

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 31 (1944)

Nachruf: Mondrian, Piet
Autor: [s.n.]

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 17.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Kunstnotizen

Piet Mondrian †



Anfang Februar starb in New York der holländische Maler Piet Mondrian, der reinste und konsequenteste Vorkämpfer einer modernen malerischen Gestaltung. Am 7. Februar 1872 in Amersfoort geboren, machte er in Amsterdam zunächst eine rein akademische Schulung durch, um sich dann von der traditionellen Malweise loszulösen und in Paris (1910–11) mit Pointillismus, Futurismus und vor allem Kubismus – den Mondrian übrigens auch später immer als die Wurzel der modernen Malerei ansah – erstmals in näheren Kontakt zu treten. Während seine Arbeiten aus den Jahren 1911, 1912 und 1913 noch im Banne des architektonischen Frühkubismus und auf gemeinsamer Basis mit Werken Picassos, Braques und Fernand Légers aus der gleichen Periode stehen, scheint er ab 1914 seinen eigenen Ausdruck gefunden zu haben und in den frühen schwarz-weißen, sogenannten «Plus-Minus»-Zeichnungen und Bildern (Sammlung Kröller, Amsterdam) neue Wege einzuschlagen. Hier unternimmt Mondrian erstmalig mit aller Zartheit und zugleich Entschiedenheit die Bewältigung einer neuen, primären Proportionsgliederung im Bilde durch Opposition und Equilibrierung von Linien und Flächen. Es ist der gleiche kühne Sprung in ein Neuland, den gleichzeitig der Russe Kasimir Male-

witsch tut: 1912 noch mit dem frühen französischen Kubismus verbunden, verwirklicht auch er 1914 in einer von aller gegenständlichen Reminiszenz befreiten, universalen und assoziationsfreien Darstellungsweise einen neuen mathematischen Elementarismus in der Kunst. Mit diesen neuen malerischen Realisationen fand Piet Mondrian in seiner holländischen Heimat, in die er während des ersten Weltkrieges für einige Jahre zurückkehrte, Gleichgesinnte. Die Malmethode van der Leeks, der zwar noch figurativ, aber in vereinfachten Farben und Flächen seine Bilder komponierte, wurde von Mondrian, nach der Pariser Entwicklung, neu verarbeitet.

1919 trat er der holländischen «Stijlgruppe» bei, wo sich Architekten, Maler und Bildhauer, wie J. J. P. Oud, C. van Eesteren, G. Rietveld, Vordemberge, V. Huszar und G. Vantongerloo unter Führung Theo van Doesburgs zusammengeschlossen hatten, um in einer gleichnamigen Zeitschrift («De Stijl» 1917–27) die Symptome einer neu aufsteigenden geistigen Kultur und Gesinnung auf den verschiedenen Kunstgebieten zusammenzustellen und in gemeinsamer Arbeit einheitlich auszubauen. Die große erzieherische Wirkung, die die Malerei Mondrians auf die moderne Architektur hatte, ging aber weit über Holland hinaus und wurde international erfaßt. Piet Mondrian bezeichnete diese neue Malerei als «Neoplastizismus», das hieß: neue bildhafte Darstellung gleichwertiger Verhältnisse, Synthese von Natur und Geist, von Gefühl und Verstand, von Individuum und Universum. Ein schwebendes Gleichgewicht von Farbe und Nichtfarbe (Weiß, Grau, Schwarz) wurde erstrebt, das Blickfeld nach überall hin erweitert und die schrankenlose Freiheit von Zeit und Raum wurde – wie in der modernen Dichtung – betont. Die natürliche und spezielle Form war somit aus dieser Kunst verbannt, ebenso wie die Beschreibung – auch gleichgerichtet mit den modernen dichterischen Bestrebungen –; eliminiert war die tragische Spannung und Illusion. Die dreidimensionale Körperlichkeit wurde zur Fläche vereinfacht, und an Stelle des pittoresken Zufalls trat das mathematische Gesetz eines neuen Equilibriums. «Dans l'art nouveau les formes sont neutres; elles le sont à mesure qu'elles s'approchent de l'état uni-

versel. C'est l'expression purement plastique par les rapports de la ligne et de la couleur ou des plans qu'elles composent» (Piet Mondrian: «L'art nouveau et la Vie nouvelle», 1931). Hiermit wollte Mondrian an den Kernpunkt aller Bildästhetik herankommen, um unverhüllt, von aller inhaltlichen Ablenkung befreit und bis ins letzte purifiziert, nur dies: die Schönheit und Harmonie der reinen Proportion herauszukristallisieren. Die Kunst Mondrians ist eine gewollte «Armut», ein freies und großes Opfer im demütigen Dienste einer Läuterung der Kunst von allem – wie ihm erschien – Nebensächlichen. Er zielte auf eine schlackenlose Wahrhaftigkeit hin, die die Malerei zur Besinnung auf ihre moralische Berufung und zur Realisierung ihrer ureigensten, elementaren Ausdrucksmittel hinführen sollte. Kompromißlos, still und konzentriert hat Piet Mondrian dieses geistige Bekenntnis in seinen Bildern und Schriften abgelegt und durch seine integre und unbestechliche Menschlichkeit ausgestrahlt. Er mußte schwere Jahre durchmachen mit seinen «unverkäuflichen Rechtecken», über die man die Achseln zuckte, und die ihn hungern ließen. Doch Piet Mondrian malte unbeirrt weiter, und wer in der rue du Départ 26, in der Nähe des grauen und lauten Montparnasse-Bahnhofs, seine stille, weiße Arbeitszelle betrat, die von holländischer Sauberkeit und Ordnung strahlte, fand nie Depression oder Entmutigung, sondern eine gesammelte, klare Heiterkeit, einen Raum: nicht geschmückt, sondern durchsetzt und gegliedert von den leuchtenden Variationen einer Grundidee und in dieser beinahe klösterlichen Atmosphäre einen gläubigen und mit seiner Zeit positiv verbundenen Menschen, der durch eine wunderbare Haltung und Würde über die Erbärmlichkeiten seines Alltags hinweg sah, da er in größeren Proportionen und Dimensionen geistig zu leben und zu arbeiten verstand. Nicht verwunderlich, wenn auf diesem Boden moderne «Meditationsbilder» wuchsen – wie ein ihm befreundeter Dichter sie einmal treffend benannte –, Instrumente zur Verfeinerung und Veredelung menschlicher Sensibilität und Moral, Quellen der Beruhigung und Stärkung für den, der sich in sie versenken konnte. Mondrian sah die Kunst nicht losgelöst vom Leben,

sondern er empfand gerade unsere moderne, von der Natur distanzierte, städtische Existenz, auch die Entwicklung der Mode und des modernen Tanzes –, als zur abstrakten Kunst hinführend, ja er glaubte den Gesamtreflex gerade dieser heutigen Aktivität, und unserer Zeit überhaupt transformiert in der «abstrakt-realen» Kunst des Neoplastizismus widerzuspiegeln.

Für Mondrian war die Rolle des Künstlers, die des Vermittlers zu den Sphären reiner Schönheit und Klarheit. Die Kunst stand da, wo ehemals die Religion gestanden hatte und wurde in dem Augenblick überflüssig, wo das Leben selbst Kunst geworden. Hiermit kehrte er zu einer mittelalterlichen Künstleranonymität zurück. Kunst stand wieder im Dienste einer großen geistigen Disziplin, einer «Evolution der Materie» zu Harmonie und Universalität. Immer gleich und immer neu realisierte er in seinen Bildern diese Idee als: schwebendes Gleichgewicht reiner Farbbeziehungen.

C. Giedion-Welcker.

Fausto Agnelli †

Mit 64½ Jahren starb in Lugano am 17. Februar unerwartet der Maler Fausto Agnelli, der zu den markanten Persönlichkeiten der älteren Tessiner Künstlerschaft zählte. In früheren Jahrzehnten war er außerhalb des Tessins wenig bekannt; er hatte sich gleichsam spezialisiert auf aparte, farbenfrohe Darstellungen von Ballszenen, Maskeraden und Lampionfesten. Eine Überraschung bildete daher im Frühjahr 1942 seine Ausstellung in der Galerie Beaux-Arts in Zürich, die eine einheitliche Reihe herber, streng formulierter Tessiner Landschaften umfaßte. Fern von aller freundlich-bunten Verherrlichung des Tessins sah man da Landschaften und Dorfbilder mit dunklen, fast holzschnittartig straffen Konturen und kühlen, flächig gesammelten Farben. Von manchen dieser etwas gleichförmigen, aber charaktervollen Bilder ging eine ernste, besinnliche, etwas einsame Stimmung aus. Noch im gleichen Jahre erhielt der Künstler an der gleichen Stätte den zweiten Preis in dem Wettbewerb um den «Schweizer Preis für Malerei». Im Herbst 1943 veranstaltete Fausto Agnelli eine größere Ausstellung im Athénée in Genf, die mit einer Ansprache von Georges Wagnière eröffnet wurde. In nächster Zeit hätte

er das Museo Caccia in Lugano neu ordnen sollen. Der Künstler entstammte einer kultivierten Familie, die ursprünglich in Mailand beheimatet war, aber schon 1745 in Lugano ein Privileg für die erste dortige Druckerei erhielt. Persönlich war Fausto Agnelli ein Weltmann von charmanter Liebenswürdigkeit.

E. Br.

Zum 25. Gründungstag des Staatlichen Bauhauses in Weimar: 1. April 1919

Als 1918, nach Ausrufung der Weimarer Republik, der Architekt Walter Gropius als Direktor an die Kunstakademie und die Kunstgewerbeschule Weimar berufen wurde, zeigte es sich, daß diese Institute nicht mehr den Erfordernissen entsprachen, die ein demokratisch regiertes Volk an eine moderne Schule stellen konnte. Am 1. April 1919 schloß Gropius mit dem Staat den Vertrag, der die Gründung des «Staatlichen Bauhauses» festlegte. Im Bauhaus-Manifest wurden die Architekten, Maler und Bildhauer aufgerufen zur Mitarbeit am Bau: «Das fertige Gebäude ist das Ziel der schöpferisch-künstlerischen Arbeit.»

Drei der fortschrittlichsten Künstler jener Zeit wurden von Walter Gropius als «Formmeister» an das «Bauhaus» berufen, wo sie die formale Gestaltung leiteten, währenddem die technischen Belange von den Werkmeistern gehütet wurden. Diese drei ersten Bauhaus-Meister waren: der jetzt 73jährige in New York lebende Maler und Musiker Lyonel Feininger, der deutsche Bildhauer Gerhard Marcks und der Schweizer Maler und Pädagoge Johannes Itten, der jetzige Direktor der Zürcher Gewerbeschule und des Kunstgewerbemuseums. In den darauffolgenden Jahren vervollständigte sich das Professoren-Kollegium durch die Maler Paul Klee (gest. 1940), Oskar Schlemmer (gest. 1943), Lothar Schreyer und Georg Muche. Dann folgte der jetzt 78jährige, in Paris lebende, Wassily Kandinsky und der Ungare Laszlo Moholy-Nagy. In späteren Jahren rückten noch einige der früheren Bauhaus-Studierenden als Meister nach.

Die eigentlichen Grundlagen der Bauhaus-Lehre und der Bauhaus-Arbeit waren: 1. die Erkenntnis, daß Kunst und Technik zu einer Einheit werden müssen, daß der künstlerisch befähigte Mensch auf Grund und unter Ausnützung der technischen und öko-

nomischen Gegebenheiten, zum Nutzen der menschlichen Gesellschaft sinnvolle, zweckmäßige und zudem schöne Geräte formen soll bis hinauf zur Architektur und weiter in den Stadtbau; 2. war es die Erziehungsmethode, die von Johannes Itten schon in seiner Wiener Schule erfolgreich angewandt wurde und die im «Vorkurs» darauf hinzielte, dem Studierenden jedes Vorurteil gegenüber jedem Material zu nehmen und ihn aus eigener Erfahrung zu dessen Gesetzmöglichkeiten und Möglichkeiten zu führen. Dieser «Vorkurs» wurde weitergeführt in der «Formlehre», der «Farblehre» und der «Gestaltungslehre».

Der Einfluß, den das «Bauhaus» mit den Jahren in zunehmendem Maße auf die Entwicklung der Industrieprodukte in Deutschland ausübte, machte es zu einem Eckpfeiler des Deutschen Werkbundes. Vor allem ist sein Einfluß auf die formale Gestaltung der serienmäßig hergestellten Gebrauchsgüter kaum zu überschätzen. Ihn zu verfolgen würde weit über den heutigen Hinweis hinaus zu stilkritischen Untersuchungen führen.

In dieser angespannten Atmosphäre, wie sie in ihrer Konzentriertheit vielleicht nur noch in einem großen künstlerischen Zentrum wie etwa in Paris möglich ist, waren einige der experimentellsten Künstlerpersönlichkeiten unserer Zeit von einer vorwärtsdrängenden, aus allen Ländern der Welt zusammengeströmten studierenden Jugend umgeben, der keine künstlerischen Schranken auferlegt waren. Ein Mangel an Verständnis für die Sache des Bauhauses von seiten der Weimarer zwang zu Anfang des Jahres 1925 zur Übersiedlung nach Dessau. Diese Industrie- und Kunststadt gestattete den bekannten Neubau, den Gropius für das «Bauhaus, Hochschule für Gestaltung» schuf, Programm und Realisation in einem.

1928, nach zehnjährigem verdienstvollem Wirken, zog sich Prof. Dr. Walter Gropius von seiner Lehrtätigkeit und als Direktor zurück, und sein Nachfolger wurde der Basler Architekt Hannes Meyer. Er versuchte die Produktion der «Bauhaus-Werkstätten» zu heben, vor allem, um wenig bemittelten Studierenden den Aufenthalt am «Bauhaus» dadurch zu ermöglichen. Doch in jenen Jahren zunehmender politischer Spannungen, in denen erstmals der Begriff des «Kulturbolschewismus» als Schreckgespenst in Deutschland auftauchte, er-