

henk engel en jan de heer

stadsbeeld en massawoningbouw



Städtebau heisst mit dem Hausmaterial Raum gestalten.¹

Met enkele woorden formuleert A.E. Brinckmann het belangrijkste paradigma van de architectuur in de twintigste eeuw. De verschillende architectuurstromingen hebben zich met name geprofileerd rond de architectonische en stedenbouwkundige problematiek van de massawoningbouw. De 'moderneren' nemen in dit verband een bijzondere positie in. Zij zien in de opgave van de massawoningbouw de grondslag van een nieuwe architectuur.

In de economische crisis na de Eerste Wereldoorlog komt de particuliere woningbouw geheel lam te liggen. De productie van woningen kan alleen nog met overheids subsidie in stand worden gehouden. Volgens Ernst May is dit feit voor de architectonische opbouw van de steden van historische betekenis.

Voor het eerst na honderd jaar kan hij (de stadsarchitect, H.E.) werkelijk hopen, door doelbewust handelen een nieuw tijdperk van architectonische harmonie in te luiden.

May beschouwt de gemeenten in hun functie van opdrachtgever, financier en het houden van toezicht op de bouw van volkswoningen, als dragers van het nieuwe bouwen.

De tijden zijn voorbij, waarin geestelijke en wereldlijke vorsten met een imperiaal streven naar macht grandioze particuliere bouwwerken, stadsdelen en zelfs hele steden uit de grond konden stampen. In ons democratische tijdperk hebben de gemeenten de plaats van deze machthebbers ingenomen. Zij zijn de grote bouwheren die met hun opdrachten toonaangevend zijn geworden voor de ontwikkeling van het nieuwe bouwen.²

Anders dan in de negentiende eeuw, wordt de massawoningbouw niet meer gezien als een praktische aangelegenheid van het gewone bouwen, maar als een van de belangrijkste cultuuropgaven van de moderne tijd. Het streven naar een eigentijdse stijl en een harmonisch stadsbeeld, dat rond de eeuwwisseling het architectuurdebat bepaalt, krijgt na de Eerste Wereldoorlog door de centralisatie van de woningbouwproductie in handen van de gemeenten een nieuw perspectief. De belangrijkste thema's in het theoretisch debat zijn dan al ruim twintig jaar onderwerp van discussie.

Het belangrijkste thema is de integratie van de massawoningbouw in het veld van architectonische opgaven. Dit leidt allereerst tot het in ongerede geraken van de gangbare artistieke denkbeelden omtrent architectuur als een beeldende kunst. De massawoningbouw viel buiten het kader van de architectonische werken zoals die in de idealistische

esthetieken via het concept van het gesloten kunstwerk werden omlind.

Zo stelt Theodor Fischer in 'Stadterweiterungsfragen':

Het huurhuis zal als een zelfstandig bouwwerk wel altijd onbevredigend blijven. Individuele uitstraling gaat alleen uit van bouwwerken, die niet als waar op de markt worden geworpen, maar voor een specifiek, persoonlijk getint doel bestemd zijn. Massaproducten daarentegen, zoals deze op voorraad gebouwde huurwoningen moeten ook in architectonisch opzicht als massa's behandeld worden.³

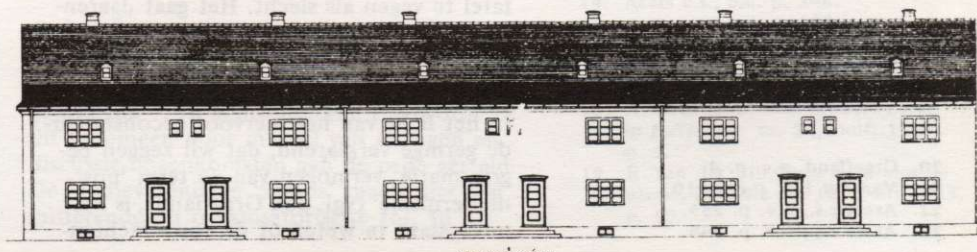
De massawoning bezit op zichzelf geen individualiteit, is een anonieme marktwaar en slechts van architectonische betekenis als grondstof voor een werk van hogere orde; de groepering van woningen in het blok en de stad. Door de stad als geheel tot kunstwerk te verheffen, wordt het idee van het gesloten kunstwerk gered en ontstaat een esthetische object waarin de verschijnselen van de kapitalistische rationalisering geïntegreerd kunnen worden. De individuele initiatieven moeten zich richten op een gemeenschappelijk doel. De kunsthistoricus A.E. Brinckmann wil met zijn studies van de stedenbouw uit het verleden daarvoor de mogelijkheid tonen.⁴

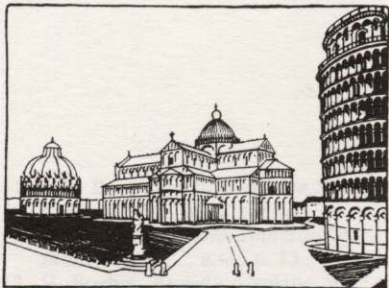
Brinckmann beschouwt zichzelf in de eerste plaats als een kunstwetenschapper. De algemene geldigheid van zijn bevindingen en de bruikbaarheid voor het actueel ontwerpen staan voorop. In zijn studies worden de architectonische problemen geformuleerd door vergelijking met overeenkomstige situaties uit het verleden. Zo luidt de conclusie van 'Deutsche Stadtbaukunst in der Vergangenheit':

Er zijn steeds meer aanwijzingen dat ook de particuliere architectuur zich bescheidener gaat voordoen in het beeld van de straat. Het zal niet lang meer duren en men zal ophouden met de vruchteloze, geld en artistieke kracht verslindende pogingen om aan het huurhuis een persoonlijk aanzien te verlenen. Het huurhuis behoort opnieuw slechts deel van een samenhangende wand te zijn om juist aan dit vlak zijn aantrekkelijkheid te kunnen ontleen.⁵

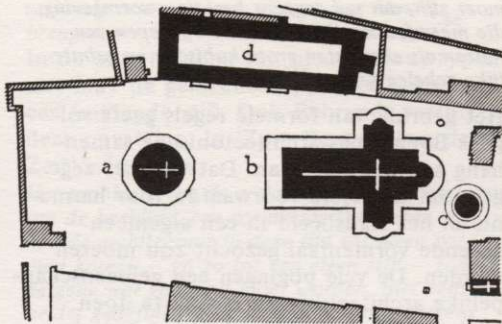
Het is deze gedachtegang die ook het uitgangspunt vormt voor de studie van het woningblok van Walter Curt Behrendt. In 'Die einheitliche Blockfront als Raumelement im Städtebau' onderzoekt Beh-

May, woningen voor Schlesisches Heim, 1921





Sitte, Pisa, Piazza del Duomo



rendt aan de hand van historische precedenten de voorwaarden voor de ontwikkeling van uniforme woningblokken.⁶ Met name de voorbeelden uit de zeventiende en achttiende eeuw zijn in architectonisch opzicht, juist vanwege de economische en de organisatorische voorwaarden waaronder ze tot stand gekomen zijn, voor de huidige tijd van belang. Volgens Behrendt zijn in het verleden vooral belangrijke stedenbouwkundige resultaten bereikt onder omstandigheden waar een gecentraliseerde bestuurlijke macht in staat was door middel van financiële subsidies de naleving van bepaalde architectonische richtlijnen af te dwingen. Het bestuur van de verlichte vorsten was in die zin voorbeeldig geweest.

Brinckmann en Behrendt geven met hun studies een belangrijke wending aan de stadesthetische ideeën van Camillo Sitte. Sitte heeft met zijn 'Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen' de grondslag gelegd voor de moderne ruimtelijke, architectonische benadering in de stedenbouw.⁷ De stedenbouw moet volgens Sitte niet langer de zaak van landmeters en ingenieurs zijn, maar als een architectonisch werk worden aangepakt. Het stedenbouwkundig plan mag niet beperkt blijven tot een plat rooilijnenplan. Dat is slechts een schema, een abstraherende vorm waarin de kubische, driedimensionale verschijning van het stadsbeeld wordt vastgelegd. Alleen architecten bezitten het vermogen stadspannen te ontwerpen vanuit de ruimtelijke voorstelling van het stadsbeeld, dat wil zeggen als een plattegrond van de ruimtelijke sequentie van straten en pleinen die door gebouwen gevormd worden. Volgens Sitte moeten de architecten dit vermogen tot ruimtelijk ontwerpen verdiepen door studie van de historische centra van de Europese steden. De studies van Sitte waren met name gericht op de esthetische problemen van de vormgeving van pleinen en de plaatsing van monumentale gebouwen. Hij streefde naar een schilderachtige, 'mahlerische' afwisseling in het stadsbeeld. In tegenstelling tot Sitte richtten Brinckmann en Behrendt de aandacht op de grote massa van woningen die de neutrale achtergrond vormen voor de bijzondere plaatsen in de stad. Voor Behrendt is de massaproductie van woningen een doorslaggevende factor in het moderne stadsbeeld. *Het beeld van de stad, met name dat van de recente uitbreidingsgebieden wordt in geringe mate bepaald door de architectuur van zelfstandige gebouwen. De groepering van monumentale pracht- en praalgebouwen voor openbare of commerciële doeleinden zal altijd slechts enkele, niettemin in het oogspringende punten*

opleveren binnen het geheel van de stad. Uitgaand van dit ervaringsfeit weten we, dat het stadsbeeld voornamelijk wordt bepaald door producten van particuliere bouwbedrijven die voorzien in de vraag naar woningen door de doorsnee van de bevolking. De planmatige organisatie en leiding van deze massaproductie moet dan ook worden begrepen als een stedenbouwkundige opgave die tegenwoordig een van de belangrijkste taken dient te zijn van de gemeentelijke overheid.⁸

Sitte verlangde voor de architectuur de mogelijkheid tot het vormgeven van bijzondere plaatsen in de stad, die een artistiek tegenwicht moesten vormen tegen de rationalisering en commercialisering, die het leven van de grote stad in hun greep genomen hadden.⁹ Daarbij zouden de architecten zich de studie van de schilderachtige effecten van organisch gegroeide situaties ten nutte moeten maken. Brinckmann, en met hem Behrendt, wijst een dergelijke vorm van eclecticisme af. *Nu de traditie vernietigd is, kan de stedenbouwkunst niet uit vroegere perioden bij elkaar gelezen worden. Ze moet ontwikkeld worden vanuit onze eigen woningbouw.*

Het wonen levert volgens Brinckmann het levende uitgangspunt voor de ontwikkeling van de architectonische vormen. *Tussen de architectonische stijl van de woningbouw en de stedenbouw bestaan zeer nauwe banden. Met de aard en wijze van het wonen verandert ook de vorm van het stadscomplex. Dit is derhalve voortdurend onderhevig aan veranderingen. Elke vooruitgang in de volkshuisvesting brengt een transformatie in het stadsbeeld met zich mee. Hieruit volgt, dat wij de verschijning van een oudere stad wel mooi kunnen vinden, echter nooit als voorbeeldig kunnen beschouwen.*

De studie van de historische vormen moet zich daarom volgens Brinckmann niet laten leiden door de bijzondere uitdrukkingwijzen die gebonden zijn aan de specifieke omstandigheden van hun ontstaan, maar moet zich richten op de algemene vormwetten.

De tijdgebonden uitdrukking verandert, vormwetten blijven bestaan. Deze moet men in het oog houden en niettemin nieuwe vormen van schoonheid vinden. En hoe eerder die zich aandienen, hoe minder men zal hangen aan de bijzondere uitdrukking, het motief.¹⁰

Brinckmann en Behrendt streven niet zozeer naar een schilderachtige afwisseling in het stadsbeeld, die het moet hebben van het effect van allerlei toevalligheden, maar naar de ritmische articulatie van het stadslichaam. Bij Sitte wordt het architectonische object gevormd door het gesloten beeld van de afzonderlijke ruimten, zoals pleinen en straten die door gebouwen begrensd worden. Tegenover dat gesloten beeld met zijn karakteristieke receptiewijze stelt Brinckmann het 'Raumprinzip', dat het beeld van de stad als geheel mogelijk moet maken. Omdat echter de stad in zijn geheel niet te ervaren is, wordt een 'tijds'-dimensie geïntroduceerd. Door ritmische geleiding wordt de continuïteit in het grote stadslichaam voelbaar gemaakt. Tegenover de 'hier-en-nu' ervaring van de afzonderlijke gesloten beelden stelt Brinckmann de ritmische opeenvolging van regelmatige eenheden waaruit een abstracte ervaring van het geheel kan ontstaan.

Ritme vereist een zekere regelmaat, in elk geval

1. A.E. Brinckmann, *Platz und Monument, Untersuchungen zur Geschichte und Aesthetik der Stadtbaukunst in neuerer Zeit*, Berlijn 1908, p. 170.
2. E. May, Organisation der Bautätigkeit der Stadt Frankfurt a.M., in: *Der Baumeister*, Jrg. 27, nr. 4, pp. 98-104.
3. Th. Fischer, *Stadterweiterungsfragen*, Stuttgart 1903. Geciteerd in: W.C. Behrendt, *Die Einheitliche Blockfront als Raumelement im Städtebau*, Berlijn 1911, p. 77.
4. A.E. Brinckmann, *Deutsche Stadtbaukunst in der Vergangenheit*, Frankfurt a.M. 1911. *Stadtbaukunst, Geschichtliche Querschnitte und Neuzeitliche Ziele*, Berlijn 1920.
5. A.E. Brinckmann, *Deutsche Stadtbaukunst* . . . , a.w., p. 159.
6. W.C. Behrendt, *Die Einheitliche Blockfront als Raumelement im Städtebau*, Berlijn 1911.
7. C. Sitte, *Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen*, Wenen 1889. Zie ook: G.R. Collins en C. Crasemann Collins, *Camillo Sitte and the Birth of Modern City Planning*, New York 1965.
8. W.C. Behrendt, *Die Einheitliche Blockfront* . . . , a.w., p. 12.
9. C.E. Schorske, *Fin-de-siècle Vienna*, New York 1961, p. 62 e.v.
10. A.E. Brinckmann, *Deutsche Stadtbaukunst* . . . , a.w., p. 23 en p. 159.

een vooropgezette bedoeling (. . .) Ritme is de artistieke regel van weloverwogen werk in de stedenbouw; deze manier van werken zal niet zoals de zogenaamde pittoreske vormgeving bij voortdurende een krampachtig gevecht tussen ontwerp en uitvoering hoeven leveren. Voor een weldoordachte stedenbouw is een terughoudende leiding voldoende om de intenties van het bebouwingsplan te realiseren.¹¹

Primair voor de stedenbouw is de plastische opbouw van het bebouwingsplan: de verhouding tussen de open ruimten en de gebouwde massa's. De ontwikkeling van het regelmatige woningblok kan hierin tot uitgangspunt gemaakt worden van de compositie van het stadsbeeld. De uitwerking van de façade is in deze opvatting niet langer een stijlhistorisch spel met verwijzingen naar een groots verleden en meer verheven bouwopgaven, maar een structureel element dat bemiddelt tussen de interne articulatie van het woningblok en de driedimensionale begrenzing van straat- en pleinruimten.

De architectonische vormgeving van het blokfront tot één geheel is niet een zaak van oppervlakkige decoratie ter bevrediging van een verlangen naar representatie. De toepassing van dergelijke middelen zou onvermijdelijk tot gewelddadige maatregelen leiden. Als het echter gaat om het ontwikkelen van de architectonische vorm van massawoningen met typisch zich herhalende plattegronden, dan is het uniforme blokfront een sociale consequentie die als het ware door de esthetische behoefte wordt geëist. Bovendien is het samenvatten van meerdere huizen tot een grotere eenheid in de historische stadsbouwkunst een bewust gehanteerd middel voor de vormgeving van de ruimte. Want, met een gesloten massa die voortkomt uit het samenvoegen, is de straatruimte makkelijker te beheersen dan met de bonte hoeveelheid kleine, onbetekende delen.¹²

Op grond van deze ideeën kan Herbert Boehm, een naaste medewerker van May, na de Eerste Wereldoorlog spreken van een nieuwe 'Wil tot vorm'. Na een periode van wisselvallige experimenten ontwikkelt zich volgens Boehm een meer duurzame richting in de stedenbouw. Deze is nauw verwant met de eigentijdse tendensen die zich manifesteren op de andere gebieden van het culturele leven, zoals architectuur, schilderkunst, kleding en omgangsvormen. Vanuit dat gezichtspunt schetst hij de geschiedenis van een halve eeuw stedenbouw, die culmineert in de kubische stedenbouw van de twintiger jaren.

Op de tijd van het schematisme waarin men, in een verkeerd begrepen nabootsing van de grote tradities van het classicisme en de barok zijn stadsbeelden langs lineaal en passer op de teken tafel construeerde, volgde een periode van romantisme. In overijverige en wederom verkeerd begrepen navolging van hun meester Camillo Sitte had men het liefst allemaal kleine Neurenbergjes geschapen en gehoopt door middel van kronkelwegen en pittoreske hoekjes stadsbeelden van blijvende waarde te kunnen scheppen. Deze periode werd weer gevolgd door een overdreven naturalisme, dat in het bijzonder samen met de 'Siedlungsbau' tot bloei kwam en met zijn beperking tot het zakelijk op zichzelf verstandig is. Dit naturalisme liet aanvankelijk de oriëntatie en karakteristiek van het bouwterrein als het enige uitgangspunt voor het ontwerp gelden. Formele overwegingen met betrekking tot het geheel werden daarbij te zeer uit het oog verloren. Men vergat dat stedenbouw, wil het zich niet uitsluitend beperken tot het scheppen van goede woonelegenheden altijd architectuur

moet zijn, dat wil zeggen: beelding, vormgeving, die met afzonderlijke huizen en groepen van huizen als elementen grote kubische en ruimtelijke gehelen scheidt.¹³

Het gebruik van formele regels geeft volgens Boehm pas architectonische samenhang aan het stadsplan. Dat wil niet zeggen, dat de eerste voorwaarde voor harmonie in het stadsbeeld in een algemeen erkende vormtaal gezocht zou moeten worden. De vele pogingen een gemeenschappelijke architectuurstijl ingang te doen vinden hadden slechts geleid tot een chaotisch stadsbeeld, samengesteld uit even zo vele individuele architectenstijlen. De samenhang in het stadsbeeld kan volgens Boehm pas ontstaan als deze voortkomt uit de ruimtelijke plasticiteit, de tectoniek van het bebouwingsplan. De aandacht moet zich niet richten op de ornamentale details, maar op de vormende krachten die een stijl voortbrengen.

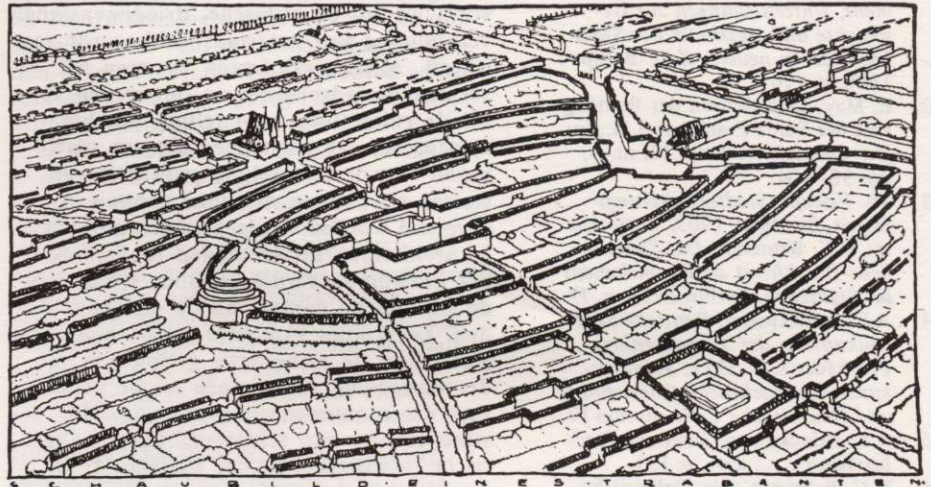
In 'Typ und Stil' kritiseert May het waandenkbeeld dat een stijl langs de weg van afspraken tussen de betrokken instanties ingevoerd zou kunnen worden. Een stijl laat zich niet maken!

Alleen een geleidelijke ontwikkeling die voortkomt uit een zich steeds verdere verbreiding van het begrip voor de aard van de bouwkunst kan verandering brengen.

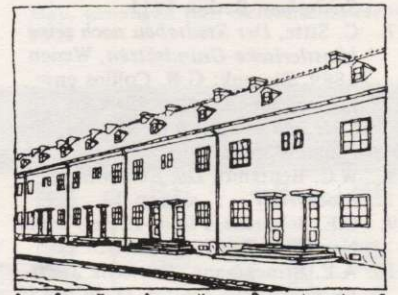
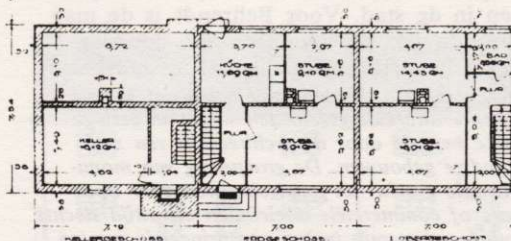
In dit opzicht beschouwt May het doorzetten van de typisering in de volkswoningbouw in de noodtoestand na de Eerste Wereldoorlog, als een baanbrekende ontwikkeling.

Juist in het bouwen van kleine woningen leveren de gelijksoortige of verwante eisen die zich overal voordoen, al de eerste uitgangspunten voor overeenstemming in de algemene principes van het bouwen. De standaardisatie van woningplattegronden die al tientallen jaren in ontwikkeling is, heeft door de toestanden van na de oorlog een enorme versnelling gekregen. Wat

May en Boehm, sateliet uit het uitbreidingsplan voor Breslau, prijsvraag 1922

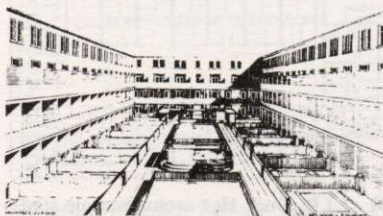


May, woningtype voor Schlesisches Heim, 1921

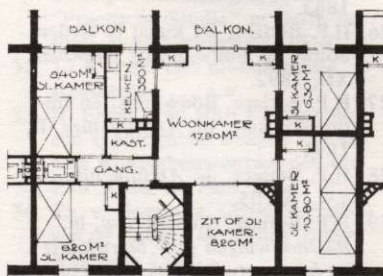


11. A.E. Brinckmann, *Deutsche Stadtbaukunst* . . . , a.w., p. 81.
12. W.C. Behrendt, *Die Einheitliche Blockfront* . . . , a.w., p. 13.
13. H. Boehm, Besiedlungspläne, in: *Das Schlesisches Heim*, 1922, nr. 9.
14. E. May, Typ und Stil, in: *Das Schlesisches Heim*, 1924, nr. 2.
15. W.C. Behrendt, Zum Bauproblem der Zeit, in: *Der Neubau*, Jan. 1925, nr. 1.
16. E. May, Fünf Jahre Wohnungsbau-tätigkeit in Frankfurt a.M., in: *Das Neue Frankfurt*, 1930, nr. 2/3.
17. E. May, Stadterweiterung mittels Trabauten, in: *Der Städtebau*, 1922, p. 41. Zie ook: *Das Schlesisches Heim*, 1922, nr. 11; H. Boehm, Die Städtebauliche Planung, in: *Das Schlesisches Heim*, 1925, nr. 1.
18. R. Unwin in een voordracht te Amsterdam in 1922 voor het Nederlands Instituut voor Volkshuisvesting. Zie: F. Smit, Van tuinstedebouw tot stedelijke uitwaaiering, in: *Wonen-TA/BK*, 1975, nr. 13.
19. O.a.: H. Boehm, Blick über die Grenzen, Reiseeindrücke aus Holland und England, in: *Das Schlesisches Heim*, 1925, nr. 9.
20. J.J.P. Oud, Het monumentale stadsbeeld, in: *De Stijl*, 1917, nr. 1.
21. J.J.P. Oud, Architectonische Beschouwingen. A. Massabouw en Straatarchitectuur, in: *De Stijl*, jrg. 2, 1919, nr. 7.

Oud, Tusschendijken, 1921



Binnenruimte Tusschendijken



1e VERDIEPING.

*rationele overwegingen niet teweeg konden brengen, werd door de nood afgedwongen.*¹⁴

In de ontwikkeling van nieuwe bouwtypen ziet May de gemeenschappelijke basis voor een komende stijl. Ook Behrendt vertolkt deze opvatting. In 'Zum Bauproblem der Zeit' schrijft hij:

Het probleem van de architectuur is het probleem van de beelding, een vormvraagstuk. Maar hoe kan de architectuur in deze tijd tot eigen vormen komen – en zo tot een eigen stijl – zolang datgene wat gevormd moet worden, niet eens helder gedefinieerd is, zolang zich nog nergens vaste arbeids- en werkvormen opnieuw ontwikkeld hebben. Hoe kan er nu bijvoorbeeld over een vormprobleem van de stad worden gesproken, als er zelfs over de meest primitieve vragen, over het wonen en de nederzetting, nauwelijks enige overeenstemming bestaat?

In zijn beschouwing over het moderne bouwen stelt Behrendt de problematiek aan de orde van de architectuur in relatie tot de stabiliteit van de samenleving. De tekst wijst op de breekbaarheid van de functionalistische vormleer. Indien de functies onduidelijk en veranderlijk zijn, blijkt voor de architecten van het functionalisme de vorm ongrijpbaar te worden. Het bepalen van de vorm wordt dan pas echt problematisch. Ook Behrendt ziet bouwtypen als de eerste algemene vormideeën, op grond waarvan de gedifferentieerde vormtaal van een architectuurstijl zich pas kan ontwikkelen.

De problemen waarvoor de bouwkunst geplaatst wordt door de technische, economische en sociale ontwikkeling, beschouwt hij in de eerste plaats als constructieve problemen. Alvorens er sprake kan zijn van een moderne bouwstijl zullen er nieuwe bouwtypen moeten zijn die daarvoor de stabiele ondergrond leveren.

*Er is alleen iets te bereiken, als de aandacht meer gericht wordt op het noodzakelijke dan op het overbodige en bijkomstige, op het algemeen geldige in plaats van op het individuele, meer op het type dan op het detail. We zullen alle kracht nodig hebben om het nieuwe type tot stand te brengen en we kunnen blij en tevreden zijn als dat lukt. De zorg om het detail kunnen we gerust aan latere tijden overlaten.*¹⁵

Vooralsnog zal men met een uiterst gereduceerd, elementair vormbegrip moeten volstaan.

In het algemeen wordt 'het wonen' aangewezen als de levende basis, waarop zich een nieuwe stijl kan verheffen. Bouwstijl en levensstijl vloeien daar in elkaar over. Hiermee wordt de deur geopend om vanuit de eisen van de woninginrichting de vorm van de stad ingrijpend te wijzigen, maar dat wil nog niet zeggen, dat het vormprobleem direct teruggebracht wordt tot een probleem van de vermenigvuldiging van een organische kiem, de wooncel.

De nieuwe verkavelingsvormen, zoals 'dubbele rijen' en 'stroken', bieden een oplossing voor de eisen die vanuit de woning gesteld kunnen worden, en worden in die zin door May behandeld als een correctie van de gebreken van de traditionele bouwwijze in gesloten blokken met volgebouwde binnenterreinen.¹⁶

Het abstracte, anonieme gegeven van de massawoningen kan echter op zichzelf geen vorm geven aan de stad. Het probleem van de moderne stad wordt juist geprojecteerd in de massale vermenigvuldiging van

de wooncellen, die tot een woekering dreigt te worden, die het stadslichaam vernietigt, het hart verstikt, de grens met de omgeving vervaagt.¹⁷

Naast gezonde principes voor de inrichting en de verkaveling van de woningen is er een architectonisch model nodig, dat de ongebreidelde groei in banen leidt.

*We moeten niet alleen de onderdelen van een stadsplan bestuderen en de uitvoering ervan voorbereiden, maar ook haar aanleg en begrenzing, zodat de stad – in plaats van zich over het omringende land te verspreiden als water van een wassende vloed – zich zal ontwikkelen volgens aangewezen lijnen en beginselen.*¹⁸

Juist in de ontwikkeling van de uitbreidingsmodellen blijft de ervaring van de historische steden een dominerende rol spelen. In alle modellen wordt naast de interne articulatie van de bebouwing, de verhouding tussen het stadscentrum en de stadsrand als een bepalende factor gezien voor de cohesie van het stadsbeeld.

Berlage, Oud, Van Doesburg en Van Eesteren

In directe relatie met de Duitse theorievorming op het gebied van architectuur en massawoningbouw, bouwstijl en stadsbeeld ontwikkelden Berlage en later Oud en Van Eesteren standpunten, die voor het Nieuwe Bouwen in Nederland van het grootste belang zijn geweest. Berlage debatteert met Sitte en Brinckmann en neemt een zelfstandige positie in. Oud steunt op Berlage's denkbeelden en werkt in zijn Stijl-periode de verhouding tussen het woningblok en de massawoning uit. De waardering van de Duitse vakbroeders voor het werk van Oud moet men zien tegen deze achtergrond.¹⁹ De ideeën over het regelmatige woningblok, zoals die in Duitsland door Brinckmann en Behrendt werden uitgedragen, vormen de spil van Oud's experimenten.

In het eerste nummer van het tijdschrift *De Stijl* stelt Oud, dat het woningblok de belangrijkste opgave is voor de moderne architect.

*Bouwkunst is plastische kunst; kunst van ruimtebepaling en als zodanig in het stadsbeeld het meest algemeen uit te drukken: in het enkele gebouw en in de samenvoeging en tegenoverelkaarstelling van gebouwen.*²⁰

In een later artikel werkt Oud de kenmerken van het modernisme verder uit. De moderne geest bepaalt zich niet tot de enkeling (binnen: het huis), maar tot de menigte (buiten: de straat – de stad). *Hem is, in straatbebouwing, het afzonderlijke, ook het esthetisch verzorgde huis contrabande en aaneengesloten bebouwing, eisch.*²¹

Zo zal, volgens Oud, de architectuur van het bouwblok in grote mate het karakter der moderne esthetiek in de Bouwkunst bepalen.²²

Anders dan bij de Duitse puristen gaat het bij Oud niet om een vereenvoudiging van de overgeleverde vormen, om een terugkeer naar het wezen van het huis en de stad. De massawoning en de grote stad zijn geheel nieuwe verschijnselen. Oud gaat uit van het geperfectioneerde negentiende-eeuwse bouwblok en zijn werk geeft daarvan een complete reconstructie. Na aanvankelijke instemming met het werk van Oud, geeft Van Doesburg aan de experimenten uit de eerste jaren van *De Stijl*

een radicale wending. Tijdens zijn verblijf in Weimar schrijft Van Doesburg:

*Ook het naast elkaar – of op elkaar timmeren van woondozen en bouwcellen volgens een bepaald type of norm is nog geen beeldend bouwen. De bouwactiviteit wordt in dat geval mechanisch, herhalend, te vergelijken met het werk van de fotograaf of de toepassing van historische bouwstijlen. De gemeentelijke georganiseerde (schijnbare) ruimte-economie (normalisering) belemmert het beeldende bouwen.*²³

En een jaar later, in het manifest 'Tot een beeldende architectuur' bij de tentoonstelling van de parijse modellen, verlangt Van Doesburg het overwinnen van elk vormbegrip in de zin van vooropgesteld type. *In tegenstelling met alle stijlen van voorheen, kent de nieuwe architectonische methode geen in zich gesloten typus, geen grondvorm.*²⁴

Van Doesburg verwerpt niet alleen elke opvatting van de vorm als weerspiegeling van een inhoud, maar ook de elementaire compositietechnieken waartoe het duitse purisme zich bij voorkeur beperkte: symmetrie en herhaling.

Van Eesteren lijkt vervolgens in zijn Algemeen Uitbreidingsplan van Amsterdam de consequentie van Oud's uitwerking van de voorstellen van Berlage tot een uiterste grens te voeren.

Reeds in 1883 maakt Berlage in zijn opstel 'Amsterdam-Venetië'²⁵ voor de stedenbouwkundige waardering van de stad Amsterdam gebruik van de categorieën schilderachtig en monumentaal. Vertig jaar later zal hij dat nog doen. Beide categorieën wortelen in de Hegeliaanse filosofie, en vormen de structurele polariteit van Berlage's stedenbouwkundige ontwerpen. Aanvankelijk staan deze categorieën gelijkwaardig naast elkaar en vertegenwoordigen twee verschillende artistieke grondgedachten. Het schilderachtige is synoniem met gevoel, grilligheid, gotiek en schoonheid van de natuur en monumentaal staat voor rationeel, geometrisch, klassiek en motievencompositie vanuit de natuur. Nog in zijn boekbespreking van Sitte's 'Städtebau'²⁶ blijft het evenwicht tussen beide benaderingswijzen gehandhaafd. Hij stemt in met Sitte's opvattingen en met name met diens conclusies over het esthetisch functioneren van de pleinen, nl. dat deze ruimte een gesloten architectonisch beeld moet opleveren.

Met het opstel 'Bouwkunst en Impressionisme'²⁷ echter neemt hij resoluut afstand van de met name aan Sitte toegeschreven romantische stedenbouw, die een schilderachtig effect zoekt toe te voegen aan het rationele stratenplan voor de stad.

Die romantische kunst is geweest, zegt Berlage. Evenals Sitte en Brinckmann houdt Berlage zich bezig met de esthetische aspecten van de stedenbouw en houdt zich verre van de juridische en civiel-technische kanten. Niettemin vindt hij, dat de esthetische elementen voor een nieuwe stedenbouw gezocht moeten worden in het technisch-rationele plan voor de stad, dat voortkomt uit de praktische eisen. Op die manier stelt hij de monumentale stedenbouw boven de romantische.

De groote monumenten, c.q. de massaverdeling, hoofdzaak! (. . .) het zijn de moderne opvattingen, in verband met tijd en geld, die daartoe gebieden. Het allereerst, die moderne opvattingen,



Berlage, 's-Gravenhage uitbreidingsplan
1908

*gen, méér betrekking hebbende op den stedenbouw in het algemeen, decreterend lange lijnrechte en elkaar rechthoekig kruisende straten, en de onschendbaarheid(!) van den openbaren weg. Deze wijze van stedenbouw, letterlijk in alles verschillende van vroegere, wijst steeds vanzelf op eene algemene vereenvoudiging. Van de huizenbouw 'en masse'; maar dan ook tot eene massale opvatting der huizenblokken. In plaats van een blok speculatie-huizen, als één geheel op te vatten wordt nu van elk huis een oud-Hollandsch huis gemaakt, volgens volledig programma onder het motief, het ontgaan van eentonigheid.*²⁸

De bouwkunst moet impressionistisch worden: beperking van het detail tot uiterste soberheid, met het oog op een karakteristiek silhouet.

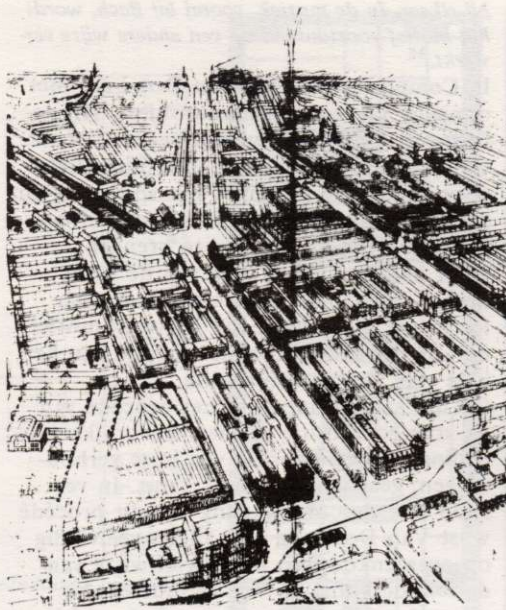
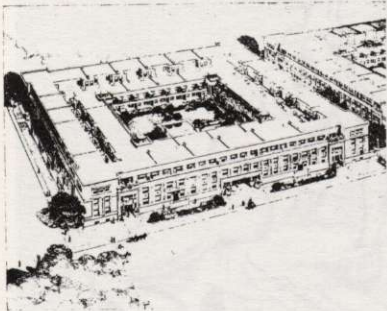
Wat die monumentale stedenbouw inhield, werkte hij uit in zijn uitbreidingsplan voor 's-Gravenhage en zijn begeleidende opstel 'Stedenbouw', dat hij opent met de gevleugelde woorden van Brinckmann:

*Städtebau heisst mit dem Hausmaterial Raum gestalten.*²⁹

Bij de oplossing van de moderne problemen van de stad, van verkeer en hygiëne, wordt men ook in esthetische zin naar de grootst mogelijke eenvoud gedrongen. Als vanzelf belandt men dan bij de klassieke opvatting, die een eenvoudige tracering van het stratennet voorstaat. Stadsaanleg en architectuur moeten met elkaar in overeenstemming worden gebracht, daarom moet de compositie uitgaan van het plein waaraan de voornaamste gebouwen liggen en streven naar geslotenheid van het beeld. Berlage waarschuwt ook voor het grote gevaar van de geometrie van de klassieke opvatting, de eentonigheid. Om dat gevaar

22. J.J.P. Oud, Het monumentale stadsbeeld, a.w.
23. Th. v. Doesburg, Von der neuen Aesthetik zur materiellen Verwirklichung, in: *De Stijl*, jrg. 6, 1923, nr. 1.
24. Th. v. Doesburg, Tot een beeldende architectuur, in: *De Stijl*, jrg. 6, 1924, nr. 6/7.
25. H.P. Berlage, Amsterdam en Venetië, schets in verband met de tegenwoordige veranderingen van Amsterdam, in: *Bouwkundig Weekblad*, 1883.
26. H.P. Berlage, De kunst in stedenbouw, in: *Bouwkundig Weekblad*, XII, 1892.
27. H.P. Berlage, Bouwkunst en Impressionisme, in: *Architectura*, II, 1894.
28. H.P. Berlage, in: *Architectura*, a.w., p. 105.
29. H.P. Berlage, Stedenbouw, in: *Beschouwingen over bouwkunst en hare ontwikkeling*, Rotterdam 1911.

Berlage, Amsterdam-Zuid uitbreidingsplan
1917



te keren introduceert Berlage het principe van de aangename toevalligheid, overeenkomend met de romantische geest, om van de strenge geometrische maat over te gaan naar een stadsplan met een ritmisch patroon van geometrisch opgebouwde stadsdelen, waarvan de ruimtelijke opbouw zijn uitgangspunt vindt in de pleinen.

*En waar nu de tegenwoordige tijd lang vooruit moet zien, dus gedwongen wordt een stadsplan lang van te voren te maken, dringt dit als vanzelf tot regelmaat. Deze maatregel mits door kunstinzicht tot stand gekomen in den geest der klassieken, vertegenwoordigt zelfs een hogere schoonheid. Daarom moeten mijns inziens, plaatselijke gedeelten, wanneer geen natuurlijke hindernissen dit belemmeren, volgens een regelmatig plan worden ontworpen. Daarentegen moeten alle natuurlijke gesteldheden van den bodem, als wateren, heuvels, bestaande boschpartijen enz., niet worden verwijderd, maar in het plan worden opgenomen. Wanneer deze dan op kunstvolle wijze met regelmatige gedeelten worden verbonden, dan zullen zij voor de zo aangename afwisseling zorgen, nodig om de eentonigheid van een in alle consequenties ontworpen regelmatig plan op te heffen. Maar bovendien wordt zo de waarborg verkregen, dat die afzonderlijke, regelmatige gedeelten weer onderling zullen verschillen, omdat het uitgangspunt verschillend is.*³⁰

In zijn lezingencyclus 'Het esthetische gedeelte van Stedenbouw' voor de Vereniging Praktische Studie in 1913/1914 zal Berlage die zienswijze opnieuw naar voren brengen.³¹ Maar nu zal hij met name onder invloed van het boek 'Die Architektur der Grossstadt' van Karl Scheffler zijn aandacht uitbreiden over het gehele territorium van de stad en niet slechts tot de uitbreidingsgebieden. De moderne stad wenst hij te zien als het resultaat van de moderne wetenschap – hij doelt op de

grafische statistiek van Langer – en van de moderne kunst.

Het moderne stadsplan moet een geheel zijn van een groep regelmatige plangedeelten, een aaneenschakeling van een cellensysteem, waarvan de cellen zelf regelmatig zijn ingedeeld.

Van die cellen zijn de pleinen de architectonische kern, de architectonische ruimte waarop de straten – overigens als zelfstandige beeldruimten – zijn gericht. De aaneenschakeling van de cellen geschiedt op 'natuurlijke' wijze. De geest van de moderne stad is de democratische idee. *Het karakter van de moderne stad zal van die idee het plastisch uitbeeldsel zijn.*

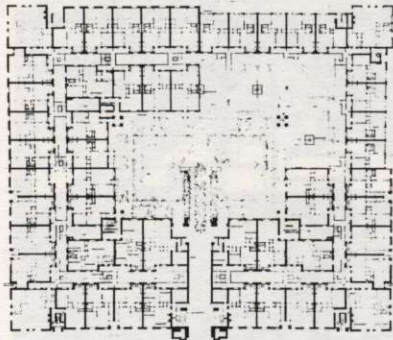
Deze opvattingen van Berlage vormen het raamwerk waarbinnen Oud zijn woningbouwprojecten ontwikkelt. In zijn opstel 'Het monumentale stadsbeeld' herhaalt hij Berlage's woorden.³² Maar zijn experimenten zullen zich richten op de architectonische beheersing van het 'Hausmaterial' en niet zozeer op het 'Städtebauen'. Bij Oud wordt in de uitwerking van het woningblok de individuele vorm van het hollande huis geheel opgeheven. Het huis wordt in onderdelen gedifferentieerd tot een figuratie, die als motief de compositie van het woningblok bepaalt.³³ Deze compositietechniek, die Oud in zijn woningbouwprojecten steeds verder ontwikkelt, kan geïnspireerd zijn door de vroege woningcomplexen van Frank Lloyd Wright, zoals Francisco Terrace en Lexington Terrace, maar vertoont ook een opmerkelijke verwantschap met de decoratieve kunst van Van Doesburg uit de beginjaren van De Stijl.

Motievorming en compositie

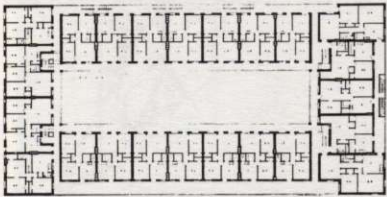
Met de termen motievorming en compositie kan de werkwijze van Van Doesburg gekarakteriseerd worden, die hij vanaf 1917 tot aan zijn elementaristische periode hanteert.

Vrijwel alle werken vinden aanvankelijk hun aanleiding in de natuur. Aan de natuur ontleende vormen worden geabstraheerd tot een esthetisch beeld, waarbij de natuurlijke vormen in zuivere beeldelementen worden opgelost. In 'Grondbegrippen van de nieuwe beeldende kunst' geeft Van Doesburg een uitvoerige beschrijving van dit proces van esthetische reconstructie. Aan de hand van de transfiguratie van de koe demonstreert hij de verschillende fasen van het proces, dat via 'aan de vorm gebonden accentuering van verhoudingen' en 'opheffing van de vorm' leidt tot de abstracte schildering van tegen een witte achtergrond zwevende rechthoekige kleurvlakken.³⁴

In de glas-in-lood-composities II en III wordt het werk niet afgesloten met de es-



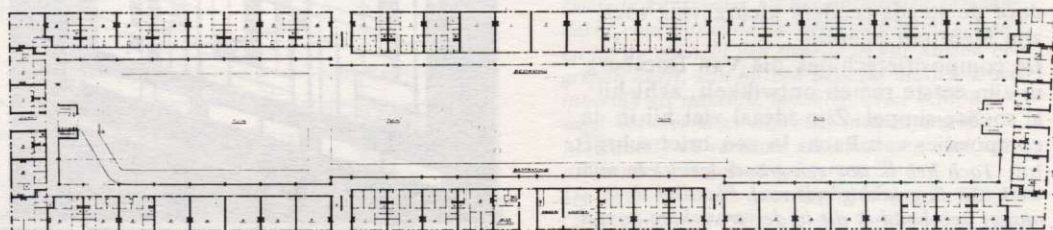
Wright, Lexington Terraces 1909

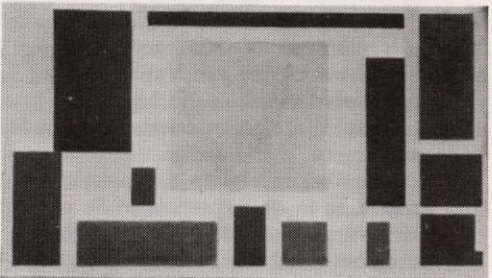
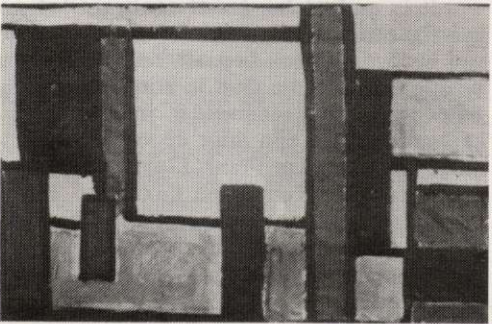
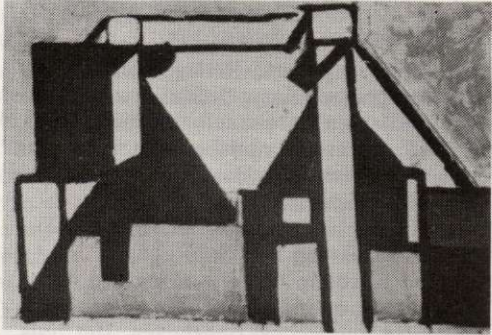
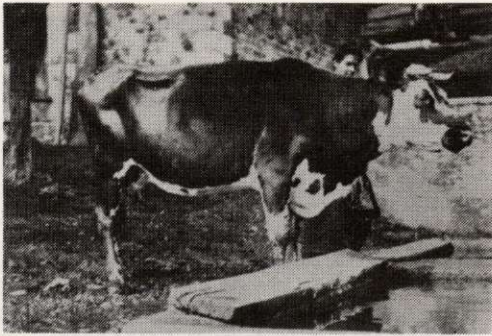


Wright, Francisco Terrace, hof met galerijen 1885

30. H.P. Berlage, Stedebouw . . . , a.w., p. 63.
31. C.H. Schwagermann, Het esthetische gedeelte van Stedenbouw, Verslag van lezingen door H.P. Berlage voor het Civiel- en Bouwkundig Studenten-gezelschap "Practische Studie" te Delft, in: *Bouwkundig Weekblad*, 1914.
32. J.J.P. Oud, Het monumentale stadsbeeld . . . , a.w.
33. H. Engel, Van Huis tot Woning, een typologische analyse van enkele woningbouwontwerpen van J.J.P. Oud, in: *Plan*, 1981, nr. 9.
34. Th. v. Doesburg, *Grondbegrippen van de nieuwe beeldende kunst*, Nijmegen 1982.
35. C. Blotkamp, *De beginjaren van De Stijl*, p. 27, Utrecht 1982.

Oud, Spangen, voorstudie blok VIII, hof met galerijen 1909





Van Doesburg, *transfiguratie van de koe* 1916-1925

thetische reconstructie van het natuurobject. Het gezuiverde beeld, in Compositie II een zittende figuur en in Compositie III een schaatsenrijder, vormt het uitgangspunt voor een nieuwe constructie. In het verlengde van de motiefforming ligt de compositie. In de laatste gebruikt Van Doesburg verschillende herhalingsvormen, waarbij het motief gespiegeld wordt, gerooteerd, of eenvoudig herhaald. Door de positiewisselingen van het overigens gelijkblijvende motief ontstaat een ritmisch patroon van vlakken waarin het afzonderlijke motief nog met moeite herkenbaar is, maar door de steeds eendere kleurgeving toch zijn identiteit behoudt.

De compositietechniek die Van Doesburg in zijn eerste ramen ontwikkelt, acht hij al snel te simpel. Zijn ideaal ziet hij in de composities van Bach. In een brief schrijft hij: *Toch heb ik nog een groote leemte in mijn werk, die ik gelukkig zelf voel. Wanneer ik 'n motief heb houd ik dit in de verwerking te veel*

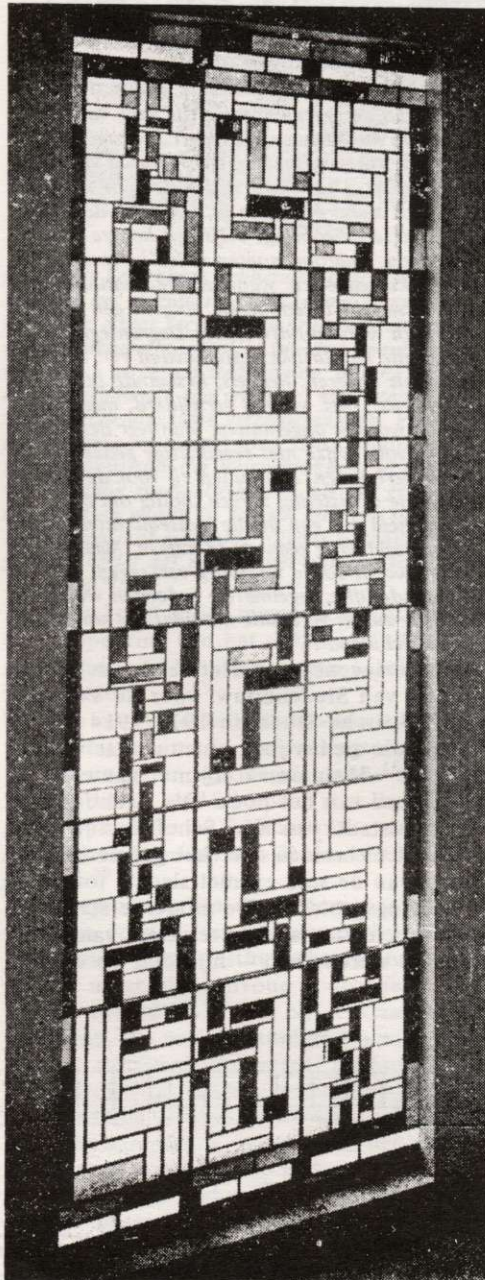
*bij elkaar. In de muziek, vooral bij Bach, wordt het motief voortdurend op een andere wijze verwerkt.*³⁵

In Compositie IV gaat Van Doesburg niet opnieuw uit van een natuurobject. Hij deformeert twee stukken van het motief uit Compositie II en varieert deze niet alleen door genoemde principes van spiegeling en rotatie, maar ook door de kleur onafhankelijk van het motief aan te brengen.

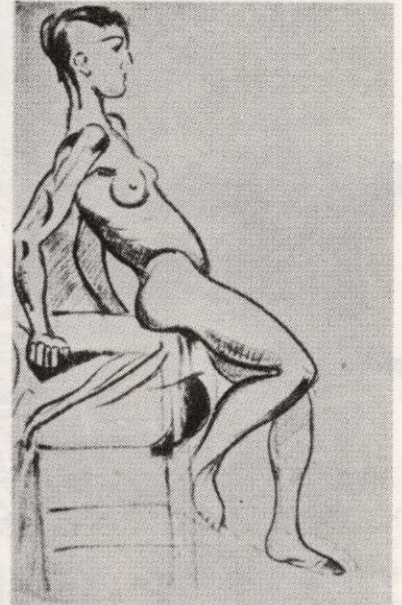
Door de verzelfstandiging van de kleur maken de afzonderlijke elementen zich los uit de samenhang van het vormmotief en kunnen deze verbanden aangaan in het hele vlak van de compositie.

Op die manier ontstond het procédé van de vrije compositie zonder natuurlijke aanleiding: een compositie van pure verhoudingen, gearticuleerd door kleur. In verband met de ontwikkeling van dit procédé wijst Van Doesburg niet alleen veelvuldig op overeenkomsten in de werkwijze van de schilderkunst en van de muziek, hij ziet ook verwantschappen met de architectuur, met name als het gaat om het werk van Oud. In 'Aanteekeningen over

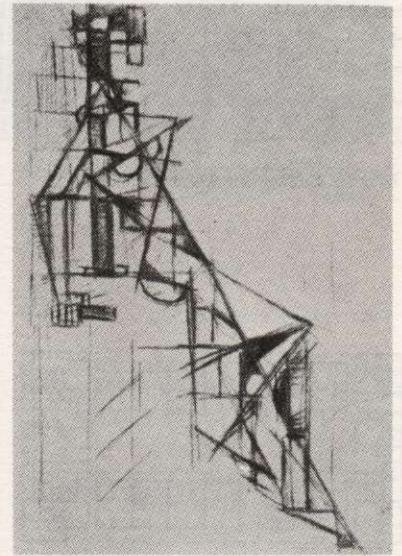
Van Doesburg, *glas-in-lood, Compositie II* 1917



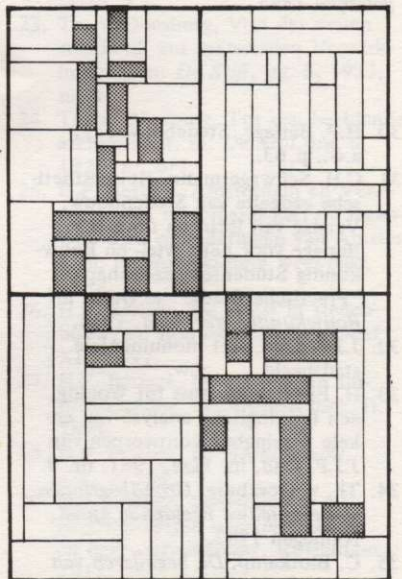
afleiding motief compositie II



a

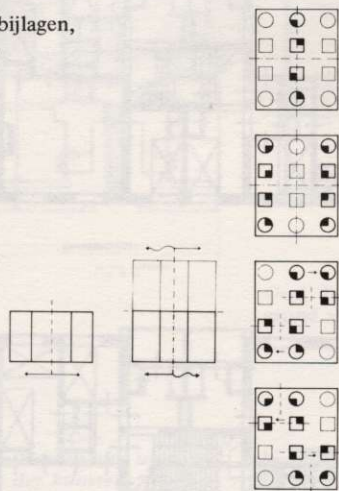


b

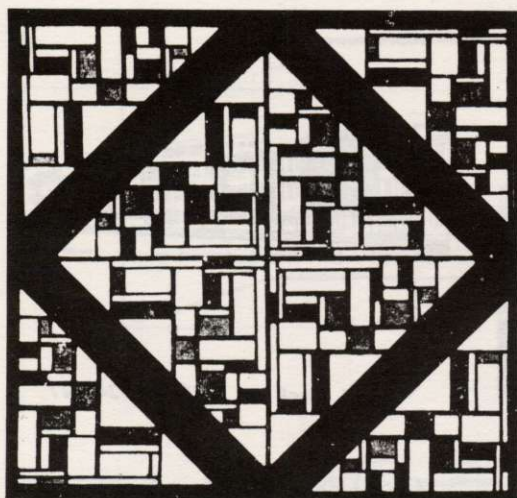


c

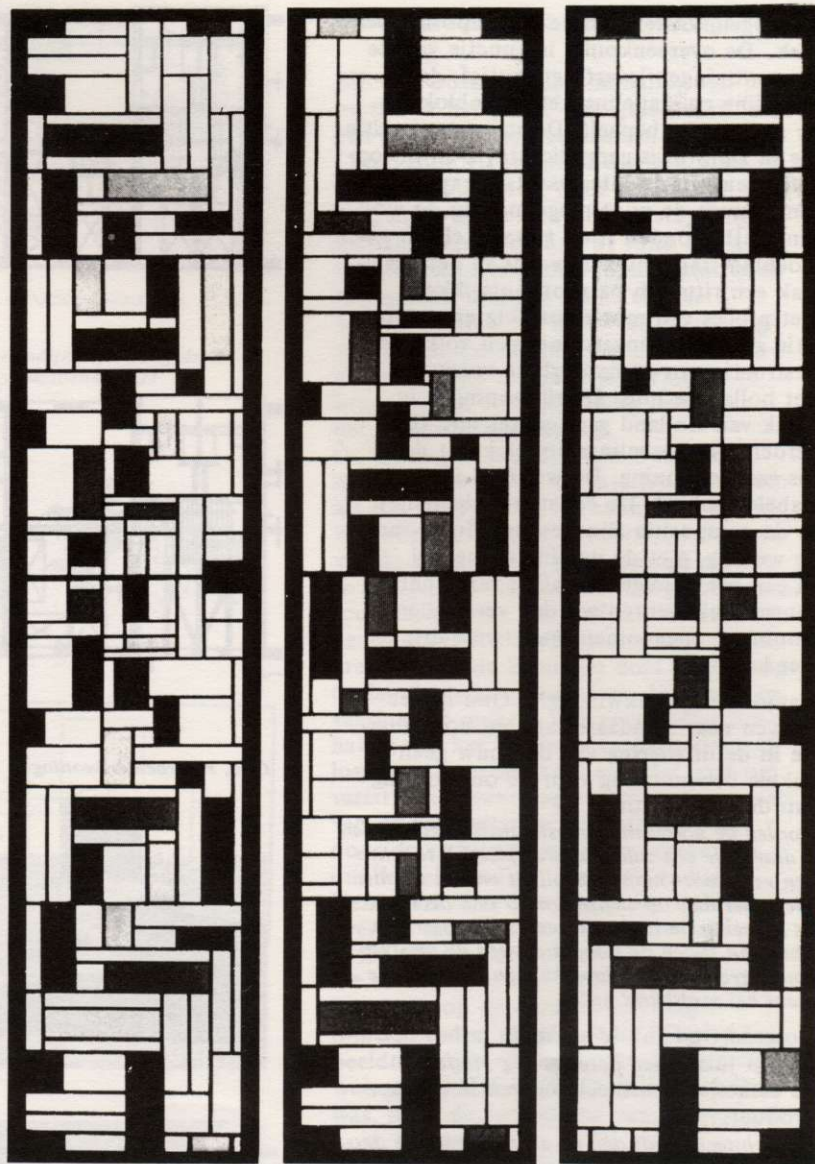
36. Th. v. Doesburg, Aantekeningen over de nieuwe muziek, in: *De Stijl*, 1919, nr. 1.
 37. Th. v. Doesburg, Bij de bijlagen, in: *De Stijl*, 1917, nr. 1.



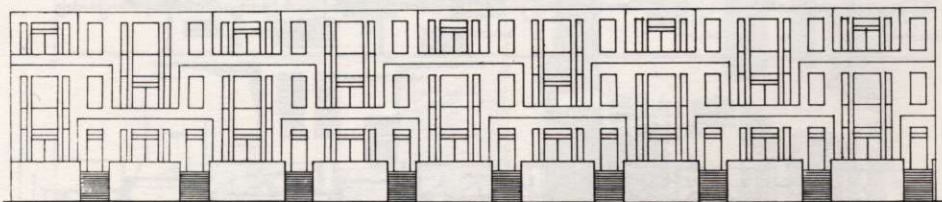
Van Doesburg, glas-in-lood Compositie IV 1917



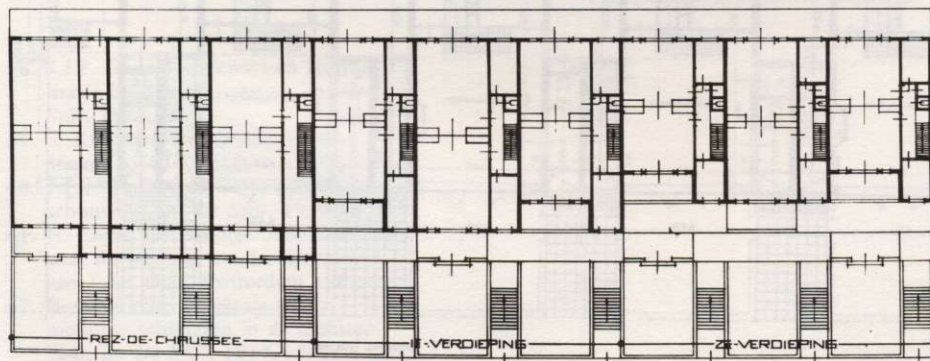
Van Doesburg, glas-in-lood Compositie III 1917



Oud, Strandboulevard 1917



VOORGEVEL- EN-PLATEGRONDEN-VOOR-HUIZENRIJ-AAN-EEN-STRANDBOULEVARD



de nieuwe muziek' zegt Van Doesburg: *Wat het vernietigen van de natuurlijke vorm-verschijning is in de schilderkunst, dat is het vernietigen der melodie in de nieuwe muziek. Dit wil niet zeggen, dat in de nieuwe muzikale conceptie het melodische element gansch en al zal teniet gaan. Dit kan nimmer bij een uitdrukingsvorm die zich in tijd (1 dim.) beeldt. Door het voortgaande in tijd (na elkaar) als karakteristieke eigenheid der muziek, blijft deze altijd aan een melodisch rythme gebonden, . . .* In een voetnoot voegt hij hieraan toe: *Hierin vertoont zij een overeenkomst in wezen met de architectuur, vooral de straatarchitectuur en het denkbeeld van Oud, dat het harmonisch-evenwichtige slechts in het stadsbeeld als geheel te verwerklijken zal zijn is daarom zeer logisch.*³⁶

Ook de straatarchitectuur berust op de accentuering van het tijdsmoment, het na-elkaar, door herhaling van een bepaald motief. Eerder, in een toelichting bij het ontwerp van Oud voor de Strandboulevard te Scheveningen, zegt Van Doesburg: *Daar de kunstenaar bij het ontwerpen zijn aandacht concentreerde op hetgeen binnen gebeurt en hij de eenheid van functie in alle huizen begrepen heeft, kan hij een bepaald motief, zowel innerlijk als uiterlijk, herhalen. Niet eentonig, maar vol levendige expressie in spanning van horizontale en verticale verhoudingen zien wij dit motief het geheel beheersen.*³⁷ De verschillende woningbouwprojecten van Oud kan men zien als een onderzoek naar

de mogelijkheden van deze compositietechniek. De overeenkomst in functie van de massawoningen levert het motief, dat door herhaling en stapeling het woonblok c.q. de straatwand bepaalt. De straatcompositie die in De Stijl is gepubliceerd, is in dit opzicht een van de interessantste experimenten. Vanuit de puntspiegeling van de woningplattegronden rond twee in elkaar gevlochten trappehuizen wordt in het gevelvlak een ritmisch patroon ontwikkeld.

Het proces van motiefforming en compositie gaat hier gepaard met een volkomen destructie van de natuurlijke vorm van het hollands huis. De rij woningen in Hoek van Holland gaat echter nog veel verder. Het herhalingsmotief komt daar los van de woning. De wooncel is een variabele eenheid. De constante elementen in de compositie zijn de onderdelen van de woning, niet de woning als geheel. In een eenvoudige herhaling van architectonische elementen worden verschillende woningen opgenomen, met twee, drie en vier kamers.

Vanuit deze werkwijze ziet Oud in het streven naar standaardisatie en normalisatie in de uitvoering van de bouw geen enkele belemmering voor de ontplooiing van de architectuur.

Worden de normaaltypen esthetisch verzorgd, dan is daarmee een stijlvolle straatplastiek te scheppen van groote monumentaliteit en dan zal niet alleen het huis op zichzelf, maar ook de straat als geheel in de toekomst weer genietbaar zijn. Want dan zullen de standaardtypen de maatverhoudingen en het rythme kunnen brengen, die thans het stadsbeeld mist.

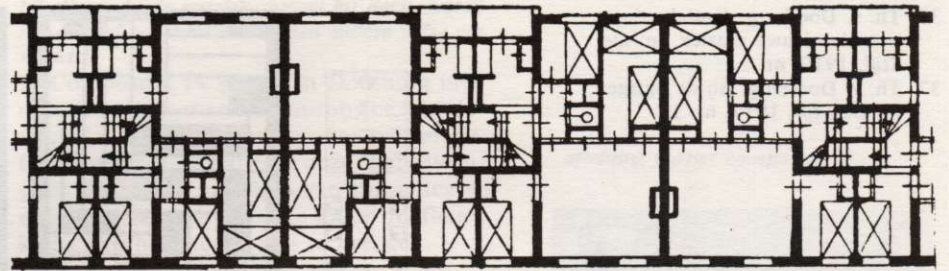
Volgens Oud zal de anarchie in het bouwbedrijf juist haar beteugeling vinden in de esthetische uitbeelding van het massaproduct.

*De architect treedt dan op als regisseur, die de massaproducten tot een bouwkunstig geheel ensceeneert.*³⁸

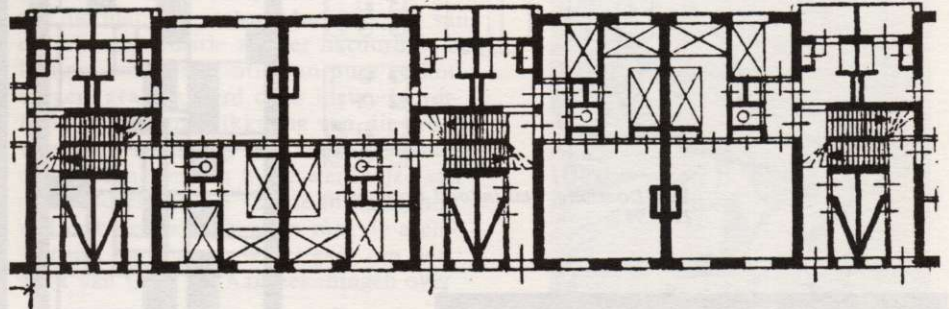
De experimenten van Oud bewegen zich precies binnen de grenzen van de moderne cultuur die Kracauer heeft beschreven in 'Das Ornament der Masse'³⁹. De compositie van de masselementen is geheel rationeel te manipuleren, maar zal de grens naar een zelfgenoegzaam mechanisme niet overschrijden. De serialiteit kan geen zinledig spel worden omdat ze beheerst blijft door de betekenis die gehecht wordt aan de transformatie van overgeleverde vormen. Zo werkt de natuurlijke herhaling, uit consequent doorgevoerde normalisatie ontstaan, uit zichzelf 'ornamenteel'. Maar: *Volstreckte, harmonisch-evenwichtige, beelding zal slechts in het stadsbeeld als geheel (...) mogelijk zijn, als het voortgaande van de straat, hetwelk door de overwegende horizontaalontwikkeling ontstaat, onderbroken wordt door het sterk uitgesproken verticale element, in de vorm van belangrijke hoekoplossingen of vrijstaande gebouwen.*⁴⁰

Zelfs bij zijn laatste woningbouwprojecten voor de Weissenhofsiedlung en voor Blijdorp, waarin Oud gebruikmaakt van het strokenbouwprincipe en het door Berlage aangedragen kader van straten en pleinen opzichthijft, worden de ruimten beschreven als een transformatie van de traditionele straat- en hofruimten⁴¹.

Vanuit de vrije compositiewijze leiden de experimenten van Van Doesburg in een geheel andere richting.

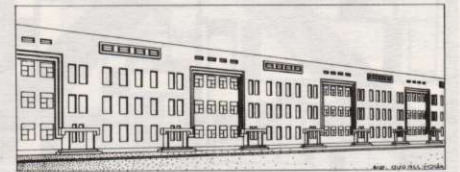


VERDIEPING.

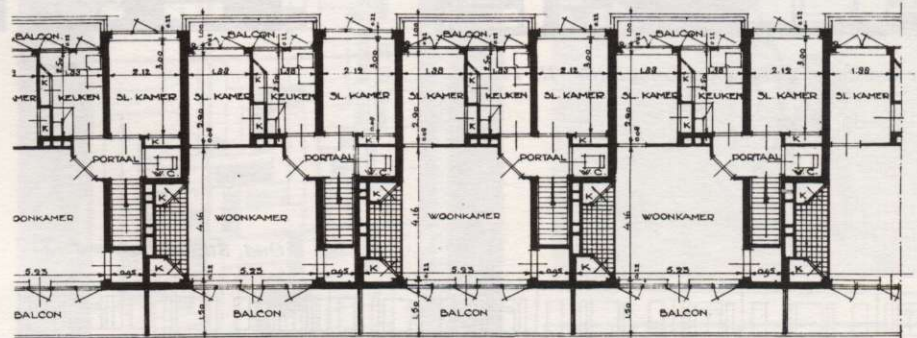


DEGANE GROND.

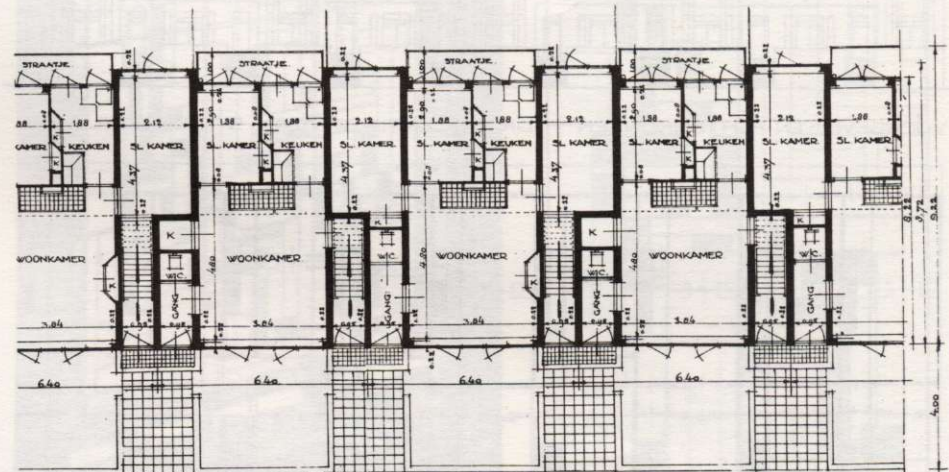
Oud, rij arbeiderswoningen 1919 ^ >



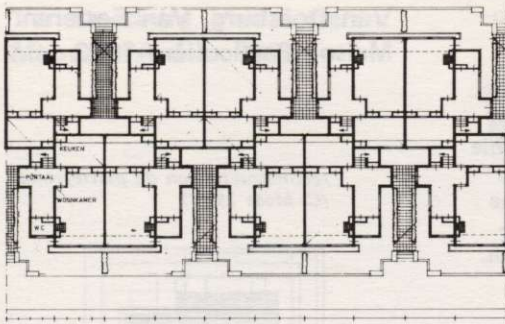
< ✓ Oud, Hoek van Holland 1924-'27



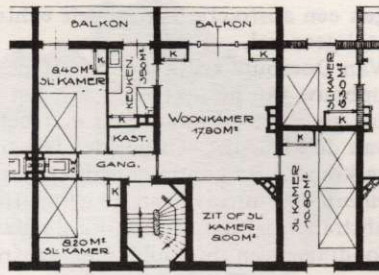
VERDIEPING.



DEGANE GROND.



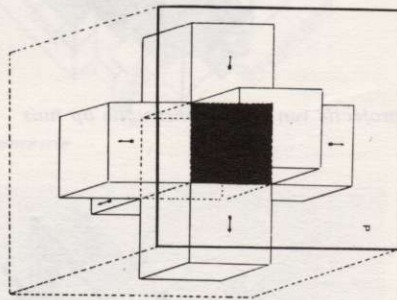
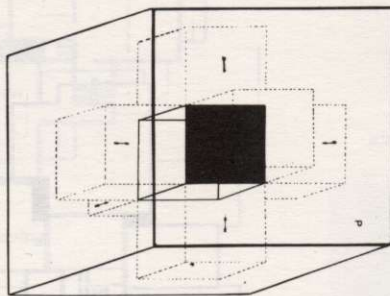
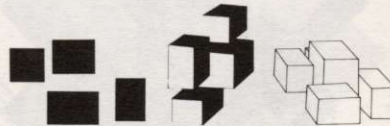
Wils, Papaverhof 1922



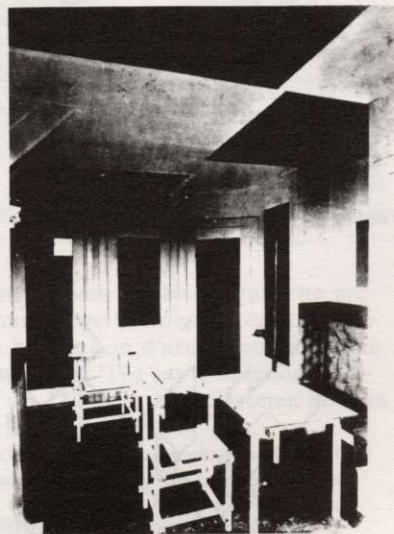
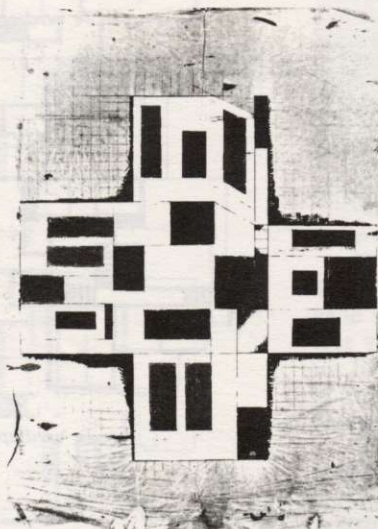
1^o VERDIEPING.

Oud, Tusschendijken woningplattegrond met wisselbeuk 1921

Van Doesburg; elementaire uitdrukkingsmiddelen der kunsten: schilderkunst, beeldhouwkunst, architectuur



Van Doesburg; Tesseract ca. 1922



Van Doesburg, kamer de Licht 1919

Maison particulière, maison d'artist

Bij Van Doesburg kan herhaling van het motief in het platte vlak geschieden langs een stelsel van symetrie-assen of zoals in Compositie III roterend om een punt, in de beeldhouwkunst door rotatie om een spil, in de architectuur door stapeling, herhaling en spiegeling of rond een as of vanuit een orthogonaal middelpunt zoals voorgesteld door de zgn. Tesseract.

Telkens heeft deze wijze van 'herhaling' van het motief de bedoeling om het naelkaar tot een rythmische harmonie te brengen, om een gelijktijdig beeld van het object te organiseren.

De kleuroplossing die Van Doesburg maakte voor de in- en exterieurs, moeten als een zelfde soort herhaling van motieven worden opgevat. De natuurlijke vorm van de architectuur geldt daarbij als het te attaqueren vormobject. De geometrische accentuering van het plafond en de afzonderlijke wanden heeft samen met het aanbrengen van de kleur ten doel in één oogopslag de verhoudingen van de ruimte er-vaarbaar te maken. Van eenvoudige herhaling van het motief is in deze kleuroplossingen geen sprake meer. Het gaat om variatie en bewerking van motieven, waarvan de geometrische ondergrond reeds door de architectuur zelf is gegeven en om de zelfstandige inzet van de kleur. Deze werkwijze komt in grote trekken overeen met de vrije compositie van glas-in-lood compositie IV en V.

De zo merkwaardige tekenwijze van de interieurs op de ontwerptekeningen – ondersteboven uitgekapt en in spiegelbeeld – duidt erop dat niet de correcte weergave van de reële situatie van belang was, maar de verhouding van de motieven t.o.v. elkaar.

De overgang van deze 'motiefforming en compositie' naar Van Doesburgs elementarisme, valt ongeveer samen met de modellen, die hij samen met Van Eesteren in 1923 in Parijs maakt. We maken een karikatuur van die overgang. Met betrekking tot de verhouding tussen kleur en architectuur plaatsen we daartoe het maison particulière in het licht van de reeds besproken compositiewijze en laten daar tegenover aan het maison d'artist het elementarisme zien.

Reeds in het eerste nummer van De Stijl formuleerde Van der Leek de verhouding tussen de moderne schilderkunst en de architectuur:

1. De moderne schilderkunst is destructie van het plastisch natuurlijke tegenover de plastisch-natuurlijke constructie van de bouwkunst.
2. De moderne schilderkunst is open tegenover het verbindende, geslotene van de bouwkunst.
3. De moderne schilderkunst is kleur en ruimtegevend tegenover het kleurloos, vlakke van de bouwkunst.
4. De moderne schilderkunst is beelding in ruimtelijke vlakheid: uitbreiding tegenover de ruimte-beperkende vlakheid van bouwkunst.
5. De moderne schilderkunst is beeldend-evenwichtig, tegenover het constructief-evenwichtige (steun en last) van de bouwkunst.⁴²

Op dezelfde wijze als in de glas-in-lood ramen wordt de kleur gebruikt om de in

38. J.J.P. Oud, Bouwkunst en Normalisatie bij den Massabouw, in: *De Stijl*, 1918, nr. 7.
39. S. Kracauer, *Das Ornament der Masse*, p. 50, Frankfurt a.M. 1977.
40. J.J.P. Oud, Architectonische Beschouwing, in: *De Stijl*, 1919, nr. 7.
41. H. Engel, Het strenge onderzoek naar de woning, in: *Architectuur van J.J.P. Oud*, Rotterdam 1981.
42. B. v.d. Leek, De plaats van het moderne schilderen in de architectuur, in: *De Stijl*, 1917, nr. 1.

(dit geval ruimtelijke) verhoudingen te beelden. De kleur is contrapunt van de architectonische vorm.

Alhoewel het maison particulière geen frontale structuur heeft, maar alzijdig georiënteerd is, blijft de opbouw van het huis sterk verbonden met het traditionele landhuis met een dienstvleugel en een privé-gedeelte. Zowel inwendig als uitwendig is er bij dit huis sprake van een grote mate van *secundaire* plasticiteit, door *willekeurige* verspringing van binnenwanden en gevelvlakken.

Aan het huis zitten wel elf luifels. In een aantal gevallen functioneren ze als overkapping van ingangen en terrassen, soms zijn het zonnkleppen in de raamopeningen. Tesamen met het overstek van de bovenverdieping geven ze aan het huis een sterk horizontaal karakter. Dit wordt versterkt door de enorme luifel aan de 'salle commune', die het huis daar losmaakt van de grond. Het verticale accent van het huis wordt gevormd door de centrale hal, die wordt begrensd door de twee schoorstenen en de trappen.

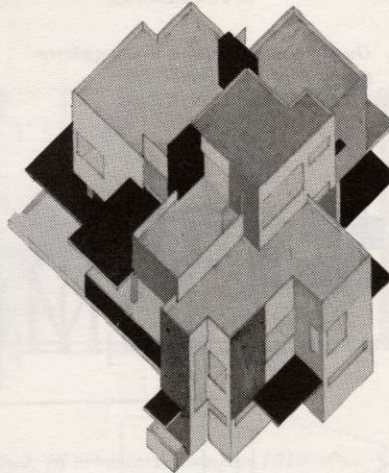
Zo is de verticaliteit alleen waarneembaar in het naar boven gaan en de positie van de schoorstenen. Overigens is er een strikte scheiding tussen de onder- en bovenverdieping. Aan de buitenzijde ziet men het verticale accent in de verhoging van het centrale deel en de oprijzende schoorstenen. De raamopeningen in de gevel zijn van binnenuit bepaald. Aan de buitenzijde zijn het *willekeurige* gaten, die straks de begrenzing zullen vormen van de kleurvlakken op de gevel.

Voor de schilderijachtige beelding van het huis ontwikkelt Van Doesburg de zgn. contra-constructie. Hij begint met een axonometrische weergave van het exterieur van het huis, waaruit de plastische opbouw blijkt. Vervolgens wordt van de axonometrie een abstraherende tekening gemaakt, waarop alleen de gevelvlakken en luifels zijn getekend. De tekening laat een transparant samenspel zien van horizontale en verticale rechthoekige vlakken, waarbij balkons en schoorstenen als ondoorzichtige massieve blokken zijn aangeduid tegenover de transparante vlakken. Hierna wordt van dit ruimtelijke spel van geometrische verhoudingen een grissaille gemaakt. De transparante vlakken worden daarbij voorzien van de niet-kleuren wit, grijs en zwart, waardoor hun verhouding in de ruimte wordt geaccentueerd. Bij de volgende stap wordt op basis van de grissaille een axonometrische kleurconstructie gemaakt. Deze geabstraheerde axonometrie wordt tenslotte opnieuw op de architectuur geprojecteerd, waarbij de geometrie van de gevelopeningen dan een laatste correctie in het kleurvoorstel tot gevolg heeft.

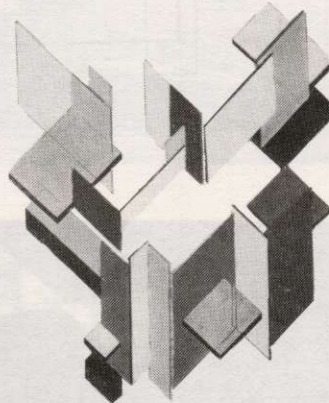
Er bestaat over deze contra-constructie een uitgebreid misverstand. Via een Mondrianeske interpretatie kan men ertoe komen in deze tekening het manifest te zien van een nieuwe architectuur, waarin de wederzijdse doordringing van binnen- en buitenruimte, van de universele ruimte, door een architectuur van horizontale en verticale vlakken is gerealiseerd. Het interieur van het huis waarvan deze tekenin-

gen een abstractie zijn, speelt echter totaal geen rol.

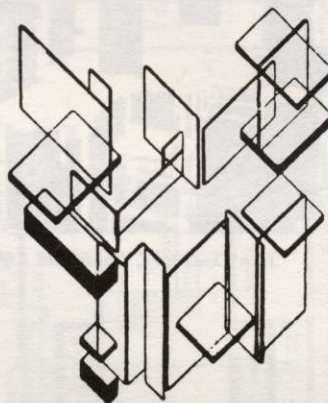
Van Doesburg reduceert de plastische opbouw van het exterieur van het huis tot kleurloze vlakheid, om met behulp van de kleur tot een beeldende harmonie te komen. De contra-constructie is een *ruimtelijke* uitgave van de geometrische abstrahering, die we ook bij de glas-inloodramen en de schilderijen aantreffen.



projectie van contraconstructie op huis



grisaille en kleuropbouw; contraconstructie

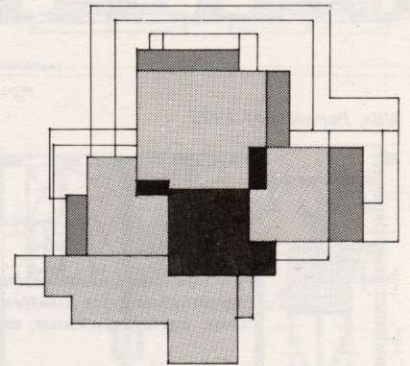


contraconstructie; geometrische abstractie van de gevelvlakken

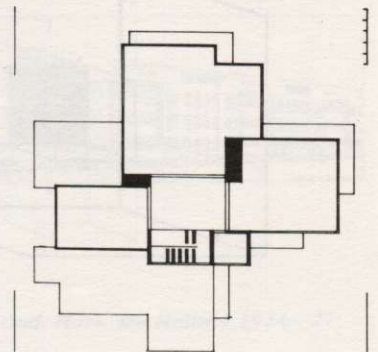
De plattegronden van Van Eesteren en Van Doesburg geven géén eenduidige en toereikende informatie om hieruit het gebouw te kunnen construeren. Samen met de contraconstructies zijn het eerder conceptuele notities.

Van Doesburg, Van Eesteren: Maison Particulière 1923

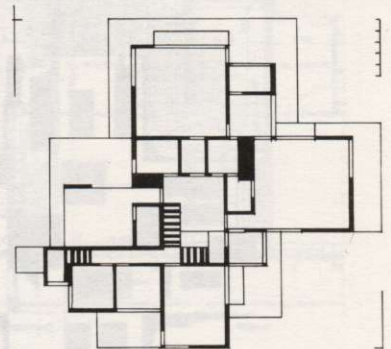
reconstructie van de plattegrond
(C. Maas 1984)



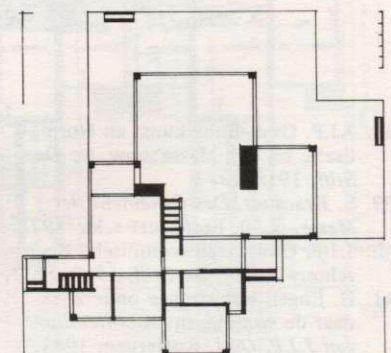
projectie van vloervelden: b.g. naar dak, licht naar donker



2e verdieping en dak

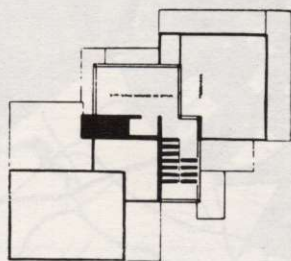


1e verdieping

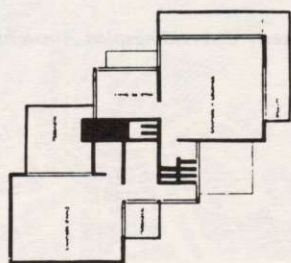


begane grond

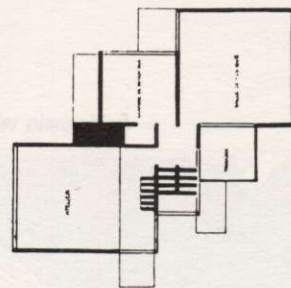
Van Doesburg, Van Eesteren:
Maison d'Artiste 1923



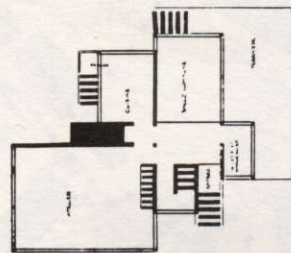
3e verdieping en dak



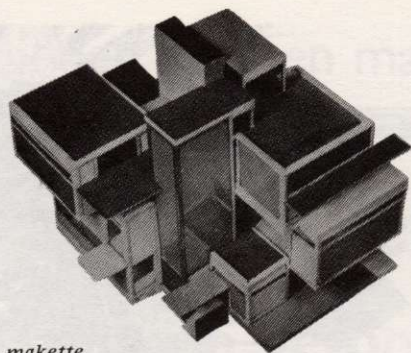
2e verdieping



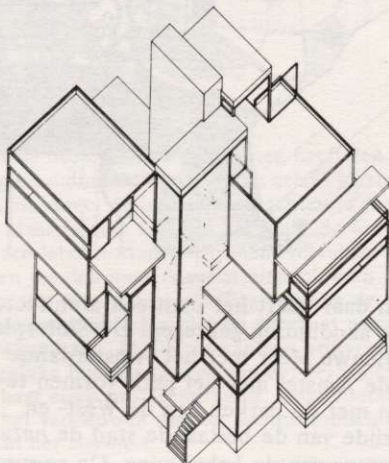
1e verdieping



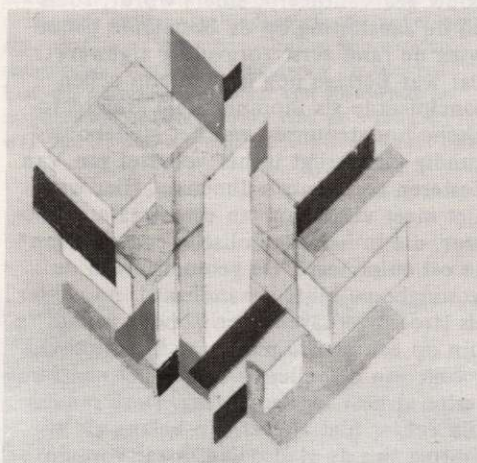
begane grond



makette



axonometrie



grisaille en kleuropbouw: contraconstructie

Ter illustratie van het elementarische procédé schuiven we vervolgens tegen de analyse van het maison d'artiste een citaat aan uit het manifest 'Tot een beeldende architectuur' uit 1924 van Van Eesteren en Van Doesburg.

14. De kleur. De nieuwe architectuur heeft de schilderkunst als afzonderlijke, imaginaire uitdrukking van harmonie, hetzij secundair door voorstelling of primair door kleurvlakken, te niet gedaan.

De nieuwe architectuur betreft de kleur organisch in zich en wel als direct uitdrukkingselement harer verhoudingen in tijd en ruimte. Zonder kleur zijn deze verhoudingen geen levende realiteit; ze zijn niet zichtbaar.

En uit het manifest '—□+= R4' ook van beider hand:

VIII. L'époque de la destruction est totalement finie. Il commence une nouvelle époque. LA GRANDE EPOQUE DE LA CONSTRUCTION.⁴³

Aan het maison d'artiste ontbreekt de willekeurige plasticiteit. Elk vertrek is als een eenvoudige geometrische vorm geconcipieerd. Deze vorm speelt ook in de uitwen-

dige plasticiteit een overwegende rol. Verticale vlakjes geven de plaats aan waar men het huis kan betreden; daarboven steekt een horizontale luifel. Nog tweemaal wordt een luifel gebruikt, maar minder 'toevallig' dan in het geval van het maison particulière. De stapeling van de doosvormige vertrekken rond het centrale transparante trappenhuis en de massieve schoorsteen, de uitkraging van de bouwvolumes, het spel van de luifels en terrassen, de merkwaardige doordringing van de ene doos in de andere, leveren uiteindelijk het beeld op van een uiterst beweeglijk, labiele, geometrische plasticiteit. In dit huis is er van 'toevallige' gaten in de gevelvlakken al bijna geen sprake meer. De gevels zijn gedacht als een paneelconstructie, die met glas of met een ondoorzichtig materiaal is gevuld. De ondoorzichtige verdeling van de paneelvulling in de constructie is meteen de verdeling van de kleurvlakken. Van dit huis ontbreekt het procédé van de contra-constructie.

Op de axonometrie van het huis met zijn geometrische gevelindeling is direct de schildering aangebracht.

De kleuroplossing van de architectuur, de reductie van de architectonische vorm tot een geometrische verhouding, de destructie van het plastisch-natuurlijke van de architectuur is met andere woorden geen onderdeel meer van de denkwereld, die aan het maison d'artiste ten grondslag lag.

L'époque de la destruction est totalement finie. In de motiefforming verdwijnt de natuurlijke vorm in een geometrie van verhoudingen. In de vrije compositie verdwijnt vervolgens iedere referentie aan de natuurlijke vorm en wordt de kleur bevrijd om het evenwicht van de verhoudingen te beelden. Ook de contra-punctuele relatie tussen schilderkunst en architectuur wordt nu losgelaten.

De elementaristische werkwijze zal niet alleen beperkt blijven tot de schilderkunst en de architectuur.⁴⁴ Van Doesburg en Van Eesteren schrijven in het manifest 'Tot een beeldende architectuur' dat motiefforming en herhaling van het motief in de straatarchitectuur niet langer de juiste weg is om tot de vorming van het stadsbeeld te komen.

12. Symmetrie en herhaling — De nieuwe architectuur heeft te niet gedaan zowel de eentonige herhaling als de starre gelijkheid van twee helften, het spiegelbeeld, de symmetrie. Zij kent geen repetitieve in tijd, geen straatwand of normalisatie. Een complex is evenzeer een geheel als het zelfstandige huis dit is. Zowel voor het complex van de stad gelden dezelfde wetten als voor het afzonderlijke woonhuis. Tegenover de symmetrie, stelt de nieuwe architectuur de evenwichtige verhouding van ongelijke delen, d.w.z. van delen, welke door hun functioneel karakterverschil, in stand, maat, proportie en ligging verschillend zijn (. . .)⁴⁵

Net zo min als in de straatarchitectuur hoeft men daarom in de stedenbouw niet meer uit te gaan van cellen, die van binnenuit tot complexe eenheden zijn gevormd. Deze opvatting heeft belangrijke gevolgen voor de transformatie van de stedenbouwkundige denkbeelden van Berlage. Hij ziet de stedenbouw toch in hoofdzaak in het licht van de expansie van de metropool, die hij realiseert door een additie van cellen.

43. Th. v. Doesburg en C. v. Eesteren, —□+= R4, in: *De Stijl*, 1924, nrs. 6/7.

44. J. de Heer, AUP + AUB(ette), in: *Raderwerk*, Delft 1981.

45. Th. v. Doesburg, Tot een Beeldende Architectuur . . . , a.w.

Van Eesteren — A.U.P.

Het Algemeen Uitbreidingsplan van Amsterdam uit 1934 heeft veel overeenkomsten met Berlage's opvattingen over de moderne stad: resultaat van moderne wetenschap en van moderne kunst. De verschillen van dit plan met die van Berlage zijn interessant. Ook bij het door Van Eesteren getekende plan is uitgegaan van een cellensysteem, die als lobben aan het lichaam van de bestaande stad zijn vastgehecht. De inwendige opbouw van de cellen — het geometrische stratenpatroon uitgaande van het plein, dat het architectonische hoogtepunt van de cel moest vormen — is afwezig. Er is nergens enige indicatie over de architectuur van de cel. Oud's systematisering van de compositie van het woningblok in het door Berlage aangedragen formele stedenbouwkundige schema had sinds zijn project voor de Weissenhof-siedlung en het plan voor Blijdorp geleid tot het onklaar raken van dat recept voor de stedelijke ruimte.

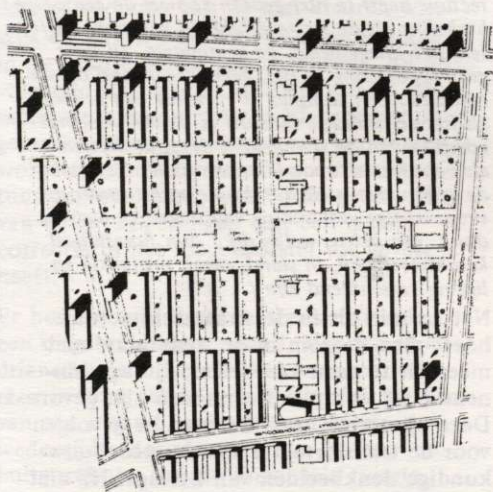
Met het hanteren van de strokenverkaveling verdwijnt mede de polariteit tussen de straat en het binnenterrein, die kenmerkend is voor het gesloten bouwblok. Wat ervoor in de plaats diende te komen bleef onduidelijk. *De organische woonwijk in open bebouwing* lijkt nog veel op de cel van Berlage.⁴⁶ De woningblokken zijn vervangen door strokenverkaveling en het stratenpatroon is daaraan aangepast. In plaats van een centraal plein waarlangs de voornaamste bebouwing ligt is hier een zone gepland waarin die gebouwen liggen. Bij de meest opvallende inzendingen voor de Prijsvraag voor goedkope arbeiderswoningen uit 1933-1934 is dit plein geheel verdwenen. Wat overbleef was de geometrie van de woningbouw en accentuering van de randbebouwing.

Een tweede verschil met het cellensysteem van Berlage betreft de *natuurlijke* aaneenschakeling van de cellen. Berlage maakte gebruik van de natuurlijke, landschappelijke obstakels om de eentonigheid van de geometrie te niet te doen. De koppelstukken echter, die Van Eesteren in zijn plan aanbrengt tussen de afzonderlijke lobben zijn veel zelfstandiger uitgewerkt.

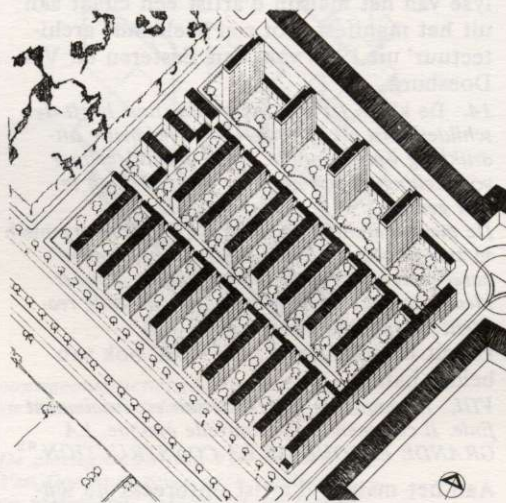


Algemeen Uitbreidingsplan Amsterdam 1934

Alleen daar heeft het plan een architectonische aanduiding gekregen. De Sloterplas, het Nieuwe Meer met het Amsterdamse Bos, de Amstel met het park vormen samen met de parken aan de West- en Zuidzijde van de bestaande stad de *natuurlijke* grens van de bebouwing. Op sommige plaatsen wordt deze begrenzing door hoogbouw geaccentueerd, elders wordt, zoals bij de aansluiting op de bestaande bebouwing de rand eerst zorgvuldig afgewerkt. Dat wat Berlage nog binnen zijn cellen concipieerde als monumentale architectonische hoogpunten van het stedenbouwkundig plan krijgt in het voorstel van Van Eesteren een nieuwe dimensie. Hier wordt niet meer uitgegaan van een straatarchitectuur, die in het symbolische centrum van de cel culmineert. De geometrie van de woningbouw blijft gehandhaafd, nu echter als strokenverkaveling en zonder gericht te zijn op een centrum. Het architectonische accent van de cellen is vanuit het centrum verhuisd naar de begrenzing. Deze randen zijn echter niet zozeer van belang als afsluiting van de stadsdelen, maar vormen in de eerste plaats de architectonische begrenzing van de stadsparken.



B. Merkelbach; Schema voor organische woonwijk in open bebouwing 1932



J.H. van den Broek; Prijsvraag 'Goedkope Arbeiderswoningen' motto 'Optimum' 1934

46. De 8 en Opbouw, *De organische woonwijk in open bebouwing*, in: *De 8 en Opbouw*, 1932.