

# 10 JAREN STIJL 1917-1927

Voor nieuwe tijdschriftjes hebben we meestal een niet erg bemoedigend scepticisme. Zoo gaat ook nu we met eenige aarzeling schrijven over een nieuw maandblad, voor de moderne beeldende kunsten onder de redactie van Théo van Doesburg. Dit blad heet « De Stijl ». De naam wordt den lezer in een raadseltje van blokken op den omslag opgegeven, waarvan onze zetterij geprobeerd heeft hierboven een nabootsinkje te maken.

(Haarl. Dagblad 1917).

Les artistes du « Stijl » sont des cubistes purs, des cubistes qui en certain questions, veulent aller plus loin que les cubistes français, tel que le maître Pablo Picasso entre autres, dont l'œuvre garde un certain caractère de plasticité.

« Stijl » n'admet pas cela.

Cubisme, qui a bien fait rire encore en certains milieux, n'en demeure pas moins fort vivace en dépit des attaques dont il est l'objet. Ceci mérite l'attention. Il n'entre pas dans notre idée de l'analyser ici. Nous voulons simplement constater que cette interprétation moderne de la vie, donne déjà, — en architecture par exemple — des résultats que même une profane (sans parti pris) saurait apprécier. Ceci également mérite l'attention.

Lumière. Nov. 1919.

Dat kunstenaars zich vermaken met, of zich vergeten in het opstellen en verkondigen van theorieën is de dwaasheid van den krompoot, die zich op glad ijs waagt, maar het brengt nog humor in de wereld. Dat ze echter waarachtig probeeren om in lijn en kleur en in beeldende en bouwende plastic hunne filosofietjes te verwerkelijken is een dwaasheid, die niets beminnelijks meer heeft, omdat het 't aanzien geeft van een pretentieuze propagandakunst, waarvan de onmacht van het woord nog eens dik onderstreept wordt door die van het kunnen.

Ook deze strooming is een teeken van onzen tijd vol van tijdelijkheden, een tijd, waarin niets duurzaam schijnt, en ook deze mode zal tijdelijk blijken, en zelfs bij personen, die thans met haar pronken, zal ze voorbijgaan, hopenlijk om ze te ontwikkelen, want daarvoor is bij deze rechtlignige geaardheid nog ruimte, zoo ze althans voor sommigen geen einde beteekent.

C. J. Blaauw in « De Telegraaf 1920. »

Das Triumfeschrei der Stilgruppe Architektur und Malerei aus ihren eigentlichen Mitteln: ehrlich, einfach und deutlich, erscholl voll Wiederhall in europäischen Ländern. Die rasche Verbreitung der konstruktivistischen Erkenntnisse ist wohl hauptsächlich eine Folge Doesburgscher Taten, dessen philosophische Gründlichkeit die neue Bewegung mächtig gedeihen liess. Hinzu kam der Umstand, dass diese Erkenntnisse gewissermassen in der Luft lagen, wie das gleichzeitige parallele Vorgehen z. B. russischer Künstler beweist. Eine Zeitschrift « De Stijl » die von Theo van Doesburg selbst geleitet wurde und ein von ihm verfasstes Werk: « Grundbegriffe der neuen Kunst » haben seinen Erfolg verstärkt. Theo van Doesburgs Theorien, welche m. e. viel schärfer umrissen sind als die Meinungen z. B. Mondrians, haben trotz und wegen einer gewissen Einseitigkeit — stark gewirkt.

Harry Scheibe, in « Form » (1926).

Wir haben hier nur die Konfirmation zu unterstreichen, dass die Stellungnahme Doesburgs unbeirrt und früh erfolgte: 1917 — also zu einer Zeit, in der man in Deutschland etwa das Poelzigsche Schauspiel plante.

Dr. Giedion, Zürich in « Cicerone » (1927).

DE S  
LE STY  
DER STIL  
THE STYLE

1917  
1918  
1919  
1920  
1921  
1922  
1923  
1924  
1925  
1926  
1927

## TALENS' Rembrandt Olie- en Aquarelverven

zijn door hare  
UITNEMENDE  
KWALITEITEN

de Standaardmerken  
v. de wereld geworden

N. V. voorheen  
TALENS & Zn.  
APELDOORN.

*De fabricatie van  
meerdere kwaliteiten  
veroorlooft ons, alleen  
het meest uitgezochte  
materiaal voor onze*

**REMBRANDT-  
VERVEN**

*te verwerken. Vandaar  
de steeds gelijkmatige  
en onberispelijke kwa-  
liteit dezer Verfsort.*

UITGEVERIJ "DE SIKKEL" ANTWERPEN

### KLASSIEK BAROK MODERN

LEZING VAN THEO VAN DOESBURG

(Met 17 Reproducties)

P. ijs f. 1.50

*Vertegenw. voor Holland: Firma Em. Querido, Amsterdam*

### CLASSIQUE BAROQUE MODERNE

CONFÉRENCE de THEO VAN DOESBURG

(17 Reproductions)

Prix Fr. 4 50

*Pour la France: L. Rosenberg, Rue de la Baume, 19, Paris*

### IN DE SERIE "BAUHAUSBUCHER"

UITGEGEVEN ONDER LEIDING VAN  
W. GROPIUS en L. MOHOLY NAGY  
BAUHAUSVERLAG (Dessau)

ZYN O. M. VERSCHENEN:

NEUE GESTALTUNG door  
P. MONDRIAN

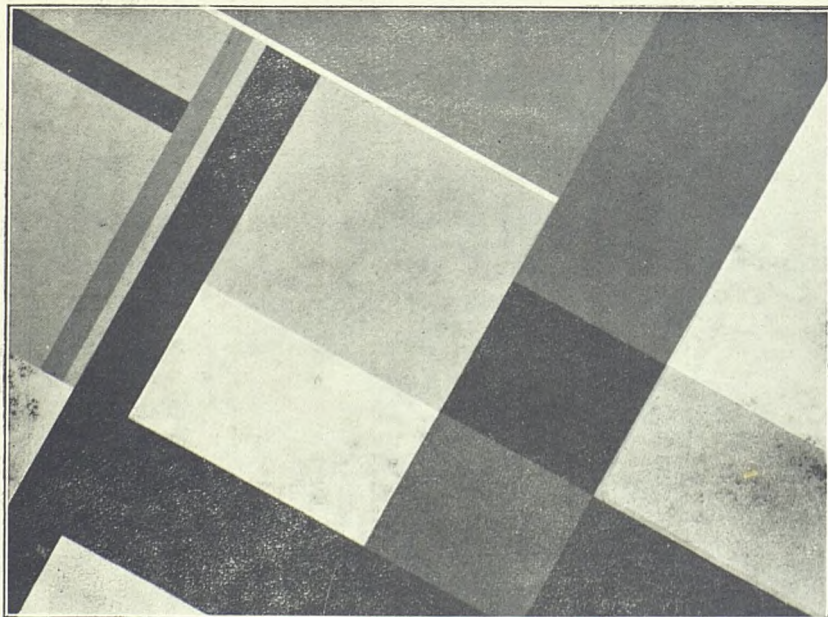
GRUNDBEGRIFFE DER NEUEN  
GESTALTENDEN KUNST door  
THEO VAN DOESBURG

DIE HOLLANDISCHE ARCHITECTUR  
door J. J. P. OUD

16 PAG. TEKST en 32-48 AFBEELDINGEN  
OF 48-60 PAG. TEKST. ZONDER AFB.  
FORMAAT 18x23 cm. PRIJS GM. 4.—  
BESTELBAAR by DE ADMINISTRATIE

"DE STIJL" UTR. JAAGPAD. 17, LEIDEN (HOLLAND)

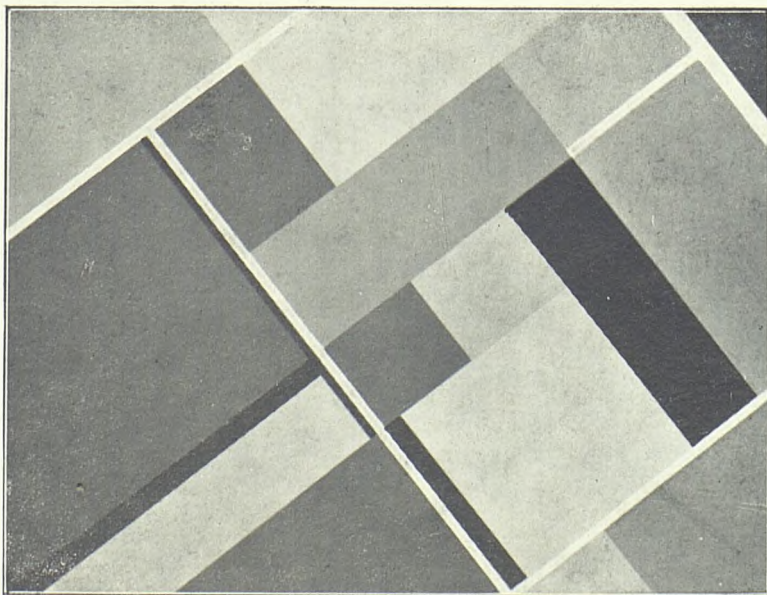
M/A-165



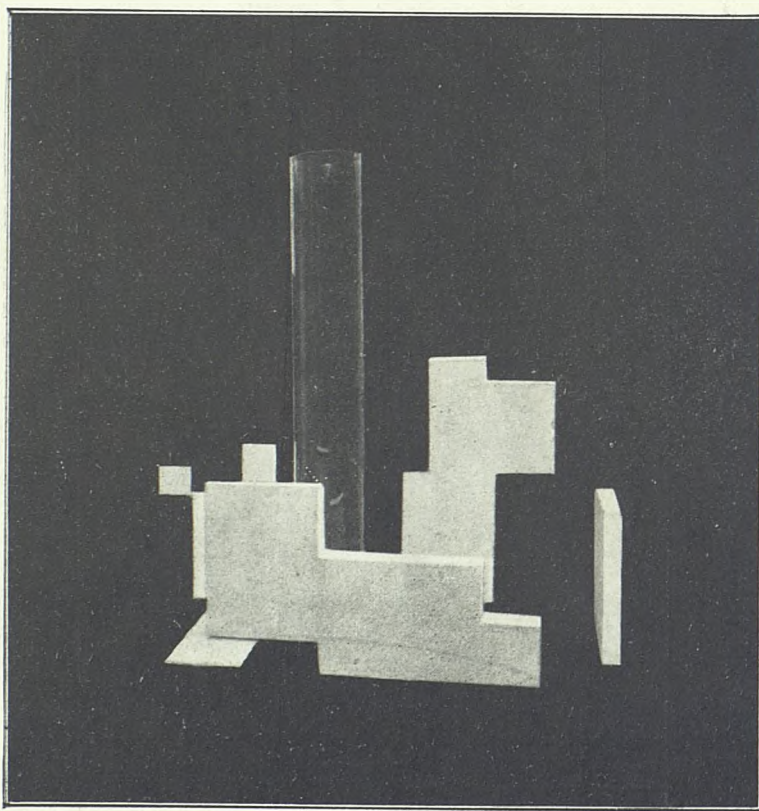
K n° 27 (1927)

VORDEMBERGE GILDEWART

109/110



K n° 31 (130 100)



Architecture de l'espace  
(étude pour les maquettes à 1925)

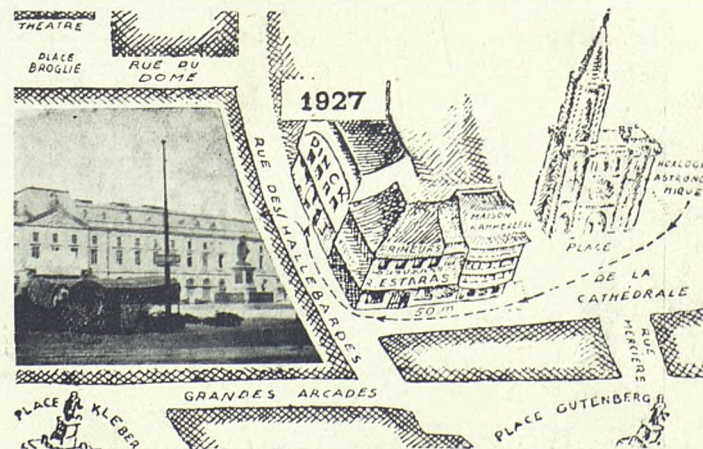
arch. van Doesburg-Eesteren

### VERBETERING: VAN 'T HOFF.

L'armoire et le lit de Rob. van 't Hoff sur page 25/26, datent des années 1917-1918.

Der Schrank und das Bett von Rob. von 't Hoff auf Seite 25/26, sind aus dem Jahre 1917 und 1918.

In 1927 kwamen meerdere sympathiebetuigingen uit Japan (Tokio, Kyoto, enz), niet alleen bij de redactie, maar eveneens bij Rietveld en andere medewerkers. Wij publiceren hier het in Sept 1927 verspreide manifest (aanvulling pagina 23).

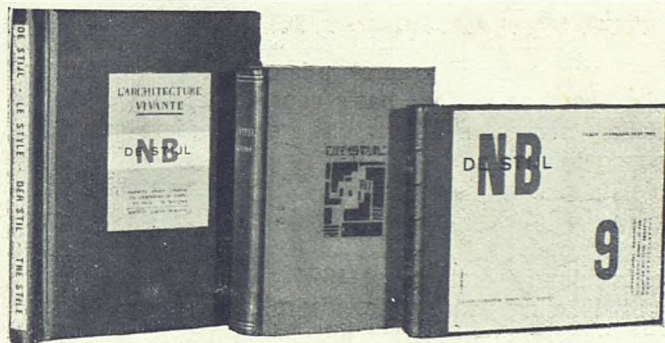


De Aubette 1926-28 Strasbourg

# DE STIJL

MAANDBLAD VOOR NIEUWE KUNST, WETENSCHAP EN KULTUUR.  
REDACTIE: THEO VAN DOESBURG. ABONNEMENT BINNENLAND F 6.-,  
BUITENLAND F 7.50 PER JAARGANG. ADRES VAN REDACTIE  
EN ADMINISTR. UTRECHTSCH JAAGPAD 17 LEIDEN (HOLLAND)

N<sup>o</sup> 79-84 JUBILEUM-SERIE (XIV) 1927



DE STIJL

1917-1927

## 10 JAREN STIJL.

### Algemeene Inleiding.

Het is thans 10 jaar geleden, dat ik een reeds sedert 1914 met mijn vriend Anthony Kok, tijdens de mobilisatie gevormd plan, ten uitvoer bracht, en een orgaan stichtte, dat de eenzijdige strekking had een nieuwe kunstuitdrukking te propageeren en uit innerlijke overtuiging te verdedigen.

Dit tijdschrift noemde ik «De Stijl». Onder dezen titel vatte ik alles te zamen, wat ik van de internationale ontwikkeling der kunst in de naaste toekomst verwachtte. Was deze titel ook slechts product van een spontanen inval, de **inhoudsrichting** werd door anderen, meer overwogen factoren bepaald.

Ik kan over deze factoren, die het wordingsproces der zoogenaamde «Stijl-idee» en der Stijlbeweging bespoedigden en bepaalden, niet schrijven, zonder een betrekkelijk auto-biografisch accent aan dezen terugblik te geven. Volkomen objectief blijven is hier slechts ten deele mogelijk. Mijn enthousiasme voor een nieuwe beeldingscultuur, die naar ik meende door de nieuwe tendenzen onvermijdelijk geworden was, bracht mij tot de verzaking mijner individueele belangen. Hetgeen echter ten gevolge had, dat ik de prooi werd, van de half- of in het geheel niet overtuigden, die ofschoon zij grootendeels slechts van mijn enthousiasme leefden, zonder opoffering of zelfverzakking tot het maximum van moderniteit en maatschappelijke welvaart wilden opklimmen. Hetzij hun gegund, doch ongegrond is dan hun verwondering, indien het aanvankelijk «objectieve» in een gewilde subjectiviteit verkeert. In betrekking tot «De Stijl» en wat daarmee samenhangt is een teruggrijpen naar het subjectieve uit twee belangrijke gronden onvermijdelijk:

1) aangezien de stijl-idee zoozeer het innerlijkste mijner eigene bewustzijnsontwikkeling beroert, dat elke uiteen-

zetting betreffende haar wording en groei, ongewild, het karakter eener bekentenis moet aannemen.

Slechts dat, wat uit het individu zelve komt, kan (dat is thans mijn overtuiging) voor de gemeenschap slechts van belang zijn ;

2) aangezien het naspeuren der innerlijke en uiterlijke drijfveeren, -welke de waarde eener handeling tenslotte bepalen-, een zekere mate van geestelijke zelfoperatie en zelftuchtiging ten gevolge moet hebben.

Een bepaalde dosis berechtigde eerezucht, is als drijfveer tot al ons handelen wel niet te miskennen. In verband met « De Stijl » (als idee, beweging, orgaan) was zij echter meer a-posteriori in het « voortbestaan » dan wel a-priori in het « ontstaan » voorhanden. Veeleer dus gevoed door tegenstand naar buiten als door weerstand naar binnen. Als resumé geldt echter steeds slechts het percentage aan ideeële drijfveeren, die eenerzijds de verantwoording ten opzichte van zichzelf bepalen, anderszijds de enghartige aantijgingen en verdachtmakingen, die zich rondom een idee groepeeren, glorieus het hoofd bieden.

Was de stijl-idee slechts tot een afgerond dogmatisch en volkomen statisch inzicht beperkt, (Mondriaan), zoo zou zij de ontwikkelingsmogelijkheid niet slechts afsnijden, doch in zichzelf verschrompelen en voor de toekomst als het onvruchtbare document eener menschelijke dwaling (uit gebrek aan vitaliteit) moeten gelden. De stijl-idee echter, zooals zij door mij bedoeld is n. l. als « mouvement perpétuel » onzer scheppende potentie heeft een onbeperkte zin ; de stijl-idee daarentegen als beperkend dogmatisch stelsel van denken en voortbrengen is voor heden en den toekomst zinloos.

Paradoxaal gedacht en gesproken :

de stijl-idee als idee van een nieuwen stijl. d. w. z. als vermeerdering der vele stijlen met een nieuwen ; als nieuwe ontwikkelingsmogelijkheid ; als vermeerdering der vele ontwikkelingsmogelijkheden met een nieuwe, is **zinloos** en uit den tijd. De stijl-idee als opheffing aller stijlen in een elementaire beelding, is **zinvol**, spiritueel en op den tijd vooruit.

Wortelt de eerste opvatting in de pessimistische zelfbeperking het conservatisme, de innerlijke armoede en een beperkende geestesgesteldheid, de tweede grondt zich op het optimisme, de gradueele zelfvoltooiing, de levens-beteekenis, de geestelijke omni-potentie, de révolte. In deze twee polaire opvattingen ligt de tienjarige ontwikkeling der stijl-idee besloten.

Geen cultuur- en zelfvoltooiing zonder destructie, van zichzelf (in de eerste plaats) en van de levensvoorstelling (in de tweede plaats).

De sedert jaren gekoesterde **stijldicipline** heeft in alle opzichten en naar alle zijden haar hygiënischen invloed uitgeoefend en daardoor de verdere ontwikkeling eener reeële beëlding met ondubbelzinnige middelen mogelijk gemaakt.

De eisch tot zuiverheid van middelen, wel het eerst door De Stijl consequent uitgesproken is een feit geworden. Onnoodig dus deze nog als basis voor verdere ontwikkeling te stellen, aangezien zonder dat, geen verdere ontwikkeling mogelijk ware.

In de verder-ontwikkeling van het nieuwe beeldings-principe, in het elementarisme, is deze zuiverheid van middelen vooronderstelt, zoodat in het **nieuwe** stadium van pure beëlding (eerst sedert 1924 aangevangen) niet op de ontwikkeling van zuivere uitdrukkingsmiddelen wordt aangestuurd, maar in tegendeel van dit laatste wordt uitgegaan. Dat het essentieele van de Stijl als idee minder gemakkelijk toegankelijk was, is grootendeels te wijten aan de exclusieve taal (het hollandsch), waarin de Stijl-arbeid geformuleerd werd. Door mijn persoonlijk ingrijpen, Mondriaan 's brochure « Le Neo-Plasticisme », mijn « Classique-Baroque-Moderne », kwam hierin wel eenige verandering, doch over het algemeen was de verstrekkende invloed, waardoor elke contrôle verloren ging, aan het werk zelf te danken.

Ofschoon ik wel weet, dat de idee waarop « De Stijl » als beweging en orgaan zich baseerde, niet het privaateigendom van een persoon is, aangezien de **ideeële atmos-**

phcer waarin een beweging kan slagen evenals bij een revolutie, voorhanden zijn moet, zoo lag in de, door mij in 1912 geuite gedachte «trek den vorm van de natuur af en ge houdt Stijl over», het embryo voor wat zich eerst 5 jaren later als Stijl-idee en orgaan realiseerde. Deze behoefte naar een meer abstracte directe beeldingswijze, was ook bij anderen aanwezig. Niet als ik, door langdurige mobilisatie opgehouden, konden zij tot spoedigere realisatie komen. Deze gelukkige omstandigheid behoorde mede tot die factoren, welke «De Stijl» als beweging op de beenen bracht. Kennismaking met deze eerste realisaties versterkte in mij de overtuiging eener toekomstige Stijl-eenheid. Had ik deze tusschen 1913 en 1914 in een meer abstract, gelouterd expressionisme (overeenkomend met het huidige surrealisme) gezocht, deze eerste realisaties eener nieuwe uitdruckswijze bevestigde de juistheid mijner in 1912 in «Eenheid» geopperde stelling: «waar op den grondslag der schoonheid de golvende lijn overheerschend was, daar versoberde zich de lijn op den grondslag der waarheid, totaht zij op den nieuwen grondslag in de rechte lijn eindigen zal.» In het beeldend gebruik van de rechte lijn lag voor mij het bewustzijn eener nieuwe kultuur. «De rechte lijn» was dan ook de titel, die ik eerst in plaats van «De Stijl» wilde aanwenden.

Uit de Stijl als idee, ontwikkelde zich geleidelijk de Stijl als beweging. En deze laatste breidde zich in snel tempo van jaar tot jaar uit en, werd zij in aanvang slechts gevormd door een kleine bijna sectarische en schuchtere groep, thans, nu deze «groep» deels ontbonden meerendeels door nieuwe krachten aangevuld is treedt de Stijl als vordering eerst recht sterk en internationaal aan het licht. Dat reeds thans de geheele ontwikkeling der moderne kunst voornamelijk in de noordelijke kultuurzone en wel het meest uitgesproken, de architectuur (evenwel tijdelijk) op de Stijl gericht is d. w. z. de Stijl-arbeid hier direct of indirect als guide voor de ontwikkeling dient, zal wel niemand meer kunnen ontkennen. De Stijl als beweging deed andere parallel-bewegingen

(in Duitschland, België, Oostenrijk, Tjecho-Slowakije, Japan, Engeland, Amerika, en Rusland enz.) ontstaan. En dit was niet mogelijk geweest indien de Stijl-arbeid zich tot de schilderkunst beperkt had.

Slechts door het wederkeerend beeld eener tijds-gedachte, groeps-gewijze te demonstreeren als groeps-gedachte nml. kon de Stijl als beweging bevruchtend werken. Ofschoon de verinternationalisering der Stijl-idee geheel alleen het werk der Stijl-redactie en ook van deze alleen was, was de Stijl als demonstratie van een collectief stijl-willen, slechts groeps-gewijze mogelijk. Afgezien van het met bewijzen staafbare feit, dat in deze z. g. «groep» van aanvang af zeer wezenlijke onderscheiden (gradueele en kwalitatieve) voorhanden waren, die botsingen onvermijdelijk maakten, was hier niettegenstaande der onder één devies gecamoeefleerde mentaliteitsverschillen, de mogelijkheid voorhanden om in een tijd van algemeene reactie op een vier-jarige oorlogsspanning, in de hand gewerkt door de behoefte aan geestelijke spijs, een zending te volvoeren, die in de historie der kunst en kultuur geheel eenig zal blijken. Beperkte alle bewegingen zich uitsluitend binnen het land van ontstaan, de Stijl-beweging ontblooide in korten tijd, uit haar innigste kern zich in geheel Europa. Zelfs letterkundig, wat taalbegrens, wel zeer opmerkelijk mag heeten 1). Nimmer was voor een idee zoo 'n levende propaganda en in zulk een bevattelijke tijd, gevoerd. Een bevattelijkheid, die zich zelfs niet tot de grenzen van Europa beperkte. Men zal hier onwillekeurig aan het futurisme herinneren, doch het formaat der Marinetti-propaganda was niet slechts kleiner, diens bedoeling chauvinistischer en daarom tot de zuidelijke en neutrale cultuurzone beperkt, doch werd door de onbeperkte financiële middelen geruggesteund. De Stijl daarentegen, bezat niets, dan zijn overtuiging en zijn arbeid.

Het is noodig, dat het levende woord de metaal-doode afgietsels van ijverzucht vooroordeel en verdachtmaking voor eens en voor immer te niet doet.

Op het oogenblik, dat ik dit schrijf in de koele atmos-

pheer van het Vogezen-gebergte en terugzie op het verleden, in Leiden, komt het mijzelf buitengewoon naef voor, dat ik voor tien jaar geleden niet inzag, dat de verwerkelijking van mijn ideaal: collectief het maximum van scheppende potentie te ontwikkelen, een absolute onmogelijkheid is. Geloof aan het « rechte » was er maar bij enkelen en De Stijl als **orgaan**, bracht mijn vergissing aan het licht. van der Leek, ijverzuchtig op de groote plaats die Mondriaan voor zijn uiteenzettingen opeischte, verlangde 'n « meer recht laten wedervaren » voor zijn werk en zijn denkbeelden. De architect Oud, die niet zonder aarzeling toetrad, verweet, als gemeentelijk verantwoordelijk architect, de redactie het publiceeren van bijdragen dadaïstischer strekking, onderteekende voorzichtigheidshalve geen enkel manifest waarin de stijlbeginselen (en niet de dadaïstische!) zeer duidelijk onderstreept waren. Verleende echter later zijn medewerking aan tweedehandsche publicaties, die als « Overzicht » en « i. 10 » met van De Stijl geleende, of, zooals laatst genoemd blad, met door de Stijl geweigerde artikelen verschenen. Als contrast is de simultane publicatie van goede en minderwaardige ideeën soms even onvermijdelijk als het gezelschap van superieure en inferieure menschen, doch de z. g. n. zelfstandigheid werd door gebrek aan voeling zeer dikwijls tot terugval (het geval Huszar, Vantongerloo en Oud b. v. De eerste door naturalistisch-gestileerde reclame, de tweede door een, -in den handel beter voorhandene kop-en-schotelproductie, en de laatste door een, eertijds bestreden, doorgevoerde van der Velde-architectuur). Hierdoor ging ook bij gebrek aan de noodige voeling de orientatie verloren en apprecieerde men reeds werken die slechts op imitatie en roof berustten. Afgezien nog van het feit dat de politieke doodsvijanden van eertijds de schijngehakt-anarchisten en communisten door den Stijl met baard en sandalen buiten den deur gehouden, als medestrijders voor eene nieuwe geestelijkheid moesten gelden.

De hollandsche halstarrigheid, zelfgenoegzaamheid en vooringenomenheid met een fatalen angst voor den sprong

in ongekende verten, — neen niet slechts « nuchter », maar dubbel-plat en rouwbanaal —, droeg er het zijne toe bij, een gemeenschappelijke geestesgezindheid slechts kortstondig te doen zijn. Ofschoon niemand iets offerde uitgezonderd natuurlijk Mondriaan, Rietveld een Röhl en vele jongere medewerkers) en ofschoon slechts een enkele begreep en een nog geringer aantal **zag**, wilde ieder een Stijlleider zijn, wilde ieder trots men slechts herhalen kon wat elders beter en vaster gezegd was, propagandavoordrachten houden. (voor zichzelf?), ja... een dictatuur uitoefenen. Doch geen dezer miniatuurdictatoren droegen één spinter nieuwen geest, een nieuw denkbeeld bij, al brachten zij dan ook, het moet erkend worden, De Stijl, als realiteit, in de pluralis.

\*  
\*\*

De Stijl als **consequentie** vindt haar kracht in de toenevende erkenning van het elementarisme. Waar de aanvangsbeginselen reeds algemeen en grootendeels gerealiseerd werden, ligt de uitbouw en verdieping in een totaal nieuwe afmeting. Op een hooger plan, als, « wereldvernieuwend » beweging doet het er niets toe of elke uiting afzonderlijk, elementaristisch te verantwoorden is. Eerst moet het werk, resultaat eener geestelijke revolutie **daar** zijn, wil zuiverende en eliminerende kritiek en contrôle van nut zijn.

In mijn manifest « Het Elementarisme » (waarvan fragmenten in « De Stijl » verschenen zijn) heb ik de toekomstige ontwikkelingslijn reeds terloops aangeduid. De Stijl, als orgaan zal altijd blijven de pionier eener geestelijke révolte, berustend op de ontwikkeling eener maximum van scheppende potentie. Louterend en agressief, tolerant en exclusief, opbouwend en vernietigend, ter zelfder tijd.

De Stijl als idee nam steeds meer en meer gestalte aan, heden tot in Japan, morgen in Noord en Zuid Amerika. Het Futurisme is dood. Het expressionisme-dood. Het cubisme-dood. Het dadaïsme-dood. Dood, dood en nog maals dood zijn de vele ismen die sinds den aanvang



der twintigste eeuw, ja zelfs bij het Stijlbegin opkwamen. Wat wij echter als nieuwe beelding zien verrijzen grondt zich gradueel op de Stijl als idee.

De consequentie van deze idee ligt in het alomvattende van het elementarisme.

Een stoel wordt een stoel, een tafel wordt een tafel, een huis wordt een huis, een gebruiksproduct zonder meer, een reclame een doodgewone reclame, evenals een braadpan geen kunst. Een vers schilderij, plastiek bedoelingsloze producten van super-individuele schepping, producten van meest verinnerlijkte geestelijke cultuur, wegwijzers naar eene nieuwe gedénaturaliseerde realiteit.

1) Ik herinner hier aan den strijd om Bonset, als dichter, in de fransche en belgische bladen (« Comoedia » en « Selection ») gevoerd.



I. K. Bonset

(uit de serie « versbeeldingen » 1913—1920)

de gouden druppel.

(nervuus)

We zitten daar  
waar?  
in het duister  
Het venster staat open:  
« Luister »  
« Wat is er? »  
« Wat is er? »

Niets.  
'n Avondstraat.  
Lantaarnlicht.  
Geschuifel.  
Gepraat. We zitten daar  
roerloos  
en kijken maar.

« Kijk, kijk ! »  
« Waarnaar ? »  
« Naar dien druppel daar ».  
« 'k zie niets »

De vrouwen bewogen  
onrustig  
en bogen  
zich naar 't open raam.  
Alen:  
« We zien geen druppel  
vallen ».

We zitten weer  
roerloos  
als verwachten we iets.

« Daar valt hij weer. »

« Waar, waar  
ik zie niets. »

Hé, zie je dan niet  
'n gouden druppel  
uit den hemel  
vallen? »

De hemel is helder!  
De straat is niet nat.

En toch  
valt elken keer  
den gouden druppel neer,  
vlak langs het raam.  
En niemand van allen,  
die evenals ik  
den druppel  
ziet vallen.

1916—17.

## I. K. BONSET

Van het woord en de letterkunde 1917—1927.

in een mijner notities over woordkunst en letterkunde, in dezen jaargang van **de stijl** gepubliceerd, uitte ik de gedachte, dat de letterkunde ruimte- en tijdloos is. dat treft feitelijk meer toe voor het woord, in diepsten zin, dat in de figuur van god met het beeld verbonden werd. « woord en beeld werden gelijktijdig gekruizigd », schreef eens hugo ball en zeer terecht. daarom is de ontwikkeling van onzen geest (en zinnen) van het woord afhankelijk. het semitische sentiment, komt derhalve noch aan het woord, noch aan het beeld, noch aan den geest toe. en vanzelf-

sprekend nimmer aan verinnerlijkte (abstracte) woordbeelding. het woord, laat zich nu eenmaal niet vermeerhouden, een engelsche mijl woorden, geordend volgens begrip en gemeten volgens inch en geijkt volgens het gebruik der taal, kunnen toch van « woord » verstoken zijn, doch als letterkunde beteekenis hebben.

dat in holland en amerika boeken verschijnen, wil nog niet zeggen dat deze schrijverrijke landen, woordkunst bezitten. de « aandrift » tot het boek, is niet te verwarren met den aandrift tot het woord, ik acht het een slechte gewoonte, zinnen op elkaar te doen volgen waaraan voorstellingen verbonden zijn. vandaar dat de meer ontwikkelden niet meer lezen kunnen. ze willen « zien » en inderdaad treedt in onzen tijd het beeld in de plaats van het woord.

hoe was het ook weer met al die schrijvers van voorheen (de balzacs, de zola's, montechristo's, de quécido's, buffalo-bills, de potgieters en van lenneries) die schrijvers van noden in seriëen, de voorwereldlijke woordmammoethen, die het eene boek na het andere schreven en slechts bleven voortbestaan uit uitgeversspeculatiegronden. ik gun ieder het genoegen van herkauwen en ik ben er van overtuigd, dat deze aan zoogdieren ontleende gewoonte ons de boekenkasten met groenen voorhang geleverd heeft.

toen de filosofische ideeën en de analytische psychologieën niet meer opgingen, had het begrip zijn zin en de zin en begrip verloren en het was m. i. een gezonde en zeer te roemen daad der dadaïsten, in wie god, het woord opnieuw was neergedaald, uit zeer verschillende schrijvers en uit krantenberichten, zinnen te snijden en deze achter, onder en door elkaar te plaatsen, ten einde door vernietiging van samenhang, de innerlijke, scheppende macht van het woord weer terug te vinden. nadat het bewijs geleverd was van het verschil tusschen woord en letterkunde, kwam op de plaats van het begrippelijk samenstellen en ordenen, enfin der journalistiek-en-gros (ik meen hier de letterkunde der bekende woordwellustelingen) de automatische schrijfwijze. noch de begrip-

pelijke, noch de instrumentale beteekenis van het woord kwam hierbij op den voorgrond, doch uitsluitend de zelfscheppende, de elementaire, want elementair is het woord slechts in zijn kern, wanneer het niets meer « inhoudt » en ontgaan is van al de zoete, maffe en poenige associaties met eene voorhanden zijnde realiteit.

de physionomie van het geschreven woord begon in alle details het doorbreken van een nieuw en vast wezen in ons zelve te verraden. een nieuw « gezicht » brak zich baan.

ik maakte, zij het dan ook heimelijk, dit wordingsproces vol zelfkastijding en beloften, van den beginne af mee en door en calqueerde reeds in 1912 mijn droomen, zeer nauwkeurig en ten voeten uit, om over de banaliteit van het denkvermogen heen, tot super-reeële woordvormen te komen. bij het verschijnen hield men ze voor een soort occultistische hocuspocus, doch mij voldeden ze toch als de sprong in een nieuwe woordwerkelijkheid.

doch ook eerder, sinds 1902 construeerde ik op de wijze der automatisch, schrijvende buiten mijn begrippelijk bewustzijn om in den vorm van « sprookjes » en « fabelen », met mn **x-beelden**, die ik zelf als rijp betrachtte en in **de stijl** publiceerde. sloot ik een tot 1917—18 ontwikkelde periode van proeven tot nieuwe woordbeelding en vormen, waarmee ik bewust in 1914 was aangevangen, af. (eenige hiervan zijn in « de stijl » jaarg. 4 no. 11 als anthologie verschenen) zij voldeden echter niet aan de spanningseischen die ik tusschen woord en beeld stelde (als nieuwe uitdrukkingmogelijkheid wel te verstaan) en ik begrijp eerst thans waarom ik de publicatie steeds terugdrong.

tusschen 1918 en 1921 beproefde ik de instrumentale zijde van het woordmateriaal (**klankbeelden**) en wilde ook zichtbaar, typografisch deze instrumentale waarde van het woord-als-materie algemeen toegankelijk stellen. veel daarin was ook werkelijk bij machte de atmosfeer voort te brengen, die de plastiek van het materiaal, door een bijna geometrische ordening met zich mee bracht. het zwerven door vreemdsprakige landen, deed mij klanken

en temperaturen opvangen, die ik in mijn woordplastieken verwerkte. hoe minder men een taal begrijpt (beter: begrippelijk verstaat) des te meer dringt de innerlijke temperatuur van het woord tot ons door. indien ik deze klankconstructies opgaf, was het minder uit angst voor de consequenties, dan wel door de zekerheid bij een tusschenvorm van muziek en woord aan te landen. en ten opzichte van het woord is de muziek een minderwaardig verschijnsel. deze meening versterkte zich in mij door de dwaling van andere dichters, die de indeeling en formatie hunner verzen aan de muziek ontleenden (sonate, largo, andante, en nog meerdere zelfs in de muziek overwonnen ontwikkelingsvormen).

om het woord in zijn vasten en meest elementairen vorm te gebruiken, zoodat het constant beeldt, was ik op het proza aangewezen.

zoo ontstonden dan de eerste hoofdstukken mijner « abstracte » roman (**het andere gezicht**), die ik sur-humanistisch noem om over het onderwerp der letterkunde, de menselijke fragiek heen, ten koste van het sentimentensamenstel waarmee het schrijven onvermijdelijk verbonden is, en in contrast met een werkelijkheid, die in het woord reeds haar vorm gevonden had, een realiteit te scheppen van geestelijke verbeelding, welke in staat moet zijn den mensch innerlijk en tijdelijk te ontstellen en te veranderen.

1927.

## het andere gezicht

sur-humanistische roman

### hoofdstuk 5.

het afgesneden oor van een wilden man rolt van den berg. het was bij nader betrachten, samengesteld uit die merkwaardige stof, die tusschen heer en slaaf bij hoopen ligt opgestapeld. « We zijn er nu dadelijk » zei ik.

heden gaan nog slechts de slaven in frak. is het niet waar, mijn geliefde? de heeren gaan in vodden rond, de goden slapen in gootsteenen en in barakken van bruin gebeitst hout. de engelen — — ja de engelen. worden aan het

spit gebraden. ze dienen tot mest der akkers en uit het traliewerk der magere restanten stelt men kellners samen, ontuchtige bezemsteelen en winkelpuimarkiezen van marokijnleder. « we zijn op een haar aangekomen ».

als alle zwakke en onoprechte naturen hadden zn woorden zin, zn handelwijzen bedoeling en zocht hij zijn prooi onder sterken omdat ze open waren als gaten, ongewapend als messen en van heilige bezetenheid spontaan als een wijnvat. « ik heb mij aan de schoonheid geruïneerd, zei iemand, die op niemand geleek en geleid werd door een blinde, die op houten horrelvoeten ging. « nog slechts een stap, twee passen, drie schreden ! » ik onderhield, om mij den tijd te verdrijven, een draadlooze verbinding met zijn gezicht. het was nagenoeg onzichtbaar en slechts voor overgevoelige en lang gestorven naturen, tastzinnelijk en van uit de verte waar te nemen. niemand wilde mij de waarheid zeggen en ik viel mij zelf in de rede om toch ook een reden van bestaan te hebben.

« halt ».

« zijn we er »

« we zijn er »

« waar ? »

« nergens ».

we keerden ons onze snoeten toe en lachten als waren we weer dronken. slechts de grooten zullen maskers van apachen dragen. het mannelijke phosphorus wilde niet wijken en bij dit licht, dat ons weer aan de eeuwigdurende uren der onsterfelijke verveling herinnerde, namen we den geheelen plattegrond van het heelal in ons op. ons bestaan kwam ons voor als een op den kop gesteld opschrift voor een danshuis, van een koffiehuis of van weet ik welk ander wereldwonder waar men in koor: bau, wau-wau of bè-hè-hè, zingt. waar men de linker arm uitstrekt, om de rechter arm te laten zinken, waar men zegt ja, ja, om neen, neen op te vangen. waar men het linker been over het rechter been kruist om dan het

rechter been over den linker paardepoof heen te scheren. « het leven sluit, kom zetten wij de stoelen op de tafels, de banken op de uurwerken, we bezitten noch bitter, noch bier. kom, de vensters open en smijten we onverschillig de kaalkoppen buiten de vensters, we hebben nog 20 % rabat op het leven goddomme, we zullen het tot gisteren zeker nog rekken ».

#### hoofdstuk 6.

de znuwtrekkingen des hemels doen de bakens in zee, de vuurtorens, ja zelfs de nachten uit- en omwaaien. het heelal vliegt als een koperen kapel door de zwarte kooi van het niets. zegt zij tot mij : « heerlijk, kom, laten we nu n boot nemen, n boot nemen, een eind de zee ingaan, roeien, zwemmen, deinen, heerlijk. » « o, ja, zeg ik, zeker, zeker ! » en we stijgen naar omlaag, naar het strand, waar de booten van fosphoor liggen als kleine visschen, met afgehakten staart. « maar als het heelal uitwaait, zullen we niets meer zien », zeg ik, om maar iets te zeggen. « vindt je t niet prachtig ! » « zeker, zeker, zeker ! » nadat we over de lijken der bootslieden, welke naast de booten zijn gestrekt en gezeten, zijn heengestapt bereiken we den onwezenlijken oeverkant en ik vraag haar : « welke boot zullen we nemen, die daar met den rooden of dezen hier met den groenen buik of den blauwen daar mischien ». en we gaan op den zwarten toe. nadat we daaruit een meisje en een knaap, die zich als jonge honden gedroegen, verwijderd hadden, slepen we den boot in zee. dit ging echter minder gemakkelijk dan we gedacht hadden, aangezien mijn begleidster niet zeer bij spieren was en de kadavers ons meer last veroorzaakten dan we aanvankelijk geloofden. van regen was eigenlijk geen sprake meer. we werden zonder tusschenpoozen met natte doeken om het hoofd geslagen, terwijl aan onze voeten de vuurtong der zee aanhoudend lekte. eindelijk hebben we dan den boot in zee, wat haar weer n nieuwe vreugde bereidde, doch de roeispanten der visschers, waren niet slechts in lengte verschillend, doch van een zwaarte, die onze uitgeputte krachten te boven ging. de kortste bleek te lang en de langste bleek te kort en we bezeerden ons

bij elke uit-en inhaal. mijn begeleidster juichte echter om alles, hetgeen mij moed gaf den tocht in de wanorde, die aan het niets vooraf gaat te wagen. « nu heb ik mn sigarettেকoker vergeten », roept ze opeens. « en ik mn revolver, zeg ik, instinctmatig de achterzak van mn kledderpantalon betastend ». « heb je toch niet noodig, zegt ze, maar mn sigaretten, dat is jammer ». het laatste restant mijner sentimentaliteit weerspreekt dit : n kleine zoete kogel, van de kin, recht door den schedel en van den schedel in de baarmoeder van het niets, is altijd nog te prefereeren boven...

« gooi weg de roeispanten, je hebt geen lor aan die dingen, die je maar hinderen en noodeloos vermoeien, zegt ze opeens, nadat we de branding gepasseerd zijn. ik smijt ze in zee en we vermaken ons er mede te zien hoe de roeispanten als luciferstokjes door de golven worden opgenomen. » relatief toch alles, zeg ik heel wijsgeerig. « nu weer geen vierde dimensie of relativiteitstheorie, dat is te duitsch, beter genieten van wat er om je heen en met je gebeurt. kom geef me een zoen en zeg dat je van me houdt ». we zijn in volle zee en er bestaat geen mogelijkheid meer om aan land terug te keeren. onze bark schommelt steeds verder de zee in. ik voel dat ik met het scharlaken, zwarte heelal voor eens en altijd moet afrekenen en antwoord : « zonder jou was me den geheelen drek, een wereld van ontuchtige boeven, hoeren en huichelaars niets waard geweest ». ik zet mij naast haar op den rand van den boot en terwijl een golfslag zich over ons heen buigt zeg ik : « men is altijd nog te veel met de burgermelk groot gebracht om zich van een bepaald gevoel van veiligheid te kunnen vrijmaken ». op t zelide moment begeef ik me naar het tegenovergestelde boord van den boot, ten einde nog zoolang als mogelijk een evenwicht te bewaren. ik versta niet alles wat ze tot mij zegt. naarmate het lichter wordt neemt het veiligheidsgevoel toe en nauwelijks hebben wij dit geconstateerd of onze bark, die reeds tot den mast met water gevuld is, stoot met een schok op een hard voorwerp.

daar alle richtingen voor ons gelijk en onbelangrijk geworden zijn, richten we toch onze blikken naar de oorzaak van den schok, een gezonken passagiersboot, een affreuse ineengestremgelde kadavermassa, steekt nog juist boven het water uit, een paar enorme groenkleurige borsten, worden binnen een drenkelingsboei samengeperst, een ander kadaver bijt in de wang van een kinderlijk en hoog boven den hemel ten voete uit in schuinschen stand op den uitkijkbrug op den heen en weer zwiependen mast balanceeren twee in grauwe flarden gehulde figuren. onze boot zet zich in het schouuspel vast en we hebben gelegenheid alles nauwkeuriger waar te nemen. «hoe interessant, zoo iets beleef je toch niet op het land,... zeg me, heb je nog spijt er van, dat ik mn zin heb doorgezet?» «stil zeg ik, ik geloof, dat die twee daar boven nog leven, ik hoor duidelijk stemmen». we kijken nu beiden naar de gesticuleerende flarden in den krakenden mast, en het eene flard tot het andere: «...en toch houd ik picasso voor een vernieuwer van buitengewone beteekenis», en trekt daarbij rustig aan een sigaret, wat mijn begeleidster onmiddellijk het gemis van haar sigarettokoker doet herinneren. «hé, jelui daar, kun je mij geen sigaret naar beneden gooien». «wat zn eerste periode betreft heb je gelijk, is het antwoord, doch dat alles is slechts reclame, zooals elk isme een marktgeschreeuw is en eindigt in de gewone marktspeculaties». de twee flarden in den mast debatteeren met een kalmte alsof ze zich in de fumoir zitten en ik kan een opmerking niet onderdrukken en zeg tot haar: «die kerels of narren, wat het zijn, bemerken in hun fanatisme heelemaal niet, dat de nok van een schip in zondsvloedsontbinding geen salon is». het décolleté van de horizont zet zich tot aan den navel voort, en zij: «misschien is deze geheele situatie en alles wat we onder tragieke, misère en menschelijkheid verstaan, niets meer dan een met dollars betaalde filmspeculatie. na eenige weken ziet het publiek in olifantspels dit alles in den film, in drie meter, met de snelheid van een muskiet en geniet van de veiligheid waarmede dit alles door transparant fluweel en marmer wordt aanschouwd».

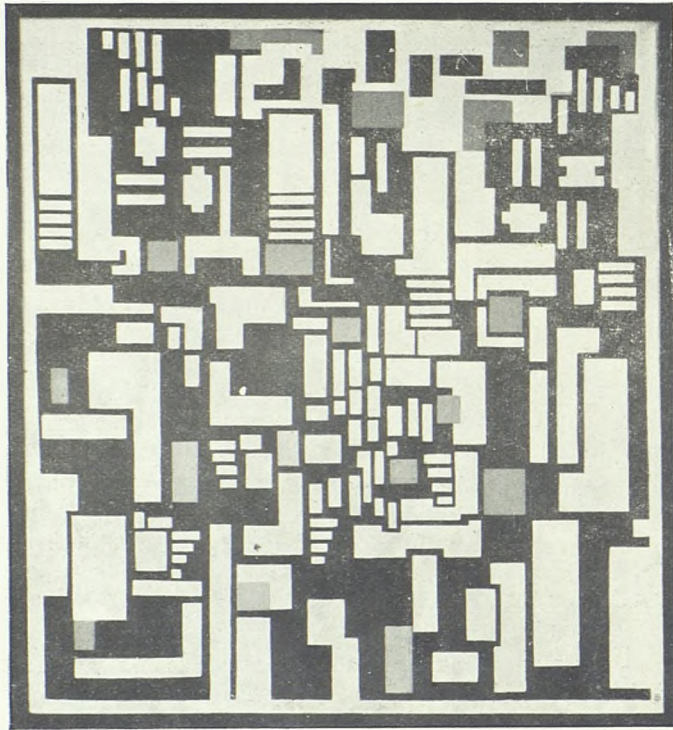
## hoofdstuk 7.

het vertrek was niet grooter dan een normaal waterhoofd. daarin bevonden zich dan nu eindelijk degenen, die met hun ooren spraken, met hun tong zagen en met hun vingers roken. al hun tastlichamen waren in breedte en lengte in diepte en hoogte verkommerd en verschrompeld en ze dansten zonder zich de haren en de baard daarbij te bewegen. de beenen beroerden de leëge lucht die uit stangen van vernikkeld staal bestond en hoefijzervormige vijvers had waar kikkers en eenden in plonnsden en waarin de koeien hun morgenlied zongen (joedelee i i joedeloo haha) en de daar aangelande henge-laars, vingen stekel noch baars en deden zich te goed aan het kroos der waterschubben.

zoo zijn dan die daar,

die daar staan 2 aan 3 en 4 aan negen; men wentelt ze snel hals over kop aan het spit dat dwars door hun billen zit en ze branden niet en ze walmen niet, maar ze staan als jeneverpalmen in jeruzalem.

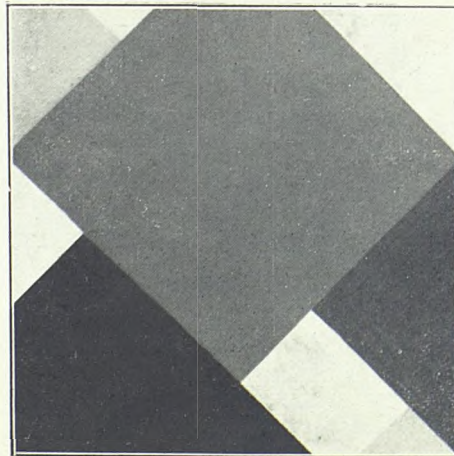
«neem ze den buik, neem ze het ingewand, metsel hen van boven en van onder toe met hardcement. baad ze in carbiet en geef hen nafta en glicerine in ondoorzichtige wijnzakken boven op het hoofd. in oliedoozen van pek voorzien en zonder doppen of proppen zullen ze duizend mijlen opwaarts en duizend mijlen neerwaarts rollen. ze bemerken het niet, ze hooren met hun snoeten, wandelen op den baard, scheeren zich met stompe tabakspijpen zonder roer of steel. hun kaakfranje gaat voortdurend op en neer en de gebrade herten en geroosterde kalkoenen, gevolgd door de gansganzen 2 aan 3 en 6 aan 6 loopen hun keelgat in en uit. «hé, riep er een, die ik, tot voor hij mij zn lach en het rotte hol zijner tanden getoond had voor een heilige gehouden had, hé, ik behoef mijn bek maar te openen om een jong wijf te vangen, hua, ha». «wat zoekt ge in deze woning, waar het heele meubilair uit één mannelijk lid bestaat?» vroeg ik haar.



COMP: IX 1916-17



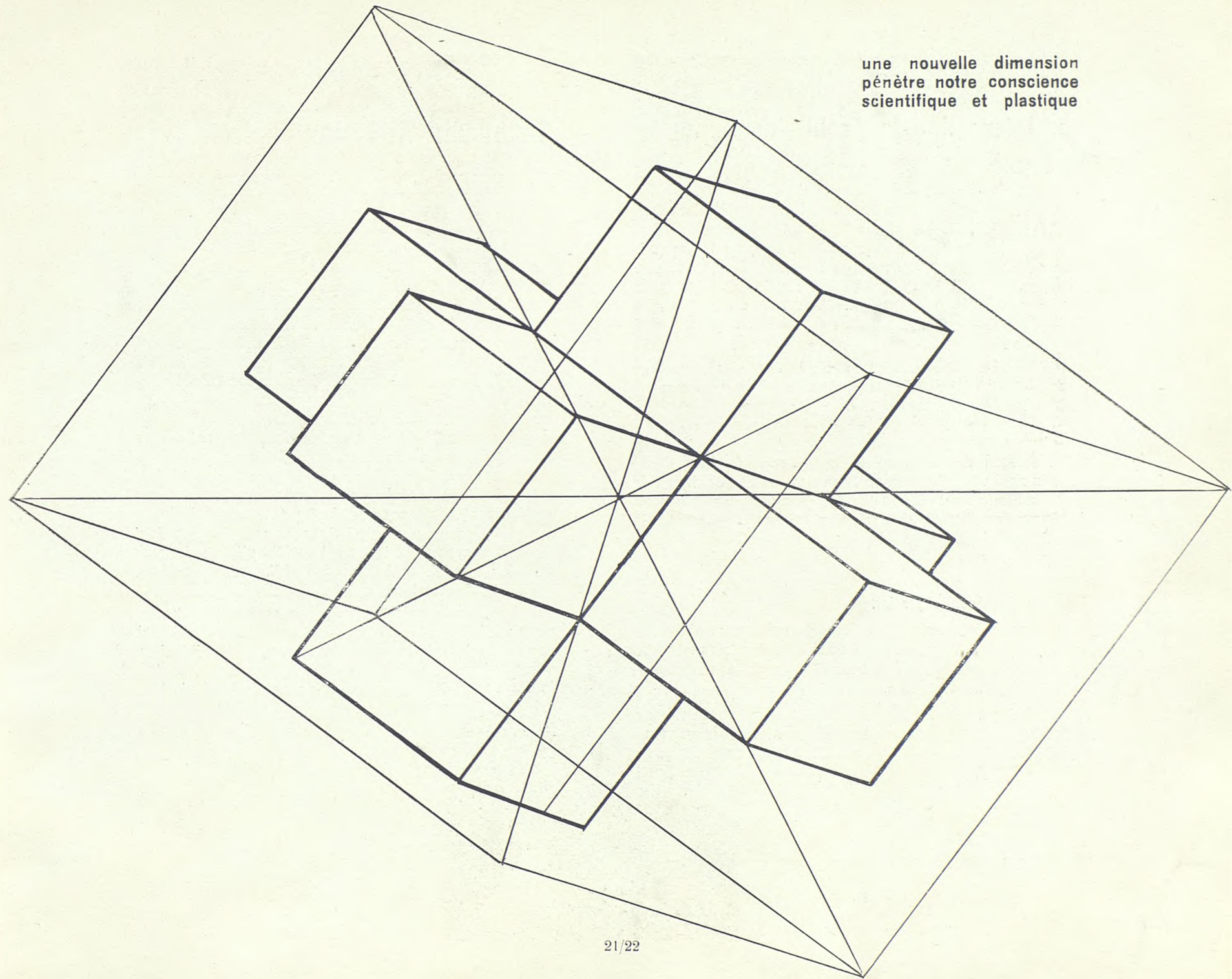
THÉO VAN DOESBURG



CONTRA-COMP: 1924

photo's van werk in 1927  
(Aubette) kunnen eerst in  
'n volgend, speciaal-numm.  
gepubliceerd worden.

une nouvelle dimension  
pénètre notre conscience  
scientifique et plastique



## Der internationale Architektenbund in Japan.

### Manifest.

I. Wir wollen auf Grundlage des Menschenleben die Entwicklung der Architektur genau erforschen.

II. Wir wollen den aus der Entwicklung des Menschenlebens sich ergebende Stil bauen.

III. Wir wollen mit Rücksicht auf die Lösung der Architekturproblems in Japan mit gleichgesinnten Architekten aller Länder zum gemeinsamen Ziele hinarbeiten.

#### Programm.

1. Im Aufbau des Stils sollen weder die traditionellen Formen nachgemacht werden noch an eine Nationalität im engeren Sinne festgehalten werden, sondern der Bau aus der Lage, der Art und den Bedürfnissen unserer Zeit heraus entwickelt werden.

2. Unsere Arbeit umfasst Forschungen und Erzeugnisse auf alle das Menschenleben betreffende Gebiete deren Zentrum die Architektur ist.

3. Um unsere Prinzipien und Behauptungen zu realisieren sollen nicht nur Ausstellungen und Vorträge veranstaltet werden sondern auch ein Institut für Forschung und Ausbildung gegründet werden.

**Kioto** 23 Sept. 1927.

Kikuji Ishimoto, Masabumi Itô, Séigo Motono, Famotsu Nakao, Taneo Shimmô, Isaburo Uéno.

## Brief van Rob. van 't Hoff

van doesburg. naar aanleiding van je verzoek zend ik je twee verschillende soorten van mijn werk, gemaakt tijdens de eerste jaren van «De Stijl»-beweging en nimmer gereproduceerd. na dit werk heb ik niets meer gemaakt, omdat ik ben gaan inzien, dat het oude leven in wezen uit eigengerechtigheid, gevolgd door onvermijdelijke uitdaging bestaat; terwijl overeenkomstigheid (identité), gevolgd door gezamenlijk overleg (délibération collective), als eenigste mogelijkheid, nieuw leven zal scheppen. door deze overtuiging heb ik met het oude weinig meer gemeen, en tracht nu het noodige contact te krijgen om het nieuwe te bereiken. zoodra dit contact verkregen is, zal er gezamenlijk geleefd worden, waardoor het huwelijk, als elke andere vorm van eigendom, wordt opgeheven. gewoond, gegeten en gekleed zal worden door de verdiensten der aaneengeslotenen. daarna kan geleidelijk worden overgegaan tot productie door en voor de groep en afwisseling van arbeid (waardoor specialisatie en kromme ruggen verdwijnen), met over-productie tot het verkrijgen van grondstoffen etc; gevolgd door co-operatie der dan bestaande groepen. **dit** leven zal gericht zijn op de perfectie van den mensch en het noodzakelijke, niet van de over-tolligheid en het kunstmatige.

kan deze korte uiteenzetting van eenige beteekenis zijn voor: «het helder begrip der collective (stijl) arbeid, zoowel in betrekking tot zijn aanvang, ontwikkeling, als verandering» (waar je om vraagt); dan hoop ik, dat je voor dit schrijven een veilig plaatsje kunt vinden tusschen al het andere.

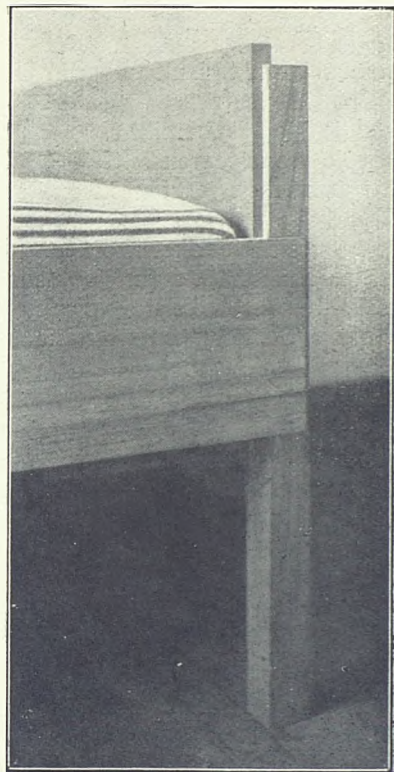
7 déc. 1927.

met groeten, Robert Van. ('t Hoff)

ex-architect.

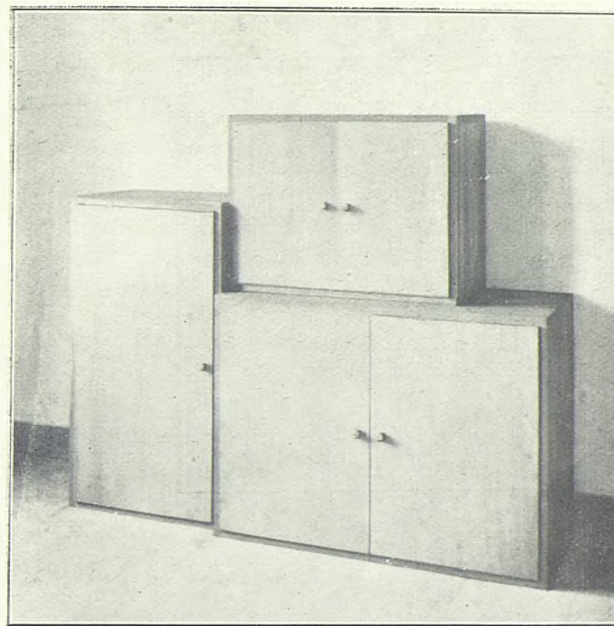
15 Caversham street. London, S. W. 3





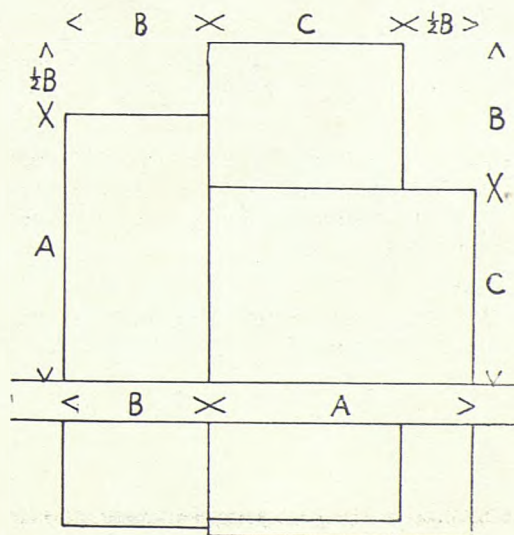
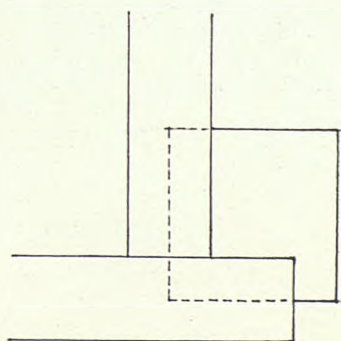
ROB. VAN't HOFF

BED

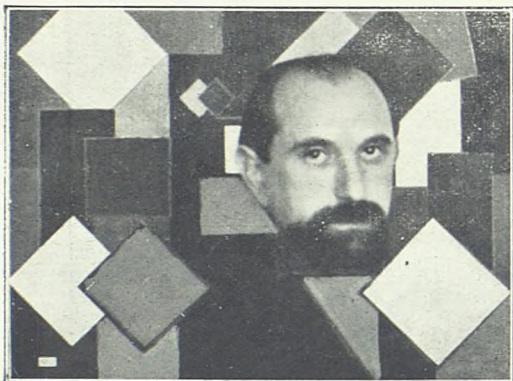


KAST

CONSTRUCTIE



CONSTRUCTIE



V. Huszar

1917-1927

Van den redacteur van «De Stijl» is de gedachte uitgegaan een gedenknummer uit te geven bij het 10 jarig bestaan van zijn tijdschrift.

Het is heel jammer, dat ik wegens tijdgebrek minder uitvoerig moet zijn dan ik zou willen. Zoo zou ik b. v. het vraagstuk «overheidsbemoeiingen in kunstzaken» en mijn ervaringen daaromtrent, gaarne behandeld hebben. Voor tien jaren waren wij eensgezind — misschien gedurende een maand — wat niet wegneemt, dat wij allen eerlijk streefden naar een ideaal. Ik spreek van 't verleden. Hoe is 't NU?

Ik kan alleen over mij zelf schrijven en ik wil hier de rekening op maken over de tien jaren mijner werkzaamheden.

Ik doe dit zeer gaarne

- 1) om **moreele** redenen.
- 2) om **ideeële** redenen.

Vraag 1. Wat heb je in tien jaren tijd uitgevoerd?

Heb je gewerkt?

Vraag 2. Wat heb je van je idealen bereikt?

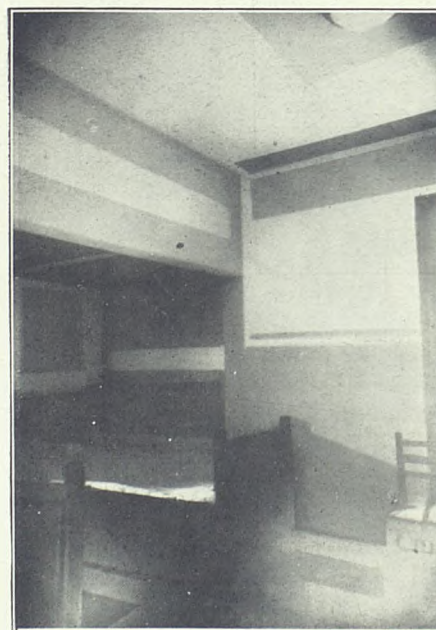
Kon je volhouden, moest je transigeeren?

Antwoord op vraag 1. Ik heb **hard** gewerkt en kwantitatief **veel** gewerkt.

Het antwoord op vraag 2 moet uitvoeriger worden.

Het streven volgens ons program luidde (in hoofdzaak) een moderne monumentale kunst: modern volgens de Nieuwe Beelding. De Nieuwe Beelding ontstaan naar 't inzicht der universeele levensbeschouwing.

Het universeele laat zich beelden in zuivere verhoudingen van het subject tot het universeele, in het uiterst eene en het uiterst andere (Mondriaan)



RUIMTE-KLEUR-COMPOTITIE  
(slaapkamer Bruinzeel 1917)



In monumentalen zin : samenwerking van alle vakken in 't zelfde geloof. (Huszar)

De bouwkunst geeft een fond, waarop de schilders, beedhouwers enz. in den zelfden geest voort kunnen bouwen. De bouwkunst moet **zuiver - waar - puur -** zijn.

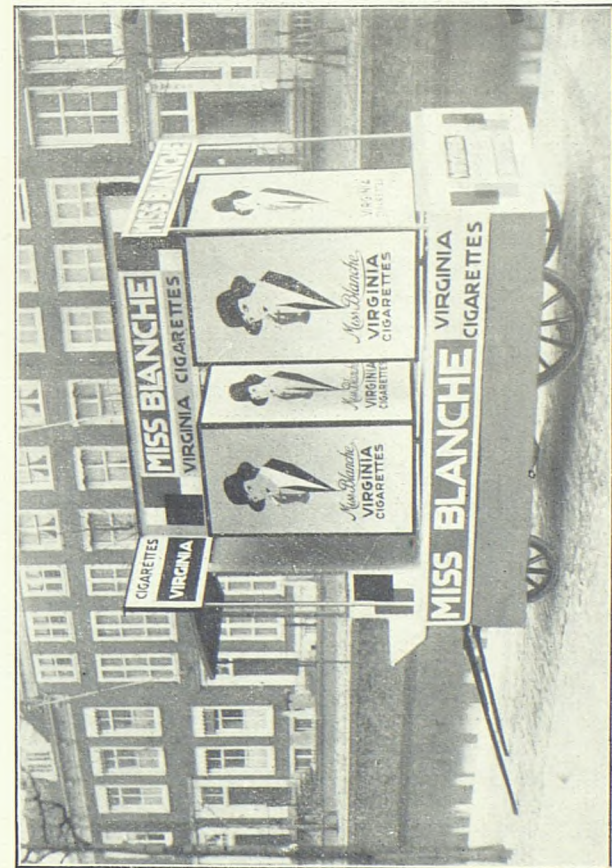
De bouwkunst is in deze 10 jaren **niet** geworden wat van haar verwacht was.

Mijn streven sedert 15 jaren is steeds geweest : los te komen de « staffeelmalerei », mijn werk in het Leven te plaatsen.

Dit stuit altijd op praktische en economische moeilijkheden door komen wij op punt 1, het moreele.

De samenleving, waarvan de kunstenaar tot nu toe geïsoleerd leefde en nu nog leeft, eischt een anderen

Reklame-ontwerp van V. Huszar 1927



mensch, en modernen mensch.

De Werkgever, de samenleving, vraagt : ik moet antwoord geven met mijn werk.

Ben ik van mijn ideaal afgedwaald?

Ik kan stellig zeggen van **niet**.

Ik moest mijn vormen wijzigen om praktische redenen, maar de wordende drang tot het universeele bleef dezelfde. Waar ik een ontwerp in praktijk bracht, zooals b. v. in Scheveningen was de algemeene idee alleen : beelden in verhouding zoowel in kleur als in vorm en in de deelen van 't algemeen zijn de reclames opgenomen.

Dit is geen gemakkelijke taak, daar er rekening te houden was met de afzonderlijke reclames en firma's, wier ontwerpen ik in 't geheel moest plaatsen : zoo werden de reclame-deelen **reeële** gegevens voor mijn abstract beelden, dus onstond abstract-reeële beelding. 2) In mijn intérieur werk 1917 voor Br. heb ik mijn ideeën praktisch verwerkt, met ander resultaat in het werk van 1927 (fototypografie).

Zoo als het verkeer in het moderne leven een zeer groote rol gaat spelen, zoo is het ook met de Reclame. Daarom zie ik er een prachtige taak in, voor de moderne beeldende schilders hun beeldend vermogen, in de meest moderne tijdsuiving te realiseeren.

Met de firma Miss Blanche cigarettfabriek heb ik ook getracht dit vraagstuk op te lossen.

Het proletariaat en de burgers wenschen alleen het banale in de kunst in 't algemeen, en in de reclame in 't bijzonder en daardoor stoot ik mijn kop op harde -zeer harde keien.

Mijn doel is van boven af te dicteeren en **ik zal** met mijn kop de keien breken of- mijn kop vermorzelen op de keien. Tot ziens, over 10 jaar. ?!

1916 (I. III.)

V. Huszar.



Antony Kok

## Na 10 jaren: het elementaire

Hoe naïever de mensch is, des te meer zal zijn bewustzijn zich uitspreken voor het **oppervlakkige**. Daar wil mee gezegd zijn, dat het **elementaire** in alle verschijningen bij dezen mensch niet in zijn bewustzijn doordringt en daarom ook niet als universeele oorzakelijkheid kan worden begrepen en gewaardeerd. Wordt de bedoeling van dezen zin goed begrepen, zoo zal het ieder ook duidelijk zijn, hoe het mogelijk is, dat talentvolle en knappe menschen, werk kunnen voortbrengen, waarin enkelen, elementair beschouwd, fouten zullen kunnen aanwijzen en velen intuïtief de onzuiverheid zullen aanvoelen.

Als de mensch daar staat, naakt, maar in zichzelf volmaakt als schepsel van het volmaakte, geplaatst midden in den eindeloozen chaos der verschijningen, dan ontwaakt zijn verstand, zijn bewustzijn groeit en het zoeken is begonnen. Dan is er strijd en verzoening tusschen zijn oorsprong en zijn zelf-wording. Dan is er een worden bij een zijn en als tusschen deze beide het evenwicht

komt, zal de mensch boven zijn **verstandelijkheid** uitgegroeid, tot **zelfstandigheid** komen, en hem het elementaire in alle verschijningen, hoe verborgen ook, doen zien en beleven.

Het individueele in zijn werk, zal in harmonie zijn — zij het ook met of zonder dissonanten — met het universeele, dat is met het elementaire, dat in onbeperkdheid van beelding verschijnt.

Tien jaren zijn voorbij gegaan, met blijdschap kunnen wij constateeren, dat ons werk het werk van de Stijl-groep overal zijn invloed blijvend heeft doen gelden. Veel was er te sloopen, veel dat scheef stond recht te zetten en zoovelen moesten (en moeten nog) de oogen voor het nieuwe geopend worden. Dank zij den hevigen strijd door van Doesburg, Mondriaan en alle andere medewerkers gevoerd, kan de stijlbeweging reeds thans de aanvaarding van den grondslag waarop zij staat, door heel de wereld, constateeren. Zonder twijfel zal daarom de Stijl zijn en blijven een document in de cultuurgeschiedenis in het algemeen en in de kunstgeschiedenis in het bijzonder.

Het is mij een behoefte en groote vreugde hier mijn waardeering uit te spreken voor het bijna bovenmensche-lijke werk van Théo van Doesburg. Zonder middelen,

trots miskennis en verguizing is hij blijven werken voor zijn vaste en groeiende overtuiging.

Hij was het die Mondriaan op de plaats bracht, waar Mondriaan thans (en wel verdient) staat.

Hij was het die ons allen telkens en telkens weer met geestdrift voor het nieuwe verwulde en die ons telkens weer toonde het groeiende succes onzer beweging.

De werken der Stijl-groep hebben hun theorie bevestigd en de wereld heeft ze (begrepen of niet) aanvaard; en Mondriaan den stillen grooten kracht. Als we over hem spraken; zijn werken zagen; zijn artikelen lazen, was het met bewondering en waardeering en groeide onze overtuiging.

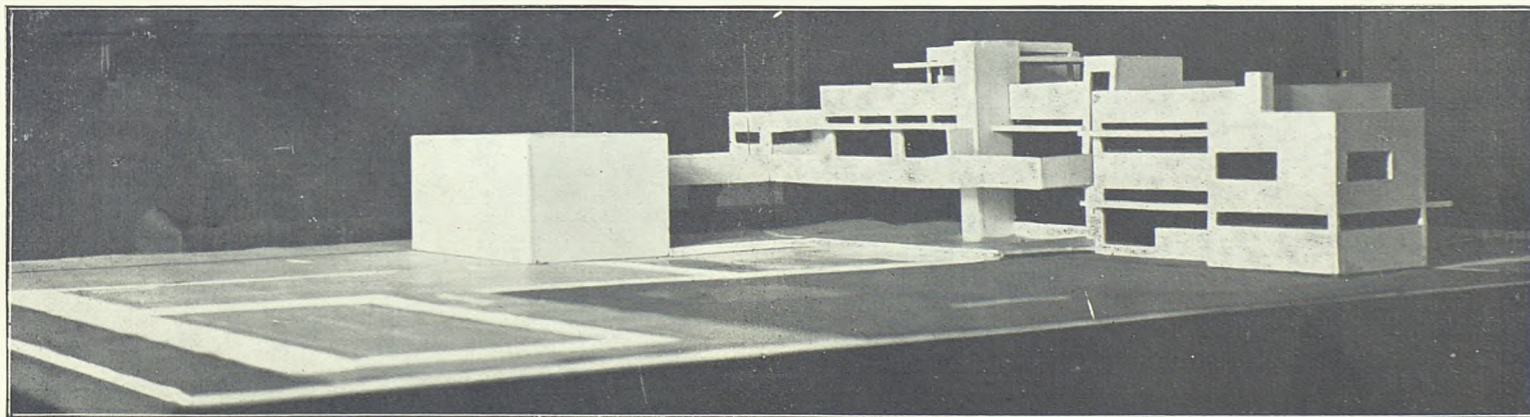
Van Doesburg en Mondriaan, beiden zijn de twee pijlers van den poort die toegang gaf tot een nieuwe wereld. Aan de voorbereiding dezer laatste droegen alle andere medewerkers niet minder bij. Daarom, gij allen: Bonset, Van 't Hoff, Huszar, Oud, Van der Leek, Rietveld, Vantongerloo, Wils, e. a. mijn gelukwenschen met het slagen van het werk, waaraan ook gij uw beste krachten hebt gegeven.

De tijd zal ons weer nieuwe vormen brengen.

Laat ons den tijd met optimisme tegemoet zien.

1927.

Antony Kok.



Maquette Hôtel particulier 1923

arch. DOESBURG-EESTEREN



## P. Mondriaan

Eerst als de nieuwe tijdgeest in meerdere algemeenheid verschijnt zal de nieuwe beelding meer algemeene behoefte worden: dan eerst zijn alle factoren aanwezig om haar te doen culmineeren.

Evenwel- de **behoefte** aan een nieuwe beelding bestaat, want we zien haar door den kunstenaar van heden tot stand komen: het principieele van de nieuwe beelding der toekomst is reeds daar.

Is het principieele van elke beelding, de karakteristiek van elke kunstuiting, gelegen **in de verwerking van de beeldingsmiddelen** — we zien dit principieele in de tot **nieuwe verwerkte beeldingsmiddelen** der nieuwe beelding duidelijk uitgesproken. De nieuwe beeldingsmiddelen getuigen van een nieuwe ziening. Is het doel **aller kunst verhou-**

**dingsbeelding**, de meer bewuste ziening brengt dit doel eerst thans tot klare uitdrukking- juist door de **beeldingsmiddelen**.

Als in de juiste verwerking van de beeldingsmiddelen en de toepassing daarvan, de compositie, de eenige zuiver **beeldende** uitdrukking van kunst gelegen is, moeten de beeldingsmiddelen volkomen in overeenstemming zijn met hetgeen zij te beelden hebben.

Moeten zij **rechtstreeks** uitdrukking van het universeele zijn, zoo zullen zij niet anders dan universeel, d. i. abstract, **kunnen** wezen.

1917.

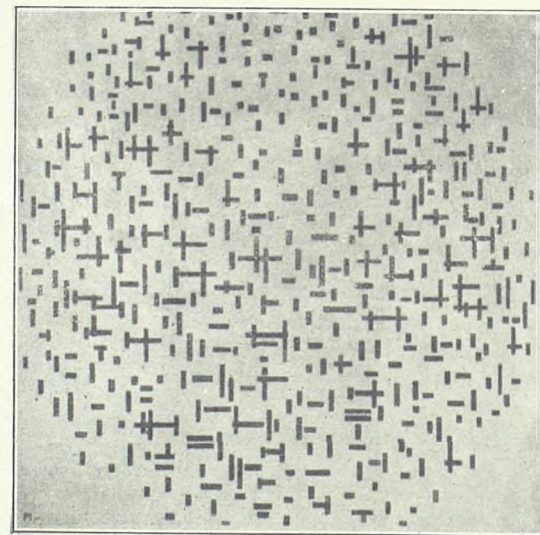


Tableau 1917

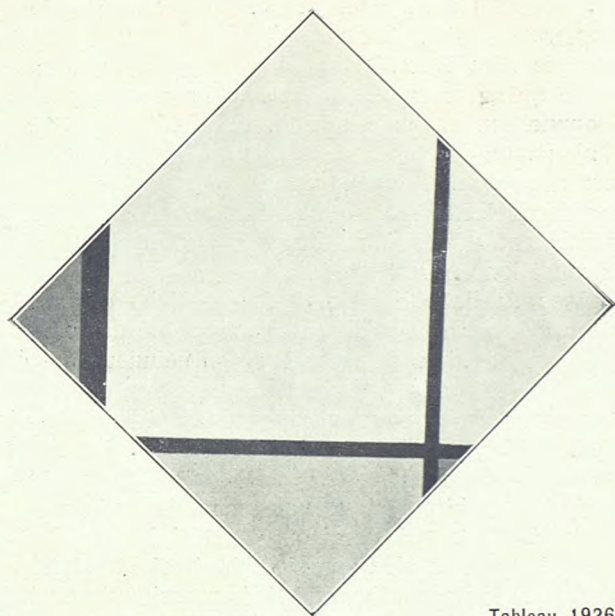


Tableau 1926

1. — Le moyen plastique doit être le plan ou le prisme rectangulaire en couleur primaire (rouge, bleu, et jaune) et en non-couleur (blanc, noir et gris). Dans l'architecture, l'espace vide compte pour la non-couleur, la matière peut compter pour la couleur.

2. — L'équivalence des moyens plastiques est nécessaire. Différents de dimension et de couleur, ils seront néanmoins de même valeur. L'équilibre indique en général une surface grande de non-couleur et une surface plutôt petite de couleur ou de matière.

3. — La dualité d'opposition dans le moyen plastique est exigée de même dans la composition.

4. — L'équilibre constant est atteint par le rapport de position et exprimé par la ligne droite (limite du moyen plastique) dans son opposition principale.

5. — L'équilibre qui neutralise et annihile les moyens plastiques, se fait par les rapports de proportions dans lesquels ils sont placés et qui causent le rythme vivant. Voilà cinq lois neo-plasticiennes qui déterminent le moyen plastique pur et son emploi.

1927.

---

## J. J. P. Oud



Dès son commencement l'évolution des arts libres dans les « ismes » m'intéressait beaucoup. Un nouveau sens architectural, analogue au rythme de notre temps d'auto, de jazz, de radio s'épanouit dans ces « ismes », lorsque dans l'impressionisme des arts plastiques et dans l'architecture décorative, l'essentiel de l'art, sa vitalité structurale, s'était perdue.

La collaboration avec les confrères des arts libres m'attirait fort, et avec lui je participais à la revue « De Stijl » avec grand plaisir ; plaisir que je n'ai — en question d'art — jamais regretté !

Par cette collaboration j'arrivais à transformer dans l'architecture les principes de l'art plastique. Resultat : des maisons cubistes, intéressantes seulement par leur effort de donner une architecture pure, des proportions bien équilibrées, des lignes droites, des formes serrées, en somme : un complex architectural bien construit du point de vue esthétique, et d'une vitalité intérieure dont l'architecture antérieure était dépourvue.

On l'a mal compris ; étape de développement vers une architecture claire, simple, sévère et pure, on n'y a vu en général que les possibilités romantiques que contenait le procédé.

L'Amusement d'entasser des cubes, des prismes etc. était né : architecture sans tension, d'une composition accidentelle, sans forme, nouvelle architecture décorative, estampillée comme « architecture cubiste » par une critique qui était aussi aveugle que les artistes profiteurs ; « architecture cubiste » qui a moins à faire avec le cubisme que l'architecture d'auparavant.

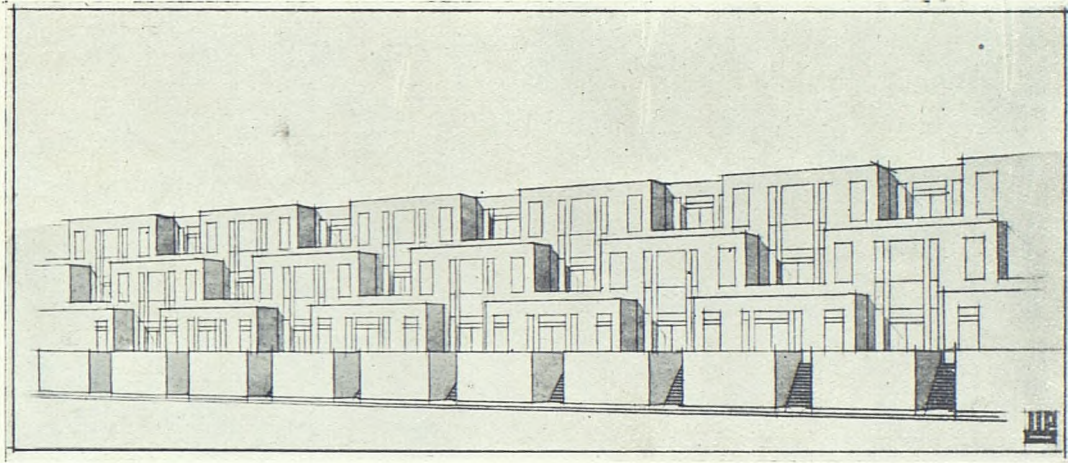
Heureusement le vrai cubisme dans l'architecture n'est presque jamais bâti ! C'était un mouvement de l'esprit, la préparation de l'architecture nouvelle ! L'architecture nouvelle c'est l'architecture laquelle avait besoin de la force constructive du cubisme. Quoiqu'elle s'en est servi, elle a surmonté les efforts du cubisme. L'Architecture de demain a d'autres tendances ; elle se développera comme je l'ai résumé dans la synthèse d'une conférence en 1921 :

« En conclusion l'architecture basée rationnellement sur les nouvelles conditions de la vie aux antipodes de l'architecture actuelle. Sans tomber dans un rationalisme aride elle sera essentiellement utilitaire, mais d'un utilitarisme qui s'incorporera à des aspirations supérieures. En opposition radicale aux productions, dépourvues de technique, de forme et de couleur, résultant du moment d'inspiration, telles que nous les connaissons, elle créera d'une façon technique et quasi impersonnelle, des œuvres parfaitement adaptées au but assigné, de formes nettes, de proportions pures.

En place de l'attrait naturel des matériaux frustes, des divisions du verre, de l'aspect mouvementé des parements, de l'incertitude des couleurs, de l'effet nébuleux des émaux coulés, de la patine des murs, elle nous découvrira le charme des matériaux cultivés, la limpidité des glaces, le fini et l'arrondi des surfaces, le brillant des peintures, le scintillement de l'acier, l'éclat des couleurs, etc.

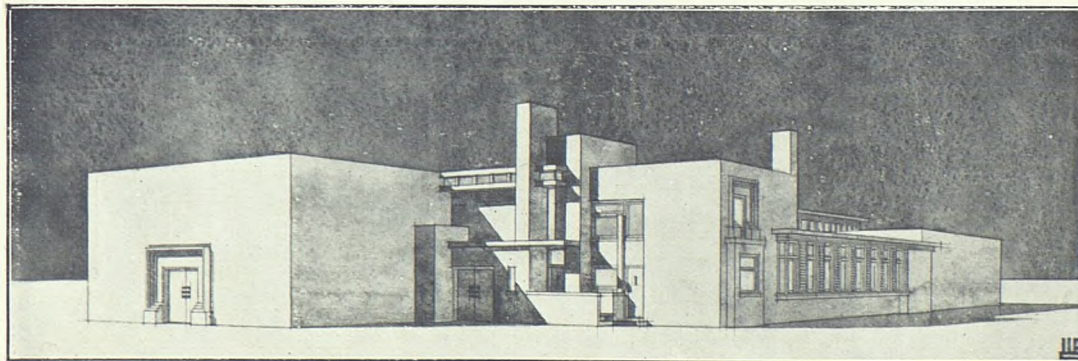
L'évolution architectonique nous conduit de la sorte vers une architecture qui paraîtra être libérée de la matière quoiqu'elle y soit plus que jamais étroitement liée. Dégagee de toute sentimentalité impressionniste, de proportions pures, de couleurs franches, de formes organiques claires, débarrassée de tout superflu, cette architecture pourra dépasser la limpidité classique. »





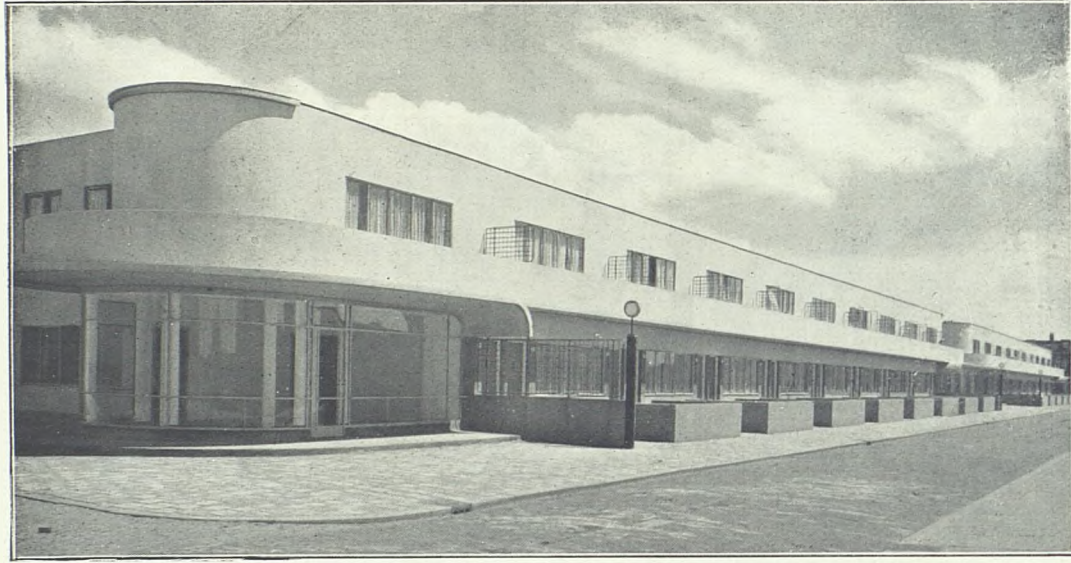
Ontw. Strandboulevard. 1917

arch. J. J. P. OUD



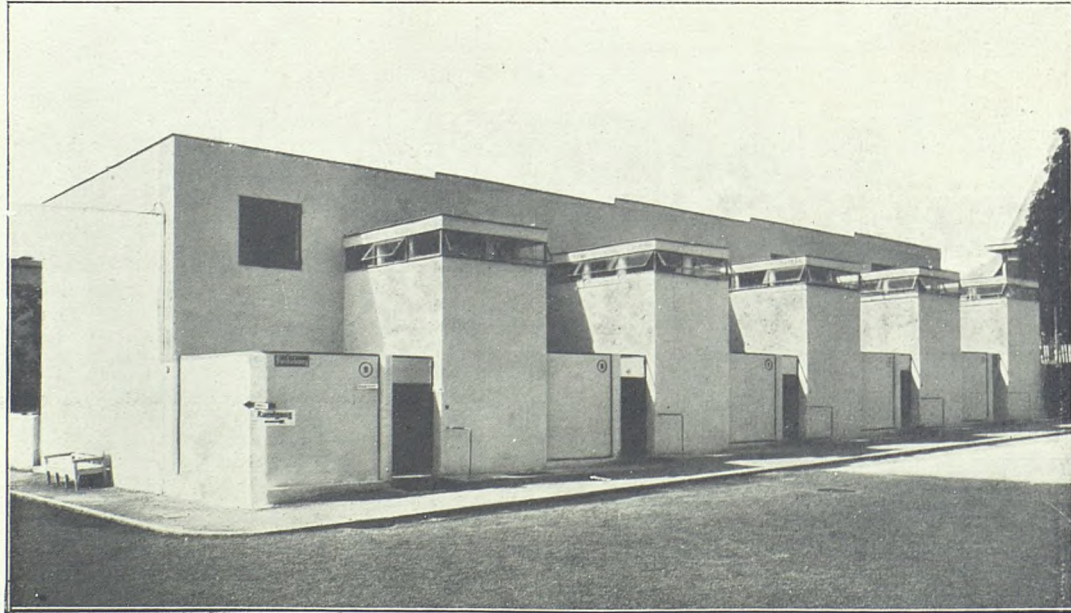
Ontw: Fabriek 1919

arch. J. J. OUD



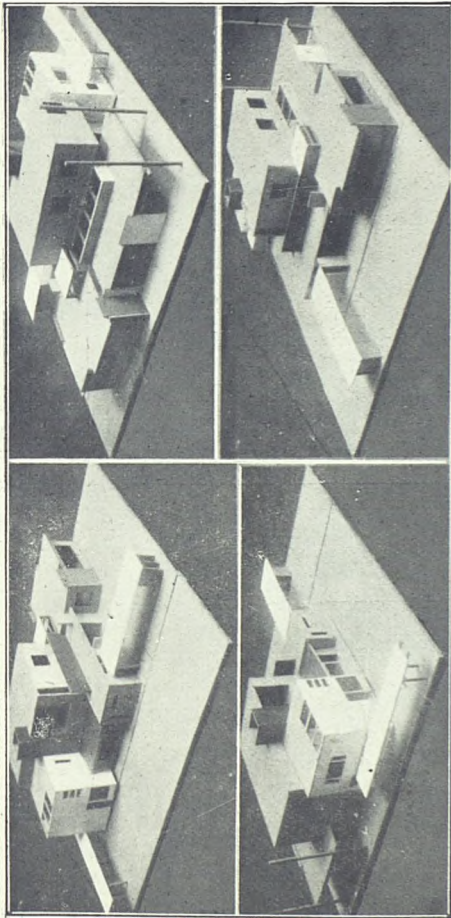
Woning-complex 1927 (ontwerp van 1924)

arch. J. J. OUD



Serie-Woningen (beton) Stuttgart 1927

arch. J. J. P. OUD



Ontw. : Theehuis Stads park 1924

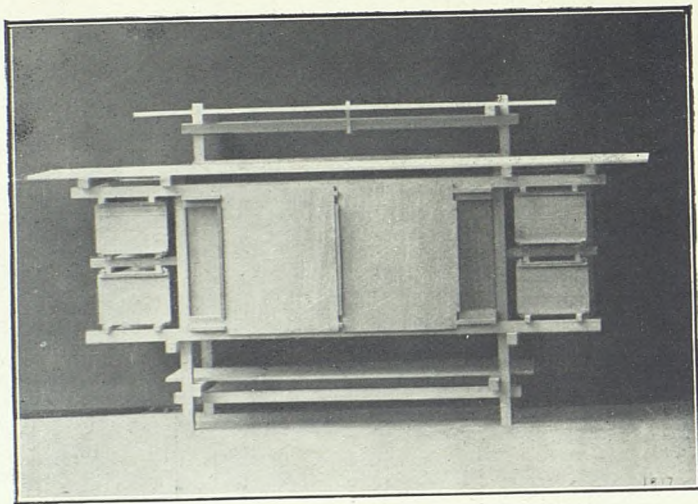
W. van LEUSDEN



G. Rietveld

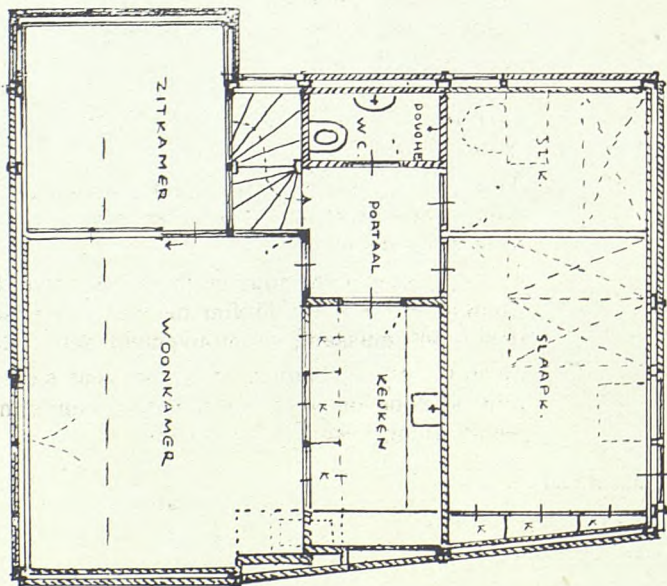
elke ware schepping (of ze in den vorm van uitvinding, gebouw, schilderij, dans of muziek verschijnt) verandert het inzicht, de eischen en de behoeften van den tijd en komt in botsing met nog heerschende eischen en behoeften uit vorige perioden.  
een schepping moet dus de plaats **veroveren** in plaats van te beantwoorden aan de geldende eischen, en de noodzakelijkheid.

rietveld.



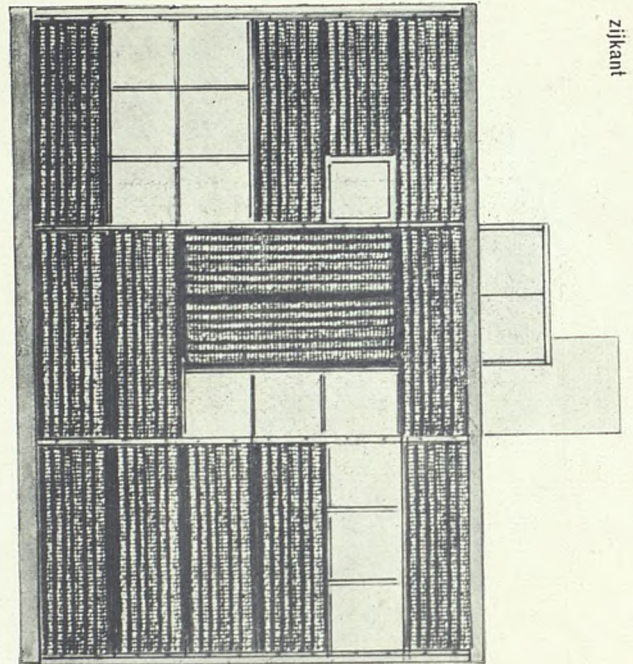
RIETVELD

Buffet 1917

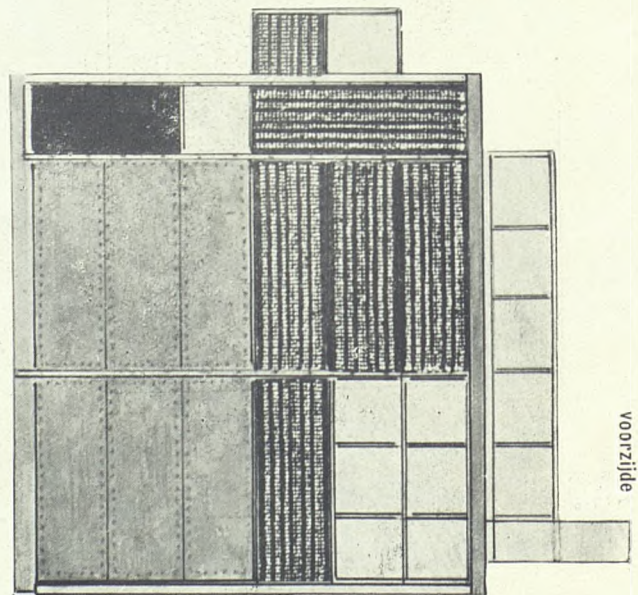


VERDIEPING BOVEN GARAGE  
CHAUFFEURS WONING-

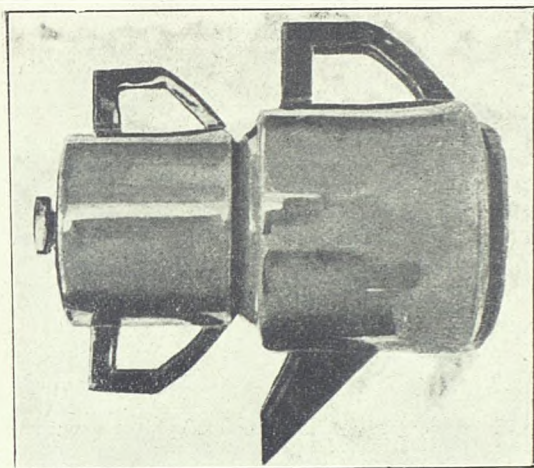
garage met chauffeurswoning  
ijzer - constructie gemonteerd  
met geëmailleerde betonplaten  
aan de binnenzijde warmte en  
geluid - isoleerende solenietpl.



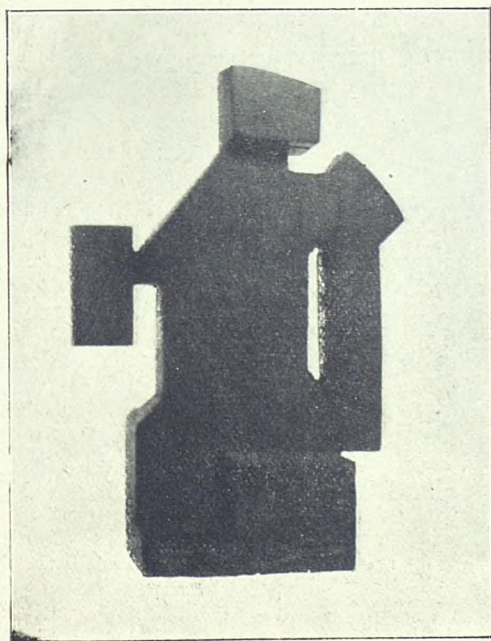
zijkant



voorzijde



Koffiekan 1926



Plastiek  
1917 of '18

## G. Vantongerloo

### Reflexions (1919)

Le Tout, La Force, Le Point.

Le point est l'image de l'infiniment grand et de l'infinimentesimal et contient tout et rien.

Comme tout peut naître de rien, rien contient donc tout. Le point est absolu, il contient l'unité du temps et de l'espace.

Le point est un, le tout. Temps et espace unis, forment le point.

Le point, le tout, la force, commande par sa puissance et crée temps et espace.

Temps et espace sont deux complémentaires. Ils donnent et reçoivent.

L'un va dans l'autre et réciproquement et font le mouvement perpétuel par leur union dans le point.

On peut cataloguer les significations de temps et espace, substance et existence, volume et vide, mais le point est absolu. Il est immuable. Il est partout et nulle part. C'est ubiquité. Il est toujours et absolu.

Le point est rien et tout et peut faire naître tout de rien et rien de tout, car tout ce que nous voyons n'existe pas, tout est en transformation et ne reste pas dans l'état dans laquelle nous le voyons.

Tout ce que nous voyons est l'apparition d'une conséquence de l'existence absolue et c'est le point qui contient tous ces attributs.

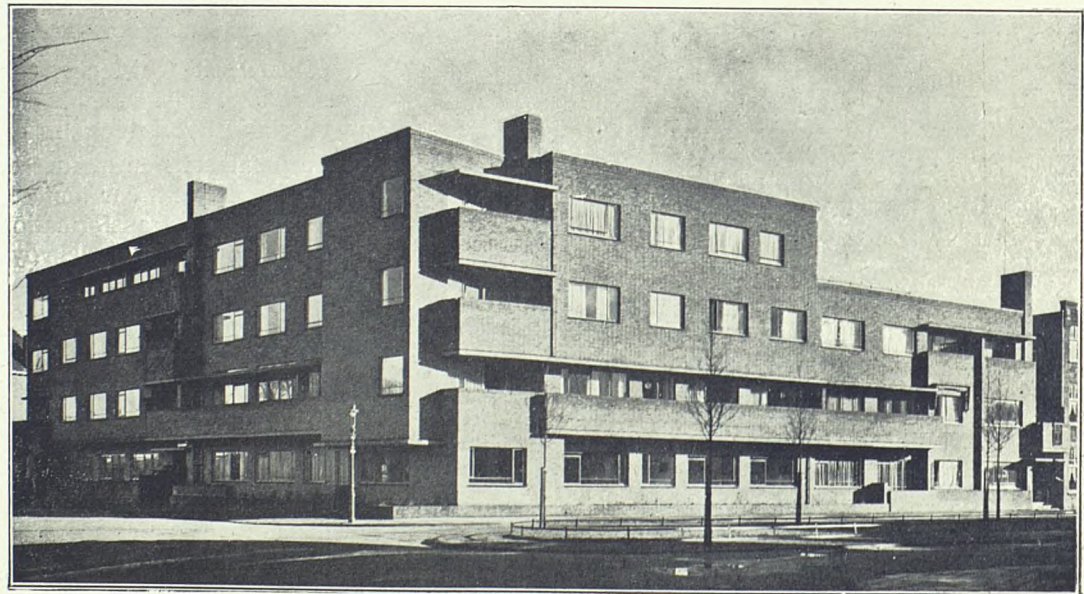
Le point s'étend de tous côtés et crée donc le mouvement. Comme le point est l'infini de tout, la puissance de tout, donc **tout puissant**, le mouvement sera perpétuel.

Le Point est le Tout, si donc on veut s'extérioriser, c'est dire, si donc on veut créer, il faut comprendre l'unité du temps et de l'espace : le point.



**Jan Wils**

Flatgebouw 1926 Jozef Israëlsplein Den-Haag



**Data en Feiten (betreffende de invloedsontwikkeling van "DE STIJL" in 't Buitenland) die voor zich spreken.**

1917 Oprichting van «De Stijl» in October.

1918 Eerste verbindingen met het buitenland, nog tijdens den oorlog. Valori Plastici (Mario Broglio) neemt de vertegenwoordiging van De Stijl voor Italie. Proponert uitwisseling van denkbeelden en werken en wel in den vorm wedekeuriger medewerking. Volgt breedvoerige uiteenzetting door den stijlredacteur in Valori-Plastici («L'Arte nuova in Olanda»). Dr. Fr. M. Huebner bezoekt de Stijlredactie te Leiden en zoekt verbinding met de duitsche moderne kunstenaars tot stand te brengen. Als correspondent van het tijdschrift «Feuer» vestigt hij als eerste, in Duitschland den aandacht op «De Stijl» (men zie in dit verband ook diens open brief in nummer 8 van «De Stijl» jrg. 2).

Rob. van 't Hoff gelukt het, na veel moeite, verband te krijgen met de russische moderne kunstenaars en zendt photo's van de werken der medewerkers naar Rusland. 1918—'19 De heeren Erich Wichmann en Petronio richten een tijdschrift tegen «De Stijl» op. («La Revue du Feu»), hetwelk twee nummers beleeft. In een in het fransch gesteld artikel, dat grootendeels uit insinuaties aan het adres der redactie en der medewerkers van «De Stijl» is samengesteld, tracht de schrijver (Wichmann) de klimmende belangstelling en invloed van «De Stijl» in het buitenland te onderdrukken. 1)

De Heer Peters te Antwerpen arrangeert een voordracht om de Stijl-ideeën in België bekend te maken.

1919—'20 Van overal, doch voornamelijk uit Italië, België en Duitschland, volgen sympathiebetuigingen en instemmingen met de konsekwente richtlijn (neergelegd in manifest 1 zie ook 3e jrg. no 1) van «De Stijl». In belgische moderne kunstperiodieken (Ca Ira, Lumière, Haro, 't Roode Zeil, De Ploeg enz) verschijnen waardeerende artikelen over de Stijlbeweging. De redactie wordt overvoerd met photo's en artikelen, als bijdragen voor «De Stijl». De redactie voelt zich door onbelangrijkheid der werken, tot weigering verplicht, hetgeen de stemming vooral in België, ten opzichte van «De Stijl» doet omslaan.

Eveneens in Duitschland wordt in de pers en in tijdschriftenartikelen (Feuer, Kunstblatt enz.) van de Stijlbeweging gewag gemaakt. De eerste grondige en uitvoerige uiteenzetting is van Dr. Fr. M. Huebner in Feuer. Via L. Feininger komt «De Stijl» in het Bauhaus te Weimar, dat in 1919 werd opgericht. De Stijlredactie vestigt in «De Stijl» no. 9 jrg. 2 den aandacht op het Bauhausmanifest: «An alle Künstler aller Länder». Dr. Ad. Behne die evenals Feininger met de redactie een correspondentie onderhoudt, betuigt in zijn artikelen zijn sympathie met het Stijlstreven en komt persoonlijk naar Leiden om zich daarvan op de hoogte te stellen. Uitvoerige inlichting der redactie. Bezoek der eerste bouwerken van Oud enz. (te Noordwijkerhout en Rotterdam).

1920—'21 Viking Eggeling en Hans Richter noodigen de redactie uit naar Duitschland te komen, ten einde zich in verband met «De Stijl» in Holland ook persoonlijk met de radicaalste richting in Duitschland op de hoogte te stellen. (betref abstracte film).

Déc. 1920. Vertrek van de redactie naar Berlijn, waar een verbinding met de duitsche modernen en het Bauhaus (toen eerst knap een jaar werkzaam) uit volgt. Ten huize van den expr. architect Bruno Taut maakt de redactie kennis met Walter Gropius, diens assistenten Meyer en Forbat en verscheidene Bauhaus-leerlingen. Hier wordt door de redactie een uitgebreide collectie photo's naar werken der Stijlmedewerkers getoond. (Bij circulatie dezer photo's werd de wensch geuit in het Bauhaus op de wijze van «De Stijl» te werken: («So etwas

brauchen wir ins Bauhaus »).

Gropius noodigt tot een bezoek in het Bauhaus uit.

Jan. 1921. Bezoek aan het Bauhaus, waar naast expr. verwildering zoogenaamde «Würfelmpositionen» à la Van Tongerlo, vervaardigd door «Ittenschüler» gevonden worden. Voorts zwakke imitaties van schilderijen van Mondriaan enz. Gropius stelt zijn volledig pers-archief, betrekking hebbende op den strijd om, het Bauhaus tegenover de Thüringsche regering te verdedigen, ter beschikking der redactie. Wederkeerig stelt de redactie (ter goeder trouw) alle photo's, brochures, Stijlnummers enz. ter beschikking der directie van het Bauhaus, en betuigt de wensch: dat het Bauhaus zich in dezelfde consequente richting ontwikkelde moge, als de Stijl reeds deed in Holland; stelt voor Gropius in zijn kamp te steunen.

Aanvang Januari terug naar Holland. Ontwikkelt zich een correspondentie tusschen Stijlredactie en Bauhaus. Gropius en Meyer geven de wensch te kennen met «De Stijl» in contact te blijven. Voorstellen tot overkomst. 17 Mrt. '21. Propagandareis door België, Frankrijk, Italië en Duitschland. Voordrachten met medewerking (muziek) van Pétro van Doesburg. In April wordt de Stijlredactie door Meyer en Stijlaanhangers in Weimar geïnstalleerd. Van hier uit ontwikkelt zich een vaste Stijlpropaganda. De Stijl wordt in grooten oplaag in Duitschland gedrukt en in alle landen verspreid. Voordrachten in verschillende steden (met muzikale werking van Pétro van Doesburg), als Weimar, Jena, Gera, Halle, Berlijn, Hannover, Dresden enz.

De belangstelling neemt ook in Weimar buitengewone proporties aan. Aanvankelijk vol sympathie en beloften, wordt de Bauhausleiding door de openlijke en strenge kritiek der Stijlredactie (op de tegenstrijdigheid van het Programm-Gesamtbau en de praktijk, individualistisch, expressionisme met Klee, Kandinsky, Schlemmer enz. als «Meister»), uit zelfbehoud aan den «Stijl» vijandig. Ofschoon *uiterlijk* aan den «Stijl» vijandig, stelt het Bauhaus zich *innerlijk* in de richting van «De Stijl» om. Geanimeerd door aanhangers van «De Stijl», waartoe ook een

groot aantal Bauhausleerlingen behoorden, opent de Stijlred. (op het atelier van Peter Röhl, daar het Bauhaus uit zelfbehoud tot algeheele uitsluiting dwingt) een cursus, waarin de Stijlprincipes voor plastiek, schilderkunst en architectuur worden ontwikkeld. Deze cursus wordt niet slechts door een groot aantal leerlingen, doch ook door leeraren van het Bauhaus bezocht. Een onvermijdelijk conflict doet twee fronten ontstaan: «De Stijl» en het «Bauhaus».

De romantische na-oorlogsmentaliteit, die in het Bauhaus tot uiting kwam, wordt geleidelijk door «De Stijl», zij het dan ook indirect gesloopt. Men bestelt machines, en vervangt de toepassingen van slechts ten deele begrepen kunstuitingen (expressionisme, cubisme, merz) door de eveneens te oppervlakkig bestudeerde en in te snel tempo geadopteerde nieuwe beeldingswijze van «De Stijl».

1921—'22. In den winter 1921, gehoor gevende aan uitnodiging, propagatournee in België. Lezingen in Antwerpen, Brussel, Brugge, Gent enz. Muzikale medewerking Pétro van D. Terug in Weimar, waar de Stijlpropaganda in Duitschland zich concentreert. De z. g. n. «Meisterrat» van het Bauhaus overlegt de mogelijkheid de toenemende Stijlinvloed te onderdrukken. Door:

1) de leerlingen te verbieden den Stijlcursus te bezoeken,

2) middelen te vinden om den «lastigen Stijlredacteur» «los» te worden 2).

Door enkelen, met wie men ten goeder trouw omging, en die zich voor begeestigde aanhangers van «De Stijl» uitgaven werd alles wat door middel van photo's, lichtbeelden of reproducties onder hun oogen kwam het Bauhaus binnengesmokkeld. Zoo vond men hier spoedig, lampen en meubels à la Rietveld, interieurbeschilderingen à la Huszar of Doesburg, schilderijen à la Mondriaan, plastieken à la Van Tongerloo. 3)

In kringen als Wohlbruck, Gravin Dürckheim, Graaf Kielmansegg, Schoder (Gera) enz., was men volkomen van deze Stijladoptatie op de hoogte. 4)

Daar des zomers de Stijlred. in Weimar en des winters in Berlijn werkte, ontwikkelde

zich ook hier, door praktische arbeid, lezingen en exposities een kring stijlvrienden, welke mede op het congres te Düsseldorf het Constructivisme grondden. De oprichting van het vlugschrift «G □» staat eveneens in oorzakelijk verband met den Stijlinvloed in Duitschland, die feitelijk hier een veel gunstiger bodem tot ontwikkeling vond, dan in Weimar, aangezien de groep die zich rondom «G □» schaarde (Mies Van der Röhe, Werner Gräff, Hilbersheimer en Hans Richter de redacteur) jonge en meer zelfstandige krachten waren, die vrij waren van de romantische Bauhauschwärmereien. Men vindt hun werken of artikelen vanaf 1921 ook in «De Stijl». 5)

1922—'23. Een openbare lezing «Der Wille zum Stil» (afgedrukt in «De Stijl» jrg. 5) gearrangeerd door Wohlbruck te Weimar en een tweede lezing ten huize van gravin Dürckheim «Neoplastische Monumentalität» besluiten de werkzaamheden van «De Stijl» te Weimar. 6) Ofschoon men «naar buiten» deze «Stijlwerkzaamheden» als een «Gevaar» beschouwden («schön aber gefährlich», was in Weimar het wachtwoord) werden de accenten die in dezen voordracht tot uitdrukking kwamen «naar binnen» door het Bauhaus verwerkt.

1923. De «Galerie L'Effort Moderne» te Parijs proponeert een expositie der werken van alle Stijlmedewerkers. In het voorjaar van 1923 vestiging te Parijs. In samenwerking met G. van Eesteren (die zich reeds in Weimar in 1922 bij «De Stijl» aansloot), wordt een expositie van de z. g. n. Stijlgroep voorbereid. Door gebrek aan de gewenschte, collectief ontwikkelde activiteit (uitgezonderd bij Rietveld, die als altijd zijn beste, z'n «Stijlbeen» naar voren zette, en volgens de plannen van van Eesteren en schrijver dezes het groote maquette voor het Rosenberghuis uitvoerde) worden in samenwerking met van Eesteren en in directe voeling met Piet Mondriaan de gemeenschappelijke beginselen van «De Stijl», ook in verband met de kleur aan de architectuur beproefd. Als resultaat daarvan ontstaan de modellen, plattegronden en ontwerpen, die zoowel voor de russen, de tjechen, voor de franschen als voor de Duitschers als voorbeeld eener toekomstige architectuur golden. Het doel dat bij deze expositie voorzat; de

architectuur als beelding op een hooger, dan het reeds door «De Stijl» — of exstijlarchitecten bereikte niveau, te brengen werd op deze demonstratieve wijze volkomen getroffen. 7) Hoewel de door Rosenberg (volgens wiens opgaven, in betrekking tot functionele indeeling het groote project voor een Hotel Particulier was ontworpen) beloofde uitvoering niet doorging, realiseerde zich de *geest* die bij deze demonstratieve architectuur ontwerpen voorzat, zoowel in Holland (Rietveld's huis Prins-Hendriklaan Utrecht), als in andere landen, en had op de ontwikkeling der fransche architectuur (en niet in het minst op die van Corbusier en Mallet Stevens, die de Stijlexpositie niet alleen bezochten, doch hier hun studies maakten) een directen en intergreerenden invloed. Het is door deze expositie, dat het fransche publiek voor het eerst met de Stijlarbeid in nader contact komt. De publicaties die van deze expositie het gevolg waren en die elkaar in alle landen, hetzij in den vorm van artikel of indien van speciaalnummer («Stavba», «L'Architecture Vivante», «De Stijl» enz.) opvolgden, bevatten uitgezonderd reproducties de vast omlijnde grondstelling eener nieuwe architectuur (deze laatste vonden weerklink in de, doch veel later gepubliceerde grondstellingen van Corbusier, Malevitch enz. Eerst door deze veel vertakte verbreiding der stijlbeginselen aan modellen en plannen getoetst, kreeg «De Stijl» van Parijs uit een algeheele en internationale leiding. 8)

Wat de architectuur aangaat kan men van een moderne architectuur tot en na 1923 spreken.

1923 betekende de omkeer in de architectuur en het is zeer zeken niet toevallig, dat de belangrijkste sprongen die de architectuur in het buitenland doet, eerst na 1923 mogelijk bleken (men denke in dit verband aan de Bauhaus-Siedlung te Dessau in 1924—'25; aan de Rue Mallet-Stevens te Parijs in 1926, en aan de Architectuur-Demonstratie te Stuttgart in 1927.)

Aan al deze realisaties was het huis van Rietveld-Schröder te Utrecht vooraf gegaan. 1924 De modellen uitgezonderd, wordt een zelfde expositie (verbonden aan de ontwikkelings-



tentoonstelling van van Doesburg) in het Städtische Museum te Weimar gehouden, waardoor het Bauhaus weer volop gelegenheid krijgt zijn ontwikkelingsveld uit te breiden en studies te maken voor de Bauhaus-Siedlung. Merkwaardig is zelfs het adopteren der architecturale voorstellingswijze, als schematisch, planmatig, contra-constructief en alzijdig axonometrisch-perspectivisch, hetgeen zooals de reproductie doet zien ingang vond bij het aan den Stijl vijandige Bauhaus.

Volgen twee exposities in Hannover. Kestner-Gesellschaft en « Der Quader ».

Voordrachtentournee met uitgebreide muzikale medewerking van Pétro v. D. Twee verschillende voordrachten met lichtbeelden (de schilderijen in de originele kleuren) over de Stijlrichting en haar consequenties in architectuur, schilderkunst en plastic, en elke daaropvolgenden avond (als antwoord op onbegrepen Stijlnabootsingen op decoratieve wijze in Europa) een voordracht gericht tegen de kunst... « Die Kunst, ein Hemmung des Fortschrittes ». 9)

Voorjaar 1924 tweede expositie te Parijs, waaraan ook schilderijen van Mondriaan waren toegevoegd. De uitgeverij Albert-Morancé proponeert uitgave van een speciaal werk gewijd aan de Stijlbeweging. De Stijlred. stelt aan de redacteur van deze uitgave het model voor dit werk samen. Eerst meer dan een jaar later, nadat voor dit werk het grootste deel der expositie bestaande uit modellen, plattegronden, ontwerpen, photo's enz. in vochtige kelders der uitgeverij werd teruggehouden, wordt zonder medeweten der Stijlred ongeveer een derde van het materiaal voor een speciaal nummer van het tijdschrift: L'Architecture Vivante, redactie Badovici gebruikt. De bekende tragische gevolgen: willekeurige nonchalante verandering van titels, dooreenhaspeling van namen en data der betreffende bouwwerken 10), weglating en wijziging van artikelen enz. De uitbouw der neo-plastische denkbeelden beginnen zich op een hooger niveau als Elementarisme te ontwikkelen.



PÉTRO VAN DOESBURG



Najaar 1924. Weenen. Lezingen over de Stijl-arbeid op de Theater-Expositie. Discussies over de Stijl-ideeën en werken met Hoffmann, Peter Behrens, Strnad e. a. Lezingstourné door Tjecho-Slowakije .1925. Trots beloften tot uitgebreide expositie « des Arts Decoratifs » wordt De Stijl onder valsche voorspiegelingen (« als : groepeninzingen zij uitgesloten »... uitgezonderd die der Wendingengroep), van deelname verstoken. Holland komt uit met een boersch soort kerk. Deze taktisch voorbereide weigering (welke in oorzakelijk verband staat met de toenemende belangstelling voor en invloed van De Stijl te Parijs) lokt de Stijlred. tot openbaar protest uit. De Stijlred. overhandigt de protest bij de opening der Expositie aan de commissie der hollandsche afdeling en legt dit protest ter onderteekening in de oostenrijksche theaterafdeeling. 11) Op een enquête tot het verzamelen van instemmingsbetuigingen met de nederlandsche vertegenwoordiging (uitgegaan naar ik meen van Jhr. Roëll) verklaart Piet Mondriaan (onder een al te bescheiden reserve) zijn sympathie met de wendingenarchitectuur, die als bewijs van hollandsch modernste bouwkunst (met een vlaggestok ontworpen door A. en een puthaak ontworpen door B. etc. etc.) hier moet gelden. 12)

In het najaar van 1925 te Parijs expositie op de exposition de L'Art d'Aujourd'hui van schilderkunst en beeldhouwkunst der stijl-en ex-stijlmedewerkers. En iets later in het voorjaar van 1926 expositie van architectuur te Nancy. Na aanleiding van de eerste, vestigt « Vouloir » (Del Marle) de aandacht op de consequente arbeid van de Stijl en de hier vertegenwoordigde schilders en wel in tegenstelling tot den terugval der moderne franschen. Del Marle stelt zich uit oprechte overtuiging geheel in den geest van de Stijl om, verlaat het orphisme, wordt een warm verdediger van stijlarbeid en -denkbeelden en ruimt zijn kolommen voor de « esthetique neo-plastique » in. « Cahiers d'Art » (dat zich door stijlinvloed uit de uitgeverij Albert Morancé ontwikkelde en vol beloften begon, doch spoedig in een soort fransche « The

# PRINCIPIEELE MEDE- Van 1917-

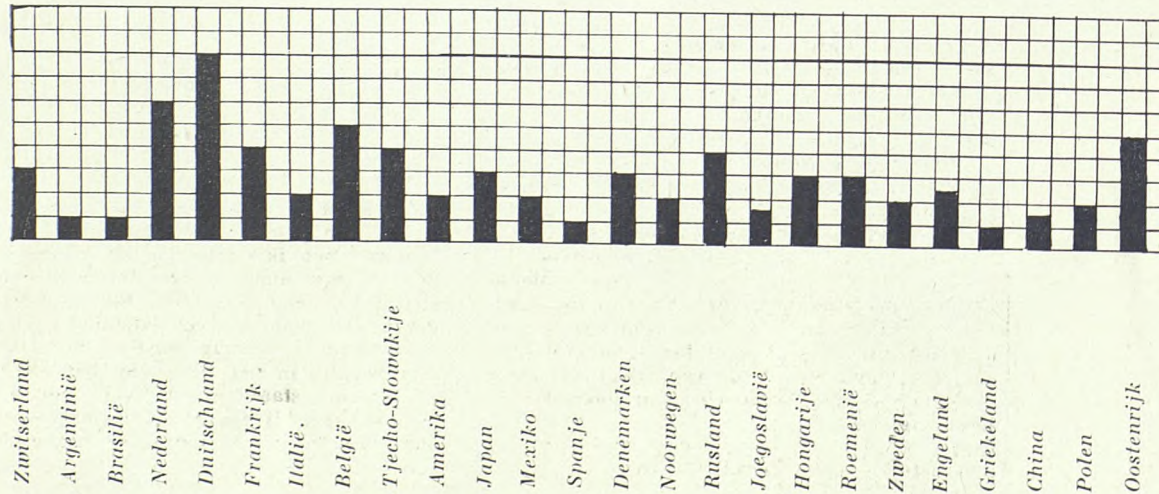
1917

Oprichter:

En altijd gaat het verder ↓

1	1917—18	A. Kok. O	J. J. P. Oud. O	B. v. d. Leek	P. Mondriaan O	V. Huszar O	Jan Wils
2	1918—19	A. Kok.	J. J. P. Oud.	G. Rietveld	P. Mondriaan	V. Huszar	Jan Wils
3	1919—20	A. Kok.	J. J. P. Oud.	G. Rietveld	P. Mondriaan	V. Huszar	I. K. Bonset
4	1921	Aldo Camini	H. Richter	G. Rietveld	P. Mondriaan		I. K. Bonset
5	1922	Aldo Camini	H. Richter	G. Rietveld	P. Mondriaan	V. Huszar	I. K. Bonset
6	1923—24—25	Aldo Camini	H. Richter	G. Rietveld	P. Mondriaan	C. v. Eesteren	I. K. Bonset
7	1925—26—27	Hugo Ball. †	Hans Arp.	G. Rietveld-Schröder	P. Mondriaan (tot 1925)	C. v. Eesteren	I. K. Bonset

de namen met O betreffen hen die de oprichting door hun directe medewerking ondersteunden.



Invloedsverhouding van de Stijlbeweging in het Buitenland sedert 1917

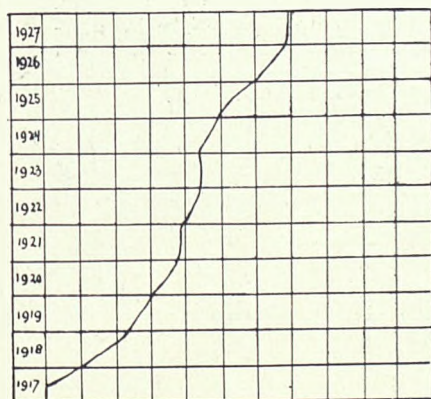
# WERKERS AAN DE STIJL

1927 - enz

Theo van Doesburg

1927

Rob. v. 't Hoff	G. Vantongerloo	Severini Gino	Doesburg				
Rob. v. 't Hoff	G. Vantongerloo	Severini Gino	Doesburg				
	G. Vantongerloo		Doesburg				
			Doesburg				
L.Lissitsky	G. Vantongerloo		Doesburg				
G. Antheil	Kiesler	W. Gräff	Doesburg				
G. Antheil	Kiesler	W. Gräff	Doesburg	César Domela	Vordemberge Gilderwart	C. Brancusi	



Lijn van ontwikkeling van 1917 tot 1927

Studio » eindigde) verscheen een artikel van Piet Mondriaan met eenige reproducties. Léonce Rosenberg publiceerde als eerste in zijn « Bulletin » artikelen van Mondriaan en den schrijver. Tentoonstelling New-York.

In September 1926 naar Strasbourg om door bemiddeling van Hans Arp verkregen opdracht, de ombeelding van een omvangrijk gebouw (Aubette), gemeenschappelijk ten uitvoer te brengen. Het is hier, dat de nieuwe denkbeelden, betreffende *interieur* de nieuwe beelding architectonisch en tijdruimteliijk tot in haar uiterste consequentie, het *elementarisme*, een blijvenden vorm krijgen. Het jaar 1927 wordt door deze practische « propaganda geheel opgeëischt.

In dit jaar, 1928 zullen aan deze werkzaamheid meerdere nummers gewijd worden.

*Slotbemerking.* Daar ik met deze notities slechts een objectieve stippuleering van feiten beoogde, heb ik critiek op de qualiteit of op het al dan niet zuivere der buitenlandsche stijlnavolgingen vermeden. Een bespreking in dezen zin volgt in een afzonderlijk artikel. Door mijn langdurig verblijf te Strasbourg, was ik niet in het bezit van het mij anders ten dienste staande materiaal, rede, waarom deze notities bij een eerstvolgende gelegenheid nog belangrijke uitbreiding en verzorging zullen behoeven.

Noten en Bemerkingen :

1) 't Geheel berust op een wraakneming daar de heer W. in het bedoelde artikel niet ...vermeld werd.

2) Ik zou te zeer in details vervallen, wilde ik alle middelen waarmede aanhangers 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 ingegooid. Op een avond toen ik mij met eenige vrienden in het atelier bevond, werden er meerdere revolver-schoten op mijn raam gelost. Ik zwijg nog van de bedreigingen van een Bauhousaanhanger, een beeldhouwer, te worden « afgemaakt ». Wellicht alles uitwerkingen der na-oorlogsromantiek?

3) Prof. : Feininger en Muche, welke laatste zich geheel omstelde en van expressionist een ernstig stijlnavolger werd, waren de eenigste leeraren, die er onomwonden voor uitkwamen, dat de richting waarin het Bauhaus zich steeds meer en meer bewoog in « De Stijl » en niet in de Bauhaus-leiding zelf lag.

Kenmerkend is ook het volgende artikelfragment, dat in vele opzichten waarheid bevat.

The doctrine grows out of the experimental artschool called the Bauhaus, founded early in 1919, where an attempt was made « to revive the Gothic working community in order to create a new style that should not be a copy of former periods, but an expression of the spirit of our times. »

The Bauhaus developed « almost into a cloister. It lost all contact with the outside world. Pupils gave up friends and family but, also lost contact with the modern art movement. Everybody who tried to express himself in painting and drawing was denounced as academic. One was supposed to express himself in stone, wood copper or any material. »

Gropius, the architect, founded the community, but called in Johannes Itten, an Expressionist from Vienna, as head master. Itten, it seems was a powerful personality, and developed into a dictator. « When you express yourself artistically, don't use your head, but your heart and your senses », was his doctrine. « Love the material you work with. » A strong mystical streak in his nature turned his students to Swedenbourg, Thomas Aquinas, and « Confessions of st. Augustine ». So strong became this influence that Bauhaus almost went on the rocks, the students wandering away to become saints, instead of sticking to the job of being artists.

Bauhaus was progressing nicely again when Theo van Doesburg appeared representing Stijl, a Dutch group of painters and architects. Van Doesburg became popular with his pupils, with the new theory of Stijl-Constructivism. He was so « radical », however (it's odd to hear of super radicals among these revolutionaries), that he came near overturning the directory, and was forced to leave.

Bauhaus however has gone Constructivist.

Baron Dr. V. Erffa.

The Chicago Evening (10 May 1927).

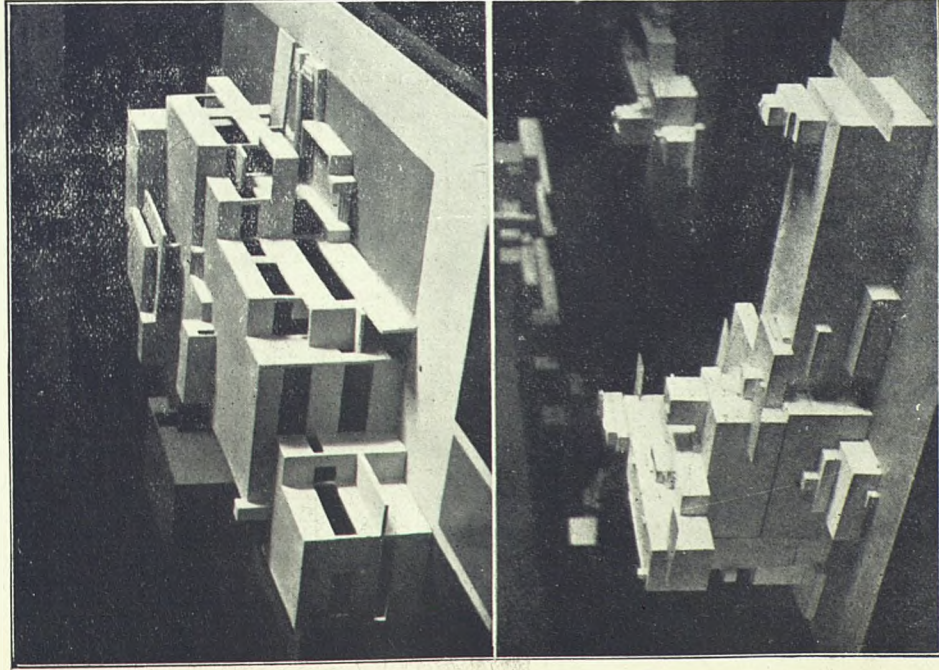
4) Ik zie hier nog af van het feit, dat men aan het essentiele niet toekwam, en door verkeerde of halfbegrepen navolging (uit de tweede hand) de Stijlarbeid eerder in discredit kon brengen dan vooruit. Na aanleiding der z. g. n. Bauhaus-Woche schrijft. Oud het volgende « Manier is er n. l. nog veel in Weimar. Vooral het kwadratisme viert er momenteel hoogtij. De invloed van onze Stijlgroep openbaart er zich naar alle kanten en evenals in Holland door een veelal volmaakt begrip-looze na-aperij. »

5) Kwam Weimar niet vrij van mystische, half religieuze zweeperij en decoratieve toepassing, Berlijn (voornamelijk door den invloed uit Rusland) vervielen in een materialistische overschatting. Zoo werd, evenals in Weimar het begrip « Gestaltung » met materiele productie van voorwerpen verward. Eveneens waren de russen, enkelen uitgezonderd, de hongaren en tjechen *weselijk* aan een nieuwe, elementaire beelding zooals deze in « De Stijl » op steeds bredere basis ontwikkeld werd, vreemd. Vandaar ook dat de begrippen « vormloos » en « verhouding » voor hen identiek waren met die van onwezenlijk, onzichtbaar en verbinding. Het mechanisch-stoffelijke in uiterste perfectie gold als beeldingscriterium, en het is deze wel grootendeels uit Rusland overgewaaide geest (terloops zij hier bemerkt, dat de moderne Russen hiervan sedert lang zijn teruggekomen en weer een zuiver, individualistische « L'Art pour l'art » ontwikkelen.), die de decadente reactie der fransche surrealisten op zijn geweten heeft.

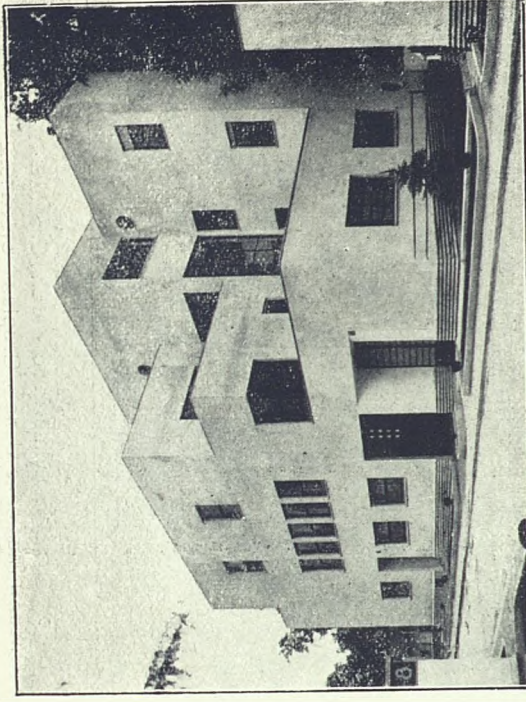
6) Bij wijze van inleiding toonde ik in dezen voordracht aan, hoe belachelijk feitelijk het verspreiden in het buitenland van manifesten gericht tot alle kunstenaars aller landen is, waar toch de ervaring mij geleerd had, dat de initiators dezer manifesten niets liever wilden dan, de buitenlandsche « indringers » zoo spoedig mogelijk « los » te worden. Bij dezen voordracht was het volledige Bauhaus tegenwoordig.

7) Hier werd voor het eerst in modellen, tegenover de vroegere steun-last constructie een spanningsconstructie gedemonstreerd, welke het huis als het ware, althans ten deele van de zwaar-

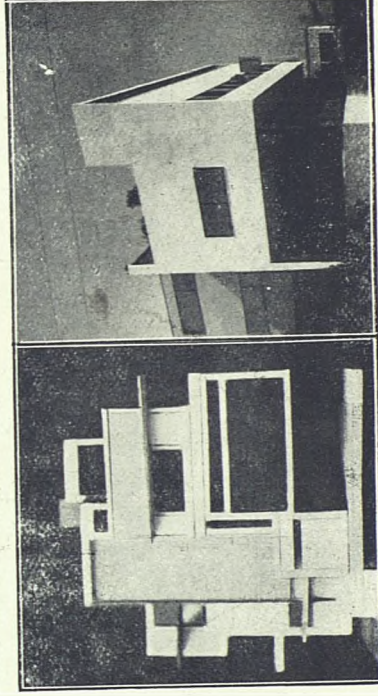
Boven: Model voor een villa 1923  
arch: Doësburg-Eësteren. j



Huis uit de rue Mallet-Stevens 1927

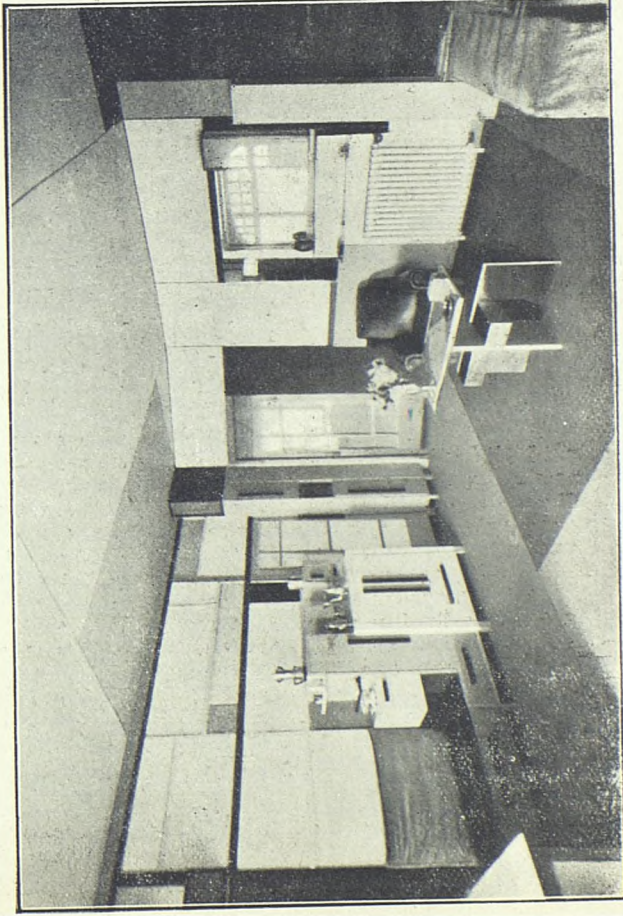


arch. Mallet-Stevens.



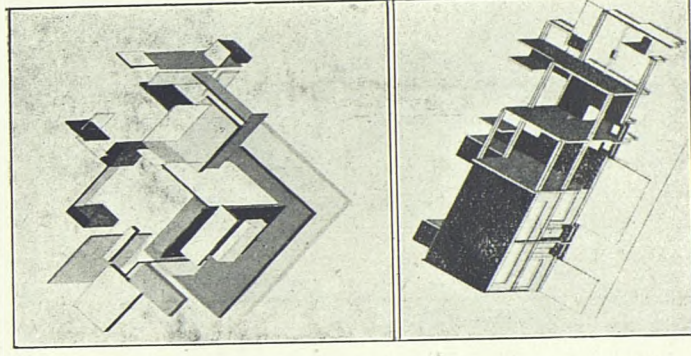
Mod. vrije ("Zwevende,") constructie Toepassing dito constr.:  
arch. Doësburg-Eësteren. Parijs: 1923; Le Corbusier 1927

Onder: Fantasie-architectuur 1926  
Malevitch.

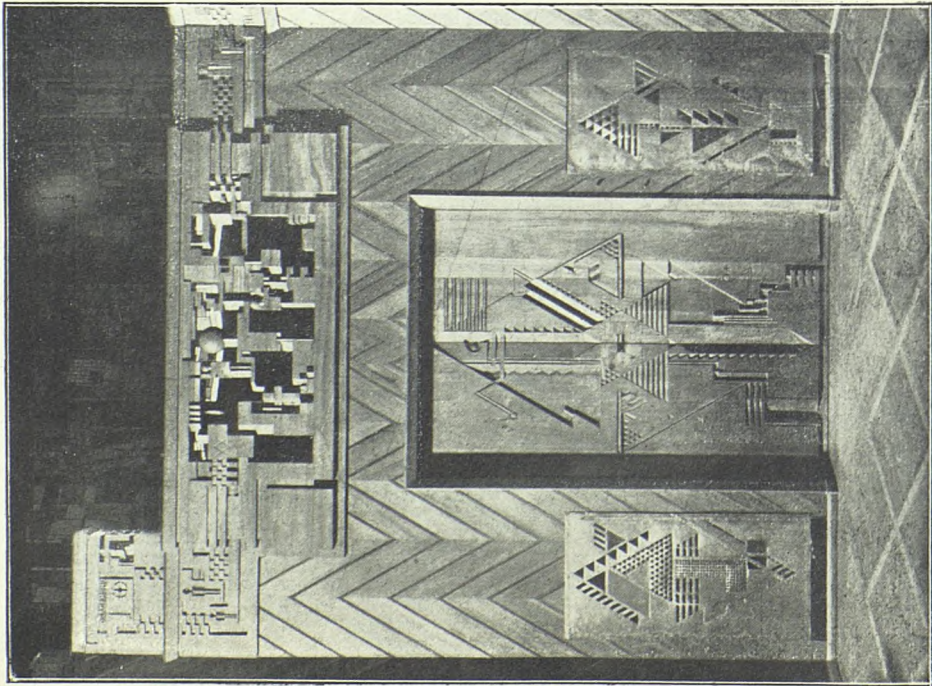


Interieurplossing ;  
te Wimereux 1927

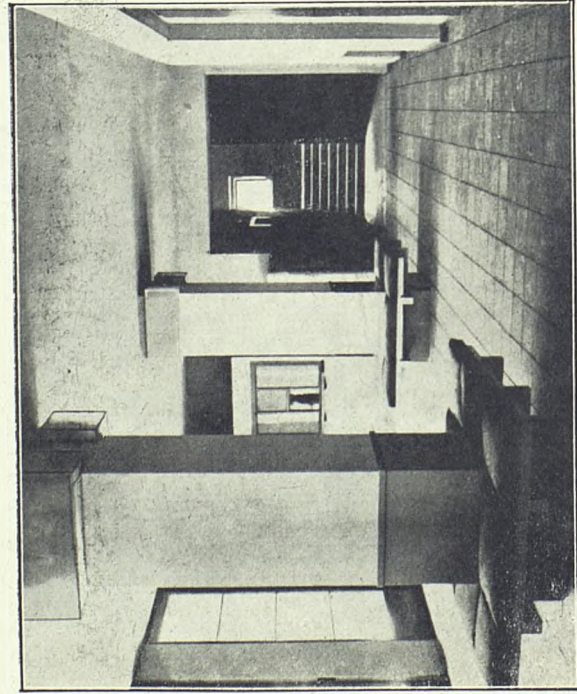
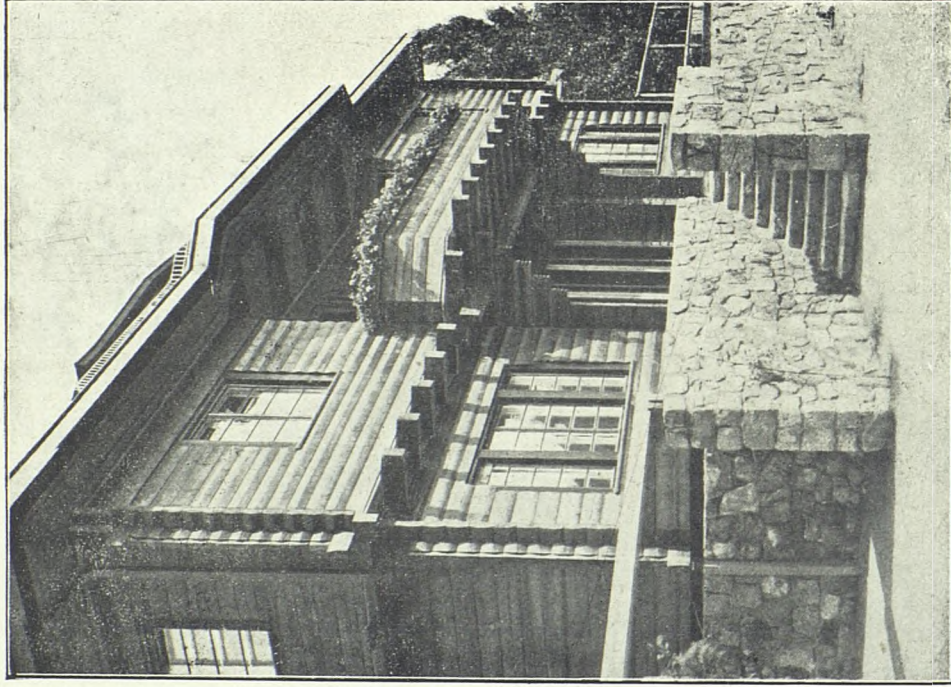
A. F. Del Marle



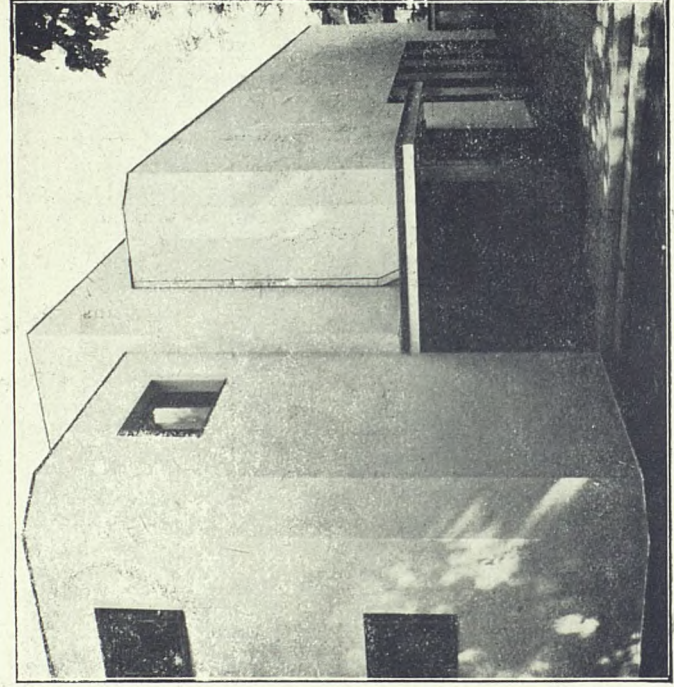
Boven: schema voor een architectuur  
nieuwe voorstellingswijze, Dor. sb. - Ees-  
teren, 1923). Onder: een dito voor-  
stellingswijze, voor de Bauhausleiding  
te Dessau arch- W. Gropius 1925-26.



67



68



Boven : Interieur huis te Lichterfelde  
arch. Gropius. 1920-21

Onder: Interieur Theater te Jena  
arch. Gropius-Meyer. 1922

Boven : Huis te Lichterfelde - arch. Gropius. 1920-21  
Onder: Theater te Jena - Gropius-Meyer. 1922

tekracht bevrijd en een « zwevend » aanzien geeft. (Maison d'artiste).

8) Décorative toepassingen als hier en elders, zooals b. v. van Mme. Delaunay op tapijten, japonstoffen enz. vallen hier natuurlijk nog buiten.

9) Deze voordracht, die in Berlijn ook voor een communistische vereeniging werd gehouden, bewees ten volle, dat noch bourgeoisie noch proletariaat hun burgerlijke kunstnarcose kunnen missen.

10) men vergelijke de twee onderstaande artikelen en oordeelen of hier al dan niet, van plagiaat gesproken kan worden; het hier afgedrukte gedeelte van mijn artikel werd n. b. niet opgenomen, doch bleek later in geweezigde vorm door de heer Badovici te zijn « benut ».

Théo van Doesburg.

La Nouvelle Architecture en Hollande et sa conséquence.

On peut constater que l'architecture moderne en Hollande s'est développée par la conséquence d'une même évolution dans la peinture. Il est à remarquer que toujours dans une période de développement les différents arts s'influencent et se contrôlent réciproquement.

Par exemple, vers 1910, les cubistes s'intéressaient beaucoup à la musique et à l'architecture et ils cherchaient dans les lois de ces arts un certain contrôle pour leur peinture.

Dans les mouvements les plus récents, le *constructivisme* et le *néo-plasticisme*, il y existe un intérêt semblable pour la technicité, l'industrie la science, l'hygiène, bref pour la vie contemporaine. Ni dans le cubisme, ni dans le constructivisme, les artistes n'ont l'intention de mélanger leur art avec la musique, la technicité ou la science. Le con-

Jean Badovici.

LES CONSTRUCTIVISEES.

Notre époque sera une époque de construction. On peut constater que l'évolution de l'architecture moderne est la conséquence d'une évolution identique dans le domaine pictural. Dans toute période de transformation l'influence des arts les uns sur les autres devient particulièrement frappante. C'est ainsi qu'on vit, vers 1910, les cubistes chercher dans la musique et l'architecture des enseignements pour leur peinture. Les chefs des mouvements les plus récents, comme le constructivisme et le néo-plasticisme s'inspirent, eux, de la technique et des formes industrielles, de la science et de l'hygiène moderne, en un mot, de la vie contemporaine. Mais pas plus que les cubistes n'entendaient mêler peinture et musique, les constructivistes ne veulent confondre leur art avec la science et l'industrie. Ils veulent seulement chercher dans la science et dans la technique industrielle une

trôle réciproque avait seulement pour but de purifier les moyens propres à la branche de chaque art. Malgré ça, le cubisme restait peinture pure, mais il se distinguait de la peinture ancienne (l'impressionisme) par un accent plus constructif, plus architectural. Maintenant on comprend pourquoi les mouvements les plus actuels dans l'art moderne, le constructivisme et le néo-plasticisme, partis du cubisme, ont atteint l'architecture par un développement résultant du cubisme.

L'architecture, déjà plus « abstraite » dans ses moyens d'expression n'a jamais connu l'*illusion* des formes naturelles, comme la sculpture et la peinture. C'est pourquoi il lui est possible de réaliser, rigide et spirituelle. Ce qu'on n'accepterait pas, comme « tableau » ou comme œuvre « plastique » on peut le tolérer comme édifice.

Et cela principalement dans des pays qui n'ont pas de grandes traditions architecturales, c.-à-d. en Amérique, dans les Pays-Bas, en Allemagne, en Tchécoslovaquie, etc. En Hollande spécialement ou les novateurs de la peinture étaient forgés de combattre contre une vieille et célèbre tradition, il était plus facile pour les architectes d'exiger un nouveau caractère à l'architecture.

Ce furent les peintres qui fondèrent alors la nouvelle esthétique constructive et les architectes plus ou moins passifs obéirent à la dicta-

sort de contrôle, une purification des moyens propres à leur art. Pourtant, bien qu'il restât peinture pure, le cubisme se distinguait de la peinture ancienne, l'impressionisme, par un accent plus constructif et plus architectural. Le constructivisme et le néo-plasticisme ont atteint à la pure architecture en développant les puissances restées latentes dans le cubisme dont ils sont sortis. L'architecture, naturellement plus abstraite dans ses moyens d'expression, n'a jamais connu, comme la peinture et la sculpture, l'*illusion* des formes naturelles. C'est pourquoi elle peut réaliser sans grandes difficultés des œuvres claires, rigides et spirituelles. On peut faire accepter comme édifice ce qu'on ne pourrait faire accepter, ni comme tableau, ni comme œuvre plastique. Et cela surtout dans des pays comme l'Amérique, les Pays-Bas, l'Allemagne et la Tchécoslovaquie, qui n'ont pas connu de grandes traditions architecturales. On peut dire que les peintres ont fondé la nouvelle esthétique constructive et que les architectes, plus ou moins passivement, ont obéi à la « dictature » du néo-plasticisme et du constructivisme. Inversement, par la suppression des accents individuels et pittoresques, la nouvelle peinture est devenue capable de compléter l'architecture nouvelle. (Inleiding voor het stijlnummer van « Architecture Vivante », Paris 1925.)

ture « du néo-plasticisme »  
 Réciproquement par la suppression des accents individuels et pittoresques, la nouvelle peinture devenait capable de compléter l'architecture en evolution.  
 1924 Paris.

11) Dit protest, werd onderteekend door bijna alle architecten, en kunstenaars die als vernieuwer, voor dezen of vroegeren tijd, belangrijk zijn, als o. m. door : Prof. Josef Hoffmann, Prof. Peter Behrens, Loos, Kiesler, Prof. Strnad, Prof. Gropius, Auguste Perret, Jan Wils, Marinetti, Tristan Tzara, Hans Arp, enz.

12) De stijlred. voelde zich hierdoor verplicht Mondriaan, meer streng omljnd dan in een hieraan vooraf gegaan schrijven (waarin zoowel uit intiem-particuliere, als uit principiele gronden, van verdere samenwerking, helaas, moest worden afgezien) op de onverantwoordelijkheid eener dergelijke sympathiebetuiging, gelijkstaand met een doodvonnis ten opzichte van het nieuwe, te wijzen. Bracht Mondriaan de oprechtheid en het « universeele » karakter zijner bedoelingen hierdoor reeds in gevaar, nog sterker is dit het geval, wanneer hij, na aanleiding van het verzoek om een bijdrage *uitstuitend voor dit gedenknummer* mij schrijft als volgt : « Na je eigenmachtige verbetering (?) van het Neo-Plasticisme is elke medewerking hoe dan ook onmogelijk geworden ». Wat zou M. wel antwoorden, wanneer men hem van een eigenmachtige verbetering van het Cubisme beschuldigde ?

Wil Mondriaan (quasi !) niets voor dit nummer ter beschikking stellen, en betreurt hij het zelfs het afdrukken van artikelen of het reproduceeren van photo's in den tegenwoordigen Stijl, niet te kunnen « verhinderen » — nauwelijks zijn 14 dagen verstreken of een andere medewerker schrijft mij n. b. het volgende : « Mondriaan schreef me dat je eventueel zoudt kunnen citeeren van hem uit zijn laatste artikel in i. 10. no. 12. Hij heeft geen gelegenheid iets nieuws voor het nummer te schrijven. »

Voor overnemen, wat nimmer de gewoonte van « De Stijl » was, hebben wij waarlijk i. 10. (waarvan de inhoud meendeels uit mijn prullemand bestaat) niet noodig.

Werd in de circulaire er niet op gewezen, dat ook artikels *tegen* de Stijlleiding gericht, zouden worden gepubliceerd ?



Hans Arp

## die gestiefelte Sterne

### für wilhelm fraenger

maurulam katapult i lemm i lamm  
 haba haba tapam  
 papperlapapp patam  
 und pappen den mannappapst  
 in den aquatintatext  
 und schneiden sparsam wie hausfrauen  
 das gebrauchte wasser aus ihrer badewanne  
 papperlapapp patam  
 patam patam  
 und schreiten durch die vier tageszeiten des tages



durch den pisseminuit  
 den pissematin  
 den pissemidi  
 und den pisseoir  
 patam patam  
 und hängen ihren körperlichen leib  
 ihr körperliches seil  
 ihren körperlichen ast  
 in der garderobe des madonnenhypodromes auf  
 patam patam  
 darum lehnen auch die patanten  
 ihre kongenialen librettokanten  
 an die mauer maurulam  
 darum katapulten i lemm und i lamm  
 gegen den fix und fertigen faxenfolianten  
 papperlapapp patam  
 und pappen den mannapapst  
 in den aquatintatext  
 darum ist es halt so  
 weder lustig noch traurig  
 und hat keinen sinn  
 und schreien wie ein lebendiges kleid  
 wie ein zahnender stein  
 habemus papam habemus mamam  
 mesopotaminem masculini  
 bosco contra belachini  
 haba habs tapam  
 patam patam  
 und lehren die haeresie dass der purzelbaum  
 aus den purzelfrüchten  
 den purzelblättern  
 den purzelzweigen  
 den purzelästen  
 dem purzelstamm  
 und den purzelwurzeln besteht  
 patam patam  
 maurulam katapult i lemm i lamm  
 haba habs tapam  
 ihre sprache ist ihnen im munde zerbrochen  
 sie haben haare in ihrer seele  
 sie haben haare in ihrem herrn  
 was sind denn das für kameraden  
 sind das geistig umnachtete eier  
 ist das vielleicht das wilde fleisch der ferne das näher ge-  
 [treten ist.  
 ich darfs nicht sagen  
 patam patam  
 ich darfs nicht sagen

patam patam  
 maurulam katapult i lemm i lamm  
 haba habs tapam

## für sophie taeuber arp

die pianopedale der blumen wird niedergetreten  
 denn das schiff ist unglücklich  
 schon seit Kindesarmen fühlt es die kerne in seinem innern  
 rekapitulierende hüninnen und eier ohne kehlen bedrohen seine  
 [pole

die durch bronceplatten gekennzeichnet sind  
 sieht das schiff die bäche auf den flüssen reiten  
 so verbellt es seine dauerwellen  
 jedes schiff gibt einmal die hunderste auflage seiner initialen  
 [heraus

aber fässt es allzuoft den weltfernen kuss am bart  
 so wird seine luft faltig  
 und schliesslich muss es sein reiches innenleben erbrechen  
 dann liegen auch seine fahnen in den letzten zügen  
 ist dies die fließende ruine  
 das schiff trägt seinen tropfen seitlich  
 die kontinente hängen über den kleiderbügel  
 die elektrischen bäume der quecksilberalleen  
 tragen in ihren knopflöchern galvanisierte hasenpfoten und  
 [mutierende kirchtürme

nahen sie aber mit ihren markerschütternden schwänzen  
 so fühlen die exhumierten jungfrauen eine zirkulierende musik  
 und aus spazierstockdunkeln frauenzimmern ohne fenster und  
 [türen

werden klungerige sisters  
 die schon bei lebendigem leibe todschick sind  
 sie nehmen das schiff bei seiner rosettennase  
 und tanzen mit ihm den trallalatifundentanz  
 sie ziehen die stäbe aus ihren seilern  
 ihre antipathie gegen drahtseilnummern ist wie weggeblasen  
 zehnstöckig ergreifen sie die glockenzüge  
 mit den daran befestigten äquatorialen vaticanen  
 sie spüren nichts mehr von sphärenlasten und befiederten  
 [sängern

und vollführen mit ihren opfer und eierstöcken  
 grasiöse pas und sprünge über bänder  
 ist dies der knochenbrunnen oder der auspolierte schnabel  
 keines von beiden  
 es ist das bäumlein mit den pulsen

## für c giedion welker

es gibt vierundzwanzig kleiderschränke  
in jeder vanillesynagoge der vierundzanzig erdteile steht einer  
in schweden heisst der kleiderschrank schwedische gardine  
in spanien spanische wand  
in china chinesische mauer  
in helvetien stier von uri  
steht der kleiderschrank auf zwei stuhlbeinen  
so ist er ein tisch  
auf dem tisch steht der gesegnete appetit und der gesegnete leib  
in den tischschubladen sind viele in hülle und fülle  
hat der tisch mehrere schubladen  
in jeder der drei himmelrichtungen a r p eine  
so ist der tisch eine eisenbahn  
hat die eisenbahn eine lehne aus blauen walzen  
die einen vielsatteligen engel treiben  
so darf man sich darauf setzen  
denn dann ist sie ein stuhl  
und fährt nicht fort  
unter dem sitz des stuhles hängt an einem nabelschnürlein das  
[bemooste hau  
der stuhl schläft mit offenen augen wie ein hase  
darum kann man den stuhl auch als spiegel benutzen  
ein meeresspiegel ist aber besser  
selbst wenn sich das meer über ihn erhebt  
unter gebildeten leuten fragt man gerne mit einem briefbe-  
[schwerer auf der zunge  
haben sie einen guten stuhl  
und meint damit den überirdischen gang  
der an der genitalkammer vorüber  
in das kloster der warmen milchbrüder führt

## für theo van doesburg

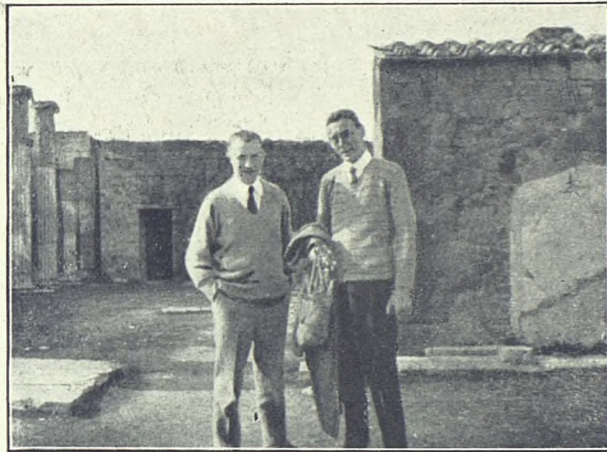
über mein eierbrett herrscht heute nur eine stimme des lobes  
und zwar vierstimmig  
erstens mit einer stimmberechtigten stimme  
zweitens mit einer fistelstimme  
drittens mit einer basstimme  
und viertens mit einer stentorstimme  
arps patentiertes eierbrett ist gewissermassen der phönix des  
[tennispieles  
und hat sich die herzen aller sport- und eierliebhaber erobert  
während ich früher im hieratischen rangbüchlein  
bei den zuckermenschen im wasser

und dem schneeeameublement im feuer rangierte  
stehe ich heute an erster stelle unter den benefizlinkshändern  
mit dem guten leumund leunase leuaugen und leuohren  
durch mein eierbrett lernt die lunge das urwaldhorn zu blasen  
und das durch den gaumen gepresste sitzfleisch rutscht wieder  
[an seine stelle  
durch mein eierbrett wird der stubenhocker von der einge-  
[fleischten onanie  
unter beibehaltung der liebgewordenen bewegung  
zur laubsägerei und von dieser zum glockenläuten geführt  
er wird ein feuerfest vergoldeter strohmann  
der linke hand am linken griff lilien in civil knickt  
was vergeblich mit einem langen dietrich und kurzen müller  
[versucht wurde

gelingt spielend mit meinem eierbrett  
die zahl der spielteilnehmer ist unbegrenzt  
eine abeliebige zahl gladiatoren eröffnen im gänsemarsch  
mit dem ruf ave eierbrettula arpis morituri te salutant das spiel  
die gruppe x aus xbeliebigen teilnehmern bestehend betrachtet  
[sich als sieger  
und zieht immer fleissig mit dem eierbrett eier schlagend durch  
[das goal  
so ziehen alle gruppen von a bis z als sieger durch das goal  
paragraph drei  
hartgekochte eier zu verwenden ist unfair  
entweder oder rohe eier  
paragraph vier  
wird twenty five und ein halb bis vier uhr gerufen so ist  
[frühstückpause

da holen alle ihre kolumbuseier hervor  
und lassen sie sich gut schmecken  
das ist der sogenannte afternoontee weil alle dabei auf ihren  
[after sitzen  
der allerwerteste herr bleibt gepresst bis zum five o clock tee  
punkt five geht das spiel weiter nach paragraph five  
paragraph five  
geht einer punkt five fünf punkte vor so muss er punkt fünf  
[wieder five punkte zurück

paragraph dreizehn  
fliegt ein ei auf einen baum und wird dort ausgebrütet  
so gehört das huhn mir



**Hugo Ball (rechts) en Hans Arp**

**HUGO BALL (1916).**

was ihn (Baudelaire) am dandyismus der Brummel und d'Aurevilly reizte, war die Ausschaltung des Natürlichen zugunsten des Künstlerischen und Künstlichen.

Das Weib (die Natur, die Zeit) ist als das Natürliche der Gegensatz des Dandy, allzumenschlich und schreckeinflossend. Der Sieg über das Hässliche setzt dessen Erfahrung voraus. Der Dandy muss unaufhörlich danach trachten, erhaben zu sein. Ein grosser Mensch sein und ein Heiliger für sich selbst: das einzige Wichtige. Tagtäglich der grösste Mensch sein wollen.

Ein transzendentes Leben führen. Unsere gepriesene Denker begnügten sich mit einer transzendenten Theorie. Die wahrscheinlichen Dinge verlassen und sich den unwahrscheinlichen anvertrauen.

Alle Träume der Kindheit sind selbstlos und gelten der Wohlfahrt und Befreiung der Menschheit. Geboren werden die Menschen allesamt als Erlöser und Könige.

### über Literatur.

Hülsenbeck's Verse sind ein Versuch, die Totalität dieser unnennbaren Zeit mit all ihren Rissen und Sprüngen, mit all ihren böartigen und irrsinnigen Gemütlichkeiten, mit all ihrem Lärm und dumpfen Getöse in eine erhellte Melodie aufzufangen. Aus den phantastischen Untergängen lächelt das Gorgohaupt eines masslosen Schreckens. « Langsam öffnete der Häuserklump seines Leibes Mitte. « Dann schrien die geschollenen Hälsé der Kirchen nach « den Tiefen über ihnen. « Hier jagten sich die Hunde die Farben aller je gesehenen « Erden. « Alle je gehörten Klänge stürzten rasselnd in den Mittel- « punkt. « Es zerbrachen die Farben und Klänge wie Glas und « Zement und weiche dunkle Tropfen schlugen schwer « herunter... »

Die distanzierende Erfindung ist das Leben selber. Seien wir neu und erfinderisch von Grund aus. Dichten wir das Leben täglich um.

### über Dada.

Was wir Dada nennen, ist ein Narrenspiel aus dem Nichts, in das alle höheren Fragen verwickelt sind; eine Gladiatorenengeste; ein Spiel mit den schäbigen Ueberbleibseln; eine Hinrichtung der posierten Moralität und Fülle.

Der Dadaist liebt das Aussergewöhnliche, ja das Absurde. Er weiss dass sich im Widerspruche das Leben behauptet und dass seine Zeit wie keine vorher auf die Vernichtung des Generösen abzielt. Jede Art Maske ist ihm darum willkommen. Jedes Versteckspiel, dem eine düpierende Kraft innewohnt. Das Direkte und Primitive erscheint ihm inmitten enormer Unnatur als das Unglaubliche selbst. Da der Bankrott der Ideen das Menschenbild bis in die innersten Schichten zerblättert hat, treten in pathologischer Weise die Triebe und Hintergründe hervor. Da keinerlei Kunst, Politik oder Bekenntnis diesem Damm-

bruch gewachsen scheinen, bleibt nur die Blague und die blutige Pose.

Der Dadaist vertraut mehr die Aufrichtigkeit von Ereignissen als dem Witz von Personen. Personen sind bei ihm billig zu haben, die eigene Person nicht ausgenommen. Er glaubt nicht mehr an die Erfassung der Dinge aus **einem** Punkte, und ist doch dergestalt von der Verbundenheit aller Wesen, von der Gesamthaftigkeit überzeugt, dass er bis zur Selbstauflösung an den Dissonanzen leidet.

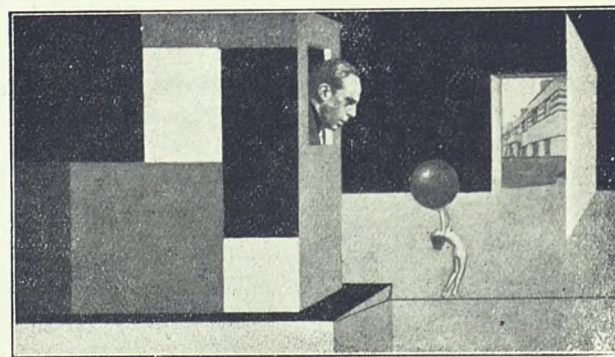
Der Dadaist kämpft gegen die Agonie und den Todes- taumel der Zeit. Abgeneigt jeder klugen Zurückhaltung, pflegt er die Neugier dessen, der eine belustigte Freude noch an der fraglichsten Form der Fronte empfindet. Er weiss, dass die Welt der Systeme in Trümmer ging, und dass die auf Barzahlung drängende Zeit einen Ramsch- ausverkauf der entgötterten Philosophien eröffnet hat. Wo für die Budenbesitzer der Schreck und das schlechte Gewissen beginnt, da beginnt für den Dadaisten ein heüles Gelächter und eine milde Begütigung.

#### über Literatur.

Wir haben die Plastizität des Wortes jetzt bis zu einem Punkte getrieben, an dem sie schwerlich mehr überboten werden kann. Wir erreichten dies Resultat auf Kosten des logisch gebauten, verstandesmässigen Satzes und demnach auch unter Verzicht auf ein dokumentarisches Werk (als welches nur mittels zeitraubender Gruppierung von Sätzen in einer logisch geordneten Syntax möglich ist). Was uns bei unseren Bemühungen zustatten kam, waren zunächst die besonderen Umstände dieser Zeit, die eine Begabung von Rang weder ruhen noch reifen lässt und sie somit auf die Prüfung der Mittel verweist. Sodann aber war es der emphatische Schwung unseres Zirkels, von dessen Teilnehmern einer den andern stets durch Verschärfung der Forderungen und der Akzente zu überbieten suchte. Mag man immer lächeln: die Sprache wird uns unseren Eifer einmal danken, auch wenn ihm keine direkt sichtbare Folge beschieden sein sollte. Wir haben das Wort mit Kräften und Energien geladen, die

uns den evangelischen Begriff des « Wortes » (logos) als eines magischen Komplexbildes wieder entdecken liessen.

Mit der Preisgabe des Satzes dem Worte zuliebe begann resolut der Kreis um Marinetti mit den « parole in liberta ». Sie nahmen das Wort aus dem gedankenlos und automatisch ihm zuerteilten Satzrahmen (dem Weltbilde) heraus, näherten die ausgezehnte Grosstadtvokabel mit Licht und Luft, gaben ihr Wärme, Bewegung und ihre ursprünglich unbekümmerte Freiheit wieder. Wir anderen gingen noch einen Schritt weiter. Wir suchten der isolierten Vokabel die Fülle einer Beschwörung, die Glut eines Gestirns zu verleihen. Und seltsam: die magisch erfüllte Vokabel beschwor und gebar einen **neuen** Satz, der von keinerlei konventionellem Sinn bedingt und gebunden war. An hundert Gedanken zugleich anstreichend, ohne sie nahhaft zu machen, liess dieser Satz das irtümlich spielende, aber versunkene, irrationale Wesen des Hörers erklingen; weckte und bestärkte er die untersten Schichten der Erinnerung. Unsere Versuche streiften Gebiete der Philosophie und des Lebens, von denen sich unsere ach so vernünftige, altkluge umgebung kaum etwas träumen liess.



Satire op de Stijl (schilderij)  
Alex. Bortnyik Weimar 1924

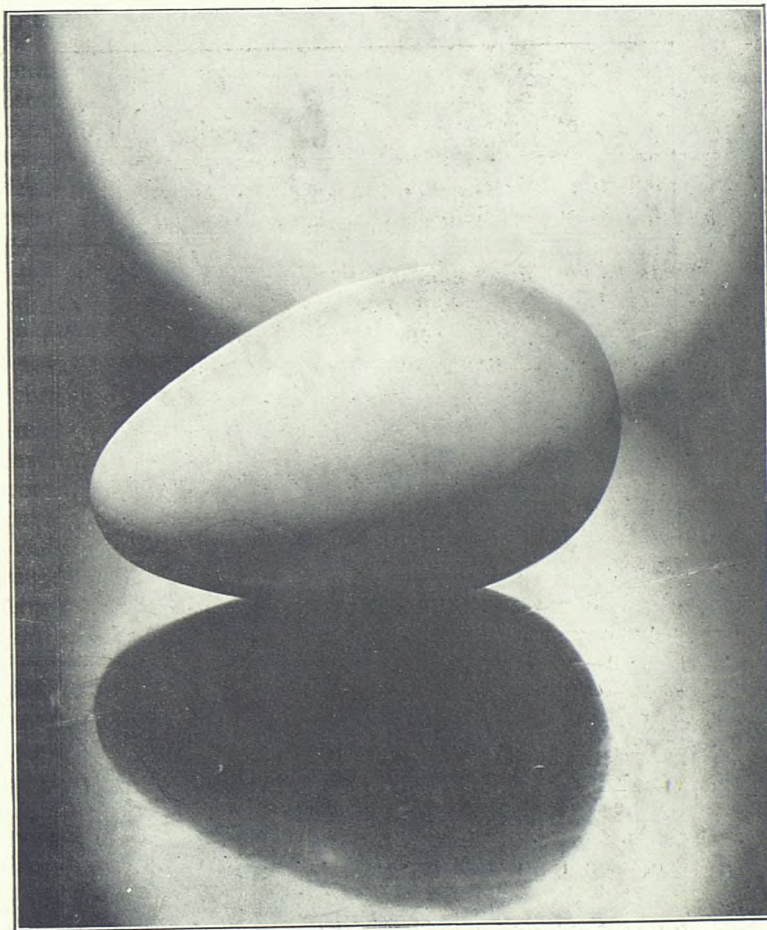


### Const. Brancusi

Direct cutting is the true road to sculpture, but also the most dangerous for those who don't know how to walk. And in the end, direct or indirect, cutting means nothing, it is the complete thing that counts.

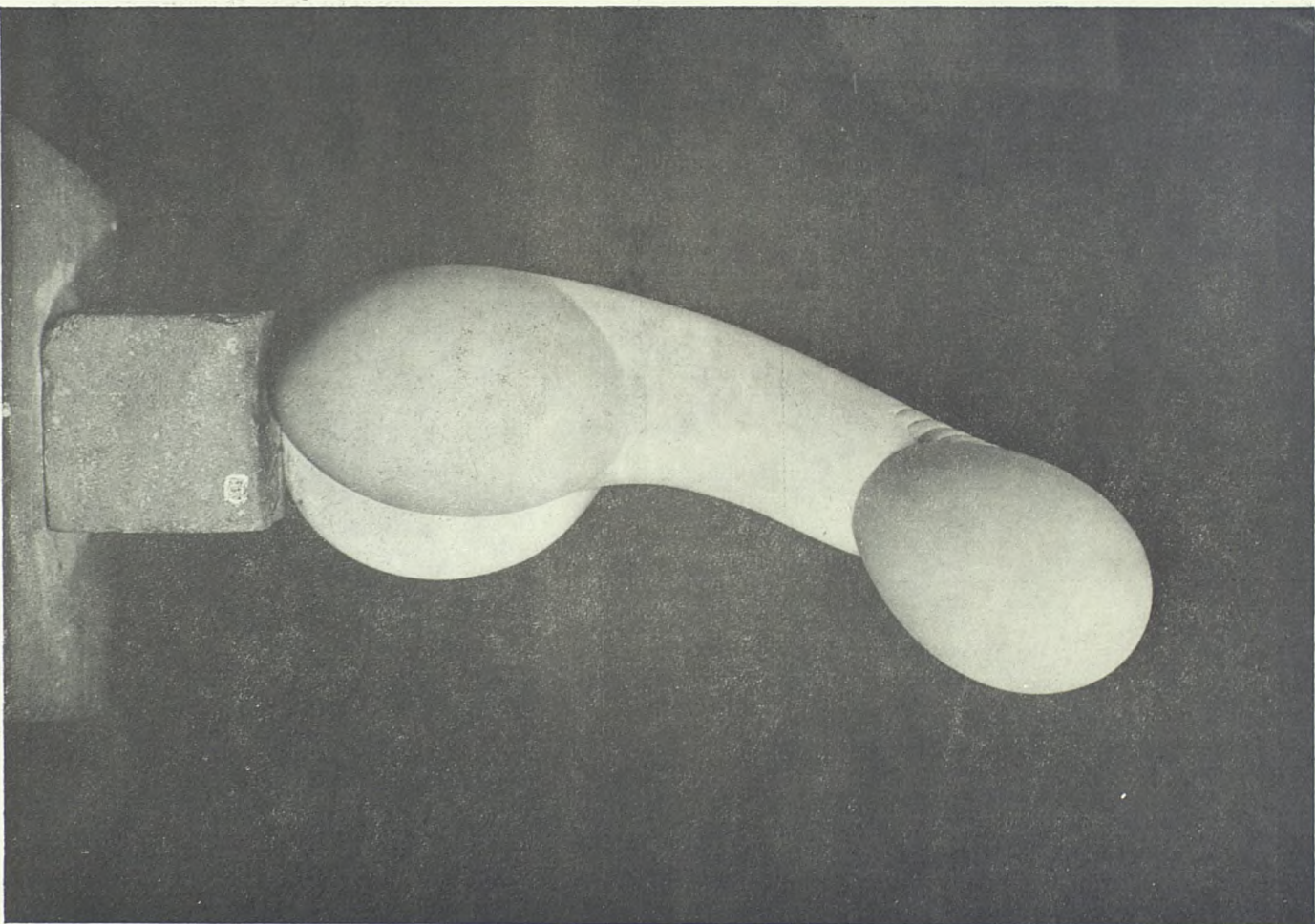
High polish is a necessity which certain approximately absolute forms demand of some materials. It is not always appropriate, it is even very harmful for certain other forms. Simplicity is not an end in art, but one arrives at simplicity in spite of oneself, in approaching the real sense of things. Simplicity is complexity itself, and one has to be nourished by its essence in order to understand its value.

It is not the things that are difficult to make, but to put ourselves in condition to make them.



Plastique pour aveugles (1926)

When we are no longer children, we are already dead. To see far, that is one thing, to go there that is another. It is something to be clever, but being honest is worth while.



C. BRANCUSI

Portrait (marble) 1916-17

## BRANCUSI.

In 1918, in het laatste nummer van den eersten jaargang (1917—18) publiceerde «De Stijl» een plastiek ven den roemeenschen beeldhouwer Brancusi, «Portret van Mme Poganey» en wel als voorbeeld van zuivere plastiek, tegenover een onzuiver en ongeniaal product 't welk eveneens voor plastiek doorging.

V. Huszar wees in een klaar artikel op het enorme onderscheid tusschen deze twee. Sinds 1917 heeft Brancusi in tegenstelling tot Archipenko (die in Amerika in naturalistische decadence, nauw verwant aan wat we met «Kitsch» kunnen betitelen, ten onderging) en Vantongerloo (die zich in potterie en wetenschappelijk beuzelwerk verloor) heeft Brancusi zich tot de uiterste consequentie, tot de meest elementaire plastiek, die in Europa ontwikkeld werd, doorgezet. Zijn prachtige natuur behoedde dezen elementarist voor elk compromis. Het is mij een vreugde den genialen kunstenaar hier een ruime plaats in te ruimen.

Nog iets: de stupiede amerikanen ruimden, ter gelegenheid van Brancusi's groote expositie in New-York in 1926 eveneens een groote en nog grooteren plaats in, niet om hem te vieren, doch om hem belachelijk te maken.

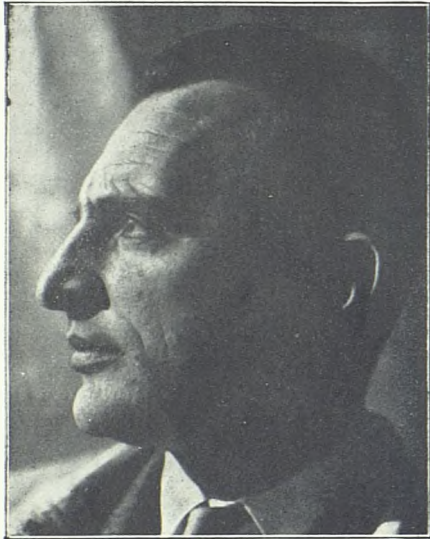
Daar men Brancusi niet voor een kunstenaar, doch voor een importeur van materiaal (marmer, koper, brons nikkel en andere materialen, waarin diens werk is uitgevoerd) hield, verlangde men van hem, bewijzen van zijn kunstenaarschap in den vorm van adviezen, diploma's enz. Deze fatale Businessmentaliteit, heeft geen tijd zich in iets anders te verdiepen dan in dollarspeculaties en elektrische zetels. We doen hier een greep uit de vele journalistische zotternijen, door den dagbladpers opgedischt: «And the grotesque looking thing which resembled a football with the inner tube peaking out through a couple of slits that was a marble portrait bust of Mme Pogany, said to be the wife of the distinguished New-York artist. The custom House officers looked at each other and smiled and one of them remarked: «Well, if any sculptor



made a thing like that and said it looked like my wife, I'd sue him or throw im off the dock». Whatever the queer looking stuff was, the Custom House inspectors felt very sure it could not be, by any stretch of the imagination, called «art».

Are Futuriste, cubists, Dadaists and the rest of the freakish bunch really insane? The opinion of some well known medical experts is that if they are sincere, they are insane, and that if they are sane, they are not sincere.

«The psychiatrist», says the Medical Record», in examining Cubist productions is at once struck with their similarity to the artistic productions of a class with which he is well acquainted — the dementia praecox group of the insane.



## Marx Burchartz

### Konkrete Polarität.

Der volle Lichtstrahl eines Scheinwerfers fällt in das Publikum, — man schliesst die Augen, Hände fahren vor Gesichter.

Licht, wahrnehmbar und fühlbar, ist konkret.

Das Licht greift an, bewegt sich stets in Richtung gegen den Beschauer, das Dunkel aber **zieht**. Die Lider weiten sich, die Augen treten aus den Höhlen.

Wie erleben Hell und Dunkel als die stärksten Gegensatzkontraste aller sichtbaren Erscheinungen.

Nicht gleich heftig, doch auch als gegensätzlich empfinden wir

das Grün zum Grau  
das Rot zum Blau  
Grellrot zu Braun,

mit anderen Worten, Kontraste sind auch bunt und unbunt  
warm und kalt  
grell und trüb.

Auch diese Eigenschaften des Lichtes (der Farbe) sind deutlich raumrichtungsentschieden, denn stets drängt Bunt, Warmes, Grelles gegen den Beschauer vor, weicht Graues, Kaltes, Trübes in den Hintergrund zurück.

Von allen, stets paarigen, Kontrasten ist immer einer ausgesprochen aktiv, männlich, +, der Gegenpol in jedem Fall passiver, weiblich, —. (wobei entschieden zu bemerken ist, dass + und — keine Qualitätsbezeichnungen bedeuten).

Dies erweist sich auch als für formale Unterschiede gültig; wer zweifelte, je welcher Seite der folgenden Kontraste das + zufällt!

bestimmt — unbestimmt  
gross — klein  
senkrecht — wagrecht  
eckig — rund

Diese sehr bestimmte Gegensätzlichkeitsgruppierung zeigt sich uns bereits als vollentfaltet (a priori?) darin, wie Menschegeist das Weltbild räumlich wahrnimmt.

Fernes scheint kalt, trüb, dunkler, klein von Massen, unbestimmt;

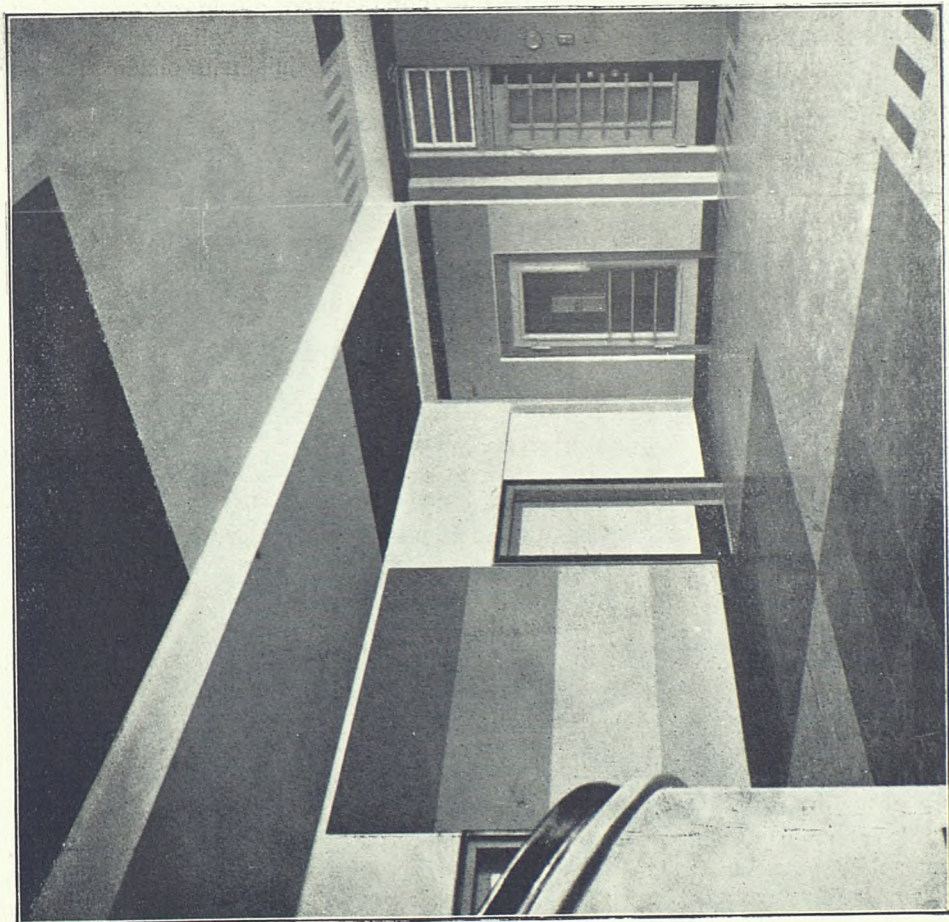
Fernes zerfliesst im Horizont;

Nahes ist wärmer, greller, lichter, erfüllt von grossen Formen, bestimmt, oft senkrecht aufgeteilt.

Gestaltung alles Sichtbar bedingt die Kenntnis aller dieser Wirkungen der Lichterscheinungen. Gestaltung ist Gegensatz-, ist Widerstreiterlebnis, das Gleichgewicht erreicht. Im Masse solcher Gleichgewichtsbeherrschung liegt das einzige Kriterium, das gleicherweise für die künstlerische «Bild»-kraft sämtlicher Epochen gilt, ganz unabhängig von allen zeitlichen (sozial- kultur- und religionsbedingten und anderen) Besonderheiten.

Max Burchartz, Essen.





Treppenhaus im Hans Sachs-Haus Gelsenkirchen Arch. A. Fischer.

MAX BURCHARTZ



**César Domela**

Ik houd niet van theoriën van een kunstenaar over zijn werk, indien deze a posteriori zijn. Het aan zijn werk vooraf gegane werk is mij liever. Dit werk informeert mij directer dan uitleg of theorie.

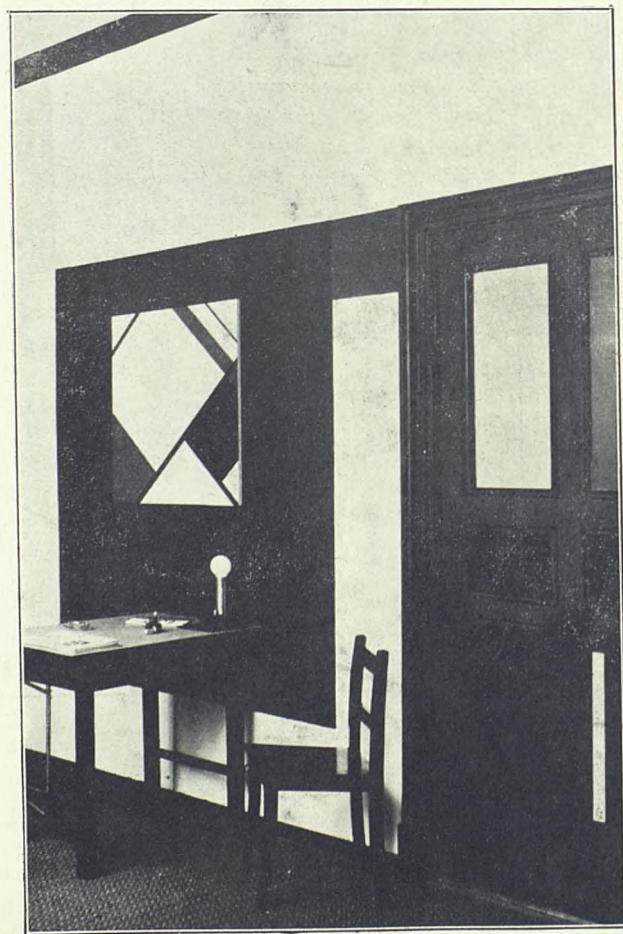
Noodzakelijk is het nu in het leven te staan en te trachten onze ideeën daarin te verwerkelijken. Het leven is voor mij de toetssteen voor de juistheid onzer ideeën, wij kunnen daaraan zien in hoeverre onze ideeën werkelijk en levensvatbaar zijn.

Door consequent door te werken en te staan voor het feit komen we tot het inzicht dat het schilderij ophoudt en zich verliest in het wandvlak. Daarom keeren wij ons naar de drie dimensionale ruimte, om die eventls het schilderij, door kleur, constructief in te deelen. We begeven ons dus in het gebied der « toegepaste kunst » en vormen daarin weer de groep die constructief opbouwt, daarbij direct uitgaande van het utilitairistisch begrip, tegen-

over de anderen, die alleen maar « decoratief » willen werken.

Zoowel op 't gebied der architectuur, als op dat der reclame, film, werken nu reeds velen, die de nieuwe ideeën voorstaan en alleen door steeds weer opnieuw te wijzen op het **werk**, zullen we de menschen kunnen overtuigen van de juistheid onzer inzichten en wel als contrast op de decoratie. Het is de **grootte verdienste** van De Stijl dit steeds voorgestaan en in werk en woord gepropageerd te hebben.

Mijn beste wenschen voor de volgende 10 jaren !



Intérieur 1927



**C. van Eesteren**

**10 jaar « Stijl ».**

**Kunst, Techniek en Stedebouw.**

De menschheid begint zich langzamerhand bewust te worden, dat zij het slachtoffer is eener onbegrepen en onbeheerschte ontwikkeling der techniek. Het inzicht in het wezen der techniek is niet evenredig aan het technisch

kunnen. De chaotische toestand, waarin onze omgeving (het moderne cultuurlandschap) en onze woonplaatsen (steden) verkeeren en de ondoelmatige inrichting onzer woningen zijn van dit gebrek aan inzicht de tastbare gevolgen.

De kunstenaars ontdekten intuïtief dit ontbreken van evenwicht tusschen inzicht en kunnen.

Reacties op deze ontdekking waren kubisme, dadaïsme en functioneele architectuur.

Zij waren voor hen de middelen om onze omgeving, de realiteit, de materie opnieuw te leeren kennen en te beheerschen.

Meerdere schilders grepen daartoe naar de bouwkunst, naar de reclame enz. de dichters zagen in het woord een nieuwe materie: zij zochten het algemeene. Het bijzondere, het in zichzelf geïsoleerde bevredigde hen niet meer. Een drang naar collectiviteit ontstond. De schilder bestudeerde de kleur en de vorm der dingen, de architect het wonen, de stedebouwer de stad enz.

Allen trachtten in materiaal: in hout, in steen, in kleur, in staal, beton, en glas hun gemeenschappelijk inzicht te realiseeren om de passieve feiten en resultaten voor oog en te kunnen stellen.

De kunstenaars zagen, dat onze tijd vormloos is, d. w. z. dat onze tijd geen synthese van denken en werken vond. De aanzet eener synthese voelden zij echter in de voortbrengselen der techniek, die alle uit eenzelfde denkwijze: het technisch denken, ontstaan zijn. De ingenieur en de moderne kunstenaar hadden, zonder elkaar nog te kennen reeds veel gemeen.

De kunstenaars begonnen de materie anders te betrachten; zij begonnen in hunne materiaalcomposities de stof te dénaturaliseeren. (kubisten, dadaïsten)

De ingenieur deed hetzelfde in zijn constructies. Het ijzer, vroeger een materiaal, dat men smeedde en kneedde in min of meer speelsche vormen, werd voor hem een nieuw materiaal. Hij vond het staal uit, beproefde het op spanningen en begon, nadat hij zich de noodige zekerheid verschaft had, er mede te construeeren. Hij ontwierp con-

structies waarin trek- en drukkkrachten elkaar opheffen -hij construeerde een evenwicht van spanningen. In plaats van den middeleeuwschen smid -het spelend gevoel- trad de ingenieur, de door het verstand gecontroleerde en geleide intuïtie. Ook de ingenieur dénaturaliseerde de stof. Het vernuft construeert. Het materiaal is middel om tot het doel te geraken. Met een minimum aan materiaal een maximum aan resultaat. De ontwikkeling der techniek gaf de menschheid, ten opzichte van de materie, een ongekend groote vrijheid. Zij weet deze vrijheid niet te gebruiken. Aan onze steden of aan onze dicht bebouwde industriestreken ziet men dit het best en duidelijkst. Al onze moderne groote steden of industrielanden zijn chaotisch. Inplaats, dat de techniek het levensgeluk van het individu verhoogt, dreigt zij het te verstikken.

Enkele architecten zagen dit in. Zij begonnen er over na te denken hoe dezen chaos overwonnen zou kunnen worden. Zij begonnen dus niet met over den vorm der stad na te denken, maar trachtten eerst de oorzaken te ontdekken, waardoor deze chaos ontstond. Zoals de ligging van een vertrek in een huis geen toevallige is, zoo moet ook de ligging en de verdeeling der verschillende stedewijken, parken, sport-en speelplaatsen, fabrieken, woningen enz. bestudeerd en overwogen zijn.

De moderne stedebouwer houdt zich daartoe met de stad met het steeds intensiever bebouwde land bezig als verschijnselen in-en uitingen van het moderne leven, die hij vorm geven moet. Hij erkent ze ten volle.

Hij weet, dat het oude daarvoor wijken moet. Hij bezit iets positiefs, waarvan hij overtuigd is, dat het beter is dan het oude, dat verdwijnen moet, wanneer het verbruikt is.

Door dit standpunt in te nemen leeft hij in voortdurend conflict met de «Heemschutters», die hun medemenschen het liefst in bouwvallen zouden willen laten wonen (in origineele, geërfde kleederdracht) omdat dergelijke stemmingsbeelden hun nog schoonheidsontroeringen bezorgen. (Zelf gaan de H-schutters er par auto heen).

Wanneer daartoe redenen bestaan maakt de moderne

stedebouwer van dergelijke kultuurresten museumstukken of maakt van een gedeelte der stad een openluchtmuseum; maar dan ook consequent. (Zie mijn ontwerp voor «Unter den Linden» te Berlijn; hiervan is het oude gedeelte openluchtmuseum gebleven).

De stedebouwer (urbanist), weet dat elke tijd en elke samenleving de steden had die zij verdienden. Onze tijd zal hierop geen uitzondering maken. Als constructief element der samenleving is het zijn taak op de mogelijkheden te wijzen, die de moderne techniek aan onze steden biedt, opdat zij zich kunnen vernieuwen om weer aan de eischen, die wij aan haar stellen te voldoen. Het is de opgave van den urbanist de reorganisatie onzer steden, en een rationeele bestemming, indeeling en bewoning van den bodem te bestudeeren en voor te bereiden.

DEN HAAG 1927.

---

## verklaring bij de teekening bl. 97

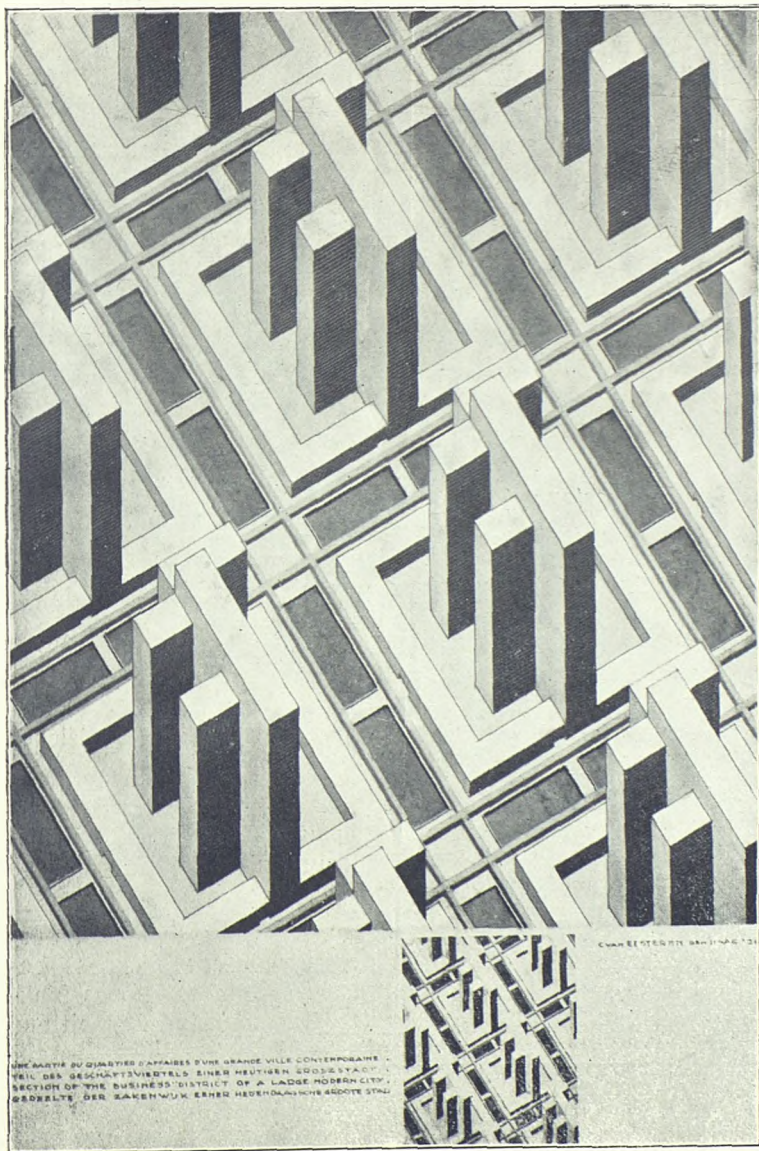
Synthetische teekening van een gedeelte der zakenwijk, zooals die in een hedendaagsche groote stad zou moeten zijn.

Ontstaan naar aanleiding, en als resultaat van studie, die ik met Pineau samen maakte voor de reorganisatie van de Parijsche binnenstad.

Het is dus nog geen realiteit, maar een gedachtebeeld, dat in nog enigszins anderen vorm realiteit (d. w. z. realiteit van beton, ijzer enz.) kan worden.

van het bestaande uitgaande is dit de conclusie, om werkelijkheid te worden zal het ten opzichte van de praktijk van het leven uitgewerkt moeten worden, waardoor het weer vitaal, reëel wordt.

Zonder een dergelijke abstracte realiteit (**denk-beeld**) is het niet mogelijk de werkelijkheid (speculatie, vooroordeel, gemakzucht enz.) te lijf te gaan en te beheerschen.



**Werner Graeff**




**Wir wollen nicht længer Analphabeten sein.**

(Zum Problem einer Internationalen Verkehrszeichensprache).

Wir sind wieder zu Analphabeten geworden. In Holland, in Finnland, in der Tschechoslovakei, in Russland, Ungarn,

Japan und Argentinien stehen wir hilflos wie Kinder auf den Bahnhöfen. Wir sehen eine Unzahl von wegweisenden, warnenden, erklärenden Schildern; aber lesen können wir sie nicht. Wir wollen nicht länger Analphabeten sein! Wir brauchen eine Internationale Verkehrszeichensprache. Für die wichtigsten Verkehrsbedürfnisse müssen eindeutige, klare Zeichen gefunden werden, die in allen Ländern gleiche Anwendung finden.

Man hüte sich vor Symbolen! Man hüte sich vor Willkür! Das eine führt zur Dekoration, das andere zu Unklarheit. Hier soll eine **Sprache** entwickelt werden. Eine eindeutige, klangvolle, ausbaufähige Sprache. Blosser Verabredung ist untauglich.

Also handelt es sich darum, den Sinn des Zeichens aus den optischen Elementen zu bilden, aus den eigentlichen Farb- und Formelementen. Die Elemente der Formen sind: Quadrat , Kreis , und Dreieck . Diese sind untereinander nicht zu verwechseln; sie lassen in ihrer gedrungenen Form zugleich die Farben relativ am intensivsten hervortreten.

Unter den Farben sind nur Rot, Gelb und Blau, weiterhin die Neutralen Schwarz, Grau und Weiss absolut eindeutig, unverwechselbar. Alle Mischöne sind für eine Verkehrszeichensprache auszuschalten.

Aus den Farb- und Formelementen ist die Verkehrszeichensprache exakt aufzubauen und zwar derart, dass die Elemente absolut **funktionsgemäss** Anwendung finden. Anders können wir wohl zum Stammeln, nie aber zu einer **Sprache** kommen.

Ich habe bereits vor einigen Jahren prinzipielle Vorschläge zur Lösung dieses Problems veröffentlicht, von der Aufstellung eines fertigen Systems aber stets abgesehen, und das mit gutem Grund; denn die Bildung dieser optischen Sprache kann unmöglich Aufgabe eines Einzelnen sein. Unverständlich aber bleibt, wie immer wieder neue Verkehrszeichen festgesetzt werden (z. B. im Automobilverkehr), ohne dass auf die elementarsten Funktionen der Formen und Farben im geringsten Rücksicht genommen

würde. Und nur selten findet man, dass instinktiv Richtiges getroffen wurde. Die Bildung der Zeichen sollte aber in jedem Fall wenigstens auf Wissen beruhen.

So ist es klar, dass ein « HALT », das SPERREN, die RUHE, am besten durch ein quadratisches Grundschild verdeutlicht werden kann, während der hier fast stets angewandte Kreis der Bewegung entspricht. Und es ist ganz unverständlich, wie man in fast allen Ländern gerade für Warnungstafeln Blau wählen konnte. Blau beruhigt und wird daher leicht ganz übersehen (ich habe dies bei der Ausbildung von Autofahrschülern immer wieder bestätigt gefunden). Gerade für Gefahrzeichen kann nur die aktivste aller Farben: das reinste Rot in Frage kommen. Sind für die wichtigsten Bedürfnisse, z. B. zunächst der Eisenbahnreisenden, allgemein gültige Zeichen gefunden und eingeführt (« Ausgang », « Gepäckabfertigung », « Fahrkartenverkauf », « Wartesaal ») so wird die Uebersetzung auch auf verwandte Gebiete mit starkem Verkehr selbstverständlich sein. Die klaren Farbzeichen sind bei gleicher Flächenausdehnung so viel schneller und eindeutiger zu erfassen als Worte, dass z. B. in Warenhäusern oder Theatern das Zeichen für « Wartesaal » ganz selbstverständlich auf den Erfrischungsraum übertragen werden wird, und in allen öffentlichen Gebäuden und Geschäftshäusern wird man es zweckmässig finden, das Zeichen « Ausgang » einzuführen.

Die Aufgabe umfasst einen sehr weiten Komplex von Fragen. Hier sollten nur wenige Punkte angedeutet werden. Und doch ist die Lösung nicht schwierig, wenn wir nur über den einzigen Weg klar sind:

Jede Willkür beim Bilden von Verkehrszeichen ist auszuschalten. Die bisher herrschende Anarchie muss beseitigt werden. Wir fordern eine Sprache, die aus funktionsgemässer Anwendung der Elemente Eindeutigkeit und instinktives Erfassen garantiert.

Werner Gräff.

Déc. 1927.



**F. Kiesler** (New-York)

## L'ARCHITECTURE ÉLÉMENTARISÉE

Un système de tension dans l'espace libre.

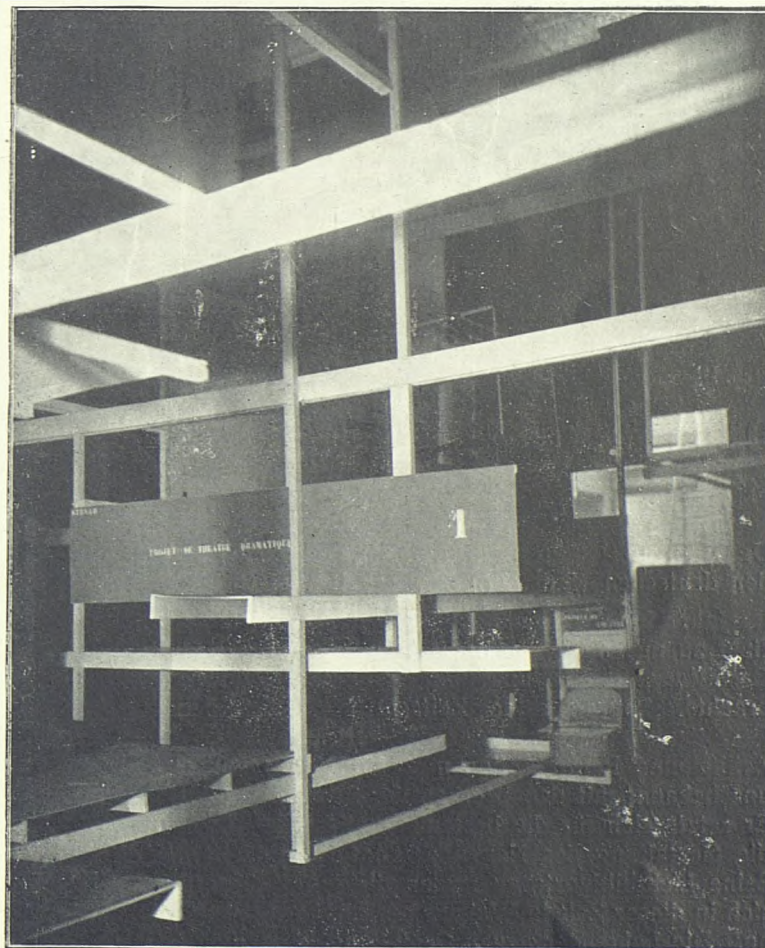
Changement de l'espace en urbanisme.

Aucun fondement, aucun mur.

Se détacher de la terre, suppression de l'axe statique.

En créant de nouvelles possibilités de vivre, il se crée une nouvelle société.

**F. KIESLER.**



Construction 1925.

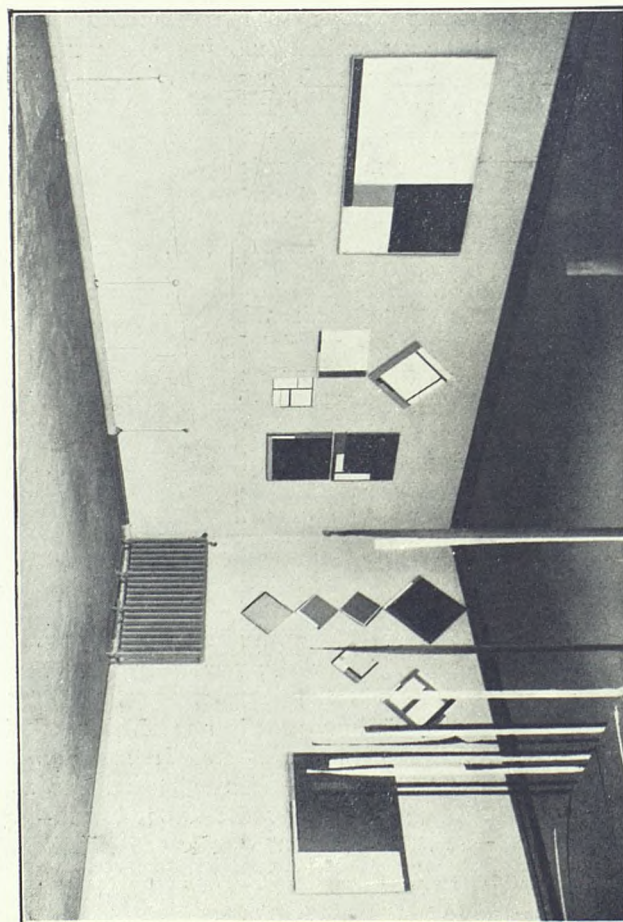


**Peter Roehl**

## **Der Beginn und die Entwicklung des Stil's 1921 in Weimar.**

Das Jahr 1921 war für Weimar und für die Entwicklung der deutschen Kunst von grosser Bedeutung.

Im Jahr 1921 kam der Holländer Theo van Doesburg als Gast zu uns nach Weimar. Sein Wirken galt der neuen Gestaltung, die er uns in seinen Werken als Anregung brachte. Durch seine Zeitschrift «De Stijl», dessen Redakteur er selbst ist, durch seine hervorragenden Artikel und Reproduktionen machte Theo van Doesburg uns bekannt mit den Werken der Stylkünstler in Holland. Er setzte sich für die besten Künstler des Auslandes, die die Gestaltung des Neuen erkannt hatten, mit Eifer ein. Seine Lichtbildvorträge regten die junge Generation, die sich in dieser Zeit in Weimar am Bauhaus zusammenfand, an. Die Lehre der neuen Gestaltung, dessen Meister van Doesburg ist, schlossen sich viele Schüler mit Fleiss an. Mit grosser Begeisterung war ich Schüler dieses Meisters und verehere in ihm den Verkünder und Wegbereiter der neuen Zeit. Die Reinheit und Klarheit, die Offenheit der



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



Gesinnung und die Stärke der Gestaltung, die in seiner Arbeit lag, die er in selbstloser Weise der kommenden Generation übermittelte, erkannte ich und begeisterte mich, diesen Weg zu erarbeiten. Ich habe versucht in meinen Werken das kollektive dieser Gesinnung zu erreichen. Van Doesburg verdanken wir die Entwicklung der modernen Architektur. Ueberall findet man seine Anregung in neuer Typographie, in neuer Ausmalung von Räumen fruchtbar angewendet und verwirklicht.

Heute, zum 10-jährigen Bestehen der Zeitschrift «De Stijl», beglückwünsche ich den Führer Theo van Doesburg zu weiteren neuem Sieg.

Die Stärke van Doesburg erkenne ich in der Vielseitigkeit seines Schaffens.

Es mögen in den einzelnen Künsten starke Einzelpersönlichkeiten in der Zeit der Entwicklung vorhanden gewesen sein, aber in der Gesamtheit und Geschlossenheit des Geistes überragt Theo van Doesburg die Bedeutendsten dieser Bewegung.

---

THEO VAN DOESBURG. (1916—1927)

Wer die Geschichte und Wissenschaft der heutigen Kunst kennt, weiss von dem Wert, Werk und Stellung *Théo Van Doesburg*.

Wer von dem Kampf und dem Charakter in der nur schöpferischen Gestaltung erforderlichen Konsequenz ahnt, oder sogar weiss, bewundert *Théo Van Doesburg*.

Wir kennen doch die Fälle, wo Verkünder und Mitkämpfer in der Kultur um die «Fläche» und in dem «Raum» in ihrer Klarheit und Konsequenz enttäuschten, ja enttäuschten bis zum... Konstruktivismus auf die Untertasse: von allen diesen Schwenkungen und Irrtümern blieb verschont, *Théo Van Doesburg*.

Nicht allein der Beifall entscheidet, nein! aber die Leistung, Klarheit und das Ziel.

Der avant-garde, *Théo van Doesburg* die herrlichste Gratulation!

Hannover 1927.

Vordemberghe-Gildewart.



### Vordemberge-Gildewart

die unvergleichliche mechanik.

dieses thema wurde während des aufenthaltes in paris, winter 25/26, studiert und festgehalten.

wir erleben die verabschiedung und den ablauf gewisser künste und gattungen überhaupt.

streng ist die wirklich moderne gestaltung von der «verspäteten Kunst» zu trennen. es kommt vor, dass ein scheinbar immer dagewesenes thema in heutiger form und in heutigem sinne aufgefasst und bearbeitet wird. das hiesse aber, die sache nur frisch auflackieren und das begräbnis verschönern!

dass das gebiet der mechanik der kunst immer wieder nur zum element hinsichtlich der sozialen- und wirtschaftlichen leistung und möglichkeit wie: bequem, mechanisch, etwas billiger, unterschiedslos im genuss, reproduktiv, als ersatz, zur übertragung usw. gestempelt wird, verrät, wie gefährlich und falsch die der mechanik zustehende mission und aufgabe gewertet und gedeutet wird.

bei all dem getue und der verteidigung des problems mechanik stelle ich fest, dass der wichtigste und bedeutendste punkt umgangen und nicht beobachtet worden ist: **die beseitigung des zufalls.** (dadurch erst heute endlich der weg zum befreiten material).

die « individuelle » laune und die liebliche art des personenkults (beides der kunst fremde gestaltungselemente) sind hiermit ein für alle mal beseitigt.

wie der schneidige, konsequente und zukunftsgewisse weg in der entwicklung der absoluten gestaltung bis zum ur-eigensten element und material (ton, farbe, licht, fläche, zeit, raum, bewegung, intervall) dank der befreiung von dem gänzlich falsch verstandenen und unnötigen ballast, gelungen ist, so ist die knappste, sicherste, exakteste interpretation dank der mechanik erst jetzt zur reinen, absoluten gestaltung möglich und erreicht.

die mechanische gestaltung wird nur dort positiv sein und fasciniieren, wo sie eben nur mit diesen mitteln selbst erreicht werden kann, also nicht in eine andere gattung übersetzt oder erklärt werden kann. eben « nur », nicht « auch » oder « und » schöpferisch möglich in diesem vortrag.

das so « modern » und akut gewordene thema der mechanik wird in gewissen fällen (da falsch verstanden) überschätzt. z. b. auch auf dem gebiete der « bildenden kunst »: ich meine, seitdem festgestellt worden ist, dass es einerlei ist, wie der farbwert und überhaupt jegliches gestaltungsmaterial entsteht, wird es oft für zu wichtig gehalten, um etwa in dieser hinsicht welterschütterndes zu erwarten.

es besteht vielmehr die gefahr, bei der betrachtung der mittel den gedanken an den zweck zu verlieren. oder ornamental zu werden.

ich wiederhole:

die mechanik « in » der kunst gibt es nicht. die mechanik als gattung wie ton, farbe, licht usw. ist wirklich neu.

auf dem gebiet der gestaltungsarten ist folgende vollziehung zu beobachten: die wechselnde mission und aufgabe der bisher bekannten gattungen! z. b.: kompositionsgesetze und -reize der malerei sind auf dem gebiet der choreografie gelandet und hier erst für den heutigen menschen zum höchsten reiz und zur stärksten spannung entfaltet.

es wird überhaupt in den nächsten jahren vorkommen, dass ein jahrhundert altes gebiet und thema vollständig aufgelöst wird und verschwindet. (das zeitalter der müden menschen und verspäteten kunst.)

die mechanik wird in der absoluten gestaltung ganz neue gesetze und reize heraufbringen, die sicherlich in der intensität und auffassung starken einfluss ausüben werden. der schöpferische mensch hat das bedürfnis, das recht und die pflicht, von diesen und überhaupt allen neuen gestaltungsmaterialien gebrauch zu machen, sie zu studieren und zu steigern.

**mechanik heisst nicht überlegenheit in beziehung zu manuell oder körper oder person, tritt also nicht in den wettbewerb zu diesen, und ist unvergleichlich in beiderlei sinn.**

das thema mechanik ist neu! und das verständnis und die kritik zur gestaltung verlangt eine ganze kultur für sich, die heute nur erst wenigen eigen ist.

1927.

Verschenen LITTERATUUR betrekking hebbende op de STIJL beweging

## „LE NEO-PLASTICISME“

door PIET MONDRIAN

uitgave: „L'EFFORT-MODERNE“  
19 rue de la Baume - PARIS

van THEO van DOESBURG

## „DRIE VOORDRACHTEN OVER DE NIEUWE BEELDENDE KUNST“

uitgave: WERELDBIBLIOTHEEK, Amsterdam

## „De nieuwe Beweging in de Schilderkunst“

uitgave: J. Waltman, Delft

zullen binnenkort verschijnen:

## „Europäische Architectur“ Akademische Verlag wedekind. STUTT GART

## „GESTALTUNGSLEHRE“

Verlag Rentsch. Zürich  
Buch 1, „DIE FARBE“

EDITIONS ALBERT MORANCÉ  
A PARIS 30 et 32, RUE DE FLEURUS

## DE STIJL

FASCICULE SPÉCIAL DE  
L'ARCHITECTURE VIVANTE  
CONSACRÉ AUX ARCHITECTES  
DE GROUPE DE STIJL EN  
HOLLANDE

cet ouvrage comporte vingt-cinq planches en héliotypie dont cinq en couleurs et des études critiques sur la nouvelle architecture et le néo-plasticisme.

France, Belgique, Hollande . . . . . 60 fr.  
Autres pays . . . . . 50 fr.

**S'ADRESSER:** A L'EDITION ALBERT MORANCE  
ou à L'ADMINISTRATION „DE STIJL“

# „DE STIJL“ A L'ÉTRANGER

EN FRANCE :

## L'ESTHETIQUE

90, Bd. du Montparnasse) PARIS (14<sup>e</sup>)

## Librairie FISCHBACHER

rue de la Seine PARIS

EN ALLEMAGNE :

## VORDEMBERGE GilDEWART

Königstrasse 8 HANNOVER

## Verlag WASMUTH

Markgrafenstrasse 31 BERLIN

## Kunst und Verlagsdruckerei

Linprunstrasse 100 MUNCHEN

## Verlag Ferd. WASSERMANN

LEIPZIG

EN TCHECOSLOVAQUIE :

## A. CERNICK, BRNO-JULIANOV

## Librairie O. PYSVEJC

Jindrisska 17 PRAHA

EN AUTRICHE :

## Librairie MINERVA

Schottengasse 4 WIEN

EN POLOGNE :

## Librairie des BEAUX ARTS

Mazowiecka 12 WARSZAWA

EN RUSSIE :

## Librairie KNIGA

Prospekt Wolodarskogo 53a Leningrad

EN SUISSE :

## Librairie Dr. Girsberger

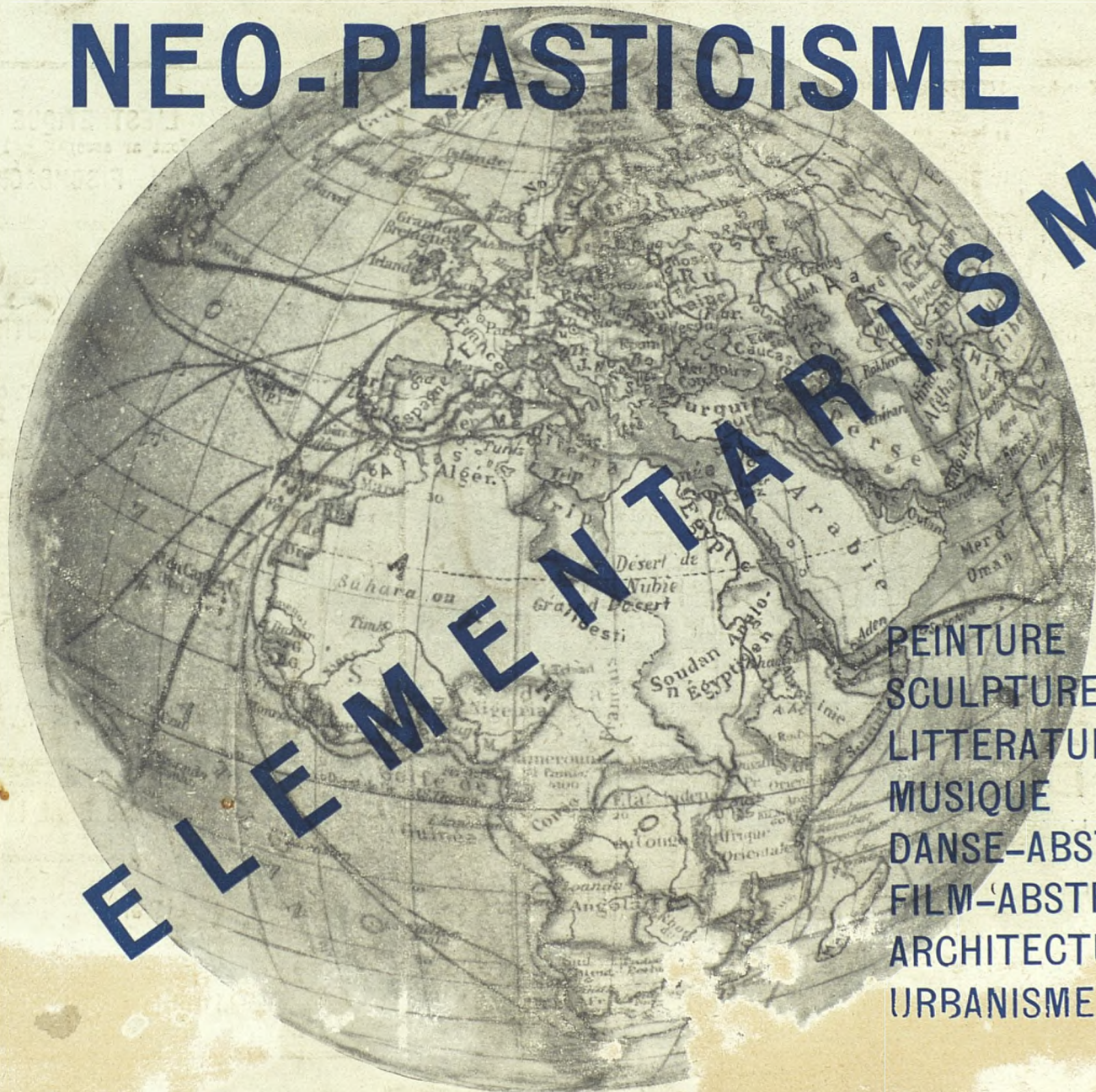
Kirchgasse 17 ZURICH

„DE STYL“ (LE STYLE) FONDEE EN 1916 DEVELOPPA LA PREMIERE LES BASES GENERALES  
D'UN ART NOUVEAU COLLECTIF. — Prix pour tous les pays étrangers 3 Dollars par an (12 num.)

1917

1927

# NEO-PLASTICISME



# ELEMENTARISME

PEINTURE  
 SCULPTURE  
 LITTÉRATURE  
 MUSIQUE  
 DANSE-ABSTRAITE  
 FILM-ABSTRAIT  
 ARCHITECTURE  
 URBANISME

1928

Imprimerie Gutenberg - Strasbourg

LE SEUL ORGANE D'UNE NOUVELLE CONSCIENCE PLASTIQUE REDACT: THÉO VAN DOSSBURG

N<sup>os</sup> 79 - 80 - 81 - 82 - 83 - 84

Adresse de rédaction et d'administration en Hollande Utr. Jaar:  
l'étranger : 84, Avenue Schneider C smart (Seine)