Zeitschrift: Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne

Herausgeber: Université de Lausanne, Faculté des lettres

Band: - (1999)

Heft: 3-4

Artikel: "De rechte lijn" als Gestaltungsprinzip : von Berlage zu "de Stijl"

Autor: Münch, Andreas

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-870396

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 02.07.2025

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

« DE RECHTE LIJN » ALS GESTALTUNGSPRINZIP : VON BERLAGE ZU « DE STIJL »

Theo van Doesburg, der Herausgeber der niederländischen Avantgarde-Zeitschrift *De Stijl*, erwähnt in einem Rückblick, die Zeitschrift hätte ursprünglich « De rechte lijn » — « die gerade Linie » — heissen sollen. Dieser Titel hätte ein Schlagwort wieder aufgenommen, das um 1900 in den Niederlanden aktuell war, als es darum ging, der geschwungenen Linie des Art Nouveau ein auf geraden Linien und geometrischen Konstruktionen basierendes Stilkonzept entgegenzustellen. Die « gerade Linie » hatte in dieser Diskussion ein stereotypes Bedeutungspotential erhalten, das später für *De Stijl* sowohl nützlich als auch problematisch war.

In einem Rückblick 1927 anlässlich des zehnjährigen Jubiläums von *De Stijl* erwähnt Theo van Doesburg, er habe ursprünglich einen anderen Titel für die Zeitschrift erwogen, nämlich « De rechte lijn ». Schon 1912, so van Doesburg, habe er in der Zeitschrift E*enheid* vorausgesagt, dass « "wo auf der Grundlage der Schönheit die Wellenlinie dominant war, da purifizierte sich die Linie auf der Grundlage der Wahrheit, bis dass sie auf dieser neuen Grundlage in der geraden Linie enden wird." Im gestaltenden Gebrauch der geraden Linie lag für mich das Bewusstsein einer neuen Kultur. *Die gerade Linie* war dann auch der Titel, den ich zuerst anstelle von *De Stijl* verwenden wollte[1]. »

Über den genauen Hergang der Namensgebung ist weiter nichts überliefert. Wir können heute annehmen, dass van Doesburg diese Frage wohl nicht, wie im nachhinein dargestellt, alleine, sondern in Absprache mit den anderen Mitgliedern, also in erster Linie mit Piet Mondrian, Bart van der Leck, Vilmos Huszár und vielleicht

---

1. Theo VAN DOESBURG, « 10 Jaren Stijl. Algemeene Inleiding », *De Stijl*, XIV, 79-84 (1927), p. 5.

auch Jacobus Johannes Pieter Oud, entschied. Betrachtet man ihre Arbeiten aus den Jahren 1916-17, so wäre « die gerade Linie » als gemeinsamer Nenner durchaus denkbar gewesen. Dass man sich schliesslich für *De Stijl* — « Der Stil » — entschied, lag wohl an der grösseren Offenheit des Begriffes, der ausser der Behauptung, der « gültige moderne » Stil zu sein, keine Festlegung beinhaltete und die später in der Zeitschrift aufgenommenen Bereiche Plastik, Literatur, Musik und Film ebenfalls abdeckte. *De Stijl* war also sicher eine gute Wahl. Dass « De rechte lijn » allerdings auch zur Diskussion stand, ist über eine Anekdote hinaus bedeutsam. Rund zehn Jahre zuvor war die « gerade Linie » nämlich schon einmal Schlagwort der Stildiskussion gewesen, und sie hatte dabei Konturen erhalten, die für den « Stijl » und seine Rezeption prägend sein sollten.

1904 veröffentlichte Bart van der Leck in *Onze Kunst* einen Text über die Möbel seines Freundes Piet Klaarhamer. Er schreibt darin, Klaarhamers Möbel unterlägen konstruktiv dem « wichtigsten Faktor der gothischen Möbelkunst, nämlich der aus "geraden Linien bestehenden Zusammenstellung"[2]» Der Verweis auf die geraden Linien des mittelalterlichen Möbelbaus war in Amsterdamer Kunstgewerbekreisen zu diesem Zeitpunkt beliebt und geläufig. Er geht zurück auf Viollet-le-Ducs Aussagen zur vorbildlichen Holzverarbeitung des Mittelalters. Im Artikel « Menuiserie » seines *Dictionnaire raisonné* schreibt er : « Deux conditions principales semblent avoir été imposées aux œuvres de menuiserie du moyen âge : économie de la matière, et la plus grande force possible laissée au bois au droit des assemblages. [...] Jamais, par conséquent, il ne leur [aux menuisiers] serait venu à la pensée de simuler en menuiserie des formes convenables pour de la pierre ; jamais ils n'appliquaient à la menuiserie de grandes courbes qui exigent un déchet considérable et forcent de couper le bois à contre-fil. Toutes leurs combinaisons partent de la ligne droite, au moins pour les membrures[3]. »

Viollet-le-Ducs rationalistische Lehre stiess auf grossen Widerhall in den Niederlanden. Mit P.J.H. Cuypers, dem Archi-

---

2. Bart VAN DER LECK, « Klaarhamer's meubelen », *Onze Kunst*, 2 (1904), p. 76.

3. Eugène Emmanuel VIOLLET-LE-DUC, « Menuiserie », *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*, Paris : B. Bance, 1863, 6, p. 348-349.

tekten des Rijksmuseums, und Hendrik Petrus Berlage, dem Börsenbaumeister, hatte Viollet-le-Duc gleich über zwei Generationen hinweg die zweifellos renommiertesten Architekten zum Sprachrohr. Während sich Cuypers auch stilistisch an den Formen des Mittelalters und der Frührenaissance orientierte, lag für die Generation, die sich um und nach 1900 auf Viollet-le-Duc berief, der Wert des Rationalismus darin, dass das Prinzip der materialgerechten Gestaltung eine einleuchtende, weiterentwickelbare Grundlage zu einem neuen, modernen Stil versprach. Festigkeit und Ökonomie, das hiess für die Holzverarbeitung also: gerade Einzelteile, sparsame Ornamentik, feste, dauerhafte Verbindungen.

Im Jahr 1900 gründete Berlage zusammen mit Jacob van den Bosch in Amsterdam das Inneneinrichtungsgeschäft «'t Binnenhuis». Hier zeigten die beiden, wie eine moderne, konsequente Umsetzung rationalistischer Prinzipien auszusehen hatte: Gut sichtbare Ringe im Holz der Möbel belegten eine Verzapfung der Holzteile mit sicherndem Holznagel, so wie man es in den Illustrationen des *Dictionnaire* sieht. Sie galt als fester und dauerhafter als die reine Verleimung. Die Verwendung ausschliesslich gerader Elemente wurde von Berlage und van den Bosch regelrecht vorexerziert. So kennzeichnen sich viele ihrer Sitzmöbel durch eine relativ aufwendige Konstruktion zur Abstützung der Rückenlehne. Die Bequemlichkeit der Sitzposition forderte ja eine gewisse Neigung in der Lehne, die aber, wie Berlage ausdrücklich festhält, auf keinen Fall durch eine Biegung des Holzes zu bewerkstelligen sei[4]. Die für die Zeit äusserst sparsame Ornamentik trug schliesslich das ihre dazu bei, dass die Möbel von «'t Binnenhuis» von vielen Zeitgenossen als sehr puristisch empfunden wurden. Eduard Cuypers, der in Amsterdam das Inneneinrichtungsgeschäft «Het Huis» unterhielt, meinte 1903 zur strengen Geradlinigkeit der «'t Binnenhuis»-Möbel: «Rundungen in der Holzverarbeitung gänzlich abzulehnen, scheint mir ein Rigorismus, dessen Unnötigkeit der Schiffsbau deutlich belegt. Selbst die Ägypter und Griechen haben sich nicht gescheut, gebogene Holzformen in ihren Sitzmöbeln anzuwenden, [...][5].» Auch wenn Berlage und van den Bosch dieser Kritik mit

---

4. Hendrik Petrus BERLAGE, *Over stijl in bouw- en meubelkunst*, Amsterdam: Soep, [1904], p. 45-6.

5. Eduard CUYPERS, «Over meubelen en meubileering», *Het Huis*, 1 (1903), p. 64.

der Zeit nachgaben; nüchterne Strenge blieb weiterhin ein Kennzeichen holländischen Möbelbaus.

Hier ist auf Bart van der Leck und Piet Klaarhamer zurückzukommen[6]. Van der Leck wohnte und arbeitete von 1904-07 bei Klaarhamer, der in Utrecht ein « Büro für kunstindustrielle Entwürfe » unterhielt. Beide teilten die Ausrichtung auf Amsterdam und das, was dort im Kreise der Künstler und Architekten um Berlage propagiert und praktiziert wurde. Gerrit Rietveld, der in den 1910er Jahren Lehrling von Klaarhamer war, charakterisierte diesen in einem Nachruf von 1954 als überzeugten Berlagianer, der als Verbindungsglied zum späteren Funktionalismus gewirkt habe[7]. Marijke Küper hat dies mit einem überzeugenden Bildvergleich zwischen Stühlen von Berlage, Klaarhamer und Rietveld aufgezeigt[8]. « De rechte lijn » als Gestaltungsprinzip des rationalistischen Möbelbaus zieht sich somit durch von den Arbeiten Berlages bis Rietvelds.

Damit allein ist allerdings noch nicht geklärt, warum 1917 erwogen wurde, die Zeitschrift *De rechte lijn* zu nennen. Rietveld stiess erst 1919 zu De Stijl und selbst wenn der Vorschlag von van der Leck gekommen sein sollte, bleibt unklar, weshalb eine anfangs allein aus Malern und Architekten bestehende Vereinigung einen Begriff des rationalistischen Möbelbaus zum Motto erheben wollte. Hierzu muss auf die weitere Bedeutung der « geraden Linie » eingegangen werden, nämlich ihre Funktion als Schlagwort im Kampf gegen die « geschwungene Linie ».

1898 öffnete in Den Haag die Kunsthandlung « Arts and Crafts » ihre Tore. Sie war eine Unternehmung nach dem Vorbild von Samuel Bings Pariser « Salon de l'Art Nouveau », mithin das erste prominente Auftreten des Art Nouveau auf niederländischem Boden[9]. Die künstlerische Leitung lag anfangs beim Maler

---

6. Zu Klaarhamer vgl.: Rudolf Willem Daan OXENAAR, *Bart van der Leck tot 1920. Een primitief van de nieuwe tijd*, Diss. Universität Utrecht, 1976; Gerrit RIETVELD, « In Memoriam architect P.J. Klaarhamer », *Bauwkundig Weekblad*, 13-14 (1954), p. 101.

7. *Ibid.*, p. 101.

8. Marijke KÜPER, « Gerrit Rietveld », in *De Stijl. The Formative Years 1917-1922*, Cambridge, London: MIT Press, 1986, p. 265-6.

9. Vgl. Louis Gans, Nieuwe Kunst. De Nederlandse bijdrage tot de Art Nouveau. Dekoratieve kunst, kunstnijverheid en architectuur omstreeks *1900*, Utrecht: A. Oosthoek's Uitgeversmaatschappij, 1966, p. 60-4; Joop M. JOOSTEN, « Henry van de Velde en Nederland 1892-1902. De Belgische

Johan Thorn Prikker ; als geistiger und künstlerischer Mentor des Unternehmens agierte aber sein langjähriger Freund Henry van de Velde, dessen Interieure und Objekte in der ersten Zeit das Erscheinungsbild von « Arts and Crafts » bestimmten. In den Niederlanden stand deshalb vor allem der Name van de Velde für den Art Nouveau. In Amsterdam reagierte man von Anfang an gereizt auf die Haager Unternehmung. Dort hatte sich eine Gruppe von Architekten um Berlage zu einer geometrisierenden, das heisst einer im Wesentlichen auf der Geraden und Zirkelmotiven basierenden Formensprache zusammengefunden, die sie in Architektur, Möbelbau und Ornamentik zur Anwendung brachte. Es muss deutlich gewesen sein, dass die in Den Haag gezeigten Interieure nur schwer oder gar nicht vereinbar waren mit der Formensprache, die sich soeben in Amsterdam durchsetzte. Beide Richtungen traten mit dem Anspruch auf, den lange erwarteten, modernen, « neuen Stil » zu repräsentieren oder zumindest einzuleiten. Interessant sind die Argumente, mit welchen von Amsterdam aus gegen den Art Nouveau ins Feld gezogen wurde.

Schon kurz nach der Eröffnung von « Arts and Crafts » veröffentlichte Berlage eine Rezension in *De Kroniek*, in welcher er den ausgestellten Interieuren zwar Charme, ja sogar berauschende Wirkung attestiert, im weiteren aber anmerkt, van de Velde sei eben Künstler und als solcher von der ornamentalen Zeichenlehre ausgegangen ; es fehle ihm an Kenntnis der konstruktiven und materialtechnischen Gesetze und somit letztlich an den notwendigen Voraussetzungen zu echtem Stil[10]. Kurz darauf doppelte Theo Molkenboer in agressivem Ton nach : Van de Velde sei ein « überhitztes Anarchistenhirn ». Er lasse Form, Material, Linie, Konstruktion und Komposition gänzlich freien Lauf, weshalb nur unlogische Formen und unpraktische Möbel entstünden. Wie Berlage verweist auch Molkenboer auf van de Veldes Hintergrund als Maler und fügt an, dass dies bei den niederländischen Kunsthandwerkern glücklicherweise nicht der Fall sei[11]. Der Rezensent der Amsterdamer Architekturzeitschrift *Architectura*

Art Nouveau en de Nederlandse Nieuwe Kunst », *Cahiers Henry van de Velde*, 12-13 (1974), p. 6-46 ; Joke DE MOOY, « Kunsthandel Arts and Crafts in Den Haag 1898-1904 », *Kunstlicht*, 8 (1982-83), p. 19-23.

10. *De Kroniek*, 11.9.1898 ; zitiert nach J. Joosten, « Henry van de Velde en Nederland », p. 31-2.

11. Zitiert nach J. Joosten, « Henry van de Velde en Nederland », p. 32.

schliesslich sah im Ausstellungslokal von « Arts and Crafts » das Werk eines Amateurs, der offensichtlich noch nie etwas von Rationalismus gehört habe. Würden die Besucher dieselben akrobatischen Bewegungen machen, wie van de Veldes Möbel, heisst es weiter, so wäre das Narrenhaus komplett[12]. Tenor all dieser Anfeindungen war, dass van de Velde, dem Maler, dem Verfechter der « Libre Esthétique », die eigentlichen Fachkenntnisse abgingen, während auf der anderen Seite, mit Berlage an der Spitze, gelernte Architekten am Werk seien, welche Material, Konstruktion und Form vernünftig zusammenführten. Jacob van den Bosch brachte die Amsterdamer Argumentation gegen die « krumme Linie » schliesslich auf den Punkt : « Holz ist nun einmal von geradfaserigem Wuchs », schreibt er 1900 in *Architectura*, « also halte man sich gefälligst daran und entwerfe keine Linienbewegung, die der natürlichen Eigenschaft zuwiderläuft[13]. » Auch Altmeister P. J. H. Cuypers warnte nun öffentlich vor der « ansteckenden Krankheit » der « gebogenen Linie, dem Maccaroni- oder Vermicelli-Motiv[14] ».

« Arts and Crafts » wurde bis zur Schliessung des Unternehmens 1904 von den Amsterdamer Rationalisten angefeindet. Die Argumente gegen die geschwungene Linie waren immer dieselben : sie sei Ausdruck einer fehlgeleiteten Malerästhetik, individualistisch, unlogisch, ruhelos, verrückt. Demgegenüber stand die gerade Linie für das Gegenteil : Fachkenntnisse, Selbstdisziplin, Ruhe — die gewissenhafte Arbeit der Architekten. In einer Besprechung der Möbelfabrik « Onder den St. Maarten » beispielsweise wird diese Position folgendermassen charakterisiert : « Der Ingenieur Pool wurde in Delft ausgebildet und bekam dort dasjenige Verständnis für den Wert der geraden Linie, das er nun in "Onder den St. Maarten" auf die rationalste Weise zum Ausdruck brachte. [...] "Onder den St. Maarten" trachtet nicht danach, mit den Hölzern zu malen und vermeidet alles, was die Tugend der Originalität zu einem egozentrischen Kokettieren des Entwerfers entarten lässt. [...] Seinen spezifischen Charakter verdankt das Produkt von "Onder den St.

---

12. ANONYM, « Uit Den Haag », *Architectura*, 39 (1898), p. 161-2.
13. Jacob VAN DEN BOSCH, « Versierings-kunst », *Architectura*, 46 (1900), p. 380.
14. Zitiert nach L. Gans, *Nieuwe Kunst*, p. 21.

Maarten" der Tatsache, dass hier mehr denn anderswo der intellektuelle Schönheitssinn die Vaterschaft übernimmt[15]. »

Die Ablehnung des Art Nouveau mit dem Argument der Materialgerechtigkeit zu begründen, war problematisch. Zum einen arbeitete der Möbelbau schon seit langer Zeit erfolgreich mit gekrümmtem Holz, ohne dass dies zwingend negative Auswirkungen auf Komfort oder Stabilität hatte. Zum anderen verlangte der Rationalismus eine dem jeweiligen Material angepasste Formgebung, woraus man allenfalls für die Holzverarbeitung gerade Linien ableiten mochte, nicht aber für viele andere Materialien. Eduard Cuypers resümierte von neutraler Position aus das Prinzip der Materialgerechtigkeit folgendermassen : « Bei der Behandlung des Materials wird Wahrheit angestrebt, indem die Formen in Übereinstimmung gebracht werden mit den Eigenschaften der Grundstoffe. So wird man bei biegsamen Stoffen wie Metall und formbaren Materialien (Keramik) mit Vorzug gebogene Linien verwenden, bei der Holzverarbeitung diese aber vermeiden[16]. » Es gab also keinen Grund, bei Eisen, Beton oder in der Ornamentik nicht mit den geschwungenen Linien des Art Nouveau zu arbeiten. Genau dies aber behauptete beispielsweise der Amsterdamer Architekt Willem Kromhout mit der rhetorischen Frage : « Sind die Formen, die wir kraft dieser Auffassung die Steine sich hochwinden sehen, das Eisen verbiegen und das Holz gegen allen Wuchs hin verkrümmen tatsächlich aufrichtig entstanden aus einem alles beherrschenden Stil ? Sind sie nicht vielmehr Produkte einer kränklichen Phantasie [...]?[17]» Die Angriffe zielten letztlich nicht auf die spezielle Behandlung eines einzelnen Materials, sondern auf die Formensprache, den Stil.

Der Vorwurf mangelnder Materialgerechtigkeit oder Funktionalität wurde von van de Velde zurückgewiesen. Er berief sich ebenso wie die Amsterdamer Rationalisten auf das Vorbild der gotischen Kunst, auf die von ihr abzuleitenden Gesetze der « schlagenden Logik in der Struktur der Gegenstände, [der] uner-

---

15. Eduard THORN PRIKKER, *Nederlandsche Kunstnijverheid*, Rotterdam : Meindert Boogaerdt Jun., 1905, p. 25-34.

16. Eduard CUYPERS, « Over meubelen en meubileering », *Het Huis*, 1 (1903), p. 62.

17. Willem KROMHOUT, « Vijf verloren jaren », *Architectura*, 34 (1900), p. 265-6.

bittlichen Logik bei der Anwendung der Stoffe[18]. » In einem anderen Punkt der Charakterisierung stimmten Befürworter und Gegner des Art Nouveau hingegen weitgehend überein, und zwar dem individuellen Kunstcharakter und Ausdruck der geschwungenen Linie. Der Belgier Edgard Baes meinte 1903 in einer Schrift zur Verteidigung des Art Nouveau : « Ainsi, peu à peu, semble se former un style, non pas cosmopolite comme on serait tenté de le croire, mais basé plutôt sur l'individualisme, et vivace par l'effet de sa bizarrerie et de ses inspirations tirées du réel malgré tout[19]. » Die « Masse der Architekten », so Baes im weiteren, sei leider viel zu konservativ : « Rien n'empêche donc de faire entrer dans la construction, sans perdre l'aplomb, mais même en faisant preuve d'un appareil très artistique, des éléments aux lignes pittoresques et vivantes. Car la construction peut "vivre" aussi ; pourquoi faut-il sous prétexte de sévérité, un aspect inerte ou mort ?[20]». Baes bespielt die gleiche Klaviatur wie die Gegner des Art Nouveau : Er betont seinen individualistischen, dezidiert künstlerischen, ja bizarren Charakter. Den Architekten hingegen erstarrt gemäss Baes die Ernsthaftigkeit der Konstruktion zur toten Form. Beide Seiten spielten damit eine « Malerästhetik » gegen eine « Architektenästhetik » aus und bedienten sich der entsprechenden Topoi. Der hierbei aufgebaute Dualismus basierte weniger auf strittigen Fragen der materialgerechten Konstruktion als vielmehr auf der Charakterisierung der Formensprache, also im Wesentlichen der Linie. Dies soll im folgenden noch etwas vertieft werden.

Die Systematisierung der Linien und ihrer Kombinationen war traditionell das Gebiet der Zeichen- und Ornamentenlehren. Ihre Charakterisierung wurde, wenn überhaupt, lange Zeit nur rudimentär betrieben. Henry Mayeux beispielsweise bemerkt 1885 in *La composition décorative* zur Wirkung von Gerade und Kurve : « [...] l'emploi de la seule ligne droite, par exemple, entraîne, non seulement la monotonie, mais encore la raideur et la sécheresse,

---

18. Henry VAN DE VELDE, *Die Renaissance im modernen Kunstgewerbe*, Berlin : Cassirer, 1901, p. 110.

19. Edgard BAES, *L'Art nouveau dans l'Ornementation & le Décor,* Extrait de « La Revue Graphique Belge », Bruxelles : Xavier Havermans, 1903, p. 6.

20. *Ibid.*, p. 13.

comme d'autre part, la ligne courbe seule engendrerait la mollesse et le manque de tenue[21]. » Um 1900 schliesslich wurde die Frage des Bedeutungspotentials der isolierten Linie wichtig. Walter Crane beschreibt in *Line and Form*, wie die Dynamik der Wellenlinien auf den Betrachter einwirkt, wie die Senkrechte Ideen der Lobpreisung, der Begeisterung und Erhebung vermittle, die abwärts gebogene Linie hingegen Niedergeschlagenheit und Verzweiflung ausdrücke[22]. Bei Crane vermischt sich Symbolik, Dynamik und psychologische Wirkung in ungeordneter Form. Hermann Pfeifer baute sechs Jahre später Cranes Ansatz in seiner *Formenlehre des Ornaments* systematisch aus : Drei Bildtafeln analysieren die Linie als Ausdruck von Bewegung, als Element der Wirkungsästhetik und als dynamische Kraftquelle[23]. Die gerade Linie steht für « Ruhe, Straffheit, Zwang »; am anderen Ende des Spektrums die « nervöse, gereizte Linie », zu der Pfeifer im Text hinzufügt : « Ein Ueberwuchern der "reinen Linie", namentlich der willkürlichen, nervösen "persönlichen" Linie des "gereizten Regenwurmes" wirkt unerträglich. Man denke an jene Fassaden, welche von unten bis oben mit launischen, sprunghaften Linien überzogen, förmlich wie behext oder verrückt aussehen[24]. » Pfeifer meint hier offenbar die geschwungenen Linien des inzwischen in Verruf geratenen Art Nouveau respektive des Jugendstils. Warum bezeichnet er sie als « persönlich » und versieht sie mit Adjektiven wie « gereizt », « willkürlich » oder « launisch », die eher zur Charakterisierung von Menschen dienen ?

Henry van de Velde hatte zuvor in « Die Renaissance im modernen Kunstgewerbe » die Genese und Wirkung seiner Ornamente folgendermassen beschrieben : « [...] das Ornament wird mit Notwendigkeit aus den zwei, drei Linien geboren, die wir, von einer unbewussten Macht wie von einem Schrei getrieben, ohne jedes weitere Nachdenken aufs Papier werfen[25]. » Die Kraft,

---

21. Henri MAYEUX, *La composition décorative*, Nouvelle édition revue et corrigée, Paris : L. Henry May (Bibliothèque de l'enseignement des beaux-arts), 1885, p. 102.

22. Walter CRANE, *Line and Form*, London : Bell, 1900 ; dt.: *Linie und Form*, Berlin, Leipzig : Seemann, 1901, p. 16-22.

23. Hermann PFEIFER, *Die Formenlehre des Ornaments*, Stuttgart : Alfred Kröner (*Handbuch der Architektur*, 1. Teil, 3. Bd.), 1906, Fig. 89, 94 und 95, p. 82-8.

24. *Ibid.*, p. 29.

die sich bei der Entstehung im Entwurf entlädt, wirkt gemäss van de Velde aus dem Linienspiel auf den Betrachter zurück : « Diese Kraft und diese Energie wirken auf den Mechanismus des Auges in der Weise, dass sie ihm — dem Auge — Richtungen aufzwingen. Diese Richtungen ergänzen sich, verschmelzen miteinander und bilden schliesslich bestimmte Formen. Nichts geht dabei verloren, weder von der Energie, noch von der Kraft, und ein so entworfenes, nach den Wirkungen der elementaren Kräfte aufeinander ausgearbeitetes Ornament erlangt diese unabänderliche und reine Gestaltung einer Deduktion und bewahrt sich fortdauernde Kraft und Wirkung[26]. » Die geschwungene Linie galt also als unmittelbarer, aus dem Unterbewusstsein hervorbrechender Ausdruck des Künstlerfurors. Nur so konnte sie, wie bei Pfeifer, « persönlich », « launisch » oder gar « verrückt » sein.

Es ist klar, dass die mit Lineal und Zirkel konstruierte Linie all dies nicht war und auch nicht sein konnte. Pfeifer beschreibt die Gerade einfach als « ruhig ». Darüberhinaus hatte sie als geometrische Grundform Teil am universalen, ewiggültigen Wert der Geometrie. Darauf scheint Edgard Baes in seiner Verteidigung des Art Nouveau zu reagieren. Er beklagt « cette malheurese condescendance envers la ligne droite et le rectangle » und geht daran, der Horizontalen und Vertikalen den metaphysischen Glanz abzukratzen : « Pourquoi ne songe-t-on pas que la ligne horizontale n'est droite que par une illusion qui est devenue une convention ? En effet, elle se compose de fragments imperceptibles d'un arc immense qui relie nos pieds à l'horizon. [...] Sa rectitude n'est donc que fictive. » Auch die Vertikale gebe es genau genommen nicht : « [...] on n'en trouve pas d'exemple parfait dans la vie naturelle ; tout au plus, est-elle produite artificiellement par la conception humaine. Or, ce n'est pas le concept métaphysique que subit le génie moderne, mais l'impression de la réalité et de la vie[27]. »

In einem schliesslich unveröffentlichten Artikel für *De Stijl* sah Vilmos Huszár einen Bildvergleich zwischen Kandiskys

---

25. H. van de Velde, *Die Renaissance im modernen Kunstgewerbe*, p. 104.
26. H. van de Velde, *Kunstgewerbliche Laienpredigten*, Leipzig : Seemann, 1902, p. 189.
27. E. Baes, *L'Art nouveau dans l'Ornementation & le Décor*, p. 23-6.

Improvisation 18 von 1911 und van Doesburgs *Compositie X* von 1918 vor[28]. Den unterschiedlichen Ausgangspunkt der Maler beschreibt er folgendermassen : « Der eine bringt das Gefühlsmässige (Seelische), das Natürliche, Individuelle, zum Ausdruck, der andere das Vernünftige, Geistige, Allgemeine, das Menschliche[29]». Kandinskys Linien und Farbflecken seien « Reflexbewegungen des Gemütszustandes des Malers. Diese Seelenvibrationen werden nicht beherrscht, sondern, im Gegenteil, beherrschend durch das Nachgeben an die Intuition und Mangel an vernünftiger Kontrolle[30]. » Huszár bezieht sich offensichtlich auf Kandinskys *Über das Geistige in der Kunst*[31]. Von einem Mangel an vernünftiger Kontrolle war darin natürlich nicht die Rede. Dieser Aspekt gehörte aber zum Erbe, das Kandinsky antrat. Die « gerade Linie » des « Stijl » andererseits übernahm im Erbe das Vernünftige und Universale, galt aber auch als unpersönlich und unkünstlerisch — mehr die Linie der Architekten. Huszár legt in seinen Ausführungen besonderen Nachdruck darauf, dass auch in van Doesburgs Malerei « Intuition » eine Rolle spiele, « dass die Persönlichkeit gelten bleibt[32]». Den Kunstcharakter der geraden Linien zu beweisen, blieb ein fortwährendes Problem für den « Stijl ».

Andreas MÜNCH

28. Publiziert von Sjarel EX, « Nagekomen kopij voor De Stijl. Een niet-gepubliceerde "aesthetische beschouwing" van Vilmos Huszár », *Jong Holland*, 1 (1985), p. 27-35.
29. *Ibid.*, p. 31.
30. *Ibid.*, p. 32.
31. Wassily KANDINSKY, *Über das Geistige in der Kunst. Insbesondere in der Malerei*, München : Piper, 1912.
32. S. Ex, « Nagekomen kopij voor De Stijl », p. 34.