

NIEDERLÄNDER UND WEIMAR

THEO VAN DOESBURG UND DAS BAUHAUS IN SEINER WEIMARER ZEIT

"Deusboerck Deusboerck, tief Atem holen, tief Atem holen, Deeeusboooooooooerck fabelhaft fabelhaft!" Dieses Zitat des Konstruktivisten und Bauhauslehrers László Moholy-Nagy aus dem Jahr 1925 bietet Stoff zum Nachdenken. Er sprach diese schönen Worte auf einem gemeinsamen Besuch des Jahrmarkts von Pigalle, als sie Seite an Seite in einem elektrischen Gefährt saßen und die Welt an ihnen vorbeiflog. Was ist es nun, was es dazu zu sagen gibt? Nun, vier Dinge. Zuerst einmal ist es natürlich der Umstand, daß der Ungar Moholy-Nagy und der Niederländer Doesburg - zwei der wichtigsten Avantgarde-Künstler dieses Jahrhunderts - gemeinsam auf den Jahrmarkt gingen. Denn gewöhnlich tut man dies mit der Familie oder mit Freunden. In ihrem Fall, als prominente Mitglieder der "Avantgarde-Familie" der zwanziger Jahre, war es vermutlich eine Mischung aus beidem. Zweitens ist es bemerkenswert, daß wir noch heute ganz genau wissen, welche Worte - so alltäglich und situationsbedingt sie auch sind - die beiden Männer an jenem Tag im Jahr 1925 miteinander wechselten. Wir wissen dies aus erster Hand, und zwar aus einem Brief von Doesburg an einen Freund in den Niederlanden. Drittens, und dies ist womöglich noch wichtiger: Während es für Moholy-Nagy ein spontaner Ausruf in einem Moment des Stillstands und der Dynamik war, blieben Doesburg - der den Folgen der Geschwindigkeit offenbar weniger ausgeliefert war - diese Worte im Gedächtnis haften, und er erwähnte sie als amüsante Anekdote in einem Brief in die Heimat. Er war geistesgegenwärtig genug, bei dieser rasanten Aktion kaltblütig, ja, mit dem Blick eines Chronisten zu registrieren, was sein Freund sagte. Viertens und letztens ist es auffallend, daß Moholy-Nagy von "Deusboerck" spricht - phonetisch eine Mischung aus den Ortsnamen Duisburg und Tobroek. Schon allein der Name - auf diese Weise ausgesprochen - klingt wie ein Donnerschlag. Das ist sehr bemerkenswert, da der Name "Doesburg" im Niederländischen weich ausgesprochen wird. Es ist ein handfester Name, aber er hat nichts Kantiges oder Hartes; er hat einen schönen, vollen und weichen Klang: van Doesburg.

Zur Zeit wird in den Niederlanden eine Doesburg-Retrospektive vorbereitet. Gemeinsame Initiatoren dieses großen Projekts sind das Kröller-Müller-Museum in Otterlo und das Utrechter Centraal Museum. Das Projekt umfaßt neben der Ausstellung seines Werkes als Maler und Architekt einen Katalog, in dem auch Doesburgs literarisches und dadaistisches Oeuvre aufgenommen wurde. An diesem Vorhaben arbeiten unsere Museen seit einigen Jahren. Schon zum gegenwärtigen Zeitpunkt, ungefähr ein Jahr vor der Ausstellungseröffnung und der Veröffentlichung, kann man feststellen, daß diese Darstellung größere Klarheit über die Zusammenhänge und die Datierung seiner Werke schafft. Doesburg besaß großes gestalterisches Talent. Seine Auffassungen, zu denen er durch andere Disziplinen, wie beispielsweise die Musik oder die Wissenschaft, gelangt war, brachte er in Hunderten von vortrefflichen Zeichnungen und Gemälden zum Ausdruck. Sein Stil entwickelte sich stetig im Laufe des Schaffensprozesses; seine Handschrift verrät eine starke Persönlichkeit und Dynamik, bisweilen vielleicht sogar auch ein wenig Eile. Seine herausragenden Fähigkeiten als Künstler, die international bisher kaum beleuchtet wurden, sind allerdings nicht das Thema dieses Beitrages. Dies ist Gegenstand der Ausstellung, die wir gern auch in Weimar zeigen würden.

Theo van Doesburg, der eigentlich Christian Emil Marie Küpper hieß, wurde 1883 in Utrecht geboren. Wie könnte man ihn beschreiben? Er war nicht sehr groß - mit seinen 1,61 war er eher von recht kleiner Gestalt. Er hatte eine lebenslustige Natur mit einem leichten Hang zur Besessenheit. In seinem Leben gab es drei Musen: Agnita Feis, Lena Milius und Nelly van Moorsel. Die letzten zehn Jahre seines Lebens verbrachte er gemeinsam mit Nelly van Moorsel, die ihm auch 1921 nach Weimar folgte. Seine größte Leidenschaft war natürlich die Kunst. Er schrieb Kritiken, Gedichte und Theaterstücke, und er war Redakteur der Zeitschrift "De Stijl", er malte, trat als Architekt hervor und war unter Pseudonymen wie I. K. Bonset und Aldo Camini Vertreter des Dadaismus und des Futurismus. Am charakteristischsten für ihn war seine unablässige, energische Suche nach dem Neuen, die mit der Überzeugung verbunden war, daß das "Alte" unbrauchbar war. Er wandte sich gegen die Generation der "Tachtigers" (der Achtziger), eine wichtige, um 1880 entstandene kulturelle Strömung in den Niederlanden, gegen die Holländische und die Haager Schule mit ihren Brauntönen, gegen die Amsterdamer Schule des Architekten de Klerk und gegen das muffige und behagliche Salondenken der niederländischen Architekten (im nachhinein erweist sich diese Kritik eigentlich als unberechtigt, wenn man sich die Werke von Architekten wie Berlage, Lauweriks und de Bazel auf dem Höhepunkt ihres Schaffens betrachtet). Doesburg war ausgesprochen zukunftsorientiert, ein Utopist und Neuerer, ein "Umwerteter aller Werte". Er konnte sich nächtelang mit Einsteins Gleichung $E=mc^2$ beschäftigen, um seinen bildenden Werken daraufhin eine vierte Dimension, die der Zeit,

hinzuzufügen. Jemand wie Doesburg, mit einem derartigen Feuer, einem derartigen Tatendrang und einer Schnelligkeit in allem, was er tat, war in den Niederlanden ein seltener Künstler-Typ. In seinem Heimatland war Doesburg, auch schon vor der Gründung des De Stijl, ebenso eine Laus im Pelz der etablierten Kreise wie in den Jahren 1921 bis 1923 am Bauhaus in Weimar.

Eine Fähigkeit Doesburgs als Fürsprecher der De-Stijl-Bewegung darf nicht unerwähnt bleiben, und zwar sein untrügliches Gespür für das Talent anderer. Sein Adreßbuch enthält eine Reihe von Namen, um die heutzutage kein Museum und kein Liebhaber der Kunst des 20. Jahrhunderts herumkommt. Doesburg suchte ständig nach Gleichgesinnten und verfügte als Redakteur der Zeitschrift "De Stijl" über ein ausgeklügeltes Netzwerk von internationalen Kontakten. Um einen Eindruck von Doesburgs Blickfeld um das Jahr 1920 zu erhalten, müßte man sich einmal die niederländische Zeitschrift Het Getij ansehen, in der er eine Beitragsreihe unter dem Titel „Revue der Avantgarde“ veröffentlichte. Darin behandelt er mit großer Genauigkeit für jedes Land die progressiven künstlerischen Kräfte seiner europäischen Zeitgenossen. Während seiner Zeit in Weimar und Berlin, von April 1921 bis November 1923, unterhielt er - wenngleich die Kommunikation sich etwas schwieriger gestaltete als heute - regelmäßige Kontakte mit zahlreichen Künstlern, darunter Mondrian, Schwitters, Moholy-Nagy, Hannah Höch, Dixel, Eggeling, Richter, Behne, Picabia, Severini, Lissitzky, J.J.P. Oud und Rietveld. Und außerdem natürlich mit allen Menschen aus seinem Umfeld - Doesburg war ein äußerst kommunikativer Mensch.

Doesburg starb 1931 im Alter von 48 Jahren an Asthmaanfällen in Verbindung mit Heuschnupfen. Es leben nur noch wenige Zeitgenossen, die ihm noch zu Lebzeiten begegnet sind. Dennoch bekommen Kunsthistoriker, die sich mit ihm beschäftigen, sehr schnell das Gefühl, in seiner Nähe zu sein. Dafür gibt es eine einfache Erklärung: Neben seiner intensiven täglichen Korrespondenz und seinen vielen Publikationen verfügen wir über ein umfangreiches Archiv, das größtenteils erhalten geblieben ist. Doesburg, der vielleicht zu den reiselustigsten Künstlern unseres Jahrhunderts zählt, legte trotz seines bewegten Lebens ein detailliertes Archiv an - eine ausgezeichnete Quelle, dank derer wir Doesburgs Aktivitäten von Woche zu Woche, ja sogar von Tag zu Tag verfolgen können. Sie fördert Einzelheiten und schöne Ereignisse aus dem Alltag zutage, wie etwa den Jahrmarktbesuch mit Moholy-Nagy und auch Daten und Fakten, die in der offiziellen Geschichtsschreibung fehlen. Die Geschichte der Avantgarde, so wie sie sich aus dem Archiv Doesburgs erschließt, scheint auf den ersten Blick eine Aneinanderreihung von Fußnoten zur Kunstgeschichte zu sein. Aber diese Fußnoten sind derart ausführlich und schlüssig, daß ein genaues Bild der Praxis der Avantgarde entsteht. Hierauf möchte ich etwas näher eingehen, da der Nachvollzug von Doesburgs Aktivitäten anhand seines Nachlasses ein ganz anderes Bild seiner Rolle in Weimar ergibt als Nachforschungen zu diesem Thema im Bauhaus-Archiv. Aber vielleicht ist es immer so, daß zwischen dem persönlichen Erleben und der offiziellen Geschichte ein frappanter Unterschied besteht. Dennoch sieht sich jeder Kunsthistoriker, der sich mit Doesburgs Wirken am Bauhaus beschäftigt, früher oder später mit der Tatsache konfrontiert, daß Doesburgs Behauptungen und die Darstellung in den betreffenden offiziellen Unterlagen in hohem Maße voneinander abweichen. Schon allein diese Unterschiede machen eine genauere Betrachtung der Beziehung zwischen dem Bauhaus und De Stijl interessant. Dabei wird man bemerken, daß Doesburg nicht allein dasteht. Wie interpretiert man die sekundären zeitgenössischen Quellen, die Äußerungen und die Zeugnisse von Zeitgenossen - sowohl zu seinen Gunsten als auch zu seinen Ungunsten? Darüber hinaus darf man - ungeachtet der Tatsache, daß Doesburg zwischen 1921 und 1923 umstritten war - nicht vergessen, daß sich unterschiedliche Interpretationsansätze in der Fachwelt herausgebildet haben. Diese spiegeln mehr oder weniger die damaligen gegensätzlichen Positionen wider. Auf einige dieser "scholastischen" Streitpunkte werde ich im Laufe der nächsten Stunde noch zurückkommen.

Aber nun zum Thema. Was führte Doesburg ans Bauhaus? Die De-Stijl-Bewegung strebte nach einer Einheit von Kunst und Leben sowie der Entwicklung einer Formensprache, eines einheitlichen Stils bildender Künstler und Architekten für die Zusammenarbeit an gemeinsamen Projekten. De Stijl war sozusagen ein System stilistischer Übereinkommen. Die Ideen des De Stijl wurden 1917 und 1918 und bald nach dem Ersten Weltkrieg (in dem die Niederlande neutral geblieben waren) in fünf oder sechs Ateliers von Künstlern und Architekten wie Mondrian, Huszár, van der Leek, Vantongerloo, Wils und J.J.P. Oud geboren. In der Zeitschrift "De Stijl" wurden die theoretischen Grundlagen veröffentlicht, und anhand kleinerer gemeinsamer Projekte wurde die Umsetzungsmöglichkeit der Ideen ausprobiert. Obwohl man das Bild von De Stijl noch endlos nuancieren könnte, waren die Ideen von De Stijl im Jahr 1919 mehr oder weniger klar formuliert. Zum Beispiel, waren in den Anfangsjahren von De Stijl die Komplementärfarben Orange und Grün genauso üblich wie später die fast schon stigmatisierenden Primärfarben Gelb, Rot und Blau?

Um das Jahr 1920 entfernten sich die Gründungsmitglieder aufgrund künstlerischer und persönlicher Differenzen voneinander. Man könnte sagen, daß sie gegenseitig zu weit in ihre jeweiligen künstlerischen Bereiche eindringen. Die Niederlande waren zu klein für eine kontroverse, radikale Auffassung, wie sie De Stijl vertrat. Das war für den sendungsbewußten Doesburg der Grund, sich anderweitig zu orientieren. Die De-Stijl-Bewegung konnte, rund fünf Jahre nach ihrer Gründung, einen internationalen Impuls gebrauchen.

Wenngleich dem Redakteur der Zeitschrift "De Stijl" die Gründung des Bauhauses im Jahr 1919 nicht entgangen war, weist bis zum Ende des Jahres 1920 nichts darauf hin, daß Doesburg ein besonderes Interesse an Weimar hegte. Von Paris und Berlin schwärmte er - aber Weimar? Es muß Adolf Behne gewesen sein, der auf seiner ersten Reise in die Niederlande im Jahr 1920 Doesburgs Interesse weckte. Im Dezember 1920 reiste Doesburg für zehn Tage nach Berlin, um mit einer Reihe von Künstlern zusammenzutreffen, die Behne ihm empfohlen hatte.

Vor seiner Abreise freute sich Doesburg vor allem auf die bevorstehende Bekanntschaft mit Dadaisten wie Huelsenbeck und Hausmann. In Berlin trifft er dann im Hause Bruno Tauts auch zum ersten Mal mit Gropius, dem Direktor des Bauhauses, und seinen Mitarbeitern Forbát und Meyer zusammen.

Dort kommt es zwischen Doesburg und den Bauhäuslern zu einer Diskussion. Es werden heftige Debatten darüber geführt, ob beispielsweise Farbe die Architektur durchbrechen darf. Die persönlichen Versionen darüber, was während dieser Begegnung besprochen wurde, weichen stark voneinander ab - fest steht allerdings, daß Doesburg zu einem Vortrag nach Weimar eingeladen wurde. Er zögert keinen Moment und beschließt sofort, Weimar zu besuchen, um sich zu orientieren. Dort erwartet ihn eine Kunstakademie mit über 100 neugierigen Studenten. Er packt seine Koffer aus und fängt mit dem Unterricht an. Ein paar Tage nach seiner Rückkehr in die Niederlande schreibt er an einen Freund: "In Weimar habe ich alles radikal auf den Kopf gestellt. Das ist die berühmteste Akademie, die jetzt die modernsten Lehrer hat! Ich habe jeden Abend mit den Schülern gesprochen und das Gift des neuen Geistes verstreut." Der Architekt J.J.P. Oud erhält eine Postkarte mit dem vielsagenden Text "BOMBE im BAUHAUS", und Doesburg informiert Adolf Behne, daß er einen Umzug nach Weimar erwäge. In den Niederlanden könne man ihn entbehren und das Bauhaus brauche ihn offensichtlich dringend. Gropius sei sympathisch, und das Bauhaus sei eine aussichtsreiche Schule, die allerdings einen großen Nachteil habe - ich zitiere -: "Es gibt zu wenig Einheit, und jeder Lehrer lebt zu sehr in seiner eigenen Welt." Darauf hatte Doesburg natürlich die passende Antwort - das Katz-und-Maus-Spiel konnte beginnen.

Am 7. Februar 1921 wurde das von seiten Doesburgs bekundete Interesse im Meisterrat des Bauhauses besprochen. Doesburg plante einen Aufsatz über das Bauhaus und eine kleine Ausstellung seiner Arbeiten. Der Meisterrat zog es jedoch vor, erst einmal nicht zu reagieren und sich über Doesburgs Absichten Klarheit zu verschaffen. Doesburg merkte schon sehr bald, daß die Sympathie nicht auf Gegenseitigkeit beruhte - ich zitiere -: "Aus Weimar, wohin ich eigentlich wollte und wofür ich schon Geld eingetauscht habe, wird wohl nichts, da die Leute, die mich zunächst begeistert 'einladen', jetzt nichts mehr von sich hören lassen. (...) Hinzu kommt, daß die Leute in Weimar sehr wohl wissen, daß wir viel weiter sind und deshalb eine radikale Wende befürchten." Schließlich kommt es dann doch zur Kontaktaufnahme, und Doesburg reist im Anschluß an eine Europareise am 29. April 1921 nach Weimar.

Auf den ersten Blick waren das Bauhaus und De Stijl - so könnte man meinen - ideale Partner. Dies schreibt Doesburg auch in Briefen an Feininger und Meyer. Sowohl das Bauhaus als auch De Stijl strebten das Gesamtkunstwerk an, das durch das Zusammenwirken von Architektur und den freien Künsten realisiert werden sollte. Ein Unterschied bestand darin, daß die De-Stijl-Bewegung ihre Ideen vor allem durch eine polemisierende Zeitschrift verbreitete, während das Bauhaus sein Ziel durch den Unterricht zu erreichen suchte. De Stijl verfügte über eine gediegene theoretische Grundlage und hatte in einigen Gemeinschaftsprojekten in den Niederlanden bereits eine Formensprache für ein Gesamtkunstwerk entwickelt. Beim Bauhaus hingegen mangelte es noch an der praktischen Umsetzung des Ideals. Faktisch existierten lediglich Vorstellungen über die Struktur des Unterrichts, durch den sowohl handwerkliche als auch künstlerische Fähigkeiten ausgebildet werden sollten. Darum spielte das Handwerk eine wichtige Rolle am Bauhaus; in künstlerischer Hinsicht wurde hauptsächlich der Expressionismus weitergeführt, was auch die Auswahl der berufenen Lehrer zeigt. Das Bauhaus, das Doesburg seinerzeit vorfand, war noch nicht die Schule in der Form, wie wir sie heute kennen. Die so bekannte Devise des Bauhauses, die auf dem Zusammenwirken aller Künste beruhende maschinelle Massenproduktion und die Parole der Einheit von Kunst und Technik waren noch nicht formuliert, geschweige denn, daß sie praktiziert wurden. Die Verbundenheit mit dem

Expressionismus sowie die Idealisierung des Handwerks schufen eine große Kluft zwischen De Stijl und dem Bauhaus.

Lehrer am Bauhaus und die spätere Fachwelt vertraten bisweilen die Ansicht, daß der Gegensatz zwischen dem Bauhaus und De Stijl auf zwei unterschiedlichen Unterrichtsauffassungen basierte, nämlich auf dem Pluralismus einerseits und dem Dogmatismus andererseits. Aber war Doesburg dogmatisch? Die Überzeugung von der Richtigkeit seiner Auffassungen hatte fanatische Züge, aber war die Botschaft, die er verkündete, deshalb dogmatisch und einseitig? Ist ein Fürsprecher von De Stijl, der sich nebenbei auch als Dadaist und Futurist verstand, ein Dogmatiker? Der bereits zitierte Moholy-Nagy schrieb nach ihrer ersten Begegnung im August 1922 an J.J.P. Oud: "Ich glaube (...), daß van Doesburg einer der brauchbarsten heutigen Europäer ist, dessen Einfluß nicht unbedingt und in solchem Maße gefährlich ist, wie Sie vermuten, auch dann nicht, wenn jemand sich eine Weile vollkommen unter seinen Einfluß stellt (ich denke an seine eigenen Schüler in Weimar). (...) In einer Zeit dachte ich, daß Doesburg nur Sprachrohr von Mondrian ist; heute sehe ich, daß in Doesburg viel größere Lebendigkeit und gegenwärtige Erkennungen liegen (...) als in Mondrian." Ein anderer Zeitgenosse, Walter Dexel, äußerte sich im Jahr 1931 folgendermaßen: "Er brachte uns, die wir während des Weltkrieges ohne Kenntnis der lebendigen Kräfte des Auslandes gelebt hatten, die ganze Welt in unsere Abgeschlossenheit, denn er war in engem Gedankenaustausch allen Avantgardisten verbunden. Alles, was in Holland, Frankreich, Italien, Amerika, Rußland an wichtigen fortschrittlichen Dingen und neuen Ideen existierte, war in zahllosen Abbildungen, in zahllosen Veröffentlichungen, in allen Sprachen in Doesburgs Weimarer Atelier gestapelt. (...) Seine Persönlichkeit wirkte sich vor allem lehrend aus. Als Lehrer war er hinreißend, mitreißend im ursprünglichsten Sinne des Wortes und von der Sache ergriffen, wie kaum einer - immer bemüht, allgemein verständliche, elementare Grundbegriffe aufzustellen, Methode zu geben statt subjektiver Eindrücke. Er hat so das ABC des neuen Gestaltungswillens wenigstens für Deutschland als erster formuliert." Weisen diese Beschreibungen auf einen halsstarrigen Dogmatiker? Ich persönlich denke dabei eher an ein wandelndes Studio eines weltweiten künstlerischen Rundfunksenders.

Die ersten Wochen am Bauhaus verliefen übrigens noch recht harmonisch. Doesburg bezog eines der schönsten Ateliers der Stadt und präsentierte sich als Kosmopolit. Am Bauhaus genoß er große Bewegungsfreiheit: Er empfing jeden und bewegte sich überall ungezwungen, auch im Arbeitszimmer von Gropius. Es bildete sich ein erster Kreis von Getreuen um ihn, die von dem "Fluidum" dieses "modernen lebensbejahenden Holländers", wie Peter Röhl es ausdrückte, beeindruckt waren. In seinem Enthusiasmus schrieb er in Briefen in die Niederlande, daß alle De-Stijl-Künstler nach Weimar kommen müßten. Der Redaktionssitz von "De Stijl" wurde offiziell von Leiden nach Weimar verlegt, und die Zeitschrift wurde von da an auch in Deutschland gedruckt.

Was die Stärke in Doesburgs Auftreten ausmachte, war, daß er sich konsequent als Vertreter und Sprecher einer Bewegung präsentierte, die in den Niederlanden erfolgreich an einem Gesamtkunstwerk arbeitete, das auch dem Bauhaus-Ideal entsprach. Mit einer Fülle an Bildmaterial und Ausgaben von "De Stijl" konnte Doesburg die Richtigkeit seiner Auffassungen beweisen. Daß sich inzwischen mit diesem oder jenem Spannungen abzeichneten, verschwieg er wohlweislich. Und schließlich gab es da noch ein wichtiges PR-Mittel: seine Erscheinung. Er war Avantgardist und demonstrierte dies auch nach außen hin. Seine Kleidung war nicht so sehr modebewußt, sondern vielmehr Ausdruck seines Selbstverständnisses als Künstler: erkennbar, nicht wie die eines Bohemien, der sich von der bürgerlichen Gesellschaft abheben will, oder wie ein affektierter Dandy. Er kleidete sich als modern-schöpferischer Mensch, der eine Synthese von Kunst und Leben anstrebt. Seine Kleidung bei seinem ersten Besuch in Weimar am 31. Dezember 1920 spricht eigentlich schon Bände. Sie sehen ein Foto hiervon auf der Einladungskarte zu diesem Abend. Doesburg strahlt etwas aus, das an einen Feldherrn im Urlaub erinnert: Ein dickes Tweed-Jackett im Jägerschnitt, weiße Handschuhe, eine große Mütze und ein Monokel (das in erster Linie dazu diente, seinen scharfen Blick zu unterstreichen, denn sehen konnte er besser ohne). Als er dann in Weimar wohnte, wurde sein Äußeres stets mehr zum Programm - nicht zuletzt, um den Kontrast zur Bauhaustracht, die Lehrer wie Itten und Muche eingeführt hatten, zu verstärken. Mit ihrer Kleidung kehrten sich Theo van Doesburg und Nelly symbolisch gegen diese, wie sie es nannten "romantischen Schwärmereien": "Ich kleide mich so schlicht wie möglich: nahezu weißer amerikanischer Anzug, tailliert, hellweiße Krawatte und schwarzer französischer Kragen, weiße Handschuhe aus Glanzgarn und eine amerikanische Mütze. Diese Kleidung habe ich zur modernen Kleidung erklärt und mit Absicht bis zur äußersten Perfektion getrieben. Die moderne Kleidung ist vor allem eine Sportkleidung: Das Leben ist ein Sport, und die Kleidung muß von der spannungsgeladenen Atmosphäre der großen Verkehrszentren zeugen", so Doesburg. Auch Doesburgs Einrichtungsstil war für Weimarer Maßstäbe auffallend. Sein Atelier am Schanzengraben war weiß und großzügig mit wenig Möbeln eingerichtet. Das muß auf die

Bauhäusler Eindruck gemacht haben - zumindest auf Peter Röhl. Als er sich im September 1921 zum De Stijl bekennt und Doesburg ihn in seinem Atelier besucht, sieht er, daß Röhl alles weiß getüncht hat. "Genau wie mein Meister", lautet Röhl's Reaktion.

Aber bekanntlich geht es zwischen Katze und Maus oder Katze und Hund nicht lange gut. Auf dem Künstlerkongreß in Düsseldorf im Mai 1922 und auf dem "Internationalen Kongreß von Konstruktivisten und Dadaisten" im September 1922 in Weimar, "schaffte" Doesburg es, die Versammlung der herbeigeströmten Avantgarde-Künstler in einen Protest gegen das "Künstler-Krankenhaus" Bauhaus münden zu lassen. In der niederländischen und der thüringischen Presse erschienen bissige Besprechungen über das Bauhaus, und die kamen - bei der damaligen unstabilen politischen Lage - in einem ungünstigen Moment. Wie konnte es dazu kommen?

Die Situation hatte sich dadurch zugespitzt, daß Doesburg durch seine außerschulischen Aktivitäten allmählich Einfluß auf die künstlerische Entwicklung der Schüler zu nehmen begann.

Schon bei seiner ersten Begegnung mit dem Bauhaus konstatierte Doesburg, daß Ittens Schüler Würfelkompositionen nach Art Vantongerloos und Gemälde im Mondrian-Stil anfertigten, ohne daß dem, wie er an Oud schrieb, "grundlegende Kenntnisse" zugrunde lagen. De Stijl drohte als eine Form der Dekoration Eingang am Bauhaus zu finden, als ein Gemenge aus Würfeln und Balken in den Primärfarben sowie Schwarz, Weiß und Grau. An dieser Stelle scheint mir eine Erläuterung angebracht. Die Abstraktion von De Stijl beruhte, zumindest in den Anfangsjahren, auf der Abstrahierung eines natürlichen Gegenstandes. Eine sitzende Figur wurde schrittweise in ein System aus Linien, Rechtecken und Würfeln umgesetzt. Abstraktion war damit das Ergebnis der Reduktion eines natürlichen Gegenstandes.

Diese Analyse vermißte Doesburg am Bauhaus, und darauf könnte sich seine Bemerkung über die mangelnden "grundlegenden Kenntnisse" beziehen, womit er in diesem Zusammenhang "oberflächlich" meinte. In der Theorie und der Praxis von De Stijl ging es um die Zusammenarbeit von Künstlern und Architekten in Form einer funktionalen Einheit der bildenden Künste. Die Architektur sollte im Zusammenhang mit der farblichen Gestaltung des Inneren und des Äußeren entworfen werden: Das Element der farblichen Gestaltung war demnach keine nachträglich angebrachte dekorative Schicht. Andererseits ist auch die Architektur kein dreidimensionales Blendrahmengemälde oder Staffeleibild, das der Künstler beliebig gestalten kann. Doesburg vermißte auch diesen Aspekt, die Untermauerung der Zusammenarbeit am Gesamtkunstwerk - etwas, das in den Anfangsjahren von De Stijl auch in den Niederlanden heftige Diskussionen ausgelöst hatte.

Im Sommer des Jahres 1921 veranstaltete Doesburg abendliche Zusammenkünfte, zu denen Studenten und Lehrer des Bauhauses kamen. Diese fanden jeden Sonnabend statt und wurden von bis zu 14 Interessierten besucht; Peter Röhl und Werner Graeff gehörten auch dazu. Im Zusammenhang mit der Übersetzung seines 1919 verfaßten Buches „Grundbegriffe der neuen bildenden Kunst“ ins Deutsche war auch der Philosoph Harry Scheibe anwesend. Ansonsten erfahren wir keine konkreten Namen; Doesburg berichtet nur ganz allgemein darüber, daß Bauhauslehrer ihn in seinem Atelier besuchen. Möglicherweise meinte er Adolf Meyer, Lyonel Feininger oder auch Fréd Forbát und Jozef Zachmann. Besonders Adolf Meyer, dem langjährigen Kompagnon in Gropius' Architekturbüro, der seine Ausbildung bei dem niederländischen Architekten Lauweriks an der Düsseldorfer Kunstakademie absolviert hatte und ab 1919 Werkzeichnen am Bauhaus unterrichtete, scheint von Doesburg und den Ideen des De Stijl angetan gewesen zu sein. Die Zusammenkünfte wurden in Form eines kleinen, geschlossenen De-Stijl-Kurses fortgesetzt, den Doesburg im Winter 1921/22 in seinem Atelier am Schanzengraben veranstaltete. Dieser Kurs bewirkte bei einigen Künstlern, vor allem bei Werner Graeff, Max Burchartz und Peter Röhl eine entscheidende Wende in ihrer künstlerischen Entwicklung. Zitat: "Ich habe hier tage- und nächtelang mit den Leuten diskutiert und dadurch erreicht, daß die besten Schüler dem Bauhaus nun kritisch gegenüberstehen. Jeden Tag besuchen mich Schüler, manchmal 7 bis 8 gleichzeitig, und sie sind voll von dem Neuen, wobei sie einsehen, daß Gropius nicht der Mann ist, der eine gemeinsame Gesinnung, weder theoretisch noch praktisch, ermöglichen kann", schrieb er im Juni 1921 an J.J.P. Oud.

Es bleibt natürlich die Frage, ob Gropius im Herbst 1921 die drohende Kontroverse bereits herannahen sah. Bei meinen Nachforschungen war mir die persönliche Korrespondenz von Gropius aus dieser Zeit leider nicht zugänglich, vielleicht wird dies später einmal möglich sein. Aus den sekundären Quellen geht allerdings hervor, daß Gropius doch noch einen Versuch der Zusammenarbeit mit Doesburg wagen wollte. Aus Doesburgs Briefen an seine zweite Frau Lena Milius erfahren wir, daß Gropius erwog, Doesburg mit der farblichen Gestaltung des Theaters in Jena

zu betrauen, mit dessen Umbau Gropius und Meyer beauftragt waren (Volker Wahl hat sich ausführlich hiermit befaßt). Doesburg richtete in seinem Atelier extra eine kleine Ausstellung ein und war sehr auf diesen Auftrag erpicht. Allerdings lehnte er es ab, vor der endgültigen Auftragserteilung Skizzen anzufertigen. Er meinte, Gropius könne anhand seiner farblichen Gestaltung der Architekturentwürfe, die bereits in den Niederlanden realisiert worden waren, sehen, wie er arbeitete. Doesburg blieb etwas mißtrauisch. "Sie wären dazu imstande, einen anderen damit zu beauftragen und von Deinen Skizzen zu stibitzen", schrieb ihm am 22. September 1921 seine frühere Frau Lena Milius beipflichtend.

Möglicherweise in der Absicht, die Sache zu klären, lud Gropius Theo und Nelly van Doesburg um den 22. September herum abends ein. Forbát und Meyer waren ebenfalls anwesend. Aber statt zu Vereinbarungen kam es zu einer heftigen Diskussion: "Doesburg hat ihnen mal wieder so richtig die Meinung gesagt", schreibt Nelly am 27. September an einen niederländischen Freund. "Dennoch ist Gropius ein netter, sympathischer Mann. Aber darum geht es in solch einer wichtigen Sache natürlich nicht. Er ist viel zu schwach. Gropius hat etwas auf sich geladen, das er absolut nicht tragen kann." Kurz darauf beschloß Gropius, den Theaterumbau in Jena in eigener Regie, mit Lehrern und Studenten des Bauhauses, zu vollenden. Dadurch entfernten sich Gropius und Doesburg zwangsläufig noch weiter voneinander. In jedem Fall nahm Doesburg noch Jahre später das Ergebnis des Jenaer Theaterumbaus zum Anlaß für öffentliche Kritik: Es sei eine schlechte De-Stijl-Imitation mit Ausmalungen von Oskar Schlemmer, die nicht in die Architektur integriert seien. Unter dem Eindruck dieser Kritik ließ Gropius das figurative Deckengemälde von Schlemmer im Theatersaal entfernen und monochrom übertünchen. Wie sehr dieser Vorfall die Gemüter erhitzte, beweist eine Erinnerung von Walter Dexel (veröffentlicht von Walter Vitt), der 1923 kurz nach der Bauhauswoche eine Aufführung des "Triadischen Balletts" und einen Vortrag von Doesburg vorbereitete und aus diesem Grund Gropius, Schlemmer und Doesburg nach Jena eingeladen hatte. Zitat:

"Hier kann ich nicht umhin, ein Erlebnis einzuflchten, dem wir in unserem Hause in Jena beiwohnen mußten. Gropius und Schlemmer waren an einem Nachmittag bei uns. Doesburg, der sich vorher die Ausmalung des Foyers und des Zuschauerraumes in besagtem Stadttheater angesehen hatte, war auch anwesend. Es ist nicht zu wiederholen, mit welch überscharfen Worten Doesburg diese farbige Gestaltung des Theaters angriff. Der feinfühlige Schlemmer wußte überhaupt nichts zu sagen. Gropius verteidigte die Ausmalung mit schwachen Kräften. Wir armen Gastgeber saßen mehr oder weniger stumm und vor allem gequält dabei. Wir schätzten Schlemmer sehr und waren mit Doesburg gut befreundet - und waren nur froh, als der Sturm vorüber war."

Doesburg, der den ganzen Tag in Weimar war und ständig arbeitete, mischte sich auch in die künstlerischen Diskussionen der Bauhauslehrer untereinander ein. So besuchte er Ende 1921 Feininger, um ihn darüber zu informieren, daß sein Künstler-Kollege Johannes Itten Kritik an dessen Werk und Person geäußert habe. Man bekommt beinahe den Eindruck, daß Doesburg die Rolle des Intriganten wie auf den Leib geschnitten war. Auch Schlemmer begegnete Doesburg regelmäßig, und er schrieb einige Male über ihn. In einem Brief an Otto Meyer von Ende März 1922 bemerkt er: "Einer der sehr Streitlustigen hier ist Theo van Doesburg, ein Holländer, der so gerne Architektur will, daß die Malerei für ihn nicht existiert, es sei denn, daß sie eine Rolle darin spielt. Er ist ein sehr redegewandter Fürsprecher seiner Ideen, so daß er die Bauhausschüler in seinen Bann zieht, vor allem diejenigen, die gerne bauen möchten und dazu ein Zentrum suchen, das das Bauhaus ihnen, ihrer Meinung nach, nicht bieten kann."

Vor allem durch seine didaktische Offensive nahm Doesburg allmählich Einfluß auf den künstlerischen Kurs des Bauhauses. Angespornt von Scheibe, Graeff, Röhl und anderen Teilnehmern der sonabendlichen Zusammenkünfte bereitete Doesburg den "ersten" öffentlichen De-Stijl-Kursus vor, der am 8. März 1922 begann. Ziel war es, den Schülern die Grundprinzipien der "Gestaltung" zu vermitteln, um sie dadurch auf die Schaffung eines Gesamtkunstwerkes vorzubereiten. In diesem Kurs, der notgedrungen in Peter Röhl's Atelier im Prellerhaus stattfand, wurden die De-Stijl-Prinzipien für die Plastik, die Architektur und die Malerei behandelt. Als Unterrichtsmaterial diente die soeben fertiggestellte Übersetzung des Buches „Grundbegriffe der neuen bildenden Kunst“. Auch ließ Doesburg eine Projektionslampe aus Berlin kommen, so daß er seine große Lichtbildersammlung einsetzen konnte. Die Anmeldeliste zu diesem Kurs, die Anwesenheitsliste sowie die Liste derer, die bezahlt hatten, sind erhalten geblieben. Neben Peter Röhl und Werner Graeff finden sich Namen von Personen, die dem späteren Einflußbereich von Doesburg zugerechnet werden können: Andreas Weininger, Farkas alias Wolfgang Molnár, Hans Vogel, Egon Engelen und Max Burchartz. Schon in einem Brief vom 15. März 1922 schreibt Lena Milius, welch großer Erfolg dieser Kursus ist, und am 3. April 1922 berichtet Nelly in einem Brief an Kok von rund 30 Schülern.

Es würde zu weit führen, ausführlich auf den Unterrichtsstoff und die einzelnen Arbeiten der Schüler und Doesburgs einzugehen. Einige allgemeine Bemerkungen kann man allerdings machen. Bezeichnend ist, daß die Kursteilnehmer den Umgang mit der Farbe lernten und ihnen vermittelt wurde, welche Rolle die Farbe in der Architektur spielte. Und ebenfalls auffallend ist, daß die künstlerischen Probleme, mit denen sich die Studenten auseinanderzusetzen hatten, in engem Zusammenhang mit Doesburgs eigenen damaligen Arbeiten standen. Doesburgs didaktisches Konzept zielte eher auf eine vielseitige Ausbildung des Studenten als auf eine weitgehende Spezialisierung. Allerdings galten für den Kursus einige strenge stilistische Vorgaben. Die gestalterischen Mittel von De Stijl waren Flächigkeit, das Rechteck und die Primärfarben - soviel stand fest. So erzählte Kurt Schmidt mir einmal, daß er zu einigen Zeichnungen im Kursus zu hören bekam, daß er noch "zu romantisch" arbeite. (Kurt Schmidt erinnerte sich auch noch an folgenden Reim: "Wenn Gropius nicht mehr weiter kann, dann fragt er mal bei Behne an und Behne sagt 'ich hab's gefunden, das Bild ist an die Wand gebunden'."). Andor Weininger bekam den Kommentar, daß das Werk "flach" sein müsse. Und Oskar Schlemmer (kein Teilnehmer) bekam den Hinweis, daß seine Formen "noch zu weich" seien. Der aktive und anregende Privatunterricht von Doesburg muß in starkem Gegensatz zu dem eher hierarchischen Bauhausunterricht gestanden haben.

Vielsagend in diesem Zusammenhang ist die Bitte der Studenten vom 14. Oktober 1922 an die Bauhauslehrer, sie doch mindestens alle zwei Monate in ihrem Atelier zu besuchen - für Doesburg wäre es undenkbar gewesen, sich auf eine derart geringe Häufigkeit zu beschränken.

Der Besuch des Doesburg-Kurses wurde von der Bauhausleitung immer mehr erschwert - das zumindest behauptete Theo van Doesburg 1927 in der Jubiläumsausgabe von "De Stijl". Zitat: "... das Bauhaus verbot den Studenten, den De-Stijl-Kurs zu besuchen." In den Bauhaus-Archiven in Berlin und Weimar findet sich kein Dokument, daß diese Behauptung belegt. Bei der Durchsicht der Anwesenheitsliste des Kurses fällt allerdings auf, daß etliche Kursteilnehmer nach dem ersten oder zweiten Mal nicht mehr erscheinen. Die Studenten, die häufig kamen, waren entweder nicht am Bauhaus eingeschrieben (Burchartz, Frau Engelen, Fuchs, Ritz, Smith, Stockmar), oder sie waren gerade freiwillig abgegangen (Engelen, Graeff, Röhl, Vogel). In den Bauhaus-Archiven finden sich außerdem Belege dafür, daß die Bauhausschüler unter den Teilnehmern des Doesburg-Kurses schlechte Beurteilungen erhielten. Weiningers Probezeit wurde beispielsweise am 5. April 1922 vom Meisterrat um ein weiteres Semester verlängert, und die Abstimmung über eine endgültige Aufnahme endete unentschieden. Am 5. Februar 1923 erhielt er die Mitteilung, daß man ihn aufgrund häufigen Fehlens vom Unterricht ausgeschlossen habe, was ein halbes Jahr später widerrufen wurde. Otto Umbehre wurde aufgrund von Desinteresse ebenfalls am 5. Februar 1923 von der Schule verwiesen, und Molnár erhielt im April 1922 die Beurteilung "talentiert, aber sehr beeinflussbar". Einige Monate später wird ihm der begehrte Platz in der Werkstatt für Holzbildhauerei vorenthalten. Es ist nicht bekannt, wie es Peter Röhl erging. Seine Kritik am Bauhaus war so schwerwiegend, daß anzunehmen ist, daß auch er im Laufe des Jahres 1922 die Ausbildung aufgab; er wohnte allerdings weiterhin in Weimar. Vor dem Hintergrund von Doesburgs Behauptung, daß das Bauhaus den Studierenden die Teilnahme an seinem Kurs verbot, sind diese nicht sehr glänzenden Lebensläufe und Zensuren vielsagend. In diesem Zusammenhang darf die Rolle des Bauhauslehrers Lothar Schreyer nicht unerwähnt bleiben, der einem der Teilnehmer sehr von dem De-Stijl-Kurs abgeraten haben soll mit den Worten: "Das ist für Schüler des Bauhauses sehr gefährlich", wie Doesburg am 15. Mai 1922 an Walter Dexel schrieb.

Die Teilnehmer des De-Stijl-Kurs und auch Studenten, die diesen Kurs nicht besuchten, nahmen ihre neuen Erkenntnisse mit ans Bauhaus, um dort wiederum andere für die Sache zu gewinnen. In einem Brief an Otto Meyer vergleicht Schlemmer diesen Prozeß mit einem sich ausbreitenden Flächenbrand - Zitat -: "... der mehr oder weniger von Doesburg ausgeht, und auch etliche Anhänger bei den Russen hat". Walter Dexel sagt hierzu: "(Doesburg) war so stark, daß er, der die Räume des Bauhauses nicht betreten durfte und wollte, dennoch das Bauhaus entscheidend reformieren konnte." Durch die weitere Verbreitung des "Virus" von De Stijl am Bauhaus büßte Doesburg auch den letzten Rest an Sympathie der Bauhausleitung ein. Lena Milius ermutigt und ermahnt Doesburg diesbezüglich, wie wir in einem Brief vom 24. Juni 1922 lesen: "Was für ein fürchterlicher Ärger mit dem Bauhaus. Was denken sich die Leute eigentlich? Man wird doch wohl noch in Weimar wohnen dürfen? Dennoch finde ich es schade, mein Lieber, daß Du Dir all diese Leute so zu Feinden machst. Gropius hat recht, wenn er sagt, daß Deine Art, die Leute anzupacken, manchmal in höchstem Maße unangenehm ist, und dadurch übersehen sie das Gute in Deiner Arbeit und Deinen Bestrebungen. Du brauchst niemandem nach dem Munde zu reden, aber die Art und der Ton, in dem Du manchmal etwas

behauptest, kann sehr irritierend sein. Vor allem dann, wenn Du erregt bist. Kann ein 'Hündchen' nicht ein klein wenig 'liebenswert' sein?"

Ich würde gerne noch einmal vom Konflikt zwischen De Stijl und dem Bauhaus abschweifen und auf einen scholastischen Disput zu sprechen kommen. Gropius hat später angedeutet, daß Doesburg an einer Anstellung am Bauhaus lag. Das kann angehen, wenngleich Doesburg, wie wir bisher gesehen haben, keine Berufung als Meister benötigte, um künstlerischen Einfluß in Weimar auszuüben. Dennoch einige Anmerkungen zu dieser Angelegenheit. Bis 1923 gibt es keinen Anhaltspunkt dafür, daß Doesburg um eine Berufung bat. Allerdings scheint man sich am Bauhaus mit dieser Frage beschäftigt zu haben.

Aus einem Brief von Feininger an seine Frau erfahren wir, daß der Meisterrat im Jahr 1922 eine Berufung Doesburgs in Erwägung zog. Schließlich ließ man die Sache dann aber doch ruhen, da man befürchtete, Doesburg würde versuchen, alles in seinem Sinne zu beeinflussen. Das Datum dieser Versammlung des Meisterrates läßt sich ziemlich genau ermitteln. Aus den Briefen und Archivalien spricht die gespannte Atmosphäre während dieser Beratung.

Es ging folgendermaßen vor sich. Die Stelle eines Meisters der Form war bereits längere Zeit unbesetzt, als Gropius am 1. Oktober 1921 eine Versammlung aller Meister einberief, um über die Neubesetzung zu beraten. In einer geheimen Abstimmung wurde Lothar Schreyer einstimmig gewählt. Sofort nach Bekanntwerden dieser Entscheidung ereigneten sich Dinge, aus denen man schließen kann, daß Doesburg nicht nur über den Gegenstand der Sitzung informiert war, sondern auch, daß er mit einer Berufung gerechnet hatte. Ein erster Hinweis darauf ist die unter der Studentenschaft sich ausbreitende Unzufriedenheit. Im Zuge dieser Unruhen wird der Studierende Günther Hirschl Protz vom Bauhaus verwiesen, da er die anderen Studenten gegen Schreyer aufhetzte. Zwei Tage nach Schreyers Berufung rief Gropius alle Meister dringend dazu auf, abends zu einer geheimen Sitzung zu erscheinen. Ganz entgegen der sonstigen Gepflogenheit wurde von dieser Besprechung kein Protokoll angefertigt. Der Anlaß für diese Sitzung könnte ausschließlich das Problem mit dem Querulanten gewesen sein. Ein Brief Doesburgs vom selben Tag (3. Oktober 1921) an Oud legt jedoch die Vermutung nahe, daß auch anderes besprochen worden sein könnte: "Es passieren hier die interessantesten Dinge. Die jungen Leute haben mich in einem erhitzten Moment zu ihrem Führer erklärt. Ich halte mich allerdings zurück." Und in einem folgenden Brief ergänzte er: "Ich bringe hier den ganzen Betrieb in Aufruhr, und meine Anhänger wollen mit Fahnen, auf denen 'Wir wollen De Stijl' steht, gegen das Bauhaus zu Felde ziehen." Bemerkenswert ist, daß die persönliche Beziehung zwischen Schreyer und Doesburg damit beendet war. "Herr Lotte Schreyer", wie Doesburg ihn nannte, warnte die Studierenden, wie bereits gesagt, vor dem De-Stijl-Kurs, und später bagatellierte Schreyer Doesburgs Einfluß und Aufenthalt in Weimar: In seinen 1956 erschienenen Memoiren heißt es, Doesburg sei nur ein paar Wochen in Weimar gewesen, und im übrigen habe er wenig von ihm gemerkt.

Selbst wenn Doesburg in seinen nahezu täglichen Briefen ein wenig übertreibt, läßt sich doch unschwer erkennen, daß Gropius guten Grund hatte, taktisch zu manövrieren. Das wird auch aus der nächsten Besetzung der Lehrerstellen deutlich. Im Frühjahr 1922 war man wegen einer Berufung ans Bauhaus zum ersten Mal an einen Protagonisten der abstrakten Kunst herantreten, und zwar nicht an Doesburg, sondern an den berühmten Russen Wassily Kandinsky. Das diplomatisch formulierte Protokoll des Meisterrats vom 26. Juni erwähnt, daß eine Ernennung von Kandinsky "eingehend" besprochen worden sei, daß in diesem Zusammenhang die bestehende und künftige Zusammensetzung des Lehrkörpers zur Sprache gekommen sei und betonte, daß die Bauhaus-Lehre nicht in einer festen Form erstarren dürfe. Bei dieser Gelegenheit sprach sich der umstrittene Neuankömmling Schreyer einerseits für eine pluriforme Bauhaus-Lehre aus, andererseits erwies er sich jedoch als Gegner konstruktivistischer Einflüsse im Curriculum. In dieser Aussprache läßt sich meiner Ansicht nach eine verborgene Warnung an Doesburg erkennen, der einige Hundert Meter weiter immerhin eine Kunst einführte, die nach Ansicht seiner Gegner wenig Spielraum für andere Einsichten ließ. Vielleicht hat man bei diesen Gesprächen über die "derzeitige und künftige Zusammensetzung des Lehrkörpers" Doesburg auch gegen Kandinsky abgewogen. Darauf weist jedenfalls der bereits erwähnte Brief von Feininger vom 7. September 1922 hin. Die Brisanz dieser Angelegenheit zeigt sich in der Vielzahl der Bemerkungen, die die Lehrer im nachhinein dem zirkulierenden Protokoll zufügten. So Schreyer: "Über Punkt 1 der Tagesordnung haben wir sehr eindeutig gesprochen. Wäre es nicht richtiger gewesen, das Protokoll hierüber weniger diplomatisch zu fassen?" Schlemmer bezweifelte sogar, ob das Protokoll überhaupt noch sinnvoll sei, wenn die Gespräche auf diese Weise wiedergegeben wurden.

Ich möchte nun zur Chronologie des sich entwickelnden Konflikts zurückkommen. Das Bauhaus machte sich Ende 1922 daran, die unerwünschten Einflüsse von außen zu begrenzen. Daß solche Maßnahmen ausschließlich auf Doesburg gemünzt waren, ist nicht wahrscheinlich. Daß er sie sich jedoch persönlich zu Herzen nahm, liegt auf der Hand. 1927 schrieb Doesburg in *De Stijl*, daß man ihn hatte "loswerden" wollen. Eine Bestätigung dieser Behauptung liefert Walter Dexel, der schrieb, daß sich der Konflikt zwischen Doesburg und dem Bauhaus so zugespitzt hatte, daß Doesburg der Zutritt zum Bauhaus verwehrt wurde. Der einzige schriftliche Beleg, den ich in diesem Zusammenhang im Bauhausarchiv in Weimar finden konnte, ist der Beschluß des Meisterrats vom 24. März 1922 hinsichtlich der Bereitstellung eines Ausstellungsraums. Die offizielle Motivation dafür war, daß so den Besuchern nunmehr der Zutritt zu den Ateliers versagt werden konnte, um die Gesellen und Schüler nicht weiter zu "stören". Man könnte in diesem Beschluß eine normale, allgemeine Maßnahme der Schulleitung sehen, jedoch für Doesburg hatte sie weitreichende Folgen. Ein weiterer Hinweis auf eine Gegenreaktion seitens des Bauhauses findet sich in einem Brief von Schlemmer aus dem Jahre 1929, in dem er Otto Meyer erklärt, er werte die Propagierung der Farb-/Formtheorie von Kandinsky, die ziemlich überraschend einen Kniefall vor den typischen Stifarten rot, gelb und blau mache, um sie schließlich mit dem Viereck, dem Dreieck und dem Kreis zu verbinden, als eine inhaltlich-strategische Reaktion auf die Aktivitäten von Doesburg.

Als im Mai 1922 eine Besprechung der Ausstellung von Bauhausschülern aus Doesburgs Feder erscheint, in der Doesburg Gropius für das Versagen der Schule verantwortlich macht und in der er die Lehrer als "wirre, romantische Sentimentalisten" bezeichnet, bricht sich der Konflikt vollends Bahn. Am Bauhaus zirkuliert eine Übersetzung des Artikels, und Gropius schreibt erbost an Behne, Doesburg sei ein "hochstaplerischer Prolet".

Doesburgs Einfluß in den letzten Monaten des Jahres 1922 war enorm, und zwar am Bauhaus durch Studenten wie Hinnerk Scheper und vor allem durch die Gruppe ungarischer Bauhauskünstler, die sich um Doesburg geschart hatten. Es handelte sich dabei um die sogenannte KURI-Gruppe (Konstruktiv, Utilitär, Rationell und International), die die konstruktivistische Umsetzung des Gesamtkunstwerks am Bauhaus anstrebte. Zu den Mitgliedern der KURI-Gruppe gehörten Farkas Molnár, Andor Weinger und Peter Keler, ebenfalls wie der Entwerfer Gyula Pap, der Möbeldesigner Marcel Breuer und der Architekt Fred Forbát. Vor allem in den Architekturzeichnungen wird der Einfluß von *De Stijl* deutlich erkennbar. Doesburgs "Grundelemente der Architektur", eine Art Standard-Baumodule, scheinen buchstäblich von Forbát und Molnár übernommen zu sein. Die Gebäude der Mitglieder der KURI-Gruppe lassen von außen her Ähnlichkeiten mit kubistischen Architekturzeichnungen und -modellen erkennen, die Schüler von Doesburg anfertigten. Und der axonometrische Zeichenstil geht direkt auf Doesburg zurück: Er hatte diesen Stil kurz vorher gemeinsam mit Van Eesteren auf der Ausstellung der *Stijl*-Architektur in Paris eingeführt. Auch die Arbeiten des jungen Marcel Breuer aus diesen Jahren verraten den Geist von *De Stijl*. Der Küchenstuhl mit Tisch, sein Lattenstuhl und die Inneneinrichtungen erinnern an die Möbel und Projekte von Gerrit Rietveld. Sogar das Paradepony des Bauhauses, das Haus am Horn, welches Mücke 1923 anlässlich der Bauhausausstellung in Weimar baute, kann Einflüsse von *De Stijl* nicht leugnen. Der Grundriß ist auf eine Weise angeordnet, wie ihn Doesburg in seinem Kurs propagiert hatte. Auch die Übereinstimmung mit den Villen von 't Hoff in Huis ter Heide aus den Jahren 1918/1919 fällt auf. Natürlich machten sich auch Einflüsse in umgekehrter Richtung bemerkbar. Studenten wie Peter Röhl und Max Burchartz und ein so bedeutender Künstler wie Walter Dexel haben durch ihren spielerischen, ungezwungenen Ansatz zweifellos auf Doesburg eingewirkt.

Ende 1922 zog Doesburg sich in sein neues Atelier in Berlin zurück, sehr zur Erleichterung vieler Bauhäusler. Kaum war er abgereist, begann Behne mit dem Leimen der Bruchstücke. Er lud Gropius zu einer Begegnung mit Lissitzky und Moholy-Nagy bei sich zu Hause ein. Gropius antwortete Behne am 3. Januar schriftlich, daß er etwas gegen die "Keile" tun wolle, die Doesburg zwischen das Bauhaus und "so viele" Künstler getrieben hatte und nahm die Einladung mit Freunden an. Nach weiteren Ereignissen wurde schließlich der Konstruktivismus vom Bauhaus offiziell angenommen. Gropius wies im Meisterrat vom 5. Februar darauf hin, daß seit dem Weggang von Itten zwei Lehrerstellen unbesetzt waren und schlug vor, unbedingt einen Maler zu berufen. In der Versammlung vom 14. März fiel dann der Name Moholy-Nagy, und bereits am 31. März wurde Moholy-Nagy trotz aller Proteste seitens Lothar Schreyer, der dessen "didaktische Fähigkeiten" bezweifelte, als Lehrer ans Bauhaus berufen. Gropius beugte sich damit dem wachsenden Druck der Schüler und Mitarbeiter, den Konstruktivisten einen deutlichen Platz am Bauhaus zu schaffen.

Um den 20. April herum nahm Moholy-Nagy seine neue Tätigkeit auf. Und dann geschah noch etwas Seltsames. Keine drei Wochen später schickte Theo van Doesburg seinem Vertrauten Peter Röhl

einen nur für ihn und den neuen Bauhauslehrer bestimmten detaillierten Plan mit Voraussetzungen und Bedingungen, unter denen er selbst bereit sei, am Bauhaus zu unterrichten. Ungeklärt ist, ob er diesen bis vor kurzem noch unbekanntem Brief vom 5. Mai 1923 aus eigenem Antrieb schrieb, oder ob Röhl und/oder Moholy-Nagy ihn darum gebeten haben. In diesem Brief jedoch schlägt Doesburg in 11 Aussagen vor, am Bauhaus eine Abteilung für Elementare Gestaltung aufzubauen. Von dieser Abteilung aus möchte er langsam die Bildhauerei, die Malerei und die Architektur anpacken. Er erklärt sich jedoch nur dann dazu bereit, wenn die Bauhaus-Leitung ihm für den Unterricht absolut freie Hand gibt. Außerdem fordert er das Recht, für seine Abteilung unter seinen zahlreichen internationalen Kontakten selbst Mitarbeiter zu rekrutieren. Er geht davon aus, daß die vorgeschlagenen Erneuerungen das Bauhaus endgültig "umwalzen" können und nimmt sich vor, kompromißlos zu operieren. Er fügt hinzu, daß die derzeitigen Lehrer weiterhin ihrer Arbeit nachgehen könnten, die Studenten würden sich sowieso nach und nach dem De-Stijl-Gedanken verschreiben. Aufgrund der relativ starken Durchdringung der De-Stijl-Philosophie in das Bauhaus erwartet Doesburg, nach einem halben bis dreiviertel Jahr fruchtbare Arbeit verrichten zu können. Schließlich legt er Röhl noch einmal nahe, diese Vorschläge ausschließlich mit Moholy-Nagy zu besprechen, da andere sie falsch auffassen und auch falsch weitergeben könnten.

Es ist wahrscheinlich, daß Röhl diesen Vorschlag mit Moholy-Nagy besprochen hat. Ob sich jedoch Moholy-Nagy damit an Gropius wandte, bleibt reine Spekulation. Auf jeden Fall wird Doesburg im Mai 1923 in Weimar bereits vermißt. Der Bibliothekar des Bauhauses beklagt sich nämlich darüber, daß "beinahe alle Abbildungen" aus De Stijl herausgerissen würden. Es gibt mehrere Hinweise darauf, daß beide Parteien sich für einen letzten Schlagabtausch rüsten. Doesburg äußerte sich im Sommer 1923 auffallend milde über das Bauhaus. Er war nach Weimar zurückgekehrt, um seine Ausstellung im Landesmuseum von Köhler einzurichten. An Behne schrieb er: "Wo gibt es einen stärkeren Drang nach der Moderne als im Bauhaus? Denken Sie nur an die Akademie und die Schule für Kunsthandwerk. Ich bin jedoch alles andere als zufrieden über Weimar. Aber immerhin ist es dort lebendig, und man muß in seinem Urteil vorsichtig sein: Unterstützung ist besser als Unterdrückung. Sonst bleibt nichts mehr übrig. Die Tage in Weimar übrigens? herrlich. Ich freue mich, alle wiederzusehen (...)". Schlemmer berichtet im gleichen Moment nach Hause, daß Doesburg aus Paris wieder zurück sei und nun wohl von Gropius eine Anwartschaft auf eine Lehrerstelle erhalten habe.

Wie groß seine Chancen einer Berufung ans Bauhaus wirklich waren, läßt sich nur schwer beurteilen. Für die Bauhauswoche wurden Rietveld und Oud eingeladen. Die Grundbegriffe der Elementaren Gestaltung ließ Gropius als Bauhausbuch erscheinen. In den Jahren 1923 und 1924 läßt Gropius Doesburg über ehemalige Schüler Doesburgs freundliche Grüße übermitteln. Und als ein Teil der De-Stijl-Kritik bis in die "Gelbe Broschüre" von Zachmann eindringt, distanziert sich Doesburg öffentlich davon: Das sei nicht die Absicht gewesen. Das Bauhaus sei ein wichtiges Institut, mit dem man vorsichtig umgehen müsse, schreibt er in einem offenen Brief an die Thüringer Zeitung.

Im Juni 1965 wurde Gropius auf einem Symposium in Camebridge Mass gefragt, wie die ganze Angelegenheit mit diesem Doesburg denn nun verlaufen sei. Gropius Antwort war: "Doesburg wurde nur aus persönlichen Gründen abgelehnt...Er würde das Bauhaus völlig durcheinander gebracht haben." Drei Jahre später schrieb er an Wulf Herzogenrath: "Doesburg hatte wahrscheinlich erwartet, daß ich ihm die Anstellung als Lehrer am Bauhaus anbieten würde, doch mir selbst und der Lehrerschaft mißfielen die Aggressivität und der Ausschließlichkeitsanspruch, mit denen Doesburg auftrat. Darum habe ich ihn niemals gebeten, Lehrer zu werden. Er hatte einigen Einfluß auf einige der Studierenden, und wir alle waren interessiert an seinen Vorstellungen, wie wir eben alles aufzunehmen suchten, was ins Blickfeld kam. Aber wir lehnten es ab, einem einseitigen System zu folgen" (30. Oktober 1968).

Doesburg zog 1923 endgültig nach Paris und erlebte dort, nach anderthalb bis zwei Jahren als Privatdozent in Weimar, eine Zeit der persönlichen künstlerischen Blüte. Das Bauhaus in Weimar schloß seine Pforten, öffnete sie in Dessau und nahm alle in den Sog von Doesburg geratenen Studenten wieder auf. Das Bauhaus überwand die Kritik der Anfangsjahre und erwarb sich den unverwüchtlichen Ruf, der dieses Institut bis heute zu Recht auszeichnet. Und Doesburg und Moholy-Nagy atmeten bereits im Sommer 1925 auf der Kirmes von Pigalle tief auf.

K. M. T. Ex

DER AUTOR:

K. M. T. Ex ist Direktor des Centraal Museums Utrecht.

Erschienen in:

VIA REGIA – *Blätter für internationale kulturelle Kommunikation Heft 64/65 1999,*
herausgegeben vom Europäischen Kultur- und Informationszentrum in Thüringen

Weiterverwendung nur nach ausdrücklicher Genehmigung des Herausgebers

Zur Homepage VIA REGIA: <http://www.via-regia.org>