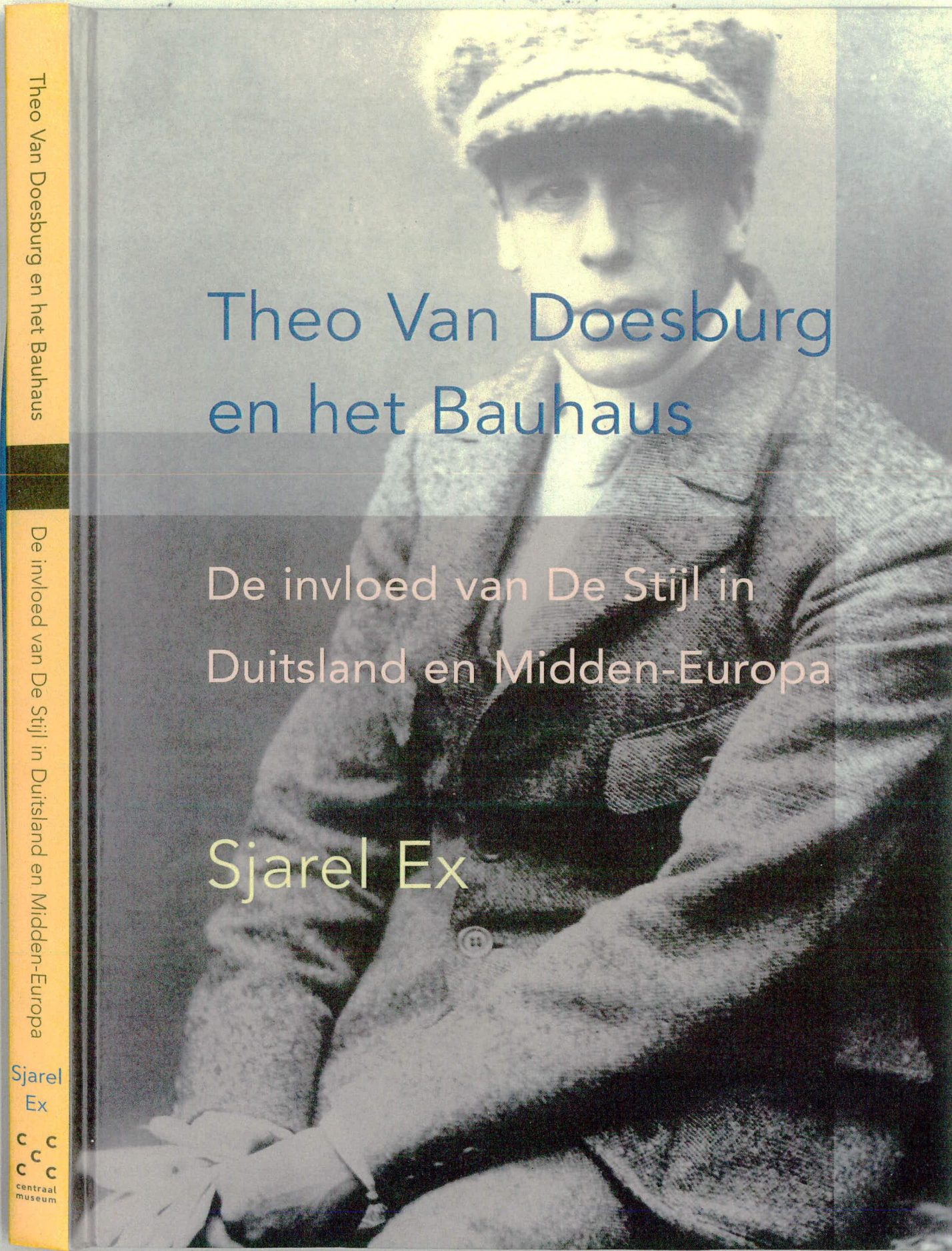


A black and white portrait of Theo van Doesburg, a Dutch De Stijl artist. He is wearing a flat cap and a textured jacket, looking directly at the camera with a serious expression.

Theo Van Doesburg en het Bauhaus

Theo Van Doesburg en het Bauhaus

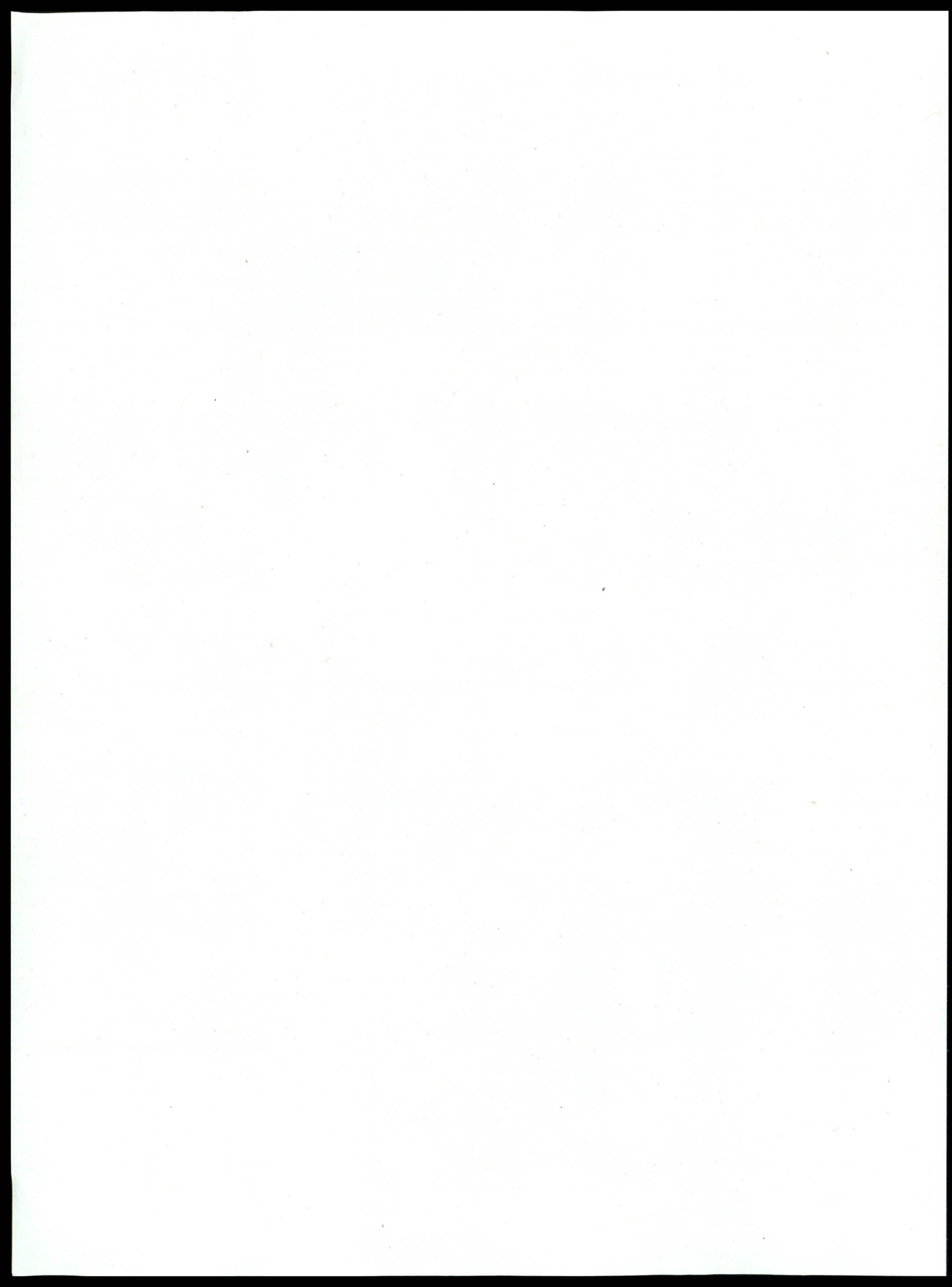
De invloed van De Stijl in
Duitsland en Midden-Europa

Sjarel Ex

De invloed van De Stijl in Duitsland en Midden-Europa

Sjarel
Ex

C C
C C
centraal
museum



Gru
Best.



Cyrius

von

DESIGN ABT. Weimar

abnehmer:

König v. Dänemark
Neu-Ober-Weimar.

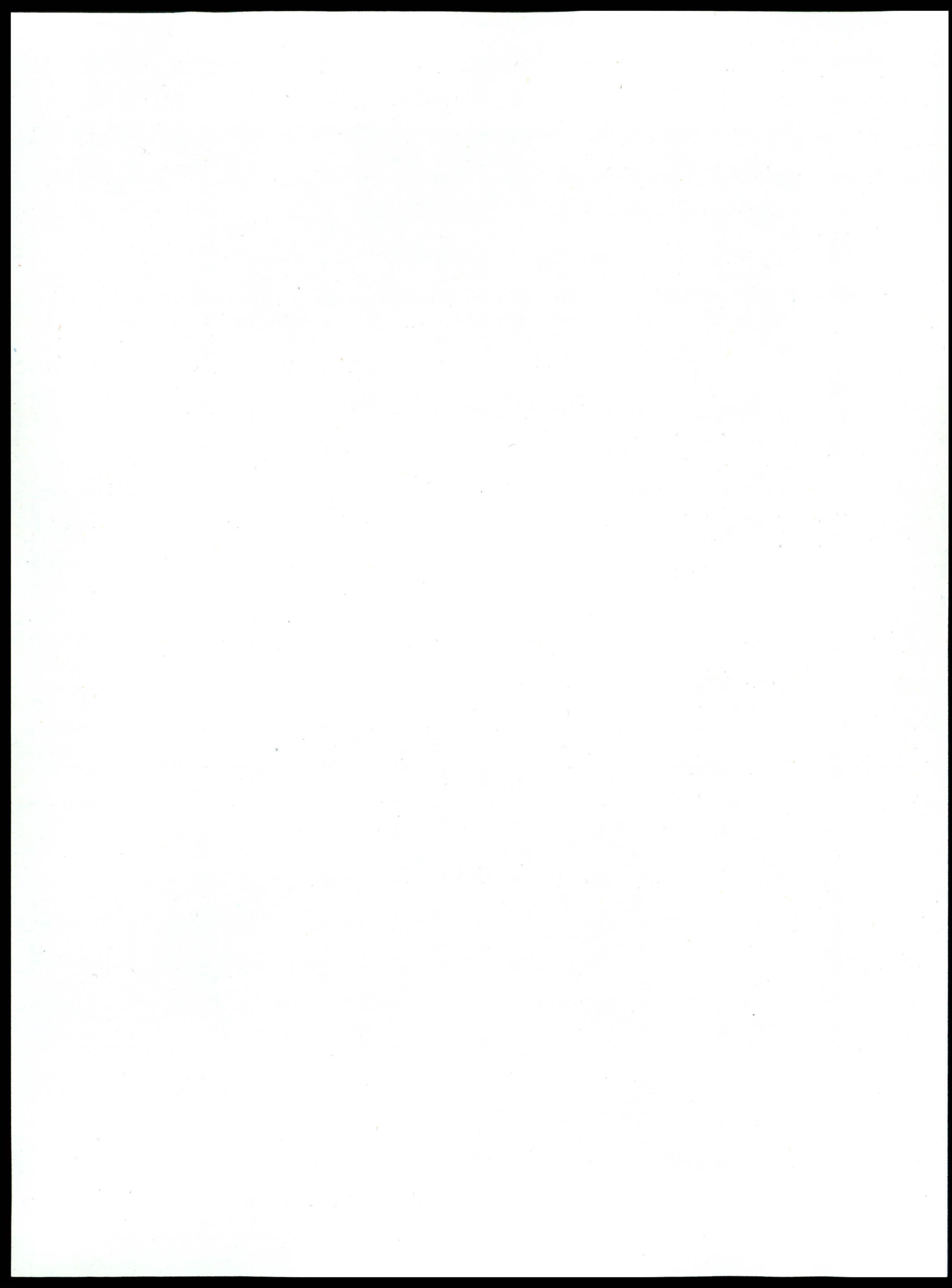
1922 - A. 563

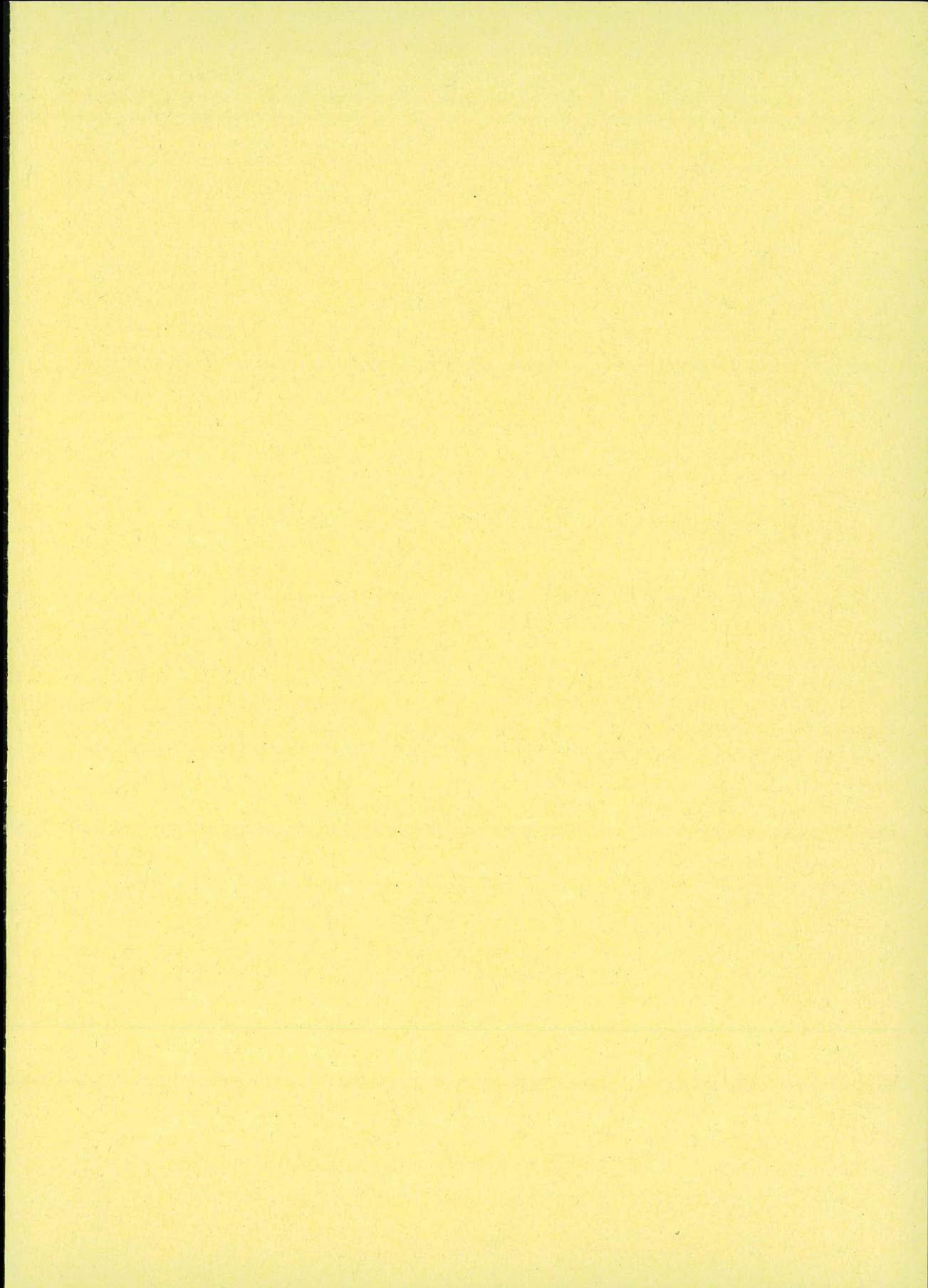
Herrn J. J. P. Oud.

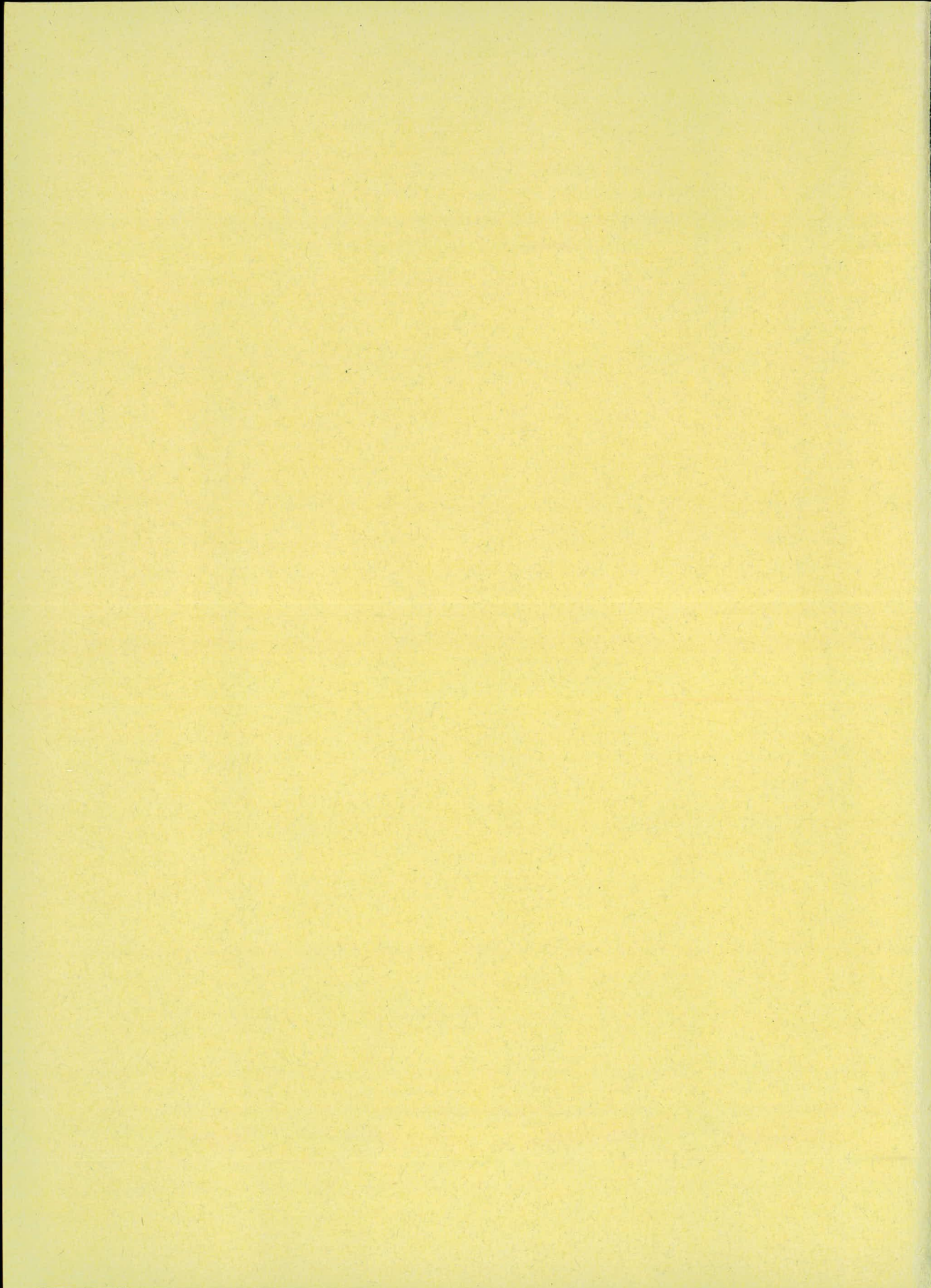
architekt. D.F.

WO
Rotterdam

NIEDERLANDE







Theo Van Doesburg en het Bauhaus
De invloed van De Stijl in Duitsland en Midden-Europa



Theo Van Doesburg en het Bauhaus

De invloed van De Stijl in
Duitsland en Midden-Europa

Sjarel Ex

Colofon

Deze gewijzigde heruitgave verschijnt ter gelegenheid van de tentoonstelling 'Theo van Doesburg 1883-1931. Schilder, dichter, architect', van 12 februari tot en met 18 juni 2000 in het Centraal Museum, Utrecht en het Kröller-Müller Museum, Otterlo.

Ter gelegenheid van deze tentoonstelling wordt ook de oevrecatalogus Theo van Doesburg 1883-1931, 'Ik heb weer vele nieuwe denkbeelden opgedaan' gepubliceerd.

auteur:

Sjarel Ex

met dank aan:

Carel Blotkamp, Els Hoek, Evert van Straaten, Manfred Bock, Nicolette Gast, Marijke Küper, Eveline Vermeulen, Cees Hilhorst

ontwerp:

van Rosmalen & Schenk

druk:

Veenman drukkers

uitgave:

Agnietenreeks, maart 2000

uitgever:

Centraal Museum, Postbus 2106, 3500 GC Utrecht, tel 030-236 236 2, fax 030-233 200 6

ISBN 90-73285-65-8

© 2000 Centraal Museum en de auteur

Van werken van beeldend kunstenaars, aangesloten bij een CISAC-organisatie, zijn de publicatierechten geregeld met Beeldrecht te Amstelveen

© 2000, c/o Beeldrecht, Amstelveen

Rechthebbenden die menen aan deze uitgave aanspraken te kunnen ontlenen, worden verzocht contact op te nemen met de uitgever.

Alle rechten voorbehouden

Niets uit deze uitgave mag worden verveelvoudigd, opgeslagen in een geautomatiseerd gegevensbestand, of openbaar gemaakt, in enige vorm, of op enige wijze, hetzij elektronisch, mechanisch. Door fotokopieën, opnamen of op welke manier, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever.

6	Voorwoord
10	Inleiding
10	Internationalisme
14	De eerste serieuze contacten
18	Een artistieke Blitz, december 1920 – januari 1921
24	De verhuizing naar Weimar
26	Weimar onder de indruk van een kosmopoliet
30	Snuffeldada
32	Bauhaus, zomer 1921; de eerste volgelingen
40	Een grimmige herfst
46	Ontwikkelingen aan het Bauhaus
48	De Stijlcursus
60	Berlijn en verder oostwaarts
68	De Hongaarse en Poolse connectie
74	Belangrijke vrienden buiten Weimar en Berlijn, Walter Dexel in Jena en Kurt Schwitters in Hannover
80	Weimar 1922: Van Doesburg versus het Bauhaus.
88	De invloed van De Stijl – De laatste oogst
96	Das Endspiel, de elf stellingen van Van Doesburg
110	Biografie

Voorwoord

De schilder, schrijver en architect Theo van Doesburg (1883-1931) ontwikkelde zich in het begin van de twintigste eeuw tot spil van de Europese avant-garde. Toen in 1981 het archief van Theo van Doesburg aan de Nederlandse staat werd geschonken raakte ik – als lid van een werkgroep van het Kunsthistorisch Instituut in Utrecht die zich intensief bezig hield met de groep van kunstenaars en architecten rond het tijdschrift *De Stijl* - in zijn leven en werk geïnteresseerd. Met name de praktijk van de avant-garde fascineerde me evenals het onderwerp van dit boek waaraan door Theo van Doesburg zelf in *De Stijl* en in correspondenties en herinneringen van tijdgenoten al veel woorden zijn besteed; de haat-liefde verhouding van Theo van Doesburg met het Bauhaus in Weimar.

Midden jaren tachtig verleende de Nederlandse Organisatie voor Wetenschappelijk Onderzoek een beurs waarna zich een nieuw gezelschap onderzoekers rond Prof. Dr. Carel Blotkamp groepeerde om zich te wijden aan een van de interessantste episodes van de contemporaine Nederlandse kunstgeschiedenis, de invloed en ontwikkeling van de Stijlbeweging in zijn internationale fase. Naast de betrekkingen van Van Doesburg met het Bauhaus heb ik de contacten met de Duitse en Midden-Europese en Russische avant-garde in kaart gebracht. Het onderzoek en het schrijfwerk voor deze publicatie is, er kwam wel eens iets tussen, eind jaren tachtig en begin jaren negentig verricht. De tekst heeft daarna, behoudens een gedeeltelijke voorpublicatie in de catalogus van de overzichtstentoonstelling over de Konstruktivistische Internationale in 1992 in Düsseldorf, op publicatie gewacht tot 1996 en verscheen toen als het hoofdstuk 'De blik naar het Oosten: De Stijl in Duitsland en Oost-Europa' in *De Vervolgjaren van De Stijl 1922-1932*.

Wat tijdens het grootste deel van de onderzoeksperiode nog achter een muur verscholen lag en als Oost-Europa bekend stond is tegenwoordig vrij toegankelijk en mag weer Midden-Europa heten. Waar toen met name onder Duitse collega's nog bijna niemand aan wilde, namelijk de gedachte dat *De Stijl* invloed zou kunnen hebben gehad op de ontwikkeling van het Bauhaus in Weimar, begint nu langzaam maar zeker in de vakliteratuur post te vatten.

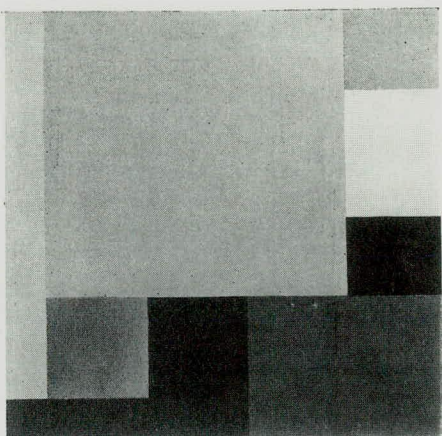
Daar heeft mijn onderzoekswerk niet zo veel aan bijgedragen omdat De Vervolgjaren van De Stijl 1922-1932, dat in een kleine oplage en alleen in het Nederlands verscheen, helaas niet de aandacht kreeg die het boek verdiende, en vroegtijdig werd verramsjt. Daarom liet ik mijn teksten nog eens de revue passeren, bracht wijzigingen aan, redigeerde de oude voetnoten en voorzag ze van relevante recente publicaties. Een studie als deze is nooit helemaal klaar. Graag zou ik nog eens alle originele brieven en dagboeken lezen van Gropius uit de periode 1921-1924. Zo ook die van Schlemmer, Feininger, Fred Forbát en Moholy-Nagy. Waar ik ook erg benieuwd naar ben is in welke mate Van Doesburg voor zijn eigen werk iets opstak van zijn studenten in Weimar. De oevrecatalogus van Van Doesburg is alvast gereed, dus de belangrijkste bouwsteen daarvoor is nu aanwezig.

Met het bestuderen van de avant-garde van binnenuit, want daar komt het wel op neer wanneer archieven als dat van Van Doesburg beschikbaar zijn, ontstaat een uit veel details en kleurrijke alledaagse gebeurtenissen opgebouwd, coherent beeld van de praktijk van de avant-garde. Het onderscheid tussen de persoonlijke en de gecanoniseerde (kunst)geschiedenis lijkt soms al te vervagen als een tijdgenoot waarnemingen doet. Een van de inspirerende uitspraken in deze zin, en een goede leidraad bij het lezen van deze publicatie, stond in een brief van de Hongaarse kunstenaar László Moholy-Nagy. Na hun eerste ontmoeting in 1922 schreef hij aan een Nederlandse vriend: 'Vroeger dacht ik dat Van Doesburg de spreekbuis van Mondriaan was, maar nu zie ik dat in hem veel meer levendigheid en hedendaags bewustzijn schuilt dan in Mondriaan.' Van Doesburg, met zijn groot beeldend talent, was ook nog eens gezegend met een feilloze intuïtie voor het talent van anderen. Dat maakte hem, met zijn enorme dadendrang en ook wel zijn pathetiek, tot zo'n interessante sleutelfiguur.

Waar ik in de toekomst nog aandacht aan zou willen besteden is de historiografische geschiedenis van het onderwerp. Toen ik in 1988 voor het eerst in de bibliotheek van het Bauhaus-Archiv in Berlijn kwam wilde ik manuscripten en bronnen inzien over Van Doesburg en het Bauhaus. Maar er was niks, of bijna niks voorhanden, net zoals er in de officiële Bauhaus-geschiedschrijving geen woord, of

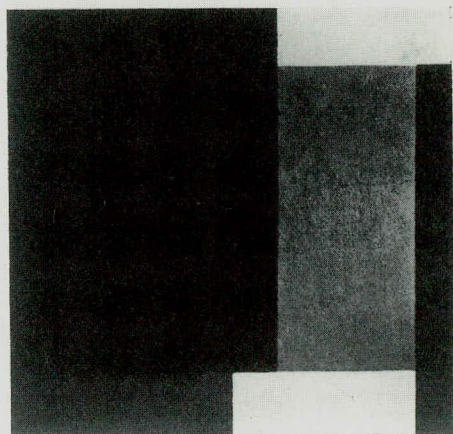
amper een woord, over Theo van Doesburg en De Stijl wordt gezegd. Maar is Theo van Doesburg dan een voetnoot bij de geschiedenis van het Bauhaus? Ik wist dat men beschikte over de ongepubliceerde memoires van de Hongaarse Van Doesburg-student en Bauhaus architect Fred Forbát en bleef ernaar vragen. Toen de zaalopzichter mij beu was haalde ze de wetenschappelijk hoofdmedewerkster erbij, die fluisterend geraadpleegd werd, geven of niet geven? En zij sprak vervolgens, toch wel goed hoorbaar, de gedenkwaardige woorden: 'altijd die Hollanders die maar vragen stellen over Van Doesburg, ach nein'. Zoals het Bauhaus destijds wel iets anders aan het hoofd had dan het erkennen van het gedachtegoed van die – inderdaad wat lastige – meneer van De Stijl, had het Bauhaus-Archiv bij het openbaren van de mythe die het Bauhaus geworden is, ook zo zijn prioriteiten. Maar om dan Van Doesburg te negeren? Natuurlijk was Van Doesburg nogal een vlerk, zie ter onderbouwing daarvan het hiernavolgende verhaal. Maar laat men wel met zorg en respect omgaan met de grote bijdrage die hij en zijn Stijlbeweging aan de ontwikkeling van de moderne kunst en vormgeving hebben geleverd.

Sjarel Ex, Februari 2000



THÉO VAN DOESBURG

1922



PETER RÖHL

1922

Bladzijde uit het Anthologienummer van *De Stijl* van december 1922, met links Van Doesburgs *Compositie XXII* (1922, olieverf op doek, 50x50 cm., coll. Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven) en een compositie van Röhl waarvan titel en nadere gegevens niet bekend zijn.

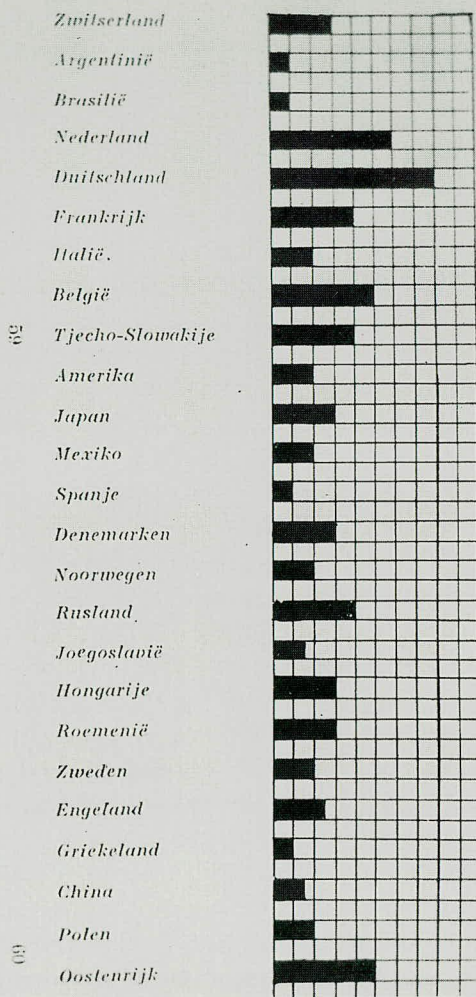
Inleiding

In 1927 nam Theo van Doesburg in het jubileumnummer van het tijdschrift *De Stijl* een staafdiagram op waaraan de 'invloedssfeer van De Stijl' kon worden afgelezen [afb.p.11]. Met name de Midden- en Oost-Europese landen, met Duitsland voorop, scoorden hoog. In deze publicatie wordt beschreven waarop die scores zijn gebaseerd. Theo van Doesburg speelt in het verhaal een cruciale rol omdat het verspreiden van het evangelie van De Stijl vooral zijn werk was.¹ Verreweg het belangrijkste wapenfeit in Midden-Europa, en de verklaring voor de hoge score van Duitsland in het diagram, was Van Doesburgs introductie van de ideeën van De Stijl in Berlijn en in de kringen van het Bauhaus. Ik probeer te reconstrueren hoe dat in zijn werk ging. Daarbij wordt regelmatig gebruik gemaakt van Van Doesburgs verslagen van de gebeurtenissen in Duitsland. Daar zit wel een gevaarlijk kantje aan; Van Doesburg had een nogal paranoïde karakter en hij hield bovendien van overdrijven. Zijn weergave en interpretatie van feiten in brieven en artikelen kunnen dus pas serieus worden genomen als ze in andere bronnen te verifiëren zijn. Dat is zoveel mogelijk gebeurd, maar het plaatje is nog niet volledig omdat vele betrokkenen uit het zicht zijn geraakt, bepaalde bronnen nog niet toegankelijk zijn en er ook verder weinig documentair materiaal, zoals foto's, bewaard is gebleven. Niettemin komt geleidelijk in beeld welke rol Van Doesburg bij de verspreiding van de ideeën van De Stijl in het Bauhaus en in Midden-Europa heeft gespeeld.

Internationalisme

Na de Eerste Wereldoorlog was de kunstwereld gespitst op het spoedig herstel van de vooroorlogse internationale contacten; dat was in heel Europa het geval, en vooral in het geteisterde, woelige Duitsland. De Berlijnse Novembergroep nam in december 1918 het besluit om snel contact te leggen met buitenlandse geestverwanten.² En de Arbeitsrat für Kunst riep een paar maanden later 'alle Künstler aller Länder' op tot internationale samenwerking. Groot was in deze kringen de belangstelling voor het neutraal gebleven Nederland, waar het culturele leven door de oorlog niet was verstoord. In de eerste jaren van het interbellum groeide de Nederlandse architectuur, met name de sociale woningbouw uit tot een begrip.³ Berlage, Kromhout, De Bazel en De Klerk bouwden volop en stonden, samen met in de kunstnijverheid werkzame kunstenaars zoals Johan Thorn Prikker en Lion Cachet, en de architect Lauweriks die jarenlang aan de kunstacademie van Düsseldorf had gedoceerd, in hoog aanzien.

Tabel met 'Invloeds-
verhouding van de
Stijlbeweging in het
Buitenland sedert
1917'; reproductie uit
De Stijl, 7 (1928), nr.
79/84, pp. 59-60.



Invloedsverhouding van de Stijlbeweging in het
Buitenland sedert 1917

1 Voor de ontwikkeling van de
andere leden van De Stijl: C. Blot-
kamp e.a., *De Beginjaren van De
Stijl 1917-1922*, Utrecht 1982.
Deze uitgave verscheen in 1986
in Engelse vertaling; *De Stijl, the
formative years*, MIT press Came-
bridge (Mass.).
De tweede, internationale fase
van de Stijlbeweging werd be-
schreven in C. Blotkamp e.a.,
De vervoljaren van De Stijl

1922-1932, Utrecht 1996.

2 Zie W. Herzogenrath, 'Die
Holländische und Russische
Avant-garde in Deutschland',
tent. cat. *Malewitsch-Mondrian
und ihre Kreise*. Keulen (Kölnischer
Kunstverein) 1976, p. 4 en Frank
Gribling, 'Tussen De Stijl en het
Constructivisme, Duitsland-
Nederland, een schakel in de in-
ternationale avant-garde betrek-

kingen, in: K. Dittrich, P. Blom en
F. Bool (red.) *Berlijn-Amsterdam
1920-1940. Wisselwerkingen*,
Amsterdam 1982, pp. 269-279.

3 Zie C. Rehorst en E. Jansen,
'Nederlandse en Duitse architec-
tuur: contacten en parallellen, in:
K. Dittrich, P. Blom en F. Bool
(red.), *Berlijn-Amsterdam 1920-
1940. Wisselwerkingen*, Amster-
dam 1982, pp. 348-368.

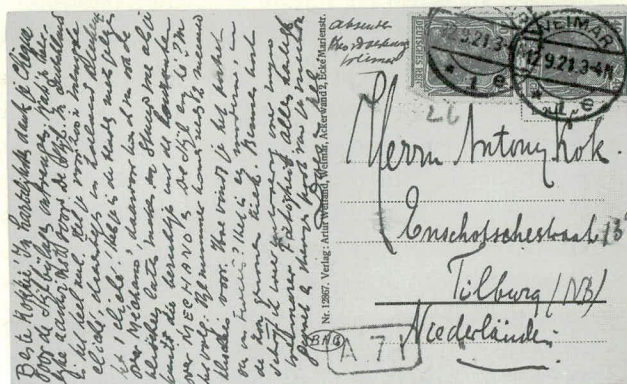
De kunstenaars van De Stijl moesten zo'n positie nog bevechten, en zij verschilden nogal van mening over hoe nuttig contacten met Duitsland en Oost-Europa konden zijn. De van origine Hongaarse kunstenaar Huszár, die voor de oorlog in München en Parijs had gestudeerd, stond er bijvoorbeeld sceptisch tegenover. Hij volgde de activiteiten van de Deutsche Werkbund en de Arbeitsrat für Kunst omdat die misschien iets konden verbeteren aan de maatschappelijke positie van kunstenaars, maar op de producten had hij veel kritiek. Mondriaan was voornamelijk op Frankrijk georiënteerd, net als Georges Vantongerloo, en alles wat Duits was bekeek hij met argwaan. J.J.P. Oud daarentegen bouwde net als Theo van Doesburg vanaf 1918 vanachter zijn schrijftafel een netwerk van contacten met kunstenaars in de oostelijk gelegen landen op. Zijn eerste buitenlandse reis maakte hij in juli 1920 naar Düsseldorf. Jan Wils bracht zijn eerste bezoeken aan Duitsland in 1919, en samen met Robert van 't Hoff stond hij dicht bij een groep kunstenaars in de periferie van De Stijl, zoals Peter Alma en Chris Beekman, die zich om een combinatie van artistieke en politieke redenen voor Rusland interesseerden. Bart van der Leek tenslotte heeft op het vlak van de internationale uitwisseling nooit veel ambities vertoond.⁴

De eerste doelgerichte actie van De Stijl was het manifest dat in november 1918 in vier talen verscheen. Over de nogal strikte artistieke principes van De Stijl werd opvallend genoeg nauwelijks gesproken. Het manifest was vooral bedoeld als een appèl aan alle vooruitstrevende kunstenaars, waar ook ter wereld, om te werken aan 'een internationale eenheid in Leven, Kunst en Cultuur'. Van Doesburg stuurde het aan talrijke buitenlandse tijdschriften en kreeg veel respons. Een van de eerste reacties kwam van het in Berlijn uitgegeven tijdschrift *Das Kunstblatt* van Paul Westheim, dat zijn kolommen opende voor pennenvruchten van 'stijlmannen' en regelmatig nieuwtjes doorgaf over De Stijl.⁵ Op hun beurt waren *Das Kunstblatt* en *Der Sturm* aanvankelijk de belangrijkste informatiebron over het buitenland. Van Doesburg nam er regelmatig berichten uit over in De Stijl.⁶ Ook raakte hij eind 1918 of begin 1919 bekend met Lyonel Feininger, van wie hij korte tijd later een werk in het tijdschrift besprak.⁷

Artistiek gezien zijn deze eerste Duitse contacten voor de kunstenaars van De Stijl van beperkt belang geweest. Zij waren al ver gevorderd met de ontwikkeling van een radicale en zeer eigen abstracte kunst, en ontleenden daaraan een forse dosis zelfbewustzijn: ze meenden vooraan te staan in de internationale avant-garde. Zo nam Van Doesburg de eerder genoemde oproep tot internationale samenwerking van de Arbeitsrat für Kunst welwillend over in *De Stijl*, maar met een kritische aantekening over



Het Bauhaus in Weimar met het opschrift: 'VOOR DE INEENSTORTING. WORDT GEBOMBARDEERD DOOR 'N DIMENSIONAAL STIJLGESCHUT.' Briefkaart van Van Doesburg aan Kok, 12 september 1921; coll. ICN, Van Doesburg-Archief, schenking Van Moorsel, in langdurig bruikleen aan RKD, 's Gravenhage.



4 Zie Sj. Ex, E. Hoek, Vilmos Huszár, schilder en ontwerper 1884-1960, Utrecht 1985, pp. 92-100.

5 Dat meldde Van Doesburg in een brief van 15 maart 1919 aan Anthony Kok.

6 Uit het tijdschriftenarchief van

Theo van Doesburg blijkt dat hij van Das Kunstblatt jaargang 1917 en de jaargangen 1920 en 1921 bezat. Daarnaast blijkt uit brieven dat al vanaf 1915 ook Der Sturm een voorbeeld voor hem is geweest, hoewel hiervan slechts een exemplaar bewaard bleef in zijn archief.

7 Feininger liet in een brief van 19 oktober 1919 aan Paul van Ostaijen blijken hoezeer hij deze belangstelling op prijs stelde: 'Ich bin so dankbar für die Annäherung der Aussenwelt um die Deutsche Kunst Herschaft. Das ist ja auch Ihr schönes Ideal! dafür zu wirken.'

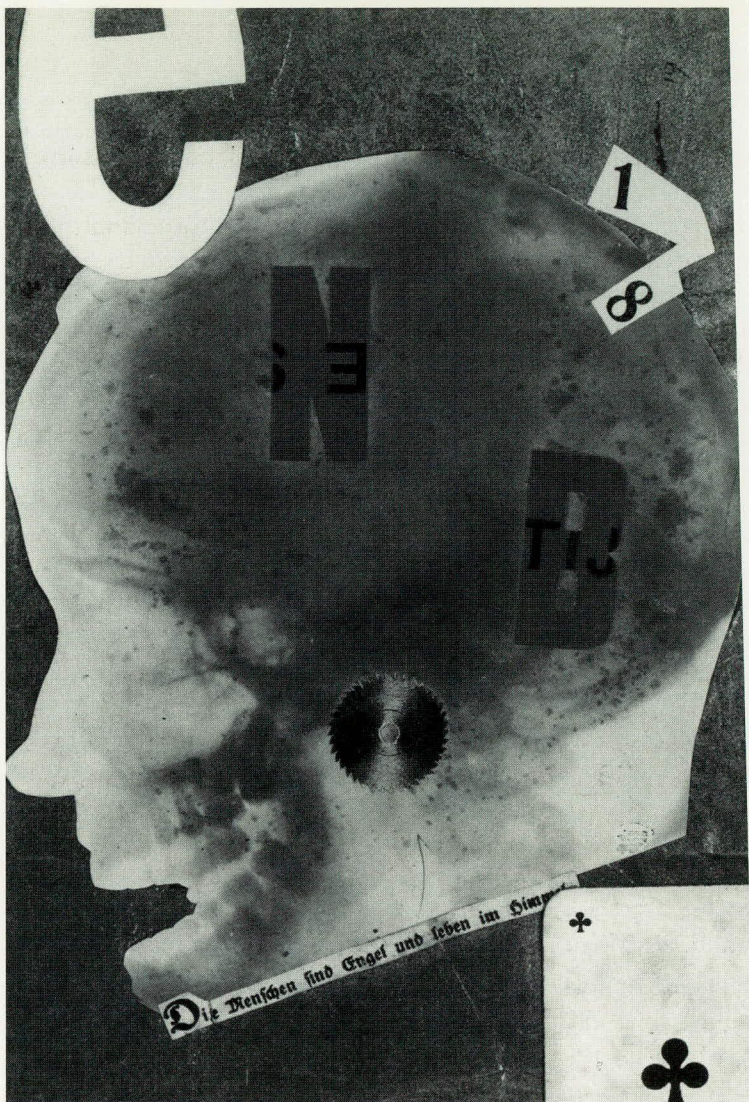
de 'nog zeer individueele en grillige uitingen der Duitsche expressionistische kunst'.⁸

Er speelden bij Van Doesburg ongetwijfeld ook toen al propagandistische overwegingen mee. Door te laten zien dat de Stijlbeweging in theorie en praktijk verder was, gaf hij impliciet aan dat er in het buitenland nog veel missiewerk viel te verrichten. En dat kon weer als boodschap gelden aan zijn mede-Stijlkunstenaars. Als gevolg van persoonlijke en artistieke conflicten dreigde de vruchtbare uitwisseling van ideeën tussen de medewerkers van het blad in 1919 tot stilstand te komen. Een nieuwe, bij voorkeur internationale uitdaging was zeer welkom.⁹

De eerste serieuze contacten

Theo van Doesburgs droom over een grote, internationale beweging leek in de loop van 1919/20 realiteit te worden doordat De Stijl in de aandacht raakte van twee vooraanstaande Duitse critici. In mei 1919 diende de eerste zich bij hem aan: Dr. Friedrich Markus Huebner, een letterkundige die medewerker was geweest van *Die Aktion* en die sinds kort in Den Haag woonde. Hij was verbonden aan 'De Coornschuere', een internationaal opererend bureau dat reizende exposities samenstelde, en schreef op freelance basis voor een aantal kranten en tijdschriften over theater, literatuur, beeldende kunst en Nederlandse cultuur.¹⁰ Hij richtte zich op 24 mei 1919 tot Van Doesburg met een complimenteuze brief naar aanleiding van het manifest: bij het herstel van de mondiale artistieke kontakten zag hij een sleutelrol weggelegd voor De Stijl en het neutrale Holland. Van Doesburg waren deze woorden uit het hart gegrepen. Huebners reactie verscheen als open brief in *De Stijl*, vergezeld van het commentaar dat het altijd al de bedoeling was geweest om de beweging internationaal te maken. De Duitse criticus was trouwens niet alleen complimenteus geweest ten aanzien van De Stijl, maar ook ten aanzien van Van Doesburg zelf. Dat blijkt uit een brief die deze op 7 april 1920 schreef aan zijn vriend, de dichter Anthony Kok. 'Perplex' stond Huebner van hem, 'een van de belangrijkste figuren in het verborgene Holland' had hij hem genoemd.

Huebners voorkeuren en contacten in Duitsland sijpelen vanaf dat moment door in *De Stijl*. Hij was bijvoorbeeld een fan van de Darmstädter Sezession en Kasimir Edschmidt, en introduceerde deze bij Van Doesburg.¹¹ Maar wat belangrijker was, hij begon De Stijl te propageren in de Duitse bladen waarvoor hij schreef. Huebners belangrijkste in Duitsland gepubliceerde artikel verscheen april/mei 1921 in het geheel aan de Nederlandse kunst en architectuur gewijde nummer van het tijdschrift *Feuer*.¹² Daarin



R. Hausmann
Zonder Titel (*Die Menschen sind Engel und Leben im Himmel*),
ca. 1921, fotomontage
en collage, 31 x 20,5
cm.; coll. Berlinische
Galerie, Museum für
Moderne Kunst,
Photographie und
Architektur, Berlijn.

8 'An alle Künstler aller Länder',
De Stijl, 2 nr 9 (1919), p. 104.

9 Zie C. Blotkamp e.a., *De Begin-
jaren van De Stijl 1917-1922*,
Utrecht 1982.

10 Huebner schreef onder meer
voor *Kunstchronik*, *Deutsche
Wochenzeitung für die Nieder-
lande*, *Das Literarische Echo*,
Vossische Zeitung, *Ter Waarheid*,

Der Wagenlenker, *La Revue du
Feu*, *Feuer* en *Der Ararat*.

11 Van Doesburg schrijft in 1927
dat Huebner *De Stijl* met vele
leidende figuren in Duitsland in
contact bracht. K. Edschmidt, de
obscure dichter en leider van de
Darmstädter Sezession werd uit-
voerig door Huebner besproken in
'Het literaire Futurisme in Deutsch-
land', *Nieuwe Rotterdamsche*

Courant, 3 augustus 1920. Zie
ook Kasimir Edschmidts vermeld-
ing in *De Stijl*, 3 nr 1 (1919) en
in *De Stijl*, 3 nr 4 (1920), p. 26,
alsmede zijn door Van Doesburg
overgenomen oproep uit *Das Tri-
bunal* waarin uitwisseling tussen
Duitse en Franse kunstenaars
wordt bepleit.

12 *Feuer* II (1920/21), Band 1
[april-mei], pp. 267-278.

beschreef hij hoe de desbetreffende kunstenaars, lang geleden naturalistisch begonnen, uit onvrede met de subjectieve weergave van de werkelijkheid een objectieve en universele stijl hadden ontwikkeld, en hij illustreerde dat proces met het werk van Van Doesburg. Huebner geeft de typisch Doesburgiaanse visie weer op De Stijl: de reductie van een naturalistisch uitgangspunt tot een stelsel van lijnen en vlakken dat in evenwicht wordt gebracht, en hij nam zo een voorschot op het anti-expressionistische standpunt dat Van Doesburg zelf in Duitsland nog op velerlei wijze zou belijden.¹³

Nog concreter werd de Duitse belangstelling voor de nieuwe Nederlandse kunst en architectuur, toen in september 1920 de gezaghebbende Berlijnse criticus Adolf Behne poolshoogte kwam nemen. Zijn naam circuleerde al enige tijd in de kring van De Stijl. Hij had aan de wieg gestaan van de oproep tot internationale samenwerking van de Arbeitsrat für Kunst. Behne, goed geïnformeerd, gezegend met een scherp kwaliteitsgevoel en door zijn bestuursfuncties een sleutelfiguur in het naoorlogse Duitse culturele leven, kwam vooral voor de Nederlandse architectuur. Hij bezocht onder anderen Kromhout en Berlage, hij was te gast bij Oud en ontmoette Theo van Doesburg. Het was hen direct duidelijk dat Behne een belangrijk intermediair tussen De Stijl en Duitsland zou kunnen zijn. Hun schriftelijke pogingen om met hem op goede voet te komen, en ook de verslagen die zij elkaar daarvan uitbrachten, tonen hoeveel waarde zij daaraan hechtten.

Vanaf Behnes bezoek aan Nederland hield Van Doesburg diens publicaties bij, en hij moest constateren dat deze bepaald niet alleen in De Stijl geïnteresseerd was: ook de rivalen van de Amsterdamse school, met als spreekbuis het tijdschrift *Wendingen*, konden op zijn belangstelling rekenen. Toen Van Doesburg op Behne's tekst stuitte over de expressionistische schilder Arnold Topp en ook nog waarderende woorden las over de expressionistische architect Bruno Taut, liet hij Oud per brief van 26 september 1920 informeren hoe dat nou kon, bewondering voor De Stijl en Taut. Behne bleef in zijn brief van 3 oktober 1920 het antwoord schuldig maar hij bespaarde zich een hoop moeilijkheden door vervolgens een artikel te schrijven over de moderne Nederlandse architectuur, met flink veel plaatjes van het werk van architecten van De Stijl.¹⁴ En hij meldde net als Huebner in een reeks van berichten in de Duitse pers dat er van Nederland nog wat kon worden opgestoken. Daarnaast stelde hij verwoede pogingen in het werk om Van Doesburg in contact te brengen met Hans Richter en Viking Eggeling in Berlijn omdat hij 'parallellen' bespeurde tussen hun werk. Van Doesburg, aanvankelijk nog wrevelig gestemd over Behnes polygame belangstelling voor Nederland, schreef op 13 oktober



Hannah Höch en Raoul Hausmann poseren bij hun werk tijdens de eerste Dada-Messe in 1920. Foto coll. Berlinische Galerie, Hannah Höch-Archiv, Berlijn.

13 Van Doesburgs opinies over expressionisten blijken bij voorbeeld uit het artikel dat hij onmiddellijk na zijn reis schreef voor *Het Getij*: 'De expressionist grabbelt naar de harmonie, kampt om het

evenwicht, maar schept niet van het statisch-dynamische, van het evenwicht uit', Theo van Doesburg, 'Revue der Avant-Garde, Deutschland', *Het Getij*, 6(1921), pp. 193-200.

14 A. Behne, 'Von Holländischer Baukunst', *Feuer II* (1920/21), Band 1 [april-mei], pp. 279-292.

1920 aan Oud: 'De Duitschers staan over het algemeen het verst van eenige waardeering af. Ze durven niets te waardeeren voor Frankrijk het gedaan heeft. Huebner is een uitzondering; Behne praat ons naar de mond.' Maar hij beschikte inmiddels over zoveel adressen en tips dat hij besloot zelf een kijkje te gaan nemen. Begin december vroeg hij een visum aan voor een reis die verstrekkende gevolgen zou hebben.

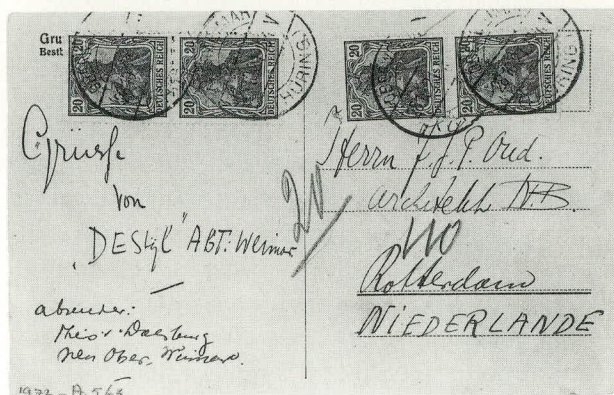
Een artistieke Blitz, december 1920 – januari 1921

Op 18 december 1920 arriveerde Van Doesburg met een volle agenda in Berlijn. Hij zou de volgende 14 dagen ontmoetingen hebben met Behne, met de architect Bruno Taut, met Bauhaus directeur en architect Walter Gropius en diens medewerkers Adolf Meyer en Fred Forbát, met medewerkers van het tijdschrift *Der Sturm* en met Paul Westheim van *Das Kunstblatt*, met de dadaïst Raoul Hausmann en tenslotte ook met de kunstenaars Viking Eggeling en Hans Richter. En hij was van plan om de tentoonstelling van De Coornschuere te bezoeken, waar drie schilderijen van hem en werken van Alma en Van der Leek werden geëxposeerd, de eerste keer dat werk van Stijlkunstenaars in Duitsland te zien was. Al direct na aankomst stort Van Doesburg zich in het debat met zijn gastheren, en doet daarvan verslag aan Oud op 22 december. Van de Duitse geesteshouding moet deze zich niet teveel voorstellen. Parijs is veel beter, en Behne is een 'vijand van ideeën' want die wil het handwerk weer invoeren. Behne op zijn beurt schrijft op 30 december aan Oud over Theo van Doesburg: 'We voerden lange verhitte debatten, over dezelfde en verwante onderwerpen waar ook wij over spraken. Ook tegen Van Doesburg zei ik het eens te zijn met al zijn werken (dat is immers het belangrijkste) zonder echter de theoretische fundering daarvan altijd te kunnen onderschrijven.'

Van Doesburgs scepsis verdween echter op slag toen hij op 23 december Richter en Eggeling ontmoette. Een paar dagen trok hij met hen op en hij logeerde op het landgoed van Richters ouders in Klein Kölzig. Op 24 december 1920 schreef hij aan Oud en diens vrouw: 'Beste Vrienden! Ik heb hier een oponthoud bij Richter aan huis om belangrijke punten te bespreken. Er zijn oneindige nieuwe mogelijkheden.' Dat enthousiasme moet gebaseerd zijn geweest op de kennismaking met hun eerste abstracte films. De bewegende projecties van lijnen en vlakken sluiten nauw aan bij de abstracte vormtaal van De Stijl, met name bij de experimenten waarin voor- en achtergrond met elkaar zijn vervlochten en waarin beweging wordt gesuggereerd, zoals in Huszárs schilderij *Compositie; Hamer en Zaag* van 1917 en zijn ontwerpen voor de *Mechanisch dansende Figuur*



Café-Restaurant Falkenburg, Restaurationsräume.



Briefkaart van Van Doesburg aan Oud, 28 oktober 1921; coll. Fondation Custodia, Parijs.

van 1917/20.¹⁵ Behne werd 17 januari 1921 vanuit Nederland op de hoogte gebracht van het nieuwe verbond: 'Van Eggeling en Richter heeft U waarschijnlijk al gehoord, dat ik hun bevindingen fantastisch vind. Ze hebben me alles laten zien, het was zeer interessant en ik hoop hen verder te kunnen helpen.'

In de daaropvolgende maanden verdiepte Van Doesburg zich grondig in het nieuwe medium. In maart schreef hij er over in een brief aan Oud, onder de voorwaarde van absolute geheimhouding. Op 10 Mei 1921 voltooide hij een artikel voor *De Stijl* over het werk van Eggeling en Richter.¹⁶ Het is filmtheoretisch een belangrijke tekst. Daarin ging hij nog voordat Eggeling en Richter er zelf over hadden gepubliceerd, uitgebreid in op de experimentele mogelijkheden van de abstracte film.¹⁷ Hij constateert dat in film het dynamische en het statische van de traditionele kunst samengaan. Een bijzondere kwaliteit ervan is, dat de beschouwer het tot stand komen van een compositie kan volgen. Bij uitstek in dit medium kunnen verschillende disciplines samenwerken en kan de invloed van het handwerk worden teruggedrongen. In hetzelfde nummer van *De Stijl* is een illustratie opgenomen en in juli lichtte Hans Richter zijn en Eggelings beweegredenen toe, van redactiewege aangevuld met maar liefst vijf afbeeldingen. Tot Richters verdriet zijn het vooral werken van Eggeling.¹⁸ Ook in de lezing 'Der Wille zum Stil', die hij met het oog op de expansiemogelijkheden in Duitsland direct na terugkeer van zijn eerste reis schreef, wordt duidelijk welke waarde Van Doesburg hecht aan de 'beeldende film'. Het is zijns inziens het medium bij uitstek om dynamiek en beweging, en de nieuwe opvattingen over de relativiteit van de tijd zichtbaar te maken.¹⁹

Niet minder belangrijk was de ontmoeting geweest die in Berlijn had plaatsgevonden op de avond van 20 december 1920 ten huize van Bruno Taut: die tussen Van Doesburg en Gropius. De gebeurtenissen op deze avond zijn al decennia het onderwerp van speculaties en van scholastieke strijd. Wat er die avond gebeurde is uit de wederzijdse verslagen nog wel te reconstrueren. Maar over de gevolgen van die ontmoeting zijn de betrokkenen noch de wetenschappers het daarna eens geworden. De kern van de zaak? Het gedachtegoed van Van Doesburg en *De Stijl* is voor het Bauhaus vanaf die ontmoeting van betekenis geweest, maar in welke mate, daarover is niemand het eens.²⁰ Duidelijk is in ieder geval dat voor beide partijen die eerste ontmoeting een openbaring en een schok is geweest. Van Doesburg heeft ongetwijfeld een litanie afgestoken tegen het expressionisme, in combinatie met een vurig pleidooi voor de beginselen van *De Stijl*. En hij heeft zijn inzichten met foto's, exemplaren van *De Stijl* en ander drukwerk toegelicht. Het gesprek die avond ging onder meer over de



Lena Milius, Theo en Nelly van Doesburg en Antony Kok (v.l.n.r.) in Pension Graf Kayserling in Weimar, juli 1921; foto coll. ICN, Van Doesburg-Archief, Schenking Van Moorsel, in langdurig bruikleen aan RKD, 's Gravenhage.

15 Zie Sj. Ex en E. Hoek, *De Mechanisch dansende Figuur van Vilmos Huszár*, Utrecht 1984, en van dezelfde auteurs Vilmos Huszár, *schilder en ontwerper, 1884-1960*, Utrecht 1985.

16 Zie over Richter en zijn contacten met Van Doesburg en de avant-garde Bernd Finkeldey, 'Hans Richter and the Constructivist International', in S.C. Foster (red.), *Hans Richter, Activism, Modernism and the Avant-Garde*, Cambridge (Mass.)/London 1998, pp. 90-120.

17 Van Doesburg voltooide zijn artikel op 10 mei 1921 en het verscheen in *De Stijl* van juni 1921: Theo van Doesburg, 'Abstracte Filmbeelding', *De Stijl* 4 nr 5 (juni 1921), pp. 71-75. Hans Richter schreef in juli een uitvoerige, rijk geïllustreerde toelichting: Hans Richter, 'Prinzipielles zur Bewegungskunst', *De Stijl* 4 nr 7 (juli 1921) pp. 109-112. De eerste publicatie over het onderwerp staat op naam van Ludwig Hilberseimer, die er gelijktijdig met van Doesburg aan moet hebben

gewerkt, maar wiens artikel eerder werd gepubliceerd: Ludwig Hilberseimer, 'Bewegungskunst', *Sozialistische Monatshefte*, 27 nr 10 (mei 1921), pp. 467-468.

18 Richter uit zijn ongenoegen over de keuze van de illustraties in een brief aan Van Doesburg van 14 september 1921.

19 Zie ook J. Beckett, 'Dada, Van Doesburg en De Stijl', in: *Dada, Studies of a movement*, London 1980, pp. 8, 17.

20 Bij het Bauhaus stonden in het studiejaar 1921-1922 106 leerlingen ingeschreven, in 1922-1923 119 leerlingen en in 1923-1924 114 leerlingen. De invloed van Van Doesburg is door de meeste betrokkenen, waaronder Gropius, ontkend. In de latere literatuur werd nauwelijks aandacht besteed aan de -mogelijk invloedrijke- buitenstaander. Alleen Walter Dexel in de jaren dertig en Bruno Adler in het begin van de jaren zestig gingen in op het belang van Van Doesburgs aanwezigheid voor de ontwikkeling

van het Bauhaus in Weimar. De gezaghebbende Bauhaushistoricus H.M. Wingler kwam in 1969 in *Origin and History of the Bauhaus*, Cambridge (Mass.)/London, p. 5, niet verder dan dat Van Doesburg een 'katalysator' was geweest, zonder verder in te gaan op de aard van de reacties die hij mogelijk maakte. Pas in 1990 verscheen de eerste publicatie van het Bauhaus-Archiv waarin werd geconstateerd dat de invloed van Van Doesburg niet kon worden overschat, en dat zijn verblijf in Weimar een gunstige invloed heeft gehad op de ontwikkeling van het Bauhaus: Magdalena Droste, *Bauhaus Bauhaus-Archiv*, Keulen 1990, p. 57. In contemporaine literatuur wordt Van Doesburgs invloed steeds meer erkend; zie onder meer de tent. catalogus *K.I., Konstruktivistische Internationale Arbeitsgemeinschaft, 1922-1927, Utopien für eine Europäische Kultur*, Düsseldorf (Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen)/Halle (Staatliche Galerie Moritzburg) 1992.

felle, in primaire kleuren uitgevoerde interieurschilderingen in het Berlijnse woonhuis van Taut. Fred Forbát, assistent van Gropius, herinnert zich dat de discussie zich toespitste op de vraag, in welke mate kleurvlakken de ruimtewerking mochten 'zerstören'.²¹

Van Doesburg werd zoals hij later zelf schreef, nog tijdens het debat uitgenodigd om een lezing te komen geven aan het Bauhaus. Of Gropius dat persoonlijk deed, of dat een ander zei dat ze zoiets als De Stijl aan het Bauhaus nodig hadden, is niet meer te achterhalen.²² Maar Van Doesburg moet zich die avond al hebben gerealiseerd dat hier een kans voor het grijpen lag. Via deze nieuwsgierige jonge architecten kon hij zich toegang verschaffen tot een op moderne leest geschoeide academie met ruim honderd leerlingen. Een betere gelegenheid om het gedachtegoed van De Stijl in het buitenland uit te dragen was nauwelijks denkbaar; daar kon een welgedocumenteerde propagandist van een nieuwe beweging invloedrijk zijn.

Het Bauhaus en De Stijl waren op het eerste gezicht ideale partners. Een principieel punt voor beiden was het streven naar het Gesamtkunstwerk, te realiseren door de samenwerking van architectuur en de vrije kunsten. Een verschil was dat De Stijl zijn ideeën voornamelijk uitdroeg via een polemiserend tijdschrift, terwijl het Bauhaus zijn doel probeerde te bereiken via het kunstonderwijs. De Stijl beschikte over een stevige theoretische basis en had in een aantal samenwerkingsprojecten de vormtaal voor een Gesamtkunstwerk al enigszins tot ontwikkeling gebracht. Bij het Bauhaus daarentegen was van de praktische verwezenlijking van het ideaal nog weinig terechtgekomen. Feitelijk bestonden er omstreeks 1920 alleen nog maar opvattingen over de structuur van het onderwijs, dat in de ontwikkeling voorzag van zowel vaktechnische als artistieke vaardigheden. Een leerling kon zich, analoog aan het middeleeuwse gildesysteem, ontwikkelen tot gezel, en een enkeling op den duur tot meester. Gropius hechtte hier zo aan dat hij zijn lerarenkorps verdeelde in 'Handwerksmeister' en 'Formmeister'. In het oprichtingsmanifest van het Bauhaus had hij zelfs een parallel getrokken met de middeleeuwse kathedraalbouw. In het verlengde daarvan lag in het Bauhaus de nadruk op het vakmanschap en het handwerk; in artistiek opzicht werd vooral voortgeborduurd op het expressionisme, zoals ook blijkt uit de keuze van de docenten. Het Bauhaus dat Van Doesburg aantrof, was dus nog een geheel andere academie dan het instituut dat wij nu kennen. Het zo bekende adagium van het Bauhaus, de machinale massaproductie gebaseerd op een integrale benadering van disciplines, en het samengaan van kunst en techniek, was nog niet geformuleerd, laat staan ingevoerd. En die verbondenheid met het expres-



Leerlingen van het Bauhaus, 1921; v.l.n.r. Alexa Röhl, Peter Röhl, Felix Kube, Lou Berkenkamp, onb., Hinnerk Scheper, Käthe Reichelt, onb.; reproductie naar originele foto uit het archief van Mw. Hesse-Kube, coll. Bauhaus-Archiv, Berlijn.

21 'Taut toonde de nieuwe, zeer kleurige beschilderingen in zijn huis, waarna zich een discussie ontwikkelde over de vraag, of het juist was, door het aanbrengen van verschillende kleuren op verschillende wanden de samenhangende ruimtewerking te verstoren en zo de ruimte in aparte vlakken te verdelen'. *Memoires A. Forbat*, waarvan fragmenten zijn gepubliceerd bij het artikel van O. Mezei in de tentoonstellingscatalogus *Wechselwirkungen, Ungarische Avantgarde in der Weimarer Republik*, Kassel (Neue Galerie)/

Bochum (Museum BoZchum) 1986, p. 349. Zie ook Bettina Zoller-Stock, *Bruno Taut, Die Innenraum-entwürfe des Berliner Architekten*, Stuttgart 1993, p. 63.

22 Theo van Doesburg, 'Data en Feiten (betreffende de invloeds-ontwikkeling van "DE STIJL" in 't Buitenland) die voor zich spreken', *De Stijl*, 14 nr. 79-84 (1927), pp. 53-71. Forbat herinnert zich dat Van Doesburg gezegd zou hebben dat de Stijlgroep niet wist dat zich elders zo iets vergelijkbaars afspeelde, dat het zeer in de rich-

ting kwam van hun eigen werk en dat het interessant zou zijn er nader kennis mee te maken. Daarop zou Gropius hem hebben uitgenodigd om dan maar eens naar Weimar te komen om wat rond te kijken. Gropius echter heeft later ontkend ooit zo'n uitnodiging te hebben gedaan. Walter Dexel schrijft dat Adolf Meyer Van Doesburg naar Weimar gehaald zou hebben. Walter Dexel, 'Theo van Doesburg (1931)', *Das Neue Frankfurt*, 5 nr. 6 (juni 1931), pp. 104-106.

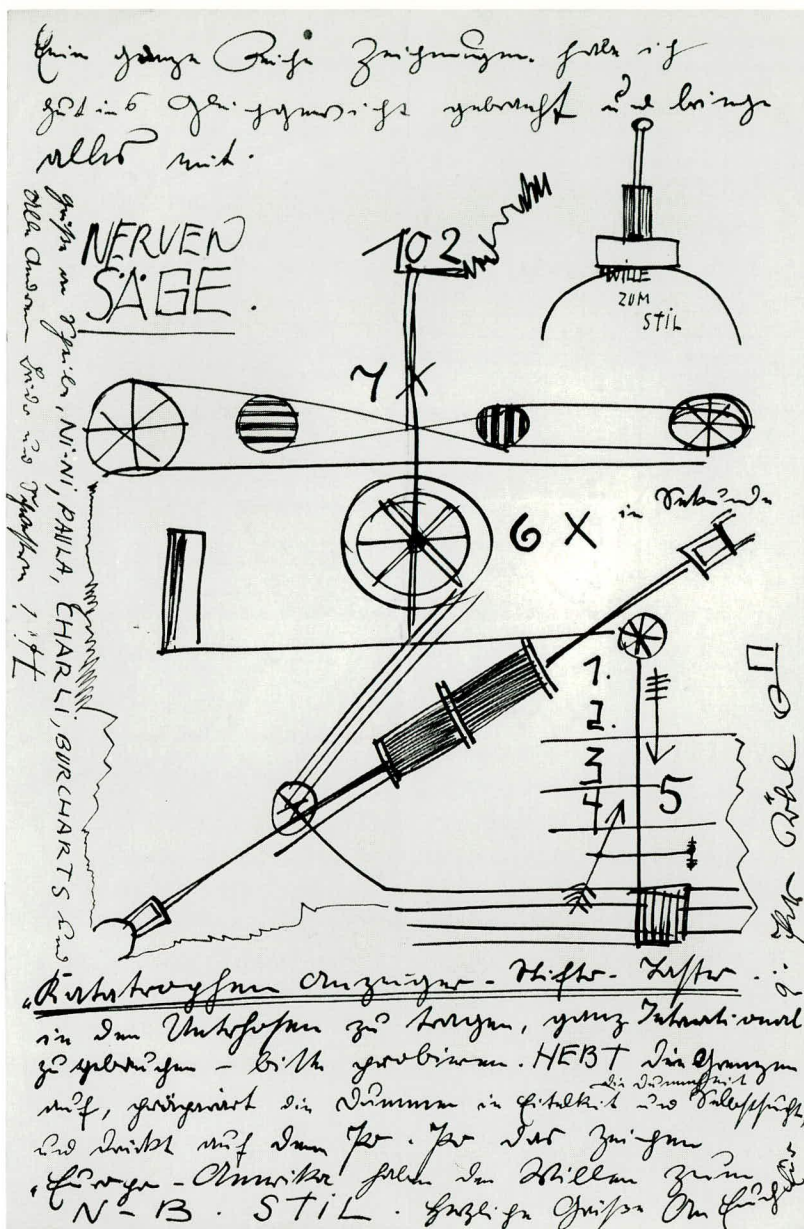
sionisme, in combinatie met de idealisering van het handwerk, maakte de kloof tussen De Stijl en het Bauhaus groot.

Elf dagen na de eerste kennismaking in Berlijn reisde Van Doesburg naar Weimar om vier dagen poolshoogte te nemen in het Bauhaus. Behalve met Adolf Meyer, Fred Forbát en Gropius sprak hij met een aantal studenten. Terug in Leiden, schreef hij op 7 januari 1921 triomfantelijk aan Anthony Kok: 'In Weimar heb ik alles radicaal ondersteboven gekeerd. Dat is de beroemdste academie die nu *modernste leeraren* heeft ! Ik heb de Schüler daar iedere avond gesproken en overal het vergif van de Nieuwen geest rondgestrooid.' Van Doesburg besloot toen al om naar Weimar te verhuizen. Hij schreef een briefkaartje met de veelzeggende tekst 'Bom in Bauhaus' aan Oud, en verklaarde dat hij in Nederland wel 'gemist' kon worden. Vervolgens brengt hij op 17 januari Behne op de hoogte van zijn plannen: Gropius is weliswaar erg sympathiek, en het Bauhaus is een belangrijk instituut, maar het heeft een groot minpunt, er is te weinig eenheid en elke docent leeft in zijn eigen wereldje.²³ Van Doesburg zou Van Doesburg niet zijn als hij daarvoor geen oplossing wist.

De verhuizing naar Weimar

Weimar werd in februari 1921 met een paar goedgemikte brieven stormrijp gemaakt. Feininger ontving een idealistisch gestemd schrijven, waarin Van Doesburg zei naar Weimar te willen komen om bij te dragen aan het verwezenlijken van een monumentale eenheidsstijl: 'Dit was het doel van onze groep, waarbij de doelstellingen van het Bauhaus zo nauw aansluiten. Misschien kan daar tegenover het Parijse individualisme een nieuw centrum ontstaan.'²⁴ Meyer kreeg het vleiende verzoek om foto's van zijn werk op te sturen voor een artikel over het Bauhaus, dat overigens nooit in *De Stijl* is verschenen. En of hij niet eens naar woon- en werkruimte kon omzien. Van Doesburg lichtte hem bovendien in over zijn plan om met een kleine demonstratie van zijn monumentale werk een indruk te geven van 'mijn streven, dat zo nauw aansluit bij dat van het Bauhaus.'²⁵

De Bauhäusler, die wellicht al vermoedden wat hen boven het hoofd hangt, hielden zich muistil: In de Meisterrat van 7 februari 1921 werd besloten om Van Doesburg geen informatie voor zijn artikel te zenden zolang niet duidelijk was wat hij wilde.²⁶ 'Weimar, waarheen ik eerst wilde gaan en waarvoor ik al marken kocht zal wel afspringen, omdat die lui die mij eerst vol enthousiasme hadden "eingeladen" nu geen stom woord meer van zich laten horen', schreef Van Doesburg omstreeks die tijd in een ongedateerde brief aan Oud. 'Die moffen loeren met een oog naar



Fragment van brief
 van P. Röhl aan Theo
 en Nelly van Does-
 burg in Weimar, onge-
 dateerd [waarschijn-
 lijk mei 1922]; coll.
 ICN; Van Doesburg-
 Archief, Schenking
 Van Moorsel; in lang-
 durig bruikleen aan
 RKD, 's Gravenhage.

23 Van Doesburg aan Behne, 17
 januari 1921, archief Julia Behne,
 Berlijn.

24 Van Doesburg aan Feininger,
 4 februari 1921, geciteerd in

tent. cat. Theo van Doesburg
 1883-1931, Eindhoven (Stedelijk
 van Abbmuseum) 1968, p. 45.

25 Van Doesburg aan Meyer, 4
 februari 1921, geciteerd in tent.

cat. Theo van Doesburg 1883-
 1931, Eindhoven (Stedelijk Van
 Abbmuseum) 1968, p. 45.

26 Notulen Meisterrat van 7
 februari 1921.

de IJfeltoren met het andere naar hun portemonnaie. Alleen kunst gepatenteerd met het echte merk "*Parijs*" komt bij hen in aanmerking. Daarbij komt dat de lui in Weimar vreselijk bang zijn omdat ze wel weten dat wij veel verder zijn en ze een radicale omwenteling voorzien.' Van Doesburg wist zelfs via Huebner het woord tot het Bauhaus te richten. Diens artikel over De Stijl in *Feuer* eindigde met de conclusie dat de gedachtewereld van De Stijl een geschiktere remedie was tegen de 'Europaïschen Formen-aufspaltung' dan pogingen daartoe die met name in Duitsland werden ondernomen.²⁷ Uiteindelijk vertrokken Van Doesburg en zijn vrouw Nelly van Moorsel op 17 maart 1921 uit Nederland om na een rondreis door Europa waarin zij onder meer Brussel en Parijs aandoen, op 29 april in Weimar te arriveren.²⁸

In geen enkele bron is terug te vinden dat het hem toen al begonnen was om een aanstelling aan het Bauhaus.²⁹ Voor het uitdragen van de beginselen van De Stijl had hij die ook helemaal niet nodig. In zijn via Meyer gevonden atelier startte hij onbezoldigd en op eigen initiatief een privaat-gastdocentschap. De eerste maanden was er geen vuiltje aan de lucht. Hij genoot binnen het Bauhaus een grote bewegingsvrijheid, hij ontving iedereen en hij kwam overal, tot op de werkkamer van Gropius toe. Er vormde zich een eerste kring van getrouwen om hem heen die onder de indruk is van het 'Fluidum' van deze 'moderner lebensbehahender Holländer'.³⁰ In zijn enthousiasme verklaarde hij in brieven aan thuis dat alle Stijlsters naar Weimar moesten komen. De Stijlredactie verhuisde officieel van Leiden naar Weimar, het blad werd vanaf dat moment zelfs in Duitsland gedrukt. Vanuit Pension Graf Kayserling werkte hij aan de uitbouw van zijn internationale netwerk van contacten, te beginnen met de dadaïsten, en hij gaf lezingen in verscheidene grote Duitse steden. Van Doesburg was gekomen om te blijven [afb. p. 21].

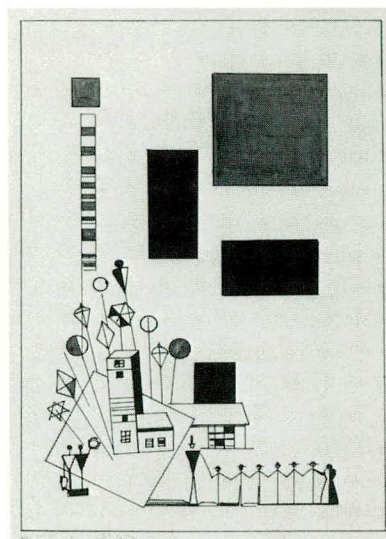
Weimar onder de indruk van een kosmopoliet.

De sterke kant van Van Doesburgs optreden was dat hij zich consequent presenteerde als vertegenwoordiger en woordvoerder van een beweging die in Nederland met succes werkte aan het Gesamtkunstwerk, dat ook het Bauhausideaal was. Met grote hoeveelheden beeldmateriaal en nummers van *De Stijl* kon Van Doesburg zijn gelijk bewijzen. En dan was er nog een belangrijk pr-middel: zijn verschijning. Hij tóonde een avant-gardist te zijn.

Van Doesburg had al vroeg ideeën ontwikkeld over de herkenbaarheid van de kunstenaar. In mei 1917 voerde hij er discussies over met zijn vriend Kok: 'Ik heb nog eens nagedacht over hetgeen we bespraken betreffende



Vliegerfeest op het Bauhaus,
ca. 1921; foto coll. Karl Peter
Röhl Stiftung, Weimar.



P. Röhl
Zonder Titel, 1922,
gouache op papier,
42,5 x 29,5 cm.; verblijf-
plaats onbekend, foto
coll. Galerie Gmurzynska,
Keulen.

27 Huebner, *op. cit.* (noot 9), pp. 267-278.

28 Zie voor een beschrijving van het eerste gedeelte van de reis N. Gast, 'De blik naar het zuiden: De Stijl in België en Frankrijk', *De vervolgjaren van De Stijl 1922-1932*, Utrecht 1996, pp. 153-194.

29 In de Bauhausarchieven in Weimar en Berlijn bevinden zich geen documenten waaruit blijkt dat Van Doesburg naar een betrekking heeft gesolliciteerd, of dat hem die is aangeboden. Er bestaan wel notulen van vergaderingen waaruit kan worden opge-

maakt dat er over zijn kandidatuur is gesproken. Dat wordt ook expliciet bevestigd in een brief van 7 september 1922 van Lyonel Feininger aan zijn vrouw Julia, waarin hij als argument voor Van Doesburg noemt dat hij tegenwicht had kunnen bieden aan het romanticisme dat zo nu en dan de kop opsteekt. (zie June L. Ness, *Lyonel Feininger*, New York/Washington 1974, pp. 122-123). De eerste maal dat Van Doesburg zelf zich expliciet uitlaat over een docentschap aan het Bauhaus is in een brief aan Peter Röhl van mei 1923, zie ook p. 96 van deze publicatie. Overigens heeft Van

Doesburg in april 1921 geprobeerd te bemiddelen voor een betrekking voor Georges Vantongerloo aan het Bauhaus, een verzoek dat door Gropius schriftelijk werd afgewezen. (Zie: Angela Thomas, *Denkbilder. Materialien zur entwicklung von Georges Vantongerloo* [diss.], Düsseldorf 1987, pp. 175-176).

30 Citaat uit een niet gepubliceerde en niet gedateerde tekst van Peter Röhl over De Stijl, waarschijnlijk uit de jaren vijftig, bezit van de Karl Peter Röhl Stiftung, Weimar.

de kleding. Ik ben het toch niet met je eens, dat kleding onbelangrijk is. Ik las laatst iets over de religie der kleding en vond het zeer mooi en waar. Denk eens aan alle ambachten, alle beroepen, denk eens aan de kleding van de hoer tot de kleding van de heilige; aan de kleding van de doodbidder: enkel zwart tot aan de eeuwig blijvende officieele kleding: wit en zwart. Denk aan de kleurige kleding der kinderen aan de stemmige kleding der oude mensen. Heeft dit alles slechts een uiterlijke betekenis?' Van Doesburg vond van niet. Voortaan ging hij niet zozeer modebewust, als wel bewust van zijn kunstenaarschap gekleed: herkenbaar, niet als een zich van de burgerlijke samenleving afzonderende bohémien of als geaffecteerde dandy, maar als een modern scheppend mens die streeft naar de synthese van kunst en leven.

Zijn outfit bij de eerste trip naar Weimar, op 31 december 1920, spreekt eigenlijk al boekdelen [afb. p. 29]. Hij straalde iets uit van een veldheer met verlof: Een dik tweed jasje in jagerssnit, witte handschoenen, een flinke pet en een monocle, voornamelijk om de scherpte van zijn blik te beklemtonen, want zien deed hij beter zonder. Toen hij eenmaal in Weimar woonde maakte Van Doesburg steeds meer een beginselverklaring van zijn voorkomen, niet in de laatste plaats om het contrast aan te scherpen met de Bauhaus kleding die was geïntroduceerd door docenten als Itten en Muche, aanhangers van de Oosters georiënteerde Mazdaznanbeweging. Die kleding hield het midden tussen de pij van een Tibettaanse Monnik en de lappen van een Hare Krishna.³¹ Tegen deze 'Romantische Schwärmereien' stelden Theo van Doesburg en Nelly van Moorsel zich met hun eigen kleding symbolisch te weer.

Van Doesburgs aandacht voor het uiterlijk leidde tot mooie ontboezemingen in de correspondentie. Zo beschreef hij in een brief aan Oud van 21 juni 1921 een ontmoeting in Weimar met de Nederlandse architect Wijdeveld.³² Hij constateerde dat zijn collega van het rivaliserende tijdschrift *Wendingen* het naast de Bauhäusler ('half-naakt, lange haren') prima deed en betreurde het zeer dat hij zijn monocle miste om Wijdeveld 'met aphysisch, strak en koel oog' op te nemen. Hij eindigde met de mededeling: 'Ik kleed mij zo strak mogelijk: in bijna wit amerikaansch kostuum, getailleerd, hel-witte das en zwarte fransche boorden, witte handschoenen van fil de cosse en amerikaansche pet. Deze kleding heb ik als modern vastgesteld en opzettelijk tot de uiterste perfectie doorgevoerd. De moderne kleding is voor alles *sport-kleding*: het leven is 'n sport en de kleding moet getuigen van de electro-atmosfeer der groote verkeerscentra.'

Lena Milius, toen nog officieel mevrouw Van Doesburg³³, volgde het optreden in Weimar van nabij via de brieven en foto's die ze regelmatig

Theo van Doesburg tijdens zijn eerste bezoek aan het Bauhaus in Weimar, 31 december 1920; foto coll. ICN, Van Doesburg-Archief, Schenking Van Moorsel, in langdurig bruikleen aan RKD, 's Gravenhage.



31 Zie over de Bauhausdracht L. Schreyer, *Erinnerungen an Sturm und Bauhaus*, München 1956, pp. 193-194.

32 In dezelfde brief debatteert Van Doesburg met Oud over

de functie van kleding naar aanleiding van Ouds artikel 'Over de toekomstige bouwkunst en hare architectonische mogelijkheden', *Bouwkundig Weekblad* 42 (1921) 24, pp. 147-160.

33 Zie voor een beschrijving van de amoureuze verhoudingen van Theo van Doesburg W. De Graaf, *Liefdevol bijsturen. Theo van Doesburg tussen huwelijk en verhouding*, Haarlem 1996.

kreeg toegezonden. De nieuwe couture stelde hoge financiële eisen en ze informeert op een gegeven moment bezorgd of Theo en Nelly wel goed eten. Waar ze ook niet goed raad mee wist was dat op de foto's steeds nadrukkelijker werd geposeerd. Toen ze de foto ontving van het atelier in Weimar [afb. p. 31] reageerde ze in een brief van 15 maart 1922: 'Foto atelier opgehangen. Erg mooi, vooral pastorale. [het ontwerp voor het glas-in-loodraam rechts op de wand, SE]. Van jullie drieën staat Scheibe er het beste op. Lief gezicht heeft hij. Doesje is er speciaal voor gaan staan. Jasje toegeknoopt, haar zo glad mogelijk. Heelemaal hond.' Later in het jaar, in een brief van omstreeks 15 oktober 1922 schreef ze: 'Ik geloof Doesje, dat je een echte dandy wordt met al die chice kleeën. Wat zal je voor de spiegel staan draaien. Een blonde hond is ook zoo graag netjes!'³⁴

Het bleef niet bij de kleding. Ook Van Doesburgs manier van wonen en werken was naar de maatstaven in Weimar opvallend. Zijn atelier aan de Schanzengraben in Weimar was wit en ruim ingericht, met weinig meubilair. Dat moet voor de Bauhäusler een hele gewaarwording zijn geweest, in ieder geval voor Peter Röhl. Als hij zich in september 1921 tot De Stijl bekennt en Van Doesburg hem een keer bezoekt op zijn atelier, ziet hij dat Röhl het helemaal wit heeft gemaakt. 'Net als mijn meester', reageert Röhl.³⁵

Snuffeldada.

Vanaf zijn eerste bezoek in december 1920 is Berlijn zijn venster op Midden-Europa geweest. Hoe goed hij toen al op de hoogte was van de Duitse avant-garde valt af te leiden uit het artikel voor *Het Getij* dat hij meteen na zijn thuiskomst op 15 januari 1921 voltooide. Hij gaf een diagnose van het expressionisme, een probleem waarvan Duitsland nog niet is verlost, en hij behandelde in een caleidoscopisch overzicht talloze Duitse schot-schriften, pamfletten en tijdschriften.³⁶ Naast Eggeling, Richter en de dadaïsten rondom Raoul Hausmann volgde hij geïnteresseerd de activiteiten van de Hongaarse constructivistische kunstenaars, waarbij met name zijn contact met Moholy-Nagy in de loop van 1922 uitgroeide tot een vertrouwensrelatie.

Van Doesburg had in Nederland al het een en ander over de Berlijnse Dada-beweging gehoord en was, zoals blijkt uit correspondentie met Oud, vooral enthousiast over Huelsenbecks *Dada-Almanach*. Maar toen hij in december 1920 ter plaatse Raoul Hausmann ontmoette had de Dada-beweging haar voornaamste triomfen al gevierd. De stormachtige soirees waren achter de rug, de befaamde Dada-Messe bij kunsthandel Burckhard



Theo en Nelly van Doesburg en Harry Scheibe in het atelier van Van Doesburg in Weimar, 1922; foto coll. ICN, Van Doesburg-Archief, Schenking Van Moorsel, in langdurig bruikleen aan RKD, 's Gravenhage.

34 Zie ook E. van Straaten, 'Theo van Doesburg', *De vervolgers van De Stijl 1922-1932*, Utrecht 1996, pp. 65-66.

35 Nelly van Doesburg aan Kok, 27 september 1921.

36 Theo van Doesburg, 'Revue der Avant-Garde, Deutschland', *Het Getij*, 6 (1921), pp. 193-200.

was voorbij en de fotocollagetechniek was ingeburgerd geraakt. Toch voelde hij zich zeer aangetrokken tot het gevecht dat Dada tegen de gevestigde orde leverde. Op reis naar Weimar sluit hij met de Parijse dadaïsten en met Hausmann een bondgenootschap om 'internationaal' te gaan uitwisselen en de 'Entente' te bestrijden. Hausmann bezegelde het nieuwe verbond door de schaar te zetten in het omslag van *De Stijl* [afb. p.15-17]. Van Doesburg schreef op 13 oktober 1921 aan Oud dat de dadaïsten weliswaar het nieuwe niet snappen maar in elk geval wel begrijpen dat het oude wegmoet, en hij gaf op het reeds geciteerde briefkaartje met 'Bom in Bauhaus' niet minder veelzeggend ook deze opmerking prijs; 'Rasdada-paarden op stal'! Ruzies in Nederland met de stijlmedewerkers van het eerste uur gaven hem vrij baan voor dada en resulteerden in de loop van 1921 tot een zekere dadaïficatie van De Stijl. Raoul Hausmann en Tristan Tzara leverden een bijdrage, daarna zette Van Doesburg vaart achter zijn plan voor een apart Dada-tijdschrift: *Mécano*. In de vier nummers die in 1922/23 van dit blad verschenen, met zijn grensverleggende typografie, richtte hij zijn pijlen op het Bauhaus waarbij hij speels gebruik maakte van de anarchistische en dadaïstische gedachten van zijn tijdgenoten.³⁷ Hij wist de Dada-beweging nog een aantal malen in zijn voordeel te benutten, zoals op het kunstenaarscongres in Düsseldorf in 1922 en op het Internationaal Congres van Konstruktivisten en Dadaïsten in september 1922 in Weimar, een bijeenkomst die aldus Van Doesburg uitmondde in een protest tegen het 'kunstenaarsziekenhuis' Bauhaus [afb. p. 19].

Maar laten we niet op de gebeurtenissen vooruitlopen. Het is halverwege 1921 als Van Doesburg, dadaïstisch gesterkt, zijn campagne in Weimar voortzet. Daar blijkt de Dada-toverdrank in de praktijk te werken. Als hij op Gropius' bureau een bouwopdracht van l'Esprit Nouveau voor arbeiderswoningen in Parijs 'ontdekt' schrijft hij ter verklaring aan Oud: 'Dank zij mijn snuffeldada'.³⁸

Bauhaus, zomer 1921, de eerste volgelingen

In de zomer van 1921 startte Van Doesburg met een soiree waar studenten en docenten van het Bauhaus kwamen. Nelly schreef regelmatig aan Kok dat het weer druk was geweest, afgelopen zaterdag, soms waren er wel veertien personen. Daarnaast trof Van Doesburg voorbereidingen voor een kleine en nog besloten Stijlcurcus, die in de winter van 1921-1922 in zijn atelier aan de Schanzengraben werd gegeven. Van het gezelschap volgelingen van het eerste uur dat daaraan deelnam, verdienen er twee meer aandacht [afb. p. 23].



Cornelis van Eesteren, Nelly en Theo van Doesburg (v.l.n.r.) bij Smit in Weimar, 1922; foto coll. ICN, Van Doesburg-Archief, Schenking Van Moorsel, in langdurig bruikleen aan RKD, 's Gravenhage.

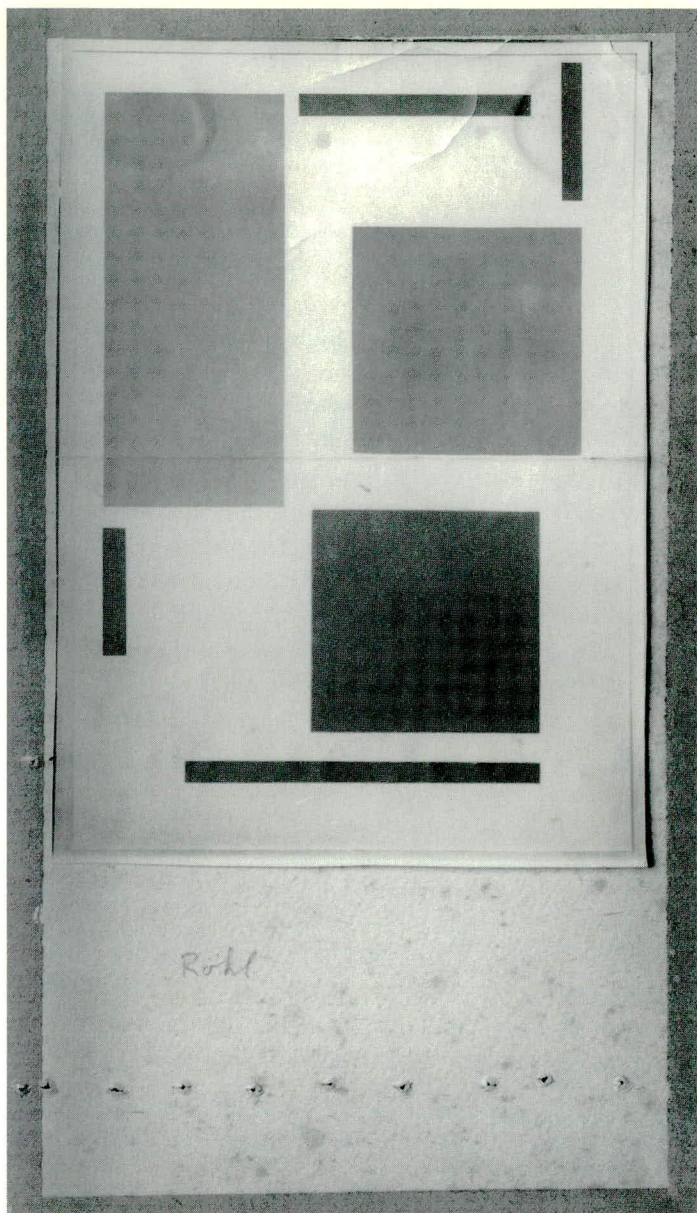
37 zie ook J. Leering, 'Introductie' bij de facsimile-uitgave van *Mecano*, Amsterdam 1980.

38 Van Doesburg meldt op 21 juni 1921 aan Oud dat hij daarvoor op het bureau van Gropius

een grote opdracht heeft zien liggen.

Een trouwe bezoeker was de reeds genoemde Peter Röhl (1890-1975), die al in 1919 aan het Bauhaus was komen studeren. Met name Feininger had aanvankelijk een sterke invloed op hem, zoals te zien is aan zijn expressivistische houtsneden van 1919 en 1920, en ook nog aan de kubo-expressivistische houtsneden die hij in 1921 maakte. Röhl stond op goede voet met Gropius en Meyer, en werd door Meyer aan Van Doesburg voorgesteld. Röhl bleek zeer bevattelijk voor de beginselen van De Stijl. Vanaf augustus/september 1921 werkte hij 'op aanwijzing en onder leiding van Van Doesburg' aan de beschildering van het Residenztheater in Weimar; 'de eerste Stijlmanifestatie in Deutschland.'³⁹ Het was een wapenfeit. Van Doesburg stelde een persbericht op dat tot gevolg had dat iedereen thuis in de krant over het Duitse Stijl-succes kon lezen.⁴⁰ Hoewel hij de beschildering niet zelf had ontworpen, was er naar Van Doesburgs 'inzichten en aanwijzingen' gewerkt, aldus het persbericht. Er wordt melding gemaakt van het afhakken van de stuc-ornamenten en het aanbrengen van speciale lampen en een beschildering waaraan een groep schilders heeft gewerkt. Een nauwkeurige beschrijving van de verrichte werkzaamheden blijft echter achterwege en foto's werden er tegen de gewoonte in niet bij geplaatst. Ook in het Van Doesburg-archief bevinden zich geen foto's. Dat het theater in primaire kleuren was beschilderd blijkt uit het ongedateerde concept van een brief van Van Doesburg aan de schilder Th. Hellesen⁴¹, maar vreemd genoeg bestaat er ook een ooggetuige, de kunstenaar Charles Crodel uit Halle, die op 18 augustus 1921 in zijn dagboek noteerde er onder meer oranje, geel, rood, violet en groen te hebben waargenomen⁴². Mogelijk kon deze eerste Stijlmanifestatie in Duitsland nog niet echt het daglicht verdragen.⁴³ Nelly van Doesburg gaf in een brief van 27 september aan Kok te kennen dat het belang van het Residenztheater relatief was, en met die groep viel het kennelijk ook tegen: 'beslist een heel prestatie, natuurlijk is er nog veel verkeerd in, maar als men denkt aan zijn [Röhls, SE] vorige werken, dan is het héél wat.' Oud had zo zijn twijfels en beschuldigde Van Doesburg in een ongedateerde brief van midden december 1921 van effectbejag: '(...) een "oude" zaal afgehakt en nieuw beschilderd is (systeem Magdeburg) – de functionele verbinding van architectuur en schilderkunst: het eenige bestaansrecht (zie ook "De Stijl") der schilderkunst verworpen tot decoratieve poespas'.

Röhl ontwikkelde zich na deze klus verder als interieurschilder. In 1921 of de eerste helft van 1922 schilderde hij een kamer in het huis van Gropius, waarschijnlijk een leeropdracht van het Bauhaus, waarover heel weinig bekend is. Het enige wat er van te zeggen valt is dat het een tamelijk schemerige, om niet te zeggen rosse toestand moet zijn geweest. Dat



P. Röhl,
Compositie, 1922,
afmetingen, techniek en
verblijfplaats onbekend;
gepubliceerd in *De Stijl*,
jrg. 6, nr. 9, 1924/1925;
foto uit nalatenschap
Theo van Doesburg;
coll. ICN, Van Doesburg-
Archief, schenking Van
Moorsel, in langdurig
bruikleen aan RKD,
's Gravenhage.

39 P. Röhl, 'Die Ausmalung des Residenz-Theaters in Weimar', *De Stijl*, 4 nr 9 (september 1921), pp. 143-144. Röhl spreekt van een door *De Stijl* geslagen 'bres'. Van Doesburg noemde het project in een ongedateerde brief aan Oud 'de eerste Stijlmanifestatie in Duitsland'.

40 Berichten verschenen onder

meer in het Gentse dagblad *Vooruit*, 18 september 1921, en in de *Nieuwe Rotterdammer* van dezelfde dag.

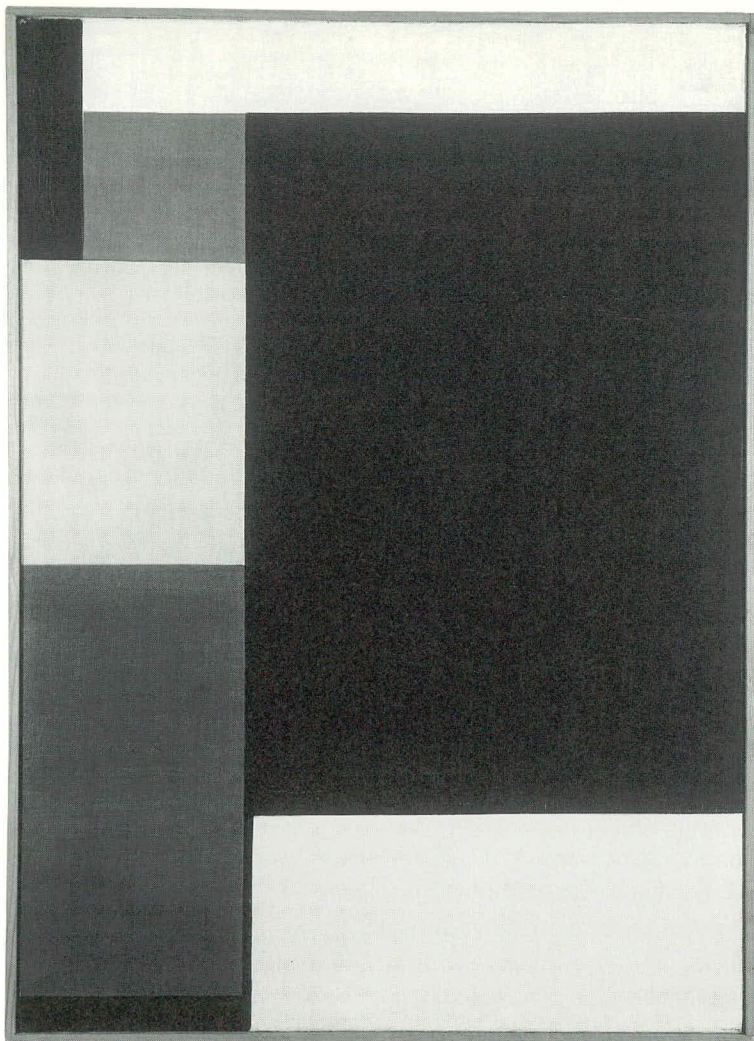
41 Deze bevindt zich in een Brief-conceptenboek van van Doesburg, p. 23; coll. ICN, Van Doesburg-Archief, schenking Van Moorsel, in langdurig bruikleen aan de RKD, 's Gravenhage.

42 Gerda Wendermann, 'Karl Peter Röhl und De Stijl in Weimar', *Karl Peter Röhl in Weimar 1912-1926*, Weimar 1997, pp. 58-59.

43 In de privé-correspondentie van Lena aan Van Doesburg wordt zelfs gesproken van het 'mislopen' van het project in Weimar.

blijkt tenminste uit de notulen van de verhoren van 9 en 11 oktober 1922, waarin een student in het kader van een intern onderzoek naar Gropius' nogal weelderige amoureuze gewoonten over die kamer opmerkt: 'Dat ziet er uit, of men hier orgiën moet of kan vieren'.⁴⁴ Het is bij Van Doesburg een tijdlang Röhl voor en Röhl na. Ook in een ander 'Stijl-succes' duikt zijn naam op: het vliegerfeest van het Bauhaus in september 1921, dat 'geheel in het teken stond van De Stijl', zoals Van Doesburg op 29 september aan Oud schreef. Nelly had het ook gezien. 'Zondag was hier een 'drachenfest' (vliegers). Eerst 'n reuzen optocht met muziek door de stad. Een groote vlieger vierkanten rood, blauw, geel natuurlijk van Röhl,' schreef ze in de eerder geciteerde brief aan Kok.⁴⁵ [afb. p. 27]

Voor de stilistische verwantschap met het werk van Van Doesburg is groot. Toch zou een nauwkeurig, monografisch onderzoek naar het oeuvre van Röhl nodig zijn om conclusies te trekken over wie van beiden aangaf, en wie volgde. Het werk van Röhl dat na diens kennismaking met Van Doesburg in *De Stijl* werd gepubliceerd, toont een grote verwantschap met compositie XXII uit 1920 [afb. p. 9]. Dit zijn composities volgens het zogenaamde periferieke model; een groot centraal vlak in of even uit het midden, waaromheen kleinere rechthoeken en velden zijn gelegd. Het leek hen ook om die gelijkenis te zijn begonnen, zo interpreteer ik tenminste de gezamenlijke pagina met foto's van deze composities in het Anthologienummer van *De Stijl*, dat in december 1922 verscheen. Maar er zijn ook verschillen. Röhl lijkt wat onbevanger te componeren. Hij gaat bij wijze van spreken als een graficus te werk, die de blokken en balken op het wit werpt om ze vervolgens bij elkaar te schuiven tot intuïtief een evenwicht is bereikt. En die speelse aanpak zou Van Doesburg op ideeën kunnen hebben gebracht. Röhl werkt prettig ongehinderd door theoretische bagage, met kwadraten alsof het confetti is, gebruikt verschillende stilistische stadia van *De Stijl* en het werk van verschillende Stijlkunstenaars door elkaar, hij introduceert ruiten, cirkels en zelfs figuurtjes in zijn composities, en komt en passant met noviteiten die pas in de tijd van Van Doesburgs contracomposities tot het repertoire van *De Stijl* zouden gaan behoren. Een voorbeeld van zijn aanpak is te zien op een van de weinige bewaard gebleven vroege composities; op een ogenschijnlijk strak in vlakken en velden verdeeld doek blijkt één dunne, verticale zwarte lijn de twee zwarte vlakken tot een haakvorm te verbinden, waarbij het gele van het blauwe veld worden gescheiden. Een vreemd, maar ontegenzeggelijk eigen idee. [afb. p. 37] Ook wisselde hij abstracte composities af met naturalistische portretten en stillevens, die wel in Van Doesburgs fotocollectie terecht zijn gekomen, maar om begrijpelijke redenen niet in *De Stijl*.⁴⁶ Röhl heeft naar eigen zeggen



P. Röhl
Compositie, 1923, olieverf
 op doek, 94 x 66 cm.;
 coll. Sprengel Museum,
 Hannover.

44 Hinnerk Scheper tekende voor deze waarneming. De notulen van de onderzoekscommissie, welke zich bevinden in het Bauhaus-archiv in Weimar, vermelden verder niet om welke kamer het ging.

45 Lena Milius merkt naar aanlei-

ding van Röhl's gevlieger op in een brief van 22 september aan Van Doesburg: 'Zoo'n warm bewonderaar heb je geloof ik nog nooit gehad, is wel?' Röhl nam omstreeks die tijd ook in zijn tekeningen Stijlachtige vliegers op, zie Karl Peter Röhl, *Bauhaus Weimar*, Keulen (Galerie

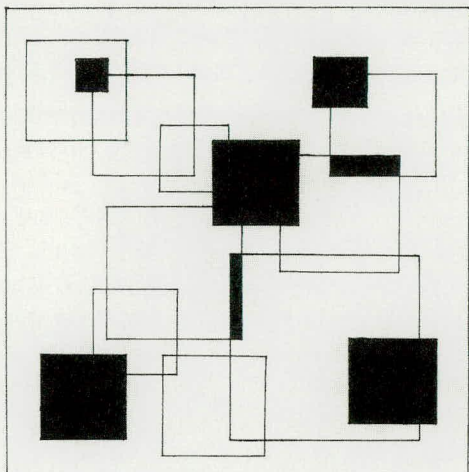
Gmuzynska) 1975, afb. 7,18 en 42, p. 17.

46 In de tekst, op. cit. (noot 26) schrijft Röhl: 'Es war zuerst gar nicht leicht, die Strenge und Disciplin zu erarbeiten, die zum Styl gehören.'

tot 1926 'Stijlbilder' geschilderd, de kans dat zijn oeuvre daarna ook nog Stijl-revivals heeft gekend is niet denkbeeldig.⁴⁷

Een tweede Bauhausstudent die zich bij het kamp van Van Doesburg aansloot was Werner Graeff (1901-1978). Hij werd door Röhl bij Van Doesburg geïntroduceerd, nadat hij op Röhl's atelier enkele 'interessante' en 'constructivistische' schilderijen had gezien. Graeff was op 3 oktober 1921 als student tot de Vorkurs van Itten toegelaten. Reeds op 1 december meldde hij zich weer af, en verhuisde vervolgens naar Berlijn. Zijn bezwaar was, schreef hij later, dat Itten de 'op zichzelf interessante lessen' teveel met 'kitschig-religieus-sectarische' zaken vermengde, en dat het Bauhaus unieke kunstnijverheidsproducten maakte in plaats van in serie te produceren.⁴⁸ Dat was een gerijpte visie voor een twintigjarig student met twee maanden Bauhaus achter de rug, maar niet echt verwonderlijk gezien het feit dat hij regelmatig bij Van Doesburg over de vloer kwam. In Berlijn voegde hij zich bij Eggeling en Richter, met wie hij in 1923 het tijdschrift *G* oprichtte, en onderhield hij contacten met de aanwassende stroom Oost-Europese kunstenaars.

Evenals Röhl maakte Graeff binnen enkele maanden na zijn kennismaking met Van Doesburg Stijlachtige grafiek en schilderijen. Het contrast met een van zijn tekeningen in de Vorkurs van Itten is groot. [afb. p.39] Met het bekende vocabulaire van balken en vlakken vormde hij stelsels die aandoen als de schematische weergave van electriciteitscircuits. Graeff's schilderijen onder invloed van De Stijl zijn in de Tweede Wereldoorlog allemaal verloren gegaan, maar vanaf 1959 heeft hij een gedeelte van zijn oeuvre van de jaren twintig gereconstrueerd. Als we er van uit mogen gaan dat deze reconstructie waarheidsgetrouw is geweest, blijkt dat ook Graeff ergens midden in de stilistische evolutie van De Stijl de draad oppakte. Hij is met name schatplichtig aan het volledig abstracte werk van Bart van der Leek. Zijn composities zijn op een systeem gebaseerd waarin vierkante en rechthoekige kleurvlakken van uiteenlopend formaat over een witte ondergrond worden verdeeld. Bij Van Doesburg is een dergelijke werkwijze pas in 1923 waar te nemen bij de kleurontwerpen voor het plafond van een universiteit. Daarnaast ontwikkelde Graeff zich in rap tempo tot industrieel ontwerper. Zo publiceerde hij in *De Stijl*, waarmee het blad zijn tijd vooruit was, in 1922/23 ontwerpen van motoren en auto's, theorieën over dat ontwerp en over de nieuwe positie van de ingenieur. Indrukwekkend is Graeff's 'filmpartituur kompositie 11/22', die midden 1923 in *De Stijl* verscheen. Daarmee beoogde hij het bioscooppubliek op een vierkant doek van tien bij tien meter projecties te tonen van grote zwarte en witte kwadranten, lijnen en punten, teneinde een fysieke confrontatie te bewerkstel-



W. Graeff

Z-Stijl-1, 1921, inkt op papier, 32 x 27 cm.; coll.

Städtisches Museum Abteiberg, Mönchengladbach.

47 Het jaartal 1926 noemt hij in: Peter Röhl, *Theo van Doesburg und meine Beziehungen zum Styl*, ongepubliceerde en ongedateerde tekst van 2 pagina's, waarschijnlijk geschreven in de jaren zestig, in de nalatenschap van de kunstenaar. De Stijl-oplevingen blijken bijvoorbeeld uit de tent. cat. Karl Peter Röhl, *Gemälde*,

Aquarelle, Zeichnungen, Graphik, Schleswig-Holsteinischen Landesmuseum, Schleswig, waar Röhl van 12 september tot 31 oktober 1965 meer dan 130 werken exposeerde waaronder diverse 'constructivistische pentekeningen, met lineaal', gedateerd 1955.

48 Ongepubliceerde brief van Werner Graeff aan Reynier Banham, London, van 23 januari 1963, coll. Mevrouw U. Graeff-Hirsch, Mühlheim a/d Ruhr. Zie voor nadere informatie over W. Graeff: Richard G. Winkler, *Werner Graeff und der Konstruktivismus in Deutschland 1918-1934* [diss], Keulen 1981.

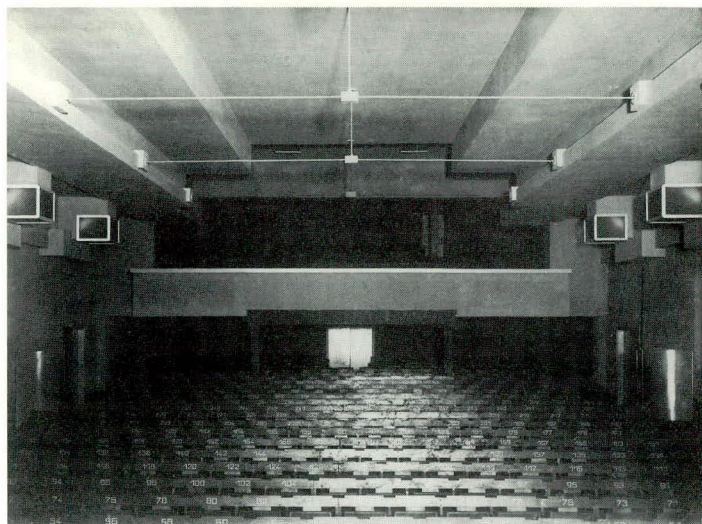
ligen met de elementaire abstractie. Hoezeer Van Doesburg hem waardeerde blijkt niet alleen uit de ruimte die hij beschikbaar stelde in *De Stijl*, maar ook uit de status van 'principeel medewerker' (voor de periode 1923-1927) die hij Graeff toekende in het jubileumnummer van 1927; een status die Röhl niet kreeg.

Er waren nog meer sympathisanten die zich al in 1921 bij Van Doesburg schaarden. Zo wordt de filosoof Harry Scheibe in die periode regelmatig in brieven genoemd; Van Doesburg stond met hem in contact in verband met de vertaling in het Duits van zijn boekje *Grundbegriffen der neuen Beeldende Kunst* uit 1919. Verder spreekt Van Doesburg in algemene termen over Bauhaus-docenten die zich op zijn atelier lieten zien. Waarschijnlijk doelde hij daarmee op Meyer, Feininger en wellicht Fred Forbát en Jozef Zachmann. Met name Adolf Meyer, die zijn opleiding had genoten bij de Nederlandse architect Lauweriks aan de kunstacademie van Düsseldorf en vanaf 1919 werktekenen gaf aan het Bauhaus maar bovendien compagnon was van Gropius in diens architectenbureau, had veel sympathie voor Van Doesburg en het gedachtegoed van *De Stijl*.⁴⁹

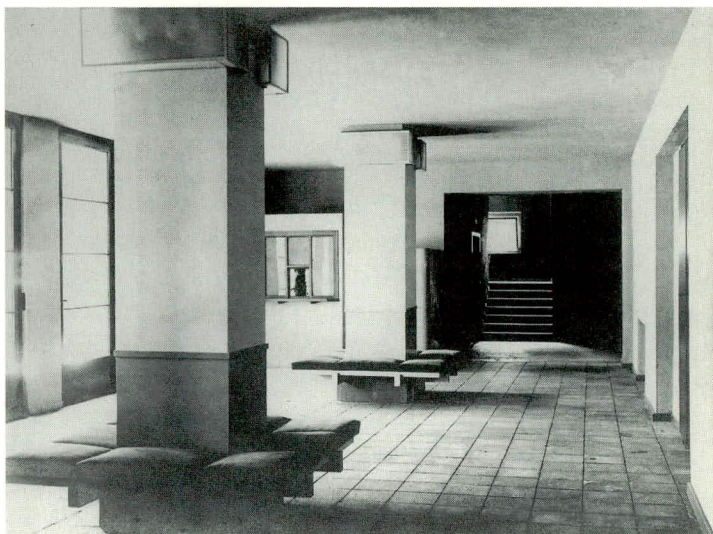
Een grimmige herfst

Van Doesburgs overrompelingstactiek, die de eerste maanden van zijn verblijf zo goed leek te slagen, begon in diezelfde zomer van 1921 ook weerstanden op te roepen. Hij kreeg toen te kampen met enkele eigenaardigheden van de 'verzamelplaats van langharige geestesgymnasten vergiftigd door de nicotine des tuinenromantiek', zoals hij het zelf formuleerde.⁵⁰ Zijn allergie tegen het expressionisme leidde onvermijdelijk tot problemen met een groot gedeelte van de staf van het Bauhaus. De kiem ervan kan niet treffender worden geïllustreerd dan met de brief die Walter Gropius eind februari 1921 schreef aan de architect Wijdeveld, als hoofdredacteur van het tijdschrift *Wendingen*, de aartsrivaal van *De Stijl*. Gropius had bij Behne verscheidene nummers van *Wendingen* gezien en was sterk geïnteresseerd geraakt in de Amsterdamse School: 'Ik voeg voor U bij deze brief het programma van mijn instelling, waarin U zult zien dat onze manier van werken veel overeenkomsten kent met uw kring.'⁵¹ Met een dergelijke spontane lof had Gropius *De Stijl* nooit bejegend. Hij zal, net als Behne, van mening zijn geweest dat *De Stijl* een interessant fenomeen was, maar bepaald niet alleenzaligmakend. En als het er op aankwam, lag zijn affiniteit eerder bij *Wendingen*.

Van Doesburg ondervond dat al snel aan den lijve. In juni 1921 kwam de architect Erich Mendelsohn naar Weimar voor een lezing. Van Doesburg



W. Gropius en A. Meyer
Interieur en hal theater
van Jena, 1921/1922;
foto's coll. Bauhaus-Archiv,
Berlijn.



49 Adolf Meyer (1881-1929) leek ondanks zijn intensieve samenwerking met Gropius enigszins in vergetelheid te zijn geraakt. Zie O. Meyer und H.P. Jansen, *Adolf Meyer und seine Vorfahren*, Sonder-druck aus 'Mitteilungen der Westdeutschen Gesellschaft für Familienkunde E.V., Band

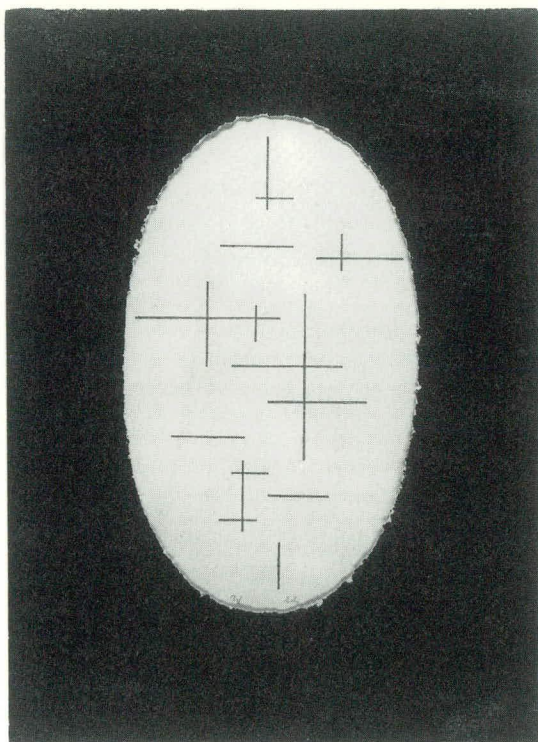
XXII (1966), Heft 3 en Peter Röhl, 'Menschen und Atmosphäre in Weimar', *Baukunst und Werkform* (1953) nr. 2/3. Enige jaren geleden verscheen een monografie, Annemarie Jaeggi, *Adolf Meyer, Der zweite Mann*, Berlijn 1994.

50 Van Doesburg aan Oud, 21 juni 1921.

51 Gropius aan Wijdeveld, 22 februari 1921, coll. Staats-archiv Weimar. Gropius stelde Wijdeveld voor elk nummer van *Wendingen* te ruilen tegen een blad grafiek van een van de Bauhausdocenten.

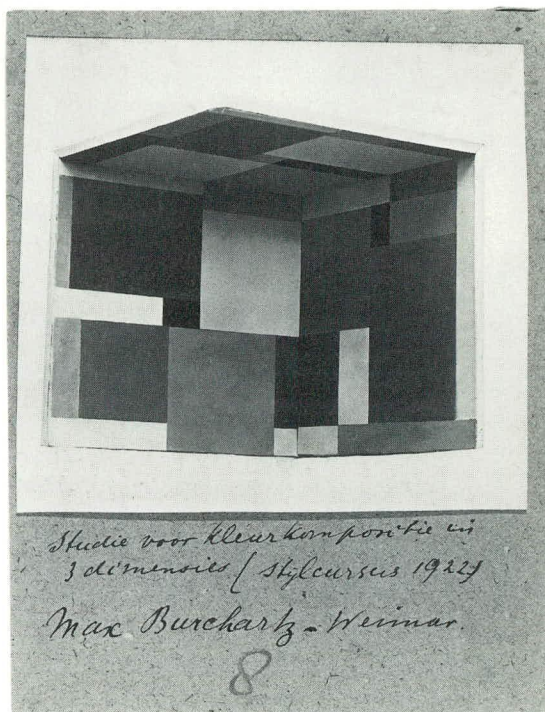
kende hem sinds zijn bezoek aan Berlijn persoonlijk en rekende min of meer op een kritische houding ten opzichte van het Bauhaus. Toen hij hem in Weimar van de trein haalde, zag hij tot zijn verbijstering dat Mendelsohn samen reisde met Wijdeveld. Vervolgens bleek de lezing niet op neutraal terrein te zijn, maar thuis bij Gropius. Knarsetandend moest Van Doesburg, zonder monocle, daar constateren dat ook Wijdeveld aanzat, en dat deze zeer vriendschappelijk werd bejegend door Behne. Aan Oud beschreef hij de onplezierige avond in een brief van 21 juni 1921: '(...) Behne, Wijdeveld, Wendingen, Mendelsohn, één kliek, en ik zat daar tusschen in. Je begrijpt hoe!' Terwijl Mendelsohn een poging doet Van Doesburg ervan te overtuigen dat *Wendingen* en *De Stijl* eigenlijk hetzelfde nastreven, en dat de twee Nederlandse groeperingen zouden moeten samengaan, verkondigde Wijdeveld luidkeels dat De Stijl feitelijk de Hollandse Wright-groep was, hetgeen Van Doesburg niet verzoeningsgezind stemde. Integendeel, hij was razend en voelde zich in de val gelokt.

In de weken daarna constateerde hij dat de leerlingen van Itten blokken-composities in de trant van Vantongerloo en schilderijen à la Mondriaan maakten, zonder dat er, zoals hij in de genoemde brief aan Oud schreef, 'wezenlijke kennis' aan ten grondslag lag. De Stijl dreigde in het Bauhaus ingang te vinden als een vorm van decoratie, als een saus van blokken en balken in primaire kleuren en in zwart, wit en grijs. De abstractie van De Stijl was in de beginjaren gebaseerd op het abstraheren van een natuurlijk uitgangspunt. Een zittende figuur of een ander onderwerp werd in een aantal stadia vertaald in een stelsel van lijnen, rechthoeken en blokken. Abstractie kwam dus voort uit de reductie van een natuurlijk uitgangspunt maar Van Doesburg zag dat deze analyse ontbrak en kan daarop gedoeld hebben met zijn opmerking over het gebrek aan 'wezenlijke' kennis. Hij gebruikt die woorden in deze context in de betekenis van oppervlakkig. Er is mogelijk ook nog een tweede verklaring. In de theorie en de praktijk van De Stijl ging het om de samenwerking van kunstenaars en architecten in de vorm van het samengaan van de scheppende disciplines op een functionele manier. Architectuur diende te worden ontworpen in samenhang met het kleurenschema voor binnen en buiten en alles is nevensgeschikt, ook de meubels en gebruiksvoorwerpen, en wordt op elkaar afgestemd. De schilderkunstige inbreng was dus geen decoratielaag achteraf. En andersom kon de architectuur geen driedimensionaal schilderij vormen waarop de kunstenaar naar believen zijn gang kon gaan. Maar ook dat aspect, de onderbouwing van de samenwerking in het Gesamtkunstwerk, waarover begrijpelijkerwijs ook in Nederland tijdens de beginjaren van de Stijlbeweging veel discussie was ontstaan, werd door Van Doesburg



Andor Weininger
Compositie, 1922, potlood
op papier, 19 x 12,5 cm; coll.
Eva Weininger/Andor Weininger
Foundation, New York.

Max Burchartz
Studie voor kleurcompositie
in drie dimensies: Ruimte
(Stijlcurcus 1922), nadere gegevens
onbekend; foto coll.
ICN, Van Doesburg-Archief,
Schenking Van Moorsel, in
langdurig bruikleen aan RKD,
's Gravenhage.



bij het Bauhaus node gemist. De standpunten begonnen grimmiger te worden: 'Ik heb hier dagen en nachten met de lui gedisputeerd en er mee bereikt dat de beste leerlingen zich nu *kritisch* tegenover het Bauhaus stellen. Iedere dag wordt ik bezocht door Schüler, soms 7 à 8 lui tegelijk en ze zijn vol over het nieuwe, terwijl ze inzien dat Gropius niet de man is om een collectieve gezindheid, noch theoretisch, noch praktisch mogelijk te maken.'

Het is de vraag in welke mate Gropius zich in het najaar van 1921 al bewust was van de dreigende controverse. Misschien om Van Doesburg enigszins ter wille te zijn, misschien omdat hij hem toch nog wel gunstig gezind was, of omdat Adolf Meyer hem had aanbevolen, uit correspondentie van Van Doesburg aan Lena Milius blijkt in ieder geval dat Gropius overweegt om Van Doesburg de beschrijving te laten doen van het theater in Jena, dat hij samen met Meyer ging renoveren.⁵² Van Doesburg richtte op zijn atelier speciaal een kleine expositie in en hoopte vurig, ondanks alle eerder geuite kritiek op Gropius en het Bauhaus, de opdracht in de wacht te slepen, maar hij weigerde schetsen te maken voordat de opdracht definitief was verleend. Gropius kon immers aan zijn ontwerpen voor kleuroepassing in de architectuur van De Boer en Oud zien hoe hij te werk ging. En Van Doesburg bleef iets van argwaan houden. 'Ze zouden in staat zijn om het aan een ander op te dragen en van jouw schetsen te gappen', viel Lena Milius hem bij op 22 september 1921.

Mogelijk om de zaak te regelen, nodigde Gropius Theo en Nelly van Doesburg omstreeks 22 september 's avonds uit. Forbát en Meyer zijn ook aanwezig. In plaats van tot afspraken te komen, kwam het echter tot dezelfde taferelen als zich een klein jaar eerder bij Bruno Taut thuis hadden afgespeeld: 'Doesje heeft hun weer eens flink de waarheid gezegd', schrijft Nelly op 27 september aan Kok. 'Toch vind [ik] Gropius een fijne sympathieke man. Maar daar gaat het in zoo'n gewichtige zaak natuurlijk niet om. Hij is veel te zwak. Gropius heeft iets op zich genomen dat hij absoluut niet dragen kan.' Kort daarop besloot Gropius het theater in Jena in eigen beheer, dus met docenten en studenten van het Bauhaus, af te maken. Dat maakte de definitieve verwijdering tussen Gropius en Van Doesburg onvermijdelijk. Van Doesburg greep in elk geval het in Jena bereikte resultaat nog jaren nadien aan voor openlijke kritiek: het was slechte namaak van De Stijl, met schilderkunstige toevoegingen van Schlemmer die niet in de architectuur waren geïntegreerd. Gropius zou onder invloed van deze kritiek de figuratieve plafondschildering van Oskar Schlemmer in de theaterzaal laten vervangen door een monochrome beschrijving [afb. p. 45].⁵³



Oskar Schlemmers stijl van wandschilderen in de herfst van 1923: het trappenhuis van het Bauhaus in Weimar, aangebracht ter gelegenheid van de Bauhaus-tentoonstelling; foto coll. Hochschule für Architektur und Bauwesen, Bauhausbildarchiv, Weimar.

52 Zie V. Wahl, 'Jena und das Bauhaus', *Wissenschaftliche Zeitschrift der Hochschule für Architektur und Bauwesen Weimar*, 26 (1979) nr.4/5, pp. 340-350.

53 Walter Dexel, leider van de Kunstverein in Jena, was er getuige van hoe Van Doesburg Gropius en Schlemmer de mantel uitveegde over het resultaat.

Na de Bauhausweek in 1923 had hij op een dag zowel Theo van Doesburg als Oskar Schlemmer en Walter Gropius op bezoek. Kennelijk zag Van Doesburg het resultaat voor het eerst en Dexel verhaalt hoe hij in 'meer dan scherpe' bewoordingen Schlemmer en Gropius aanviel. 'De fijngevoelige Schlemmer wist helemaal niet wat hij moest zeggen. Gropius verdedigde de beschil-

dering maar zwakjes. Wij arme gastheren zaten er, min of meer met stomheid geslagen, en vooral gekweld bij en keken er naar'. Zie: W. Dexel, 'Bericht über den Kunstverein Jena III', in: *Der Bauhausstil - ein Mythos, Texte 1921-1965*, pp. 65-65. Zie over het conflict tussen Schlemmer en Gropius naar aanleiding van deze overschildering de memoires van Lothar Schreier, op. cit.

Ontwikkelingen aan het Bauhaus

In het Bauhaus bestond al enige tijd een vacature voor een Formmeister, toen Gropius op 1 oktober alle docenten bij elkaar riep om de meningen te peilen over die benoeming. Via een anonieme stemming viel de keuze unaniem op de in juni 1921 naar het Bauhaus gekomen Lothar Schreyer, een expressionist wiens werk al wat strakker begon te worden en die verbonden was aan galerie Der Sturm. Meteen nadat deze benoeming bekend raakte, gebeurde er het een en ander waaruit zou kunnen worden opgemaakt dat Van Doesburg eigenlijk uit was geweest op die post. Een eerste aanwijzing is het algemene ongenoegen dat ontstond onder de studenten. Naar aanleiding van die onrust werd een student verwijderd wegens ophitsing van medestudenten tegen Schreyer.⁵⁴ Twee dagen na de benoeming van Schreyer riep Gropius alle docenten dringend op om 's avonds op een geheime vergadering te verschijnen. Zeer tegen de Bauhausgewoonte in, werden van die bespreking geen notulen gemaakt. Er zou niet meer aan de hand geweest kunnen zijn dan het probleem met de querulant, ware het niet dat Van Doesburg diezelfde dag, op 3 oktober 1921 aan Oud schreef: 'Er gebeuren hier de interessantste dingen. De jongeren hebben in een vurig moment mij als hun Führer uitgeroepen. Ik blijf echter voorzichtig.' Waarop hij in een volgende ongedateerde brief aanvulde: 'Ik breng hier de hele boel in opstand en de lui die mij aanhangen willen met vaandels waarop "wij willen De Stijl" tegen het Bauhaus gaan optrekken.'

Zelfs als Van Doesburg hier een gechargeerde voorstelling van zaken geeft, dan is toch wel duidelijk dat er voor Gropius alle aanleiding was tactisch te manoeuvreren bij het uitzetten van het beleid voor het Bauhaus. Dit blijkt ook bij de volgende benoemingen. In het voorjaar van 1922 werd voor het eerst een protagonist van de abstracte kunst voor een docentschap benaderd: niet Van Doesburg maar de vermaarde Rus Wassily Kandinsky. De omzichtig geformuleerde notulen van de Meisterrat van 26 juni vermelden dat er 'eingehend' over Kandinsky's benoeming is gesproken, dat de huidige en toekomstige samenstelling van het docentenkorps daarbij ter sprake kwam, en dat benadrukt werd dat het onderwijs in het Bauhaus niet een bepaalde, vaste vorm mocht aannemen. Bij die gelegenheid en ook in andere docentenvergaderingen pleitte de omstreden aanwinst Schreyer voor pluriform Bauhaus onderwijs enerzijds, anderzijds betoonde hij zich tegenstander van constructivistische invloeden in het lesprogramma [afb. p. 47]. Dat is mijns inziens een uitspraak die als een verkapte waarschuwing aan het adres van Van Doesburg geïnterpreteerd mag worden,

Protokoll
Meisterrat am 26. Juni 1922.
von 5 1/4 bis 8 1/4 Uhr.

7/12.22

Anwesend die Meister :

Gropius
Feininger
Klee
Marcks
Muche
Schlemmer
Schreyer
Frl. Hirschfeld als Protokollführer
Meister Itten ist verreist.

000144

Tagesordnung :

Berufung Kandinskys,
Ausstellung in Weimar
Satzungen
Verschiedenes

Berufung Kandinskys

Ueber die Berufung Kandinskys als Meister des Staatlichen Bauhauses wird eingehend gesprochen. Es kommt dabei die augenblickliche Zusammensetzung der Formmeister und die Künftige zur Sprache. Es wird betont, das der Lehrgang im Bauhaus keine unänderliche feste Form annehmen darf. Muche empfindet die Vorleser, wie sie jetzt im Bauhaus eingerichtet ist bereits als überholt.

Ausstellung in Weimar.

Wegen einer öffentlichen Ausstellung in Weimar, zusammen mit den Weimarer Künstlern, deren Jury in Händen von Klee und Feininger liegt, wird beschlossen, dass alle Meister sich beteiligen, wenn die Raumforderungen seitens der Ausstellungsleitung erfüllt werden. Kandinsky wird aufgefordert mitzumachen.

Satzungen.

Die Satzungen werden in anliegender Form gutgeheissen und werden nun nochmals im Sekretariat des Bauhauses zur Einsichtnahme für die Formmeister, Werkstättenleiter und die Gesellen zur Kenntnissnahme ausgelegt.

Verschiedenes.

Julius Pen wird auf Gesuch ein Stipendium von Mk. 1 000.-- bewilligt.
Bei Freiwerden eines Schülerstellens soll an erster Stelle Frl. ~~Klee~~ berücksichtigt werden.

Notulen van de Meisterratvergadering van 26 juni 1922, met de reacties van de docenten; coll. Bauhaus-Archiv, Thüringisches Hauptstaatsarchiv, Weimar.

Schlemmer teilt mit, dass mit industrieller Hilfe in Eisenach eine technische Schule ins Leben gerufen werden sollte. Es sei wünschenswert, mit diesen Kreisen in Verbindung zu treten, um diese Schule evtl. mit dem Bauhaus in Verbindung zu bringen.

Gropius teilt mit, dass dieser Plan gescheitert sei, er wolle aber versuchen die Industrie-Kreise ausfindig zu machen, die hinter dieser Sache standen.

Auf Antrag Schlemmer sollen die Ergebnisse der Umläufe in der folgenden Sitzung den Meistern bekannt gegeben werden.

Gropius

Alle Punkte der Tagesordnung haben wir sehr eingehend gesprochen. Wir sind nicht mehr zu sagen, das Problem unserer diplomatischen Lage?

Schreyer
Kannst du in Verbindung mit dem Bauhaus haben die politische Lage des Bauhauses? Die Leitung, der Meister, die Politik, die Bauhaus ist nicht mehr zu sagen, das Problem unserer diplomatischen Lage?

Schlemmer
Ich habe die Sache mit dem Bauhaus sehr eingehend gesprochen. Ich habe die Sache mit dem Bauhaus sehr eingehend gesprochen. Ich habe die Sache mit dem Bauhaus sehr eingehend gesprochen.

Von mir geschrieben Gropius

Feininger

Klee
Johnson
Marcks

Im Bauhaus.

19/22

54 De na een langdurig onderzoek ontslagen student heette Günter Hirschl-Prottsch. Hij ont-

ving een brief van het Bauhaus gedateerd 14 juli 1922 waarin stond dat hij wegens 'verleum-

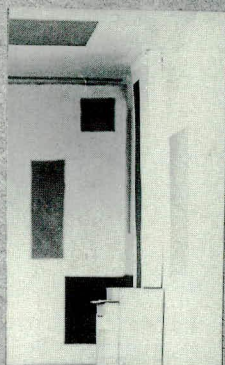
dungen' aan het adres van Schreyer van het Bauhaus was verwijderd.

die enige honderden meters verderop immers bezig was om de kunst te introduceren die volgens zijn tegenstanders weinig speelruimte bood voor andere inzichten.⁵⁵ Wellicht is bij die gesprekken over de 'huidige en toekomstige samenstelling van het docentenkorps', Van Doesburg ook wel direct tegen Kandinsky afgewogen; daarop wijst de reeds geciteerde brief van Feininger van 7 september 1922. Hoe explosief de materie was blijkt uit het grote aantal opmerkingen dat de docenten achteraf aan de roulende notulen toevoegden. Schreyer: 'über Punkt 1 der tagesordnung haben wir sehr eindeutig gesprochen. Wäre es nicht richtiger gewesen, das Protokoll hierüber weniger diplomatisch zu fassen?' Schlemmer betwijfelde zelfs of notuleren nog wel zin had als van de gesprekken op deze wijze verslag werd gedaan.

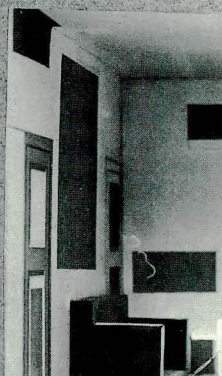
Er zijn meer aanwijzingen dat het Bauhaus zich opmaakte om ongewenste invloeden van buiten te beperken. Dat zulke maatregelen uitsluitend betrekking hadden op Van Doesburg is niet waarschijnlijk, maar dat hij zich deze persoonlijk aantrok, ligt voor de hand. Zoals hij in 1927 in *De Stijl* beweerde, had men hem 'kwijt' gewild.⁵⁶ Een bevestiging van die bewering levert de eerste, ongepubliceerde versie op van de necrologie over Van Doesburg van Walter Dixel, die schreef dat het conflict tussen Van Doesburg en het Bauhaus zo hoog opliep dat hij er niet meer in mocht.⁵⁷ Het enige schriftelijke bewijs in die richting dat ik in het Bauhausarchief in Weimar aantrof, is het besluit van de docentenraad op 24 maart 1922 om een tentoonstellingsruimte te openen, expliciet gemotiveerd met de overweging dat daarmee voortaan bezoekers de toegang tot de werkplaatsen kon worden ontzegd, zodat zij de gezellen en leerlingen niet meer zouden 'storen'. Een gewone algemene maatregel van bestuur zou men denken, maar juist voor Van Doesburg met verstrekkende consequenties.

De Stijlcursus

Van Doesburg hoefde eigenlijk het Bauhaus ook niet meer in, hij had andere pijlen op zijn boog om van buitenaf de artistieke koers van het instituut te beïnvloeden, waarbij hij zich zelfs mengde in artistieke discussies van Bauhausdocenten onderling. Zo bracht hij 13 november 1921 een bezoek aan Feininger, om hem ervan op de hoogte te stellen dat collega Johannes Itten kritiek had geleverd op diens werk en persoon.⁵⁸ Schlemmer merkt eind maart 1922 in een brief aan Otto Meyer op: 'Een van de zeer strijd lustigen hier is Theo van Doesburg, een Hollander die zo graag architectuur wil, dat schilderkunst voor hem niet bestaat tenzij ze daarin een rol speelt. Hij is een zeer welbespraakt pleitbezorger van zijn



*Studies voor schilder Kunstige,
uit de architectonische in-
deeling, ontstane ruimte-
beelding. (Stijlcursus 1922)*
Egon Engelen - Weimar.*



Egon Engelen

Studies voor schilder Kunstige uit de architectonische in-deeling ontstane ruimtebeelding (Stijlcursus 1922), nadere gegevens onbekend; foto coll. ICN, Van Doesburg-Archief, schenking Van Moorsel, in langdurig bruikleen aan RKD, 's Gravenhage.

Egon Engelen

Ontwerp affiche voor de Köllner Messe, ca. 1922, nadere gegevens onbekend; foto coll. ICN, Van Doesburg-Archief, schenking Van Moorsel, in langdurig bruikleen aan RKD, 's Gravenhage.



55 Lothar Schreyer verzette zich een jaar later aanvankelijk ook tegen de benoeming van Moholy-Nagy, waarmee hij tenslotte akkoord ging onder de voorwaarde van een proeftijd van een half jaar. Ook kunnen in de relatie Van Doesburg Schreyer persoonlijke rancunes hebben meegespeeld. 'Herr Lotte Schreyer', zoals Van Doesburg hem noemde, waarschuwde studenten tegen de Stijl-cursus, aldus een brief van Van Doesburg aan Dexel van 15

mei 1922. Schreyer op zijn beurt, bagataliseerde Van Doesburgs invloed en aanwezigheid in Weimar in zijn memoires. Zie Lothar Schreyer, 'Die Machinerie der Welt', in: *Erinnerungen an Sturm und Bauhaus*, München 1956.

56 Van Doesburg maakte vaker melding van tegenacties. Zo schreef hij al op 10 augustus 1923 aan G. Rietveld dat het Bauhaus vooral vergaderde over de vraag hoe Van Doesburg uit Weimar te

krijgen, en af te komen van de Stijl-invloed.

57 W. Vitt, Walter Dexel, *Der Bauhausstil-Ein Mythos*, Texte 1921-1965, Starnberg 1976, pp. 30-35.

58 Zie brief van 14 november 1921 van L. Feininger aan zijn vrouw J. Feininger, geciteerd in June L. Ness, *Lyonel Feininger*, New York/Washington 1974, pp. 111-112.

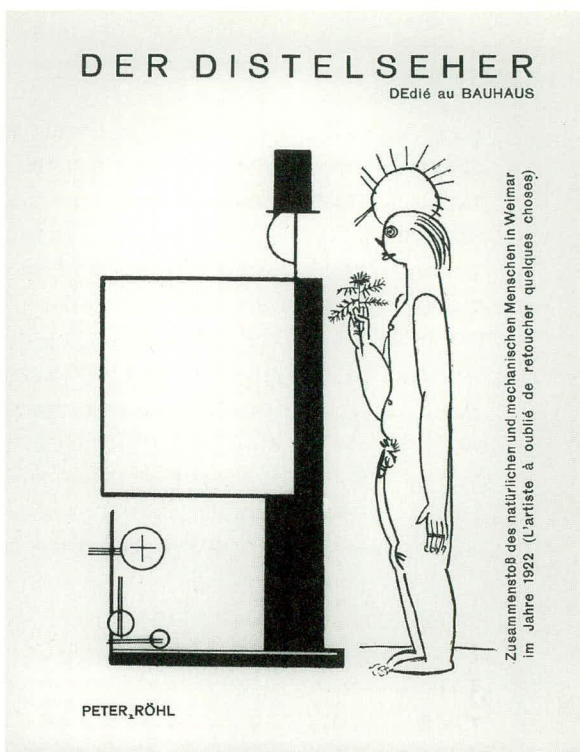
ideeen, zodat hij de Bauhaus-scholieren in zijn ban krijgt, vooral zij die graag willen bouwen en daarvoor het centrum zoeken dat het Bauhaus hen, naar hun mening, niet kan bieden.⁵⁹

Invloedrijker was echter Van Doesburgs didactische offensief. Aangespoord door Scheibe, Graeff, Röhl en andere aanwezigen op de zaterdagsoirees begon Van Doesburg aanstalten te maken voor de 'eerste' (een tweede zou er overigens niet volgen) openbare Stijlcursus, die 8 maart 1922 van start ging. De bedoeling was dat de leerlingen de basisbeginselen van een 'Beelding' zouden leren, teneinde zich op het scheppen van het Gesamtkunstwerk voor te bereiden.⁶⁰ In deze cursus, gehouden op het atelier van Peter Röhl, werden de Stijlprincipes voor plastiek, architectuur en schilderkunst behandeld, en werd de zojuist gereedgekomen vertaling van *Grondbegrippen van de nieuwe beeldende kunst* benut. Ook liet Van Doesburg uit Berlijn een projectielantaarn aanrukken, zodat hij zijn grote lichtbeeldenverzameling kon gebruiken. Van deze cursus is een intekenlijst bewaard gebleven, een presentielijst en een betaallijst, waarop naast Peter Röhl en Werner Graeff een aantal personen vermeld staan die tot de toekomstige invloedssfeer van Theo van Doesburg kunnen worden gerekend: Andreas Weininger, Farkas alias Wolfgang Molnár, Hans Vogel, Egon Engelen en Max Burchartz.⁶¹ Op 15 Maart 1922 valt uit een brief van Lena Milius al op te maken hoezeer de cursus een succes is, en op 3 april 1922 schrijft Nelly aan Kok over zo'n 30 leerlingen. Ik zal nu eerst een enkele leerlingen bespreken; dan de inhoud van de cursus.

Een trouw deelnemer aan de cursus was de toen drieëntwintigjarige Hongaar Andor Weininger (1899-1986), die in januari 1922 aan het Bauhaus was komen studeren. Hij herinnerde zich dat Van Doesburg veelvuldig sprak over kleurentheorie, voorlas uit de laatste nummers van *De Stijl* en enthousiast verhalen vertelde over een Hollandse Stijlbeweging die als hecht blok collectieve producten nastreefde.⁶² Weininger werd tot Van Doesburgs technisch assistent gebombardeerd, hij bediende tijdens de lezingen de projectielantaarn. Zijn werk evolueerde spoedig in de richting van De Stijl. De schetsen die hij tijdens het praktijkuur van de cursus maakte zijn gedeeltelijk bewaard gebleven en wat opvalt is dat hij, net als Röhl, met alle stilistische stadia van De Stijl experimenteerde, te beginnen met variaties op de 'Pier en Oceaen'-serie van Mondriaan. [afb. p. 43] Weininger wist zich nog te herinneren dat Van Doesburg de tekening bekeek, boven in het midden eigenhandig een balkje verlengde en vervolgens 'evenwicht' constateerde. Het ovalen passe-partout bracht Weininger later pas aan.



Theo van Doesburg op het vastenavondbal van het Bauhaus, 4 maart 1922, foto coll. ICN, Van Doesburg-Archief, Schenking Van Moorsel, in langdurig bruikleen aan RKD, 's Gravenhage.



Peter Röhl
Spotprent voor *Mécano*,
1922, no. Blau, Bleu.

59 Oskar Schlemmer aan Otto Meyer, ongedateerd [eind maart 1922], gepubliceerd in: Tut Schlemmer (red.), *Oskar Schlemmer. Briefe und Tagebücher*, Stuttgart 1977, p. 57.

60 Een document over Stijlcur-sus I is opgenomen in tent. cat. *Van Doesburg 1883-1931*, Eindhoven (Stedelijk van Abbemuseum) 1968, p. 46: 'A. bijbrengen van de sinds 1916 door De Stijl geformuleerde basisbeginselen voor een radicale Gestaltung. B. daarmee het Gesamtkunstwerk voorbereiden'.

61 Op de presentielijst en betaal-lijst staan 41 personen vermeld, hier weergegeven in volgorde van

frequentie van aanwezigheid: Max Burchartz (10x), Egon Engelen (9x), Andreas Weininger (8x), Hans Fuchs (8x), Nini Smith (7x), Peter Röhl (7x), Hans Vogel (7x), Erffa (7x), Paula Stockmar (6x), Charley Ritz (5x), Werner Graeff (5x), Frau Engelen (5x), Bernhard Bornson (3x), Walther Herzger (3x), Umbehrr (3x), M. Bernson (3x), Fritz Gorodistei (2x), Erik Brendel [Erwin Brendel op een betaallijst] (2x), K. Wigand (2x), Kosborr (2x), Fr. Wy (2x), E. Meyer (1x), Lena Maes (1x), Fr. Singer (1x), W. Frieg (1x), Pap (1x), Günther Zizinsky (1x), H. Muller, N. Schreyer, F. Schmidt, G. Keller, Bernhard Sturtzkopf, U. Ruland, A. Kähler, Ed. Allerhand, B. Berkenkamp, Erna Niemeyer. Op de intekenlijst

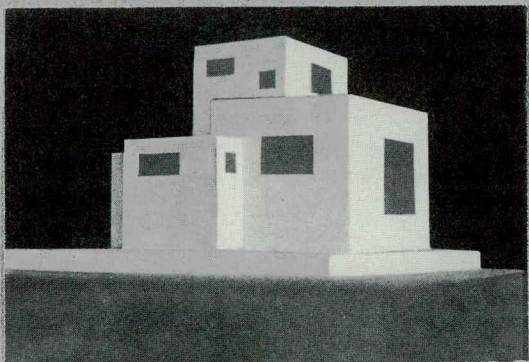
staan buiten een aantal namen die ook al op de bovenvermelde lijst voorkomen nog extra ver-meld: Georg Teltscher, Fräulein Norden, Schönfeld, Schneiders en Wolfgang Molnár. Op de betrouwbaarheid van de lijsten valt overigens het een en ander af te dingen; zie ook Kai Uwe Hemken und Rainer Stommer, 'Der »De Stijl«-Kurs von Theo van Doesburg in Weimar (1922)', in *op. cit.* (noot 16) pp. 169-177.

62 Weininger in een gesprek met de auteur, New York, 29 mei 1984. Zie ook: Sjarel Ex, Els Hoek, Vilmos Huszár, *Schilder en Ontwerper 1884-1960*, Utrecht 1985, p. 106.

Een nieuw gezicht op de cursus voor zowel de deelnemers aan de soirees als de cursisten afkomstig van het Bauhaus was de wat oudere schilder Max Burchartz (1887-1961). Burchartz had zich al vóór de Eerste Wereldoorlog ruim georiënteerd in de Europese kunstwereld. Hij studeerde twee jaar aan de academie in Düsseldorf, reisde vervolgens naar München en Antwerpen en leefde korte tijd in Parijs, waar hij naar eigen zeggen Matisse, Léger en Picasso persoonlijk leerde kennen. Na de Eerste Wereldoorlog woonde hij in Hannover en raakte hij bevriend met de dadaïst Kurt Schwitters. Zijn grafische werk tot omstreeks 1920 is expressionistisch, verwant aan Franz Marc en Marc Chagall, maar in 1921 werd zijn stijl strakker; zijn nog steeds figuratieve tekeningen en schilderijen doen dan denken aan het werk van Modigliani. Burchartz genoot, in tegenstelling tot beginnende kunstenaars als Röhl en Graeff, reeds enige bekendheid in Duitsland. Hij had een contract met de bekende Galerie Flechtheim en exposeerde in de Hannoversche Sezession.⁶³ Eind 1921 of begin 1922 besloot Burchartz naar Weimar te vertrekken. Het is niet helemaal duidelijk wat de aanleiding was tot deze stap. Achteraf is wel geschreven dat hij zich aangetrokken voelde tot het Bauhaus, Gropius en tot Van Doesburg. Bij het Bauhaus stond hij echter nooit ingeschreven en van enig contact met Gropius is tot 1923 niets bekend. Mogelijk is hij afgekomen op de geruchten over Weimar, of misschien heeft hij Van Doesburgs lezing *Der Wille zum Stil* in Hannover bijgewoond. Het kan zelfs dat Adolf Behne, die hij goed kende, hem heeft aangeraden met Van Doesburg contact te zoeken.

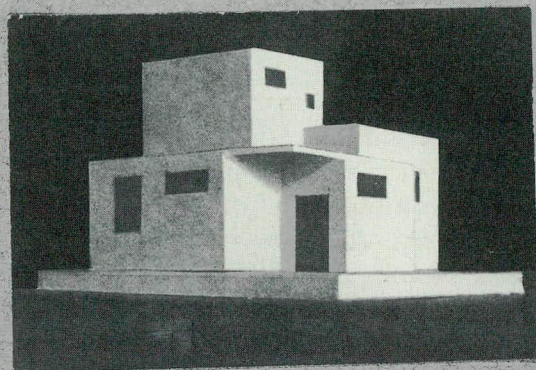
Burchartz was in ieder geval vanaf maart 1922, toen de Stijlcursus van start ging, een van de naaste leerlingen en vertrouwelingen van Theo van Doesburg. Evenals bij Röhl trad in zijn werk een plotselinge verandering in.⁶⁴ Hij schilderde in 1922 en 1923 composities die het vocabulaire van De Stijl en van de constructivisten nogal letterlijk in evenwicht brengen: een balans van kwadraten, kogels, cirkels en balken die aandoen alsof de schilder jongleert met de taal van de abstractie. Daarnaast ontwikkelde hij zich tot interieurschilder. Zijn *Studie voor kleurcompositie in drie dimensies: Ruimte* [afb. p. 43] van 1922 werd in *De Stijl* van december 1922 gepubliceerd, abusievelijk geantedateerd op 1921. Het opvallende is dat ze weliswaar bestaat uit drie zelfstandige composities, op elke wand één, maar dat een enkel vlak over de hoeken van de kamer doorloopt. Burchartz behoorde, met Egon Engelen, tot de eerste kunstenaars die deze stilistische stap zette, waarschijnlijk overigens zonder het belang ervan zelf te beseffen. Pas vanaf 1923 werd deze methode om de vorm van de architectuur te doorbreken met name door Huszár systematisch toegepast. Burchartz echter kwam er daarna in zijn interieurontwerpen niet meer op terug.

Studies voor zuiver architecto-
nische, uit het grondplan ont-
stane Plastiek (Stijlcursus 1922)
architect Hans Vogel - Weimar



Hans Vogel

Studies voor zuiver architectonische, uit het grondplan ontstane Plastiek (Stijlcursus 1922), nadere gegevens onbekend; foto coll. ICN, Van Doesburg-Archief, schenking Van Moorsel, in langdurig bruikleen aan RKD, 's Gravenhage.



63 Beschrijvingen en afbeeldingen van zijn werk werden opgenomen in P.E. Küppers, *Das Kerstnerbuch*, Hannover 1920, en in het prestigieuze werk

H. von Wedderkop, *Deutsche Graphik des Westens*, Weimar 1922.

64 Behne volgde de ontwikkeling

van Burchartz met belangstelling. In september 1922 schreef hij Van Doesburg dat hij blij was dat Max Burchartz een 'nieuw begin' had gemaakt.

Een van zijn interessantste werken in de geest van De Stijl is de kleurige beschildering geweest in 1927 van het Hans Sachshaus in Gelsenkirchen, een stadhuis gecombineerd met een muziektempel.

Een andere trouw aanwezige student was de genoemde Egon Engelen (1896-19?), die in november 1919 met zijn studie aan het Bauhaus was begonnen. Al in zijn toelatingsverzoek sprak Engelen zijn belangstelling uit voor de 'Dekorationsmaler-kurs'. Hij werd in oktober 1920 na Ittens Vorkurs te hebben gevolgd, voor het Bauhaus te licht bevonden en werkte daarna zelfstandig in Weimar verder.⁶⁵ Ook bij hem miste de cursus zijn uitwerking niet. Twee foto's van interieuroplossingen voor de woningen in Rotterdam/Spangen van architect J.J.P. Oud, die Van Doesburg kennelijk als studieopdracht had gegeven zijn van hem bewaard gebleven.⁶⁶ Hij plaatste, de Huszáriaanse wijze van interieurschilderen volgend, vlakken op de witte muur, maar legde deze ook over de hoek van de kamer. Engelen ontwierp ook een affiche voor de Kölner Messe, dat werd afgebeeld in *De Stijl* en *Bouwkundig Weekblad*. [afb. p. 49]. In de Anthologie *De Stijl* die in 1922 bij het eerste lustrum verscheen, werd hij als enige student uit Weimar in de gelegenheid gesteld om zijn ideeën schriftelijk toe te lichten.⁶⁷ Het lijkt of Van Doesburg kunstenaars als Engelen via een stijl-catechisatie van hun expressionistische geaardheid trachtte te genezen. Engelen maakte, met vermelding van *his master's voice*, een onderscheid tussen de mystieke belevingswereld van de notoire expressionist en de uitgebalanceerde, vrolijke levensmentaliteit van de 'Konstruktive Mensch', die midden in het leven staat, een onderwerp waar Röhl, met de naakte distelkijker Johannes Itten en de in smoking gehulde Theo van Doesburg in de hoordrollen, een spotprent over maakte voor *Mécano*. [afb. p. 51]

Hans Vogel (1900 - ?) werd 13 november 1919 voor de Vorkurs aangenomen en wilde daarna verder in de architectuur. Om onbekende redenen stopte hij per 1 oktober 1920. Het laatste wat zijn Bauhausleerling-dossier vermeldt is dat hij in het voorjaar van 1921 nog enige tijd in de werkplaatsen aan zijn vakbekwaamheid schaafde. Vervolgens liet Vogel zich inschrijven bij de eveneens in Weimar gevestigde Baugewerbeschule. Het zou goed kunnen dat Vogel het Bauhaus verliet wegens een veelgehoorde klacht: je kon niet bouwen aan het Bauhaus. Studenten die voor de architectuur afdeling kozen en zich bekwaamden tot gezelschap, konden alleen praktijkervaring opdoen door studie-opdrachten bij het architectenbureau van Gropius, maar hij bouwde in die jaren nauwelijks. In de Stijlcursus van Van Doesburg maakte hij een aantal interessante kubische architectuurmodellen, die zo te zien een letterlijke toepassing zijn van Van Doesburgs grond-elementen van de architectuur.⁶⁸ [afb. p. 53] Vogel creëerde een huis op



J.J.P. Oud

Reconstructie van het 'Directiegebouw Oud Mathenesse' van J.J.P. Oud. Gebouwd in 1922-23, stond het gedurende ca. 20 jaar in het Witte Dorp te Rotterdam. De reconstructie is uit 1992 en staat aan de Rijksstraatweg te Sassenheim. Het is het documentatiecentrum voor kleur en architectuur van Sikkens Foundation. Foto: P.A.C. Rook, Vlaardingen.

65 Meisterratprotokol van 8 oktober 1920.

Doesburg schilder en architect, 's-Gravenhage 1988, p. 106.

vismus', *De Stijl*, 5 (1922) pp. 206-207.

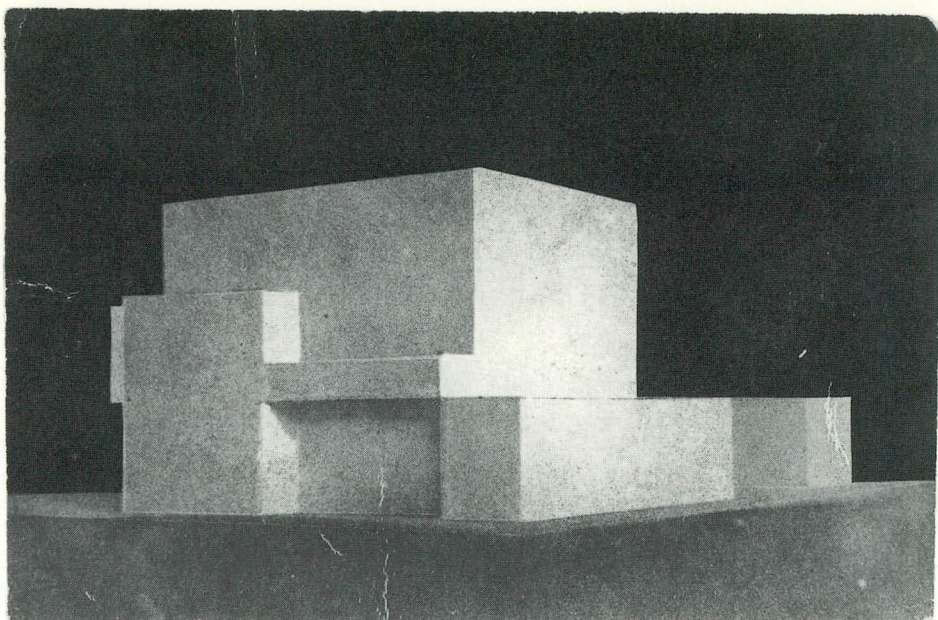
66 Zie E. van Straaten, *Theo van*

67 Egon Engelen, 'Konstruktio-

68 op. cit. (noot 59), pp. 106-107.

een rasterplattegrond bestaande uit drie grote in elkaar grijpende dobbelstenen van wisselend formaat. De grootste buitenmaat van het blok meet zeven bij acht bij acht meter, de as van de grootste dobbelsteen vijf meter. De woonfuncties zijn precies ingepast, de functie van het woonhuis volgt hier dus de vorm van de architectuur. In de literatuur is wel gesuggereerd dat Vogel zich liet inspireren door Ouds ontwerp van 1916/17 van villa Allegonda, zijn gebouw is ook verwant aan Vantongerloo's *Constructie der volumeverhoudingen* van 1919 en het vertoont gelijkenis in grondplan en opzet met Ouds bouwkeet van 1922/23. [afb p. 55]⁶⁹ Werk van hetzelfde type maakte tenslotte een student genaamd Bernhard Sturzkopf, die eveneens aan de Baugewerbeschule in Weimar studeerde. [afb. p. 57] Zijn studie lijkt gebaseerd op Ouds ontwerp voor een fabriek in Purmerend van 1919.⁷⁰ Er zijn nog een aantal andere regelmatige cursisten geweest waarvan echter geen beeldmateriaal bekend is en waarvan ook nooit meer iets is vernomen; Hans Fuchs, Nini Smith, Paula Stockmar en Charley Ritz. De drie laatstgenoemden komen wel eens in correspondenties en op foto's voor en moeten in Weimar tot de 'inner circle' van Van Doesburg hebben behoord.⁷¹

Theo van Doesburg beweerde in 1927 in het jubileumnummer van *De Stijl* dat het Bauhaus de studenten verbood om naar de Stijlcursus te gaan.⁷² Het is zoals gezegd raadzaam om hem niet altijd op zijn woord te geloven. In de Bauhausarchieven van Berlijn en Weimar valt zijn bewering over dat verbod niet met enig document te staven. Bij de presentielijst valt echter op dat een flink aantal cursisten na een of twee keer niet meer verscheen. De studenten die wel frequent kwamen stonden òf niet bij het Bauhaus ingeschreven (Burchartz, Frau Engelen, Fuchs, Ritz, Smith, Stockmar) òf ze waren er net uit eigen beweging afgegaan (Engelen, Graeff, Röhl, Vogel). Uit de Bauhaus-archieven blijkt bovendien dat de wèl bij het Bauhaus ingeschreven Stijlcursisten met slechte beoordelingen werden achtervolgd. Weininger bijvoorbeeld kreeg van de Meisterrat op 5 april 1922 een tweede proefsemester, de stemming over een definitieve opname eindigde onbeslist. Op 5 februari 1923 ontving hij een brief dat hij wegens veelvuldig verzuim als ex-Bauhäusler werd beschouwd, hetgeen een half jaar later weer werd herroepen.⁷³ Otto Umbehre werd in dezelfde Meisterrat van 5 februari 1923 van het Bauhaus verwijderd wegens desinteresse, Molnár werd in april 1922 beoordeeld als getalenteerd doch 'erg beïnvloedbaar'. Later in het jaar wordt hem de begeerde plaats in de houtsnijwerkplaats onthouden. Het is niet bekend hoe het tenslotte Peter Röhl verging. Zijn kritiek op het Bauhaus was zo groot dat aannemelijk is dat ook hij er in de loop van 1922 de brui aan gaf, hij bleef echter wel in



Bernhard Sturzkopf

Maquette pour une maison (stijlcurcus 1922), nadere gegevens onbekend; foto coll. ICN, Van Doesburg-Archief, Schenking Van Moorsel, in langdurig bruikleen aan RKD, 's Gravenhage.

69 E. van Straaten, *op. cit.* (noot 59) pp. 106-107 wees op de gelijkenis met Allegonda. Ouds bouwkeet dateert van 1922/23, maar niet duidelijk is hoe Vogel deze kan hebben gekend. Vogels ontwerpen waren vanaf februari 1923 bekend, na publicatie in *Bouwkundig Weekblad*.

70 *op. cit.* (noot 59) p. 106.

71 Geen van deze toegewijde Stijlcurcisten staat vermeld in het Bauhaus leerlingen-overzicht van Wingler, *op. cit.* (noot 16). Het Bauhaus-archief Berlijn beschikt niet over gegevens van Hans Vogel, Paula Stockmar en

Bernhard Sturzkopf.

72 Theo van Doesburg, *op. cit.* (noot 18) p. 55: 'Terug in Weimar, waar de Stijlpropaganda in Duitschland zich concentreert. De z.g.n. "Meisterrat" van het Bauhaus overlegt de mogelijkheid de toenemende Stijlinvloed van te onderdrukken. Door: 1. de leerlingen te verbieden den Stijlcurcus te bezoeken, 2. middelen te vinden om den "lastigen Stijlredacteur" "los" te worden.'

Van Doesburg voegde er de volgende noot aan toe: 'Ik zou te zeer in details vervallen, wilde ik alle middelen waarmede aanhan-

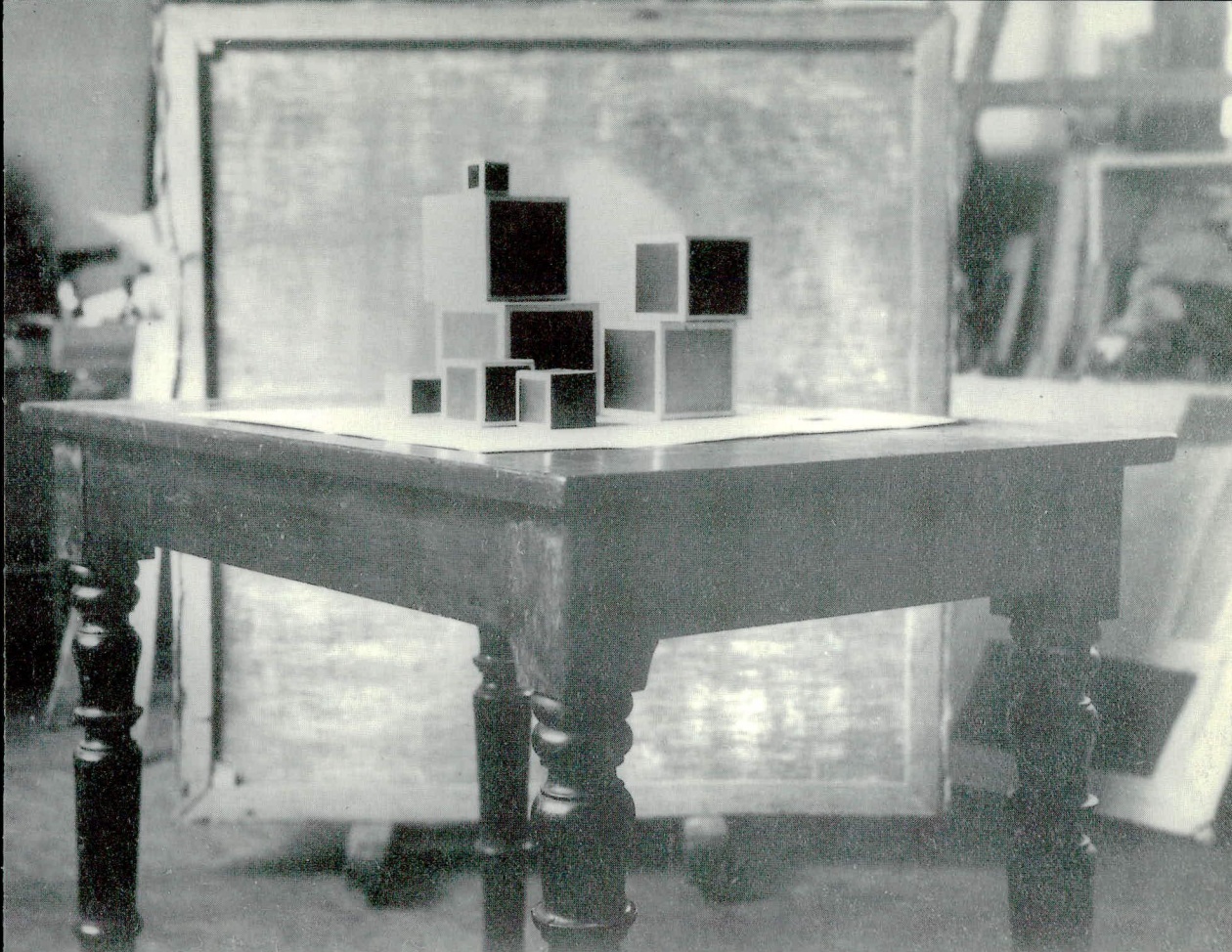
gers van het Bauhaus opereerde opsommen. Eenige der kenmerkenste wil ik hier vermelden. In den winter van 1921 werden meermalen de vensters van mijn atelier in Ober-Weimar ingegoooid. Op een avond toen ik mij met eenige vrienden in het atelier bevond, werden er meerdere revolverschoten op mijn raam gelost. Ik zwijg nog van de bedreigingen van een Bauhausaanhang, een beeldhouwer, te worden "afgemaakt". Wellicht alles uitwerkingen der na-oorlogsromantiek?'

73 In de Meisterrat vergadering van 24 mei 1923 wordt hij weer opgenomen.

Weimar wonen.⁷⁴ Deze niet zo florissante curricula en rapportcijfers zijn veelzeggend, gezien in het licht van Van Doesburgs uitspraak dat het Bauhaus de studenten verbood zijn cursus bij te wonen. Ook hier kan de controversiële Lothar Schreyer een rol hebben gespeeld; hij zou een van de bezoekers de Stijlcursus sterk hebben afgeraden met de woorden 'dat is voor scholieren van het Bauhaus heel gevaarlijk'.⁷⁵

Op basis van de resultaten en schriftelijke documenten van cursisten is het mogelijk om een redelijk inzicht te krijgen in de gang van zaken op de cursus, die er op gericht was om de studenten de theoretische en praktische beginselen van De Stijl bij te brengen. Opvallend is de grote variatie in de leerstof; Engelen, Röhl en Burchartz wierpen zich op beeldende composities in de ruimte, Sturtzkopf en Vogel maakten architectuurontwerpen, Weininger en wederom Röhl schilderden. Het is echter niet uitgesloten dat iedereen alles deed, en zo geleidelijk het gebied tussen schilderkunst, beeldhouwkunst en architectuur verkende, om uiteindelijk de integratie daarvan in het Gesamtkunstwerk te bewerkstelligen. Interessant is in dit verband een serie foto's die Van Eesteren nam in het atelier van Peter Röhl [afb. p. 59]. Het ziet er naar uit dat er een soort blokkendoos bestond gebaseerd op de grondelementen voor de architectuur. Volgens Van Eesterens opschrift aan de achterzijde van de foto gaat het om 'kinderspeelblokken' gemaakt door Peter Röhl, maar wie weet is er ook tijdens de cursus mee geschoven en geëxperimenteerd. Opvallend is dat de cursisten simultaan leerden hoe om te gaan met kleur en de rol die kleur in architectuur kon spelen. En de artistieke vraagstukken die de studenten te lijf gingen sloten nauw aan bij Van Doesburgs eigen werkzaamheden. De interieuroplossing van Engelen is bijvoorbeeld voor een woning van Oud in Spangen, waarvoor Van Doesburg zelf kort tevoren de ontwerpen had geleverd. Kennelijk beoogde het didactisch concept van Van Doesburg eerder een brede ontwikkeling dan verregaande specialisatie. Wel golden er op de cursus een aantal stringente stilistische afspraken. De Stijl was plat, rechthoekig, en primair van kleur, daar kon geen misverstand over bestaan.⁷⁶ Tenslotte contrasteerde het actieve en stimulerende onderwijs van Van Doesburg zeer met het nogal formele en afstandelijke Bauhaus-onderwijs. Veelzeggend in deze context is het verzoek van de studenten van 14 oktober 1922 aan de Bauhausdocenten om toch tenminste eens in de twee maanden op atelierbezoek te komen.⁷⁷ Het is ondenkbaar dat Van Doesburg zich tot zo'n geringe frequentie zou hebben beperkt.

De cursisten namen hun nieuwe inzichten mee naar het Bauhaus, om er daar weer anderen mee aan te steken.⁷⁸ Naarmate het virus van De Stijl



Peter Röhl

Blokkendoos, mogelijk gebaseerd op de grondelementen van de architectuur, ca. 1922; foto coll. Van Eesteren, Fluck en Van Lohuizenstichting, Nai, Rotterdam.

74 Het Bauhaus hield een dossier van elke student bij, die bewaard zijn gebleven in het Bauhaus-archief te Weimar. Het dossier van Peter Röhl was daar echter niet meer aanwezig. Ook het Bauhaus archief Berlijn kon over Röhl geen verdere inlichtingen geven.

75 Van Doesburg aan Walter Dexel, 15 mei 1922, gepubliceerd in Vitt, op. cit. (noot 50), p. 81.

76 Zo kreeg Kurt Schmidt tijdens de cursus over een aantal tekeningen te horen dat hij nog 'te romantisch' werkte; mondelinge informatie van Kurt Schmidt, Gera 15 september 1988. Andor

Weininger kreeg als commentaar dat het werk 'plat' moest zijn. Oskar Schlemmer (niet cursist) kreeg een keer toegevoegd dat hij 'nog' te 'zachte' vormen gebruikte, zie brief Oskar Schlemmer aan Otto Meyer, van eind maart 1922, geciteerd in: Tut Schlemmer (sel., ed.), *The Letters and Diaries of Oskar Schlemmer*, Evanston 1990, p. 117.

77 Uit de notulen van de Meister-rat blijkt dat dit verzoek op 14 oktober 1922 werd besproken.

78 Schlemmer vertelt over de komende Bauhaustentoonstelling en een niet nader aangeduide

wandschildering: 'Een behandeling in een figuratieve (romantische) stijl, in tegenstelling tot een puur lineaire, constructieve stijl, welke als een veenbrand voortwoekert onder de studenten. Deze laatste is min of meer afkomstig van Van Doesburg, en heeft ook heel wat aanhangers onder de Russen. Oskar Schlemmer aan Otto Meyer, 19 december 1922, geciteerd uit: op. cit. (noot 69) pp. 135-136. De geciteerde passage van deze brief ontbreekt in de oorspronkelijke Duitse uitgave, zie noot 52, *Oskar Schlemmer Briefe und Tagebücher*, herausgegeben von Tut Schlemmer, Stuttgart 1977, p. 57.

zich daar verspreidde, verspeelde Van Doesburg in elk geval het laatste restje sympathie bij de leiding. Door Lena Milius werd hij daarover tegelijk bemoedigend en vermanend toegesproken in een brief van 24 juni 1922; 'Wat een vreselijke 'agitatie' met het Bauhaus! Waar bemoeien die mensen zich eigenlijk mee? Je mag toch zeker in Weimar wonen wanneer het jou belijft? Toch blijf ik het jammer vinden jongen, dat je je al die mensen zoo tot rechtstreeksche vijanden maakt. Gropius heeft gelijk als hij zegt, dat jouw manier om de mensen aan te pakken soms hoogst onaangenaam is en daardoor zien ze het goede in je werk en je bestrebungen voorbij. Je hoeft niemand naar den mond te praten, maar de manier en de toon waarop je iets kunt beweren kan soms zoo irriteerend zijn. Vooral als je in zoo'n zenuwachtigen toestand bent. Kan een blond hondje niet een beetje 'beminnelijk' zijn?'

Berlijn en verder oostwaarts

Van Doesburgs bezetenheid van Weimar en het Bauhaus was weliswaar groot, maar toch zag hij kans het tweehonderd kilometer verderop gelegen Berlijn 'erbij' te doen. Daar kwam het contact tot stand tussen de twee landen waar de kunst meer dan elders in radicaal abstracte richting was geëvolueerd: Nederland en Rusland. De Russen stonden al in 1918-1919 in Van Doesburgs speciale belangstelling. Toen in *De Stijl* de internationale bijval op het manifest werd opgesomd, constateerde Van Doesburg spijtig dat ook herhaalde pogingen tot uitwisseling met Russische kunstperiodieken op niets waren uitgelopen. Er waren slechts een paar bronnen waarover hij in die tijd kon beschikken. In *Das Kunstblatt*, dat regelmatig over Russische kunst schreef, verscheen in maart 1919 het nieuwe post-revolutionaire programma van het volkscommissariaat van cultuur onder leiding van Lunatscharski, dat door Van Doesburg in *De Stijl* werd overgenomen. Verder leest hij de verslagen over Rusland in het vanaf januari 1920 verschijnende tijdschrift *Das Tagebuch*. Waarschijnlijk is hem in mei 1920 ook niet de publicatie ontgaan van K. Umanski in het tijdschrift *Der Ararat*, waarin de term suprematisme viel en Malevich werd genoemd.⁷⁹ In de loop van 1920 verscheen bovendien Umanski's boek *Neue Kunst in Rußland*, dat echter slechts zeer algemene en summiere informatie bevatte. Aan Malevich en het suprematisme werd slechts één alinea en geen enkele afbeelding gewijd. Volstaan werd met de mededeling dat er in Rusland opvallend veel aanhangers van deze richting waren en dat Malevich naar het nulpunt in de kunst zocht. De uitgever voegde er in een noot aan toe dat Malevich recent een schilderij in wit op wit had geëxposeerd maar dat



Deelnemers aan het internationaal Kunstenaarscongres in Düsseldorf, 29/31 mei 1922; v.l.n.r. Werner Graeff, Raoul Hausmann, Theo van Doesburg, Cornelis van Eesteren, Hans Richter, Nelly van Doesburg, De Pistoris (?), El Lissitzky, Ruggero Vasari, Otto Freundlich (?), Hannah Höch, Franz Seiwert, Stanislaw Kubicki; foto coll. ICN, Van Doesburg-Archief, schenking Van Moorsel, in langdurig bruikleen aan RKD, 's Gravenhage.

hij helaas geen beslag had kunnen leggen op plaatjes. Wie geïnteresseerd was in deze richting, moest maar eens in het tijdschrift *Dada* of *Sturm* kijken naar het werk van abstracte schilders als Brambolini [sic], of naar werk van de kubisten Feininger en Molzahn; een merkwaardige, verwarring wekkende vergelijking.

Daarnaast moet Van Doesburg over een aantal rechtstreekse contacten met Russische kunstenaars hebben beschikt, daar maakt hij tenminste, zonder namen te noemen, wel eens melding van in zijn brieven aan Kok. Waarschijnlijk doelde hij op Russen die in het Westen woonden, zoals Archipenko en Gontscharova, die meededen aan de tentoonstellingen van de Section d'Or. Maar al met al was de informatie over Rusland in West-Europa schaars en uit de tweede hand. Dat had tot gevolg dat er vreemde geruchten de ronde deden. Van Doesburg wist bijvoorbeeld op 24 juni 1920 aan Kok te melden dat alle artiesten in Rusland een staatstoelage ontvingen, maar dat ondanks veel materialisme er ook sprake was van een idealistische gezindheid.

Hoe vreemd het ook klinkt, de Russen wisten toen meer van De Stijl dan de Stijlkunstenaars van de Russen; maar dan buiten Van Doesburg om. De groep kunstenaars die het initiatief had genomen voor een Adres aan de Tweede Kamer was er in 1919 al in geslaagd om schriftelijk contacten te leggen met de Russische suprematisten en constructivisten.⁸⁰ De schilder Chris Beekman, en misschien ook zijn vriend Peter Alma en de aan de Stijlbeweging verbonden architect Van 't Hoff voorzagen de Russen van foto's van werken van De Stijl, zoals Van Doesburg tot zijn verbazing constateerde toen hij in 1922 Russische collega's ontmoette ten tijde van het Internationaal Kunstenaarscongres.⁸¹ De plaatjes zijn in ieder geval ook doorgedrongen tot Malevich, die in 1922 correspondeerde met Chris Beekman en die een afbeelding van een van zijn abstracte doeken uit 1920 opnam in zijn Bauhausboek *Die Gegenstandslose Welt*.

Informatie over Rusland uit de eerste hand dringt pas in 1921-1922 in Berlijn door, te beginnen met een tentoonstelling van Puni bij Der Sturm in februari 1921. Kort na elkaar kwamen achtereenvolgens Kandinsky en Lissitzky naar Berlijn. Van Doesburg sprak hen uitgebreid na zijn Berlijnse voordracht 'Der Wille zum Stil' in april 1922, en constateerde met genoegen dat zijn verwachtingen omtrent de jonge Russische kunst niet werden beschaamd: 'de jongeren werken allen in *onzen* geest nl: Nieuwe Beelding.'⁸² Hij raakte al spoedig in de ban van Lissitzky en er ontstaat een korte maar intensieve samenwerking. Begin mei bezocht Lissitzky Van Doesburg en diens volgelingen in Weimar.⁸³ Na het Internationaal Kunstenaarscongres in juni in Düsseldorf schreef Van Doesburg enthousiast



Deelnemers aan het internationaal Kunstenaarscongres in Düsseldorf, 29/31 mei 1922; v.l.n.r. Ruggero Vasari, Werner Graeff, onbekend, Hans Richter, Nelly van Doesburg, De Pistoris, El Lissitzky, Theo van Doesburg, Franz Wilhelm Seiwert, Raoul Hausmann; foto coll. ICN, Van Doesburg-Archief, Schenking Van Moorsel, in langdurig bruikleen aan RKD, 's Gravenhage.

80 Zie E. Vermeulen, 'Robert van 't Hoff', *De Beginjaren van De Stijl 1917-1922*, Utrecht 1982, pp. 228-230 en Ger Harmsen, *Chris Beekman een kunstenaarsleven, 1887-1964*, Nijmegen/Otterlo 1999, pp. 41, 57-62.

81 Van Doesburg aan Kok, 6 juni 1922: 'Zeer merkwaardig dat ik van deze russen moet hooren, hoe foto's van Van 't Hoff, Mondriaan enz. in Rusland waren binnengekomen en hoe verrukt ze waren

met dit levensteeken.' Het zou ook kunnen dat de schilder Peter Alma, die in 1921 samen met Henriëtte Roland Holst een reis naar Rusland maakte, deze foto's heeft achtergelaten.

82 Brief Van Doesburg aan De Boer, 24 april 1922.

83 Lissitzky's naam wordt vòòr 1921 niet in publikaties over Russische kunst genoemd. Ook aan de eerste groepstentoonstelling

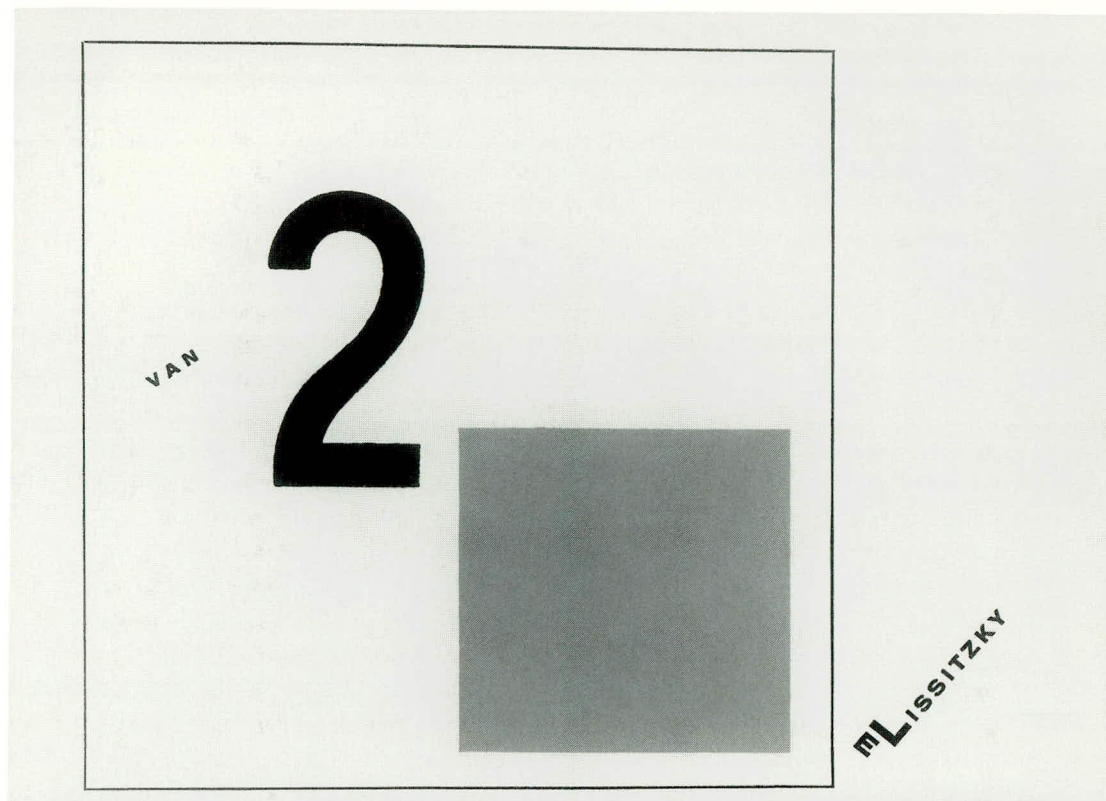
van Russische kunst in Duitsland in maart/april 1921 in de Hannoverse Galerie Von Garvens, deed hij nog niet mee. Eind 1921 kwam hij naar Berlijn en al spoedig werd hij een centrale figuur in de grote groep Russische kunstenaars aldaar. Mede onder zijn redactie verscheen vanaf maart/april 1922 het tijdschrift *Objet*, spreekbuis van de Russische constructivisten in Berlijn.

over hem: 'Aan de russen hebben we een enorme steun! Lissitzky, die kort geleden uit Moscou gekomen is, is een prachtige kerel, die zeer consequent is. De Duitschers daarentegen zijn kakkebroeken.'⁸⁴

Lissitzky kreeg volop de gelegenheid om in *De Stijl* zijn denkbeelden toe te lichten. In juni 1922 verscheen in het Duits een tekst van 1920 waarin het einde van de nabootsende schilderkunst werd geproclameerd en een nieuwe vormtaal en een nieuw medium werden geïntroduceerd: *Proun*, geen schilderkunst, geen architectuur, maar het gebied daartussen in. Lissitzky's kinderboek *Van twee kwadraten* (1920), een verhaal over een rood en een zwart kwadraat die op de aarde komen om de chaos te bestrijden en een nieuwe orde te vestigen, verscheen eveneens in 1922 als speciaal nummer van *De Stijl* [afb. p. 65]. Van Doesburg schreef daarbij een uitgebreid artikel over Russische kunst, waarin hij constateerde dat Russische kunstenaars zoals Malevich, Lissitzky, Popova, Rodtschenko en Puni, net als de Stijlgroep, streefden naar een evenwicht tussen het subjectieve en het universele, oftewel: naar het kwadraat.

Vanaf de ontmoeting van Van Doesburg en Lissitzky werd het kwadraat een gemeenschappelijk merkteken. Peter Röhl schreef er bijvoorbeeld over in brieven en herinnerde zich hoe er over het zwarte en het rode kwadraat, over Lissitzky en over Malevich werd geboemd.⁸⁵ Het kwadraat stond symbool voor het nieuwe, de redding uit de chaos, zoals in het sprookje van Lissitzky, en uit de vormloosheid van de expressionistische kunst. Het stond symbool voor de ontmoeting in Berlijn van het constructivisme en *De Stijl*, de twee evoluties in de kunst die het meest radicaal met de traditie braken. Het kwadraat werd zelfs een soort geuzenteken toen Paul Westheim na een bezoek aan het Bauhaus in 1923 schamperde dat hij na zijn bezoek aan het Bauhaus zijn leven lang geen kwadraat meer kon zien, en dat de mensen van *De Stijl* zelfs een eigen tentoonstelling hadden opgezet omdat zij meenden 'de enige echte kwadraten' te bezitten.⁸⁶

Er waren twee types kwadraten in zwang, het zwarte kwadraat, refererend aan de kunst van Malevich en het suprematisme, en het rode kwadraat, dat stond voor de radikaal veranderde positie van de moderne kunst en de moderne kunstenaar in de maatschappij.⁸⁷ In de uitleg van dat laatste punt ligt ook het verschil in visie tussen Van Doesburg en Lissitzky, dat al spoedig aan het licht kwam. Van Doesburg, sinds zijn strijd in Nederland met de 'ri ra revolutionairen' fel tegen elke vermenging van kunst en politiek gekant, zag het rode kwadraat in een geestelijke context, als symbool voor de actieve kunstenaar die midden in de maatschappij staat. Een indicatie voor de betekenis die hij er aan hechtte geeft Peter Röhl, die het rode



El Lissitzky

Omslag *De Stijl*, 5^e jrg., nr
6 (1922); foto reproductie
uit *De Stijl*.

84 Brief Van Doesburg aan Kok,
6 juni 1922

85 Een ongedateerde brief van
omstreeks mei 1922 van Röhl
aan Van Doesburg bijvoorbeeld
toont een kwadraat over de hele
breedte van het blad met het
komische bijschrift 'Das rote
Quadrat von Malewischts [sic]
und Herrn Doesburg neu für

den Film bearbeitet zu Po-Po.'

86 P. Westheim, 'Bemerkungen zur
Quadratur des Bauhauses', *Das
Kunstblatt* 7 (1923), p. 319, geciteerd in: Wingler, *op. cit.* (noot 16)
p. 82.

87 Zie over de symboliek van het
kwadraat bijvoorbeeld ook Peter
Nisbet, 'An Introduction to El

Lissitzky', tent.cat. *El Lissitzky
(1890-1941)*, Cambridge Mass
(Busch-Reisinger Museum)/Han-
nover (Sprengel Museum)/Halle
(Staatliche Galerie Moritzburg)
1987, p. 49 en noot 45, en Yve-
Alain Bois, 'El Lissitzky: Radical
Reversibility', *Art in America*,
[zonder jaargang] april 1988,
[zonder nummer] p. 168.

kwadraat in een retrospectieve tekst over Van Doesburg 'zijn feestelijke teken voor waarde en verstand' noemt.⁸⁸ Voor Lissitzky en andere Russische constructivisten daarentegen kon het kwadraat niet los worden gezien van het engagement met een zich in communistische richting vernieuwende maatschappij.

Van Doesburgs vriendschappelijke relatie met Lissitzky eindigde abrupt in september 1922, nadat zij elkaar hadden gezien op het dadaïstisch congres in Weimar. Het is niet helemaal duidelijk waarom, maar een van de oorzaken moet wel het verschil in zienswijze geweest zijn inzake de politieke betekenis van de kunst. Een ander principieel meningsverschil was wellicht dat Lissitzky de ezelschilderkunst als een gepasseerd station beschouwde. En waarschijnlijk speelden er gevoelens van rivaliteit mee. Lissitzky werd in de zomer van 1922 gevraagd voor diverse tentoonstellingen, onder meer in de Kestner-Gesellschaft in Hannover en in Dresden en Hamburg, terwijl hij tevens de *Erste Russische Kunstausstellung* (die eigenlijk de tweede was, na die in Galerie Von Garvens) samenstelde in Galerie Von Diemen in Berlijn. Tot veler verbazing leende hij zich bovendien voor het maken van een omslag voor *Wendingen*. Deze flirt met de concurrentie zinde Van Doesburg helemaal niet. In 1923 lijkt een absoluut dieptepunt in hun betrekkingen bereikt als Van Doesburg op 6 augustus aan Kok zeer kritische woorden over Lissitzky's werk schrijft: 'met wat je van Lissitzky schreef ben ik einverstanden. We hadden *dezelfde* indruk. Geen eenheid van beelding en ruimte en tijd'. Als de heren, milder gestemd door de ziekte van Lissitzky, in 1924 weer met elkaar corresponderen, komt Lissitzky op het conflict terug door te stellen dat in Rusland respect en waardering niet afhankelijk is van iemands artistieke bloedgroep, maar van de kracht van zijn standpunt. Uit zijn Zwitserse kuuroord, waar hij leert leven op één long, laat hij Van Doesburg weten dat hij zijn ■ [kwadraat] heeft ingeruild voor een — [lijn], want dat beweegt wat makkelijker en stelt zijn ● [punt] nog wat uit.⁸⁹

De ontmoeting van Lissitzky en Van Doesburg heeft naast de uitwisseling van ideeën en standpunten ook tot wederzijdse beïnvloeding geleid.⁹⁰ Voor De Stijl was Lissitzky een *postillon d'amour*; hij stuurde foto's, met name van Mondriaan, Vantongerloo en Van Doesburg naar Rusland. Tijdelijk was hij de boodschapper van Malevich en het suprematisme. Lissitzky's Proun-tekeningen moeten Van Doesburg mede op het idee hebben gebracht om op ruimtelijke wijze architectuur te gaan tekenen, hetgeen resulteerde in de spraakmakende axonometrische presentaties van hem en Van Eesteren op de tentoonstelling bij Rosenberg in Parijs in 1923. Het is andersom niet goed denkbaar dat Lissitzky buiten het contact met Van Doesburg en het



Theo en Nelly Van Doesburg en Hans Richter in Berlijn, april 1922, foto coll. ICN, Van Doesburg-Archief, Schenking Van Moorsel; in langdurig bruikleen aan RKD, 's Gravenhage.

88 Karl Peter Röhl, *Theo van Doesburg und Meine Beziehungen zum Stijl*. Het betreft hier een niet gepubliceerde, niet gedateerde tekst, die Röhl volgens eigen aanduiding heeft geschreven in Kiel, waar hij zich in 1946 vestigde; coll. Karl Peter Röhl Stiftung, Weimar.

89 Brief van Lissitzky aan Van

Doesburg, 7 juli 1924. Hartelijk zouden de betrekkingen nooit meer worden. Lissitzky besloot in december 1924 alle aan hem gerichte correspondentie voortaan in de prullenbak te gooien, te beginnen met de brieven van Van Doesburg; hij had geen zin om zich nog voor gek te laten zetten. Brief van Lissitzky aan zijn moeder,

12 december 1924, geciteerd in Sophie Lissitzky-Küppers, *El Lissitzky, life, letters, texts*, Londen 1968, p. 54.

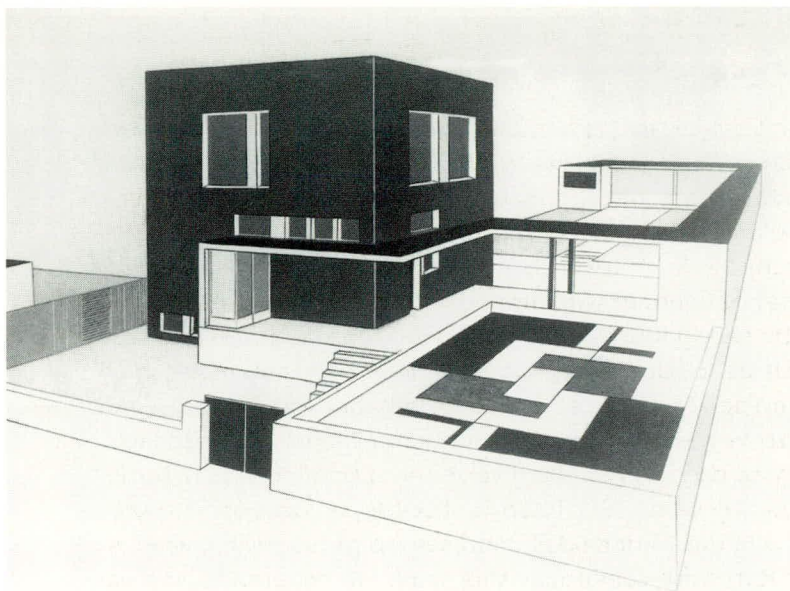
90 Van Doesburg droeg vanaf het dadaïstische congres in Weimar in september 1922 dezelfde geruite pet als Lissitzky, die hem al ook in juni in Düsseldorf op had.

gedachtegoed van De Stijl om op het idee zou zijn gekomen in 1923 een driedimensionale Proun, de zgn. 'Prounenraum' te presenteren op de *Große Berliner Kunstausstellung*. In het Russische constructivisme bestond niet zoals bij De Stijl belangstelling voor het integreren van kleur en architectuur. En Lissitzky schilderde en tekende weliswaar zeer ruimtelijk, en was ook al eerder bij het ontwerpen van interieurs betrokken geweest, maar hij had tot zijn ontmoeting met Van Doesburg in Proun nog niet de stap van de tweede naar de derde dimensie gezet. De 'Prounenraum' waarvan over de hoeken geplaatste reliëfs en abstracte schilderijen op de wand deel uitmaken, is zo te beschouwen als een gevolg van de vriendschap met Van Doesburg en de belangstelling voor een discipline waarmee de kunstenaars van De Stijl vanaf 1917 intensief hadden geëxperimenteerd.⁹¹ Maar belangrijker dan die wederzijdse impulsen op persoonlijk niveau is dat De Stijl en het Russische constructivisme samen in de jaren twintig van grote invloed waren op de avant-gardestromingen in heel Europa. Of om Lissitzky aan te halen, in zijn reeds geciteerde verzoeningsbrief van 7 juli 1924 aan Van Doesburg: 'Voorlopig krijgen toch overal de mensen alleen impulsen van de Hollanders en de Russen.'

De Hongaarse en Poolse connectie

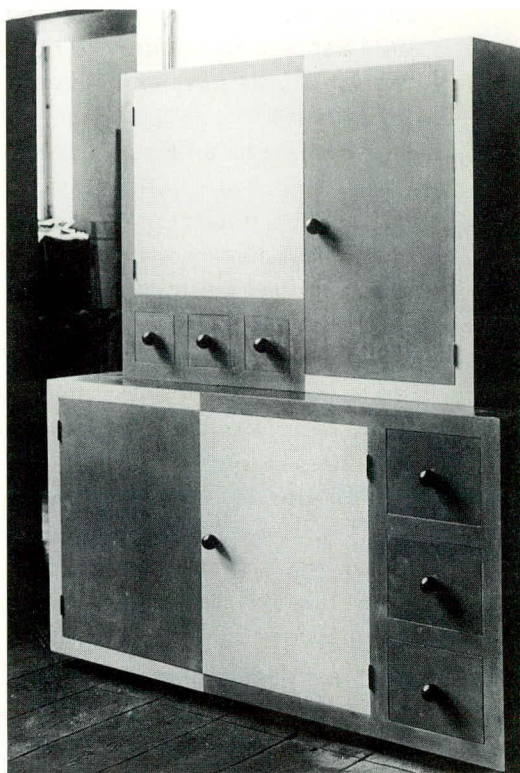
Van Doesburg heeft met talloze Hongaarse kunstenaars in verbinding gestaan, maar slechts weinig contacten met kunstenaars in Hongarije gehad. Dat kwam doordat de Hongaarse modernisten als gevolg van de politieke omwentelingen van 1919 verspreid door Europa woonden. In Weimar ontmoette Van Doesburg Alfred Forbát, Marcel Breuer, Andor Weininger, Farkas Molnár, Sándor Bortnyik en Peter Kahler alias Keler, in Berlijn Ernst Kállai, László Moholy-Nagy en László Péri, in Wenen tenslotte kwam hij met Lajos Kassák in contact.⁹²

De bindende kracht in de Hongaarse beweging was *MA*, een tijdschrift voor beeldende kunst en literatuur. Het werd gepubliceerd in Wenen; Kassák was hoofdredacteur en alle bovengenoemde kunstenaars werkten er aan mee, naast nog andere ballingen zoals Béla Uitz. Het eerste levens-teken van De Stijl verscheen in april 1921 in *MA*, in de vorm van een klankgedicht van Van Doesburg onder het pseudoniem I.K. Bonset. Toen Nelly van Doesburg in december 1921 enige tijd in Wenen logeerde in verband met een pianorecital leerde ze Lajos Kassák persoonlijk kennen en regelde ze dat *De Stijl* en *MA* materiaal zouden gaan uitwisselen. In mei 1922 waren de Nederlandse schilders en architecten prominent aanwezig in een dubbelnummer van *MA*, daarna in het zogenaamde Anthologie-



Farkas Molnár
Ontwerp voor huis *De rode
dobbelssteen*, 1923, nadere
gegevens onbekend;
foto coll. Hochschule für
Architektur und Bauwesen,
Bauhausbildarchiv, Weimar.

Marcel Breuer
Keukenkast, ca. 1922, na-
dere gegevens onbekend;
foto coll. Hochschule für
Architektur und Bauwesen,
Bauhausbildarchiv, Weimar.



91 Zie ook: Nancy J. Troy, *The
De Stijl Environment*, Massa-
chusetts Institute of Technology
1983, pp. 122-129.

92 Contemporaine publicaties
over de Hongaarse kunst die
ook bij Van Doesburg bekend
kunnen zijn geweest waren
Ludwig Kudlák, 'Die Jüngste

Kunstgeneration Ungarns', *Der
Ararat*, 2 (1921), p. 111 en Ernst
Kállai, 'Jungungarische Malerei',
Der Ararat, 2 (1921), pp. 256-
258.

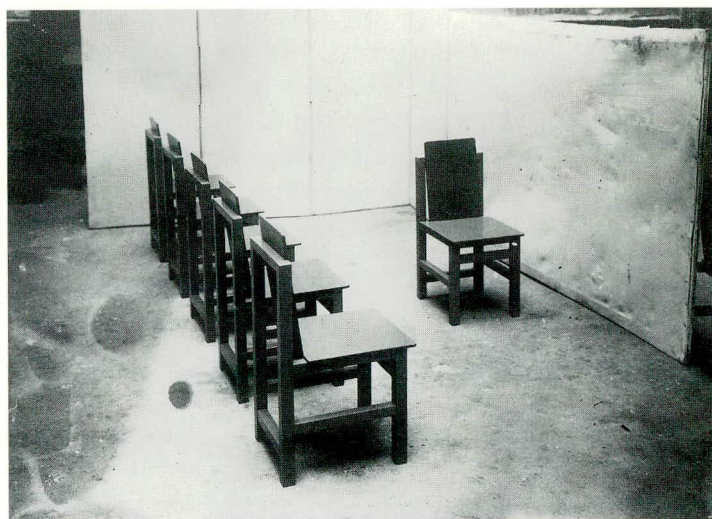
nummer, en datzelfde jaar verscheen ook een speciaal nummer over Theo van Doesburg. Buiten deze uitwisselingen bleven de contacten tussen Kassák en Van Doesburg beperkt. Echt schrijven deden ze ook niet, van Kassák bevinden zich althans maar twee brieven in het archief van Van Doesburg.⁹³

Veel intensievere betrekkingen had Van Doesburg met Moholy-Nagy (1895-1946), de correspondent van MA in Berlijn. Moholy woonde daar vanaf 1920 en interesseerde zich sinds de publicaties in *Feuer* voor de Stijl-groep.⁹⁴ Via Adolf Behne stond hij vanaf december 1921 rechtstreeks met J.J.P. Oud in contact in verband met een opdracht in Berlijn voor een villa voor het echtpaar Kallenbach. Moholy kende de opdrachtgeefster persoonlijk en trad als bemiddelaar op. Met Van Doesburg correspondeerde Moholy voor het eerst in februari 1922, maar ze ontmoetten elkaar pas begin mei na Van Doesburgs lezing 'Der Wille zum Stil'. Moholy was onder de indruk. Hij schreef aan Oud op 9 mei enthousiast over de ontmoeting, en op 7 augustus dat hij terug moest komen van zijn idee dat Van Doesburg alleen maar de spreekbuis was van Mondriaan; Van Doesburg was, zag hij nu, veel alerter op hedendaagse ontwikkelingen en zijn invloed, ook op studenten van het Bauhaus, zag hij als positief. Hij legde zijn Nederlandse collega vanaf die tijd regelmatig werk voor met het verzoek om commentaar en zij begonnen met andere constructivisten gesprekken over internationale solidariteit, hetgeen onder andere resulteerde in de congressen van 1922. De vriendschap tussen Moholy-Nagy en Van Doesburg zou jaren stand houden, ook nog toen Theo en Nelly Van Doesburg zich in Parijs hadden gevestigd.

Moholy was een belangrijke informatiebron voor Van Doesburg; door zijn betrekkingen met alle over Europa uitgezwermden landgenoten beschikte hij vaak over het laatste nieuws. Als een van de eersten in Berlijn was hij bijvoorbeeld op de hoogte van de ontwikkeling in het werk van Malevich en het suprematisme.⁹⁵ Moholy probeerde op allerlei manieren een synthese van de constructivistische groeperingen in de verschillende landen te bewerkstellingen. *De Stijl*, *Objet* en *MA* zouden een Internationale Beeldende Arbeidersgemeenschap moeten gaan vormen, zij het naar Hongaars model. In het Hongaarse tijdschrift *Egység* [Eenheid] is een soort voorstel in die richting opgenomen van Kállai, Kemény, Moholy-Nagy en Péri, vergezeld van de kritiek dat *De Stijl* leed aan estheticisme, de Russen aan technisch naturalisme. Het alternatief dat werd bepleit was Prolet-kunst van hoge artistieke kwaliteit. Moholy publiceerde in juli 1922 in *De Stijl* zijn tekst 'Produktion-Reproduktion', waarin de noodzaak werd aangegeven om nieuwe apparatuur als de grammofoon, foto- en filmcamera te gebrui-



Marcel Breuer
Woonkamer voor huize
Thost in Hamburg, 1926;
foto div. collecties.



Marcel Breuer
Kinderstoelen ti 3a,
1923 (foto: Lucia
Moholy-Nagy), foto coll.
Bauhaus-Archiv, Berlijn.

93 Het was de bedoeling dat MA aan alle Stijl-kunstenaars zo'n nummer zou wijden. Theo en Nelly van Doesburg bezaten twee composities van Kassak uit 1922, zie de oevrecatalogus Mariann Gergely e.a., *Kassák Lajos 1887-1967*, Budapest 1987, pp. 175-176.

94 In oktober 1921 verscheen een

'Aufruf zur Elementaren Kunst' gericht 'An die Künstler der Welt' in *De Stijl*, ondertekend door R. Hausmann, Hans Arp, Iwan Puni en Maholy-Nagy [sic], *De Stijl*, 4 nr. 10 (oktober 1921) p. 156.

95 Moholy werd eind 1921 'twee dagen en twee nachten' voorge-licht door Béla Uitz, een MA-kun-

stenaar uit Wenen die enige tijd in Moskou was geweest en daar onder meer de moderne kunstschool Wchutemas had bezocht. Zie Oliver A.I. Botar, 'Constructed Reliefs in the art of the Hungarian Avant-garde: Kassak, Bortnyik, Uitz and Moholy-Nagy 1921-1926', *The Structurist* (1985/86) nr.25/26, pp. 87-98.

ken voor het produceren van experimentele muziek en experimentele beelden. Een formele vernieuwing die aan Moholy kan worden toegeschreven is de introductie van transparantie in constructivistische composities, waarbij hij ook gebruik maakte van overdruktechnieken en transparante materialen. Deze methode zou Huszár in 1924 inspireren tot een serie monotypes met overlappende, transparante vormen.⁹⁶

Een van de kunstenaars die van Doesburg via Moholy kan hebben ontmoet was László Péri (1889-1967). Moholy en Péri exposeerden in februari 1922 bij Galerie Der Sturm van Herwarth Walden, met wie de MA-groep al langer goede contacten had.⁹⁷ Péri's 'Raumkonstruktionen', betonreliëfs en tekeningen voor grote wandschilderingen, houden het midden tussen futuristische oorlogsmonumenten en perspectivische architectuurtekeningen. Wat opvalt is dat ze gelijktijdig plat en zeer plastisch zijn: ze roepen de suggestie op van een (kamer)ruimte. Het is niet uitgesloten dat ook Péri's axiometrische wijze van tekenen van enige invloed is geweest op Van Doesburgs contra-constructie-tekeningen van 1923. Van Doesburg bezat in elk geval verscheidene foto's van Péri's composities, en hij publiceerde diens werk in *De Stijl*. Péri's invloed strekt zich ook uit tot het werk van Hans Richter, met wie hij in de zomer van 1922 enige tijd nauw samenwerkte om een paar 'praktische vraagstukken' op te lossen, zoals hij 23 juli 1922 aan Van Doesburg schreef.⁹⁸ Al met al werd in Berlijn, mede door zijn omgang met Lissitzky, Péri en andere Oost-Europese kunstenaars, Van Doesburgs interesse voor de weergave van ruimte en de beleving van het ruimte-tijdcontinuüm sterk gestimuleerd.

In 1922 en 1923 maakte Van Doesburg in Berlijn tenslotte ook kennis met een aantal Poolse kunstenaars en architecten die sterk in De Stijl geïnteresseerd waren en die zich enkele jaren later zouden verzamelen rond de respectievelijk in 1924 en 1926 opgerichte avant-gardistische tijdschriften *BLOK* en *Praesens*. Tot hen behoorden Henryk Berlewi en Szymon Syrkus. De theoreticus en schilder Henryk Stazewski, redacteur beeldende kunst van *Praesens* wisselde na 1926 enige brieven met Van Doesburg uit en plaatste zijn artikel 'Vers un art élémentaire'. In beide bladen werd regelmatig werk afgebeeld van schilders en architecten van de Stijlgroep, onder meer van Mondriaan, Van Doesburg, Van Eesteren, Van Ravesteyn, Rietveld en J.J.P. Oud. De koers van *Praesens* spitste zich toe op een dialoog met de theorie en het werk van Mondriaan, hetgeen resulteerde in een initiatief om diens *Le Néo-Plasticisme* in het Pools te vertalen.⁹⁹



ARCHITEKT G. RIETVELD. INTÉRIEUR N. V. GOUD EN ZILVERSMIDSCOMPAGNIE AMSTERDAM

Gerrit Rietveld

Interieur van de Goud en Zilversmid's Compagnie, zoals afgebeeld in *De Stijl*, jrg. 5, nr. 2 (1922); foto reproductie uit *De Stijl*, Rietveld Schröder Archief, Centraal Museum, Utrecht.

96 De opzet van het tijdschrift *De Stijl* droeg vanaf 1922 bij aan de de-Dadaficatie van het tijdschrift MA. Zie Ester Levinger, 'Lajos Kassák, MA and the New Artist 1916-1925', *The Structurist*, (1985/86) nr. 25/26 pp. 78-86 en Botar, op. cit. (noot 87).

97 Zie K. Passuth, 'Die Ungarischen

Künstler am "Sturm", Hubertus Gaßner e.a., tent. cat. *Wechsel-Wirkungen, Ungarische Avantgarde in der Weimarer Republik*, Kassel (Neue Galerie)/Bochum (Museum Bochum) 1986, pp. 56-60.

98 Richters tekenwijze werd in verband gebracht met die van Van Doesburg door Evert van Straaten,

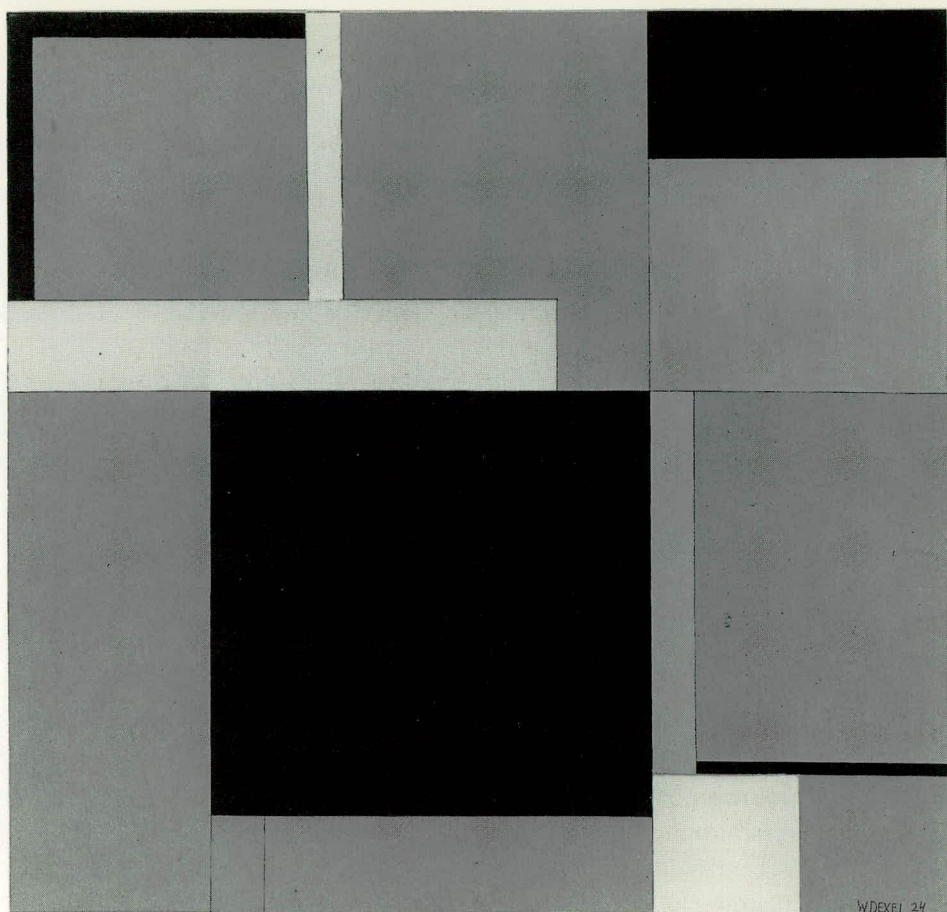
in 'Lichtarchitectuur (de tesseractische ruimte) (1925-1929)', in: *Theo van Doesburg schilder en architect*, Den Haag 1988, pp. 190-195.

99 Zie J. Kleiverda, 'Henryk Stazewski. De Nieuwe Beelding in zijn werk en theorie', *Jong Holland*, 5 (1989) 2 pp. 5-17.

Belangrijke vrienden buiten Weimar en Berlijn, Walter Dexel in Jena en Kurt Schwitters in Hannover.

In zijn korte levensloop voor de catalogus van de Berlijnse *Juryfreie Kunstausstellung* in 1927 vermeldde Walter Dexel (1890-1973) dat een van zijn 'wezenlijke stimulansen' de kennismaking was geweest met Theo van Doesburg en de Stijlbeweging. Hij had er een bevestiging van zijn eigen ontwikkeling aan te danken. Dexel, typograaf, ontwerper en schilder die zijn kunstenaarschap combineerde met de functie van artistiek leider van de Kunstverein in Jena, had zich omstreeks 1919 enige naam verworven met op Cézanne en het kubisme geïnspireerde schilderijen.¹⁰⁰ In de eerste helft van de jaren twintig ontwikkelde hij, min of meer op eigen kracht, een geometrisch abstracte stijl die zowel in schilderijen en achterglasschilderingen als in reclameontwerpen werd toegepast. Het omslagpunt in zijn werk valt in 1922, zo te zien toch wel onder invloed van De Stijl, als zijn complexe, in diagonale compositieschema's gevangen kubo-futuristische stijl van schilderen evolueert in collages en schilderijen met kwadraten en lijnen in primaire kleuren, strak van opzet, en voorzien van titels die geen figuratieve verwijzing meer bevatten. [afb. p. 75] Halverwege de jaren twintig schildert hij composities van grote letters, doet typografisch werk en hij maakt lichtreclames in primaire kleuren die Van Doesburg bewonderde, getuige de foto ervan in *De Stijl*. Van Doesburg hield er ook een kleine diaverzameling van Dexels werk op na. Dat de contacten toen intensief waren blijkt ook uit de correspondentie, en het feit dat hij in verhalen van tijdgenoten bij de Stijlgroep Weimar werd gerekend.¹⁰¹ Toch bezocht Dexel ondanks Van Doesburgs aansporingen de Stijlcursus niet.

De eerste contacten kunnen in mei 1921 gedateerd worden, toen Van Doesburg Jena bezocht. Naar aanleiding van de afspraak om zijn lezing 'Der Wille zum Stil' in de Kunstverein te houden werd de communicatie tussen de beide kunstenaars intensiever, en na de lezing in mei 1922 werd de correspondentie zeer vriendschappelijk van toon. Door de mooie epistolaire ontboezemingen van Van Doesburg over het Bauhaus kon Dexel de gebeurtenissen op de voet volgen. Vanwege zijn vriendschap met andere kunstenaars en met Adolf Behne beschikte hij tevens over voldoende tegengeluiden om de ontwikkelingen in Weimar genuanceerd te kunnen beoordelen. Dat Dexels necrologie over Van Doesburg in het juninummer van 1931 van *Das Neue Frankfurt* onomwonden vermeldt dat: 'de fundamentele omslag die zich daar in de jaren 1922/23 voltrok, zonder Van Doesburgs invloed ondenkbaar was geweest', kan dan ook als een van de belangrijkste contemporaine getuigenissen gelden voor de invloed die



Walter Dexel

***Komposition FZ II*, 1924, collage en tempera, 30 x 30 cm.;
coll. Kunsthalle Bremen.**

Van Doesburg begin jaren twintig op de ontwikkeling van het Bauhaus uitoefende.¹⁰²

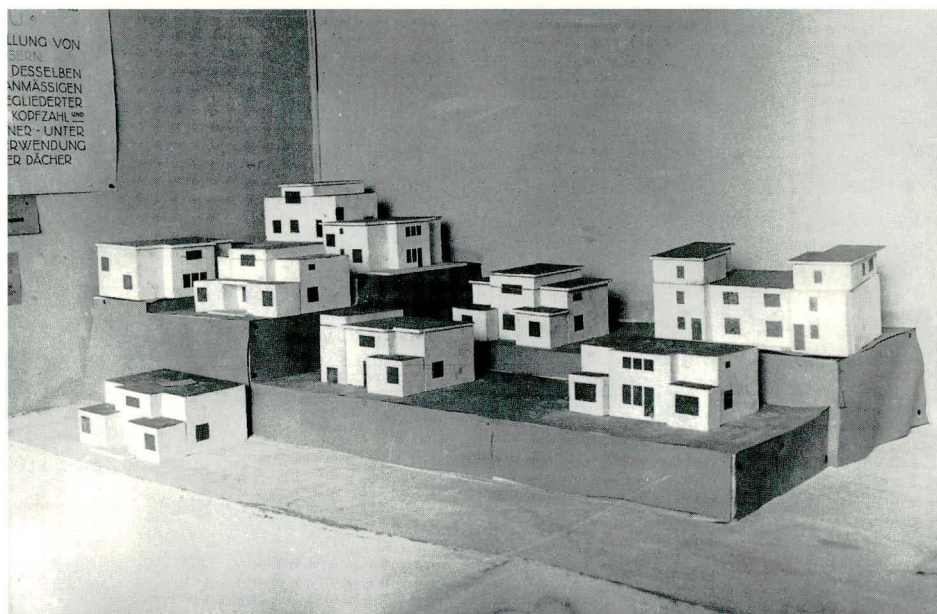
Van Doesburgs belangrijkste vriendschap in Duitsland was er een met een kunstenaar die in de discussies rondom het Bauhaus geen prominente rol heeft gespeeld: Kurt Schwitters.¹⁰³ Van Doesburg zou vanaf 1919 zijn naam en werk gekend kunnen hebben via publicaties in *Der Sturm* en in *Der Ararat*, of van een voordracht van diens werk in 1920 in Amsterdam. In levenden lijve ontmoetten zij elkaar voor het eerst omstreeks juni 1921 in Weimar. Het is niet meer precies te achterhalen hoe het contact tot stand kwam, maar de belangstelling en waardering over en weer moet groot geweest zijn, en dat bleef zo tot Van Doesburgs dood in 1931.

Deze vriendschap was waarschijnlijk vooral gebaseerd op de wederzijdse herkenning van een in woord en beeld tot uitdrukking gebrachte anarchistische mentaliteit. Gegeven het feit dat Schwitters binnen de dadaïstische beweging evenzeer een toonaangevende als omstreden figuur was, zou men kunnen zeggen dat twee gelijken elkaar vonden. Behalve in levenswandel en non-conformisme, ontmoette Van Doesburg in Schwitters zijn evenknie als het op rusteloosheid aankwam: vanuit Hannover reisde deze half Europa af om persoonlijk contact te onderhouden met zijn geestverwanten. Naar verluidt schijnt Schwitters' belangstelling voor het echtpaar Van Doesburg tenslotte mede gebaseerd geweest te zijn op zijn warme gevoelens voor de toen nog maar nauwelijks meerderjarige pianiste Nelly van Doesburg. Hoe dat ook zij, de inspiratie die Schwitters en Van Doesburg uit elkaars activiteiten hebben geput, was groot.

In juni 1921 arriveerden de eerste briefkaartjes van Schwitters bij Theo en Nelly van Doesburg. In juli stonden vervolgens in *De Stijl* de 'drie laatste verzen' van Schwitters, getallengedichten, die aansloten bij de letterklankbeelden van I.K. Bonset. Ze passen bij diens betoog, in hetzelfde nummer, over de 'grondslagen tot een nieuwe versbeelding'. Bonset sloot feitelijk het gedachtegoed van Schwitters in zijn armen, die op het typografische vlak weer inspiratie in *De Stijl* zal hebben opgedaan. Het lijkt of Van Doesburgs radicale typografie de radicale inhoud van Schwitters' poëzie beter zichtbaar maakte, en Schwitters erdoor gestimuleerd werd om bij de presentatie ervan het overbodige weg te laten, als je zo tenminste zijn gedichten in puur zetsel mag verklaren, zonder de expressionistische illustraties die zijn gedichten versierden in de periode bij *Der Sturm*. Eind 1922, begin 1923 begon hij met *Merz*, een avant-garde tijdschrift dat typografisch leunt tegen *Mécano*. Een belangrijke – zij het anonieme – vroege bijdrage aan *De Stijl* leverde Schwitters in de hoedanigheid van co-auteur,



Bauhaus-tentoonstelling, Weimar, 15 augustus tot 30 september 1923; foto diverse collecties. Links op de vloer een tapijt van Ida Kerkovich uit 1923.



Adolf Meyer en Walter Gropius
Modellen voor huizenbouw vlg de zgn 'Wabenbau'-methode, zoals geëxposeerd op de Bauhaus-tentoonstelling in Weimar, 1923. Foto coll. Hochschule für Architektur und Bauwesen, Weimar, Bauhausbildarchiv.

102 W. Dexel, 'Theo van Doesburg (1931)', *Das Neue Frankfurt*, 5 (1931) 6, pp 104-106. De ongekuiste versie van de necrologie was wat feller en werd later gepubliceerd in de catalogus *Walter Dexel*, Hannover (Kestnergesell-

schaft) 1974, p. 28. Zie ook Walter Dexel, *Der Bauhausstil-Ein Mythos*, texte 1921-1965, Starnberg 1976, pp. 30-35.

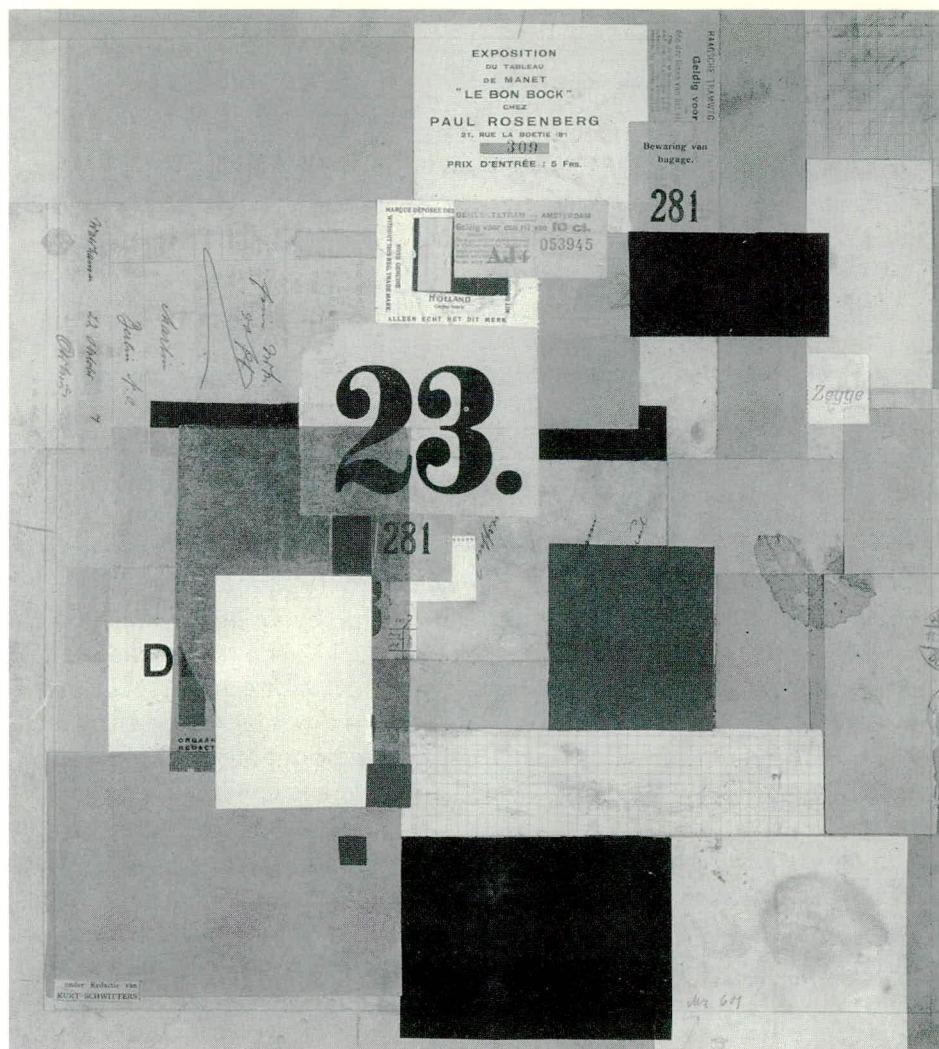
103 K. Schwitters kende W. Gropius en enkele docenten via *Der*

Sturm en hij zou ooit gevraagd zijn om aan het Bauhaus te komen doceren, hetgeen hij weigerde. Zie, ook voor verdere informatie, G. Webster, *Kurt Merz Schwitters, a biographical study*, Wales 1997, pp 121-134.

samen met Raoul Hausmann, van het manifest 'Aufruf zur Elementaren Kunst', dat in oktober 1921 verscheen. Hij tekende het overigens niet om zijn relatie met Walden goed te houden.¹⁰⁴ Hausmann liet zich in een brief van 4 oktober 1921 aan Van Doesburg ontvallen dat Schwitters zijns inziens nog zeer werd onderschat in Duitsland.

Terwijl Van Doesburg en Schwitters op literair gebied verwanten zijn, is er in het beeldende werk op het eerste gezicht weinig dat wijst op een wederzijdse artistieke beïnvloeding. Het heeft er mee te maken, maar staat er tegelijk los van. Het vrije werk van Schwitters kenmerkt zich door een speelsere omgang met beeldmiddelen en stijlen. Toch stond ook Schwitters niet los van zijn tijd. Het lijkt of hij zich bepaalde werken en het gedachtegoed van gewaardeerde tijdgenoten, waaronder Van Doesburg, geestelijk toe-eigende. En vervolgens liet hij dan nog zien dat het anders kon: als Merz. *Merzschilderij met kaars* uit 1925-1928 zou Schwitters commentaar kunnen zijn op Van Doesburgs ontwerpen voor de plafonds van de Aubette, terwijl *Merzschilderij met geel blok* uit 1926 de Merzimpresie zou kunnen zijn van een bezoek aan het Schröderhuis in Utrecht. Associaties die bij elk werk van Schwitters mogelijk zijn omdat zijn schilderijen en ruimtelijke objecten vol zitten met verwijzingen naar tijdgenoten. In de periode dat hij langere tijd in Nederland was ontstond zelfs een zeker fixatie op De Stijl. De *Klebebilder* van 1923, gemaakt toen hij in nauw contact stond met Van Doesburg, Huszár en Piet Zwart, groeien naar De Stijl toe: ze geven een toename te zien van het gebruik van rechthoeken en vierkanten, waarbij over elkaar geplakte hoeken transparantie en mengkleuren opleveren. Op *Merzbild* 601 uit 1923 zijn een paar rode vierkanten gecombineerd met een fragment van het logo van *De Stijl* en op een van de hergebruikte zegels in de collage is de tekst 'alleen echt met dit merk' te lezen [afb. p. 79]. Maar echte verwantschap met het werk van Van Doesburg? Die ligt op een heel ander vlak. De schilderijen en maquettes van de eerste en de schilderijen en ruimtelijke objecten van de tweede zijn gemaakt met zo'n zorgeloze haast dat je wel moet concluderen dat ze er nauwelijks tijd voor hebben gehad, en dat plezier een garantie is voor kwaliteit.

Al in 1921 opperde Hausmann het idee om een zgn. wereldtournee te organiseren van Merz + Présentisme.¹⁰⁵ Van Doesburg mobiliseerde de dadaïsten en constructivisten, waaronder Kurt en Helma Schwitters vervolgens in Weimar om gezamenlijk, in september 1922, tegen het Bauhaus te ageren, waarover later meer, het was tenslotte Huszár's idee een Hollandse dadaveldtocht te organiseren, waarvoor Schwitters de uitnodiging per ommegaande accepteerde, en waarbij hij van de gelegenheid gebruik maakte om Van Doesburg voor te stellen een werk te ruilen.¹⁰⁶ In Hannover



Kurt Schwitters

Merzbild Mz 601, 1923, collage, 34,7 x 30,3 cm.; coll.

Kurt Schwitters, in langdurig bruikleen aan het Sprengel Museum, Hannover.

104 Hausmann aan Van Doesburg, 28 oktober 1921.

Van Doesburg, ongedat [okt. 1921].

105 Briefkaart van Hausmann aan

106 Brief van Schwitters aan Van Doesburg, 13 september 1922,

in Ernst Nündel, *Kurt Schwitters, Wir Spielen, bis uns der Tod Abholt, Briefe aus fünf Jahrzehnten*, Frankfurt 1974, p. 70-71.

vond een paar weken later een dadaïstisch treffen plaats waarbij Nelly op piano Hans Arp, Tristan Tzara en Kurt Schwitters begeleidde. Begin januari 1923 startte tenslotte de Hollandse dadaveldtocht, helaas zonder Hausmann, waarbij Schwitters blaffend furore maakte en bevriend raakte met de avant-garde in Nederland.

Na het vertrek uit Duitsland in 1923 van de Van Doesburgs bleven de betrekkingen hartelijk. Schwitters begon zoals gezegd met het tijdschrift *Merz*, hij bemiddelde voor Van Doesburg bij tentoonstellingen en organiseerde een lezingencyclus die begin 1925 plaatsvond. Tenslotte nam hij samen met zijn vrouw Helma de verspreiding in Duitsland ter hand van *De Stijl*. Even leek het er op dat plannen voor een gezamenlijke Russische reis door contacten van Schwitters realiteit zouden worden, zij het dat Schwitters in een mooie brief als voorwaarde stelde dat 'der liebe Does' in Rusland in het openbaar niet en in besloten kring slechts voorzichtig 'disputiert', aldus Schwitters, omdat zijn discussiemethode daar tot arrestatie, gevangenis, Siberië en zelfs het schavot zou kunnen leiden, hetgeen slecht zou uitkomen omdat Merz tenslotte nog een missie had.¹⁰⁷

Van Doesburg deed Schwitters' woonplaats Hannover nog regelmatig aan en daar leerde hij in 1925 in Hannover Käthe Steinitz, Hans Nitzschke en Friedrich Vordemberge-Gildewart kennen [afb. p. 81]. Vooral de ontwerpen voor interieurs en de abstracte schilderijen van de talentvolle Vordemberge-Gildewart sloten aan bij de stilistische ontwikkeling in het werk van Van Doesburg, César Domela en andere kunstenaars van *De Stijl*. Vordemberges abstracte composities doen enigszins aan als contracomposities van Van Doesburg, zijn reliëfs verschenen in *De Stijl* als voorbeelden van elementarisme, en hem viel als laatste lichting de eer te beurt van een vermelding als 'principieele medewerker aan *De Stijl*' in het jubileumnummer van het tijdschrift in 1927. Als theoreticus heeft hij het artikel 'die unvergleichliche Mechanik' bijgedragen, een niet onaardige verhandeling over de betekenis van de mechanica voor de hedendaagse kunst.

Weimar 1922, Van Doesburg versus het Bauhaus

Terug naar Weimar in 1922. Misschien wel omdat hij zich gesteund wist door vele avant-gardistische kunstenaars in Berlijn en in de rest van Duitsland, liet Van Doesburg in de loop van dat jaar alle diplomatie varen. Het kwam tot een openlijk conflict in mei 1922, toen in *De Stijl* Van Doesburgs zeer negatieve bespreking verscheen van de tentoonstelling van leerlingen en gezellen van het Bauhaus. Hij stelt in de eerste plaats Gropius verantwoordelijk voor het falen van de school, en in de tweede plaats de docenten,



In het atelier van Hans Nitschke in Hannover, januari of februari 1925, v.l.n.r. Kurt Schwitters, Hans Nitschke, Käte Steinitz, Nelly van Doesburg, Friedrich Vordemberghe-Gildewart en Theo van Doesburg; foto coll. ICN, Van Doesburg-Archief, Schenking Van Moorsel, in langdurig bruikleen aan RKD, 's Gravenhage

die hij 'onklare, romantische sentimentalist' noemde. Aan het Bauhaus ontbrak een afdeling architectuur, het ontwikkelde geen schilderkunstige plastiek 'in ruimte en tijd' en er was ook geen drie-dimensionale plastiek van enig belang, zo luidde zijn samengebalde kritiek.¹⁰⁸ Het stuk moet veel hebben losgemaakt, ook op het persoonlijke vlak, zoals blijkt uit een emotionele, ongedateerde brief uit 1922 van Gropius aan Behne waarin deze Van Doesburg een 'hochstaplerischen Proleten' noemt.¹⁰⁹ Van het artikel circuleerde enige maanden later zelfs een vertaling aan het Bauhaus.¹¹⁰

Van Doesburg was niet alleen wegens de commoties rond zijn cursus, maar vermoedelijk ook van de kook geraakt door de definitieve benoeming van Kandinsky, die na een maandenlang voorbereiding in juni 1922 inging. Hij werd ingezet bij de basiscursus, waarvoor hij in de loop der jaren een eigen didactisch programma moest gaan ontwikkelen, zoals Van Doesburg had gedaan in de *Grundbegriffe*. Was de benoeming van Schreyer nog draaglijk geweest omdat hij de verantwoordelijkheid kreeg over de specialistische theaterafdeling, Kandinsky's benoeming op een educatieve sleutelpositie moet voor Van Doesburg veel moeilijker aanvaardbaar zijn geweest. Kandinsky ging meer uit van een gevoelsmatige expressietheorie, hetgeen scherp afweek van Van Doesburgs inzichten over een collectieve eenheidsstijl. Er was al spoedig sprake van een directe artistieke rivaliteit, die werd althans waargenomen door Oskar Schlemmer. Kandinsky ontwikkelde in 1923 een test waarin studenten moesten aangeven welke vorm (een kwadraat, een driehoek en een cirkel) bij de primaire kleuren paste. De uitkomst luidde dat deze gekoppeld dienden te worden aan de driehoek (geel), de cirkel (blauw) en het vierkant (rood); dus expliciet niet alleen aan de lineaire en rechthoekige vormtaal van De Stijl. Schlemmer doorgrondde dit als een opzettelijke correctie van de didactische lessen van Van Doesburg. Dat achtte hij overigens, zoals bleek toen Kandinsky's vorm- en kleurentheorie in 1926 werd gepubliceerd onder de titel *Punkt und Linie zu Fläche*, geen verbetering: dogma's waren hier ongepast, rood past juist bij de cirkel, denk aan de zon, een appel en aan een glas rode wijn, aldus Schlemmer in een brief aan Otto Meyer.¹¹¹

Een andere oorzaak voor Van Doesburgs toenemend radicale houding lag in de boezem van De Stijl: zijn conflict met architect Oud over de ontwerpen voor kleurtoepassingen in de Rotterdamse wijk Spangen. Oud begon Van Doesburgs gezag in publicaties en in brieven aan Duitse connecties stelselmatig te ondermijnen. Zo schreef hij Adolf Meyer, Adolf Behne, Walter Gropius, Láslo Moholy-Nagy en enige jaren later ook Syrkus zeer uitvoerig over zijn bezwaren tegen zijn voormalige artistieke strijdmakker.¹¹² In brieven aan Behne noemde hij Van Doesburg een gevaar voor

BILANZ DES STAATLICHEN BAUHAUSES WEIMAR



BEGRÜSSUNG

Nur das □ des Stijls ist gesetzlich geschützt



Paris 1923

Freut sich, daß die neue Gestaltung in der Malerei (NEO-Plasticismus) schon einen derartigen Einfluß auf die Kunstentwicklung Europas ausübt.

THEO VAN DOESBURG
P. MONDRIAN
C. VAN EESTEREN

SCHON VIELE BENUTZEN DAS □

ABER nur wenige

VERSTEHEN ES

Van buiten kwadraat van binnen Biedermeier

108 Theo van Doesburg, 'Rondblik', *De Stijl* 5 (1922) 5, pp. 71-74. Zie ook: Stephan von Wiese, 'Lässt alle Hoffnung fahren!', *Bauhaus und De Stijl in Widerstreit*, in: *Sammlungskatalog Bauhausarchiv*, Berlin 1981, pp. 265-270.

109 Zie in A. Jeaggi op. cit. (noot 42) noot 271 p. 473.

110 Gropius stuurde op 21 oktober 1922 de vertaling van het

artikel aan de docenten met de mededeling dat ieder het een dag mocht houden. Zoals uit parafen blijkt werd het gelezen door Feininger, Itten, Kandinsky, Klee, Muche, Schlemmer en Schreyer, en vervolgens in de bibliotheek opgeborgen onder kranteknip-sels en in een dossier 'Doesburg', dat overigens niet meer was te traceren. Op 26 oktober stuurde Gropius de vertaling ook aan de 'Handwerkmeister' Börner, Dell, Hartwig, Lange en Zaubitzer.

111 Brief van O. Schlemmer aan O. Meyer, 3 januari 1926 en 17 juli 1929, in op. cit. (noot 69) pp. 188-189 en 245-246.

112 Oud verzekerde overigens Mondriaan dat alles wat hij tegen Van Doesburg ondernam alleen tegen hem gericht was, en niet tegen De Stijl. Concept-brief van Oud aan Mondriaan, ongedateerd [waarschijnlijk sept. 1922].

het bouwen omdat hij als kunstenaar en idealist naar architectuur keek en niet als architect: 'De schilderkunstige machtsovername van heden ten dage heeft niet de samenwerking met de architectuur tot doel, maar het uit *eigenbelang* ontwikkelen van de ezelschilderkunst tot architectuurschilderkunst, welke de architectuur van tegenwoordig volkomen vernietigt en naar de achtergrond drukt: ruimte-expressionisme.'¹¹³ In zijn brieven aan Gropius hamerde Oud overigens op een onderwerp waar ook Van Doesburg tegen streed: het gevaar van een decoratieve opvatting van architectuur en de toepassing daarin van schilderkunst.¹¹⁴ Met Ouds campagne kwamen nu dus de problemen naar buiten die in Nederland bij de verwezenlijking van het samenwerkingsideaal waren ontstaan. Zo werd niet alleen meer de idee van De Stijl geëxporteerd maar ook de artistieke en persoonlijke meningsverschillen die zich binnen het collectief hadden ontwikkeld. Het gevolg van Ouds actie was niet alleen dat het Bauhaus een nieuwe en onverwachte bondgenoot kreeg in de strijd tegen Van Doesburg, maar dat bovendien in Van Doesburgs voorstelling van De Stijl als een ideaal van kollektiviteit en saamhorigheid een flinke barst verscheen. En dat leverde weer welkom bewijsmateriaal op voor de stelling dat met die radicale Stijlredacteur niet te werken viel.

De eerste keer dat Van Doesburg hinder van Ouds acties ondervond was toen Oud in contact trad met Adolf Meyer, een van de weinige Bauhausdocenten die nog op redelijk vriendschappelijke voet met Van Doesburg stond. Oud vroeg Meyer om zijn lezing over 'de nieuwe architectonische mogelijkheden van de Bouwkunst' te vertalen en lichtte uitvoerig toe dat hij zo aan de publicatie van deze lezing hechtte wegens zijn conflict met Van Doesburg.¹¹⁵ Meyer liet zich daarop van Ouds inzichten overtuigen en dat drong door tot Van Doesburg, die er verontrust over schreef aan Lena Milius. Zij repliceerde op 30 maart 1922: 'Je maakt je over Oud en Meyer weer veel te dik jongen. Dat Oud tegenwoordig tegen kleur in de architectuur is, wisten we allang, dat heeft hij ronduit gezegd de laatste keer dat ik hem gesproken had. Maar ik weiger te geloven dat nu ineens al jouw leerlingen ook anti-kleur zullen worden, alleen omdat Oud aan Meyer geschreven heeft. Van wien gaat tenslotte meer kracht uit, van Oud of van jou? Kom wees dan niet flauw en negeer dergelijke praatjes eenvoudig, laat je vooral niet intimideeren en houdt jij eenvoudig voet bij stuk.'

In de zomer van 1922 werd ook Moholy-Nagy schriftelijk in het conflict betrokken. Oud stond vanaf december 1921 schriftelijk in contact met hem in verband met een ontwerpopdracht voor de Villa Kallenbach. Na zijn ontmoeting met Van Doesburg deed Moholy in de zomer van 1922 zelfs een bemiddelingspoging tussen Oud en Van Doesburg en later drong hij



Deelnemers aan het Internationaal Congres van Constructivisten en Dadaïsten, Weimar, 25 september 1922;
v.l.n.r. Kurt Schwitters, Hans Arp, Max en Lotte Burchartz,
Hans Richter, Nelly van Doesburg, Cornelis van Eesteren,
Theo van Doesburg, Alexa en Peter Röhl, Werner Graeff;
foto coll. ICN, Van Doesburg-Archief, Schenking Van
Moorsel, in langdurig bruikleen aan RKD, 's Gravenhage.

113 Brief van Oud aan Behne, ongedateerd op briefpapier van de gemeentelijke woningdienst [wrschl. 2e helft febr. 1921]. Collectie Julia Behne, Berlijn.

114 Dat het meningsverschil wel meeviel blijkt uit de artikelenserie die in juli en augustus 1922 verscheen in *De Bouwwereld* waarin Doesburg en Oud elkaar bestre-

den, maar in feite hetzelfde be-
weerden. De redactie besluit de
discussie daar dus maar met de
nuchtere woorden dat: 'de heeren
het met elkander eens zijn.'

115 Brief van Meyer aan Oud, 9
januari 1922, over de vertaling van
Ouds lezing; deze verscheen in
Frühlicht, 1 (1921/1922) 4, pp.
113- 118, en zou later gepubli-

ceerd worden in Ouds Bauhaus-
boek *Holländische Architektur*.
Oud lichtte zijn ruzie toe in een
brief aan Meyer van 14 of 19
[onleesbaar] februari 1922.
In een brief van 31 maart 1922
bekende Meyer zich vervolgens
tot de ideeën van Oud en tegen
Van Doesburg.

aan op een gesprek om het 'misverstand' uit de wereld te helpen.¹¹⁶ Van Doesburg was zijns inziens een van de 'bruikbaarste Europeanen' en niet zo gevaarlijk als Oud dacht, zelfs niet als men een poosje onder zijn invloed stond, zoals bij de cursisten het geval was. Hij vergeleek hem met Kassák van MA, ook een moeilijk mens maar als propagandist en initiator van onschatbare waarde. Oud liet zich echter niet van zijn toorn afbrengen en vervolgde het offensief. Zoals Van Doesburg nog zou merken, werd aan de argumenten van dit vooraanstaande lid van het internationale architectengilde door de Bauhausmeesters een groot gewicht toegekend.

Omdat Van Doesburg voelde dat enige logistieke en visuele ondersteuning uit het Stijlkamp zeer gewenst was drong hij bij zijn voormalige strijdmakkers aan op deelname aan de 'Internationale tentoonstelling in Düsseldorf', die in juni 1922 zou plaatsvinden. Huszár, Wils, Rietveld en pro forma zelfs Oud werden verzocht om werken in te zenden. Tevens zette hij in *De Stijl* de koers op volle kracht vooruit; er waren weer oudgedienden aan het woord en zijn lezing 'Der Wille zum Stil' werd in het Duits gepubliceerd. Het project Daal en Berg van Wils en Huszár's interieurcomposities waren regelmatig in beeld en met een Duitse verklaring verscheen Huszár's *Mechanisch Beeldend Toneel*. Zelfs een rij betonwoningen van de architecten Pauw en Hardeveld werd ingelijfd. En in de correspondentie met Behne pochte Van Doesburg over de voorbeeldige samenwerking in Drachten met architect De Boer, die zonder angst voor opdrachtgevers en overheden alle moeilijkheden wist te overwinnen.¹¹⁷

Een belangrijk onderdeel van Van Doesburgs tegen-campagne was ook het Internationaal Congres van Constructivisten en Dadaïsten in september 1922 in Weimar, dat uitmondde in een dadaïstische performance tegen het 'kunstenarsziekenhuis' Bauhaus [afb. pp. 85-87]. Tzara inspecteerde alle afdelingen en constateerde dat De Stijl overal was doorgedrongen, dat de docenten onbekwaam waren en dat de leiding catastrofaal was.¹¹⁸ Maar de climax was ongetwijfeld dat Huszár na een bezoek aan het Bauhaus in *De Stijl* van september -in het Duits- onder het motto 'NEIN NEIN NEIN' het vertrek van de docenten en het dichtdraaien van de geldkraan eiste, en daarmee het sluiten van het Bauhaus. (Een artikel overigens dat twee jaar later in de politieke strijd om het sluiten van het Bauhaus in Weimar van invloed zou zijn). Daarna kon Van Doesburg in Weimar geen goed meer doen.

Zijn zo langzamerhand onhoudbare positie deed hem besluiten een al langer gekoesterde wens in vervulling te laten gaan: een winterresidentie in Berlijn. Adolf Behne vond een atelier voor hem. In het najaar van 1922 gonsde het onder de docenten van het Bauhaus van de geruchten dat Van Doesburg op het punt van vertrekken stond.¹¹⁹



Deelnemers aan het internationaal Kunstenaarscongres in Weimar op de trappen van het Landesmuseum, ca. 25 september 1922; v.l.n.r., onderste rij: Werner Graeff, Nini Smith, Harry Scheibe, Kurt Schwitters (?), Hans Richter, Tristan Tzara, Hans Arp; middenrij: Alexa Röhl, El Lissitzky, Nelly van Doesburg, Theo van Doesburg, Bernhard Sturzkopf daarboven v.l.n.r. Max Burchartz, Lotte Burchartz, Peter Röhl, Hans Vogel, Lucia Moholy- Nagy, László Moholy-Nagy, Alfréd Kemény. Foto waarschijnlijk genomen door Cornelis van Eesteren; foto coll. ICN, Theo van Doesburg-Archief, Schenking Van Moorsel, in langdurig bruikleen aan RKD, 's Gravenhage.

116 Moholy-Nagy schreef aan Oud over het conflict met Van Doesburg op 9 mei 1922 en op 14 januari 1923.

117 Brief Van Doesburg aan

Behne, 11 januari 1922.

118 Theo van Doesburg, 'ChRoNiEk-MECaNo', Cablogramme, *Mecano* [nr. rood] 1922.

119 Brief van L. Feininger aan zijn vrouw, 7 september 1922, geciteerd in Wingler, *op. cit.* (noot 16), p. 56.

De invloed van De Stijl – De laatste oogst

De beschreven spiegelgevechten met directie en docenten van het Bauhaus onttrokken zich voor een deel aan de waarneming van de studenten.¹²⁰ Van Doesburg ging door met zijn cursus tot 8 juli 1922, en organiseerde daarnaast nog een soort masterclass voor zijn oude getrouwen. Hij was zich zeer bewust van de invloed die hij inmiddels uitoefende, en die breidde zich nog steeds uit.¹²¹ In de zomer van 1922 maakte hij contact met een aantal gevorderde Bauhausstudenten die binnen korte tijd prominente Weimar-Stijlleden zouden worden, Sándor Bortnyik, en de leden van de zogenaamde KURI-groep, op wie ik later nog zal ingaan. Omdat Schepers archief bewaard bleef en via zijn erven toegankelijk was, is het mogelijk nu wat dieper in te gaan op de manier waarop De Stijl kon doorsijpelen in leven en werk van een Bauhausstudent.

Hinnerk Scheper (1897-1957) was zijn studie aan het Bauhaus al in augustus 1919 begonnen. Hij volgde na de Vorkurs een opleiding in de werkplaats voor Wandmalerei. Aan deze kleine afdeling (er studeerden in de beginjaren van het Bauhaus maar een handvol studenten) waren drie docenten verbonden: voor het inhoudelijk-artistieke onderwijs de Formmeesters Itten en Schlemmer en voor het technische onderwijs Werkmeister Carl Schlemmer, Oskar Schlemmers broer. De afdeling stond onder grote druk. Het rammelde er in organisatorische zin, de aansluiting op de Vorkurs was niet goed doordat het daar nog tot in 1923 aan goed opleidingsmateriaal ontbrak, er kwamen nauwelijks externe opdrachten binnen, en de afdeling werd nog eens flink door elkaar geschud toen Itten eind 1922 door Gropius werd ontslagen. Tussen Gropius en Oskar Schlemmer bestonden er tenslotte inhoudelijke meningsverschillen. Diens figuratief-symbolische manier van werken was nauwelijks opgewassen tegen de meer en meer in zwang rakende abstracte wandbeschildering.

Scheper was een veelbelovend student: hem werden door de Meisterrat in 1920 en 1922 semester-stipendia en schoolgeld-vrije studieplaatsen toegerekend.¹²² Weinig stond dan ook in de weg voor een Bauhaus-carrière volgens de lijn Leerling-Gezel-Meester. In de zomer van 1922 echter, in het laatste jaar van zijn opleiding, raakte hij verward in een intern onderzoek naar vermeende amoureuze betrekkingen van Walter Gropius met een administratieve medewerkster. Scheper, die als getuige à charge werd gehoord, besloot naar aanleiding van deze affaire zijn studie af te breken. Het voorval betekende een tijdelijke verwijdering tussen hem en het Bauhaus, en het heeft er waarschijnlijk toe bijgedragen dat hij belangstelling kreeg voor wat er verder nog in Weimar te koop was: de activiteiten en ideeën van Theo van Doesburg.



Nelly van Doesburg (r.) en Hannah Höch in het atelier van Höch in Berlijn, ca. 1922, foto coll. ICN, Theo van Doesburg-Archief, Schenking Van Moorsel, in langdurig bruikleen aan RKD, 's Gravenhage.

120 Dit bleek uit de gesprekken die ik voerde met de oud-Bauhausstudenten Andor Weininger, Kurt Schmidt en Birman Oestreicher.

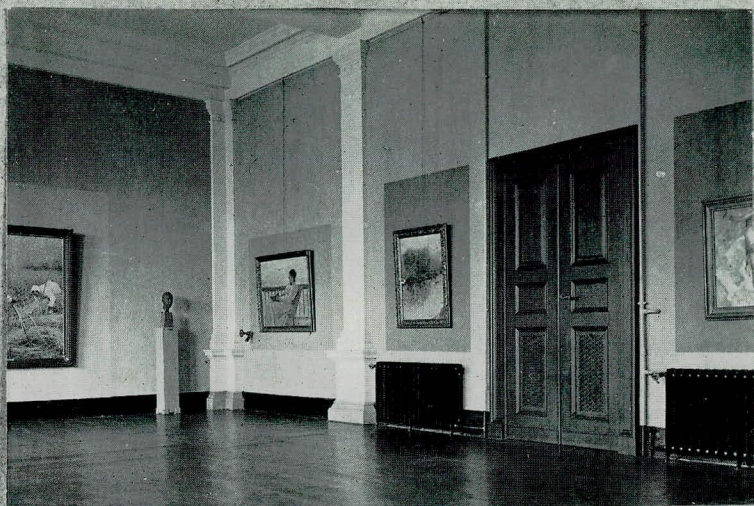
121 Brief van Van Doesburg aan Kok, 14 juli 1922, over diens aanstaande reis naar Weimar: 'Je zult hier mijn invloed wel sterk merken. Een verschil met vorige jaar!'

122 Op circa 120 studenten vielen er jaarlijks zo'n 12 vrije studieplaatsen te verdelen. In de notulen van de docentenraad van 30 mei 1922 werd zo'n plaats aan Scheper gegund.

Van Doesburg kan Scheper vóór 1922 nauwelijks gekend hebben. Deze bezocht de Stijlcursus niet en van direct contact in enigerlei vorm is niets bekend. Maar hij zal zeker niet helemaal vreemd hebben gestaan tegenover de gedachtewereld van De Stijl, gezien zijn omgang met een aantal Bauhausstudenten die wél in de kring van Van Doesburg verkeerden. Scheper's atelier was in het Prellerhaus, belendend aan het Bauhaus, waar onder andere Peter Röhl zijn atelier had en waar Van Doesburg zijn eerste lezingen gaf.¹²³ Een andere schakel is dat Scheper's vriendin en latere vrouw Lou Berkenkamp kortstondig de Stijlcursus bezocht. In 1922 leerde hij in ieder geval Van Doesburg persoonlijk kennen. Scheper schreef in dat jaar aan Lou Berkenkamp over zijn regelmatige bezoeken aan Van Doesburg's atelier in Weimar, en hij schreef over contacten met Huszár, wiens werk kennelijk een artistiek referentiepunt was.¹²⁴

Dat Scheper zich in het gedachtegoed van De Stijl verdiepte blijkt uit de in de nalatenschap bewaard gebleven nummers van het tijdschrift vanaf januari 1922. Ze zijn ongevouwen, hetgeen impliceert dat ze hem rechtstreeks ter hand werden gesteld en niet gevouwen per post werden bezorgd.¹²⁵ Ook bezat Scheper verscheidene publicaties over kleur van de door Huszár voor 'interieur-beelders' zeer aanbevolen wetenschapper Wilhelm Ostwald. Uit brieven aan zijn latere vrouw blijkt dat Scheper in 1922 door bemiddeling van Van Doesburg in Den Haag zou gaan werken, als kleurenadviseur bij een groot project van Wils. Hij uitte echter in een brief van juli 1922 zijn teleurstelling toen bleek dat dit bestaan heel weinig praktische arbeid zou inhouden en dat hij vooral op kantoor zou zitten. Waarschijnlijk door het faillissement van het bureau Wils liepen deze plannen op niets uit.

In februari 1923 werd Scheper door Van Doesburg in een artikel in *Bouwkundig Weekblad* geboekt als volgeling van De Stijl. Onder de kop 'De invloed van De Stijlbeweging in Duitschland' beschreef Van Doesburg triomfantelijk wat De Stijl in twee jaar tijd in Weimar teweeg had gebracht, waarbij hij ook een foto van een recent werk van interieurschilder Scheper als bewijsstuk ten tonele opvoerde. Zijn lof was gebaseerd op een merkwaardig project dat Scheper in de tweede helft van 1922 uitvoerde in het Landesmuseum in Weimar. In dit door Dr. W. Köhler geleide instituut kreeg Scheper vrij baan voor een ingrijpend kleurenexperiment, waarbij het grootste deel van het interieur werd beschilderd.¹²⁶ Van Doesburg zocht er voor zijn artikel die zalen uit waar elke wand een andere kleur had gekregen en waar steeds in het midden van de wand een kleiner contrasterend gekleurd vlak was aangebracht. Van één zaal zijn de kleuren nog vrij nauwkeurig bekend: deuren en plinten zwart, de wand aan de zijde van de deur grijs, met daarop een violet- en een purperkleurig vlak. [afb. p. 91]



Kleurindeeling van het Museum
te Weimar. De wanden zijn enge-
deeld in primaire kleurvlakken.
Deze laatste vormen steeds een
complement met de lokaal toon
der schilderijen; waardoor deze
versterkt worden. De kleurvlakken
geven tevens een ruimtelijke werking aan
het geheel. Schilder: H. Schepers.
Weimar

Hinnerk Schepers

Wandbeschildering in het Landesmuseum Weimar, 1922,
nadere gegevens onbekend, foto coll. ICN, Van Doesburg-
Archief, Schenking Van Moorsel, in langdurig bruikleen
aan RKD, 's Gravenhage.

123 In de Meisterrat van 19 maart 1921 werd Schepers in het Prel-
lerhaus geplaatst, Röhl zat er al
vanaf april 1920.

124 Dit blijkt uit de correspon-
dentie tussen Loe Schepers-Berken-
kamp en Hinnerk Schepers, coll.
D. Schepers, Berlijn.

125 De toen in Weimar gedrukte
nummers van *De Stijl* werden aan
de abonnee's verzonden nadat

ze van liggend A4 formaat in de
breedte doormidden waren ge-
vouwen. Schepers bezat jaargang
1922 volledig, van 1924 ontving
hij – overigens wel gevouwen –
het nummer over de architectuur-
tentoonstelling in Parijs.

126 Köhler was in moderne
kunst geïnteresseerd en doceer-
de kunstgeschiedenis aan het
Bauhaus. Hij kocht onder meer
werk van de Bauhausdocenten

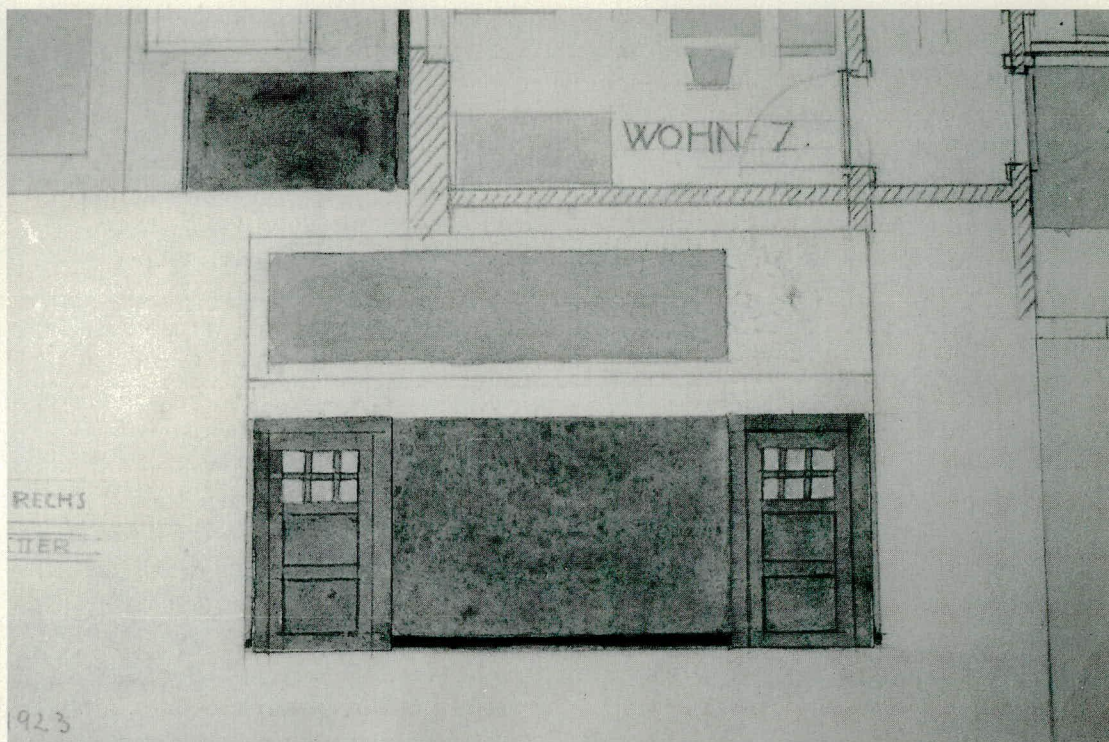
Klee en Feininger. Het Landes-
museum dat na 1933 door de
nazi's werd geplunderd en in de
Tweede Wereldoorlog door geal-
lieerde bombardementen groten-
deels werd verwoest, en het nu
nog bestaande Schlossmuseum
met een collectie werken van
Lucas Cranach, vormden een be-
langrijke bron voor het program-
ma onderdeel 'studie naar oude
meesters' in Ittens Vorkurs.

De wand aan de kopse zijde van de zaal kreeg een purperen basiskleur met daarop een licht blauwgroen vlak. Op deze gekleurde vlakken hingen de schilderijen.¹²⁷ De foto's tonen dat ze niet exclusief voor het exposeren van bepaalde werken waren bedoeld, want een en hetzelfde schilderij is op meerdere plaatsen te zien. In een recensie wordt ook gesproken over gekleurde plafonds en over het dempen van al te heftige kleuren met grijze pilasters.¹²⁸ Van Doesburg was enthousiast en noteerde dat zowel de expositieruimte als de schilderijen uit de vaste collectie er door Schepers ingrepen aanmerkelijk op vooruit waren gegaan. Opvallend is wel dat hij in het onderschrift bij de foto melding maakt van kleuroplossingen in primaire kleuren. Die waren er, althans volgens de nu ter beschikking staande gegevens, niet.¹²⁹

Nadat de plannen met Wils in Den Haag op niets waren uitgelopen werd Scheper eind 1923 door het architectenbureau van Gropius betrokken bij de kleurgeving van een 'Beamtenwohnung' bij de Firma Fagus in Ahlfeld a.d. Leine, waarvoor Gropius al vòòr de Eerste Wereldoorlog het fabrieks- en het kantoorgebouw had ontworpen. Met name de kleuroplossing van de woonkamer, waar deuren blauw, de plint zwart, de muur rood en het losse wandvlak blauw zou worden, is verwant aan de methode van de 'zwevende vlakken', die Huszár tussen 1919 tot 1921 had toegepast [afb. p. 93]. In *De Stijl* van januari en mei 1922 hadden foto's gestaan van respectievelijk het in 1921 verbouwde atelier van de fotograaf Berssenbrugge in Den Haag en de Bruynzeel-slaapkamer van 1918/19, beide van kleur voorzien door Huszár. Van het project bij Berssenbrugge bezat Van Doesburg ook lichtbeelden, die bij lezingen en tijdens de cursus werden getoond.

Behalve uit formele overeenkomsten blijkt de verwantschap met Huszár ook uit Schepers gebruik van Ostwalds kleurenleer en het experimenteren met complementaire kleuren. Ook qua mentaliteit zullen zij elkaar gevonden hebben. Beiden waren praktisch ingesteld: ontwerpen was één ding, maar de uitvoering en dan met name het mengen van de verf moest door de kunstenaar toch zelf ter hand worden genomen. De goede betrekkingen resulteerden in een bezoek van Scheper aan Nederland. Daar heeft hij ook Rietveld leren kennen, met wie hij naar verluidt samenwerkte aan het Zaudywinkelpand in Kleef. Het contact en het wederzijdse begrip waren zodanig dat Huszár nog in 1927 heeft geprobeerd om Scheper bij Van Eesteren binnen te loodsen, hetgeen echter op niets is uitgelopen.

Vanaf 1924/25 is Scheper een eigen koers gaan varen. Zijn projecten tonen dan een fundamenteel andere opvatting over de rol van kleur in het interieur. Terwijl de schilders van *De Stijl*, kort samengevat, naar methodes zochten om architectuur te destructiveren en oplossingen vonden zoals



Hinnerk Scheper

Ontwerp van de wandschildering voor de woonkamer van een 'Beamtenwohnhaus' in Ahlfeld a/d Leine (detail), 1923, technische gegevens onbekend; coll.

D. en R. Scheper, Berlijn.

127 In de nalatenschap van de kunstenaar bevindt zich nog een aantal studies aan de hand waarvan ik deze kleuren heb kunnen vaststellen.

128 S. zu Schweinsberg, 'Eröffnung des Landesmuseums in

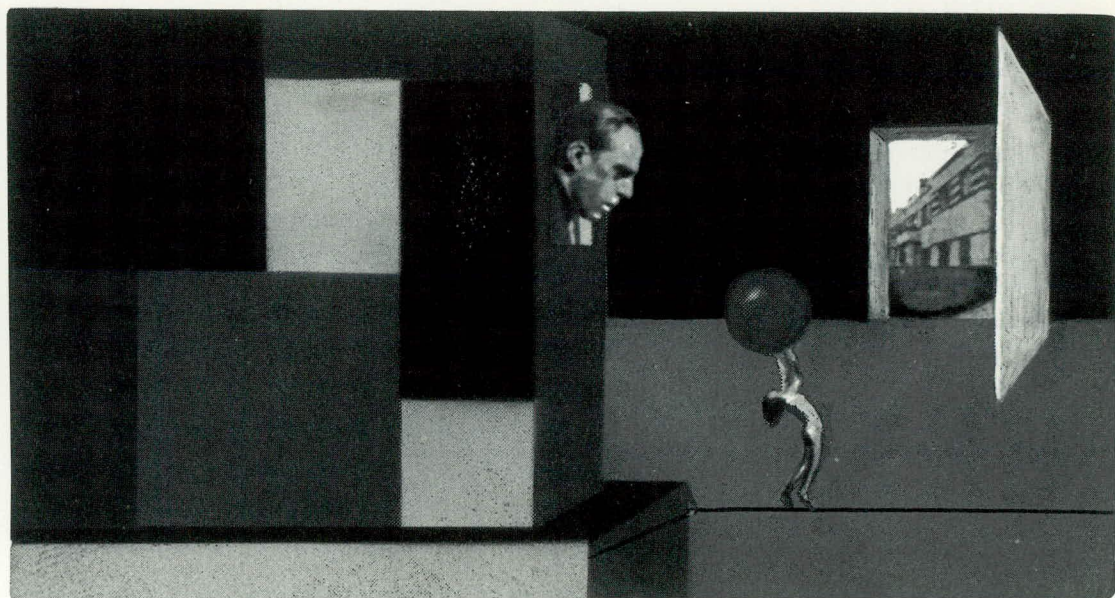
Weimar', *Kunstchronik und Kunstmarkt*, (1922) nr.9 (1 december) pp. 166-167.

129 Scheper is in 1923 ook nog betrokken geweest bij de kleurgeving van zalen in het Schlossmuseum. In de nalatenschap is

daarvan een tekening bewaard gebleven die een veel ingetogener kleurgebruik toont. De plinten en een smalle plafond-lijst zijn helder rood, de muren vertonen verschillende tinten grijs en beige.

het plaatsen van vlakken in harde primaire kleuren over de hoeken van de kamer deed Scheper juist een stap terug. Hij beperkte zich tot het gebruik van zachte gebroken kleuren, die over hele wanden werden aangebracht. Ze werden niet meer gecombineerd maar monochroom – een per kamer – gebruikt. Aldus werd kleur door Scheper in de loop der jaren steeds meer op functionele gronden toegepast, bijvoorbeeld om een rust te creëren in een ziekenzaal, een bepaalde route in een openbaar gebouw aan te geven of een plek te accentueren. Een voorbeeld daarvan is zijn kleurbepaling van 1925 voor het interieur van het nieuwe Bauhaus in Dessau, waar per verdieping één gedempt primaire kleur werd aangebracht op steunbalken en andere dragende delen. Voor Scheper kan er toen geen misverstand meer over hebben bestaan dat kleur in de architectuur een ondersteunende functie diende te vervullen.¹³⁰

Van Doesburgs invloed tijdens de laatste maanden van 1922 was groot, met name via een groep Hongaarse Bauhauskunstenaars die toenadering tot hem had gezocht. De zogenaamde KURI-groep [Konstruktief, Utilitair, Rationeel en Internationaal] streefde naar de constructivistische realisatie van het Gesamtkunstwerk aan het Bauhaus.¹³¹ Spil was Farkas Molnár, die vanaf augustus 1921 bij het Bauhaus was en die ook de Stijlcursus bezocht. Ook de Stijlcursisten Andor Weininger en Peter Keler waren bij KURI aangesloten, en de ontwerper Gyula Pap, de meubelmaker Marcel Breuer en de architect Fred Forbát. Vooral in de architectuurtekeningen is de invloed van De Stijl te zien [afb. p. 69]. Van Doesburgs 'Grondelementen van de Architectuur' lijken letterlijk door Forbát en Molnár te worden toegepast. De gebouwen zijn verwant aan de kubische architectuurtekeningen en – modellen die Vogel en Sturzkopf maakten, en ook de axonometrische tekentrant is afkomstig van Van Doesburg, die deze samen met Van Eesteren introduceerde op de tentoonstelling van Stijl-architectuur bij Rosenberg in Parijs. Ook de jonge Marcel Breuer werkte in deze jaren in de geest van De Stijl. Interessant is de keukenkast, waarvan de beschildering bedoeld lijkt om deze te destructiveren.¹³² De keukenstoel en tafel, zijn lattenstoel en de interieurs voor de verzamelaar Thost in Hamburg roepen de meubels van Gerrit Rietveld en diens interieur voor de Nv. Goud en Zilvermidscompagnie in herinnering. [afb. pp. 69-71-73]. Tenslotte doet de zgn. 'Probewohnung' die Muche in 1923 ter gelegenheid van de Bauhaustentoonstelling in Weimar bouwde, enigszins denken aan werken van architecten van De Stijl. Het grondplan is geordend op de wijze die Van Doesburg in zijn cursus had gepropageerd en ook de overeenkomst met van 't Hoff's villa's in Huis ter Heide loopt in het oog.



Sándor Bortnyik

Satirisch schilderij van omstreeks 1924, gepubliceerd in *De Stijl* in 1927. Van Doesburg kijkt vanuit een neo-plastische cel naar een naakte vrouw die op een strak koord jongleert met een wereldbol. In het doorkijkje architectuur van J.J.P. Oud (?). Foto reproductie naar *De Stijl*, 7 nr 79/84 (1927) 80.

130 Zie ook L.A. Shadowa, 'Hinnerk Scheper und Boris Ender in Maljarstroj', *Wissenschaftliche Zeitschrift der Hochschule für Architektur und Bauwesen Weimar*, 26 (1979) nr. 4/5, pp. 323-327.

131 Zie over de KURI groep Eva Bajkay-Rosch, 'Die KURI-Gruppe',

tent. cat. *Wechsel-Wirkungen, Ungarische Avantgarde in der Weimarer Republik*, Kassel (Neue Galerie)/ Bochum (Museum Bochum) 1986 pp.260-266.

132 De beschildering doet ook denken aan Huszár's *Compositie VI* die stond afgebeeld op *De*

Stijl van april 1918. Breuer bezocht Van Doesburg in 1924 in Parijs. Na diens bezoek noteerde Van Doesburg in een brief van 15 september aan Dexel: 'Je zult je herinneren dat hij vroeger tegen *De Stijl* was, dat is nu veranderd en dat is ook aan zijn meubels te zien.'

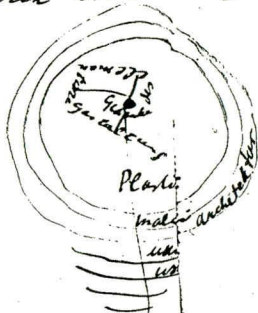
Das Endspiel; de elf stellingen van Van Doesburg

Van Doesburg trok zich eind 1922 terug in zijn nieuwe atelier in Berlijn en ging begin 1923 op dadatournee in Nederland.¹³³ Hij had nog niet zijn hielen gelicht, of Behne begon met het lijmen van de brokken. Hij nodigde Gropius uit om bij hem thuis Lissitzky en Moholy-Nagy te ontmoeten. Gropius schreef op 3 januari aan Behne dat hij iets wil doen aan de 'Keile' die Van Doesburg tussen het Bauhaus en 'zoveel kunstenaars' had gedreven en hij nam Behnes uitnodiging graag aan. Daarna volgde er een aantal gebeurtenissen dat uiteindelijk leidde tot de officiële omarming van het constructivisme. Gropius wees er in de docentenraad van 5 februari 1923 op dat er sinds het weggaan van Itten twee plaatsen onbezet waren en hij deed het voorstel om in ieder geval geen schilder te benoemen. In de vergadering van 14 maart kwam vervolgens de naam Moholy-Nagy uit de hoed en al op 31 maart werd Moholy, ondanks protesten van Lothar Schreyer die diens 'didaktische kwaliteiten' in twijfel trok, benoemd tot docent aan het Bauhaus. Gropius kwam daarmee uiteindelijk tegemoet aan de groeiende druk van leerlingen en medewerkers om de constructivisten een duidelijke plaats in het Bauhaus te geven.

Omstreeks 20 april begon Moholy aan zijn nieuwe taak. En toen gebeurde er iets vreemds. Nog geen drie weken later zond Theo van Doesburg aan zijn vertrouweling Peter Röhl en alleen voor hem en Moholy bestemd, een gedetailleerd plan voor de wijze waarop en de condities waaronder hijzelf uiteindelijk aan het Bauhaus zou kunnen gaan doceren. Het is niet duidelijk of hij deze tot dusver onbekende brief, gedateerd 5 mei 1923, op eigen initiatief schreef of dat hij er door Peter Röhl en/of Moholy om was gevraagd. Feit is echter dat Van Doesburg in elf stellingen voorstelt om aan het Bauhaus een afdeling voor Elementaire vormgeving op te zetten.¹³⁴ Vanuit deze afdeling wil hij langzaam de schilderkunst, beeldhouwkunst en architectuur gaan aanpakken. Hij verklaart zich echter alleen bereid als de Bauhausleiding hem absoluut de vrije hand geeft in het onderwijs, hem het recht verleent om eigen medewerkers aan te trekken en er een door zijn vele internationale contacten gevoedde afdeling van te maken. Hij verwacht dat de voorgestelde vernieuwingen het Bauhaus definitief kunnen 'umwalzen' en neemt zich voor compromisloos te opereren. Hij voegt er aan toe dat de zittende docenten gewoon hun werk kunnen blijven doen, de studenten zullen toch geleidelijk voor de Stijlgedachte worden gewonnen. Omdat De Stijl al zover in het Bauhaus is doorgedrongen verwacht hij in een half tot driekwart jaar veel vruchtbare arbeid te kunnen verrichten. Tenslotte drukt hij Röhl nog eens op het hart deze voorstellen alleen met

Kann man sich überhaupt noch verstellen, aber eine folgende Bedingung könnte man ins Bauhaus der Styl Plastik Verbreiten und Entwickeln:

1. Meine Arbeitsleistung könnte nur eine kollektive sein: d.h. eine Abteilung zur monumentalen Gestaltung.
2. Diese Arbeit ist peripherisch d.h. sie entwickelt sich aus einem Punkt, greift allmählich um sich herum und breitet sich über alle Gebiete des Schulwesens aus.



3. Hierfür brauche ich absolute Freiheit, nur erreicht durch Führung der neuen Gestaltungsmittel als Mitarbeiter.
4. Ich muß auch Freiheit haben Leute herum zu ziehen, welche zur Verleinerung notwendig sind.
5. Ich muß zur Verfügung haben: Materialien; Werkstoffe, maschinen mechanismen usw.
6. Die Bauhausleitung muß mir garantieren (schriftlich) daß sie mit meinen Bedingungen einverstanden ist.
7. Mein Arbeitsfeld kann schon all-umfassend, gehört hier von der Individualistische Arbeits gebiete des anderen Mittel.
8. Ich werde mein Arbeitsbieten ein Programm festlegen, und aber erst dann vorlegen wenn die Bauhausleitung von meinem Absichte durchdrungen ist.
9. Freiheit werden zu machen auswand, für Propaganda.

Brief van Van Doesburg aan Röhl, 5 mei 1923; coll. Peter Karl Röhl Archiv, Weimar. Het cirkelvormige schema gaat uit van de theorie en ontwikkelt zich via 'Plastik' en 'Malerei' tot 'Architektur'.

133 Van Doesburg verhuisde begin november 1922 naar een atelier aan de Wittelbacherstraße in Berlijn, en reisde na een maand in de kou te hebben gezeten

eind december terug naar Nederland in verband met de Dada-soirees.

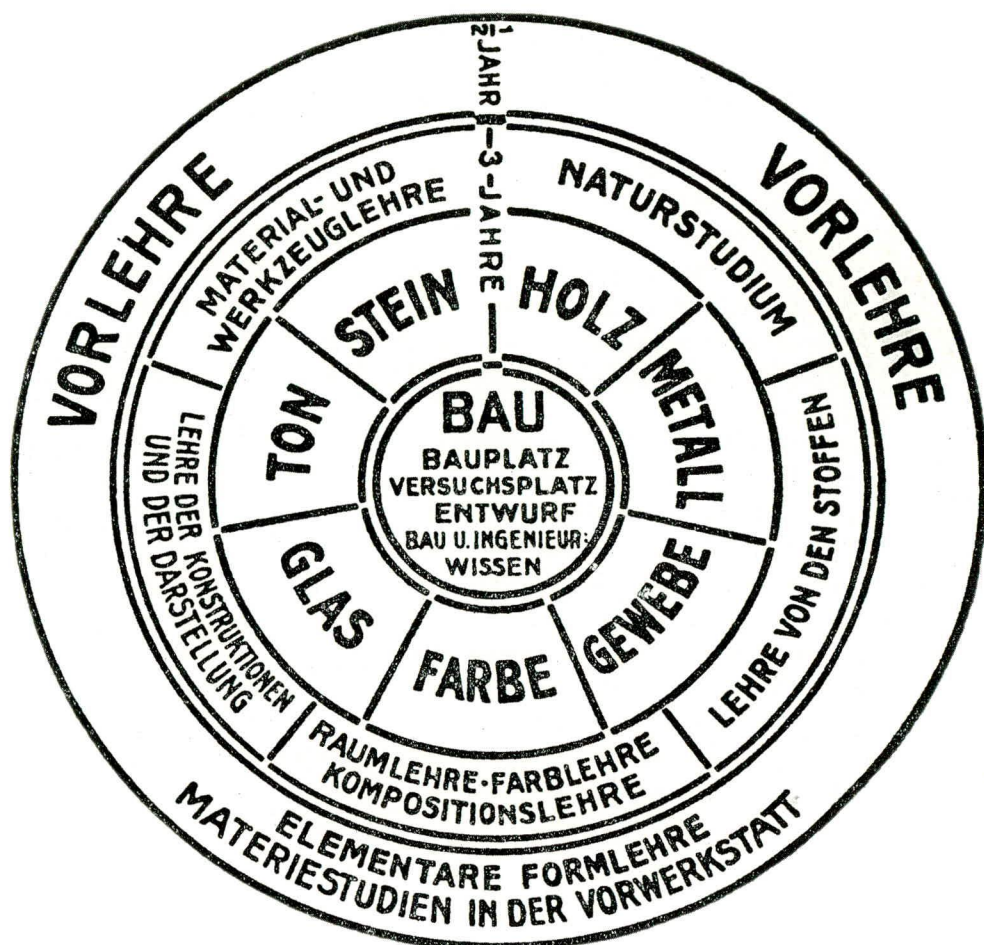
134 Deze brief heb ik in 1988 aangetroffen in de nalatenschap van P. Röhl. Collectie M. Röhl, Kiel, thans in bezit van de K.P. Röhl-Stichting, Weimar.

Moholy te bespreken, andere mensen zouden ze verkeerd kunnen opvatten of verkeerd verder vertellen. Opvallend detail is dat Van Doesburg zijn systeem net als Itten zijn Vorkurs in een cirkelvormig schema weergeeft. [afb. p. 97] Het verschil tussen De Stijl en het vroege Bauhaus komt zo mooi tot uitdrukking. Van Doesburg vat het symbool namelijk op als een soort bron, waaruit de leer van de elementaire beelding opwelt, op basis waarvan zich vervolgens de 'beeldhouwkunst, schilderkunst, architectuur, enz. 'ontwikkelt. Gropius daarentegen gebruikt de cirkel juist als een soort van eikel, waarin de zoekende student pas na het ontwikkelen van het vakmanschap en de nodige materiaalkennis, het walhalla van de architectuur bereikt [afb. p. 99].

Het is aannemelijk dat Röhl het voorstel opnam met Moholy, maar over de vraag of Moholy ermee naar Gropius stapte valt slechts te speculeren. Van Doesburg zag er zelf wel de lol van in getuige zijn publicatie in het tweede nummer in *Merz* van april 1923 waarin hij onder een foto van *Compositie 20* van Moholy het bijschrift toevoegde: 'Het dynamische ei van Moholy is tegelijk een kuiken (BAUHAUS WEIMAR, Abteilung neue Professoren)'. Ik denk dat Van Doesburg toen al enige weken met zijn nieuwe plannen rondliep en met zijn cryptische opmerking bedoelde: Moholy als koekoeksei-koekkoeksjong-koekkoek !

In ieder geval wordt Van Doesburg in mei 1923 in Weimar al node gemist. De bibliothecaris van het Bauhaus beklagt zich er dan tenminste bij de docenten over dat 'bijna alle afbeeldingen' uit *De Stijl* worden gescheurd.¹³⁵ Er zijn meer tekens dat beide partijen zich opmaken voor een laatste reidans. Van Doesburg was, met uitzondering van een vanuit Parijs afgevuurd schot in *Mécano*, in de zomer van 1923 opvallend mild over het Bauhaus. Aan Behne schreef hij: waar is er meer drang naar het moderne als in het Bauhaus? Denkt U eens aan de academie en de kunstnijverheidsschool. Tevreden ben ik echter helemaal niet over Weimar! Maar het is daar levendig en daarom moet men voorzichtig zijn met oordelen: het is beter te ondersteunen dan te onderdrukken. Anders blijft er niets meer over. De dagen in Weimar overigens? Heerlijk. Ik ben blij om iedereen terug te zien [...].¹³⁶

Ook Gropius opereerde behoedzaam. Hij besloot voor het najaar van 1923 een grote internationale Bauhausmanifestatie op touw te zetten om inzicht te geven in de stand van zaken, en hij deed er alles aan om zo modern mogelijk voor de dag te komen, hetgeen hem op de reeds geciteerde kritiek van Westheim over al die kwadranten in het Bauhaus kwam te staan. Tot Van Doesburgs aanvankelijke schrik werd Rietveld uitgenodigd om mee te doen – hij stuurde echter niets in – en een van de prominente



Het onderwijsschema van Gropius, dat de nadruk legt op de ontwikkeling van vak- en materiaalkennis, hetgeen uiteindelijk leidt tot architectuur.

135 Het Bauhaus nam in september 1922 een eigen abonnement op *De Stijl*, zo bleek uit een

brief van 23 september 1923 aan het Ministerie voor 'Volksbil-
dung'.

136 Van Doesburg aan Behne, 25 augustus 1923.

genodigden was Oud die een lezing hield.¹³⁷ [afb. p. 101] Maar Oud was teleurgesteld in de presentatie en liet Gropius weten in een brief van 2 februari 1924: 'U hecht te veel waarde aan het kwadraat!' Op foto's van de Bauhaustentoonstelling, die van 15 augustus tot 30 september in Weimar werd gehouden, is wel te zien wat Oud bedoelde. De invloed van het constructivisme en De Stijl treedt op bij werkstukken van leerlingen uit de weverij, bijvoorbeeld links in het midden het vloerkleed van Ida Kerkovius, het kamerscherm rechts in de hoek van Dörte Helm en de stoelbekleding van Guntha Stölt.¹³⁸ [afb. p. 77] In een andere kamer waren modellen geëxposeerd van de architectuurafdeling. Er werd een recent ontwikkelde systeembouwmethode gedemonstreerd voor huizen met platte daken waarvan het basiselement naar behoefte kon worden uitgebreid. Deze zogenaamde Wabenbau-methode is een direct gevolg van de introductie in de Stijlcursus van de 'Grondelementen van de Architectuur' [afb. p. 77].¹³⁹

Gropius intussen vergat Van Doesburg niet. Als een officiële rehabilitatie kan de afspraak gezien worden over een uitgave van zijn hand in de serie Bauhausboeken, waarvoor 'Der Wille zum Stil', het al bij de gevreesde Stijlcursus gehanteerde 'lesboek' werd gekozen. En Köhler van het Landesmuseum bood Van Doesburg zelfs een overzichtstentoonstelling aan. Toen Van Doesburg in verband met zijn expositie in oktober 1923 weer terug was in Weimar ging het gerucht dat hij nu zeer zeker van Gropius het vooruitzicht had gekregen op een docentschap. Oskar Schlemmer schreef omstreeks oktober 1923 in een ongedateerde brief aan zijn vriend Otto Meyer: 'Het is zo moeilijk aan het Bauhaus. Gropius wenst zich tegenwoordig zijn schilders het liefste naar de hel. Van Doesburg heeft bij hem zeker een geheime toezegging voor een docentschap gekregen. Deze meneer is op het moment hier, terug uit Parijs, en geeft de Fransen op in relatie met zijn ideeën, want hier is de voedingsbodem toch beter.' Van Doesburg wordt dus met zijden handschoenen aangepakt en houdt dan wellicht ook zelf serieus rekening met een benoeming aan het Bauhaus.

Een paar cursisten en kunstenaars uit de invloedssfeer van Van Doesburg organiseerden vrijwel parallel aan de Bauhaustentoonstelling van 22 augustus tot 15 september 1923 in Weimar een gezamenlijke expositie van eigen werk: de schilders Dexel, Röhl en Burchartz en architect Zachmann.¹⁴⁰ Het door Peter Röhl gemaakte affiche is nog bewaard gebleven. 'Konstruktivistische Ausstellung' staat er groot in zwarte en rode letters op en de blikvanger is een op de punt geplaatst rood kwadraat, met daarnaast een liggende zwarte balk. Het affiche is een mooie mix van constructivistische typografie en Stijltypografie. Wat de expositie precies te bieden had is niet meer met zekerheid te zeggen, maar er is misschien een foto van



J.J.P. Oud bezoekt het Bauhaus, herfst 1923, poseert met Wassily Kandinsky (l.) en Walter Gropius (m.); foto coll. Bauhaus-Archiv, Berlijn.

137 De bijdrage van de Stijlgroep aan de *Juryfreie Kunstausstellung* in Berlijn was daarentegen fors. Een van de spraakmakende bestanddelen was de *Ruimte Kleur Compositie* van Huszár en Rietveld, verder namen onder anderen deel Burchartz, Dixel, Engelen, Graeff, W. van Leusden, Richter en Röhl. Er was tenslotte ook een kleine foto-expositie opgenomen van gerealiseerd werk

van Van 't Hoff, Wils, Huszár, Rietveld, Pauw en Hardeveld, Raeninker en Meyer, Greve, Oud, Van Doesburg, De Boer en de machinefabrikant Smulders.

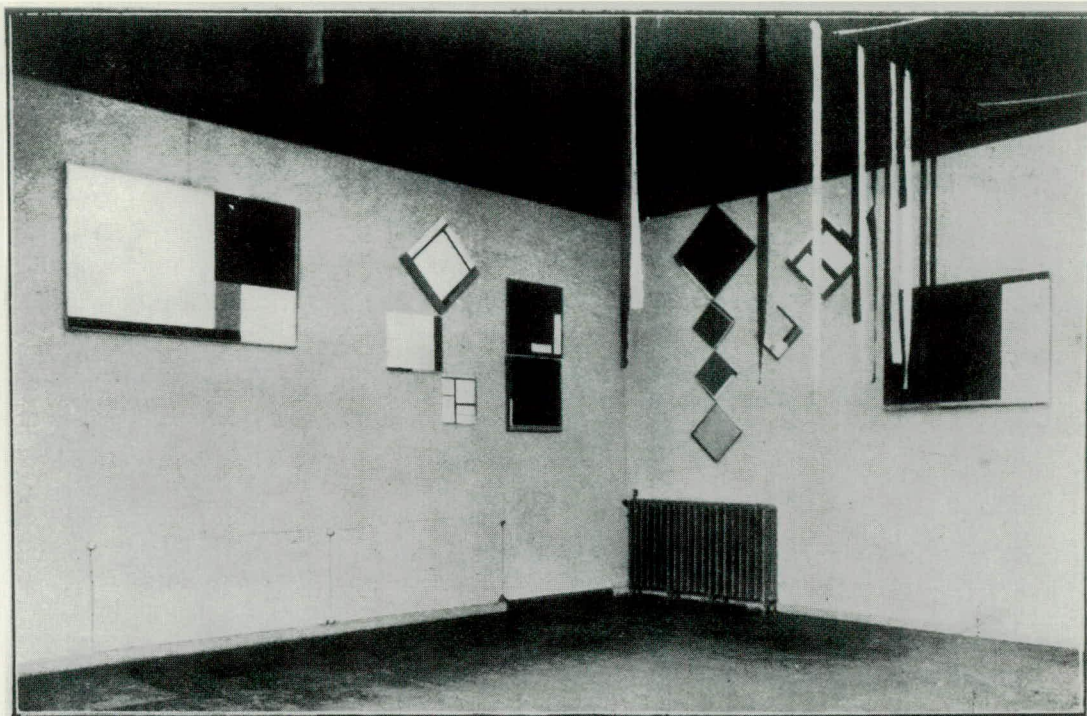
138 Via Lou Berkenkamp en Erna Niemeyer, die de Stijlcursus bezochten en bij de afdeling weverij aan het Bauhaus studeerden, zou de invloed van de lessen van Van Doesburg kunnen zijn ontstaan.

139 Zie E. van Straaten, *op. cit.* (noot 90) pp. 102-104; A. Jaeggi, *op. cit.* (noot 42) pp. 157-164; R. Stommer, 'Von der neuen Ästhetik zur Materiellen verwirklichung: Konzepte einer Raum-Zeit-Architektur', in: *op. cit.* (noot 16), pp. 139-146.

140 In Hemken en Stommer, *op. cit.* (noot 54) wordt deze tentoonstelling abusievelijk een jaar eerder, in 1922, gedateerd.

bewaard gebleven. [afb. p. 103] In het jubileumnummer van *De Stijl* stond althans deze tot nu toe moeilijk thuis te brengen opname bij een artikel van Röhl, met het bijschrift 'Feestzaal ter ere van De Stijl, herinnering aan de "Meister" Van Doesburg en Petro, georganiseerd door de Stijl-groep Weimar'. Omdat het een van de weinige contemporaine expositiefoto's is uit Van Doesburgs Bauhausjaren en er allerlei interessant werk op te zien is, is de datering van de foto van belang. Een poging. De aanduiding 'feestzaal' in het bijschrift mag letterlijk worden genomen. Er hangen slingers aan het plafond en ook bij de inrichting van het morsige zaaltje lijkt met feestgangers rekening te zijn gehouden; de schilderijen hangen hoog. Als er een feest ter 'herinnering' plaatsvond, wat weer iets anders is dan een afscheidsfeest, zou het een reünie in aanwezigheid van Theo en Nelly van Doesburg kunnen zijn geweest. Zo'n feest vond plaats toen Theo en Nelly van Doesburg weer in Weimar waren ter gelegenheid van diens tentoonstelling in het Landesmuseum. Deze foto toont dan werk van Weimarer Stijlleden in het atelier van Burchartz, waar het desbetreffende feest plaatsvond omstreeks de jaarwisseling van 1923-1924.

Aan de muur hangt een aantal interessante schilderijen van voornamelijk Peter Röhl, maar vermoedelijk ook van andere kunstenaars uit de invloedsfeer van Van Doesburg. In de vrijwel monochrome ruitcomposities boven de centrale verwarming gebruikte Röhl weer haakvormen, een door hem geïntroduceerd beeldend element, het kleine vierkante werkje onderaan op de linkerwand ontstond in 1922 en doet enigszins denken aan Theo van Doesburgs *Compositie Russische dans* van 1918 uit de collectie van het Museum of Modern Art in New York.¹⁴¹ De wijze waarop de schilderijen hangen roept zijn vliegerprenten in herinnering en het besproken tentoonstellingsaffiche. Het ligt wel voor de hand dat er op die bewuste tentoonstelling ook werk van Burchartz en Dixel te zien is geweest, zoals het fotobijschrift ook suggereert, maar in de correspondentie en literatuur was er niets over terug te vinden. Er zijn wel een paar algemene opmerkingen te plaatsen. Het lijkt er op dat eind 1923 een aantal 'Weimarse varianten' zijn ontstaan. In de twee grote liggende doeken wordt een gevoelsmatige balans gezocht tussen donkere en lichte kwadraten en rechthoeken, alsof in de delen evenwicht moesten worden gebracht. Dat leverde twee merkwaardige, a-symetrische schilderijen op, die qua beeld en formaat afweken van wat de schilders van De Stijl tot dusver hadden gemaakt. De ruitcomposities blijken bij nadere beschouwing volgens het periferieke model te zijn gecomponeerd, en vervolgens 45 graden gedraaid. Van Doesburg zou de ruitvorm pas later gaan gebruiken en ook de toepassing van diagonale lijnen in ruitvormen was een novum. In Mondriaans ruit-schilderijen draaide



Festsaal zu Ehren des Stijl's, Erinnerung an den Meister Theo van Doesburg und Petro, veranstaltet von der Gruppe Stijl Weimar. Peter Röhl.

Peter Röhl

Inrichting tentoonstellings-
ruimte, 1923; reproductie
uit *De Stijl*, 7 (1927), nr. 79-
84, p. 104.

141 Zie G. Wendermann, 'Karl Peter Röhl und De Stijl in Weimar', *Karl Peter Röhl in Weimar 1912-1926*, Weimar 1997, p. 65.

Wendermann, die vanaf 1997 de nalatenschap van Peter Röhl heeft bewerkt, stelde later vast dat alle werken op deze foto van

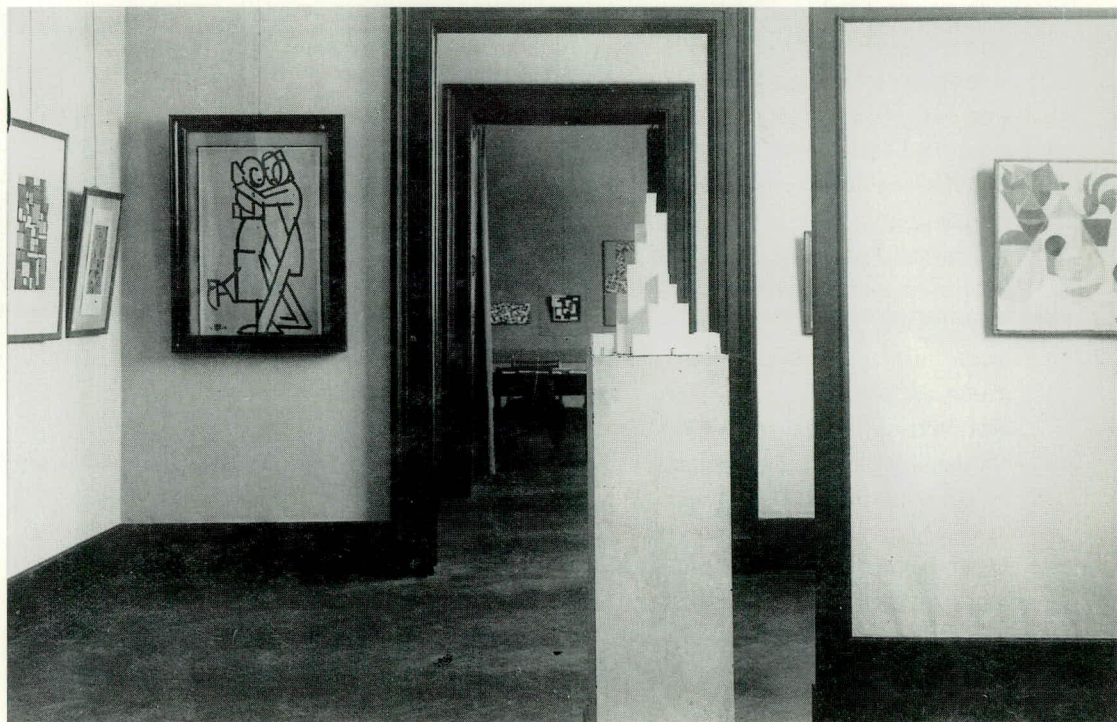
Peter Röhl zijn en in de tweede helft van 1923 zijn gemaakt.

nooit het beeld mee, de lijnen in zijn composities lopen altijd horizontaal en verticaal. Ook de nogal Russisch aandoende wijze van inrichten is zeer interessant. De werken vormen ook samen op de muur een compositie. Het tafereel contrasteerde in elk geval sterk met de behoudende inrichting van Van Doesburgs overzichtsexpositie in het Landesmuseum [afb. p. 105].

Dat Gropius intussen niets zag in een afdeling 'Elementäre Gestaltung' onder leiding van Van Doesburg, blijkt uit een aantal gegevens van uiteenlopende aard. Eerst het oud zeer. Op 31 mei 1923, toen hem de brief met elf stellingen van Van Doesburg al bekend kon zijn, schreef Gropius bijvoorbeeld aan Oud dat de 'hetzerij' van Van Doesburg tegen zijn persoon niet zo'n fraaie achtergrond had, waarover liever eens mondeling meer. En nog een aanwijzing. Gropius beschikte over een exemplaar van *Bouwkundig Weekblad* van februari 1923 met Van Doesburgs artikel 'de invloed van de Stijlbeweging in Duitschland'. Tot woede van Gropius, die er een rode streep en een uitroepteken bij zette, vermeldde de bijschriften van foto's van het theater in Jena 'architecten Meyer-Gropius (Weimar)'. Van Doesburg noemde het architecten-duo in de tekst bovendien 'talentlose snobs', een kwalificatie die Gropius gezien de streep die hij ook daar bij zette in de vertaling, niet was ontgaan. De confrontatie in Jena naar aanleiding van de beschrijving van het Residenztheater waarover Drexel verhaalde zal ook niet snel vergeten zijn. Toen dus Van Doesburg begin 1924 na zijn tentoonstelling weer vertrok, merkte Gropius fijntjes op in een brief aan Oud van 28 januari: 'Van Doesburg is alweer naar Parijs. Hij gelooft nog steeds, dat hij zelf de nieuwe geest van de tijd heeft bedacht'.

Op welke wijze Gropius trachtte via behoedzaam manoeuvreren de zaak niet meer te laten escaleren blijkt uit de notulen van de docentenraad van 20 februari 1924. Er staat weer een artikel uit *De Stijl* op de agenda. Uit de notulen valt niet op te maken om welk stuk het gaat, maar de strekking van het gesprek is duidelijk. Het Bauhaus wordt door de Thüringse politiek steeds heftiger aangevallen en Gropius twijfelt er niet over dat dit 'verraad' is gevoed door jarenlange hetzerijen 'uit een bepaalde hoek'. In de loop van de vergadering wijst hij er met klem op dat al het besprokene geheim is; voorheen bleken 'tegen het Bauhaus opererende personen' exact op de hoogte te zijn van wat er in de docentenraad was gezegd. Moholy zal het in zijn oren hebben geknoopt.

Van Doesburgs laatste illusies wist Gropius uiteindelijk via Burchartz weg te nemen. Deze werd begin 1924 door Gropius thuis ontvangen en hoorde 'met groot respect' over Theo van Doesburg spreken, maar kreeg en passant meegedeeld dat er voorlopig een vacaturestop was aan het Bauhaus, nu overal ambtenaren werden ontslagen. En radicalisering van het onder-



Overzichtstentoonstelling Theo van Doesburg, Landes-
museum, Weimar, december 1923/januari 1924. Foto coll.
ICN, Theo van Doesburg-Archief, Schenking Van Moorsel,
in langdurig bruikleen aan RKD, 's Gravenhage.

wijs aan het Bauhaus, zo briefde Burchartz keurig op 7 februari 1924 aan Van Doesburg door, leek Gropius met het zicht op de verkiezingen al helemaal uitgesloten, een zeer behoudende centrum rechtse regering kondigde zich aan.¹⁴²

In april 1924, toen de politieke situatie in Weimar inderdaad was gewijzigd kwam het alsnog tot een vorm van vreedzame coëxistentie tussen Bauhaus en De Stijl. Het Bauhaus raakte in diskrediet bij de plaatselijke pers door een lasterlijke brochure waarin dankbaar gebruik was gemaakt van Huszárs furieuze artikel uit 1922, de sinds zijn ontslag met Van Doesburg sympathiserende 'Werkmeister' Josef Zachmann bleek een van de aanstichters te zijn.¹⁴³ Burchartz en Moholy wisten vervolgens Van Doesburg te bewegen tot het schrijven van een ridderlijke brief aan Gropius en zijn staf, waarin hij zijn bezwaren tegen het Bauhaus omzichtig toelichtte, maar tevens verklaarde dat het instituut desondanks van zeer grote waarde was. Hij haalde ook Van Eesteren en zelfs Mondriaan over tot een solidariteitsbetuiging, en op 25 juli 1924 kwam het tot een ingezonden stuk van Van Doesburg in o.m. de *Algemeine Thüringische Landeszeitung* waarin hij het ronduit een schandaal noemde wat er met het Bauhaus in Weimar gebeurde. [afb. p. 107]

Na het vertrek van Van Doesburg begin januari brokkelde de trouw aan de beginselen van De Stijl zienderogen af. Van Doesburg richtte zijn vizier op Parijs en de gebeurtenissen elders in Europa. De avant-garde tijdschriften schoten overal als paddestoelen uit de grond, *De Stijl* stond er model voor en leverde als gewoonlijk ruimschoots beeldmateriaal en kopij. In Berlijn startte Hans Richter met Werner Graeff en Mies van der Rohe het tijdschrift *G, für Elementäre Gestaltung*, maar de Berlijnse incrowd beschouwde het als salontafellelectuur en Van Doesburg zelf schreef cynisch aan Hannah Höch dat het blad 'al bij het derde nummer zijn kwadraat was verloren'. In Weimar en Berlijn probeerde hij met een regen van brieven en briefkaartjes de touwtjes in handen te houden, maar hij kon niet voorkomen dat de groep op drift raakte.¹⁴⁴

Na Van Doesburgs vertrek kwamen zijn oud-studenten al snel in een vacuüm terecht. Peter Röhl wilde het liefst mee naar Parijs, maar trok zich toen terug en schilderde tot veler verbijstering vooral portretten.¹⁴⁵ Gropius wist vele verloren schapen terug te winnen. Forbát kreeg de opdracht om – eindelijk – een architectuur-afdeling aan het Bauhaus op te zetten, Vogel, Molnár en Sturzkopf werden in het architectenbureau van Gropius ingeschakeld, Weininger werd teruggehaald uit Hongarije en kreeg een baantje als pianist aan het Bauhaus. Scheper werd na de verhuizing van het Bauhaus naar Dessau docent Wandmalerei.

Ein Holländer über das Staatliche Bauhaus

Da der Kampf für und wider das Staatliche Bauhaus in Weimar fortreibt und die Wahrscheinlichkeit besteht, daß Weimar dieses Institut verliert, ist es sicher angebracht, die sachliche Ansicht eines holländischen Fachmannes zu hören. Der bekannte Architekt Theo van Doesburg schreibt:

Als ich die Bestrebungen des Bauhauses zuerst kennen lernte, haben sie mich nicht nur erstaunt, sondern auch begeistert. Wo in der Welt war es möglich, die Fortschritte eines neuen Zeitwissens, der in allen Ländern in Kunst, Wissenschaft und Technik sich durchsetzen begann, zum Ausgangspunkt einer systematischen Kunst-erziehung zu machen. Wo war hier in Weimar die Möglichkeit gegeben, einer nach ihrem eigenen Ausdruck ringenden Generation Gelegenheit zu bieten, ihre schöpferischen Kräfte zu entwickeln. Nirgends, weder in Frankreich noch in England, noch sonstwo gab es ein derartiges Institut, ein Institut, wo die Studierenden statt schon Geschaffenes zu wiederholen, Anleitung finden, aus eigener Initiative zu künstlerischer Gestaltung zu gelangen. Heute bekämpft man dieses Institut, das einzige seiner Art in der Welt, und zwar ohne sachliche Gründe dafür anführen zu können. Warum bekämpft man nicht die Erneuerungen auf wissenschaftlichem Gebiet: Eisen, den Eisen-Turm, das Relativitäts-Prinzip usw. Errungenschaften des deutschen Denkens?

Während meines Aufenthaltes in Weimar habe ich mit den Bestrebungen des Bauhauses auf engste Weise Fühlung genommen. Da ich als Gründer und Vertreter der Stil-Bewegung in Holland ähnliche Dinge anstrebte, wie das Bauhaus, so lag mir das Werden dieses Institutes selbstverständlich sehr am Herzen. Ich habe daher auch die ästhetische Methode der Erziehung, soweit ich anderer Ansicht darüber war und bin, aufs schärfste kritisiert und habe sie, insofern sie undiscipliniert, individualistisch und ohne Systematik betrieben wurde, abgelehnt. Ich hatte zuweilen den Eindruck, daß das Programm von 1919 nicht innegehalten wurde. Meine Kritik und die meiner Kameraden wurde stets im Hinblick auf die Durchführung zu diesem Programm gerichtet. Die im „Stijl“ veröffentlichten Kritiken heute anzuwenden, gelegentlich Bestrebungen, die aus überwiegend persönlichen Gründen das Bauhaus zum Scheitern bringen möchten, geht gegen meine Pflicht, und ich lehne diese Verwendung meiner Versicherungen auf das schärfste ab. Man kann das Bauhaus in mancher Hinsicht kritisieren, bekämpfen darf und kann man es nicht.

Man muß verstehen, daß die Mission, die das Bauhaus zu erfüllen bestrebt ist, ihre Entfaltung braucht. Das Ziel des Bauhauses ist im Werden begriffen. Ich bin sicher, daß es nach allen Feuerproben, die es schon bestanden hat, und in denen es sich befindet, zur Wahrheit gelangt.

Ich glaube berechtigt zu sein, darüber zu urteilen, weil ich ab 1916 einen ähnlichen Kampf in Holland führte. Jetzt nach vielen Jahren sind meine Bestrebungen nicht nur in der Architektur realisiert worden, sondern meine Ansichten, die vor 7 Jahren von nahezu sämtlichen Kritikern bekämpft wurden, sind zum Ausgang der offi-

ziellen Kunst-erziehung (in Rotterdam an der Akademie und in Delft an der Technischen Hochschule) gemacht worden.

Wäre es nicht eine Schande für Deutschland, wo es doch größere Möglichkeiten als in Holland gibt, einem Institut, wie dem Bauhaus, die Möglichkeit zur Fortentwicklung zu nehmen, statt es anzuseuern und zu unterstützen?

Mit Politik hat diese künstlerische Fortentwicklung ebensowenig zu tun, wie Erneuerungen auf wissenschaftlichem Gebiete.

Der Wille, der das Bauhaus ins Leben gerufen hat, ist nicht nur eine deutsche Angelegenheit, ebenso wenig, wie Goethe, Schiller und Nietzsche, die der Welt gehören. (Auch Schiller, Goethe und Nietzsche wurden zu ihrer Zeit bekämpft, sie waren damals „modern“.) Auch die Arbeit des Bauhauses wird der Welt gehören. Schon heute wird es nicht schwer fallen, aus allen Teilen der Welt Zustimmung für die Bestrebungen des Bauhauses zu bekommen. Die deutsche schöpferische Jugend braucht ein Bauhaus und keine Akademie. Wenn die deutsche Regierung Sinn hat für die Fortschritte deutscher Kultur, so wird sie es als ihre Pflicht erkennen, die Existenz des Bauhauses für die Zukunft zu sichern.

Ich bin sicher, daß das Bauhaus einmal für die internationale Kunstentwicklung seine Bedeutung haben wird. Dann wird jeder Deutsche stolz sein auf dieses Institut, das man jetzt bekämpft, auf das aber heute schon andere Länder eifersüchtig sind.

Paris 1924.

Theo van Doesburg (Holland).

Theo van Doesburg, ingezonden mededeling voor kranten in Thüringen, gepubliceerd rond 25 juli 1924.

142 In juni 1965 werd Gropius bij een symposium in Cambridge (Mass.) gevraagd hoe het nou zat met die Van Doesburg en hij antwoordde toen: 'Van Doesburg werd alleen om persoonlijke redenen geweigerd. Hij zou het Bauhaus volledig door elkaar geschud hebben'. Op 30 oktober 1968 schreef Gropius in een brief aan W. Herzogenrath: 'Van Doesburg verwachtte waarschijnlijk, dat ik hem een positie als docent zou aanbieden, maar ik zelf en ook de docenten keurden de agressiviteit en de pretenties waarmee Van Doesburg optrad af. Hij had eni-

ge invloed op een paar studenten, en we waren allemaal geïnteresseerd in zijn denkbeelden, zoals we nu eenmaal voor alles aandacht hadden dat in ons blikveld kwam, maar we weigerden een eenzijdig systeem te hanteren'.

143 *Das Staatliche Bauhaus Weimar und sein Leiter*, 'Weimar 1924'. De brochure omvat 46 pagina's met brieven, officiële stukken en kranten- en tijdschrift recensies over het Bauhaus, door Arno Müller, maar in werkelijkheid zijn de auteurs Hans Beyer, Josef Zachmann en Carl Schlemmer,

de in december 1922 'fristlos entlassen' voormalige medewerkers van het Bauhaus. Van Doesburg distantieerde zich onmiddellijk van het boekje in een brief van mei 1924 die Moholy in de Meisterrat moest voorlezen.

144 Van Doesburg beklagde zich er in een brief van 29 november 1924 aan Drexel zelfs over dat hij niets meer van Burchartz, Röhl, Greaff en Richter hoorde. Vitt, op. cit. (noot..) p. 83.

145 Brief van Moholy aan Van Doesburg, 26 juli 1924.

Andere studenten uit de cursus gingen hun eigen weg, waarbij opvalt dat velen in meerdere disciplines actief waren. Röhl en Burchartz overwogen aanvankelijk om zich als kerkraam-schilders in Amerika te vestigen, Graeff ging de reclamekant uit, Burchartz later ook, en hij produceerde in de jaren twintig nog een paar mooie primair beschilderde interieurs. Later werd hij zelf een niet onverdienstelijk kunst-pedagoog. Maar de voormalige studenten beginnen ook te evalueren wat ze in de afgelopen stormachtige jaren hebben beleefd. Collectief bewustzijn? Max Burchartz komt als eerste bij zinnen en schrijft op 25 augustus 1924 een openhartige brief aan Van Doesburg: 'Ik geloof dat we moeten afzien van een "programmatische" collectiviteit. Dat wat wij gezamenlijk hebben en van waarde is, blijft toch van ons en blijft toch waardevol, ook al kookt elk daarnaast zijn eigen gerecht. Als het er op aan komt, beste Does, duld jij toch ook alleen de groentes in je pot, die jou persoonlijk smaken.'



Theo van Doesburg, ca. 1927; foto coll. ICN, Theo van Doesburg-Archief, Schenking Van Moorsel, in langdurig bruikleen aan RKD, 's Gravenhage.

Biografie

- 30 augustus 1883, Utrecht: geboorte van Christian Emil Marie Küpper. In zijn jeugd neemt hij de naam Theo van Doesburg aan.
- vanaf 1902: besluit schilder en schrijver te worden. Is autodidact. Schildert traditioneel.
- 1903/1904: ontmoet Agnita Feis. Ze trouwen in 1910.
- vanaf 1912: publiceert vele kunstcritische en -beschouwelijke artikelen.
- 1914-1915: mobilisatie voor de Eerste Wereldoorlog. Brengt eerste tijd bij Tilburg door, waar hij zijn toekomstige tweede vrouw Lena Milius ontmoet. Daarna gestationeerd in Utrecht. Zijn werk wordt radicaal modern.
- 1916-1917: verhuist naar Haarlem, later naar Leiden. Breuk met Agnita Feis wordt definitief. Trouwt met Lena Milius. Is zeer actief in het kunstleven; nauw betrokken bij de oprichting van diverse verenigingen. Slaat na ontmoeting met Mondriaan, Huszár en Van der Leek een andere kunst-richting in. Krijgt zijn eerste monumentale opdrachten, met name voor glas-in-lood, via de architecten J.J.P. Oud en Jan Wils.
- 1917: richt het tijdschrift *De Stijl* op.
- 1920: I.K. Bonset, de dadaïstische Van Doesburg, verschijnt: publicatie van de gedichten *X-Beelden* in *De Stijl*. Breidt zijn internationale contacten uit; wordt Nederlandse vertegenwoordiger van de internationale kunstenaarsvereniging *La Section d'Or*. Ontmoet de conservatoriumstudente Nelly van Moorsel. Zij wordt zijn derde vrouw.
- vanaf 1921: buitenlandse reizen, samen met Nelly. Vindt een nieuw personage uit, de jong overleden schilder-schrijver Aldo Camini. Onder dit pseudoniem publiceert Van Doesburg een reeks artikelen in *De Stijl*.
- 1922-1924: Theo en Nelly vestigen zich te Weimar en wonen ook kort in Berlijn. Van Doesburg begint een privatdocentschap waar veel studenten van het Bauhaus op af komen.
- 1922: organiseert een congres van constructivisten en dadaïsten in Weimar. Dada-avonden in Jena en Hannover. Keert in december terug naar Nederland.
- 1922-1923: publiceert nieuw dadaïstisch tijdschrift *Mécano*.

- 1923: dadaïstische veldtocht door Nederland, met Nelly, Schwitters en Huszár. Scheidt van Lena Milius. Vestigt zich in Parijs. Organiseert samen met architect Cornelis van Eesteren een tentoonstelling van architecten van *De Stijl*-groep in Galerie l'Effort Moderne te Parijs, waar hun eigen bijdragen, *Maison Particuliere* en *Maison d'Artiste* internationaal de aandacht trekken
- 1923-1924: overzichtstentoonstelling van zijn werk in het Landesmuseum te Weimar en het Kestner Gesellschaft te Hannover.
- 1924: ontstaan van de eerste elementaristische composities (werken met een diagonale opbouw). Noemt ze contra-composities.
- 1926-1928: interieurontwerpen voor Café-restaurant Aubette te Straatsburg.
- 1928: trouwt met Nelly van Moorsel.
- 1929: formeert samen met Torres-Garcia de groep *Blanc*. Uit de harde kern stelt Van Doesburg de groep *Art Concret* samen.
- 1929-1930: bouw, naar eigen ontwerp, van zijn atelier-woning te Meudon bij Parijs.
- 1931: uit de uiteengevallen groepen *Art Concret* en *Cercle et Carré* wordt een nieuwe groep geformeerd, met door van Doesburg geformuleerde doelstellingen: *Abstraction-Création*. Vertrek naar Davos i.v.m. hevige asthma-aanvallen.
- 7 maart 1931, Davos: overlijdt aan een hartaanval. Op 9 maart wordt hij gecremeerd. Zijn as wordt in Davos verstrooid.



