Zeitschrift: Neue Schweizer Rundschau
Herausgeber: Neue Helvetische Gesellschaft
Band: - (1929)
Heft: 1

Artikel: Der Kampf um den Neuen Stil
Autor: Doesburg, Theo van
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-759754

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: 07.01.2026

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

Der Kampf um den Neuen Stil

von Theo van Doesburg

1916. Da heute der größte Teil der modernen Kunstwelt in äußerste Dekadenz geraten ist (Neoklassizismus, Surrealismus, Neofauvismus usw.), fällt es mir ziemlich schwer, das Gesamtbild schöpferischer Tätigkeit um 1916 wieder ins Gedächtnis zu rufen.

In dem Moment, wo fast die ganze Welt noch mitten im Krieg stand, um 1916, war, vielleicht deshalb, in ganz Europa die Atmosphäre vorhanden, welche Vorbedingung ist für einen kollektiven, heroischen Schöpfungsakt.

Wir alle lebten im Geiste des Werdens. Obschon bei uns in den neutralen Niederlanden kein Krieg war, bewirkte er doch Berührung, Spannung, und zwar geistige, und nirgends war der Boden günstiger, um erneuernde Kräfte zu sammeln. Der an unseren Grenzen wütende Krieg trieb viele im Ausland arbeitende Künstler heim. Die Maler Piet Mondriaan, Petrus Alma, Konrad Kickert, der Komponist Jacob van Domselaer usw., die ihre Ateliers oder Wohnungen in Paris hatten, kehrten nolens volens in ihr Vaterland zurück, um dort in dem kleinen Künstlerort Laren (N.H.) in engster Berührung miteinander zu schaffen. Der Architekt R. van 't Hoff kam aus Amerika zurück, wo er in Wright's Atelier arbeitete, andere kehrten aus Deutschland und Italien heim.

Die Heimkehr vieler Künstler war deshalb wichtig, weil infolge des Mangels an genügendem Interesse für sie die meisten und zwar die bedeutendsten Künstler wie van Gogh, Jongkind, van Dongen, Thorn Prikker, Mathijs Maris usw. schon früh ihre Heimat verlassen hatten, um im Ausland Widerhall für ihre Bestrebungen zu finden – worauf sie nie wiederkehrten.

Die holländischen Bürger jedoch kümmerten sich nur um ihre Geschäfte und ihre Käse. Alles was nicht mit materiellen Interessen verknüpft ist, läßt sie ziemlich gleichgültig. In künstlerischer Hinsicht lehnt der Holländer alles ab, was er nicht durch seine Rembrandt-Brille betrachten kann. Dabei bedeuten ihm die Meisterwerke seiner berühmten Tradition so etwas wie Banknoten mit hohen Zahlen. Das holländische Bürgertum verfügt zudem über eine Presse, welche alles bekämpft, was nicht in diese Tradition hineinpaßt, während die Schät-

zung der « modernen Kunst » bei van Gogh ihre Grenzen findet. Ein Amerikaner bietet für Rembrandts *Nachtwache* im Reichsmuseum zu Amsterdam 6 Millionen Gulden, und ... der holländische Bürger entschließt sich, nächsten Sonntag mit seiner Familie das Reichsmuseum zu besuchen.

Glücklicherweise gibt es auch Ausnahmen, und das sind an erster Stelle die fortschrittlichen Künstler und Gelehrten, die das Ausland kennen. Außer den holländischen kamen auch noch viele ausländische Künstler zu uns, um sich vor dem Elend des Krieges auf neutralem Boden zu bewahren. Belgier, Deutsche, Franzosen, Russen usw. fanden sich da zusammen. Der internationale Verkehr war, außer mit Rußland, intakt geblieben. Zeitschriften, Manifeste, Bücher aus allen Ländern strömten uns zu. Trotz der ringsum sich bekämpfenden Völker enthielt diese Literatur die einmütige Forderung einer neuen Struktur des Lebens. In diesem Kontrastzustand von geistiger Reibung innen und materiellem Kampf außen, fand ich Holland, als ich 1916 von der belgisch-holländischen Grenze zurückkam.

1917. Nie war das öffentliche Kunstleben bei uns so lebendig gewesen wie um 1917. In fast allen Städten kämpften Künstlerkreise, in Amsterdam *Het Signaal* unter Führung des französischen Kubisten Lefauconnier, *De Hollandsche Kunstkring* unter Führung von Conrad Kickert und *De Onafhankelijken*. In Rotterdam wütete *De Branding* unter Führung des Sensitivisten Laurens van Kuik, im Haag wurde von mir und Erich Wichmann *De Anderen* als Sammelpunkt gegründet, während in Leiden die vom Architekten Oud und mir geleitete *Sphinx* entstand. In allen diesen Zentren fanden Wanderausstellungen statt, an denen sich fast alle modernen Künstler Europas nebst einigen Architekten beteiligten. Ob aus Neugier oder Interesse, die Ausstellungen waren überaus stark besucht und wurden zu *Vorposten* in den öffentlichen Kämpfen gegen Vorurteil und Konvention. Das holländische Publikum, durch die Ausstellungen, welche seit 1912 von den fortschrittlichsten Künstlergruppen arrangiert wurden, schon vertraut mit den verschiedensten Strömungen, wie Kubismus, Futurismus und Expressionismus, bekämpfte mit Hilfe der gesamten Presse den neuen Kunstwillen. Aber auch die verschiedenen Künstlerkreise bekämpften sich gegenseitig und zwar vermittelst der Presse, im eigenen Organ oder auf der Straße und in den Cafés. Nicht selten kam es zum Handgefecht, und ich, der ich selbst mitten im Kampf stand, erinnere mich, wie ich auf einer Ausstellung von *De Branding* in Rotterdam

unerwartet von einigen Malern angegriffen wurde, und wie einer dieser Künstler eine Holzplastik vom Sockel hob und nach meinem Kopf schleuderte. Nicht ohne Gefahr für die Besucher, die gar nicht wußten, daß es sich hier um eine neue « Kunstüberzeugung » handelte... Sehr oft kam es auch zu Konflikten mit der Presse. In den Ausstellungen konnte man einen Anschlag mit den Worten « Presse keinen Zutritt » finden.

Aber auch auf friedlichere Weise machten wir Propaganda für unsere Bestrebungen. Fast alle Vertreter einer Richtung arrangierten Vorträge, bis in die kleinsten Orte des Landes. (Von 1914—1920 habe ich z. B. etwa 60 öffentliche Vorträge zur Verteidigung der neuen Kunst in Holland und Belgien gehalten, aber auch hier wurde man oft handgemein.) So wurde in Holland der neue Kunstgedanke bis in die kleinsten Dörfer propagiert und die Forderung der praktischen Realisierung gestellt.

*

Obschon diese Künstler, hauptsächlich Maler, für den « neuen Kunstgedanken » kämpften, war man ziemlich im Unklaren, worauf es im Wesentlichen ankomme. Man gehörte mit Leidenschaft einer bestimmten Richtung an, oder man lehnte eine andere Richtung hartnäckig ab. Eine gemeinsame Ästhetik fehlte. Ein kollektiver Wille war anfangs nicht vorhanden. Nur ein Gedanke war lebendig: der Gedanke der Erneuerung in jeder Hinsicht. In öffentlichen Demonstrationen, in den Ausstellungen lernte man sowohl die Übereinstimmung wie die Unterschiede kennen. In Gesprächen klärten sich die Begriffe. So entstand allmählich eine Reinigung der künstlerischen Produktion, und aus diesem Prozeß der Reinigung und Klärung entstand bei den radikalsten Künstlern ein kollektiver Gestaltungswille.

Das Bedürfnis nach Abstraktion und Vereinfachung war uns allen seit 1913 schon gemeinsam; man stellte das *mathematische Temperament* in den Vordergrund, in Gegensatz zum Impressionismus, den man verneinte; man nannte alles, was nicht auf die äußerste Konsequenz hinzielte, « Barok ». Darüber war man sich klar, daß der Kampf gegen das Baroke in seiner meistdifferenzierten Erscheinung ging. Man wollte das Bild des Baroks, der Morphoplastik, die *Kurve* zerstören, und zwar deshalb, weil sie unfähig war, den neuen Geist unserer Epoche zum Ausdruck zu bringen und dem Gedanken einer neuen geistigen, männlichen Kultur Form zu leihen. Maßstab für die Richtigkeit eines Kunstwerkes war: die Forderung zum Neuen.

Man wollte *die braune Welt* durch die *weiße* ersetzen. In diesen zwei Farbbegriffen lag der ganze innere Unterschied zwischen Altem und Neuem. Die braune Welt hat bis gegen die äußersten Grenzen des Kubismus ihren Ausdruck im Lyrischen, Verschwommenen und Sentimentalen. Die weiße Welt fing an mit Cézanne und führte über van Gogh und die Blüte des Kubismus zur elementaren Konstruktion, zur klaren *Farbstruktur*, zur architektonischen sentimentlosen Gestaltung, zum *Elementarismus*.

Es darf niemanden wundern, daß diese Forderung an erster Stelle im Bilde zum Ausdruck kam. In Holland war doch seit Jahrhunderten die Malerei das Erneuerungsphänomen. Sie ist der künstlerische Ausdruck, welcher den Holländern am meisten liegt, aber deshalb war es eben am schwersten, hier neue Forderungen zu stellen. Die Architekten hatten es leichter. Sie hatten keine derartige historische Konvention zu bekämpfen, und was man als Architektur noch anerkannte, das lehnte man als « Bild » unerbittlich ab. Deshalb war es für die Maler seit van Gogh am schwersten, sich künstlerisch durchzusetzen.

Es ist zweifellos wegen des « architektonischen » Charakters ihrer Bilder den radikalsten Malern am Ende gelungen, das Publikum vom Ernst ihrer Bestrebungen zu überzeugen und die sich entwickelnde Architektur nicht nur zu « beeinflussen », sondern die Richtung zur kollektiven Konstruktion zu diktieren.

Um 1917 war aber von einer kollektiven Konstruktion noch nicht die Rede, obschon einige Maler versuchten, in Zusammenarbeit mit Architekten (van der Leck mit Berlage, ich selber mit Oud usw.) ihre malerischen Ideen statt auf die Leinwand in gesetzmäßigem Zusammenhang mit der Architektur in den dreidimensionalen Raum zu übertragen. In dem Bestreben, Architektur und Malerei organisch zu verbinden, lag schon der Embryo eines universalen Stilgedankens. In dem Moment, da die radikalsten Künstler, die damals in Holland arbeiteten, sich vom öffentlichen Kunstleben isolierten, entstand der Gedanke, vermittelst eines Organs den Individualismus zu bekämpfen, Klärung über gemeinsame Arbeit zu schaffen, und alle schöpferischen Kräfte zu sammeln, welche auf ihrem Gebiet die Konsequenzen des Neuen gezogen hätten.

Aus diesem kollektiven Bedürfnis nach Klärung, Sicherheit und Gesetzmäßigkeit im neuen Kunstwollen gründete ich die Zeitschrift *De Stijl*.

1918. Mein Atelier in Leiden wurde allmählich zum Sammelpunkt

derer, welche sich für eine radikale Erneuerung der Kunst einsetzten. Der Vorschlag, in einem Organ die Doktrin der neuen Gestaltung festzulegen, unsere Arbeiten zu verteidigen und die schöpferischen Kräfte zur Mitarbeit zu gewinnen, ergab sowohl bei den Ältesten unter uns (Mondriaan, van der Leck usw.), wie bei den Jüngsten, welche sich voll Enthusiasmus diesem Gedanken hingaben (Rob. van 't Hoff, Jan Wils, Oud, Rietveld, Vantongerloo, Bonset, van Leusden usw.), völlige Übereinstimmung.

Was war es denn, das die jungen Menschen, meistens Architekten, voller Zutrauen zu mir, dem Maler, führte? Welcher Maßstab war entscheidend für sie, wenn sie uns, ihre ersten Arbeiten zeigend, fragten, ob es « in der Richtung » sei? Welche Richtung war gemeint? Und wieviel heimliche Vorarbeit war schon geleistet worden, bevor sie ihre Werke dem Urteil der Maler unterwarfen?

Es ist nützlich zu wissen, daß schon um 1916 in einer literarischen Zeitschrift *De nieuwe Beweging* (Die neue Bewegung) vom Autor dieses Artikels ein Zyklus von Aufsätzen über die neue Bewegung in der Malerei erschienen war. Zum erstenmal wurde hier der Versuch gemacht, das wirklich « Neue » der schöpferischen Arbeit zu formulieren. Aber trotz dieses aufsehenerregenden Artikels war noch eine Unmenge von Punkten zu klären, was die Architektur betraf usw.

Mit der Gründung des *Stijls* war also eine führende Ideologie geschaffen, und die Jüngeren wurden sich bewußt, in welcher Richtung die Weiterentwicklung der Kunst lag.

Wir waren unbefriedigt vom Resultat des schon damals absterbenden Kubismus, der schon um 1915 seine Kämpfe für eine « Art Pur » vollständig aufgab (aus geschäftlichen Gründen) und zu der braunen Welt der Gegenstände und zur Lyrik der Geige zurückkehrte,[1]) ebenso vom Expressionismus und dem überwiegend sensuellen Futurismus. Unsere kollektive Forderung beruhte auf der *absoluten Entwertung der Tradition*,[2]) der Tradition, welche *wir* vielleicht am tiefsten geliebt und deshalb am ehesten erschöpft hatten. Weder Rembrandt, noch Frans Hals, weder Vermeer, noch Pieter de Hoogh, weder van Gogh noch Toorop konnten unsere neuen ästhetischen Bedürfnisse befriedigen.

---

[1]) Darf man Ozenfant glauben, so soll der wirkliche lebendige und kollektive Kubismus nur bis 1912 existiert haben. Man lese den Artikel von Ozenfant in *L'Esprit Nouveau*, Nr. 23. « Le Cubisme. »

[2]) Hiermit wird hauptsächlich gemeint: die Griechisch-Lateinische Kultur, die hauptsächlich auf dem Gefühl und der Lyrik basierte.

Da wir vertraut waren mit allen Tricks dieser Morphoplastik, war es uns allen eine innere Notwendigkeit, möglichst rasch das « Bild » (als individualistischen Ausdruck des Gleichgewichtes) in seiner alten Form zu Ende zu führen. Den ganzen « Trick » des Malens zu zeigen, den ganzen Schwindel des « Lyrischen » und Sentimentalen bloßzulegen, war uns inneres Bedürfnis. Mit dem Fetischismus der Morphoplastik radikal Schluß zu machen, war unsere gemeinsame Aufgabe.

Jeder arbeitete auf seinem Gebiet, um die wahren Elemente des Schaffens zu entdecken. Diese Elemente nun waren folgende:

Für die Maler – die Farbe.
Für die Bildhauer – die Masse.
Für die Architekten – der Raum und die Materialien.

Wir fürchteten nicht, die Konsequenzen unserer neuen Erkenntnisse in die Praxis zu übertragen; in unserem Manifest forderten wir die neuen Künstler zu denselben Konsequenzen auf.

Das erste Manifest, das wir um 1918 mit fast geometrischer Genauigkeit aufstellten und in verschiedenen Sprachen über die Grenzen verstreuten, fand Widerhall in allen Künstlerkreisen Europas.