

Piet Mondrian (1872 Amersfoort–1944 New York)

23 *Tableau VIII with yellow, red, black and blue*, 1925; monogr. u. dat. u. r.: 25 PM; Öl auf Leinwand; 49×41,5 cm; Inv. Nr.: P23T; erworben: 2002

Provenienz

Sophie Küppers, Hannover/Dresden, 1925 (vom Künstler erworben);
Kunstaussstellung Kühl, Dresden, 1926/27 (von Sophie Küppers);
Kaiser Wilhelm Museum, Krefeld, ca. 1929–1950;
Galerie Alex Vömel, Düsseldorf, nach 1950 bis 1955;
Karl Anselmino, Wuppertal, ca. 1955–1977;
Privatsammlung, Deutschland (von 1977–1988
Leihgabe an die Staatsgalerie Moderner Kunst,
München, Inv. Nr. L 1641);
Privatbesitz

Mondrians künstlerisches Ziel war die Enthüllung des «Universalen», das, wie er sagte, in der Natur nur verschleiert erscheine: «Die Natur offenbart alles, das Wahre wie das Schöne, aber sie drückt beides nur unter dem Schleier der natürlichen Erscheinung aus, und in eben diesem Schleier vor der Wahrheit liegt das Tragische.» Das «Universale» als Einheit des Wahren und des Schönen war also nicht sichtbar zu machen durch das Abbilden natürlicher Gegenstände, sondern «nur durch abstrakt-konkrete Gestaltung». Mondrian reduzierte seine abstrakt-konkreten Gestaltungsmittel auf Linie, Fläche und Farbe, und er reduzierte sie schließlich so radikal, dass er Linien nur als Vertikale und Horizontale, Flächen nur als Rechtecke, Farben nur als «Primärfarben» gelten ließ.

Mondrians symbolistische Anfänge wurden durch den analytischen Kubismus und dessen Interesse an der Form geläutert. Die zunehmende Befreiung der Form von allem Individuellen und Zufälligen führte ihn letztlich zu dem, was er «Nieuwe Beelding» nannte und selbst mit «Neue Gestaltung» oder «Neo-Plasticisme» übersetzte – ein Begriff, der im Zentrum der 1917 in Leiden gegründeten Künstlergruppe «De Stijl» stand, zu der neben Theo van Doesburg als Gründer auch Mondrian und andere gehörten. Im gleichen Jahr definierte Mondrian seine Malerei als Widerspruch «zu den Launen der Natur und zur Unordnung der Umwelt». Er strebte jedoch keinen starren Formalismus an, sondern suchte vielmehr

ein auf Gegensätzen beruhendes, lebendiges Gleichgewicht von Linie, Fläche und Farbe, denn er war, angeregt durch Hegels Dialektik, davon überzeugt, dass das Sein nur in Verbindung mit seinem Gegensatz «real» werde.

Die Schaffung eines dialektischen Gleichgewichts der Gestaltungsmittel als ein aus der Formen- und Farbenvielfalt der Natur gewonnener Extrakt gelingt nur mühsam und in kleinen Schritten. Linien und farbige Flächen entwickeln ihre jeweils eigene Dynamik und finden nicht ohne Widerstände zusammen. Die Beobachtung, dass z. B. das Nebeneinander von gelben, roten und blauen Farbflächen zu unterschiedlichen Tiefeneindrücken führt, widersprach Mondrians Auffassung von der Malerei als einer strikt zweidimensionalen Kunst. Um die Energie der Farben zu bändigen, ihr räumliches Auseinanderstreben zu neutralisieren, bettet er sie daher in ein regelmäßiges, aus Senkrechten und Waagerechten bestehendes, schwarzes Liniengerüst ein, welches der Struktur von gemauerten Wänden gleicht. Die statische Struktur dieses Gerüsts entspricht jedoch nicht seinem Wunsch nach einer lebendigen Ordnung der Gestaltungsmittel. Er geht folglich dazu über, Linien, Flächen und Farben in freiem Spiel zu kombinieren und zu fein ausgewogenen *Kompositionen* zusammenzufügen.

Das freie Spiel der Gestaltungsmittel vertrug sich durchaus mit dem Ziel, das «Universale» sichtbar machen zu wollen, denn auch diesem ist es als dynamisches Element eigen. Notwendig aber schien Mondrian das Festhalten an einer dialektischen Bildauffassung. Seine Weltsicht war nicht nur durch Hegel oder Spinoza geprägt, sondern auch durch Theosophie und Neuplatonismus, mit denen er durch die Schriften des ehemals katholischen Priesters Schoenmaeker in Berührung kam. Dieser wollte die Natur durchschauen, damit sie uns «die innere Konstruktion der Wirklich-

keit» offenbare, die er in Gegensatzpaaren beschrieb: universal-individuell, geistig-stofflich, aktiv-passiv, männlich-weiblich. Erst Schoenmaekers Theorie vom «Weltbau» veranlasste Mondrian, Gegensätze durch die rechtwinklige Überschneidung einer vertikalen und einer horizontalen Linie zu veranschaulichen. Und den bunten («Primär»-) Farben Gelb, Rot und Blau, aus denen man seit dem Frühbarock glaubte, die ganze Palette mischen zu können, stellte er die unbunten Farben Weiß, Grau und Schwarz gegenüber, die Mondrian «Nicht-Farben» nannte.

Tableau VIII von 1925 fällt in Mondrians «klassische» Zeit (ca. 1920–1932) und weist alle Merkmale seiner künstlerischen Überzeugungen auf. Es gehört zu den «peripheren» Kompositionen, denn das große weiße Rechteck (kein Quadrat!) beansprucht soviel Fläche, dass die kleineren Farbflächen an den Rand des Bildes gedrängt sind. Alle «zulässigen» Buntfarben kommen vor, doch jeweils nur einmal. Bewusst hat Mondrian, wie in jedem seiner Bilder, Zentrierung und Symmetrie vermieden, hat die Komposition nicht rechnerisch durch mathematische Regeln, sondern intuitiv, durch spielerisches Kombinieren, ins Gleichgewicht gebracht. Durch die vor den Rahmen tretende Leinwand hat er das Bild in den Rang eines Objekts «erhoben», das mit dem Raum kommuniziert.

Zweifellos sind Mondrians Gemälde weltanschaulich begründet, doch wäre es verfehlt, in ihnen nichts anderes als gemalte Weltanschauung sehen zu wollen. Ihre wunderbare Klarheit und Frische überdauern jeglichen Zeitgeist, ihre Textur und Komposition zeugen von der hohen ästhetischen Sensibilität ihres Urhebers. Es spricht für dessen künstlerische Größe, dass er in den letzten Jahren seines Schaffens malend die Dogmen seiner Malerei in Frage gestellt und ihre Strenge durch Heiterkeit gemildert hat.

U.W.