Zeitschrift: Werk, Bauen + Wohnen

Herausgeber: Bund Schweizer Architekten

Band: 70 (1983)

Heft: 7/8: Architektur jenseits modischer Tendenzen = L'architecture au-delà des tendances à la mode = Architecture beyond fashionable trends

Artikel: Zur Definition des "De Stijl"

Autor: Bois, Yves-Alain

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-53508

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

1

Yves-Alain Bois

Zur Definition des «De Stijl»

Sur la définition du mouvement «De Stijl»

On the definition of «De Stijl»

Man kann De Stijl unter drei Aspekten definieren: als *Zeitschrift,* als *Gruppe* um die Zeitschrift und als *Idee,* die von den Mitgliedern dieser Gruppe geteilt wurde. Van Doesburg hat 1927 in seinem Aufsatz, in dem er die Bewegung rückblickend würdigt, alle drei Definitionen zugleich angewendet («Dates et Faits», De Stijl, Spezialnummer anlässlich des zehnjährigen Bestehens).

Die erste Definition ist die bequemste, denn sie geht von einem festen Bestand an Schriften aus: Die erste Nummer der Zeitschrift ist im Oktober 1917 in Leydern erschienen, die letzte kurz nach dem Tod ihres Redaktors und Begründers Theo van Doesburg 1931. Dennoch liessen der Eklektizismus und die Offenheit der Zeitschrift gegenüber der gesamten europäischen Avantgarde an der Identität der Bewegung zweifeln: Wenn man bedenkt, dass (van Doesburg hat dies im zitierten Aufsatz getan) die Dadaisten Hugo Ball, Hans Arp und Hans Richter, der italienische Futurist Gino Severini, der russische Konstruktivist El Lissitzky und der Bildhauer Constantin Brancusi zu den «Hauptmitarbeitern» von De Stijl gezählt werden können (ohne Aldo Camini und I. K. Bonset zu berücksichtigen, die das futuristische beziehungsweise dadaistische «Sprachrohr» von van Doesburg waren), muss man sich fragen, was eigentlich die holländische *Gruppe* stark machte und zusammenhielt.

Im übrigen ist die zweite Definition, die von De Stijl als geschlossener Gruppe, die geläufigste: Sie geht aus von einer einfachen und rein auf der zeitlichen Folge beruhenden Hierarchie zwischen einer Handvoll von holländischen Begründern und einigen kosmopolitisch gesinnten Neuzuzüglern, die die Lücken füllten, welche die Abtrünnigen gelassen hatten. Die Begründer sind im grossen ganzen jene, die das *Erste Manifest* von De Stijl, das im November 1918 erschien, unterzeichnet haben. Dies sind die Maler Piet Mondrian und Vilmos Huszár, die Architekten Jan Wils und Robert van 't Hoff, der belgische Bildhauer George Vantongerloo (der einzige Nichtholländer in der Gruppe), der Dichter Antony Kok (der ein ganz kleines Œuvre hinterlassen hat) und natürlich der «Kapellmeister» der Bewegung, van Doesburg, das einzige Bindeglied und die Achse der Gruppe. Zu diesen Namen kommen noch die des Malers Bart van der Leck (der De Stijl noch vor dem Erscheinen des Manifests verliess) sowie der Architekten Gerrit Rietveld und J.J.F. Oud hinzu (der erstere hatte sich der Bewegung noch nicht angeschlossen, als er bereits seinen berühmten rot-blauen Stuhl geschaffen hatte, der letztere unterschrieb nie ein kollektives Manifest).

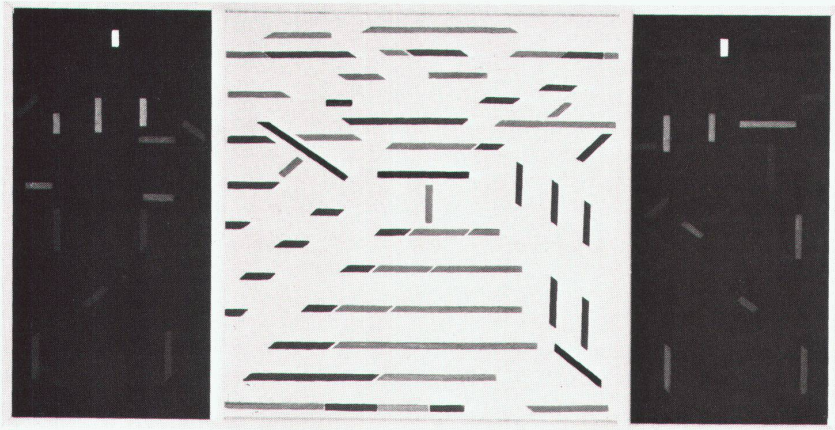
Mit Ausnahme des Architekten Cornelis van Eesteren machten die Neuzuzügler ihre Karriere völlig abseits von De Stijl, und sie schlossen sich der Bewegung nur für kurze Zeit an, und zwar in dem Moment, in dem sie bereits zu Ende ging: Dies waren namentlich der Musiker George Antheil (bekannt wegen seiner Partitur zum Film Le Ballet Mécanique von Fernand Léger), die Maler und Schöpfer von Reliefs César Domela und Friedrich Vordemberge-Gildewart, der Architekt und Bildhauer Frederick Kiesler und der Gewerbezeichner Werner Gräff. Trotz ihrer Nützlichkeit ist diese zweite Definition kaum präziser als die erste, denn sie beruht auf einer scheinbaren, völlig willkürlichen Zugehörigkeit (sie kann z.B. nicht die Trennung von van der Leck nach dem ersten, von de Wils und van 't Hoff nach dem zweiten, von Oud nach dem vierten und von Huszár und Vantongerloo nach dem fünften Jahr, schliesslich die Mondrians 1925 von der Bewegung erklären).

Bleibt noch die Definition von De Stijl als *Idee:* «Ausgehend von De Stijl als Idee», schreibt van Doesburg im genannten Aufsatz, «ist allmählich die Bewegung De Stijl entstanden.» Obschon sie die unbestimmteste und (im Gegensatz zu den beiden ersteren, empirischen) ihrer Natur nach eine begreifliche ist, ist diese Definition die einschränkendste. Nur sie kann der Tatsache gerecht werden, dass «De Stijl» nicht nur «le Style», sondern anmassender «Le style» bedeutete – soweit eine knappe Darstellung dieser «Idee».

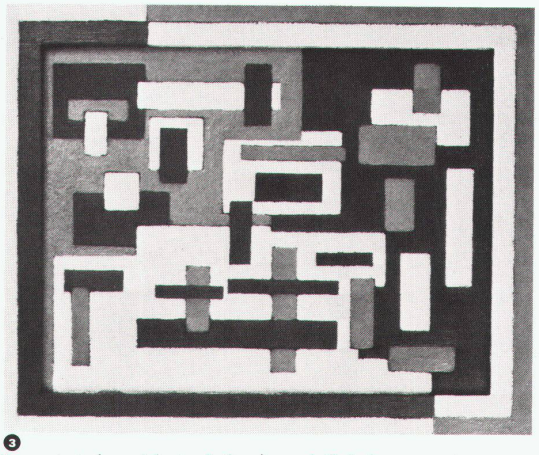
De Stijl war eine typisch modernistische Bewegung: Ihre Theorien beruhten auf den zwei Hauptsäulen des Modernismus, dem Historizismus und dem Essenzialismus – Historizismus, weil De Stijl einerseits ihre Erzeugnisse als eine logische Weiterentwicklung alles Bisherigen in der Kunst ansah, andererseits fast hegelianisch die unaufhaltbare Auflösung jeder Kunst in einer totalistischen Sphäre ohne «Aussen» prophezeite: eine Auflösung in der absoluten Sphäre des «Lebens» oder der «Umgebung». Essenzialistisch war die Bewegung, weil diesem langsamen historischen Fortschreiten eine *ontologische* Suche zugrunde lag. Jede Kunst muss erst ihre «wahre Natur» finden, sich von allem befreien, was ihr nicht ureigen ist, ihre Materialien und Codes abgrenzen, ihre Zeichen in ein geordnetes System bringen und gültige Definitionen finden, um an der Errichtung einer «universalen plastischen Sprache» zu arbeiten. Keine dieser Ideen ist grundlegend originell, auch wenn die Formulierung der Theorie durch De Stijl erstaunlich früh geschah. Das Besondere an de Stijl liegt anderswo: in der Idee, dass allen schöpferischen Tätigkeiten *dasselbe erzeugende Prinzip* zugrunde liege, ohne dass dadurch die Autonomie der einzelnen Tätigkeit beeinträchtigt werde, vielmehr könne es allein ihre wahre Autonomie aufzeigen.

Obwohl dieser Gedanke nie von den Mitgliedern der Gruppe formuliert worden ist, kann man behaupten, dass es dabei grundlegend um zwei Vorgänge geht: um die *Elementarisierung* und die *Integration.* Elementarisierung ist die Zerlegung jedes schöpferischen Vorganges in seine Grundbestandteile und Reduktion dieser Bestandteile auf ein paar nicht mehr zerlegbare Elemente; Integration dagegen ist die erschöpfende Verbindung dieser Elemente untereinander zu einem unteilbaren, nicht hierarchisch strukturierten Ganzen. Wie bei den Phonemen der Sprache, bei denen die Be-

❶ Gerrit Rietveld, Rot/Blau Stuhl / Chaise rouge/bleu / Red/blue chair, 1918



❷



❸

deutung nur durch die Unterscheidungsmerkmale zutage tritt, geht es hier auch um ein strukturales, das heisst um ein totales Prinzip: Kein Element ist «bedeutender» als das andere, keines kann bei der Integration weggelassen werden. Das Zusammenwirken, Nebeneinandersein dieser Elemente ist nicht additiv, sondern exponential (daher schliesst De Stijl jede Wiederholung aus). Sehr bald tritt die Frage dieses allgemeinen Prinzips an die Stelle des ontologischen Problems (des «Was ist das Wesen» der Malerei oder der Architektur?) und lenkt die Aufmerksamkeit der Künstler auf die Frage der Grenze, auf das, was das Werk von der Umgebung trennt. Daher rührt das Interesse aller Maler der Stijl-Bewegung für Spiele mit dem Rahmen und ihre Vorliebe für das Polyptychon, z.B. die berühmte Erzgrube mit Grubenarbeitern, Triptychon von van der Leck (1916, Gemeentemuseum, Den Haag) oder Komposition XVIII in drei Bildern von Theo van Doesburg (1920, Sammlung van Doesburg, Den Haag). Diese Interessenverschiebung ist so zu verstehen: Als Grundbestandteil jedes Werkes muss die Grenze ihrerseits auch elementarisiert und integriert werden, da sonst diese Integration keine vollständige ist, weil Innen und Aussen – das, was die Grenze verbindet – keinen gemeinsamen Nenner haben.

Hierin liegt der Ursprung der Utopie des «environnement», das wir weiter oben schon erwähnt haben. So merkwürdig dies uns heute erscheinen mag: Es ist nicht nur eine ideologische Träumerei, sondern die letzte Konsequenz eines allgemeinen Prinzips. Diese Utopie hinderte aber zum Beispiel Mondrian, der sie zu einem Grundgedanken seiner Theorie machte, nicht daran, seine Bilder in erster Linie als Objekte zu betrachten, als unabhängige Gebilde (dies gilt auch für die Möbel von Rietveld); das allgemeine Prinzip musste zuerst auf die Werke angewandt werden, damit diese sich dann untereinander und später mit anderem verbinden konnten.

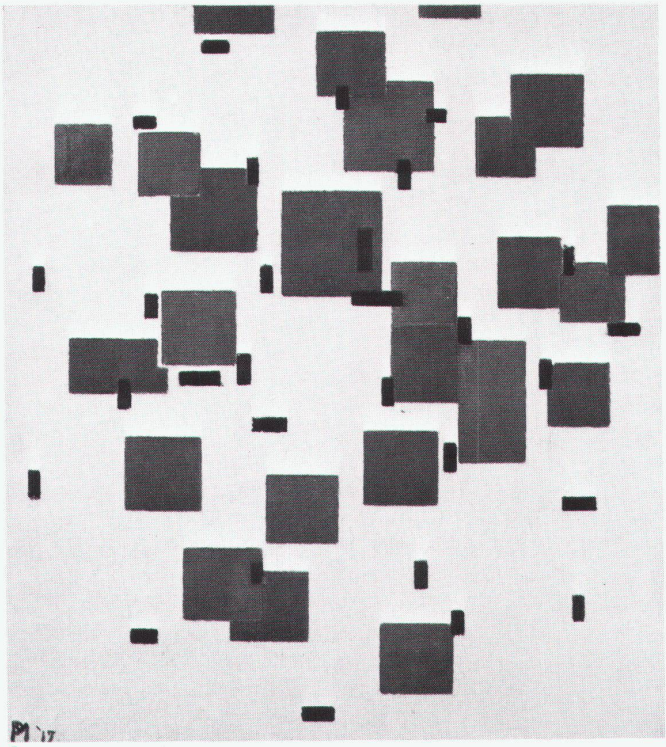
Die Malerei

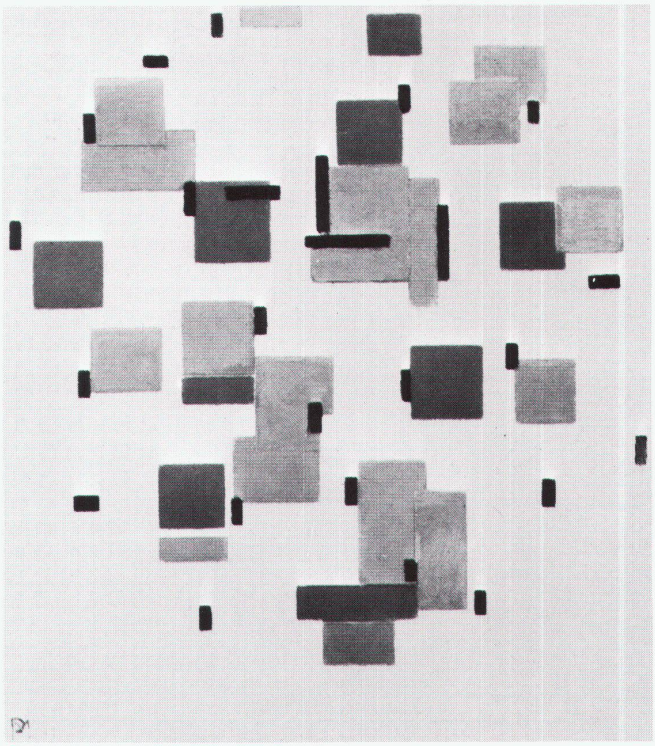
Zu Beginn war De Stijl eine Vereinigung von Malern, denen sich dann einige Architekten anschlossen (was, wenn die Legende wahr ist, Bart van der Leck in die Flucht trieb): Es waren die Maler, die den ersten Grundstein dieses «allgemeinen Prinzips» legten. Unter ihnen war aber Mondrian der einzige, der ihm in radikaler Weise Bedeutung beimass (zur Zeit, als er die Idee des Neoplastizismus entwickelte); aber auch van der Leck und Huszár arbeiteten daran (bei van Doesburg liegt der Fall etwas komplizierter).

Es ist bekannt, dass van der Leck der erste war, dem die Elementarisierung der Farbe gelang (Mondrian verdankt ihm, wie er es selbst in der letzten Nummer von De Stijl, einer posthumen Huldigung an van Doesburg, zugibt, seine primären Farben), aber zur Integration aller Elemente seiner Bilder drang er nie durch. So abstrakt einige seiner Gemälde auch sein mögen (unter dem Einfluss Mondrians geht er 1916–1918 fast bis zur totalen Abstraktion), es blieb immer eine illusionistische Auffassung des Raums. Der weisse Grund seiner Bilder gleicht einer neutralen Zone, einem ursprünglichen Sammelgrund, der «vor» dem Einschreiben der Figuren da war. Der Grund, den van der Leck nachträglich für seine Trennung von der Bewegung angibt (dass zu viele Architekten bei der Zeitschrift seien), ist in Wirklichkeit ein sekundärer: Von dem Moment an, in dem die Grundfrage durch die anderen Maler von De Stijl bereinigt worden war, konnte er ihre Sprache nicht mehr teilen – es ist keineswegs zufällig, dass er 1918, als er die Gruppe verliess, ostentativ zur bildlichen Darstellung zurückkehrte.

Was Huszár anbelangt, besteht sein malerischer Beitrag zu De Stijl aus einer Handvoll Kompositionen (darunter der Einband-Entwurf der Zeitschrift und Hammer und Säge, 1917, das einzige Werk, das da farbig abgebildet wurde, vor kurzem wiederaufgefunden im Gemeentemuseum in Den Haag und dort aufbewahrt), in denen gerade der Grund elementarisiert wurde, vielmehr das Verhältnis Figur/Grund, das sich bei ihm auf eine binäre Opposition beschränkt (in seinem bemerkenswertesten Werk, einem schwarzweissen Linolschnitt, lässt sich der Grund nicht mehr bestimmen).

Unglücklicherweise blieb der Künstler da stehen, unfähig, andere Variablen in seine Arbeit zu integrieren. Vom illusionistischen Raum von van der Leck ausgehend (wie es Komposition II, Die Schlittschuhläufer, 1917, Gemeentemuseum, Den Haag, bezeugt), kehrt er





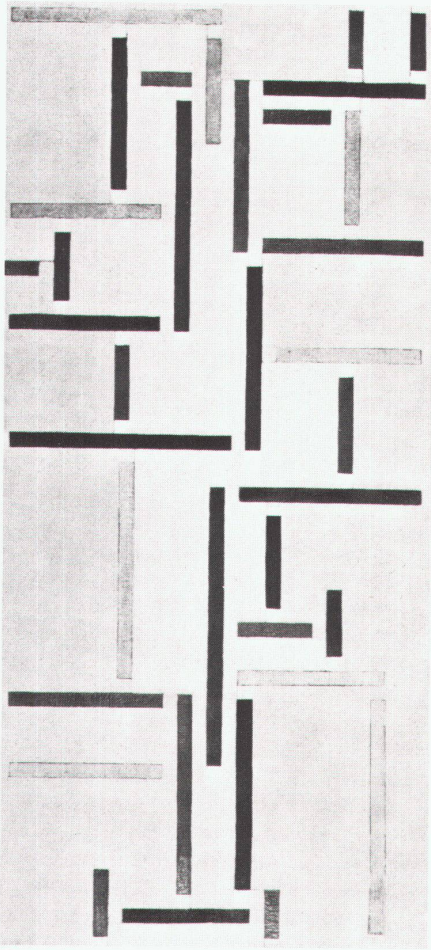
gegen Mitte der zwanziger Jahre wieder um mit sehr mittelmässigen figurativen Werken – von den Händlern meistens zu früh datiert –, die nichts mehr mit De Stijl zu tun haben. Mondrian konnte das, was er während seines ersten Aufenthalts in Paris 1912–1914 vom Kubismus gelernt hatte, völlig in sein Werk assimilieren; deshalb gelingt es ihm dann viel schneller, zur Abstraktion zu gelangen und seine Aufmerksamkeit auf die Integration zu konzentrieren. Nachdem er sich für die primären Farben entschieden hat, ist sein erstes Anliegen, Figur und Grund zu einer untrennbaren Einheit zu verschmelzen, ohne sich auf eine binäre Lösung beschränken zu müssen, die das Spiel der Farben überflüssig machen würde. Die Entwicklung, die ihn von den drei Bildern aus 1917 (Komposition mit Farbe A, Komposition mit Farbe B, Komposition mit Linien, zum erstenmal übrigens zusammen als Triptychon ausgestellt) zum Neoplastizismus führt, ist zu komplex, als dass wir hier darauf eingehen könnten. Man muss aber darauf hinweisen, dass es Mondrian erst gelungen ist, aus seinem Vokabular den «neutralen Grund» à la van der Leck zu eliminieren, nachdem er in neun Bildern (1918–1919) ein modulares Gitter eingeführt hatte. Es ging ihm dabei darum, die Einteilung seiner Bilder zu elementarisieren, das heisst für die farbigen Flächen ein nicht mehr reduzierbares, auf einem Grundelement beruhendes Unterteilungssystem zu finden (darum die Einführung des Moduls mit den gleichen Proportionsverhältnissen wie die Fläche des zu unterteilenden Bildes). Mondrian gab dieses System bald auf, weil es ihm letztlich doch rückschrittlich schien: Es beruht auf der Wiederholung und gibt nur einem Typus von Beziehung zwischen den Teilen des Bildes den Vorzug, doch erlaubte ihm die Einführung des modularen Gitters, nebenbei auf ein wesentliches Problem zu stossen, das die übrigen Maler von De Stijl bisher nicht beachtet hatten, nämlich das Problem der Opposition Farbe–Nichtfarbe zu lösen. Das erste wirklich neoplastische Bild, Komposition mit Rot, Gelb und Blau, aus dem Jahre 1920 steht völlig ausserhalb des bisher Gewohnten.

Im Gegensatz dazu war van Doesburg sein Leben lang nicht fähig, sich von diesem Gitter zu lösen; für ihn war es das «Geländer» gegen die Willkür des Zeichens: Trotz dem Schein und trotz seiner oft «mathematischen» Formulierungen blieb van Doesburg gelähmt vor der Frage der Abstraktion (wenn eine Komposition schon «abstrakt» sein sollte, schien er zu denken, dann sollte sie zumindest gerechtfertigt werden durch genau nachweisbare Berechnungen, ihre geometrische Figuration sollte motiviert sein). Bevor er zur Lösung des Gitters gelangte (über seine dekorative Kunst, vor allem die Glasfenster), hatte diese Festgefahrenheit van Doesburg lange zögern lassen, ob er sich für das plastische System von Huszár (mit Komposition IX, Die

❷ Bart van der Leck, Triptychon 1916

❸ Vilmos Huszar, Hammer und Säge / Marteau et scie / Hammer and saw, 1919

❹❺ Piet Mondrian, Komposition mit Farbe A, Komposition mit Farbe B / Composition avec couleur A, composition avec couleur B / Composition with colour A, 1917, composition with colour B, 1917



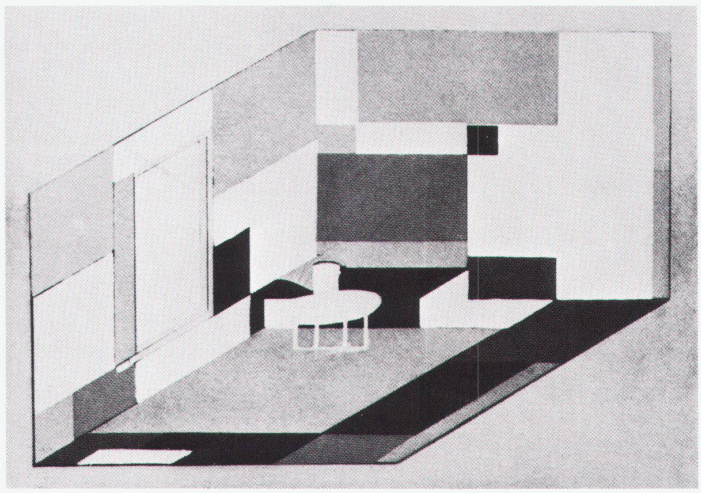
6

Kartenspieler, 1917, Sammlung van Doesburg, Den Haag) oder für dasjenige von van der Leck (Komposition XI, 1918, Guggenheim Museum) entscheiden sollte; und zuletzt betrachtete er seine Bilder als die Stilisierung natürlicher Motive (eine Kuh, ein Porträt, ein Stilleben oder ein Tänzer wie im Russischen Tanz, 1918; zu diesem Bild sind sämtliche Skizzen erhalten geblieben, zusammen mit dem Bild im Museum of Modern Art, New York). Wenn er auch eine Weile bei seinen auf modularem System konstruierten Bildern diese Art «Rechtfertigung» sucht (im August 1918 etwa die absurde Vorstellung seiner Komposition von Dissonanzen, 1918, Kunstmuseum Basel, als die Abstraktion einer «jungen Frau im Atelier»), hat es doch mit seinem völlig mechanisch-repetitiven, planbezogenen Denken zu tun (es ist von vornherein entschieden, was auf die Bildfläche übertragen wird, wobei weder Material noch Format zählt), wenn van Doesburg zuletzt von der Idee des Gitters fasziniert wird – gerade von denjenigen Eigenschaften, die Mondrian dazu bewogen hatten, es aufzugeben. Aus dieser Sicht stellt sich der berühmte Streit um den Elementarismus dar (ein von van Doesburg 1914 äusserst ungeschickt gewähltes Wort zur Bezeichnung der Diagonale, im darauffolgenden Jahr ins Formvokabular des Neoplastizismus aufgenommen). Dieser Streit veranlasste im nächsten Jahr Mondrian, sich von De Stijl zu trennen: Wenn er diesen «Fortschritt» (eines der bekanntesten Beispiele ist Contra-Komposition von Dissonanzen, XVI, 1925, Gemeentemuseum, Den Haag) heftig ablehnte, dann weniger aus dem Grunde, weil dies der formalen Regel des Orthogonalen widersprach (seine eigenen «Losangiques» hatten dies ja auch getan), sondern darum, weil dadurch alle bisherigen Anstrengungen zunichte gemacht wurden, zu einer totalen Integration aller Bildelemente zu gelangen, dadurch, dass sie über die Fläche des Bildes gleiten, vernichten diese Diagonalen bei van Doesburg wieder die Bildfläche, und man ist wieder beim neutralen Grund von van der Leck – so sah es zumindest der Evolutionist Mondrian, für den dies einen Rückschritt von acht Jahren bedeutete).

Obwohl nun van Doesburg ein interessanter Maler ist, entspricht sein malerisches Werk allgemein nicht dem Prinzip der Elementarisation und Integration von De Stijl. Die von den Künstlern von De Stijl dem Interieur zugeschriebene Bedeutung hängt mit ihrem Interesse für die Grenze und ihrem Misstrauen gegenüber jeder angewandten Kunst zusammen (die Ansicht, wonach De Stijl eine Bewegung ist, die eine formale Lösung auf all den Gebieten anwendet, welche man Design nennt, ist eine irrige; das sogenannte Kunstgewerbe hat die Künstler von De Stijl nie interessiert, mit Ausnahme des Glasfensters – was dementsprechend den Tadel von Rietveld einbrachte). Wenn man dem Prinzip von De Stijl treu bleiben wollte, durften die Künste nicht aufeinander angewendet werden, sie durften sich höchstens miteinander verbinden aufgrund einer unteilbaren, gemeinsamen Einheit: Auf diesem Gedanken beruht das abstrakte Interieur bei De Stijl, als hybride Kunst irgendwo zwischen Malerei und Architektur anzusiedeln, wobei keines der beiden Übergewicht über das andere gewinnen sollte. Fast alle internen Auseinandersetzungen innerhalb der Bewegung drehten sich um den Machtkampf zwischen Malern und Architekten, so wenig selbstverständlich erwies sich die Erfindung dieser Mischkunst. Ihre Erfindung geschah auf zwei Ebenen, in zwei theoretischen Anläufen. Erster Anlauf: Erst, wenn eine Kunst – auf ein Maximum an Autonomie zielend, mit den eigenen spezifischen Mitteln ausgestattet – ihre eigenen Grenzen abgesteckt hatte, mit einem Wort: wenn sie ihre eigene Bestimmung und Definition, die sie von den anderen Künsten abgrenzt, gefunden hatte, konnte sie zu einem gemeinsamen Nenner gelangen mit einer anderen Kunst, mit der sie sich verbinden wollte.

Die Architektur

Erst ein solcher gemeinsamer Nenner erlaubt die Verbindung und die Integration der Künste untereinander. Dies gilt auch für Architektur und Malerei: diese beiden Künste können heute zusammenwirken, weil sie ein Grundelement gemein haben, nämlich die Flächigkeit (Wand, Bildfläche). «Es ist jetzt die ebene Fläche, die die Kontinuität des Raumes übermittelt», schreibt van der Leck im März 1918, und weiter: «Die Malerei ist heute architektonisch, weil sie selbst und ihre Mittel demselben Konzept dienen wie die Architektur – nämlich Raum und Fläche – und darum ‹dasselbe›, nur auf andere Weise, ausdrükken.» (Ähnliche Aussagen aus derselben Zeit finden wir bei van Doesburg und bei Mondrian, aber auch in einer Schrift von Oud, die in der ersten Nummer von De Stijl publiziert worden ist.) Aus diesem «ersten Anlauf» sind die farbigen Entwürfe von van der Leck entstanden (grösstenteils nicht ausgeführt), die ersten Interieurs von Huszár, das Atelier



von Mondrian in Paris und sein berühmter Salonentwurf für Madame B. aus dem Jahr 1926. Allen diesen Entwürfen ist eine statische Auffassung der Architektur gemein; jeder Raum wird als die Summe der Wände verstanden, als sechsseitige Schachtel. Dies lässt sich vielleicht aus dem Umstand erklären, dass es sich hier nur um die Wiederbelebung bereits vorhandener Architekturen handelte. Der «zweite Anlauf» kam zustande durch die gescheiterte Zusammenarbeit – der ersten in der Geschichte der Bewegung – zwischen einem Maler und einem Architekten: der 1917 von van Doesburg und Oud beim Ferienhaus De Vonk in Noordwijkerhout und dann 1918 bei den Wohnblöcken Spangen in Rotterdam. Wenn diese Zusammenarbeit zu einem Bruch zwischen dem Maler und dem Architekten führte (Oud gefielen die letzten farbigen Entwürfe von van Doesburg nicht), dann darum, weil trotz den bemerkenswerten Anstrengungen des letzteren, die Farbe in die Ordnung der architektonischen Elemente zu integrieren (Türen und Fenster des ganzen Gebäudes sind innen wie aussen eine farbige Sequenz), die Mittelmässigkeit der Architektur den Maler veranlasste, durch seine Farben die konstruktiven Gegebenheiten des Baus zu überspielen und sie als ein räumliches Ganzes auszulegen: die Mauer wird nicht mehr als eine Einheit begriffen. Da liegt ein Paradox: denn van Doesburg entdeckte dadurch, dass die Architektur von Oud dem Prinzip von De Stijl nicht entsprach, einem neuen Typus der Integration, der auf einer negativen Beziehung zwischen Architektur und Malerei beruht – auf einer visuellen Verneinung der Architektur durch die Malerei. (Mit Ausnahme eines Entwurfs für eine Fabrik aus dem Jahr 1919, die stark von Wright beeinflusst ist, wird das Schaffen von Oud im wesentlichen durch die Wiederholung und die Symmetrie charakterisiert; sein Beitrag zu De Stijl beschränkt sich ausschliesslich auf einige theoretische Äusserungen.)

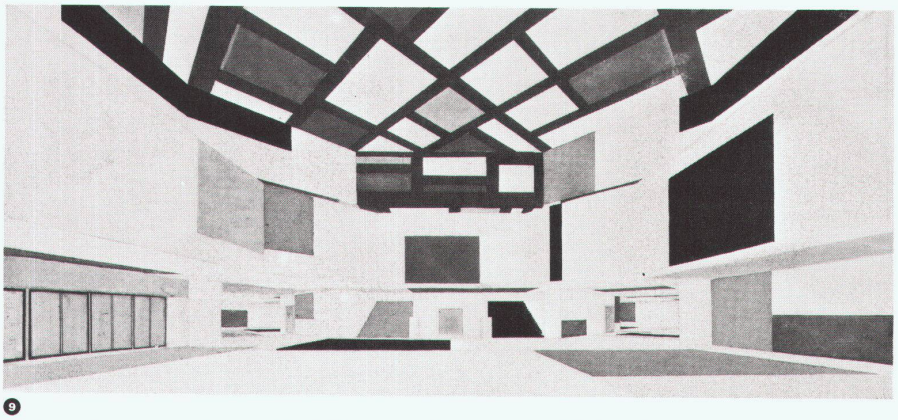
«Die Architektur verbindet, vereint – die Malerei trennt, löst», schrieb van Doesburg im November 1918. Daher die «elementaristische» Diagonale, die zum erstenmal in einem farbigen Entwurf für eine Universitätshalle (1923) bei van Eesteren auftaucht, dann in einem Blumenzimmer für die von Mallet-Stevens erbaute Villa in Hyèrese (1924) und zuletzt in grossem Massstab beim Kino-Dancing Aubette in Strassburg (1928). Auch bei diesen Bauten handelte es sich um bereits vorhandene Architekturen. Während die Diagonale in der Malerei dem Prinzip der Integration von De Stijl widersprach, gehorchte sie im Gegensatz dazu diesem Prinzip beim Interieur, denn sie war nicht mehr angewandt, sondern erhielt eine bestimmte (ironischerweise antifunktionalistische) Funktion: diese Funktion bestand in der Verunklärung des Konstruktionsgerüsts, des «natürlich» Gegebenen, Anatomischen des Gebäudes; eine notwendige Verunklärung, wollte man das Interieur als nichthierarchisches, abstraktes Ganzes zur Geltung bringen.

Die Diagonale war natürlich bei dieser neuen Aufgabe der Integration nicht die einzige Lösung, wie dies Huszár und Rietveld in bewundernswerter Weise bei ihrem Berliner Pavillon zeigten (1923): es war durchaus auch möglich, die Verbindung der verschiedenen architektonischen Ebenen (Mauern, Böden, Decken) untereinander zu elementarisieren, indem man die Ecken als wirksame visuelle Raumfortsetzer gestaltete. In diesem Interieur werden die farbigen Flächen bei der Treffstelle zweier Mauerflächen nicht gebrochen, sondern greifen über sie hinaus und bewirken dadurch eine Art Enttopisierung, indem sie den Betrachter beziehungsweise seinen Blick zwingen, die Wendung mitzuvollziehen. Wenn aber die Malerei, bis an die Grenze ihrer Möglichkeiten gehend, hier in ein rein architektonisches Problem mündet – die Wendung im Raum –, so war hier die Architektur des Baus nicht schon

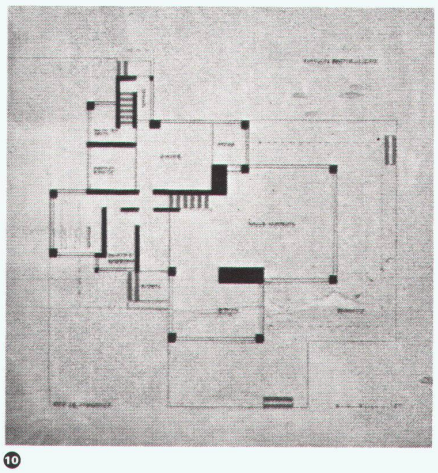
6 Theo van Doesburg, Rhythmus eines russischen Tanzes / Rythme d'une danse russe / Rhythm of a Russian dance, 1918

7 Piet Mondrian, Skizze für den Salon der Mme B... in Dresden / Esquisse pour le salon de Mme B... à Dresden / Sketch for the drawing room of Mrs. B... in Dresden, 1926

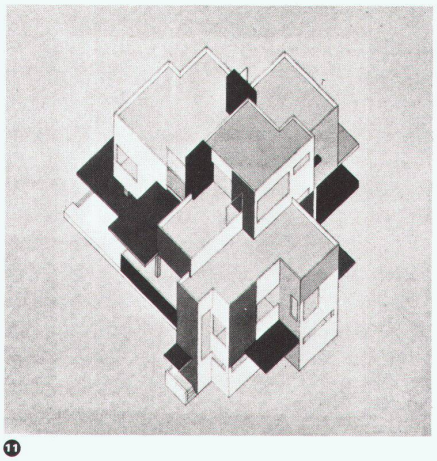
8 Gerrit Rietveld, Schröder Haus, Utrecht / Maison Schröder à Utrecht / Schröder house in Utrecht, 1921/23



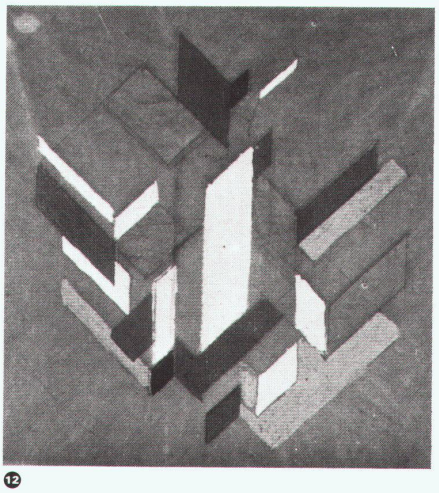
9



10



11

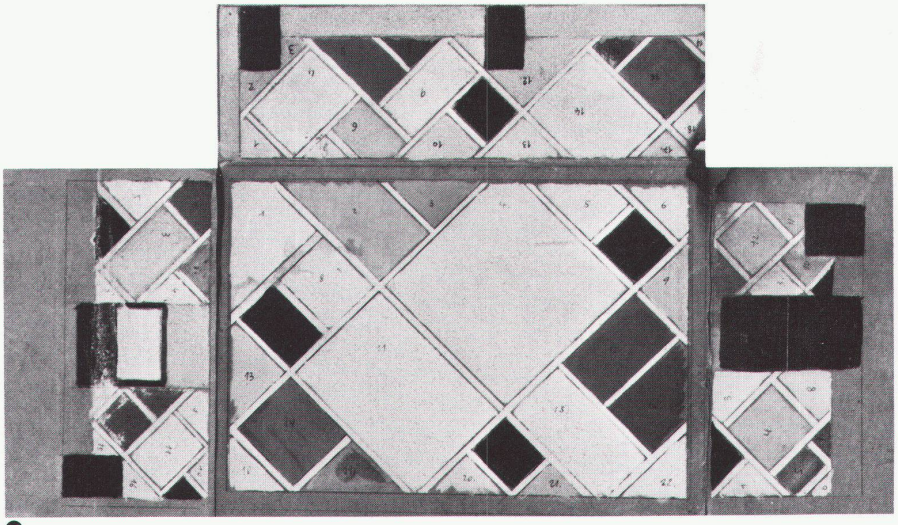


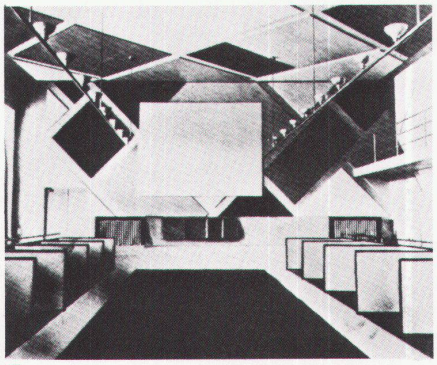
12

vorher dagewesen, bevor die Malerei auf sie einwirken und sie gestalten konnte: hier zeichnet sich zum erstenmal eine echte Architektur im Sinne von De Stijl ab.

Der Beitrag von De Stijl zur Architektur dieses Jahrhunderts ist, rein quantitativ gesehen, viel weniger bedeutend, als man im allgemeinen annimmt: die beiden kleinen Häuser von van 't Hoff aus dem Jahr 1916 (vor der Gründung der Bewegung erbaut) sind nette Pastiches im Stil von Wright; die Bauten von Wils neigen eher zum Art Déco (er verlässt die Bewegung auch bald); Oud dagegen ist viel eher jener Strömung zuzuordnen, die man den Internationalen Stil nennt. Der architektonische Beitrag von De Stijl besteht tatsächlich nur aus den Entwürfen von van Doesburg und van Eesteren, die 1923 in der Galerie von Léence Rosenberg in Paris ausgestellt wurden, und aus dem Werk von Gerrit Rietveld.

Die Rosenberg-Entwürfe werden seit längerem von einem Streit um die Attribution überschattet: die Anhänger von van Eesteren beanspruchen sie für diesen, die von van Doesburg für jenen. Nun ist aber die Frage falsch, das heisst ungeschickt, gestellt: wichtig ist, dass tatsächlich zwischen dem ersten Entwurf (einem eleganten «Hôtel particulier», der den Internationalen Stil um ein paar Jahre vorwegnimmt) und den beiden letzteren (einer «Maison particulière» und einer «Maison d'artiste») ein Unterschied besteht und dass dieser Unterschied nicht von einem Eingriff des Malers (er ist ja Mitzeichner der drei Entwürfe), sondern von der Malerei herstammt: die erste Maquette war weiss, die beiden anderen waren farbig. Die Idee war bei diesen beiden letzten Entwürfen, den Bau entweder farbig oder räumlich vorzustellen. Der laut verkündete Slogan von van Doesburg, der so enigmatisch tönt, dass die Farbe in diesen Entwürfen zum «Baumaterial» wird, ist kein leeres Wort. In der Tat wird hier die Mauerfläche dank der Farbe elementarisiert, und sie führt zur Erfindung eines neuen architektonischen Elements, der unteilbaren Einheit der Wandscheibe. Die Architektur der Rosenberg-Entwürfe entsteht, wie es van Doesburg in seinen berühmten axonometrischen Zeichnungen zeigt, die aus diesem Anlass entstanden sind, aus der Beschränkung des konstruktiven Vokabulars der Architektur auf dieses neue Element, die Wandscheibe. Der Widerspruch ihrer beiden plastischen Funktionen (aus dem Profil gesehen, stellt sie eine Fluchtlinie dar, frontal aber einen Halt in der räumlichen Tiefenausdehnung) erzeugt eine visuelle Durchdringung der Volumen und ihre fliessende Verbindung. Die Wände, die Decken und der Boden werden zu Oberflächen, dicke, die man verdoppeln, wie Paravents entfalten, eine über die andere gleiten lassen kann. (Einmal erfunden, wird die Wandscheibe dann ihre ursprüngliche Farbigkeit ändern; das einzige Element, das beim Atelier-Haus, das sich van Doesburg kurz vor seinem Tode in Meudon erbauen liess, an De Stijl erinnert, ist die Wandscheibe, die eine der Fassaden fast gänzlich verdeckt, wie eine zweite Haut über ihr liegt.) Mit Recht pries van Does-





burg das Haus Schröder von Rietveld (1924) als das einzige Werk, in dem die in den Rosenberg-Entwürfen theoretisch dargelegten Prinzipien verwirklicht wurden. Sein einziger Vorbehalt ist, dass die Verwendung der Wandscheibe hier einen viel weiteren Sinn habe, weil sie auf der Elementarisierung dessen beruhe, was in den Augen von van Doesburg immer das schwarze Schaf blieb (in den Entwürfen wurde es nur von einem konstruktiven, funktionellen, anatomischen, folglich «natürlichen» Gesichtspunkt aus behandelt, unter der laut ausposaunten Verantwortlichkeit von van Eesteren): des Konstruktionsgerüsts. Als nun das Problem der Elementarisierung der Wandfläche van Doesburg und van Eesteren dazu geführt hatte, die horizontale Fläche als «porte-à-faux» zu verwenden (eines der hervorstechendsten formalen Merkmale der Rosenberg-Entwürfe), war die Erfindung von Rietveld die, das «porte-à-faux» beim Konstruktionsgerüst selbst zu verwenden, indem es elementarisiert wurde und durch eine oft minimale Umformung das, was die Grundlage jedes Gerüst, nämlich den Gegensatz Träger – Getragenes ausmacht, ironisch umkehrte. Beim Haus Schröder gibt es eine ganze Anzahl solcher Umkehrungen, die ununterbrochen die «funktionalistische Moral» der Architektur untergraben und ironisieren, das Cliché nämlich, dass jedes Zeichen nur eine Bedeutung tragen könne. (Das berühmteste Beispiel ist wohl das Eckfenster, das einmal die durch die beiden Wandflächen entstehende Fläche gewaltsam durchbricht.) Alle Möbel von Rietveld haben dieses Muster als Grundlage (beim berühmten rot-blauen Stuhl aus dem Jahr 1918 wird ein vertikales Element zur gleichen Zeit getragen: es hängt, trägt aber gleichzeitig auch die Armlehne). Ob Möbel oder Architektur, Rietveld fasste seine Werke als Skulpturen auf – oft stehen sie wirklich den besten Skulpturen von Vantongerloo sehr nahe –, das heisst als unabhängige Objekte, die «trennen, begrenzen und einen Teil des unbegrenzten Raumes auf einen menschlichen Massstab bringen», wie er 1957 in einem autobiographischen Text schrieb (dieser Text richtet sich gegen Mondrian, der die Dreidimensionalität der Architektur als eine Art unauslöschlichen Makel ansah, aber er richtet sich auch gegen die zuerst publizierten Schrifte von De Stijl zum Thema Interieur, die die abkapselnde Natur der Architektur kritisiert hatten). Wenn Rietveld der einzige Architekt der Stijl-Bewegung ist, dann darum, weil er der Moral des Funktionalismus eine andere, neue gegenüberstellte: die, die Baudelaire seinerzeit als «morale du joujou» bezeichnet hatte. Dies alles wird einzig aus dem Grund inszeniert, damit wir unserer intellektuellen Lust frönen können, Möbel und Architekturen Stück für Stück zu zerlegen (es existiert im übrigen eine Fotografie aus der Zeit, auf der alle Elemente des rot-blauen Stuhles gezeigt werden. Aber trotz dem «Kind im Intellektuellen» von Baudelaire, das die «Seele» des Spielzeugs in seinen Elementen sucht, lernen wir im Grunde nichts über diesen Vorgang der Demontage (vor allem werden wir kaum das demontierte Objekt wieder zusammensetzen können), denn die besagte «Seele» sitzt in der Verbindung, der Integration dieser Elemente.

Y. A. B.

9
Theo van Doesburg/Cornelis van Eesteren, Skizze für Decke, Wände und Boden einer Halle der Universität Amsterdam / Esquisse pour le plafond, les murs et le plancher d'un hall de l'université à Amsterdam / Sketch for the ceiling, the walls and the floor of a hall at Amsterdam university, 1923

10 11
Cornelis van Eesteren, Theo van Doesburg / Grundriss und Axonometrie einer Villa / Plan et axonométrie d'une maison / Plan and axonometry of a house, 1922

12
Theo van Doesburg, Kontrakomposition für das Haus des Künstlers / Contrecomposition pour la maison de l'artiste / Contracomposition for the artist's house

13
Theo van Doesburg, Skizze für das Kino im Café Aubette, Strassburg / Esquisse pour le cinéma dans le café Aubette à Strasbourg / Sketch for the cinema in the café Aubette in Strasbourg, 1926

14
Fotografie des Kinos und Dancings / Photographie du cinéma et du dancing / Photography of the cinema and dancehall, 1928