

Piet Mondrian in New York

Autor(en): **Seuphor, Michel**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art**

Band (Jahr): **44 (1957)**

Heft 3: **Geschäfts- und Verwaltungsbauten**

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-34142>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.



Mondrian lebte drei Jahre und vier Monate in New York. Diese Zeit verteilte sich ziemlich gleichmäßig auf zwei Wohnungen, die Mondrian nacheinander besaß und die nicht weit von einander entfernt lagen. Die erste befand sich an der Ecke zwischen der First Avenue und der 56th Street, und zwar in Nr. 353 East der letzteren. Mondrian hatte in der vierten Etage zwei Zimmer und eine Küche. Von dem Zimmer, das ihm als Atelier diente, blickte man auf die First Avenue, und von dieser aus wiederum konnte man die lebhaft farbigen Rechtecke sehen, die Mondrian auf die Wände seines Ateliers zu verteilen pflegte. Er ließ sie oft den Platz wechseln, als sei das Ganze ein Bild in ständigem Werden.

Die First Avenue ist eine breite Straße ohne besondere Reize, durch die ein starker und unausgesetzter Verkehr schwerer Lastwagen hin und her fließt. Sie ist von Backsteinhäusern meist nicht sehr vornehmen Charakters umsäumt, die an jener Stelle sogar einen fast elenden Anblick darbieten. Einige Schritte entfernt befindet sich die Queensboro Bridge, eine riesige häßliche Brücke, die den dichten Autoverkehr über den East River und dabei zugleich übers Welfare Island leitet. In der entgegengesetzten Richtung brauchte Mondrian nur einige hundert Meter zu gehen, um sich mitten im Zentrum des Kunsthandels zu befinden, denn die 57th Street beherrscht allein in dem Abschnitt zwischen der Fifth Avenue und der Park Avenue die meisten bedeutenden oder wichtigen Kunstgalerien New Yorks. Später, nach dem Umzug in die 59th Street, Nr. 15 East, sollte er noch näher bei diesen Galerien und auch bei den kleinen Zoos im Central Park leben, wo er trotz seines Abscheus gegen Bäume gelegentlich mit Fritz Glarner spazieren ging, dem Maler, der sein Schüler wurde und sein bester Freund in dieser letzten Zeit vor dem Tode war.

Doch um auf jene erste Wohnung zurückzukommen, zitiere ich hier noch die Beschreibung, die Miss Charmion von Wiegang in ihrem unveröffentlichten Tagebuch sowohl vom Atelier wie von Mondrians Person gibt, und zwar unter dem unmittelbaren Eindruck ihres ersten dortigen Besuchs:

«An den Wänden hängen Skizzen; an einer der Wände aber sind rote, blaue und gelbe Rechtecke angebracht. Es scheinen übrigens ältere Skizzen zu sein, auf vergilbtem Papier, in Kohle, Tusche oder Bleistift. Sonst ist ein Tisch vorhanden, ein Schemel, dessen Sitzfläche aus leuchtend rotem Kunst-

stoff besteht, noch zwei gewöhnliche Schemel; kein bürgerliches Möbelstück, keinerlei Verzierung.»

«Er ist sehr herzlich und schaut einen durch seine Brille mit seinen braunen Augen durchdringend an, in denen mitunter die Leidenschaft, der Fanatismus blitzt, bis sich dann sein Blick wieder nach innen kehrt. Er spricht Englisch mit einem erträglichen Akzent und besitzt einen ausgezeichneten Wortschatz: ganz die Sprache eines Intellektuellen. In der Ecke stand eine kleine Staffelei, die ein Bild in einem Doppelrahmen trug. Andere Bilder waren allenthalben gegen die Wände gelehnt... Er erklärte mir, daß er weder mit irgendwelchen Instrumenten noch mit Hilfe der Analyse arbeite, sondern allein mit der Intuition und mit dem Auge. Er läßt eine jede Malerei lange Zeit auf sein Auge einwirken: das ist eine Art physischer Eichung der Proportionen durch Erfahrung, Intuition und Vergleich.

Mondrian zeigte mir ein Bild, das im Riverside Museum zusammen mit Werken der 'American Abstract Artists' ausgestellt gewesen war: ein quadratisches Bild mit schwarzen Linien. Längs einem der Rechtecke hatte er einen kaum sichtbaren Kohlestrich gezogen. Er erklärte mir, bei Betrachtung des Bildes in der Ausstellung habe ihm geschienen, daß die beiden Linien in ihren auf die Bildränder zustrebenden Abschnitten verbreitert werden müßten; er will sie nun neu malen – um einen halben Zentimeter stärker. Für meine Augen machte das nur einen winzigen Unterschied aus, aber er ist so empfindlich gegen die Gesetze der Proportion, daß es ihm wichtig schien.»

Und an etwas späterer Stelle finde ich im selben Heft die folgenden Zeilen, die mir sehr bemerkenswert scheinen:

«Diese Gemälde sind Taten, revolutionäre Taten im wahrsten Sinne des Wortes, denn sie haben mich geändert und wirken auf ihre Umgebung derart ein, daß sie schließlich einmal das gesamte Leben ändern müssen... Als Künstler hört Mondrian nicht auf, sich ohne Unterlaß fort und fort zu entwickeln, und man fühlt bei ihm keine Anzeichen des Alters, er lebt mit der ganzen Kraft seines Wesens in der gegenwärtigen Zeit. Er gibt ein Beispiel der Macht des Geistes über das Fleisch, denn er sieht sehr mager und schwächling aus, aber er ist nicht schwach und gewiß nicht alt.»

So stellt eine junge Frau angesichts eines neunundsechzigjährigen Mannes treffend fest, daß der Geist nicht altern kann und daß infolgedessen jene, die nur dem Geiste leben, ohne Alter sind. Als Jugendliche sind sie zugleich reif, als Greise zugleich jung.

Die zweite New-Yorker Wohnung Mondrians war der ersten recht ähnlich. Sie befand sich gleichfalls in einer vierten Etage und bestand ebenso aus einer Küche und zwei Zimmern, deren eines Mondrian als Atelier diente, während das andere sein Schlafzimmer war. Fritz Glarner hat von diesen beiden Zimmern zahlreiche Photos aufgenommen, nach denen wir sie uns leicht rekonstruieren können.

So ist das Atelier fast leer: eine zusammenklappbare Staffelei und zwei weiß gestrichene, auf ihre einfachste Form beschränkte Holzgatter – das eine diente als Ablage für die Palette, das andere als Verschlag für die Farben – das ist alles. Auf die ebenfalls weiß gestrichenen Wände sind Quadrate in reinen Farben verteilt, deren Anordnung an die Kompositionen mit Rechtecken ohne Linien aus den Jahren 1917 und 1918 erinnert.

Das Schlafzimmer beherbergt ein schmales Bett und einen gebrechlichen, zusammenklappbaren Sessel. Aus den Überresten zweier Kisten hatte Mondrian einen kleinen Schrank gefertigt, der ohne Füße flach auf dem Boden steht. Eine andere Kiste dient als Sitzgelegenheit vor einem kleinen Tisch, der gerade dazu taugt, ein paar Papiere und einen Wecker zu tragen. Dieser Tisch ist, wie alles übrige, aus Kistentrümmern gebastelt. Und dies ganze ärmliche Zubehör war von Mondrian

sorgfältig weiß gestrichen worden. Die Nüchternheit, die reinen Linien aber verleihen dem Raum eine vollendete Eleganz. Und auch hier spielen auf den Wänden dieselben Quadrate aus bemaltem Karton gleichsam ein sehr klangvolles Pizzicato der drei Grundfarben auf dem einheitlich weißen Grund.

Hier ist wahrhaft die Klause eines Asketen, der sein Leben aufs Wesentlichste und dieses Wesentlichste wiederum auf den elementarsten Grundansatz zurückführt. Aber dieser Asket ist kein verbitterter Greis: er liebt die Farbe, und durch sie gleitet das Zeitliche in sein Leben. Er ist ein künstlerischer Asket, ein für plastische Werte empfindlicher Asket, ein Asket des Schönen an sich. Mondrian ist der erste Meditier und Betrachter einer transzendenten Ästhetik, der erste Bildner des Absoluten.

Wie oft bin ich durch diese 59th Street gewandert, die die letzte Bleibe des Meisters gewesen ist! Der Abschnitt, auf dem er wohnte, mündet zur einen Seite zwischen zwei Wolkenkratzern in die elegante Fifth Avenue und stößt dabei geradewegs aufs Plaza Hotel, zur anderen Seite erreicht er schnell die äußerst geschäftige Madison Avenue mit ihren Drug-Stores und Snack-Bars jeglicher Art. Im Parterre des Hauses, in dem Mondrian wohnte, ist noch immer das große Schaufenster eines Antiquitäten- und Trödelhändlers, Mr. Gutradt, zu sehen: altmodisches Geschirr in Mengen, Kandelaber im pompösesten Rokoko, Pierrots und Pierretten aus Meissener Porzellan, «All Works of Art», wie die Inschrift in Goldlettern lautet.

Dieses Trottoir vor Ihrem Laden da, werter Herr Gutradt, ist das letzte, über welches die Füße eines gewissen Piet Mondrian schritten, der für Sie zweifellos noch lange ein Unbekannter bleiben wird. Es gibt Welten innerhalb der Welt, die sich nie begegnen werden.

Im zweiten New-Yorker Jahr, gegen Mai 1941, erfuhr die Malerei Mondrians eine entscheidende Wandlung, die von gewissen äußerst eifrigen Jüngern seiner Pariser Periode noch nicht verstanden worden zu sein scheint. Einer von ihnen erklärte sogar öffentlich, Mondrian sei altersschwach geworden, und nur der Tod habe ihn glücklicherweise rechtzeitig verhindert, neue Fehler zu begehen. Es gibt immer Leute, die in einer bornierten Bewunderung erstarren und deren ursprünglich guter Wille in bösen Willen übergeht, sobald sie bemerken müssen, daß der Gegenstand ihrer Bewunderung kein Denkmal ist, sondern ein Wesen aus Fleisch und Blut, das weiterlebt.

Für mich ist diese letzte Erneuerung der Malerei Mondrians im Gegenteil der Beweis eines Alters außergewöhnlicher Art, der Beweis, daß der Geist des Malers seine ganze Frische bewahrte, schließlich der schlagende Beweis eines Willens, der das unverminderte Weiterwachsen wollte. Es ist jenes Alter, wie wir es von Michelangelo, von Goethe kennen, in welchem die Schöpferkraft nicht innehält, weil die Bildungsfähigkeit des Denkens nichts einbüßt.

Und worin bestand nun eigentlich diese große Missetat, von der man in Paris 1950 im Rahmen einer öffentlichen literarischen Diskussion sprach? Aus dem Bild waren plötzlich die schwarzen Linien verschwunden, um in dem 1942 vollendeten Gemälde «New York City» roten, blauen und gelben Linien Platz zu machen, und dann verschwanden auch – in den beiden letzten großen Werken seines Lebens, dem «Broadway Boogie-Woogie» und dem unvollendeten «Victory Boogie-Woogie» – diese einfarbigen Linien unter einer Vielzahl kleiner, in ihren Verlauf eingesetzter Quadrate. Im ersten dieser beiden Bilder sind die Linien gelb, die Quadrate rot, blau und grau; im zweiten Bild gibt es keine in diesen Linien vorherrschende Farbe mehr, denn die Linien sind nun vollständig aus aneinandergereihten roten, blauen, gelben und grauen Quadraten zusammengesetzt. Allen drei Bildern ist der gänzliche Ausschluß des Schwarz gemein.

Was war geschehen, um diese bedeutsame Veränderung zu rechtfertigen? Ein Maler hatte den Kontinent gewechselt, das ist alles. Was diesseits des Ozeans richtig scheinen konnte, war es drüben nicht mehr. So begannen die schwarzen Gitter zunächst zu leuchten, und dann zerfielen sie in tausend Stücke, um singend vom Sieg zu künden und diesem unvollendeten, doch vollständigen Bild die Akzente einer erhabenen Symphonie zu verleihen, die überströmt vom Ideal und vor Jugendkraft bebte.

Über diesen «Victory Boogie-Woogie» wurde viel Tinte verspritzt und manche Kontroverse geführt. Mr. und Mrs. Tremaine, zu deren Sammlung das Bild gehört, haben eine Kopie durch Miss Perle Fine anfertigen lassen. Eine andere Kopie, über die man sehr geteilter Meinung sein kann, wurde im Amsterdam hergestellt. Miss Perle Fine hat auch eine subtile graphische Analyse des Werks in einer Folge von zwölf Schemata ausgearbeitet, die mir sehr einsichtsvoll angelegt zu sein scheint. Die Bedeutung, die Mondrian selbst diesem Gemälde beimaß, erhellt aus Briefauszügen und Gesprächen, die J. J. Sweeney in der Zeitschrift *Art News* (Sommernummer 1951) veröffentlicht hat. Mondrian arbeitete an diesem Bild bereits länger als ein Jahr, als ihn der Tod ereilte.

Was meine Meinung betrifft, so möchte ich in diesem letzten Werk ein Bild von New York sehen, doch in eben jenem Sinne, wie etwa die Werke Braques und Picassos aus den Jahren 1911 und 1912 ein Bild von Paris und insbesondere ein Bild der unmittelbaren Umgebung des denkwürdigen «bataulavoir» sind. So – und nur so – sind Mondrians Boogie-Woogies eine abstrakte Neuhervorbringung (ich sage nicht: eine «Abstraktion») von New York und insbesondere von jenem New York bei Nacht, wie es sich Mondrian auftrat, wenn er abends aus der 59th Street auf die Grand Army Plaza trat. Die erleuchteten Wolkenkratzer, gerade so wie man sie von den Stufen des Plaza Hotels aus sieht, sind ein Victory Boogie-Woogie. Aber das gilt bei Nacht für ganz New York. Die Flucht der großen Buildings, die sich vom Central Park West in Richtung zum Columbus Circle wie eine aufgerichtete Wand ausnimmt, ist ein Victory Boogie-Woogie. Und wenn man die 42th Street von der Public Library zum Times Square hinaufgeht, so hat man links abermals einen Victory Boogie-Woogie vor sich. Und das ganze Rockefeller Center, von welcher Seite man es auch ansieht, ist nochmals ein Victory Boogie-Woogie. Man kann daraus aber folgern, daß jeder Künstler – ob bewußt oder unbewußt – dem Einfluß des Milieus unterliegt, in dem er lebt. Eine dreifache und unvermeidliche Mitwirkung am Werk wird geleistet von der unmittelbaren Umgebung (die der Künstler sieht), von der inneren Zusammensetzung seiner Individualität (die der Künstler fühlt) und schließlich von seiner Geisteskultur (von dem also, was der Künstler will).

Fast alle anderen großen Bilder dieser letzten Jahre waren schon in Paris oder London begonnen worden («Place de la Concorde», 1938–1943; «Trafalgar Square», 1939–1943). Und die «letzte Hand», die Mondrian in New York daranlegte, bestand stets in der Hinzufügung kleiner farbiger Rechtecke, die allerdings jetzt freier eingesetzt werden, also ohne an allen vier Seiten von den gewohnten schwarzen Linien begrenzt zu sein. Die Strenge der Werke ist nun von weniger herber Art (sie sind weniger statisch, dafür dynamischer, hätte Mondrian gesagt), doch geben sie darum das neoplastische Prinzip des rechten Winkels in der allein zugelassenen horizontal-vertikalen Position nirgendwo preis. Mondrian ist diesem Prinzip stets unbeirrbar treu geblieben und unterwarf sich ihm bis an sein Ende.

Text und Bild wurden mit freundlicher Erlaubnis des Verlags der soeben erschienenen großen Monographie «Piet Mondrian, Leben und Werk» von Michel Seuphor entnommen. Verlag: M. Du Mont Schauberg, Köln; für die Schweiz: Europa Verlag, Zürich.