers, als Verlängerung eines Strahles unserer Erde, senkrecht zum Horizont ist. Er ist dem Himmel zugewandt, weil die Richtung dieser Achse den Zenit weist und sich ganz genau über dem Kopf befindet: Zwei Wesen, die implizit ineinander verwoben sind und sich zugleich streng unterscheiden. «³⁸

Die Reduktion bei Superville erfolgt demnach vom menschlichen Körper im Stand auf eine Strahlbewegung, der vertikalen Achse, und dem Horizont, der horizontalen Achse (Abbildung 9). Jener vertikalen Achse wird die höchste Relevanz zugeschrieben, wenn Superville sie als „die einzigartige primitive und absolute senkrechte Richtung“³⁹ beschreibt. Sie bildet eine feststehende Konstante, welche ebenso wie die horizontale Linie, unveränderlich existiert. Neben der Horizontalen hingegen gäbe es, laut Superville, zwei weitere „Richtungen“ an Linien: sowohl die schräg nach unten als auch die schräg nach oben verlaufende Gerade. Jene drei Richtungen bezeichnet er als „sensible Zeichen“.⁴⁰

³⁶ ebd. S.36; „[...] lenige, wijkende, liggende, voortgaande, passieve lijn“ / „[...] strakke, harde, staande, opgaand-uitbreidende, actieve straal“

³⁷ Superville, 1827, S.3

³⁸ ebd., S.3 ; „L’Homme est droit et tourné vers le ciel. Il est droit, parce que l’axe de son corps en longueur, prolongement d’un rayon de notre globe, est perpendiculaire au plan d’horizon. Il est tourné vers le ciel, parce que la direction de cet axe lui indique le Zénith précisément au dessus du sommet de la tête: deux caractères contenus implicitement l’un dans l’autre, et rigoureusement distinctifs“

³⁹ ebd., S.3

⁴⁰ ebd., S.4

Um diese Variablen angemessener zu veranschaulichen, zieht Humbert de Superville die menschliche Kopfform heran (Abbildungen 10 und 11). Die senkrechte Achse teilt das Gesicht in zwei symmetrische Hälften. Ausgehend von Punkten auf der Vertikalen verlaufen nun die „linearen Elemente“⁴¹, die dreierlei Lagen angeben: horizontal, schräg nach oben oder schräg nach unten verlaufend. Diese Schemata werden weiter in spezifischere Darstellungen des menschlichen Gesichtes eingeschrieben: die horizontalen sowie die schräg verlaufenden Linien bezeichnen nun Auge, Nase und Mund (Abbildung 12). Diese Darstellungen bezeichnen die „drei großen Varianten des menschlichen Gesichts“⁴², von denen wir unterschiedliche psychische Verfassungen ablesen können. So simpel die drei Schemata uns erscheinen mögen, jene „ästhetischen Zeichen“ versehen die Konstruktionen mit grundunterschiedlichen „Werten“: ausgehend von der Lage entlang der vertikalen Achse bezeichnen sie das „Expansive“, das „Horizontale“ oder das „Konvergente“.⁴³ Wenn Mondrian und Schoenmaekers ihre Linienrichtungen mit dynamischen Ur-Kräften versehen, dann verbindet Superville seine Richtungen mit Gemütszuständen oder Charaktereigenschaften: „die Ruhe der Weisheit, kontrastierend mit dem Lächeln des Genusses und der fast feierlichen Konzentration des Egoismus.“⁴⁴ Weiter vergleicht Superville seine drei Schemata mit Pallas, Venus und Juno aus der Mythologie. Dabei stehe Pallas (Linienkonstellation von Vertikale – Horizontale) für Ordnung, Stabilität, Gleichgewicht und Dauerhaftigkeit, Venus (Konstellation mit den schräg nach oben verlaufenden Linien) für Leidenschaft, Bewegung, Wankelmüt und Veränderung, und Juno (Konstellation mit den schräg nach unten verlaufenden Linien) für Nachdenklichkeit, Tiefgründigkeit oder das Erhabene.⁴⁵

DIE FARBE

Letztendlich erfährt nicht nur die Linie, sondern auch die Farbe bei allen drei Autoren Wertschätzung. Im Gegensatz zur Linie nimmt die Farbe in Mondrians ab 1917 erschienener Schrift sogar eine prominentere Stellung ein. Stellt der niederländische Künstler in seinem früheren Notizbuch lediglich zwei Farben einander gegenüber – „rotes Gesicht – Grün / Rot – äußerlich / Grün – innerlich“⁴⁶ – wird die Farbe 1917 differenzierter betrachtet und streng an dreierlei Bedingungen geknüpft. Erstens müsse die Ableitung von natürlicher Farbe auf Primärfarbe vorliegen, zweitens müsse die Farbe „zur Fläche reduziert“ werden und drittens

⁴¹ ebd., S.23

⁴² ebd., S.7

⁴³ ebd., S.23

⁴⁴ ebd., S.7

⁴⁵ ebd.

⁴⁶ Joosten / Welsh, 1969, S.13; „rood gezicht – groen / rood – uiterlijk / groen – innerlijk“

müsse die Farbe so abgeschlossen werden, sodass sie als „Einheit von rechteckigen Flächen erscheint“.⁴⁷

Wenn Mondrian das Reduzieren der Farbe auf die Primärfarbe anspricht, dann bezieht er sich in seinem Text auf Johann Wolfgang von Goethes Ausspruch Farbe sei „getrübtes Licht“.⁴⁸ Zur gewöhnlichen Farbwahrnehmung brauche es Materie: beispielsweise lasse uns die Oberfläche der Dinge das farblose Sonnenlicht als „natürliche Farbe“ sehen.⁴⁹ Farbe entstehe demnach sowohl durch Licht als auch durch Materie. Das Reduzieren der Farbe auf die Primärfarben verringere den Anteil an Materie und somit Natürlichkeit und Verschleierung des Wahren. Es käme demnach zur „Verinnerlichung“ und zur „reinsten“ Offenbarung des Lichtes.⁵⁰ Von den drei Primärfarben hebt Mondrian vor allem Gelb und Blau hervor. Dabei nennt er das erste und letzte Mal Mathieu Schoenmaekers und dessen Schrift „Het Nieuwe Wereldbeeld“ namentlich:

» Herleiten von der natürlichen Farbe zur primären bringt die äußerlichste Erscheinung von Farbe zur innerlichsten zurück. Sind, von den drei Primärfarben, Gelb und Blau die innerlichsten, so ist Rot (die Paarung von Blau und Gelb, siehe Dr. H. Schoenmaekers >Het Nieuwe Wereldbeeld<) am äußerlichsten [...]. «⁵¹

So soll eine Gestaltung mit Blau und Gelb eine spirituellere, geistigere und innerlichere sein, als eine Gestaltung mit allen drei Primärfarben. Rot, mehr nach außen gerichtet, das heißt dem Individuellen und Natürlichem näher, sei jedoch gerechtfertigt, da die Zeit noch nicht für absolute Abstraktion gereift sei. Generell bezeichnet Mondrian die Farben der Neuen Gestaltung als weniger abstrakt als die Linie und legt somit eine weitere Gegenüberstellung fest: Geist – Materie = Linie – Farbe. Während die gerade Linie ohne Farbe im Bild die angemessenere Erscheinung der abstrakten Kunst sei, meint die Farbe in der Neuen Gestaltung *noch* Gefühlsausdruck. Jedoch keinen individuellen, sondern jenen, der durch den Geist beherrscht werde:

⁴⁷ Mondrian, 1918¹, S.29;

⁴⁸ ebd., S.30

⁴⁹ ebd.

⁵⁰ ebd.

⁵¹ ebd.; „Herleiden van de natuurlijke kleur tot de primaire, brengt de meest uiterlijke verschijning van kleur tot de meest innerlijke terug. Zijn, van de drie primaire kleuren, geel en blauw de meest innerlijke, is rood (de ineenparing van blauw en geel, zie Dr. H. Schoenmaekers ‚Het Nieuwe Wereldbeeld‘) meer uiterlijk [...]“

» [...] das Prinzipielle ist, dass die Farbe frei von Individuellem und von individuellen Empfindungen ist und einzig die stille Rührung des Universalen zum Ausdruck bringt. «⁵²

Die Farbe der Neuen Gestaltung werde durch den Künstler in ein gleichgewichtiges Verhältnis gesetzt, sodass sie eine Einheit bilden, um Unterschiede untereinander aufzuheben. So werde das Besondere jeder Farbe in den Hintergrund gestellt, die Farbe werde allein durch das Verhältnis beherrscht und könne das Allgemeine und Universale ausdrücken.⁵³

Eine weitere Bedingung Piet Mondrians an die abstrakten Farben ist mit dem Anspruch an Flächigkeit gebunden.⁵⁴ Unsere gewöhnliche Wahrnehmung sei geprägt von „Scheinvolumen“, vor allem in der Kunst, in der, beispielsweise in der Malerei, bis dahin immer durch perspektivisches Arbeiten Plastizität und Raumentiefe vorgetäuscht werde. In der modernen Kunst werde diese „Formerscheinung“ immer mehr und mehr durchbrochen – Mondrian nennt als Beispiele an dieser Stelle Paul Cézanne, Wassily Kandinsky, Pablo Picasso und die Schule der Kubisten.⁵⁵ Bereits bei diesen Künstlern werde „gestaltend“ gearbeitet, soll heißen: auf die Fläche reduzierend. Erst jedoch die Neue Gestaltung Piet Mondrians habe es vollbracht, das Plastische *exakt* und als ästhetische Grundidee erscheinen zu lassen. „Plastisch“ im Sinne von Reduktion auf Flächen, welche durch Maßverhältnisse („Abmessung“ – Linie / „Werte“ – Farbe) in Reinheit erscheinen, ohne visuellen Raum darzustellen.⁵⁶ Streng komponiert stehen sich die Breite- und Höheabmessungen (Linien) im rechten Winkel gegenüber, während die „Tiefe“ durch unterschiedliche Farbwerte erscheine. Jede perspektivische Scheinform wird aufgegeben, wenn in der Neuen Gestaltung „abstrakter Raum“ also durch das Verhältnis der Farbflächen zueinander ausgedrückt wird.⁵⁷

Die letzte an die Farbe gekoppelte Bedingung Piet Mondrians stellt die Ausbreitung dar. Ausbreitung sei die Ursache von Raumerscheinung, Äußerung der aktiven Urkraft und die Möglichkeit, Form zu schaffen. Letzteres jedoch nur, wenn die Ausbreitung gleichzeitig Begrenzung erfahre.⁵⁸ Entstehe die Begrenzung durch die geschlossene Linie (Kontur), so betont Mondrian abermals, dass diese Linie zu einer geraden Linie gespannt werden müsse, da sie am

⁵² ebd.; „[...] het principieele is, dat de kleur vrij is van het individueele en van individueele sensaties en enkel de stille ontroering van het universeele tot uidrukking brengt“

⁵³ ebd., S.31; Im Gegensatz zur alten Kunst, in der jede einzelne Farbe individuell, besonders betrachtet und mit Subjektivität verbunden gewesen sei.

⁵⁴ Mondrian, 19182, S.41

⁵⁵ ebd., S.42

⁵⁶ ebd.

⁵⁷ ebd.

⁵⁸ ebd.

besten aller Bildmittel das gleichgewichtige Verhältnis zwischen Ausbreitung und Begrenzung versinnliche. Die Farbflächen werden somit als Rechtecke abgeschlossen.⁵⁹

Zwar nicht auf die Farbe bezogen, betont Mathieu Schoenmaekers jedoch ebenfalls das Prinzip der Fläche, welches in der Gestaltenden Mathematik ein notwendiges wäre. Die Äußerlichkeit eines Gegenstandes oder Körpers sei durch Volumen geprägt. Bezogen auf Schoenmaekers' Figuren sei das Fläche im Gegensatz dazu „die Unterkonstruktion eines Körpers, das Fläche wird durch den Körper als räumliches Gestaltungsmittel angenommen“.⁶⁰ Somit gilt auch hier: Fläche als Ausdruck eines universalen Raums.

Abseits jener mathematischen und objektiven Bildsprache der Horizontalen, Vertikalen und deren Schnittpunkt könne man, so Schoenmaekers, universale Konstellationen auch in „naturegegebene Formen“ übersetzen, zu denen der Philosoph unter anderem die Farbe zählt. Unter „Farbe“ versteht er die „objektive Bewegung“, die mit dem „subjektiven Farbeindruck“ zusammenlaufe. Ein Körper oder Gegenstand – betrachtet als „Form“ mit abgeschlossener Oberfläche – sei farblos. Der Körper werde nämlich nicht durch Farbigkeit, sondern durch die Wirkung von Hell und Dunkel anschaulich gemacht.⁶¹ Farbe sei demnach eine Erscheinung der Gestaltungselemente Strahl, Linie oder Mittelpunkt. Da es drei Gestaltungselemente an Zahl gibt, gebe es auch nur drei Farben, die tatsächlich existieren würden: auch bei Schoenmaekers handelt es sich bei den Grundfarben um Gelb, Blau und Rot, auf welche alle anderen Farben reduziert werden könnten.⁶²

Wenn Schoenmaekers die einzelnen Grundfarben näher bespricht, so sieht er das Gelb am nächsten zum Licht. Es breite sich räumlich aus, „springt nach vorne“, will „Mittelpunkt von Raumbewegung“ sein.⁶³ Blau verhalte sich konträr zum straffen Gelb: als Farbe sei Blau „sacht, biegsam, den Eindruck gebend [...] zu weichen; als Farbe ist das Blau Firmament, Linie, Horizontalität.“⁶⁴ Rot hingegen entstehe aus dem Zusammenführen von Gelb und Blau:

⁵⁹ ebd., S.43

⁶⁰ Schoenmaekers, 1916, S.103; „[...]de onderconstructie van een lichaam, het vlak wordt door het lichaam voorondersteld als ruimtelijk beeldingselement“

⁶¹ Schoenmaekers, 1915, S.223; Schoenmaekers nennt hier als Beispiel den Bildhauer, der seine Skulptur nach Hell-Dunkel-Werten verarbeiten würde, um Volumen und Körperlichkeit zu kreieren.

⁶² ebd., S.224

⁶³ ebd.

⁶⁴ ebd., S.224f.; „zacht, lenig, geeft den indruk [...] te wijken; als kleur ist het blauw uitspansel, lijn, horizontaliteit.“

» Ein >Vermengen< von Gelb und Blau ergibt Grün. Aber eine lebende, innige Vereinigung von Gelb und Blau ergibt Rot. Rot [...] ist >radiativ<, Prinzip von völliger Gestaltung, es springt nicht nach vorne wie das Gelb, es weicht nicht wie das Blau, aber es >schwebt< im Raum [...]. «⁶⁵

Wir erkennen hier die Stelle, auf die sich Piet Mondrian in seiner Schrift bezieht. Des Weiteren sei hier die Nennung Goethes in Schoenmaekers' Text zu erwähnen. Was die Aussagen zu Hell und Dunkel betrifft, oder wenn Schoenmaekers Gelb als die nächste Farbe am Licht, Blau als zurückweichend und Rot als Paarung von Gelb und Blau beschreibt, so bezieht er sich konkret auf Goethes Farbenlehre aus dem Jahr 1810 – ähnlich einem Piet Mondrian. In einer Fußnote wird konkret auf Goethe Bezug genommen, wobei Schoenmaekers dessen Charakterisierungen der Grundfarben als „angedeutet“ und „vage“ bezeichnet.⁶⁶

Übersetzt man nun die drei Grundfarben in die drei universalen Gestaltungselemente der Positiven Mystik, so offenbare sich der ewige Kreislauf des Lebens. Schoenmaekers geht folgendermaßen vor:

» Der vertikale Raum strahlt [Anm.: Gelb], die horizontale Linie weicht [Anm.: Blau], und der plastische Mittelpunkt ist der lebende Schwebepunkt [Anm.: Rot], der lebende Gleichgewichtspunkt, der Punkt von >stiller Bewegung< im Körper. So sehen wir im Farbleben das Gesetz von >Wiederholung< bewahrheitet: der voll-gestaltete, farblose Körper geht farbweise auseinander zu Gelb und Blau, und Gelb und Blau vereinigen sich wieder zu Rot. «⁶⁷

⁶⁵ ebd., S.225; „Een ‚vermenging‘ van geel en blauw geeft groen. Maar een levende, innige vereeniging van geel en blauw geeft rood. Rood [...] is ‚radiatief‘, beginsel van volledige beelding, het springt niet naar voren als het geel, het wijkt niet als het blauw, maar het ‚zweeft‘ in de ruimte [...]“

⁶⁶ ebd., S.225; Goethe bezeichnete Gelb und Blau als „Mutterfarben“. Aus dem Zusammentreten dieser zwei entgegengesetzten Enden entstehe Rot, die „höchste aller Farberscheinungen“. Obwohl Schoenmaekers Goethes Charakterisierung als „vage“ bezeichnet, sei hier angemerkt, dass die Beschreibungen Schoenmaekers' nicht viel weiter über Goethes Erläuterungen hinausgehen.

⁶⁷ Schoenmaekers, 1915, S.226 „De verticale ruimte straalt [Anm.: Gelb], de horizontale lijn wijkt [Anm.: Blau], en het plastisch middelpunt is het levende zweefpunt [Anm.: Rot], het levende evenwichtspunt, het punt van ‚stille beweging‘ in het lichaam. Zoo zien we in het kleurleven de wet van ‚herhaling‘ bewaarheid: het volled-gebeelde, kleurlooze lichaam gaat kleurgewijze uit elkaar tot geel en blauw, en geel en blauw paren weer ineen tot rood.“

Genau wie Schoenmaekers die Farben auf seine linearen Konstellationen übersetzt, so tut dies auch Superville in Bezug auf seine Schemata: neben dem „linearen Wert“ gäbe es auch den dazu entsprechenden „farbigen Wert“. Letzterer könne Ersteren sogar verstärken, hinsichtlich der zusätzlich mitwirkenden Moralität, welche die Farbe automatisch mit sich bringe.⁶⁸

Wie die Linienführungen anfangs abstrakt gedacht wurden, so sollten es nun auch die Farben, das heißt „unabhängig von jeder Idee des Zufalls oder von einer konkreten Qualität“.⁶⁹ Mit ihnen kämen Werte, Axiome, Interpretationselemente und konkrete Demonstration von Gefühlen noch besser zum Vorschein.⁷⁰ Sie scheinen eine unterstützende Funktion innezuhaben und werden von Superville weniger als eigenständige Bildmittel oder „Zeichen“ betrachtet. Wie bei Schoenmaekers erhalten die Farben weniger Eigenwert als die Linien. Trotzdem hebt Humbert de Superville drei „natürliche“, das heißt nicht unbedingt an Formen gebundene, Farben hervor: Weiß, Schwarz und Rot. Während das lichtabsorbierende Schwarz das Gegenteil zum lichtbringenden Rot darstelle, pendele sich die weiße Farbe dazwischen ein und bilde die ruhende Konstante zu den beiden Extremen (Abbildung 13).⁷¹ Weiß wird dabei als „einzigartige“ und „invariable“ Farbe mit der horizontalen Richtung verbunden, während Rot mit der expansiven Richtung gleichgesetzt wird und Schwarz mit jener der konvergenten. In weiterer Folge füllt Superville seine Farbschemata mit Zwischenabstufungen wie Orange, Gelb, „Strohgelb“, „Perlweiß“, Azur und Indigo (Abbildung 14).⁷²

Im Zentrum der Ausführungen Supervilles, Schoenmaekers' und Mondrians steht die Erscheinungsform des jeweiligen Darstellungsmittel auf der (Bild-)fläche. Die drei Autoren beziehen sich auf die Verwendung von geraden Linien und gewissen Farben, um ihre Schemata zu visualisieren, wobei es scheint, dass die Farbe in allen drei Fällen eine niedrigere Wertschätzung erfährt als die Linie. Sie wird als „alternative“ Naturform angeboten (Schoenmaekers) oder als Unterstützung der Linienkonstellationen (Superville). Allein bei Mondrian bilden Farbe und Linie – trotz Hierarchisierung – eigenständige Darstellungsmittel. Obwohl sich die Texte Supervilles, Schoenmaekers und Mondrians an dieser Stelle inhaltlich voneinander unterscheiden, so darf man dennoch nicht die Ähnlichkeiten übersehen: in allen drei Fällen erfahren genannte Bildmittel systematische Zuordnungen und werden mit spezifischen Eigenschaften ausgestattet. Sie stehen für das Anzeigen einer Richtung und Kraft,

⁶⁸ Superville, 1827, S.8

⁶⁹ ebd.

⁷⁰ ebd., S.23

⁷¹ ebd., S.9

⁷² ebd., S. 9f. Ob nun die Wirkung alleinig der Linienkonstellationen oder jene der zusätzlich hinzugefügten Farben stärkeren Einfluss auf uns als Betrachter und Betrachterin ausübt, kann Superville nicht beantworten. Die Wahrnehmung hänge, so der Theoretiker, vom Geschlecht des Betrachtenden ab.

oder werden mit unterschiedlichem Ausdrucksgehalt versehen. Es ist ein strenges Reglement, an welches die drei Autoren ihre Hilfsmittel binden, welches an eine weitere, wahrlich relevante Bedingung gekoppelt ist: Ob bei Humbert de Superville, Mathieu Schoenmaekers oder Piet Mondrian – die letztendlich notwendigste Bedingung für ihre Schemata verkörpert der nun bereits öfter gefallene Begriff des „Verhältnisses“ der einzelnen Bildelemente zueinander.

2.3. DAS GLEICHGEWICHTIGE VERHÄLTNIS

DAS EINE UND DAS ANDERE

Piet Mondrians Sicht auf Welt und Kunst waren durchdrungen von der Idee des Dualismus. Bereits in seinem ersten Notizbuch aus dem Zeitraum 1912 – 1914 greift der Künstler immer wieder auf die Gegenüberstellung zweier Extreme zurück, die in seinen Augen sowohl im Kosmos als auch im Leben jedes Menschen eine gestaltende Wirkung ausüben würden. Fortlaufend werden in diesen Notizen Oppositionen wie „Geist – Materie“, „Mann – Frau“, „Innerlichkeit – Äußerlichkeit“, „abstrakt – konkret“ sowie „unbestimmt – bestimmt“ festgehalten, um ihr gegenseitiges Abstoßen, jedoch auch das gegenseitige Begehren zu beschreiben.⁷³

In Bezug auf die Darstellungsmittel der Neuen Gestaltung ist bereits aus dem letzten Kapitel hervorgegangen, dass Mondrian das männliche Prinzip mit der vertikalen Linie und das weibliche Prinzip mit der horizontalen verknüpft. Darüber hinaus versucht er in diesem Notizbuch die beiden Gegensätze mit zahlreichen weiteren Eigenschaften auszustatten, welche spezifische Dynamiken beschreiben.⁷⁴ Die weibliche Horizontale wird dabei mit Stillstand, Passivität und Rückschritt assoziiert, die männliche Vertikale hingegen mit Bewegung, Aktivität und Fortschritt. Das männliche Eine stellt für den Künstler das Universale, Geistige und Abstrakte dar, das weibliche Andere steht im Gegensatz dazu für das Individuelle, Materielle und Konkrete.⁷⁵

Die Zeichnungen des ersten Notizbuches, über einen längeren Zeitraum hinweg entstanden, suggerieren des Weiteren Mondrians fortschreitende Konzentration auf die Reduzierung auf lineare Grundelemente, beispielsweise in immer wiederkehrenden Darstellungen von Domburger Kirchenfassaden, Bäumen oder des Meeres (Abbildungen 15, 16 und 17). In weiterer Folge münden diese Zeichnungen über das zweite Notizbuch hinweg in Mondrians „Plusminus-Phase“ ab 1914/15, in der allmählich ausschließlich Vertikale und Horizontale so kombiniert werden, dass sie im rechten Winkel zueinander liegen (Abbildung 18). Betrachtet man den schriftlichen Inhalt des zweiten Notizbuches des Künstlers, so sind weitaus weniger spezifische Zuordnungen zweier Gegensätze aufzufinden. Dennoch betont auch hier Mondrian immer wieder, dass das Eine ohne dem Anderen nicht existieren könne. An dieser Stelle nennt er ein einziges Mal die Theosophie in seinen Notizbüchern namentlich:

⁷³ Joosten / Welsh, 1969, S.13; S.6-12

⁷⁴ ebd., S.3

⁷⁵ ebd., S.14

» Da die moderne Wissensch.[aft] der Lehre, der Theo.[sophie], bekräftigt, dass Stoff und Kraft (Geist) eins sind, gibt es keinen Grund, diese voneinander zu scheiden. Wo Stoff und Geist das Leben formen muss mit beiden gerechnet werden, nicht mit einem von beiden. «⁷⁶

Wenige Jahre später schließt Mondrian im Oktober 1918 seine in „De Stijl“ publizierte Schrift „De Nieuwe Beelding in de Schilderkunst“ mit einem Kapitel, welches er „Natuur en Geest als vrouwelijk en mannelijk element“ („Natur und Geist als weibliches und männliches Element“) betitelt. Der Künstler sieht in seiner Malerei der Neuen Gestaltung die Möglichkeit, die gleichgewichtige Vereinigung von dem „Einem“ mit dem „Anderen“ zu visualisieren:

» Das äußerste Eine und das äußerste Andere, das in der abstrakt-realen Malerei gestaltet wird [...] können wir als Äußerlichkeit und Innerlichkeit sehen, als Natur und Geist, als das Individuelle und das Universale, aber auch als das weibliche und das männliche Element. [...] Wir sehen in der Neuen Gestaltung das gleichgewichtige Verhältnis durch Verinnerlichung des Individuellen und durch das In-Bestimmtheit-Stellen des Universalen erreicht, d.h. durch Vertiefung des Natürlichen (Weiblichen) und durch das nach-vorne-Bringen des Geistigen (Männlichen). «⁷⁷

Piet Mondrian versucht dabei, den von ihm gepflegten Dualismus konsequent auf die universalen Gestaltungsmittel seiner neuen Malerei zu übertragen. Davon ausgehend ergeben sich im Laufe des Textes schon genannte Oppositionen wie beispielsweise „Vertikale – Horizontale“, „Strahl – Linie“, „Linie – Farbe“, sowie die Gegenüberstellung von Statik und Dynamik, welche sich auf die konkreten Darstellungsmittel bezieht.

Bei Mathieu Schoenmaekers spielt das Thema der Gegensätzlichkeit in seinen Schriften „Het Nieuwe Wereldbeeld“ (1915) und „Beginselen der Beeldene Wiskunde“ (1916) die zentrale

⁷⁶ Joosten / Welsh, 1969, S.13; „Heeft de moderne wetensch.[ap] de leer, der Theo.[sophie] bevestigd dat stof en kracht (geest) een zijn, zoo is er geen reden om deze te scheiden. Waar stof en geest `t leven vormen, moet met beiden gerekend worden, niet met een van twee“

⁷⁷ Mondrian, 1918⁷, S. 140f.; „Het uiterste ééne en het uiterste ándere, dat in de Abstract Reéele Schilderkunst tot beelding komt [...], kunnen we zien als uiterlijkheid en innerlijkheid, als natuur en geest, als het individueele en het universeele, maar ook als het vrouwelijk en mannelijk element. [...] We zien in de Nieuwe Beelding dat evenwichtige verhouding bereikt is door verinnerlijking van het individueele en door het tot bepaaldheid stellen van het universeele, d.i. door verdieping van het natuurlijke (vrouwelijke) en door het naar voren brengen van het geestelijke (mannelijke)“

Rolle seiner Ausführungen. Widmet man sich seiner Weltanschauung, so stößt man auf die Idee der Wirklichkeit als Relation von Gegenteilen. Wie aus dem letzten Kapitel hervorging, geht Schoenmaekers von einem Ur-Verhältnis und einer universalen Relation aller Dinge aus. Jene Gegenteile benennt er abwechselnd das „Absolute und das Relative“ oder das „Innerliche und das Äußerliche“. Das Prinzip der Gegenteile prägt auch, so Schoenmaekers, die Charakteristik unseres Denkens und unserer Lebensweise – der Mensch verspüre den Drang, sich „durch sein Gegenteil zu finden und sich mit diesem zu vereinen“.⁷⁸ Damit verweist er auf die menschliche Fortpflanzung und gelangt zur Gegenüberstellung von Mann und Frau, in welcher sich die „Wirklichkeit“ – im Sinne Schoenmaekers als „Schöpfungskraft“ – widerspiegelt.

In beiden Schriften des Niederländers finden sich seitenlange Erläuterungen zum Thema der „Gegenteile“, in denen Schoenmaekers unter anderem Oppositionen wie „Stoff – Kraft“, „das Bewusste – das Unbewusste“, „Subjektivität – Objektivität“, oder „Fortpflanzung – Evolution“ näher betrachtet und Überlegungen dazu abliefern.⁷⁹ Ihr gemeinsamer Ursprung stelle jenes universale Ur-Verhältnis dar, aus dem alles geschaffen werde und durch dessen ewig wiederholendes Prinzip der Evolution Gegensätze immer wieder in Einklang gebracht werden:

» >Gegenteile< stehen einander gegenüber als zwei Wirklichkeiten, die eine innige Verbindung miteinander eingehen und auf diese Weise zugunsten einer höheren Einheit aufgehoben werden. «⁸⁰

Auch Schoenmaekers geht von einer dualistisch geprägten Basis aus, um in Folge dessen bestimmte Zuordnungen in Bezug auf die mathematischen Bildmittel der Positiven Mystik oder Gestaltenden Mathematik zu unternehmen. Er meint, dass „Raum und Zeit“ schaffende Gegenteile durch Strahl- und Linienbewegungen veranschaulicht werden können.⁸¹ So wird der Strahl (Vertikale) als männlich, aktiv und „gebend“ charakterisiert, die Linie (Horizontale)

⁷⁸ Schoenmaekers, 1916, S.65

⁷⁹ ebd., 1916, S.79-82; Schwierig wird es, wenn man Begrifflichkeiten wie „Opposition“ oder „Gegenüberstellung“ verwendet. Obwohl Schoenmaekers fortlaufend das Wort „Gegenteile“ nennt, sieht er zwei Gegensätze niemals voneinander getrennt oder betrachtet sie als sich gegenüberstehende Extreme. Schoenmaekers geht von einer „Einheit in Verschiedenheit“ aus, die beschreiben soll, dass das Eine nur durch das Andere existieren kann und beide Elemente immer nur in Einheit erscheinen. Dies bedeutet ebenso, dass sich das Eine und das Andere bei Schoenmaekers zu jedem Zeitpunkt in Gleichgewicht befinden – anders, als es bei Piet Mondrian der Fall ist, bei dem der Ausgleich erst erreicht werden muss.

⁸⁰ Schoenmaekers, 1915, S.40; „Tegendeelen‘ staan tot elkaar als twee werkelijkheden, die met elkander een innige verbinding aangaan en zodoende worden opgeheven tot hoogere eenheid“

⁸¹ Schoenmaekers, 1916, S.74f.

hingegen als weiblich, passiv und „empfangend“ bezeichnet.⁸² Ähnlich wie es kurze Zeit später Piet Mondrian verschriftlicht, betont bereits Schoenmaekers die Zusammengehörigkeit beider Extreme und immerwährende Wechselwirkung, so dass ein Gegenteil ohne das andere nicht existieren könne:

» Gegenteile sind unterschiedliche Teile einer Wirklichkeit. Sie sind nur in Verhältnis zueinander wirklich. Die Linie ist nur im Verhältnis zum Strahl wirkliche Linie. Und der Strahl ist nur im Verhältnis zur Linie wirklicher Strahl. «⁸³

Dem Dualismus wird bei David Humbert de Superville in seinem „Essay sur les Signes inconditionnels dans l'Art“ aus dem Jahr 1827 weitaus weniger Platz gelassen. Erläuterungen, die auf eine oppositionelle Sicht bestimmter Elemente zueinander abzielen, sind selten in seiner Schrift aufzufinden, bzw. wird diese nicht auf solch eindeutige Weise in den Vordergrund gestellt, wie es ein paar Jahrzehnte später Piet Mondrian oder Mathieu Schoenmaekers vollziehen. Dennoch entgeht es dem Leser und der Leserin bei Supervilles Lektüre nicht, dass – das Schema der Linienkonstellationen betreffend – im Mittelpunkt der Ausführungen der Gedanke von ausgleichender Balance zweier Gegensätze eine relevante Rolle einnimmt.

So bezeichnet Superville beispielsweise den Himmel und die Erde als „zwei Extreme“, die vom Menschen in Verbindung gebracht werden.⁸⁴ Auch wenn es um die Wahrnehmung und darauffolgende Deutung seiner Linienschemata geht, unternimmt er die Unterscheidung zwischen der Linie und der Farbe, beziehungsweise zwischen Männlichkeit und Weiblichkeit. So hänge die Wahrnehmung der verschiedenen Schemata von unserem Geschlecht ab: der „intellektuelle Mann“ konzentriere sich eher auf klare, lineare Aspekte, im Gegensatz dazu fühle sich die „sensible Frau“, durch ihre Emotionalität, eher von der Farbigkeit der Zusammenstellung angesprochen.⁸⁵ Letztendlich überträgt der Autor sein System auf Künste und Leben, durchdrungen von einem auf Sittlichkeit und Moral ausgelegten Menschenbild. An dieser Stelle stellt Superville die Politik („Gesellschaft“), ausgestattet mit einem „männlichen Gesicht“, gleichgesetzt mit der Linienkonstellation der Vertikalen in Verbindung mit der Horizontalen, der Religion („Individuum“) gegenüber, welche mit dem „weiblichen Gesicht“ und

⁸² ebd., 1916, S.56

⁸³ ebd.; „Tegendeelen zijn onderscheiden deelen van ééne werkelijkheid. Zij zijn alleen werkelijk in verhouding tot elkander. De lijn is alleen werkelijke lijn in verhouding tot de straal. En de straal is alleen werkelijke straal in verhouding tot de lijn“

⁸⁴ Superville, 1827, S.3

⁸⁵ ebd., S.9f.

der Konstellation von Vertikaler und nach schräg unten verlaufenden Schrägen ausgestattet ist.⁸⁶

Schon wenn Superville, wie in vorangegangenem Kapitel erwähnt, den Kosmos auf vier geometrische Formen reduziert, so nennt er das Dreieck, ganz im Gegensatz zur Figur des Kreises, als die „ästhetischste“ jener Bildnisse. Begründet sieht er dies, unter anderem in der Verbindung zweier „Extreme“, wenn die zwei Schrägen des Dreiecks im oberen spitzen Winkel zusammentreffen:

» [...] Das Dreieck hat einen wirklichen ästhetischen Wert, wenn es von der parallelen Basis des Horizonts [...] und beständig drei spitze Winkel vorstellend, für uns das Bild einer Konvergenz extremer und irdischer Punkte zu einem einzigen Punkt im Himmel darstellt. «⁸⁷

Auch die Linienzusammenführung der Vertikalen und Horizontalen bezeichnet der Autor als Verbindung „zweier Extreme“ (vgl. mit Abbildung 13).⁸⁸ Sie solle ein ausgleichendes Verhältnis zweier Gegensätze schaffen, die der Niederländer mit „expansiv“ (links) und „konvergent“ (rechts) bezeichnet.⁸⁹ Diese werden durch die Schräglagen der Linien in Relation zur vertikalen Achse verkörpert und bilden somit die zwei in Opposition gestellten Gefühlsregungen, welche vor allem durch eines besonders ausgezeichnet werden: Dynamik. Letztendlich verfolgt Superville scheinbar das Ziel, diese Dynamik aufzuheben und durch Statik zu ersetzen, indem die Schrägen in die Horizontale gelegt werden (mittig). Diese Beschreibung kann nun auf die bereits genannten Grundfarben des Essays übersetzt werden: die Farben Rot und Schwarz, analog zu den „expansiven“ und den „konvergenten“ Linien, stellen zwei von purer Emotionalität geprägte Gegensätze dar, welche durch die Farbe Weiß zusammengeführt und letzten Endes neutralisiert werden:

⁸⁶ Superville, 1827, „Tableau Synoptique“

⁸⁷ ebd., S.21; „[...] le Triangle aura une valeur réellement esthétique, lorsque par la base parallèle au plan d’horizon [...] et présentant constamment trois angles aigus, il devient pour nous l’image d’une convergence de points extrêmes et terrestres vers un point unique dans le ciel“

⁸⁸ ebd., S.3

⁸⁹ ebd., S.23

» Die weiße Farbe, einzigartig gefärbtes und unveränderliches Zeichen [...], nach dem Beispiel der horizontalen Richtung, des mittleren Platzes zwischen zwei Extremen, die [...] uns die Zwischenfarben geben, welche mehr oder weniger den expansiven oder konvergenten Schrägen gleichwertig sind [...]. «⁹⁰

Sowohl Piet Mondrian als auch Mathieu Schoenmaekers und David Humbert de Superville gehen mehr oder weniger davon aus, dass sich die Wirklichkeit aus Gegenteilen zusammensetzt und entwickelt. Diese Oppositionen besäßen ihren Ursprung in „Ur-Verhältnissen“ oder „Ur-Gegenüberstellungen“, welche mittels ihrer Darstellungsmittel der Linie und Farbe angemessen verbildlicht und wiedergegeben werden sollen. In der Handhabung jener Mittel stellen die Autoren dabei das Relativieren von Gegensätzen und Extremen in den Vordergrund. Ausgleich und Balance finden Mondrian, Schoenmaekers und Humbert de Superville durch das Verhältnis der unterschiedlichen Elemente untereinander auf der Bildfläche. Dieses drückt sich in der Relation von Horizontaler und Vertikaler, oder Linie und Farbe zueinander aus und verkörpert im strikten Sinne die *Bildkomposition*.

RELATION ALS KOMPOSITION

Piet Mondrians dualistisch geprägte Auffassung der Malerei, bzw. der Welt an sich, zeugt von seiner scheinbar intensiven Auseinandersetzung mit der Ästhetik Georg Wilhelm Hegels, den der Künstler an mehreren Stellen in seiner Schrift „De Nieuwe Beelding in der Schilderkunst“ namentlich erwähnt. Noch spezifischer bezieht sich Mondrian auf Gerard Bolland, einem zeitgenössischen Neu-Hegelianer. Aus dessen Werk „Zuivere Rede. Een boek voor vrienden der wijsheid“ („Reine Vernunft. Ein Buch für Freunde der Weisheit“) aus dem Jahr 1904 zitiert Mondrian des Öfteren, vor allem, wenn es darum geht, den ästhetischen Wert der Neuen Gestaltung zu rechtfertigen. Dabei wird auf Bollands Ansicht zurückgegriffen, dass Schönheit aus einer fundamentalen Verhältnisbildung zweier Extreme entstehe:

⁹⁰ ebd., S.9f.; „La couleur blanche, signe coloré unique et invariable [...] à l’instar de la direction horizontale, la place milieu entre deux extrêmes, qui [...] nous donneraient les couleurs intermédiaires, équivalentes [...] du plus ou moins d’obliquité des expansives et des convergentes [...].“

» Der Begriff von Schönheit ist Verhältnisbegriff, Begriff von ästhetischen Verhältnissen, von wahrnehmbar übereinstimmenden und somit fühlbar befriedigenden Verhältnissen, und deshalb kein Begriff von Nenn- oder Zählbarkeit [...], aber Messbarkeit in Verschiedenheit von Verhältnissen [...] «⁹¹

Mondrians selbstgestecktes Ziel scheint es zu sein, ein ausgeglichenes Verhältnis zwischen den Gegensätzen, in der Neuen Gestaltung durch Linie und Farbe verkörpert, zu verbildlichen. Bis dahin habe, so der niederländische Künstler, die „meist äußerliche Erscheinung der Dinge, das Natürliche“, die „meist äußerliche Erscheinung des Innerlichen“, Universalen, verschleiert, da das Natürliche das Geistige dominiert habe und somit ein Ungleichgewicht herrschte.⁹² Der Künstler kommt an dieser Stelle auf den Begriff der „Tragik“ zu sprechen, wenn er die unausgeglichene „Erscheinung von Zweiheit“⁹³ bespricht: in der Kunst drücke sich das Tragische als Träger von zu hohem Maße an Emotion und Individualität durch vorgetäuschte Körperlichkeit aus, durch „Form und natürliche Farbe, durch Rundung, natürlicher Plastizität, Gebogenes, Launenhaftigkeit und Holperigkeit der Oberfläche [...]“⁹⁴. In der Neuen Gestaltung jedoch komme durch das Abstrahieren von sowohl Form und Farbe, vor allem aber durch das In-Verhältnis-Setzen in Rücksicht auf „Stand“ und „Maß“ Ausgeglichenheit und Harmonie zustande.⁹⁵

» [...] die abstrakt-reale Gestaltung kommt erst durch die Komposition zustande. Durch die Komposition wird die exakte Gestaltung von Raum erst möglich und [...] real. «⁹⁶

Nun sei es die Aufgabe des Künstlers der Neuen Gestaltung, jenes exakte und ausgeglichene Verhältnis zu verbildlichen, indem er die abstrahierten und an Bedingungen geknüpften

⁹¹ Mondrian, 1918⁵, S.103; „Het begrip van schoonheid is verhoudingsbegrip, begrip van aesthetische verhoudingen, van waarneembaar overeenstemmende en zoo dan voelbaar bevredigende verhoudingen, en dus niet begrip van noem- of telbaarheid [...], maar meetbaarheid in verscheidenheid van verhoudingen [...]“

⁹² Mondrian, 1918⁴, S.74

⁹³ Mondrian, 1918⁵, S.104f.; Auch hier verweist Mondrian in einer Fußnote, wenn auch indirekt, auf die Theosophie. Er beschreibt, dass der Mensch von Beginn an, durch das Universale in ihm, nach Freiheit und Gleichgewicht strebt und den innerlichen Drang nach der ursprünglichen Einheit seiner Dualität zurückzugewinnen. Vgl. auch Mondrian 1918⁵, S.108

⁹⁴ ebd., S.106

⁹⁵ Mondrian, 1917¹, S.4

⁹⁶ Mondrian, 1918², S.44 „[...] de abstract-reele beelding komt eerst tot verwezenlijking door de compositie. Door de compositie wordt de exacte beelding van ruimte eerst mogelijk en [...] reel“

Gestaltungsmittel der Linie und Farbe so positioniert, dass sie in bestimmter Relation zu einander liegen.⁹⁷ Der Begriff des Verhältnisses entspricht demnach dem Begriff der Bildkomposition in der Malerei. Jene betrachtet Piet Mondrian in seinen Ausführungen als das fundamentale Instrument. Die Bildmittel der geraden Linien und der Primärfarben sind dabei als Mittel zum Zweck zu verstehen, da auf ihnen die Komposition basiert. Dieser seien sie zu jedem Zeitpunkt untergeordnet: „Darum erfährt, in der Neuen Gestaltung, allein die Komposition alle Andacht“.⁹⁸ So fungieren die Linien innerhalb Mondrians analytischen Konzepts als Flächenorganisation, während die Farbflächen, jener Struktur unterworfen, durch Gleichgewichtsbeziehungen untereinander Harmonie ergeben.

Freilich ist auch die Komposition der Neuen Gestaltung dualistischer Natur. Ihre zwei Elemente stellen der Rhythmus und die Proportion dar, wobei das Rhythmische durch Farb- und Maßverhältnisse Äußerung des Subjektiven und Individuellen verkörpere, das Proportionale durch „Abmessung und Farbwert, durch die fortlaufende Gegenüberstellung der Gestaltungsmittel selbst“, das Universale zum Ausdruck bringe.⁹⁹ Beide Elemente kann man als Analogie zu den Bestimmungen Mondrians von Farbe und Linie betrachten: die Proportion, als das geistige Element der beiden, habe die Aufgabe, den Rhythmus an Bedingungen zu koppeln, zu begrenzen, dem Natürlichen quasi den Wind aus den Segeln zu nehmen. Auch hier gilt es, das Individuelle lediglich an das Allgemeine anzupassen und nicht zu verweigern. Immerhin wird absolut gleichmäßige Symmetrie innerhalb des gemalten Bildes von Seiten Mondrians abgelehnt.¹⁰⁰ Ähnlich wie bei der Farbe Rot ist der unregelmäßige Bildaufbau *noch* Gefühlsausdruck und *noch* individuelle Dynamik.¹⁰¹

» So wird, durch Ausbreitung und Begrenzung [...] das gleichgewichtige Verhältnis im Stand – dem Rechteckigen, geboren: so realisiert sich die Ausbreitung [...] mittels dem Unterschied in Farben der Flächen, oder auch durch das rechteckige Verhältnis zwischen Linie und Farbfläche. «¹⁰²

⁹⁷ Mondrian, 1918⁴, S.74

⁹⁸ Mondrian, 1918², S.44

⁹⁹ ebd.

¹⁰⁰ Piet Mondrian schrieb beispielsweise einst an Theo van Doesboerg: „Ich glaube, dass das gleichgewichtige Verhält.[nis] mit Dissonanzen bestehen kann, du auch, oder?“ („Ik geloof dat evenwichtige verhoud.[ing] kann bestaan met dissonanten, jij ook heh?“), zitiert aus: Bank / van Buuren, 2000, S.225

¹⁰¹ ebd., S.45

¹⁰² ebd., S.43; „Zoo wordt, door uitbreeding en begrenzing [...] de evenwichtige verhouding in stand – de rechthoekige, geboren: zoo realiseert de uitbreeding [...] zich behalve door het verschil in kleur der vlakken, ook door de rechthoekige verhouding van lijn of kleurvlak“

Mathieu Schoenmaekers' mathematische Figur kann sowohl in dem Buch „Het Nieuwe Wereldbeeld“ als auch in „Beginselen der Bildende Wiskunde“ zahlreiche Formen annehmen, die der niederländische Philosoph jedoch streng hierarchisiert. Die Figur „erster Ordnung“, welche die angemessenste Visualisierung der universalen Relation zum Ausdruck bringe, sei die Kreuzfigur (Abbildung 19).¹⁰³ Diese sei Ausdruck von „absolutem Strahl“ und „absoluter Linie“. Die daraus resultierende Zusammenstellung nennt er das „Kreuzverhältnis“, welches nach allen Richtungen hin „offen“ und „unbegrenzt“ sei.¹⁰⁴ Damit gäbe es die ewig fortlaufende Evolution der Menschheit wieder, da in diesem Fall Schoenmaekers' beschriebene „Gegenteile“ direkt veranschaulicht werden:

» Das Verhältnis von Linie und Strahl ist ein Verhältnis von >Gegenteilen<. An der Figur, die Linie und Strahl ausgestaltet, können wir das Verhältnis von Gegenteilen charakterisieren. «¹⁰⁵

Schoenmaekers' Kreuzfigur entspringt einer Konstellation, in der die vertikale Achse von gebogenen Linien – als Kreissegmente – horizontal überlappt wird (Abbildung 20). Dies soll die Verbildlichung des Gesetzes von ewig fortlaufendem „Scheiden und Zusammenkommen“ der Evolution darstellen.¹⁰⁶ Weiter beschreibt der Philosoph „M“ als Raummittelpunkt, analog zum Sonnenmittelpunkt, „a“ als Strahl- und „b“ als Linienbewegung aus denen „c“, der plastische Mittelpunkt, entsteht, analog zum Mittelpunkt der Erde. Weitergehend benennt er „c“ den plastischen Mittelpunkt des Menschen, der aufrecht auf der Erdkugel stehe¹⁰⁷ – einem Bild ähnlich jenem, welches wir bereits bei Humbert de Superville eingangs kennen gelernt haben (vgl. mit Abbildung 9).

Bei David Humbert de Supervilles gleichgewichtiger Verhältnis- oder Kompositionsbildung sei auf seine „Übersichtstabelle“¹⁰⁸ (Abbildung 21) zu verweisen, welche die verschiedenen „bedingungslosen Zeichen“ und ihren Ausdrucksgehalt zusammenfasst – für den Künstler stehen sie als physiologische Tatsachen fest. Die Tabelle zeigt die drei „höchst moralischen“ Varianten

¹⁰³ Schoenmaekers, 1916, S.53; Als Vorbilder nennt Schoenmaekers sowohl „ägyptische Mysterienbrüder“ als auch die „ersten christlichen Gemeinden“.

¹⁰⁴ ebd., S.72f.; anders als die Figuren Ellipse und/oder Kreis – diese erscheinen abgeschlossen und „begrenzt“.

¹⁰⁵ ebd., S.56; „De verhouding van lijn en straal is een verhouding van ‚tegendeelen‘. Aan de figuur, die lijn en straal uitbeeldt, kunnen wij de verhouding van tegendeelen karakterizeeren“

¹⁰⁶ Schoenmaekers, 1915, S.219

¹⁰⁷ ebd., S.219f.

¹⁰⁸ Superville, 1827, S.23

des Gesichts, die wiederum auf die drei bereits genannte Linienkonstellationen weiterverweisen. Mit ihrer jeweiligen Lage zur vertikalen Achse werden die „linearen Elemente“ der Horizontalen und der zwei Schrägen mit expressiven Werten und Analogien versehen. Die linke (expansiv) der drei elementaren Schemata wird mit „Aufregung, Zerstreung, Explosion, Eklat. Rote Farbe“ beschrieben, die rechte (konvergent) mit „Konzentration, Besinnung, Tiefe, Dunkelheit. Schwarze Farbe“. Für die Thematik der vorliegenden schriftlichen Arbeit fällt der mittleren Linienzusammenstellung die relevanteste Rolle zu, denn diese vertikale Achse kreuzende Horizontale steht für „Balance, Ruhe, Ordnung, Klarheit, Licht, weiße Farbe“ und bezeichnet „[...] die Wiedervereinigung zweier Extreme [...]“.¹⁰⁹ Auch bei David Humbert de Superville kommt es demnach bei der Zusammenstellung von horizontaler und vertikaler Gerade zum Ausdruck eines gleichgewichtigen Verhältnisses oder Ausgleichs.

DYNAMIK VS. STATIK – ODER: DER RECHTE WINKEL

Was durch die ideale Zusammenstellung der Gestaltungsmittel dabei zustande kommt erkennt Piet Mondrian als „Ruhe zur Einheit“.¹¹⁰ Jene Ruhe sei „formvollendend“ und entstehe durch ausgeglichene Bewegung, „[...] das heißt durch Einheit von Bewegung und Gegenbewegung“.¹¹¹ Das rhythmische Wechselspiel des Einen und des Anderen im Gemälde der Neuen Gestaltung besitzt den Ausgangspunkt im rechten Winkel der aufeinandertreffenden Vertikalen und Horizontalen. Jener davon ausstrahlende, gleichgewichtige (weil durch die Proportionen begrenzte) Rhythmus lasse die „tiefste Rührung“ der Harmonie im Betrachter und der Betrachterin erwachen.¹¹² Der rechte Winkel, oder auch „Stand“, ist eine der klar formulierten Voraussetzungen in Mondrians Text über die Neue Gestaltung. Sie geht mit der Bedingung der durch Vertikale und Horizontale zu Rechtecken abgeschlossenen Farbflächen einher und konstituiert harmonische Einheit:¹¹³

¹⁰⁹ ebd.

¹¹⁰ Joosten / Welsh, 1969, S.29

¹¹¹ Mondrian, 1918⁴, S.77

¹¹² Mondrian, 1917², S.15

¹¹³ Mondrian, 1918², S.43

» Die abstrakte Gestaltung von Verhältnis also gestaltet dieses Urverhältnis in Bestimmung durch Zweiheit von Stand, welcher rechteckig aufeinanderstößt. Dieses Verhältnis von Stand ist das am meisten gleichgewichtige, da darin das Verhältnis von dem äußersten Einen und dem äußersten Anderen in vollkommener Harmonie ausgedrückt ist und es alle anderen Verhältnisse in sich trägt [...] dann sehen wir sie [Anm.: die Neue Gestaltung] als die Versöhnung der Dualität von Stoff und Geist. «¹¹⁴

Bei Betonung der Relevanz des rechten Winkels verweist Mondrian in einer Fußnote einmalig auf David Humbert de Superville. Der „rechteckige Stand“ sei die einzige Zusammenstellung von geraden Linien, die keine Tragik ausbilden würde:

» [...] Jeder andere Stand sehr wohl, wie wir in den Figuren von Humbert de Superville sehen. (So bildet die V-Form Erhebung, die A-Form das Umgekehrte davon) «¹¹⁵

So verweist Piet Mondrian auf Superville, was das Aufeinandertreffen der Geraden im rechten Winkel betrifft. Ebenso jedoch lassen sich auch an dieser Stelle Parallelen zu Mathieu Schoenmaekers' Überlegungen ziehen. Dieser rückt in seinen schriftlichen Ausführungen vor allem den Schnittpunkt zweier Linien in den Fokus (Abbildung 22). Anhand der gegensätzlichen Richtungen „a“ und „b“ entstünden zwei Kräfte, welche einander neutralisieren, indem sie im plastischen Mittelpunkt „c“ zusammentreffen.¹¹⁶ Auch hier liegt der Fokus auf dem rechten Winkel, dessen wichtigster Bestandteil jene Schnittstelle als „Punkt“ darstellt:

» Die Einheit von vollkommener Zeit und vollkommenem Raum ist >Punkt<. Vollkommener Zeitpunkt und vollkommener Raumpunkt ist jener >vollkommene Punkt<, vollkommen in erster Ordnung. «¹¹⁷

¹¹⁴ Mondrian, 1917¹, S.4; „De abstracte beelding van verhouding nu, beeldt deze oerverhouding in bepaaldheid door tweeheid van stand, welke rechthoekig op elkander is. Deze verhouding van stand is de meest evenwichtig, omdat daarin de verhouding van het uiterste eene en het uiterste andere in volkomen harmonie uitgedrukt is en alle andere verhoudingen inhoudt [...] dan zien we haar [Anm.: die Neue Gestaltung] als de verzoening van de dualiteit van stof en geest“

¹¹⁵ Mondrian, 1918⁵, S.108; „[...] Elke andere stand wel, zoals we zien in de figuren van Humbert de Superville. (zoo beeldt de V-vorm verheffing, de A-vorm het omgekeerde daarvan.)“

¹¹⁶ Schoenmaekers, 1916, S.72

¹¹⁷ Ebd., S.77; „De eenheid van volstrekten Tijd en volstreckte Ruimte, is ‚punt‘. Volstrekt Tijdstip en volstrekt Ruimtepunt is éénen, >volstrekt punt<, volstrekt in eerste orde.“

Von diesem „Punkt“ des rechten Winkels aus strahlen Relationen von Bewegungen und sogenannten Gegenbewegungen aus – Gegenteile, die somit aufeinander aktiv „reagieren“.¹¹⁸ Das Wechselspiel dieser Bewegung und der Gegenbewegung setzt Schoenmaekers gleich mit der „kosmischen“ Konstellation von Raum und Zeit sowie der göttlichen Schöpfungskraft.¹¹⁹ Ursprung davon sei der plastische Mittelpunkt, welcher die Figur nicht nur Figur bleiben lässt, sondern zur „Plastik“ erhebt.

Die „Ruhe zur Einheit“, welche auch Mondrian erwähnt, erscheint bei Schoenmaekers jedoch erst durch die leichte Neigung der Achsen (Abbildung 23) – in jener Figur sieht der Niederländer eine „schöne Unordnung“, die im Menschen etwas auslöse, das der Philosoph als „lebende Ruhe“ bezeichnet.¹²⁰ Ein klarer Gegensatz wiederum zu Mondrian, der zu dieser Zeit Schrägen und Diagonalen komplett verweigert.

Auch David Humbert de Supervilles bezeichnet sein Schema der Horizontalen zur vertikalen Achse im rechten Winkel als „menschliches Gesicht in Ruhe“¹²¹ und sieht des Weiteren darin Ordnung und Klarheit. Im Gegensatz dazu gelten jene Zusammenstellungen mit Vertikaler und den Schrägen als „instabil“ – absolute Freude oder absolute Trauer. Allein die Horizontale in Verbindung mit der vertikalen Achse sei Ausdruck vollkommenen Gleichgewichts und eines scheinbar göttlichen Gemütszustandes. Zwei Extreme und Gegensätze scheinen im rechten Winkel aufgehoben, als ob sich alles in ewiger, ruhiger Schweben halten würde. Während sich Autoren wie Piet Mondrian oder Mathieu Schoenmaekers zwar wie Humbert de Superville auf eine allgegenwärtige, universale und allumfassende „Ruhe“ beziehen, so ist diese bei ihnen hauptsächlich mit Bewegung und Dynamik versehen. Superville hingegen zielt auf vollkommene Statik ab: als Mittelpunkt zweier Extreme, welche eben von Dynamik beherrscht werden, gilt sein Schema der Vertikalen und Horizontalen – wie weiter oben ausgeführt – für Stillhaltung und schließt Bewegung komplett aus.

¹¹⁸ ebd., S.56

¹¹⁹ ebd., 1916, S.58

¹²⁰ Schoenmaekers, 1915, S.160f.

¹²¹ Superville, 1827, S.5

2.4. DIE AUTOREN IN RELATION ZUEINANDER

	MONDRIAN	SCHOENMAEKERS	SUPERVILLE
DARSTELLUNGS- MITTEL	„Gestaltungsmittel“	„Mathematische Figuren“	„Bedingungslose Zeichen“
LINIEN	Vertikale – Horizontale Vertikale: männlich, geistig, aktiv,...; Horizontale: weiblich, materiell, passiv,...; die Vertikale hat eine höhere Position inne („Strahl“), Diagonalen / Schrägen werden explizit ausgeschlossen	Vertikale – Horizontale Vertikale: männlich, geistig, aktiv,...; Horizontale: weiblich, materiell, passiv,...; die Vertikale hat eine höhere Position inne („Strahl“)	Vertikale – Horizontale als neutralisierende Mitte (Ruhe, Ordnung) zwischen zwei weiteren Schemata von Vertikale – Schräge („expansiv“ und „konvergent“)
FARBEN	Gelb, Blau, Rot „noch Gefühlsausdruck“, flach, zu Rechtecken abgeschlossen, bewirken Rhythmus und Dynamik, in malerischer Ausführung kombiniert mit Liniengefüge, die wahre Paarung von Gelb und Blau ergibt Rot, die „meist äußerliche“ Farbe	Gelb, Blau, Rot „Naturformen“, nicht mit Linien kombiniert, sondern als Alternative gemeint, ausgestattet mit den Eigenschaften „strahlend“, „weichend“, „schwebend“, die wahre Paarung von Gelb und Blau ergibt Rot, die „meist äußerliche“ Farbe	Schwarz, Weiß, Rot „Farbwerte“, welche die Linienschemata unterstützen und deren Ausdruck verstärken können, ausgestattet mit Eigenschaften wie „fröhlich“, „traurig“, „ruhig“ (analog zu Linienkonstellationen), lässt dazwischen liegende Farben zu, wie z.B. Gelb und (Azur)Blau
ZENTRALER ASPEKT DER KOMPOSITION	Gleichgewichtiges Verhältnis Rechter Winkel der Geraden zueinander, Rechtecke, rhythmische Bewegung (= „Rust“ / „Ruhe“), keine Symmetrie - Fokus: Relation der Bildmittel zueinander, keine darüber hinausgehende Symbolik, kein eigener Ausdrucksgehalt der einzelnen Bildelemente, reine Verhältnisbildung	Gleichgewichtiges Verhältnis Schnittpunkt („plastischer Mittelpunkt“) der Geraden im rechten Winkel, rhythmische Bewegung (= „Rust“ / „Ruhe“), Symmetrie - Fokus: Relation der Linien zueinander, darüber hinaus jedoch an die Symbolik des christlichen Kreuzes gekoppelt	Gleichgewichtiges Verhältnis Rechter Winkel der Geraden zueinander, Statik, Ordnung und Ruhe, Symmetrie (weil von menschlichem Gesicht ausgehend) - Fokus: Lage der Horizontalen zur vertikalen Achse, die im Gegensatz zu den zwei anderen möglichen Schemata für Ausgleich sorgt, hohe Relevanz des expressiven Gehalts von Linie und Farbe, wird an emotionalen Ausdruck gekoppelt

Die visuelle Umsetzung der Theorien David Humbert de Supervilles, Mathieu Schoenmaekers' und Piet Mondrians basiert jeweils auf einem Akt des Abstrahierens, um – angelehnt an neoplatonisches Gedankengut – zur Enthüllung und Entschleierung des Geistigen und Allgemeingültigem zu gelangen. Alle drei Autoren bedienen sich dabei konkreter Darstellungsmittel, um ihre Überlegungen zu untermauern und zu veranschaulichen. Deren Erscheinen auf der (Bild-)fläche, ihre „Eigenschaften“, ihre Bestimmung und Funktion weisen immer wieder Parallelen zu den jeweils zwei anderen Autoren auf.

Was die Farbe angeht, so betont Mondrian die Kombination von dieser mit der Linie, Schoenmaekers sieht in der Benutzung von Farbe allein eine Alternative seiner mathematischen Figur aus „natürlichen Formen“, Superville hingegen sieht die Farbe als Möglichkeit der Intensivierung seiner Linienkonstellationen. Bei Schoenmaekers und Mondrian stehen die drei Primärfarben Gelb, Blau und Rot im Zentrum, wobei davon auszugehen ist, dass Mondrian die Farbtheorie Schoenmaekers' dabei übernahm, beziehungsweise wurde bereits an früherer Stelle ausgeführt, dass sich beide auf Goethes Farbenlehre aus dem Jahr 1810 beziehen. Schoenmaekers beschreibt jedoch seine Primärfarben mit weitaus mehr expressiven Gehalt als Mondrian, der die Farben bestimmten Bedingungen unterwirft: Zurückführung auf Primärfarbe, flach, als Rechteck abgeschlossen. Anforderungen wie diese finden sich in Schoenmaekers' Schriften an keiner einzigen Stelle. Zwischen den Farbschemata Schoenmaekers' und Mondrians, und jenem Humbert de Supervilles gibt es auf den ersten Blick weniger Übereinstimmungen, allein schon durch die unterschiedlichen Primärfarben (Schoenmaekers und Mondrian: Gelb, Blau und Rot / Superville: Schwarz, Weiß und Rot). Alle drei Autoren betrachten die Farbe dennoch als „weniger universal“ oder „weniger bedingungslos“ als die Linie und ordnen sie eher dem Terrain der subjektiven Gefühlswelt zu – eine Hierarchisierung zwischen Linie und Farbe findet demnach mehr oder weniger indirekt in jeder der Theorien statt.

Im Mittelpunkt der Ausführungen steht in jedem Fall die Zusammenführung von Vertikaler und Horizontaler. Bei Schoenmaekers und Mondrian liegen hierbei im Zentrum der Anschauung die Gegenüberstellungen von Strahl und Linie, wobei es bei beiden durch die Spannung einer gebogenen Linie zur Geraden zu einem reinen und reinen Ausdrucksgehalt des Geistigen kommt. Wie auch bei Humbert de Superville¹²², der dabei von einer vertikalen Achse ausgeht und diese mit drei unterschiedlichen Richtungslagen der Horizontalen oder der Diagonalen in Korrespondenz treten lässt. Hiermit wird also ebenso Platz der *schrägen* Linie eingeräumt –

¹²² Stichwort „vertikale Achse“: Es sei an dieser Stelle noch einmal auf den Vergleich von Abbildung 9 und Abbildung 20 zu verweisen, und somit auf Darstellungen Supervilles' und Schoenmaekers', welche (in Schoenmaekers' Fall unter anderem) den aufrechten Stand des Menschen auf der Erdkugel und somit die Wertschätzung der Horizontalen im rechten Winkel zur Vertikalen liegend beschreibt. Die Beschreibungen fallen im Wortlaut sehr ähnlich aus, weswegen sich die Frage stellt, ob Schoenmaekers Supervilles Darstellung vor Augen hatte, als er jene Textpassage formulierte.

wobei es einen Blick auf die Überlegungen Mondrians hinsichtlich der Diagonale zu werfen gilt. Sowohl er als auch Superville bezeichnen die Kombination von Vertikaler und Horizontaler im rechten Winkel als „höchste“ Konstellation, wenn auf der einen Seite Mondrian die Diagonale um 1917 komplett aus seinen Überlegungen ausschließt und auf der anderen Seite Superville die Schrägen in Relation zur vertikalen Achse als dynamische, subjektive Extreme bezeichnet, welche es durch Vertikale-Horizontale einander anzupassen und in Ruhezustand zu führen seien. Demnach betrachtet beide Autoren die Relation von Vertikaler und Horizontaler mehr oder weniger als Steigerungsform und als die *eine* Konstellation, welche Einblick auf ein universales Verhältnis gewährt. Ebenso Mathieu Schoenmaekers, bei dem sogar neben den beiden Linien eine dritte Komponente Relevanz, nämlich der „plastische Mittelpunkt“ als Schnittpunkt der Geraden. Von diesem ausgehend breite sich Bewegung aus, die letztendlich Raum entstehen lasse. Bei Mondrian hingegen es nicht der Schnittpunkt, sondern die Existenz der rechteckigen Farbflächen¹²³, welche für gleichmäßigen Rhythmus und Raumbildung in der Neuen Gestaltung verantwortlich ist. Wie Superville betont Schoenmaekers an dieser Stelle die in „Diagrammästhetik“ verpackte Symmetrie der Linienzusammenstellung, welche von Mondrian wiederum *nicht* intendiert wird. Ein weiterer Unterschied zwischen den Linienkonstellationen liegt zwischen der Dynamik und rhythmischer Bewegung Schoenmaekers‘ als auch Mondrians einerseits und der Statik und starrer Bewegungslosigkeit, auf welche Superville mit der ausgleichenden Relation abzielt andererseits.

Der gemeinsame Nenner aller drei Autoren bildet somit weniger der Umgang mit den drei gewählten Primärfarben, als vielmehr die spezifische Handhabung der linearen Komponenten im jeweiligen theoretischen Konzept – trotz feiner Unterschiede. Während sich Mondrian und Schoenmaekers hinsichtlich der Farbe auf Goethe beziehen, scheinen die beiden im Falle der Linie und Verhältnisbildung konkret auf Supervilles „ausgleichendes“ Linienschema zurückzugreifen. Ob Mondrian *über* Schoenmaekers auf dessen Essay und Theorie stieß, ist an dieser Stelle nicht fest zu machen.

¹²³ Stichwort „Rechteck“: Auch wenn die Handhabung unterschiedlich ausfällt, so ist es dennoch interessant, einen Blick auf die Form des Rechteckes bei den beiden Künstlern Mondrian und Superville zu werfen, ganz unabhängig von Mathieu Schoenmaekers. So fordert Mondrian in der Neuen Gestaltung die durch die Linien zu Rechtecken abgeschlossenen Farbflächen (rechter Winkel) und bedient sich deshalb in seiner Malerei und Theorie allein dieser Form, um die ideale Relation zu erreichen. Superville wiederum reduziert an einer Textstelle den Kosmos auf vier geometrische Figuren, dabei auch auf das („liegende“) Rechteck, welches er in späterer Folge mit der Farbe Weiß, der Konstellation Vertikale – Horizontale und somit ebenfalls dem gleichgewichtigen Verhältnis gleichsetzt. Als gleichgewichtige Figur wird sie scheinbar wegen der „deux côtés qui l'emportent en étendue longitudinale sur les deux autres [...]“ und somit ihrer Gleichmäßigkeit und dem rechten Winkel betrachtet; vgl. Superville, 1827, S.21

Somit ist die Bedeutung Supervilles Essay für die Entstehung der Schriften Schoenmaekers' und Mondrians nicht zu unterschätzen. Scheinbar lieferte der 1827 erstmals publizierte Text eine profunde Grundlage oder „Orientierungshilfe“ für sowohl Schoenmaekers als auch Mondrian, wenn es darum ging, dem Kern ihrer theoretischen Konzepte einen konkreten, systematischen und vermeintlich allgemeingültigen visuellen Ausdruck zu verleihen. Egal ob Wirkungsästhetik, spirituelle Philosophie oder abstrakte Malerei: Was die Zusammenstellung der Horizontalen und Vertikalen, als auch ihr geforderte Erscheinung in spezifischer Relation zueinander betrifft, so fallen die Überlegungen der drei Autoren weitgehend deckungsgleich aus. Durch die streng bestimmten Bildmittel der Vertikalen und Horizontalen kommt es zum Aufzeigen von Balance zweier Gegensätze, erhoben zu einer harmonischen, universalen Einheit.

DER BLICK AUF DAS GROSSE GANZE

3

Der die Forschungsliteratur dominierende Ansatz, den Ursprung der Darstellungsmittel aus Schoenmaekers' „Het Nieuwe Wereldbeeld“ und „Beginselen der beeldende Wiskunde“, sowie Mondrians „De Nieuwe Beelding in de Schilderkunst“ in den Kreisen der Theosophischen Gesellschaft um 1900 anzusiedeln, stellt sich als einerseits unstimmtig heraus und lässt andererseits keine Eingliederung Humbert de Supervilles zu. Ein zweiter Ansatz in der Fachliteratur, weitaus weniger ausgiebig behandelt, bietet jedoch die Möglichkeit, einen Bogen zwischen Schoenmaekers und Mondrian über den Symbolismus und Neo-Impressionismus hin zu Superville zu spannen. Jenem zweiten Ansatz soll in diesem Kapitel angemessener Platz eingeräumt werden, wobei auch hier kritische Überlegungen und Differenzierung nicht zu kurz kommen sollen. Daraus ergibt sich der Umstand, dass das „Essai sur les Signes inconditionnels dans l'Art“ aus dem Jahr 1827, vor allem durch die Etablierung des Linien- und Farbschemas, Rezeption in unterschiedlichen Denksystemen um 1900 erfuhr und dessen Bedeutung für sowohl symbolistisch als auch reduktiv-systematisch geprägte Strömungen nicht zu unterschätzen ist. Letztendlich ist die Verbindung Superville-Schoenmaekers-Mondrian in ein großes Ganzes einzugliedern: in ihr spiegelt sich die zeitliche Entwicklung eines ganzen Denkkollektivs wieder.

3.1. ZWEI ANSÄTZE

BISHERIGE AUSLEGUNGEN

In der bisherigen Forschungsliteratur wurden die drei Autoren Humbert de Superville, Mathieu Schoenmaekers und Piet Mondrian kaum überzeugend miteinander in Verbindung gebracht. Obwohl das vorangegangene Kapitel auffällige Ähnlichkeiten hinsichtlich der Darstellungsmittel zwischen den drei unterschiedlichen Konzepten aufzeigt, wurden in der Fachliteratur höchstens Gegenüberstellungen zwischen lediglich jeweils zwei der Autoren aufgezeigt.

Zu der Verknüpfung von Piet Mondrians mit besagten Schriften Mathieu Schoenmaekers' herrscht in der Literatur weitgehend Konsens darüber, dass Mondrian vor allem die Terminologie des Christosphen für „De Nieuwe Beelding in de Schilderkunst“ übernahm. So nennen beispielsweise Autoren wie Hans Ludwig Jaffé (1956), Michel Seuphor (1957) oder Carel Blotkamp (1994) die Begriffe „beelding“ („Gestaltung“) oder „stijl“ („Stil“), die Mondrian aufgriff und „weiterverwertete“.¹ Dabei stützt sich der Großteil der Autoren unter anderem auf Aussagen Theo van Doesburgs, der in den 1910er- und 1920er-Jahren immer wieder betonte, dass Begrifflichkeiten Mondrians auf Schoenmaekers zurückzuführen seien.² So sind bis heute zahlreiche Zitate von Mondrians De Stijl-Kollegen erhalten geblieben, welche sich auf die Faszination Schoenmaekers' auf die späteren Mitglieder jener Künstlergruppierung in Laren um 1915/16 beziehen. Im Januar 1916 schreibt van Doesburg an den Künstler Anthony Kok, dass Piet Mondrian und Jacob van Domselaer – Komponist und Freund Mondrians – „besessen von den Theorien von Dr. Schoenmaekers“³ gewesen seien. Weiter formuliert er:

» [...] die Mathematik betrachtet er [Anm.: Schoenmaekers] als das einzig Reine, den einzig reinen Maßstab für unser Gefühl. Darum muss ein Kunstwerk, ihm zufolge, immer auf mathematischem Grundschlag stehen. Mondrian nimmt für den Ausdruck seiner Ergriffenheit die zwei reinsten Formen, die horizontale und vertikale Linie. «⁴

¹ Jaffé, 1956, S.114f.; oder Blotkamp, 1994, S.111

² Jaffé, 1956, S.59

³ Brief von Theo van Doesburg an Anthony Kok, 1916, zitiert in: Blotkamp, 1994, S.111

⁴ De Jager / Matthes, 1992, S.19; „[...] de mathematica beschouwt hij [Anm.: Schoenmaekers] als het eenigste zuivere; de eenigst-zuivere maatstaf voor ons gevoel. Daarom moet een kunstwerk, volgens hem, altijd op mathematischen grondslag staan. Mondrian past dit toe door voor de uitdrukking van zijn ontroeringen de twee zuiverste vormen te nemen, d.i. de horizontalte en verticale lijn.“

Hans Ludwig Jaffé erkennt bereits in den 1950er-Jahren Parallelen zwischen den Schriften Mondrians und Schoenmaekers. Nicht nur im Bereich der Terminologie, sondern auch was Weltanschauung (Neo-Platonismus) und ästhetischen Wert des Mathematischen betreffen.⁵ Er geht sogar so weit, Schoenmaekers' Linienkonstellation als tatsächlichen „Vorläufer“ für Mondrians Linienschema zu bezeichnen und betrachtet den Christosophen als „Pate von De Stijl“.⁶ Auch Michel Seuphor weist kurze Zeit später Schoenmaekers eine relevante Position in der künstlerisch-theoretischen Entwicklung Mondrians zu, wenn er es als bemerkenswert empfindet, dass der Maler – der „nicht einmal einen Ansatz zu einer Bibliothek in seinem Atelier hatte“ – zwei Exemplare von Schoenmaekers' „Het Nieuwe Wereldbeeld“ besaß.⁷ Dennoch verweist Seuphor auf gewisse persönliche Probleme zwischen den zwei Niederländern, die auch Carel Blotkamp später aufgreift.⁸ So erfuhr Seuphor in einem Gespräch mit Jacob van Domselaer nach Mondrians Tod, dass der Künstler auf persönlicher Ebene scheinbar nicht mit Schoenmaekers zurechtkam: „Er hat es nicht im Blut, er weiß es mit seiner Intelligenz aber er bleibt kalt“.⁹ Des Weiteren soll Mondrian den Philosophen als „schrecklichen Mann“¹⁰ bezeichnet haben und hält eines Tages in einem Brief an Theo van Doesburg fest, dass er alles aus der „Geheimen Lehre“ Blavatskys beziehe und „[...] nicht von Schoenm.[aekers]. Obwohl dieser dasselbe sagt“.¹¹

Auf diese Aussage bezieht sich weiter Marty Bax (2006), um zu bekräftigen, dass Mathieu Schoenmaekers *weniger* Einfluss auf Mondrians Neue Gestaltung hatte, als bis dahin vermutet. Die Autorin sieht die Theosophin Helena Blavatsky als klare und scheinbar einzige Inspirationsquelle Mondrians, speziell wenn es um seine schriftlichen Ausführungen ab 1917 geht. Auch wenn nicht konkret vermittelt, so verweise der Künstler in seinem Text immer und immer wieder auf theosophisches Gedankengut.¹² Bax nennt Schoenmaekers in Bezug auf Mondrian noch ein zweites Mal, wenn sie über die vertikale Linie als das Geistige und die horizontale Linie als das Stoffliche spricht.¹³ Doch auch an dieser Stelle argumentiert Bax, dass

⁵ Jaffé, 1956, S.58; Theo van Doesburg äußerte sich 1916 wie folgt: „The basis on which Sch[oenmaekers]. stands is mathematical. He considers mathematics to be the only purity; the only pure measurement of our emotions. That is why, according to him, a work of art must have a mathematical foundation“, zitiert in: Janssen / White, 2011, S.64

⁶ Jaffé, 1956, S.174

⁷ Seuphor, 1957, S.58; Daneben besaß Mondrian jedoch auch zwei theosophische Werke: einen Text von Krishnamurti und die Sammelausgabe Rudolf Steiners Vorlesungen über die „Dualität des Sichtbaren und Unsichtbaren“ aus dem Jahr 1908. Vgl. Bax, 2001, S.11

⁸ Blotkamp, 1994, S.109

⁹ Seuphor, 1957, S.134

¹⁰ Brief von Piet Mondrian an Theo van Doesburg, 1918, zitiert in: Blotkamp, 1994, S.111

¹¹ Brief von Piet Mondrian an Theo van Doesburg, 1918, zitiert in: Blavatsky, 2006, S.270

¹² Bax, 2006, S.268f.

¹³ ebd., S.208

diese Zuordnung der Linien ihren Ursprung bei Blavatsky und nicht bei Schoenmaekers habe.¹⁴ Auch an anderen Stellen der Forschungsliteratur lässt sich die Abwertung der Einflussnahme Schoenmaekers' auf Mondrian finden, beispielsweise bei Marjory Degen (2015). Sie nennt zwar Ähnlichkeiten der beiden in Bezug auf die Farbe, betrachtet an dieser Stelle jedoch den Eindruck, welchen De Stijl-Mitglied Bert van der Leek bei Mondrian hinterließ, als tiefgreifender.¹⁵

Ein genauer, vergleichender Blick auf die konkreten Darstellungsmittel von Linie und Farbe und deren Verhältnis zueinander bei Mondrian und Schoenmaekers wurde in der bisherigen Forschungsliteratur nur halbherzig unternommen. Dabei beziehen sich die meisten AutorInnen lediglich auf das Farb-Zitat Mondrians, in welchem er den Philosophen namentlich nennt, beziehungsweise auf die ähnlichen Beschreibungen der Vertikalen und Horizontalen. Eine ansatzweise ausführlichere Analyse liefert im Jahr 1995 Yves-Alain Bois. Dieser bezieht sich wie vorangegangene Autoren auf die „ausgeliehene“ Terminologie, konzentriert sich jedoch mehr auf den Zusammenhang zwischen Mondrians und Schoenmaekers' „männlicher Vertikaler“ und „weiblicher Horizontale“. An dieser Stelle merkt Bois jedoch an, dass sich Mondrian später von Schoenmaekers distanziert habe.¹⁶ Eine definitive Übereinstimmung sieht der Autor allerdings in Bezug auf das Ur-Verhältnis, und in der Annahme, dass alle Linien zu Geraden „gespannt“ werden und alle Diagonalen zum Verhältnis von Vertikal-Horizontal umdisponiert werden könnten. Bois begründet dies mit seiner Vermutung, dass Mondrian bereits um 1913 damit begann, Schoenmaekers' Texte zu lesen – in einer Zeit, als der Künstler malerisch den Schritt von der gebogenen zur geraden Linie vollführte.¹⁷ Deswegen sei auch das Interesse Mondrians an Schoenmaekers' Neo-Platonismus erklärbar: dabei werde die Oberfläche eines Objekts so lange „abgeschält“, bis man darunter „Flächen- und Winkelkompositionen“ entdecke.¹⁸

Bois stellt in späterer Folge seines Aufsatzes den Unterschied fest, dass es Piet Mondrian um Dynamik und Mathieu Schoenmaekers um Stillstand in ihrer jeweiligen Komposition ginge. Dies jedoch fälschlicherweise, da aus dem zweiten Kapitel dieser Arbeit hervorgeht, dass auch Schoenmaekers auf Bewegung abzielt.¹⁹ Korrekt ist hingegen Bois' Hinweis auf des Philosophen Kreuzsymbolik, welcher Mondrian ausweicht, wenn er Asymmetrie in seinen

¹⁴ ebd., S.208f.

¹⁵ Degen, 2015, S.194; Van der Leek war kurz vor der Bekanntschaft mit Mondrian malerisch zu reinen Primärfarben und den Nichtfarben umgestiegen.

¹⁶ Bois, 1995, S.336f.

¹⁷ ebd., S.337; Möglicherweise kannte Mondrian Schoenmaekers bereits davor: Ab 1910 abonnierte er die esoterische Zeitschrift „Eenheid“, welche um 1911 einzelne Kapitel Schoenmaekers' „Christosophie“ veröffentlichte. Vgl. Blotkamp, 1994, S.111

¹⁸ Bois, 1995, S.339

¹⁹ ebd., S.343; Wenn Schoenmaekers von „Ruhe“ spricht, dann in Bezug auf Achsenverschiebung in die Schräge.

Linienzusammenstellungen fordert.²⁰ Auch Carel Blotkamp knüpft bei diesem symbolhaften Charakter an: Obwohl die Neue Gestaltung Mondrians zwar von zahlreichen spirituellen Aspekten geprägt war, so verweigerte der Künstler dennoch jegliche Symbolik im traditionellen Sinne, da sie für ihn „zu spezifisch“ gewesen sei. Auch wenn Mondrian das Viereck, ausgestattet mit Linie und Farbe, als Form mit Ausdrucksgehalt verwendete, so Blotkamp, seien die einzelnen Bildelemente ohne jede individuelle Signifikanz ausgezeichnet. So wollte Mondrian mit seiner Kunst nicht auf ein Symbol oder ein Komplex von Symbolen hinaus, sondern rückte die Erscheinung und die Interaktion der Elemente miteinander in den Mittelpunkt.²¹ Dies wird ebenso an zahlreichen Textpassagen aus Mondrians „Nieuwe Beelding in de Schilderkunst“ ersichtlich, wie beispielsweise folgender:

» Selbst die vollkommensten, die allgemeinsten Formen, die geometrischen, drücken etwas Bestimmtes aus [...] Außerdem werden die geometrischen Figuren noch meistens innerhalb einer traditionellen Symbolik gesehen, die dem reinen Sehen im Weg steht. «²²

Während der Zusammenhang zwischen Mathieu Schoenmaekers und Piet Mondrian in der Forschungsliteratur also bereits weitgehend diskutiert wurde, wenn auch kontrovers ob des tatsächlichen Einflusses Ersteren auf Mondrian, so gibt es zur Verbindung zwischen Mondrian und Humbert de Superville weit weniger Bezugnahmen. Dies verwundert alleine schon wegen der Tatsache, dass in „De Nieuwe Beelding in de Schilderkunst“ konkret auf Superville verwiesen wird. Carel Blotkamp nennt Superville neben Schoenmaekers, wenn er jene zwei Personen bespricht, welche in Mondrians Schrift aus dem Zeitraum 1917/18 namentlich erwähnt werden und sich darüber hinaus ebenso in ihren Schriften mit der Linie und Farbe beschäftigen.²³ Auch Yves-Alain Bois nennt Humbert de Superville, betrachtet den Einfluss von dessen Essay auf Mondrian jedoch als nicht sonderlich gravierend: Mondrian ziehe Superville lediglich einmal heran, um seine Ausführungen zur Linienkonstellation im rechten Winkel zu untermauern.²⁴ Herbert Henkels (1981, 1985) ist der erste, der die Verbindung zwischen den beiden Autoren über den Franzosen Charles Blanc zieht und sich darüber hinaus erstmals einem Vergleich zwischen Mondrian und Superville annähert, jedoch darin keine Nachfolge findet. In den

²⁰ Ebd.

²¹ Blotkamp, 1994, S.109

²² Mondrian, 1918⁵, S. 108/Fußnote 9; „Zelfs de meest volkomen, de meest algemeene vormen, de geometrische, drukken iets bepaalds uit [...]. Bovendien worden de geometrische figuren nog veelal gezien in een traditioneele symboliek, die het zuivere zien in den weg staat“

²³ Blotkamp, 1994, S.109

²⁴ Bois, 1995, S.320

1980er-Jahren geht Henkels davon aus, dass Mondrian in Laren um 1915/16 zwar unter dem Einfluss Schoenmaekers' stand, jedoch auch Gefallen an der Lektüre Blancs „Grammaire des Arts du Dessins“ gefunden hatte, in der konkret Bezug auf Supervilles Schemata genommen wird.²⁵ Henkels sieht weiter eine große Übereinstimmung zwischen der Denkweise Mondrians und der Zeichenmethodik Supervilles.²⁶ Unter anderem zieht der Autor dabei ein Zitat Mondrians heran, welches den Blick des Menschen in den Himmel beschreibt. Bei dem Erfassen des „großen Spektakels der Natur“ würde der Mensch ansatzweise grenzenlose Unendlichkeit erfahren und von starken Gefühlen begleitet werden, über die bloße optische Wahrnehmung der Sinnesorgane hinausgehend.²⁷ Tatsächlich findet sich eine ähnliche Textpassage in Supervilles Essay, wenn dieser den Blick zum „großen Spektakel des Universums“ beschreibt.²⁸ Den großen Unterschied sieht Henkels hingegen in der Gegenüberstellung von Mondrians „Dynamik“ und Supervilles „Statik“, jeweils resultierend aus dem errichteten Verhältnis der zwei äußersten Extreme. Die essentielle Dynamik des Konzepts Mondrians sieht der Autor noch eher angelehnt an Gerard Bolland's Denkweisen aus den Werken „Eenheid van Tegendeelen“ („Einheit von Gegenteilen“) und „Zuivere Rede“ („Reine Vernunft“) aus den Jahren 1900 und 1904.²⁹

Ein Forschungsstand hinsichtlich der Beziehung zwischen Mathieu Schoenmaekers und David Humbert de Superville existiert bis zum heutigen Tag so gut wie gar nicht. Wenn die Autoren gemeinsam genannt werden, dann lediglich im Zusammenhang mit Piet Mondrian und der Erforschung dessen möglicher „Inspirationsquellen“ für die Neue Gestaltung. Ein konkreter Zusammenhang zwischen den Schriften Schoenmaekers' und Supervilles, bzw. eine Anlehnung Schoenmaekers' an Supervilles Ausführungen wurde bisher demnach noch nicht untersucht. Immerhin ein Ansatz dazu lässt sich bei Jan Bank und Maarten van Buuren (2000) feststellen: Sie beziehen sich auf Aussagen Henkels, spannen den Bogen zwischen Mondrian und Superville jedoch konkret *über* Schoenmaekers.³⁰ Die Autoren zeigen auf – wenn auch bloß am Rande und indirekt – dass die Abstraktion der Neuen Gestaltung auf eine in der Theosophie (im Sinne von Schoenmaekers' Gedankengut) wurzelnden Ästhetik zurück zu führen sei. Diese Ästhetik beziehe sich wiederum auf den „strukturellen“ oder „abstrakten Symbolismus“ um 1900, der unter anderem auf Humbert de Superville verweise.³¹ So nennen Bank und van Buuren

²⁵ Henkels, 1985, S.12

²⁶ Henkels, 1981, S.237

²⁷ Henkels, 1985, S.21f.

²⁸ Superville, 1827, S.19

²⁹ Henkels, 1981, S.238

³⁰ Bank / van Buuren, 2000, S.223f.

³¹ ebd.; Unter „strukturellen“ oder „abstrakten Symbolismus“ verstehen die Autoren jene symbolistische Bewegung in den Niederlanden um 1900, der formal teilweise (!) dem französischen Symbolismus ähnelte und welcher von „Maß, Ratio und Geometrie geprägt“ war. Vgl. Bank / van Buuren, 2000, S.219-222

beispielsweise die Ansicht der „strukturellen“ Symbolisten, Relationen eines Systems (z.B. Kosmos), in ein anderes System (z.B. Malerei) zu übersetzen, und dies mithilfe von „Rhythmus“, „Gesetzen“, oder „Harmonie“. Dabei meinen die beiden Autoren Ähnlichkeiten im französischen Symbolismus zu erkennen,³² in dem unter anderem auch Humbert de Superville und seine Ausführungen geschätzt wurden. Dies auch im Bereich der Farbtheorie: Bank und van Buuren nehmen in weiterer Folge an, dass Schoenmaekers auch im Bereich der Primärfarben und deren Ausdrucksgehalt von Superville beeinflusst sein könnte.³³ Tatsächlich versehen beide Niederländer ihre Farben mit expressiven Farbwerten, doch muss berücksichtigt werden, dass sich Schoenmaekers an spezifischer Stelle auf Goethes Farbenlehre bezieht, mit jener seine Farbaufstellung weitaus mehr Übereinstimmung findet, als mit jener Supervilles.

Wie aufgezeigt, ist der Einfluss Schoenmaekers' auf Mondrian weitgehend „belegt“: Erstens wird der Philosoph in der schriftlichen Auseinandersetzung mit der Farbe namentlich in „De Nieuwe Beelding in de Schilderkunst“ genannt, und zweitens wird jener Einfluss in mehr oder weniger reichlicher Forschungsliteratur beschrieben, wenn auch – die Darstellungsmittel betreffend – teilweise umstritten oder an anderen Stellen vage formuliert. Drittens nimmt auch die gemeinsame intensive Zeit in Laren um 1915 eine relevante Rolle ein, bei der ein Einfluss Schoenmaekers' auf Mondrians nahe liegt. Auch Humbert de Superville wird in dem Text über die Neue Gestaltung genannt, wenn es um die Linienkonstellationen und die Hervorhebung von Vertikaler und Horizontaler im „rechten Stand“ geht. An dieser Stelle liegt jedoch weitaus weniger Forschungsliteratur vor, welche sich mit dieser Begebenheit auseinandersetzte. Die Anführungen in diesem und dem vorangegangenen Kapitel dieser vorliegenden Arbeit unterstützen jedoch die Behauptung, dass der niederländische Künstler sowohl aus den Schriften Schoenmaekers' 1915/16 als auch aus Supervilles Essay 1827 Anregungen schöpfte.³⁴

Jene Verbindung, welche bis heute am wenigsten nachgewiesen werden kann, ist die zwischen Schoenmaekers und Superville. Die Wahrscheinlichkeit herauszufinden, ob der Philosoph tatsächlich jemals in Berührung mit Supervilles Schrift kam, ist gering, da keine biografischen Daten darauf hinweisen, beziehungsweise an dieser Stelle keine Forschungsliteratur bekannt ist, während ebenso keinerlei Bezüge bei Schoenmaekers zu dem 1827 publizierten Essay oder anderen Schriften, welche sich auf Superville beziehen, vorhanden sind. Dennoch zeigt der Vergleich von Textpassagen beider Autoren eindeutige Ähnlichkeiten, sodass die Vermutung

³² ebd., S.221

³³ ebd., S.223; Bank und van Buuren nennen neben David Humbert de Superville auch Wassily Kandinsky.

³⁴ Piet Mondrian nennt in seiner Schrift auch diverse andere Künstler oder Denker, wie etwa Schopenhauer, Spinoza, Hegel, oder auch Picasso. Doch hinsichtlich seiner konkreten Gestaltungsmittel erwähnt er lediglich Schoenmaekers (Farbe) und Superville (Linie).

nahe liegt, Schoenmaekers habe sich zumindest teilweise an Supervilles lineare Konstellationen orientiert.

Aus der bisherigen Forschung ergeben sich somit zwei Ansätze, der besonderer Beachtung geschenkt wurden. Jener Ansatz der Theosophie (zumindest in ihrer Form der Theosophischen Gesellschaft um 1900) und jener „formalistische“ Ansatz der Kunstströmungen und Kunsttheorie um 1900, innerhalb jener Humbert de Supervilles Essay ein Revival erfuhr, wie beispielsweise durch Charles Blanc. Beide Ansätze wurden hinsichtlich der Verbindung zu Schoenmaekers und Mondrian bisher nicht im gleichen Maße erforscht, wodurch der von der Theosophie geprägte Ausgangspunkt weitaus dominanter ausfällt und, wie bereits in der Einleitung erwähnt, wenig Platz für eine Verknüpfung mit Humbert de Superville zulässt, beziehungsweise dieser teilweise komplett ignoriert wird. In folgenden Kapiteln sollen, ausgehend von der These Banks und van Buurens, diese zwei Ansätze einander angenähert werden.

SCHOENMAEKERS, MONDRIAN & DIE THEOSOPHIE

Wie auch bei Piet Mondrian muss bedacht werden, dass Mathieu Schoenmaekers von *unterschiedlichen* Denksystemen geprägt wurde, welche sich im Folgenden biografisch festmachen lassen und (in)direkt Eingang in seine Schriften fanden. So sehen Henk de Jager und Hendrik Matthes (1992) bei Schoenmaekers' Werk vor allem Parallelen zu Personen, die in der Geschichte des christlichen Humanismus und des esoterischen Denkens eine Rolle spielten: Pythagoras, Sokrates, Plotinus, Proklus, die Gnostiker, Böhme, Spinoza, oder etwa Nietzsche, darüber hinaus gibt es Verwandtschaft mit dem buddhistischem Denken.³⁵ Die Esoterik nahm scheinbar eine relevante Rolle in Schoenmaekers' Leben ein: so meinte er, man müsse die römischkatholische Tradition „esoterisieren“ um somit eine „neue Kultur“ vorzubereiten.³⁶ Nachdem Mathieu Schoenmaekers einige Zeit als römischkatholischer Priester wirkte, trat er 1903 aus der Kirche aus, um unter anderem über die Theosophie seine eigene philosophische Richtung zu finden.³⁷ Er entwickelte daraus eine Art esoterischen Katholizismus, welcher an das

³⁵ De Jager / Matthes, 1992, S.51

³⁶ ebd., S.74; Weiter bezog sich Schoenmaekers bei der Heiligen Trinität des Öfteren auf die Freimaurerei, wenn er die Begriffe der Weisheit, Kraft und Schönheit bespricht. Daran ließ er den Katholizismus anknüpfen: „Im esoterischen Sinn ist der Vater die schöpfende Kraft, der Heilige Geist die Schöpfung [Anm.: Weisheit], und der Sohn das Verhältnis von beiden [Anm.: Schönheit]“ / „In esoterischen zin is de Vader de scheppende Kracht, de Heilige Geest de Schepping, en de Zoon de verhouding van beiden“

³⁷ ebd., S.29; Schoenmaekers' Weltbild, in dem es keinen Platz für einen personifizierten Gott und auch nicht für Himmel und Hölle gab, sah in der römischkatholischen Kirche eine strenge, autoritäre

frühe Christentum und die ursprüngliche theosophische Tradition anknüpfte. Seinen philosophischen Höhepunkt erlangte er dabei sicherlich während seiner Zeit im niederländischen Laren.³⁸ Anfang des 20. Jahrhunderts hatte Schoenmaekers wohl eine Vorreiterrolle inne, galt er in manchen Kreisen von (Ex-)Katholiken als Verkünder eines neuen christlichen Glaubens, befreit von römischkatholischer Dogmatik.³⁹ Als Kritiker der Kirche und mit seiner – für damalige Verhältnisse – modernen Auffassung gegenüber Sexualität, der Frauenbewegung und dem Sozialismus fand er hohes Ansehen. Letzteren bezeichnete er gemeinsam mit Anarchismus und Theosophie als die drei großen Ideenströmungen seiner Zeit, Bewegungen, in denen er ein „[...] ideales Streben nach Gerechtigkeit, Freiheit und Weisheit [...]“ erkannte.⁴⁰ In seiner Amsterdamer Phase, von de Jager und Matthes mit 1904 – 1906 abgesteckt, fand Schoenmaekers Anschluss an aufkommenden sozialistischen und anarchischen Strömungen, war Mitglied der sogenannten „Freidenkerbewegung“ und ein Sprecher für die „Freie Gemeinde“. Nach einer Absage seines Mitgliedschaftsantrags bei der Freimaurerloge „Concordia Vincit Anomos“ im Jahr 1905 ließ er sich als Mitglied in die Niederländische Theosophische Gesellschaft einschreiben.⁴¹ In seiner Ablehnung der Vorstellung eines einzigen, personifizierten, menschengleichen Gottes, fand er innerhalb jener Kreise wohl bald Gleichgesinnte. Auch Ideen der verborgenen Wahrheit aller Dinge, der Ehrung von Natur und Wissenschaft oder der Dialektik müssen Schoenmaekers beeindruckt haben: ab 1905 ähneln seine Ausführungen in Essays und Aufsätzen jenen einer Helena Blavatsky. Die mit der Theosophischen Gesellschaft gemeinsame Grundidee der universalen Religion mit wiedergewonnener, ursprünglicher Reinheit, ohne spezifische Rituale oder Dogmatik, ist erstmals in Schoenmaekers' Schrift „Het Geloof van den Nieuwen Mensch“ („Der Glaube des Neuen Menschen“) aus dem Jahr 1907 in voller Ausführung zu finden.

Mathieu Schoenmaekers' Fokus auf die Mathematik gelangt jedoch erst mit seiner Schrift über die von ihm ins Leben gerufene „Christosophie“ (1911) – seine späteren Synonyme dafür sind „Positive Mystik“ oder „Gestaltende Mathematik“. Erst zu diesem Zeitpunkt will Schoenmaekers erkennen, dass es nur anhand „exakter“ und deswegen „mathematischer“ Veranschaulichung möglich ist, das Mystische und Universale zu entschleiern. Die Vorliebe für Mathematik und die Überzeugung, dass sich ein Philosoph der Exaktheit und der vermeintlichen Allgemeingültigkeit mathematischer Beweisführung bedienen müsse, teilte Schoenmaekers mit Baruch de Spinoza,

Organisation und eine Lehre, die er nicht mit seinen individuellen, religiösen Überzeugungen in Einstimmung bringen konnte.

³⁸ ebd., S.9; „Wahre“ Christen, so Schoenmaekers in einem Artikel nach 1903 aus seiner gegründeten Zeitschrift „Levensrecht“, seien Menschen, die das Göttliche in sich selbst und in der Natur finden.

³⁹ ebd., S.12

⁴⁰ ebd., S.25

⁴¹ ebd., S.31-33

von dem bereits an früherer Stelle die Rede war und dessen Texte – zumindest laut Jager und Matthes – Schoenmaekers mit hoher Wahrscheinlichkeit gelesen hatte.⁴² Der mathematische und somit wissenschaftliche Aspekt zieht sich durch darauffolgende Schriften, wie beispielsweise in „Mensch en Natuur“ („Mensch und Natur“, 1913), wenn Schoenmaekers feststellt, dass eine „wissenschaftliche Ausführung einer Erscheinung“ dazu diene, jene Erscheinung „zu ihrer fundamentalsten Objektivität zurückzuleiten. Die fundamentalste Objektivität ist vollkommene Mysterie [...]“.⁴³ Schoenmaekers' Aufzeigen der Kreuzbeziehungsweise T-Figur⁴⁴, sowie deren Einschreibung in Kreise oder Ellipsen zeugen von mathematischem Interesse, zeigen jedoch auch Ähnlichkeiten diverser Darstellungsmittel aus theosophischen Kreisen. So nennen sowohl Schoenmaekers als auch Theosophen die Ellipse oder das Oval die fundamentale Form des organischen Lebens, somit die Verkörperung des Evolutionsprinzips.⁴⁵

Michel Seuphor nennt den Zeitraum 1899 – 1916/17 als Piet Mondrians zugespitzte theosophische Phase⁴⁶, tatsächlich ist jedoch bis heute nicht wirklich festzumachen, ab wann der Künstler reges Interesse an der Geistesströmung zeigte und ab wann – beziehungsweise *ob* – er theosophisches Gedankengut in seine Gemälde und Texte einfließen ließ. So meint Marty Bax ab 1905 die Theosophie konkret in Mondrians Malerei wiederzuerkennen⁴⁷, während Carel Blotkamp die Zeit vor 1908/09 lediglich als Periode bezeichnet, in der man höchstens spekulativ mit der Annahme von theosophischen Einfluss auf Mondrian ausgehen könne.⁴⁸ Blotkamp bezeichnet es jedoch wiederum als wahrscheinlich, dass Mondrian bereits um 1900 Kontakt zu jenen Künstlern hatte, die in der sogenannten „Vahana Loge“ der Theosophischen Gesellschaft aktiv waren, wie beispielsweise Karel de Bazel. Sichergestellt ist jedoch die Tatsache, dass Mondrian 1904 im niederländischen Ort Uden mit seinem Freund und

⁴² ebd., S.37

⁴³ ebd., s.39f.

⁴⁴ ebd.; Wobei 1913 von der T-Figur noch als Tau-Figur gesprochen wird, entsprechend dem mathematischen Zeichen aus der Mathematik.

⁴⁵ ebd., S.46

⁴⁶ Seuphor, 1957, S.58

⁴⁷ Bax, 2014, S.27; Mondrians Gemälde „Evolutie“ („Evolution“) aus dem Jahr 1911 gilt heute als jene Arbeit des Künstlers, die am ehesten dessen Auseinandersetzung mit theosophischem Gedankengut widerspiegelt. So zeigt das Triptychon – welches sicherlich nicht zum qualitativsten Werk Mondrians gezählt wird – drei weibliche Figuren welche in ebenso vielen Stadien, die Entwicklung von Materie zum Geistigen durchlaufen. Herbert Henkels sieht die Symbolik von „Evolutie“ aus theosophischen Diagrammen Helena Blavatskys entnommen. Den Malstil, den Mondrian bei „Evolutie“ an den Tag legte, verwarf er bald darauf wieder, spätestens als er um 1911/1912 nach Paris zog und eine neue Formensprache für sich entdeckte, nämlich die des Kubismus.

⁴⁸ Blotkamp, S.35

Künstlerkollegen Albert van den Briel konkret über die Theosophie diskutierte.⁴⁹ Damals soll Mondrian vor allem von Edouard Schurés „Les Grands Initiés“, dessen erste Auflage 1889 erschienen war, geschwärmt haben⁵⁰ und las gleichzeitig Henri Borels Übersetzung von „Tao Te Ching“ von Lao Tzu.⁵¹ Zu dieser Zeit sprach Mondrian auch erstmals über Prinzipien der Abstraktion in der Kunst in Zusammenhang theosophischer Lebensstrukturen, auf der Suche nach einer „geistigen Formensprache“.⁵² Mitglied der Theosophischen Gesellschaft wurde Mondrian jedoch erst 1909, als er bereits 37 Jahre alt war.⁵³ Noch im selben Jahr schrieb Mondrian:

» Ich bin immer noch der Selbe, ausgeglichener, wenn mich nicht alles täuscht. Das Studieren der Theosophie hatte viel damit zu tun. Ich verdanke viel dieser Art von Wissen; sie ist wahrlich ein Wegweiser innerhalb der Entwicklung der eigenen Erkenntnis. «⁵⁴

Um 1914 gelangte Mondrian, nach einiger Zeit in Paris, zurück in die Niederlande und bald darauf nach Laren, wo er erneut auf einen Künstlerkreis stieß, für den die Theosophie ein sowohl künstlerischer als auch philosophischer Bezugspunkt war. Laren war jener Ort, in dem Mathieu Schoenmaekers den größten Teil seines Lebens verbrachte und war in der Zeit kurz vor bis kurz nach dem Ersten Weltkrieg bekannt für seine dort ansässige Künstlerkolonie.⁵⁵ Mondrian entdeckte in dieser Periode (1915 – 1919) den Weg zu seinen abstrakt-geometrischen

⁴⁹ Bereits im Zeitraum zwischen 1892 und 1897 gab es, damals mit Mondrians jüngerem Bruder Carel, Gespräche über Theosophie. Vgl. Seuphor, 1957, S.50

⁵⁰ Seuphor, 1957, S.54; So werden bei Schuré die „großen Eingeweihten“ als jene beschrieben, die das Verborgene durch „ekstatische“ Anschauung der Mysterien sehen können, die sogenannte „Epopeteia“. Vgl. Henkels, 1981, S. 247

⁵¹ Bax, 2001, S.10

⁵² Bax, 2001, S.10

⁵³ Janssen / Joosten, 2002, S.134

⁵⁴ Brief von Piet Mondrian an Aletta de Longh, 1909, zitiert in: Janssen / Joosten, 2002, S.158; „I am still the same, with just a little more equilibrium, if I am not mistaken. The study of Theosophy had had much to do with it. I owe much to this kind of knowledge; it is truly a guide in the development of the awareness of oneself“

⁵⁵ Für Schoenmaekers in späterer Folge relevant gab es in Laren und dessen Umgebung auch allerlei Initiativen auf wissenschaftlichem Gebiet. So wird 1916 im nahegelegenen Leusden die „Internationale School voor Wijsbegeerte“ errichtet, wobei unter anderem der Psychologe Frederik van Eeden, der Mathematiker L. Brouwer und Schoenmaekers selbst miteingebunden waren. Aus diesem Milieu ist später der „Signifische Kring“ entstanden. Vgl. De Jager / Matthes, 1992, S.19

Kompositionen, wobei er verstärkt theoretische Ambitionen verfolgte⁵⁶ und mit dem Maler Bert van der Leek seine späteren De Stijl-Artikel besprechen sollte. Auch Komponist Jacob van Domselaer oder „Allrounder“ Theo van Doesburg waren in Laren anwesend – allesamt spätere Mitglieder von De Stijl. So stieß Mondrian in Laren auch auf Mathieu Schoenmaekers, dessen wenige Zeit zuvor erschienenen Werke wohl einen gewaltigen Eindruck auf Mondrian hinterlassen haben mussten. Seine neue Kunst erhielt ab diesem Zeitpunkt ihren Namen der „Neuen Gestaltung“.

DIE PROBLEMATIK MIT DER THEOSOPHIE ALS ALLEINIGE & DIREKTE QUELLE

So gelangen wir zum kritischen Umstand in der Forschung, die zwar nicht zur Gänze, jedoch zu großen Teilen davon ausgeht, dass Mathieu Schoenmaekers und Piet Mondrian hinsichtlich ihrer Darstellungsmittel ausschließlich direkt aus der Theosophie, beziehungsweise aus Kreisen der Theosophischen Gesellschaft schöpften, wenn es um die Mittel der Darstellung geht. Dabei wird vor allem Gewicht auf wesentliche biografische Begebenheiten, wie soeben aufgezeigt, gelegt. Weiter fällt neben Helena Blavatsky den späteren „Anführern“ der sich abgesonderten „Theosophischen Gesellschaft *Adyar*“, Annie Besant und Charles Leadbeater sowie Rudolf Steiner, eine wichtige Rolle in der Fachliteratur zu. Letztgenannter verließ die Theosophische Gesellschaft, um 1913 die Anthroposophie zu begründen, mit dem Versuch einer Synthese von Kunst, Wissenschaft und Christentum.⁵⁷

Wie bereits dargestellt verbindet Schoenmaekers und Mondrian nicht nur die Terminologie, sondern auch das Interesse an den Primärfarben und die damit verbundene „Farbenlehre“ Goethes. Dort heißt es: Gelb stehe für Licht, Blau für Dunkelheit, Rot („Purpur“) sei die höchste, würdigste und nobelste Farbe, die sich durch die „Steigerung“ der zwei anderen Farbe ergebe.⁵⁸ Das Konzept von Blau und Gelb und deren Erweiterung zu Rot übernehmen sowohl Mondrian als auch Schoenmaekers in ihren Texten, sowie die Gegenüberstellung von Rot und Grün.⁵⁹ Es ist sehr wahrscheinlich, dass die beiden das Interesse an Goethes Farbenlehre über den Weg der Theosophie entdeckten: so hielt Rudolf Steiner im März 1908 – demnach noch als Mitglied der Theosophischen Gesellschaft – in Amsterdam mehrere Vorlesungen mit dem Titel „Theosophie, Goethe und Hegel“ – in denen er sich unter anderem Goethes Farbenlehre widmete.⁶⁰ Farbe und eine Theorie über ihre Bedeutung und ihren Ausdrucksgehalt war in theosophischen Kreisen

⁵⁶ Deicher, 2001, S.45; in Mondrians Larener Periode entstanden verhältnismäßig wenige Gemälde. Scheinbar wollte er sich voll und ganz auf das Schreiben konzentrieren.

⁵⁷ Kugler, 1995, S.47

⁵⁸ Kaiser, 2014, S.33

⁵⁹ Gage, 2000, S.260

⁶⁰ Bois, 1995, S.320

allgemein ein relevantes Thema. So beschäftigten sich lange nicht nur Rudolf Steiner, sondern unter anderem auch Annie Besant und Charles Leadbeater intensiv mit Farbsemantik, wobei an dieser Stelle in der Forschungsliteratur oft Verbindung mit der sich parallel entwickelnden abstrakten Kunst Anfang des 20. Jahrhunderts genommen wird.⁶¹ In Besants und Leadbeaters Werk „Thought Forms“ (1901) werden Farben in Bezug auf ihre Wahrnehmung und hinsichtlich der Art und Weise, wie sie erfahren werden, beschrieben. Bei diesen Farben handelt sich um jene, die den Menschen als Aura umgeben und mit dem physischen, emotionalen und spirituellen Stand der jeweiligen Person korrespondieren.⁶² Eine Farbtafel zeigt die verschiedenen Bedeutungen der jeweiligen Farbe (Abbildung 24): bei Besant und Leadbeater kann Blau für „hohe Spiritualität“ oder „reines religiöses Gefühl“ stehen, Gelb für „hohen“ oder „starken“ Intellekt, Rot für Stolz, Wut, Sinnlichkeit oder Geiz. Grob zusammengefasst beschreiben jene drei Farben Spiritualität, Intellekt und Instinkt.⁶³ Auch in dem darauffolgenden Werk „Man Visible and Invisible“ (1902) geht es darum, wie menschliche Gefühle im astralen Gebiet des Menschen zum Ausdruck kommen können.⁶⁴ Wenn Besant und Leadbeater mit diesen Überlegungen wohl Anknüpfungspunkt für manch abstrakten und modernen Künstler darstellten, so muss im Falle Schoenmaekers‘ und Mondrians angemerkt werden, dass es ihnen *nicht* darum ging, Ausdruck oder Vermittlung des emotionalen Zustands mittels der Farbe zu kreieren. Besonders Mondrian grenzt sich zu zeitgenössischen okkulten oder theosophisch geprägten Ansichten zur Farbe ab, wenn er die Farbe in der Malerei der Neuen Gestaltung im Jahr 1917 beschreibt. Diese bilde keine subjektive Emotion ab, keine „Natürlichkeit“ und sei vor allem „auch nicht Imitation der astralen Farbe.“⁶⁵

Innerhalb der Literatur zur Verbindung zwischen Piet Mondrian scheint darüber hinaus eine Kontroverse zu bestehen, in welchem Ausmaß, beziehungsweise *ob* er von Helena Blavatskys Schriften beeinflusst wurde. So beschreibt Bax, dass sämtliche Inhalte Mondrians Gemälde und Schriften theosophischen Wesens seien und nennt seine Kunsttheorie als „direkte Ausführung der Theosophie Blavatskys“.⁶⁶ Yves-Alain Bois andererseits sieht Blavatskys Deutung der Theosophie als zentralen „Zündfunken“ in Mondrians Leben, betrachtet jedoch auch

⁶¹ Gage, 2000, S.241; Am prominentesten gelten hier wohl auch Wassily Kandinsky oder František Kupka.

⁶² ebd., S.242; Die Werte bestimmter Farben ähneln jenen bei Kandinsky (zum Beispiel das „spirituelle Blau“ und das „erdige“ oder „intellektuelle Gelb“). Nicht selten wird Wassily Kandinsky konkret in Verbindung mit Besant und Leadbeater gebracht.

⁶³ Besant / Leadbeater, 1901, S.28

⁶⁴ Bax, 2006, S.196

⁶⁵ Mondrian, 1918¹, S.30

⁶⁶ Bax, 2006, S.271f.; Bax nennt seine Kunsttheorie darüber hinaus als direkte Umsetzung der Theosophie von Helena Blavatsky. Sie stellt folgende Begrifflichkeiten Blavatskys und Mondrians gegenüber: „Verhältnis“/„Einheit“ = „Swabhâwat“, Universale Einheit, Bewegung – „Purusha“, Raum – „Prakriti“, männlich-weiblich / Vater-Mutter, das Universale = „Brâhma“.

avantgardistische Tendenzen im künstlerischen Bereich in Holland zu dieser Zeit als mitausschlaggebend für Überlegungen zur Neuen Gestaltung.⁶⁷ Damit positioniert er sich als Ausnahme innerhalb der Forschungsliteratur und plädiert indirekt dafür, den Blick hinsichtlich der Bildmittel von Linie und Farbe, zumindest was Mondrian betrifft, zu öffnen um damit auch den Einfluss anderer Denksysteme zuzulassen. Wie Bois richtigerweise differenziert, übernimmt Mondrian das Konzept der Evolution der Theosophie (oder Blavatskys) und bindet dieses in seine Schrift ein.⁶⁸ Darüber hinaus besteht kein direkter Bezug zwischen Blavatskys Schriften und Mondrians Werk, ausgenommen ein paar weniger malerischer und grafischer Arbeiten im Zeitraum 1910/1911. Auch die Gegensätze wie Männlich – Weiblich, Vertikal – Horizontal werden oft auf Blavatsky zurückgeführt, bei dieser kommen diese Gegenteile jedoch lediglich zweimal vor und wenn, dann im Zusammenhang mit dem Symbol des Kreuzes, von dem sich Mondrian distanziert:

» Die alte Weisheit gestaltete das Urverhältnis von Innerlichkeit und Äußerlichkeit durch das Kreuz. [...] Ein Symbol ist jedoch wieder einerseits Begrenzung, und andererseits zu vollkommen. «⁶⁹

Auch wenn die Kreuzfigur Mathieu Schoenmaekers' an Blavatsky erinnern mag, scheint er sich – und so auch Mondrian – in Bezug auf Gegensätzlichkeit eher auf die Dialektik Georg Wilhelm Hegels zu beziehen, beziehungsweise diese dafür zu verwenden, das theosophische Prinzip der Gegensätzlichkeit zu verfeinern. Hegels Ästhetik erlebte in den Niederlanden und besonders in Holland Anfang des 20. Jahrhunderts einen Wiederaufschwung. Hegels Blick auf die Kunst als Manifestation des Geistes und sein Konzept des gegenseitigen Aufhebens zweier Gegensätze (z.B. Geist – Natur, Unbestimmtes – Bestimmtes) fanden regen Anklang in den modernen, idealistischen Kunstkreisen Hollands.⁷⁰ Mathieu Schoenmaekers geht sogar so weit, Hegel als seinen direkten Vorgänger zu bezeichnen, wenn es um das Denken über die Relation zwischen Gegenteilen geht. Bei ihm erscheint die „absolute Relation“ in der T-Figur, mit der er sich ab

⁶⁷ Bois, 1995, S.329

⁶⁸ ebd., S.331; So schreibt Mondrian im Jahr 1914 auch in einem Brief an H.P. Bremmer: „Meine Idee von Evolution in der Kunst entspricht zur Gänze dem theosophischen Denken“, zitiert in: Blotkamp, 1994, S.77

⁶⁹ Mondrian, 1918⁴, S.74; „De oude wijsheid beeldde de oerverhouding van innerlijkheid en uiterlijkheid door het kruis. [...] Een symbool toch is weder een begrenzing eenerzijds, en anderzijds te volstrekt“

⁷⁰ Holtzman / James, 1993, S.18

1913 beschäftigt und in seinen Schriften 1915 und 1916 hervorhebt.⁷¹ Gleichzeitig setzt sich Schoenmaekers von Hegels Synthese-Denken ab und entwickelt in Folge dessen eine eigene Ansicht von Gegenteilen.⁷² Piet Mondrian auf der anderen Seite nennt Hegel zwar in „Die Neue Gestaltung der Malerei“ namentlich, bezieht sich im Laufe der Artikel jedoch öfter auf Gerard Bolland, einem Neu-Hegelianer, der um 1900 einen großen Beitrag dazu lieferte, Hegels Werke in den Niederlanden wiederzubeleben. Mondrian zitiert an mehreren Stellen Auszüge aus Bollands Werk „Zuivere Rede. Een boek voor vrienden der wijsheid“ („Reine Vernunft. Ein Buch für Freunde der Weisheit“, 1904). Vor allem, wenn es darum geht, den ästhetischen Wert der Neuen Gestaltung zu rechtfertigen, greift Mondrian zurück auf dessen Ansicht, dass die Schönheit aus einer fundamentalen Verhältnisbildung zweier Extreme entstehe. Darüber hinaus sei angemerkt, dass beträchtliche Teile Goethes Farbenlehre in Bollands Schrift aufgegriffen werden.⁷³

Mondrian nennt die Theosophie in seinen gesamten theoretischen Ausführungen, zumindest bis einschließlich 1918, nur zwei Mal: einmal in einem seiner Notizbüchern um 1914⁷⁴ und ein weiteres Mal in seinem Text über die Neue Gestaltung. In diesem erwähnt er die Theosophie in einer Fußnote in Zusammenhang mit Kandinsky, der in seiner Schrift „Über das Geistige in der Kunst“ aufzeige, dass die Theosophie dieselbe „geistige Bewegung“ darstelle, wie in der Malerei.⁷⁵ Dabei betont er jedoch, dass er dabei die „wahre“ Theosophie meine, nicht jene, wie sie „erscheine“. In dieser Anmerkung erkennt Carel Blotkamp die Tatsache, dass Mondrian das theosophische Gedankengut an sich als gut empfand, nicht aber ihre damalige Ausführung in ihrer Vereinsform.⁷⁶ Erstmals festzumachen ist die Verbindung zu theosophischen Überlegungen in Mondrians Brief an Kritiker Israël Querido 1909.⁷⁷ Er betont hier die Relevanz zwischen seiner Kunst und Philosophie, meint jedoch gleichzeitig: „[...] meine Arbeit bleibt zur Gänze außerhalb des okkulten Bereichs, obwohl ich versuche, okkultes Wissen für mich selbst zu sammeln, um ein besseres Verständnis der Dinge zu erlangen“.⁷⁸ Weiter erlebte Mondrian mehrere Enttäuschungen mit der Theosophischen Gesellschaft, beispielsweise als ein von ihm eingereichter Artikel bei der Zeitschrift „Theosophia“ 1914 abgelehnt wurde, oder bei einem Logentreffen im Januar 1917, als Mondrian seine Einleitung von „Die Neue Gestaltung in der

⁷¹ De Jager / Matthes, 1992, S.40f.

⁷² ebd. S.13; So unterscheide Hegel nicht, anders als Schoenmaekers, zwischen „Gegenteilen“ und „Gegenübergestellten“.

⁷³ White, 2014, S.48; In der Nachfolge Goethes betrachtet Bolland die Farbe als komplementären Gegensatz zu Licht, betont jedoch ihre dialektische Wechselwirkung.

⁷⁴ Joosten / Welsh, 1969, S.31

⁷⁵ Mondrian, 1918³, S.54/Fußnote 8

⁷⁶ Blotkamp, 1994, S.110

⁷⁷ ebd. S.35

⁷⁸ Brief von Piet Mondrian an Israël Querido, 1911, zitiert in: Holtzman / James, 1993, S.14

Malerei“ vortrug und danach ernüchternd feststellte: „[...] diese Leute waren sozusagen noch nicht bereit für das ‚Absolute‘.“⁷⁹ Möglicherweise empfand er es auch als Enttäuschung, als sein Brief an Rudolf Steiner unbeantwortet blieb, in dem er von der Neuen Gestaltung als „Kunst der nahen Zukunft für alle wahren Anthroposophen und Theosophen“ sprach.⁸⁰

Auch Mathieu Schoenmaekers versuchte sich ab einem gewissen Zeitpunkt zumindest teilweise von der theosophischen Lehre zu distanzieren. So nennt er die Theosophie weder in seinem Buch aus 1915 oder jenem aus dem Jahr 1916. Religion und Philosophie waren für ihn nichts anderes als „zu Begreifbarkeit sublimierte Mystik“, die zur „Belebung“ der universalen Relation führen.⁸¹ Die Methodik der Positiven Mystik, die Schoenmaekers dafür heranzieht, um dieses zu veranschaulichen, betrachtet er hingegen komplett außerhalb des okkulten Bereichs. So meint er, dass, wenn man das „Unbegreifliche“ verbildlichen möchte, dies nur über den rationalen Wege der „wohlverstandenen Wahrheiten“ (Wissenschaft, Mathematik) verlaufen könne.⁸² Er tritt in späterer Folge aus der Theosophischen Gesellschaft aus, da er mit deren okkulten Riten nichts anzufangen wusste. Wenn er also gerade in der Periode kurz nach 1903, nach Austritt aus der Kirche, Anschluss an die Theosophie fand, so orientierte er sich später an anderen Personen, wie Hegel oder Nietzsche.⁸³ Immerhin war er einer der ersten, der in den Niederlanden über Nietzsche schrieb und sprach. Gerade in Bezug auf das Christentum sehen de Jager und Matthes Parallelen zwischen Nietzsche und Schoenmaekers, wenn es beispielsweise um beiderseitiges Arbeiten gegen das institutionalisierte Christentum geht. Generell fand Nietzsches anarchistischer Charakter in so manchen Kreisen hohen Anklang, beispielsweise mit Werken wie „Zarathustra“ (1906) oder „Antichrist“ (1910), auf welche sich auch Schoenmaekers immer wieder bezieht. An dieser Stelle sehen die Autoren Schoenmaekers` „Het Geloof van den Nieuwen Mensch“ und „Christosophie“ durchdrungen von Nietzsches Geist.⁸⁴

Es scheint, als wären sowohl Mathieu Schoenmaekers und Piet Mondrian ab einem gewissen Zeitpunkt in Konflikt mit der Theosophie in ihrer Ausführung in Vereinsform, also in Form der Theosophischen Gesellschaft, gestanden. Zumindest im Zeitraum 1915 bis 1917, als ihre hier behandelten Schriften entstanden, scheint die Theosophische Gesellschaft teilweise überwunden, indem sich die Autoren auf andere Autoren und Denker beziehen, oder sich von der Gesellschaft distanzieren. Auch wenn die Theosophie sicherlich einen wesentlichen Beitrag auf ihrer „Suche nach dem Geistigen“ beigetragen hat, so gibt es hinsichtlich der Darstellungsmittel von Farbe, Linie und Verhältnisbildung zu wenige konkrete

⁷⁹ Blotkamp, 1994, S.107-110

⁸⁰ Kugler, 1995, S.51; Der Brief ist mit „25.3.1921“ datiert.

⁸¹ De Jager / Matthes, 1992, S.14

⁸² ebd., S.15

⁸³ ebd., S.33

⁸⁴ ebd.,S.33-37

Übereinstimmungen und Referenzpunkte wie beispielsweise zu Blavatsky, Besant/Leadbeater oder Steiner. Ich nehme an dieser Stelle noch eher an, dass Schoenmaekers und Mondrian *über* die Theosophie und ihrer Umsetzung innerhalb der Gesellschaft weitere Denksysteme kennen und schätzen gelernt haben, wie beispielsweise die „naturwissenschaftliche“ Herangehensweise eines Spinozas, den Dualismus Hegels, oder etwa die Farbenlehre Goethes. Deren Überlegungen machte sich die Gesellschaft zu Eigen, um sie in okkulten Kontext einzubetten und sie damit für eigene Zwecke weiter zu verarbeiten. Wenn Schoenmaekers und Mondrian über die Theosophische Gesellschaft in Kontakt mit anderen Ideen, Entdeckungen, philosophischen Überlegungen oder theoretischen Texten in Kontakt kamen, so stellt sich die Frage, ob es nicht genauso wahrscheinlich ist, dass sie im Zuge dessen ebenso über David Humbert de Supervilles „Essai sur les Signes inconditionnels dans l’Art“ stolpern hätten können.

BLANC, DE ROCHAS & CO.: SUPERVILLES REZEPTION IM SPÄTEN 19. JAHRHUNDERT

Linien- und Farbtheorien mit „mathematischer Ästhetik“ oder „wissenschaftlichem Charakter“, wie sie beispielsweise bei Mathieu Schoenmaekers oder Piet Mondrian erscheinen, besitzen eine längere Vorgeschichte und erlangten im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert einen erneuten Höhepunkt hinsichtlich deren Rezeption in der künstlerischen Avantgarde und so auch in den Kreisen, in denen Schoenmaekers und Mondrian verkehrten. Ersichtlich wird dieser wissenschaftliche Einfluss durch das Bedürfnis nach soliden theoretischen Grundlagen im Bereich der Farbe und Linie. Ästhetische Ansprüche, sowie die sich parallel dazu entwickelnde experimentelle Psychologie und spirituelle Geistesströmungen lieferten dabei einen wesentlichen Beitrag zur gesteigerten Auseinandersetzung mit dem Ausdrucksgehalt und der Wahrnehmung von Farbe und Linie. Die Geschichte der ästhetischen Farb- beziehungsweise Linientheorie ist bereits an anderer Stelle der Literatur ausführlich beschrieben worden,⁸⁵ weswegen hier lediglich relevante Eckdaten genannt werden sollen. Darüber hinaus nehme ich an, dass sich sowohl Mathieu Schoenmaekers als auch Piet Mondrian nicht dezidiert mit der Theoriegeschichte der Linie und Farbe auseinandersetzten, sehr wohl jedoch mit deren *Auswirkungen* auf das geistige und künstlerische Umfeld, welches die beiden Niederländer in jener Zeit umgab, als ihre Schriften über die Positive Mystik und die Neue Gestaltung Form annahmen. Hier kann in Folge auch die Rezeption Humbert de Supervilles Essay eingeordnet werden.

⁸⁵ Hinsichtlich der Farbtheorie liefern zum Beispiel John Gage (2000) oder Kaiser (2014), beziehungsweise zur ästhetischen Linientheorie liefert Raphael Rosenberg (2007) übersichtliche Zusammenfassungen.

Einen „Sonderstatus“ der Primärfarben findet man bereits bei Naturwissenschaftler und Begründer der Chemie Robert Boyle in seinem „Experiments and Considerations Touching Colours“ aus dem Jahr 1664.⁸⁶ Er soll damit Isaac Newton zu Farbexperimenten veranlasst haben, welche in den 1670er-Jahren veröffentlicht wurden. Dessen Licht-Spektrum-Analyse folgte und sein Farbkreis aus „Opticks“, mit seinen sieben Primärfarben, aus dem Jahr 1704 wurde zum Modell anderer Farbsysteme des 18. und 19. Jahrhunderts, unter anderem auch im künstlerischen Bereich.⁸⁷ 1810 folgte Goethes „Farbenlehre“ mit den Grundfarben Gelb, Blau und „Purpur“, die bis heute einerseits zu den umfassendsten Studien zu Farbe, andererseits als Polemik gegenüber Newtons Theorie betrachtet wird und von zahlreichen Künstlern des 19. und frühen 20. Jahrhunderts aufgegriffen wurde, wie bereits anhand Schoenmaekers und Mondrian aufgezeigt wurde.⁸⁸ Abgesehen von deren Interesse an seiner Theorie der Primärfarben wurden Goethes Überlegungen zu Kontrast und Polarität sowohl von den Neo-Impressionisten als auch von den Expressionisten Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts rezipiert.⁸⁹ 1893 erschien die Farbtheorie des Chemikers Michel Eugène Chevreul in „De la loi du contraste simultané des couleurs et de l'assortiment des objets colorés“, welche sich zumindest teilweise auf Goethes Ausführungen beziehen, dieselben Grundfarben bespricht und von derer die Neo-Impressionisten ihr Programm der „mélange optique“ ableiteten, einem allen Anschein nach wissenschaftlich fundierter Harmonielehre im Zusammenhang mit der Maltechnik des Pointillismus. Weiterführend dazu gilt das „Handbuch der Physiologischen Optik“ (1867) des deutschen Physikers und Physiologen Hermann von Helmholtz.⁹⁰ Charles Blanc bezieht sich mit seiner 1879 erschienenen „Grammaire des Arts du Dessin“ ebenfalls auf Chevreul und entwickelte ein Farbsystem, das sich unter anderem auf die Gesetze dessen „Simultankontrasts“ bezieht. Der Begriff der „Harmonie“ stellte auch für Wilhelm Ostwalds Auseinandersetzung mit der Farbe eine relevante Rolle dar. Im frühen 20. Jahrhundert, als seine „Farbenfibel“ erschien (1916), war man bereits lange Zeit auf von der Erkenntnis ausgegangen, dass einige Kombinationen von Farben als „angenehm“ oder „unangenehm“ wahrgenommen werden. Ostwald fragte, wovon dies abhängt und ob dies als Gesetz gefasst werden könne.⁹¹ Seine

⁸⁶ Kaiser, 2014, S.30; Darin identifizierte er als „primitive“ oder „einfache“ Farben Schwarz, Weiß, Rot, Gelb und Blau.

⁸⁷ ebd. S.31

⁸⁸ ebd.; Goethe versuchte, das System Newtons mittels der sinnlich-sittlichen Wirkung von Farben zu überwinden.

⁸⁹ Gage, 2000, S.193

⁹⁰ Kaiser, 2014, S.32; Das Ziel des Systems besteht darin, die Gesetze der Farbkontraste zu finden. Bereits Leonardo da Vinci bemerkte, dass sich Farben gegenseitig beeinflussten, doch war es erst Goethe, der gezielt auf die damit verbundenen Kontraste aufmerksam machte.

⁹¹ Ostwald geht bei seiner Analyse der Farbharmonie von der Grundüberzeugung aus, dass sie durch Farbordnung zustande kommt. Er geht dabei von einem psychophysischem Grundgesetz aus.

Farbenfibel mit seinen vier Grundfarben Gelb, Blau, Rot und Grün wurde von diversen De Stijl-Mitgliedern aufgegriffen – jedoch nicht von Piet Mondrian.⁹²

Mögliche ästhetische Aspekte hinsichtlich der Linie, so Raphael Rosenberg (2007), nahmen vor dem 18. Jahrhundert bloß eine Randstellung ein. So werden an dieser Stelle Giovanni Paolo Lomazzos „Trattato dell’arte de la pittura“ (1584) mit der „figura serpentina“ oder Henri Testelins „Sur l’usage du trait et du dessein“ (1639/40) mit der Unterscheidung zwischen den Begriffen der Linie („trait“) und des Zeichnens („dessein“) genannt.⁹³ Den Eintritt in den Bereich der Wirkungsästhetik erfuhr die Linie dann durch William Hogarths „The Analysis of Beauty“ (1753) mit seiner sogenannten „Line of Beauty“, welche sich als Schlangenlinie äußerte und Basis für Schönheit schlechthin verkörpern sollte.⁹⁴ Damit wurde der ästhetische Ausdruckswert der abstrahierten Linie quasi salonfähig gemacht und galt als Grundlage für darauffolgende Diskurse, wie unter anderem bei William Blake, Moses Mendelssohn oder Edmund Burke, die Überlegungen zu den unterschiedlichsten Linienformen und deren möglichen „Eigenschaften“ unternahmen.⁹⁵ Neben dem expressiven Ausdrucksgehalt wurden auch Überlegungen zu den Richtungslagen der Linien und deren Aussagekraft unternommen, wie erstmals bei William Robson.⁹⁶ An dieser Stelle ist Humbert de Superville einzuordnen, der wohl am systematischsten den Gehalt von Linien aufgrund ihrer Lage in seinem „Essai sur les Signes inconditionnels dans l’Art“ (1827) aufzeigte.

Humbert de Supervilles Essay blieb zu seiner Veröffentlichungszeit wegen einer geringen Auflage eher unauffällig. Der Erste, der darauf reagierte, war Charles Blanc in seiner „Grammaire historique des arts du dessin“, publiziert in der selbst gegründeten „Gazette des Beaux Arts“ (1860-62). Darin nimmt Blanc nach und nach sowohl die Theorie als auch Supervilles Zeichnungen auf.⁹⁷ Durch ihn gelangte Supervilles Essay zu einem höheren Bekanntheitsgrad, galten Blancs Publikationen doch als weit verbreitet und für viele zugänglich.⁹⁸ Auch in Blancs später veröf-

⁹² ebd., S.34; in der 10. Nr. des ersten Jahrgangs des Magazins veröffentlichte Vilmos Huszár einen Artikel zu Ostwalds Farbenfibel. Für Piet Mondrian war die grüne Grundfarbe problematisch, da sie zu „nah an der Natur“ stand. Huszár und Theo van Doesburg verwendeten Grün vor allem in ihren frühen „De-Stijl“-Jahren häufig in ihren Kunstwerken.

⁹³ Rosenberg, 2007, S.20f.

⁹⁴ ebd., S.21f.

⁹⁵ ebd., S.23

⁹⁶ ebd., S.26; Robson bezeichnete die Linien je nach Lage mit unterschiedlichen Eigenschaften. Dabei stand die Vertikale für Wahrheit oder Macht, die Horizontale unter anderem für Ruhe oder Gleichheit. Die Diagonale hingegen sei weniger „bestimmt“ und variationsreicher.

⁹⁷ De Haas, 1941, S.75f. Eine weitere Rezeption findet sich zur geschätzt selben Zeit bei J. Schrijver, „Leerboek der graphologie“, in dessen Kapitel „Het handschrift en het schrijfvlak zinnebeelding beschouwd“ anhand Supervilles Theorie die Frage gestellt wird, wie eine Linie einen Seeleneindruck wiedergeben kann.

⁹⁸ Taylor, 1989, S.467

fentlichten Werk „Grammaire des Arts du Dessin“ (1879), als Zusammenfassung der zuvor publizierten Stellen in der „Gazette“, reproduziert Blanc in dem Kapitel „De la figure humaine“⁹⁹ Supervilles Zeichnung der menschlichen Figur im aufrechten Stand auf der Erdkugel sowie seine drei Variationen des menschlichen Gesichts (Abbildungen 25 und 26). Blanc betont auch im Text, weitgehend im selben Wortlaut Supervilles, die vertikale Achse und die dazu positionierten Linienschemata, welche mit den uns schon bekannten Eigenschaften und Prinzipien. Blanc verweist weiter konkret auf Superville: „Diese Beobachtungen der Horizontalität oder Schräglage der Linien des Gesichts sind von dem originellem und tiefgreifenden Schriftsteller Humbert de Superville gemacht worden [...]“.¹⁰⁰ In späterer Folge nennt Blanc ihn an mehreren Stellen hinsichtlich seiner Überlegungen zu Architektur.

Ein stark „verwissenschaftlichter“ Charakter einer Farb- und Linientheorie im Bereich der Ästhetik wird am besten anhand Charles Henrys „Introduction á une Esthétique Scientifique“ (1885) ersichtlich. Henry betrachtet die Ästhetik von Linien mathematisch und zielt auf wissenschaftlicher Basis darauf ab, den Zusammenhang zwischen sinnlicher Stimuli und psychologischen Effekten aufzuzeigen.¹⁰¹ Ästhetik basiert nach Henry auf Zahlen und Variablen, die unter anderem auch auf Farbe und Linie übertragen werden könne. Dabei geht es ihm vorrangig um Maß und Rhythmik und nennt an dieser Stelle beispielsweise des Öfteren den „Goldenen Schnitt“.¹⁰² Henry, der in Bezug auf die Linie ebenso Lomazzo oder Hogarth nennt, bezeichnet Superville als Besonderheit:

» 1827 erschien in Leiden ein äußerst seltenes Buch, das unbeendet geblieben ist: das >Essai sur les Signes inconditionnels dans l'Art< von Humbert de Superville. Eben da findet man diese drei schematischen Zeichnungen des menschlichen Gesichtes, popularisiert durch Charles Blanc, in denen die einfachen Geraden die Augen, die untere Grenze der Nase und der Lippen darstellen; horizontal drücken sie die Ruhe aus; nach unten außen geneigt, von der Seiten halbierenden Achse ausgehend, die Traurigkeit, nach oben außen geneigt die Freude. «¹⁰³

⁹⁹ Blanc, 1879, S.25-35

¹⁰⁰ ebd., S.34

¹⁰¹ Henry, 1885, S.445

¹⁰² Dorra, 1995, S.187-70

¹⁰³ Henry, 1885, S.5; „En 1827, parut à Leyde un livre rarissime, resté inachevé: l'Essai sur les signes inconditionnels dans l'art de Humbert de Superville. C'est là qu'on trouve ces trois dessins schématiques de la face humaine, popularisés par Charles Blanc, dans lesquels de simples droites représentent l'ensemble des yeux, la limite inférieure du nez et des lèvres; horizontales, elles expriment le calme; inclinées en bas et en dehors en partant de la ligne médiane, la tristesse ; inclinées en haut et en dehors, la joie“

In der Fortführung Supervilles sucht er zu erläutern, dass Form und Farbe je nach Richtungslage empfunden werde. Die ganze Realität könne in Form von „Richtungen“ ausgedrückt werden.¹⁰⁴ Henry betrachtet das Essay als wesentlich für die „Beschleunigung wissenschaftlicher Tendenzen“ seiner Zeit und nennt es im Zusammenhang mit Zeitgenossen aus den Bereichen der Kunst, Mathematik, Psychologie, Geometrie oder Metaphysik.¹⁰⁵

Sowohl Blanc als auch Henry beeinflussten mit ihren Ausführungen unter anderem Künstlerkreise des Symbolismus.¹⁰⁶ So wird beispielsweise in Gustave Kahns „Réponses des symbolistes“ (1886) Henrys Arbeit in konkrete Beziehung zur symbolistischen Vorstellung des Transzendentalismus gesetzt.¹⁰⁷ Paul Gauguin griff bekannter Weise auf Blanc, Chevreul und Superville zurück und zielte mit Künstlern wie Émile Bernard mit dem „Cloisonismus“ über den Weg der Abstraktion und Reduktion auf die Vorstellung des „Universellen“ ab.¹⁰⁸ Auch wenn teilweise mit quasiwissenschaftlichen Überlegungen, mathematischer Genauigkeit oder der „puren Vernunft“ gearbeitet wurde, so erhoffte man sich in Teilen der symbolistischen Kreise damit den Schlüssel zur Welt der Ideen erlangen zu können.¹⁰⁹ Vor allem der Rolle der Linie in der symbolistischen Kunst wurde dabei eine große Rolle zugeteilt, wenn etwa Paul Sérusier sich in seinem posthum veröffentlichten „ABC de la peinture“ mit Effekten von Farben und Formen auseinandersetzt¹¹⁰ und eine Kunst der linearen „Zeichen“ fordert, welche sich von figurativer, repräsentativer Kunst absetze.¹¹¹ In ihrer Abkehr von den Realisten, Naturalisten, Positivisten sowie Materialisten suchten so manche symbolistische Kunstschaffende ebenso Halt bei Ideen allerlei idealistischer Denker wie Swedenborg, Schelling, Schopenhauer, Hegel oder Schuré.¹¹² Dabei wird auch die Nähe mancher dieser Künstler zur Mystik, Spiritualität oder gar des theosophischen Gedankenguts deutlich, wenn beispielsweise Paul Sérusier das Göttliche in der Harmonie von Farbe und Linie manifestiert sieht.¹¹³

In der Forschungsliteratur wird des Weiteren der Einfluss Charles Henrys auf Georges Seurat und dessen Nachfolge im Bereich des Neo-Impressionismus diskutiert. Oft wird Seurats Anlegen von Linien und Farben auf der Bildfläche mit Henrys Theorie in Verbindung gebracht. Dabei ging es Seurat und den Pointillisten weniger um Henrys geometrisches und numerisches System,

¹⁰⁴ ebd., S.445

¹⁰⁵ ebd., 1885, S.6

¹⁰⁶ Reynolds, 1995, S.32

¹⁰⁷ Taylor, 1989, S.531

¹⁰⁸ Bank / van Buuren, 2000, S.205

¹⁰⁹ ebd., S.201

¹¹⁰ ebd., S.202

¹¹¹ ebd., S.205

¹¹² ebd., S.201, Albert Aurier sah darin sogar eine „idealistische und mystische Reaktion“ auf Positivismus und Materialismus.

¹¹³ ebd.

sondern um die Relevanz der formalen Oberflächenkomposition.¹¹⁴ Seurat, der Gesetze von Farben und Linien wissenschaftlich versuchte zu untersuchen, griff letztendlich über Henry auf Superville zurück. Er schrieb in einem Brief an Maurice Beaubourg, datiert mit dem 28. August 1890 (Abbildung 27):

» Die Kunst ist die Harmonie. Die Harmonie ist die Analogie der Gegenteile und der gleichartigen Elemente des Tones, der Farbe und der Linie, betrachtet entsprechend ihrer dominierenden Lage und unter dem Einfluss des Lichtes, in fröhlichen, ruhigen oder traurigen Kombinationen. «¹¹⁵

So beschreibt er, ausgehend von Supervilles Linienschema, aufsteigende Linien (V-Form) als fröhlich und hell, die absteigenden (A-Form) als traurig und dunkel, eine Balance zwischen den beiden als Ruhe.

Schriften wie Seurats oder Henrys zeigen, so Joshua Taylor (1989), die „symbolistische Seite“ des „wissenschaftlichen Neo-Impressionismus“¹¹⁶, beziehungsweise die Beziehung zwischen Neo-Impressionismus und dem wissenschaftlichen Transzendentalismus des späten 19. Jahrhunderts. Einer deren Quellen bildete die zeitgenössische Psychophysik, bekannt geworden durch Gustav Fechners „Elemente der Psychophysik“ (1860). Die Psychophysik geht von einer gesetzmäßigen Wechselbeziehung zwischen subjektivem mentalem Erleben und quantitativ messbaren, also „objektiven“ physikalischen Reizen aus, darüber hinaus von einem Zusammenwirken zweier Gegensätze wie Körper und Seele, Geist und Stoff. Taylor, der die Psychophysik als eine der Grundlagen für Theorien der Linie und Farbe im Bereich des Symbolismus und des Neo-Impressionismus sieht, geht sogar so weit und sieht in der Basis der Psychophysik die wissenschaftliche Formulierung von Begriffen wie Blakes „contraries“, Baudelaires „correspondances“ oder Chevreuls, Henrys und des Neo-Impressionisten „complémentaires“.¹¹⁷

¹¹⁴ Dorra, 1995, S.167f.; So seien Seurats Ausführungen die leicht modifizierten Darstellungen Henrys.

¹¹⁵ ebd., S.165; „L'art est l'harmonie. L'harmonie est l'analogie des contraires et des éléments similaires du ton, de la couleur et de la ligne, considérés en fonction de leur position dominante et sous l'influence de la lumière, dans des combinaisons gaies, calmes ou tristes“

¹¹⁶ Taylor, 1989, S.530; Eine zentrale Idee des Neo-Impressionismus ist unter anderem das Konzept der Einheit von Gegensätzen.

¹¹⁷ ebd. S.531

Eine Reproduktion Humbert de Supervilles Schemata findet sich jedoch auch im Bereich der damals dem Okkultismus nahestehenden Parapsychologie, wie etwa bei Albert de Rochas.¹¹⁸ Während in dessen Werk „L'Extériorisation de la sensibilité, étude expérimentale et historique“ (1885) inhaltliche Nähe zu Ausführungen Helena Blavatskys Überlegungen zum Begriff des „Äthers“ zu finden ist¹¹⁹, und diese Schrift nachweislich auch von Künstlern wie Kupka oder Kandinsky gelesen wurde,¹²⁰ bezieht sich der Franzose 1900 in „Les Sentiments, la musique et le geste“ auf Supervilles drei systematisierte Gesichtsausdrücke (Abbildung 28).¹²¹ Gleich zu Beginn dieser Schrift hält de Rochas fest:

» [...] Die tägliche Erfahrung zeigt uns, dass jede Leidenschaft von Gesten begleitet wird, die für sie geeignet sind: Ausdrücke des Gesichtes oder Haltungen des Kopfes, des Rumpfes und der Glieder [...] Diese Beziehungen zwischen den Ideen von Traurigkeit und Freude, sowie der Konzentration oder der Ausbreitung sind in den Grafiken von Humbert de Superville mit den drei folgenden Schemata zur Schau gestellt worden [...] Mit diesen drei Bildern hängen noch andere Ideen zusammen: erstens, die Ideen der Weisheit und des Gleichgewichts; zweitens, die Idee der Ausdehnung, Unbeständigkeit und des Genusses; drittens, die Ideen der Meditation, Besinnung und des Stolzes. «¹²²

Vor diesem breiten und hier nur ansatzweise aufgezeigten Kontext konnte David Humbert de Supervilles Linienschema einerseits das Symbolhafte, das Imaginäre und Metaphysische bedienen, andererseits, mit seinem Anspruch auf gleichzeitige Allgemeingültigkeit und

¹¹⁸ Der Begriff „Parapsychologie“ wurde 1889 erstmals in einem Artikel der theosophischen Zeitschrift „Sphinx“ genannt. Vgl. Wilhelm Hübbe Schleiden (Hg.): Sphinx. Monatsschrift für die geschichtliche und experimentale Begründung der übersinnlichen Weltanschauung auf monistischer Grundlage. 7, Leipzig und Braunschweig 1889, S.341–344.

¹¹⁹ Bei Blavatsky wurde der Zusammenhang zwischen Magnetismus und Ätherbegriff in „Isis Unveiled“ in Bezug auf die „anima mundi“ besprochen, bei Rochas waren damit Schwingungen, Vibrationen und Elektromagnetismus gemeint. Zeitgleich unternahm dies auch Fotograf Hippolyte Baraduc mit seinem Werk „L'Ame Humaine“ (1896), welches unter anderem als wissenschaftlicher Beweis von Besants und Leadbeaters „Thought Forms“ diente. Vgl. Henderson, 2007, S.391f.

¹²⁰ Henderson, 2007, S.392

¹²¹ De Rochas, 1900, S.4

¹²² ebd., S.3f.; „[...] l'expérience journalière nous montre que chaque passion est accompagnée de gestes qui lui sont propres: expressions du visage ou attitudes de la tête, du tronc et des membres [...] Ces relations entre les idées de tristesse et de joie, et la concentration ou l'expansion ont été mises en évidence dans les arts graphiques par Humbert de Superville avec les trois schémas suivants [...]. A ces trois images se rattachent encore d'autres idées: à la première, les idées d'équilibre et de sagesse; à la seconde, les idées d'expansion, d'inconstance et de volupté; à la troisième, les idées de méditation, de recueillement et d'orgueil“

Objektivität, auch die methodischen und systematische Ansätze im ausgehenden 19. Jahrhundert. Ideen aus Humbert de Supervilles Essay über die bedingungslosen Zeichen boten, wie eben aufgezeigt, einen nützlichen Nährboden für diverse weiterführende Theorien und Überlegungen über Leben, Wissenschaft und Kunst – unter anderem scheinbar ebenso für theosophische Kreise. So argumentiert bereits Georges Roques (1992) in einem Artikel, wenn er den möglichen Einfluss Supervilles auf Symbolisten und vor allem auch Theosophen wie beispielsweise Annie Besant und Charles Leadbeater versucht zu erläutern. Diese seien dem Autor zufolge möglicherweise, von der „Tradition Goethes Farbenlehre“ ausgehend, ebenso interessiert an dem „Essai sur les Signes inconditionnels dans l’Art“ gewesen. Roques betont an dieser Stelle, das vor allem Supervilles *Farbschema* eine nicht unwesentliche Rolle für Schriften wie „Thought Forms“ hätte spielen können.¹²³

SCHOENMAEKERS, MONDRIAN & PARALLELEN ZU SYMBOLISTISCHEN ODER NEO-IMPRESSIONISTISCHEN IDEEN

Wenn also die Möglichkeit besteht, dass Mathieu Schoenmaekers und Piet Mondrian David Humbert de Supervilles Essay über die Theosophische Gesellschaft entdeckten, so ist es genau so möglich, dass sie dieses über den Weg der damals aktuellen Kunstströmungen und populären Publikationen innerhalb der (Kunst-)theorie kennenlernten – wobei sich beide Annahmen einander auch nicht ausschließen müssen. Mathieu Schoenmaekers und Piet Mondrian sahen sich in den 1910er-Jahren, als wesentliche Teile ihrer Schriften entstanden, mit allerlei Neuerungen innerhalb der modernen Kunst Hollands konfrontiert, auf welche sie auf eigene Art und Weise reagierten. So wurde die Entwicklung der modernen Kunst unter anderem als Evolution empfunden und – im Falle Mondrians – die modernen Kunstströmungen als Vorgänger für die Neue Gestaltung:

¹²³ Roques, 1992, S.70

» Bereits die Impressionisten begannen sich von der gewöhnlichen visuellen Erscheinung zu distanzieren. Die Neo-Impressionisten folgten, diese wurden durch die Pointillisten und Divisionisten durch den Verzicht auf >normales< Sehen übertroffen. Es war, als ob sich die Sicht der Dinge mehr und mehr nach innen richtete. [...] Danach musste der Bruch mit der natürlichen Farbe und natürlichen Form folgen. Dies wurde im Expressionismus (Kubismus, Orphismus, usw.) erreicht. Und schließlich musste die Auflösung von Form in die gerade Linie und der natürlichen Farbe in die flache, reine Farbe folgen (Abstrakt-reale Malerei). «¹²⁴

Obwohl Schoenmaekers und Mondrian im kunsthistorischen Kontext der Periode der abstrakten Kunst des frühen 20. Jahrhunderts einzuordnen sind, so finden sich in ihren theoretischen Ausführungen Parallelen zu symbolistischem Gedankengut. Jan Bank und Maarten van Buuren (2000) gehen so weit, die Behauptung aufzustellen, dass sowohl Schoenmaekers' als auch Mondrians Ästhetik im Bereich des von ihnen bezeichneten strukturellen Symbolismus Ende des 19. Jahrhunderts in Frankreich begründet liegt.¹²⁵ Niederländische Symbolisten wie etwa Richard Roland Holst, Antoon Derkinderen oder Johan Thorn Prikker seien beispielsweise für Mondrian weniger interessant gewesen, eher finden die beiden Autoren Ähnlichkeiten bei Stéphane Mallarmé, Maurice Denis, oder Paul Sérusier.¹²⁶ Sowohl Janssen und Joosten (2002) als auch Henkels (1981) weisen auf eine Verbindung zwischen Mondrian und Charles Blanc hin, während Blotkamp (1994) und Bois (1995) die neo-platonische Weltanschauung als gemeinsamen Nenner sehen, Blotkamp dabei die Verbindung zu Gauguin aufzeigt¹²⁷, Bois hingegen jene mit Maurice Denis.¹²⁸ Denis bezeichnen unter anderem Bank und van Buuren als jene Schlüsselfigur, die den Weg zum strukturellen und somit gegenstandslosen Symbolismus in Frankreich geebnet habe. In dessen Schrift „Définition du néo-traditionnisme“ (1890) beschreibt er, dass ein Gemälde in seinem Wesen eine „flache Oberfläche“ sei, die mit Farben überdeckt ist,

¹²⁴ Mondrian, 19186, S. 130; „Reeds de Impressionnisten begonnen zich te verwijderen van de gewoon-visueele-verschijning der dingen. De Neo-Impressionnisten volgden, deze werden door de Pointillisten en Divisionnisten overtroffen in het zich losmaken van de ‚normale‘ ziening. Het was alsof het gezichtzintuig zich al meer en meer naar binnen verplaatste. [...] Nu moest het verbreken van de natuurlijke kleur en van den natuurlijke vorm volgen. Dit werd in het Expressionisme (Cubisme, Orphisme, enz.) bereikt. En ten slotte moest de oplossing van vorm in de rechte lijn en van de natuurlijke kleur in de vlakke pure kleur volgen (Abstract Reële Schilderkunst)“

¹²⁵ Bank / van Buuren, 2000, S.195

¹²⁶ ebd., S.227f.

¹²⁷ Blotkamp, 1994, S.80; Vor allem, wenn es um das Abstrahieren des Gegenstands geht

¹²⁸ Bois, 1995, S.330; Wenn es darum geht, allen Formen des Illusionismus in der Malerei Widerstand entgegenzusetzen, und die „Herrschaftsbereiche der Kunst und Natur“ nicht miteinander zu verwechseln.

welche in einer bestimmten Ordnung angebracht worden seien. Abweichend von figurativen Symbolisten sehe er in den „wahren“ Kunstschaffenden des Symbolismus jene, die das Wahre und Schöne durch wissenschaftliche Relationen zwischen Linie und Farbe aufdecken und dabei die Geheimnisse der Natur enthüllen.¹²⁹ Überlegungen und Konzepte wie diese übernahmen in den Niederlanden wenig später Künstler aus den Kreisen von „Architectura et Amicitia“.

Sich weniger mit konkreten Maltechniken auseinandersetzend, mehr jedoch mit dem Künstlerbild um 1900, weisen Überlegungen Mathieu Schoenmaekers' Ähnlichkeiten zu symbolistischen Ideen auf. Der Künstler sei einer der wenigen, der den Schleier des Lebens lüften und einen Einblick in den wahren Werdegang der Menschheit ermöglichen könnte. Immer wieder kommt Schoenmaekers auf die „Mission“ des Künstlers als Wegbereiter zurück – derartige Gedanken existierten bereits seit den 20er-Jahren des 19. Jahrhunderts, vor allem bei sozialistischen Utopisten, und gliederten sich später in die Ideenwelt symbolistischer Künstlerkreise ein.¹³⁰ So entspricht dieses Künstlerbild aber gleichzeitig ebenso dem Bild der „Eingeweihten“ aus der theosophischen Tradition: der Kunstschaffende als Apostel, mit einem „universalen Bewusstsein“ ausgestattet,¹³¹ auserkoren und dazu berufen, seine Mitmenschen zu „kultivieren“.¹³² Seine Zeitgenossen versuchte Schoenmaekers dazu aufzufordern, den Materialismus und Positivismus ihrer Zeit zu durchbrechen, um ihrer Bestimmung zu folgen.¹³³ Mit einer ähnlichen Vorstellung des Künstlers identifizierte sich Piet Mondrian, der um 1911 in einem Brief schrieb:

» Er [Anm.: Der Künstler] muß (sic) auf einem für uns unwirklichen Gebiet schöpferisch tätig sein, dem des Gedankens. [...] Alleinstehen ist (für die Großen) das Durchdrungen und Kennen des Selbst, des eigentlichen Menschen, des göttlichen Menschen und Gottes, im Höchsten. Daraus folgt also ein Größerwerden, bewußt (sic) werden – eigentlich Gott werden. «¹³⁴

Eine Hand voll Gemälde Piet Mondrians um 1908 erinnern an symbolistische beziehungsweise theosophische Anleihen,¹³⁵ doch reagierte er damals auch erstmals auf die modernen Strömungen wie Neo-Impressionismus und Fauvismus: so widmete sich Mondrian der

¹²⁹ Bank / van Buuren, 2000, S.203

¹³⁰ Henkels, 1981, S.235

¹³¹ De Jager / Matthes, 1992, S.133

¹³² ebd., S.135

¹³³ ebd., s.136f.

¹³⁴ Brief von Piet Mondrian an A. Saalborn, nicht datiert, zitiert in: Henkels, 1981, S.253f.

¹³⁵ Bax, 2001, S.11

analytischen Maltechnik des Divisionismus und der grellen Farbpalette der Fauves, wobei er jedoch nie den Begriff der Komplementärfarbe oder des Simultankontrasts in seine theoretischen Überlegungen miteinbezog.¹³⁶ Die Hinwendung zu dieser neuen Art von Maltechnik gilt als Meilenstein in Mondrians künstlerischer Entwicklung¹³⁷ und kurz danach, 1909, postuliert er in seinem Brief an Israël Querido, dass Farbe auf „pointilistische und diffuse Art und Weise“ aufgetragen werden müsse und betont dabei die „allgemeine Linie“ sowie die Verbindung zwischen seiner Kunst und Philosophie. Es stellt Mondrians erstes Mal dar, sich zu Linie und Farbe explizit zu äußern. Mondrians künstlerischer Umschwung war sicherlich von Freundschaften wie mit Jan Toorop, Cornelis Spoor, Jan Sluyters und dem Maler und Kunstkritiker Conrad Kikkert geprägt. Diese hatten um 1907 die Maltechniken des Divisionismus und Fauvismus nach Holland „importiert“.¹³⁸

Es steht fest, dass Mondrians Ästhetik zu großen Teilen auf jener Schoenmaekers' basiert. Einen Schritt weiter gehend gelangt man zur Annahme, dass diese in der Kunstauffassung der genannten Symbolisten und Neo-Impressionisten um 1900 wurzeln könnte, welche wiederum – egal, ob direkt oder indirekt – in Anlehnung an Supervilles Schemata zu betrachten sind. Es ergeben sich dabei folgende Schnittstellen der Ideen und Theorien untereinander:

1. Aspekt des Neo-Platonismus

Verschleierte, kosmische Relationen sollen über den Weg der Abstraktion enthüllt werden

2. Fokus auf Rhythmus und Harmonie

Besondere Wertschätzung erhalten dabei Geometrie und mathematische Formeln

3. Fokus auf Komposition

Linie und Farbe fungieren als Flächenorganisation, welche durch proportionale Verhältnisse einen gewissen kosmischen Grundrhythmus aufzeigen sollen

Schoenmaekers und Mondrian haben mit den hier besprochenen Symbolisten und Neo-Impressionisten folgendes gemeinsam: die Handhabung von mystischen Phänomenen und quasi-wissenschaftlichen Erklärungen von rhythmischer Relation einzelner Bildkomponenten untereinander.¹³⁹ So gelten die wissenschaftlichen Methoden innerhalb der Ästhetik des späten

¹³⁶ Bois, 1995, S.320

¹³⁷ Kaiser, 2014, S.36

¹³⁸ Janssen / Joosten, 2002, S.115

¹³⁹ Damit schließe ich mich Dee Reynolds (1995) an, die in ihrer Arbeit den Zusammenhang zwischen symbolistischer Literatur Ende des 19. Jahrhunderts und abstrakter Malerei des 20. Jahrhunderts

19. Jahrhunderts nicht nur relevant für Symbolisten auf der Suche nach einer „Sprache“ von Linie und Form, sondern auch für Neo-Impressionisten mit ihrem Interesse an „rationalen Gesetzen“, und letztendlich für allerlei Denker und Kunstschaffende im frühen 20. Jahrhundert, wie etwa Schoenmaekers und Mondrian. Darin spiegelt sich jedoch auch teilweise Gedankengut aus spirituellen Geistesströmungen wie der Theosophischen Gesellschaft um 1900 wieder, womit beide Ansätze aus der bisherigen Forschungsliteratur an so manchen Stellen zusammenlaufen und nicht mehr streng voneinander getrennt betrachtet werden können. Es scheinen immer wieder Humbert de Supervilles bedingungslose Zeichen mitzuschwingen. Mal aus erster, mal aus zweiter Hand, mal subtil-unterschwellig, mal offensichtlicher: als geometrisches Vokabular, als lineare Konstellation und als Träger von neuem, universalen Ausdrucksgehalt.

untersucht. Dabei vergleicht sie hauptsächlich Rimbaud mit Kandinsky, sowie Mondrians Transformation der Welt mit Mallarmés Idee, das Universum mit dem „Livre“ zu ersetzen. Vgl. Reynolds, 1995, S.153-194

3.2. DIE AUTOREN IM DENKKOLLEKTIV

DIE GRATWANDERER

Sowohl Schoenmaekers als auch Mondrian legten ihre spirituellen Überzeugungen auf relativ breiter Basis aus und suchten dabei Anschluss an ur-alten Ideen, wenn sie sich den neo-platonischen Theorien der Entmaterialisierung der Dinge und der Darstellung von absoluter Schönheit widmeten, um eine neue Ausdrucksweise für sich zu entdecken. Die Verarbeitung dieser Gedanken in Form der Positiven Mystik als neue, „wahre“ Denkmethodik oder der Neuen Gestaltung als zukunftsweisende, abstrakte Malerei fiel auf ganz unterschiedliche Art und Weise aus – und zweifellos spielte die Theosophie mit ihren damaligen Protagonisten innerhalb der Theosophischen Gesellschaft um 1900 eine wichtige Rolle für die beiden Autoren. Jedoch nicht auf solch Art und Weise, dass die Darstellungsmittel ihrer Konzepte, so wie sie hier in dieser schriftlichen Arbeit als Farbe, Linie und „Komposition“ beschrieben wurden, ausschließlich auf theosophisches Gedankengut zurückzuführen sind. Vielmehr muss deren Entwicklung in einer breiteren Ideengnese eingeordnet werden: Immerhin gewann beispielsweise im Falle Piet Mondrians die Theosophie erst dann größere Bedeutung, als der Künstler um 1908 erstmals mit der Bewegung der neo-impressionistischen Farbgebung und der sie ergänzenden Theorie des Symbolismus in Berührung kam.

Schoenmaekers und Mondrian können als „Gratwanderer“ hinsichtlich ihrer gewählten und charakterisierten Bildmittel betrachtet werden, wenn sie sich im Prinzip zwei unterschiedlicher Traditionslinien gleichermaßen bedienten: einerseits jener Goethes romantisch-symbolistischer und andererseits der positivistischen, durch den Bezug auf die Wissenschaften legitimierten. So bezogen sich beide mit weitgehend spirituell-symbolischen Termini auf die Mittel der Farbe und Linie, jedoch gelten ihre Auffassungen gleichzeitig als Nachfolge der reduktiven und systematischen ästhetischen Konzepte des 19. Jahrhunderts, welche hier ansatzweise aufgezeigt wurden. Einerseits fungieren Farbe und Form bei ihnen als Träger universaler Wahrheiten, andererseits findet bei beiden Autoren an gewissen Stellen der Texte eine klare Distanzierung zu okkultem Gedankengut statt. Auf der einen Hand kommt es bei beiden zur konkreten Anlehnung an Darstellungsweisen der Mathematik mit ihrer „Exaktheit“ und vermeintlicher Allgemeingültigkeit, auf der anderen Hand werden diese dazu verwendet, um neben der Geltung auch auf höhere Bedeutung und Offenbarung zu stoßen. Damit erscheint die Entwicklung der Konzepte Schoenmaekers' und Mondrians eingebettet in einer breiteren Wechselwirkung von (scheinbar auch oft kontemporären) Denkstilen unter anderem aus den Bereichen der

Theologie, Philosophie, Esoterik; Strömungen des Humanismus‘ und der Aufklärung; oder wissenschaftlichen Vorgehensweisen aus der Mathematik oder der Physik. Diese Wechselwirkungen müssen zwar in Bezug zur Theosophie gesetzt werden, ihr „Resultat“ in Form der Schriften Schoenmaekers‘ und Mondrians kann jedoch eben *nicht* alleine aus der Theosophie heraus erklärt werden.

Humbert de Supervilles „Essai sur les Signes inconditionnels dans l’Art“ ist als beachtliches theoretisches Statement zu Fragestellungen innerhalb der Wirkungsästhetik des frühen 19. Jahrhunderts zu verstehen. Mit seiner systematischen, „globalen“ Theorie von Wahrnehmung anhand expressiver „Zeichen“ konzentrierte er sich nicht auf die Stereotypisierung von Gesichtern, sondern legte den Fokus auf deren Schematisierung und deren geometrisches Vokabular, welches für ihn „bedingungslos“ existierte. Auch er kann als „Gratwanderer“ bezeichnet werden, wenn bereits Cornelia de Haas in ihrer Dissertation über ihn aus dem Jahr 1941 auf seine Ambivalenz zwischen „Verstand“ und „Religion“ und zwischen nüchterner Ratio und moralischer Gefühlswelt verweist.¹⁴⁰ Dies spiegelt sich ebenso in der spezifischen Linienrelation von Senk- und Waagrechter wieder, die wiederum als Schnittpunkt der Theorien von Superville, Schoenmaekers und Mondrian zu betrachten ist. Mit dieser linearen Konstruktion konnte Superville sowohl zwischen symbolhafter Sprache und Mystifizierung, als auch einem reduktiven und systematischen Konzeptaufbau balancieren – und bildet gleichzeitig damit ein Bindeglied der zwei Traditionslinien, aus denen später beispielsweise auch die Symbolisten und Neo-Impressionisten schöpfen sollten. Barbara Stafford (1979), die Superville einerseits als Analyst der menschlichen und physischen Natur, andererseits als Philosoph mit religiösen und metaphysischen Ansätzen beschreibt, bezeichnet dessen Linienschema immerhin als „mehr als eine ästhetische Theorie“, nämlich als „ein Fragment der Theorie eines kollektiven Bewusstseins“.¹⁴¹ Letztendlich meint die Autorin:

» Zwischen den Polen von Relativismus und Absolutismus, zwischen Erziehung und Natur, innerem und äußerem Druck, versuchte Humbert eine Bio-Ästhetik zu etablieren, innerhalb welcher die physische und moralische Dimension der Menschen untrennbar von der materiellen und kulturellen Umgebung waren, in welcher sie entstanden und sich weiterentwickelt haben. «¹⁴²

¹⁴⁰ De Haas, 1941, S.3

¹⁴¹ Stafford, 1979, Vorwort

¹⁴² Stafford, 2011, S.190; „Steering between the poles of relativism and absolutism, nurture and nature, internal and external pressures, Humbert tried to establish a bioaesthetics in which the physical and moral dimension of human beings were inseparable from the material and cultural environment in which they originated and evolved“

ALS DENKKOLLEKTIV BETRACHTET

Ausgehend von Staffords auf Superville bezogenem „Fragment der Theorie eines kollektiven Bewusstseins“, erscheint es mir schlussendlich wenig sinnvoll, die aufgezeigten und unterschiedlichen Traditionslinien, Geistes- oder Kunstströmungen strikt voneinander trennen zu wollen. Es sollte nicht von einer singulär-linearen Entwicklung der besagten Darstellungsmittel der Linie und Farbe ausgegangen werden, wie es bisherige theoretische Auseinandersetzungen vorschlagen, und somit eigentlich auch nicht Humbert de Superville als „einzige“ direkte Ur-Quelle für Schoenmaekers‘ und Mondrians gleichgewichtiges Verhältnis betrachtet werden. Als weitaus sinnvoller erscheint mir an dieser Stelle der Versuch, mit dem Begriff des „Denkkollektivs“ nach dem Mediziner, Biologen und Erkenntnistheoretiker Ludwik Fleck (1896-1961)¹⁴³ einen multimodalen Ansatz der Ideengese einzuführen, und diesen für den Zweck der vorliegenden schriftlichen Arbeit zu adaptieren. Fleck definiert den durch ihn geprägten Begriff in seinem Text „Erkenntnistheoretische Folgerungen aus der vorgebrachten Geschichte eines Begriffes“ (1980) wie folgt:

» Definieren wir >Denkkollektiv< als Gemeinschaft der Menschen, die im Gedankenaustausch oder in gedanklicher Wechselwirkung stehen, so besitzen wir in ihm den Träger geschichtlicher Entwicklung eines Denkgebietes, eines bestimmten Wissensbestandes und Kulturstandes, also eines besonderen Denkstiles. Hiermit gibt das Denkkollektiv das fehlende Glied der gesuchten Beziehung. «¹⁴⁴

Damit lässt sich die Entwicklungsgeschichte von Ideen, so wie hier vorliegend als Ausführungen zu den Darstellungsmitteln der Linie und Farbe, in einem breiteren Entwicklungskontext – und eben nicht linear – erfassen. So können Mathieu Schoenmaekers und Piet Mondrian als Teil in ein Denkkollektiv um 1900 eingebettet werden, welches durch einen gemeinsamen, „besonderen“ Denkstil ausgezeichnet war: jenem, der durch die Verbindung zwischen Kunst, Wissenschaft und Esoterik – wie eingangs beschrieben – geprägt erschien und um 1900 europaweit verbreitet war. Die Moderne um die Jahrhundertwende ließ diverse Denksysteme und Geistesströmungen zusammenlaufen, welche unter anderem auch die künstlerische

¹⁴³ Ludwik Flecks These des „Denkkollektivs“ ist relevant für Ideengeschichte, Wissenschaftsphilosophie, und –theorie, und vermittelt eine Erklärung, wie sich wissenschaftliche Ideen über eine gewisse Zeitspanne hinweg verändern. Nach Fleck müssen historische und soziale Faktoren berücksichtigt werden, um gewisse Kriterien für „Wahrheitsaussagen“ zu entwickeln. Zusammenhängend mit dem Konzept lehnte er die Formulierung universeller Wahrheitskriterien ab. Dabei gilt er als Vordenker der Historischen Epistemologie.

¹⁴⁴ Fleck, 1980, S.54f.

Avantgarde für sich entdeckte. Die Ergebnisse fielen dabei – ganz im Sinne Flecks Erkenntnislehre – ganz unterschiedlich aus. Ein Prägung Schoenmaekers' und Mondrians ist damit im breiteren Kontext der geistig-theoretischen Auseinandersetzungen zu verorten, eine singuläre, einzelne Individuen herausgreifende Erklärung scheint damit zu kurz zu greifen: Durch den Denkstil bedingt war ein Sammelsurium an unterschiedlichen Möglichkeiten, Ideen, Theorien und Denkstrukturen entstanden.

Anhand eines Vergleichs diverser Textpassagen wurde hier an früherer Stelle aufgezeigt, dass der Rolle Humbert de Supervilles in Bezug auf die Entstehung der Konzepte Schoenmaekers' und Mondrians mehr Gewichtung zugestanden werden muss, als es bisher in der Forschungsliteratur unternommen wurde. Was die Grundstruktur des „gleichgewichtigen Verhältnisses“ der Darstellungsmittel auf der Bildfläche betrifft, so scheinen sowohl Schoenmaekers als auch Mondrian einen konkreten Rückgriff auf Supervilles Konstellation der Vertikalen mit der Horizontalen im rechten Winkel unternommen zu haben. Ideengeschichtlich verortet zeigt sich die Rezeption von Supervilles Schemata jedoch ebenso an anderen Stellen, wie bereits früher aufgezeigt etwa im Symbolismus, Neo-Impressionismus oder wahrscheinlich auch innerhalb der Theosophischen Gesellschaft.¹⁴⁵ Wenn keine *direkte* Rezeption Supervilles gegeben ist – wie im Falle Schoenmaekers' –, so muss dessen Einfluss dennoch anerkannt werden, wenn beispielsweise Fleck formuliert, dass ein konkreter Bezug zum „ursprünglichen Autor“ nicht gegeben sein muss:

» Gedanken kreisen vom Individuum zum Individuum, jedes Mal etwas umgeformt, denn andere Individuen knüpfen andere Assoziationen an sie an. Streng genommen versteht der Empfänger den Gedanken nie vollkommen in dieser Weise, wie ihn der Sender verstanden haben wollte. Nach einer Reihe solcher Wanderungen ist praktisch nichts mehr vom ursprünglichen Inhalte vorhanden. Wessen Gedanke ist es, der weiter kreist? Ein Kollektivgedanke eben, einer der keinem Individuum angehört. Ob Erkenntnisse vom individuellen Standpunkte Wahrheit oder Irrtum, ob sie richtig oder mißverstanden (sic) scheinen, sie wandern innerhalb der Gemeinschaft, werden geschliffen, umgeformt, verstärkt oder abgeschwächt, beeinflussen andere Erkenntnisse, Begriffsbildungen, Auffassungen und Denkgewohnheiten [...] «¹⁴⁶

¹⁴⁵ Das Essay, beziehungsweise dessen Rezeption hinterließ wohl auch spätestens ab dem frühen 20. Jahrhundert in Holland und dem Rest der Niederlanden Spuren. Ich schätze, dass es darüber hinaus nicht von wenig Relevanz erschien, dass Humbert de Superville eigentlich ein niederländischer „Landsmann“ war und seine Theorie wohl auch deshalb Anklang in den Niederlanden, nach der „französischen“ Wiederentdeckung durch Charles Blanc & Co., fand.

¹⁴⁶ Fleck, 1980, S.58f.

Es ist in diesem Zusammenhang, dass sich die Wechselwirkung zwischen den drei Autoren unbestreitbar verdeutlicht, und gleichzeitig die bisher in der Literatur überwiegend von einzelnen Individuen geprägten Erklärungsansätze nicht ausreichend greifen: Gemäß der „Gratwanderung“ schien Supervilles Liniensystem ein konzeptionell passendes für sowohl Schoenmaekers als auch Mondrian gewesen zu sein, als diese auf der Suche nach einer neuen Art von Ausdruck waren. Gleichzeitig, mit dem Blick auf das „Ganze“, entpuppt sich Supervilles Beitrag – und damit auch alle anderen möglichen „Inspirationsquellen“ – als Bruchstück von etwas Größerem, wenn sich Schoenmaekers und Mondrian, als Teil eines Denkkollektivs im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert, auf scheinbar ganz natürliche Art und Weise, dem Wechselspiel diverser Fragmente bedienten.

Etwa wenn sie Primärfarben mit Eigenschaften versahen und sich damit auf Goethes Farbenlehre bezogen oder Spinoza-ähnlich mit mathematischen Ansätzen versuchten, ihr jeweiliges Konzept zu legitimieren. Wenn sie mit Hegels Dialektik einen Grundstein für die eigene These der Dualität legten und mit dem theosophischen Evolutionsprinzip die zukunftsweisende Relevanz ihrer Theorien begründeten; oder wenn sie auf der Suche nach einer bedingungslosen Bildsprache waren und diese bei Humbert de Superville und dessen gleichgewichtigem Linienschema entdeckten. Letztendlich ging es innerhalb dieses Kollektivs, demnach längst nicht nur bei Schoenmaekers oder Mondrian, um das Herausfiltern, Differenzieren, Kombinieren und Weiterverarbeiten der jeweils für einen selbst relevanten Teilchen als Mittel zum Zweck: wie beispielsweise für das ausgleichende Verhältnis innerhalb der Positiven Mystik, oder einer harmonisierenden Relation innerhalb der Neuen Gestaltung.

ABBILDUNGEN

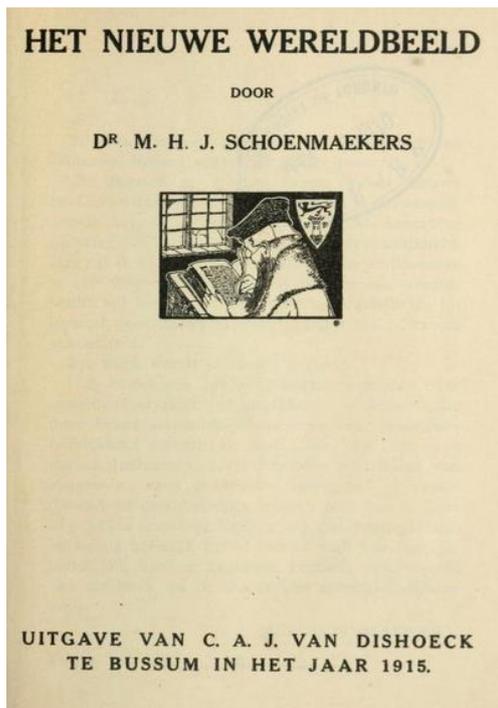


Abbildung 1: Deckblatt von Schoenmaekers' „Het Nieuwe Wereldbeeld“, Bussum 1915

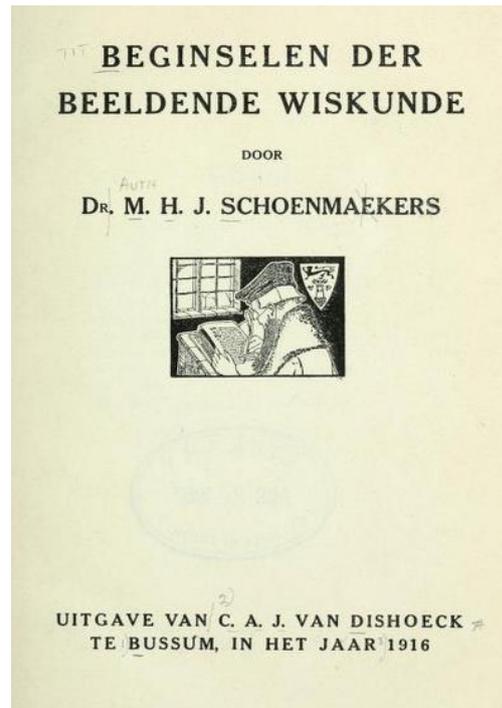


Abbildung 2: Deckblatt von Schoenmaekers' „Beginselen der beeldende Wiskunde“, Bussum 1916

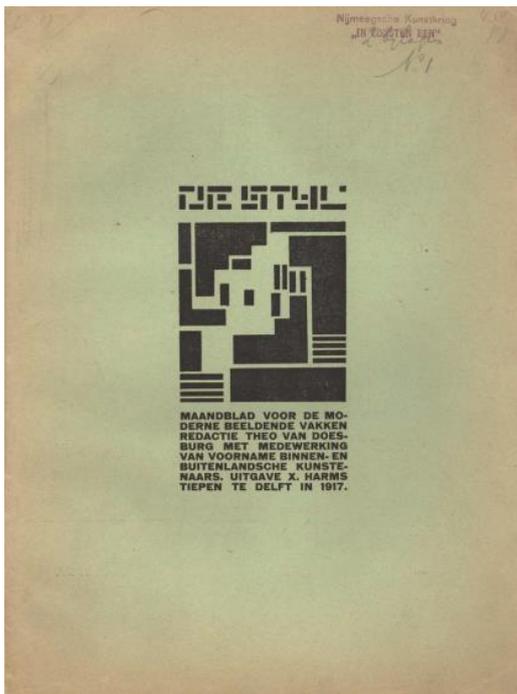


Abbildung 3: Deckblatt der ersten Ausgabe von „De Stijl“, Delft, Oktober 1917

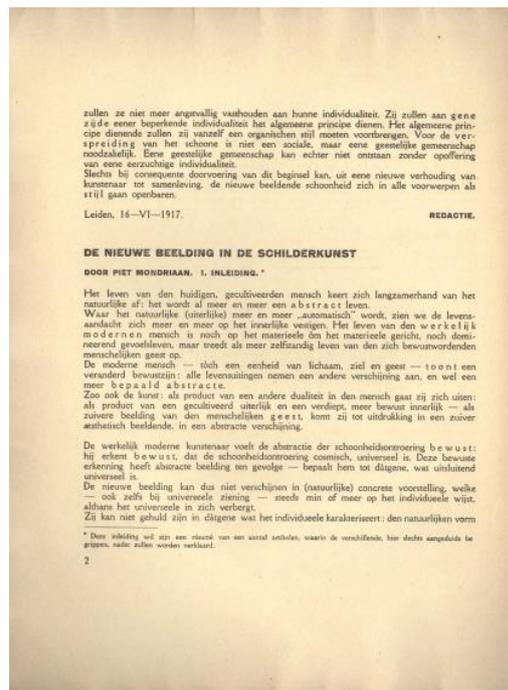


Abbildung 4: Erste Seite von Piet Mondrians „De Nieuwe Beelding in de Schilderkunst“ in „De Stijl“, Delft, Oktober 1917

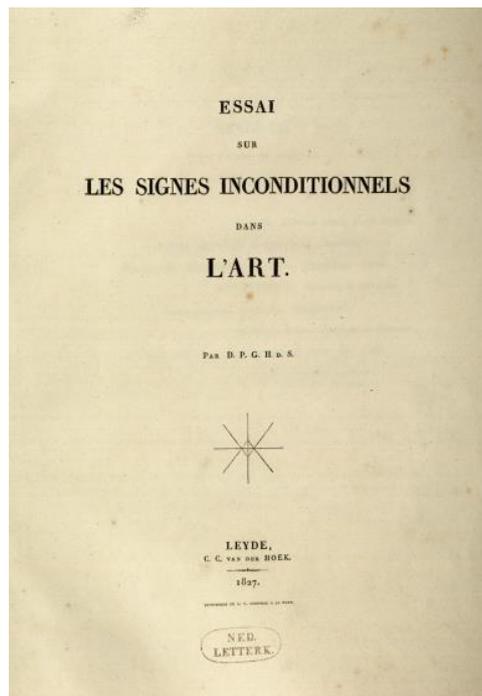


Abbildung 5: Deckblatt Humbert de Supervilles „Essai sur les Signes inconditionnels dans l’Art“, Leiden 1827



Abbildung 6: Bleistiftskizze eines Piers aus Mondrians Notizbuch des Zeitraums 1912-1914



Abbildung 7: Bleistiftskizze eines Piers aus Mondrians Notizbuch des Zeitraums 1912-1914

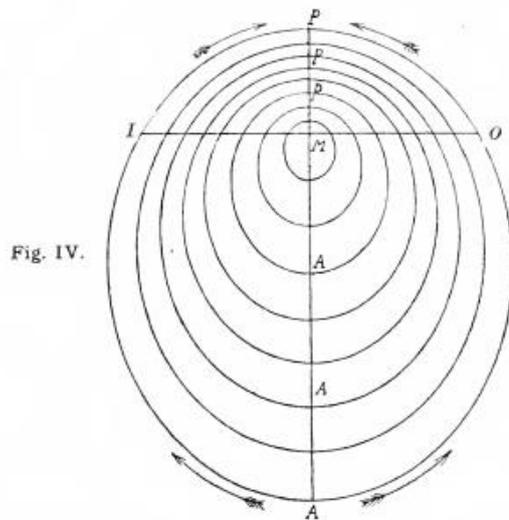


Fig. IV.

Geboorte van het ellipsvlak. Uitzending van het secundaire brandpunt naar het oneindige. Volstretheid van derde orde of tweede kosmische beginbeweging.

Abbildung 8: Ellipsendarstellung mit eingeschriebener Vertikaler und Horizontaler

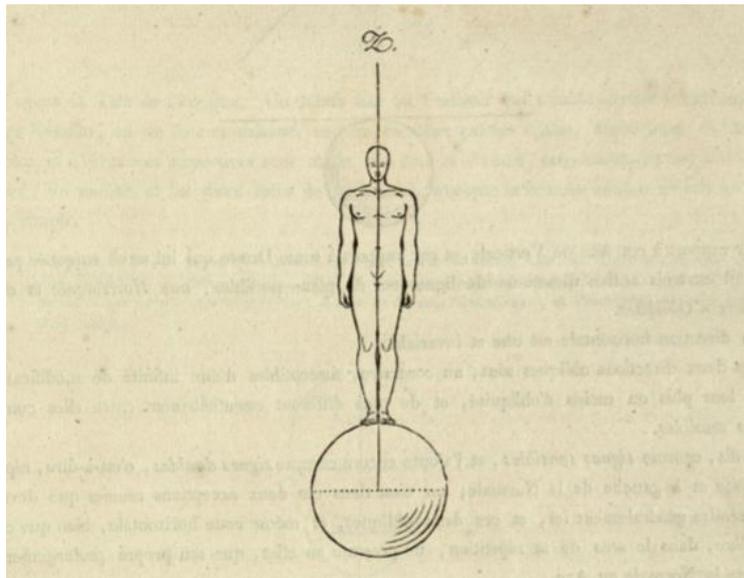


Abbildung 9: Supervilles Darstellung des Menschen mit seiner „vertikalen Achse“

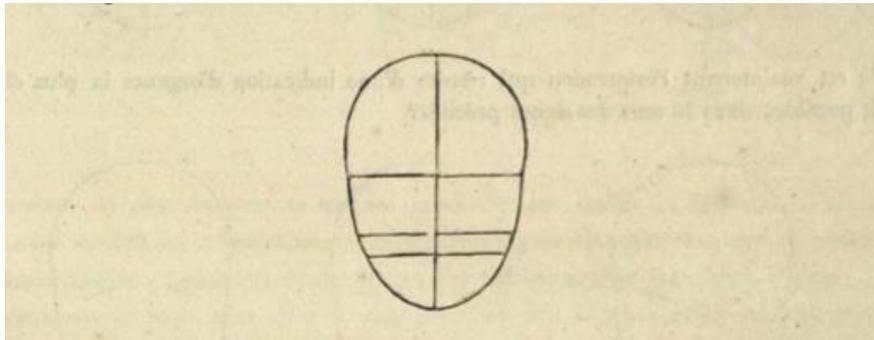


Abbildung 10: Supervilles Linienkonstellation, eingeschrieben in das menschliche Gesicht

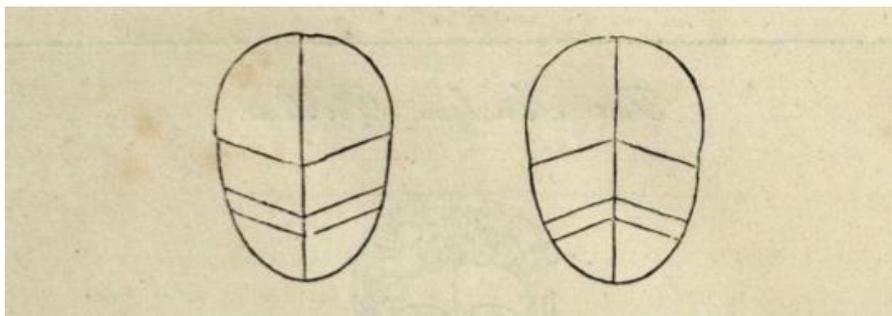


Abbildung 11: Supervilles Linienkonstellation, eingeschrieben in das menschliche Gesicht

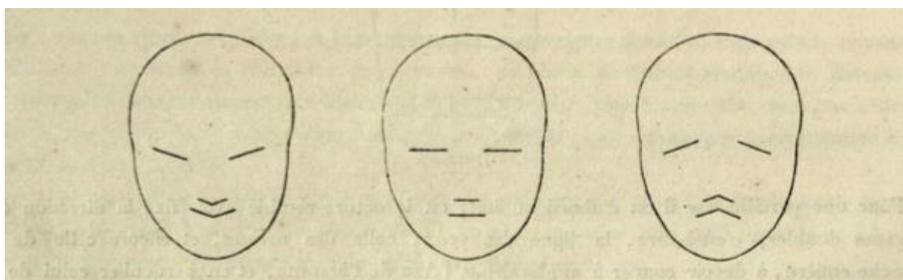


Abbildung 12: Supervilles Linienkonstellation, eingeschrieben in das menschliche Gesicht

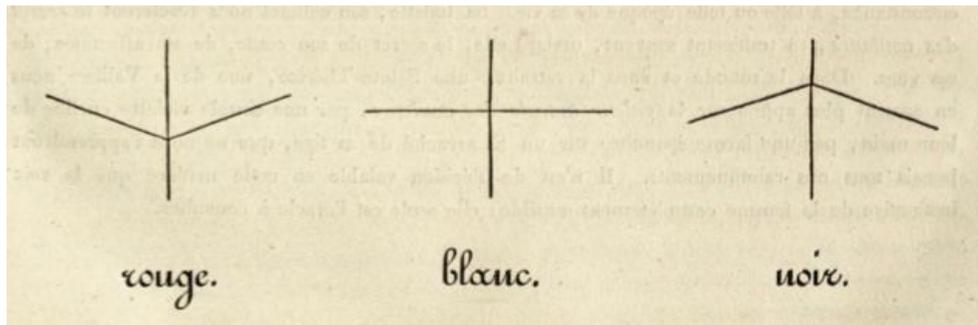


Abbildung 13: Supervilles lineare Schemata mit ihren Farbzusordnungen

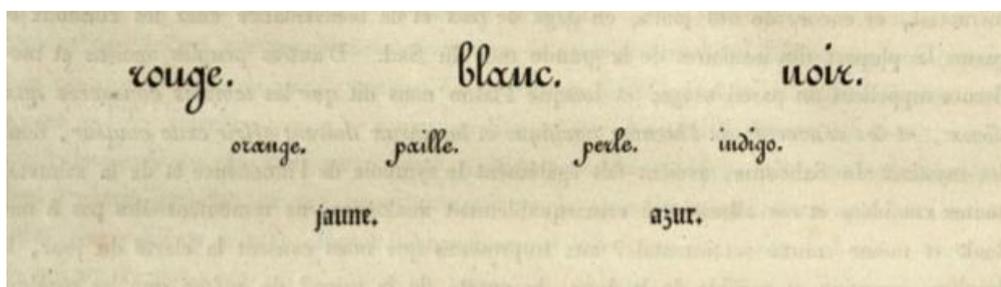


Abbildung 14: Supervilles Grundfarben Rot, Weiß und Schwarz und ihre „Zwischenfarben“

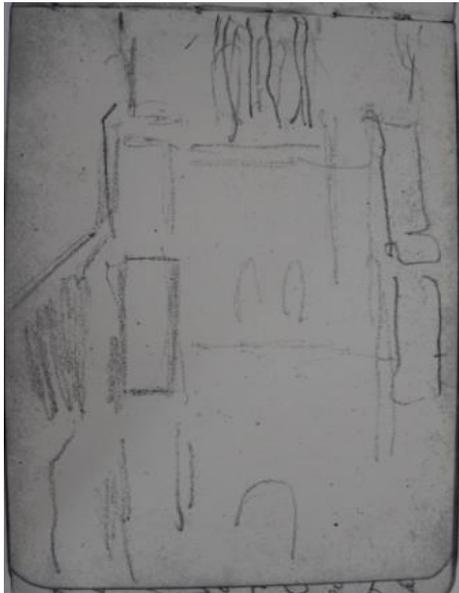


Abbildung 15: Kirche in Domburg,
Bleistiftskizze aus Mondrians
„Notizbuch 1“, zw. 1912 und 1914



Abbildung 16: Komposition eines
Baumes, Bleistiftskizze Mondrians
„Notizbuch 1“, zw. 1912 und 1914

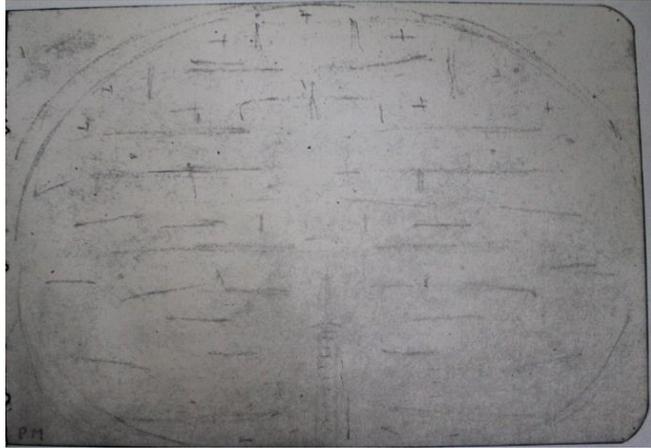


Abbildung 17: Bleistiftskizze „Pier und Ozean“ aus Mondrians „Notizbuch 1“, um 1914

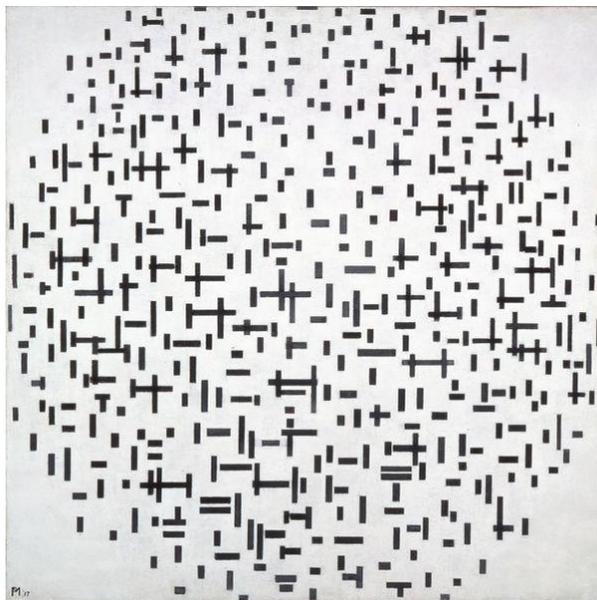
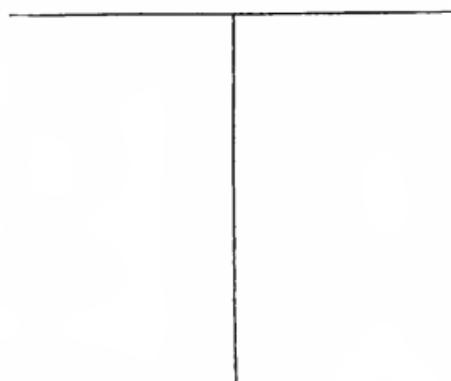


Abbildung 18: Piet Mondrian, „Compositie in Lijn, Tweede Staat“, Öl auf Leinwand, 1916/17

Fig. II.



De kruisfiguur.

Abbildung 19: Schoenmaekers' „Kreuzfigur“

Fig. XII.

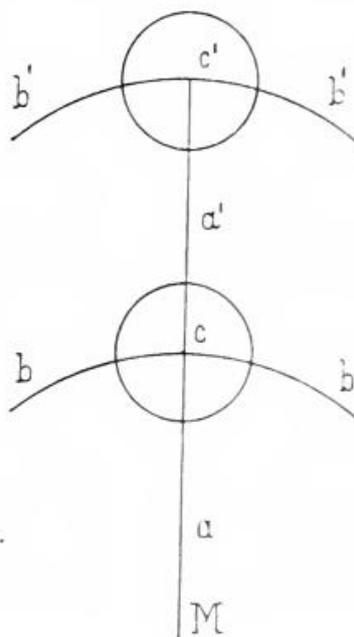


Abbildung 20: Das kosmische Gesetz von Scheiden und Zusammenkommen des Evolutions-Prozesses

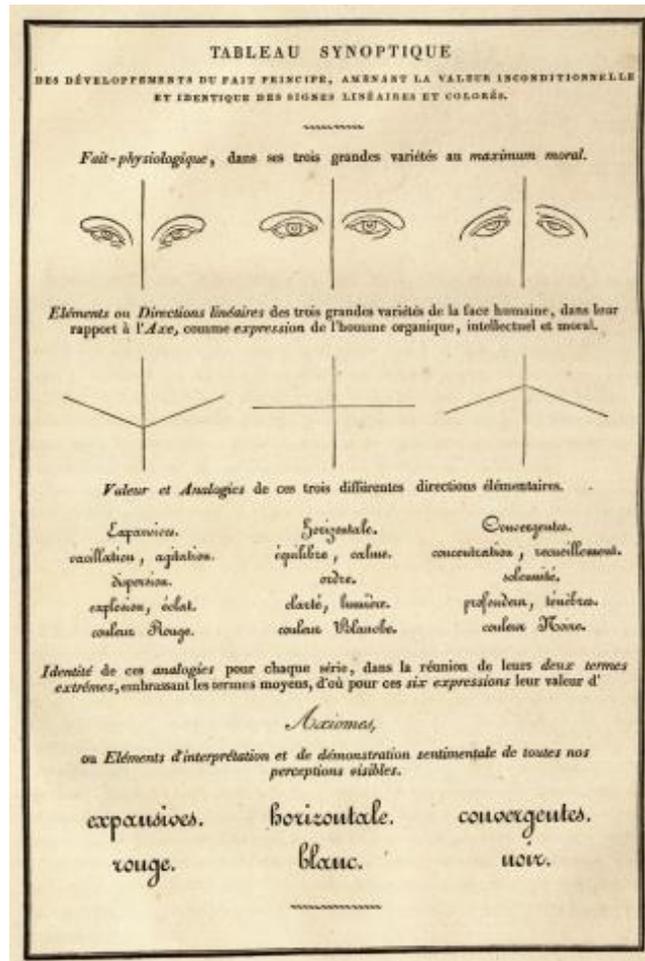


Abbildung 21: Supervilles „Tableau Synoptique“

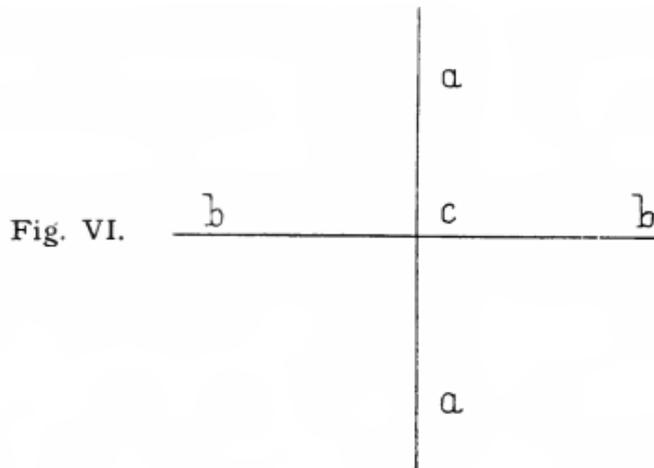


Fig. VI.

Abbildung 22: Schoenmaekers' Linienrelation von Vertikaler („a“) und Horizontaler („b“) mit ihrem Schnittpunkt („c“)

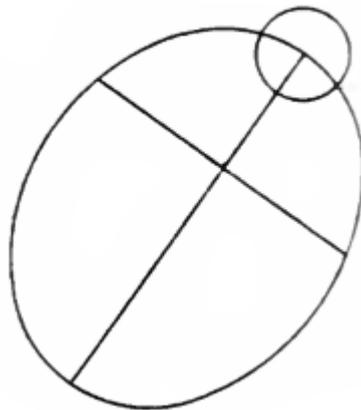


Abbildung 23: Schoenmaekers' Achsenneigung



Abbildung 24: Besants und Leadbeaters „Key to the Meaning of Colours“

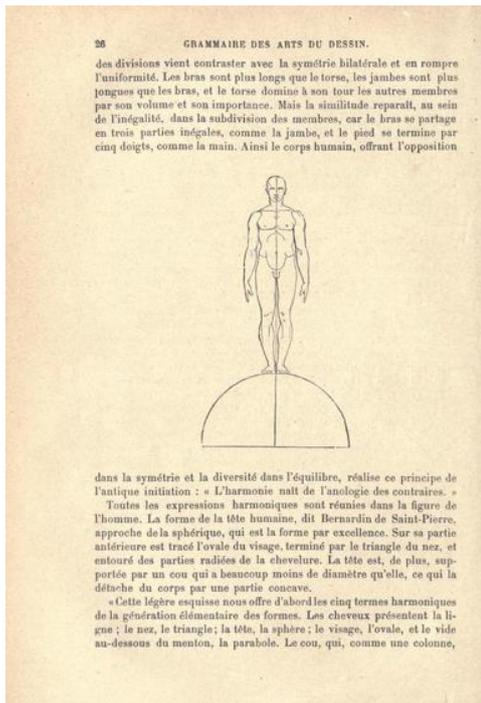


Abbildung 25: Blancs
Reproduktion des Menschen „im
aufrechten Stand“

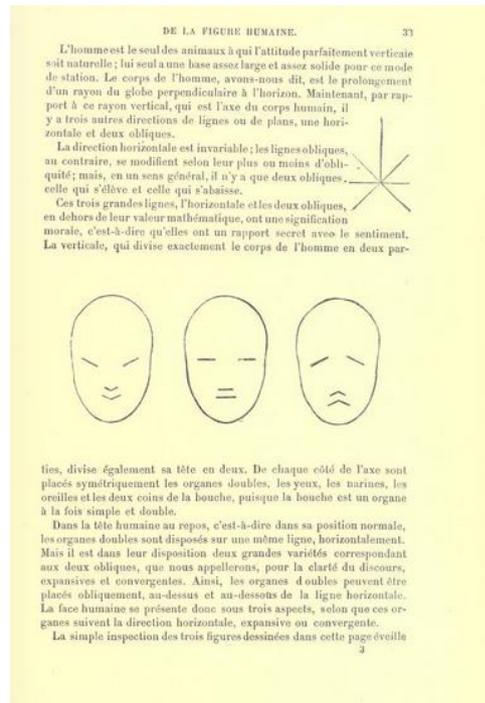


Abbildung 26: Blancs
Reproduktion der drei
unterschiedlichen
Gesichtsausdrücke

Le tinte de ton c'est la dominante sombre de tant
 la dominante froide et de ligne les directions
 abaisées 

Technique
 Etant admis ~~que~~ les phénomènes de la durée de l'impression
 sur la rétine ~~sont les mêmes~~ lumineuse
~~Le moyen d'expression sera synthétique~~
 La synthèse s'impose comme résultant
 le moyen d'expression est le mélange optique
 des tons des tintes (de localités et de couleurs
 éclatantes soleil lampe ^{à pétrole} etc) c'est à dire
 des lumières et de de leurs réactions (ombres)
 suivant les lois du contraste de la dégrada-
 tion de l'irradiation.

~~Le cadre n'est plus en un commencement~~
 est ~~de~~ dans l'harmonie opposée à celle des
 tintes et lignes du motif ~~à l'écran~~

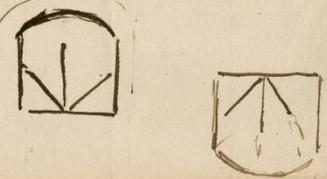
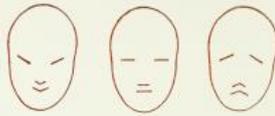


Abbildung 27: Seurats Brief an Beaubourg

dans la position normale. Dans la *gâllé*, au contraire, tous les membres, tous les traits se redressent.

Ces relations entre les idées de *tristesse* et de *joie*, et la *concentration* ou l'*expansion* ont été mises en évidence dans les arts graphiques par Humbert de Superville avec les trois schémas suivants :



Charles Blanc, en les reproduisant dans sa grammaire des Beaux-Arts, s'exprime ainsi :

« La simple inspection de ces trois figures éveille immédiatement trois idées différentes. L'image du centre, dont les lignes sont *horizontales*, caractérise le calme; celle de gauche, dont les lignes sont *expansives* exprime un sentiment de joie; celle de droite, dont les lignes sont *convergentes*, répond à un sentiment de tristesse.

« A ces trois images se rattachent encore d'autres idées; à la première, les idées d'équilibre et de sagesse; à la seconde, les idées d'expansion, d'inconstance et de volupté; à la troisième, les idées de méditation, de recueillement et d'orgueil. Que si, au lieu de ces lignes arides et déjà si expressives, nous dessinions trois figures, nous aurions des symboles vivants des trois états caractéristiques de l'âme humaine: la sagesse, la volupté, l'orgueil. Ces trois sentiments étaient exprimés

Abbildung 28: De Rochas Reproduktion der drei unterschiedlichen Gesichtsausdrücke

QUELLENVERZEICHNIS

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Abbildung 1: Deckblatt von Schoenmaekers' „Het Nieuwe Wereldbeeld“, Bussum 1915, Quelle: <https://archive.org/details/beginselenderbee00scho> (letzte Einsicht: 12. Juni 2016)

Abbildung 2: Deckblatt von Schoenmaekers' „Beginselen der beeldende Wiskunde“, Bussum 1916, Quelle: <https://archive.org/stream/hetnieuwewereldb00schouoft#page/n5/mode/2up> (letzte Einsicht: 12. Juni 2016)

Abbildung 3: Deckblatt der ersten Ausgabe von „De Stijl“, Delft, Oktober 1917, Quelle: http://sdr.lib.uiowa.edu/dada/De_Stijl/001/001/pages/000cover.htm (letzte Einsicht: 12. Juni 2016)

Abbildung 4: 1. Seite von Piet Mondrians „De Nieuwe Beelding in de Schilderkunst“ in „De Stijl“, Delft, Oktober 1917, Quelle: http://sdr.lib.uiowa.edu/dada/De_Stijl/001/001/pages/002.htm (letzte Einsicht: 12. Juni 2016)

Abbildung 5: Deckblatt Humbert de Supervilles „Essai sur les Signes inconditionnels dans l'Art“, Leiden 1827, Quelle: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/superville1827/0001/image?sid=1533d0739ec62d005968399e59e4d073> (letzte Einsicht: 12. Juni 2016)

Abbildung 6: Bleistiftskizze eines Piers aus Mondrians Notizbuch des Zeitraums 1912-1914, Quelle: Joosten / Welsh, 1969, S.17

Abbildung 7: Bleistiftskizze eines Piers aus Mondrians Notizbuch des Zeitraums 1912-1914, Quelle: Joosten / Welsh, 1969, S.24

Abbildung 8: Ellipsendarstellung mit eingeschriebener Vertikaler und Horizontaler, Quelle: Schoenmaekers, 1916, S.120

Abbildung 9: Supervilles Darstellung des Menschen mit seiner „vertikalen Achse“, Quelle: Superville, 1827, S.3

Abbildung 10: Supervilles Linienkonstellation, eingeschrieben in das menschliche Gesicht, Quelle: Superville, 1827, S.5

Abbildung 11: Supervilles Linienkonstellation, eingeschrieben in das menschliche Gesicht, Quelle: Superville, 1827, S.6

Abbildung 12: Supervilles Linienkonstellation, eingeschrieben in das menschliche Gesicht, Quelle: Superville, 1827, S.6

Abbildung 13: Supervilles lineare Schemata mit ihren Farbzuordnungen, Quelle Superville, 1827, S.9

Abbildung 14: Supervilles Grundfarben Rot, Weiß und Schwarz und ihre „Zwischenfarben“, Quelle: Superville, 1827, S.10

Abbildung 15: Kirche in Domburg, Bleistiftskizze aus Mondrians „Notizbuch 1“, zw. 1912 und 1914, Quelle: Joosten / Welsh, 1969, S.29

Abbildung 16: Komposition eines Baumes, Bleistiftskizze Mondrians „Notizbuch 1“, zw. 1912 und 1914, Quelle: Joosten / Welsh, 1969, S.43

Abbildung 17: Bleistiftskizze „Pier und Ozean“ aus Mondrians „Notizbuch 1“, um 1914, Quelle: Joosten / Welsh, 1969, S.46

Abbildung 18: Piet Mondrian, „Compositie in Lijn, Tweede Staat“, Öl auf Leinwand, 1916/17, Quelle: <http://krollermuller.nl/piet-mondriaan-compositie-in-lijn-tweede-staat> (letzte Einsicht: 12. Juni 2016)

Abbildung 19: Schoenmaekers‘ „Kreuzfigur“, Quelle: Schoenmaekers, 1916, S.72

Abbildung 20: Das kosmische Gesetz von Scheiden und Zusammenkommen des Evolutions-Prozesses, Quelle: Schoenmaekers, 1915, S.219

Abbildung 21: Supervilles „Tableau Synoptique“, Quelle: Superville, 1827, S.23

Abbildung 22: Schoenmaekers‘ Linienrelation von Vertikaler („a“) und Horizontaler („b“) mit ihrem Schnittpunkt („c“), Quelle: Schoenmaekers, 1915, S.56

Abbildung 23: Schoenmaekers‘ Achsenneigung, Quelle: Schoenmaekers, 1915, S.161

Abbildung 24: Besants und Leadbeaters „Key to the Meaning of Colours“, Quelle: <https://archive.org/stream/thoughtforms00leadgoog#page/n8/mode/2up> (letzte Einsicht: 12. Juni 2016)

Abbildung 25: Blancs Reproduktion des Menschen „im aufrechten Stand“, Quelle: Blanc, 1879, S.26

Abbildung 26: Blancs Reproduktion der drei unterschiedlichen Gesichtsausdrücke, Quelle: Blanc, 1979, S.33

Abbildung 27: Seurats Brief an Beaubourg, Quelle: <https://www.actualitte.com/images/news/23589.jpg> (letzte Einsicht: 12. Juni 2016)

Abbildung 28: De Rochas Reproduktion der drei unterschiedlichen Gesichtsausdrücke, Quelle: De Rochas, 1900, S.4

LITERATURVERZEICHNIS

Bank / Van Buuren, 2000:

Jan Bank / Maarten van Buuren, 1900. Hoogtij van burgerlijke cultuur, Den Haag 2000.

Bauduin, 2012:

Tessel M. Bauduin, Science, Occultism and the Art of the Avant-Garde in the Early Twentieth Century, in: Journal of Religion in Europe Nr. 5, Leiden 2012, S.23-55.

Bax, 1995¹:

Marty Bax, Die Theosophische Gesellschaft, in: Schirn-Kunsthalle Frankfurt (Hg.), Okkultismus und Avantgarde. Von Munch bis Mondrian 1900-1915 (Kat. Ausst., Schirn-Kunsthalle, Frankfurt, 3. Juni – 20. August 1995), Ostfildern 1995, S.32-45.

Bax, 1995²:

Marty Bax, Theosophie und Kunst in den Niederlanden 1880-1915, in: Schirn-Kunsthalle Frankfurt (Hg.), Okkultismus und Avantgarde. Von Munch bis Mondrian 1900-1915 (Kat. Ausst., Schirn-Kunsthalle, Frankfurt, 3. Juni – 20. August 1995), Ostfildern 1995, S.282-320.

Bax, 2006:

Marty Bax, Het web der schepping. Theosofie en Kunst in Nederland. Van Lauweriks tot Mondriaan, Amsterdam 2006.

Bax, 2014:

Marty Bax, Piet Mondrian. Theosophie und Abstraktion, in: Westheider, Ortrud / Philipp, Michael (Hrg.), Mondrian. Farbe (Kat. Ausst., Bucerius Kunst Forum, Hamburg, 1. Februar – 11. Mai 2014; Turner Contemporary, Margate, 24. Mai – 21. September 2014), München 2014, S.22-29.

Bax, 2015:

Marty Bax, Die Evolution von Piet Mondrian, in: Cees de Jong (Hg.), Piet Mondrian. Leben und Werk, New York 2015, S.130-143.

Besant / Leadbeater, 1901:

Annie Besant / Charles Leadbeater, Thought Forms, Bradford 1901.

Blanc, 1879:

Charles Blanc, Grammaire des Arts du Dessin, Paris 1879.

Blotkamp, 1994:

Carel Blotkamp, Mondrian. The Art of Destruction, London/New York 1994.

Bois, 1995:

Yves-Alain Bois, Der Bilderstürmer, in: Yves-Alain Bois / Joop Joosten / Hans Janssen (Hg.), Piet Mondrian. 1872-1944 (Kat. Ausst., Haags Gemeentemuseum, Den Haags, 1995/1996 u.a.), Bern 1995, S.313-380.

De Rochas, 1900:

Albert de Rochas, Les Sentiments, la Musique et le Geste, Grenoble 1900.

Degen, 2015:

Marjory Degen, Auf der Suche nach Rot, Gelb und Blau, in: Cees de Jong (Hg.), Piet Mondrian. Leben und Werk, New York 2015, S.194-201.

De Haas, 1941:

Cornelia M. de Haas, David Pierre Giottin Humbert de Superville. 1770 – 1849, Leiden 1941.

De Jager / Matthes, 1992:

Henk de Jager / Hendrik G. Matthes, Het beeldende Denken. Leven en werk van Mathieu Schoenmaekers, Baarn 1992.

Dorra, 1995:

Henri Dorra, Symbolist Art Theories: A Critical Anthology, Berkely 1995.

Fleck, 1980:

Ludwik Fleck, Erkenntnistheoretische Folgerungen aus der vorgebrachten Geschichte eines Begriffes, in: Ludwik Fleck, Entstehung und Entwicklung einer wissenschaftlichen Tatsache. Einführung in die Lehre von Denkstil und Denkkollektiv, Frankfurt am Mai 1980, S.31-70.

Gage, 2000:

John Gage, Color and Meaning. Art, Science and Symbolism, Berkely 2000.

Henderson, 1995:

Linda D. Henderson, Die moderne Kunst und das Unsichtbare. Die verborgenen Welten und Dimensionen des Okkultismus und der Wissenschaften, in: Schirn-Kunsthalle Frankfurt (Hg.), Okkultismus und Avantgarde. Von Munch bis Mondrian 1900-1915 (Kat. Ausst., Schirn-Kunsthalle, Frankfurt, 3. Juni – 20. August 1995), Ostfildern 1995, S.13-31.

Henderson, 2007:

Linda D. Henderson, Modernism and Science, in: Astradur Eysteinnsson / Vivian Liska (Hg.), Modernism, Amsterdam und Philadelphia, 2007, S.383-404.

Henkels, 1981:

Herbert Henkels, Mondrian in seinem Atelier, in: Staatsgalerie Stuttgart (Hg.), Mondrian. Zeichnungen, Aquarelle, New Yorker Bilder (Kat. Ausst., Staatsgalerie Stuttgart, 06. Dezember 1980 – 15. Februar 1981; Haags Gemeentemuseum, 20. März 1981 – 31. Mai 1981; The Baltimore Museum of Art, 14. Juli 1981 – 20. September 1981), Stuttgart 1980, S. 219-286.

Henkels, 1985:

Herbert Henkels, Piet Mondriaan in het Haags Gemeentemuseum, Den Haag 1985.

Henry, 1885:

Charles M. Henry, Introduction à une esthétique scientifique, Paris 1885.

Holtzman / James, 1993:

Harry Holtzman / Martin S. James, The New Art – The New Life. The collected writings of Piet Mondrian, New York 1993.

Jaffé, 1956:

Hans L. Jaffé, De Stijl. 1914-1931, The Dutch Contribution to Modern Art, Amsterdam 1956.

Janssen / Joosten, 2002:

Hans Janssen / Joop M. Joosten, Mondrian 1892-1914. The Path to Abstraction (Kat. Ausst. Musée d'Orsay, Paris, 25. März – 14 Juli 2002; Kimbell Art Museum, Fort Worth, 18. August – 8. Dezember 2002), Zwolle 2002.

Janssen / White, 2011:

Hans Janssen / Michael White, The Story of De Stijl. Mondrian to Van Doesburg, Farnham [u.a.] 2011.

Joosten / Welsh, 1969:

Joop M. Joosten / Robert P. Welsh, Two Mondrian Sketchbooks. 1912 – 1914, Amsterdam 1969.

Kaiser, 2014:

Franz W. Kaiser, Mondrian und die Analytik der Farben, in: Westheider, Ortrud / Philipp, Michael (Hg.), Mondrian. Farbe (Kat. Ausst., Bucerius Kunst Forum, Hamburg, 1. Februar – 11. Mai 2014; Turner Contemporary, Margate, 24. Mai – 21. September 2014), München 2014, S.30-43.

Kugler, 1995:

Walter Kugler, Wenn der Labortisch zum Altar wird. Die Erweiterung des Kunstbegriffs durch Rudolf Steiner, in: Schirn-Kunsthalle Frankfurt (Hg.), Okkultismus und Avantgarde. Von Munch bis Mondrian 1900-1915 (Kat. Ausst., Schirn-Kunsthalle, Frankfurt, 3. Juni – 20. August 1995), Ostfildern 1995, S.46-59.

Loers, 1995:

Veit Loers, Einführung, in: Schirn-Kunsthalle Frankfurt (Hg.), Okkultismus und Avantgarde. Von Munch bis Mondrian 1900-1915 (Kat. Ausst., Schirn-Kunsthalle, Frankfurt, 3. Juni – 20. August 1995), Ostfildern 1995, S.11-12.

Mondrian, 1917¹:

Piet Mondrian, De Nieuwe Beelding in de Schilderkunst, 1. Inleiding, in: De Stijl, Vol. 1, Nr. 1, Delft, Oktober 1917, S.2-6.

Mondrian, 1917²:

Piet Mondrian, De Nieuwe Beelding in de Schilderkunst, 2. De Nieuwe Beelding als Stijl, in: De Stijl, Vol. 1, Nr. 2, Delft, Dezember 1917, S.13-18.

Mondrian, 1918¹:

Piet Mondrian, De Nieuwe Beelding in de Schilderkunst, 3. De Nieuwe Beelding als abstract-reële Schilderkunst. Beeldingsmiddel en compositie, in: De Stijl, Vol. 1, Nr. 3, Delft, Januar 1918, S.29-31.

Mondrian, 1918²:

Piet Mondrian, De Nieuwe Beelding in de Schilderkunst, IV. Beeldingsmiddel en Compositie (Vervolg), in: De Stijl, Vol. 1, Nr. 4, Delft, Januar 1918, S.41-45.

Mondrian, 1918³:

Piet Mondrian, De Nieuwe Beelding in de Schulerkunst, IV. De Redelijkheid der Nieuwe Beelding, in: De Stijl, Vol. 1, Nr. 5, Delft, März 1918, S.49-54.

Mondrian, 1918⁴:

Piet Mondrian, De Nieuwe Beelding in de Schilderkunst, VI. De Redelijkheid der Nieuwe Beelding (Vervolg), in: De Stijl, Vol. 1, Nr. 7, Delft, Mai 1917, S.73-77.

Mondrian, 1918⁵:

Piet Mondrian, De Nieuwe Beelding in de Schilderkunst, VIII. Van het Natuurlijke tot het Abstracte, d.i. van het Onbepaalde tot het Bepaalde (II), in: De Stijl, Vol. 1, Nr. 9, Delft, Juli 1918, S.102-108.

Mondrian, 1918⁶:

Piet Mondrian, De Nieuwe Beelding in de Schilderkunst, IX. Van het Natuurlijke tot het Abstracte, d.i. van het Onbepaalde tot het Bepaalde (Vervolg van III), in: De Stijl, Vol. 1, Nr. 11, Delft, September 1918, S.125-134.

Mondrian, 1918⁷:

Piet Mondrian, De Nieuwe Beelding in de Schilderkunst, XI. De Natuur en Geest als vrouwelijk en mannelijk element (slot), in: De Stijl, Vol. 1, Nr. 12, Delft, Oktober 1918, S.140-147.

Reynolds, 1995:

Dee Reynolds, Symbolist Aesthetics and early Abstract Art. Sites of Imaginary Space, Cambridge (u.a.), 1995.

Rosenberg, 2007:

Raphael Rosenberg, Die Geschichte der ästhetischen Linientheorie, in: Raphael Rosenberg (Hg.), Turner – Hugo – Moreau. Entdeckung der Abstraktion (Kat. Ausst., Schirn-Kunsthalle, Frankfurt, 6. Oktober 2007 – 6. Januar 2008), München 2007, S.19-32.

Rosenberg, 2013:

Raphael Rosenberg, Die Kartographie der Aura aus dem Geist der Wirkungsästhetik. Synästhesie und das Verhältnis von Kunst und Esoterik um 1900, in: Monika Neugebauer-Wölk / Renko Geffarth / Markus Meumann u.a. (Hg.), Aufklärung und Esoterik. Wege in die Moderne, Berlin und Boston 2013, S.583-604.

Roques, 1992:

Georges Roques, Les Symbolistes et la Couleur, in: Revue de l'Art, Nr. 96, 1992, S.70-76.

Scheer / Thomas-Netik, 1995:

Thorsten Scheer / Anja Thomas-Netik, Piet Mondrian. Komposition mit Rot, Gelb und Blau, Frankfurt am Main / Leipzig 1995.

Schoenmaekers, 1915:

Mathieu H. J. Schoenmaekers, Het Nieuwe Wereldbeeld, Bussum 1915.

Schoenmaekers, 1916:

Mathieu H. J. Schoenmaekers, Beginselen der beeldende Wiskunde, Bussum 1916.

Seuphor, 1957:

Michel Seuphor, Piet Mondrian. Leben und Werk, Köln 1957.

Stafford, 1979:

Barbara M. Stafford, Symbol and Myth. Humbert de Superville's Essay on Absolute Signs in Art, Cranbury 1979.

Stafford, 2011:

Barbara M. Stafford, Humbert de Superville, D.P.G, in: Sheila D. Muller (Hg.), Dutch Art. An Encyclopedia, New York [u.a.] 2011, S. 189-190.

Superville, 1827:

David P. G. Humbert de Superville, Essai sur les Signes inconditionnels dans l'Art, Leiden 1827.

Taylor, 1989:

Joshua C. Taylor, Nineteenth-century Theories of Art, Berkely 1989.

White, 2014:

Michael White, Farbe und Erinnerung bei Mondrian, in: Westheider, Ortrud / Philipp, Michael (Hg.), Mondrian. Farbe (Kat. Ausst., Bucerius Kunst Forum, Hamburg, 1. Februar – 11. Mai 2014; Turner Contemporary, Margate, 24. Mai – 21. September 2014), München 2014, S.44-57.

ABSTRACTS

DEUTSCHES ABSTRACT

1827 wurde David Humbert de Supervilles „Essai sur les Signes inconditionnels dans l'Art“ erstmals publiziert, rund 90 Jahre später folgten Mathieu Schoenmaekers' Schriften „Het Nieuwe Wereldbeeld“ (1915) und „Beginselen der beeldende Wiskunde“ (1916) sowie Piet Mondrians „De Nieuwe Beelding in de Schilderkunst“ (1917/18). Obwohl vor zeitlich wie auch inhaltlich unterschiedlichem Kontext entstanden, verbinden besagte Texte Ähnlichkeiten, wenn es um die visuelle Umsetzung der Konzepte entweder innerhalb der Wirkungsästhetik (Superville), einer philosophischen Denkmethodik (Schoenmaekers) oder der abstrakten Malerei des frühen 20. Jahrhunderts (Mondrian) geht. Alle drei Autoren bedienen sich gleichermaßen einer an strenge Bedingungen gekoppelte Farb- und Linientheorie, welche im Endeffekt auf ein einziges Ziel hinsteuert: die Errichtung eines „puren“ und gleichgewichtigen Verhältnisses der Darstellungsmittel auf der Bildfläche. Diesen Umstand genauer zu erörtern bildet den Ausgangspunkt dieser schriftlichen Abschlussarbeit, darüber hinaus soll der daraus resultierende Zusammenhang zwischen Superville, Schoenmaekers und Mondrian erfasst, gedeutet sowie in ein größeres Ganzes von Kunstgeschichte und -theorie der zweiten Hälfte des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts eingebettet werden.

ENGLISH ABSTRACT

David Humbert de Superville's "Essai sur les Signes inconditionnels dans l'Art" was first published in 1827. About 90 years later Mathieu Schoenmaekers' books "Het Nieuwe Wereldbeeld" (1915) and "Beginselen der beeldende Wiskunde" (1916) as well as Piet Mondrians "De Nieuwe Beelding in de Schilderkunst" (1917/18) followed. Although formulated in different context regarding time and content, these texts show striking similarities in the visual realization of their theoretical concepts on effect aesthetics (Superville), philosophical analytical methods (Schoenmaekers) or 20th century's abstract painting (Mondrian). All three authors ground their works in the formulation of similarly precise terms for the coupling of colour and line theory, while sharing the same objective: achieving a "pure" and equilibrated relationship between the pictorial elements as realized on the picture plane. This thesis wants to articulate these commonalities theoretically as to foreground the link between Superville, Schoenmaekers and Mondrian. Furthermore, this link will be situated in the larger context of art history and -theory between the second half of the 19th century and the beginning of the 20th century.

