

EBERHARD KARLS  
UNIVERSITÄT  
TÜBINGEN



Kunsthistorisches Institut  
Erstprüfer: Prof. Dr. Sergiusz Michalski  
Zweitprüferin: Prof. Dr. Anna Pawlak  
Sommersemester 2017  
Modul: 8.1

Masterarbeit

# **Piet Mondrians Nachleben in der Mode**

Vorgelegt von:  
Martin Labisch  
martinlabisch@gmx.de

M.A. Kunstgeschichte

Tübingen, den 14. September 2017

I. Einleitung	3
A. Forschungsstand	3
B. Methodik	4
C. Mode	5
C.1 Mode als Kunstform	8
II. Piet Mondrian	10
A. Frühwerk	11
B. Weltanschauung und Theorien	13
C. Kubismus und Auftakt zur Abstraktion	18
D. Rastersystem	21
E. De Stijl	23
F. Neo-Plastizismus	24
F.1 Neoplastische Gesetze und Absichten	25
F.2 Linie, Fläche und Farbe	27
F.3 Kompositorischer Entwicklungsgang	30
F.4 Ikonoklastischer Status	33
F.5 Der post-neoplastische Mondrian	35
G. Rezeption und Verbreitung Mondrians Œuvres	36
H. Ateliers	38
I. Nachwirken Mondrians in Design und Architektur	39
I.1 Architektur	39
I.2 Möbel	42
I.3 Verbreitung des Neo-Plastizismus	43
III. Die Modegeschichte des Kleides	46
A. Die Entwicklung der weiblichen Silhouette	46
A.1 Paul Poiret	46
A.2 Gabrielle Chanel	47
A.3 Christian Dior	48
A.4 Cristóbal Balenciaga	48
A.5 Shiftkleid	49
B. Kunst auf Kleidern	51
IV. Yves Saint Laurent	53
A. Anfänge	53
B. Lehrzeit im Hause Dior	56
C. Chefdesigner im Hause Dior	57

D. Gründung des Modehauses Yves Saint Laurent	58
E. Arbeitsweise	60
F. Kunstinteresse	62
V. Yves Saint Laurents Mondrian-Kleider	65
A. Beschreibung	65
B. Herstellung	70
C. Ideenfindung	70
D. Innovationen	71
E. Verknüpfung von Kleidern und Kompositionen	72
F. Rezeption	77
VI. Schnittstellen zwischen Kunst und Mode	81
A. Mondrian über die Mode	81
B. Mondrian in der Mode	82
C. Kunst in Yves Saint Laurents Schaffen	85
D. Kunst und Mode in Korrelation	86
VII. Fazit	88
VIII. Literaturverzeichnis	90
IX. Abbildungsverzeichnis	97

## I. Einleitung

Yves Saint Laurent revolutionierte mit seiner Herbst-/Winterkollektion 1965/66 die Modewelt. Die Kleider im Stile von Piet Mondrians neoplastischen Gemälden gelten als Auslöser eines Paradigmenwechsels sowohl in der Modeindustrie, als auch im Modedesign.

Die neue, von Yves Saint Laurent durch die Mondrian-Kleider etablierte Silhouette erschuf im Zusammenspiel mit dem am Neoplastizismus Mondrians angelehnten Design eine bis dato unerreichte Verknüpfung von Mode und Kunst. Es benötigte Saint Laurents Silhouette und Mondrians Kompositionen um diesen Schritt zu gehen und eine scheinbar vollkommene Fusion von Mode und Kunst sichtbar und tragbar zu machen. Doch muss hinterfragt werden, ob diese Neuerung wirklich Yves Saint Laurent zuzuschreiben ist. Sollte dieser Fortschritt eher Mondrians Kunst oder Yves Saint Laurents Genie angerechnet werden? Gingen andere Modeschöpfer diesen Schritt eventuell schon früher?

### A. Forschungsstand

In der populären Literatur über Yves Saint Laurents Mondrian-Kleider wird lediglich lapidar erwähnt, dass es der französische Modeschöpfer war, der durch die Einführung des „Mondrian-Looks“ Kunst zu einem Modemotiv gemacht hat. Es wird auf die einfachen Formen der 1960er Jahre verwiesen, welche es ermöglichten Bilder fortan direkt auf Kleider zu übertragen. Auch dass die Mode seither häufiger von zeitgenössischen Kunstströmungen beeinflusst wurde, unter anderem von Op-Art-Motiven und psychedelischen Mustern, wird als Auswirkung der Saint Laurent Mondrian-Kleider angesehen. Es wird davon ausgegangen, dass sich Mode seit der Präsentation dieser Herbst-/Winterkollektion für 1965 in eine neue Richtung entwickelt hatte und eine neue Art von Eleganz in die Haute Couture kam. Allerdings wird in der aktuellen Forschung meist eine Kontextualisierung der Mondrian-Kleider in die soziokulturellen Umstände ihrer Zeit übergangen. Auch die Entwicklung der weiblichen Silhouette und ihre Bedeutung für die Rezeption der Yves Saint Laurent Mondrian-Kollektion, sowie eine zumindest einführende technische Beschreibung der Kleider wurden bislang vernachlässigt. Weitestgehend wird schlicht behauptet, Yves Saint Laurent wäre der erste Modeschöpfer gewesen, welcher Kunst in seiner Mode benutzte. Dabei wird auch das Ausmaß und die Art der Einbringung von künstlerischen Werken in der zeitlich vor den Mondrian-Kleidern zu datierenden Mode nicht konsekutiv betrachtet.

Vor allem jedoch wurde aber bisher kaum auf die Vorbilder für Yves Saint Laurents Kleider selbst im Kontext ihrer Rolle für Entwicklungen und Trends in der Mode eingegangen. So wird in der Literatur nicht näher ausgeführt, warum es gerade Piet Mondrians Kompositionen waren, welche Yves Saint Laurent dazu bewegten sie in seiner Mode zu verarbeiten. Und auch direkte Vergleiche und mögliche Verwandtschaften zwischen bestimmten Kompositionen Mondrians und Kleidern Saint Laurents sind noch nicht in einem wissenschaftlich geeigneten Maße angestellt worden. Einzig die Mondrian-Expertin Nancy Troy hat in ihrem Buch *Fashion and Art* die Bezüge zwischen Mondrians Werken und Yves Saint Laurents Kleidern untersucht, allerdings nur im Rahmen der Rezeption in den Vereinigten Staaten. Bisher besteht demnach eine gewisse Unvollständigkeit in den Untersuchungen zu den Auswirkungen der Mondrian-Kleider, die auch die Frage nach einer wirklich vollkommen gelungenen Fusion von Kleidungsstück und Kunstwerk unbeachtet lassen.

## B. Methodik

So soll im Folgenden, nach einer kurzen Einführung über Mode und ihrer Beziehung zur Kunst, durch eine chronologische Stilanalyse Piet Mondrians Œuvres mit Fokus auf dessen Entwicklung des Neo-Plastizismus, aufgezeigt werden, welche Bedeutung die von Yves Saint Laurent referenzierten Kompositionen für die Entstehung und weitere Entwicklung von Mode mit Kunstwerken als direkte Inspiration haben. Hierbei soll auch dem Nachwirken Piet Mondrians neoplastischer Werke in Design, Mode und Architektur besondere Aufmerksamkeit zukommen. Diese Erkenntnisse werden daraufhin mit den Mondrian-Kleidern selbst in Einklang gebracht, welche nach einer zu ihrer Form hinführenden, stilgeschichtlichen Nachzeichnung der sich stetig verändernden weiblichen Kleidersilhouette, der Beschreibung des Werdegangs Yves Saint Laurents und erläuternden Einblicken in seine Arbeitsweise, mit ihren gemalten Vorbildern auf etwaige Entsprechungen untersucht werden sollen. Eine anhand ihrer zeitgenössischen Rezeption abschließende, kunstsoziologische Einordnung der Mondrian-Kleider soll die potenzielle Relevanz dieser Yves Saint Laurent Kollektion im Zusammenhang mit weiteren Schnittstellen zwischen den Gattungen der Kunst und der Mode aufzeigen.

## C. Mode

Mode gilt als Phänomen der Moderne. In früheren Zeiten gab es Kleiderordnungen, Trachten und lediglich den Prunk von Hofgesellschaften, der nichts mit der Garderobe einfacher Bürger gemein hatte.<sup>1</sup> Vor der Emanzipation der Frau galt ihre Garderobe der Zurschaustellung ihres Ansehens. Je aufwändiger und unbequemer die getragene Kleidung, desto höher das Prestige der Trägerin, die darin nichts Praktisches machen konnte, da sie es ja auch nicht musste. Auch war sie lange die Projektionsfläche des Prestige ihres Ehegatten, der, bis auf Offiziere und Dandys, bis spät in das 19. Jahrhundert vornehmlich in unauffälligen, einheitlichen Anzügen gekleidet war. Frauen wurden in der Öffentlichkeit zu Kunstgeschöpfen stilisiert, welche rein auf die Performativität ihrer getragenen Mode reduziert waren.<sup>2</sup>

Der Duden definiert die Mode im Jahr 2017 als eine „in einer bestimmten Zeit, über einen bestimmten Zeitraum bevorzugte, als zeitgemäß geltende Art, sich zu kleiden, zu frisieren, sich auszustatten“<sup>3</sup> und beschreibt damit auch „elegante Kleidungsstücke, die nach der herrschenden, neuesten Mode angefertigt sind.“<sup>4</sup>

Wird in dieser Arbeit also von „Mode“ gesprochen, so ist damit die zu einer bestimmten Zeit weit verbreitete Art sich zu kleiden gemeint und es wird sich auf die dafür verwendeten Kleidungsstücke bezogen. Vereinfacht gesagt könnte man festhalten, dass „Kleidung“ zeitlos und ein Grundbedürfnis jedes Menschen ist, während „Mode“ nur temporär angesagt und als nicht unbedingt zum Leben angesehen werden kann.

Weiterführende Definitionen beschreiben die Mode als im Zusammenspiel von Kleidung und Verkleidung entstehend, da der menschliche Körper eine leibliche Hülle ist, welche durch Kleidung versteckt, verkörpert, offenbart, geschützt und geschmückt wird.<sup>5</sup> Dies würde bedeuten, dass Kleidung zu Mode wird, sobald sie getragen wird. Diese Definition unterstützt auch die Ansicht des ehemaligen Couturiers Pierre Cardin: „Mode ist das, was verkauft und getragen wird.“<sup>6</sup>

Um Kleidungsstücke modisch zu machen, bedarf es einer in der „gewöhnlichen“ Kleidung nicht vorhandenen Raffinesse. Diese entsteht dadurch, dass Modedesigner versuchen einem eigentlich einfachen Konsumgut, der Kleidung, die bestmögliche Qualität zu verleihen.

---

<sup>1</sup> Böhme, Hartmut: „Zeiten der Mode“, in: Kunstform International, Bd. 197 (Juni-Juli), 2009, S. 48.

<sup>2</sup> Böhme, 2009, S. 49.

<sup>3</sup> Dudenredaktion (o.J.): „Mode, die“, in: Duden. Die deutsche Rechtschreibung. Online abrufbar: <http://www.duden.de/rechtschreibung/Mode> (10.08.2017).

<sup>4</sup> Ebd.

<sup>5</sup> Brost, Harald: Kunst und Mode. Eine Kulturgeschichte vom Altertum bis heute. Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz, 1984, S. 200.

<sup>6</sup> Thiel, Erika: Künstler und Mode. Berlin, 1979, S. 182.

Die Kreation dessen spiegelt des Designers eigene Persönlichkeit wieder, sowie den zeitgenössischen Geschmack der aktuellen Ära. Aktuelle Mode ist also, ähnlich wie die Kunst, auf der ständigen Suche nach Qualität und der Möglichkeit sich selbst und den Träger in der Masse des Hergestellten und als modisch geltenden zu differenzieren.<sup>7</sup>

Mode versucht ästhetische Individualität zu fördern, versucht avantgardistisch zu sein und dem Träger diese soziale Stellung in der Gesellschaft zu verleihen. Dadurch ergibt sich ein Paradoxon für die Mode selbst, da sie nur als erfolgreich bezeichnet werden kann, wenn sie die größtmögliche Masse an Menschen erreicht. Die Individualität des Einzelnen geht dadurch wiederum verloren. Daraus lässt sich auch die schnelle Wechselhaftigkeit der Mode erklären, welche stets schneller als ihr eigener Erfolg sein muss. Die eigentliche Eigenschaft der Mode ist somit der Evolutionsgedanke und der Drang, das eben Erschienene wieder veralten zu lassen. Mode ist die Innovationskraft selbst, ohne ein semantisches Programm zu verfolgen.<sup>8</sup>

Erst aus dieser Widersprüchlichkeit heraus kann Mode entstehen. Stetige Erneuerung, dessen Bedarf jedoch durch sie selbst geschaffen wird, wird durch Rückgriffe auf vergangene Moden möglich gemacht.<sup>9</sup> Elementar für die Entwicklung der Mode ist somit der sogenannte „Tigersprung“. Die häufige Rückbesinnung auf Stilelemente vergangener Epochen, umgesetzt mit zeitgenössischen Techniken, Schnitten und Materialien, treibt die Mode immer weiter voran. Die Aufgabe des Couturiers, beziehungsweise Modedesigners, liegt in der Reanimierung ausgestorbener Ideen, um den Trägern und Rezipienten möglicherweise die ästhetische und textile Zukunft aufzuzeigen.<sup>10</sup>

Moden müssen als zufällig betrachtet werden, da sie losgelöst vom eigentlich Objekt sind. Die Funktionen der Kleidungsstücke sind weniger ausschlaggebend für ihren Erfolg als die mögliche ästhetische Differenzierung mit ihr. Faktoren wie Materialien, Farbgebung und Muster sind die bestimmenden Ursachen für aufkeimende Moden und stellen so die Funktionalität des Kleidungsstücks in den Hintergrund.<sup>11</sup> Diese Stile werden nicht gemacht, sondern entstehen. Einzig stilprägende Kräfte haben Einfluss auf die Akzeptanz von Stilen und somit aufkommenden Moden. Wie diese Instanzen, im Falle von nicht-staatlichen Institutionen, ihre

---

<sup>7</sup> Huyghe, René: „Fashion and the Psychology of Art“, in: Yves Saint Laurent. Ausstellungskatalog: Costume Institute of The Metropolitan Museum of Art, New York, 14. Dezember 1983 - 02. September 1984, S. 11.

<sup>8</sup> Böhme, 2009, S. 52f.

<sup>9</sup> Ebd.

<sup>10</sup> Böhme, 2009, S. 51.

<sup>11</sup> Böhme, 2009, S. 52.

meinungsbildende Kraft erlangen, ist oft nicht erläuterbar. Ein Mal diesen Status erreicht, gilt die Meinung solcher Instanzen oft für lange Zeit, ohne wiederholte Validierung.<sup>12</sup>

Moden funktionieren nach dem Prinzip des Stilwandels. Neben dem Stilwandel als Kulturtechnik, welcher formale, materielle und ideelle Komponenten eines Objekts, in diesem Fall von Kleidung, verändert, um ihm neue Bedeutung zuzuschreiben und sich somit von etabliertem Gedankengut abzuheben, wird die Mode durch den Stilwandel als Kampfprinzip dominiert. Hierbei werden Prinzipien der Kulturtechnik vorgeschoben, um Konkurrenten vom Markt zu verdrängen. Das neue, besser entworfene Produkt soll erfolgreicher werden als das aktuell am besten verkaufte. So gilt dann auch das erfolgreichere Produkt als das stilvollere und ästhetisch ansprechendere. Was erfolgreich ist, wird allerdings nachgeahmt und scheint wiederum Ideale zu diktieren, welche nun als etabliert gelten und von der nächsten potenziell kulturtechnisch interessanten Idee abgelöst werden.<sup>13</sup> Dieser Kreislauf fängt in der Modebranche alle sechs Monate von Neuem an. Ein starrer Rhythmus welcher in den 2010er Jahren durch neue Medien und günstige, schnell produzierte Kleidung noch beschleunigt wurde.

Ein wichtiger Faktor von herausgebildeten Moden ist die Fähigkeit der identitätsgebenden Gruppenbildung.<sup>14</sup> Mode ist eine Technik, um den Körper zu stilisieren, zu perfektionieren und zu modellieren.<sup>15</sup> Jedoch ist die Mode eine arg zugespitzte Sprache des Körpers, da sie von dem weiblichen Modell als lebende Kleiderpuppe ausgeht.<sup>16</sup> Mode kann jedoch auch jeden Körper wie ein bestimmtes Ideal aussehen lassen und somit den Träger in die beabsichtigte Gruppe integrieren.<sup>17</sup>

Als Mode gilt also, auch im Kontext dieser Arbeit, die zu einer bestimmten Zeit angesagte Kleidung, welche den Träger als über die Thematik informiert erscheinen lässt und ihn durch ihre identitätsgebende Funktion gleichzeitig zu einer bestimmten Gruppe zuordnet. Der ihr dadurch inne wohnende Erneuerungsgedanke spielt eine erhebliche Rolle für Yves Saint Laurents Arbeit und die Entstehung der Mondrian-Kleider von 1965.

---

<sup>12</sup> Brock, Bazon: „Der Stil der Stillosigkeit - ein zeitgemäßer Manierismus mit kleinem Anlauf zur systematischen Betrachtung“, in: Ders./Reck, Hans Ulrich: Stilwandel als Kulturtechnik, Kampfprinzip, Lebensform oder Systemstrategie in Werbung, Design, Architektur, Mode. Berlin, 1986, S. 61.

<sup>13</sup> Brock, Bazon: „Stilwandel als Kulturtechnik, Kampfprinzip, Lebensform, Systemprinzip“, in: Ders./Reck, Hans Ulrich: Stilwandel als Kulturtechnik, Kampfprinzip, Lebensform oder Systemstrategie in Werbung, Design, Architektur, Mode. Berlin, 1986, S. 9f.

<sup>14</sup> Fohrbeck, Karla: „Lebensformen, Life-Style, Stil: zwischen Kult und Kommerz“, in: Brock, Bazon/Reck, Hans Ulrich: Stilwandel als Kulturtechnik, Kampfprinzip, Lebensform oder Systemstrategie in Werbung, Design, Architektur, Mode. Berlin 1986, S. 71.

<sup>15</sup> Reck, Hans Ulrich: „Exkurs: Der perfekte Modellkörper“, in: Brock, Bazon/Ders.: Stilwandel als Kulturtechnik, Kampfprinzip, Lebensform oder Systemstrategie in Werbung, Design, Architektur, Mode. Berlin, 1986, S. 295.

<sup>16</sup> Reck, „Exkurs: Der perfekte Modellkörper“, 1986, S. 301.

<sup>17</sup> Reck, Hans Ulrich: „Eine Anmerkung zur Mode als Sprache“, in: Brock, Bazon/Ders.: Stilwandel als Kulturtechnik, Kampfprinzip, Lebensform oder Systemstrategie in Werbung, Design, Architektur, Mode. Berlin, 1986, S. 303.



## C.1 Mode als Kunstform

Die Diskussion, ob Mode nun Kunst sei oder nicht, würde den Rahmen und Nutzen dieser Arbeit sprengen. Ähnlich wie die Malerei in der Renaissance,<sup>18</sup> haben einzelne Disziplinen in der Mode, wie zum Beispiel die Herstellung von Haute Couture, einen Aufstieg vom Kunsthandwerk zu einer Kunst durchlebt. Die der Kunst innewohnende Aufgabe der Verleihung von Gestalt ist in der Mode ebenfalls gegeben. Da sie als Kunsthandwerk gilt, kann sie zu den darstellenden Form von Kunst gezählt werden.<sup>19</sup>

Stellt man Vergleiche zur Malerei an, so kann die Folgerung gezogen werden, dass die Mode, ähnlich wie gemalte Bilder, die wahrnehmende Wirklichkeit voraussagt. Das Kommende, in der breiten Masse akzeptierte, wird gewissermaßen vorweggenommen, beziehungsweise antizipatorisch prophezeit.<sup>20</sup> Auch hebt die moderne Gesellschaft in Museen den Universalzweck der gezeigten Waren auf. Der Blick kann die ausgestellten Objekte nun ästhetisch erfahren und der Betrachter sie kognitiv reflektieren.<sup>21</sup> Was dafür sprechen würde, dass Mode, im selben Rahmen betrachtet wie Malerei, als Kunst zu sehen wäre.

Yves Saint Laurent widersprach sich zu Lebzeiten mehrmals selbst zu Überlegungen der Mode als Kunst, welcher er nicht den selben Rang zugestehen wollte. Seine anfängliche Einstellung dazu kann in folgenden Zitaten festgehalten werden: „[Fashion is] Not an art like painting or sculpture, but perhaps an art in itself. Certainly when one is designing for the stage and putting clothes in an artistic context, it’s different.“<sup>22</sup> Außerdem betrachtete der Couturier selbst die Mode ganz klar als Handwerk:

„C’est lui qui prime largement l’art dans nos réalisations. Un bon dessin, une idée d’artiste peuvent donner une robe affreuse. Le dessin, dans la mode, n’est qu’une ébauche, qu’un support au vrai travail qui, lui, se fait à travers le matériau (un tissu qu’on n’a pas forcément créé) et un être vivant (un mannequin qu’on a seulement choisi). Et puis, il n’ya pas ce côté unique de l’œuvre d’art. Même s’il y a originalité dans mes modèles, ce sont des prototypes destinés à la reproduction.“<sup>23</sup>

Ob Yves Saint Laurent diese Einstellung noch am Ende seiner Schaffenszeit inne hatte, sollte die Geschichte und wird auch diese Arbeit zeigen. Die Affinität Saint Laurents für Kunst

---

<sup>18</sup> Michalski, Sergiusz: Einführung in die Kunstgeschichte. Darmstadt, 2015, S. 11f.

<sup>19</sup> Michalski, 2015, S. 14f.

<sup>20</sup> Böhme, 2009, S. 53.

<sup>21</sup> Böhme, 2009, S. 51.

<sup>22</sup> White, Lesley: "the Saint“, in: Vogue (London), November 1994, S. 153.

<sup>23</sup> Turckheim, Hélène de: „Un style plutôt qu'une mode“, in: Saint Laurent, Yves: Yves Saint Laurent par Yves Saint Laurent. Ausstellungskatalog: Musée des Arts de la Mode de Paris, 30. Mai - 26. Oktober 1986, S. 213.

sollte jedenfalls noch eine entscheidende Rolle für die Mode spielen. Und ohne das Œuvre des niederländischen Künstlers Piet Mondrian hätte es 1965 keine Kleider im neoplastischen Look gegeben. Daher wird im Folgenden die Entwicklung des Neo-Plastizismus anhand von Stationen in Mondrians Schaffen nachgezeichnet.

## II. Piet Mondrian

Piet Mondrian wurde 1872 in den Niederlanden geboren, verbrachte jedoch die meiste Zeit seiner Karriere, fast 20 Jahre, in Paris.<sup>24</sup> Seine Kindheit und Jugend verbrachte er zurückgezogen und eigenbrötlerisch in der kleinen niederländischen Gemeinde Winterswijk, aufgezogen von einem strengen und kalvinistischen Vater, welcher als Grundschullehrer tätig war und zu dem er keine besonders gute Beziehung hatte. Den väterlichen Prinzipien stand Piet Mondrian eher rebellisch gegenüber.<sup>25</sup> So stehen die akademisch geprägten, naturalistischen Gemälde seines Vaters im starken Kontrast zu den neoplastischen Werken Piet Mondrians, für die er solch große Bekanntheit erlangt hat.<sup>26</sup>

Mondrian zeigte früh Talent beim Zeichnen, welches von seinem Vater gefördert und das er auch nutzte, um ihn seine eigenen, zu politischen und religiösen Zwecken gemalten Bilder verbessern zu lassen. Den früh erlernten akademischen Stil sollte Piet Mondrian an der Rijksakademie in Amsterdam noch perfektionieren.<sup>27</sup> Dort hatte Mondrian nicht nur Seminare zu Skulpturen, Malerei und dem Zeichnen, sondern auch Unterricht zu Ästhetik und Kunstgeschichte, welchen er im Nachhinein selbst als prägendsten einstufte.<sup>28</sup>

Zu Beginn seiner malerischen Tätigkeit arbeitete Piet Mondrian, beeinflusst von seinem romantisch geprägten Onkel, dem geschätzten Landschafts- und Interieurmaler Frits Mondriaan, im Stile der Haager Schule. Laut Aussagen von Freunden der Familie war sein schöpferisches Talent schon früh zu erkennen, da er die damals weitläufig bekannte und geschätzte Malweise durch neue und expressivere Lichteffekte in den von ihm dargestellten Landschaften aus den Jahren 1886-1892 weiterentwickelt hatte.<sup>29</sup>

Um seinen Lebensunterhalt zu sichern, malte und zeichnete Mondrian diverse unterschiedliche Werke. Der Verkauf von Zeichnungen für Schulbüchern, Porträts, Kopien von großen Meistern und Landschaftsbildern, sowie das Erteilen von Zeichenunterricht<sup>30</sup> befähigten

---

<sup>24</sup> Troy, Nancy J.: *The Afterlife of Piet Mondrian*. Chicago/London, 2013, S. 19.

<sup>25</sup> Wijsenbeek, L.J.F.: „Introduction“, in: *Piet Mondrian. Centennial Exhibition*. Ausstellungskatalog: The Salomon R. Guggenheim Museum, New York, 1971, S. 30.

<sup>26</sup> Wijsenbeek, 1971, S. 31.

<sup>27</sup> Henkels, Herbert: „Catalogue. Introduction.“, in: *Ders./Mondrian, Piet: Mondrian. from figuration to abstraction*. Ausstellungskatalog: The Seibu Museum of Art Tokyo, 25. Juli - 31. August 1987/Fukuoka Art Museum, 14. November - 20. Dezember 1987, S. 33.

<sup>28</sup> Henkels, Herbert: „Mondrian in his Studio“, in: *Ders./Mondrian, Piet: Mondrian. from figuration to abstraction*. Ausstellungskatalog: The Seibu Museum of Art Tokyo, 25. Juli - 31. August 1987/Fukuoka Art Museum, 14. November - 20. Dezember 1987, S. 169.

<sup>29</sup> Wijsenbeek, 1971, S. 30.

<sup>30</sup> Henkels, „Mondrian in his Studio“, 1987, S. 167.

Mondrian in der übrigen Zeit, kurz nach Abschluss seines Studiums an der Rijksakademie, die Entwicklung eines eigenen Stils zu verfolgen.<sup>31</sup>

## A. Frühwerk

Mondrian hatte ein Talent dafür expressive Werke zu schaffen, dramatisches chiaroscuro zu verwenden und den menschlichen Charakter in Gemälden abzubilden. Auffallend in seinem Frühwerk ist, dass er bis auf anfängliche Einflüsse äußerst losgelöst von zeitgenössischen Tendenzen malte, da die Verbesserung seines eigenen Stils für ihn von zentralerer Bedeutung war.<sup>32</sup>

Schon frühzeitige Landschaftsbilder, wie etwa *Haus am Gein* (Abb. 1) von 1900, weisen eine betonte Linearität und kompositionelle Strenge auf. Das Haus und sein Spiegelbild wachsen durch die Frontalansicht nahezu zu einer Raute zusammen. Die monumentale und indifferente geometrische Flächenform lässt das Pittoreske aus der festgehaltenen Szene verschwinden und sorgt für aufgelöste räumliche Flächenverhältnisse. Schon hier setzt Mondrian die Faktur des Bildes mit der Bedeutung des Motivs gleich.<sup>33</sup>

Die frühen Landschaftsbilder zeigen eine Melange aus niederländischem Impressionismus der Haager Schule und romantisierenden Landschaftsdarstellungen. Diese eigene, eklektizistische Malweise Mondrians zeugte schon früh von seiner Fähigkeit zur Artikulation des Bildproblems. Durch Spiegelungen, Kontraste und lineare Pinselstriche wusste er von barocken Traditionen abzuweichen. Mondrian passte das Landschaftsbild zeitgenössischen Tendenzen an und arbeitete erste eigene Theorien ein. So wollte er Himmel, Erde, Vorder- und Hintergrund zu einer Einheit verschmelzen lassen.<sup>34</sup> Das Astgespinnst im *Bauernhof „Geinrust“* (Abb. 2) von 1906, auch *Geinrust Farm* genannt, ist ein Vorbote kubistischer Raster. Der Bauernhof ist hier fast unkenntlich in das Baumgestrüpp eingeflochten. Die Spiegelung des bogenförmigen Bildausschnittes nimmt die Ovalform kubistischer Bilder vorweg. Mondrian versuchte die Ideen von Linie und Abbild zu vereinen.<sup>35</sup> Auf Mondrians

---

<sup>31</sup> Henkels, Herbert: „Mondrian in Winterswijk“, in: Ders./Mondrian, Piet: Mondrian. from figuration to abstraction. Ausstellungskatalog: The Seibu Museum of Art Tokyo, 25. Juli - 31. August 1987/Fukuoka Art Museum, 14. November - 20. Dezember 1987, S. 145.

<sup>32</sup> Henkels, „Catalogue. Introduction.“, 1987, S. 34f.

<sup>33</sup> Prange, Regine: Das ikonoklastische Bild. Piet Mondrian und die Selbstkritik der Kunst. München, 2006, S. 23.

<sup>34</sup> Prange, 2006, S. 24ff.

<sup>35</sup> Prange, 2006, S. 30f.

Suche nach Harmonie in der Komposition eines Bildes erfuhren innerbildliche Hierarchien hier erste Auflösungen. Das Motiv zerlegte und zerfrante er regelrecht.<sup>36</sup>

Erste Überlegungen zur Nutzung der Primärfarben zeigen sich im Bildnis *Windmühle im Sonnenlicht* (Abb. 3) von 1908, welches die rötliche Mühle vor dem blauen Himmel im gelben Sonnenlicht zeigt. Mondrian hatte hier wohl erste Absichten, Licht und Schatten nur durch diese Farben darzustellen. Er fing schon in dieser Arbeit an Bildmittel zu isolieren, sie von ihrer eigentlichen Funktion zu trennen und so zu einer wahren Harmonie des Bildes zu finden.<sup>37</sup>

Mondrian kannte die Theorien und Arbeiten neoimpressionistischer und fauvistischer Künstler. Ihre Stile trennte er in seinem eigenen Werk sehr deutlich und unterschied zwischen einer äußerst linearen und stark pointillistischen Malweise. Seine Werke in diesen Stilen wirken gewollt laienhaft ausgeführt.<sup>38</sup> Dies zeigt Mondrians radikalen Einsatz dieser Stile, um ihre Bildmittel - Farbe, Zeichnung und Duktus - mit dem Bildmotiv in Zusammenhang zu bringen, was zeitweise zu fast durchweg reinen und einfachen Farbkombinationen führte.<sup>39</sup> Zu sehen ist dies beispielsweise in *Leuchtturm in Westkapelle mit Wolken* (Abb. 4).

Schon die Anfänge seines Œuvres zeigen Piet Mondrians Arbeitsweise in Serien. Seine Landschaftsbilder von 1898 bis 1907 lassen eine sukzessive Weiterentwicklung des Bildsujets gen Eingrenzung des zentralen Motivs und ein Herausarbeiten einer Analogie zwischen innerer Struktur und äußeren Abmessungen des Bildes erkennen.<sup>40</sup> Dies war ein frühes Indiz für das Vorgehen des Künstlers, Kompositionen von Bild zu Bild weiterzuentwickeln und zu verbessern. Inspiration fand er häufig in hohen Türmen und Meeres- beziehungsweise Dünenlandschaften. Vor allem seine Landschaftsbilder am Meer veranlassten ihn dazu, sich mit verschiedenen Kompositionsmöglichkeiten auseinanderzusetzen, da der Übergang von Land zu Meer eine natürlich gegebene Darstellungsproblematik hervorruft.<sup>41</sup>

In den Dünen- und Meeresbildern fällt Mondrians starke Unterordnung des Bildmotivs zu Gunsten von Richtungswerten auf. Die Horizontale bestimmt die Kompositionen und lässt die Geometrie über das Sujet triumphieren. Die eigentliche, suggerierte Räumlichkeit der Bildmotive wird in diesen Werken Mondrians von den richtungsgebenden Dimensionen, in den Turmbildern ist es die Vertikale, kompositorisch überstimmt.<sup>42</sup> Beispielhaft dafür ist die

---

<sup>36</sup> Prange, 2006, S. 24ff.

<sup>37</sup> Prange, 2006, S. 32f.

<sup>38</sup> Prange, 2006, S. 35.

<sup>39</sup> Jaffé, Hans L.C.: Mondrian und De Stijl. Köln, 1967, S. 12.

<sup>40</sup> Bois, Yve-Alain: „Der Bilderstürmer“, in: Piet Mondrian. 1872 - 1944. Ausstellungskatalog: Gemeentemuseum, Den Haag, 18. Dezember 1994 - 30. April 1995/National Gallery of Art, Washington, D.C., 11. Juni - 4. September 1995/The Museum of Modern Art, New York, 1. Oktober 1995 - 23. Januar 1996, S. 313.

<sup>41</sup> Henkels, „Catalogue. Introduction.“, 1987, S. 37f.

<sup>42</sup> Prange, 2006, S. 37.

*Dünenstudie in hellen Streifen* (Abb. 5) von 1909. Bilder wie *Zomer, Duin in Zeeland* (Abb. 6) zeigen allerdings, dass Mondrian zu diesem Zeitpunkt noch nicht wusste Raum durch diese Hierarchisierung der vereinfachten Bildmittel darzustellen. Eher scheint die Düne flächig auf die Himmelslandschaft aufgesetzt worden zu sein, was auch auf die homogen und abgrenzend wirkenden Farbflächen zurückzuführen ist.<sup>43</sup>

Sein diese malerische Phase überdauernder Aufenthalt in Brabant muss Mondrian dazu bewogen haben, einen Schnitt in seinem Œuvre zu vollführen. Er begann, gegensätzlich zu seiner klassischen Ausbildung und bisherigen Arbeitsweise, eine abstrahierte Darstellungsweise zu verfolgen und strich auch ein „a“ aus seinem Nachnamen, um nicht mehr mit seinem Vater Piet Cornelis Mondriaan sr. und seinem Onkel Frits Mondriaan verwechselt zu werden.<sup>44</sup>

## B. Weltanschauung und Theorien

Auslöser für den Schnitt in seinem Schaffen waren auch neue religiöse und philosophische Ansichten, für deren Aufnahme und Umsetzung Mondrian aufgrund des Todes seiner Mutter 1909 sehr empfänglich war.<sup>45</sup> Seine frühen Werke können noch dem in den Niederlanden großen Einfluß gehabt habenden Symbolismus zugeschrieben werden.<sup>46</sup> Die im Folgenden erläuterten Ansichten und Theorien zu Kunst, Malerei, Philosophie und Gesellschaft sollten grundlegend für die Entwicklung der Werke des Niederländers gen Neo-Plastizismus sein.

Circa 1908 bekamen die Theorien der Theosophie, mit welchen Mondrian schon Ende des 19. Jahrhunderts in Kontakt kam, auch für seine Malerei Bedeutung. Der für die Theosophie wesentliche Begriff der Weiterentwicklung, der Evolution alles Menschlichen und menschlich Geschaffenen, wird in Mondrians Œuvre wiederholt bestätigt. Seine eigene Malerei sah er als fortwährenden Prozess, um eine endgültige Offenbarung reinsten Harmonie zu erreichen. Daraus folgt, dass der Niederländer stets versuchte sein bis dato geschaffenes Werk zu übertreffen und somit das Maß der Unvollkommenheit einer vollendeten Arbeit in der nächsten zu verringern. Außerdem, so glaubte Mondrian, könnte diese Offenbarung nicht sofort erreicht werden, sondern müsste erst die Zukunft abwarten. Dachte er vollkommenes Gleichgewicht in einem seiner Bilder dargestellt zu haben, so gestand er sich stets einige Zeit nach der Vollendung ein, dass dies

---

<sup>43</sup> Prange, 2006, S. 38ff.

<sup>44</sup> Henkels, „Mondrian in his Studio“, 1987, S. 172.

<sup>45</sup> Seuphor, Michel: Piet Mondrian. Leben und Werk. Köln 1957, S. 58.

<sup>46</sup> Bois, 1995, S. 330.

noch nicht der Fall war und entschloss sich dazu eine Zäsur in seinem Schaffen zu vollführen und seine Malerei einen Schritt weiter voranzutreiben.<sup>47</sup>

In der Theosophie wird der menschliche Verstand als göttlich angesehen. Darum wird diesem eine Schöpferkraft zugerechnet, welche mit der Bedeutung von naturgegebenen Dingen gleichzusetzen ist.<sup>48</sup> Daher glaubte Piet Mondrian an die Autonomie der bildenden Künste gegenüber der sichtbaren Welt. Die Schöpfungskraft der bildenden Kunst sah er als ebenbürtig mit jener von Musikkompositionen und philosophischen Ansätzen an.<sup>49</sup> Mondrian wollte in seinen Gemälden eine Realität darstellen, die über das Universelle, das real Sichtbare hinausgeht. Das Aufzeigen eines Bewusstseins, das eine andere Wirklichkeit als nur die naturalistische akzeptiert und versteht, war demnach zentral für viele Werke des Niederländers.<sup>50</sup>

Die Äußerlichkeit an sich war für Mondrian nur ein verzerrter und verzerrender Spiegel der Wahrheit. Er sah sie als Illusion des sinnlich Wahrnehmbaren an und wollte die dahinter verborgene Realität durch seine Bilder aufzeigen. Würde man sich nicht mehr von Äußerlichkeiten blenden lassen, so könnte man laut Mondrian die Wahrheit erkennen. Eine reine, objektive Sehweise ist also nötig, um das Wahre, das Universale sehen und verstehen zu können. Diese Theorie beruht auf den ethischen Werten Baruch de Spinozas, welcher seine Thesen zur Ethik, die über jede persönliche Willkür erhaben und daher unantastbar sei, in seinem Werk *Ethica, ordine geometrico demonstrata* festhielt. Dieses philosophische Werk folgt dem Aufbau eines Geometrielehrbuchs, da Spinoza darin auch die Prinzipien der Geometrie auf jegliche Lebensbereiche, sowie die Künste, Musik und Architektur anwendete.<sup>51</sup>

Den ethischen Grundsätzen Spinozas folgend, versuchte Mondrian die Glückseligkeit des Menschen, das Aufheben des Leids, durch ästhetische Darstellung zu erreichen. Dies erklärt seine Suche nach Harmonie, für ihn das Erzielen des Gleichgewichts von Geist und Gefühl des Menschen,<sup>52</sup> innerhalb seiner Gemälde.<sup>53</sup> Dieser Glaube ist für das Verständnis und die Entwicklung seiner Kunst zu berücksichtigen und als definitiv anzusehen, da das Streben nach bildlich dargestellter Harmonie zentral für das Œuvre Mondrians ist.

Mondrians Glauben nach steht der menschliche Individualismus dieser Harmonie im Weg und verhindert das Erreichen einer Klarheit des Lebens, welche durch strukturierte Kunst

---

<sup>47</sup> Bois, 1995, S. 329f.

<sup>48</sup> Wijsenbeek, 1971, S. 27.

<sup>49</sup> Wijsenbeek, L.J.F.: Piet Mondrian. Recklinghausen, 1968, S. 94.

<sup>50</sup> Wijsenbeek, 1971, S. 27.

<sup>51</sup> Wismer, Beat: Mondrians ästhetische Utopie. Baden 1985, S. 33f.

<sup>52</sup> Mondrian, Piet: „Die Neue Gestaltung in der Malerei“, in: Jaffé, Hans L.C.: Mondrian und De Stijl. Köln, 1967, S. 49.

<sup>53</sup> Wismer, 1985, S. 99.

aufgezeigt werden sollte. Die Kunst reagiert nicht auf das Leben des Menschen, sondern gibt dieses in der utopischen Vorstellung Mondrians vor. Letztlich würde das Erreichen dieser Harmonie allerdings auch das Ende der Malerei bedeuten, wessen sich Mondrian bewusst war, da der Alltag des Menschen dann keine visuelle Vorgaben zur Strukturierung mehr brauche.<sup>54</sup>

Mondrian beabsichtigte, dass der Unterschied, welcher zwischen dem in der Kunst verwirklichten, modellhaften Ideal und der faktischen Realität liegt, durch den Rezipienten in tragischer, schmerzhafter Form erfahren werden sollte. Somit könnte im Betrachter eines Mondrians Theorien nach erstellten Kunstwerks die Erkenntnis ausgelöst werden, dass einzig eine nach diesen Idealen umgestaltete Umwelt Harmonie in ihm bewirken könne und ihn somit zum Handeln bewegen, sein Inneres und das Äußere in Gleichgewicht zu bringen. Die Vollkommenheit des künstlerisch erstellten Werkes zeigt demnach eine mögliche, harmonische Realität auf und kann als wünschenswerter Idealzustand für den Menschen angesehen werden.<sup>55</sup>

Jegliche Kunst vor seinem Neo-Plastizismus gab laut Mondrian dem Menschen die Möglichkeit, eine vollkommene Realität zu sehen, welche von der Kunst vorgetäuscht wurde, um über die fehlerhafte Natur hinwegzusehen. Dies sei ein fehlerhafter Zustand, welchen er durch harmonische Bilder zu beheben versuchte.<sup>56</sup> Nach Mondrian steht die Kunst bis hin zum Neo-Plastizismus in dem Zwiespalt gleichzeitig die universell geltende, äußerliche Schönheit und den subjektiv geprägten, innerlichen Ausdruck des Ausführenden festzuhalten und auszudrücken. Diese eigentliche Disharmonie und den Versuch beide Faktoren bildnerisch festzuhalten sähe man in jedem Kunstwerk.<sup>57</sup> Eben jener Widerspruch und das entstehende Ungleichgewicht sollten treibend für sein Hauptwerk sein. Der Neo-Plastizismus wurde darum von Mondrian und später ebenso von Anhängern der Künstlergruppierung De Stijl (siehe *II.F De Stijl*) auch nicht als weiterentwickelter Kunststil, sondern als neue Kunst an sich verstanden. Und da die Malerei nur eine Umgestaltung in jeglichen Lebensbereichen zur Folge haben sollte, kann der Neo-Plastizismus sogar als neues Leben an sich verstanden werden, da die Kunst im Leben selbst aufgehen sollte.<sup>58</sup>

Piet Mondrian schrieb später im „De Stijl“-Magazin, dass moderne Künstler von der Darstellung des Realen absehen sollten, da das Erkennen der kosmisch und universalen Schönheitsempfindung die abstrakte Gestaltungsform zur Folge hat. Abstraktion und das

---

<sup>54</sup> Jaffé, 1967, S. 22.

<sup>55</sup> Wismer, 1985, S. 65.

<sup>56</sup> Wismer, 1985, S. 72.

<sup>57</sup> Mondrian, Piet: „Plastic Art and Pure Plastic Art (Figurative Art and Non-Figurative Art)“, in: Mondrian. from figuration to abstraction. Ausstellungskatalog: The Seibu Museum of Art Tokyo, 25. Juli - 31. August 1987/Fukuoka Art Museum, 14. November - 20. Dezember 1987, S. 15.

<sup>58</sup> Wismer, 1985, S. 73.



Erschaffen autonomer Gestaltungsprinzipien waren für Mondrian die logische Konsequenz aus dem Verständnis des Realen als etwas stets subjektiv Wahrgenommenes. Einzig abstrakte Schöpfungen können sich diesem Empfinden entziehen, da sie bei jedem Rezipienten das selbe, noch unbeeinflusste Anfangsgefühl auslösen.<sup>59</sup> Und nur so könne Harmonie in gestalterischer Form dargestellt werden.

Auch die Bücher *Het nieuwe Wereldbeeld* („Das neue Weltbild“) von 1915 und *Grundlagen der Bildenden Mathematik* von 1916 des Theosophen und Philosophen Dr. Schoenmaekers beeindruckten und beeinflussten Mondrian sehr. Daraus und aus Gesprächen mit ihm kristallisierte Mondrian seine Lehre des Zusammenhangs von Kunst und Welt, welche er unzertrennbar zu vereinen versuchte. Dies entwickelte sich zu Mondrians utopischer Vorstellung einer vollkommen harmonischen Welt.<sup>60</sup> Auch die Notwendigkeit, dass horizontale und vertikale Linien ständig unterbrochen werden müssen, leitete Mondrian aus den Theorien Schoenmaekers ab. Würde ihnen nichts entgegengesetzt werden, so drückten sie etwas Eigenständiges und schon Bestehendes aus. Die Ausführung dieses Prinzips führte zur späteren Form des Rechtecks als ideales Bildmittel für den Neo-Plastizismus.<sup>61</sup>

Helena Petrovna Blavatsky, die Mitbegründerin der theosophischen Gesellschaft, schrieb in einer theoretischen Schrift über geometrische Symbole:

„The philosophical cross, the two lines running in opposite directions, the horizontal and the perpendicular . . . which the geometrizing Deity divides at the intersecting point, . . . is the basis of the occultist. It symbolises our human existence, for the circle of life circumscribes the four points of the cross, which represent in succession birth, life, death, and immortality. Everything in this world is a trinity completed by the quaternary, and every element is divisible on this same principle.“<sup>62</sup>

Als Anhänger der Theosophie war Mondrian mit dieser Theorie vertraut und eine Anwendung dieser weiterentwickelten Idee kann auch in seinen neoplastischen Werken gefunden werden, welche eine ähnliche Harmonie und Vollkommenheit darstellen sollen wie der abgeschlossene Kreis des Lebens es symbolisiert.<sup>63</sup>

---

<sup>59</sup> Mondrian, „Die Neue Gestaltung in der Malerei“, 1967, S. 36f.

<sup>60</sup> Wijzenbeek, 1968, S. 91.

<sup>61</sup> Bois, 1995, S. 337.

<sup>62</sup> Welsh, Robert P.: „Mondrian and Theosophy“, in: Piet Mondrian. Centennial Exhibition. Ausstellungskatalog: The Salomon R. Guggenheim Museum, New York, 1971, S. 49.

<sup>63</sup> Welsh, 1971, S. 49.

Mondrians Theorie des Gleichgewichts, das zur absoluten Harmonie in seinen Bildern führen sollte, ist auch auf seiner Weltanschauung begründet, dass die Gesellschaft in Zukunft die bisherige Dualität des Materiellen und des Geistigen überwinden und beides gleichwertig zu schätzen wissen würde. Ungleichheit dieser Werte evoziere Tragik, im innerlichen Geist, sowie in der äußerlichen, materiellen Natur des Menschen.<sup>64</sup> Beispiele für Tragik waren für Mondrian die unausgeglichene Beziehungen zwischen dem Männlichen und dem Weiblichen, oder auch zwischen dem Einzelnen und der Gesellschaft.<sup>65</sup> Eine Einheit von Geistigem und Natürlichem würde Harmonie hervorrufen, welche die Tragik verhindert. Dieser Zustand wäre allerdings auch der Ziel- und Endpunkt der menschlichen Evolution. Die fortgehende Entwicklung seines eigenen Œuvres zeigt jedoch, dass Mondrian diesen Zustand auch in seinen Gemälden nicht erreichte, ihm bestenfalls im Neo-Plastizismus nahe kam. Der menschliche, an die Natur gebundene Lebensrhythmus entfernte sich laut Mondrian immer mehr von den von der Natur vorgegebenen Prinzipien. Für ihn war das höchste ethische Streben das Erreichen eines Lebensrhythmus, der sich nach dem Geist des Menschen richtete und in der gesamten Gesellschaft umgesetzt werden könne. Ergo wäre die angestrebte Harmonie erreicht, welche Endpunkt der Evolution wäre, welche der Künstler selbst als „Weg von der Natur zum Geist“ auffasste. Nicht mehr als ein neu denkender Mensch war für die Umsetzung Mondrians Theorie nötig, denn nur in einer komplett so denkenden Umgebung könne ein harmonischer Mensch auch funktionieren.<sup>66</sup>

Die spirituelle Prägung Mondrians Weltansicht ist nicht zu verbergen. Den Neo-Plastizismus, zunächst in malerischer Form, sah er als einzige Möglichkeit der Menschen an, ihre Zukunft in paradiesischer Form gestalten zu können.<sup>67</sup> Kunst galt für Mondrian als ideales Lehrmittel, um den Menschen die Zukunft darzulegen und die Evolution zu beschleunigen. Dabei dürfen Kunstwerke jedoch nicht zu avantgardistisch sein, da der Geist des Menschen eine gewisse Zeit brauche, um diese Weiterentwicklung zu verarbeiten.<sup>68</sup> Wie er diese Theorien schließlich malerisch umzusetzen versuchte, zeigen die folgenden, weiteren stilistischen Zwischenstationen in Mondrians Œuvre.

---

<sup>64</sup> Wismer, 1985, S. 59.

<sup>65</sup> Seuphor, 1957, S. 168.

<sup>66</sup> Wismer, 1985, S. 59ff.

<sup>67</sup> Henkels, „Mondrian in his Studio“, 1987, S. 182.

<sup>68</sup> Bois, 1995, S. 332.

### C. Kubismus und Auftakt zur Abstraktion

Als Piet Mondrian 1911 zum ersten Mal Bilder von Cézanne und den von ihm inspirierten Kubismus Braques und Picassos sah, löste dies einen Prozess in des Niederländers Denkweise über Malerei aus. Er erkannte, dass seine bis dato traditionelle, figurative Malweise, welche auf bis in die griechische Antike zurückreichende Prinzipien basiert und sich auf den Gegensatz von Dargestelltem und Hintergrund, sowie Form und Inhalt fokussiert, ihm nicht dazu verhelfen werden würde, die „Universalität“, also Harmonie in bildnerischer Form auszudrücken.<sup>69</sup>

In Folge dessen suchte Piet Mondrian den Anschluss an die Kubisten und zog ein Jahr darauf auch nach Paris. Sein Streben nach Vereinfachung wurde in dieser Zeit vor allem in den diversen Serien augenscheinlich. Eine Reihe von Bäumen, die Serien der Dünen, Kirchenfassaden und Leuchttürme sind Zeugnis des Wertverlustes der eigentlichen Dinge. Sie werden zu Elementen, welche als Teil des kompositorischen Gefüges eines Bildes gelten.<sup>70</sup>

Der *Graue Baum* (Abb. 7) von 1911/12 ist Zeugnis Mondrians Weiterentwicklung und Verständnis von ineinander übergehenden Bildebenen. Die im *Bauernhof* „*Geinrust*“ (Abb. 2) noch überlagert wirkenden Bildebenen aus Bäumen und Bauernhof sind nun zu einem Ganzen verwoben.<sup>71</sup> Im *Blühenden Apfelbaum* (Abb. 8) von 1912 sieht man Mondrians hinführende Schritte zum Ausschluss des Naturalismus aus seinen Bildern. Er abstrahierte den Baum so stark, bis nur noch die nötigsten Rundungen um ihn Wahrzunehmen auf der Leinwand zu sehen waren.<sup>72</sup> Schon in diesen kubistischen Darstellungen von Bäumen sah Mondrian die Notwendigkeit einer asymmetrischen Komposition, um Gleichgewicht innerhalb des Bildes zu erreichen. Er dachte über eine mathematische Art nach seine Vorstellung bildnerische umzusetzen, kam allerdings zu keinem Ergebnis.<sup>73</sup>

Oberflächlich schien Mondrian ein bloßer Imitator des Stils von Braque und Picasso zu sein, formal unterschied er sich jedoch erheblich von ihrem Ansatz, abgebildete Objekte in Einzelteile zu zerlegen. Piet Mondrian hingegen sah Vordergrund und Hintergrund als gleichwertig an und er versuchte beide auf einer gleichwertigen Ebene darzustellen.<sup>74</sup>

---

<sup>69</sup> Bois, 1995, S. 314.

<sup>70</sup> Jaffé, 1967, S. 12.

<sup>71</sup> Prange, 2006, S. 41.

<sup>72</sup> Henkels, Herbert/Mondrian, Piet: Mondrian. from figuration to abstraction. Ausstellungskatalog: The Seibu Museum of Art Tokyo, 25. Juli - 31. August 1987/Fukuoka Art Museum, 14. November - 20. Dezember 1987, S. 118.

<sup>73</sup> Henkels/Mondrian, 1987, S. 123.

<sup>74</sup> Joosten, Joop: „Mondrian. Between Cubism and Abstraction“, in: Piet Mondrian. Centennial Exhibition. Ausstellungskatalog: The Salomon R. Guggenheim Museum, New York, 1971, S. 56.

Anders als Picasso und Braque, die Gitterwerke nur zur Darstellung und Zerlegung eines Objekts nutzten, versuchte Mondrian im kubistischen Gitterwerk Hintergrund und Objekt zu vereinen.<sup>75</sup> Etwa in *Komposition mit Bäumen II* (Abb. 9) von 1912-13 zu sehen. Hier wandte er sich auch von der kurzen, ausschließlichen Nutzung gekrümmter Linien innerhalb eines kubistischen Bildes wieder ab und konzentrierte sich auf horizontale, vertikale und nur einige wenige diagonale und gekrümmte Linien um den Bildinhalt darzustellen.<sup>76</sup>

Schon zu dieser seiner kubistischen Zeit von 1912 bis 1914 versuchte Mondrian Diagonalen aus seinen Bildern zu tilgen und eine Komposition aus geraden Linien und rechten Winkeln zu erreichen.<sup>77</sup> Das Linienwerk trennte Mondrian vom Bildrand und stellte diesen verschwommen dar, um die Loslösung des Dargestellten vom Bildträger aufzuzeigen. Das Netzwerk von Linien sollte als eine Einheit wahrgenommen werden und keinesfalls suggerieren, es durchzöge den gesamten Bildraum, um darauf ein Objekt wiederzugeben.<sup>78</sup>

Piet Mondrian zog in seiner kubistischen Periode, vereinfacht beschrieben, ein Liniennetz über die gesamte Leinwand, welches simplifizierte, lineare Konturen eines Objekts darstellt. Ein Fragmentieren des abgebildeten Objekts im Stile von Georges Braque oder Pablo Picasso erreichte Mondrian jedoch nie, da er das Problem der Perspektive für wichtiger hielt und sich der Vereinigung der Ebenen von Vorder- und Hintergrund widmete.<sup>79</sup>

Während des Ersten Weltkrieges, festgehalten in den Niederlanden, da er aus Paris an das Sterbebett seines Vaters gereist war, entwickelte Mondrian anhand einer Serie zum Thema „Pier und Ozean“, beispielsweise *Pier und Ozean 2* (Abb. 10) von 1914, durch die in der Bildmitte platzierten Ovale als Fokuspunkte der Kompositionen der Gemälde und einer nahezu einfarbigen Malweise, eine so weit abstrahierte Ästhetik, dass die Errungenschaften der Kubisten von ihm schon weiterentwickelt und übertroffen wurden.<sup>80</sup> Exemplarisch für eine fortgeschrittene Abstraktion sind auch Mondrians Skizzen des Kirchenportals von Domburg, wie etwa die *Kirchenfassade I* (Abb. 11) von 1914. Das nervöse Linienspiel erzeugt eine dynamische Form, welche die statischen Werke französischer Kubisten übertrifft.<sup>81</sup> Mondrian wird von Kritikern attestiert, dass er eine eigene kubistische Bildsprache gefunden hätte, welche zwar von den Montparnasser Kubisten Braque und Picasso inspiriert wurde, diese allerdings nicht kopierte, da er, vor allem Picassos kubistische Bilder, als enttäuschend empfand, mit dem gezwungenen

---

<sup>75</sup> Bois, 1995, S. 335.

<sup>76</sup> Joosten, 1971, S. 58.

<sup>77</sup> Jaffé, 1967, S. 12.

<sup>78</sup> Bois, 1995, S. 336.

<sup>79</sup> Henkels, „Catalogue. Introduction.“, 1987, S. 39.

<sup>80</sup> Jaffé, 1967, S. 13.

<sup>81</sup> Wijzenbeek, 1968, S. 71f.

Drang thematisch, sowie stilistisch vielseitig zu sein.<sup>82</sup> So zeugen die Baumgruppen, welche er zu dieser Zeit kubistisch darstellte, von seiner eigenen Bildsprache.<sup>83</sup> Picasso und Braque hingegen konzentrierten sich verstärkt auf Stilleben. Mondrian eiferte ihnen allerdings farblich nach, da auch er zu dieser Zeit auf bunte Farben verzichtete.<sup>84</sup>

Im Kubismus lernte Mondrian Farbe und Form voneinander zu trennen und reduzierte vorübergehend die Bedeutung der Farbe innerhalb eines Kunstwerkes. Die Einführung eines rechtwinkligen, linearen Netzwerks, welches über den gesamten Bildträger verbreitet war, stellte auch eine entscheidende Weiterentwicklung in Mondrians Œuvre dar. Auch eine gesteigerte Reduktion von Figuren und Bildobjekten kann erstmals in seinen kubistischen Bildern festgestellt werden.<sup>85</sup> Eine erste, allerdings die Harmonie innerhalb einer Komposition betreffende noch nicht zufrieden stellende Loslösung des Bildmotivs vom realen Objekt wird in Mondrians Werken aus dieser Zeit ersichtlich.<sup>86</sup>

Rückbesinnend auf des Künstlers Ziel, durch die Abstraktion realer Gegenstände zur reinen Wahrheit hinter ihrer Erscheinung zu gelangen, gilt als offensichtlich, dass er also nur das wirklich Nötigste bildnerisch darstellen wollte, um den Wert des Objekts auszudrücken. Zu seiner kubistischen Zeit erachtete er Inspiration aus der Natur noch als Notwendigkeit, sah deren Abstraktion allerdings schon als Pflicht des Künstler an um eine höhere Harmonie als die natürliche zu erreichen.<sup>87</sup>

Im Kubismus sah Mondrian den Endpunkt für Künstler, die nach Abstraktion und non-figurativer Malerei strebten. Dies sei ein Bestreben seit Anbeginn der Kunst gewesen, welche zunächst zur idealen figurativen Darstellung der Dinge kommen musste, bevor Rezipienten vom Objekt losgelöste Darstellungen und somit die reine Malerei verstehen konnten. Es war Aufgabe der über die Jahrhunderte verteilten Künstler diese Formensprache, beruhend auf ihren Vorgängern, weiterzuentwickeln, ehe Mondrian mit dem Neo-Plastizismus den Endpunkt für erreicht hielt.<sup>88</sup>

Kubistisch malenden Künstlern attestierte Mondrian nicht die Konsequenzen aus ihren Ansätzen gezogen zu haben. Der Stil sei auf halbem Weg zur totalen Abstraktion stehen

---

<sup>82</sup> Deicher, Susanne: Piet Mondrian. Protestantismus und Modernität. Berlin, 1995, S. 192.

<sup>83</sup> Wijsenbeek, 1968, S. 71f.

<sup>84</sup> Prange, 2006, S. 41.

<sup>85</sup> Bois, 1995, S. 334.

<sup>86</sup> Mondrian, „Die Neue Gestaltung in der Malerei“, 1967, S. 80f.

<sup>87</sup> Joosten, 1971, S. 61.

<sup>88</sup> Mondrian, 1987, S. 20.

geblieben.<sup>89</sup> Daher versuchte er weitere Schritte zu gehen, um eine in Bildform dargestellte Harmonie zu erreichen. Und so malte Piet Mondrian in der zweiten Jahreshälfte 1917 erste Bilder einer neuen Serie, mit unterschiedlich geformten Rechtecken aus schwarzen Linien, ausgefüllt mit den Primärfarben, auf weißem Grund.<sup>90</sup> Das Rastersystem als Zwischenschritt und die Mitgliedschaft in der Künstlergruppierung De Stijl sollten weitere Etappen auf Mondrians Weg zum Neo-Plastizismus sein.

#### D. Rastersystem

Bevor Piet Mondrian also erste neoplastische Werke schuf, entwickelte er seine kubistischen Bilder einen Schritt weiter. Das zuvor im Kubismus auftretende Linienelement zur Zerstückelung des Objekts kann als Ausgangspunkt für Mondrians Rastersystem gesehen werden<sup>91</sup>.

Ein wichtiger Schritt hin zum Neo-Plastizismus der 1920er Jahre, welcher Vorbild für Yves Saint Laurents Mondrian-Kleider werden sollte, war also die Einführung eines orthogonalen, grauen Liniengerüsts etwa 1918. Linie und Fläche wurden von Mondrian augenscheinlich wieder getrennt. Durch die verschieden helle Tönung der Farbflächen, trotz Gleichberechtigung im Liniennetz, lässt sich eine Differenzierung der Flächen in ihrer Ranghöhe innerhalb des Bildes vornehmen. Beispiel hierfür ist die *Komposition mit farbigen Flächen und grauen Linien I* (Abb. 12). Die kubistische Vergegenständlichung des Raumes wird nun durch verschiedene Tiefenschichten innerhalb einer Komposition hervorgerufen. Dekorative Elemente fehlen und das Bild soll einzig im Bezug zu sich selbst stehen. Jedoch erreichte Mondrian hier noch keine absolute Einheit des Bildes, da das Rastersystem noch ungleichmäßig ist und so die Bildfläche in stärker oder schwächer fokussierte Flächen unterteilt.<sup>92</sup>

Ein gleichmäßiges Rastersystem sollte dieses Problem lösen. Bereits in der *Komposition mit Gitterwerk I* (Abb. 13) kann keine überaus dominierende Fläche innerhalb des Bildes festgestellt werden. Die Abschaffung individueller Formelemente und der Verzicht auf das Malen im zeichnerischen Silhouettenstil ließen Mondrian eigentlich schon hier eine Vereinheitlichung von Sujet und Entwurf in der Bildkomposition erreichen.<sup>93</sup> Anders als der ihn durch seine

---

<sup>89</sup> Wismer, 1985, S. 29.

<sup>90</sup> Jaffé, 1967, S. 13.

<sup>91</sup> Deicher, 1995, S. 196.

<sup>92</sup> Prange, 2006, S. 70f.

<sup>93</sup> Prange, 2006, S. 71.

Schriften beeinflusst habende Dr. Schoenmaekers (siehe dazu *II.B. Weltanschauung und Theorien*) glaubte Mondrian nicht, dass Gegensätze sich neutralisieren, also der Kreuzpunkt einer Horizontalen und Vertikalen als neutraler Punkt gesehen werden kann, sondern dass dieser Dynamik generiert, da Horizontale und Vertikale genau an diesem Punkt im Konflikt zueinander stehen.<sup>94</sup> Die später wieder verworfene Idee von diagonalen Linien auf dem Bildträger lässt sich ebenfalls in der rautenförmig aufgehängten *Komposition mit Gitterwerk I* (Abb. 13) finden. Durch die Hängung übereck wird die Binnenform des Bildträgers ausgenommen, während die zum Bildträger parallel, optisch aufgehellt unter dem orthogonalen Rastersystem verlaufenden Diagonalen eine Doppelfunktion innerhalb des Bildes einnehmen. Das Bild ist zwar selbstbezogen in seiner Aussage, benötigt zur Erlangung von Harmonie allerdings eine zweite Ebene. Das horizontal und vertikal aufgetragene Rastersystem kann sich allerdings nicht gänzlich vom unterlegten, diagonalen System lösen.<sup>95</sup> Um eine Akzentuierung der Bildflächen zu erreichen, musste Mondrian einige Linien des aufgelegten Rastersystem dicker oder dünner gestalten.<sup>96</sup> Eine von ihm beabsichtigte, vollkommene Einheit innerhalb des Bildes war also noch nicht erreicht, allerdings schon in Ansätzen erkennbar. Durch das als letzten Schritt aufgemalte regelmäßige, parallel zum Bildträger verlaufende, Tiefenstruktur gebende Raster erlangen die Formen des zuvor und dunkler gemalten Rasters erst ihre Oberflächlichkeit und scheinen aus der gemalten, statischen Materialität auszubrechen.<sup>97</sup>

In seinen Schachbrettkompositionen, wie etwa der *Komposition mit Gitterwerk 9: Schachbrett mit hellen Farben* (Abb. 14) von 1919, ersetzt Mondrian das seinem Raster untergesetzte Geflecht aus Diagonalen mit unterschiedlich eingefärbten Farbflächen. Er evoziert wiederum eine Raumillusion und löst somit die Materialität des Bildträgers auf. Die Verteilung der bunten und unbunten Flächen variiert nun das Rastersystem Mondrians und ordnet die Bildfläche in verschieden stark akzentuierte Teile.<sup>98</sup>

Er sah die Entwicklung des Bildes als sich selbst referenzierendes Medium, und somit als reine, harmonische Komposition, noch nicht als vollendet an und vollzog den nächsten Bruch mit diesem selbst erarbeiteten Stil. Mondrian hatte erkannt, dass er Linie und Fläche zu selbstständigen, gleichwertigen Größen im Bild werden lassen musste, um Harmonie innerhalb eines Bildes zu erreichen.<sup>99</sup> Der Neo-Plastizismus sollte nach der nächsten Zensur in seinem

---

<sup>94</sup> Bois, 1995, S. 342.

<sup>95</sup> Weyergraf, Clara: Piet Mondrian und Theo van Doesburg. Deutung von Werk und Theorie. München, 1979, S. 23.

<sup>96</sup> Prange, 2006, S. 72f.

<sup>97</sup> Deicher, 1995, S. 190.

<sup>98</sup> Prange, 2006, S. 74f.

<sup>99</sup> Prange, 2006, S. 75f.

Schaffen folgen. Welche Rolle dabei die Künstlergruppierung De Stijl spielte, wird im Folgenden dargelegt.

## E. De Stijl

1917 schlossen sich Theo van Doesburg, Bart van der Leek, Piet Mondrian und Vilmos Huszár zusammen, um das Magazin „De Stijl“ zu publizieren. Architektur, Malerei, Skulptur und Design sollten von Traditionen befreit und miteinander verwoben werden. Das rein als Publikation gestartete Projekt „De Stijl“, welches in theoretischen Schriften die Ideen und Theorien ähnlich denkender Künstler darlegte, wurde schnell zu einer Künstlergruppierung, welche ihre geteilten Ideale in ihrem Schaffen umsetzten.<sup>100</sup> Seit Erstveröffentlichung des Magazins *De Stijl* 1917, bis zur letzten Ausgabe 1920, waren Mondrians Artikel einer der Hauptbestandteile der Publikation. Schon in den ersten Ausgaben manifestierte er seine Ideen zum Neo-Plastizismus.<sup>101</sup>

Mondrians Aufsätze in den „De Stijl“ Magazinen sind nicht nur reine Thesen, sondern geben kombiniert vielmehr ein eigenes Weltbild wieder.<sup>102</sup> Er hatte durch das Entstehen De Stijls, als in ideellen Grundsätzen gleich denkende Künstlergruppierung, die Möglichkeit seine Ideen zur Weltanschauung und seine Kunsttheorien zu publizieren. Mehr als die gedruckte Verbreitung dieser Thesen brachte Mondrian möglicherweise auch der Austausch mit den anderen De Stijl Künstlern und Architekten, die ihm in bestimmten Fällen zustimmten oder seine Ideen durch Kritik vorantrieben.

Die das Leben ordnende Harmonie, von Spinoza vorgedacht und durch Mondrian auf die Kunsttheorie angewendet (siehe auch Kapitel *II.B. Weltanschauung und Theorien*), bezog sich unter De Stijl Künstlern auf Bereiche wie Architektur, Politik, Musik, Theater und eben alle visuelle Bildwelten. Diese utopische Vision stellte ein von strahlender Reinheit und Helle erfülltes Nirwana dar, welches, vor allem für Mondrian, das für Menschen erstrebensame Paradies darstellte. Diese Vorstellung war eine der prägendsten Beiträge des Neoplastizisten zur De Stijl Philosophie.<sup>103</sup> Die von Spinoza vorgenommene Reduzierung erreichte so auch die niederländische Kunstbewegung und sah eine Beschränkung auf elementare Ausdrucksmittel vor, mit der Absicht streng nicht-figurative Werke schaffen, welche die universale und absolute

---

<sup>100</sup> Wijsenbeek, 1968, S. 92.

<sup>101</sup> Henkels, „Catalogue. Introduction.“, 1987, S. 39f.

<sup>102</sup> Wijsenbeek, 1968, S. 92.

<sup>103</sup> Jaffé, 1967, S. 23.



Harmonie darstellen sollten und frei von anderen menschlichen Erkenntnissen sind.<sup>104</sup> Es sollte quasi eine Reinigung der Kunst von überflüssigen Wertesystemen stattfinden. Kunst sollte ihrer Meinung nach eigenen Gesetzen folgen, sich von der sinnlichen Wahrnehmung lösen und die Zufälligkeit der Natur ablehnen. Auch sollte das subjektive Temperament eines jeden Individuums durch die Reduzierung auf die elementarsten Ausdrucksmittel aus der Kunst ausgeschlossen werden.<sup>105</sup>

Des Weiteren gelten Mondrians in De Stijl veröffentlichten Aufsätze als Vorlagen für sein späteres malerisches Handeln. Der Denker Mondrian war dem Künstler Mondrian mit seinen Theorien stets einen Schritt voraus. Die Grundprinzipien des Neo-Plastizismus hatte er in Schriftform bereits 1917 festgehalten, bildnerische Umsetzung kann ab 1920 festgestellt und sollte dann nahezu zwei Jahrzehnte lang lediglich einem Reduktionsprozess unterworfen werden.<sup>106</sup>

Mondrians Prinzipien blieben ab der einmaligen konkreten Feststellung nahezu gleich, während die des De Stijl sich von 1917 bis 1931 doch stark veränderten. Ein belanglos wirkender Streit mit van Doesburg über den Einsatz der Diagonalen und der zunehmend stärkere Einfluss der Architekten innerhalb De Stijls führten zum Bruch Mondrians mit der Gruppierung.<sup>107</sup>

## F. Neo-Plastizismus

Um den endgültigen Schritt nachzuvollziehen, den Piet Mondrian ging, um zu der von ihm beabsichtigten neoplastischen Darstellungsweise zu gelangen, bietet sich die sukzessive Hinführung zum Gestaltungsideal über ihre einzelnen Bildelemente an. Mondrians Ausarbeitung der malerischen Prinzipien zu Linie, Fläche, Farbe und Komposition war entscheidend für seinen charakteristischen und viel zitierten Stil aus schwarzen Linien und primärfarbigem Flächen. Im selben Jahr verfasste er auf französisch, um seine in den Niederlanden bereits verbreiteten Ideen auch unter Franzosen bekannter zu machen,<sup>108</sup> die auf eigene Kosten publizierte Schrift *Le Néoplasticisme*, welche den für Yves Saint Laurents Mondrian-Kleider vorbildhaften Werken des Niederländers ihren Namen gab. Mondrian selbst hat zwar nie eine direkte Beziehung zwischen

---

<sup>104</sup> Jaffé, 1967, S. 21.

<sup>105</sup> Jaffé, 1967, S. 19f.

<sup>106</sup> Wismer, 1985, S. 29.

<sup>107</sup> Wismer, 1985, S. 29f.

<sup>108</sup> Seuphor, 1957, S. 158.

diesen 1921 veröffentlichten Theorien und seinen neoplastischen Gemälden bestätigt, die inhaltliche Übereinstimmung verpasste den Arbeiten aus dieser Schaffensperiode seines Œuvres jedoch die Bezeichnung „Neo-Plastizismus“.<sup>109</sup>

### F.1 Neoplastische Gesetze und Absichten

Welche Absichten verfolgte der Niederländer mit der neoplastischen Malweise? Seine *Weltanschauung und Theorien* (Kapitel II.B.) geben Aufschluss über das gestalterische Ziel Mondrians: Indem sich der Neo-Plastizismus von der Darstellung realer Objekte löst, ist das Erreichen von universeller Harmonie möglich, da das subjektive Element der Erfahrung eines abgebildeten Gegenstandes durch Künstler und Rezipient ausgeschlossen wird.<sup>110</sup> Mondrians Ziel war es vielmehr eine spirituelle als eine materielle Realität in seinen Bildern darzustellen. Seine neoplastischen Bilder und die darin durch rechteckige Flächen gebildeten Konstrukte stehen auch für ein universelles Bewusstsein von Raum.<sup>111</sup> Hierzu bedarf es auch des Wissens, dass die Kunst nach Mondrians Ansicht es vermag Raum und Form zu bestimmen. Die Gleichwertigkeit dieser Faktoren in einem Bild darzustellen sah er als Herausforderung an, da die Form ursprünglich begrenzter Raum ist. Beide Elemente gleichzeitig durch eine Komposition für den Rezipienten erfahrbar zu machen hieß für Mondrian, reine Harmonie in einem Gemälde auszudrücken.<sup>112</sup>

Auch galt für den Niederländer das Erreichen von subjektiv wahrnehmbarer Schönheit als ideales Höchstmaß von Harmonie. Ein reines Maßverhältnis von Linie zu Farbe, der eigentlich gegensätzlichen Bildmittel, welche im Neo-Plastizismus gleichwertig anzusehen und zu nutzen sind, war für Mondrians Malerei somit zielgebend. Für ihn war die Linie Repräsentant der Innerlichkeit und die Farbe als Fläche Verbildlichung von Äußerlichkeit sowohl des Bildträgers, als auch des menschlichen Lebens.<sup>113</sup> Vereinfacht ausgedrückt beschreibt Innerlichkeit dabei den im Menschen stets reifenden und sich weiterbildenden Geist, während das subjektive Empfinden als Äußerlichkeit gilt.<sup>114</sup> Diesen Zustand und die daraus resultierende Zuordnung der Bildmittel muss man als von Mondrian definiert ansehen, um die daraus gefolgte Entwicklung seines Neo-Plastizismus nachvollziehen zu können.

---

<sup>109</sup> Prange, 2006, S. 76.

<sup>110</sup> Janssen, Hans: „Aus Erfahrung lernen“, in: Piet Mondrian. 1872 - 1944. Ausstellungskatalog: Gemeentemuseum, Den Haag, 18. Dezember 1994 - 30. April 1995/National Gallery of Art, Washington, D.C., 11. Juni - 4. September 1995/The Museum of Modern Art, New York, 1. Oktober 1995 - 23. Januar 1996, S. 384.

<sup>111</sup> Messer, Thomas M.: „Preface“, in: Piet Mondrian. Centennial Exhibition. Ausstellungskatalog: The Salomon R. Guggenheim Museum, New York, 1971, S. 13.

<sup>112</sup> Prange, 2006, S. 173.

<sup>113</sup> Mondrian, „Die Neue Gestaltung in der Malerei“, 1967, S. 67.

<sup>114</sup> Mondrian, „Die Neue Gestaltung in der Malerei“, 1967, S. 69.

Der Neo-Plastizismus sollte diese Innerlichkeit und Äußerlichkeit also vereinen. Das heißt, sie sollten gleichbedeutend auf einem Bildträger dargestellt werden. Dies hätte die von Mondrian beabsichtigte und in seinen Schriften oft erwähnte Harmonie zur Folge und würde die Kunst, derer jahrhundertalter, jeglichem, zu jedem Zeitpunkt in der Kunstgeschichte neu geschaffenen Werk durch das Naturell der Geistesentwicklung des Menschen einverleibten, vorausgehenden Prinzipien sich der Neo-Plastizismus zu Eigen macht, um eine neue Theorie als Gegenentwurf seiner stilistischen Vorfahren zu begründen, im realen Leben des Menschen aufgehen lassen und nicht nur das Leben des Menschen darstellen.<sup>115</sup>

Das Erreichen dieser subjektiven Schönheit, zusammengefasst im Mondrianschen Konzept von Harmonie, war für den Neoplastizisten nur durch die Verwendung der minimalen Bildmittel möglich, da nur diese eine reine Ausgangsposition für das Empfinden des Rezipienten garantieren.<sup>116</sup>

Um dies zu erreichen, sollten Mondrian seine 1917 erstmals verfassten neoplastischen Prinzipien einen Rahmen geben, welche er in „De Stijl“ veröffentlichte und daraufhin durch bildnerische Umsetzung zu verfolgen begann. Er hielt 1920, nach drei Jahren des Experimentieren, fünf zu beachtende neoplastische Gesetze fest, welche das reine bildnerische Mittel und dessen Gebrauch bestimmen.<sup>117</sup>

In der Malerei war die Fläche, beziehungsweise das rechteckige Prisma, sowohl in den Primärfarben, als auch in den Nichtfarben, für Mondrian das einzige zu benutzende bildnerische Mittel. Als Nichtfarben gelten Schwarz, Weiß und Grau. In der Architektur entspricht der leere Raum einer Nichtfarbe, während Material von Mondrian als Farbe angesehen wurde.<sup>118</sup>

Harmonie, also Gleichgewicht der bildnerischen Mittel und somit zwischen Innerlichkeit und Äußerlichkeit, zwischen Geist und Empfinden des Rezipienten, war für Mondrian gegeben wenn die sich in Dimension und Farbe unterscheidenden bildnerischen Mittel innerhalb eines Werkes gleichwertig eingesetzt werden. Dafür war für den Neoplastizisten im Allgemeinen eine große Oberfläche in Nichtfarben nötig, oder eben leerer Raum, welche in Beziehung zu eher kleinen, farbigen Oberflächen, beziehungsweise Materialien stehen.<sup>119</sup>

---

<sup>115</sup> Mondrian, „Die Neue Gestaltung in der Malerei“, 1967, S. 69.

<sup>116</sup> Mondrian, „Die Neue Gestaltung in der Malerei“, 1967, S. 67.

<sup>117</sup> Seuphor, 1957, S. 166.

<sup>118</sup> Ebd.

<sup>119</sup> Mondrian, Piet: „Das bildnerische Mittel“, in: Jaffé, Hans L.C.: Mondrian und De Stijl. Köln, 1967, S. 224.

Die somit gegebene dualistische Gegensätzlichkeit der bildnerischen Mittel ist für den Neo-Plastizismus auch in der Komposition erforderlich.<sup>120</sup>

Das Gleichgewicht der bildnerischen Mittel wird durch Positionsbeziehungen zueinander erzielt und kommt durch die geraden, orthogonal zueinander angeordnete Linien als Grenzen des bildnerischen Mittels zum Ausdruck.<sup>121</sup>

Das erzielte Gleichgewicht neutralisiert die bildnerischen Mittel und entledigt sie ihrer materiellen Bedeutung, indem sie in eben diesen proportionalen Beziehungen zueinander stehen.<sup>122</sup>

1926 fügte Mondrian noch ein sechstes Prinzip zu seinen Thesen des Neo-Plastizismus hinzu. Er setzte fest, dass jegliche Symmetrie ausgeschlossen sei.<sup>123</sup> Das Beharren auf Asymmetrie geht zurück auf Mondrians Glaube an die Notwendigkeit, in seinen Bildern Gleichgewicht zwischen Gegensätzen erlangen zu müssen.<sup>124</sup>

Selbst in seinen, was Gestaltungsmöglichkeiten betrifft, eng definiert zu scheinenden Prinzipien des Neo-Plastizismus sah Mondrian anfangs noch zu viel Variationsmöglichkeiten bezüglich Helligkeit der Primärfarben und Breite der Linien. Zwar verfasste er seine fünf Prinzipien nicht neu, fand durch sukzessive Weiterentwicklung seines Malstils jedoch zu Gewohnheiten wie dem Verzicht der Nebeneinanderstellung von farbigen Flächen, dem Hang zur Platzierung farbiger Flächen am Bildrand, Trennung farbiger Flächen durch Flächen in Nichtfarben, Festlegung von Schwarz als Linienfarbe, Nutzung gesättigter Primärfarben ohne Aufhellung und einer Verringerung der Anzahl von Rechtecken innerhalb einer Komposition.<sup>125</sup> Die Richtlinien für den Neo-Plastizismus sah Mondrian als so endgültig an, dass er glaubte, alle Künstler, die auf ihn folgen, könnten diesem System nur noch ihren eigenen Stil verleihen, es jedoch nicht mehr abändern.<sup>126</sup>

## F.2 Linie, Fläche und Farbe

Die genaue Festlegung seiner neoplastischen Grundsätze erreichte der Niederländer durch eine sukzessive Evolution seiner Nutzung von Linie, Fläche, Farbe und Komposition in neoplastischen Bildern.

---

<sup>120</sup> Mondrian, Piet: „Das bildnerische Mittel“, in: Jaffé, Hans L.C.: Mondrian und De Stijl. Köln, 1967, S. 224.

<sup>121</sup> Ebd.

<sup>122</sup> Ebd.

<sup>123</sup> Seuphor, 1957, S. 166f.

<sup>124</sup> Henkels, „Catalogue. Introduction.“, 1987, S. 40.

<sup>125</sup> Bois, 1995, S. 326.

<sup>126</sup> Henkels, „Mondrian in his Studio“, 1987, S. 180.

Um die endgültige, ideale Verwendung der Linie innerhalb eines neoplastischen Gemäldes zu finden, durchlief sie in Mondrians Schaffen mehrere Stadien. Zum Verständnis der fortwährenden Abänderung der Liniengestalt als Bildelemente in seinen Werken muss sich in Erinnerung gerufen werden, dass Mondrians neoplastische Prinzipien auf philosophischen Schriften basieren, die ihn beeinflussten. Dazu gehört neben oben (Kapitel II.B.) erwähntem Spinoza und Texten zur Theosophie auch das *Essai sur les signes inconditionnels dans l'art* von Humbert de Superville. Möglicherweise beruht darauf Mondrians Verständnis von der Horizontalen und Vertikalen als am meisten reduzierte und am wenigsten individualisierte, lineare Bildmittel, da Humbert de Superville in seinem Essay erklärt, dass der vertikal auf der Erde stehende Mensch sich stets im größtmöglichen linearen Kontrast zum Horizont befindet.<sup>127</sup> Die Gegensätzlichkeit von Vertikaler und Horizontaler in Einklang zu bringen sollte daher zentral für Mondrians Schaffen werden.

Ihren in der Kunst eigentlich innehabenden Konturcharakter verloren die schwarzen Linien in Mondrians neoplastischen Bildern mit der von ihm vorgenommenen Verbreiterung.<sup>128</sup> Weiterführend gibt die Linie dem für den Neo-Plastizismus elementaren Bildmittel der Fläche ihre Form. Mondrian erklärte dies wie folgt: „Ein großer Fehler ist der Glaube, dass der Neo-Plastizismus rechteckige, wie Pflastersteine nebeneinander gesetzte Flächen baut. Die rechteckigen Flächen sind vielmehr als das Ergebnis einer Vielzahl gerader, einander rechtwinklig entgegenwirkender Linien zu sehen.“<sup>129</sup>

Um wie von ihm beabsichtigt gegenstandslos zu malen, müsse laut Mondrian die Farbe auch auf die Fläche an sich reduziert werden, sonst evoziert sie bereits die Form eines Objekts. Hierzu hat Mondrian sie zur rechteckigen Fläche eingegrenzt, welche sie als Einheit erscheinen lässt.<sup>130</sup> Die Beziehung der Farbflächen zueinander fungiert im Neo-Plastizismus als Mittel zur Darstellung des Raumes. Perspektivische Scheinformen, wie in „gewöhnlicher“ Malerei, werden von Mondrian ausgeschlossen. Die Notwendigkeit des rechten Winkels erklärt Mondrian mit der erforderlichen Begrenzung der Farbe, ohne jedoch, wie es andere Formen hervorrufen würden, diese abzuschließen.<sup>131</sup>

Über Mondrians Gedankengang zur farblichen Beschränkung auf die Primärfarben und Nichtfarben gibt es lediglich Ansätze. Die zwei Ideen aus Goethes Schrift *Zur Farbenlehre*, dass sich alle Farben aus Kombinationen der Primärfarben ergeben können und die auf Aristoteles

---

<sup>127</sup> Henkels, „Mondrian in his Studio“, 1987, S. 172f.

<sup>128</sup> Weyergraf, 1979, S. 29.

<sup>129</sup> Prange, 2006, S. 171.

<sup>130</sup> Mondrian, „Die Neue Gestaltung in der Malerei“, 1967, S. 48.

<sup>131</sup> Mondrian, „Die Neue Gestaltung in der Malerei“, 1967, S. 51f.

zurückgehende These, dass die gesamte Farbenwelt auf dem Gegensatz von Hell zu Dunkel beruht, können Hinweise auf Mondrians Nutzung von Farbe sein. Dies beruht auch auf seinen Besuchen von Vorlesungen Rudolph Steiners in Amsterdam, welcher Verleger Goethes Werk *Zur Farbenlehre* war.<sup>132</sup> Weitere Anhaltspunkte könnten frühe Werke des Künstlers liefern. Denn bevor Mondrian sich dem Kubismus anschloss, nutzte er die Farbe Blau als Darstellung der Nacht und Gelb für das Tageslicht.<sup>133</sup> Diese Übertragung von Bedeutung auf die Farbe entstammt noch dem niederländischen Symbolismus.<sup>134</sup>

Möglicherweise bezog sich Mondrian mit den Primärfarben auch auf echte Farben der Welt, wobei Blau für den Himmel und Rot, sowie Gelb für Farben der Stadt stehen sollten.<sup>135</sup> Als definitiv gilt, dass er die Farbe ihrer Bestimmtheit zurückführen wollte. Um reine Harmonie in einem Bild zu erreichen, darf keine objektivierte Farbe aus der Natur verwendet werden, sondern die Primärfarben in ihrer reinsten Form. Um wiederum die Harmonie dieser zu erreichen, versuchte Mondrian ideale Beziehungsverhältnisse zwischen den Farbflächen in seinen Bildern herzustellen. Nur so sei die Farbe als Bildmittel beherrscht und könne das Gleichgewicht von Geist und Gefühl im Menschen wiedergeben, also Harmonie darstellen.<sup>136</sup>

Des Weiteren galt für Mondrian die Nichtfarbe als Repräsentant des Raumes. Farbe hingegen vertrat in seinen Bildern den das Licht brechenden Körper im Sinne von physisch undefinierter Materie.<sup>137</sup> Malte er anfangs die nicht-farbigen Flächen seiner neoplastischen Bilder auch hellgrau, so gestaltete er sie ab dem Jahr 1925 einheitlich weiß.<sup>138</sup>

Die Reduktion der Bildmittel könnte sich für Mondrian auch ganz simpel ergeben haben. Die Diagonale schloss er aus, da sie ein Hybrid aus Vertikale und Horizontale ist, so wie Grün aus den Farbtönen Gelb und Blau besteht. Der Ausschluss jeglicher runder Elemente erfolgte, da sie alle Richtungen als Vielfache haben, äquivalent zu der Farbe Braun, welche aus unbestimmt vielen Farben besteht.<sup>139</sup>

---

<sup>132</sup> Bois, 1995, S. 320.

<sup>133</sup> Welsh, 1971, S. 44.

<sup>134</sup> Welsh, 1971, S. 47.

<sup>135</sup> Deicher, 1995, S. 186.

<sup>136</sup> Mondrian, „Die Neue Gestaltung in der Malerei“, 1967, S. 48f.

<sup>137</sup> Prange, 2006, S. 89.

<sup>138</sup> Seuphor, 1957, S. 154.

<sup>139</sup> Schmidt, Georg: „Piet Mondrian - heute“, in: Seuphor, Michel: Piet Mondrian. Leben und Werk. Köln, 1957, S. 9.

### F.3 Kompositorischer Entwicklungsgang

Diese ausgearbeiteten, reduzierten Bildmittel versuchte Mondrian im Zeitraum von 1920 bis 1932 in Kompositionen unterzubringen. Das bedeutet, er änderte sie jeweils so weit ab, bis er sie innerhalb eines Bildes für harmonisch zueinander passend empfand.

Die frühen Bilder aus der neoplastischen Phase können ideell noch mit einem sehr kleinteiligen Raster durchzogen werden. Das zuvor von Mondrian verwendete Rastersystem käme zum Vorschein, würde man alle im Bild vorhandenen Linien über die gesamte Bildfläche durchziehen. Der Niederländer wollte das Rastersystem allerdings bewusst unscheinbar halten. Dies benötigte Mondrian anfangs allerdings noch als kompositorisches Hilfsmittel, um die mechanisch-geometrische Flächengliederung seiner Bilder zu überwinden.<sup>140</sup> Kamen beispielsweise einzelne Schnittpunkte lediglich zweier abgebildeter Linien in seinen neoplastischen Gemälden vor, so durften diese keinesfalls mittig sein. Damit verhinderte Mondrian den Eindruck eines Gitterwerks welches die Linien eben nicht darstellen sollten.<sup>141</sup>

Mondrian versuchte das Bildzentrum im Neo-Plastizismus auszuschalten. Eine reine Verlagerung des Zentrums weg von dem Mittelpunkt eines Bildes reichte dabei nicht aus. Eher sollten die restlichen Bildelemente für ein Gleichgewicht innerhalb der Komposition sorgen, sodass der Rezipient kein Bildzentrum mehr ausmachen könne.<sup>142</sup> Die Veränderungen von Proportionen und Gleichgewicht in seinen neoplastischen Bildern nahm Mondrian durch die Positionierung der Linien und Farben vor. Die Teilfläche eines Bildes in dem die Farbe Rot platziert ist wiegt schwerer als eine Fläche mit dem leichten Blau. Gelb gilt als leichter als Rot und schwerer als Blau. Grau nutzte Mondrian anfangs als mittelschweres Gewicht zwischen Weiß und Schwarz. Mehr als optisch-sinnliche Werte, waren Proportion und Gleichgewicht für Mondrian allerdings von geistig ethischer Bedeutung.<sup>143</sup>

Den entscheidenden Schritt hin zum Neo-Plastizismus ging Piet Mondrian wohl 1920 von der *Composition A* (Abb. 15) zur *Komposition mit Gelb, Rot, Schwarz, Blau und Grau* (Abb. 16). Die *Composition B* (Abb. 17) aus dem selben Jahr wiederum zeigt lediglich eine Weiterentwicklung des Rastersystems aus der *Komposition mit Gitterwerk I* (Abb. 13). Die zentral angeordneten vertikalen Farbflächen bilden förmlich eine Mittelachse für die Bildkomposition. Es besteht noch eine gewisse Grundordnung innerhalb des Bildes, welche auch

---

<sup>140</sup> Weyergraf, 1979, S. 25.

<sup>141</sup> Bois, 1995, S. 359.

<sup>142</sup> Bois, 1995, S. 325.

<sup>143</sup> Schmidt, 1957, S. 10.

durch die Farbgebung unterstützt wird, die wiederum eine gewisse Zweischichtigkeit evoziert. Die doppelte Anwendung von Gelb etwa und das helle Rot stehen zu sehr im Kontrast zu den schwarzen Flächen. Gepaart mit den unterschiedlich hellen grauen Feldern ergibt sich keine reine Farbigkeit innerhalb der Komposition. Die darauf folgende *Composition A* (Abb. 15) war der erste Schritt hin zur Asymmetrie, da hier die Mittelachse aus *Composition B* durch die optische Verlagerung des Schwerpunkts auf die linke Seite des Bildes durchbrochen wurde. Dies erreichte Mondrian durch eine gesteigerte, irreguläre Flächenkomposition. Noch sind in *Composition A* allerdings die durchlaufenden Linien aus dem ursprünglichen, starren Rastersystem zu sehen, nämlich die Waagerechte in der oberen Bildhälfte und zwei Senkrechte im rechten Bildteil. Nun beschränkte Mondrian sich auch erstmals auf die Primärfarben, Schwarz, Grau und Weiß. Erstmals nahm er keine Abstufung eines Farbtons innerhalb eines Bildes vor. Diese starken Kontraste ermöglichten fortan eine leicht nachzuvollziehende Assoziation mit Raum und Licht. Diese irreguläre Rasterkomposition und die Beschränkung auf den Gebrauch der Primär- und Nichtfarben definiert das neoplastische Werk Mondrians. Hierdurch erreichte er die Wiedereinführung der Gestalt in das Bild. Ein aufgelöstes Raster individualisiert die einzelnen Rechtecke und die von Mondrian angewendete Farbgebung gleicht einer Rückbesinnung auf die Beziehung zwischen Figur und Grund, beziehungsweise Licht und Schatten.<sup>144</sup>

Die Verteilung der Farbflächen rhythmisiert die *Composition A* und es wird durch die verschiedenen kontrastreichen Farben quasi eine Leseweise des Bildes vorgegeben, bestimmt durch das zentral positionierte weiße Paar von Flächen und den jeweils drei Mal vorkommenden Primärfarben. Noch dient Mondrian die graue Linie als Mediator zwischen Linie und Fläche, da er sie quasi als gestalterischen Mittelwert innerhalb der Kontraste von Weiß zu Schwarz und farbiger Fläche zu nichtfarbigen Linien und Flächen nutzte.<sup>145</sup>

Das Verhältnis von Proportion und Gleichgewicht stand im Mittelpunkt seiner kompositorischen Überlegungen. Diese versuchte er fortan durch ständiges Verschieben der horizontalen und vertikalen Linien zu erreichen. Die Breite dieser schwarzen Stäbe, wie Mondrian sie auch nannte, sollte breiter als die von lediglich Flächen begrenzenden Linien sein, allerdings schmaler als eigenwichtige Flächen.<sup>146</sup>

---

<sup>144</sup> Prange, 2006, S. 77ff.

<sup>145</sup> Prange, 2006, S. 81.

<sup>146</sup> Schmidt, 1957, S. 9.



Um seine eigenen Kompositionen besser zu verstehen, fertigte Mondrian auch Bilder im Rautenformat an, wie etwa die *Lozenge Composition with Yellow, Black, Blue, Red and Grey* (Abb. 18) von 1921. Diese destruieren durch ihre Hängung auf Spitz die „Bodenlinie“, welche jedem Bild seine eigentliche anthropomorphe Gestalthaftigkeit verleiht. Dies stört den Objektcharakter des Bildes und hilft dem Bildinhalt zur Vergegenständlichung, da der erwartete Bildinhalt durch den diagonalen Schnitt des Bildträgers unterbrochen wird.<sup>147</sup> Die rautenförmig zu hängenden neoplastischen Bilder Mondrians eröffneten ihm die Möglichkeit, die Dimensionen sowohl der vom Bildrand schräg abgeschnittenen Farb- und Nicht-Farbflächen, als auch der schwarzen Linien, der Vorstellung des Rezipienten zu überlassen. Die Linien und Flächen könnten rein imaginativ vom Bildträger bis hin zur nächsten den Raum begrenzenden Wand, dem Boden oder der Decke gedacht werden.<sup>148</sup> Eine Bestätigung Mondrians hinsichtlich dieser Theorie ist zwar nicht gegeben, jedoch zielen seine rautenförmigen neoplastischen Bilder auf seine Denkweise ab, dass das Bild nur eine verkleinerte Version der gesamten neoplastisch zu gestaltenden Wand im Kontext des Raumes ist, welcher wiederum im Gebäude aufgeht, dieser in der Straße, jene folglich in der Stadt und schlussendlich wäre die aus einem neoplastischen Bild ausgegangene Harmonie auf das gesamten Leben der Gesellschaft zu übertragen.

Bis auf jene Rautenbilder verfügen Mondrian neoplastische Werke bis 1923 stets über Linien, welche nicht ganz bis zum Bildrand durchgezogen sind. Nach 1923 gibt es in seinem Œuvre nur noch wenige Ausnahmen, in denen dies der Fall ist. Meist zog er ab dato die Linien bis zum Rand des Bildträgers. Anfangs wollte er so die autonome Funktionalität der Linie als Bildmittel innerhalb einer Komposition ausdrücken, ehe er durch die Rautenbilder erkannte, dass die durchgezogenen Linien auch auf den üblich gehängten Bildträgern als frei bewegliche Bildformen erkannt werden können.<sup>149</sup>

Mondrians theosophisch geprägter Glaube, dass die menschliche Schöpfungskraft gleichwertig mit der göttlichen sei, widerspricht jeglichen Theorien, die behaupten, seine neoplastischen Werke wären mathematisch berechnet. Auch seine während seiner New Yorker Zeit enge und langjährige Freundin Charmion von Wiegand, mit welcher er im regen Austausch

---

<sup>147</sup> Prange, 2006, S. 102.

<sup>148</sup> Bill, Max: „„Composition I with Blue and Yellow“, 1925, by Piet Mondrian“, in: Piet Mondrian. Centennial Exhibition. Ausstellungskatalog: The Salomon R. Guggenheim Museum, New York, 1971, S. 75f.

<sup>149</sup> Prange, 2006, S. 102ff.

über Kunst und Philosophie stand, bestätigte dies in einem Interview 1971. Mondrian arbeitete intuitiv und gestaltete die Kompositionen seiner Bilder nach Augenmaß.<sup>150</sup>

Seine erste fruchtbare neoplastische Phase erlebte Mondrian demnach von 1920 bis 1923. Die Gemälde aus dieser Zeit können als Gruppe verstanden werden. Es folgte eine zweijährige, als sein Schaffen zäsend anzusehende Pause nach der er zwei neue Bildtypen des Neoplastizismus entwickelt hatte. Kompositorisch waren diese Phasen einerseits von sich im zentralen Bildbereich schneidenden Linien geprägt, andererseits durch um ein großes weißes Quadrat angeordnete Bildelemente.<sup>151</sup>

#### F.4 Ikonoklastischer Status

Den ikonoklastischen Status seiner neoplastischen Bilder erreichte Piet Mondrian durch die Einführung der schwarzen Linie. Erstmals vollzog er diese Neuerung in der *Komposition mit Gelb, Rot, Schwarz, Blau und Grau* (Abb. 16). Die Linie selbst wird somit zu einem autonomen Bildmittel vergegenständlicht und ihr kompositorischer Wert wird dem der Flächen gleichgesetzt. Auch bleibt nun erstmals ihre Farbgebung innerhalb eines Bildes gleich. Zuvor variierte Mondrian die Helligkeit der Linien innerhalb eines Werkes, um unterschiedliche Tiefenwirkungen hervorrufen zu können.<sup>152</sup>

Eine weitere Innovation zu vorherigen Werken ist die Vermeidung farbiger Flächen in direkter Nachbarschaft innerhalb der *Komposition mit Gelb, Rot, Schwarz, Blau und Grau*. Dies und die starke Kontrastierung zwischen den schwarzen Linien und den weißen und farbigen Flächen führt zu einer Wahrnehmung der Linie als autonomes Bildmittel in der Komposition. Sie trennt nicht mehr nur die Flächen voneinander ab, sondern hat eine eigene kompositorische Funktion inne. Bekräftigt hat Mondrian dies durch das Enden der Linien vor dem Bildrand. Er zeigt somit die Bildfläche als Quelle der Komposition und vermeidet eine bloße Unterteilung des Bildträgers durch die orthogonalen Linien, falls diese mit dem Bildrand schließen würden.<sup>153</sup>

Mondrian hat die uralte Idee des *disegno* somit durch die Entgegensetzung und Autonomisierung von Linie und Fläche auf dem Bildträger überwunden. Die bisherige Doppelfunktion der Linie, den Raum als Volumen und Leere zu definieren und die Fläche in ihrer Ganzheit zu bestätigen, wurde von Mondrian durchbrochen. Ursprünglich war der Farbe in der Kunst die Bedeutung zugeschrieben gewesen, durch differenzierende Helligkeitswerte den

---

<sup>150</sup> Rowell, Margit: „Interview with Charmion von Wiegand, June 20, 1971“, in: Piet Mondrian. Centennial Exhibition. Ausstellungskatalog: The Salomon R. Guggenheim Museum, New York, 1971, S. 79.

<sup>151</sup> Bois, 1995, S. 347.

<sup>152</sup> Prange, 2006, S. 82.

<sup>153</sup> Prange, 2006, S. 83.

Raum zu beschreiben.<sup>154</sup> Doch Mondrian gab mit der *Komposition mit Gelb, Rot, Schwarz, Blau und Grau* beiden Bildelementen die selbe Bedeutung und untergrub somit das Prinzip des *disegno*, welches bis in die impressionistische und postimpressionistische Malerei Anwendung fand.<sup>155</sup>

Diese Entdifferenzierung von Linie und Fläche verursacht die materielle Präsenz des Bildes selbst gegenüber der vorhergehenden Symbolhaftigkeit des Abgebildeten. In *Komposition mit Gelb, Rot, Schwarz, Blau und Grau* wird deutlich, dass Mondrian die Konturlinie ihrer Identität entledigt hat.<sup>156</sup> Sie ist nun vergegenständlicht und funktioniert als eigenständiges Bildmittel innerhalb eines Bildes.<sup>157</sup> Der folgende Prozess in Mondrians Œuvre konzentrierte sich auf die Reduktion innerhalb der neoplastischen Gemälde. Die Entgegensetzung von bunten und unbunten Farben, gepaart mit dem Gegensatz von Linie und Fläche, erwirkte die von Mondrian so lang gesuchte Harmonie bei gleichzeitiger Dynamik der Komposition. Seine Werke entzogen sich nun der Beschreibbarkeit und das Erkennen eines weltlichen Objekts galt als ausgeschlossen.<sup>158</sup>

Das Neue und Revolutionäre an Mondrians Neo-Plastizismus war die Suche nach Gleichgewicht in der Asymmetrie. Bis dato war das Gleichgewicht in der Kunst auf eine vertikal symmetrisch ausgerichtete Mittelachse bezogen worden. Der Zwang einer statisch starren Symmetrie ruft eine Unterordnung der Komposition auf. Mitte und Seiten eines Bildes sind so vorherbestimmt. Mondrian gelang es, durch Asymmetrie erreichte Harmonie in einer Komposition<sup>159</sup> salonfähig zu machen und damit das jahrtausendealte Ideal von durch Symmetrie dargestellter Harmonie zu durchbrechen.<sup>160</sup>

Fortan versuchte Piet Mondrian seine gefundenen, auf das wesentliche reduzierten Bildmittel in einer Vielzahl von verschiedenen Kompositionen so zu arrangieren, dass sie unterschiedliche Arten von Dynamik und Harmonie repräsentieren. Entscheidend war dabei die Platzierung der farbigen, als auch der unbunten Flächen auf dem Bildträger, sowie die Lage der schwarzen Linien.<sup>161</sup> Berührt eine Linie ihrer Länge nach den Bildrand oder scheint eine Farbfläche regelrecht aus dem Bildträger zu fallen, so war dies von Mondrian bewusst so ausgeführt worden. Auch die Größe der Farbflächen, die Strukturierung und der Verlauf der

---

<sup>154</sup> Prange, 2006, S. 84f.

<sup>155</sup> Prange, 2006, S. 85f.

<sup>156</sup> Prange, 2006, S. 86f.

<sup>157</sup> Mondrian, „Die Neue Gestaltung in der Malerei“, 1967, S. 41f.

<sup>158</sup> Prange, 2006, S. 86f.

<sup>159</sup> Weyergraf, 1979, S. 21.

<sup>160</sup> Schmidt, 1957, S. 10.

<sup>161</sup> Prange, 2006, S. 93.

Linien waren stets bewusst gewählt.<sup>162</sup> Eine Erklärung der einzelnen Vorgehensweisen, Variationen und ihrer Bedeutungen ist im Rahmen dieser Arbeit nicht angedacht, da sie zum Verständnis der textilen Umsetzung der neoplastischen Bilder durch Yves Saint Laurent und anderer durch Mondrian inspirierter Erzeugnisse, sei es textiler, architektonischer oder anderer gestalterischer Art, nicht benötigt werden.

#### F.5 Der post-neoplastische Mondrian

Zwischen 1925 und 1932 erreichte das neoplastische Schaffen Mondrians seinen Höhepunkt.<sup>163</sup> Sein Grundprinzip behielt er in feinen Varianten und Weiterentwicklungen bis 1932 bei, ehe er mit der Einführung der Doppellinie wiederum einen Bruch in seinem Schaffen vollzog.<sup>164</sup> Das ikonoklastisch gewordene, neoplastische Bildprinzip Mondrians, bezieht sich allerdings auf die Grundprinzipien, welche von 1920 bis 1932 von ihm ausgearbeitet und verbessert wurden.

Die Einführung der Doppellinie war eine, eine höhere Dynamik vermittelnde,<sup>165</sup> Neuerung im Neo-Plastizismus, die er nach einigen Experimenten wieder verwerfen sollte. Jedoch zeigt diese neuerliche Zäsur in seinem Schaffen bereits den Zerfall, beziehungsweise die eigenhändige Zerstörung der erschaffenen Flächen und quasi auch des Neo-Plastizismus selbst. Doppellinien, welche genau so breit sind wie die Zwischenräume die sie erstellen, lassen den Rezipienten im Dunkeln ob der Qualität der weißen Flächen. Sind sie noch Flächen oder sind sie Linien? Es erfolgt ein visuelles Pulsieren der Bildelemente.<sup>166</sup>

Die Verwendung von lediglich drei in den unterschiedlichen Primärfarben eingefärbten Flächen pro Bild behält Mondrian während seiner gesamten neoplastischen Zeit in Paris bei. Erst in New York sollte er von diesem Prinzip abweichen. Grundlagen zur Komposition, seien es sich zentral kreuzende Linien oder ein als zentral geltendes Quadrat in Nicht-Farbe, änderte Mondrian stetig ab.<sup>167</sup>

Piet Mondrian verließ 1938 Paris gen London, um dem näher kommenden Krieg zu entkommen und dann nur zwei Jahre später nach New York zu ziehen, wo er bis zu seinem Tod am 01. Februar 1944 leben und arbeiten sollte. Trotz seines sich verschlechternden

---

<sup>162</sup> Prange, 2006, S. 92f.

<sup>163</sup> Bois, 1995, S. 358.

<sup>164</sup> Prange, 2006, S. 116.

<sup>165</sup> Wijzenbeek, 1968, S. 122.

<sup>166</sup> Bois, 1995, S. 363f.

<sup>167</sup> Bois, 1995, S. 348.

Gesundheitszustandes während seiner Zeit in den USA, sprühte Mondrians Geist und künstlerisches Schaffen vor Vitalität. Die neuen Einflüsse New Yorks brachten den Niederländer dazu, seine zu diesem Zeitpunkt ausgearbeiteten neoplastischen Werke nochmals weiterzuentwickeln. So überarbeitete er auch bereits in Europa fertig gestellte Gemälde. Linien wurden breiter, schmaler, neu angeordnet oder hinzugefügt und als Neuerung seiner New Yorker Zeit ist ganz klar die Verwendung von farbigen Linien in seinen Bildern anzusehen, da diese bis auf eine Ausnahme bis dato stets schwarz waren. Dieser Bruch in seinem Œuvre war auch neuen technischen Möglichkeiten geschuldet. In Europa skizzierte er seine Kompositionen mit Hilfe von langen schwarzen Papierstreifen und farbigen Papier-Rechtecken, in den USA fing er an mit bunten Klebebändern, teils auch aus synthetischen und durchsichtigen Materialien, Skizzen anzufertigen. Dies hat Mondrian wohl dazu ermutigt, farbige Linien in seinen Gemälden zu verwenden, wie etwa in *New York City I* (Abb. 19) von 1942, und in einigen Kompositionen, zum Beispiel in den „Boogie Woogie“ Bildern, auch collagenartig Klebestreifen einzubinden.<sup>168</sup> Allerdings brachte diese neue Art Gemälde zu skizzieren Mondrian dazu, diese auch unzählige Male zu verändern, was zu lediglich drei fertiggestellten Werken in seinen vier New Yorker Jahren führte.<sup>169</sup>

### G. Rezeption und Verbreitung Mondrians Œuvres

Um die These dieser Arbeit beantworten zu können, ob Yves Saint Laurents Mondrian-Kleider von 1965 eine vollständige Verknüpfung von Kunst und Mode erreicht hatten, stellt sich die Frage nach der Rezeption und Verbreitung Mondrians zu seinen Lebzeiten und danach. Wie kam der Couturier Saint Laurent in Kontakt mit den neoplastischen Werken des Niederländers?

Bereits in den 1930er und 1940er Jahren hatte Piet Mondrian sowohl eine Vielzahl an theoretischen Texten zu seiner Kunst veröffentlicht, als auch seine neoplastische Malweise entwickelt. Dies positionierte ihn als Innovator in zahlreichen künstlerischen und medialen Kontexten, wie zum Beispiel Architektur, Musik, Tanz, Literatur und Malerei. Dennoch war sein Schaffen in Frankreich zu dieser Zeit komplett verkannt. Lediglich einige private Sammler waren auf den Künstler aufmerksam geworden.<sup>170</sup> Erste Anerkennung fanden Mondrians neoplastischen Prinzipien 1925, als das noch in Weimar ansässige Bauhaus sie, durch weitere

---

<sup>168</sup> Troy, Nancy J.: „Piet Mondrian’s Last Thoughts“, in: Crow, Thomas E./Painter, Karen: Late Thoughts: Reflections on Artists and Composers at Work. Los Angeles, 2006, S. 16.

<sup>169</sup> Troy, 2006, S. 18.

<sup>170</sup> Troy, 2013, S. 19.

Artikel Mondrians komplettiert, unter dem Titel *Die neue Gestaltung* als deutsche Übersetzung veröffentlichte.<sup>171</sup>

Im Frankreich der 1960er Jahre war Piet Mondrian kaum so bekannt, wie er es nach Yves Saint Laurents Kollektion 1965 werden sollte. Wie im späteren Kapitel zu *Mondrian in der Mode* (siehe VI.B.) aufgezeigt wird, fand in den USA, vor allem in New York, zur selben Zeit eine viel intensivere Rezeption Mondrians Werk statt. Laut der Kunsthistorikerin Nancy Troy war das Schaffen des Niederländers nach seinem Tod 1944 in den USA weitestgehend bekannt. Dies ist auf New York als letzte Wirkstätte Mondrians zurückzuführen und die Überführung all seiner Werke von Europa in die Vereinigten Staaten.<sup>172</sup> So gab es schon 1945 eine Retrospektive Piet Mondrians Werk im Museum of Modern Art in New York, welche ein breites und großes Publikum anzog. Schon ab 1936, und auch in der Folgezeit nach seinem Tod, kauften große amerikanische Museen die Werke des Niederländers. In Frankreich war das Werk Mondrians der Öffentlichkeit hingegen kaum bekannt, da es in öffentlichen Sammlungen noch nicht zu sehen war. Zwar hatte der Künstler mit Unterbrechungen von 1912 bis 1938 in Paris gelebt und gearbeitet, jedoch wurden seine Werke zu dieser Zeit nie in der Stadt oder im restlichen Land ausgestellt. Dies geschah viel eher in den Niederlanden und in England. In Paris lebende Kunstinteressierte hatten jedoch die Möglichkeit den Künstler in seinem Atelier zu besuchen. Lediglich fünf Gemälde wurden einst in der Galerie l'Effort Moderne ausgestellt, da Mondrian ein gutes Verhältnis zu dem damaligen Kurator derer hatte. Diese schloss jedoch 1941, sodass der zu diesem Zeitpunkt fünf Jahre alte und in Algerien lebende Yves Saint Laurent sie keineswegs hätte besucht haben können. Die Kunden Mondrians waren zu seinen Pariser Zeiten keine Franzosen, sondern Holländer und Briten, die die Werke des Künstlers in ihre Heimat überführten.<sup>173</sup>

Die erste in Paris allenthalben beachtete Ausstellung Mondrians Werk fand erst 1969 im Musée de l'Orangerie statt. Also vier Jahre nachdem Yves Saint Laurent die Werke des Niederländers als Inspiration nutzte. Zwischen 1945 und 1965, zwischen dem Ableben Mondrians und der Präsentation der durch ihn inspirierten Saint Laurent Kollektion, gab es in Paris zwar vereinzelte Ausstellungen seiner Werke, allerdings nur in privaten Galerien und es ist nicht überliefert, ob seine neoplastischen Kompositionen schon in allen diesen Ausstellungen zu sehen waren.<sup>174</sup>

---

<sup>171</sup> Seuphor, 1957, S. 163.

<sup>172</sup> Troy, Nancy: „Art“, in: Geczy, Adam/Karaminas, Vicki: *Fashion and Art*. London, 2012, S. 30.

<sup>173</sup> van Reij, Frederique: „Wearing Mondrian - Yves Saint Laurent's Translation from High Art to Haute Couture“, in: *The Rijksmuseum Bulletin*, Vol. 60, Nr. 4. Amsterdam, 2012, S. 353.

<sup>174</sup> van Reij, 2012, S. 354.

## H. Ateliers

Die Frage nach Mondrians Einfluss auf gestalterische Gebiete jenseits der Malerei, hinführend zu seinem Nachleben in der Mode, führt über seine Ateliers. Diese waren von nicht zu verachtender Wichtigkeit für das mögliche Erreichen von Harmonie im Neo-Plastizismus, da dieser, wie oben (*II.B. Weltanschauung und Theorien*) erläutert, auf Spinozas Gedanken zu der das gesamte Leben umfassenden und zu erreichenden Harmonie aufbaut.

Mondrian war sich seiner Rolle als Künstler sehr bewusst und nicht zuletzt durch seine in *De Stijl* veröffentlichten Essays versuchte er seine „ästhetische Philosophie“ zu vermitteln, sondern auch durch sein Handeln und seinen Lebensstil, wie seine den neoplastischen Bildern äquivalent eingerichteten Studios in Paris und New York zeigten.<sup>175</sup> Die ersten Ateliers Piet Mondrians waren noch, wie für einen Künstler üblich, mit dekorativen, als Vorlagen fungierenden Objekten und farbigen Wänden eingerichtet. Doch 1910, kurz nach der Zäsur in seinem Schaffen und dem gedanklichen Ausarbeiten seiner Theorien, vollzog er einen weiteren radikalen Schnitt, indem er die Wände seines Ateliers weiß und den Boden schwarz anstrich. Mondrian war sich des Einflusses des Künstlers Ateliers auf die darin entstehende Kunst sehr bewusst und gestaltete seine Studios absichtlich nicht, wie er selbst sagte, im Stile eines Museums für die alten Künste, da so keine neuen Ideen aufkommen könnten.<sup>176</sup>

Die zwei schon von 1919 bis 1938 in Paris von Mondrian bewohnten, spärlich eingerichteten Studios repräsentierten seine auf die wesentlichen Bildmittel reduzierten neoplastischen Kunstwerke auch architektonisch und raumkonzeptuell. Die Wände waren unterteilt durch die daran hängenden Leinwände, teils bemalt, teils noch unbemalt, und wirkten so wie vergrößerte neoplastische Gemälde selbst. Die Einrichtung seiner Studios spiegelte Mondrians Glaube an die zukünftige, im Alltag aufgegangene Malerei wieder, welche nicht mehr separiert von anderen Künsten ausgeführt werden würde.<sup>177</sup> Doch nicht nur die Farbgebung der Wände war entscheidend für eine neoplastisch eingerichtete Räumlichkeit. Laut Mondrian, und aufmerksamen Besuchern seiner Studios war es auch aufgefallen, ist auch die Positionierung sämtlicher im Raum befindlicher und somit in Beziehung zueinander stehender Gegenstände entscheidend für eine harmonische Räumlichkeit.<sup>178</sup>

---

<sup>175</sup> Henkels, „Mondrian in his Studio“, 1987, S. 165.

<sup>176</sup> Henkels, „Mondrian in his Studio“, 1987, S. 183.

<sup>177</sup> Henkels, „Mondrian in his Studio“, 1987, S. 184f.

<sup>178</sup> Henkels, „Mondrian in his Studio“, 1987, S. 187.

Galt ein Arbeitszyklus Mondrians, in dem er eine Gruppe von Werken in einem bestimmten Stadium des Neo-Plastizismus malerisch ausführte, für ihn als abgeschlossen, so gestaltete er auch sein Atelier um. Die neue Umgebung verhalf ihm in einer Zeit von Reflexion und Ruhe zu neuen Ideen, welche er in intensiven Arbeitszyklen umsetzen sollte, die auf die manchmal über ein Jahr lang andauernden Pausen folgten. Ein Teil der Inspiration für seine Bilder zog Mondrian also auch aus dem Arrangement seiner Studios.<sup>179</sup>

Laut Mondrian werden in einer harmonischen Raumgestaltung all dessen Elemente - Wände, Möbel und Dekoration - zu einer Einheit. Dabei ist die genaue Abstimmung von Form, Farbe und Maße der entsprechenden Elemente für die gestalterische Reinheit und die Erlangung von Harmonie von essenzieller Wichtigkeit. Sie sind alle Mittel zur Gestaltung des Raumes als Gesamtkonzept.<sup>180</sup> Dies setzte er nicht nur in seinen eigenen Ateliers um, sondern gab es in der Theorie an die Architekten De Stijls weiter.

## I. Nachwirken Mondrians in Design und Architektur

Wie die bewusste Einrichtung seiner Ateliers und seine Überlegungen zum Neo-Plastizismus, zur Kunst und zum Leben an sich aufzeigen, beabsichtigte Mondrian eine Ausbreitung des neoplastischen Gestaltungsideals auf alle Bereiche des gesellschaftlichen Lebens. Neben Yves Saint Laurents Kleidern von 1965 gab es durch Mondrian beeinflusste Architektur und inspirierte Produkte, welche nicht nur den Wiedererkennungswert des Neo-Plastizismus im kulturhistorischen Kontext ermöglichten, sondern so das Fortleben seiner neoplastischen Bilder in textiler Form erst ermöglichten.

### I.1 Architektur

Die von Piet Mondrian erdachten Theorien zur Malerei wurden bereits von zur selben Zeit tätigen Architekten aus dem De Stijl Umfeld angesehen, weiterentwickelt und physisch umgesetzt. Dies hat nachwirkend ihre zeitgenössische Umgebung verändert und regelrecht neue Formen und Strukturen in die Stadtbebauung gebracht. Als maßgeblich durch De Stijl und ihre Werke beeinflusste Architekten können Le Corbusier sowie Anhänger des Bauhauses gezählt werden.<sup>181</sup>

---

<sup>179</sup> Henkels, „Mondrian in his Studio“, 1987, S. 188.

<sup>180</sup> Wijsenbeek, 1968, S. 117.

<sup>181</sup> Jaffé, 1967, S. 32.



Piet Mondrian hatte auch selbst Ideen zur Verwirklichung des Neo-Plastizismus in der Architektur. Eine Prognose für die Zukunft der Kunst an sich gab er in einem seiner Essays für „De Stijl“. Die Malerei würde samt dem Bauen, der Bildhauerei und anderen Kunstgewerbe in der Architektur aufgehen. Allen von ihm angesehenen Kunstformen, im Kunstgewerbe eingeschlossen ist auch die Mode, könnten sich im Idealfall zu einem Gesamtkunstwerk verbinden.<sup>182</sup> In diesem Fall wäre die Malerei sogar überflüssig, da sie im Neo-Plastizismus die Theorie zu dessen Umsetzung in der gesamten Umwelt lediglich im kleinsten, veranschaulichbaren Maß vorgibt und eine Denaturalisierung der gesamten Lebensumstände des Menschen, vom Zimmer bis hin zur gesamten Stadt, nach Prinzipien des Neo-Plastizismus zur Folge hätte.<sup>183</sup> Ausgehend war Mondrians Vorstellung des neoplastischen Bildes als Disharmonie evozierendes Element im nicht mehr zeitgemäß gestalteten Raum. Daraufhin folgt der Raum als Anreger zur gestalterischen Neukonzeption des Hauses. Der nächste Schritt wäre eine Straße und abschließend eine ganze Stadt nach Prinzipien, welche im neoplastischen Bild Mondrians ihren Ursprung haben.<sup>184</sup>

Eine Anleitung zur neoplastischen Gestaltung gab Mondrian in etwa mit den Vorstellungen, dass die Gestaltung eines Zimmers sich aus dem Zusammenspiel von Architektur und Malerei, das heißt der farblichen Gestaltung der Wände, ergibt und nicht von den darin platzierten Gegenständen abhängt. Vielmehr müssten sich diese auch der neoplastischen Ästhetik anschließen.<sup>185</sup> In der Malerei war für Mondrian die Fläche, beziehungsweise das rechteckige Prisma in den Primär-, sowie in den Nichtfarben, das bildnerische Mittel. Dies setzte er in der Architektur mit dem leeren Raum als Nichtfarbe und der Masse als Farbe gleich.<sup>186</sup>

Für Mondrian war das Verständnis des eigenen Erzeugnisses als Kunstwerk zentral für die Verwirklichung des Neo-Plastizismus. Auch ein Architekt müsste von seinem Bauwerk als Kunstobjekt ausgehen, um die neoplastische Idee als neue, plastische Umgebung zu realisieren.<sup>187</sup> Dabei war Mondrian bewusst, dass ein einzelnes Gebäude nicht den Neo-Plastizismus und seine Idee tragen könnte, sondern dass hierfür eine Vielzahl von Gebäuden nötig wären, welche im Bezug zueinander stehen müssten, ähnlich wie Farben, Flächen und Linien in seinen neoplastischen Bildern im Bezug zueinander stehen.<sup>188</sup>

---

<sup>182</sup> Mondrian, Piet: „Die Verwirklichung des Neo-Plastizismus in ferner Zukunft und in der heutigen Architektur“, in: Jaffé, Hans L.C.: Mondrian und De Stijl. Köln, 1967, S. 156.

<sup>183</sup> Wismer, 1985, S. 66.

<sup>184</sup> Wismer, 1985, S. 68.

<sup>185</sup> Wismer, 1985, S. 67.

<sup>186</sup> Mondrian, „Das bildnerische Mittel“, 1967, S. 224.

<sup>187</sup> Mondrian, „Die Verwirklichung des Neo-Plastizismus in ferner Zukunft und in der heutigen Architektur“, 1967, S. 159.

<sup>188</sup> Ebd.

Für eine ideale architektonische Umsetzung des Neo-Plastizismus empfahl Mondrian die Besinnung auf eine zweidimensionale Ansicht der Wände als Flächen. Eine dreidimensionale Gestaltung als Ausgangspunkt für Gebäude würde es unmöglich machen neoplastisch zu bauen. Die gedanklich zweidimensional angeordneten und durch ihre Materialität automatisch dreidimensional werdenden Flächen würden in Beziehung stehend wiederum die Qualität eines flächigen Bildes zur Folge haben. Die einzelnen Wände ergäben, auf einem zweidimensionalen Bildträger vereint, ein neoplastisches Gemälde. Der gestaltende Architekt müsse hierzu allerdings über einen geschulten Blick verfügen, welcher die für die Architektur übliche, perspektivische Sicht missachtet. Neoplastische Architektur sei also viel mehr Flächen- als reine Raumgestaltung.<sup>189</sup>

Mondrian war sich dessen bewusst, dass es für eine komplette Umsetzung des neoplastischen Gedankens in der Architektur zunächst neuer baulicher Techniken bedurfte, welche einige zu Beginn des 20. Jahrhunderts noch vorkommenden Probleme für die neoplastische Konstruktionsweise von Gebäuden - wie etwa weitläufige, flache, stützenlose Dächer - lösen würden.<sup>190</sup> Ein Erreichen von neoplastischer Architektur hielt Mondrian erst in einer fernen Zukunft für möglich. Jedoch würde er eine Korrektur gegebener Baustrukturen akzeptieren, sofern Raum und Geld für Neubauten nicht vorhanden wären.<sup>191</sup>

Der Künstler selbst glaubte trotz jeglicher Einflüsse die er auf Architekten ausübte, dass er selbst der einzige Künstler war, welcher eine architektonische Umsetzung des Neo-Plastizismus vollbringen könnte. Jedoch gibt es bis auf die Entwürfe für den *Salon de Madame B..., à Dresden* (Abb. 20) keine erhaltenen Zeugnisse architektonischer Arbeiten Mondrians.<sup>192</sup> 1970 wurde der von Mondrian für die deutsche Kunstsammlerin und -mäzenin Ida Bienert entworfene *Salon de Madame B..., à Dresden* (Abb. 21) von der Pace Gallery New York, im Rahmen einer Ausstellung über des Künstlers unvollendete Werke, maßstabsgetreu realisiert. Anhand von Skizzen, inklusive Annotationen zur genauen Farbgebung für jedes einzelne Viereck der Wanddekoration, entstand so eine sechs Wände umfassende Mondrian-Umgebung aus farbigen Kunststoffplatten, inklusive Tagesbett und Einbauschränk, nach Vorstellungen des Künstlers.<sup>193</sup> Mondrians Theorie bezüglich des *Salon de Madame B..., à Dresden* (Abb. 21) war,

---

<sup>189</sup> Mondrian, „Die Verwirklichung des Neo-Plastizismus in ferner Zukunft und in der heutigen Architektur“, 1967, S. 161.

<sup>190</sup> Mondrian, „Die Verwirklichung des Neo-Plastizismus in ferner Zukunft und in der heutigen Architektur“, 1967, S. 162.

<sup>191</sup> Bois, 1995, S. 354.

<sup>192</sup> Henkels, „Mondrian in his Studio“, 1987, S. 187.

<sup>193</sup> Troy, 2013, S. 87.

dass es keine einfache Konstruktion von vier Wänden mit Aussparungen für Fenster und Türen sein sollte, sondern eine Konstruktion aus Farbfeldern und Nichtfarben, welche, mit Haushaltsobjekten vereinheitlicht, als ganzteilige Komposition funktioniert.<sup>194</sup>

## I.2 Möbel

Von äußerster Wichtigkeit war für Mondrian das Ineinanderaufgehen von Architektur und Einrichtung. Möbel, Wände und Räume stehen in Beziehung zueinander und können jeweils nur als neoplastisch gestaltet gelten, wenn sie in Farbigkeit und Gestalt aufeinander abgestimmt sind. Piet Mondrian hatte auch die allmähliche Qualität von Möbelstücken erkannt, durch ihre Gestaltung selbst schön zu sein und so den Bedarf von dekorativen Elementen in ihrem Entwurf und in einem Raum mit ihnen als Einrichtung erübrigten. Für ihn war dies bereits Mitte der 1920er Jahre ein Anzeichen von in den Alltag übergehender Kunst, ein Auflösen der Kunst in Gebrauchsgegenständen, beziehungsweise der Kunst als allgegenwärtigen Begleiter im Leben des Menschen.<sup>195</sup>

Die Yale University Art Gallery in New Haven, Connecticut, USA hat 1979 eine von Nancy J. Troy kuratierte Ausstellung unter anderen auch Piet Mondrian gewidmet. In dieser sah man zum ersten Mal drei Möbelstücke, die aus des Künstlers Erben Harry Holtzmans privatem Archiv stammten. Diese hatte Mondrian für sein Apartment in New York angefertigt. Sie hatten die Bezeichnung *Work Table* (Abb. 22), *Desk* (Abb. 23) und *Stool* (Abb. 24). Frühe Namen dieser Möbelstücke beinhalteten noch künstlerischen Bezug, da sie als „Table Sculptures“ und „Bench Sculpture“ bezeichnet und somit als Skulpturen angesehen wurden. Es waren einfache Objekte aus Mondrians Appartement, welche einzig aufgrund seines Ansehens zunächst direkt als Kunstobjekte akzeptiert wurden. Erst durch Augenzeugenberichte und dem Abgleichen mit Fotografien aus dem Atelier des Künstlers, welches 1993 für eine Ausstellung rekonstruiert wurde, legte man sich darauf fest, dass es sich um drei in Benutzung befunden habende Möbelstücke und keine als Kunst produzierten Objekte handelt.<sup>196</sup> 2004, als das Auktionshaus Christie's zwei der Mondrian Möbelstücke, welche im Auftrag Holtzmans Sohnes versteigert werden sollten, verlor und der Geschädigte gerichtlich Kompensation einforderte, wurden die von Mondrian zu Möbelstücken umfunktionierten Obstkisten in der Anklageschrift wieder als künstlerisch wertvolle und bereits in Museen ausstellte Skulpturen bezeichnet.<sup>197</sup> Diese

---

<sup>194</sup> Troy, 2013, S. 90.

<sup>195</sup> Mondrian, „Die Verwirklichung des Neo-Plastizismus in ferner Zukunft und in der heutigen Architektur“, 1967, S. 162f.

<sup>196</sup> Troy, 2013, S. 71ff.

<sup>197</sup> Troy, 2013, S. 120.

Ambivalenz zwischen Kunst- und Alltagsgegenstand stand jedoch auch in Mondrians Interesse, sehnte er sich doch zeitlebens danach, dass die bildenden Künste nahtlos im Alltag integriert sein würden.<sup>198</sup>

Als von Mondrian gefertigte Möbelstücke kommen nur diejenigen aus seinem New Yorker Appartement in Frage, da außer einer Staffelei keine Gegenstände aus seinen früheren Ateliers mehr vorhanden sind. Auch Fotografien früherer Einrichtungen Mondrians geben wenig Aufschluss über mögliche farbliche Veränderungen, die er eventuell an Möbelstücken durchgeführt hatte, da sie lediglich in Schwarz-Weiß Abzügen vorhanden sind. Über die Möbel in seiner New Yorker Unterkunft, sowohl die selbst gebauten, als auch die gekauften Stücke wie etwa Bett und Tritthocker, ist bekannt, dass er sie weiß angestrichen und Vierecke aus Karton in den Primärfarben und in weiß an ihnen angebracht hatte.<sup>199</sup> Die Materialien für seine Möbelstücke waren billig, vergänglich und ihm eben gerade zur Hand. So fertigte er einen der beiden Tische aus einer Tragbahre, welche ihm der Maler Carl Holty geliehen hatte. Die Farben der Möbelstücke standen in Bezug zu seinen Gemälden, sodass in seinem Atelier keine optische Ablenkung von seinem künstlerischen Schaffen aufkommen konnte (siehe auch *II.H. Ateliers*).<sup>200</sup>

Außer der aus seinen neoplastischen Werken bekannten Farbgebung lassen die Möbel Mondrians jedoch jegliche Innovation vermissen. Eine Weiterentwicklung der Konstruktion von Möbeln, wie etwa durch den Architekten Gerrit Rietveld, kann nicht bestätigt werden.<sup>201</sup>

### I.3 Verbreitung des Neo-Plastizismus

Schon nach der ersten Mondrian Retrospektive in New York 1945 schrieben zahlreiche Kunstkritiker und -historiker über seine neoplastischen Bilder, jedoch vor allem über seine Spätwerke wie *Trafalgar Square* und *New York City*, dass sie durch ihre „Sauberkeit“, beziehungsweise aufgeräumte kompositionelle Strukturen und das Fehlen von Ornamentik, den Drang eines Großteils der Gesellschaft nach eben diesen streng strukturierten Prinzipien in Architektur und Design widerspiegeln würden. Auch die Einflüsse auf das Bauhaus wurden betont, da die heute als Internationaler Stil bekannte, funktionelle Bauweise auf Prinzipien von De Stijl beruht, welche Piet Mondrian durch seine theoretischen Texte und sein Schaffen mit zu formulieren half.

---

<sup>198</sup> Troy, 2013, S. 71ff.

<sup>199</sup> Troy, 2013, S. 78.

<sup>200</sup> Troy, 2013, S. 81f.

<sup>201</sup> Troy, 2013, S. 98.

Schon 1945 waren sich Kenner Mondrians Œuvre jedoch dessen bewusst, dass sein größter bleibender Verdienst wohl der Wiedererkennungswert seiner neoplastischen Werke sein könnte und somit vor allem kommerziellen Ansprüche am ehesten bedient.<sup>202</sup> Bereits 1946 präsentierte die Monsanto Company ihren neuen, chemisch behandelten, knitterfreien Stoff in einer Werbeanzeige in Mondrian-Optik (Abb. 25).<sup>203</sup> Mondrians Werke erlangten durch zahlreiche Werbeanzeigen, Verpackungen, Zeitungen und Magazine im Mondrian-Look in den USA bereits Ende der 1940er Jahre den Status von augenblicklich erkennbaren Bildern.<sup>204</sup> Mondrians einst avantgardistisches Konzept ist mit der Zeit zu einem Markenzeichen geworden, das den Wiedererkennungswert von ikonischen Markenlogos inne hat.<sup>205</sup>

Erst im Jahr 1993 hat die, die Rechte Mondrians in Europa vertretende, Arts Brands Corporation den Namen „Mondrian“ markenrechtlich schützen lassen. Das Markenzeichen galt ab dato für 16 der damals 36 existierenden Produktkategorien, von Kleidung über Haushaltsartikel, Parfüms, Keramiken, Zigaretten, Streichhölzer, Kalender, Postkarten und Poster. So gab es 1994 etwa 100 legal lizenzierte Mondrian Produkte auf dem Weltmarkt. Diese umschlossen Krawatten, Socken, Teppiche, Videokassetten-Boxen, Wanduhren, Kugelschreiber, Grußkarten, Poster und 41 Bücher in neun Sprachen. Hinzu kamen über die Jahre Schuhe, Vasen, Handtücher, Bettwäsche und Kosmetikprodukte in der wiedererkennbaren, neoplastischen Mondrian-Optik.<sup>206</sup>

Der Einfluss Mondrians auf Architektur, Möbelbau und Typographie hatte in den 1920er Jahren seinen ersten Höhepunkt, ehe es in den 1930ern aus der Mode kam „Mondrian zu tragen“, was dann nur noch einige enge Anhänger des Künstlers taten.<sup>207</sup> Die Bauprobleme des Nachkriegseuropas in den 1950ern machten die Theorien Mondrians in der Architektur, nach einem Abflachen in den 1930ern, was auf die Gesinnung auf menschliches Handwerk, die Abkehr vom maschinellen Bau und verstärktes, heimisches Pathosgefühl zu führen war, wieder aktuell. Bauvorgänge mussten wieder automatisiert werden. Schnell in die Höhe geschossene Wohnquader riefen die Thesen Mondrians zu Proportionen einer Außenfassade auf. Jedoch besaßen nur wenige Architekten des Niederländers Proportionsgefühl, sodass viele der zu dieser Zeit entstandenen Verwaltungsbauten, Schulen, Fabriken und Wohnblöcke als ästhetisch

---

<sup>202</sup> Troy, 2013, S. 170f.

<sup>203</sup> Troy, 2013, S. 187.

<sup>204</sup> Troy, 2013, S. 216.

<sup>205</sup> Ebd.

<sup>206</sup> Troy, 2013, S. 67f.

<sup>207</sup> Schmidt, 1957, S. 12.

misslungen gelten. Es bleibt aber festzuhalten, dass sich auf Mondrians Ansätze besonnen wurde, um sich von den historischen Stilen und dem zwischen den Weltkriegen aufgekommenen Heimatstil wieder abzuwenden.<sup>208</sup>

---

<sup>208</sup> Schmidt, 1957, S. 15.

### III. Die Modegeschichte des Kleides

Bevor die Verbreitung des Neo-Plastizismus durch Yves Saint Laurents Mondrian-Kleider 1965 einen neuen Höhepunkt erreichen sollte, muss dargelegt werden welche modehistorischen Schritte notwendig waren, damit die weibliche Silhouette die Möglichkeit zu einer flächig wirkenden, textilen Umsetzung eines Kunstwerks eröffnete. Außerdem geben den Mondrian-Kleidern vordatierte Exempel von Kleidungsstücken mit Kunsteinflüssen, beziehungsweise Künstlerbeteiligung, Aufschluss darüber, ob Yves Saint Laurent mit seiner Herbst-/Winterkollektion von 1965 wirklich die entscheidende Innovation zur kompletten textilen Realisation eines Kunstwerks gelang.

#### A. Die Entwicklung der weiblichen Silhouette

Die Relevanz der Mondrian-Kleider Yves Saint Laurents für die Modegeschichte und der von ihnen ausgelöste Bruch in der Mode wird im Folgenden durch eine auf Innovationen und ihre Auslöser fokussierende Geschichte des Kleides verständlich gemacht. Das im Altertum von Frauen getragene, meist knöchellange Hemdgewand gab es seit jeher in verschiedensten Farben, Materialien und Formen. Es erlebte kulturell, sowie geografisch bedingt, zahlreiche Veränderungen. Ärmel wurden in unterschiedlichen Längen hinzugefügt und wieder abgeschnitten. Sowohl die Saumlänge als auch die Taillenweite variierten fortgehend.

##### A.1 Paul Poiret

Die wichtigste, die Mode revolutionierende, Innovation kurz vor dem Ersten Weltkrieg gelang Paul Poiret, welcher nach Eröffnung seines eigenen Modehauses mit seinen schlichten Entwürfen (Abb. 26) die Pariser Mode revolutionieren sollte. Einflüsse bezog er dabei auch aus den Theorien der Wiener Werkstätte und Arbeiten des mit ihm befreundeten Künstler Gustav Klimt. Durch Anleihen in der modernen Kunst und dem zeitgenössischen Kunstgewerbe verjüngte Paul Poiret die Mode vor dem Ersten Weltkrieg. Der Couturier war es auch, so behauptete er es jedenfalls selbst, der Frauen aus dem Korsett befreite. Eine Errungenschaft, welche auch Madeleine Vionnet und die Tänzerin Isadora Duncan für sich beanspruchten. Des Weiteren kann Poiret auch die Einführung des Humpel- und des Lampenschirm-Rocks zugeschrieben werden, welche in den 1920ern sehr beliebt waren. Der Modeschöpfer entwickelte

die Silhouette des Kleides demnach entscheidend weiter.<sup>209</sup> Nach Beendigung des Ersten Weltkrieges war er jedoch auch ein Befürworter der Rückkehr des Korsetts als Unterkleidung für die Frau, was seinen modischen Einfluss Mitte der 1920er weitestgehend stoppte.<sup>210</sup>

## A.2 Gabrielle Chanel

Nach Ende des Ersten Weltkrieges und der Oktoberrevolution war die Tragweite der Folgen für Gesellschaft, und somit auch für die Mode, vergleichbar mit jener der Französischen Revolution. Während alteingesessene Couturiers wie Paul Poiret auf eine Rückbesinnung auf alte Werte hofften, jedoch ausschließlich für Frauen arbeiten konnten, die immer noch ein Luxusleben pflegten, waren es neue, aufstrebende Designer wie Gabrielle „Coco“ Chanel, welche ein unbequemes Kleid als missraten ansah, die die Mode vorantrieben.<sup>211</sup>

Chanel war es in den 1920ern zu verdanken, dass die Garderobe der Frau einer Verschlankung vollzogen wurde. Die Bekleidung von Frauen nahm nun weniger Raum ein und orientierte sich zunehmend an der schlanken Silhouette des Mannes, wurde die Frau doch nun wiederholt vom Korsett befreit und konnte sich erstmals in unkomplizierten, zweischichtigen Ensembles aus Hemdhosen unter einfachen Hängerkleidern (Abb. 27) auf die Straße begeben. Es kann regelrecht von der Befreiung des Körpers der Frau gesprochen werden, da durch dieses verringerte Gewicht des Stoffes erstmals abrupte Änderungen im Bewegungsablauf der Trägerin möglich waren. Neue Aufgabenbereiche erforderten angepasste Kleidung für die Frauen der 1920er Jahre. Diese textile Vereinfachung ermöglichte es breiteren Schichten modische Kleidung zu tragen, da nun weniger Stoff und Verarbeitung pro Kleidungsstück nötig war.<sup>212</sup> Diesen Schritt beabsichtigten Präraffaeliten in England schon um 1860. Ihre so gekleideten, vom Korsett befreiten Frauen wurden öffentlich jedoch ausgelacht.<sup>213</sup>

Während und kurz nach dem Zweiten Weltkrieg konnte kaum von Mode gesprochen werden. Kleidungsstücke wurden aufgrund von Materialknappheit so extensiv wie möglich geflickt und umgearbeitet. Silhouetten waren simpel, zurückhaltend und das Dekolleté verschwand komplett oder wurde sehr klein gehalten. Das einfache Kleid galt als Hauptform der

---

<sup>209</sup> McDowell, Colin: „Paul Poiret“, in: Business of Fashion, 21.08.2015, <https://www.businessoffashion.com/articles/education/paul-poiret-1879-1944> (09.11.2016).

<sup>210</sup> Thiel, 1979, S. 123ff.

<sup>211</sup> Thiel, 1979, S. 160.

<sup>212</sup> Ellwanger, Karen: „Die Kontur der Moderne - Konstruktionen geordneter Bewegung und kontrollierter Geschwindigkeit in der Kleidungsreform der 1920er Jahre“, in: Brattig, Patrizia (Hg.): *femme fashion 1780-2004*. Stuttgart, 2003, S. 85ff.

<sup>213</sup> Thiel, 1979, S. 77.



weiblichen Kleidung. Für die Straße stand der Dame dieser Zeit das Kostüm zur Verfügung und Abendkleider fanden nur noch in Filmen Gebrauch. Die die Mode damals bestimmende Haute Couture musste, die Zeitgeschehnisse natürlich nicht verleugnen könnend, auch einen Neuanfang vollziehen und begab sich stilistisch auf Identitätssuche zurück bis tief in das 19. Jahrhundert.<sup>214</sup>

### A.3 Christian Dior

Nach den jahrelang dominierenden, gerade geschnittenen Militärlooks der 1930er und 1940er Jahre, war es Christian Dior welcher mit seinem „New Look“ (Abb. 28) genau den weiblichen Geschmack der Nachkriegszeit traf. Mode, allen voran die Haute Couture, befand sich nach dem Krieg in einem prekären Zustand. Selbst die Pariser Damen aus reicheren Schichten trugen nach 1945 Ensembles aus Blazern mit streng geschnittenen Schultern zu knielangen Röcken, welche sie während der Besetzung mühsam zusammengeflickt hatten. So war es 1947 Christian Diors „New Look“, welchen er nach Vorbild der Belle Époque Kleider seiner Mutter entworfen hatte, der die Mode- und Frauenwelt erstmals wieder begeistern konnte. Dior kleidete die Frauen wieder in weiche Schultern, enge Tailen und voluminöse Röcke aus edlen Materialien.<sup>215</sup>

So wurde dieser kleidertechnisch emanzipatorische Rückschritt<sup>216</sup> die beliebteste Silhouette in den 1950er Jahren. Mit abgerundeten Schultern, einer verengten Taille und einem vollen Rock wurde Wohlstand und eine sinnliche Femininität der Trägerin transportiert. Allerdings bedeutete dies auch die einengende Rückkehr des Korsetts in die Kleiderschränke der Frauen.<sup>217</sup> Dennoch stand ein einfacher Glockenrock in Wadenlänge, kombiniert zu einem figur- und taillenbetonten Oberteil und Schuhen mit hohen Absätzen für Jugendlichkeit und neuen Optimismus, sowohl in der Mode als auch in der Gesellschaft.<sup>218</sup>

### A.4 Cristóbal Balenciaga

Die Stellung Balenciagas wird anhand dieser Worte von Christian Dior deutlich, welche er 1955, also zum Höhepunkt seiner eigenen Karriere, verlauten ließ und die unbestrittene Rolle des Spaniers als Vordenker in der Modewelt unterstreichen: „Haute couture is like an orchestra,

---

<sup>214</sup> Brost, 1984, S. 195f.

<sup>215</sup> Rawsthorn, Alice: Yves Saint Laurent. A Biography. London, 1996, S. 18.

<sup>216</sup> Rawsthorn, 1996, S. 19.

<sup>217</sup> Arzalluz, Miren: „The Evolution of Balenciaga's Hero Silhouette“, in: AnOther Mag, 21. April 2016, <http://www.anothermag.com/fashion-beauty/8602/the-evolution-of-balenciagas-hero-silhouette> (07.11.2016).

<sup>218</sup> Brost, 1984, S. 196.

for which only Balenciaga is the conductor. The rest of us are just musicians, following the directions that he gives us.“<sup>219</sup>

Schon in den frühen 1950er Jahren experimentierte Cristóbal Balenciaga mit der Form und Konstruktion von Kleidung. Er interpretierte die Silhouette für Damenkleidung freier als seine Kollegen zu dieser Zeit, da er eine neue Beziehung zwischen Körper und Textil finden wollte. Resultat dieser Versuche war die Kokon-Silhouette (Abb. 29). Diese entwickelte der Spanier nach Einflüssen aus dem Japonismus, welche zu Beginn des 20. Jahrhunderts vor allem in der europäischen Kunst zu sehen waren. So kann die Kokon-Silhouette als japonistischer Schnitt betrachtet werden, da der charakteristische Bogen über dem Rücken, welcher durch den den Nacken freilegenden Kragen entsteht, und der asymmetrische Saum, der vorne kürzer und an der Rückseite länger ist, aus Entwürfen japanischer Kimonos entlehnt sind. Die hervorgerufene „Fass-Linie“ ist heute als Kokon-Silhouette bekannt und wich von den Mitte des 20. Jahrhunderts geltenden Schönheitsidealen und Vorstellungen von Weiblichkeit ab. Die Hüfte der Frau wird optisch verwischt und ermöglichte ihr damals neue Arten von Bewegungen im Alltag.<sup>220</sup> Balenciagas „Kokon“ war die befreiende Alternative von Diors „New Look“.<sup>221</sup>

#### A.5 Shiftkleid

Als ideeller Vorgänger der Silhouette Yves Saint Laurents Mondrian-Kleider gilt das Shiftkleid (Abb. 30), welches als vielseitiges Kleidungsstück von Frauen in jeder Saison und zu jeder Gelegenheit getragen werden kann. Definiert wird das Shiftkleid als gerade und schmal geschnitten,<sup>222</sup> mit oder ohne Ärmeln, einem subtilen, da nicht zu tiefen Dekolleté und einem Saum der etwa auf Kniehöhe endet.<sup>223</sup> Um die Hüfte ist es weniger tailliert als das verwandte Etuikleid, welches auch meist auf Ärmel verzichtet oder mit Kugelärmeln versehen ist. Die androgyne und zeitlose Art des Shiftkleids erlaubt es der Trägerin sich frei zu bewegen - woher auch der englische Name dieser Kleiderform abstammt - „to shift around“ steht für die Veränderung der Körperhaltung. Doch auch die kulturelle Veränderung für die der englische Begriff „shift“ steht, trägt ihren Teil zum Namen dieser Kleidungsilhouette bei, war es doch die Emanzipation der Frauen in den 1920er Jahren, welche das Shiftkleid salonfähig machte. Die Flapper Charleston Kleider dieser Ära sollten von Coco Chanel weiterentwickelt werden, bevor sie in den 1950er Jahren in der amerikanischen Jugendkultur neue Beliebtheit erfuhren und

---

<sup>219</sup> Arzalluz, 2016.

<sup>220</sup> Ebd.

<sup>221</sup> Ebd.

<sup>222</sup> Loschek, Ingrid: „Shiftkleid“, in: Reclams Mode- und Kostümllexikon. Stuttgart, 1987, S. 415.

<sup>223</sup> Fitzgerald, Tracy/Taylor, Alison: 1000 Dresses. The Fashion Design Resource. London, 2014, S. 36.

infolgedessen von europäischen Couturiers wie zum Beispiel Cristóbal Balenciaga und Hubert de Givenchy, welche das Shiftkleid als Grundlage für ihre Sackkleider (Abb. 31) aus der Zeit um 1960 zur Hand nahmen, schnitttechnisch aktualisiert wurden und die Hüfte der Trägerin noch weniger akzentuierten. In den 1960ern stand diese Silhouette für die sexuelle Revolution, einen weiteren „Shift“ in der Kultur. Der neuerliche geistige Sprung wurde modisch von Designern wie Mary Quant, Pierre Cardin und André Courrèges umgesetzt.<sup>224</sup>

Diese Kleider mit der sogenannten A-Linie (Abb. 32) repräsentierten den Geist der 1960er Jahre. Die Silhouette wird von einer schmalen Schulter zum Rocksaum hin breiter, allerdings vielmehr durch die seitlichen Nähte als durch eine proportional gleichmäßige Verbreiterung des Stoffes, wie es beim Etuikleid mit Trapezlinie der Fall ist. Vor allem der französische Modedesigner André Courrèges prägte diesen Schnitt des Kleides, welcher die für die 1960er typische Ideologie des Space Age, von Raumfahrt und Science Fiction Filmen repräsentierte. Es war das Kleid der Zukunft und seinerzeit schon sehr beliebt, da es von Frauen mit verschiedenen Körperformen getragen werden kann. Die simple, geometrische Form dieses Kleides macht es ideal, um Farbe im minimalen Ausmaß einzusetzen oder auch gewagte Farbkombinationen auszuprobieren.<sup>225</sup>

Die Modebranche durchlebte Mitte der 1960er einen Verjüngungsprozess. Politische Ereignisse wie das Civil Rights Movement in den USA, der Wettlauf in das All zwischen amerikanischen und sowjetischen Astronauten und pop-kulturelle Ereignisse wie der Erfolg der Beatles initiierten einen Generationenwechsel in der Mode.<sup>226</sup> Waren es bis dato stets die älteren Damen, die aktuelle Trends vorgaben und als stilistische Vorbilder für die restliche Frauenwelt galten, so kam in diesem Jahrzehnt die aufstrebende Jugendkultur zum ersten Mal zum Zug. Die Generation der Baby Boomer, welche in finanziell relativ gesicherten Verhältnissen aufwuchs, suchte ihre Identität und fand die Mode als Ausdrucksmittel dieser.<sup>227</sup>

Wie die Rezeption (siehe Kapitel V.F) der Mondrian-Kleider später zeigen wird, wusste Yves Saint Laurent diesen Generationen- und Paradigmenwechsel in der Mode zu erkennen und auch zu prägen.

---

<sup>224</sup> Fitzgerald/Taylor, 2014, S. 38.

<sup>225</sup> Fitzgerald/Taylor, 2014, S. 52.

<sup>226</sup> Rawsthorn, 1996, S. 72.

<sup>227</sup> van Reij, 2012, S. 348.

## B. Kunst auf Kleidern

Die Innovationen diverser Modedesigner haben die, den Mondrian-Kleidern Yves Saint Laurents vorhergehenden, Entwicklungen der weiblichen Silhouette vorangetrieben, sodass die finale Erneuerung im nächsten Kapitel verständlich dargelegt werden kann. Doch war der Franzose auch Vorreiter in der textilen Umsetzung von bestehenden Kunstwerken?

Inspiziert von einem Besuch einer Modeschau Paul Poirets begann Elsa Schiaparelli, die Mode als die ideale Möglichkeit ansah um sich zu entfalten, in den 1920ern auch Kleidung zu entwerfen. Bekannt wurde Schiaparelli für ihr gutes Gespür für Farben, ungewöhnliche Materialien und Muster. In den 1930er Jahren galt das Studio von Schiaparelli als Mittelpunkt für modebegabte Künstler. Die Designerin ließ, inspiriert von Picasso, Zeitungsausschnitte auf die Stoffe für ihre Kleider drucken, verwendete Sackleinen, Wachstuch und andere billige Materialien, wie man sie aus Picassos Collagen kennt.<sup>228</sup> Nach Ideen Jean Cocteaus entstanden Applikationsstickereien mit Trompe-l'œil-Effekt auf gestrickten Pullovern und Salvador Dalí entwarf für Schiaparelli eine Tasche, welche optisch einem Telefon entsprach und mit einer golden eingestickten Wählscheibe verziert war.<sup>229</sup> Ebenfalls auf Anraten des spanischen Künstlers ließ Schiaparelli von ihm den weißen Stoff eines Kleides mit einem roten Hummer bemalen (Abb. 33).<sup>230</sup> Jegliche Dessins wurden allerdings auf bestehenden Schnitten ausgeführt. Schiaparelli war anerkannt für ihre Muster, allerdings nicht für die Form ihrer Kleidungsstücke. Ein junger Hubert de Givenchy war zeitweise Assistent in ihrem Atelier und sorgte für die Schnitte der Kleider, da Schiaparelli selbst keine textiltechnischen Fähigkeiten besaß und lediglich die Silhouetten ihres Vorbildes Paul Poiret imitierte und mit aus der Kunst entlehnten Mustern und Motiven versah.<sup>231</sup>

Alfred Mucha gilt als beispielhaft für einen Künstler, der sich der Mode widmete. Allerdings beschränkte sich sein Schaffen auf das Entwerfen von Ornamenten. So veröffentlichte er 1901 mit *Documents Décoratifs* sogar ein ganzes Buch, welches Muster für die „Art Nouveau“ lieferte. Nach seiner Auswanderung nach Amerika 1904 finanzierte er seine künstlerische Tätigkeit sogar durch das Zeichnen von Frauenkostümen für Zeitungen und Magazine.<sup>232</sup> Auch die Künstlerin Sonia Delaunay bekam 1923 von einer Lyoner Firma den

---

<sup>228</sup> Thiel, 1979, S. 169.

<sup>229</sup> Koch-Mertens, Wiebke: Der Mensch und seine Kleider. Teil 2: Die Kulturgeschichte der Mode im 20. Jahrhundert. Düsseldorf/Zürich, 2000, S. 106.

<sup>230</sup> Loschek, Ingrid: „Schiaparelli, Elsa“, in: Die Mode-Designer. Ein Lexikon von Armani bis Yamamoto. München, 1998, S. 191.

<sup>231</sup> Loschek, Ingrid: „Schiaparelli, Elsa“, in: Reclams Mode- und Kostümllexikon. Stuttgart, 1987, S. 514f.

<sup>232</sup> Thiel, 1979, S. 122.

Auftrag Stoffmuster zu entwerfen, welche sie auf den Farbtheorien ihres Mannes Robert Delaunay basierte.<sup>233</sup>

Ebenfalls zog es diverse kleine Gruppen italienischer Künstler in den 1920ern Jahren in das gesellschaftlich und kulturell pulsierende Paris, um Teil der aufstrebenden Modeindustrie zu werden. Außer einigen wenigen Kleidermodellen und Stoffmustern, welche sie erstellten und später auch von Modehäusern wie etwa Vionnet produziert wurden, konnten sie der Mode selbst keine richtungsweisenden Impulse verleihen. Viel mehr waren es russische Künstler, die, allen voran durch das *ballet russe*, konzeptionelle Impulse an die Modeschaffenden der Stadt setzten. Sonia Delaunay und Coco Chanel beschäftigten für ihre Modehäuser russische Künstler, sowohl in technischen als auch in kreativen Bereichen.<sup>234</sup>

Es gibt sonst auffallend wenig bekannte Beispiele für Kunst in der Mode vor 1965, dem Jahr der Mondrian-Kleider. Vereinzelt Kleidungsstücke, wie etwa von Schiaparelli ausgeführt, wurden mit Motiven aus bekannten Kunstwerken versehen, jedoch führte eine Recherche zu keiner Erkenntnis über Textilien, welche, vergleichbar mit Yves Saint Laurents neoplastischer Kollektion und dieser vordatiert, ein gesamtes Kunstwerk textil nachbildeten und tragbar sein sollten.

Die Entwicklung der weiblichen Silhouette zeigt, dass ein Stilwandel ohne vorhergehende Moden nicht möglich ist. Jedoch kann davon ausgegangen werden, dass seit den 1920er Jahren die Mode keinen großen Stilwandel erlebt hat. Der Zweite Weltkrieg rief einzig einen Rückschritt hervor, der wieder aufgeholt werden musste.<sup>235</sup> Aufbauend auf den erläuterten Innovationen konnte Yves Saint Laurent den finalen Schritt hin zu seinen Mondrian-Kleidern gehen. Die Umsetzung eines kompletten Kunstwerks in textiler Form, als tragbares Kleidungsstück, war trotz aus der Kunst entlehnten Motiven und Ideen bis dato nicht gegeben. Ob es Saint Laurent 1965 gelang, wie in der Literatur davon ausgegangen wird, soll in Kapitel V. dargelegt werden.

---

<sup>233</sup> Thiel, 1979, S. 162.

<sup>234</sup> Schütze, Yvonne: Kleidung als und im Kunstwerk des 20. Jahrhunderts unter sozialtheoretischer Perspektive. Diss. Bergische Universität-Gesamthochschule Wuppertal, 1998, S. 66f.

<sup>235</sup> Hilke, Antonio: „Stilwandel in der Mode“, in: Brock, Bazon/Reck, Hans Ulrich: Stilwandel als Kulturtechnik, Krampfprinzip, Lebensform oder Systemstrategie in Werbung, Design, Architektur, Mode. Berlin 1986, S. 293.

## IV. Yves Saint Laurent

Um die Entstehung der Mondrian-Kleider nachvollziehen zu können, bietet sich eine Übersicht zu Yves Saint Laurents Werdegang an, komplettiert durch Erläuterungen zu seiner Arbeitsweise und Belegen seines Kunstinteresses, ehe die Kleider selbst analysiert und ob der Frage nach der textilen Umsetzung der neoplastischen Gemälde Mondrians untersucht werden.

### A. Anfänge

Der in Oran, Algerien auf die Welt gekommene Yves Saint Laurent genöß aufgrund der französischen Kolonialherrschaft und seiner Abstammung von einem französischen Auswanderer in der nordafrikanischen Stadt die selbe Bildung und führte ein Leben vergleichbar mit dem eines Jungen aus einer Kleinstadt in Frankreich. Sein Großvater war wie viele Elsässer ein Jahr nach der Annexion des Elsass durch die Deutschen 1872 nach Oran ausgewandert. Als in Colmar bereits angesehene Juristen, konnten die Mathieu-Saint-Laurents, in Algerien angekommen, ihren Beruf weiterhin ausführen und wurden so zu einer der bekanntesten Familien der Stadt.<sup>236</sup> Die Eltern Yves Saint Laurents, sein Vater Charles Mathieu-Saint-Laurent heiratete die ebenfalls in Oran bei ihrer Tante aufgewachsene Tochter eines erfolgreichen belgischen Architekten und seiner spanischen Frau, zogen 1935 in eine geräumige Villa am Meer in Saint-Michel, direkt an das arabische Viertel Orans angrenzend. So wuchs der am 01. August 1936 geborene Yves Saint Laurent in luxuriösen Verhältnissen auf, umgeben von Dienst- und Kindermädchen. Während sein Vater Charles auf Geschäftsreisen war, beschäftigte Yves Saint Laurents Mutter einzig die Frage, welche Kleider sie bei den allabendlichen Festlichkeiten des Establishments Orans tragen sollte. So kleidete Lucienne Andrée Mathieu-Saint-Laurent sich meist in langen Roben mit einer Stola über ihren Schultern und Schuhen mit hohen Absätzen. Der junge Yves wurde durch die modische Obsession seiner Mutter stark geprägt und bestand schon im Alter von vier Jahren darauf, jedes der Outfits, die sie und seine Tante trugen, abzusegnen.<sup>237</sup> Zur selben Zeit hat Yves Saint Laurent damit begonnen Kostüme für Puppen zu entwerfen. Schon früh wurde Yves künstlerisches Talent erkannt und durch seine Mutter Lucienne gefördert. Die meiste Zeit des Tages verbrachte er alleine in seinem Zimmer, wo er mit kostspieligen Farben, Pastellen und Papier, das Zeichnen und Entwerfen von Kleidern übte. Lucienne überschüttete den

---

<sup>236</sup> Rawsthorn, 1996, S. 1f.

<sup>237</sup> Rawsthorn, 1996, S. 3f.

erstgeborenen Sohn mit Zuneigung, nahm ihn mit in die Oper, in den Zirkus, zu Kino- und Theaterveranstaltungen. Vor allem die Theaterbesuche sollten einen prägenden Eindruck auf Yves Saint Laurent hinterlassen. Er stellte die gesehenen Stücke zu Hause mit selbst geschneiderten Puppen oft nach und informierte sich dank der Modemagazine seiner Mutter, welche in den 1940ern noch regelmäßig von aktuellen Theateraufführungen und den darin getragenen Kostüme berichteten, über die in Paris angesagte Mode, sodass er schon bevor die Pariser Produktionen ihre Gastspiele in Oran hatten, detailgenaue Skizzen der Kostüme seiner Lieblingsschauspielerinnen angefertigt hatte. Er war fasziniert davon, dass selbst auf einer komplett verdunkelten Bühne die Charaktere durch ihre Kostüme erkennbar blieben. Daher hatte Saint Laurent zunächst vor, Bühnenbildner für das Theater zu werden.<sup>238</sup>

Im Alter von 15 Jahren musste Yves sich gewissermaßen zwischen der Mode und dem Theater entscheiden.<sup>239</sup> Las er die *Vogue* und *Paris-Match* Ausgaben seiner Mutter Lucienne zunächst wegen der Theaterrezensionen und um neue Ideen für Bühnenbilder zu bekommen, so schlug sein Interesse um und er begann die abgebildeten Cocktail- und Ballkleider zu kopieren. Bald begann er auch eigene Entwürfe zu skizzieren und sollte im Alter von 17 Jahren an einem Wettbewerb des International Wool Secretariat teilnehmen, welcher in einer Ausgabe des Magazins *Paris-Match* ausgeschrieben war. In der Jury dieses Wettbewerbs waren unter anderem die angesehenen Couturiers Christian Dior und Pierre Balmain. Yves Saint Laurent reichte drei Schwarz-Weiß Zeichnungen eines Mantels, eines Kleides, sowie eines Anzugs ein und bekam einige Wochen später per Brief mitgeteilt, dass er den dritten Preis gewonnen hatte und zur Preisverleihung im Dezember des Jahres 1953 in Paris eingeladen war, der er mit seiner Mutter Lucienne beiwohnte.<sup>240</sup>

Begeistert von seinem ersten Besuch in der französischen Hauptstadt und gewillt eine Karriere in den Künsten anzustreben und nicht die durch seine guten schulischen Leistungen prädestinierte Juristenlaufbahn, welche in der Familie Tradition hatte, sollte Yves Saint Laurent Glück haben und nach Paris zurückkehren.<sup>241</sup> Schon im Dezember 1953 arrangierte seine Mutter über Kontakte ein Treffen mit Michel de Brunhoff, dem damaligen Chefredakteur der *Vogue*. Dieser war von den Entwürfen Yves Saint Laurents begeistert und veranlasste über eine Empfehlung, dass der junge Oraner nach Erlangung seines *baccalauréat* an der Chambre Syndicale de la Couture in Paris Modedesign studieren konnte. Ein drohender Bürgerkrieg

---

<sup>238</sup> Rawsthorn, 1996, S. 5f.

<sup>239</sup> „Yves Saint Laurent, King of Couture“, Interview, *Elle* (New York), Februar 1992, S. 128.

<sup>240</sup> Rawsthorn, 1996, S. 9f.

<sup>241</sup> Rawsthorn, 1996, S. 10f.

zwischen muslimischen Nationalisten und französischen Truppen in Algerien bewegte Charles Mathieu-Saint-Laurent dazu, seinen Sohn nach Paris gehen zu lassen, wo er von einem Einzug in die französische Armee verschont bleiben sollte.<sup>242</sup>

Yves Saint Laurent kam als vollständig ausgebildeter Modeschöpfer nach Paris, da er zuvor in Algerien mit Meistern ihres Handwerks alle handwerklichen Disziplinen der Mode zur Perfektion erlernt hatte. In Paris musste er seine technischen und handwerklichen Fähigkeiten nur noch mit seiner Art des Ausdrucks in Einklang bringen.<sup>243</sup> Daher langweilten ihn die Kurse an der renommierten Modeschule *Chambre Syndicale de la Couture* zwar zunächst, doch schon in seinem ersten Studienjahr 1954, mit 18 Jahren, belegte er bei seiner zweiten Teilnahme am Wettbewerb des *International Wool Secretariat* drei erste Plätze in den sechs ausgeschriebenen Kategorien. Der damals 22-jährige Karl Lagerfeld gewann in eben diesem Wettbewerb den ersten Preis in der Kategorie für Mäntel. Von Yves Saint Laurents Triumph berichtete auch *L'Écho d'Oran*, die Tageszeitung der Mathieu-Saint-Laurents. Diese waren nach diesem wohlwollenden Bericht doch sehr konsterniert waren als Yves, nach einem Weihnachtsbesuch im heimischen Oran, ihnen schon im Januar 1955 mitteilte, er wollte seine Studien an der *Chambre Syndicale de la Couture* abbrechen. Ein besorgter Brief seines Vaters an Michel de Brunhoff führte zu dessen Empfehlung Yves Saint Laurents an Christian Dior. Dieser, gerade auf dem Sprung in den Urlaub, sah sich Yves Entwürfe an und stellte erstaunt fest, dass der junge Student in seinen Zeichnungen Diors berühmte A-Linie vorwegnahm, welche Dior zwar für den Frühjahr 1955 schon entworfen, allerdings noch nicht der Öffentlichkeit präsentiert hatte. Begeistert von Saint Laurents Entwürfen bot der renommierte Couturier Christian Dior ihm direkt einen Job in seinem Modehaus an.<sup>244</sup>

Ab dem 20. Juni 1955 folgte für Yves Saint Laurent in dem bei seiner Ankunft größten, berühmtesten und bestgeführten *Couture* Haus Paris eine äußerst lehrreiche Zeit,<sup>245</sup> in der er die Tätigkeiten eines solchen Unternehmens, da er seine Kurse an der *Chambre Syndicale de la Couture* noch nicht beendet hatte, vom Dekorieren eines Schaufensters bis hin zum Erstellen sowohl einfacher als auch komplizierter Schnitte, für den von ihm sehr bewunderten Couturier ausführte.<sup>246</sup>

---

<sup>242</sup> Rawsthorn, 1996, S. 10ff.

<sup>243</sup> Teboul, David: Yves Saint Laurent, 5, avenue Marceau, 75116 Paris, France. Paris, 2002, S. 46.

<sup>244</sup> Rawsthorn, 1996, S. 14f.

<sup>245</sup> Rawsthorn, 1996, S. 20.

<sup>246</sup> Saint Laurent, Yves: „Yves Saint Laurent“, in: Yves Saint Laurent. Ausstellungskatalog: Costume Institute of The Metropolitan Museum of Art, New York, 14. Dezember 1983 - 02. September 1984, S. 16.



## B. Lehrzeit im Hause Dior

Die wichtigsten Lektionen Christian Diors für seinen Assistenten Yves Saint Laurent bezogen sich auf die Proportionen von Kleidern. Zwar genoss Dior bei den altherwürdigen Couturiers Robert Piguet und Lucien Lelong eine technisch anspruchsvolle Ausbildung als Schneider, war jedoch nie als großer Innovator in Sachen Schnitt angesehen. Jedoch war er ein Meister der Proportionen und konnte bereits anhand von Skizzen sagen, ob ein Kleid gut oder schlecht geschnitten sein würde. So ging er mit Yves Saint Laurent unzählige seiner Entwürfe durch und schulte dessen Auge und Verständnis für Proportionen. Einer der ersten Entwürfe Yves Saint Laurents, welcher auch tatsächlich für die Haute Couture Christian Diors umgesetzt wurde, war eine lange, weiße Abendrobe, welche in einem ikonischen Foto von Richard Avedon für das Magazin *Harper's Bazaar* (Abb. 34) festgehalten wurde. Es zeigt das Model Dovima, zwischen zwei Elefanten posierend, im Pariser Medrano Zirkus.<sup>247</sup>

Für die Christian Dior Herbstkollektion im Jahr 1957 steuerte Yves Saint Laurent ganze 35 Entwürfe bei, ein Rekord für einen Junior Assistenten des eigentlichen Designers Monsieur Dior. Unter diesen befand sich auch ein taillenloses „Hemd-Kleid“ (Abb. 35) welches bereits als Gegenentwurf zu Diors Stundenglas-Silhouette angesehen werden konnte. Diese Show war auch die erste, seit Yves Anstellung im Modehaus Dior, zu der Lucienne Mathieu-Saint-Laurent wieder nach Paris kam. Am Tag nach der Modenschau ließ der lediglich 55 Jahre alte Christian Dior Lucienne in sein Büro bestellen, um ihr mitzuteilen, dass ihr Sohn sein Nachfolger werden würde. Der Erfolg seines eigenen Modehauses ließ Dior vor Erschöpfung regelrecht zusammenbrechen, sodass er am 24. Oktober 1957 in seinem Urlaub nach der Präsentation dieser Kollektion im italienischen Montecatini an einem Herzinfarkt starb.<sup>248</sup> Nach einem Begräbnis, das einem Staatsakt glich, verkündete der Besitzer und anfängliche Geldgeber des Modehauses Dior, der Tuchfabrikant und Pferderennstallbesitzer Marcel Boussac,<sup>249</sup> Yves Saint Laurent offiziell als „Thronfolger“ Christian Diors, welcher dadurch mit lediglich 21 Jahren Art Director eines der bekanntesten Couture Häuser der Welt wurde.<sup>250</sup>

---

<sup>247</sup> Rawsthorn, 1996, S. 27f.

<sup>248</sup> Rawsthorn, 1996, S. 29f.

<sup>249</sup> Rawsthorn, 1996, S. 18.

<sup>250</sup> Rawsthorn, 1996, S. 30.

### C. Chefdesigner im Hause Dior

Die von der Modebranche gespannt erwartete Debütshow des jungen und der Öffentlichkeit noch unbekanntem Designers wurde zu einem großen Erfolg. Yves Saint Laurent griff auf die selben makellosen Proportionen zurück wie sein Vorgänger, entfernte jedoch die Polster, das Futter und die Versteifungen. So entstand die ab diesem Zeitpunkt viel zelebrierte „Trapezlinie“ (Abb. 36). Diese bedeutete einen Rückgriff auf die Silhouetten von Kleidern aus dem frühen 18. Jahrhundert, jedoch in moderner Umsetzung. Saint Laurent lockerte die Auspolsterung und die Korsetts Diors auf und rückte sich schlagartig in den Fokus der Modewelt.<sup>251</sup> Die Fotos der Kollektion zierten die Titelseiten sämtlicher relevanter Magazine. Einen vergleichbaren Medienrummel um das Debüt eines Modedesigners hat es bis dato nicht gegeben.<sup>252</sup>

Die einflussreiche „grand dame“ und *Harper's Bazaar* Redakteurin Marie-Louise Bousquet, eine wichtige Kundin des Modehauses Dior, lud Yves Saint Laurent einige Abende nach seiner Debütshow als Chefdesigner zu einem Dinner, zu welchem, um dem schüchternen Jungen aus Oran eine weniger angespannte Atmosphäre zu schaffen, sie auch den von ihm bekanntermaßen bewunderten Künstler Bernard Buffet und dessen damaligen Liebhaber Pierre Bergé einlud.<sup>253</sup> Dies sollte die erste, später erst folgenreiche, Begegnung zwischen Saint Laurent und Bergé sein. Laut Erzählungen Bergés war es Liebe auf den ersten Blick, was ihm sicherlich recht kam, da sein Partner Buffet eine Affäre mit der Schriftstellerin und Sängerin Annabel Schwob begonnen hatte, welche er später auch heiraten sollte.<sup>254</sup>

Die weiteren Kollektionen Yves Saint Laurents für das Modehaus Dior waren ebenfalls äußerst erfolgreich und beinhalteten stets neue modische Ideen. Ende der 1950er änderte sich die Modewelt und Designer aus Mailand und Florenz waren dabei, den Pariser Modehäusern den Rang abzulaufen. Dieser Entwicklung war sich der erst 23-jährige natürlich bewusst, da er, anders als viele der weiteren Designer großer Modehäuser jener Zeit, die sich verändernde Kleidung der Pariserinnen auf den Straßen wahrnahm. Die „Beat“ Kollektion für den Herbst 1960 traf exakt den Zeitgeist, war mit ihren schwarzen Lederjacken (Abb. 37) und Ballonröcken (Abb. 38) allerdings zu weit weg von der Haute Couture und zu jugendlich für die Kundinnen des Hauses Christian Dior. Aufgrund von sinkenden Umsatzzahlen musste sich der Investor Marcel Boussac überlegen, ob der junge, ungestüme und sture Yves Saint Laurent als Designer

---

<sup>251</sup> White, 1994, S. 152.

<sup>252</sup> Rawsthorn, 1996, S. 33f.

<sup>253</sup> Rawsthorn, 1996, S. 36.

<sup>254</sup> Rawsthorn, 1996, S. 39.

noch tragbar sei.<sup>255</sup> Eine Entscheidung die ihm durch Saint Laurents Einberufung in die französische Armee, um am Algerienkrieg teilzunehmen, abgenommen wurde. Bis dato hielt Diors, beziehungsweise Boussacs, politischer Einfluss eine Einberufung Saint Laurents mit dem Argument zurück, dass er zu wichtig für die französische Wirtschaft war. Am 01. September 1960 musste Yves Saint Laurent jedoch seinen Militärdienst antreten, da Boussac nun dem bürokratischen Prozess nicht mehr im Weg stehen wollte.<sup>256</sup>

Saint Laurent inszenierte nach 19 Tagen in der Armee<sup>257</sup> einen Nervenzusammenbruch und wurde für zweieinhalb Monate in eine Psychiatrie eingeliefert, in der er, umgeben von traumatisierten und psychisch kranken Kriegsverletzten, auf unter 40kg Körpergewicht abmagerte und Tranquilizer einnehmen musste, von denen er in den 1970er Jahren auch abhängig werden sollte.<sup>258</sup> Dank Erpressungen Pierre Bergés gegenüber Psychiatrie- und Militärpersonal wurde Yves Saint Laurent am 14. November 1960 aus seiner Notlage entlassen, da er als körperlich untauglich für den Militärdienst eingestuft wurde.<sup>259</sup> Anders als oft in der Literatur behauptet, wurde Yves Saint Laurent daraufhin nicht vom Modehaus Christian Dior gefeuert, sondern sollte zunächst an dessen Standort in London versetzt werden. Dies veranlasste Saint Laurent dazu, den Dienst bei seinem ersten Arbeitgeber freiwillig zu quittieren.<sup>260</sup>

#### D. Gründung des Modehauses Yves Saint Laurent

Nach einer Erholungsphase auf den Kanarischen Inseln<sup>261</sup> entschied er zusammen mit seinem Lebenspartner Pierre Bergé ein eigenes Couture Haus zu eröffnen, dessen kreative Leitung Yves Saint Laurent übernahm, während Bergé die Geschäfte leiten würde. Ziel war es von Beginn an, den Status von Dior zu erreichen und sogar zu übertreffen. Laut Bergé starteten sie ohne jegliche finanziellen Mittel, was nicht wirklich zutrifft, da Yves Saint Laurent vor Gericht wegen Vertragsbruchs seitens Dior eine Summe von 680.000 Francs zugesprochen wurde. Hinzu kamen die vom amerikanischen Geschäftsmann und Multimillionär Jesse Mack Robinson 700.000 Dollar Starthilfe zur Finanzierung und Gründung des Modehauses.<sup>262</sup>

---

<sup>255</sup> Rawsthorn, 1996, S. 40ff.

<sup>256</sup> Rawsthorn, 1996, S. 44.

<sup>257</sup> Rawsthorn, 1996, S. 47.

<sup>258</sup> „Yves Saint Laurent, King of Couture“, 1992, S. 132.

<sup>259</sup> Rawsthorn, 1996, S. 50.

<sup>260</sup> „Yves Saint Laurent, King of Couture“, 1992, S. 132.

<sup>261</sup> Ebd.

<sup>262</sup> Benaïm, Laurence: „Yves Saint Laurent. A Firemaker“, in: Ders./Boulat, Pierre: debut. Yves Saint Laurent 1962. New York, 2002, S. 4.

Im Juli 1961 mietete Pierre Bergé ein Apartment in der 66 rue La Boétie, um es als Atelier für Yves Saint Laurent zu benutzen. Er besorgte einen Schreibtisch und ein paar Stühle vom Flohmarkt und beauftragte den Grafiker Cassandre mit dem Entwurf eines Logos für das Modehaus. Während Yves Saint Laurent mit ersten Skizzen begann, stellte Bergé 24 Schneiderinnen ein, von denen allein zwölf dem jungen Saint Laurent von Dior aus folgten. Die Idee war es, in größter Verschwiegenheit ein kleines Modehaus mit einem großen Namen zu eröffnen. Alles, von den Türknäufen bis zum Abwasserrohr, musste mit dem „Yves Saint Laurent“ Logo (Abb. 39) geprägt sein.<sup>263</sup>

Die Debütshow Yves Saint Laurents unter eigenem Label am 29. Januar 1962 sollte über den weiteren Werdegang der Lebens- und Geschäftspartner Saint Laurent und Bergé entscheiden. Wie die Geschichte zeigt, war dieser Tag der Beginn Yves Saint Laurents Siegeszuges durch die Modewelt.<sup>264</sup> Denn schon die von der Presse und Gesellschaftern aus der ganzen Welt mit Spannung erwartete Debütshow des Modehauses Yves Saint Laurent, welche unter Zeitdruck in einem improvisierten Studio entstand, sollte mit ihrer durch 104 Silhouetten gezeigten, jugendlichen Eleganz das Publikum und die anwesenden Journalisten restlos überzeugen. Weltweit waren Yves Saint Laurents erste Entwürfe für sein eigenes Modehaus auf den Titelblättern der Modemagazine und es wurde allen klar, dass er den Wettkampf gegen das Haus Dior, welches vier Tage zuvor eine durch den neu angestellten Chefdesigner Marc Bohan entworfene Kollektion gezeigt hatte, deutlich für sich entscheiden konnte.<sup>265</sup>

Schon ein Ensemble aus seiner zweiten Kollektion schaffte es auf das für die Modewelt bedeutende und stilprägende September Cover der *Vogue* im Jahr 1963. Nach dem Erfolg samt September Cover 1960 seiner „Trapezkollektion“ für Dior, war dies der zweite wichtige Meilenstein in der modischen Karriere des Yves Saint Laurent. Auch dass Stars wie Elizabeth Taylor und Helena Rubinstein zum ersten Mal Teile aus seiner präsentierten Couture Kollektion orderten, half dem wirtschaftlich auf unsicheren Beinen stehenden Modehaus bedeutend weiter.<sup>266</sup>

Politisch und kulturell befand sich die Welt, zu der Zeit als Yves Saint Laurent sein Modehaus gründete, im Umschwung. John F. Kennedy wurde Präsident der Vereinigten Staaten von Amerika, die Beatles veröffentlichten ihre ersten Singles, Philosophen wie Michel Foucault

---

<sup>263</sup> Benaïm, 2002, S. 6.

<sup>264</sup> Bergé, Pierre: Yves Saint Laurent. London, 1997, S. 6.

<sup>265</sup> Rawsthorn, 1996, S. 59f.

<sup>266</sup> Rawsthorn, 1996, S. 62ff.

und Claude Levi-Strauss machten in Frankreich von sich Reden, während Regisseure wie Jean-Luc Godard und François Truffaut und Pop Art Künstler wie Andy Warhol, Roy Lichtenstein und David Hockney die visuellen Gewohnheiten der Rezipienten neu herausforderten. Die populärsten Mode-Looks dieser Zeit kamen von der Pariserin Manuelle Khanh und der Londonerin Mary Quant. Diese bedienten jedoch eine sehr junge Zielgruppe und waren von einfacher Qualität. Paris war seit Christian Diors Tod auf der Suche nach einem neuen Anführer der Haute Couture. Da Hubert de Givenchy und Cristóbal Balenciaga die Presse dank treuer Kundinnen seit Mitte der 1950er nicht als nötig erachteten, wurde Yves Saint Laurent zum Leittier dieser „Pop-Generation“ neuer Couturiers.<sup>267</sup>

### E. Arbeitsweise

Einblicke in Yves Saint Laurents Arbeitsweise und seine Ansichten zur Mode geben Aufschluss über den Gedankengang, der zu den Mondrian-Kleidern führte. Zu seiner Ideenfindung sagte Yves Saint Laurent selbst 1994 in einem Interview:

„I don't know where any of it came from. They were just different periods of my life. I have always had these little antennae that pick up what's in the air...and it's to do with being here, the energy and dynamism of Paris. . . . I can pick up a book about other cultures and my imagination starts to work. Or it can be simply when the design and fabric come together - that still has magic for me.“<sup>268</sup>

Meist begann Yves Saint Laurent mit einer Skizze. Bergé selbst bezeichnete Yves Saint Laurent sogar viel eher als Modezeichner und weniger als Modeschneider.<sup>269</sup> Oft verreiste er, um zu zeichnen, zu Beginn seiner Karriere an seinen alten Schreibtisch in Oran,<sup>270</sup> später am liebsten nach Marrakech. Am Anfang stand bei ihm immer die Intuition. Er wusste selbst nicht, wie es passierte, aber es kam stets der Punkt, an dem seine Hand eine Linie zeichnete. Er fertigte hunderte von Skizzen an und nach Beendigung einer solchen Zeichenphase hatte er eine Kollektion vor sich. Die Grundzüge und der Geist der Kollektion, aber auch schon zahlreiche Details sind nach solchen Zeichensitzungen direkt sichtbar. Zurück in Paris würde er diese Entwürfe seinen Atelierleitern vorlegen und diese entschieden dann, welche Silhouetten

---

<sup>267</sup> Rawsthorn, 1996, S. 64f.

<sup>268</sup> White, 1994, S. 148f.

<sup>269</sup> Thoretton, Pierre: L'Amour Fou. Yves Saint Laurent - Pierre Bergé. 2010, Min. 14:50.

<sup>270</sup> Rawsthorn, 1996, S. 28.

umsetzbar waren und welche nicht. Seine Schneider sollten daraufhin nicht nur einen Job für Yves Saint Laurent machen, sondern viel mehr die sich verändernde, stille Botschaft seiner Ideen interpretieren und in Form von Kleidern ausdrücken.<sup>271</sup> Diese Muster wurden dann an lebenden Modellen verfeinert. Nur an echten Frauen konnte Yves Saint Laurent sehen, wie seine Entwürfe funktionierten. Es konnte vorkommen, dass den Kleidern noch die Struktur fehlte oder der Geist seiner Skizzen verloren gegangen war. Dieser Sprung von der hölzernen Puppe zum lebenden Modell war stets ein signifikanter Schritt in Yves Saint Laurents Schaffen, da es oft auch einen Neuanfang bedeutete, sollten seine Ideen am sich bewegenden Körper nicht die erwünschte Wirkung erzielen.<sup>272</sup> Die ersten Modelle seiner Entwürfe wurden stets aus Leinwand gefertigt, um die Korrektheit der textilen Umsetzung seiner Zeichnungen durch die Schneider und Schneiderinnen zu gewähren.<sup>273</sup> Dabei war es eine Besonderheit Saint Laurents, dass er dem Abbild des Modells in Spiegeln große Bedeutung beimaß. Erst ein perfektes Spiegelbild konnte sein Auge zufriedenstellen.<sup>274</sup> Dies führte, anders als bei den meisten Designern, welche Wochen vor der Präsentation ihrer Modekollektionen wussten, wie diese aussehen würden, häufig zu kurzfristigen Änderungen. Eben da sich Saint Laurent oft erst nach Drapieren der Stoffe an den vorführenden Mannequins für bestimmte Schnitte und Silhouetten entschied.<sup>275</sup>

Yves Saint Laurents kreativer Output resultierte aus Echos auf die Frauenwelt, Brüchen mit ihr und Anspielungen auf sie, welche in einem stetigen Austausch mit seinen Entwürfen standen. Er war der Meinung, dass Kleidung den Ansprüchen der Frauen folgen und ihnen dienen sollte, nicht umgekehrt.<sup>276</sup> Der Modeschöpfer sah seine Mode nicht einfach als Kleidung an, sondern als Momente der Metamorphose für die Trägerin. Die daraus teilweise resultierende Androgynie ist nicht fehlender Abgrenzung zwischen Mann und Frau zu schulden, sondern eine neue Form von Reizsetzung in der Aushandlung von Gender-Grenzen.<sup>277</sup> Im Mittelpunkt von Yves Saint Laurents Œuvre stand die Vielfältigkeit der Frau, die als moderne Heldin nicht Mutter oder Arbeiterin sein sollte, weder Flittchen noch Untergebene des Mannes, sondern wechselseitig all dies in einer Person und eben doch nichts von all dem. In Saint Laurents Augen war die moderne Frau frei, da sie sich zwischen all diesen Eigenschaften bewegen könne. Genau diese Freiheit macht die Yves Saint Laurent Frau so begehrenswert, da sie stets eine zeitgenössische

---

<sup>271</sup> Teboul, 2002, S. 75.

<sup>272</sup> Teboul, 2002, S. 129.

<sup>273</sup> Wohlfahrt, Bettina: „Couture Future“, in: Frankfurter Allgemeine, 26. Dezember 2016, <http://www.faz.net/aktuell/stil/mode-design/museen-fuer-yves-saint-laurent-in-paris-und-marrakesch-14544197.html> (07.08.2017).

<sup>274</sup> Teboul, 2002, S. 129.

<sup>275</sup> Rawsthorn, 1996, S. 131.

<sup>276</sup> Bergé, 1997, S. 9.

<sup>277</sup> Teboul, 2002, S. 48.

Version der zeitlosen Frau darstellte.<sup>278</sup> Yves Saint Laurent sah sein Schaffen im selben Geiste wie das Coco Chanel. Nämlich als „Gleichmacher“ der Geschlechter und sozialen Schichten. Er vereinfachte Mode gewissermaßen so, dass jede Frau sie tragen konnte.<sup>279</sup>

Während Designer wie etwa André Courrèges jugendliche Mode zu halbwegs bezahlbaren Preisen präsentierten und die Konkurrenz Yves Saint Laurent 1964 den Rang als modernsten und innovativsten Designer abzulaufen schien, verfolgte dieser, obwohl in den Jahren zuvor auch durch radikalere und ungewöhnliche Entwürfe inspiriert durch Looks von der Straße aufgefallen, stur eine etwas traditionellere Linie, um die Gunst der Kritiker zurückzuerobern. Während die komplette Modewelt dem Jugendwahn verfallen war, entwarf Yves Saint Laurent für die damenhaftesten Kundinnen überhaupt. Dies war der erste große Misserfolg in seiner Karriere, da die üblichen Bestellungen durch Einkäufer der großen Modehäuser nun ausblieben. Um den Status als angesagtesten Couturier Paris jedoch nicht zu verlieren, ließ Pierre Bergé sämtliche Presse von der Frühjahrsschau 1965 ausschließen. Ein bedachter Versuch, ähnlich wie in den 1950ern bereits von Balenciaga und Givenchy aufgrund ihres guten finanziellen Status praktiziert, gute Verkaufszahlen vorzugaukeln und die Presse nicht nötig zu haben. Doch tatsächlich ging es dem Unternehmen nach den ausbleibenden Bestellungen finanziell so schlecht, dass der Geldgeber und Anteilseigner J. Mack Robinson für 1 Million Dollar all seine Anteile an Richard Salomon verkaufte, welcher bis dato die Yves Saint Laurent Lizenzrechte in Nordamerika besaß.<sup>280</sup> Nach einer andauernden Erfolgswelle sollte die erste Krise des Modeunternehmens Yves Saint Laurent neue modische Ansätze und Lösungen von ihrem Namensgeber fordern.

## F. Kunstinteresse

Die Entscheidung Piet Mondrians neoplastische Werke als Vorbilder für seine Kleider zu nutzen beruhte auf Yves Saint Laurents regem Interesse für Kunst. Dieses wurde erstmals geweckt, als er im Alter von 13 Jahren eine Aufführung von Molières *L'École des femmes* sah, unter der Regie von Louis Juvet, mit Sets und Kostümen von Christian Bérard. Es sollte das erste Mal gewesen sein, dass Saint Laurent eine für ihn vollkommene Liaison aus diversen künstlerischen Tätigkeiten wahrgenommen hatte. Für ihn war es wie eine Lektion in den

---

<sup>278</sup> Teboul, 2002, S. 49.

<sup>279</sup> Vreeland, Diana: „Introduction“, in: Yves Saint Laurent. Ausstellungskatalog: Costume Institute of The Metropolitan Museum of Art, New York, 14. Dezember 1983 - 02. September 1984, S. 8.

<sup>280</sup> Rawsthorn, 1996, S. 73ff.

Künsten, die auf der Bühne Realität und Fiktion zu verschmelzen lassen schienen. Dies brachte Saint Laurent dazu zu glauben, dass der Akt der künstlerischen Kreation nicht versucht die Realität zu imitieren, sondern durch die reine Suggestion derer reeller ist als sie selbst.<sup>281</sup> Interessanterweise ist dies eine Parallele zu Mondrians Absicht, durch den Neo-Plastizismus etwas anderes zu zeigen als die Realität.

Anspielungen auf die Kunst beschränken sich in Yves Saint Laurents Werk nicht nur auf die Mondrian-Kleider. Als Sammler lebte er in ständiger Umgebung von Kunstwerken.<sup>282</sup> Sein Lebensgefährte Pierre Bergé gab an mit Yves Saint Laurent über 20 Jahre lang die gemeinsame Kunstsammlung aufgebaut zu haben. Ihre Käufe planten sie nicht von langer Hand, sondern tätigten diese zufällig, je nach Laune. Dies machte ihre Bilder zu Liebhaberstücken, die sie auch in ihren Wohnungen aufgehängt hatten. Kunstankauf für ein etwaiges Archiv betrieben sie nicht.<sup>283</sup> Der Geschmack der beiden fokussierte sich dabei auf Künstler wie Goya, Velazquez, Picasso, Braque, Gris, Matisse, Poliakoff, Warhol, Wesselmann, Hockney und natürlich Mondrian, von dem sie fünf Gemälde besaßen.<sup>284</sup> Außerdem schmückten etwa ein Dutzend Portraits Saint Laurents geliebten Hundes Moujik, angefertigt von Andy Warhol, die Wände des mit Kunst geradezu vollgeladenen Pariser Appartements.<sup>285</sup>

Bevor Yves Saint Laurent Henri Matisse für sich entdeckt hatte, glaubte der als großer Kolorist bekannt gewordene Couturier nur an die Nichtfarbe Schwarz:<sup>286</sup> „Matisse influenced my views on color, because at first I believed only in black. It took me a long time to get used to colors. Today, I think I handle them brilliantly. Picasso was another huge influence.“<sup>287</sup> Saint Laurent war also nachweislich, da sie auch stets rezipierend und ab dem es finanziell ermöglichenden Moment in seiner Karriere auch in ihrer Umgebung lebend, von Kunst inspiriert. Die Gemälde Piet Mondrians galten für den Perfektionisten Yves Saint Laurent dabei als die Quintessenz stilistischer Reinheit.<sup>288</sup> Doch was veranlasste den Couturier dazu den Mondrianschen Neo-Plastizismus textil umzusetzen? Hatte er die Gemälde vor Erstellung der Kollektion 1965 bereits gesehen? Auch die Frage nach Innovation der Kleidersilhouette, Auswirkungen auf die Mode und Gelingen der tragbaren, textilen Nachbildung eines gemalten Kunstwerks soll im Folgenden geklärt werden.

---

<sup>281</sup> Bergé, 1997, S. 9f.

<sup>282</sup> Ormen, Catherine: „Yves Saint Laurent: Exotismes“, in: Yves Saint Laurent: Exotismes. Ausstellungskatalog: Musée de la Mode, Espace Mode Méditerranée, Marseille, 10. Dezember 1993 - 27. März 1994, S. 38.

<sup>283</sup> Thoretton, L'Amour Fou. Yves Saint Laurent - Pierre Bergé, 2010, Min. 25:00.

<sup>284</sup> Troy, 2013, S. 214.

<sup>285</sup> Rawsthorn, 1996, S. ix.

<sup>286</sup> White, 1994, S. 153.

<sup>287</sup> „Yves Saint Laurent, King of Couture“, 1992, S. 134.

<sup>288</sup> Duras, Marguerite/Harbrecht, Ursula: Yves Saint Laurent and Fashion Photography. München, 1998, S. 180.



## V. Yves Saint Laurents Mondrian-Kleider

Eine Vielzahl der bisherigen Literatur will erkannt haben, dass Yves Saint Laurent es mit seiner Kollektion von 1965 geschafft hat, Frauen ein Gemälde Mondrians am Körper tragen zu lassen. Er habe quasi hohe Kunst zu Haute Couture übersetzt. Von Anfang an haben die sechs Kleider im Piet Mondrian Look, welche Saint Laurent am 02. August 1965 im Rahmen der Präsentation seiner Herbst-/Winterkollektion vor Freunden und wichtigen Klienten zum ersten Mal zeigte,<sup>289</sup> für eine Menge Aufsehen gesorgt. Es waren von Piet Mondrian inspirierte, ärmellose, cremefarbene Shiftkleider mit schwarzen Linien und farbigen Quadraten, welche die internationale Presse direkt zu Lobeshymnen animierte.<sup>290</sup>

Auslöser für die, zu der Zeit ihrer Präsentation, äußerst modern und futuristisch wirkenden Mondrian-Kleider war Yves Saint Laurents schon zu Dior-Zeiten entwickelte Vorgehensweise, Inspiration von der Straße in der Haute Couture umzusetzen. Er handelte also ganz im angesagten Geiste der Swinging Sixties. Während er die Kollektion für den Herbst/Winter 1965 entwarf hatte er das Gefühl, dass außer einem Abendkleid, welches mit Pailletten im Stile eines Poliakov Gemäldes bestickt war, keines der Kleidungsstücke modern wirkte.<sup>291</sup> So entschied sich Yves Saint Laurent dazu, unter dem Druck des neuen Anteilseigners Richard Salomon und den nüchternen Rezensionen zu seiner hervorgehenden Modenschau aus dem vorausgegangenen Frühling stehend, erst 14 Tage vor der Präsentation der Herbstkollektion selbigen Jahres noch einige neue Teile nähen zu lassen. Unter diesen waren auch die Mondrian-Kleider.

### A. Beschreibung

Yves Saint Laurent zeigte die Mondrian-Kleider in mehreren Varianten. Der Schnitt aller sechs 1965 präsentierten Kleider ist genau der selbe. Ein Mondrian-Kleid ist demnach ein solches, wenn es als ärmelloses, knielanges Shiftkleid mit hohem rundem Ausschnitt geschnitten ist und gerade von den Brüsten der Trägerin herabfällt, die Kurven ihres Körpers verbergend. Die Stofffelder aller Kleider sind getrennt durch schwarze Streifen, den schwarzen Linien neoplastischer Gemälde entsprechend, variieren in Größe und sind aus creme- oder

---

<sup>289</sup> van Reij, 2012, S. 343.

<sup>290</sup> Ebd.

<sup>291</sup> van Reij, 2012, S. 350f.

primärfarbigem Stoff. In ihrer Farbigkeit, der cremefarbene Stoff sollte Mondrians Weiß entsprechen, richten sie sich auch nach Prinzipien aus dem Neo-Plastizismus. Außer einem der sechs Modelle bestehen alle Mondrian-Kleider aus Wolljersey und haben seidenen Futterstoff. Jedes Modell besitzt eine Typenbezeichnung, basierend auf dem Kollektionsbuch, das die gezeichneten Entwürfe beinhaltet. Fünf der sechs Kleider waren Teil eines Ensembles mitsamt Jacke.<sup>292</sup>

Modell *No. 77* (Abb. 40) besteht in der Frontansicht aus vier Stofffeldern in Creme und Rot. Diese werden unterteilt durch ein mittiges Kreuz aus schwarzen Streifen. Eine Horizontale sitzt auf Höhe der Brüste der Trägerin, eine zweite schließt den Rocksaum umläufig ab. Das rote Farbfeld ist oben rechts, an der linken Schulter angebracht. Die Rückseite des Kleides besteht aus zwei cremefarbenen Hälften, getrennt durch einen vertikalen schwarzen Streifen, mittig von Kragen zu Saum verlaufend. Zum Ensemble gehörte ein roter, gerade geschnittener Mantel in Knielänge, welcher allerdings keinen neuen, innovativen Schnitt aufwies.

Das Mondrian-Kleid Modell *No. 78* (Abb. 41) ist laut Aufzeichnungen schwarz und cremefarben. Das Dekolleté der Trägerin wird bei diesem Kleid durch ein dunkles Stoffstück bedeckt, dem in der *Ensembles-Habilles* Übersicht (Abb. 42) angepinnten Stoff nach zu urteilen in Schwarz. Außer einer Schwarzweißfotografie und zwei Zeichnungen Yves Saint Laurents sind jedoch keinerlei bildliche Erzeugnisse erhalten, die die im Entwurf (Abb. 43) für *No. 78* angegebene grüne Farbe „vert 097“ der Dekolletépartie des Kleides bestätigen würden. Des Weiteren wird die Vorderseite durch zwei sich unten rechts kreuzende schwarze Streifen in vier Flächen unterteilt. Auffällig ist hier, dass die Streifen deutlich breiter sind als in den anderen Kleidern der Kollektion. Die Rückseite wird in den vorliegenden Aufzeichnungen nicht spezifiziert und war auch in auffindbaren bildlichen Zeugnissen nicht identifizierbar. Ein knielanger, gerade geschnittener blauer Mantel komplettierte das Ensemble.

Modell *No. 80* (Abb. 44) besteht als einziges Kleid nicht aus Wolljersey, sondern aus einer Gabardine-Seide Mischung. Die Vorderseite des Kleides wird unterteilt durch einen mittigen schwarzen Streifen von Kragen bis Rocksaum, welcher von einem umlaufenden schwarzen Streifen abgeschlossen wird. Zwei weitere schwarze Horizontale kreuzen den senkrechten Mittelstreifen auf Brust- und Hüfthöhe. Der Kragen des Modells *No. 80* ist schwarz eingefasst und auch seitlich, von den Achseln hinunter zum Rocksaum, als Trennung zwischen

---

<sup>292</sup> van Reij, 2012, S. 343.

Vorder- und Rückseite des Kleides, verlaufen schwarze Stoffstreifen. Außer den cremefarbenen Farbfeldern zeigt *No. 80* (Abb. 44) ein rotes Stofffeld oben rechts und ein gelbes unten links. Laut *Ensembles-Habilles* (Abb. 42) sollte ein schwarzer, trapezförmig geschnittener Mantel zum Kleid getragen werden.

Kleid *No. 81* (Abb. 45) ist das wohl bekannteste Modell aus der Mondrian-Kollektion Yves Saint Laurents, da es die Frontseite (Abb. 46) der für die Modewelt wichtigen September Ausgabe des *Vogue* Magazins 1965 zierte. Drei waagerechte, die Vorder- und Rückseite umlaufende, schwarze Streifen unterteilen das Kleid in vier horizontale Abschnitte. Der oberste Streifen ist auf Brusthöhe, der mittlere auf Höhe des Beckens und der unterste knapp über dem Rocksäum. Der oberste Teil des Kleides, von Kragen bis Dekolleté, wird mittig durch einen weiteren schwarzen Streifen halbiert, die linke Hälfte ist cremefarben, die rechte blau. Das jeweils rechte Drittel der beiden mittleren horizontalen Abschnitte von *No. 81* wird durch einen schwarzen vertikalen Streifen Stoffes, die mittlere Horizontale kreuzend und von Dekolleté bis zum untersten schwarzen Streifen verlaufend, von den dadurch größeren, linken Flächen abgetrennt. Die linke, sich zwischen Dekolleté und Becken befindliche Fläche besteht aus einem roten Stoffstück. Ein durch die unterste schwarze Horizontale abgeteiltes gelbes Farbfeld schließt den Rocksäum des Kleides umlaufend ab. Ähnlich wie in Modell *No. 80* trennen von den Achseln senkrecht zur untersten Horizontalen verlaufende schwarze Streifen die Vorderseite von der Rückseite des Kleides. Ein senkrechter Mittelstreifen verläuft auf der Rückseite vom Kragen bis zur untersten Horizontalen und das rückseitige, obere rechte Feld ist aus rotem Stoff. Ein ballonartig geschnittener, cremefarbener Mantel war zur Komplettierung des Ensembles angedacht.

Das Kleid mit der Modell *No. 102* wurde wohl extra für die englische Ballerina Margot Fonteyn angefertigt.<sup>293</sup> Außer in der Übersicht des Kollektionsbuchs *Ensembles-Habilles* (Abb. 42) findet es keinerlei Erwähnung und auch bildliche Zeugnisse seiner Existenz sind nicht zugänglich. Bei der ersten Präsentation der Mondrian-Kleider im August 1965 war es allerdings auch unter den vorgeführten Modellen und wird daher zu den sechs Mondrian-Kleidern gezählt. Auch das Archiv des Yves Saint Laurent Museums in Paris konnte jedoch, Stand 04. September 2017, keine Auskunft über den Verbleib des Kleides geben. *No. 102* bestand laut Entwurf nur aus cremefarbenen Stoffteilen mit drei schwarzen Streifen auf der Vorderseite. Die das Kleid in seiner Frontansicht in ein rechtes Drittel und dementsprechend entstehende, breitere linke

---

<sup>293</sup> van Reij, 2012, S. 343.

Flächen unterteilende Vertikale verlief vom Kragenende am linken Hals bis hinunter zum Rocksäum. Gekreuzt wurde dieser Streifen durch Horizontale in Brusthöhe und am Bein, knapp über dem Rocksäum. Ein stofflich nicht weiter definierter und wohl nie realisierter taillengeschnürter, knielanger Mantel mit hellen und dunklen Blockstreifen war von Yves Saint Laurent für dieses Ensemble eingeplant.

Das Modell *No. 103* (Abb. 47) besteht auf der Vorderseite aus vier Stofffeldern. Eine mittige, schwarze Vertikale, welche bis zu einer das Kleid umlaufenden Horizontalen in Beckenhöhe vernäht ist, wird auf der rechten Kleidhälfte durch einen weiteren schwarzen Streifen in Brusthöhe ergänzt, welche so das obere rechte, graue Stofffeld eingrenzt. Sowohl im Entwurf (Abb. 48) Saint Laurents, als auch in der Übersicht *Robes-Simples* (Abb. 49) des Kollektionsbuch ist das große linke Stoffteil des Oberkörpers grau angedacht gewesen. In realisierten Modellen des Kleides *No. 103* ist dieses Stofffeld jedoch cremefarben. Der durch den schwarzen Streifen auf Beckenhöhe visuell abgetrennte Rockteil des Kleides besteht aus hellgelbem Stoff. Der Kragen ist mit einem schwarzen Stoffstreifen eingefasst. Des Weiteren werden Vorder- und Rückseite des Kleides durch von den Achseln zur Beckenlinie vernähten schwarzen Streifen voneinander getrennt.

Falls nicht in den Entwürfen Yves Saint Laurents spezifiziert, kann von den Rückseiten der Kleider angenommen werden, dass sie, bis auf die umlaufenden Streifen und Farbfelder, ohne weitere Unterteilung und Farbgebung geschneidert wurden. Auch hat er in seinen Entwürfen die nichtfarbigen Stofffelder als „weiß“ angegeben, die Mondrian-Kleider wurden dann jedoch durchgehend aus cremefarbenem Wolljersey geschneidert. Die zu den Ensembles angedachten Mäntel waren für diese Zeit allesamt in bereits bekannten Schnitten produziert worden. Lediglich ihre Farbgebung wurde zu den Mondrian-Kleidern passend abgestimmt.

Die drei weiteren in den Übersichten *Ensembles-Habilles* (Abb. 42) und *Robes-Simples* des Kollektionsbuchs für Herbst/Winter 1965 gezeigten Kleider gehören zwar auch zur Gruppe der gezeigten geometrischen Entwürfe aus dieser Kollektion, können allerdings nicht zu den Mondrian-Kleidern gezählt werden. Modell *No. 91* weist zwar eine ähnliche Nutzung von schwarzen Streifen als neoplastisch anmutende Linien auf, hat allerdings eine betont eng geschnittene Taille und verzichtet durch den Gebrauch von Grün darauf sich auf die in den neoplastischen Grundprinzipien bestimmten Primärfarben zu beschränken. Modelle *No. 100* und *No. 101* zeigen zwar den selben Schnitt wie die Mondrian-Kleider, jedoch einen unregelmäßigen Gebrauch der schwarzen Streifen und *No. 101* verfehlt mit pink angedachten Farbflächen auch die Farbprinzipien des Neo-Plastizismus.

Da Yves Saint Laurent sich mit dem Wolljersey bei den Mondrian-Kleidern für einen schweren Stoff entschieden hatte, der auch nicht all zu stark von den Körperbewegungen der Trägerin beeinflusst wird, gelang ihm der illusionistische Effekt eines sich bewegenden Kunstwerks, das dennoch die ursprüngliche Form eines Gemäldes beibehält. Auch die Textur des Stoffes, dessen fast schon grobes Gewebe man bei genauer Betrachtung klar wahrnehmen kann, evoziert die Oberfläche eines Gemäldes. Des Weiteren unterstützen die durch Nähte zusammengefügte schwarzen Streifen und Farbfelder die Absicht die Maltechnik Piet Mondrians zu imitieren. Da alle Mondrian-Kleider einteilige Shiftkleider sind, können sie als ganzteilige Leinwände in Textilform gesehen werden.<sup>294</sup>

In der Literatur ist es noch strittig, welche der 1965 von Yves Saint Laurent gezeigten Kleider als Mondrian-Kleider bezeichnet werden können. Kurz vor der Präsentation soll der Designer noch Änderungen an der Kollektion vorgenommen und sich auch erst im letzten Moment für die sechs oben beschriebenen Modelle entschieden haben. Es gibt Berichte über 25 Designs im Mondrian-Look, diese beinhalteten aber wohl sämtliche vorausgehende Studien und Kleider mit geometrischen Mustern, welche nicht die Werke Mondrians als Vorbild hatten. Der Kurator der Fondation Pierre Bergé - Yves Saint Laurent in Paris, welche den Nachlass des Designers verwaltet, bestätigt acht Mondrian-Entwürfe. Zu den sechs Shiftkleidern können demnach auch noch zwei bodenlange Kleider hinzugezählt werden. Saint Laurents Weggefährtin Pierre Bergé bezog sich allerdings schon immer auf lediglich sechs Mondrian-Kleider. Es darf auch nicht vergessen werden, dass das Modehaus Yves Saint Laurent für private Kundinnen auf deren Wunsch abgewandelte Entwürfe der ursprünglichen sechs Modelle angefertigt hat. Allerdings gehen aus den Verkaufsbüchern des Modehauses keine eindeutigen Zahlen hervor. So ist beispielsweise das Mondrian-Kleid, welches sich in der Sammlung des Rijksmuseums Amsterdam befindet und eine Sonderanfertigung für die Baroness Gabrielle van Zuylen war, eine Variation des Modells *No. 77* (Abb. 40), mit einem gelben statt einem roten Farbfeld auf der linken Schulter (Abb. 50).<sup>295</sup>

---

<sup>294</sup> van Reij, 2012, S. 353.

<sup>295</sup> van Reij, 2012, S. 346.

## B. Herstellung

Die Zahl der spontan von Yves Saint Laurent zur Herbstkollektion 1965 hinzugefügten Silhouetten übertraf die übliche Mengen an kurzfristigen Änderungen vor einer Modenschau, sodass die Näherinnen vor einer ambitionierten Aufgabe standen. Renée Cassart, die zu dieser Zeit in Saint Laurents Atelier angestellt war, berichtete später, dass winzige Stiche entlang der äußeren Fasern der Stoffstücke nötig waren, um die einzelnen Farbfelder und Stoffstreifen scheinbar nahtlos zusammenzufügen.<sup>296</sup> Einer der Schneider Yves Saint Laurents, Jean-Pierre Debord, sagte über die Fertigung der Mondrian-Kleider, dass zu den cremefarbenen Stoffstücken aus Jersey-Leinen die schwarzen Streifen hinzugelegt und diese dann miteinander vernäht wurden. Daraufhin wurden die Farbflächen daraufgelegt und inkrustiert. Diese, laut dem Schneider, minutiöse Millimeterarbeit musste fehlerfrei ausgeführt werden, um die Flächen und Streifen nahtlos miteinander zu vernähen. Fehler hätten zu Unregelmäßigkeiten führen können und die dem Kleid seine Gestalt und vor allem seine Silhouette gebenden Streifen krumm erscheinen lassen.<sup>297</sup>

Eine genauere Untersuchung der Kleider selbst könnte zu Erkenntnissen ob der Farbgebung führen. Die Erläuterungen des Schneiders Jean-Pierre Debord lassen vermuten, dass die Mondrian-Kleider zunächst nur aus den cremefarbenen Stoffstücken zusammengenäht wurden und Yves Saint Laurent die farbigen Stoffteile erst danach hinzufügen ließ. Dies hätte die erwähnte Inkrustation erst nötig gemacht. In der Literatur wurde dies noch nicht berücksichtigt.

## C. Ideenfindung

Wie oben beschrieben, siehe *II.G Rezeption und Verbreitung Mondrians Œuvres*, ist es unwahrscheinlich, dass Yves Saint Laurent eine der wenigen Ausstellungen in Paris gesehen hatte, welche vor 1965 vereinzelt Werke Piet Mondrians zeigten. Einzig ist es möglich, dass Saint Laurent 1957, als er im Alter von 18 Jahren gerade bei Dior angestellt wurde, die Ausstellung „L'Organisation de L'Espace“ in Denise Renés Galerie besucht hatte, welche einige wenige Mondrians umfasste. Allerdings ist dies nicht überliefert und es fand auch keine direkte Inspiration seiner Mode statt, fertigte er die Mondrian-Kleider doch erst acht Jahre später an.

Es kann also davon ausgegangen werden, dass ein Mondrian-Buch, welches ihm seine Mutter zu Weihnachten 1964 geschenkt hatte, als Inspirationsquelle für die Kollektion von 1965

---

<sup>296</sup> Rawsthorn, 1996, S. 43.

<sup>297</sup> Thoretton, Pierre: *L'Amour Fou. Yves Saint Laurent - Pierre Bergé. Behind the scenes.* 2010, Min. 49:25.

von Yves Saint Laurent zu Rate gezogen wurde.<sup>298</sup> 1956 erschien, nach mehr als fünf Jahren Vorbereitung, das von Michel Seuphor zusammengestellte Buch *Piet Mondrian: Life and Work*.<sup>299</sup> Ein Jahr später wurde die bis dato einzige veröffentlichte Monographie über den Künstler auch auf französisch publiziert.<sup>300</sup> Neben einer Biographie Mondrians enthielt es eine Übersetzung eines seiner Essays aus einem der „De Stijl“ Magazine<sup>301</sup> und einen klassifizierten Werkkatalog mit 593 chronologisch eingeordneten Werken Mondrians, wovon 441 auch für die Monographie reproduziert wurden.<sup>302</sup> Mit großer Wahrscheinlichkeit war es dieses Buch, welches Lucienne ihrem Sohn Yves geschenkt hatte, da sie vor 1965 beide keine Reise nach New York unternommen hatten, auf welchen sie eine Mondrian Retrospektive hätten sehen und einen dazugehörigen Katalog erwerben können.<sup>303</sup>

#### D. Innovationen

Da er sich im Sommer 1965, nach zwei kommerziell schwächeren Kollektionen, der Notwendigkeit von Änderungen bewusst war, um weiter Erfolg zu haben, änderte Yves Saint Laurent sein gesamtes Konzept und trimmte seine Mode auf Jugendlichkeit. Um seinen Look aufzufrischen, entschied Yves Saint Laurent sich dazu, seine Entwürfe an einem neuen Mannequin zu schneiden. Hierzu griff er unter anderen auf das 20 Jahre alte dänische Model Birgit Frostholt zurück, welche zu diesem Zeitpunkt den Körper einer 14-Jährigen hatte.<sup>304</sup>

Die in der Modebranche Anfang der 1960er vor allem durch André Courrèges (siehe *III.A.5 Shiftkleid*) populär gemachte A-Linie des Shiftkleids wurde von Yves Saint Laurent daraufhin in der Mondrian-Kollektion noch weiter vereinfacht, sodass die Vorder- und Rückseiten der Kleider, flach auf den Boden gelegt, quasi eine lediglich durch die Krümmung des Kragens unterbrochene rechteckige Leinwand ergäben. Auch kürzte er die für diese Zeit übliche Saumlänge des Rockes nochmals erheblich, so sagte der Designer selbst: „Contrary to what one might expect, the rigorous lines of the paintings applied very well to the female body; . . . and I shortened the hems radically: the ensemble provoked a shock.“<sup>305</sup> Kurz darauf sollte Mary Quant in London den noch kürzeren Mini-Rock erfinden.<sup>306</sup>

---

<sup>298</sup> van Reij, 2012, S. 355.

<sup>299</sup> Troy, 2013, S. 137.

<sup>300</sup> van Reij, 2012, S. 354.

<sup>301</sup> Troy, 2013, S. 137.

<sup>302</sup> van Reij, 2012, S. 355.

<sup>303</sup> Troy, 2013, S. 206.

<sup>304</sup> Troy, 2013, S. 212.

<sup>305</sup> Troy, 2013, S. 207.

<sup>306</sup> Troy, 2013, S. 211.

Ebenso wurde zum ersten Mal die die Entwürfe dominierende Verwendung von Farbe auffällig im Schaffen Yves Saint Laurents. Noch 1960 beschrieb die *Vogue* seine Kollektionen mit „endlos viel Schwarz“.<sup>307</sup> Die Rezeption der neoplastischen Bilder in Seuphors Buch bewegte den Couturier dazu erstmals von durchgehend unifarben und meist dunkel gehaltenen Entwürfen abzuweichen.

### E. Verknüpfung von Kleidern und Kompositionen

Die Beschreibung der Mondrian-Kleider hat die Ähnlichkeiten Yves Saint Laurents Entwürfe zu des Niederländers neoplastischen Werken aufgezeigt. Doch kann eine komplette textile Umsetzung der Grundprinzipien des Neo-Plastizismus oder gar eines bestimmten Werkes Piet Mondrians bestätigt werden?

Beim Betrachten der neoplastischen Bilder im Buch Seuphors über Mondrian realisierte Yves Saint Laurent, dass Kleider nicht nach dem Prinzip der Zusammenstellung von Linien entworfen, sondern als eine Komposition aus Farben erdacht werden sollten: „I realized that we had to stop conceiving of a garment as a sculpture and that, on the contrary, we had to view it as mobile. I realized that fashion had been rigid up till then, and that we now have to make it move.“<sup>308</sup> Er befand sich damit prinzipiell auf einer ähnlichen Kompositionsfindung wie Piet Mondrian im Neo-Plastizismus, da er die Bedeutung des Kleides als linear vorgegebenes Objekt der farblichen Zusammenstellung dessen unterordnete. Dies ist eine Parallele zu Mondrians Versuch in seinen neoplastischen Bildern etwas Immaterielles darzustellen.

Yves Saint Laurent und Pierre Bergé waren, wie in Kapitel IV.F erläutert, ausgewiesene Kunstsammler. Ein Vergleich der Mondrian-Kleider mit den Werken aus dem Besitz der beiden könnte möglicherweise auch Schlüsse auf direkte Bezüge zwischen Werken und Kleidern liefern. Sie besaßen fünf Arbeiten Mondrians, darunter zwei frühe figurative und drei neoplastische Gemälde. Im Jahre der Mondrian-Kollektion, 1965, hatten sie ihre umfangreiche Kunstsammlung allerdings noch nicht begonnen. Sie kauften ihr erstes neoplastisches Mondrian-Gemälde erst 1978, nämlich die *Komposition mit Blau, Rot, Gelb und Schwarz* (Abb. 51) von

---

<sup>307</sup> Koch-Mertens, 2000, S. 174.

<sup>308</sup> Chenoune, Farid/Müller, Florence: Yves Saint Laurent. Paris, 2010, S. 66.



1922. Zwei Jahre später erwarben Saint Laurent und Bergé die *Komposition mit Gitter 2* (Abb. 52) von 1918 und im Jahre 1987 die *Komposition I* (Abb. 53) von 1920.<sup>309</sup>

Die *Komposition mit Gitter 2* ist eines der ersten Bilder aus einer von 1918 bis 1920 entstandenen, neunteiligen Reihe Mondrians, welche jeweils aus einem Gitterwerk mit einer vorbestimmten Anzahl an Rechtecken und Quadraten bestehen. Die *Komposition I* war eines der daraufhin folgenden Bilder, bei welchen Mondrian den Fokus vom reinen Gitterwerk weg, hin auf die Farbe gelegt hatte. Und die *Komposition mit Blau, Rot, Gelb und Schwarz* (Abb. 51) kann als Paradebeispiel für Mondrians Reduktion seines neoplastischen Prinzips angesehen werden, bei dem er die schwarzen Linien und Felder in Primärfarben nach seinen Grundprinzipien des Neo-Plastizismus anordnete. Auch wenn Yves Saint Laurent es nie explizit betonte, so sind die Farben aus Kleid *No. 81* (Abb. 45) möglicherweise an die der *Komposition mit Blau, Rot, Gelb und Schwarz* angelehnt. Laut Literatur soll Kleid *No. 77* (Abb. 40) aufgrund der eintönigen Farbgebung und den vertikalen Stofffeldern an die *Komposition mit Gitter 2* erinnern, während die *Komposition I*, wegen in Farbgebung und Struktur zu großer Unterschiede zu den textilen Entwürfen, keinerlei Verbindung zu einem der Mondrian-Kleider Saint Laurents erahnen lasse.<sup>310</sup> Dies kann nicht bestätigt werden, auch da Bergé und Saint Laurent all ihre Mondrians erst nach 1965 gekauft hatten und davon ausgegangen werden muss, dass sich die Auswahl der erworbenen Bilder mehr nach den erfolgreichen Silhouetten der Mondrian-Kollektion Yves Saint Laurents richtete als dass der Couturier seine Kleider nach bestimmten Gemälden des Niederländers entwarf.

Yves Saint Laurent selbst hat seine Kleider auch nie einem bestimmten Werk Mondrians zugeordnet. Eine generelle Zuweisung der einzelnen Mondrian-Kleider zu Werken des Niederländers ist allerdings möglich. So erinnert Modell *No. 102* (Abb. 42), welches kein angedachtes Farbfeld hatte, an die nichtfarbigen, rautenförmigen Bilder Mondrians, wie etwa die *Komposition mit zwei Linien* (Abb. 54) von 1931. Auch malte Piet Mondrian in den 1930er Jahren mehrere Bilder mit schwarzen Linien auf weißem Grund und einem roten Farbfeld am Rande der Leinwand. Dies könnte mit Kleid *No. 77* (Abb. 40) verglichen werden, welches an der rechten Schulter ein rotes Stoffstück ziert.<sup>311</sup>

---

<sup>309</sup> van Reij, 2012, S. 356f.

<sup>310</sup> van Reij, 2012, S. 357.

<sup>311</sup> van Reij, 2012, S. 355f.

Direkte Zuordnungen von Kleidern zu Bildern sind also nicht möglich. Es bleibt das Untersuchen der ideellen Verwandtschaft Yves Saint Laurents Mondrian-Kleider von 1965 mit den neoplastischen Grundprinzipien des niederländischen Künstlers. Die sechs Mondrian-Kleider beschränken sich in ihrer Zusammenstellung auf einige Zutaten des Neo-Plastizismus. Ihre Farbgebung ist weiß, beziehungsweise cremefarben aufgrund der Textur ihres Stoffes, mit Farbfeldern in den Primärfarben und geraden, schwarzen Streifen die den Linien in Mondrians neoplastischen Werken nachempfunden sind. Doch da der Couturier nach schnitttechnischer Perfektion strebte,<sup>312</sup> missachtete er in zwei der Kleider eine von Mondrians strengsten neoplastischen Regeln: die Asymmetrie. Modell *No. 77* (Abb. 40) und *No. 80* (Abb. 44) haben jeweils schwarze Stoffstreifen genau in der Mitte der Vorderseite, sodass die Farbfelder symmetrisch angeordnet sind. Selbst die mittig erscheinenden schwarzen Linien in Mondrians neoplastischen Werken sind jedoch nie exakt in der Mitte seiner Bilder platziert.

Die Mode Yves Saint Laurents sollte dem weiblichen Körper schmeicheln. So verbergen die Shiftkleider im Mondrian-Look zwar die Kurven der Trägerinnen, die schwarzen Streifen akzentuieren jedoch deren Körperbau und Konturen. Die horizontalen Streifen auf Höhe des Dekolletés oder der Hüften betonen genau diese Körperteile und wurden von Yves Saint Laurent als dezenter Reizaspekt platziert.<sup>313</sup> Die Abweichung von der Asymmetrie und diese bewusste Liniensetzung sind ein Eingeständnis Saint Laurents an die Mode und weichen doch stark von Piet Mondrians ursprünglicher Idee ab.

Geht man die einzelnen Modelle durch, so folgt *No. 77* nicht den neoplastischen Grundprinzipien Mondrians, da es das symmetrisierende Kreuz auf der Vorderseite und den mittigen Streifen auf der Rückseite hat. Auch die dadurch erfolgte Positionierung der gleich großen, cremefarbenen Stofffelder nebeneinander hätte der niederländische Künstler vermieden.

Fraglich ist, ob auf Kleid *No. 78* (Abb. 41), wie im Entwurf (Abb. 43) angegeben, ein grünes Stoffstück im Dekolletébereich vernäht worden ist. Dies würde über die neoplastische Beschränkung auf die Primärfarben hinausgehen. Der unten rechts im Kleid positionierte Kreuzpunkt der zwei schwarzen Streifen wäre dagegen durchaus vergleichbar mit Werken aus Mondrians neoplastischer Zeit. Die *Komposition in Schwarz und Weiß II* (Abb. 55) ist ein Beispiel für ein farbloses Werk mit unterschiedlich dicken Linien aus dem Neo-Plastizismus Mondrians, vergleichbar mit Kleid *No. 78*, falls dieses kein dunkelgrünes Dekolleté hatte. Sollte

---

<sup>312</sup> van Reij, 2012, S. 358.

<sup>313</sup> Ebd.

dieses schwarz gewesen sein, wäre das *Tableau No. II mit Schwarz und Grau* (Abb. 56) ein Beispiel für einen neoplastischen Mondrian mit nichtfarbigen, dunklen Feldern.

Das Kleid *No. 80* (Abb. 44) ist ebenfalls symmetrisch zusammengestellt und zwei gleich große cremefarbene Farbfelder sind zentral auf der Vorderseite, nebeneinander angeordnet. Dies verfälscht Mondrians neoplastische Prinzipien. Die Betonung des abgerundeten Kragens mit einem schwarzen Streifen wirkt entgegen dem Streben des Neo-Plastizismus nur gerade Linien zu zeigen. Dies ist auch im sonst „regelkonformen“ Kleid *No. 103* (Abb. 47) der Fall. Die Modelle ohne schwarz eingefassten Kragen verzichten zumindest auf eine Betonung der am Hals der Trägerin nötigen Abrundung. Eine komplett gerade Ausführung dieser Partie des Kleides hätte wohl schnitttechnische Folgen für die so minimalistisch gehaltene Silhouette gehabt und stark von der einer Leinwand ähnelnden, zweidimensionalen Qualität der Vorder- und Rückseiten der Kleider abgelenkt.

Geht man von der Absicht aus, dass der cremefarbene Stoff aller Entwürfe weiß sein sollte, zeigen einzig *No. 81* (Abb. 45), das daher zurecht berühmteste der Kleider, und das nur als Entwurf in der Übersicht der Kollektion gefundene Modell *No. 102* (Abb. 42) eine ideell gelungene Umsetzung der neoplastischen Prinzipien Piet Mondrians. Zweifelhaft bleibt, ob Yves Saint Laurent die Grundregeln des Neo-Plastizismus in Michel Seuphors Monographie über Piet Mondrian auch bewusst wahrgenommen hatte oder ob lediglich der optische Eindruck der neoplastischen Reproduktionen auf ihn gewirkt und er durch sein geschultes Auge und sein seit seiner Kindheit ausgeprägtes Kunstinteresse die Prinzipien Mondrians umrisshaft verstanden und dann in den beiden Kleidern *No. 81* und *No. 102* eher zufällig korrekt umgesetzt hatte.

Die Kunsthistorikerin Nancy J. Troy zieht auch eine technische Parallele zwischen den Kleidern Yves Saint Laurents und den malerischen Werken Mondrians. Sowohl die seit Beginn seiner Karriere simpel gehaltenen und stets auf höchstem Niveau geschneiderten Kleidungsstücke Yves Saint Laurents als auch Mondrians augenscheinlich simpel gehaltenen neoplastischen Werke, welche dennoch einen feinen Pinselstrich benötigten, setzen auf subtile technische Finesse. So waren es auch die versteckten Nähte der Mondrian-Kleider welche diese Kollektion so gefragt und erfolgreich machten. Dies kann als textile Analogie zu den bedacht ausgeführten Pinselstrichen Mondrians angesehen werden, die dem Betrachter erst auf den zweiten, das Kunstwerk genauer inspizierenden Blick augenscheinlich werden.<sup>314</sup> Die raffinierte

---

<sup>314</sup> Troy, 2013, S. 215.

technische Ausführung ist demnach gleichermaßen bei Yves Saint Laurent und Piet Mondrian ein das Werk unterstützendes und ebenso wesentliches Element derer jeweiligen Erscheinung. Unklar ist, ob Yves Saint Laurent dies bewusst so vorgesehen hatte, da er nur die verkleinerten Reproduktionen in Michel Seuphors Buch als Vorlagen hatte und keine originalen Gemälde Mondrians gesehen hatte.

Die überraschend geringe Menge an Zeitdokumenten bezüglich der Mondrian-Kleider verhindert genauere Untersuchungen zu ihren Zusammenstellungen. Lediglich das am meisten gefragte Kleid *No. 81* (Abb. 45) ist ausreichend dokumentiert. Die weiteren Modelle werden im Zuge der Eröffnung zweier Yves Saint Laurent Museen erst umfangreich archivarisch aufgenommen, was zum Zeitpunkt der Entstehung dieser Arbeit noch nicht geschehen war. Einzig die Entwürfe und Übersichten aus dem Kollektionsbuch Yves Saint Laurents für Herbst/Winter 1965, auf die sich hier bezogen wird, stellten die Kuratoren bereits zur Einsicht bereit.

Die Gemälde aus der neoplastischen Schaffensphase Mondrians eigneten sich am besten für die Repräsentation eines Kunstwerks in Form eines ganzteiligen Kleidungsstückes, da ihre reduzierten Bildmittel erst den Gedanken einer solch kompletten Verarbeitung zuließen. Ohne der Entwicklung Mondrians Œuvres hin zum Neo-Plastizismus, wäre eine Verbindung von Kunst und Mode in einer so weit ausgeprägten Form wie den Mondrian-Kleidern Yves Saint Laurents demnach nicht möglich gewesen. Auch in ihrer visuellen Wahrnehmung sind sich die gemalten Vorbilder und ihre textilen Repräsentanten ähnlich. Dazu bedurfte es Yves Saint Laurents Vereinfachung der weiblichen Silhouette, welche die Form des Kleides nach jahrhundertelanger Entwicklung erst auf diese minimalistische Form beschränkte. Kombiniert ergaben die neoplastische Komposition und die moderne Schnittweise eines bekannten Kleidungsstückes im Jahr 1965 eine bis dato noch nicht gesehene Ästhetik. Bezogen werden kann dies sowohl auf die textile Umsetzung von Kunst, als auch auf die Gestaltung von Mode. Die Errungenschaften und Ideen sowohl Piet Mondrians als auch Yves Saint Laurents waren also nötig, um diesen Grad von Verbindung zwischen Kunst und Mode zu erreichen.

## F. Rezeption

Natürlich stand für die meisten Rezipienten die optische Nähe zu Mondrians neoplastischen, in den USA in Werbeanzeigen dieser Zeit bereits verbreiteten Werke im Vordergrund. Nur modisch geschulte Augen sahen sofort, dass es sich nicht um einfache Etuikleider handelte, sondern dass es der clevere Schnitt war der diese Shiftkleider von vorne und hinten flach wie ein Gemälde erscheinen ließ, diese aber dennoch den Rundungen der Frau gekonnt angepasst waren. Yves Saint Laurent war die finanziell, und auch sein Renommee betreffende, nötige Überraschung gelungen. Das Publikum begrüßte ihn nach der Show mit einer stehenden Ovation und das Gerücht einer genialen Kollektion hatte sich schon zur Mittagszeit durch ganz Paris gesprochen. Die ausgeschlossene Presse musste sich auf Augenzeugenberichte der bei der Schau anwesenden Einkäufer verlassen. Bergés zuvor verzweifelt wirkende Aktion die Presse auszuschließen, um gute Verkaufszahlen vorzugaukeln, wurde zu einem Glücksfall. Schon vier Tage nach der eigentlichen Präsentation der Mondrian-Kleider, am 06. August 1965, wurde nach regelrechtem Anflehen zahlreicher Pressevertreter die eigentlich für September angesetzte Presseschau des Modehauses Yves Saint Laurent abgehalten. Und dieses Mal waren sich Presse und Einkäufer gleichermaßen darüber einig, dass der Couturier sich selbst übertroffen hatte, diese Kollektion ein neues Zeitalter der Mode einläuten und für mindestens eine Saison der angesagteste Look auf den Straßen der Welt sein würde.<sup>315</sup>

Die berausenden Rezensionen der Presse bezüglich der Mondrian-Kleider hatten schon innerhalb weniger Wochen billige, massenproduzierte Kopien der Yves Saint Laurent Entwürfe sowohl in Europa als auch in den USA zur Folge.<sup>316</sup> Saint Laurents Herbstkollektion 1965 hatte den damals größten Modetrend überhaupt hervorgerufen<sup>317</sup> In sämtlichen September Veröffentlichungen aller relevanten Modemagazine des selben Jahres, traditionell die wichtigste und die Mode diktierende Ausgabe, wurden Models in den so genannten Mondrian-Kleidern abgedruckt.<sup>318</sup> Durch Yves Saint Laurents Kollektion stiegen auch die Preise für die Gemälde Piet Mondrians, da sie nun einem komplett neuen und größeren Publikum ins Bewusstsein gerückt wurden.<sup>319</sup>

Der Einfluss der Mondrian-Kleider zog sich sogar bis 1969, dem Jahr der Mondlandung. In Modemagazinen war deutlich zu erkennen, dass der größte Modetrend immer noch gerade

---

<sup>315</sup> Rawsthorn, 1996, S. 78f.

<sup>316</sup> van Reij, 2012, S. 343.

<sup>317</sup> Troy, 2013, S. 207.

<sup>318</sup> van Reij, 2012, S. 351.

<sup>319</sup> Troy, 2013, S. 214.

geschnittene Kleider mit grafischen Mustern waren, oft mit Kontrastfarben auf weißem Stoff, einer klaren Referenz an Yves Saint Laurents Kollektion von 1965.<sup>320</sup>

Zwei Monate nach der Präsentation seiner Mondrian-Kleider begab sich Yves Saint Laurent auf einen wenig beachteten Werbetrip in die USA. Hier beschrieb er in einem Interview seine neue, zwiegespaltene Einstellung gegenüber Piet Mondrian. Die schon nach dieser kurzen Zeit zahlreich produzierten Nachahmungen ließen ihn seine eigenen Entwürfe verabscheuen, während er sich nichts sehnlicher wünschte als im Museum of Modern Art den Vater seiner Kleider zu sehen, da es in Paris zu dieser Zeit, wie er selbst sagte, kaum Gemälde Mondrians zu sehen gab.<sup>321</sup> Dies ist auch eine weitere Bestätigung zur Theorie Saint Laurents Ideenfindung für die Mondrian-Kleider. Es muss definitiv das Buch Seuphors gewesen, welches seine Mutter ihm geschenkt hatte, das ihn zur textilen Umsetzung des Neo-Plastizismus inspirierte.

Bis zu Yves Saint Laurents Mondrian-Kleidern gab es in der Modegeschichte stets zwei wichtige, die Mode dominierende Stränge. Die Haute Couture und die Kleidung der breiten Gesellschaft, welche sich stets näher an zeitgeschichtlichen Ereignissen und Entwicklungen orientierte. Die Haute Couture war selten mutig genug, neue Vorlieben von der Straße textil umzusetzen und orientierte sich eher streng an ihrem zahlenden Kreis von Kundinnen. Nur einzelne Innovationen der Couture wurden wiederum von einfachen Modehäusern straßentauglich umgesetzt.<sup>322</sup> Erst Saint Laurent änderte diese Sichtweise und bezog seine Inspiration von den Frauen in den Straßen Paris und konnte mit den Mondrian-Kleidern eine Mode kreieren, welche die Haute Couture massentauglich machte.

Aufgrund der hohen Nachfrage suchten Bergé und der Anteilseigner Salomon nach Wegen zu expandieren. So war Saint Laurent der erste Couturier, der eine Prêt-à-porter Boutique eröffnete. Die, da am südlichen Ufer der Seine in Paris gelegen, „Rive Gauche“ genannte Boutique wurde bald weltweit unter diesem Namen eröffnet und vertrieb Yves Saint Laurent Mode zu günstigeren Preisen, sodass auch jüngere Frauen sich original Kleider und Accessoires des Designers leisten konnten und nicht auf die Kopien aus unautorisierten Boutiquen zurückgreifen mussten.<sup>323</sup> Yves Saint Laurent erkannte also als einer der ersten Couturiers die Bedeutung des Massenkonsums für die Modebranche,<sup>324</sup> auch da er der Meinung war, dass es zu

---

<sup>320</sup> Koch-Mertens, 2000, S. 212.

<sup>321</sup> Troy, 2013, S. 232.

<sup>322</sup> Loschek, Ingrid: „Kleid“, in: Reclams Mode- und Kostümlexikon. Stuttgart, 1987, S. 295.

<sup>323</sup> Rawsthorn, 1996, S. 84.

<sup>324</sup> Kyoto Costume Institute: FASHION. Eine Modegeschichte vom 18. bis 20. Jahrhundert. Köln/Kyoto, 2002, S. 719.

viele interessante Frauen auf den Straßen Paris gab, die es verdienten Haute Couture zu tragen, sich diese allerdings nicht leisten konnten.<sup>325</sup> Mit „Rive Gauche“ wird heutzutage nicht nur die Erfindung des Prêt-à-porter durch Yves Saint Laurent und die Eröffnung dieser Art von Boutiquen gemeint, laut Pierre Bergé war es auch eine Lebensweise in der 1960er Jahren, für die kulturelle Vordenker wie Yves Saint Laurent und Bergé kämpften, kleidertechnisch repräsentiert durch die Mondrian-Kleider.<sup>326</sup> Der die Mode demokratisierende Gedanke spielte also eine antreibende Rolle in Yves Saint Laurents Schaffen, wenn auch befeuert durch das monetär getriebene Handeln seines Partners Bergé.

Natürlich wurden in den „Rive Gauche“ Boutiquen keine minderwertigeren Kopien der Yves Saint Laurent Haute Couture Kleider verkauft. Saint Laurent entwarf hippe Prêt-à-porter Kollektionen, welche die jungen Kundinnen ansprachen,<sup>327</sup> und konnte in der Haute Couture weiterhin seinen besser betuchten Kundenstamm bedienen. Modische Experimente fanden fortan eher in der Prêt-à-porter statt und gingen, falls erfolgreich, dann in die Haute Couture über. Saint Laurents Mondrian-Kleider waren also der Auslöser für diesen entscheidenden Paradigmenwechsel in der Modewelt, da es bis 1966 stets günstige Boutiquen waren, die beliebte Looks aus der Haute Couture kopierten. Der große Bruch in der Modebranche, welcher sich seit 1966 abzeichnete, fand 1971 statt. Yves Saint Laurent zeigte zum ersten Mal keine Haute Couture Kollektion, sondern lediglich Prêt-à-porter, woraufhin die wichtigsten Einkäufer die Pariser Haute Couture Modewoche erst gar nicht besuchten. Die Haute Couture hatte ihre Bedeutung für die Mode komplett verloren, auch da statt den zu ihrem Höchststand 37 präsentierenden Häusern nur noch 19 aktiv waren. Saint Laurents Abwesenheit war gleichbedeutend einem letzten Nagel in den Sarg der höchsten Form der Mode.<sup>328</sup>

Die Beschreibung der Mondrian-Kleider Yves Saint Laurents von 1965 hat gezeigt, dass sie ihre Bezeichnung aufgrund der sofort erkennbaren visuellen Verwandtschaft zu Piet Mondrians neoplastischen Werken durchaus verdient haben. Außer einem mit Sicherheit produzierten und vielfältigtem Kleid, Modell *No. 81* (Abb. 45), und dem lediglich als Entwurf bekannten Modell *No. 102* (Abb. 42) brechen die durch ein Buch über Mondrian inspirierten Kleider Yves Saint Laurents die neoplastischen Grundprinzipien des Künstlers.

---

<sup>325</sup> Saint Laurent, 1984, S. 20.

<sup>326</sup> Parkin, Clark: „Die Atmosphäre in Paris ist ziemlich trostlos“, in: ICON, 24. November 2015, <http://www.welt.de/icon/article149178357/Die-Atmosphaere-in-Paris-ist-ziemlich-trostlos.html> (15.11.2016).

<sup>327</sup> Rawsthorn, 1996, S. 88.

<sup>328</sup> Rawsthorn, 1996, S. 126.

Es konnte keine direkte Beziehung zu bestimmten Werken des Niederländers nachgewiesen werden. Allein Ähnlichkeiten zu Werkgruppen Mondrians bestehen. Daher kann nicht, wie in der Literatur häufig behauptet, bestätigt werden, dass Yves Saint Laurent erstmals die textile Umsetzung eines Kunstwerks gelang. Anders als die den Mondrian-Kleidern vorausgehende Mode, zeigen sie allerdings eine neue Möglichkeit der textilen Umsetzung eines Kunstwerks, da sie nicht nur als Leinwand für ein gedrucktes oder aufgemaltes Motiv fungieren, sondern beabsichtigen das gesamte, tragbare Gemälde selbst zu sein. Dank diesem Konzept, den kompositorischen Anleihen im Neo-Plastizismus, gepaart mit einer modernisierten Kleidersilhouette, traf Saint Laurent mit der Herbst-/Winterkollektion für 1965 den Zeitgeist und konnte nicht nur einen großen kommerziellen Erfolg verbuchen, sondern auch eine langfristige Beeinflussung der Mode evozieren, sowohl gestalterisch als auch wirtschaftlich.



## VI. Schnittstellen zwischen Kunst und Mode

Yves Saint Laurent hat also die textile Umsetzung von Kunst in einem bis dato noch nicht da gewesenen Ausmaß gezeigt. Doch war der Couturier auch der Erste dem diese Errungenschaft zuzurechnen ist, oder gab es schon vor ihm eine textile Rezeption Mondrians Werke? War eine textile Ausarbeitung des Neo-Plastizismus von dessen Vordenker Piet Mondrian überhaupt angedacht?

### A. Mondrian über die Mode

Mondrian selbst sprach von der Mode als „one of the most direct plastic expressions of human culture.“<sup>329</sup> Seine Kommentare zur Mode und über Kleidung wurden leider nie festgehalten, weshalb man sich auf Augenzeugenberichte seiner guten Freunde Harry Holtzman und Martin James verlassen muss, die davon sprachen, dass Piet Mondrian zeitlebens ein großes Interesse für die Mode hegte, da er sie als moderne und sogar direkteste Form ansah, um ausbalancierte visuelle, und seinen Theorien nach, ästhetische Umgebungen zu schaffen. Er praktizierte es zwar nicht, sah die Mode und Kleidung an sich jedoch als geeignetes Medium an, um sein Schaffen und seine ästhetische Vision zu verbreiten.<sup>330</sup>

Der Künstler sah Kleidung als Mittel zur Vereinheitlichung des Menschen an. Er war sich dessen bewusst, dass die menschliche Figur sich durch den Schnitt der Kleidung, also durch das Erzeugen einer gewollten Silhouette, quasi skulptieren lässt.<sup>331</sup> Dies geht einher mit seiner Idee von einem auf das Minimum an Bildmitteln reduzierte Kunstwerk, welches eine neutrale Ausgangsform für die Gestaltung des selbigen und das Auslösen einer Reaktion im Rezipienten inne hat. Der Niederländer sah in der Mode sogar eine Vorreiterrolle für den Neo-Plastizismus, da sie durch die Möglichkeit der Silhouettengestaltung am Menschen die Aufhebung von vorgegebener Konstruktion erreicht. Die natürliche Form wird missachtet und Kleidungsstücke können sich über ihr eigentlich naturgegebenes Gestaltungsprinzip hinwegsetzen.<sup>332</sup> Dieses Prinzip von Naturvernichtung war fundamental für seine Theorie des Neo-Plastizismus, der sich mittels Reduzierung auf die grundlegenden Bildmittel von jeglicher Objektivierung aus der

---

<sup>329</sup> Troy, 2013, S. 184.

<sup>330</sup> Ebd.

<sup>331</sup> Mondrian, „Die Verwirklichung des Neo-Plastizismus in ferner Zukunft und in der heutigen Architektur“, 1967, S. 156.

<sup>332</sup> Ebd.

Natur lösen wollte. Die natürliche Schönheit des Menschen wird laut Mondrian durch bestimmte Kleidungsstücke abgewandelt, bestenfalls weiterentwickelt und somit durch Unnatürlichkeit auf eine neue, höher angesehene Form von Schönheit gehievt. Er sah darin auch eine Form von konstruktiver und ästhetischer Reinheit. Eine Aufhebung von natürlichen Idealprinzipien, mit abstrakter Konstruktion als Weiterentwicklung, sah Mondrian in der Mode somit bereits in den 1920er Jahren als erreicht an.<sup>333</sup> Ein Zustand, den seine neoplastischen Bilder auch darlegen sollten. Dies lässt den Gedanken zu, dass der Künstler positiv über Yves Saint Laurents versuchte Umsetzung des Neo-Plastizismus in seiner Kollektion von 1965 geurteilt hätte.

## B. Mondrian in der Mode

Produkte im Mondrian-Look sind allgegenwärtig. Es gibt Brillen, Taschen, Schuhe, Kugelschreiber, Hosen, Servietten und vieles mehr in der Optik von neoplastischen Gemälden des niederländischen Künstlers. „Mondrian“ wurde im Laufe der Zeit fast zu einem Markennamen. Man assoziiert mit ihm intuitiv und unmittelbar eine Welt aus schwarzen Linien und Primärfarben, verwendbar auf jeglichem Material, in jeder Form.<sup>334</sup> Alle nach den Mondrian-Kleidern Yves Saint Laurents erschienenen Produkte im Mondrian-Look zu nennen, würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen. Es kann davon ausgegangen werden, dass der Couturier durch seine neoplastisch inspirierten Kleider eine wahre Welle an Mondrian-Hommagen losgetreten hat, welche allerdings selten auf technisch und kompositorisch so hohem Niveau wie seine Kollektion von 1965 waren.

Die Recherche zu dieser Arbeit hat jedoch ergeben, dass Yves Saint Laurent wohl nicht der erste Designer war, der von Mondrians Werk inspiriert wurde und es in der Mode umsetzte. Die aus Łódź stammende, nach Paris emigrierte Polin Lola Prusac entwarf für das Modehaus Hermès bereits um 1936 Handtaschen im Mondrian-Look, von welchen es leider kaum bildliche Zeugnisse gibt, mehrere Quellen weisen aber auf Abbildung 57. Inspiration dafür stammte möglicherweise direkt aus ihrem Freundeskreis, da sie als Tochter eines wohlhabenden Łódźer Industriellen während und nach ihrem Studium in den Künstlerkreisen Paris verkehrte. Prusac konnte das Ehepaar Delaunay, Amedeo Modigliani und weitere Künstler zu ihren Freunden

---

<sup>333</sup> Mondrian, „Die Verwirklichung des Neo-Plastizismus in ferner Zukunft und in der heutigen Architektur“, 1967, S. 162.

<sup>334</sup> van Reij, 2012, S. 358.

zählen. Lediglich von einer direkten Verbindung zu Mondrian ist nichts bekannt, auch wo sie Arbeiten des Künstlers gesehen haben könnte ist nicht in Erfahrung zu bringen. Dass ihre Inspiration zur Umsetzung des Neo-Plastizismus in Form einer Tasche durch das neoplastische Kabinett in Łódź stammt, ist jedoch ausgeschlossen, da dieses erst 1948 eröffnete.<sup>335</sup> Das auf dem Deckel aufgebrachte, neoplastische Motiv der Tasche, welches sich über Vorder- und Rückseite erstreckt, folgt den Grundprinzipien des Neo-Plastizismus, ist allerdings nur in aufgeklapptem Zustand komplett sichtbar. Eine modische, den Mondrian-Kleidern Yves Saint Laurents vordatierte, direkt sichtbare und quasi als Leinwand rezipierbare Umsetzung eines neoplastischen Werkes gelang Prusac demnach noch nicht.

Die Amerikanerin Stella Brownie entwarf 1945 für das Modehaus *Foxbrownie* allerdings eine Kleiderkollektion basierend auf Gemälden von Mondrian. Genau zu dieser Zeit hielt das Museum of Modern Art in New York - ein Jahr nach seinem Tod - auch eine Piet Mondrian Retrospektive ab. Dies führte zu einem weiter verbreiteten Bewusstsein für sein Werk und hat höchstwahrscheinlich auch Stella Brownie zu ihrer Mondrian-Kollektion inspiriert. Allerdings wirken ihre Interpretationen der Mondrian-Werke (Abb. 58) wie in Stoff umgesetzte Detailaufnahmen einzelner Bilder. Es sind quadratische Silhouetten mit unmodulierten Farbfeldern auf Schwarz oder Weiß. Proportionale Genauigkeit wird hier durch asymmetrische Elemente aufgezeigt.<sup>336</sup> In der Idee der Asymmetrie stimmen Brownies Entwürfe mit Mondrians Kompositionen überein, jedoch gibt es keinen Mondrian auf schwarzem Grund. Auch die Absicht ein komplettes Kunstwerk in ein Kleidungsstück umzuwandeln oder dieses wie eines wirken zu lassen, war bei Brownie nicht gegeben, wie ein aus Jacke mit diagonalen Elementen und Rock bestehendes Ensemble zeigt (Abb. 59). Ebenso entsprach die Farbgebung der Entwürfe der Amerikanerin, welche auch Braun und Grün beinhalteten,<sup>337</sup> nicht der Mondrianschen Idee des Neo-Plastizismus. Die durch Mondrian inspirierte Kollektion *Foxbrownies* kann als eine Hommage an den Künstler eingeordnet werden, die einzelnen Elemente aus seinem Werk aufgreift, nachahmt und neu interpretiert, dabei jedoch auch zu weit von den neoplastischen Kompositionsprinzipien Mondrians abweicht. Brownie nutzte eher rücksichtslos modern erscheinende Elemente um ihre traditionell geschnittene Kleidung von Entwürfen anderer zeitgenössischer Designer optisch abzugrenzen. Daher können Stella

---

<sup>335</sup> Rózyć, Marcin: „Polish Pioneer at Hermès, designer to the Stars“, in: polish fashion stories, 17. Dezember 2016, <http://www.polishfashionstories.com/before89-b/2016/12/14/lola-prusac> (07.08.2017).

<sup>336</sup> van Reij, 2012, S. 351.

<sup>337</sup> Ebd.

Brownies Entwürfe auch nicht mit jenen Yves Saint Laurents verglichen werden, welche der Designer als versuchte textile Umsetzung des Gesamtkonzepts eines Mondrian-Gemäldes in einem modernisierten Schnitt entwarf.

Eine weitere amerikanische Designerin, Anne Klein, entwarf 1961, also vier Jahre vor Yves Saint Laurents Mondrian Kollektion, ein- und zweiteilige Kleider, welche von Mondrian inspiriert waren. Anne Klein hatte sich als Designerin für das Modehaus *Junior Sophisticates* unter den Jugendlichen in den USA einen Namen gemacht. Ihre Mode wurde maschinell produziert, günstig und war „ready-to-wear“ an der Stange erhältlich. So gibt es zum Beispiel ein Top, welches durch feine schwarze Linien vier Farbfelder teilt (Abb. 60). Ihr Mondrian-getreuer Farbeinsatz stellt ihre Kleider näher an des Künstlers Idee als die Mode von Stella Brownie, jedoch kann auch Kleins durch Mondrian inspirierte Mode nicht als Vorgänger der Mondrian-Kleider von Yves Saint Laurent angesehen werden, da sie durch die Trennung von Rock und Top die Struktur eines Mondrian-Werkes unterbrechen. Auch wurden die Farbfelder samt schwarzen Streifen an einem Stück gewebt, sodass sie ineinander zu verlaufen scheinen.<sup>338</sup> In Mondrians Werken war jedoch die strikte Trennung der schwarzen Linien von den Farbfeldern von äußerster Wichtigkeit. Auch die Kleider Yves Saint Laurents bestanden aus separaten Stoffstücken, welche zusammengenäht wurden. Ideell war somit Yves Saint Laurent der erste, der Mondrians neoplastische Kompositionen technisch korrekt textil umgesetzt hatte. Anders als Brownie und Klein benutzte Laurent, bewusst oder unbewusst, Mondrians Gemälde nicht als Dekoration von Kleidern, sondern versuchte eben die Zweidimensionalität der Leinwände in Stoff umzuwandeln und ihnen Bewegung zu verleihen. Dadurch hat er das Motiv von der reinen Ornamentik zum eigentlichen dreidimensionalen, tragbaren Objekt gemacht.

Diese Beispiele zeigen, dass Yves Saint Laurent durchaus der erste Modedesigner war, dem eine größtmöglich textile Umsetzung eines Kunstwerks gelang. Zwar tat er dies nicht nach einem bestimmten Vorbild, doch befolgte er die neoplastischen Kompositionsprinzipien Mondrians zutreffender als die ihm zuvorgekommenen Modetätigen.

---

<sup>338</sup> van Reij, 2012, S. 351.

### C. Kunst in Yves Saint Laurents Schaffen

Die Begeisterung Saint Laurents für Kunst sollte dank den Mondrian-Kleidern und derer begeisterten Rezeption noch weiter angefacht werden. Spektakuläre Kunstwerke zogen ihn immer mehr an.<sup>339</sup> In Folge seiner Mondrian-Kollektion sollte Yves Saint Laurent als glänzender und unerreichter Kolorist der Modewelt bekannt werden, welcher seine Inspiration aus Werken von Künstlern wie Picasso, Braque, Matisse, Warhol, Wesselmann, Goya und Velasquez zog und ihre Arbeiten in zahlreichen Kollektionen verarbeitete.<sup>340</sup>

In den 1980ern, zu einer Zeit in der die Mode vor allem durch belgische und japanische Designer aufgerüttelt wurde, folgte Yves Saint Laurent weiterhin alten Mustern und besann sich auf seinen größten Erfolg. Anstatt innovativ zu sein, ließ er Jacken aus wertvollen Materialien mit Bildern von Vincent van Gogh besticken, was die Preise für ein einziges Kleidungsstück bis über 100.000 Dollar trieb. Dies wurde Saint Laurent von der Presse, seinen Kunden und Anhängern als ideenlose Arroganz angekreidet. Der überraschende Effekt eines in Textilform umgesetztes Bildnisses wurde nicht mehr als genial angesehen.<sup>341</sup>

Sieben Wochen nach Yves Saint Laurents Tod am 01. Juni 2008 kündigte das Auktionshaus Christie's an, dass die gemeinsame Kunstsammlung von Bergé und Saint Laurent im Februar 2009 versteigert werden würde.<sup>342</sup> Es sollte die bis dato größte Auktion einer Privatsammlung werden, mit einem damaligen Rekorderlös von 374 Millionen Euro,<sup>343</sup> welchen Bergé zur Erhaltung des Œuvres Yves Saint Laurents nutzen wollte.<sup>344</sup> Darunter waren auch fünf Werke Piet Mondrians, nämlich eine Zeichnung mit dem dazugehörigen Gemälde von 1907 und die drei abstrakten Gemälde aus den Jahren 1918, 1920 und 1922. All diese Arbeiten können als Schlüsselwerke in Mondrians Schaffen angesehen werden.<sup>345</sup> Den mit Abstand höchsten Preis erzielte dabei das Gemälde *Komposition mit Blau, Rot, Gelb und Schwarz* (Abb. 51), da dieses Werk 1972 von Yves Saint Laurent als erstes seiner Mondrian Gemälde erworben und fortan häufig neben seinen Mondrian-Kleidern - vornehmlich Modell *No. 81* (Abb. 45) - abgebildet wurde.<sup>346</sup> Auch daher rührt die fälschliche Annahme, dass das erst sieben Jahre nach Präsentation

---

<sup>339</sup> Duras/Harbrecht, 1998, S. 50.

<sup>340</sup> Bergé, 1997, S. 9.

<sup>341</sup> Rawsthorn, 1996, S. 243f.

<sup>342</sup> Troy, 2013, S. 229f.

<sup>343</sup> Christie's: The Collection of Yves Saint Laurent and Pierre Bergé Realises €373.9 Million /£332.8 Million / \$483.8 Million. Pressemitteilung, 25. Februar 2009, <http://www.christies.com/presscenter/pdf/02262009/14378.pdf>. S. 2.

<sup>344</sup> Wohlfahrt, 2016.

<sup>345</sup> Troy, 2013, S. 231.

<sup>346</sup> Ebd.

der Kleider von Saint Laurent erworbene Werk als Inspiration für die Modekollektion diene. Das weit verbreitete Bewusstsein, Mondrians neoplastische Werke stammten aus den 1960ern, basiert ebenfalls auf der Popularität Yves Saint Laurents Kleider und den häufigen Reproduktionen Mondrians Werke im Kontext dieser textilen, popkulturellen Ikonen dieser Zeit.<sup>347</sup>

#### D. Kunst und Mode in Korrelation

Yves Saint Laurents Mondrian-Kleider von 1965 sind nur ein Beispiel für das Aufeinandertreffen von Mode und Kunst. Saint Laurent war zum Beispiel der erste Designer, dem die Ehre zu Teil wurde noch zu Lebzeiten eine Retrospektive in einem Museum zu bekommen. Diana Vreeland, ehemalige Chefredakteurin des amerikanischen Modemagazins *Vogue* und Beraterin des Costume Institutes des Metropolitan Museums New York, kuratierte die Ausstellung im Met 1983.<sup>348</sup>

Und Yves Saint Laurent fragte sich selbst, nachdem er ab dato in den großen Museen der Welt - erst im Metropolitan Museum of Art in New York, darauf folgend auch im Chinesischen Kunstmuseum in Peking, dem Musée de la Mode de Paris und später auch in Moskau und Leningrad<sup>349</sup> - seine Mode ausstellen durfte: „Puisque je suis dans les musées, peut-être suis-je vraiment, maintenant, un artiste?“<sup>350</sup> Ohne weitere Untersuchungen kann die Frage nach Mode als Kunst in dieser Arbeit nicht geklärt werden, festzuhalten bleibt allerdings, dass die Linien zwischen Kleidung, Mode und Kunst verwischen. Yves Saint Laurents Mondrian-Kleider hatten ihren entscheidenden Anteil daran. Auf Modenschauen präsentierte Kleidungsstücke, die über den Laufsteg geschickt werden, können als performativ in Szene gesetzte Skulpturen gelten, die oft ihre ursächliche Funktion niemals erfüllen, sondern lediglich im musealen Kontext, in Archiven oder auf Bildern gezeigt werden.

Die museale Repräsentation von Mode wird immer weiter ausgebaut und Kleidung wird so die kulturhistorische Qualität von Kunst verliehen. Pierre Bergé lässt in Marrakech, der Stadt in welcher Yves Saint Laurent seine Liebe zur Farbe entdeckt hatte, ein Museum bauen, welches ab Oktober 2017 das Schaffen des Designers zeigt.<sup>351</sup> Auch die Fondation Pierre Bergé - Yves

---

<sup>347</sup> Troy, 2013, S. 231f.

<sup>348</sup> van Reij, 2012, S. 347.

<sup>349</sup> Loschek, Ingrid: „Saint Laurent, Yves“, in: Die Mode-Designer. Ein Lexikon von Armani bis Yamamoto. München, 1998, S. 185.

<sup>350</sup> Turckheim, 1986, S. 213.

<sup>351</sup> Parkin, 2015.

Saint Laurent in Paris, welche bisher das Archiv des Modehauses beherbergte, wird im Herbst 2017 erstmals als Musée Yves Saint Laurent der Öffentlichkeit geöffnet.<sup>352</sup> Einzig Bergés Behauptung, anders als große Modehäuser wie etwa Chanel, Dior oder Balenciaga, die Originalmodelle aller Yves Saint Laurent Kollektionen anstatt lediglich Kundenanfertigungen für das eigene Archiv aufbewahrt zu haben,<sup>353</sup> muss revidiert werden. Allein die für diese Arbeit relevanten Modelle der Mondrian-Kollektion von 1965 sind nicht komplett im Musée Yves Saint Laurent erhalten oder zumindest noch nicht komplett archiviert. Dafür spricht auch, dass nur vier der sechs ursprünglich gezeigten Kleider für das Yves Saint Laurent Museum in Marrakech kopiert werden, da Pierre Bergé den Verbleib der Originale in Paris angeordnet hat.<sup>354</sup> In Marrakech werden in wechselnden Ausstellungen etwa 50 bis 60 der über 5000 im Archiv der Fondation Pierre Bergé - Yves Saint Laurent befindlichen Haute Couture Kleider Yves Saint Laurents ausgestellt werden. Entworfen hatte der Couturier in seiner mehr als 40 Jahre überdauernden Schaffenszeit über 12.000 verschiedene Modelle. 15.000 Accessoires, darunter Hüte, Schmuck und Schuhe, komplettieren die Sammlungen der beiden Museen.<sup>355</sup>

Auch die Erinnerung, sein damaliger Lebenspartner hätte beim Entwerfen seiner Kollektionen stets im Hinterkopf gehabt, seine Kleidungsstücke würden früher oder später in Museen zu sehen sein, mag wie eine überspitzte These Pierre Bergés wirken. Yves Saint Laurent war sich, bis zu seiner ersten Retrospektive im Metropolitan Museum of Art in New York 1983, der musealen Qualität seiner Mode nämlich äußerst unsicher.<sup>356</sup> Widersprüchlich dazu ist jedoch der Fakt, dass ab 1962 sämtliche zeichnerischen Entwürfe, Dokumente und ausgewählte Modelle bereits für ein von Yves Saint Laurent erträumtes Museum aufbewahrt und archiviert wurden. Beginnend mit der *ballet russe* Kollektion von 1976 kennzeichnete Yves Saint Laurent sogar alle Entwürfe und Textilien mit einem symbolischen roten „M“ für „Museum“, da er sich der modehistorischen Bedeutung dieser Stücke sicher war. Gekennzeichnete Teile wurden nach den Modenschauen direkt archiviert und nicht verkauft.<sup>357</sup> Zu der Frage der Mode als Kunst zitiert man allerdings am besten den Couturier selbst: „I used to say that what I do is minor art. Maybe it is not so minor after all, but it is not fine art. . . . To render clothing poetic, yes - but one must preserve its dignity as clothing.“<sup>358</sup>

---

<sup>352</sup> Samuel, Henry: „Pierre Bergé on why Yves Saint Laurent was the last great couturier: 'Turning designers into rock stars has been totally idiotic'“, in: The Telegraph, 24. Mai 2016, <http://www.telegraph.co.uk/fashion/people/pierre-berg-on-why-yves-saint-laurent-was-the-last-great-couturi/> (05.01.2017).

<sup>353</sup> Ebd.

<sup>354</sup> Ebd.

<sup>355</sup> Wohlfahrt, 2016.

<sup>356</sup> Turckheim, 1986, S. 213.

<sup>357</sup> Wohlfahrt, 2016.

<sup>358</sup> Saint Laurent, 1984, S. 21.

## VII. Fazit

Eine Heranführung an Yves Saint Laurents Mondrian-Kleider von 1965 über das Œuvre und die Theorien zum Neo-Plastizismus Piet Mondrians, komplettiert durch Beispiele des Künstlers Ikonizität und Einflusses auf Design und Architektur, eine schrittweise, auf Innovationen und derer Schöpfer bezüglich der Kleidersilhouette fokussierte Nachzeichnung der Modegeschichte bis kurz vor Yves Saint Laurents Mondrian-Entwürfen, sowie die Schilderung des Couturiers Werdeganges mit anschließender Beschreibung seiner durch Mondrian inspirierten Kollektion für den Herbst/Winter 1965 versuchte in dieser Arbeit die einleitende These zu besprechen, ob Yves Saint Laurent mit eben diesen Kleidern als erster Designer ein komplettes Kunstwerk textil umgesetzt hatte.

Die darauf gefolgtten Vergleiche von Mondrian-Kleidern mit neoplastischen Werken und Prinzipien des niederländischen Künstlers konnten eine klare kompositorische Anlehnung an diese aufzeigen, jedoch kein bestimmtes Gemälde als direkte Vorlage bestätigen. Auch gibt es lediglich ein produziertes Kleid und einen gezeichneten Entwurf aus der Mondrian-Kollektion Yves Saint Laurents, welche in ihrer Zusammenstellung keine der Mondrianschen neoplastischen Grundprinzipien brechen.

Recherchen zu Kunst in der Mode haben ergeben, dass Yves Saint Laurent nicht der erste Modeschaffende war der auf bildnerische Erzeugnisse aus der Kunst zurückgriff, um diese in seiner Mode zu verarbeiten. Auch gab es schon vor den Mondrian-Kleidern Saint Laurents Designer, die durch Mondrian inspirierte Kleidungsstücke oder Accessoires schufen. Doch keine den in dieser Arbeit besprochenen Kleidern vordatierten Erzeugnisse zeugten von der raffinierten textilen Umsetzung des Neo-Plastizismus durch Yves Saint Laurent.

Abschließend bleibt festzuhalten, dass der französische Couturier mit seinen Mondrian-Kleidern zwar noch kein bestimmtes Kunstwerk originalgetreu als Kleidungsstück umgesetzt hatte, allerdings eine bis dato noch nicht existierende Vereinigung von Kunst und Mode erreichen konnte. Kunst wurde zu Mode und Mode gewissermaßen auch zu tragbarer Kunst. Dafür bedurfte es der minimalistisch gehaltenen, neoplastischen Werke Mondrians und die Idee Yves Saint Laurents diese in textiler Form, als so simpel wie nie zuvor gehaltene Shiftkleider zu reproduzieren. Ohne die jeweils andere Innovation wäre eine Verbindung beider nicht möglich gewesen.

Des Couturiers Mondrian-Kleider können als bedeutender, die Mode prägender Zwischenschritt gesehen werden, von Kunst referenzierenden Kleidungsstücken des frühen 20.



Jahrhunderts, welche dazu übergingen konkrete aus der Kunst oder von Künstlern selbst für diese entworfene Motive auf bekannten Silhouetten darzustellen anstatt nur ornamental verzierte Stoffe zu benutzen, hin zu den Entwürfen der Designer des frühen 21. Jahrhunderts, welche durch neue Technologien erweiterte Möglichkeiten zur Einbindung und Umsetzung von Kunst in der Mode haben. Saint Laurents Mondrian-Kleider zeigten erstmals die Absicht eines Designers, Gemälde nicht nur als Dekoration von Kleidungsstücken zu benutzen, sondern die Zweidimensionalität der Leinwände in Stoff umzuwandeln und ihnen Bewegung zu verleihen. Dadurch wurde die Funktion des gezeigten Motivs erstmals von der reinen Ornamentik zum eigentlichen, dreidimensionalen und tragbaren Objekt gehoben.

Saint Laurent war also für die seit seinen Mondrian-Kleidern bestehende Beziehung zwischen Mode und Kunst verantwortlich und machte diese Liaison massentauglich. 50 Jahre nach ihrem Erscheinen gehören sie zum festen Bestandteil der Sammlungen und Ausstellungen zahlreicher Museen. Allein ihre Bezeichnung ist zu einem gebräuchlichen Begriff geworden und so ließen die „Mondrian-Kleider“ Yves Saint Laurents die Kunst Piet Mondrians in der Mode weiterleben.

## VIII. Literaturverzeichnis

Arzalluz, Miren: „The Evolution of Balenciaga's Hero Silhouette“, in: AnOther Mag, 21. April 2016, <http://www.anothermag.com/fashion-beauty/8602/the-evolution-of-balenciagas-hero-silhouette> (07.11.2016).

Benaïm, Laurence: „Yves Saint Laurent. A Firemaker“, in: Ders./Boulat, Pierre: debut. Yves Saint Laurent 1962. New York, 2002.

Bergé, Pierre: Yves Saint Laurent. London, 1997.

Bill, Max: „„Composition I with Blue and Yellow“, 1925, by Piet Mondrian“, in: Piet Mondrian. Centennial Exhibition. Ausstellungskatalog: The Salomon R. Guggenheim Museum, New York, 1971, S. 74-76.

Böhme, Hartmut: „Zeiten der Mode“, in: Kunstform International, Bd. 197 (Juni-Juli), 2009, S. 48-83.

Bois, Yve-Alain: „Der Bilderstürmer“, in: Piet Mondrian. 1872 - 1944. Ausstellungskatalog: Gemeentemuseum, Den Haag, 18. Dezember 1994 - 30. April 1995/National Gallery of Art, Washington, D.C., 11. Juni - 4. September 1995/The Museum of Modern Art, New York, 1. Oktober 1995 - 23. Januar 1996, S. 313-368.

Brock, Bazon: „Der Stil der Stillosigkeit - ein zeitgemäßer Manierismus mit kleinem Anlauf zur systematischen Betrachtung“, in: Ders./Reck, Hans Ulrich: Stilwandel als Kulturtechnik, Kampfprinzip, Lebensform oder Systemstrategie in Werbung, Design, Architektur, Mode. Berlin, 1986, S. 53-65.

- „Stilwandel als Kulturtechnik, Kampfprinzip, Lebensform, Systemprinzip“, in: Ders./Reck, Hans Ulrich: Stilwandel als Kulturtechnik, Kampfprinzip, Lebensform oder Systemstrategie in Werbung, Design, Architektur, Mode. Berlin, 1986, S. 9-13.

Brost, Harald: Kunst und Mode. Eine Kulturgeschichte vom Altertum bis heute. Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz, 1984.

Chenoune, Farid/Müller, Florence: Yves Saint Laurent. Paris, 2010.

Christie's: The Collection of Yves Saint Laurent and Pierre Bergé Realises €373.9 Million / £332.8 Million / \$483.8 Million. Pressemitteilung, 25. Februar 2009, <http://www.christies.com/presscenter/pdf/02262009/14378.pdf> (08.08.2017).

Deicher, Susanne: Piet Mondrian. Protestantismus und Modernität. Berlin, 1995.

Dudenredaktion (o.J.): „Mode, die“, in: Duden. Die deutsche Rechtschreibung, <http://www.duden.de/rechtschreibung/Mode> (10.08.2017).

Duras, Marguerite/Harbrecht, Ursula: Yves Saint Laurent and Fashion Photography. München, 1998.

Ellwanger, Karen: „Die Kontur der Moderne - Konstruktionen geordneter Bewegung und kontrollierter Geschwindigkeit in der Kleidungsreform der 1920er Jahre“, in: Brattig, Patrizia (Hg.): femme fashion 1780-2004. Stuttgart, 2003, S. 84-123.

Fitzgerald, Tracy/Taylor, Alison: 1000 Dresses. The Fashion Design Resource. London, 2014.

Fohrbeck, Karla: „Lebensformen, Life-Style, Stil: zwischen Kult und Kommerz“, in: Brock, Bazon/Reck, Hans Ulrich: Stilwandel als Kulturtechnik, Kampfprinzip, Lebensform oder Systemstrategie in Werbung, Design, Architektur, Mode. Berlin, 1986, S. 71-100.

Henkels, Herbert/Mondrian, Piet: Mondrian. from figuration to abstraction. Ausstellungskatalog: The Seibu Museum of Art Tokyo, 25. Juli - 31. August 1987/Fukuoka Art Museum, 14. November - 20. Dezember 1987, S. 118.

Henkels, Herbert: „Catalogue. Introduction.“, in: Ders./Mondrian, Piet: Mondrian. from figuration to abstraction. Ausstellungskatalog: The Seibu Museum of Art Tokyo, 25. Juli - 31. August 1987/Fukuoka Art Museum, 14. November - 20. Dezember 1987, S. 33-40.

- „Mondrian in his Studio“, in: Ders./Mondrian, Piet: Mondrian. from figuration to abstraction. Ausstellungskatalog: The Seibu Museum of Art Tokyo, 25. Juli - 31. August 1987/Fukuoka Art Museum, 14. November - 20. Dezember 1987, S. 165-188.

- „Mondrian in Winterswijk“, in: Ders./Mondrian, Piet: Mondrian. from figuration to abstraction. Ausstellungskatalog: The Seibu Museum of Art Tokyo, 25. Juli - 31. August 1987/Fukuoka Art Museum, 14. November - 20. Dezember 1987, S. 145-164.

Huyghe, René: „Fashion and the Psychology of Art“, in: Yves Saint Laurent. Ausstellungskatalog: Costume Institute of The Metropolitan Museum of Art, New York, 14. Dezember 1983 - 02. September 1984, S. 11-12.

Jaffé, Hans L.C.: Mondrian und De Stijl. Köln, 1967.

Janssen, Hans: „Aus Erfahrung lernen“, in: Piet Mondrian. 1872 - 1944. Ausstellungskatalog: Gemeentemuseum, Den Haag, 18. Dezember 1994 - 30. April 1995/National Gallery of Art, Washington, D.C., 11. Juni - 4. September 1995/The Museum of Modern Art, New York, 1. Oktober 1995 - 23. Januar 1996, S. 381-394.

Joosten, Joop: „Mondrian. Between Cubism and Abstraction“, in: Piet Mondrian. Centennial Exhibition. Ausstellungskatalog: The Salomon R. Guggenheim Museum, New York, 1971, S. 53-66.

Koch-Mertens, Wiebke: Der Mensch und seine Kleider. Teil 2: Die Kulturgeschichte der Mode im 20. Jahrhundert. Düsseldorf/Zürich, 2000.

Kyoto Costume Institute: FASHION. Eine Modegeschichte vom 18. bis 20. Jahrhundert. Köln/Kyoto, 2002.

Loschek, Ingrid: „Shiftkleid“, in: Reclams Mode- und Kostümlexikon. Stuttgart, 1985, S. 415.

- „Kleid“, in: Reclams Mode- und Kostümlexikon. Stuttgart, 1987, S. 285-298.

- „Schiaparelli, Elsa“, in: Reclams Mode- und Kostümlexikon. Stuttgart, 1987, S. 514-515.

- „Saint Laurent, Yves“, in: Die Mode-Designer. Ein Lexikon von Armani bis Yamamoto. München, 1998, S. 182-185.

- „Schiaparelli, Elsa“, in: Die Mode-Designer. Ein Lexikon von Armani bis Yamamoto. München, 1998, S. 189-192.

McDowell, Colin: „Paul Poiret“, in: Business of Fashion, 21.08.2015, <https://www.businessoffashion.com/articles/education/paul-poiret-1879-1944> (09.11.2016).

Messer, Thomas M.: „Preface“, in: Piet Mondrian. Centennial Exhibition. Ausstellungskatalog: The Salomon R. Guggenheim Museum, New York, 1971, S. 13-15.

Michalski, Sergiusz: Einführung in die Kunstgeschichte. Darmstadt, 2015.

Mondrian, Piet: „Das bildnerische Mittel“, in: Jaffé, Hans L.C.: Mondrian und De Stijl. Köln, 1967, S. 224.

- „Die Neue Gestaltung in der Malerei“, in: Jaffé, Hans L.C.: Mondrian und De Stijl. Köln, 1967, S. 36-81.

- „Die Verwirklichung des Neo-Plastizismus in ferner Zukunft und in der heutigen Architektur“, in: Jaffé, Hans L.C.: Mondrian und De Stijl. Köln, 1967, S. 154-163.

- „Plastic Art and Pure Plastic Art (Figurative Art and Non-Figurative Art)“, in: Henkels, Herbert/Ders.: Mondrian. from figuration to abstraction. Ausstellungskatalog: The

Seibu Museum of Art Tokyo, 25. Juli - 31. August 1987/Fukuoka Art Museum, 14. November - 20. Dezember 1987, S. 15-23.

Ormen, Catherine: „Yves Saint Laurent: Exotismes“, in: Yves Saint Laurent: Exotismes. Ausstellungskatalog: Musée de la Mode, Espace Mode Méditerranée, Marseille, 10. Dezember 1993 - 27. März 1994, S. 31-42.

Parkin, Clark: „Die Atmosphäre in Paris ist ziemlich trostlos“, in: ICON, 24. November 2015, <http://www.welt.de/icon/article149178357/Die-Atmosphaere-in-Paris-ist-ziemlich-trostlos.html> (15.11.2016).

Prange, Regine: Das ikonoklastische Bild. Piet Mondrian und die Selbstkritik der Kunst. München, 2006.

Rawsthorn, Alice: Yves Saint Laurent. A Biography. London, 1996.

Reck, Hans Ulrich: „Eine Anmerkung zur Mode als Sprache“, in: Brock, Bazon/Ders.: Stilwandel als Kulturtechnik, Kampfprinzip, Lebensform oder Systemstrategie in Werbung, Design, Architektur, Mode. Berlin, 1986, S. 301-308.

- „Exkurs: Der perfekte Modellkörper“, in: Brock, Bazon/Ders.: Stilwandel als Kulturtechnik, Kampfprinzip, Lebensform oder Systemstrategie in Werbung, Design, Architektur, Mode. Berlin, 1986, S. 294-300.

Rowell, Margit: „Interview with Charmion von Wiegand, June 20, 1971“, in: Piet Mondrian. Centennial Exhibition. Ausstellungskatalog: The Salomon R. Guggenheim Museum, New York, 1971, S. 77-86.

Rózyc, Marcin: „Polish Pioneer at Hermès, designer to the Stars“, in: polish fashion stories, 17. Dezember 2016, <http://www.polishfashionstories.com/before89-b/2016/12/14/lola-prusac> (07.08.2017).

Saint Laurent, Yves: „Yves Saint Laurent“, in: Yves Saint Laurent. Ausstellungskatalog: Costume Institute of The Metropolitan Museum of Art, New York, 14. Dezember 1983 - 02. September 1984, S. 15-24.

Samuel, Henry: „Pierre Bergé on why Yves Saint Laurent was the last great couturier: 'Turning designers into rock stars has been totally idiotic'“, in: The Telegraph, 24. Mai 2016, <http://www.telegraph.co.uk/fashion/people/pierre-berg-on-why-yves-saint-laurent-was-the-last-great-couturi/> (05.01.2017).

Schmidt, Georg: „Piet Mondrian - heute“, in: Seuphor, Michel: Piet Mondrian. Leben und Werk. Köln, 1957.

Schütze, Yvonne: Kleidung als und im Kunstwerk des 20. Jahrhunderts unter sozialtheoretischer Perspektive. Diss. Bergische Universität-Gesamthochschule Wuppertal, 1998.

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

Teboul, David: Yves Saint Laurent, 5, avenue Marceau, 75116 Paris, France. Paris, 2002.

Thiel, Erika: Künstler und Mode. Berlin, 1979.

Thoretton, Pierre: L'Amour Fou. Yves Saint Laurent - Pierre Bergé, 2010.

- L'Amour Fou. Yves Saint Laurent - Pierre Bergé. Behind the scenes, 2010.

Troy, Nancy J.: „Piet Mondrian's Last Thoughts“, in: Crow, Thomas E./Painter, Karen: Late Thoughts: Reflections on Artists and Composers at Work. Los Angeles, 2006, S. 15-35.

- „Art“, in: Geczy, Adam/Karaminas, Vicki: Fashion and Art. London, 2012, S- 29-41.

- The Afterlife of Piet Mondrian. Chicago/London, 2013.

Turckheim, Hélène de: „Un style plutôt qu’une mode“, in: Saint Laurent, Yves: Yves Saint Laurent par Yves Saint Laurent. Ausstellungskatalog: Musée des Arts de la Mode de Paris, 30. Mai - 26. Oktober 1986, S. 34-213.

van Reij, Frederique: „Wearing Mondrian - Yves Saint Laurent’s Translation from High Art to Haute Couture“, in: The Rijksmuseum Bulletin, Vol. 60, Nr. 4. Amsterdam, 2012, S. 342-359.

Vreeland, Diana: „Introduction“, in: Yves Saint Laurent. Ausstellungskatalog: Costume Institute of The Metropolitan Museum of Art, New York, 14. Dezember 1983 - 02. September 1984, S. 7-9.

Welsh, Robert P.: „Mondrian and Theosophy“, in: Piet Mondrian. Centennial Exhibition. Ausstellungskatalog: The Salomon R. Guggenheim Museum, New York, 1971, S. 35-51.

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

White, Lesley: "the Saint“, in: Vogue (London), November 1994, S. 148-153.

Wijsenbeek, L.J.F.: Piet Mondrian. Recklinghausen, 1968.

- „Introduction“, in: Piet Mondrian. Centennial Exhibition. Ausstellungskatalog: The Salomon R. Guggenheim Museum, New York, 1971, S. 25-34.

Wismer, Beat: Mondrians ästhetische Utopie. Baden, 1985.

Wohlfahrt, Bettina: „Couture Future“, in: Frankfurter Allgemeine, 26. Dezember 2016, <http://www.faz.net/aktuell/stil/mode-design/museen-fuer-yves-saint-laurent-in-paris-und-marrakesch-14544197.html> (07.08.2017).

„Yves Saint Laurent, King of Couture“, Interview, Elle (New York), February 1992, S. 128-136.



## IX. Abbildungsverzeichnis



Abb. 1: Piet Mondrian: Haus am Gein, 1900, Öl auf Leinwand, 31 x 42 cm, Privatsammlung. (Prometheus-Bildarchiv, 08.09.2017).

Bildnachweis: Jaffé, Hans L.C: Piet Mondrian. Köln, 1990, Taf. 3.



Abb. 2: Piet Mondrian: Geinrust Farm, 1906, Stift, Rötel und Pastell auf Papier, 47,5 x 65 cm, Gemeentemuseum, Den Haag. (Prometheus-Bildarchiv, 08.09.2017).

Bildnachweis: Welsh, Robert P.: Piet Mondrian. Catalogue Raisonné of the naturalistic works (until early 1911), Bd. 1. München, 1998, S. 332, Abb. A440.



Abb. 3: Piet Mondrian: Windmühle im Sonnenlicht, 1908, Öl auf Leinwand, 87 x 114 cm, Gemeentemuseum, Den Haag. (Prometheus-Bildarchiv, 08.09.2017).

Bildnachweis: Jaffé, Hans L.C: Piet Mondrian. Köln, 1990, Taf. 9.



Abb. 4: Piet Mondrian: Leuchtturm in Westkapelle mit Wolken, 1908/9, Öl auf Leinwand, 52 x 71 cm, Gemeentemuseum, Den Haag. (Prometheus-Bildarchiv, 08.09.2017).

Bildnachweis: Jaffé, Hans L.C: Piet Mondrian. Köln, 1990, Taf. 8.



Abb. 5: Piet Mondrian: Dünenstudie in hellen Streifen, 1909, Öl auf Karton, 30 x 40 cm, Gemeentemuseum, Den Haag. (Prometheus-Bildarchiv, 13.09.2017).

Bildnachweis: Welsh, Robert P.: Piet Mondrian. Catalogue Raisonné of the naturalistic works (until early 1911), Bd. 1. München, 1998, Abb. A701.



Abb. 6: Piet Mondrian: Zomer, Duin in Zeeland, ca. 1910, Öl auf Leinwand, 134 x 195 cm, Solomon R. Guggenheim Museum, New York. (Prometheus-Bildarchiv, 08.09.2017).

Bildnachweis: Piet Mondrian. 1872 - 1944. Ausstellungskatalog: Gemeentemuseum, Den Haag, 18. Dezember 1994 - 30. April 1995/National Gallery of Art, Washington, D.C., 11. Juni - 4. September 1995/The Museum of Modern Art, New York, 1. Oktober 1995 - 23. Januar 1996, S. 117, Taf. 27.



Abb. 7: Piet Mondrian: Der graue Baum, 1911, Öl auf Leinwand, 79,7 x 109,1 cm, Gemeentemuseum, Den Haag. (Prometheus-Bildarchiv, 08.09.2017).

Bildnachweis: Piet Mondrian. Ausstellungskatalog: Albertina, Wien, 11. März - 19. Juni 2005, Abb. 46.



Abb. 8: Piet Mondrian: Blühender Apfelbaum, 1912, Öl auf Leinwand, 78,5 x 107,5 cm, Gemeentemuseum, Den Haag. (Prometheus-Bildarchiv, 08.09.2017).

Bildnachweis: Piet Mondrian. 1872 - 1944. Ausstellungskatalog 1994-1996, S. 126, Taf. 35.



Abb. 9: Piet Mondrian: Komposition mit Bäumen II, 1912/13, Öl auf Leinwand, 98 x 65 cm, Gemeentemuseum, Den Haag. (Prometheus-Bildarchiv, 08.09.2017).

Bildnachweis: Piet Mondrian. 1872 - 1944. Ausstellungskatalog 1994-1996, S. 132, Taf. 39.

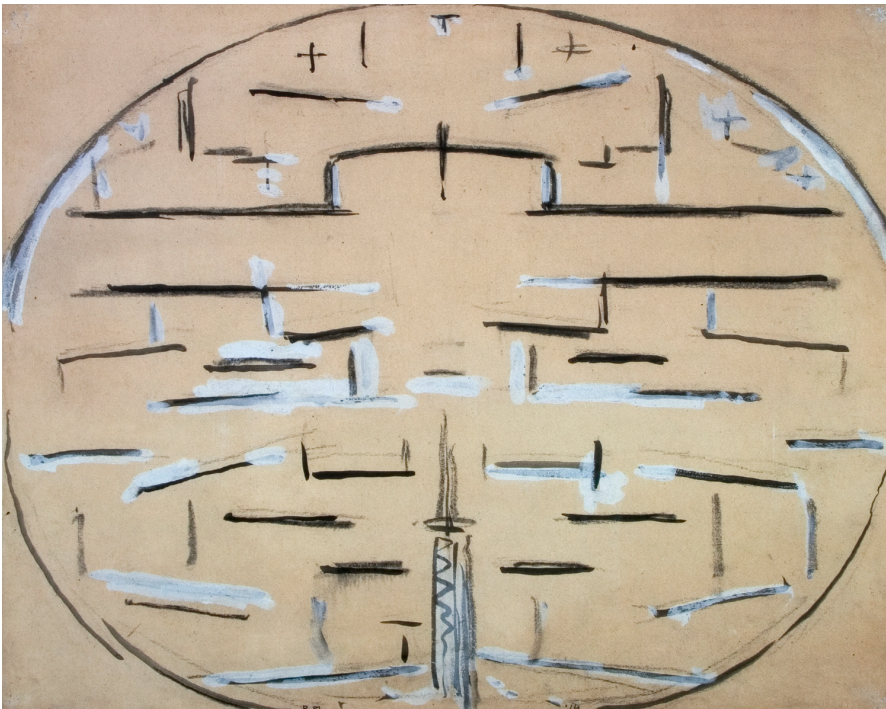


Abb. 10: Piet Mondrian: Pier und Ozean 2, 1914, Tusche und Gouache auf Papier, 50 x 62,2 cm, Collection of Mr. Carroll Janis, New York. (Prometheus-Bildarchiv, 08.09.2017).

Bildnachweis: Piet Mondrian. Ausstellungskatalog: Albertina, Wien, 11. März - 19. Juni 2005, Abb. 65.

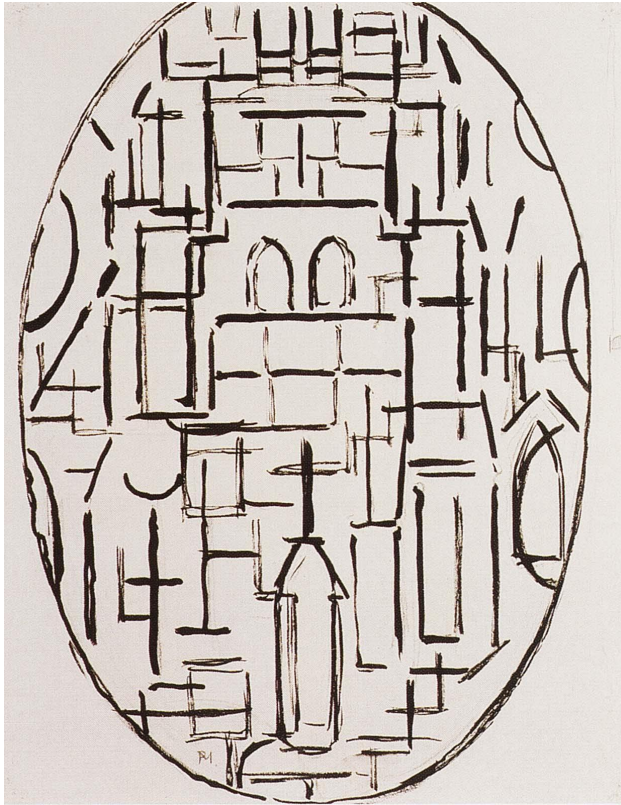


Abb. 11: Piet Mondrian: Kirchenfassade 1: Kirche in Domburg, 1914, Bleistift, Kohle und Tinte auf Papier, 31 x 42 cm, Gemeentemuseum, Den Haag. (Prometheus-Bildarchiv, 08.09.2017).

Bildnachweis: Joosten, Joop: Piet Mondrian. Catalogue Raisonné of the work of 1911 - 1944, Bd. 2. München, 1998, S. 30, Abb. B57.

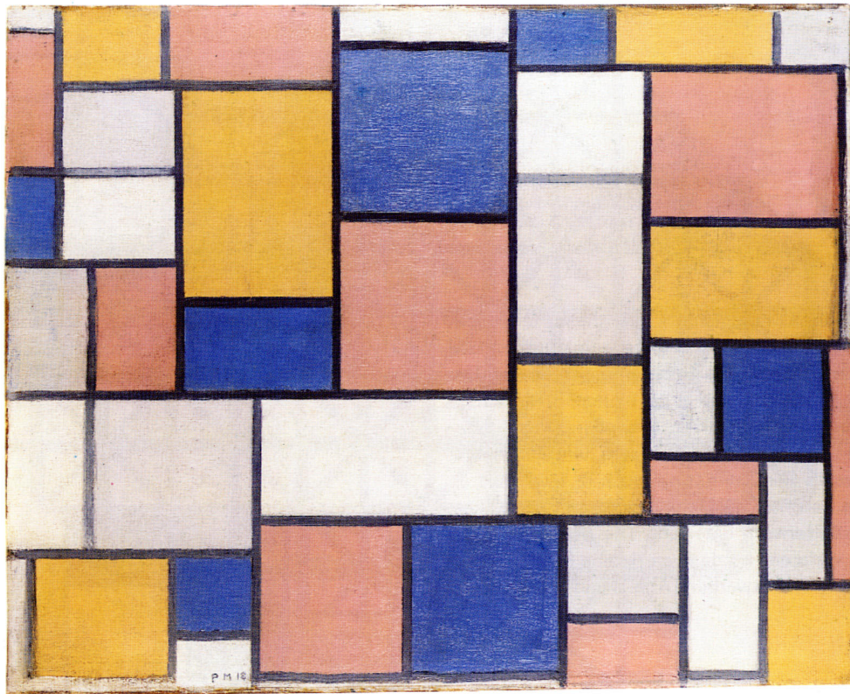


Abb. 12: Piet Mondrian: Komposition mit farbigen Flächen und grauen Linien 1, 1918, Öl auf Leinwand, 49 x 60,5 cm, Privatsammlung Max Bill, Schweiz. (Prometheus-Bildarchiv, 08.09.2017).

Bildnachweis: Piet Mondrian. 1872 - 1944. Ausstellungskatalog 1994-1996, S. 181, Taf. 77.

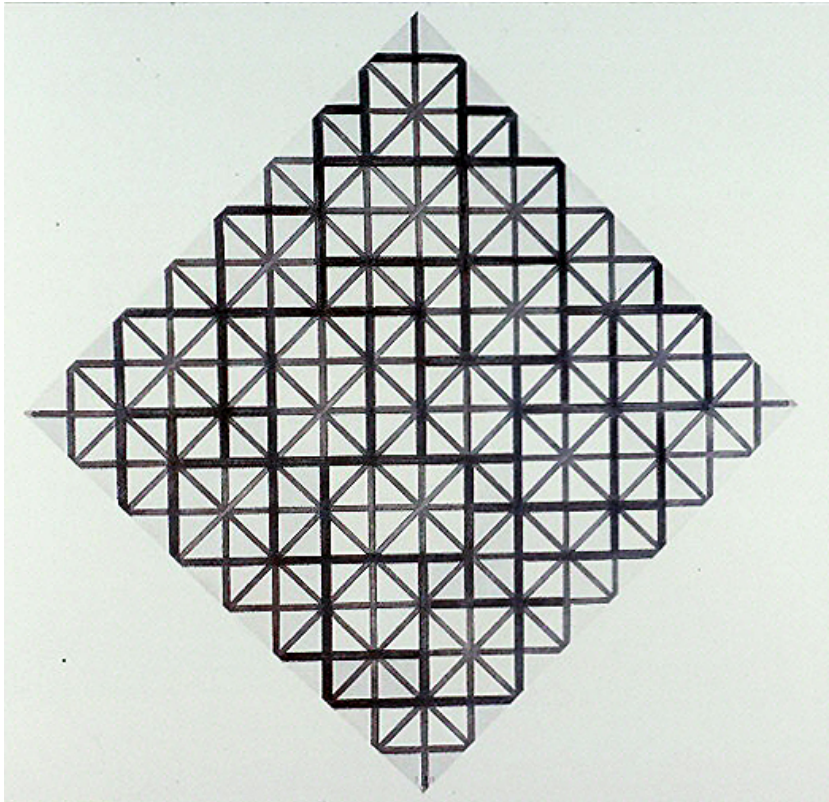


Abb. 13: Piet Mondrian:  
Komposition mit Gitterwerk  
1, 1918, Öl auf Leinwand,  
84,5 x 84,5 cm,  
Gemeentemuseum, Den  
Haag. (Prometheus-  
Bildarchiv, 09.09.2017).

Bildnachweis: Piet Mondrian.  
1872 - 1944.  
Ausstellungskatalog  
1994-1996, S. 183, Taf. 78.

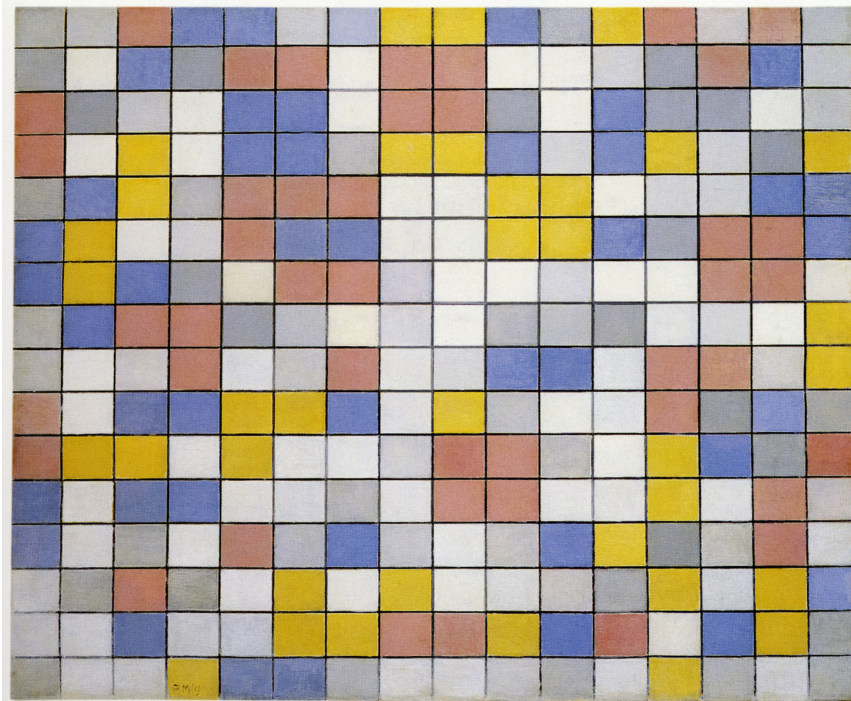


Abb. 14: Piet Mondrian: Komposition mit Gitterwerk 9: Schachbrett mit hellen Farben, 1919, Öl auf Leinwand, 86 x 106 cm, Gemeentemuseum, Den Haag. (Prometheus-Bildarchiv, 09.09.2017).

Bildnachweis: Piet Mondrian. 1872 - 1944. Ausstellungskatalog 1994-1996, S. 191, Taf. 84.

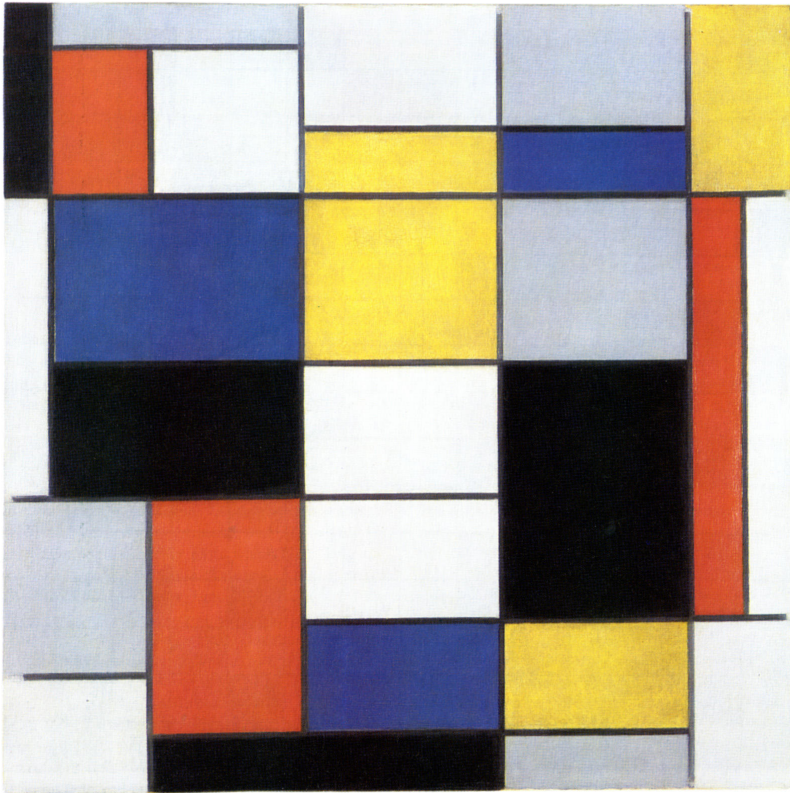


Abb. 15: Piet Mondrian: Composition A, 1920, Öl auf Leinwand, 91,5 x 92 cm, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Rom. (Prometheus-Bildarchiv, 09.09.2017).

Bildnachweis: Piet Mondrian. 1872 - 1944. Ausstellungskatalog 1994-1996, S. 192, Taf. 85.

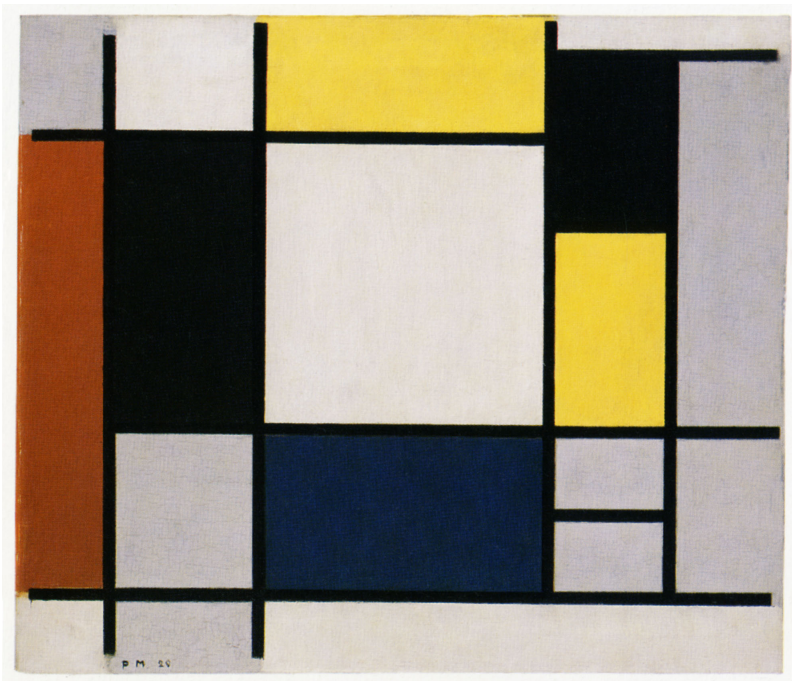


Abb. 16: Piet Mondrian: Komposition mit Gelb, Rot, Schwarz, Blau und Grau, 1920, Öl auf Leinwand, 51,5 x 60 cm, Stedelijk Museum, Amsterdam. (Prometheus-Bildarchiv, 09.09.2017).

Bildnachweis: Piet Mondrian. 1872 - 1944. Ausstellungskatalog 1994-1996, S. 196, Taf. 88.



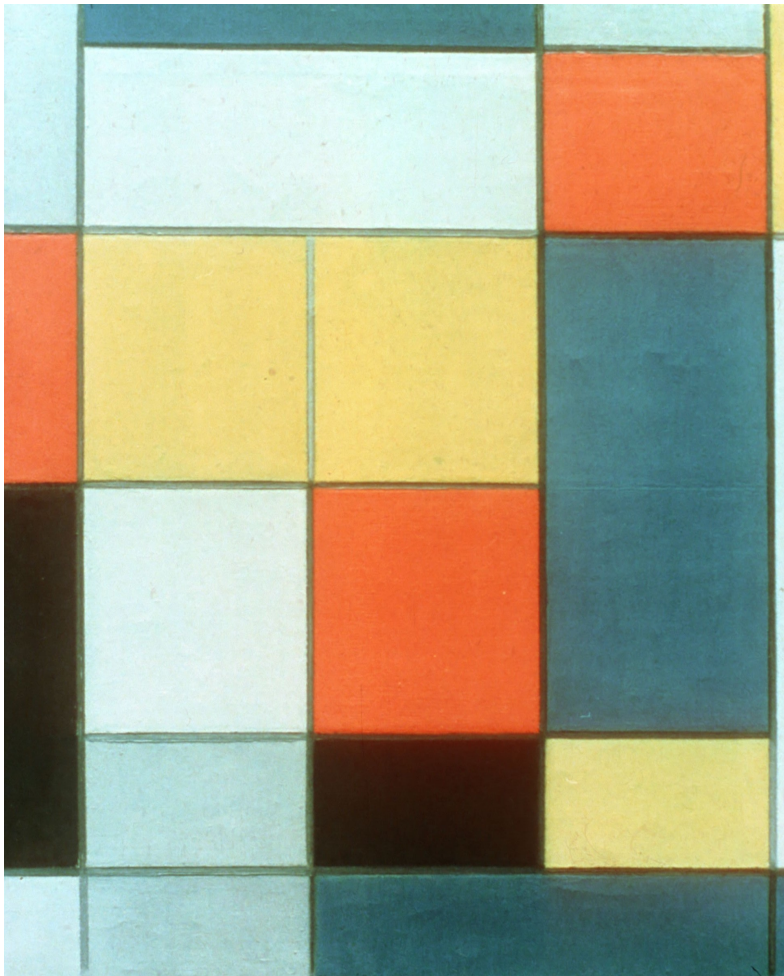


Abb. 17: Piet Mondrian:  
Composition B, 1920, Öl auf  
Leinwand, 67 cm x 57,5 cm,  
Wilhelm-Hack-Museum,  
Ludwigshafen. (Prometheus-  
Bildarchiv, 09.09.2017).

Bildnachweis: Joosten, Joop:  
Piet Mondrian. Catalogue  
Raisonné of the work of 1911 -  
1944, Bd. 2. München, 1998, S.  
44, Abb. B106.

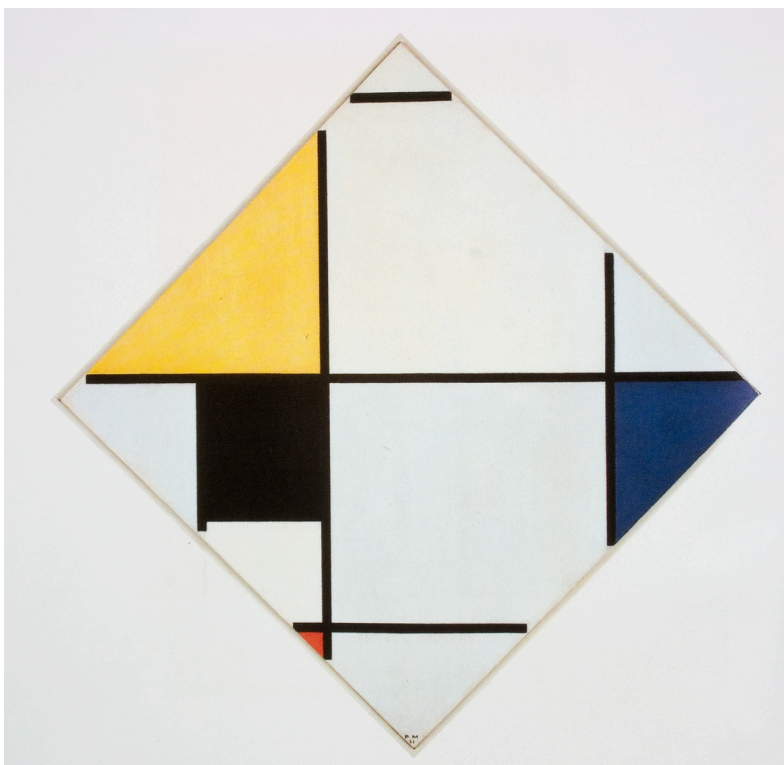


Abb. 18: Piet Mondrian:  
Lozenge Composition with  
Yellow, Black, Blue, Red and  
Grey, 1921, Öl auf Leinwand,  
60,1 x 60,1 cm, Art Institute,  
Chicago. (Prometheus-  
Bildarchiv, 09.09.2017).

Bildnachweis: Bax, Marty:  
Complete Mondrian. Hampshire,  
2001, Abb. 220.

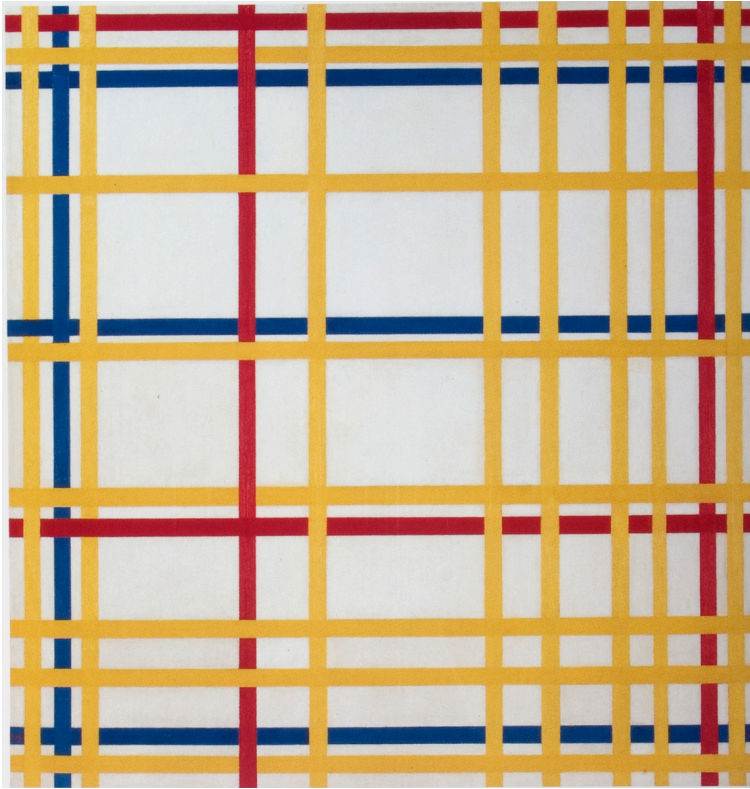


Abb. 19: Piet Mondrian: New York City I, 1942, Öl auf Leinwand, 119,3 x 114,2 cm, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris. (Prometheus-Bildarchiv, 09.09.2017).

Bildnachweis: Piet Mondrian. 1872 - 1944. Ausstellungskatalog 1994-1996, S. 290, Taf. 164.

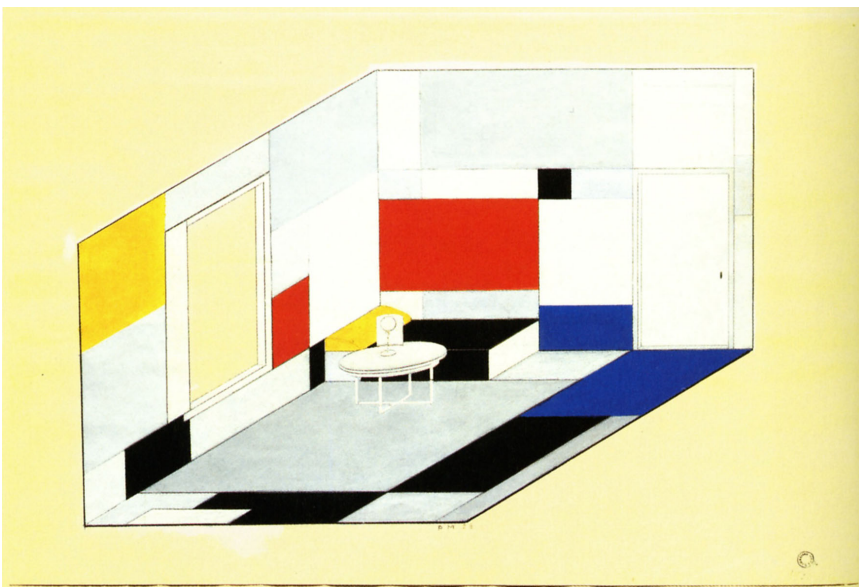


Abb. 20: Piet Mondrian: Salon de Madame B..., à Dresden: Axonometric View with Floor, Bed and Table, 1926, Tinte und Gouache auf Papier, Kupferstichkabinett, Staatliche Kunstsammlung, Dresden. (TOBIAS-bild, 10.09.2017).

Bildnachweis: Troy, Nancy J.: The Afterlife of Piet Mondrian. Chicago/London, 2013, S. 244, Kat.Nr. 9.



Abb. 21: Piet Mondrian: Room executed by the Pace Gallery, April 11 - May 6, 1970, from Mondrian's original open-box plan drawing Salon de Madame B ..., à Dresden, 1926; 1970, Ausstellungsfoto, Pace Gallery, New York. (TOBIAS-bild, 10.09.2017).

Bildnachweis: Troy, Nancy J.: The Afterlife of Piet Mondrian. Chicago/London, 2013, S. 244, Kat.Nr. 8.



Abb. 22: Piet Mondrian: Work Table, 1943, Holz, Standort unbekannt. (TOBIAS-bild, 10.09.2017).

Bildnachweis: Troy, Nancy J.: The Afterlife of Piet Mondrian. Chicago/London, 2013, S. 73, Fig. 2.2.



Abb. 23: Piet Mondrian: Desk, 1943, Holz, Mondrian/Holtzman Trust, Virginia, USA. (TOBIAS-bild, 10.09.2017).

Bildnachweis: Troy, Nancy J.: The Afterlife of Piet Mondrian. Chicago/London, 2013, S. 72, Fig. 2.1.



Abb. 24: Piet Mondrian: Stool, 1943, Holz, Holtzman Trust, Virginia, USA. (TOBIAS-bild, 10.09.2017).

Bildnachweis: Troy, Nancy J.: The Afterlife of Piet Mondrian. Chicago/London, 2013, S. 74, Fig. 2.3.



Abb. 25: „Advertisement for Monsanto Chemicals and Plastics“, aus: Vogue 108 (September 15, 1946), S. 127, Fotografie, The New York Public Library, New York. (TOBIAS-bild, 10.09.2017).

Bildnachweis: Troy, Nancy J.: The Afterlife of Piet Mondrian. Chicago/London, 2013, S. 87, Fig. 4.10.



Abb. 26: Paul Poiret: Evening dress, black tulle sheath embroidered all over with brilliants, long white beads and strass. The dress is open down the sides and has a square strain, 1907, Standort unbekannt. (Prometheus-Bildarchiv, 11.09.2017).

Bildnachweis: Dia-Lehrsammlung Wella, Technische Universität Darmstadt.



Abb. 27: Gabrielle Chanel: Abendkleid, 1929/1931, The Kyoto Costume Institute, Kyoto, Japan. (Prometheus-Bildarchiv, 11.09.2017).

Bildnachweis: Archiv des Instituts für Kunstgeschichte der LMU München.



Abb. 28: Willy Maywald: Christian Diors New Look, 1947, Fotografie, 37,6 x 27,9 cm. (Prometheus-Bildarchiv, 11.09.2017).

Bildnachweis: Bildermode - Modebilder. Deutsche Modephotographien von 1945 - 1995, Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart, 1995.



Abb. 29: Cristóbal Balenciaga: Tageskleid (Kokon Silhouette), 1957, Wollgewebe, The Kyoto Costume Institute, Kyoto, Japan. (Prometheus-Bildarchiv, 11.09.2017).

Bildnachweis: Archiv des Instituts für Kunstgeschichte der LMU München.



Abb. 30: Regina Relang: Marie-Louise Steinbauer in Kleid (Shiftkleid) von Barentzen, Florenz, 1963, Fotografie, 30,3 x 23,9cm, Stadtmuseum, München. (Prometheus-Bildarchiv, 11.09.2017).

Bildnachweis: Ruelfs, Esther/Pohlmann, Ulrich (Hg.): Die elegante Welt der Regina Relang. Mode- und Reportagefotografien. Ostfildern-Ruit, 2005, S. 212.



Abb. 31: Willy Maywald: Hubert de Givenchy (Sackkleid), Paris, 1960, Association Willy Maywald, Maisons-Laffitte. (Prometheus-Bildarchiv, 11.09.2017).

Bildnachweis: Ausstellungskatalog: Willy Maywald - Ein deutscher Fotograf der Haute Couture in Frankreich. Nürnberg, 2010, S. 139.



Abb. 32: André Courrèges: Kleid (A-Linie), 1966/1968, Baumwolle und Wolle, The Kyoto Costume Institute, Kyoto, Japan. (Prometheus-Bildarchiv, 11.09.2017).

Bildnachweis: Archiv des Instituts für Kunstgeschichte der LMU München.





Abb. 33: Elsa Schiaparelli: Kleid mit Languste, 1937, Museum of Art, Philadelphia, Pennsylvania, USA. (Prometheus-Bildarchiv, 11.09.2017).

Bildnachweis: Archiv des Instituts für Kunstgeschichte der LMU München.

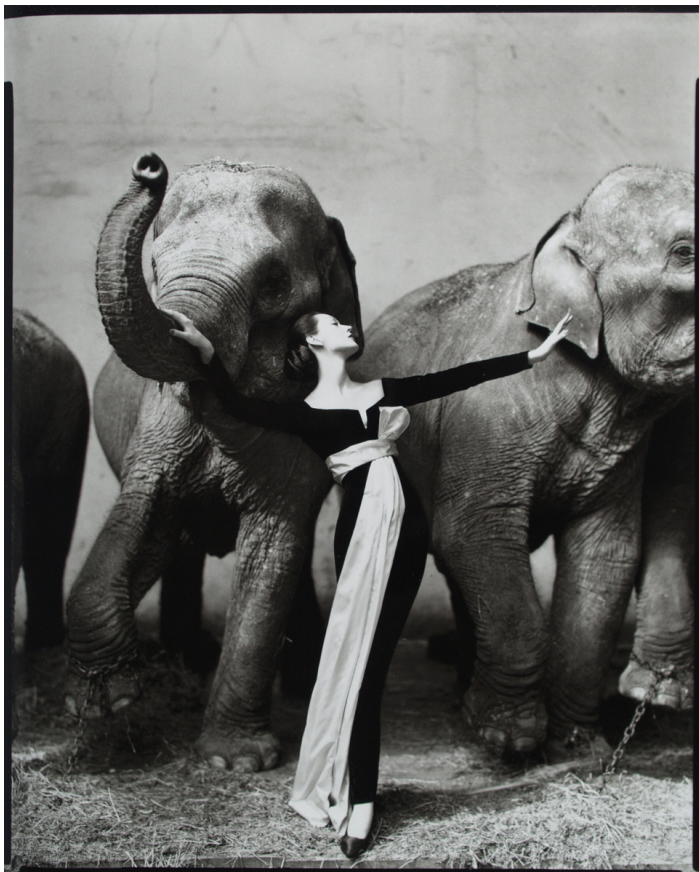


Abb. 34: Richard Avedon: Dovima mit Elefanten, 1955, Fotografie, Staatliche Kunstsammlung, Dresden. (Prometheus-Bildarchiv, 11.09.2017).

Bildnachweis: Avedon, Richard: Richard Avedon - Woman in the Mirror. München, 2005.



Abb. 35: Christian Dior: Tageskleid (Hemdkleid) entworfen von Yves Saint Laurent, 1957, Wolltweed, The Kyoto Costume Institute, Kyoto, Japan. (Prometheus-Bildarchiv, 11.09.2017).

Bildnachweis: Archiv des Instituts für Kunstgeschichte der LMU München.



Abb. 36: Yves Saint Laurent für Christian Dior: Trapezkleid, 1958, Wolltweed, The Kyoto Costume Institute, Kyoto, Japan. (Prometheus-Bildarchiv, 11.09.2017).

Bildnachweis: Archiv des Instituts für Kunstgeschichte der LMU München.



Abb. 37: Yves Saint Laurent für Christian Dior: Lederjacke „Beat-Kollektion“, 1960, Krokodilleder, Pelz und Satin, Privatsammlung. (Doyle Auctions, 11.09.2017).

Bildnachweis: Doyle Auctions, Auktionskatalog, 10. Dezember 2003, <https://doyle.com/auctions/03ct02-couture-and-accessories/catalogue/555-important-yves-saint-laurent-for-christian> (11.09.2017).



Abb. 38: Willy Maywald: Yves Saint Laurent für Christian Dior (Ballonrock), 1960, Fotografie, Association Willy Maywald, Maisons-Laffitte. (Prometheus-Bildarchiv, 11.09.2017).

Bildnachweis: Ausstellungskatalog: Willy Maywald - Ein deutscher Fotograf der Haute Couture in Frankreich. Nürnberg, 2010, S. 205.



Abb. 39: Adolphe Mouron Cassandre: YSL Logo, 1961.  
(AnOther Mag, 11.09.2017).

Bildnachweis: AnOther Mag, 20. Juli 2012, <http://www.anothermag.com/art-photography/2069/adolphe-mouron-cassandres-ysl-logo> (11.09.2017).



Abb. 40: Yves Saint Laurent:  
No. 77, 1965, Wolljersey, Musée  
Yves Saint Laurent, Paris.  
(Fondation Pierre Bergé - Yves  
Saint Laurent).

Bildnachweis: Fondation Pierre  
Bergé - Yves Saint Laurent.  
Fotografiert von Alexandre  
Guirkinger.



Abb. 41: Yves Saint Laurent: No. 78, 1965, Fotografie, Musée Yves Saint Laurent, Paris.  
(Fondation Pierre Bergé - Yves Saint Laurent).

Bildnachweis: Fondation Pierre Bergé - Yves Saint Laurent, 1965. IWS Photos.

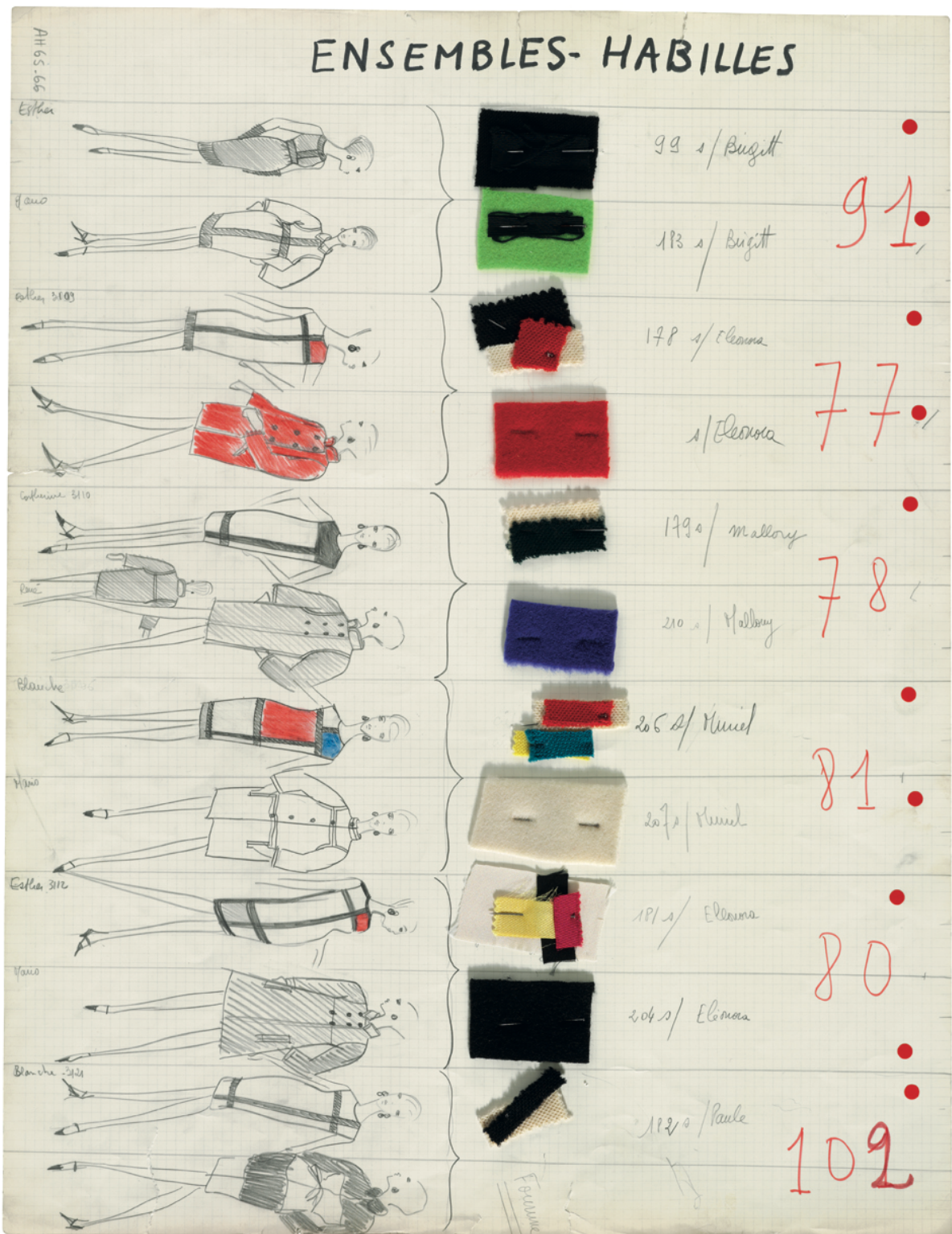


Abb. 42: Yves Saint Laurent: Ensembles-Habilles, 1965, Stifte, Stoff und Stecknadeln auf Papier, Musée Yves Saint Laurent, Paris. (Fondation Pierre Bergé - Yves Saint Laurent).

Bildnachweis: Yves Saint Laurent: Collection Board, Automne/Hiver 1965. Fondation Pierre Bergé - Yves Saint Laurent, 1965.

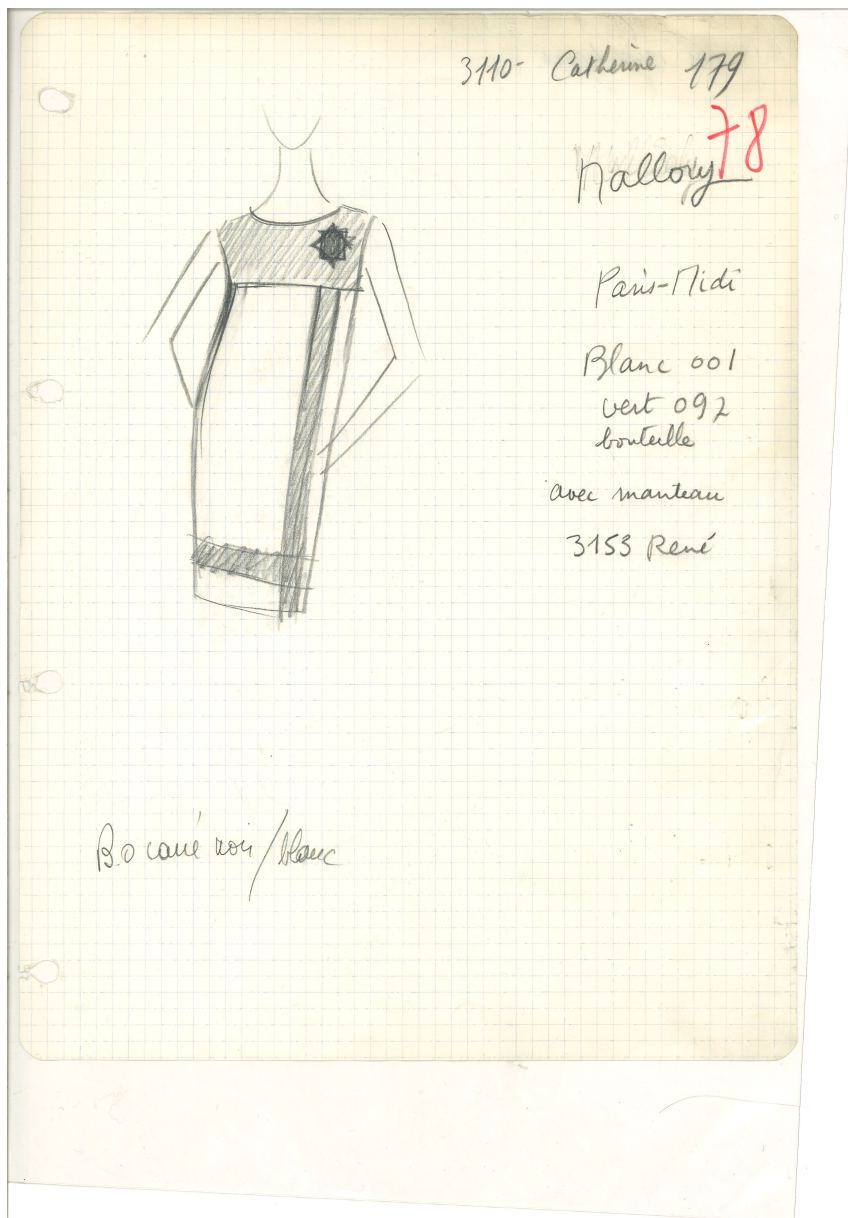


Abb. 43: Yves Saint Laurent: Entwurf für No. 78, 1965, Stift auf Papier, Musée Yves Saint Laurent, Paris. (Fondation Pierre Bergé - Yves Saint Laurent).

Bildnachweis: Yves Saint Laurent: Atelier's Specification Sheet, Automne/Hiver 1965. Fondation Pierre Bergé - Yves Saint Laurent, 1965.



Abb. 44: Yves Saint Laurent: No. 80, 1965, Gabardine-Seide Mischung, Musée Yves Saint Laurent, Paris. (Fondation Pierre Bergé - Yves Saint Laurent).

Bildnachweis: Fondation Pierre Bergé - Yves Saint Laurent, 1965. Fotografiert von Alexandre Guirkinger.



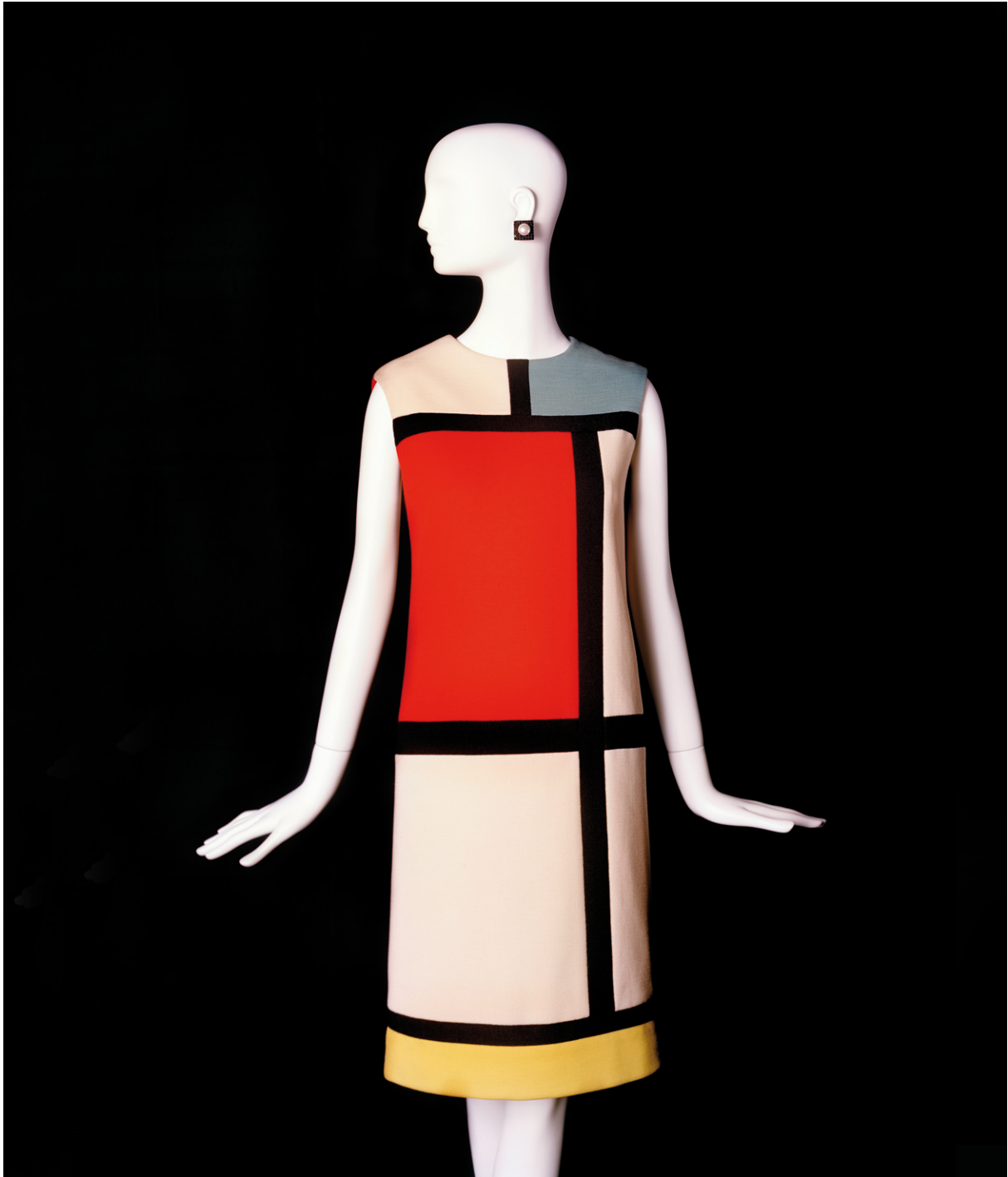


Abb. 45: Yves Saint Laurent: No. 81, 1965, Wolljersey, Musée Yves Saint Laurent, Paris. (Fondation Pierre Bergé - Yves Saint Laurent).

Bildnachweis: Fondation Pierre Bergé - Yves Saint Laurent, 1965. Fotografiert von Alexandre Guirkinger.



Abb. 46: David Bailey: Vogue Cover mit Yves Saint Laurent Kleid No. 81, September 1965, Fotografie, Musée Yves Saint Laurent, Paris. (Fondation Pierre Bergé - Yves Saint Laurent).

Bildnachweis: Fondation Pierre Bergé - Yves Saint Laurent, 1965.



Abb. 47: Yves Saint Laurent: No. 103, 1965, Wolljersey, Musée Yves Saint Laurent, Paris. (Fondation Pierre Bergé - Yves Saint Laurent).

Bildnachweis: Fondation Pierre Bergé - Yves Saint Laurent, 1965. Fotografiert von Gérard Pataa.

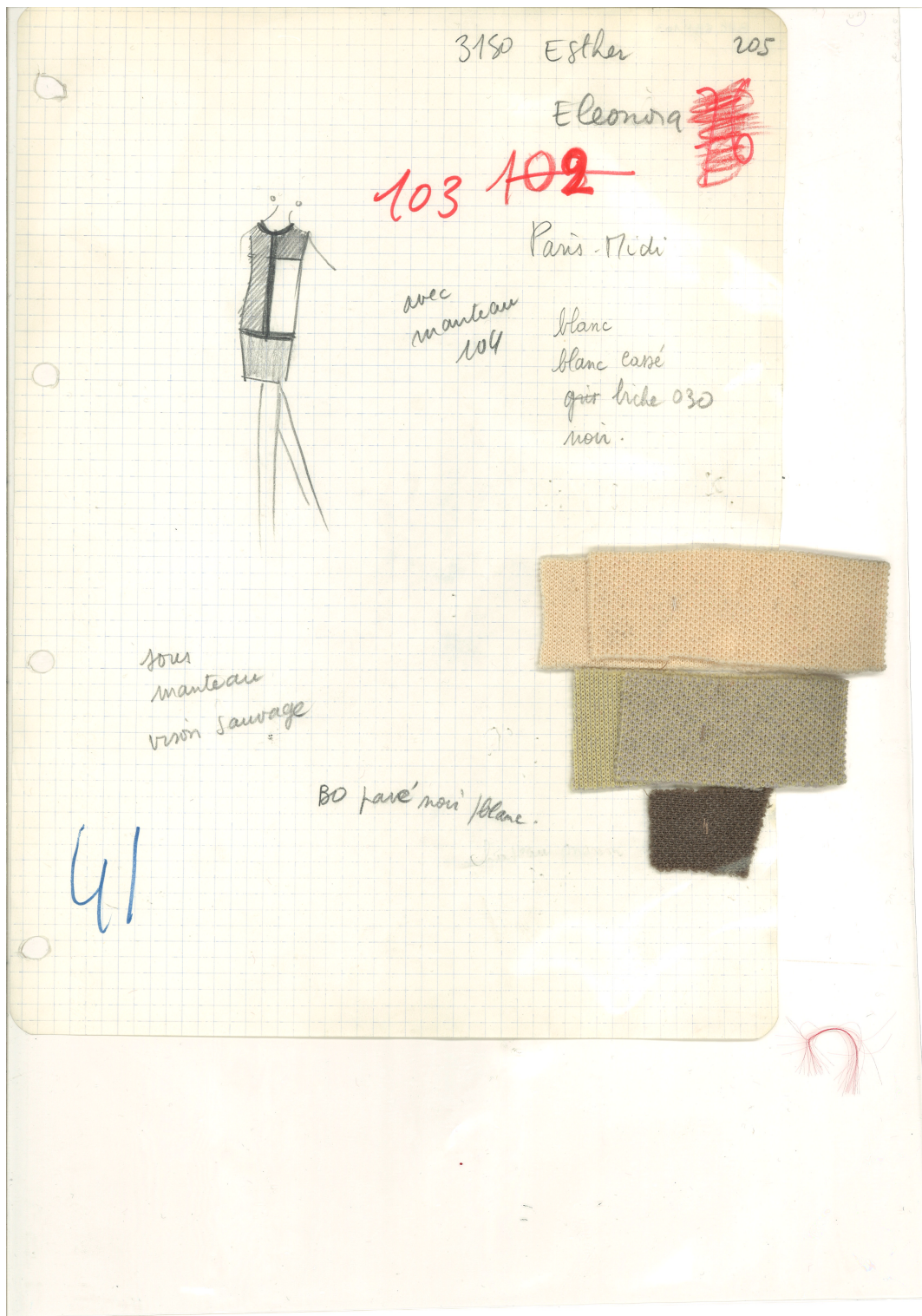


Abb. 48: Yves Saint Laurent: Entwurf für No. 103, 1965, Stifte, Stoff und Stecknadeln auf Papier, Musée Yves Saint Laurent, Paris. (Fondation Pierre Bergé - Yves Saint Laurent).

Bildnachweis: Yves Saint Laurent: Atelier's Specification Sheet, Automne/Hiver 1965. Fondation Pierre Bergé - Yves Saint Laurent, 1965.

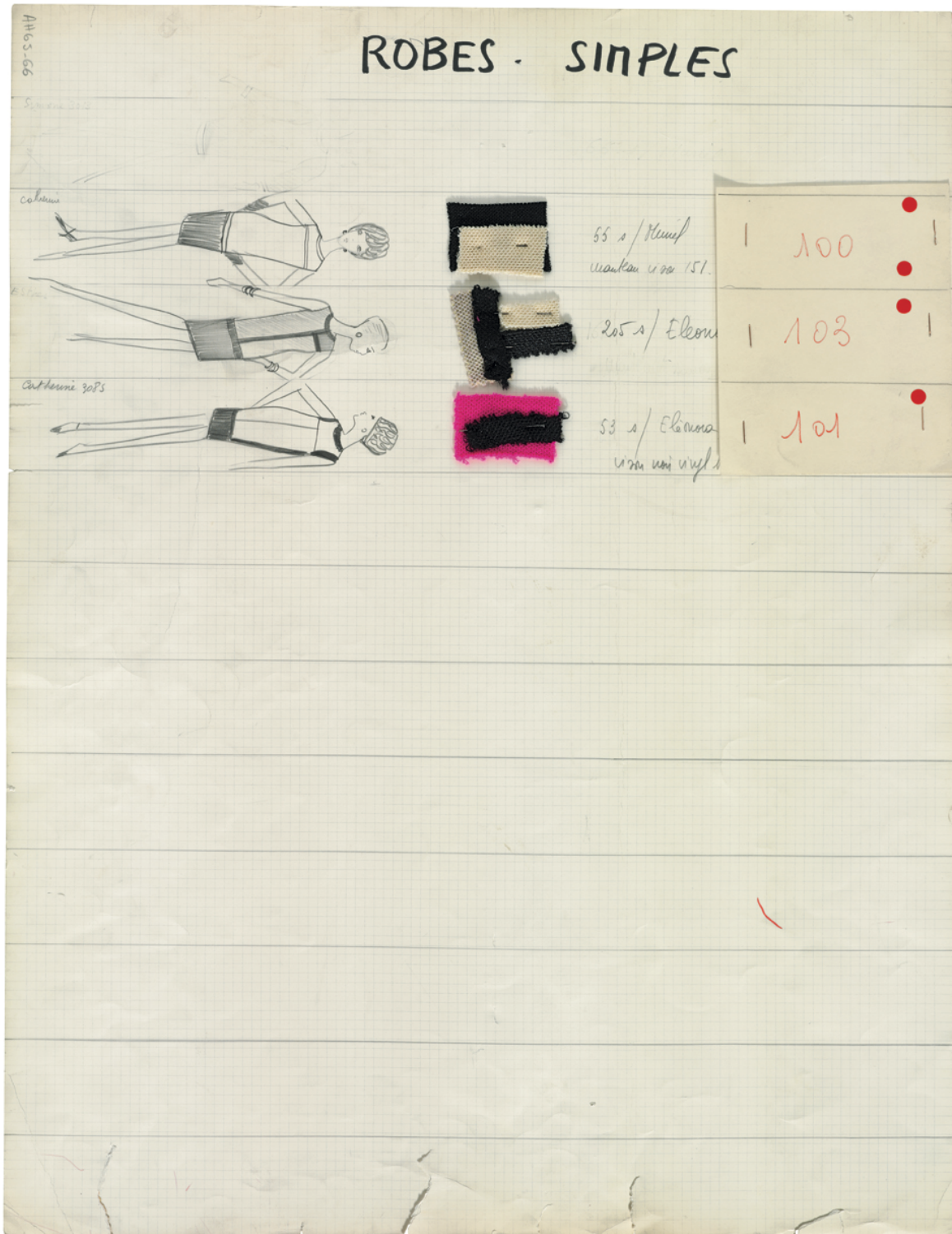


Abb. 49: Yves Saint Laurent: Robes-Simples, 1965, Stifte, Stoff und Stecknadeln auf Papier, Musée Yves Saint Laurent, Paris. (Fondation Pierre Bergé - Yves Saint Laurent).

Bildnachweis: Yves Saint Laurent: Collection Board, Automne/Hiver 1965. Fondation Pierre Bergé - Yves Saint Laurent, 1965.



Abb. 50: Yves Saint Laurent: No. 77  
Sonderanfertigung für die Baroness  
Gabrielle van Zuylen, 1965, Wolljersey,  
Rijksmuseum, Amsterdam. (Rijksmuseum  
Amsterdam, 11.09.2017).

Bildnachweis: Rijksmuseum Amsterdam,  
[https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/  
BK-2011-58](https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/BK-2011-58) (11.09.2017).

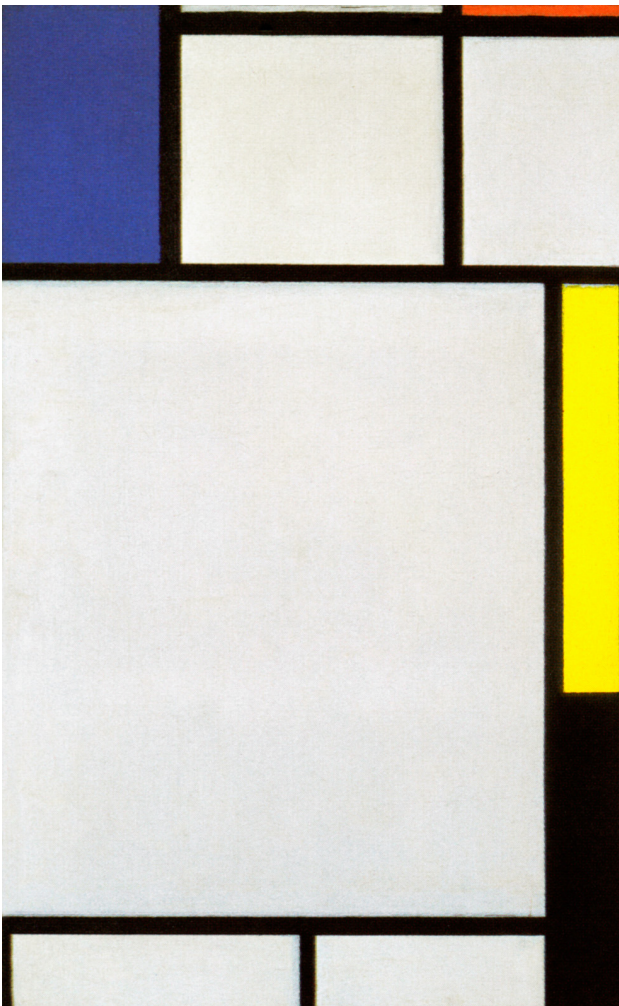


Abb. 51: Piet Mondrian: Komposition mit  
Blau, Rot, Gelb und Schwarz, 1922, Öl auf  
Leinwand, 49,5 x 79 cm, Privatsammlung.  
(Prometheus-Bildarchiv, 12.09.2017).

Bildnachweis: Piet Mondrian. 1872 - 1944.  
Ausstellungskatalog 1994-1996, S. 208, Taf.  
100.

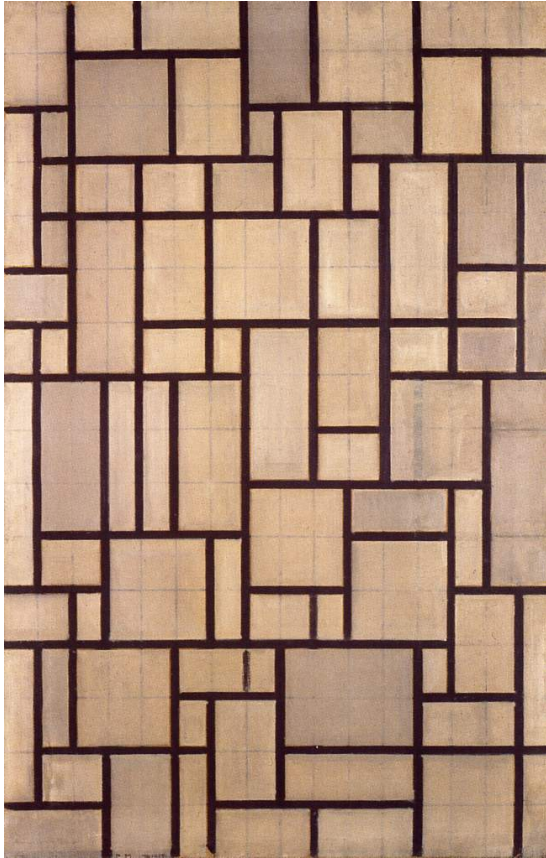


Abb. 52: Piet Mondrian: Komposition mit Gitter 2, 1918, Kohle und Öl auf Leinwand, 497,5 x 61,5 cm, Privatsammlung. (Prometheus-Bildarchiv, 12.09.2017).

Bildnachweis: De Stijl: 1917-1931. Ausstellungskatalog: Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, 1. Dezember 2010 - 21. März 2011, S.320, Abb. 30.



Abb. 53: Piet Mondrian: Komposition I, 1920, Öl auf Leinwand, 75,2 x 65 cm, Privatsammlung. (Christie's, 12.09.2017).

Bildnachweis: Christie's: „Lot 44, PIET MONDRIAN (1872-1944), Composition I“, in: Collection Yves Saint Laurent et Pierre Bergé, 23. - 25. Februar 2009, Paris, [goo.gl/RHv7Rd](http://goo.gl/RHv7Rd) (13.09.2017).

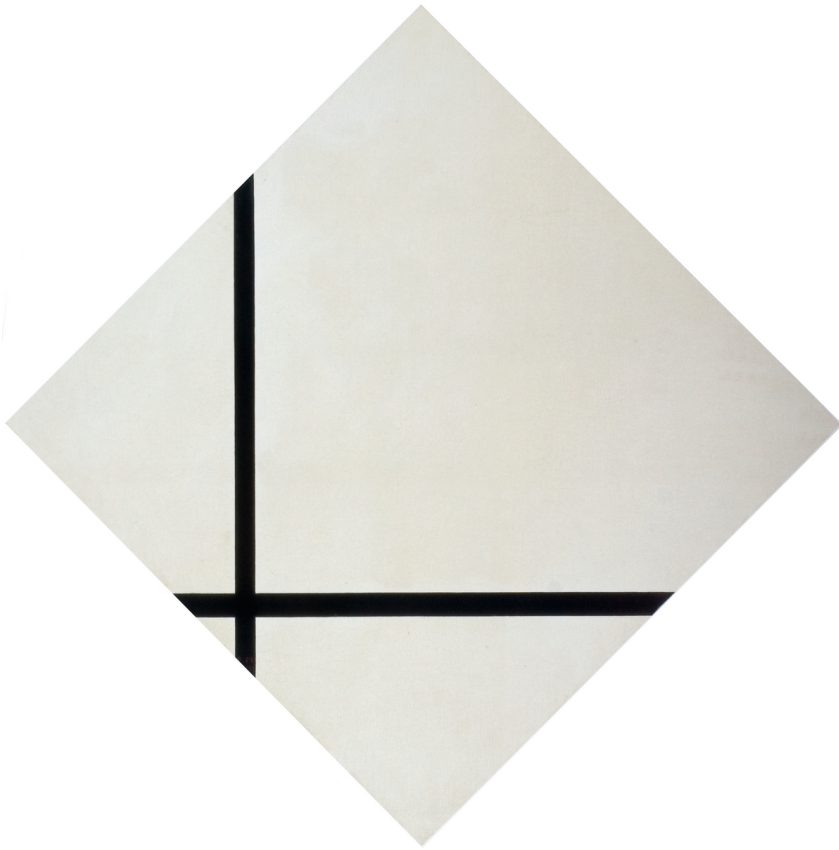


Abb. 54: Piet Mondrian:  
Komposition mit zwei  
Linien, 1931, Öl auf  
Leinwand, 114 x 114 cm,  
Stedelijk Museum,  
Amsterdam. (Prometheus-  
Bildarchiv, 12.09.2017).

Bildnachweis: Deicher,  
Susanne: Piet Mondrian  
1872 - 1944. Konstruktion  
über dem Leeren. Köln,  
1994.

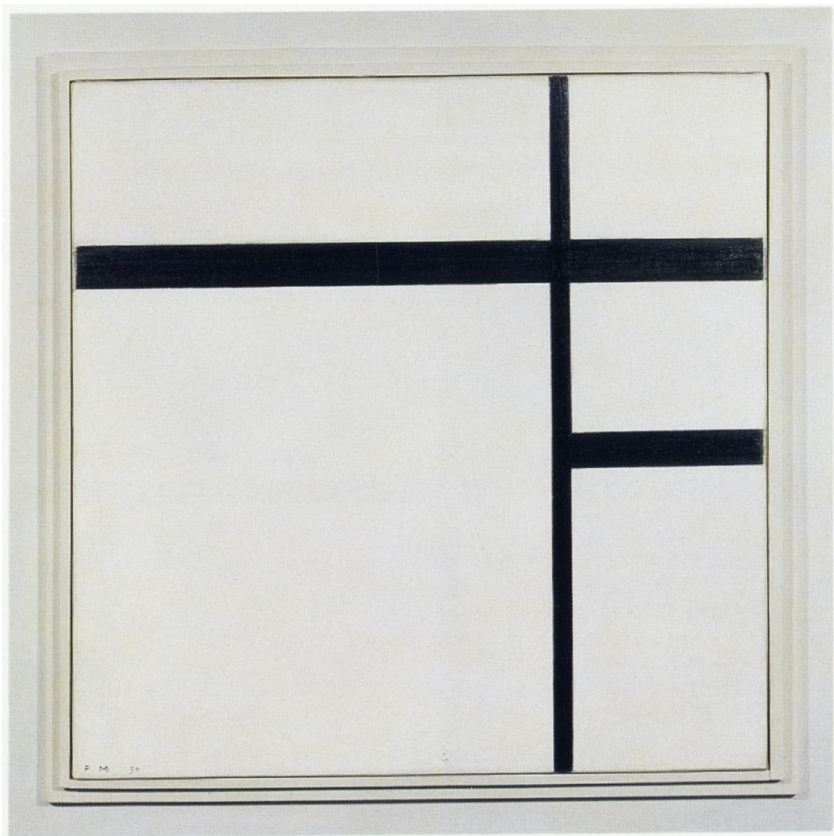


Abb. 55: Piet Mondrian: Komposition in Schwarz und Weiß II, 1930, Öl auf Leinwand, 50,5 x 50,5 cm, Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven. (Prometheus-Bildarchiv, 12.09.2017).

Bildnachweis: Piet Mondrian. 1872 - 1944. Ausstellungskatalog 1994-1996, S. 245, Taf. 128.



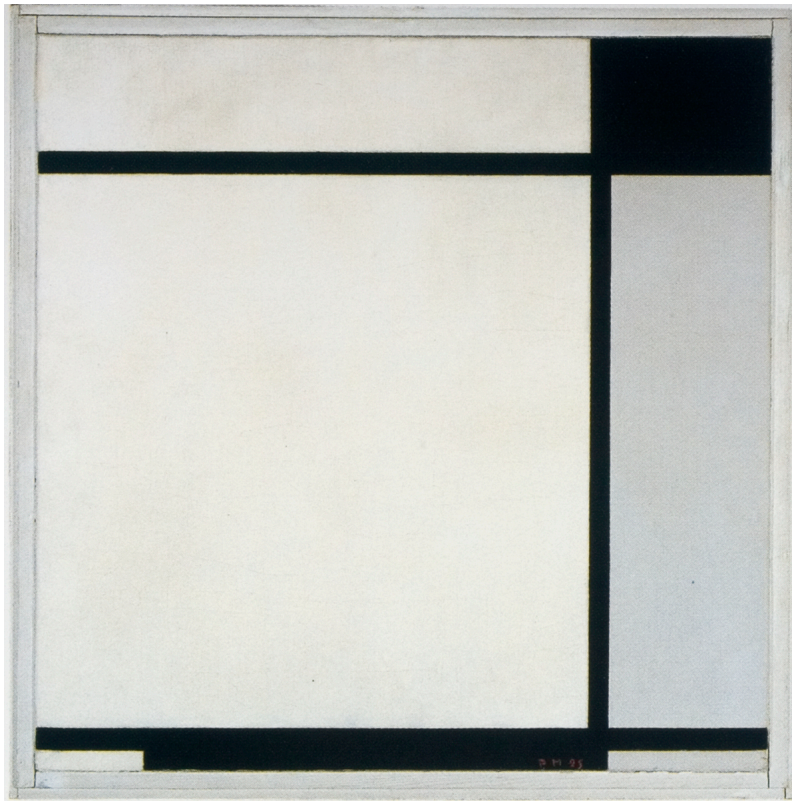


Abb. 56: Piet Mondrian: Tableau No. II, mit Schwarz und Grau, 1925, Öl auf Leinwand, 50 x 50 cm, Kunstmuseum, Bern. (Prometheus-Bildarchiv, 13.09.2017).

Bildnachweis: Joosten, Joop: Piet Mondrian. Catalogue Raisonné of the work of 1911 - 1944, Bd. 2. München, 1998, S. 57, Abb. B166.



Abb. 57: Lola Prusac für Hermès: Handtasche im Mondrian-Look, 1931, Leder. (polish fashion stories, 17.12.2016).

Bildnachweis: Rózyc, Marcin: „Polish Pioneer at Hermès, designer to the Stars“, in: polish fashion stories, 17. Dezember 2016, <http://www.polishfashionstories.com/before89-b/2016/12/14/lola-prusac> (07.08.2017).

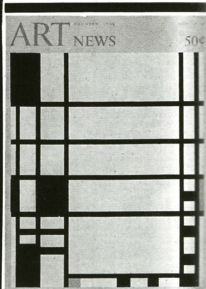


**MONDRIAN MAKES THE MODE**

ONE of the surprises of the year 1945 has been to witness the sudden popularization of the purest, the most austere abstractionist of our day. Mondrian has been proved by popular acclaim, integrated into the general way of seeing. The man in the street now accepts this great radical as a matter of course because his paintings are suggested by nearly every phase of modern life.

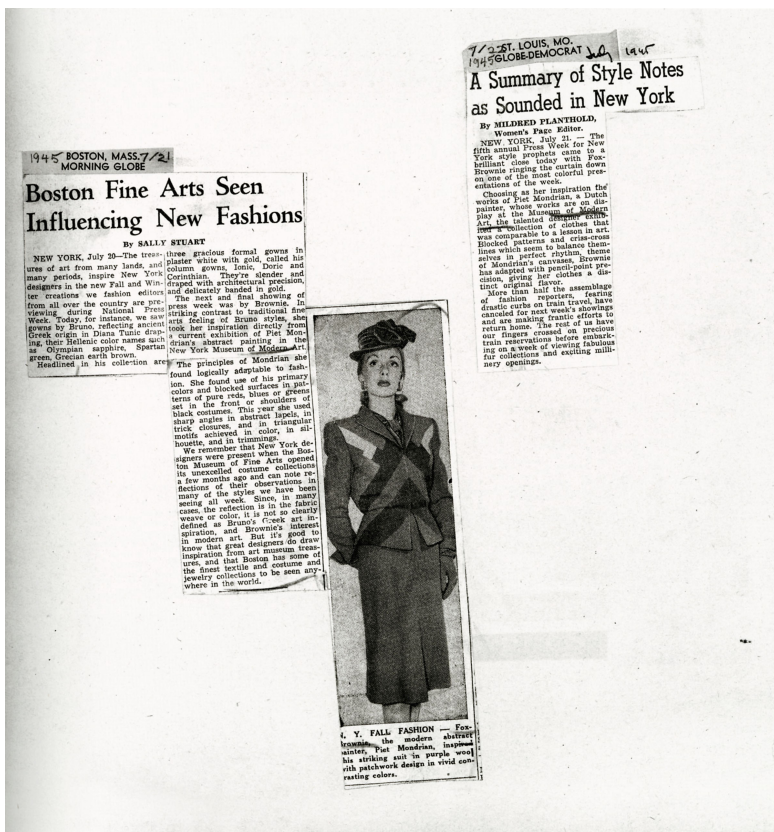
Three striking recent instances can be cited. The first is the fact that ART news' Mondrian cover (March 15-31, 1945, issue) outsold any painting or sculpture old or new that we have ever offered on the newsstands. Last month Life magazine gave four pages to a well condensed exposition of Mondrian's aims, presenting it not as art but in the "Speaking of Pictures" department. A few days ago a distinguished dress designer, Miss Brownie of Foscrownie, unveiled a fall collection whose lines, color, and even basic structure were inspired by the dynamic parallelograms of this artist.

Although the suit illustrated here was the one most explicitly related to Mondrian's actual products, his basic underlying theories were also explored. A squared silhouette, juxtaposition of strong unmodulated color patches against black or white, exactness of proportion emphasized by asymmetrical elements were found to be as striking on a dress as on a canvas. Even the cut of material was geometrically planned, and for a good functional reason, too: with only 700 square inches permitted by the WFP for dress trimming you must get the maximum out of it. Colors that proved memorable in a day of inferior dyeing included a superb "Brague brown" combined with black, "cubistic red," "palette green," and "plastic grey." As a crowning touch copies of the March 15 ART news were handed out to the fashion writers gathered here. Already by this event a sentence in its Vermissage was being proved: "The significance of Mondrian, we believe, lies in the corollary developments of his entire movement in the applied art peculiar to a highly mechanized age."



**Abb. 58:** „Mondrian Makes the Mode' aus: Art News 44 (August 1945): 22“, 1945, Fotografie, The New York Public Library, New York. (TOBIAS-bild, 12.09.2017).

**Bildnachweis:** Troy, Nancy J.: The Afterlife of Piet Mondrian. Chicago/ London, 2013, S. 189, Fig. 4.11.



**Abb. 59:** „Stella Brownie, outfit illustrated aus: Morning Globe (Boston), 21. Juli 1945“, 1945, Fotografie, The Museum of Modern Art, New York. (TOBIAS-bild, 12.09.2017).

**Bildnachweis:** Troy, Nancy J.: The Afterlife of Piet Mondrian. Chicago/ London, 2013, S. 175, Fig. 4.1.

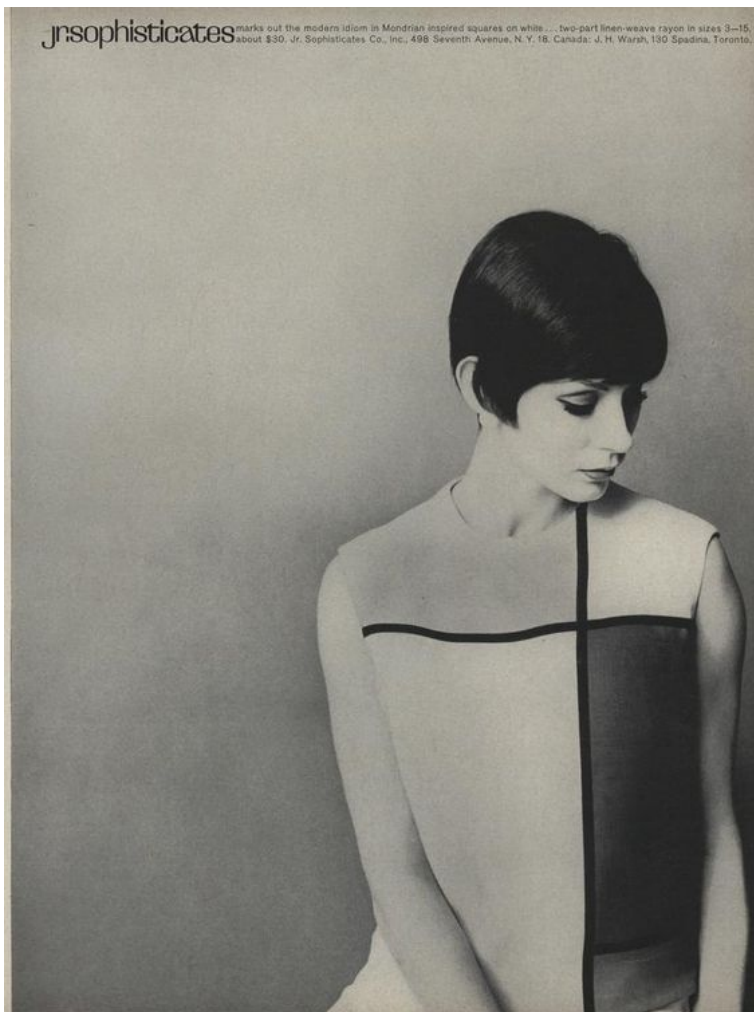


Abb. 60: Anne Klein für Junior Sophisticates: Mondrian Top, 1961, Fotografie, (Condé-Nast, 12.09.2017).

Bildnachweis: Vogue, April 1961.



<b>Name:</b> Labisch
<b>Vorname:</b> Martin
<b>Matrikel-Nummer:</b>
<b>Adresse:</b>

Hiermit versichere ich, die Arbeit mit dem Titel:

**Piet Mondrians Nachleben in der Mode**

im Rahmen der Lehrveranstaltung **Prüfungsmodul 8.1 Masterarbeit**

im Sommer-~~Winter~~semester **2017** bei **Prof. Dr. Sergiusz Michalski**

**selbständig und nur mit den in der Arbeit angegebenen Hilfsmitteln verfasst zu haben.**

Mir ist bekannt, dass ich alle schriftlichen Arbeiten, die ich im Verlauf meines Studiums als Studien- oder Prüfungsleistung einreiche, selbständig verfassen muss. Zitate sowie der Gebrauch von fremden Quellen und Hilfsmitteln müssen nach den Regeln wissenschaftlicher Dokumentation von mir eindeutig gekennzeichnet werden. Ich darf fremde Texte oder Textpassagen (auch aus dem Internet) nicht als meine eigenen ausgeben.

Ein Verstoß gegen diese Grundregeln wissenschaftlichen Arbeitens gilt als Täuschungs- bzw. Betrugsversuch und zieht entsprechende Konsequenzen nach sich. In jedem Fall wird die Leistung mit „**nicht ausreichend**“ (**5,0**) bewertet. In besonders schwerwiegenden Fällen kann der Prüfungsausschuss den Kandidaten/die Kandidatin von der Erbringung weiterer Prüfungsleistungen ausschließen (vgl. § 12 Abs. 3 der Prüfungsordnung für die Magisterstudiengänge vom 11. und 25. September 1995 bzw. § 13 Abs. 3 der Prüfungsordnung für die kulturwissenschaftlichen Bachelor- und Masterstudiengänge vom 12.10.2006 und 23.11.2007).

Datum: **14.09.2017**

Unterschrift: