

THEO VAN DOESBURG
ATELIERWOHNHAUS
MEUDON-VAL-FLEURY/PARIS



»DAS LEBEN IST IN FORTWÄHRENDER BEWEGUNG«¹ THEO VAN DOESBURGS ATELIERWOHNHAUS IN MEUDON

Vom 15. Oktober bis zum 15. November 1923 war in der Galerie L'Effort moderne in der Pariser Rue de la Baume die erste große Ausstellung der Künstlergruppierung De Stijl zu sehen. Theo van Doesburg (1883–1931), Gründer der Gruppe und Herausgeber der gleichnamigen Zeitschrift, hatte den Galeristen Léonce Rosenberg 1920 in Piet Mondrians Pariser Atelier kennengelernt und ihn in der Folge davon überzeugen können, sich von der Gruppe ein programmatisches modernes Haus entwerfen zu lassen sowie eine Ausstellung um diesen Entwurf herum zu organisieren. Van Doesburg schwebte zunächst eine Zusammenarbeit ausgewählter De-Stijl-Künstler vor, die sich bis dato noch gar nicht alle persönlich begegnet waren und die als Gruppe ausschließlich durch seine lenkende redaktionelle Hand überhaupt erkennbar waren. Denn auch wenn De Stijl über die Jahre 22 feste Mitglieder zählte, gehörte lediglich Van Doesburg von der Gründung 1917 bis zur Auflösung anlässlich seines Todes im Jahr 1931 durchgehend der Gruppe an.²

Theo van Doesburg – dieser vielseitig interessierte und begabte Maler und Bildhauer, Architekt und Gestalter, Schriftsteller und Redakteur, Theoretiker, Kritiker und Dadaist – hatte sich seit etwa 1918 in zunehmendem Maße mit architektonischen Fragen beschäftigt. In den 19 Monaten, in denen er in Weimar lebte und das von Walter Gropius geleitete Bauhaus mit seinen Ideen, seinem scharfen Geist und seiner unerbittlichen Kritik ins Wanken brachte, verstärkte sich dieses Interesse. Eine Realisierung seiner architektonischen Entwürfe scheiterte jedoch immer wieder – eine Ausnahme bilden lediglich einige Innenraumgestaltungen wie das kleine Blumenzimmer in der Villa Noailles in Hyères oder natürlich die mit Sophie Taeuber-Arp und Hans Arp entworfene Ausstattung des Vergnügungslokals Aubette in Straßburg.³ Erst das für sich selbst und seine Frau, die Pianistin Nelly van Moorsel, errichtete eigene Atelierwohnhaus in Meudon bei Paris (Abb. 1–3) ermöglichte ihm die Umsetzung seiner Vorstellungen in die Praxis. Nach einer langen und komplizierten Planung von 1926 an –

zunächst wurde ein Doppelhaus für sich und die Arps ins Auge gefasst – und nach dem 1929/30 dann doch alleine ausgeführten Bau des Hauses wohnte das Avantgarde-Ehepaar nur etwa drei Monate zusammen in Meudon. Am 7. März 1931 verstarb Theo van Doesburg in einem Sanatorium in Davos.

Die Entwurfsgeschichte des Atelierwohnhauses hatte mit der genannten Ausstellung in der Galerie L'Effort moderne ihren Anfang genommen. Diese Ausstellung wurde von einem weiteren, dem nunmehr fünften Manifest der Gruppe De Stijl begleitet, das die Prinzipien der »überindividuellen« und »kollektiven« Architektur in acht Punkten erläuterte. Gezeigt wurden im Gegensatz zu den ersten Überlegungen ausschließlich architektonische Arbeiten: Neben Werken von Jacobus Johannes Pieter Oud, Jan Wils, Gerrit Rietveld, Ludwig Mies van der Rohe und Willem van Leusden (die beiden Letzteren zählten im engeren Sinn nicht wirklich zu De Stijl) stellten nun gleich drei Hausentwürfe – das Hôtel Rosenberg, eine *Maison particulière* und eine *Maison d'artiste* – den Kern der Präsentation dar. Alle drei Entwürfe gingen auf die Zusammenarbeit zwischen Theo van Doesburg und dem jungen niederländischen Architekten Cornelis van Eesteren zurück, Gerrit Rietveld hatte das Modell des Hauses für Rosenberg gebaut und nach Paris geschickt. Auch wenn es schwierig ist, die Anteile der Entwerfer genau zu benennen, ist das Künstlerhaus, das kleinste der drei Gebäude, wohl hauptsächlich als Van Doesburgs Projekt zu betrachten und man geht wohl nicht fehl in der Annahme, dass es sich um ein ideales Wohnhaus für ihn selbst und Nelly handelte. Die beiden kleineren Häuser überzeugten jedoch nicht nur durch ihre radikale asymmetrische Komposition, darüber hinaus waren auch die Entstehung des Raums aus mehreren, aus dem Zentrum nach außen strebenden Raumquadern sowie die Betonung aller raumbegrenzenden Flächen durch die drei Primärfarben sowie Schwarz, Grau und Weiß eine Sensation. Van Doesburgs zeichnerische »Analysen« zeigten diese architektonischen Körper als ein Ergebnis aus dem Zusammenspiel von farbigen



- 1 Straßenansicht des Atelierwohnhauses Van Doesburgs
- 2 Theo van Doesburg, Gartenansicht des Atelierwohnhauses in Meudon, vermutlich Januar / Februar 1930
- 3 Theo van Doesburg, Straßenfassade des Atelierwohnhauses (retuschiert), vermutlich Januar / Februar 1930, RKD Den Haag (Kat.)



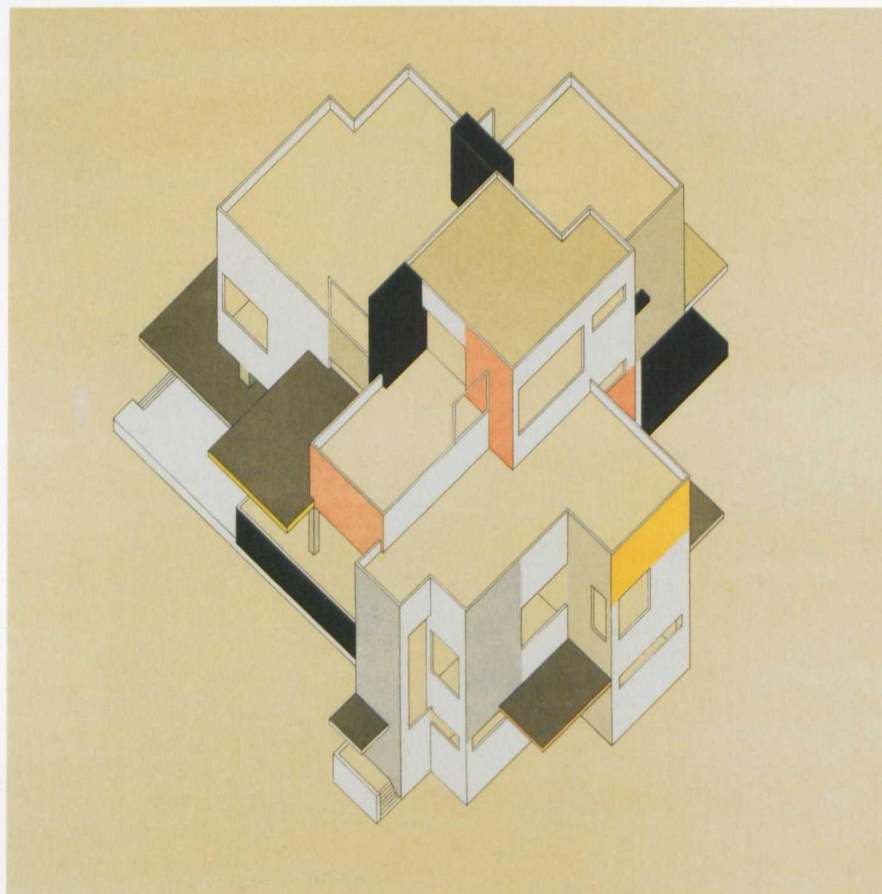
Flächen – ein wirklich unerhörter Bruch mit der herrschenden Architekturauffassung: »Die neue Architektur bezieht die Farbe organisch in sich ein, und zwar als unmittelbares Ausdruckselement ihrer raumzeitlichen Verhältnisse. Ohne Farbe sind diese Verhältnisse keine lebendige Wirklichkeit; d. h. sie sind nicht sichtbar. Das Gleichgewicht der architektonischen Verhältnisse wird erst durch die Farbe optisch wahrnehmbar. Die Farben nicht auf der zweidimensionalen Fläche zu einer harmonischen Einheit zu organisieren, sondern auf dem Gebiet der neuen Raumzeit, ist die Aufgabe des modernen Malers.«⁴ Allein die Darstellungsweise machte Schule. Die axonometrischen Zeichnungen, die die Häuser als im Raum schwebende Objekte zeigten, bedeuteten die radikale Erneuerung und Ablösung der konventionellen Perspektive mit ihrem individuellen Betrachterstandpunkt – Axonometrien beziehen sich im Gegenteil dazu auf das Medium des Plans selbst (Abb. 4, 6). Die Häuser nahmen damit einen freien, nahezu kontextlosen, eben »überindividuellen« Platz im Raum ein, sie wurden als drehbare, allansichtige Gebäude ohne jede Umgebung auf dem Papier präsentiert, und man betrachtete nun sechs grundsätzlich gleichwertige Ansichten. Van Doesburg collagierte zur besseren Anschaulichkeit drei Fotografien des Modells – eine Ansicht, eine Untersicht und eine Aufsicht – auf ein Blatt und retuschierte deren Zwischenräume, sodass sie wie Raumschiffe im All schwebten (Abb. 5). Der gesamte Auftritt bei Rosenberg war derart innovativ, dass die Entwürfe, obwohl sie nie ausgeführt wurden –, und zu diesem Zeitpunkt auch kaum hätten ausgeführt werden können – nachhaltig auf ihre Zeitgenossen wie Le Corbusier, Robert Mallet-Stevens, Fernand Léger oder Walter Gropius und viele Mitglieder des Bauhauses sowie generell auf kommende Generationen von Malern und Architekten wirkten.

Die einzelnen Räume der *Maison d'artiste*, darunter der überhohe Atelierraum für den Maler, das Musikzimmer sowie Gäste-, Schlaf- oder Wohnzimmer, waren als Raumsolitäre um einen zentralen Betonkern gruppiert und wären in diesem Zentrum mit dem Treppenhaus verschmolzen, eine Idee, die Van Doesburg später auch auf Hochhäuser übertrug. Die japanischen Architekten Kenzo Tange und Kisho Kurokawa haben mit ihren beiden Gebäuden des Shizuoka Press and Broadcasting Center (1966/67) und des Nakagin Capsule Tower

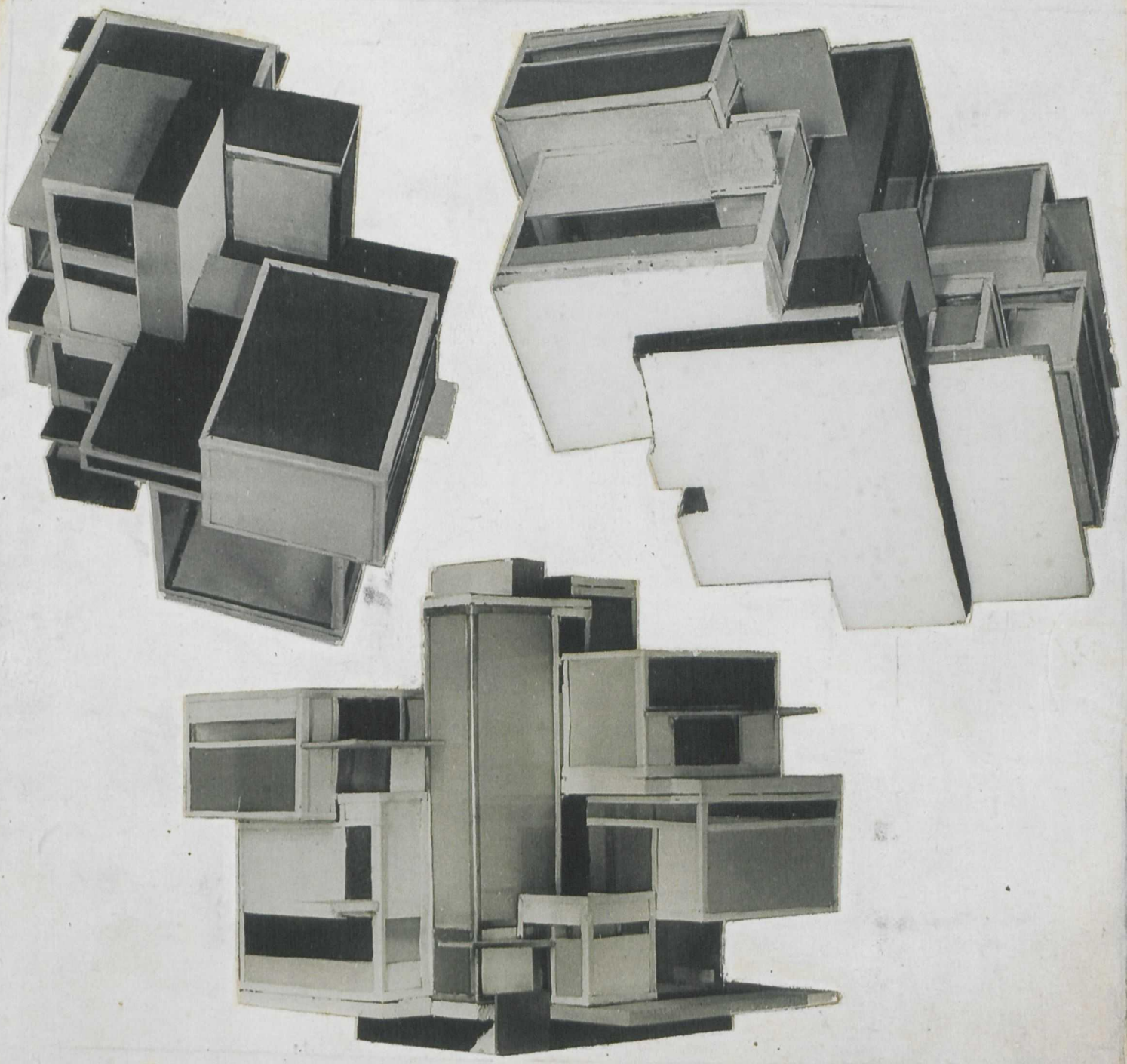
(1970–1972) in Tokio konzeptuell wieder an dieser Stelle angeknüpft. Mit der *Maison d'artiste* setzte Van Doesburg seine Idee von einer raumzeitlichen Architektur erstmals in ein Gebäude um, für die er eine Parallele in dem sogenannten Tesseract gefunden hatte. Als Hyperkubus, als vierdimensionale Entsprechung des Würfels, bewegt sich der Tesseract im Raum und wird in der Zeichnung gleichzeitig an allen Punkten dargestellt. Van Doesburg selbst erläuterte die raumzeitliche Konzeption der *Maison d'artiste* auf sehr anschauliche Weise: »Die neue Architektur ist anti-kubisch [...], sie wirft die Raumzellen nach der Peripherie des Kubus [...].«⁵ Man kann sich diese exzentrische Bewegung als eine Art pulsierenden, vierdimensionalen Würfel vorstellen, oder auch als einen »gleichzeitig nach allen Richtungen geschüttelten dreidimensionalen Raum«.⁶ Eine solchermaßen konzipierte Architektur der Bewegung sei im Ergebnis, so schlussfolgerte Van Doesburg in der für ihn typischen Radikalität, »formlos«.⁷ Da sein Kunstverständnis Charles Baudelaires Definition der Moderne als permanente Transformation und Bewegung verpflichtet war, zielte er aber zudem bereits in andere Sphären. Nach der Ausstellung bei Rosenberg schrieb er an Van Eesteren: »Als intellektuelle Ergänzung studiere ich viel Relativitätstheorie; 4., 5. und 6. Dimension.«⁸

Das Atelierwohnhaus in Meudon ist eine direkte Fortsetzung dieser theoretisch zwar verständlichen, jedoch nur schlecht vorstellbaren Konzeption – formal und konstruktiv vereinfacht und geklärt.⁹ Durch die diagonal in der Höhe gestaffelten zwei Quader erreichte Van Doesburg, dass das Gebäude mit den beiden Terrassen seine sichtbare fünfte und sechste Fassade erhielt, ähnlich den collagierten Modellfotografien der *Maison d'artiste*.¹⁰ Van Doesburg ließ Abraham Elzas, einen jungen niederländischen Architekten, der als Praktikant für ihn die Pläne zeichnete, mehrere axonometrische Darstellungen anfertigen. Zwei von ihnen vereinen mehrere Ansichten und damit Seiten des Hauses simultan auf einem Blatt – ein nur mehr schwer zu entzifferndes, chaotisch anmutendes Liniengewirr. Van Doesburg hatte schon zuvor geäußert, es sei die Aufgabe des modernen Architekten, »durch richtige verhältnismäßige Einteilung des Raumkörpers den dreidimensionalen Raum zu überwinden; d. h. die vier Seiten sollen in einem Griff zusammengefaßt werden.«¹¹ Das Haus wäre also erst komplett, wenn man alle drei Fassaden in der zeitlichen Abfolge der Wahrnehmung synthetisch zu einem Bild ergänzen würde. In der Simultaneität der Ansichten von

4



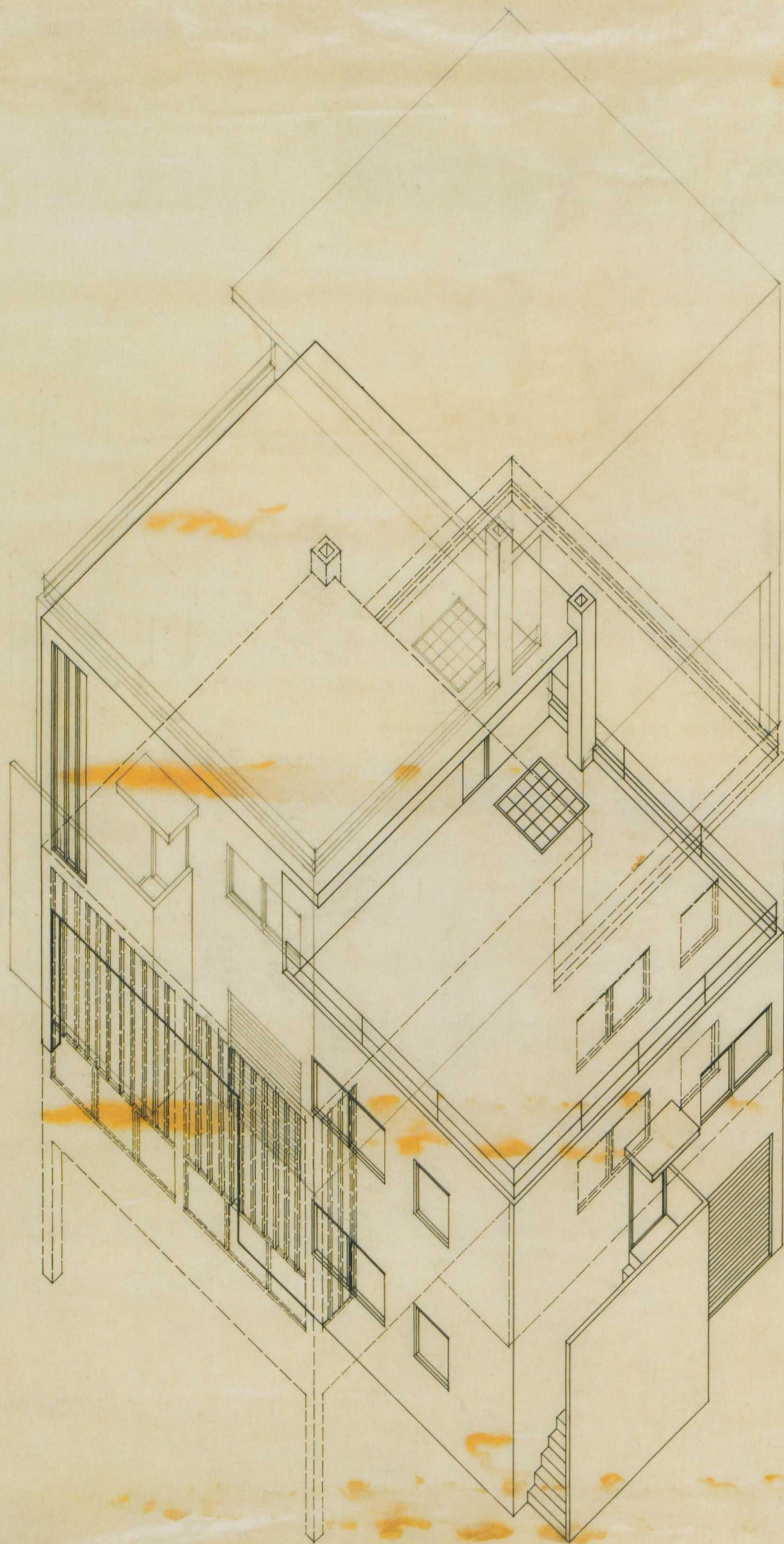
- 4 Theo van Doesburg, Cornelis van Eesteren, Axonometrische Darstellung der »Maison particuliere«, 1923, The New Institute, Rotterdam
- 5 Theo van Doesburg, Montage von drei Modellfotografien der »Maison d'artiste« (retuschiert und beschriftet), 1923, RKD Den Haag (Kat.)



Paris 1923

Theo. van Doesburg

11
 0
 1/10
 1/10



Meudon schieben sich die Räume konzentrisch aus dem Kern des Hauses nach außen. Reduziert auf die horizontalen Dachplatten und Eingangsvordächer sowie das vertikale Mauerwerk in Form der Außenwände und der der Treppe vorgelagerten Wandscheibe, fällt es nicht schwer, dem Haus in Meudon dieselbe »analytische« Vorgehensweise zu attestieren wie der *Maison d'artiste* und den begleitenden *Kontra-Konstruktionen* von 1923 – mit dem Unterschied, dass der imaginäre Raum in Meudon sich nur auf dem Papier befindet, die vierte Dimension im Gebäude nicht faktisch, sondern nur »raumzeitlich« enthalten ist. Das gebaute Haus und das frühere Modell stellen also lediglich unterschiedliche Stadien dar, nicht aber gänzlich verschiedene Projekte.

Vermittelbar war das alles kaum noch. Wohl aus diesem Grund verfiel der Architekturaudiodidakt Van Doesburg, der immer auch die Notwendigkeit der Erläuterung moderner Kunst im Auge behielt, auf die Idee, die reale Raumbewegung nach innen zu verlegen. Hier inszenierte er nun einen tatsächlich erleb- baren, konkreten Bewegungsvorgang. Seit der Ausstellung bei Rosenberg hatte Van Doesburg – vielleicht in Anlehnung an Bruno Taut – immer wieder flexible Wände im Innenraum gefordert: »Die neue Architektur ist offen, das Ganze besteht aus einem Raum, welcher nach Belieben eingeteilt werden kann. Diese Einteilung findet im Innenraum durch Trennungsflächen, im Außenraum durch Schutzflächen statt. Die ersteren, welche die verschiedenen funktionellen Räume voneinander trennen, können verstellbar sein, d. h. die Trennungsflächen (die früheren Innenwände) können durch bewegliche Schirme oder Platten ersetzt werden. In einem weiteren Stadium der architektonischen Entwicklung wird auch der Grundriß gänzlich verschwinden können!«¹² Es war sein De-Stijl-Kollege Gerrit Rietveld, der diese Konzeption 1924 in seinem international bekannt gewordenen Haus Schröder in Utrecht erstmals umsetzte. Im Obergeschoss des Hauses in Meudon wurde der Grundriss durch bewegliche Wandtüren nun ebenfalls variabel: Es entsteht je nach der Position der Türen entweder ein quer gelagerter, länglicher Wohnraum, der vom Atelier getrennt ist und den Flur in Teilen einbezieht, oder aber es separieren sich zwei kleine, intime Räume voneinander (Abb. 7). Der nunmehr relative Raum bewegt sich auf diese Weise nicht nach außen, wie das Modell der *Maison d'artiste* zeigte, sondern wird im Innenraum in seiner Veränderlichkeit erfahrbar. Stillstand, und sei es nur ein räumlicher, war für Van Doesburg als überzeugten Avantgardisten nicht denkbar.

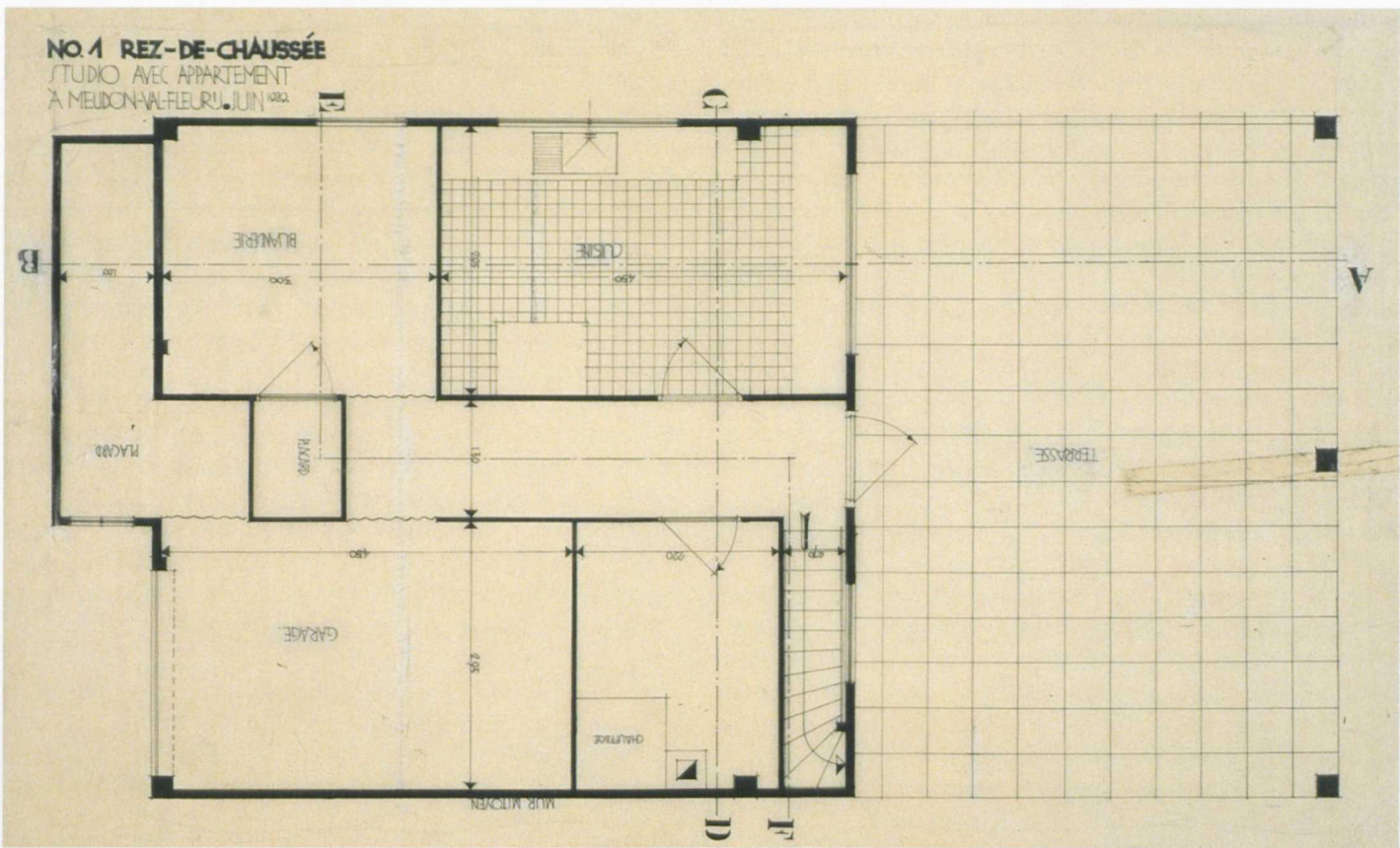
Für das Interieur des Hauses entwarf Van Doesburg mehrere farbige Details wie die Komposition eines gläsernen Oberlichts, zwei Fliesenfußböden in Küche und Bad sowie einige Einbauschränke in Küche und Schlafzimmer (Abb. 10, 11). Drei nach seinen Wünschen angefertigte Betontische und ein Satz Stahlrohrmöbel, bei einer Manufaktur für Metallmöbel und chirurgische Apparate im Süden von Paris in Auftrag gegeben, konnten ebenfalls noch mit Mühe bezahlt werden. Das gesamte Haus wies, insbesondere im direkten Vergleich mit der *Maison d'artiste*, nur noch sehr wenige farbige Flächen auf, vor allem aber die Wände des Ateliers waren überwiegend weiß gestrichen (Abb. 15–17), da Van Doesburg seine Kunst in vollständiger Reinheit und einer metaphorischen klinischen Sauberkeit entstehen lassen wollte: »Dein Atelier muss wie eine gläserne Glocke oder wie ein hohler Kristall sein. Du selbst musst weiß sein, die Palette muss aus Glas sein, dein Pinsel scharf, viereckig und hart, immer staubfrei und sauber wie ein Operationsinstrument. Es lässt sich bestimmt mehr von medizinischen Laboratorien lernen als von Malerateliers. Diese sind Käfige, in denen es nach kranken Affen stinkt. In deinem Atelier muss jene kalte Atmosphäre herrschen wie in den Bergen in 3000 Meter Höhe; ewiger Schnee muss dort liegen. Kälte tötet die Mikroben.«¹³

In dem Atelier, das mit seiner eingezogenen Galerie und dem großen Nordfenster einen geradezu typischen Arbeitsraum eines Malers darstellte, hingte Van Doesburg wie schon in den kleineren gemieteten Vorgängern seine eigenen Gemälde an den Wänden auf oder platzierte sie auf eigens angebrachten Leisten (Abb. 15, 16). Diese Arrangements veranschaulichten seine Überlegungen, wie die neue Malerei, Architektur, Fotografie, Film und so weiter zusammenspielen und sich gegenseitig bedingen oder beeinflussen. Van Doesburgs Atelierwohnhaus präsentiert sich so als eine räumliche Materialisierung seiner beständigen Suche nach einer modernen Gestaltung – aber dennoch eher als Zeichen denn als Realisierung seiner Vision eines neuen Lebens. Einigen der auf den Fotografien abgebildeten Gemälde ist der Zusammenhang mit der Architektur direkt ablesbar, ihre Hängung verdeutlichte das Verhältnis zwischen Raum und Farbe und zielte auf die Sichtbarmachung der den Gattungen inwohnenden analogen, universalen Sprache.

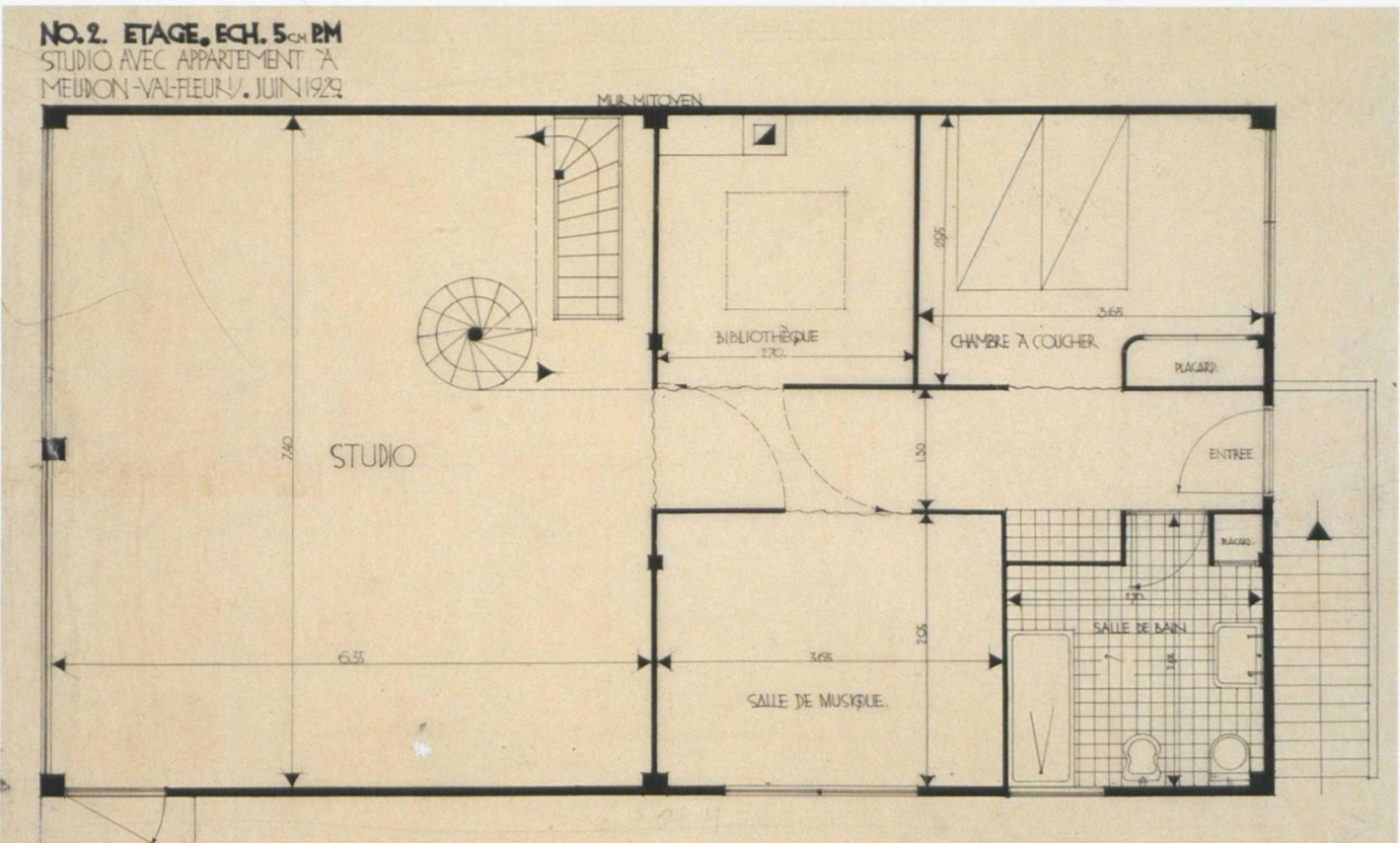
Van Doesburgs Gemälde bis etwa 1923 gingen im Regelfall aus der Abstraktion eines Gegenstands, einer Landschafts- oder Stadtdarstellung oder insbesondere von Personen hervor. Gesteigertes Interesse hatte er dabei an dem Verhältnis von Personen zu ihren Hintergründen beziehungsweise daran, wie sich diese räumliche Situation in einem zweidimensionalen Bild wiedergeben ließ. Um dies zu erproben, fertigte er zahlreiche Fotografien, darunter auch

6 Theo van Doesburg, Axonometrien, um 1929, The New Institute, Rotterdam (Kat.)





8



9

7 Theo van Doesburg, Blick aus der Bibliothek in das Musikzimmer und das Atelier, Januar / Februar 1931, RKD Den Haag (Kat.)

8 Theo van Doesburg, Abraham Elzas, Grundriss des Obergeschosses, Juni 1929

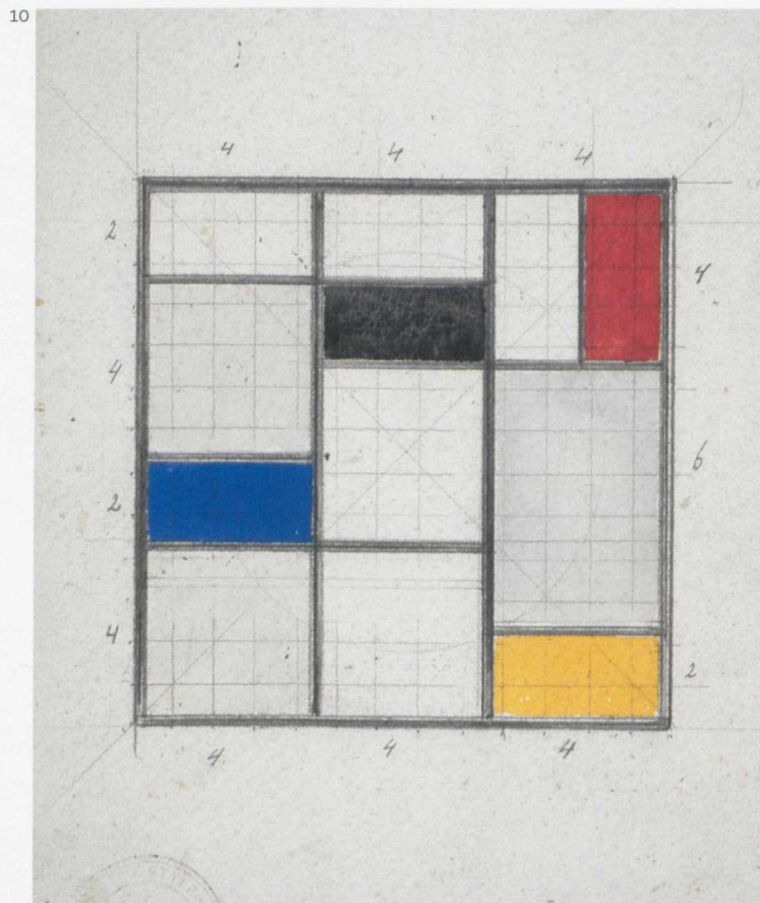
9 Theo van Doesburg, Abraham Elzas, Grundriss des Erdgeschosses, Juni 1929

mehrfachbelichtete »Simultanporträts«, von Freunden und Bekannten vor seinen Gemälden im Atelier an, die den gemalten und den realen Raum im Medium der Fotografie experimentell miteinander in Verbindung setzen. So posierte eines Tages im Jahr 1925 der russische Musiker und Choreograf Valentin Parnac in Van Doesburgs Atelier vor der aufrecht gestellten, eigentlich querformatigen *Kontra-Komposition XVI* mit ihren diagonalen Linien und Farbflächen (Abb. 16, 18). Die Pose aus Parnacs am Moskauer Meyerhold-Theater uraufgeführten Tanz *Épopée* resultierte aus der Konzeption des Choreografen, die natürliche menschliche Bewegung in horizontale, vertikale und diagonale Linien aufzulösen (Abb. 19).¹⁴ In Van Doesburgs Mehrfachbelichtung fließen Tänzer und Gemälde ineinander und verdeutlichen die so nahe beieinanderliegenden Ideen der beiden Künstler. Der große Tanzsaal der Aubette in Straßburg, eine räumliche Weiterentwicklung der *Kontra-Komposition XVI*, vereinte schließlich die Bewegung des Menschen, Gemälde und Architektur an einem realen Ort (Abb. 20). Aber sogar im städtischen Außenraum entdeckte Van Doesburg Situationen, wie zum Beispiel eine Hauswand an der Loire, die er als passenden Hintergrund für ein kleines Raumexperiment nutzen konnte.

Wie eng wiederum die Verbindung zwischen der architektonischen Tätigkeit Theo van Doesburgs an seinem Atelierwohnhaus und der von ihm seit 1929 propagierten »konkreten« Kunst mit ihren Grundsätzen einer genau kalkulierten und mechanisch ausgeführten, nicht zufälligen Konzeption gewesen ist, wird besonders an der Hängung der *Arithmetischen Komposition* augenfällig (Abb. 16). Sowohl das Haus als auch das Gemälde haben die Progression geometrischer Formen zum Leitthema. Während das zweidimensionale Werk als Verschiebung »von der Fläche zum Raum« zu bestimmen ist, zeigt das Haus daran anknüpfend die Progression eines Würfels. Eine schwarz-weiß gezeichnete Axonometrie des Hauses und eine gezeichnete Sequenz zum Gemälde der *Arithmetischen Komposition* können diesen Zusammenhang veranschaulichen.¹⁵ Ähnliches gilt für weitere im Atelier hängende Bilder wie den 1918/19 entstandenen *Rhythmus eines russischen Tanzes*, eines von Van Doesburgs Schlüsselwerken der Transformation von Personen in ein System aus farbigen, orthogonal zueinander liegenden Linien oder Flächen. Neben dem *Rhythmus* hing *Interieur*, das als abstrahierte architektonische Darstellung des Atelier-

wohnhauses gedeutet werden kann und dem Van Doesburgs Beschäftigung mit dem architektonischen Raum und dessen Qualitäten hervorragend abzulesen ist (Abb. 13). Die räumliche Wirkung des stark abstrahierten, jedoch nicht gegenstandslosen Bildes geht von einigen Diagonalen aus, die eine perspektivische Flucht erzeugen. Die Farbflächen werden auf diese Weise als Fußboden, als Wand- und als Türflächen erkennbar, wobei sich ein Durchblick aus einem Raum in einen oder sogar mehrere andere ergibt. An die größte, bräunliche Fläche schließt ein viertelkreisförmiger Zirkelschlag an, der sich zu den drehbaren Türen des Wohnhauses, die erst im Juni 1929 in den Entwurf eingebracht worden waren, in Beziehung setzen lässt. Eine der wenigen erhaltenen Fotografien Van Doesburgs zeigt diese Raumsituation und den Durchblick auf die im Atelier hängende *Kontra-Komposition XVI* von 1925 (Abb. 16, 18). Und schließlich waren weitere Gemälde an den Wänden zu sehen, die wie zum Beispiel die *Komposition IX* (Gemeentemuseum Den Haag) stark abstrahierte Personen oder Personengruppen darstellen, aber auch seine späteren, an Diagonalen aufgebauten Gemälde, deren Raster er seit etwa 1929 von den Farbfeldern zu lösen begann – ein weiterer Hinweis darauf, dass Van Doesburg sowohl in simultaner Porträtfotografie und simultaner Architekturdarstellung als auch in den simultanen Gemälden mit einer ähnlichen relativen Raum-Zeit-Konzeption operierte.

Jenseits seiner Bestimmung als Laboratorium, Experimentalstation und Wohngebäude sollte das kleine Haus aber auch ein Treffpunkt für gleich gesinnte Künstler werden: »Jedoch hoffe ich, im Zusammenhang mit dem Haus viel Neues unternehmen zu können, so eine Art Bauhaus oder Akademie für neue Kunst.«¹⁶ Eine schöne Vorstellung, die sich jedoch nur ein einziges Mal zu Lebzeiten des Künstlers realisierte: Das Treffen der beiden Künstlergruppen Art concret und Cercle et Carré führte am 12. Februar 1931 zum Zusammenschluss der neuen Vereinigung Abstraction-Création. Das Atelierwohnhaus in Meudon wurde auf diese Weise zum Ausgangspunkt einer der bedeutendsten Gruppierungen der abstrakten Kunst im 20. Jahrhundert.



10 Theo van Doesburg, Entwurf für das Oberlicht des Bibliothekszimmers, 1930, The New Institute, Rotterdam

11 Die Küche







12 Atelier mit Blick auf die Galerie und den Abgang in das Erdgeschoss

13 Theo van Doesburg, *Interieur*, um 1929, The Baltimore Museum of Art; Nachlass von Saidie A. May

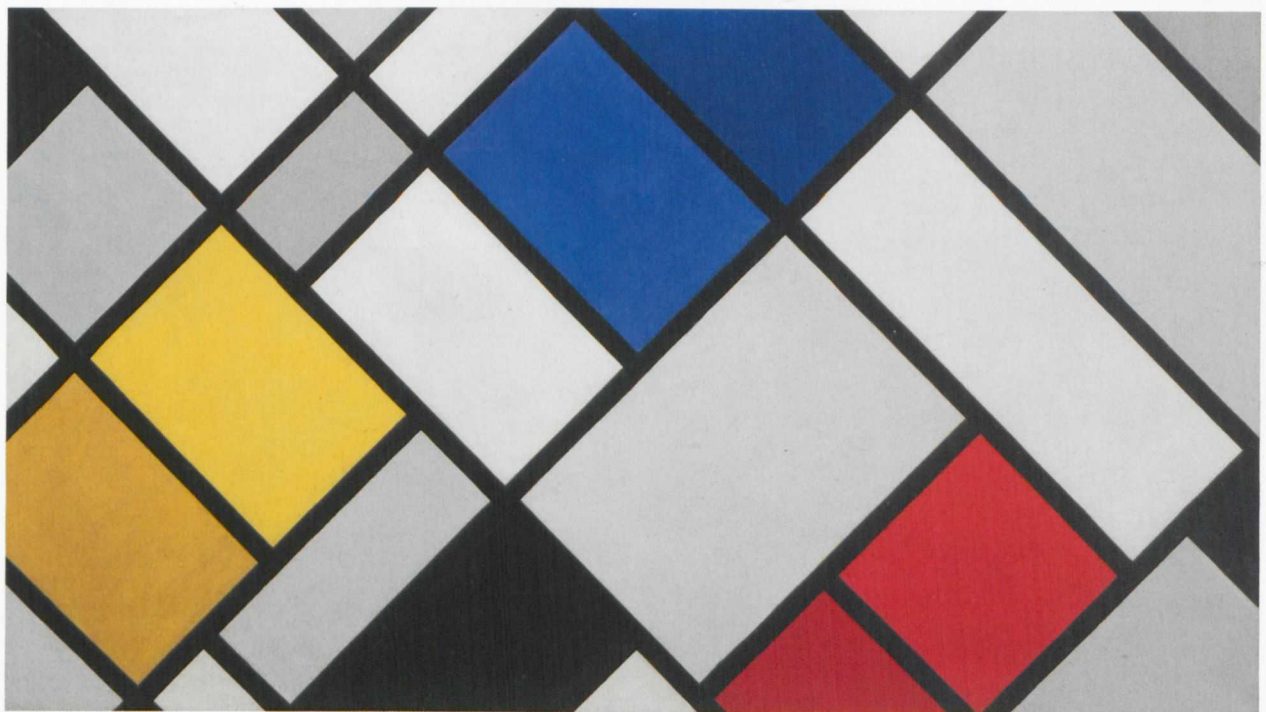
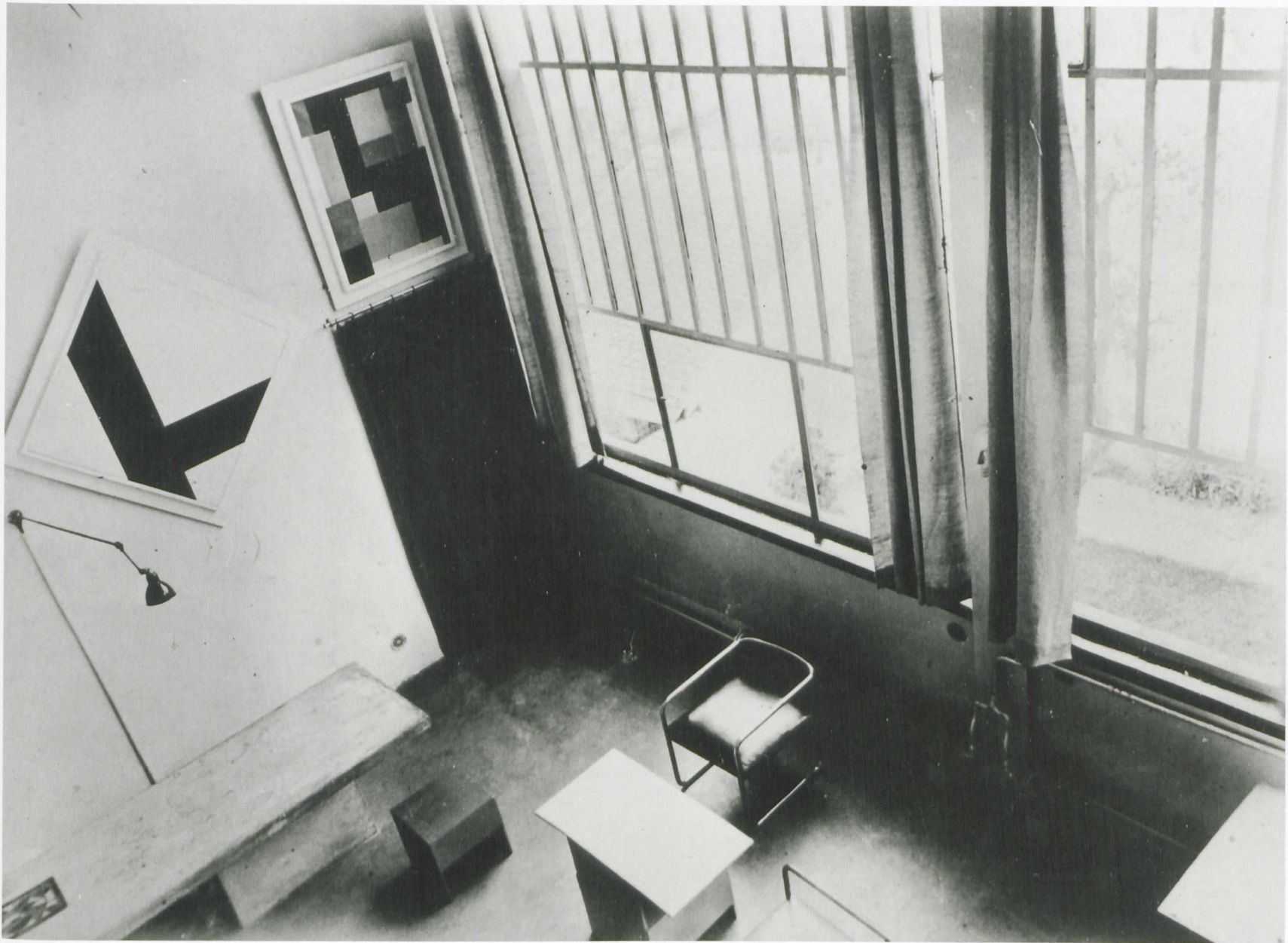


14 Theo van Doesburg, *Selbstporträt im Atelier*
(*Zelfportret in atelier*), um 1929, Cultural
Heritage Agency of the Netherlands (RCE) (Kat.)

15 Blick in die südöstliche Ecke des Ateliers,
vor Mitte 1935







16 Blick in die südwestliche Ecke des Ateliers, undatiert (vor Mitte 1935), RKD Den Haag (Kat.)

17 Blick von der Galerie in die nordwestliche Ecke des Ateliers, undatiert (vor Mitte 1935), RKD Den Haag (Kat.)

18 Theo van Doesburg, *Kontra-Komposition XVI*, 1925, Collection of the Gemeentemuseum Den Haag

1 Übers. nach: Theo van Doesburg, »De ontwikkeling der moderne schilderkunst«, in: ders., *Drie voordrachten over de nieuwe beeldende kunst. Haar ontwikkeling, aesthetisch beginsel en toekomstigen stijl*, Amsterdam 1919, S. 5–32, hier S. 5. | 2 Vgl. u. a. Yve-Alain Bois und Bruno Reichlin (Hrsg.), *De Stijl et l'architecture en France*, Lüttich 1985; Allan Doig, *Theo van Doesburg. Painting into Architecture, Theory into Practice*, Cambridge 1986; Evert van Straaten, *Theo van Doesburg. Painter and Architect*, Den Haag 1988; *Theo van Doesburg. Maler – Architekt*, hrsg. von Jo-Anne Birnie Danzker, Ausst.-Kat. Museum Villa Stuck, München, München u. a. 2000; Els Hoek (Hrsg.), *Theo van Doesburg. Œuvre catalogue*, Begleitpublikation zur Ausst. im Centraal Museum, Utrecht, und Stichting Kröller-Müller-Museum, Otterlo, Otterlo 2000; Matthias Noell, *Im Laboratorium der Moderne. Das Atelierwohnhaus von Theo van Doesburg in Meudon – Architektur zwischen Abstraktion und Rhetorik*, mit Fotografien von Ilse Leenders, Zürich 2011. | 3 Vgl. Emmanuel Guigon, Hans van der Werf und Mariet Willinge (Hrsg.), *L'Aubette ou la couleur dans l'architecture. Une œuvre de Hans Arp, Sophie Taeuber-Arp, Theo van Doesburg*, Straßburg 2006; Gérard Monnier, »La ›Salle des fleurs‹ de la villa de Noailles à Hyères«, in: *Theo van Doesburg*, hrsg. von Serge Lemoine, Paris 1990, S. 140–145. | 4 Diesen Text publizierte Van Doesburg mehrfach, zuerst als »Tot een beeldende architectuur«, in: *De Stijl*, 6, 6/7, 1924, S. 78–83, hier S. 82. Kurz darauf erschien er unter dem Titel »De nieuwe architectuur«, in: *Bouwkundig weekblad*, 45, 20, 1924, S. 200–204; hier zit. nach der deutschen Fassung: »Die neue Architektur und ihre Folgen, mit einer Vorbemerkung der Schriftleitung (Werner Hegemann)«, in: *Wasmuths Monatshefte für Baukunst*, 9, 12, 1925, S. 502–518, hier S. 511. | 5 Van Doesburg 1925 (wie Anm. 4), S. 511. | 6 Theo van Doesburg, »Film als reine Gestaltung«, in: *Die Form. Zeitschrift für gestaltende Arbeit*, 4, 10, 1929, S. 241–249, Bildunterschrift auf S. 242. | 7 Van Doesburg 1925 (wie Anm. 4), S. 510. | 8 Brief von Theo van Doesburg an Cornelis van Eesteren, 24.12.1924, zit. nach Evert van Straaten, »Theo van Doesburg – Konstrukteur eines neuen Lebens«, in: München 2000 (wie Anm. 2), S. 43–

120, hier S. 95. | 9 Die zwei Körper enthalten nun jeweils mehrere Räume – ein Ausweg aus dem engen Korsett der *Maison d'artiste* mit ihren einzelnen Raumquadern. Mondrian hatte diese Grenzen der architektonischen Konzeption schon 1923 erkannt. Vgl. hierzu Carel Blotkamp (Hrsg.), *De beginjaren van De Stijl 1917–1922*, Utrecht 1982, S. 43. | 10 Van Doesburg, »Tot een beeldende architectuur«, 1924 (wie Anm. 4), S. 82. | 11 Van Doesburg 1925 (wie Anm. 4), S. 517. | 12 Ebd., S. 510. Vgl. Bruno Taut, *Die Auflösung der Städte oder Die Erde eine gute Wohnung oder auch: Der Weg zur Alpinen Architektur*, Hagen 1920, o. S., Abb. 7: »Zwischenwände so verschiebbar, daß das Hausinnere immer leicht jedem Wunsch folgen kann.« | 13 Übers. nach: Theo van Doesburg, »Élémentarisme (les éléments de la nouvelle peinture)«, in: *De Stijl: dernier numéro*, 1932, S. 17–19, hier S. 19. | 14 Siehe Valentin Parnac, »Histoires ordinaires. Danses. Danse ›Epopée‹ 1925«, in: *De Stijl*, 7, 73/74, 1926/27, S. 11–14. | 15 Siehe van Doesburg 1929 (wie Anm. 6), S. 241; vgl. Hoek 2000 (wie Anm. 2), Nrn. 862–865. | 16 Übers. nach: Brief von Theo van Doesburg an Antony Kok, 23.1.1930, Van Doesburg Archive, Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, Den Haag; zit. nach Hoek 2000 (wie Anm. 2), S. 504. Für das Zitat in Originalsprache siehe die niederländische Ausgabe: Els Hoek (Hrsg.), *Theo van Doesburg: Œuvre catalogue*, Begleitpublikation zur Ausst. im Centraal Museum, Utrecht, und Stichting Kröller-Müller-Museum, Otterlo, Otterlo 2000.



19 Theo van Doesburg, Porträt von Valentin Parnac vor *Kontra-Komposition XVI*, um 1925, RKD Den Haag (Kat.)

20 Theo van Doesburg, Blick in einen Spiegel des großen Tanzsaales der Aubette in Straßburg, um 1926, RKD Den Haag (Kat.)

