

Zeitschrift: Neue Schweizer Rundschau
Herausgeber: Neue Helvetische Gesellschaft
Band: - (1929)
Heft: 7

Artikel: Der Kampf um den neuen Stil [Fortsetzung]
Autor: Doesburg, Theo van
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-759816>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 01.04.2025

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

Der Kampf um den neuen Stil

von Theo van Doesburg

Le principe constructiviste abstrait n'a rien perdu de sa vigueur depuis treize ans: la fondation de la revue *De Stijl*. Et ce malgré la réaction en Allemagne comme en France du déformisme snob sous ses nombreux aspects. *M. Seuphor* - Paris (1929).

1921-23. Die Verwirklichungen in der *Architektur* folgten einander jetzt in raschem Tempo. Am wichtigsten waren die Arbeiten Rietvelds in Utrecht, die Gartenstadt « Daal en Berg » des Architekten Jan Wils im Haag und die großen und sauberen Arbeiterwohnungs-Komplexe von Oud in Rotterdam.

Die Gedanken wurden zur Tat, und das Land bekam einen neuen Inhalt, eine neue geistig-materielle Struktur. Nirgends hat sich noch eine so lebendige Bautätigkeit im modernen Sinn entfaltet wie in Holland, wo die Lage immer günstiger wurde. Selbstverständlich blieb diese Aktivität unseren Nachbarn, Deutschland, Belgien und Frankreich, nicht verborgen. Viele Architekten und Kunsthistoriker kamen nach Holland, um sich über die kollektive Aktivität unserer Gruppe zu erkundigen. Für viele bedeutete das neue Holland nur *De Stijl*, denn dieses Organ bedeutete eine geistige Umstellung.¹⁾

Zur selben Zeit berief man die Initiatoren der Bewegung ins Ausland. In Belgien wurde von Studenten und jungen Künstlern Vorträge arrangiert (Antwerpen, Brüssel, Gent, Brügge etc.), während das erste aktive Auftreten in Deutschland (erst auf Veranlassung Viking Eggelings und Hans Richters und später des Architekten Adolf Meyer und der jungen Weimarer Künstler) um 1921 stattfand. Hier jedoch war die Teilnahme am lebendigsten und positivsten. Deutschland, wo um 1919 das *Bauhaus* in Weimar unter Leitung von Walther Gropius gegründet wurde, verstreute vielversprechende Kundgebungen, und so war anscheinend gerade in Deutschland die Möglichkeit vorhanden, in engerer Fühlung mit den deutschen Kollegen das Propagandagebiet zu erweitern.

Durch die vielen Realisierungen in Malerei, Plastik und Architektur

¹⁾ Man sehe auch *Das verborgene Holland* von Dr. Fr. M. Huebner und *Die neue Holländische Malerei* bei Klinkhardt und Biermann. Leipzig, 1919.

war nach einem fünfjährigen Kampf um einen neuen Stil das Propagandamaterial schon ziemlich reich. Die Kundgebungen der deutschen jungen Künstler enthielten zwar eine große Dosis guten Willens und Kameradschaftlichkeit, aber bezüglich der Leistungsfähigkeit oder der Realisierungen war uns in Holland nichts bekannt. Im Winter des Jahres 1921 fand das erste Zusammentreffen statt in der Wohnung Bruno Tauts bei Berlin, wo sich die sogenannten « Bauhäusler » mit ihrem Chef Walter Gropius und die Architekten Adolf Meyer, Forbat u. a. zusammenfanden. Das Weimarer Bauhaus war eigentlich mehr ein Institut, wo mit *plastischen Mitteln* Nachkriegsempfindungen (wie Gropius es selbst nannte) ausgelöst wurden.

Die aus der ruhigen Ebene der niederländischen Landschaft kommende *Stijl*arbeit mußte ihnen deshalb wesensfremd sein. Trotzdem hatten die Erneuerungsgedanken des *Stijl* die Schwelle des Weimarer Bauhauses schon überschritten. Die Prinzipien waren durch die Zeitschrift nicht bloß verbreitet, sie wurden in der Schule auch praktisch verwertet. Die sogenannten « Würfelkompositionen » der Ittenschüler waren den Plastiken Vantongerloos entlehnt. Die Schwarz-weiß-Bilder Mondrians, die Gemälde van der Leeks und des Autors wurden als Stickereimuster oder Teppichmuster verwandt. Und in dieser dekorativen Verwertung wurzelten schon die Keime für den heutigen Bauhausbarock.

Es ist psychologisch erklärbar, weshalb es keine Möglichkeit gab, von romantischen und mittelalterlichen Schwärmereien und Bauhütteträumereien *ohne Übergang* plötzlich in die klare positive Gestaltungsrealität des neuen Geistes zu gelangen. Jede Weltwende braucht eine Axe, und gerade diese fehlte in Deutschland.

« Angewandte » geistige Arbeit bedeutet viel eher eine Herabsetzung als eine Bereicherung des Neuen, eine Herabsetzung, welche zu Dekadenz und zum Materialismus führt. Die künstlerische Gestaltung ist nur dem Geiste nützlich und unterliegt deswegen nur den Gesetzen des schöpferischen Geistes.

Nicht « die Kunst für die Kunst », sondern « die Kunst für das Leben » lautete in Deutschland die Parole, aber die Bedeutung wurde geradeso mißverstanden wie später die von Oud stammende « Neue Sachlichkeit ». Heute versucht man die Tatsache zu verheimlichen, aber damals, um 1921–1923, beherrschte der Neo-Plastizismus des *Stijl* von den zwei Zentren Weimar–Berlin aus das ganze moderne Schaffen. Auf Verlangen vieler junger Künstler wurde 1922 vom Autor

der Plan gefaßt, einen *Stijl*-Kursus zu eröffnen. Dieser Kursus, woran sich wohl hauptsächlich Bauhausschüler beteiligten, trug nicht wenig dazu bei, die schöpferische Mentalität umzustellen, denn gerade um diese Zeit wandten die jungen deutschen Künstler sich von dem launenhaften Expressionismus ab. Die Intervention des *Stijls* war außerordentlich geeignet, die jungen Künstler zur Ordnung und Disziplin zu bringen.¹⁾

1923/24. Wir verdanken es der Initiative Léonce Rosenbergs, daß 1923 die *Stijl*gruppe in Paris eine aktive Propaganda für ihre Ideen und Arbeiten unternahm. Rosenberg stellte neue Realisierungsmöglichkeiten in Aussicht, und die erste demonstrative Ausstellung, wo neben ausgeführten Arbeiten auch viele neue Projekte gezeigt wurden, fand November-Dezember 1923 in der Galerie « de l'Effort Moderne » statt. Diese Ausstellung, welche den jungen Pariser Architekten (Mallet-Stevens, Le Corbusier, Guévrikian, Lurçat usw.) viele Anregungen gab, bedeutete auch für die *Stijl*bewegung einen Wendepunkt. Anstatt das einmal Gefundene zu wiederholen, wollten wir Architektur und Malerei zu einer vorher noch kaum geahnten Höhe und in engsten gestaltenden Zusammenhang bringen.

Das Haus wurde zergliedert, in seine plastischen Elemente zerlegt. Die statische Axe der alten Konstruktion wurde zerstört; das Haus wurde ein Gegenstand, den man von allen Seiten umkreisen kann. Diese neue analytische Methode führte zu neuen Konstruktionsmöglichkeiten und zum neuen Grundriß. Das Haus kam frei vom Boden, und die Decke wurde als Dachterrasse sozusagen zu einer « offenen » Etage.

Damals waren diese Probleme vollständig neu, und keiner hat sich so ernsthaft wie die jungen holländischen Architekten und Maler damit befaßt.

In einem Manifest (IV) wurden in knapper Fassung die neuen Probleme der Architektur und der monumentalen Malerei festgelegt:

Vers une Construction collective.

(manifeste IV du groupe *De Stijl*)

1° En travaillant collectivement, nous avons examiné l'architecture comme unité créée de tous les arts, industrie, technique, etc. et nous avons trouvé que la conséquence donnera un style nouveau.

¹⁾ In Weimar waren es die Künstler Max Burchartz, Peter Röhl, Marcel Breuer, Adolf Meyer, Dexel, Forbat usw.; in Berlin: Werner Gräff, Miës van der Rohe, Richter, Hilberseimer, welche sich für unsere Einsichten einsetzten. Die Zeitschrift *Gestaltung* ist in dieser Beziehung beachtenswert. Man sehe auch « Pédagogie » in *L'Esprit Nouveau*, No. 19.

- 2^o Nous avons examiné *les lois de l'espace* et leurs variations infinies (c'est-à-dire les contrastes d'espaces, les dissonances d'espaces, les compléments d'espaces, etc.) et nous avons trouvé que toutes ces variations de l'espace sont à gouverner comme une unité équilibrée.
- 3^o Nous avons examiné *les lois de la couleur* dans l'espace et dans le temps et nous avons trouvé que les rapports équilibrés de ces éléments donnent enfin une unité nouvelle et positive.
- 4^o Nous avons examiné le rapport entre l'espace et le temps et nous avons trouvé que l'apparition de ces deux éléments par la couleur donnera l'expression d'une nouvelle dimension.
- 5^o Nous avons examiné les rapports réciproques de la mesure, de la proportion, de l'espace, du temps et des matériaux et nous avons trouvé la méthode définitive de les construire comme une unité.
- 6^o Nous avons, par la rupture de la fermeté (les murs, etc.), supprimé la dualité entre l'intérieur et l'extérieur.
- 7^o Nous avons donné la vraie place à la couleur dans l'architecture et nous déclarons, que la peinture séparée de la conception architecturale (c'est-à-dire le tableau) n'a aucune raison d'être.
- 8^o L'époque de la destruction est totalement finie. Une nouvelle époque commence aujourd'hui: celle de la *Construction*.¹⁾
Paris, 1923. Theo van Doesburg - C. Van Eesteren - G. Rieveld.

Umfangreicher als diese erste war die zweite Demonstration, welche im Frühjahr 1924 in der *Ecole Spéciale d'Architecture* (Boulevard Raspail) in Paris vom Autor arrangiert wurde. Zu gleicher Zeit wurden an einer retrospektiven Ausstellung die Kopien dieser Architektur-entwürfe im städtischen Museum in Weimar ausgestellt. Der Verleger Albert Morancé widmete dieser Pariser *Stijldemonstration* ein Sonderheft der Zeitschrift *Architecture Vivante*, einen Rückblick auf das Schaffen seit 1915 enthaltend. Diese Ausgabe, wofür Badovici, Piet Mondrian und der Autor dieses Artikels den Text besorgten, wurde von den fortschrittlichen Architekten und Malern in Paris mit Begeisterung aufgenommen. Aber auch außerhalb Paris, in Nancy, wurden Demonstrationsausstellungen von den Arbeiten der *Stijlgruppe* arrangiert.

1925/26. Die energisch durchgeführte Propaganda trug überall, auch in anderen Ländern, in der Tschechoslowakei, in Österreich, in Italien ihre Früchte.

In Holland ging die Arbeit in größerem Maßstab weiter; sogar die stärksten Gegner, die romantische «Amsterdamer Schule», «Wendingen»,

¹⁾ Auf dem Düsseldorfer Künstlerkongreß (29.-31. Mai) wurde zum erstenmal von Konstruktion und im Gegensatz zu «Impulsivisten» von «Konstruktivisten» geredet. Die Kunst wurde folgendermaßen definiert: «Ein allgemeiner und realer Ausdruck der schöpferischen Energie, die den Fortschritt der Menschheit organisiert...» (Doesburg-Lissitzky-Richter.) Gründer dieser Richtung waren: Lissitzky, Hans Richter, Werner Gräff und als Vertreter der *Stijlbewegung* der Autor. Man sehe auch: *De Stijl*, 5. Jahrgang, Nr. 4, 1922.

bekehrten sich mehr und mehr zu unseren Prinzipien und ließen die neuen Arbeiten Rietvelds, Eesterens usw. nicht mehr außer acht. Auch die holländische Legation in Paris hat sich mit größter Sympathie über unsere Ausstellungen in Paris geäußert und praktische Teilnahme an der Pariser Ausstellung *Exposition des Arts Décoratifs* (1925) in Aussicht gestellt. Über die Vertretung Hollands an dieser offiziellen Ausstellung entstand nun ein heftiger Kampf. Da der Ausstellungsrat nur aus Mitgliedern der «Wendingengruppe» zusammengestellt war, wurde eine Vertretung der *Stijl*gruppe absichtlich unterdrückt. Die Regierung lehnte jede Verantwortung von sich ab, und so wurde eine Vertretung Hollands ohne *Stijl*gruppe, ja sogar ohne eine einzige Arbeit ihrer Künstler ermöglicht. Dies löste nicht bloß unseits Protest aus, sondern von der ganzen fortschrittlichen Künstlerschaft Europas.

Die *Stijl*gruppe war durch einen Protest vertreten.¹⁾ Dieser Protest wurde bei der Eröffnung den holländischen Vertretern, den Herren de Bie-Leuveling-Tjeenk überreicht.

Appel de protestation

contre le refus de la participation du groupe *De Stijl* à l'Exposition des Arts Décoratifs (Section des Pays-Bas).

« J'espère avec certitude que le groupe *De Stijl* ne manquera pas à l'Exposition des Arts Décoratifs. Le succès de votre exposition (chez Rosenberg) à Paris vous amènera assurément à la participation. »

J. Loudon, Ambassadeur des Pays-Bas.

(Extrait d'une lettre du 20 novembre 1923.)

Malgré cet encouragement de l'Ambassadeur des Pays-Bas, le groupe *De Stijl* a été refusé par la commission générale en Hollande. Au lieu de démontrer, comme les autres pays, les tendances des différents groupes, la Commission Néerlandaise a refusé radicalement le groupe *De Stijl*. C'est pourquoi que la représentation des Pays-Bas manque son devoir, elle ne montre aucun signe de l'esprit nouveau dans la Hollande.

Grâce à une lutte de plusieurs années (dès 1916), la pensée directrice du mouvement *De Stijl* a gagné la sympathie et l'influence dans tous les pays.

Le Directeur de la revue *De Stijl* vous invite à soussigner cette Protestation et à soutenir son projet d'une exposition de son groupe, au commencement de l'hiver 1925.

Kiesler (Autriche); le Comte Kielmansegg (Allemagne); Prof. Steinhoff (Autriche); G. Guévrikian (Perse); Prof. Strand (Autriche); D. Sternberg (Russie); Prof. J. Hoffmann (Autriche); Aug. Perret (France); Marie Dormoy (France); Feuerstein Bedrich (Tchéco-Slovaquie); Osw. Haerdtl (Autriche); Sliwinsky (Pologne); Ad. Loos (Tchéco-Slovaquie); Tristan Tzara (Roumanie); G. Antheil (Amérique); Kurt Schwitters (Allemagne); A. Wegerie-Gravestein (Pays-Bas); Rob. Mallet-Stevens (France); Walter Gropius (Allemagne); F. T. Marinetti (Italie); Kees Kuiler (Pays-Bas); C. van Eesteren (Pays-Bas); G. Rietveld (Pays-Bas); V. Huszar (Pays-Bas); Jan Wils (Pays-Bas).

Die oben erwähnte Ausstellung fand auch tatsächlich statt und zwar im Dezember 1925, im Zentrum, in der rue Ville L'Evêque. Da sich

¹⁾ In der von Architekt Kiesler nach *Stijl*prinzipien ausgestatteten Theaterabteilung Österreichs fanden wir Gelegenheit, bei der Eröffnung unseren Protest bekanntzugeben.

auch viele andere Länder in der gleichen Lage befanden, wuchs diese Ausstellung zu einer internationalen Kunstdemonstration an und gab den Abgewiesenen und Boykottierten Gelegenheit, ihre Arbeiten an die Öffentlichkeit zu bringen. Auf dieser Ausstellung (*L'Art d'aujourd'hui*), wo hauptsächlich Malerei und Plastik vertreten war, standen die *Stijl*künstler (auch die jüngeren) als eine geschlossene Gruppe und fanden mit ihren neuen Werken Widerhall in den modernen Künstlerkreisen. Einer der überzeugtesten Vertreter war der Architekt und Maler A. F. Del Marle, der seine Revue *Vouloir* ganz auf unsere Prinzipien einstellte. (*Vouloir*, Organe du Néo-Plasticisme en France.) Damit war auch in Frankreich eine Tribüne geschaffen, die *Stijl*prinzipien verteidigte und die Arbeiten erklärte und bekannt machte. Aber auch andere Zeitschriften, *Bulletin de l'Effort Moderne*, *La Construction Moderne*, *Cahiers d'Art*, *Architecture Vivante*, *La Vie des Lettres et des Arts* us v., stellten ihren Raum zur Verbreitung unserer neuen Ästhetik zur Verfügung.

Durch eine immer lebendige und vielfach gegliederte Entwicklung konnten die hauptsächlich von P. Mondrian in *De Stijl* entwickelten Prinzipien nicht mehr als allgemein charakteristisch für die *Gruppen-gesinnung* aufgefaßt werden. Indem die Realisierung immer reicher, immer vielfältiger wurde, bereicherten wir neue Gebiete; als Zusammenfassung der neu eroberten Einsichten und Möglichkeiten entstand der *Elementarismus*. In dem Begriff « elementare Gestaltung » war alles vereint, was wir seit dem Anfang bis auf heute an der Arbeit als wesentlich und allgemein gültig anerkannten.

1926/29. Es ist meine feste Überzeugung, daß die *Stijl*prinzipien auch in kultureller Hinsicht siegen werden. Schon jetzt ist es nicht mehr möglich, alle Resultate, welche unsere Reformation seit 1916 hervorgerufen hat, chronologisch aufzuzählen. Jede neue Leistung ist schon irgendwo mit dem *Stijl*gedanken verknüpft. Die junge italienische, spanische, russische und japanische Künstlerschaft hat sich offenkundig uns angeschlossen. Auf technischen, kunstgewerblichen und Architekturschulen fordern die Schüler, über unsere Richtung orientiert zu werden. Die Reichsuniversitäten laden unsere Mitglieder ein zur Abhaltung von Kursen über die von uns geschaffene neue Ästhetik. Wir haben schon halbwegs gesiegt... und wir sind lebendig, heiter und leistungsfähig geblieben.

Die letzten Jahre waren hauptsächlich praktischer Arbeit gewidmet. Zwischen 1926–1928 wurde im Zentrum der Stadt Straßburg, großen-

teils im Sinne des Neoplastizismus und Elementarismus, das öffentliche Gebäude Aubette vom Autor, in Zusammenarbeit mit Hans Arp, umgestaltet!¹⁾ Außerdem wurde an vielen anderen Stellen praktisch demonstriert. (Auch ist hier die Film Guild Cinema, von Frederick Kiesler in New-York gebaut, zu erwähnen.)

Der zehnjährigen Existenz unseres Organs wurde ein Sonderheft gewidmet, woran sich alle Mitarbeiter beteiligten und worin in chronologischer Folge die verschiedenen Phasen unseres Kampfes um einen neuen Stil dokumentiert wurden. Die *Miji-Shobo* in Tokio unternimmt eine sehr fruchtbare Propaganda-Kampagne und erwirbt eine ansehnliche Anzahl neuer Mitglieder.

In diesem Jahre wurden viele Konflikte, begründet in Auffassungsunterschieden, geschlichtet, sodaß die *Stijlkünstler* als geschlossene Gruppe mit einem neuen Organ (*Nouveau Plan*) an die internationale Kulturwelt appellieren werden.

(Schluß folgt).

¹⁾ Frau Sophie Taeuber-Arp und Hans Arp führten in diesem Gebäude ebenfalls verschiedene Säle aus. Man sehe *De Stijl*, Aubette-Nummer (87-89). Der hervorragende Dichter Hans Arp ist außerdem schon seit 1926 einer der wichtigsten Vertreter der neuen Dichtung im *Stijl*.