

**E**DEN HAAG, im Juni  
inen Klassiker möchte man die frisch gereinigte Komposition noch nicht nennen. Da ist manches noch kleinteilig, was später großzügiger und grundsätzlicher ausfallen wird, und auf das Grau wird Mondrian dann auch irgendwann verzichten. Doch die typische Trias von Rot, Gelb und Blau ist schon da in diesem Bild von 1921. Wie Gelb und Rot aufeinander reagieren und miteinander auskommen, das war für Piet Mondrian Sinnbild einer utopischen Harmonie: Er sah darin das Ideal des Zusammenlebens in einer künftigen Gesellschaft.

Ziemlich gutgläubig, diese Art von Abstraktion, so wenige Jahre nach dem Ersten Weltkrieg; und angesichts eines katastrophischen Jahrhunderts, das darauf folgte, war diese Idee dann ja wohl endgültig gescheitert. Oder?

Die Antwort von Mondrian-Experte Hans Janssen, der schon 1994 an der letzten großen Den Haager Mondrian-Retrospektive dieses Kalibers als Konservator mitwirkte und dieser Tage eine siebenhundert Seiten starke Vita des Malers vorlegt, kommt spontan: „Ihre Kanzlerin Frau Merkel hat die Idee jedenfalls besser verstanden als bei uns ein Geert Wilders.“

Es sagt sich so leicht, und man hört es so oft: Die Utopien der Moderne sind gescheitert. Doch an kaum etwas anderem arbeitet sich die zeitgenössische Kunst noch immer so leidenschaftlich und ergiebig ab wie an der gescheiterten Moderne, ihren Folgen und ihren künstlerischen Wortführern (bei einer jüngeren Documenta galt sie gar als „unsere Antike“). Tatsächlich hat Mondrian manches beschworen, was heute nicht mehr als konsensfähig gelten dürfte

Etwa die Überwindung eines zufälligen, unberechenbaren, nach seinen Worten „tragischen“ Lebens durch Kunst im Zeichen größtmöglicher Reinheit. Oder seine Hymne auf die Großstadt, publiziert in einer der ersten Ausgaben der Künstlerzeitschrift „De Stijl“, die vor hundert Jahren von Mondrians Künstlerkollegen Theo van Doesburg begründet wurde und übers Jahr hinweg Anlass für eine Reihe niederländischer Gedenkausstellungen bietet: In der „Weltstadt“ sei die Natur „entwirrt und durch menschlichen Geist geordnet“, daher sei sie der Ort, von dem aus sich künftig das „mathematisch künstlerische Temperament entwickelt“. Heute möchte man in der Metropole vielmehr eine Goldgrube für das Finanzkapital sehen und einen Spiegel für den globalen Antagonismus von Arm und Reich.

Auch Mondrians pragmatische, konkret verstandene Vorstellungen für eine künftige Ausgestaltung der Welt haben sich nicht verwirklicht, was man nicht bedauern muss: dass etwa das Bild an der Wand überflüssig werde, wenn sich die Prinzipien der neuen Kunst – des Neoplastizismus – auf Architektur und Innendesign ausbreiten würden. In Den Haag reicht es schon, wenn einige Hochhausfassaden oder der Kiosk am Bahnhof Mondrians orthogonales Muster als Kleid tragen.

Aber die aktuelle Retrospektive am Haager Gemeentemuseum will ja auch gar nicht den Utopisten in den Vordergrund rücken und schon gar nicht den „Ikonoklasten“, als der Mondrian 1994 im Gemeentemuseum von Yve-Alain Bois propagiert worden war, einer anderen Koryphäe der Mondrian-Rezeption. In guter Erinnerung sind aus dieser Schau noch die eher wenigen Dünenlandschaften und Leuchttürme der Jahre vor 1910, die kaum ins Bild des rigorosen Abstrakten passen wollten. Damals war unter den Ausstellungsmachern aus Holland und Übersee Streit ausgebrochen,

# Das mathematische Temperament

Von glühenden Landschaften zu vibrierenden Flächen: Das Gemeentemuseum in Den Haag zeigt eindrucksvoll, wie Piet Mondrian vor hundert Jahren der Kunst den Weg in die Abstraktion wies.



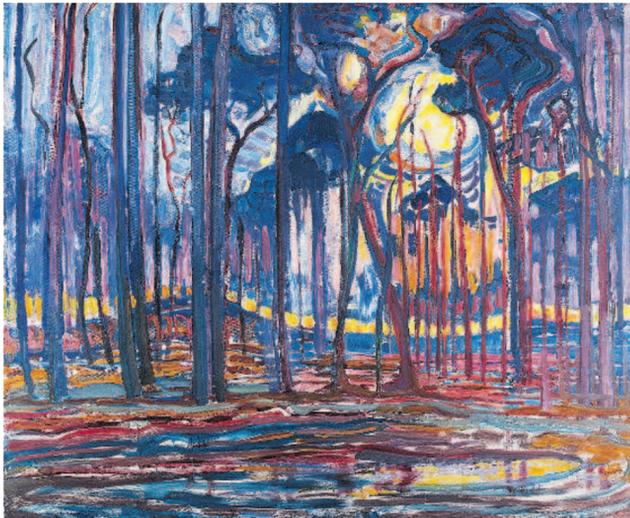
Ein letztes Aufbäumen der Figuration: 1911 schuf Piet Mondrian sein zweieinhalb Meter breites Triptychon „Evolution“.

Foto Museum

ob das symbolistische „Evolutions“-Triptychon von 1911 in den Ausstellungskanon aufgenommen werden sollte. In den amerikanischen Stationen der Schau blieb es ausgeschlossen, dort konnte Mondrian gar nicht formalistisch genug vorgeführt werden.

Ganz anders jetzt. „Die Entdeckung Mondrians“ heißt die Bilderschau in schöner Doppeldeutigkeit, weil damit nicht nur der Weg gemeint ist, auf dem Mondrian sich selbst erfand. Ebendiese Entwicklung selbst, so behauptet die umfangreiche Retrospektive im Gemeentemuseum, gelte es jetzt überhaupt erst umfassend zu entdecken – als wäre Piet Mondrian nicht der bestbekannte Moderne des 20. Jahrhunderts, ein Synonym gleichsam für die avantgardistischen Ideale von Innovation und Fortschritt.

Das Museum bietet seine gesamte, in den vergangenen Jahren komplett restaurierte Mondrian-Sammlung mit rund dreihundert Werken auf (einen Teil davon hatte das Kölner Museum Ludwig vor zehn Jahren in der Schau „Vom Abbild zum Bild“ gezeigt) und demonstriert, wie Mondriaan Mondrian wurde,



Dämmerung der Komplementärkontraste: „Woods near Oele“ von 1908

Foto Museum

als er sich künstlerisch fand und ein „a“ aus seinem Namen strich: als Plein-air-Maler nämlich, der über lange Zeit hinweg weder mathematisch noch urbanistisch orientiert war, sich stattdessen mit Landschaften im Stil und im Fahrwasser der Haager Schule einen Namen gemacht hatte. Erstaunlich: Mondrian ging schon stramm auf die Vierzig zu, als er die Abstraktion entdeckte.

So sind denn die ersten Räume regelrecht zugepflastert mit Werken aus dem späten neunzehnten Jahrhundert, die man nie und nimmer mit Mondrian in Verbindung gebracht hätte: darunter dunkeltonige Stillleben von Äpfeln im Korb und einem erlegten Hasen, mit Getreidegarben à la Jean-François Millet oder einer diagonal angelegten Flusslandschaft nach Salomon van Ruysdael.

Das Goldene Zeitalter, jene Hochzeit der niederländischen Malerei im siebzehnten Jahrhundert, stellte auch für den jüngeren Mondrian lange eine stabile Währung dar, und natürlich macht es Spaß, sich in die kleinformatigen Idyllen mit Hühnern und Färsen auf der Weide zu vertiefen, wenn man weiß, wohin all dies noch führen sollte. Das beflügelt

auch die Phantasie, in Bauernhöfen, Bäumen, Mooren und Mühlen einen zunehmenden Zug ins Flächige und Geometrische erkennen zu wollen, die wohl kaum in Gang käme, hätte Mondrian um 1905 die Malerei drangegeben.

Was sich in seiner Entwicklung bis etwa 1905 feststellen lässt: Wenn Mondrian den Malkasten am Fahrradlenker befestigte und sich ins Grüne aufmachte, hatte er ein festes Konzept nicht im Gepäck. Er probierte aus, was das Motiv vor seinen Augen anbot: vom flächig-tüpfelnden Gestus für den Obstgarten bis zur räumlichen Tiefe des Waldstücks. All das war, seiner späteren Rhetorik zufolge, eine in ihrer Gestalt noch höchst zufällige, sprich „tragische“ Welt. Als er dann aber Jan Toorop und den von ihm geprägten Luminarismus kennenlernte (wie die impressionistische Strömung in den Niederlanden geheißene wurde), hellt sich Mondrians Palette auf, die Farben fangen an zu leuchten, die Flächen vibrieren. Nun wird Mondrians Werk eigenständig.

Doch erst dank der Konfrontation mit dem Kubismus entwickelt er in Paris nach 1910 eine eigene ungegenständliche Welt. Das kubistische Programm, den Gegenstand in der Fläche aufzufächern und vielsichtig zu machen, interessiert ihn nicht. Es gilt ihm als Vehikel, Perspektive und Tiefe aus dem Raum zu verbannen und die Fläche des Bildes hervorzukehren, was schließlich – 1917 – zu einer traumhaft schönen Konstellation pastellfarbener, schwebender Rechtecke führt und 1919 zu den bahnbrechenden „Schachbrettbildern“: Hier malt Mondrian das Raster in Reinform und damit eine der folgenreichsten Setzungen in der Kunst des vorigen Säkulums. Fast jeder Künstler seit Mondrian hat das Raster irgendwann in sein Œuvre eingespeist, als hätte er es neu erfunden.

Weniger beeindruckend stellt sich die Bandbreite der Mondrian-Kollektion in der klassischen Werkphase der zwanziger und dreißiger Jahre dar. Da ist nicht besonders viel. Warum nicht? Noch nach 1945 war der Meister daheim umstritten, selbst Ankäufe zweifellos großartiger Abstraktionen mussten erbittert durchgeföhrt werden, um nicht selten erst mal im Depot zu landen. Früh verstand es hier das Gemeentemuseum, sich gegen die Gleichgültigkeit von Rijksmuseum, Stedelijk oder Museum Boijmans zu profilieren und dank Schenkungen des Künstlers Charley Toorop oder Salomon Slijpers, eines Tanzfreundes Mondrians, die weltweit führende Sammlung aufzubauen. Die Krönung dieser Erfolgsgeschichte war 1998 der Erwerb des letzten Bildes, das der Maler schuf.

Bis zu seinem Tod 1944 hat Mondrian in New York volle zwei Jahre lang ausschließlich an dem kapitalen „Victory Boogie Woogie“ gearbeitet – ohne ihn zu vollenden. Euphorisch feierte der Emigrant damit den Sieg der Alliierten, aber auch, wie schon dreißig Jahre zuvor in seinem Text für „De Stijl“, das Licht und die Energie der Weltstadt.

Was den Zustand dieses Werks angeht, hält die etwas klobig gebliebene Raute aus Ölfarbe, Klebeband, Papier und Holzkohle dem Vergleich mit dem makellosen „Broadway Boogie Woogie“ aus dem Museum of Modern Art in keiner Weise stand. Als es eigentlich fertig war, machte sich Mondrian noch einmal daran und griff drastisch in Komposition und Oberfläche ein. Gleichwohl ist diese finale Arbeit Mondrians Vermächtnis. Zoomt man nahe genug an die blinkenden Farbkästchen heran, ahnt man, wie aus den winzigen Rechtecken alsbald die Riesenschilder der New York School und des Color Field Painting hervorgehen sollten. GEORG IMDAHL

**Die Entdeckung Mondrians.** Den Haag, Gemeentemuseum, bis zum 3. September. Der Katalog ist auch in deutscher Sprache erhältlich und kostet 25 Euro.

## Die Lotsendienste eines Theaterregisseurs

Vom Zuschauer her denken: Beobachtungen eines Soziologen während der Proben von Oliver Reese in Frankfurt / Von Tilman Allert

Das Theater umfasst ein komplexes Kooperationsgefüge, verlangt Fingerspitzengefühl im Umgang mit einem Personal, von dem der Filmregisseur Federico Fellini einmal gesagt hat, nirgendwo sonst gäbe es einen größeren Liebeswunsch als bei den Leuten vom Film und Theater. Dass dies beileibe keine bloße Redensart ist, erfährt, wer den scheidenden Frankfurter Intendanten Oliver Reese während der Proben bei der Arbeit sieht.

Innerhalb der letzten acht Jahre hat sich das Schauspiel Frankfurt zu einer Art Treffpunkt entwickelt, aus Gründen, die nicht einfach zu bestimmen sind. Unschwer ist es als Träger des öffentlichen Diskurses zu erkennen, übersetzt in eine Gegenwart, in der sich die Sozialkritik aus Ritualismus sowie aus konventionellen Organisationsformen zu lösen beginnt. Als Regisseur lässt sich Reese von den wechselnden Konjunkturen der Theaterwelt wenig beeindrucken. Er favorisiert das Ziel, das Theater von extrafunktionalen Aufträgen zu entlasten. Dem Sprechen, der szenischen Präsenz gebührt höchste Aufmerksamkeit.

Zwar hat Reese das Haus mit diversen Diskussionsveranstaltungen und Foren für eine politisch und zeitdiagnostisch interessierte Stadtbevölkerung geöffnet, in seiner Arbeit hat hingegen das Geschehen auf der Bühne Vorrang. Wer seine Art zu proben beobachten konnte, die Sorgfalt, in der er literarische Prosa in eine dramaturgisch darstellbare Bühnenversion übersetzt, die Überzeugungskraft eines Habitus als Leiter, den er als sachgebotenes autoritär bezeichnet, dem bleibt die Sensibilität für den Lesarten-

reichtum des gesprochenen Textes sowie das kleinteilige Erarbeiten von kommunikativen Konstellationen als das strukturbestimmende Merkmal in Erinnerung.

„Vom Zuschauer her denken“ lautet eine der verpflichtenden Maximen Reeses, der „Regie als Beruf“ von der Dramaturgie her, so seine beruflichen Anfänge, vom Geschehen auf der Bühne her entwirft. Befindlichkeiten und Empfindlichkeiten nimmt er an der systematisch bemerkenswerten Stelle, dem „Rätsel der Figur“, auf, als einem Fremden, dem der Schauspieler gegenübersteht. Reese nimmt den Figuren die Fremdheit, artikuliert in treffsicheren Paraphrasierungen die Sinnstruktur ihrer Texte, unterstreicht Lesarten, die das große Thema des Theaters, die Nuancen und Abgründe im Gelingen und Misslingen menschlicher Kommunikation transparent machen und den „ewigen“ Dramen der Begegnung Dynamik verleihen, für Unterhaltung sorgen, wie er sagen würde.

So wie Reese als Regisseur die szenischen Abläufe plastisch macht, indem er die textliche Vorlage trivialisiert, deren Kontur und zuweilen Drastik die Schauspieler aus ihrem vorsichtig tastenden Aneignen der Figur herausreißt und auf die elementaren Regungen wie Wut, Verzweiflung, Niedertracht oder Sehnsucht hinweist – so stimmt er auf das im Text schlummernde Allgemeine ein, überzogen deutlich, wie es jemand, der gerade beginnt, sich mit einer Figur vertraut zu machen, aus Angst vor Übertreibung nie riskieren würde. Umgekehrt regt er an, er scheut sich nicht, von „verführen“ zu sprechen, bei den Schauspielern seeli-

sche Potentiale ihrer eigenen Persönlichkeit freizusetzen, die helfen, die Figuren des Stücks in einer neuen, bisher nicht gekannten, Färbung zu zeigen: „Hör mal, die Ivy ist keine Schauspielerin, die ist eine Landpomeranze!“ heißt es dann etwa bei den Proben zu Tracy Letts Stück „Eine Familie“.

„Regie als Beruf“ erscheint bei Reese als eine Kunst, Bedeutungsvielfalt herauszuarbeiten, mehr noch zeigt sie sich jenseits der Koketterie mit dem Autoritäten – als eine therapeutische, besser mautische, den Dialog suchende Kunst. Therapeutisches zeigt sich im kühnen Entdecken, in einer Art Heilung des Textes, gleichsam gegen die Intention seines Autors, aber auch in einer Heilung des Schauspielers gegen die Motive, die dessen beruflichem Selbstbewusstsein zugrundeliegen. An nichts zeigt sich diese Gabe so deutlich wie in Reeses Zwischenruf „Zeit“, der häufigsten Kurzformel, die während der Probenarbeit den Prozess des Erarbeitens eines Stücks flankiert. Die Mahnung, sich Zeit zu lassen, sich und den anderen Zeit zu geben, folgt nicht etwa einer beruflichen Routine, vielmehr begleitet sie den aufregendsten Moment in der Schauspielkunst, den schmerzhaften Vorgang einer Verwandlung. Ein unglaublicher Vorgang des sich selbst Vergessens, der erheblich mehr verlangt als das, was in der professionellen Ausbildung an rhetorischen oder mimischen Darstellungstechniken erworben wird.

Schauspielen heißt, sich zurückzunehmen, ein anderer zu werden in der Abstraktion von der eigenen Identität, die

sich dennoch im anderen eine neue Gestalt suchen muss. Die Bereitschaft, das in einer Radikalität zu versuchen, die einer Selbstvergessenheit gleichkommt, ist wiederum Voraussetzung dafür, sich die vom Stück vorgegebene Personalität aneignen zu können. Paradoxerweise gewinnt diese Aneignung gerade darin an immanenter Plausibilität und dargestellter Authentizität, dass die eigene Person sich als besondere in der Figur zu erkennen gibt. Warum also dann „Zeit!“, worauf bezieht sich die Mahnung, welcher Vorgang wird sanktioniert?

Die Figur, um die es im Stück geht, in der Vielfalt ihrer Affekte, in den mimischen und gestischen Nuancen ihrer Beiträge, hat es eilig, so muss man sich den ungeheuer spannungsvollen Moment vorstellen – eine Eile, die mit dem Übergang zu tun hat. Reese kontrolliert den Übergang vom empfindenen Affekt in den gespielten Affekt, eine Art Wiedergeburt, die, wie jede Geburt, euphorisiert. Es ist ein „neues“ Ich, das da entsteht und triumphiert, kontextblind und unsensibel gegenüber den anderen.

Die Schauspielerei, die von ihrem professionellen Verständnis her selbstverständlich „wissen“, worauf es ankommt, die gelernt haben, dem Sprechen seinen Raum zu lassen, die auch wissen, dass das Stück nicht der Exekution eines Textes gleichkommt, sie geraten in eine Art Eigen- dynamik, die das Gespür fürs Spielen zu ersticken droht. Da hält Reese dagegen: „Ihr müsst jetzt nicht alle krampfhaft Anschlüsse suchen!“ Oder auch: „Sag’s mal weniger heilig!“

Reese brems insofern eine Ungeduld, die jenseits des Textes, des jeweiligen

Stücks liegt, eine Art anthropologisch induzierten Impuls, sich gefunden, erfunden zu haben, das Vergnügen am Bewandniszuwachs, das hingegen die Gefahr heraufbeschwört, die Figur, die Konstellation hinter sich zu lassen – deshalb die Neigung, in Requisiten Halt zu suchen, die Lautstärke der Stimme zu erhöhen, die Bewegung des Körpers zu beschleunigen, sich eine Stütze zu schaffen in der neu gefundenen Identität, der man schon traust, die man aber dabei zu spielen vergisst.

In eine Figur einzutreten und sie von innen, von ihrer menschlichen Komplexität her zu erschließen, darin liegt der Lotsendienst des Regisseurs, die vielleicht anspruchsvollste Herausforderung in der professionellen Schauspielerei, das Anderssein spielen zu können, eine Potentialität, die nicht etwa wie eine Maske hinter sich gelassen wird, um eine neue aufzusetzen, sondern die für Spieler wie Zuschauer magisch wird dadurch, dass sie sich in einer neuen Gestalt erkennen können. Oliver Reeses Kunst, in der Arbeit mit den Schauspielern unvergessliche Momente „sinnlicher Erkenntnis“ (Georg Simmel) freisetzen zu können, begründet den Dank seines Publikums für acht schöne Theaterjahre. Reese geht nach Berlin, wird Intendant des legendären Berliner Ensembles. „Zeit“ mag man ihm zurufen, unter der ächzenden Musealität des Gemäuers die Frische und den Ideenreichtum freizusetzen, an denen die Frankfurter sich begeisterten.

**Tilman Allert**, emeritierter Professor für Soziologie und Sozialpsychologie, hat mit Studenten der Goethe-Universität regelmäßig Proben am Schauspiel Frankfurt besucht.

## Erst auf, dann zu

Pläne der Berliner Staatsoper

Die Berliner Staatsoper zieht aus dem Schillertheater zurück in ihr saniertes Stammhaus Unter den Linden – und zwar tatsächlich diesen Sommer. Wiedereröffnet werden soll der Bau am 3. Oktober mit Robert Schumanns „Szenen aus Goethes Faust“. Daniel Barenboim dirigiert, der Intendant Jürgen Flimm inszeniert, das Bühnenbild stammt von Markus Lüpertz. Nach zwei Vorstellungen, einem Staatskapellenkonzert und einem Gastspiel der Wiener Philharmoniker wird das Haus mit der friderizianischen Knobelsdorff-Fassade aber am 8. Oktober wieder geschlossen. Restarbeiten, Sicherheitsstandards – all das muss schließlich seine Ordnung haben. Die eigentliche Eröffnung findet dann am 7. Dezember statt mit einem Festkonzert zum 275-jährigen Bestehen der Staatsoper Unter den Linden. Zu den weiteren Plänen des Hauses für die kommenden Spielzeit gehören Humperdincks „Hänsel und Gretel“, inszeniert von Achim Freyer und dirigiert von Sebastian Weigle, Monteverdis „Krönung der Poppea“ mit der Akademie für Alte Musik, aber nicht unter der Leitung von René Jacobs, sondern mit Diego Fasolis und in der Regie von Eva-Maria Höckmayr. Dmitri Tcherniakov wird Wagners „Tristan und Isolde“ neu inszenieren, Barenboim dirigieren. Hans Neuenfels bringt zusammen mit Zubin Mehta „Salome“ von Richard Strauss heraus. Mit dem Regisseur Mario Martone widmet sich Barenboim dann noch dem „Falstaff“ und zusammen mit dem Regisseur Harry Kupfer dem „Macbeth“ von Giuseppe Verdi. Jürgen Flimm inszeniert die deutsche Erstaufführung der mit Mailand koproduzierten Oper „Ti vedo, ti sento, mi perdo“ von Salvatore Sciarrino, dirigiert von Maxime Pascal. Au der Intendant wird sich Flimm im Verlauf der Spielzeit zurückziehen und das Amt gänzlich Matthias Schulz überlassen. jbm.