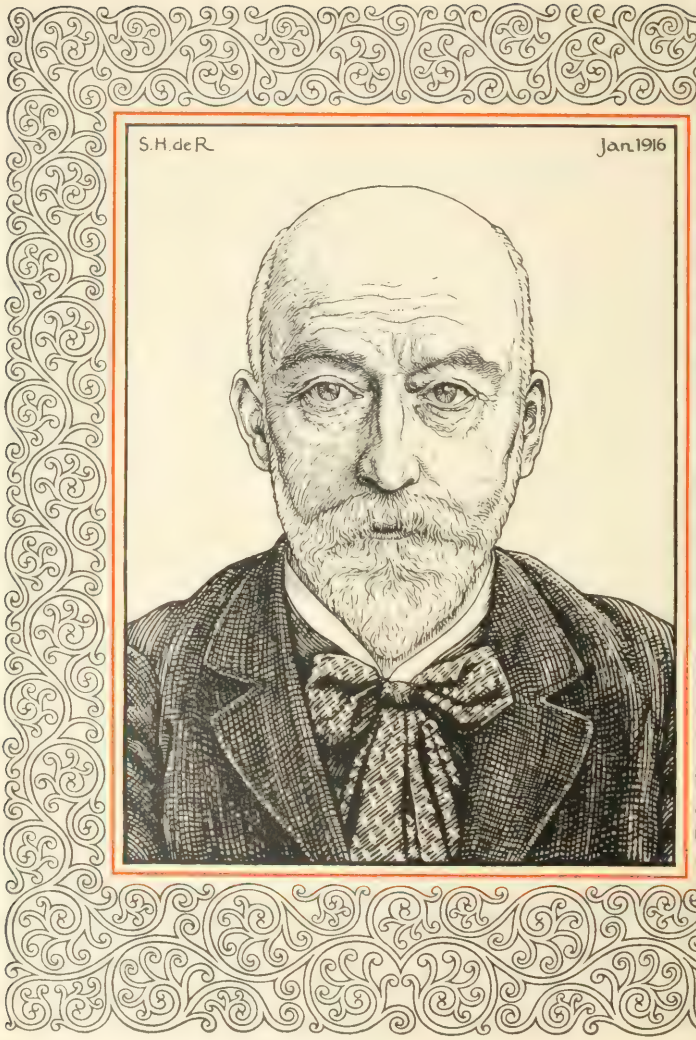
UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 01670002 3

(15)
408

DR. H. P. BERLAGE EN ZIJN WERK


S.H. de R.
Jan. 1916

DR H.P. BERLAGE EN ZIJN WERK

DOOR

K.P.C. DE BAZEL
JAN GRATAMA
DR JAN KALF
J.E. VAN DER PEK
R.N. ROLAND HOLST
J.F. STAAL JR
DR ALBERT VERWEY &
PROF DR W. VOGELSANG

ROTTERDAM FEBRUARI 1916
W.L. & J. BRUSSE'S
UITGEVERSMAATSCHAPPIJ

.... DEZE ONZE TEGENWOORDIGE BLOEIENDE TIJD, IN WELKEN WIJ DE WAARACHTIGE *BOUW-KUNST* ZIEN ALS HERRIJZEN, GEEFT ONS DEZELVE ZOO VOLLERHANDS, WAARVAN DE AANZIENLIJKSTE EN MERKWAARDIGSTE [WERKEN], DIE IN DIT BOEK VERTOOND EN VOORGEDRAGEN ZULLEN WORDEN, VROEGE BEGINSELEN ZIJN — ZULKS, DAT HET TE HOPEN STAAT DE BOUWKUNST, MET ZOODANIGE SCHREDEN VOORTGAANDE, WEDER OP HAREN HOOGSTEN TRAP TE ZULLEN GERAKEN ...

SALOMON DE BRAY, ARCHITECTURA MODERNA

NA
LIBRARY
734219
UNIVERSITY OF TORONTO

INHOUD

DE DENKBEELDEN VAN H. P. BERLAGE door Dr. Albert Verwey 1
APHORISMEN NAAR AANLEIDING VAN BERLAGE'S WERK EN ZIJNE GESCHRIFTEN door J. E. van der Pek . 14
HET WERK VAN BERLAGE door Jan Gratama. 24
BERLAGE'S STEDENBOUW door K. P. C. de Bazel . . . 52
BERLAGE'S MEUBELEN door J. F. Staal Jr. 57
DE BOUWMEESTER BERLAGE IN ZIJN VERHOUDING TOT DE ARCHITECTURALE BEELDHOUW- EN SCHILDERKUNST door R. N. Roland Holst 67
DE ONTWIKKELING IN BERLAGE'S WERK door Prof. Dr. W. Vogelsang 77
H. P. BERLAGE — BOUWMEESTER IN EEN OVERGANGSTIJD door Dr. Jan Kalf 105
CHRONOLOGISCHE OPGAVE van Berlage's voornaamste uitgevoerde werken en architectonische ontwerpen 118
BIBLIOGRAFISCH OVERZICHT der voornaamste geschriften van Dr. H. P. Berlage, verschenen sinds 1895, bewerkt door Tiddo Folmer 121
LIJST DER AFBEELDINGEN 125
AFBEELDINGEN . . . . . No. 1-164

DE WIJSBEGEERTE VERVOLMAAKT DEN ARCHITECT TOT EEN MAN VAN ONBEKROMPEN GEEST, ZOODAT HIJ NIET AANMATIGEND ZAL ZIJN, MAAR VEELEER BEREIDWILLIG, EN WAT HET GEWICHTIGSTE IS, RECHTVAARDIG, EERLIJK EN VRIJ VAN HEBZUCHT. WANT GEEN WERK, VOORWAAR, ZAL ZONDER EERLIJKHEID EN ONBAATZUCHTIGHEID GEDIJEN. HIJ ZAL NIET INHALIG ZIJN, NOCH ZIJN GEMOED VERVULD HOUDEN VAN DE ZUCHT OM OPDRACHTEN TE AANVAARDEN, MAAR HIJ ZAL, DOOR MET ERNST ZIJN GOEDEN NAAM HOOG TE HOUDEN, ZIJN WAARDIGHEID HANDHAVEN.

VITRUVIUS IN DE VERTALING VAN J. H. A. MIALARET

DE DENKBEELDEN VAN H. P. BERLAGE

DOOR ALBERT VERWEY

BERLAGE IS NIET ALLEEN ÉÉN VAN DE nieuwere nederlandsche architekten en als zoodanig door zijn vakgenooten hooggeschat en bewonderd, maar hij is tevens, tegenover het publiek in binnen- en buitenland, van de hedendaagsche bouwkunst de nederlandsche vertegenwoordiger.

Dat hij zoo algemeen daarvoor geldt ligt gedeeltelijk aan de Beurs en sommige andere monumentale gebouwen: aan het tijdstip van hun verschijnen, als namelijk voorafgaand aan dergelijk werk van anderen, en aan het nadrukkelijke van hun karakter, dat evenveel weerstand opwekte als bewondering; — anderdeels aan zijn redevoeringen en geschriften.

Hoewel van huis uit schrijver noch spreker, heeft Berlage jaar na jaar geschreven en gesproken, beide met uitmuntende uitwerking zoowel op vakgenooten als leeken.

Wie Berlage kennen wil moet zijn gebouwen zien en niet zijn opstellen. Maar ieder kunstenaar houdt om de gestalten die hij vormt een sfeer, die half hijzelf en half zijn tijd is, van denkbeelden en gevoelens. Mag men dan ook aannemen dat zijn werk niets anders is dan die sfeer-zelf verdicht tot vaste vormen, zoo moet het toch niet onbelangrijk zijn er nog langs andere weg te worden ingeleid, niet door de dadelijke zichtbaarheid van het beeld, maar door de middelijke mededeeling van gedachten en overwegingen. Berlage's geschriften doen dat rijkelijk. Ze lezende zien wij door welke beschouwingen zijn bouwkunstige arbeid werd begeleid, en uit welke beginselen ze ten deele is voortgekomen.

Berlage heeft zich vaak beklaagd dat hij tien jaar te laat kwam. Hij had jong willen zijn toen de beweging van '80 hier de geesten ontbond, jong toen omstreeks '90 de drift van die beweging zich vermaatschappelijkte in denkbeelden en toegepaste kunsten.

Alvorens na te gaan of er voor zijn verlangen naar jeugd geen diepere reden was, merken we op dat hij inderdaad met het geslacht van '90 de bezieling deelde en met dat van '80 in een belangrijk opzicht overeenstemde, maar tevens, als oudere, al een voorgeschiedenis bezat.

Een opstel, geschreven in 1895, en door mij opgenomen in Het Tweemaandelijksch Tijdschrift, bevat vrijwel alles wat hij over zichzelf en zijn tijd wenschte te zeggen of aan te duiden. „Over Architectuur" heet het. Onder dezelfde titel had hij kort tevoren in De Kroniek, Tak's pasbegonnen weekblad, de leiding genomen van de strijd voor een nieuwe bouwkunst.

Hij had de hartstocht voor oorspronkelijke geheelen, van binnen uit ontstaan en hun deelen, tot de uiterste sieraden toe, met noodzakelijkheid uit zichzelf ontwikkelend, — niet dus van buiten af uit onderdeelen samengesteld. Tegelijk had hij een haat aan het ongevoeld gebruik van overgeleverde vormen; — wat men onder zijn vakgenooten „bouwen in stijl" noemde.

Deze liefde en deze haat had hij gemeen met de tachtigers, schilders zoowel als dichters, die juist zulke zich uit zichzelf ontplooiende geheelen wenschten en geen samenstel, — en die hun verwoede kamp gevoerd hadden tegen retoriek en akademisme.

Tegelijk evenwel was er tusschen hen en hem meer dan één onderscheid. Meegaand en bewonderend van aard had hij lang een schoone bevrediging gevonden in een kunst die hij later niet meer onverdeeld kon goedkeuren. Door aanleg noch door omstandigheden bezat hij dus de sterke eenzijdigheid van die jonge hervormers.

De vraag was ook of een eenzijdigheid die poëzie en schilderkunst ten goede kwam, de bouwkunst gebaat zou hebben.

Hij behoorde daarom niet tot hen, al moest hij voelen dat zij hem niet vreemd waren. Hij behoorde niet tot de eigenlijke beweging van tachtig, maar zijn beurt kwam toen de stroom van denkbeelden en bedoelingen omstreeks negentig omzwenkte.

De eigenlijke, de engere Nieuwe-gids-beweging was er eene van op de spits gedreven individualisme. Toen ik uit deze, in 1888, met de gedichtenreeks Van het Leven mijn afscheid nam, kon wel de aanwezigheid van tegenstrijdige beginselen erkend worden, maar het viel moeilijk te zeggen hoe hun weerstrijd zich vormen zou.

Het duurde tot 1892 eer zich in het tijdschrift een vernieuwing afteekende die gevolgen had.

Derkinderen had in zijn wandschilderingen een monumentale levenseenheid uitgebeeld en een leus gegeven in het woord gemeenschapskunst. Diepenbrock deed in hooggestemde volzinnen de drang uitstroomen van een wezen dat aan ikheid-verheerlijking en koestering van

voorbijgaande indruk vijandig was. Beiden streefden weg uit het verbizonderend eigenleven naar het algemeen, het monumentaal of stroomend, menschelijk en kosmisch vizioen.

Het spreekt vanzelf dat voor deze bewonderaars van Wagner ook de verbinding van de verschillende kunsten een bemind vraagstuk was. Bovendien leefde Derkinderen in de middeleeuwsche denkbeelden waartoe de opperheerschappij van de bouwkunst behoorde en had hijzelf zijn schilderkunst aan haar ondergeschikt gemaakt.

Zag hij echter de heerlijkheid van zijn droom in het verleden, zijn tijd was te vol socialistische verwachtingen dan dat een nieuwere eenheid, overeenkomstig aan de door hem vereerde, ook door anderen niet zou zijn tegemoet gezien.

Tot die anderen behoorde Berlage.

Het opstel van 1895 was een biecht van zijn ontwikkeling vóór negentig, en van zijn omwending sedert. Niet nochtans in uiterlijk voorkomen, want het vertoonde zich als een verdediging van denkbeelden, een kritiek van bouwwerken, een geschiedkundig overzicht van stijlen. Maar wie scherp toezag en luisterde moest wel tot de overtuiging komen dat deze bewonderaar van de gothiek en berisper van de renaissance, deze laatste niet zonder strijd verlaten had.

Er is een plaats in zijn schrijven, waar hij Semper's „Der Stil in den technischen Künsten" naast Viollet-le-Duc's „Dictionnaire raisonné de l'architecture française" gedenkt. Hij noemt het een zeer doorwerkte studie, waarin voor het eerst op de volslagen ontaarding van de europeesche kunstnijverheid gewezen werd, en op het verloren gaan van het stijl-begrip, dat wil zeggen van het inzicht hoe ieder voorwerp gemaakt moet worden; in overeenstemming namelijk met zijn eigen aard, en met het gekozen materiaal.

Waar Semper evenwel deze overeenstemming begeerde, was het bevreemdend dat hij Viollet-le-Duc bestreed en vasthield aan de renaissance. Want juist aan de renaissance-werken en niet aan de gothische door Viollet-le-Duc gepredikt, ontbreekt die overeenstemming, in zooverre zij hun karakter aan de uiterlijke versiering ontleenen, en niet, als de gothische, aan de innerlijke bouw.

Leeken moge het, in alle bescheidenheid, soms voorkomen of de eerste renaissance-kunstenaars niet enkel toepassing van de klassieke vormen bedoelden, en of niet altijd de gothische bouwmeesters hun bouw zoo

uitsluitend als schoone, in noodzakelijke versiering uitbloeiende constructie zagen. Misschien is er in die regelrechte tegenstelling van gothiek en renaissance, zooals zij omstreeks negentig hier gangbaar werd, iets van de overdrijving die in alle leuzen ligt. Een feit is niettemin dat Berlage die tegenstelling aanvaardde en dat hij het niet deed zonder in zichzelf een leven te overwinnen dat schoon en belangrijk was.

Want Semper was meer voor hem geweest dan de schrijver van „Der Stil in den technischen Künsten". Hij had in hem de bouwmeester bewonderd van het dresdener Theater. En aan de Polytechnische school te Zürich, een instelling waar Semper zelf, nog niet zooveel jaren geleden, professor was en waar zijn invloed voortleefde, had hij de lessen gevolgd in het gebouw dat Semper bouwde. Met hoeveel voldoening herdacht hij nu nog zelfs dat het Semper was die hem de eerste idee gaf van „de zoo noodzakelijke samenwerking der drie beeldende kunsten."

Toen hij zelf dan ook zijn eerste gebouwen maakte, waren het de schoone renaissance-motieven geweest die hem daartoe bezield hadden.

Doch de behoefte aan strenge overeenstemming — logische constructie, zich daarbij aansluitende versiering — won het in hem. Dat de delftsche stijlgeleerden op „rationalisme" schimpten kon hem niet afschrikken. Hij voelde dat hij in overeenstemming kwam met zijn tijd en met zichzelf.

Er is in het opstel waarmee ik mij hier bezighoud, ook een sterk vaderlandsch sentiment. In zijn studietijd had hij Duitschland hooger geschat dan Nederland. Nu had hij Derkinderen leeren kennen en in de architectuur-vereering van deze schilder die zijn kunst ondergeschikt maakte aan de vlakversiering een nieuwe kracht geput. Nu onderzocht hij ook met diepe belangstelling het werk van Cuypers.

Duitschland had, na de nieuw-grieksche bouwkunst van Schinkel in het begin van de eeuw, tweeërlei renaissance-architectuur gekend, — behalve de italjaansche van Semper de nationale. Berlage had het bijgewoond hoe na de oorlog van 1870 de Duitschers de zegepraal van die beide kunsten verwachtten niet alleen in hun eigen land maar als een heerschappij over Europa. Hoe hadden zij zich bedrogen!

„Het nieuwe gebouw van den rijksdag, niet lang geleden geopend, het resultaat van het opperste kunnen der gezamenlijke duitsche bouwmeesters, dat uiting zou geven aan dat hun zoo geliefde denkbeeld, hoe is datzelfde nationale kleinood tegengevallen!"

Juist uit dit, Wallot's meesterwerk, dat een samensmelting van de beide renaissance-stijlen zou te zien geven, tegelijk met een vrijere toepassing van architectonische vormen, bleek overtuigend dat er noch van zulk een toepassing noch van een voortbouwen op de renaissance voortaan iets te wachten was.

Wallot mocht worden geprezen als de vader van de nieuwe duitsche d.i. universeele bouwkunst, — dit keer had de keizer die het gebouw „der Gipfel der Geschmacklosigkeit" noemde, gelijk gehad: de bewondering van de duitsche bouwmeesters was niets dan „een wanhopig zelfbedrog."

Tegelijkertijd was het nu reeds duidelijk dat de nieuwe renaissance ongedacht spoedig haar natuurlijke verwording volgde, in barok en rococo verliep, zoodat op het oogenblik waarop hij schreef „de duitsche architectuur-ontaarding" onmiskenbaar werd.

Nederland daarentegen had Cuypers.

Door zijn lof van Cuypers, en door de bezwaren waarmee hij die lof beperkte, toonde Berlage zich nu als de bouwmeester die hij worden ging.

Ook hier ontwikkelde zich, ten deele onder duitsche invloed, een nationale, een zeventiende-eeuwsche, renaissance. Cuypers stelde een gothische er tegenover. Had de eerste een leider van Cuypers' talent gehad, ze zou zich misschien beter hebben kunnen handhaven. Nu kwam het talent ten goede, anders dan in Duitschland, aan de beste beginselen van bouwkunst. Dientengevolge — zei Berlage — zijn wij op dit oogenblik in architektonisch kunnen oneindig verder dan onze naburen. Zonder twijfel de bekwaamste bouwmeester van Nederland en een der bekwaamste van deze tijd, is Cuypers allereerst een man, een hartstochtelijk levende persoonlijkheid, daarna een kunstenaar die in zijn innige liefde tot het werk niet gerust heeft voor hij in de logische samenstelling van de middeleeuwsche bouwkunst het richtsnoer vond en aanwendde dat Viollet-le-Duc hem gegeven had, eindelijk een bouwmeester die had weten te geraken tot een harmonische vereeniging van de drie beeldende kunsten.

Door welke bezwaren dan deze lof beperkt moest worden?

Berlage sprak het woord niet uit, dat ik zooeven aanduidde: dat Cuypers' werk ten slotte toch in menig opzicht een gothische renaissance was.

„Zal de komende kunst" — vroeg hij — „een kopie zijn van die der

middeleeuwen? Natuurlijk eenigszins gemoderniseerd, maar dan toch een kopie?"

En het antwoord? „Dat mag ze niet zijn en dat zal ze ook niet zijn. Ze mag niet in de ontzaglijke fout vervallen, van bij gebrek aan alle zelfstandig kunnen, hetzelfde te doen met de middeleeuwsche kunst, wat de architekten van de laatste vijftig jaar hebben gedaan met de klassieke en de renaissance, namelijk deze niet voelen en daardoor slecht copieeren."

Nu, het verwijt van ongevoelde en daardoor slechte nabootsing kon waarlijk ook niet gedaan worden aan de kunst van Cuypers. Maar toch lokt zij Berlage tot een bedenking uit. „Hoe modern ook bedoeld, toch is zij voor dezen tijd, ik zeide het reeds, te veel middeleeuwsch gebleven, dat wil zeggen in uitvoering te direct, in opvatting niet eenvoudig genoeg gezien."

„Ik zeide het reeds." Even tevoren namelijk had hij zijn bezwaar als volgt geuit: „dat hij (Cuypers) te veel middeleeuwer is gebleven in opvatting en doen."

Voortgekomen uit het kunst-ambacht — zoo maakt hij duidelijk — heeft Cuypers allereerst te groote waarde toegekend aan het onderdeel, en dit daardoor te klein gehouden; — heeft hij ten tweede te veel alles zelf willen doen, en niet door gelijkwaardige kunstenaars die naast hem stonden.

„Het is of hem, den grooten maker van ornament, het juiste gezicht voor groote massaas en lijnen ontsnapt, waar alleen moest zijn gestreefd juist in de verhouding van deze onderling het architecturaal hoofdmoment te zoeken."

En: — „Ik geloof dat Cuypers het werk van anderen te weinig waardeerde om van hen een advies aan te nemen, — om van samenwerking nog niet eens te spreken."

De gedachte van Berlage — zooals hij die later in de Beurs trachtte te verwezenlijken — is hier met handen te grijpen. Een monumentaal bouwwerk dat voornamelijk indrukwekkend als geheel zou zijn en waarvan de versiering ontstond door samenwerking met gelijkwaardige kunstenaars.

Ten voeten uit dus staat in dit opstel van 1895 de Berlage die wij later gekend hebben. Hij heeft daar ook nog al de strijdbaarheid van de eerst onlangs opgetreden leider. Dit is misschien de reden waarom hij het later niet opnieuw heeft uitgegeven. Maar juist dat het dientenge-

volge voor velen verborgen bleef, mag ons een aanleiding te meer zijn om eraan te herinneren.

Toen Berlage, in 1904 eerst, een tweede uitvoerig opstel schreef — ditmaal voor de eerste aflevering van De Beweging —, had hij inmiddels behalve de Beurs en het gebouw van de Diamantbewerkersbond een aantal kantoren en woonhuizen voltooid, in Nederland, Indië en Duitschland, en zoodoende tevens sommige beslissende ervaringen opgedaan omtrent de uitvoerbaarheid van zijn denkbeelden.

Eenheid van stijl en eenheid van samenwerking met gelijkwaardige kunstenaars: deze twee waren zijn ideaal geweest. Over deze twee schreef hij nu.

Al dadelijk blijkt het dat de kunstenaar van het vorige opstel nu zijn algemeenere, zijn maatschappelijke en geestelijke beteekenis naar buiten keert. Dat de partijgangers van 1890 zich van deze bewust waren, zei ik al. Tevens hoe Berlage dit inzicht deelde. Maar het is duidelijk dat wat hem nu tot schrijven dreef, meer is dan een inzicht. Van het begin tot het einde is het een klacht, een kreet, een verlangen en een behoefte, naar wat hem in de samenleving en de geaardheid van zijn tijd te ontbreken schijnt.

Hij moet in de verloopen jaren moeilijkheden hebben ondervonden zoowel bij het tot stand brengen en doen aanvaarden van zijn arbeid, als bij het vinden van gewenschte medewerkers. Waarom de eene — zoo zal hij zich hebben afgevraagd — en waarom de andere?

Op beide vragen volstaat voor hem één antwoord. Niet in de maatschappij, en dientengevolge ook niet onder de kunstenaars, is die eenheid van geloof, die eenheid van geesteshouding, die in vroegere tijden eenerzijds stijl schiep en aanvaarden deed, anderzijds de meest verschillende talenten tot de uitvoering van een plan deed saamwerken.

Ieder weet dat dit oordeel niet beperkt-persoonlijk is. Evenmin uitsluitend-nederlandsch. Het is er een van europeesche en meer dan eeuw-oude geldigheid. Sedert Voltaire een wereldbeschouwing vernietigde en Rousseau de bronnen aanboorde van een nieuw natuurgevoel, sedert Goethe zijn werkelijkheidsliefde en Shelley zijn goddelijk enthousiasme tot de bekoring en de bezieling maakten van een herwordend Europa, is het verlangen naar uitbreiding en veruitwendiging van geestelijke eenheid het natuurlijk gevolg van haar bestaan in de weinigen.

Klaar en vast staat de gestalte van Spinoza als die van de eerste nieuwe mensch in ons eigen Nederland van voor meer dan twee eeuwen.

In de negentiende eeuw werd met het uitbloeien van de renaissance, en met het duidelijk zichtbare verval van het handwerk — Bilderdijks klachten daarover zijn eindeloos —, het inzicht onvermijdelijk, dat er meer dan persoonlijk talent noodig was om aan de kunsten van bouwen en bootsen de grondvormen te hergeven waaruit ze zich ongestoord konden ontwikkelen.

Hoe aanzienlijke kunstenaars een hernieuwde renaissance — vaderlandsch en italjaansch —, anderen een vernieuwing van de gothiek beproefden, zagen we al in Berlage's vroegere opstel. Erger dan dit: hoe de tijd zijn volslagen onmacht te kennen gaf door het bouwen in alle stijlen gelijkelijk.

Geen wonder dus dat langzamerhand geroepen werd: niet in de eerste plaats de kunst, maar de samenleving moet veranderen; opdat kunstenaar en werkman, één in overtuiging omtrent leven en wereld, in zichzelf de algemeenheid eeren en uitspreken, dat wil zeggen stijl hebben in hun gedachten, en geweten in hun uitvoering.

Dit was de drang waardoor kunstenaars maatschappelijke hervormers werden, een verbond waarvan William Morris een schoon en geruststellend voorbeeld gaf.

Berlage onderging die drang grootelijks. En zooals hij altijd graag bij schrijven of spreken zijn overwegingen aanknoopte aan die van tijdgenoot of voorganger, zoo deed hij het nu aan die welke onlangs Karl Scheffler in een opstel "Die Konventionen der Kunst" had uitgesproken.

Bij het lezen van Berlage's geschriften moet men altijd in het oog houden, dat hij niet in de strenge zin van het woord een schrijver is. Eigengemunte begrippen geeft hij niet. Hij leest de geschriften van anderen, zoekend en tastend of daarin iets voorkomt dat hem zijn eigen gedachten kan verhelderen. Later geef ik daar nog een ander voorbeeld van. Hier is het Scheffler's begrip van "Konvention" dat hem getroffen heeft. Dit is niet wat wij met ongunstige bedoeling „het konventionneele", het ongevoeld-geijkte noemen, maar toch drukt het uit dat er omtrent leven en kunst een zekere overeenkomst in de geesten van de menschen moet getroffen zijn, eer zij de laatste volledig uit zich kunnen ontwikkelen. De „vrije" verbeelding wordt dus aan banden gelegd. Niet alleen door de eischen van de stof, of door die van het gezond verstand, of door de bruikbaarheids-voorschriften waarmee vooral de

bouwmeester heeft te rekenen, maar ook door een, alweer min of meer in het onbewuste overgegane „grondslag van verstandhouding", een levensbeschouwing die aan kunstenaars en leeken gemeenzaam is.

Geen gelijke levensbeschouwing evenwel zonder een gelijk leven, en zoo is de voor-onderstelling van een kunst als door Berlage gedroomd wordt, een gemeenschap van in hoofdzaak gelijk-gerechtigden, die tot een gemeenschappelijk doel verbonden zijn: wat we het socialistisch ideaal noemen.

Dan alleen, meent hij, als dit ideaal verwerkelijkt is, zal de kunstenaar stijl hebben en zal de ikkigheid verdwenen zijn die nu ieder noopt zich van anderen af te scheiden, en samenwerking onmogelijk maakt.

Beschouwingen als deze konden gevaarlijk zijn. Wanneer zij namelijk een kunstenaar van zijn werk afhielden. Inderdaad doen zij dat niet. Integendeel maken zij de door hen bezielden sterker, bewegen hen immers zóó te worden dat de wereld van hun verwachting zich niet over hen schamen zou.

De grondtoon van Berlage's hier besproken opstel is dan ook niet een van moedeloosheid, maar van hoopvolle en dappere weemoed. De tijd was nog niet zoover, dit moest hij toegeven, dat vastheid van stijl in alle dingen mogelijk was. De samenwerking met anderen, hoe vurig ook nagestreefd, liet te wenschen, juist daar waar hij haar het innigst had begeerd en het zekerst bereikbaar geacht. Dit stemde tot weemoed, maar het deed hem aan zijn ideaal niet twijfelen. Na hem zou bereikt worden wat hem nog slechts voorzweefde.

Ik heb me afgevraagd of er voor Berlage's verlangen naar jeugd geen diepere reden was dan dat hij in 1890 en zelfs in 1880 tot de ouderen hoorde.

Er zijn tweeërlei kunstenaars.

De eenen die weten dat zij gedurende hun leven hun taak geheel zullen verwerklijken.

De anderen die hun droom zoover voorbij de grenzen zien van het menschelijk leven dat zij hem nooit meenen te kunnen naderen.

Zou het wonder zijn dat de eersten hun leven, kort of lang, eenvoudig genoten, terwijl de tweeden zich, zelfs tijdens het langste leven, over zijn kortheid bedroefd voelden?

Berlage hoort, naar mijn meening, onmiskenbaar tot de tweede soort. Hij heeft van nature iets van de elegische stemming die aan alle verluitzende idealisten eigen is. Hij was van kind af aangelegd om zich te

voelen als voorlooper en niet als voleinder.

Juist in de jaren als hij zijn eerste groote en bewonderde werken in de nieuwe stijl voltooid heeft, wordt het gevoel van dat voorlooperschap het sterkst in hem en het is hem tot heden toe bijgebleven. Zelden zag ik een trouwhartiger idealist dan deze nu zestigjarige, die nog altijd de oogen vestigt, niet op de bereiktheid van zijn eigen werk, maar op dat wat na hem komen moet.

Toch mag deze schoone eigenaardigheid voor ons geen reden zijn om het onafhankelijk bestaan dat alle kunstwerken, en dus ook die van Berlage leiden, voorbij te zien. De bouwmeester Berlage is — welke ook overigens zijn geestelijke geaardheid: bezit van het heden, òf toekomstverwachting, zijn moge — voor ons geen inleiding tot iets wat nog komen moet, maar een in zich geslotene, door de wet van zijn eigen wezen bepaalde, en naar de hem ingeboren mogelijkheden van groei en vorming voltooide Persoonlijkheid.

Te beginnen met 1904 zien we de reeks van Berlage's geschriften belangrijk aanzwellen. Sommige betreffen zijn werkmethode, leggen getuigenis af van zijn belangstelling in bouwstoffen en hun verbindingen, geven regels, waaraan, naar zijn inzicht, het goede werk moet beantwoorden. Anderen toonen de toepassing van zijn denkbeelden in de bespreking van gebouwen, meubelen en stads-aanleg; of herhalen die denkbeelden zelf voor telkens andere hoorders en bij telkens nieuwe aanleiding.

Als iemand een halve eeuw geleefd heeft ondergaan zijn denkbeelden weinig verandering, maar wel kan hij ze nadrukkelijker uitspreken. Het inzicht dat tusschen de bouwkunst en de maatschappij verband bestaat, blijft, maar Berlage wordt van die gedachte hoe langer hoe meer de vertegenwoordiger.

Wat is de bouwkunst? vraagt hij. Wat anders dan de monumentale verheerlijking van de geest van een samenleving.

Intusschen bemerkt hij niet, of schijnt het niet te willen weten, dat zijn werk veel meer dan de uitdrukking van zijn tijd, hem de belichaming is van zijn eigen toekomstdroom.

De tijd is voos, maar zijn werk is deugdelijk. De tijd versnippert zich naar duizend doelen, maar zijn werk is een voorbeeld van doelbewustheid en soberheid.

Vooral zijn niet uitgevoerde werken: zijn Vredespaleis, zijn Beet-

hoventempel, zijn stadsplan van 's-Gravenhage, behooren in de toekomstwereld die hij zich gedroomd heeft, en doen aan als de logenstraffing van zijn tijd die ze niet begeert.

Ik lees daarom zijn gedachten over de samenleving waaruit de groote kunst zou moeten voortkomen veeleer als de uiting van de droom die hem tot zijn eigen voortbrenging bezielde dan als de gegronde voorspelling van een toekomstige samenhang.

Toch — hoe is niet de heele wereld, gedurende onze levenstijd, bewogen door die verwachting. Onze beste werken, onze meest belangelooze daden, zijn eruit voortgekomen. Vooral Duitschland heeft geleefd in een diepe, aanhoudende gisting, van een wereld die de volkomenheid van haar stoffelijke inrichting verheerlijkt zou terugvinden in een geestelijke openbaring, in een geloof, in een kunst, in een wetenschap, die het blijvend geluk en het zegeteeken zouden uitmaken van een bevrijde aarde. Die overeenstemming tusschen geest en stof, zeide men, heette „Kultur."

Ik zei al dat Berlage vaak van elders begrippen opneemt, die hem zijn gedachten verhelderen. Dit woord kultuur is een ervan. Op het voorbeeld van Houston Stewart Chamberlain die de term nadrukkelijk onderscheidt van Zivilisation en Bildung, wil hij iets anders erin zien dan in ons „beschaving". Maar beschaving is een goed woord en er is geen reden waarom wij de beschavingsgeschiedenis van de zeventiende eeuw gedenkende het liever haar kultuurgeschiedenis zouden doen.

De zaak is dat aan het duitsche woord kultuur in de latere jaren een beteekenis gegeven is die het tevoren niet bezeten heeft.

Burckhardt, in zijn ideeën-rijke „Weltgeschichtliche Betrachtungen", onderscheidt neven de Staat en de Religie die zich als algemeen en noodzakelijk aan de menschheid opleggen, de Kultuur als het geheel van de vrije menschelijke ontwikkeling. Niet als macht maar als verschijning gezien is zij, neven deze beide, de geheele duizendwerf vertakte samenleving. Dit is hetzelfde wat bij ons beschaving heet.

Aan deze macht evenwel had men langzamerhand, daar de religie terugging — aan deze samenleving, daar de kerk achteruitging — een religieuse wijding gegeven en zoo in kultuur niet de naam gezien voor de vrije geesteswerkzaamheid, maar integendeel voor eene die de plaats van de religie innemend, zelf religie zou zijn.

Kultuur werd eigenlijk de godsdienst van de samenleving. Niet op haar vrijheid, dus op haar verscheidenheid, werd de nadruk gelegd,

maar op haar eenheid, dus op haar gebondenheid.

Bedenken we dit, dan begrijpen we waarom de duitsche term Berlage's behoefte bevredigde. Uit zijn geschriften blijkt welk een diepreligieuse natuur hij is. Waar het kerkelijk-christelijk geloof hem verloren ging, zocht hij in de samenleving de wijding die hem bezielen kon. „Mijn kerk is de maatschappij" zei indertijd Johannes van Vloten al. Doch komend tot die maatschappij, wat vond er de kunstenaar van 1890? Poenige rijkdom en smakelooze armoede. Schatten van stoffelijke middelen en geestelijke onnoozelheid. Het tegendeel van wat hij zich voorstelde dat de middeleeuwen geweest waren, toen in alle hoogten en laagten stof en geest elkaar dienden en uitspraken. Deze overeenstemming terug, want zonder deze kon nooit een groote kunst bestaan. Deze overeenstemming terug, dat was wat de Duitschers „Kultur" noemden en wat zoo geheel iets anders dan (uiterlijke) beschaving scheen.

Het tegendeel van de roes is de nuchterheid.

En nu is het hoogst merkwaardig hoe deze bouwmeester het bij uitnemendheid nederlandsche type vertegenwoordigt: vol van religieuse geestdrift en tevens rationalist te zijn.

Met welbehagen haalt hij Scheffler's uitspraak aan: „Was die Nutzkünstler Zweckgedanken nennen ist im Grunde Kausalitätsidee also Gottidee, und die eifrigen Versuche welche darauf zielen, Tisch und Stuhl, Wohnhaus und Geschäftsgebäude vernünftig zu construiren, sind auf Unterströmungen zurückzuführen, die von religiöser Sehnsucht bewegt werden."

Dat is het wel, zegt hij. De eenvoudige verstandige constructie kan de basis der nieuwe kunst worden.

Evenals Spinoza, „dronken van God", zijn Ethica bande in de klaarheid van de wiskunstige bewijsvoering, geeft dan ook Berlage aan het verstand nog een veel hooger macht dan die enkel bestaan zou in het handhaven van de doelmatigheid. Hij bestudeerde de wiskunstige grondvormen, de getallen-verhoudingen waaraan oude bouwmeesters, zegt men, hun werken onderwierpen. Hij bouwt er zelf naar en spreekt en schrijft erover voor anderen.

Kunstenaars, meent hij, zullen altijd wel weten, dat uit enkel verstand geen kunst ontstaat. Maar evenzeer handhaaft hij de overtuiging dat een kunst die enkel berust op ingeving en niet op nagedachte haar grootste kans op duurzaamheid heeft gemist.

Bezonnenheid is het woord waarin hij zijn werk en zijn wezen graag samenvat. Hartstochtelijke bezonnenheid, vervolledig ik.

Wilt ge het latijnsche woord? Het is „amor intellectualis."

Uit deze is het beste van de hedendaagsche kunst voortgekomen. Uit deze ook die van Berlage.

Berlage heeft door zijn werk die geestelijke liefde vaste vorm gegeven. Als iedere vaste vorm die zulk een liefde in zich bergt, heeft dat werk zijn ongenaakbaarheid.

In zijn geschriften is hij de graag gehoorde spreker, die niet gemeen maakt, maar toch gemeenzaam is. Velen heeft hij het besef van wat hijzelf en zijn jongere tijdgenooten wenschen, erdoor nabijgebracht. Velen zullen hem daarvoor dankbaar zijn.

APHORISMEN NAAR AANLEIDING VAN BERLAGE'S WERK EN ZIJNE GESCHRIFTEN

DOOR J. E. VAN DER PEK

Elck wordt van zijn lust getrocken,
Die hem schoonst dunkt, en kan locken,
Niemand zijn natuur verliest,
Elck heeft iet, dat hij verkiest. *Vondel.*

HET IS MIJN LUST DE BEGRIPSONTWIKKELING na te gaan in de ontwikkeling der menschheid.

Schoonheid is geen eigenschap der dingen, maar begrip. Misschien is dit een eenzijdigheid. Laat ons Berlage's werk dan zien in het licht dezer eenzijdigheid. Maar als Schoonheid begrip is, dan is kunst de openbaring van dat begrip en een bouwkunstwerk iets materieels, waaraan begrip is verbonden. Zonder begrip geen kunstwerk.

Eenzijdig begrip geeft eenzijdige kunstwerken; bouwstijl is ondenkbaar zonder bouw-eenzijdigheid: eenzijdigheid, die veeleenigheid tracht buiten te sluiten. Bouwstijl is ondenkbaar zonder buitensluiting van veelzijdigheid en alomvattendheid.

De grieksche bouwstijl is die der overspanning door middel van balken, en is aan den gewelfbouw nog niet toe. De middeleeuwsche bouwstijl is die der overspanning met gewelven, hij is boven de balkoverspanning uit. De moderne geest is uitgekomen boven de eenzijdigheid van óf balkoverspanning, óf gewelfoverspanning; de negentiende eeuw heeft dit voorbereid. Balkoverspanning en gewelfoverspanning in één is te bereiken in beton-ijzer.

Waarom weer één stijl te willen? Één toekomststijl? Waarom één geest, één wil te verlangen, met uitsluiting van een anderen? Is beperkte eenheid geen bekrompenheid?

Wie geen begripsontwikkeling vindt in de geschiedenis der staatsinstellingen, of der godsdiensten, of der wijsgeerige stelsels, zal die ook

in de bouwkunst niet vatten. Wie voorkeur heeft voor één of meer bouwstijlen, begrijpt de ontwikkeling van het begrip niet.

Voorkeur hebben voor een bepaald tijdperk om een ander te verguizen is het geven van goed- en afkeuringen aan den geest der eeuwigheid.

„Bouwen in stijl, in een historischen stijl, is liegen". Ik heb dit geschreven in Maart 1894 en Berlage heeft mijn artikel overgenomen in het Tweemaandelijksch Tijdschrift van November 1895. In datzelfde artikel van '94 staat ook, dat er een nieuwe kunst, een kunst getuigend van moderne begrippen en menschenliefde mogelijk is, maar allerminst, dat het zoeken naar 'n stijl, 'n allesbeheerschenden stijl aanleiding mag zijn, het bizondere achter te stellen bij het algemeene. Door de ver-bizondering te vermoorden ten koste van het algemeene, ontstaat geen bevredigende bouwstijl meer. Het zoeken moet dáárop gericht zijn boven zulke begrippen uit te komen. De modernen wenschen de eenzijdigheid van een griekschen of een middeleeuwschen bouwstijl niet weerom.

Over de Grieken denkt men gewoonlijk verkeerd. Men gelooft, dat ze een volk waren van louter ideaal-menschen, louter denkers, eenheidzoekers, edele, vooruitstrevende, het genie bewonderende menschen, een volk van kunstminnaars en kunstenaars.

't Mocht wat!

Men vergeet, of weet niet, hoe de gemiddelde Griek vasthield aan *zijn* god, aan *zijn* stadsgod of landsgod, wiens beeld in den tempel als dat van den bij uitstek echten, voortreffelijken god werd vereerd. Aan de godenwereld van den geheel met poëten-goden bevolkten Olymp werd door de groote menigte veel minder geloofd dan aan den eigenen, haar helpenden en steunenden stadsgod.

Niet de schoone beelden van beroemde kunstenaars bezielden de biddende menigte, maar de oude, eenvoudige, slecht gevormde, onhandig gesneden of gehakte beelden, geheiligd door de traditie.

Er was ook bij de Grieken zoo iets als een starre, fanatieke orthodoxie, en een trotsche priesterklasse. Er waren priesterfamilie's, waarin het ambt van priester overging van vader op zoon. De orthodoxie wordt altijd gesteund, ook in Griekenland, door de priesterklasse, en deze steunt weer op de groote behoefte aan toekomstig heil bij de menigte.

Wat bizonder is, kan een priesterklasse niet dulden, dat wijkt af van de traditie, van het algemeen erkende.

Als er een denker in Griekenland opstond, was het oordeel der groote menigte gauw geveld. „Atheïst", „bederver van den godsdienst", was de naam, waarmede alle bizonderen, alle denkers, alle groote kunstenaars werden begroet.

Diogenes van Apolonia werd wegens godslastering vervolgd; Theodorus was een „atheïst"; Protagoras vluchtte, zijn geschriften over de goden werden van staatswege verbrand; Aristoteles verliet Athene, „opdat de stad zich niet ten tweede male zou bezondigen aan de philosofie". De eerste bezondiging had Socrates gegolden.

Van de kunstenaars weten wij, hoe Euripides er de voorkeur aan gaf, buiten Athene te sterven, en hoe Phidias vervolgd werd. De kunst van dezen laatsten toonde een te ruime levensopvatting voor den orthodoxen Griek. De goden te durven zetten juist te midden van allerlei feestvierende menschen, van jeugd en schoonheid, van gejuich en rumoer, van paardengetrappel, van muzikanten en offerdieren, — 't was ongehoord!

Wat Pericles deed voor zijn volk, bijgestaan door Aspasia, Anaxagoras en Phidias, getuigde van een te hoog levensinzicht om den algemeenen Griek te bevredigen. Maar men wist raad. Pericles dorst men niet beschuldigen, maar men trof hem in zijn vrienden, en in zijn vrouw.

Anaxagoras werd als atheïst gebrandmerkt, hij was gevaarlijk voor de stad; Aspasia werd van koppelarij beschuldigd, en Phidias zou goud en ivoor gestolen hebben. Ook was hij atheïst; had hij niet op het schild van Athena Parthenos onder de Grieken, die de Amazonen bestrijden zich zelf en Pericles afgebeeld? Welnu, alleen een atheïst kon zoo iets doen.

Phidias vluchtte naar Elis; hij had genoeg van de „eenheid van den griekschen geest, die tot een grooten stijl aanleiding gaf".

Het is niet moeielijk tot eenheid te komen, als men hen, die zich onderscheiden, kan vermoorden of verbannen. Dat, wat dan overblijft, is het eens.

De Grieken kastijdden hun denkers met verbanning en met den giftbeker; de middeleeuwers hadden den brandstapel.

Weet men, wat dat zeggen wil: de eenheid der middeleeuwen?

Kent men de excessen, waartoe de leer van algemeene menschenliefde geleid heeft?

Kent men het woord ketter, ketterij, kettervervolging?

Weet men, wat het zeggen wil in de middeleeuwen te *denken?*

Weet men, wat het beteekent, geëxcommunieerd te worden, met confiscatie van goederen, vervallenverklaring van het recht van erfenis, uitgesloten te worden van burgerlijke betrekkingen, verstoken te zijn van stemrecht, niet gerechtigd om als getuige op te treden, toe te moeten zien, hoe het eigen woonhuis vernield wordt, omdat het aan een ketter behoort en het terrein te zien in beslag nemen? En dat alles alleen, omdat men hardop *dacht!*

Weet men, dat ex-communicatie door de kerk, identisch is met veroordeeling tot doodstraf door den staat?

Wie iets hiervan begrijpt, beseft, wat *eenheid* van begrip wil zeggen, en waar eenheid van bouwstijl uit voortkomt.

Hij ziet in een katedraal wat anders, dan zij, die zulk een bouwwerk onnoozelweg vereeren; hij ziet aan de portalen de beelden der martelaren voor het christelijk geloof; maar met het geestesoog ziet hij dat, wat niet voorgesteld is, het martelaarschap voor de ontwikkeling van het menschelijk begrip, van de humaniteit, van het onbevooroordeelde denken. Het is aan de „ketters" dat de menschheid veel heeft goed te maken, en mocht ooit een Pantheon der menschheid gebouwd worden, dan zal men een waardige eerehal hebben in te richten voor hen, die gevallen zijn in dienst van het menschelijke denken.

Overal, waar de rede zich openbaart, is Golgotha.

Als het humanisme onder de menschen komt, ontstaat er een nieuwe bouwkunst. Maar het humanisme is niet dogmatisch, het heeft den kant van persoonlijk inzicht, en zoo heeft ook de bouwkunst van het humanisme dien kant. Gaat het humanisme onder door machtsontwikkeling van kerk en staat, (jezuïetendom, en monarchie), dan wordt ook de renaissance dogmatisch, en zij verliest haar frischheid.

De moderne kunstenaars moeten boven de eenzijdigheden van griekssche en van middeleeuwsche kunst uitkomen.

Als wij zien, hoe de Grieken afgeven op de oostersche begrippen, de

Romeinen op de grieksche, de middeleeuwen op de romeinsche; als de renaissancisten de middeleeuwsche kunst „gotisch" noemen, en de zoogenaamde modernen weer afgeven op de renaissance, dan weet de denker wel, dat dit afgeven bekrompen is. In elke kunstperiode zijn alle vorige voorondersteld.

En als wij zien, hoe andere Grieken weer de oostersche kunst verheffen willen, de Romeinen grieksch werk namaken, hoe men in de middeleeuwen romeinsche gewelven gaat nabootsen, en de renaissancisten ten zuiden van de Alpen, romeinsche kunst tot voorbeeld nemen, dan begrijpen wij, hoe de menschelijke geest behoefte heeft aan den geestelijken steun der voorgangers.

Het vergelijken van de bouwwerken der Grieken en der middeleeuwers met de onze is het vergelijken van ongelijksoortige grootheden.

Ik vermoed, dat als de grieksche tempels en de middeleeuwsche kathedralen publiek waren uitbesteed en gegund aan den laagsten inschrijver, deze kunstwerken veel aan schoonheid hadden ingeboet.

Dan zou Phidias misschien gewerkt hebben in dienst van den aannemer van het steenhouwwerk van den Athenetempel, en men denke zich de gebrandschilderde vensters van de kathedraal te Chartres „buiten het bestek gelaten" omdat de uitbesteedster het glas-in-lood „aan zichzelve wenschte te houden".

En toch, onder zulke voorwaarden moeten de modernen werken!

Als „kunst begint, waar navolging ophoudt", heeft elk kunstwerk zijn subjectieven kant.

De wijze kunstenaar veroordeelt, noch verheerlijkt de navolging van hen, die voor hem geleefd hebben, maar begrijpt de wisselwerking tusschen nieuw en oud, tusschen navolging en oorspronkelijkheid, tusschen individualiteit en gemeenschapszin, tusschen het bizondere en het algemeene.

Het persoonlijke, individueele zonder het algemeene is ondenkbaar; algemeenheid zonder individualiteit is onmogelijk.

Wie de geschiedenis van het menschelijke denken heeft doordacht van het komen uit dierlijkheid tot het gaan naar menschelijkheid, wie de analogie tusschen denken en bouwen heeft begrepen, wie gezien heeft

met het oog des geestes, hoe het begrip in zijn ontwikkeling bouwkunstig komt van het hol tot de hut, van de hut tot het huis, om vandaar uit te gaan tot het godshuis en tot huizen met een bepaald doel, heeft ook de bouwstijlen begrepen. Met „bouwstijlen" bedoelt men bepaalde uitingsvormen van het menschelijk begrip. Men stelt zich rustpoozen in de ontwikkeling van het denken voor en wil die etiquetteeren. Maar is er wel één grieksche stijl, en één middeleeuwsche stijl? De eeuwen der grieksche beschaving hebben ieder haar bouwvorm medegebracht. Aegina, Olympia, Athene, Hallikarnassos en Pergamon, vertoonen vijf overgangen van het grieksche denken. Eigenlijk vertoont elk werk zijn overgangsvorm, zijn onhoudbaarheid; in elk werk komt de menschelijke geest tot een uiting, om vandaar weer verder te gaan.

Men heeft van het woord bouwstijl iets dogmatisch gemaakt; de vloeibaarheid, het vervloeien, den overgang van iets tot wat anders in het menschelijk begrip heeft men willen vastleggen aan een woord met iets blijvends in zijn beteekenis.

De middeleeuwen in de westersche geschiedenis zijn het tijdperk, waarin de ruwe, onbeschaafde Germaan vervormd wordt *door* èn *niettegenstaande* de kerk, tot een denkend mensch, en hieruit volgt dat er voortdurende verandering moet zichtbaar zijn in de bouwwijzen waarin de middeleeuwers zich geuit hebben.

De modernen kennen zich zelf als deelen van het heelal, deelen, waarin het begrip tot een hoogte komt, waarop het zichzelf ziet in verhouding tot al het andere. Waarom zouden zij dit groote, nieuwe verhoudingsbegrip niet mogen uiten in hunne kunst?

Waarom zouden zij hunne licht- en schaduwaandoeningen, hunne kleurinzichten, hunne ruimtebegrippen, hunne gevoeligheid voor lijnen, massa's, vlakken en omtrekken, hunne liefde tot de natuur en tot hunne medemenschen niet mogen uiten, vrijuit in hunne kunst?

Waarom zouden zij niet mogen werken, ieder op eigen wijze om anderen op te heffen tot hooger geestelijk leven; waarom zouden zij zich moeten richten tot het algemeen met voorbijgaan en verminken van eigen persoonlijke inzichten? Toch niet, omdat de zoogenaamde toekomst er volgens velen zal uitzien als een gemeenschap, waarin geen persoonlijkheid geduld kan worden?

Welke begrippen, en wanbegrippen er over de toekomst geuit kunnen worden, de persoonlijkheid, een eeuwige kategorie, de verbizonde-

ring van het individu, laat zich niet wegredeneeren. Zij is te onderdrukken door uitsluiting, verbanning, vervolging, vermoording; maar, al vermoordt men de personen, het persoonlijke, het individueele, het bizondere, als tegenstelling van het algemeene, is eeuwig.

Mogelijk is het, dat er eens bouwwerken zullen verrijzen, die getuigen van een menschelijkheid, die zich in vrije liefde en met vrijen geest harmonisch heeft aangesloten aan den geest der eeuwigheid. Doch regel kan dit niet worden. Ook behoeft zulk werk niet naar de toekomst verschoven te worden. Het zou heden te bouwen zijn.

Ach, dat geredeneer over de toekomst! Is dat eigenlijk wel modern? De toekomst voor te stellen als rooskleurig, hoopvol, zonder alle narigheden van het heden, dat is al zoo oud, dat is eigenlijk oostersch, semietisch. Welk modern mensch doet dat nog? Het is even dwaas, als de verheerlijking van het verleden.

De een leeft in het verleden, hij gelooft, dat het leven toen veel beter was dan tegenwoordig; de ander leeft in de toekomst, die hij zich denkt overeenkomstig te worden aan dat, wat hij hoopt. Op wijsheid berusten beide inzichten niet. Slechts weinigen begrijpen het eeuwige heden als eeuwigen overgang tusschen verleden en toekomst, inhoudende alle eigenschappen van beide. Wie dit verband begrepen heeft, is modern. Hij wenscht zich het verleden niet terug, noch hoopt op de toekomst, hij weet, dat altijd de strijd gestreden wordt, tusschen begrip en wanbegrip. Maar ook hij alleen heeft de aarde en de menschen lief. Hij neemt ze zooals ze zijn, begrijpt de schoonheid van het leven, dat ligt tusschen geluk en ongeluk, en getuigt van die schoonheid.

De scheppingen der moderne kunstenaars zijn dankbetuigingen van en aan hun denkvermogen.

Ik behoor tot die modernen, die denkend door het leven willen gaan. Tijdens de geestesperiode der grieksche tempelkunst zou ik misschien verbannen, tijdens die der middeleeuwsche kathedraalkunst waarschijnlijk als ketter gestraft zijn. En nu denkt, hoop ik, niemand er aan, mij voorbedachtelijk kwaad te doen, omdat ik wensch te denken, vrij te denken. Zou ik nu onze kultuur ontkennen? Dat ware te onnoozel.

Mij is de „algemeene sociale volkengemeenschap", een leus, een onhoudbaarheid. In den mensch is het dier voor-ondersteld; slechts, wie

dat ontkent, kan droomen van louter menschelijke menschen. Maar de moderne denker droomt niet, en forceert geen grens, ook niet die van zijn eigen begrip. Vraagt men mij, wat den modernen kunstenaar onderscheidt van den niet modernen, dan ligt m.i. het verschil daar, dat de eerste begrijpt de betrekkelijkheid van wat hij bereiken kan, en van wat hij zou willen bereiken. De niet moderne blijft een droomer — hij droomt over verleden en over toekomst.

De „sociale idee der algemeene menschelijkheid" zal zijn bereikt, als de mensch zijn dierlijkheid heeft afgelegd. Als hij, afziende van alle pogingen, zijn naaste te overtreffen, overmacht op hem te oefenen, hem te dwingen naar zijn wil, hem vrij laat in zijn innigste overtuiging, hem laat leven zijn eigen individueele, persoonlijke, niet-algemeene leven.

In een kunstenaar-geloofsgenoot en een kunstenaar-partijgenoot is iets verstijfd, is iets verstelseld, en wel juist dat, wat den modernen kunstenaar onderscheidt van zijn voorgangers. Wij met onze kultuur zijn uitgekomen boven een eenzijdig geloof en boven een eenzijdig politiek inzicht, welk ook. Wij hebben de godsdiensten begrepen als opeenvolgingen van gemoedsuitingen; wij kennen den afgelegden weg van *angstgevoel* tot *verhevenheidsbegrip* en daarom kunnen wij, de godsdienstigheid begrijpende, niet meer in eenigen beperkten godsdienst voldoening vinden voor het moderne, boven een eenzijdig inzicht uitgaande begrip.

Wij hebben het staatkundig gebeuren begrepen als opeenvolging van machtsuiting van de kerk, den vorst, den adel, de burgerij en het volk; wij zien telkens, dat wanneer een persoon, of een klasse tot macht komt, die macht misbruikt wordt, al ligt dit aanvankelijk niet in de bedoeling. Maar juist, omdat wij dit weten, doen wij aan politiek niet meer mede. Moderne kunstenaars zijn te godsdienstig, en te politiek ontwikkeld om zich aan te sluiten bij één godsdienst, of één partij. De eeuwigheid geeft meer dan één inzicht, en er is meer dan 'n partij, of 'n combinatie van partijen.

Mag men afgeven op het nationale karakter eener bouwkunst en heil verwachten van internationaliteit?

Wanneer ik bedenk, wat Holland zou kunnen zijn op bouwkundig gebied, en hoe het zich zou kunnen verhouden tot Europa, dan dringt

zich de gedachte aan mij op, dat wij juist dán waardevol werk zouden geven, wanneer wij niet naar Amerika, niet naar Duitschland, niet naar Zweden zagen, maar onze kunst schiepen uit ons eigen zelfontwikkeld denken.

Onze kunst zou zeker zijn een baksteen-bouwkunst; zij zou als zoodanig de beste van de wereld kunnen worden. Baksteen is een heerlijk materiaal, waarin zoovéél te maken zou zijn, dat men zich verwonderen moet over het weinige, wat met gebakken klei bereikt werd. Is er inniger wijze van uiting te bedenken, dan door boetseeren in klei?

En nationaal zou het zijn! Op de bergen van Zwitserland is een steenbakkerij niet mogelijk, en daarom is ook daar geen intieme begripsuiting te verwachten, zoo gevoelig als die in gebakken klei te maken is.

De nationale uiting ontstaat door het werken met de materie van den geboortegrond; een Hollander is geen steenhouwer, een bergbewoner maakt geen terra-cotta-bouw.

Men is nooit meer internationaal, dan wanneer men volkomen zichzelf is.

Ziehier enkele verschilpunten tusschen het begrip van Berlage en het mijne toegelicht. Of ik hem niettegenstaande dat waardeer?

Behoeft dit nog betooging? Waardeerde ik hem niet, dan zou ik niet tegenover zijn begrippen de mijne stellen, maar de gebeurtenis van zijn zestigsten verjaardag stil aan mij laten voorbijgaan. — Toch waardeer ik hem daar in het bizonder, waar hij persoonlijk, individueel werk maakt; daar heeft hij mij ontroerd met zijn kunst.

De groote beurszaal, die van den goederenhandel, is als persoonlijke uiting een gebeurtenis van groote beteekenis geweest in de geschiedenis der hollandsche architectuur; het trappenhuis in de Beurs, en dat in het gebouw van den Diamantbewerkers-bond, het buitenwerk van Parkwijck en van de huizen aan de Hobbemastraat, zijn voor mij het beste, wat gemaakt is tusschen 1890 en 1910.

Daar zie ik Berlage, zooals ik van hem houd; trachtende te putten uit zich zelf, constructief te zijn, zich voorbedachtelijk af te scheiden van anderen, die slechts vormen gebruiken zonder constructief begrip. Want juist, als hij zich afscheidt, is hij bizonder en daardoor belangrijk voor mij, immers, de individueele kant van Berlage is beter dan de algemeene, zijn persoonlijk inzicht beter dan zijn wijsgeerig.

Zoodra hij met zijn werk komt tot sierlijkheid in constructieven eenvoud, is zijn kunst opwekkend, hoopvol, ja zelfs *voorbeeldig*. Dat wat hij maakt als propagandist, of onder amerikaanschen invloed, is mij niet modern genoeg.

Want het moderne begrip is dat der alomvatting, dat niets wil buitensluiten, en daarom allerminst verlangt naar een toekomststaat, zóó eenzijdig, dat daaruit één groote wereldbouwstijl zou volgen. De moderne mensch is niet de staatkundige, of de kerkelijke, noch de internationale of de wetenschappelijke of de historisch-materialistische, maar de humane mensch, het met begrip ontvangende en gevende deel der menschheid.

Deze, mijne beschouwing is niet de algemeene; maar heeft zij daarom als persoonlijke uiting geen geldigheid?

'T is den mensch als aangeboren
Dat hij yetwes heeft verkoren.
D'een kiest dat, en d'ander dit.
Elk kiest zijn besonder wit.

HET WERK VAN BERLAGE

DOOR JAN GRATAMA

DE BETEEKENIS VAN BERLAGE'S WERK IS het best te begrijpen, wanneer wij nagaan hoe in het algemeen de toestand der nederlandsche architectuur was in den tijd, dat in Berlage de nieuwe bouwkunst-inzichten begonnen te rijpen, en hoe de moderne architectuur in Nederland heden ten dage de invloed van Berlage ondervindt. De grootste beteekenis toch van een kunstenaar is de geschiedkundige, d.w.z. zijn waarde in de ontwikkelings geschiedenis der menschheid. Gelukkig behoort Berlage nog niet tot het verleden; vol werklust, en nog vóóraan in den levendigen strijd voor moderniseering van Nederland, heeft de nu zestig jarige kunstenaar reeds werk gemaakt en een rol gespeeld, die historische beteekenis hebben; maar geenszins is zijn taak afgeloopen. Berlage is in dit opzicht in den juisten zin modern, dat hij voortdurend evolutioneert, dat hij dus niet steeds dezelfde blijft maar meegaat met de nieuwere inzichten. Hij is, afgezien van de fundamenteele erkenning van en vasthouding aan enkele grondbeginselen der architectuur, al zeer weinig behoudzuchtig. En zoo is nog veel van hem te verwachten.

Historisch is nu reeds de rol van Berlage vast te stellen, door de groote invloed, die hij gehad heeft en nog heeft op de huidige nederlandsche bouwkunst.

De hoofdzakelijke ontwikkeling der nederlandsche bouwkunst loopt, afgezien van details en kleine zijwegen, parallel aan die der andere kunsten; en waar in Nederland de schilderkunst tot nog toe de meest bekende, de meest beoefende en dus in zekeren zin de meest nationale is te noemen, lijkt het mij goed de groei der bouwkunst met die der schilderkunst te vergelijken. Wij zullen in beide de historische opvolging vinden van: romantiek, realisme tot een nieuwe, moderne romantiek, niet-onjuist wel eens expressionisme geheeten.

De romantiek der 70er jaren wilde de eigen werkelijkheid niet zien. Men vond blijkbaar het leven, zooals het zich toen afspeelde, niet belangwekkend, niet ideaal genoeg. De nieuwe bourgeois, eerst sedert kort tot overheerschende macht gekomen, miste nog het eigen levens-

inzicht en levensgeluk, en merkwaardig en karakteristiek is het, dat hij nu vroegere, schoone burgerlijke tijden, in hoofdzaak onze gouden eeuw, terug verlangde. Men denke slechts aan Potgieter, men denke aan de historische romans uit dien tijd. De talrijke geschiedkundige schilderijen van Rochussen, ten Kate e.a. mogen verder tot voorbeeld dienen; zij laten goed zien, hoe zeer de fraaie oud-hollandsche interieurs en de sierlijke en statige kleedij uit die dagen werden bewonderd.

De architectuur werd een copie van die der xviide eeuw. En hoewel de eischen der samenleving in de tweede helft der xixde eeuw geheel anders waren dan die van den gouden eeuw, getuige de nieuwe bouwwerken als stations, markthallen, stadhuizen, winkels, woonhuizen, enz., die of vroeger niet bestonden of grooter of anders moesten worden ingericht; hoewel de eischen van licht en lucht en het contact tusschen het inwendige van de woonhuizen en de straat door middel van de ramen geheel gewijzigd waren; hoewel allerlei nieuwe materialen en nieuwere constructies (o. a. van ijzer) om een juiste dus nieuwe vormgeving vroegen, toch werden alleen en uitsluitend de oude vormen toegepast, natuurlijk zoo goed en zoo kwaad als het ging. De bekende oud-hollandsche trapgevel, met zijn fijn-gedetailleerde ontlastingsbogen op kolonnetten boven de ramen en heel zijn kleine schaal van klein-burgerlijke architectuur, werd bij voorkeur overgenomen, ondanks de storende invloed van nieuwe, grootere ramen, die zich nu inderdaad als gaten vertoonden, waar zij in de xviide eeuw met hun kruiskozijn en glas in lood als een fijne afsluiting fungeerden.

Bereisde architecten importeerden fransche renaissance van de Loire of renaissance paleis-architectuur uit Italië, voor de hollandsche eischen verkleind en daardoor verpeuterd.

Kenmerk voor dezen tijd is: het niet-zich-zelf-zijn. De zoet-sappige kleuren, en de soms valsche lichteffecten van de historische schilderijen, met hun doodsch, niet-trillend, niet-levend licht, met hun maskeradeachtige of tooneel-tafereelen, zijn volkomen verwant aan de leven-loosheid der romantische stijlnamaak in de architectuur. Zij allen getuigen van een on-werkelijke, en daardoor bleeke, sentimenteele, onmachtige kunst. Zelfs de beste architecten uit dien tijd, zoowel neo-renaissancisten als neo-gothici, brachten het niet verder dan een smaakvol compileeren van oude architectuur-motieven.

Het is begrijpelijk, dat hierop een reactie volgde; het realisme deed zijn intrede. Men begreep, dat alleen uit de werkelijkheid-zelf de leven-

de kunst kan voortkomen. Uiterst uitvoerig werden nu de natuur en de samenleving bestudeerd; men trachtte bij reëele beschrijving tevens te geven iets van de groote, eeuwige kracht, die het leven bezielt. Men noemde de dingen bij hun naam; men gaf de dingen zooals zij waren. De kunst werd weer midden in den levenden tijd gezet. De indruk van de werkelijkheid op den kunstenaar speelde daarbij de belangrijkste rol. In de nederlandsche schilderkunst uitte deze strooming zich voornamelijk in het impressionisme, d.w.z. weergave van de eerste, directe indruk van natuur en dingen op den schilder als werkelijkheids verschijning, met zijn natuurlijke licht- en kleur-interpretatie.

Wat beteekent dit realisme voor de bouwkunst? Dat alle schijnarchitectuur, dat alle noodelooze versiering, dat heel de rommel van misvormde mooie oude motieven, van nuttelooze torentjes en balcons, van surrogaat-materialen, van cementen en zinken ornamenten, heel die fraaierige en toch leege interieurs in cuivre-poli-en-pluche-stijl werd begrepen als te zijn een volkomen verburgerlijkte decadentie van wat bouwkunst is. Men stelde, nuchter en reëel, de vraag: Wat is een gebouw? Waarvoor dient het gebouw? Hoe wordt het samengesteld? Men besefte, dat het bouwwerk vóór alles moet zijn doelmatig; dat het dus bijv. onjuist, ja belachelijk is, aan het woonhuis een erkertje te bouwen, dat eigenlijk te klein is, om gebruikt te worden; dat woonhuizen, dat gebouwen in het algemeen, in de eerste plaats dienen om gebruikt te worden, en dat het daarom verkeerd is, terwille van het uiterlijke effect, van de buitenarchitectuur, het inwendige te verwringen.

De platte grond, dus de kern, de ruimte-omsluitingen in het bouwwerk, werd de basis van de geheele architectuur, zoowel in- als uitwendig. De functie van het gebouw werd het beginsel der bouwkunst; en daarmede werd heel de historische stijl-namaak verbannen. Men wenschte niet vóór alles het een of ander schoon architectuur-decor, men wilde vóór alles de werkelijkheid, d.i. de doelmatigheid, bouwkunstig zich uitend in de platte grond, den daarbij behoorenden, zakelijken opbouw en het laten zien van de gebruikte materialen en constructies. Dus: werkelijkheid en waarheid.

Het is de hooge verdienste van Berlage, krachtig te hebben medegewerkt om deze nieuwere inzichten te doen doordringen, en ten slotte tot de overwinning te leiden. Berlage stond niet alleen, toen hij voor het eerst zijn nieuwe bouwkunstbeginselen beleed; in het hart van velen leefden reeds de nieuwe gedachten. Maar bij geen van allen zijn die

gedachten tot zulke vruchtbare, voorbeeldgevende daden gekomen als bij Berlage, zoodat deze de groote voorzorger van de moderne nederlandsche bouwkunst zonder tegenspraak genoemd kan worden.

Interessant is het, de vrijwel regelmatige evolutie in Berlage's werk na te gaan. Berlage is geen autodidact; integendeel, hij is zeer oplettend omtrent belangrijke meeningen van anderen. Hij heeft veel geleerd van voorgangers en van tijdgenooten, en hij leert nog dagelijks. Maar bij al dit beïnvloeden blijft een diepe kern in hem-zelf weinig beroerd, een kern, die heel langzaam zich vervormt, en wier hoofdbestanddeel in wezen niet verandert, d.i. waarheidsliefde. De beurs en het londensche kantoor mogen in vorm en karakter uiterlijk zeer verschillen, inderdaad getuigen zij beide van hetzelfde realisme, van hetzelfde waar-achtige, dat op-en-top Berlage's kunst beheerscht.

Bij zijn oudste werken, o.a. het gebouw van Focke & Meltzer (afb. 1), is van den nieuweren Berlage nog niets te bespeuren. De italiaansche renaissance is daar braaf toegepast. Berlage ondergaat nog geheel de toen heerschende architectonische modesmaak, en hij geeft zich daaraan zóó geheel over, dat zelfs zijn later karakteristiek naar voren tredend gevoel voor verhoudingen, massa's, en kleur in deze historische stijlgebouwen eigenlijk nergens is te bespeuren. Hij is daar, zooals al zijn tijdgenooten, de slaaf van vroegere schoonheid. Tegen 1890 begint een zwenking, een begin van artistieke en moreele zelfstandigheid, een eerste poging naar rationeele architectuur.

Die tijd was trouwens in meer dan één opzicht merkwaardig in Nederland. Het was de tijd van de ismen: het begin van het vegetarisme, opbloei van socialisme en anarchisme, reformkleeding, barrevoeterij, enz. enz., een tijd van sterk doorgevoerd individualisme aan den eenen kant, en van sociaal-willen aan den anderen kant. Een tijd, dat de intellectueele menschen zich tegelijkertijd halfgoden en martelaren waanden. Het was een hevige, intellectueele Sturm und Drang. Natuurlijk ondervond ook Berlage den invloed hiervan, al zal hij ook bedachtzaam en voorzichtig zich er tegenover verhouden. De meest directe uiting van deze individueele vrijheid en verheerlijking van de natuurlijkheid was in de bouwkunst de z. g. Jugend Stil of van der Velde stijl, ook wel vermicelli- of zweepslagstijl genoemd. Los van alle historische stijlvormen, meende men de bouwkunst te moeten begrijpen als een natuurlijke en vrije groeing van de ruimte en van de samenstellende deelen aan elkaar, als waren zij planten of boomen. En men vatte dit zóó natura-

listisch op, dat men, zonder op het zuiver-bouwkunstig, dus in wezen meetkundig verband te letten, de meetkundige lijnen en vormen der architectuur veranderde in gebogen en geslingerde lijnen, alsof de gestapelde steen en het geconstrueerde hout inderdaad welig groeiden en bloeiden.

Hoewel goede, harmonisch ontwikkelde architectuur werkelijk te vergelijken is met het plant-organisme, doordat haar deelen ook zuiver en logisch aan elkaar moeten groeien, zoo zag men toch al spoedig in, dat dit groeien, dat deze eenheid, in de natuur en in de bouwkunst op onderling verschillende wijze werd bereikt. Berlage heeft echter nooit een gebouw in deze Jugend Stil gebouwd; wel kan men in verschillend ornament voor ijzerwerk, voor vloerkleeden en voor glas in lood uit de jaren van omstreeks 1890 eenigen invloed van deze beweging herkennen.

Men vergete verder niet, dat deze naturalistische opvatting eenig goeds heeft gebracht, namelijk vrijheid, en dat zij misschien ook wel een noodzakelijke reactie moest zijn tegenover de kunst-doodende gevangenschap in de historische stijlvormen.

Hoe het ook zij, Berlage en met hem de moderne architecten zagen al spoedig in, dat de architectuur geenszins gediend was door individueele wildheid, maar dat vóór alles de waarachtige grondslagen der bouwkunst moesten worden gezocht. Deze reactie leidde tot het juiste rationalisme. Voorgangers hierin waren Viollet-le-Duc en Semper. De eerste had in zijn bekende Dictionaire de groote beteekenis van de constructie in de middeleeuwsche bouwkunst op overtuigende wijze verkondigd; de tweede had, eveneens als theoreticus, in zijn beroemd boek Der Stil gewezen op het noodzakelijk harmonisch samengaan van doel, vorm en materiaal, wil men stijl, dus een levende, kunstvolle eenheid bereiken. Ten onze had de knappe leerling van Viollet-le-Duc Dr. Cuypers, de middeleeuwsche bouwtradities doorgezet en in talloozе gebouwen gedemonstreerd. Berlage heeft ongetwijfeld veel van hem geleerd, maar al spoedig heeft hij den meester voorbij gestreefd. Immers, waar Dr. Cuypers, ondanks veel talent, zich niet los wist te maken van middeleeuwsche of andere historische stijlvormen, zoodat hij zijn bouwwerken geen eigen, maar veeleer een flauw-nagebootste stemming uit vroegere tijden geeft en dus het rationeel-constructieve bij hem niet karakteristiek, levend, overtuigend en sterk, d.w.z. modern spreekt, daar zien wij bij Berlage van meet af den strijd om on-

bevangen, reëel, de waarachtigheid van het bouwwerk, de logische vorm en constructie te begrijpen en de historische stijlinvloeden op zijde te zetten. Dr. Cuypers bracht in hoofdzaak een afglans van het middeleeuwsche realisme; Berlage bracht een modern realisme.

Voor wie belangstelt in de ontwikkeling der nederlandsche moderne architectuur is het in hooge mate interessant dezen strijd van Berlage na te gaan, een strijd, die elk diep-voelend kunstenaar tegenwoordig voert en die in den komenden tijd zeker niet lichter zal worden, een strijd tusschen de individueele kunst en de algemeene idee, tusschen het scheppend gevoel en het kritiseerend intellect, een strijd om de hoogere eenheid van beide.

Het is niet te verwonderen, dat de eerste uitingen van Berlage onder het rationaliteitsbeginsel vol zijn van een onvolkomenheid, die leelijkheid of beter nog, onontwikkelde schoonheid is te noemen. Een typisch voorbeeld is het woonhuis te Groningen uit 1894. De platte grond (afb. 16) is zeer onregelmatig, en naar ik vermoed, geheel overeenkomstig de eischen van den bouwheer, mede in verband met de ligging van het huis. Men krijgt den indruk, dat Berlage-dit gegeven volkomen heeft aanvaard, zonder eenige noemenswaardige invloed ten opzichte van wijziging in de rangschikking der vertrekken of andere onderdeelen uit te oefenen, uitgaande van de opvatting, dat, waar de plattegrond zoo gewenscht werd, deze kern ook onaangetast moest blijven. Ziedaar het elementaire, realistische bouwen. De opbouw komt logisch uit de plattegrond voort; liggen de ramen uit practisch oogpunt niet boven elkaar, zooals in de top rechts op de afbeelding, dan wordt geen poging gedaan toch symetrie te verkrijgen. De uitbouw links, de entree, de combinatie van platdak en hellenddak, het zijn alle uitingen van een sterk-eerlijke, zij het nog wat naieve redelijkheid (afb. 17).

Zoo'n gebouw, ondanks zijn onvolkomenheden, was een daad van groote beteekenis. Het was het voor goed breken met de heerschende onware en decadente architectuuropvattingen: het was een uiting van vast geloof in het ware en het demonstreeren daarvan, ondanks hoon en afkeuring, die natuurlijk op deze onontwikkelde schoonheid of leelijkheid van reactionaire zijde geuit werd.

Eigenaardig is ook de detailleering in genoemd huis: wij vinden reeds de vlakke baksteenmuur, getuigend van een liefde voor baksteen, zuiver in zijn karakter getoond, die later aan de beurs zoo'n mooie rol zal spelen; maar tevens zien wij nog verschrompelde oude architectuur

fragmenten, zooals o.a. het zuiltje in de loggia en de blindbogen boven de ingang. Het is reeds de nieuwe Berlage, maar aarzelend.

Dat Berlage zoo weinig bezwaar maakte tegen deze zeer onregelmatige plattegrond en opbouw wordt meer verklaarbaar, wanneer men beseft, dat hij voortgekomen is uit de romantische school, met hare schilderachtige architectuur van torens, daken, uitbouwen, met hare architectuur dus van sterke tegenstellingen.

Het groningsche huis is een typische demonstratie van een beginsel; de kunstenaar Berlage wordt hier overheerscht door de moderne intellectualist. Dit is niet te verwonderen; het is het begin; en nog tamelijk lang zal het duren, voor het huwelijk van het beginsel rationaliteit met den kunstenaar Berlage, ondanks de beste bedoelingen van den laatste, harmonisch wordt.

Als vrij-staand huis is daarna te beschouwen de villa aan den Scheveningschen weg van 1898. Ook hier de directe aanvaarding van de platte grond (afb. 64) als utiliteit, karakteristiek en eerlijk, maar hier en daar nog wat onschoon en onklaar, hoewel treffend door duidelijke bedoeling. Een dualisme van romantiek en zakelijkheid; een soms bruuske bewegelijkheid in de samenstellingen en de groepeeringen der massa's, bij kleinheid van ruimte-werking en bij soms te zware constructies. Iets, in zekeren zin, nog verbrokkelds. De indruk is pikant, doordat bewegelijkheid en massaliteit tegelijkertijd aan het woord zijn, echter zonder de daarbij zoo noodige harmonie. Deze architectuur heeft ongetwijfeld een eigenaardig karakter; volkomen eerlijk bedoeld, is zij toch eenigszins bizarre geworden. Echter is hier reeds duidelijk meerdere ontwikkeling na het groningsche huis te bespeuren.

Interessant is de hal met zijn zware baksteenbogen, zijn zichtbaar geconstrueerde architectuur. In zijn waarheidsliefde gaat Berlage zóó ver, dat hij bij de wanden van de eetkamer (afb. 68) de baksteen (verblendsteen) niet pleistert of bedekt, maar zichtbaar laat. Dit lijkt rationeel juist; immers de werkelijke samenstelling van den ruimte-begrenzenden muur wordt getoond.

Maar al is het bouwkundig juist, daarom behoeft het nog niet aesthetisch juist te zijn. Deze muur toch heeft, behalve haar constructie-, ook haar materiaal-effect. En wanneer nu dit baksteeneffect van dien aard is, dat een koude, ongezellige indruk wordt verwekt, dan is het in hoogeren zin niet-rationeel de baksteen zichtbaar te laten.

Er is in dezen zin onderscheid tusschen rationeel bouwen en ratio-

neele kunst. Het is echter mogelijk, dat Berlage niet alleen het moreele, maar ook het aesthetisch effect van de zichtbare baksteen muur heeft gewild; is dit zoo, dan lijkt mij dit toch te zeer een puriteinsche opvatting, waarbij een ascetisch beginsel te veel overheerscht en te weinig rekening houdt met het moderne comfort.

Wat bijzonder in de villa aan de Scheveningsche weg opvalt is in verschillende kamers het kleureffect. Daar heerschen sterke kleur-tonen; daar zit iets vreugdevols en iets opgewekts in. De kracht en de macht van de heldere, niet-overbeschaafde kleur is hier aan het woord; en merkwaardig is het, dat later, namelijk in den huidigen tijd, de moderne schilders dezelfde voorkeur voor levendige kleureffecten toonen.

Gewend aan de beige en doffe kleuren van onze huurhuizen, was het eerste bezoek aan dit huis, jaren geleden, mij een ware verrassing. De mogelijkheid van levende kleur-stemmingen in het woon-interieur werd mij hier voor het eerst op treffende en op moderne wijze getoond.

Parkwijck, (afb. 78-79) twee jaren later gebouwd, is weer wat verder. Het geheel is meer gesloten, eenvoudiger en rustiger en daardoor meer beheerschte zakelijkheid. Omdat de bewoner de van Eeghenstraat saai vond en hij in het Vondelpark wilde uitkijken, werd de keuken aan de straatzijde geprojecteerd, wat tevens een groot practisch voordeel gaf. Zij kreeg geen verdieping, en vleidde zich tegen den hoofdbouw aan, die van de straatzijde hoofdzakelijk kleine vensters vertoonde, dienend voor ondergeschikte ruimten, trap en gang. De schoorsteen van de keuken werd door middel van het bekende „handvat" met de opgaande muur verbonden. In zijn eenvoudige architectuur was Parkwijck een goed, oprecht en toch individueel type van een half landelijke, half steedsche woning. Inwendig had het, op kleine schaal, interessante rationeele bouwkunstige bijzonderheden, hier en daar nog wat onontwikkeld, maar cultuur-historisch zeer zeker van belang als specimen in den groei der Nederlandsche moderne architectuur tot waarheid en schoonheid. Het huis was echter geen „huurhuis", het was niet courant, en het werd afgebroken. Elders werd het, sterk gewijzigd, weer opgebouwd. De pogingen om het als document te behouden, mislukten.

Veel opzien baarde in 1893 de bouw van de Algemeene aan het Damrak te Amsterdam (afb 8). Eenerzijds bewonderd om zijn voor dien tijd rustige en groote behandeling van het gevelvlak, werd het anderzijds verworpen om de stugge lompheid, die men erin zag. Nu is het

merkwaardig, dat deze gevel voor ons eigenlijk nog niet eenvoudig genoeg is, dat wij er verschillende detail-oplossingen in vinden, zooals o.a. de geprofileerde bogen boven de ramen op de verdiepingen, het aangebouwde torentje rechts en eenige versieringen, die, hoe zeer zij zich ook gunstig onderscheiden van de gewone, dorre stijlnamaak uit die dagen, toch nog niet voldoende vrijheid van scheppen in het rationeele beginsel vertoonen. Er is nog architectuur-makerij hier en daar te bespeuren; het is nog geen „sprekende" zakelijkheid. In de ornamentiek, o.a. in het smeedwerk, herkennen wij den begaafden ornamentist, met eenigen invloed van gothiek en Jugend Stil. Ook in andere opzichten is dit bouwwerk interessant, namelijk doordat Berlage hier de andere beeldende kunsten in samenwerking met de architectuur tot uiting liet komen. Aan knappe, moderne kunstenaars werd hier een opdracht gegeven. Zijl beeldhouwde de figuren aan den gevel, (behalve het beeld van Johan de Witt op de hoek); Derkinderen beschilderde de traphal (afb. 10). Het levende geslacht is niet altijd rechtvaardig in zijn waardeering van wat de voorafgaande periode achter liet. Verschillende jongeren van nu kunnen zich moeilijk den grooten lof van enkele vooruitstrevende mannen, nu ruim twintig jaar geleden, voor dit door Berlage bereikt resultaat voorstellen. De jongeren beseffen daarbij niet, dat zij gemakkelijk te oordeelen hebben, nu het nieuwere inzicht verder gerijpt is, en Berlage daarna beter werk heeft gemaakt.

Meer karakterstiek zijn de gebouwen van de Nederlanden in Amsterdam en in den Haag, van 1895 (afb. 18 en 20). In beide gebouwen komt het wezen van het gebouw, d.w.z. beneden winkels, boven kantoorlokalen, reeds goed uit. In de toren-bekroningen en in de hoekoplossingen heeft de romantiek zich nog bescheiden gehandhaafd; daar is een zekere verbrokkeling en kleinheid van schaal, bij een onduidelijkheid van bedoeling, die niet is overeenkomstig den klaren, zakelijken opzet van het geheel. Bijzonder geslaagd is de linker zijgevel van het haagsche gebouw. De eenvoudige, groote rondbogen beneden met de groot-open spiegelruiten, gevend het juiste contact tusschen straat en winkeletalage, daar boven de twee reeksen gelijke, kleinere ramen voor het kantoor zijn treffend van ware zakelijkheid, of zakelijke waarheid om met Bolland te spreken, en daarbij van een zeer goede karakteristiek.

Wil men zien, hoe Berlage daarna rustiger en grootscher in zijn architectuur zou worden, dan vergelijke men de vergrootingen van beide gebouwen, respectievelijk in 1911 en 1909 (afb. 19 en 21). Het verbrok-

kelde is daarbij zooveel mogelijk verwijderd; de zakelijkheid, en daarmede het karakter van de architectuur, werd verhoogd. Vooral de Nederlanden in den Haag werd goed in zijn kloeken, rechthoekigen opbouw. Een mooi staal van Berlage's baksteentoepassing in het interieur vindt men in de traphal (afb. 24 en 26) van de haagsche Nederlanden. Voor min of meer publieke ruimten, zooals trappen en gangen, hindert het zichtbaar blijven van de baksteen niet.

Zoo wordt het hoofdwerk, de amsterdamsche koopmansbeurs, voorbereid.

In dit groote monument der nieuwere nederlandsche bouwkunst wordt consequent de opbouw beheerscht door de doelmatige plattegrond (afb. 43). De Beurs heeft een volkomen zakelijke architectuur; zij is een utiliteitsbouw geworden in alle opzichten, ook in diepere beteekenis. Ik wijs hier op deze diepere beteekenis, omdat vaak gemeend wordt, dat utiliteitsbouw eigenlijk weinig met bouwkunst te maken heeft, ja, soms wordt zelfs de stelling verdedigd, dat het utilitaire het eigenlijk-gezegd bouwkunstige schaadt. Merkwaardig in dit opzicht is het feit, dat men, vooral vroeger, sprak van de burgerlijke bouwkunde en van de schoone bouwkunst. De laatste was dan diegene, waarbij de klassieke orden of de renaissance-stijl-vormen toegepast konden worden. En evenzeer merkwaardig is het, dat wij nu geneigd zijn, met eenige overdrijving, de brave burgerlijke bouwkunde eerder tot de bouwkunst te rekenen dan die vroegere „schoone" bouwkunst. En wel juist om het utilitaire, het doelmatige, dat de eerste steeds heeft.

De moderne, zakelijke en tevens verdiepte inzichten in bouwkunst hebben het besef gebracht, dat alle waarachtige architectuur in wezen utilitair is, dat zij dus voor alles een practisch en moreel doel heeft. En door dit zakelijkheidsbeginsel is de bouwkunst geenszins naar beneden gehaald, zooals sommigen vreesden; integendeel, haar is m.i. hiermede een groote, diepe beteekenis gegeven. Noemt men de schepping volgens het bijbel-woord goddelijk, dan is het utilitaire in zijn wezen het ook. Alles in de natuur heeft zijn doel en zijn functie, en alle substanties en alle vormen van mensch, dier, boom en plant worden door hunne doelmatigheid bepaald. Heel de natuur is eigenlijk één groote zakelijkheid; niets is daarin, volgens den goddelijken wil, te veel of te weinig. God is dan ook, volgens de woorden van den bijbel, de groote bouwmeester, die in de opperste harmonie het heelal heeft geschapen, waarin

alles naar zijn aard, naar zijn doel functioneert. De schoonheid van de schepping zetelt in haar volkomen, d. w. z. goddelijke doeltreffendheid. Er zijn tallooze vormen in de natuur, wier werkelijke functie wij niet, beter gezegd, nog niet begrijpen, ja, die wij misschien ook nooit zullen begrijpen. Door te zeggen, dat deze vormen daarom in wezen niet utilitair zijn, zou men het verhevene, het mystieke van de schepping terug brengen tot het beperkte van het menschelijk begrijpen. De mensch is wel een afspiegeling van God, maar niet zijns gelijke. Kunnen wij ons in de natuur iets voorstellen, dat onnut zou zijn? Ik geloof van niet; en opvallend is het, hoe het diepere natuuronderzoek van den laatsten tijd aan het daglicht heeft gebracht, dat schijnbaar nuttelooze of schadelijke insecten of microben toch hun nuttige functie in de natuur blijken te verrichten. Men begrijpe hierbij, dat ook de ziekten in dezen zin hun nut hebben; want het beginsel van de natuur is, dat de sterfelijke wereld geboren wordt en sterft, steeds door, in eeuwigheid. Alles in de wereld heeft zijn nut; en is het ware leven van den mensch ook niet het nuttige leven?

Het utilitaire is van goddelijken oorsprong; en daarom is de reëele, dus zakelijke architectuur van hooger waarde dan die, waarbij de zakelijkheid van het gebouw verborgen wordt achter of bedorven wordt door een onware, dus niet uit het wezen voortgekomen, schijnarchitectuur.

Deze ernstige, het diepste wezen van de bouwkunst rakende gedachten komen op in den aandachtigen beschouwer van Berlage's Beurs (afb. 39). De groote, waarachtige ernst van dit gebouw maakt het verklaarbaar, waarom het door velen wordt gehoond, en door niet velen naar waarde wordt gewaardeerd. Het grootste deel der menschen is oppervlakkig; en daarom vinden zij een zoo monumentale manifestatie van den ernst, zooals dit geweldige bouwwerk is, onaangenaam. Zij leven liever in hun klein-burgerlijke schijnwereldje, in hun dorre conventies, in hun interieurs van namaak-stijl. Wat is er al niet op die Beurs gescholden! Maar er staat een wijze raad onder de klok in zijn toren geschreven, namelijk: Beidt uw tijd! Trotsch ligt het stoere gebouw met zijn machtige flanken daar, en het wacht, onwrikbaar overtuigd van de macht der waarheid. En de tijd geeft het meer en meer gelijk; velen, die afkeurden zijn bewonderaars geworden; vooral, nu vlak in zijn buurt twee andere groote bouwwerken zijn verrezen, die, hoewel vele jaren later opgetrokken, toch vele malen de mindere van de Beurs blijken te zijn.

De Beurs bestaat in hoofdzaak uit drie groote zalen, namelijk uit een goederenbeurs, een graanbeurs en een effectenbeurs. Alleen de eerste komt in voorgevel en hoofdzijgevel eenigszins tot uiting, en wel door de topgevel, die naast-achter de toren op de afbeelding zichtbaar wordt. Het is wel jammer, dat deze hoofdruimten, dus de kernen van het beursplan, zoo weinig naar buiten spreken, en dat de buitenarchitectuur dus niet karakteristiek een beurs weergeeft. Aan den anderen kant is het weer treffend, hoe Berlage ook geen moeite doet, de zaak te forceeren, en hoe hij consequent laat zien, welke ruimten dan wel aan de gevels, in verband met de indeeling van de plattegrond, zijn geprojecteerd.

Zoo zien wij aan de lange Damrakgevel een drietal reeksen kleine ramen, die allen dienen voor kantoorruimten, en die, in vrijwel dezelfde omstandigheden verkeerend, daarom ook allen hetzelfde type raam kregen. Hieraan herkent men den waarachtigen Berlage. Het moge vreemd zijn, dat de Beurs van buiten gezien geen enkele beursruimte lijkt te hebben en hoofdzakelijk schijnt te bestaan uit kantoorvertrekken, verschillende entree's, gangen, trappen en uit een enkele vergaderzaal, de rationeele opbouw van den plattegrond brengt de aanduiding dezer ruimten met zich mede, en Berlage aanvaardt dit. Hij laat inderdaad de ruimten door hun ramen spreken zooals ze zijn. De grootheid van de gestrekte, min of meer rechthoekige omgrenzing van de plattegrond door de vlakke buitenmuren op de meest directe en daardoor op de meest monumentale wijze handhavend, wil Berlage ook de vormen der onderdeelen, de toren, de topgevels, de poorten, de ramen volkomen zakelijk en zoo goed als niet versierd behandelen, zoodat de volle aandacht van den beschouwer op de zakelijke functie der onderdeelen, dus hun kern, wordt gevestigd. Men zie bijv. in de voorgevel de drie stoere, eenvoudige entree's (afb. 40), echte baksteen architectuur, verlevendigd met stukken zandsteen, die als voet van pijlers, als aanzet- of als sluitsteen van bogen in de eerste plaats een constructieve rol spelen; men zie verder het groote vierkante raam met de vele baksteenen stijltjes, dienend voor de verlichting van de groote en zeer hooge zaal van den Kamer van Koophandel; men zie de zeer kleine ramen in de toren, die de trap verlichten; de groote open schalmgaten voor ruime doorlating van het klokgelui; men lette op de zakelijke, platte afdekking van den toren en van de opschietende uitbouwen in den Damrakgevel, welke massa's op zoo gelukkige wijze het al te gestrekte van dezen lan-

gen gevel onderbreken; men lette ten slotte op de volkomen eenvoudige, eerlijke behandeling van de baksteen, die hier in groote wandvlakten zijn ware kracht en pracht van diepe, ingezonken kleur laat zien, en men beseft, dat Berlage hier is de apostel van het rationeele bouwen.

Interessant is het na te gaan in de vóórschetsen voor de Beurs, die hierbij zijn afgebeeld (afb. 32-35), hoe stuk voor stuk de laatste restanten van de vroegere romantiek, van de overgenomen stijlvormen, verdwijnen. De overwegende historische invloed in het project (afb. 32), dat hij met Sanders samen maakte en inzond op de prijsvraag voor een nieuwe Beurs, en in welk project de oud-hollandsche renaissance geheel tot voorbeeld werd genomen, zóó zelfs dat het fraaie torentje van het sierlijke haagsche raadhuis uit het midden der xvi eeuw letterlijk werd gecopiëerd, deze historische invloed is in beginsel reeds geheel weg in het eerste plan (afb. 33) dat Berlage ontwierp, toen hij in 1897 de opdracht van de gemeente Amsterdam voor den bouw kreeg.

De Beurs, zooals hij worden zou, is in dit ontwerp in opzet reeds geheel aanwezig; bij nadere uitwerking zou dan ook niet zoozeer het karakter van dit project gewijzigd worden als wel de vormgeving van de details. Er is nog te veel architectuur-makerij in het half-romaansche rondboogfries boven de entree, welke als een soort koorvorm van een kerk is behandeld; er zit een eigenaardig soort gothiek, namelijk de xix eeuwsche, in de torenbekroning, in de dakvensters aan de Damrakzijde, in verschillende raamafdekkingen. De twee torens bij de schippersbeurs, in het midden van den Damrakgevel, doen bedenkelijk veel denken aan de torens van het Centraalstation. Trouwens, heel deze architectuur is nog sterk beïnvloed door Dr. Cuypers.

In het tweede ontwerp wordt de architectuur al zakelijker; de vormen zijn al meer in hun ware doelmatigheid begrepen. Toch zou het geheel nog rustiger, en daardoor grootscher worden. Het koor aan de voorzijde is al wat ingeslonken, terwijl het tevens meer rijst; in overeenstemming hiermede is de toren slanker geworden. Karakteristiek wordt de platte afdekking der torens naast de schippersbeurs; maar toch heeft Berlage de eenvoudig rechte afdekking, in al haar beslistheid, nog niet aangedurfd.

Het derde project is al weer verder en beter. Het koor is geheel weg: de platte, afsluitende topgevel heeft zijn functie overgenomen. De architectuur is strakker en rustiger geworden.

Vergelijken wij ten slotte het laatste ontwerp hiermede, dan zien wij,

dat wat nog mager of verbrokkeld was, heeft plaats gemaakt voor voller, grooter vormen. In het derde project heeft vooral de rechtsche partij van den voorgevel te weinig beteekenis; het kleine wegzinkende dakje van het aangebouwde hoektorentje is in ongelukkige tegenstelling met de te slanke toren; in het definitieve ontwerp werd alles robuuster, harmonischer en uitdrukking van groote kracht. Berlage is hier in het begrip der monumentale zakelijkheid geheel gerijpt.

En toch is de Beurs nog romantisch! Toch heeft hij een bewogen silhouët, toch is hij schilderachtig door tegenstelling van ongelijke deelen.

Zijn romantiek is echter van een natuurlijke, van een reëele soort. Niet bedacht, niet gewild, maar logisch, volgens hun werkelijken aard zijn de deelen van het geheel opgebouwd. Daar en boven zijn die deelen groot en eenvoudig van allure, zoodat hier al het klein-geestige van de vroegere, romantiseerenden tijd wordt gemist.

De Beurs is het laatste punt van Berlage's eerste ontwikkeling in het rationeele; de vermenging van het intellectueele begrip der ware zakelijkheid met het vormen-scheppend talent van Berlage is hier gekristalliseerd in een architectuur, wier logische schilderachtigheid en schilderachtige logica Berlage meest voldoen, die juist het romantische had overwonnen, maar dit toch nog niet geheel in zijn hart had verworpen.

Is de Beurs werkelijk schoon? Is hij werkelijk een volledige, harmonisch-ontwikkelde eenheid geworden, in den zin zooals men de klassieke voorbeelden der vroegere stijlperioden schoon noemt? Ik geloof van neen, en ik acht het zelfs noodzakelijk, dat de Beurs in verschillende deelen aan de allerhoogste eisch der bouwkunst niet kan voldoen. Het zou in alle opzichten onrechtvaardig zijn dezen eisch te stellen. De beurs toch is een eerste monumentale poging, gebaseerd op nieuwere inzichten, die nog slechts bij enkelen tot erkenning en tot rijpheid kwamen. De Beurs is vóór alles een grootsche demonstratie van het beginsel der bouwkundige waarheid en werkelijkheid. En dat Berlage als scheppend kunstenaar niet altijd ruim en frank dit beginsel als een natuurlijk onderdeel van zijn talent bezat, maar soms, wat bezieling en natuurlijke schoonheid van vorm betreft, blijft beneden de kracht van het groote beginsel, dat dus m.a.w. Berlage wel eens te veel het beginsel als zoodanig en niet een hoogere kunstvolle vertolking er van laat spreken, is iets dat wij hem geenszins kwalijk kunnen of mogen nemen. Welk een ongehoord groot genie zou hij niet moeten

zijn, wanneer hij èn het nieuwere, het betere, èn daarbij de volmaakte, de schoone vormgeving daarvan tegelijkertijd had gegeven. Trouwens, Berlage zelf wijst meermalen in zijn geschriften terecht er op, dat alle nieuwe kunst groeien moet, en dat hare jongste uitingen de kenteekenen van het nog onontwikkelde moeten dragen.

Oudere tijdgenooten van Berlage, die door hun opleiding en verouderde inzichten als van zelf meenden, dat alle nieuwe architectuur, stijlnamaak moest zijn, zeiden smalend, dat dit werk van Berlage geenszins nieuw was, maar romaansch, zoodat het zich niet principieel onderscheidde van hun architectuur met renaissance of gothische vormen.

Deze op het succes van Berlage afgunstige collega's waren niet in staat het fundamenteele onderscheid te zien tusschen het copieeren of varieeren van oude vormen, dat zij deden, en het vormgeven van nieuwe en eigen gedachten, het scheppen van vormen dus, zooals Berlage deed. Dat Berlage, door zijn eigen weg te gaan, ten slotte kwam tot architectuur-oplossingen, die verwant bleken te zijn aan de romaansche kunst, doet niets ter zake.

Berlage wilde geven de grootheid en de geslotenheid van de muur, zijnde de omsluiting en beschutting van de ruimte, van de hoofdzaak dus; hij maakte daartoe de ramen niet grooter dan zij strikt noodig waren. De ramen afdekkend met blokken natuursteen, besefte hij zeer goed, dat een natuursteenen balk eigenlijk niet op dracht berekend is, zooals een grenen of een houten balk dat wel is. Hij maakte daarom de overspanning met de natuursteen zoo klein mogelijk, door in de raamopeningen baksteenen kolonnetten te zetten. Een en ander vindt men ook in de romaansche bouwkunst terug; maar dat wil toch geenszins zeggen, dat Berlage zich geïnspireerd heeft op dezen ouden stijl! Wanneer een architect een eenvoudig landhuis ontwerpt, en hij komt logischweg tot een hoofdmassa en een architectuur, welke op die van een boerderij lijken, dan is dit natuurlijk niet verkeerd, ja misschien is het wel een bewijs, in zekeren zin, dat hij op den goeden weg is.

Deze architect zou dan ook volkomen onmodern doen, wanneer hij, uit vrees dat zijn project te veel aan een boerenhuis doet denken, alles in het werk stelt om die gelijkenis te vermijden.

Want het moderne is niet, in eerste instantie, het nieuwe, maar wel het eigene, het door den schepper-zelf gewilde. De moderne architect is niet bang voor de oude schoonheden; lijkt het zuiver uit hem gegroeide werk op een ouden stijl, welnu, dan is daarmede alleen aangetoond, dat

zijn geest en die van den ouden stijl zekere elementen gemeen hebben.

Interessant is het in de Beursgevels te zien het samengaan van, en soms de strijd tusschen het algemeene, het idee, het sterk-beleden inzicht, en het individueele, het persoonlijke van Berlage. En tevens is het interessant hierbij te weten, dat de gevels op een bepaald systeem, ik meen dat van den egyptischen driehoek, ontworpen zijn, d.w.z. dat de hoofdpunten der architectuur bepaald worden door de punten en lijnen van een vlak, dat regelmatig in dergelijke driehoeken is verdeeld. Dit ontwerpen op systeem heeft de bedoeling, het persoonlijke ontwerpen van den kunstenaar te verbinden aan de vaste wetten der meetkundige schoonheid, die men door middel van het systeem meent te benaderen. Voor de Beurs beteekent dit dus het volgende: Berlage wil in deze architectuur niet vóór alles het persoonlijke, maar wel het algemeene idee geven, het idee van de overheerschende rationaliteit. Maar hij wil tevens, dat de vormgeving van dit idee ook niet vóór alles persoonlijk, maar eveneens algemeen zal zijn, d.w.z. abstract schoon, gebaseerd op een meetkundig systeem.

Wat hij zich voorstelde is niet gelukt. De Beurs is niet geworden tot verheven harmonische, eeuwige schoonheid, die van geen tijd, die dus on-tijdelijk is. En gelukkig maar. De beurs is mij vóór alles dierbaar om zijn daad, zijn grootsche, bonkige, revolutionaire daad van eerlijkheid en waarheid. Wat kan het mij schelen, dat die daad niet in alle opzichten harmonisch, hier en daar zelfs naïef of links is! Integendeel, het gebouw is mij er te liever om; ik zie de aangrijpende worsteling van een diep en eerlijk kunstenaar.

Hoe levendig herinner ik mij de eerste kennismaking met dit bouwwerk! Mijn leermeester, Prof. Gugel, de fijne renaissancist, verafschuwde de Beurs; hij vond hem barbaarsch. Toen wij dan ook op een excursie dit gebouw zouden bezoeken, weigerde hij mede te gaan. Hierdoor waren de verwachtingen in onze studenten-harten natuurlijk zoo veel te meer gespannen; wij meenden met onze klassieke opleiding luchtiglijk het amsterdamsche relletje te kunnen be-ironiseeren. Maar wat viel dat tegen! De geest van dit bouwwerk werkte als een openbaring. Heel de bleeke kennis van klassieken en renaissance week als een schim, en voor het eerst ontroerde mij diep het besef: dat bouwkunst is waarheid, werkelijkheid, en dat wij in haar ons zelf kunnen uitleven. En als met één slag werd nu ook het wezen der vroegere stijlen mij duidelijk. Niet echter de historicus Gugel, maar de

realistische kunstenaar Berlage had dit opheldérend woord gesproken.

Wij hebben nu genoeg de Beurs van buiten beschouwd; laat ons naar binnen gaan. Het inwendige is van dezelfde beginselen doortrokken als het uitwendige; op verscheidene punten is het bijzonder verrassend van architectuur-werking. Ook hier heeft Berlage de kern, dus de ruimten, de samenstelling, dus de constructie en de materialen, zuiver getoond zooals zij zijn. En misschien nog sterker dan in het uitwendige spreekt de aangrijpende oprechtheid van den architect, zóó, dat ondanks het zuiver utilitaire van alles, neen, misschien juist dáárdoor, in verschillende ruimten en gangen iets plechtigs heerscht.

Het meest interessant is de goederenbeurs (afb. 46 en 47). De wanden zijn van zichtbare grijs-oranje baksteen gemetseld; zij zijn doorbroken met bogen, die op den beganen grond het contact vormen van de groote zaal met de boxen der handelaren links en rechts (afb. 48); daar boven bevinden zich een tweetal reeksen van bogen, die de twee galerijen licht geven. Voor dracht van de ijzeren kap zijn de muren plaatselijk met penanten verzwaard. De kleine, korte zuilen, die natuurlijk veel te dragen hebben, zijn van harder en sterker materiaal dan de baksteen en de zandsteen, namelijk van graniet; de aanzetstukken van de bogen zijn van zandsteen. De ijzeren kap met zijn ellipsvormige spanten is geheel zichtbaar gelaten. Voor velen in die dagen was dit iets ongehoords! Goed voor een fabriek, een loods, een stationskap; maar voor een zoo waardig gebouw als een Beurs te ordinair. De Beurs moest met bescheiden middelen gebouwd worden; kostbaar materiaal, dure constructies waren uitgesloten. Berlage laat daarom de werkelijkheid zien; hij vermijdt allen valschen schijn; hij tracht niet met stuc en houtwerk een kwasi-rijk plafond te maken; hij laat de eenvoudige, werkelijke constructie zien, zonder echter, en dit is zijn zeer groote verdienste, armoedig te worden in zijn architectuur. Zijn Beurs is een utiliteitsgebouw; de kap verricht uitnemend voor het oog zijn functie; sierlijk en rijzig springt hij van de eene rechtstand over naar de tegenover liggende, luchtig het ijle glazen dak dragend. In deze functies van dragen en gedragen worden zit harmonie. De fijne gespierdheid van het ijzer verdraagt zich zeer goed met de lichte afdekking; had Berlage bijv. een houten kap gemaakt, die zeker veel zwaarder van massa zoude zijn, dan werd zeer vermoedelijk de indruk gewekt, dat een te groote kracht een te lichte last draagt.

Na eenige zetting van het gebouw werd de rij der bogen op den be-

gane-grond verdubbeld. Het komt mij voor, dat hiermede deze architectuur niet is benadeeld. Denkt men zich den oorspronkelijken toestand in, namelijk dat alleen onder de kapspanten een granieten zuil staat, dan is voor het oog de zware belasting van den bovenmuur te groot voor de niet dikke zuil. De opbouw staat dan te veel op ijle beenen. Daarenboven deden de zeer groote sprongen van de bogen op den beganen grond door hun groote schaal de diepte, de grootte van de zaal veel minder spreken, dan nu het geval is, nu die bogen door een tusschenpijler gehalveerd zijn, zoodat daarmede hun schaal ook tot de helft is teruggebracht.

Uit de afbeelding kan men zich geen voorstelling maken van de mooie, warme kleurwerking in de ruimte. Berlage is een kleur-kunstenaar van bijzondere beteekenis. Zooals hij in de architectuur tot de grondbeginselen terug gaat, zoo neemt hij bij voorkeur ook de kleuren in hun eenvoudige, sterke waarde, d. w. z. de primaire kleuren, zooals helder blauw, oranje, wit, diepbruin, enz. Zijn ontwerpen voor glas in lood, voor tapijten, zijn beschilderingen van ijzeren balken, van wanden en friezen, o. a. in de bestuurskamer van den Effectenhandel, getuigen hiervan. Zooals ik boven reeds opmerkte, zit er in de primaire kleuren iets krachtigs, opgewekts, levendigs, en tegelijk iets van stoerheid en eenvoud. Sterke, primaire kleuren bij elkaar gebracht geven een trilling, een spanning en een sensatie, die de meer „beschaafde", stillere kleuren missen.

De goederenbeurs heeft een ongeveer twee meter hoog fries van helder blauw verglaasde steen; de baksteen is van een prachtig warm grijs-oranje, de ijzeren kap is geel, terwijl de klinkbouten blauw zijn. Het bovenlicht is van wit glas met breede groene rand. De banken in de zaal zijn van gevernist pitch-pine, dat in den loop der jaren diep glanzend bruin is geworden. Zeer mooi doet dit houtwerk in de zijboxen, die door geelig glas-in-lood met blauwe rand worden verlicht.

Een van de meest interessante perspectieven in deze zaal is te zien, wanneer men langs deze boxen, tusschen de twee boogstellingen door naar de zaal kijkt. Zie afb. 48. Denkt men zich de ijzeren liggers, die de troggewelfjes van het plafond dragen, ook in sterke kleur geschilderd, dan kan men zich iets van deze opgewekte schoonheid voorstellen. Boeiend is ook de blik van uit de bovengalerijen, die toegang geven tot de zijkantoren, naar de groote zaal. Zie afb. 47. Ook hier een mooi lijnen- en kleurenspel; maar hier tevens een verassende ruimtewerking.

De gezellige, beschutte galerijen doen de ruime, helder verlichte, open beursruimte zooveel te meer spreken. Plastisch is het uitmuntend begrepen, de galerijen achter de opgaande wand van de hoofdruimte aan te brengen; door het bovenlicht toch komt het rythme der donkere openingen van deze lage galerijen met hun kleine schaal in de helder verlichte wanden volkomen tot zijn recht.

De graanbeurs (afb. 50) eischt overvloedig noorderlicht. Berlage aanvaardt deze practische eisch geheel: hij dekt de zaal met een z.g. shed-dak, grootendeels uit ijzer geconstrueerd, dat een zee van helder, scherp licht doorlaat. Daarenboven plaatst hij in de noordgevel van de zaal een zeer groot, statig raam, bestaande uit stijlen met spiegelglas. In het algemeen minder harmonisch ontwikkeld dan de goederenbeurszaal, waartoe de te ingewikkelde en daardoor wat verwarrende kapconstructie en de ongelijke behandeling der lange wanden medewerken, treft toch ook deze zaal door haar waarheid.

Ik zou nog verschillende andere ruimten willen beschrijven, ruimten, die misschien niet alle even geslaagd zijn, maar die toch alle een belangrijk stuk van Berlage's streven vertoonen.

Dit zou mij echter te ver voeren. Een enkel woord alleen zij nog gezegd over het hoofdmateriaal van den bouw, de baksteen, en over de aangebrachte versieringen. De baksteen geldt vrij algemeen bij de leeken als een ordinair materiaal. En hoewel Berlage getoond heeft, welk een bijzondere schoonheid bij een juiste toepassing de baksteen als muur of pijler kan krijgen, meenen sommigen toch, dat alleen natuursteen bij een waarlijk monumentale architectuur gebruikt moet worden. Werd niet bij de prijsvraag voor het Rotterdamsche raadhuis deze kortzichtige eisch gesteld? De klassieke architectuur, die een goed natuursteen-karakter heeft, speelt bij deze voorkeur een verkeerde rol. Tallooze middeleeuwsche bouwwerken, in baksteen opgetrokken, getuigen van de monumentaliteit en van de schoone kleur, met de baksteen bereikt. Natuurlijk is er onderscheid tusschen de voornaamheid van de materialen. Een wand van marmer doet anders dan een van baksteen. Maar beide hebben hun eigen karakter. Men moet de baksteen genegen zijn, wil men er iets moois van maken. Beschouwt men haar a priori als ordinair, dan zal men haar nooit in haar volle schoonheid kunnen toonen. Het is m.i. de bizonder hooge verdienste van Berlage, dat hij het gebezigde materiaal, de baksteen, in het uitwendige en misschien nog sterker in het inwendige van de Beurs, tot zijn hoogste aesthetische

kracht heeft opgevoerd, door een juiste tegenstelling met andere materialen en kleuren. Geleid door zijn inzicht in en zijn liefde voor onze baksteen, heeft Berlage daarmede wanden van bijzondere schoonheid gemaakt, diep-warm van kleur en zacht-bewegelijk als een mooi mosaïek. In dit opzicht is Berlage volkomen modern. Het is een typisch-moderne, wijl aesthetische taak, elk materiaal, oud of nieuw, naar zijn eigen aard te be-grijpen, om daarna, van uit het wezen, het karakter van dit materiaal, beeldend te werk te gaan, en de volle materiaal-schoonheid te geven.

Ik herhaal: het moderne is niet in eerste instantie het nieuwe, maar het eigene. Daarom is het dwaasheid te beweren, dat alleen nieuwe materialen moderne architectuur kunnen geven. Oude, reeds lang gebruikte materialen als steen, hout en ijzer worden tot zuiver moderne architectuur, wanneer wij ze op onze wijze door-denken en toepassen. Dan zullen hun vormen ook anders zijn dan de oude, daar zij door onzen geest zijn geschapen; en zoo ontstaat het „nieuwe" in de moderne kunst.

Het dieper inzicht van Berlage leidde hem er toe, de overige beeldende kunsten, namelijk de schilderkunst en de beeldhouwkunst, met de architectuur te doen samenwerken. Welk een moeite hij daarbij gehad moet hebben, kan men zich licht voorstellen, als men beseft, dat de architectonisch voelende beeldhouwers in Nederland, (dat toch al zoo weinig beeldhouwers heeft), eigenlijk geheel ontbraken. Zijl had reeds aan vroeger werk gesierd; de samenwerking werd in de Beurs doorgezet; de architectonische schroeven werden aan den van huis uit impressionistischen Zijl sterker aangeschroefd. De bekende Gijsbrecht van Amstel op den hoek van voor- en Damrakgevel (afb. 37) en de andere hoekbeelden ontstonden. Hierbij was gestreefd naar wat later door van der Pek bouwbeeldhouwwerk is genoemd, namelijk naar een innig samengaan van beeld met architectuur.

Het was een reactie tegen het renaissance-idee, waarbij de figurale beelden realistisch waren opgevat en, als losse figuren voor den gevel geplaatst, door hun naturalistische uitbeelding van den werkelijken mensch ook in wezen los waren van de abstracte, architectonische schoonheid van hun omgeving.

Beeldhouwkunst heeft het accent van de werkelijkheid, bouwkunst heeft het accent van de mystische meetkunde; de eerste sluit direct aan bij de concrete vormen van het leven, de tweede bij zijn abstracte vor-

men. Zal nu de beeldhouwkunst de bouwkunst toelichten of sieren, dan moet zij zich voegen naar de abstracte schoonheid van de laatste; dan moet zij dus in zekeren zin architectonisch worden. In zekeren zin, want aan den anderen kant is het karakteristieke, het doel-treffende dezer beeldhouwkunst juist daarin gelegen, dat zij in de verheven abstracte architectonische schoonheid de suggesties van het reëele leven oproept. Bouwbeeldhouwwerk is dus dualistisch; en dit dualistische is haar macht en haar geheimzinnigheid. Zij uit zich als bezielde steen; gerythmeerde steen als architectuur, met bezieling van het reëele leven.

Gelijk in de bouwkunst, is het in de bouwbeeldhouwkunst alsof de schoonheid verzonken is in de materie, en deze doet leven. Dit lijkt mij de basis voor het ware styleeren der architectonische versiering; maar dit styleeren zit niet, zooals zoo vaak gemeend wordt en ook nog in de Gijsbrecht is te bespeuren, alleen in het vereenvoudigen der vormen en der begrenzingsvlakken. Hoe goed ook bedoeld, en hoe zeer deze eerste groote poging tot zuivere toepassing der bouwbeeldhouwkunst is toe te juichen en te waardeeren, toch moet worden erkend, dat het resultaat nog niet bevredigend is geweest. Wat niet te verwonderen is; de beeldhouwkunst, gelijk de schilderkunst, stond en staat nog te zeer op het impressionistisch standpunt.

Toch is in de Beurs de schilderkunst al veel beter toegepast dan de beeldhouwkunst. De beschilderingen van Roland Holst en vooral de sectiel-tableaux van Toorop (afb. 53) in de vestibule zijn meer kunstwerken geworden, omdat de makers het rythmisch-decoratieve reeds meer in het bloed hadden.

De glasschilderijen van Derkinderen in de Kamer van koophandel zijn weinig modern (afb. 56); noch hun gedempte kleuren, noch de vele historische, conventioneele allegorieën, die aan de bekende duitsche-renaissance voorbeelden doen denken en weinig expressie hebben, zijn verwant aan het sterke en scherpe voelen en het diepe denken van onzen tijd.

Ik heb de Beurs wat uitvoeriger beschouwd, omdat dit niet alleen het grootste maar ook het belangrijkste werk is, dat Berlage heeft gemaakt, en ook omdat al zijn andere werken te begrijpen zijn, wanneer men inzicht in de Beurs heeft gekregen. Het gebouw van den Diamantbewerkersbond (afb. 70-74), vlak na de Beurs gebouwd, is vooral interessant door zijn vroolijke, goed geslaagde trappenhal, opgetrokken

in sterk-geele verblendsteen, en door zijn vergaderzaal, die, architectonisch niet zoo belangrijk, zijn groote waarde heeft gekregen door de mooie beschilderingen van Roland Holst.

De ontwikkeling van Berlage in het zakelijke gaat daarna door; de detailleering wordt nog soberder; al het romantische, ook in de groepeering der massa's, verdwijnt; een zekere lauwheid vertoonen de werken uit deze overgangsperiode. Eerst met de laatste bouwwerken, als het winkelhuis voor Meddens en het londensche kantoor, begint een nieuwe kant aan Berlage's rationaliteit te komen (afb. 133-135 en 141-142).

Uit dezen overgangstijd zijn o.a. de Beursbengel, de winkels in de Hobbemastraat, het huisje te Noordwijk en het landhuis te Wassenaar (afb. 85, 96, 94 en 95). Beide laatste bewijzen, dat het bloote, niet-bezielde rationalisme niet leidt tot schoonheid, tot expressie. Het is, alsof Berlage steeds meer gaat beseffen, dat het rationeele bouwen eerst dan schoon wordt, wanneer het toevallige, het ongeordende en het onverwerkte van de plattegrond en van den opbouw door dieper indenken en door betere schikking tot hoogere eenheid wordt opgevoerd. Het is, alsof Berlage ook de laatste invloed van de vroegere opvatting, namelijk de natuurlijke schilderachtigheid, toch te veel een individueele, een te zeer verbijzonderde uiting gaat vinden. Hij gaat streven naar een schoon, een klassiek rationalisme met de eischen van rust en evenwichtigheid.

Na de levendige, ja soms wilde, geestelijke ontbloeing van omstreeks 1900 kwam een tijd van rust en bezinning, van kalmer, maar ook zuiverder beschouwen. De wereld bleek zich niet zoo snel te zullen hervormen als gewenscht en verwacht werd. Het komende leefde wel sterk in de geestdriftige hoofden van enkele begenadigden, maar de groote maatschappij zou langer en veelzijdiger bearbeid moeten worden, wilde de nieuwe samenleving kunnen komen. De revolutionaire en socialistische strijd verminderde in heftigheid; hij won in de breedte. Er bleek nog een groot-kapitalistische wereld te zijn, een zeer machtige, die geleidelijk het kunstleven gaat beheerschen. De moderne kantoren en winkels, warenhuizen, stations e.d. worden tot typen van doelmatigheid, waarin het geordende van den arbeid, van de functies in die bouwwerken, is vastgelegd. Zij hebben, overeenkomstig het grootkapitalisme, het als een vast geheel functioneeren der onderdeelen; het algemeene, niet het individueele over-

heerscht; het individu wordt geheel opgenomen in het groot-bedrijf.

Berlage, als man van werkelijkheid, aanvaardt dit, en hij aanvaardt dit weer geheel en consequent; ook al zal deze nieuwe, regelmatige, strakke schoonheid geheel iets anders zijn dan de bewogen schoonheid van de Beurs.

En hiermede begint de derde periode in Berlage's werk, de periode, waarin hij nu nog geheel staat, en waarvan de merkwaardigste uitingen zijn het gebouw voor Meddens en het londensche kantoor. De praktische eisch was bij beide: een lange reeks van vrij wel dezelfde ramen; beide zijn eigenlijk groote hallen, door schotten in deelen gescheiden. Zij zijn het type van het groote warenhuis, van het gecentraliseerde bedrijf. En ook nu toont Berlage modern te zijn; hij doordenkt den nieuwen eisch en geeft die karakteristiek weer. Hij tracht niet iets van de oude schoonheid in de nieuwe te voegen; hij beseft dat alleen iets, dat zuiver uit zijn aard voortkomt, tot goede architectuur kan groeien. Ook hier is hij weer de realist, die de werkelijkheid vóór alles toont en eerbiedigt.

De groote beteekenis van Berlage is, dat hij de waarheid van het bouwen heeft beleden en getoond. Hij stond daarin niet alleen; geestverwanten zijn aan hem voorafgegaan of hebben op hunne wijze voor de nieuwere inzichten medegewerkt. Maar hij is onder hen toch degene, die met den grootsten ernst, met den ruimsten blik en met den sterksten geloofstrouw heeft gearbeid, en wien het groote voorrecht is te beurt gevallen, opdrachten te verkrijgen, door welke hij bouwkunstig zich kon uitspreken. Door tallooze geschriften en voordrachten heeft hij verder krachtig zijn beginselen gepropagandeerd.

Het lijkt zoo weinig, als men zegt, dat Berlage weer waarheid in het bouwen bracht. Maar inderdaad is het ontzagwekkend veel. Men beseft dat het beste, als men ten eerste bedenkt, dat deze waarheid voor het eerst weer, na eenige eeuwen van schoonen en onschoonen schijn, in de nederlandsche architectuur naar voren trad en zich in hare naakte grootheid en ernst vertoonde; en ten tweede, wanneer men nagaat, dat deze begeesterde apostel van de waarachtige architectuur de hoon en spot van het overgroot deel zijner collega's en van het publiek moest trotseeren. Met onbezweken trouw en overtuiging heeft Berlage vastgehouden aan de beginselen, die in zijn geest tot klaarheid en tot vastheid kwamen.

Berlage heeft overwonnen. Omdat zijn architectuur zuiver en modern was, schiep hij het goede, vruchtbare begin der moderne nederlandsche architectuur, en werd hij de alom erkende voorganger. Door zijn voorbeeld werd de groote architectonische Augiasstal opgeruimd. Maar nog is dit werk geenszins afgeloopen. In de huidige architectuur van den gemiddelden bouwer zijn nog tallooze karakterlooze, onware opvattingen of levenlooze restanten en verminkingen van vroegere stijlvormen. Tot de ergsten behoort wel het herhaaldelijk voorkomend, rudimentair overblijfsel van het vroegere echte dak, dat nu als een schilddakje-van-niks min of meer het groote platte dak moet verbergen, dat het geheele gebouw afdekt; en de topgevels voor die schilddakjes, die louter zinlooze versiering zijn geworden.

Berlage werd, vooral door de jongeren, zeer gewaardeerd, ja soms vereerd; en groot was en is zijn invloed. Die invloed ontstond niet zoozeer door de schoonheid van zijn gebouwen, als wel door hun karakter, door de geest, die er uit straalde.

Er zijn vele architecten geweest, die misschien in hun soort meer talent, ruimer fantasie, grooter scheppingskracht hadden dan Berlage; architecten, wier werk inderdaad aangenaam, sierlijk, geestig, of verfijnd is; en die toch niet zijn beteekenis hebben.

Dit komt, omdat zij individueele schoonheid hebben voortgebracht; terwijl Berlage grooter werk verrichtte, doordat hij de geheele nederlandsche architectuur verder bracht.

Na 1900 heeft Berlage gedurende eenigen tijd het architectonische heft zoo goed als geheel alleen in handen. Zijn invloed is dan zoo groot, dat zelfs de reactionairen in zijn stijl min of meer gaan werken. Zijn denkbeelden dringen door in het lager, middelbaar en hooger bouwkunstonderwijs. Directe leerlingen als Staal, Kropholler, van Epen, Rutgers en anderen werken in zijn geest voort.

Maar misschien van nog grooter belang is zijn goede invloed geweest op den zoogenaamden utiliteitsbouw en op de architectuur van de bouwondernemers. Het ligt voor de hand, dat, waar Berlage de bouwkunst in de eerste plaats als utiliteit zag, bij den bouw van stations, viaducten, bruggen, tunnels, pakhuizen, enzoovoort zijn inzichten zeer vruchtbaar konden werken. Pas in onzen tijd is deze invloed goed merkbaar; in plaats van de wel bekende, ellendig saaie en karakterlooze stations, sein- en wachtershuisjes, zien wij nu door ingenieurs, onder anderen door een energiek en talentvol ingeneur als

van Heukelom, utiliteitswerken bouwen, geheel in Berlage's geest.

Het is wel kenschetsend voor de weinig vooruitstrevende leiding der overheidspersonen in ons lieve vaderland, dat Berlage, die toch algemeen erkend, een groote leidende rol speelt in de nederlandsche architectuur, officieel zeer weinig is gewaardeerd. In zaken betreffende kunst, en zeer zeker betreffende moderne kunst, is onze regeering verre van actief en aanmoedigend. De levende eigen kunst en het Binnenhof zijn twee; eenige toenadering, laat staan eenige vrijage, zal wel uitgesloten blijven, zoolang de groote waarde der beeldende kunsten voor de opvoeding van het volk achter de officieele tafels nog niet voldoende wordt beseft.

Amsterdam's onverwelkbare roem is het, Berlage de Beurs te hebben opgedragen, en hem als kunstenaar daarbij vrijheid te hebben geven; tevens heeft Berlage twee uitbreidingsplannen van Amsterdam-zuid gemaakt. Evenzoo maakte Berlage het haagsche uitbreidingsplan.

Bij de prijsvraag voor het rotterdamsche raadhuis werd hij echter gepasseerd. Het openlijk en krachtig protest van vele architecten hiertegen deed duidelijk zien, hoe de collega's over Berlage's capaciteiten denken.

Hoe verhoudt Berlage zich tot de jongste stroomingen in de nederlandsche architectuur? Wat moest uit zijn rationalisme voortkomen?

De kunst van Berlage is in hoofdzaak een intellectueele. Zij geeft een rationeel bouwen, een rationeel samenstellen te zien. Zij geeft dus waarheid; maar geeft zij ook bezielde waarheid? Is zijn kunst expressionistisch?

Paradoxaal kan men zeggen, dat Berlage nog niet aan het bezielde bouwen toe is. En dan weten wij tevens, dat hij er nog niet aan toe kan zijn, zooals wij allen dat nog niet kunnen, willen wij ten minste geen zuiver-individueele kunst geven. Berlage is terecht de meening toegedaan, dat alleen een schoone samenleving een schoone, bezielde kunst kan geven. En aangezien onze samenleving nog geenszins tot eenheid en schoonheid is gekomen, is het eenige zuivere en belangrijke, dat wij kunnen doen, waar te zijn en waar te bouwen. Wij kunnen wel geen schoonheid, maar wel waarheid geven. Dit is de groote artistieke oprechtheid van Berlage; dit is ook de reden, waarom hij wars is van alle mooidoenerij, van alle begoochelende architectuur-fraaiigheden of lief-

talligheden. Overtuigd van de overheerschende beteekenis van het waarachtige en van het sociale, is Berlage een oprecht democraat.

Gezien in de hoogste sfeer der architecturale schoonheid, komt zijn werk te kort. Het schoone leven is de schoone rationaliteit, dat prachtig samengaan van waarheid en verbeelding, van het algemeene en het individueele. Men meene niet, dat hiermede eenig verwijt tot Berlage is gericht; geen zijner tijdgenooten, zelfs de knapsten niet, voldoen aan den hoogsten eisch. De Bazel, die terecht ook veel invloed heeft op de ontwikkeling onzer bouwkunst, streeft in de eerste plaats naar een harmonisch rationalisme. Maar meer nog dan Berlage is hij te overheerschend intellectueel. Ondanks persoonlijke accenten, is het werk van de Bazel toch in hoofdzaak te veralgemeend door beginselen; het werd te veel formalisme in plaats van levend rationalisme.

De besten van dezen tijd, zooals Berlage en de Bazel, zijn als Mozes: zij zien het land van belofte wel, maar zij zullen het niet ingaan.

Toch verzwakt dit het scheppingsvermogen en de kracht van Berlage's ideëel leven niet. Vele groote projecten, die niet tot uitvoering kwamen of die zuiver als ideaal project zijn bedoeld, getuigen hiervan. Genoemd zij slechts zijn Vredespaleis, zijn Beethoventempel, zijn Wagnertheater, zijn Pantheon der Menschheid, zijne vele architectonische schetsen en fantazieën. Uitmuntend teekenaar, heeft hij zijn leven lang geteekend, hetzij naar de natuur, hetzij architectuur of ornament ontwerpend. Wie der bouwende tijdgenooten kan op zooveel ideaal werk wijzen als deze realistische kunstenaar?

De jongeren hebben niet het geduld van Mozes; zij willen reeds nu den purperen wijn van het beloofde land der bouwkunstige schoonheid proeven. De cerebrale, intellectueele erkenning van de waarheid vinden zij wel levensbegrip, maar geen levensbloei.

De jongeren willen hartstochtelijk verder; door Berlage geleerd, voelen zij de rijpheid van den nieuweren tijd reeds in zich; zij pogen den wijzergang des tijds te verhaasten en nu al zich uit te leven in eigen kunst. Vandaar de nieuwste richting in de bouwkunst, de moderne Amsterdamsche school met zijn expressionisme, met zijn moderne romantiek, met zijn fantasie. Opgegroeid in Berlage's beginselen, willen zij de bloesems van den boom, waarvan stam en takken het rationeele zijn. Zij willen in den algemeenen, rationeelen stijl een levendige, sensitieve,

d. i. verdiept-persoonlijke schoonheid. Daarenboven willen zij het modern-bouwkunstig technisch en aesthetisch gebied sterk uitbreiden door stijlvolle toepassing van de nieuwere materialen en constructies, en door veelzijdiger vormgeving van de oude materialen. Afgezien van de toepassing een enkele keer van het platte dak, van ijzeren kappen en van de proefneming om huizen van beton te gieten, zijn de constructies van Berlage niet karakteristiek-modern. De opbouw van de Beurs is volkomen zakelijk; maar de overspanning der ramen met natuursteenen balken is weinig modern. Zij is veeleer middeleeuwsch.

De groote constructies van gewapend beton, met hun sterk en geheimzinnig zenuwleven, die groote overspanningen mogelijk maken, zijn niet door Berlage toegepast. Toch zijn zij typisch modern.

Ook de versiering is door Berlage te stiefmoederlijk behandeld. Afgezien van de vraag, of wij in onzen tijd werkelijk wel diepzinnig, d. w. z. symbolisch ornament kunnen toepassen, waar onze samenleving geen onderlinge moreele samenhang heeft, blijft het feit, dat Berlage de versiering in hoofdzaak koppelde aan de constructie. De lichtkleurige, decoratief-werkende natuursteen bracht hij alleen aan op plaatsen, waar zij een constructieve functie heeft te verrichten. De jongeren, als van der Mey, Kramer, de Klerk en anderen willen meerdere vrijheid; zij willen constructie en versiering elk naar eigen kracht en karakter tot uiting brengen.

Gezien van uit het Berlagiaansche standpunt, met de overheersching van het beginsel van het algemeene in de bouwkunst, rijst de vraag, of bij de nieuwste richting het individueele niet te zeer op den voorgrond treedt en de architectonische waarde benadeelt. Dit is nu nog moeilijk uit te maken. Wat de jongeren nu geven is nog te veel een directe reactie, en dus noodzakelijk eenige overdrijving.

De treffende woorden van Dr. Bierens de Haan op het onlangs gehouden Algemeen kunstcongres van het Verbond van nederlandsche kunstenaarsvereenigingen, komen mij voor den geest, waar hij, sprekende over den nieuwen, den bewusten mensch, zeide, dat deze zal voortbrengen: „Een kunst van onbedachte bedachtzaamheid, van een nieuwe bewustheid en van een nieuwe spontanieteit. Een kunst, die weelde wil en nieuwen levensmoed."

Het is wat ook de jongeren in het diepste van hun wezen willen; zij willen bij het waarachtige het vreugdevolle.

De grootste beteekenis van een kunstenaar is de geschiedkundige.

Wanneer de tijd der waarlijk schoone rationaliteit zal zijn aangebroken, dan zal die staan in het teeken van datgene, wat Berlage met zoo groote toewijding en overtuiging heeft gegeven, d.w.z. in de waarheid; het was door de waarheid, dat Berlage krachtig heeft medegewerkt om de nederlandsche bouwkunst uit een diep verval op te heffen en haar tot eigen, dus modern leven te bezielen.

Deze groote beteekenis van Berlage kunnen wij reeds nu met zekerheid en met diepe erkentelijkheid vaststellen.

BERLAGE'S STEDENBOUW

DOOR K. P. C. DE BAZEL

IN HET ALGEMEEN RICHT ZICH DE ACTIE van een geest, naar de aanvulling van hetgeen dien geest ontbreekt.

Het grootste wezenlijk geluk voor een mensch is: als zijn dagelijksche levensarbeid tevens het instrument wordt, waardoor zijn geest zich oefenen kan, zoowel in dat wat hem mankeert, als in het ontplooien van de hem reeds eigene eigenschappen en vermogens. Worstelend, niet slechts met opgelegde of zelfgekozen taak, maar met de eigen geest; tot overwinnen der tegenstand, tot bewustwording en doorbraak uit de boeien van vooroordeel, tot vrijheid. Zoodat levenstaak slechts middel daartoe wordt.

In deze gelukkige conditie is vooral de kunstenaar, die voortdurend in worsteling met zichzelf, zich zelf wekt en zijn vermogens aanvult; worstelt met zijn bezinning om te komen tot inzicht.

Dit groote geluk heeft het lot Berlage gebracht, daar hij steeds, haast onmiddellijk, nadat een geestestendens- of idee, op een of andere wijze zijn geest raakte, een behoefte in hem wekte, de gelegenheid had tot de proef en het experiment. Uit deze snelle opeenvolging en de haast die hem daarbij drong, zijn dan ook wellicht te verklaren, zoowel het dikwijls onrijpe als het demonstratieve karakter van zijn vroeger werk. Het te veel toonen van samenstel en werkmethode, wat een schilder noemen zou, het niet uit de verf zijn.

Vandaar dat meest al zijn geslaagde werk in zekeren zin is te beschouwen als meer of minder gelukte proef, en uitdrukking geeft aan de worsteling van het te assimileeren begrip met zijn eigen geestesgestel; en dit is in waarheid leven. Het is dan ook het meest sympathiek, waar de worsteling blijkt; en het minst, waar het begrip zonder meer werd geassimileerd en in vorm gereproduceerd; formeel werd, en dus koud en levenloos bleef.

Ik kan niet in allen deele instemmen met het koor der herauten die uitschallen, dat al Berlage's werk nu *het* moderne en der toekomst visie is. Want het vertegenwoordigt in vele opzichten middeneeuw-

sche en niet, moderne denkvorm; en steunt dikwijls op een aesthetisch inzicht, dat geworden is uit beschouwing van middeneeuwsche schoonheid en daaruit grenzen stelde en dogma's smeedde. Dit is vooral in zijn uitbreidingsplannen duidelijk zichtbaar.

Deze in Duitschland sterk gekweekte aesthetiek en werkmethode, al maar determineerend en analyseerend uit hetgeen was; uit oude resultaten gedisteleerd; is niet wat de moderne en de toekomstmensch het best past: een methode uit zuivere begrippen, uit de toets der werkzaamheid van de ideeën zelf afgeleid.

Niettemin erken ik in Berlage veel goede en werkelijk moderne wil en toekomstvisie. Vooral acht ik de invloed van zijn werk van zeer groot belang voor de ontwikkeling onzer bouwkunst, omdat deze actie en de daarbij soms bruut gestelde en ternauwernood opgeloste groote vragen, maar vooral de daardoor gewekte reactie naar beide kanten, sterk mede dwingen tot dieper indringen in de vraagstukken van vorm in het algemeen en van de moderne en toekomstvorm in het bijzonder — zoowel als tot nader en zuiver definieeren van de werkelijke eigen levenshouding onzer bouwkunst.

En wat ik wel bijzonder in zijn geest waardeer, is de onbevangenheid waarmede hij steeds bereid is zich te herzien, als beter inzicht rijpt. Want het toont de open eerlijkheid, waarmede hij zijn doel nastreeft en de blijvende menschelijke worsteling met zijn geest en met zijn levensvisie. Wanneer dit voorbeeld door alle werkers mocht worden gevolgd en men niet bleef staan bij verheerlijken en stempelen van vergankelijke vorm, dan zou de werkelijke kunstkracht meer werkzaam kunnen zijn.

Het moderne begrip en de toekomsttendens, sluit in dezen tijd voornamelijk in en wordt beheerscht door het vrije — het vrije van de opzettelijk gestelde belemmering, den vrijen geestelijken groei vooral. —

Deze vrijheidswil geeft een levenshouding welke ruimte vraagt in alle levensverrichting en actie, vrij van dogmen; en deze ruimte wil doorvoeren in alle levensvorm. Uitteraard ook in de kunstvorm waarin het leven der maatschappij zich uitspreekt, het stadsplan en de stedenbouw. In het algemeen het natuurlijk groeiende, het vrije doorschouwen en dan naar levensinzicht, behoefte en taak, zich beperken, is moderne levenshouding.

Voor stadsaanleg geeft dit den eisch van het opene voor het gevoel; ruimte voor het uitslaan der geesteswieken; ruim door- en uitzicht; geen beknellende opeenhooping. Ruim en door-denken — geen belemmering voor snelheid. Ruim gevoelen — veel groeiend groen. Ruim gebruik en doelmatige werking. Elke vorm een werktuig, niet uit kijkoverwegingen, maar uit eisch tot alzijdig gebruik geboren.

De stadvorm dien wij kennen is uit geestelijke en stoffelijke behoeften gegroeid. Wie zal echter zeggen dat ze niet bestemd is weder te verdwijnen en ook op te gaan in het meer vrije, wanneer de geestesgemeenschap ruimer middelen vond en deze toepast tot beter doel dan vernietiging? opdat de sterke geest opgericht kan gaan. Want zijn de wilstendenzen al niet daar, in ruimer mate dan voorheen; en zien wij niet reeds symptomen van practisch streven, naar steeds opener en ruimer bouwcomplexen? al wordt dat streven dan ook nog gehinderd, door vele maatschappelijke en commerciëele dogmen.

Wanneer wij nu aan deze overwegingen Berlage's uitbreidingsplannen toetsen — daarbij in aanmerking nemende dat nog vele nevenfactoren een uitbreidingsplan beinvloeden; en wij nu alleen op het oog hebben de essentieele kern, de geesteshouding welke zich in algemeene aesthetische karakteristiek uitdrukt, — dan zien wij in het eerste amsterdamsche plan als het ware opzettelijk met bepaalde virtuositeit in elkaar verkeerende en omloopende straten en gesloten pleintjes, geheel in den geest van het middeneeuwsch aesthetisch resultaat (afb. 163).

Zulke opzettelijke, uit niet voldoende gemotiveerde en gedefinieerde schoonheidsoverwegingen geworden, onregelmatige situatie, zal steeds gekunstelde onnatuurlijk aandoende bebouwing ten gevolge hebben; aangezien dan de bebouwingsvorm niet voornamelijk naar eigen innerlijke behoeften wordt bepaald; en de onregelmatigheid niet daaruit is voortgekomen, maar was vooropgesteld. Het onregelmatige en de schilderachtigheid behooren bij bouwkunst gevolg en geen vooropgesteld doel te zijn. Zij ontstaan door doelmatig aanpassen bij toevallige omstandigheden.

In dit plan treft het ons tevens, dat in de voor open bebouwing bestemde gedeelten, dezelfde kronkelende vraaglijnen voorkomen, welke men gewoonlijk ook in de banale speculatieve z.g. villaparken aantreft, daar zoo bijzonder weerzinwekkend aandoen en tevens elke behoorlijk gesitueerde en karakteristieke bebouwing belemmeren. Een en ander

toont aan dat Berlage's geest toen, te dien aanzien, nog geen vaste lijn en eigen inzicht had veroverd.

Doordenken over het stedebouwkunstige vraagstuk en kennisname van zuiverder meer moderne inzichten, bracht Berlage na dit experiment, dat hij gelukkig in de gelegenheid kwam later te verbeteren, een stap verder.

In zijn beschrijving van het Haagsche uitbreidingsplan, doet hij dan ook zijne bekeering van het middeneeuwsche stelsel, naar dat der 18de eeuwsche klassieke ruimteontwikkeling gevoelen — met de zeer lofwaardige poging om beide te verbinden. Hij zegt daar o.a.: „Heeft het gemaakt toevallige iets geforceerds de wiskunstige regelmaat heeft dit ook." Hier heeft hij blijkbaar op het oog, eenzijdige wiskunstige regelmaat, daar uitteraard elk kunstwerk, dus ook een stadsaanleg naar ruimtelijke regelmaat en volledigheid streeft; in ideëelen zin, naar: sferische Eurythmie.

Beschouwing van dit Haagsche plan — ongeacht dan het z.g. internationale centrum, waarvan het middengedeelte zonder zijn organische verbindingen als een stempel er is opgedrukt — doet zien dat deze verhelderde inzichten ook van daadwerkelijken invloed zijn geworden en er een bijzondere deugdzaamheid aan geven.

Uitteraard kon ook hier weder niet anders dan fragmentarisch werk worden geleverd en is ook hier het opzettelijk pogen, om de beide schoonheidstendenzen reeds in situatie met elkaar te verbinden, niet vrij van de gebreken dezer opzettelijkheid. Zoo doet bijvoorbeeld het project voor een volksplein zien, dat deze vooropstelling van afsluitingsnoodzaak — bepaalde leelijkheid tengevolge kan hebben; terwijl een stuk van het zuidelijk stadsdeel, waartoe het plein behoort van afbeeldingen 153 en 154, duidelijk de veroverde meerdere geestesruimte toont. Ook toonen sommige wijzigingen in de binnenstad, voornamelijk de doorbraak van Spui naar Buitenhof, aan de wijze waarop ze zijn gesitueerd, dat niet of niet voldoende rekening werd gehouden met het eigen karakter der oude stadsaanleg.

Maar in het algemeen heeft Berlage met dit uitbreidingsplan een groote schrede voorwaarts gedaan naar meer gedefinieerd inzicht en vermogen om dat inzicht, in den daarvoor geëigenden vorm over te brengen.

In het laatste uitbreidingsplan Amsterdam-Zuid, zijn de tot hier ontwikkelde inzichten verder toegepast en hier zijn voorzoover de detailsituatie zulks mogelijk maakte, stadsdeelen geprojecteerd die bij evenredig goede bebouwing werkelijk den geest van moderne en naaste toekomstmensch grootendeels zullen kunnen bevredigen. Al verloopt het geheel hier en daar, door schijnbaar onnoodige opzettelijkheden ook minder natuurlijk dan mogelijk ware — zoodat nu weer verslaving aan axiale symmetrie tot monumentaliteitsdogma dreigt te worden — hier is toch, vergeleken bij het vorige, een zeer versterkte gedachte en een verhoogd richtingsgevoel aan te wijzen (afb. 157).

Deze groei van dezen geest naar het meer opene; en vooral ook deze gelegenheid tot werken die hem werd gegund, zonder welke de beste wil en kracht tot machteloosheid wordt gedoemd, is zeker een gelukwensch waard; niet alleen aan Berlage zelf, maar ook aan het moderne Nederland.

Het sterk demonstratieve dat min of meer aan al Berlage's werk eigen is, heeft, zooals hiervoor reeds werd gezegd, in dezen tijd een groot belang en nut. Evenals de uiterlijke en naar buiten gekeerde neiging van het werk, in de tegenwoordige situatie der bouwkunst en hare verhouding tot de wereld, een bepaalde en belangrijke actieve functie vervult. Want zulk eene gesteldheid is uitteraard middenpunt en trekt en richt de aandacht naar zuiverder waardebepaling van de levenselementen der bouwkunst en de aan haar verwante factoren.

De eene geest heeft het vermogen van rechtstreeks in evenwicht doordringen tot de volle gronddiepte en kernwaarde van een vraagstuk; de ander benadert dezen in schommeling, door gestadig oefenen en peilen. Verscheiden werkmethoden voor verscheiden aard en aanleg.

Indien in eenig werk des werkers streven en de door hem ontwikkelde vermogens zich sterk demonstreeren, is zulks wel het zekerste bewijs, niet alleen voor oprecht en eerlijk pogen, maar vooral toont het aan, als waardevolste element, dat zulk een werker zeer doeltreffend werktuig is tot dat wat wordt beoogd.

BERLAGES MEUBELEN

DOOR J. F. STAAL Jr.

„Nichts ist dabei reine Willkür".

IN BERLAGES MEUBELEN IS GEEN BEhaagzucht, geen vertrouwelijkheid en geen toeschietelijkheid. Dit doet reeds een eerste beschouwing gevoelen. Berlage, die in courante stijlvormen vele jaren had gewerkt, kon zich geene illusies maken, over zijn eerste meubelen naar nieuwe en persoonlijke inzichten gebouwd; hij wist dat ze niet aangenaam konden zijn voor de op gangbare vormen gecontramalde waarneming. Zijn opvoeding onder Semper's invloed en zijn vroeger werk stonden er voor in dat nòch onbekwaamheid, nòch onbeholpenheid hem noopten tot deze harde, stugge voortbrengselen, zoo geheel tegenstrijdig aan Semper's aesthetica.

In zijn geschriften heeft Berlage verwondering betuigd, dat Semper de middeleeuwsche kunst niet principieeler voorstond, welke kunst voor den modernen tijd den goeden grondslag geeft, omdat zij niet alleen staat op zuiver constructieve basis, maar in zekeren zin den schakel vormt tusschen oud en nieuw, en ook heeft Berlage te kennen gegeven Viollet le Duc zeker niet beneden Semper te stellen. Kunstenaars zullen uitspraken van Semper: dat het oplossen in constructieve factoren niet het eigenlijk doel is van bouwkunst en kunstnijverheid, dat zulks leidt tot „illuminierte und illustrierte Mechanik und Statik", dat het begrip der waarschijnlijkheid in kunst niet alleen volstáát, doch dat der waarheid (in materialistischen zin) te boven gaat e. d. onderschrijven en verkiezen boven de theorieën van Viollet le Duc. Maar niettemin is het waarschijnlijk dat de werken van Berlage, waarin, voor zoover zijn kunstenaarsinstinct dit veroorloofde, haast dogmatisch de theorieën van Viollet le Duc zijn toegepast, van algemeener beteekenis zijn voor een nieuwe architectuur dan de bouwwerken van Semper zelf. Evenzeer waarschijnlijk echter blijft, dat zoodra een nieuwe architectuur voldoende voorbereid is om te verschijnen, Semper's theorieën in hun volle waarde en geldigheid zullen bewezen worden. Het is moeielijk te verklaren waarom Semper, die in zijn aesthetiek bewonderingswaardig de gecompliceerde factoren, die medewerken in het ont-

staan van bouwkunstwerk, wist samen te vatten, met die aesthetiek practisch niets uitrichtte voor de nieuwe architectuur, terwijl de oppervlakkige theorieën van den, blijkens zijn restauratiën anti-artistieken Viollet le Duc, in toepassing gebracht door Berlage, deze nieuwe architectuur stevig beïnvloedden. Een verklaring van algemeene geldigheid kan deze zijn, dat zoolang een architectuur in duisternis kiemt, wetten als door Viollet le Duc geformuleerd heerschende zijn, terwijl bij opgroei in het licht die van Semper haar wezen bepalen. In dit geval blijkt, dat Berlage in zijn bouwwerken en meubelen zoo begrijpelijk en doorzichtelijk was, dat zijn werk een opluchting werd voor de waarnemers, die zich moedeloos afmatten waardeering te gaan voelen voor de gedegenereerde producten uit onnatuurlijke kruising van verzwakte stijlen ontstaan, die als bouwkunst en meubelkunst, in ongezonden wanstaltig-vergroeiden staat weerzin en afkeer verwekten.

Door de zichtbare eerlijkheid en klare waarheid in zijn werk wijzigde Berlage, met de gebruikelijke vormen der architectuur, het waarnemingsvermogen van het publiek en maakte het geschikt voor appreciatie zijner pogingen. Waar men verveeld en geërgerd was door de automatische grimassen met stijlornamenten, die algemeen als bouwkunst op de vlakte vertoond werden, moest het demonstreeren van het bouwkunstgeraamte wel belangstelling en inzicht wekken. — En waar Berlage, veel meer kunstenaar dan Viollet le Duc en meer bezonnen van natuur, aanving dit geraamte der nieuwe bouwkunst in elkaar te zetten, eerlijk en in bezadigd overleg, bevredigde hij meer en duurzamer de vage verlangens in het bewustzijn der moderne menschheid, dan hij met pogingen naar allerschoonste kunstwerken had kunnen doen en wist weder de publieke belangstelling naar de architectuur te richten, waarvan zij zich geheel had afgewend. Dat geruimen tijd vóór Berlage, in Engeland en in Duitschland zoowel als in ons land door Cuypers, begonnen was met dit vervormen van het waarnemingsvermogen bij publiek en vakgenooten, is een aangenomen feit, waarbij echter geconstateerd kan worden, dat Berlage zijn voorgangers in zijn systematisch eenzijdige en daardoor overtuigende methode overtrof.

Berlage geeft in zijn geschriften en voordrachten Semper en Viollet le Duc aan, als de deskundige schrijvers die hem het meeste leerden bij het vaststellen der beginselen, waarnaar hij voortaan zijn werk zou ontwikkelen, daarom is het onnoodig naar meerdere oorzaken te zoeken voor de nieuwe richting in bouw- en meubelkunst, zooals die in de

daarover bestaande litteratuur zijn te vinden. — Wel dient even gekeken te worden naar de verwezenlijking dezer beginselen in het uitgevoerd werk van Berlage.

In zijn bouwkunst, nl. in het eerste gebouw der „Algemeene" op het Damrak te Amsterdam, kan aangetoond worden waar persoonlijke inzichten te voorschijn komen uit de bij toenmalige architecten gangbare meeningen. In zijn meubelkunst is deze overgang niet te bespeuren en wordt de productie in historische stijlvormen plotseling afgebroken en gevolgd door voortbrengselen van gebruikskunst, waaraan onmiddellijk demonstratief naar voren is gebracht de opvatting, die van nu af zonder afwijking van beteekenis, in alle volgende vastgehouden wordt. Dit bewijst dat de meubelen zijn voortgekomen uit de reeds verzamelde ervaringen der aan de bouwwerken toegepaste beginselen, m.a.w. de meubelen van Berlage zijn architectenwerk en als zoodanig sterk o.m. als vruchten van reeds practische ondervinding en niet van uitsluitend theoretische stelling. De gang is dus geweest als bij alle historische stijlen; de gebruikskunst beïnvloed door en geënt op de heerschende architectuur, in tegenstelling met de overige moderne achitectuur die voorafgegaan werd door de kunstnijverheid, waarvan de voortbrengselen als bewegelijk en gemakkelijk te hanteeren het eerst vermochten bevrediging te geven aan verlangens naar nieuwen vorm voor de bewust geworden nieuwe idealen. De natuurlijke orde van voorafgaande architectuur en volgende gebruikskunst, die in Berlage's werk voorkomt, geeft het een voorsprong op overig modern werk.

Veel buitenlandsche bouwkunst door meubelkunstenaars, en aan meubelen begonnen, vertoont het sterk decoratief element en klein-gehouden detail dat de ontwikkeling der architectuur in de aanvankelijk eenig-mogelijke richting zoozeer blijft belemmeren. Het volgen der gebruikskunst op architectuur is, behoudens de verschafte zekerheid als juist algemeen beginsel, alléén als een deugd aan te merken, indien de architectuur gezond, zuiver en vruchtbaar genoeg is om daarin aanwezige kiemen vrij te laten uitgroeien, en hoewel de architectuur van Berlage buiten het kader van dit artikel valt, moge hier toch aangestipt worden, dat zijn architectuur dit karakter bezit. Zijn bouwkunst is niet alleen vrij van de gebruikelijke vormen der gestudeerde, historisch-wetenschappelijke, jaartallen kennende architecten, doch ook onbeïnvloed door geestesbewegingen zooals die in individualistische kunste-

naars tot uiting kwamen, welke uitingen als té persoonlijk, té weinig gemeenschappelijk, té zeer verbizonderd en té weinig modern, geen kracht bijzetten aan den stroom naar stijl, die onze toekomststeden schoon zal maken. Zij is van vormen, zoo eenvoudig en gezuiverd, dat iedere vakman-arbeider die vormen niet alleen begrijpen, doch ook hanteeren kan, en ze met oplettende aandacht voor de demonstratief aanwezige constructieve beginselen, vrij zeker tot genietbare bouwerijen kan verwerken. Wat er nu waar mag zijn in de stelling, dat bouwkunst uitsluitend voortgebracht wordt door een volk, eensgezind in levens- en kunstopvatting (die toch door geniale persoonlijkheden vooraf geuit moet worden), zeker is het dat een kunstenaar, hoe wijs en rijk en krachtig ook, geen schoon bouwwerk kan optrekken, zonder opdrachtgevers en uitvoerders met gelijkgerichte overtuiging.

Erkennende de steun en aanmoediging die Berlage is toegevoegd uit de pogingen van anderen, blijft zijn durf en kracht eerbied inboezemen. Een kracht, niet alleen toereikend om zich los te scheuren van de verbindingen en aangroeiingen, gekweekt door ouderwetsch universiteits-onderricht, door herhaalde aanraking met algemeen bij voorbijgangers geldende begrippen van architectuur, en door een reeds groote praktijk, uitgeoefend midden in een van het maatschappelijk leven gescheiden kringetje en dicht bij het opdracht-gevend publiek, dat aan verkeerde bouwkunstinzichten zich vastklemt, ze voor levende herinneringen aan een heerlijk verleden en voor weder-groeiende beloften van een begeerlijke toekomst houdend, doch ook taai genoeg om niet te verrekken in de verleidelijke aantrekking van het romantisch eenzaam-miskend-genie-leven van individualistisch kunstenaar met eigen inzichten, die in zijn werk alléén zijn eigen persoonlijkheid verlangt uit te beelden en onvergankelijk te houden.

Na eenige aarzeling heeft deze kracht zich gericht rechtstreeks en geheel naar een visioen van toekomst-architectuur, deze in zakelijkheid en economie leverende het sterke oertype, wellicht zich tot die architectuur verhoudende als dier tot mensch, maar levend en gereed de ontwikkeling te ondergaan, die het langzaam trap-voor-trap verwezenlijken van zich-in-aanpassing vervormende maatschappelijke idealen en de, uit de energisch doorzettende industrie voortkomende, nieuwe materialen zullen veroorzaken.

De typen voor wanden en overdekkingen in Berlage's bouwkunst, vrij gebleven van veel rudimenten en atavismen uit oude stijlen, zijn,

hoe zij in den vooruitgang der architectuur mogen veranderen van materiaal, gereed om de verbeeldingen te dragen van het doel, dat een menschheidsgroep in gemeenschappelijk inzicht zich opnieuw gaat stellen.

De invloed van Berlage's bouwkunst is reeds merkbaar, en, zooals uit haar aard ware te voorspellen geweest, niet op de bouwende individualistische kunstenaars, doch op het bouwende volk. De speculeerende bouwers in arbeiderswijken, wellicht door zuinigheid tot deugd verleid, staan onder invloed van Berlage en zonder groot optimisme is met blijdschap te bemerken, dat de producten dezer bouwers, door zijn inzichten, zijn gezuiverd en ontegenzeggelijk verfraaid.

Hetzelfde valt ook in de meubelindustrie te erkennen. Een Lion Cachet blijft van Berlage's werken geheel onberoerd en gaat voort zijn schoone en rijkversierde gebruiksvoorwerpen te maken. De daarin geuite fijne persoonlijkheid waardeeren alleen kunstenaars, de veroorzaakte apartheid doet ze alleen koopen door aanzienlijken en rijken. De onaantoonbare invloed van Lion Cachet's kunstwerken strekt zich zeker verder uit, zooals dichterlijke vondsten na langen tijd in de volkstaal naar boven komen. Doch de meubelfabrieken maken min of meer zuivere copiën naar Berlage's ontwerpen en in vele winkels worden ze verkocht, een groot aantal kamers in de etageblokken der nieuwe amsterdamsche wijken bevatten meubelen, waaraan knepen van Berlage's hand te zien zijn, en zijn vulkachel en gaslamp met zonnehoed bijvoorbeeld zijn volgens zijn ontwerp of volgens vele imitaties, in hoeveelheden aangeschaft.

Het is onmiskenbaar dat Berlage begrijpt wat voor de gebruikskunst noodig is en het vermogen bezit dat noodige te verschaffen. In het belang der zaak schijnt Berlage het hoog en laag in zijn scheppingsvermogen te hebben kunnen nivelleeren, en in de breedte te hebben gewerkt, waaraan door de vele aanrakingspunten naast elkaar, is toe te schrijven het populaire, het gemakkelijk begrijpelijke in zijn werk. Het is daardoor een zoo uitstekende propaganda voor moderne gebruikskunst geworden. Berlage heeft van den aanvang af ingezien de groote waarde van het voorbeelden geven aan fabrikanten en publiek, die over en weer elkander beinvloeden en drijven. Zijn voorbeelden zijn gezuiverd van het ongedierte der kriebelige en jeukende versieringen en parasiteerende fraaimakerijen, zij zijn rationeel en stevig van constructie in plaats van lorrig saamgekleefd, genietbaar

in het gebruik, in het aanvatten en in het zien, door wegrukken der hakerige, piekende en stoffige pluimage waarmede meubilair placht opgedoft te zijn. Tot op zekere hoogte bereikte hij in het klein, met zijn methode plaatselijk, wat een omvangrijke samenstelling als de Deutsche Werkbund, waarin fabrikanten met kunstambachtslieden, architecten, beeldhouwers en schilders samenwerken, in het groot verlangt tot stand te brengen.

Dat kunstenaars veelal geen groote bewondering en liefde voelen voor Berlage is te begrijpen, zooals te begrijpen is het gevoel, dat in een moeder, die haar kinderen opkweekt voor papa's affaire, opkomt tegen eene moeder die haar zonen in den vaderlandschen krijg zendt.

Berlage heeft zijn kunstenaarssentimenten onderworpen gemaakt aan zijn sociale gevoelens, en ondergeschikt gehouden aan zijn daarop gebaseerde verstandelijke overwegingen, men zou kunnen zeggen Berlage toont meer liefde voor zijn denkbeelden dan voor zijn meubelen, maar niettemin heeft hij kunstzinnigen beweldadigd met de interieurs te verlossen van de adembenemende overlast der bazarrommel, van het gekakel en gezwets der onbenullige leuter-ornamentiek. Zonder daarvoor een belangrijke ornamentiek in de plaats te geven, maar daardoor ook behoed voor het ontwikkelen van een decoratief vermogen, dat zich niet gaarne op de aangewezen tweede plaats houdt en aan moderne architecteur zich steeds gevaarlijk opdringt.

Als gezegd, vertoonen de meubelen van Berlage zich in een nadrukkelijk architectonischen snit, waarin ze zeer zeker sterk zijn door hun logiek en waarheid doch waarin hun wezen wat verloren gaat door correctheid en gelijkheid, als bij nageperste waalsteenen. Zijn meubelen dragen te zware bedoeling en hebben het uiterlijk van droevig-ernstige kinderen. Zij missen zeer zeker wat men in meubilair erg begeeren kan, die poezige bewegingen van kopjesgeven en flankschuren, die vriendelijk-tegemoetkomende bereidvaardigheid van bedienden die lang in de familie zijn. Zijn meubelen zien er te veel uit als slaven en te weinig als lieve huisdieren. De expressie der gebouwen is ernstig en vertrouwend, die der meubelen zorgelijk. Eenigszins zijn ze borgen, aangesproken voor schulden der gebouwen, en leiden een kommervol leven in hun eerlijk vastberaden voornemen van alles te betalen. Gebouwen en meubelen zijn zonder veel poezie; in hun scherp naar voren brengen van doelmatige constructie en technische materiaalbehandeling zijn ze hard en wreedaardig, ze willen waar zijn zonder genade.

Maar toch, ondanks de stijf- en strakheid, waarin de ontwerper ze klemde door het aansnoeren zijner zich-demonstreerende beginselen, ondanks de strenge zedenleer waarbinnen hij hun leefruimte afsloot, hoeveel gevarieerde uiting van hun eenswillendheid, welk een inventieve virtuositeit in hun samenstel, met gelijkblijvende bedoeling. Men zou vermoeden, na den voorraad van Berlage's meubelen overzien te hebben, dat het thema van logische constructie er aan uitgeput is. Nergens iets van gemakzuchtig zelfcopieeren, integendeel, elke groep meubelen schijnt een nieuwe eisch toegevoegd, waaraan voldaan is geworden. Het komt waarschijnlijk voor, dat waar weinig vooruitgang in de totale productie dezer meubelen is te bespeuren, de mogelijkheid der oplossing verkleind werd door nieuw voorgelegde eischen. Nieuwe eischen van constructieve organisatie en economische zakelijkheid, gesteld door het dieper schouwen in den hedendaagschen tijd, dat deze eischen o.a. in groot-bedrijf en arbeidersorganisatie als leidende beginselen ontdekte. In Berlage leeft het visioen eener ideale architectuur, terwijl hij niets wil doen om zijn werk daarmede een schijn van gelijkheid te geven, zoodanig overheerschend is zijn intellect op zijn kunstenaarsinstinct, dat de vormen bedwingt tot het zijns-inziens voorloopig uitsluitend strikt-noodige, streng-zakelijke. Het is zeer opvallend in zijn meubelen, die zooals gezegd, door bewegelijkheid en handigheid spoedig tot experimenteeren verleiden. Maar waar zijn gebruiksvoorwerpen gezien blijven van uit de architectuur, die niet anders bestreefde dan zoo bedwongen en compact mogelijk te glijden in de den ontwerper bewustgeworden levensstroomingen, bleven zij ook omgekeerd geheel zonder merkbaren invloed op de architectuur. Voor inwerking op de architectuur moet Berlage wel bevreesd geweest zijn, waar hij, die het schoone voorbeeld van samenwerking met gelijkwaardige kunstenaars aan zijn nieuwe Beurs gaf, er nooit toe overgegaan is zijn gebouwen in samenwerking met een dergelijken kunstenaar te meubileeren.

Het zou kortzichtig zijn niet op te merken het, in sommige meubelen zoowel als in de gebouwen, te voorschijn komen van vormen, die meer dan naar waarheid en logica gevolgde constructies zijn, en in hun expressieve acties het bij Berlage aanwezig kunstenaarssentiment ontdekken, b.v. aan de gaslamp, die in haar val van het plafond handig zich vasthaakt aan een kronkel der aanvoerleiding (afb. 84), aan de mooigeproportioneerde vulkachel op dikke pooten (afb. 89), aan de als trossen hangende lichtkronen in de Kamer van koophandel (afb. 57), aan de

daar aanwezige wandlichten (afb. 58) met het expressief terughouden en daarna gedienstig voorwaarts buigend aanbieden e.d., en in het algemeen aan iedere toegepaste constructie, waar het kunstenaarsinstinct toch altijd leidend is in de door het verstand voorgelegde keus.

Voor zoover iets is af te leiden uit het kort bestaan der moderne kunstbeweging, beïnvloed door de zich aan de waarneming onttrekkende, duistere machten van het lang verleden, zou men kunnen aannemen, dat de architectuur in haar streven naar samengetrokkenheid en gladde geslotenheid, zich zal bewegen in een zeer klein aantal, voor verschillende doeleinden geschikte, materialen, zooals misschien gewapend beton, en daarbij zal verlangen het tot uiting brengen van veronderstelde acties, waar door het ontbreken van toegepaste materialen met hunne natuurlijke grenzen in verrichting, de constructieve acties zich te zeer zullen beperken. Het komt waarschijnlijk voor dat een dergelijke constructiemethode in gewapend beton, zal leiden tot een vormgeving van staven met daartusschen gespannen vliezen, tot een vormgeving die alle opeenstapeling, elke demonstratie van ondersteuning en last, van druk en tegendruk uitsluit, zonder welke de onbewegelijke architectuur zich moeielijk bevredigend laat denken, terwijl de bevrediging weer zal gezocht worden in het tot uiting brengen van kenmerkende vormen voor expressieve acties: van staand, hangend, bindend, klevend te zijn. Hoewel voorloopig zeer eng naderende aan de zuiverste voortbrengselen van ingenieursarbeid, die in zijn verstandelijke, op ervaring berustende beperking niet alleen de vormen samendrukt en afgladt, doch ook de materialen tot de minst mogelijke gevarieerdheid terugdwingt, zal de architectuur, waarvoor de mogelijkheid van actie-in-de beweging zooals bij vele ingenieursproducten, niet bestaat, zich ervan onderscheiden en zich er boven verheffen door de zichtbaar gemaakte, gevoelde acties, die zich aan den beschouwer in gemeenschappelijke overeenstemming zullen openbaren, en daardoor hun wezen, hun bestaansmogelijkheid en noodzakelijkheid demonstreeren.

De hedendaagsche architectuur die zich beperkt ziet tot gebruikskunst, en moet blijven in de veilige sfeer der practische doelmatigheid, als betrouwbare basis voor bouwkunst in hoogeren zin, zal een grootere eenheid tusschen gebouw en meubel weten te scheppen dan ooit voorheen, zeker, zoodra voor meubelen een materiaal gevonden zal zijn, zooals monierwerk voor de architectuur is, een materiaal, dat door inwendige samenhang geen aaneenvoeging van verschillende deelen

noodig heeft en in zijn karakter zich zoowel in soepel-bewegende als in gestijfde vormen laat toepassen.

Bij het ontbreken van een dergelijk materiaal is het begrijpelijk dat Berlage zijn meubels niet verder kon brengen dan zichtbare protesten tegen schijnconstructie en vormimitatie, waaraan de gebruikskunst te gronde ging, dan demonstraties tegen aanstellerige ploertigheid, waartoe de deftige vormelijkheid der begin xixde eeuwsche kunst verviel. Hoewel het ontbreken van materiaal voor waarlijk modern kunstwerk, Berlage verhinderde meer te avanceeren in zijn oplossingen, is zijn toepassing van machinale technieken en verwerken van industrieele producten aan zijn gebruiksvoorwerpen zeker als een aanduiding in die richting te beschouwen. De verwerkte materialen, nog gelijk aan die, welke in de middeleeuwsche periode benut werden, veroorzaken een overeenkomst met gothisch werk, die niettemin, als men b.v. vergelijkt met kunst van Cuypers, innerlijk moet genoemd worden.

Opvallend is dat, waar van alle renaissancestijlen de hollandsche het sterkst de gothische principes heeft weten te bewaren, ook Berlage's meubelen deze eigenschap bezitten en daarmede hun hollandsch karakter aantoonen. Hollandsche karaktereigenschappen, als geduld, bedachtzaamheid en vasthoudendheid, die in verband met een ruim verstand, uitstekende handelingen te voorschijn doen komen, zijn zeker in Berlage's werk aanwezig en vormen er van een belangrijk deel. Het is merkwaardig te constateeren hoe weinig in vormen, Berlage's productie is beïnvloed door de ijzersterk-energische, bewust-willend gedreven beweging der moderne duitsche kunstnijverheid, hem bovendien zoo goed bekend; hoe weinig vooral in den aanvang Berlage daarbij aansluit en wel door zijn persoonlijke, in dit geval, hollandsche eigenschappen.

En door dit hollandsch karakter én door het feit van reeds opgenomen te zijn in de waardeering van het volk, is het zeker, dat hoe de moderne hollandsche architectuur en meubelkunst zich ook verder mag uiten, deze zich niet zal kunnen noch zal wenschen te onttrekken aan den invloed van Berlage's geest, zooals die in de gaafheid en eerlijkheid zijner gebouwen en meubelen zich vertoont. Bij het aan latere geslachten te beurt vallende onderzoek der moderne bouwkunst, zal zonder twijfel op fundamenten gestuit worden, bij de ontleding derzelve het geraamte aangetroffen worden, aan welker samenstellingen Berlage in groote mate heeft deelgenomen.

De hedendaagsche kritiek heeft geleerd, bij de beoordeeling van ieder kunstwerk, in aanmerking te nemen de invloeden, die door de bij het ontstaan heerschende tijdsomstandigheden van kracht waren, ten einde tot de volle waardeering van dat kunstwerk te geraken en deze les is zeer zeker ter harte te nemen bij het waarnemen van Berlage's werken, waardoor vele der eigenschappen, die ten opzichte van het volslagen kunstwerk als ondeugden voorkomen, in deugden verkeeren, alsmede door de vooruitstrevende stuwende kracht die deze eigenschappen op den algemeenen gang naar de nieuwe architectuur en gebruikskunst uitoefenen. Wanneer de periode dezer kunst aanbreekt zal Berlage niet vergeten zijn en als een der voorbereiders met dankbaarheid genoemd worden.

DE BOUWMEESTER BERLAGE IN ZIJN VERHOUDING TOT DE ARCHITECTURALE BEELDHOUW- EN SCHILDERKUNST

DOOR R. N. ROLAND HOLST

OOR BERLAGE WAS HET TIJ GUNSTIG, toen hij in 1897 de opdracht kreeg de plannen voor de nieuwe koopmansbeurs te Amsterdam te maken. Reeds dadelijk hierdoor, omdat na een prijsvraag die geen oplossing bracht, Burgemeester en Wethouders van Amsterdam hem in vrije opdracht tot dezen arbeid riepen, en de bouwmeester in dit vertrouwen der stedelijke overheid zelve een eersten en noodigen steun mocht vinden.

Maar in menig ander opzicht bovendien, ving Berlage dit bouwwerk onder gunstige omstandigheden aan. Nieuwe maatschappelijke en artistieke inzichten, die zich reeds tien jaar eerder hadden ingeleid, beleefden juist in die jaren een tijd van erkenning en bloei.

De politieke leiders der jonge radicale partij hadden hun plaats in het stedelijk bewind van de hoofdstad veroverd, zij bezaten jeugd, durf en doorzetting, terwijl de bekoring om nieuwe inzichten, en zich baanbrekende opvattingen te steunen, desnoods dwars tegen de publieke smaak in, hun allerminst vreemd was. De politieke leiders hadden het vertrouwen en in zeker opzicht ook de bewondering van het jonge-Amsterdam dier jaren, zelfs ook in de kringen der kunstenaars, hoe weinig belang deze overigens in de gemeente-politiek stelden.

En Berlage zelf beleefde een tijdperk van kracht en innerlijke vernieuwing. Aangevuurd en gesteund door de bouwkunstige inzichten, die toen in Amerika zoowel als in Duitschland tot volle uiting kwamen, kon hij gedurfder zijn nieuwe opvattingen doorvoeren, en tot een eigen typisch Hollandsche vormgeving opvoeren tevens.

Bovendien in zijn evolutie om zich te bevrijden van wat hij zelf enkele jaren eerder „het impressionisme in de bouwkunst" had genoemd, vond hij hier in het land steun bij de vruchtbare onderzoekingen van een kring jongeren, waartoe de Bazel en Lauweriks behoorden, die door de hulp en de toepassing der geometrie niet alleen de grondslagen voor schoone proporties, maar ook nieuwe vastheid bij het ontwerpen wilden herwinnen. Theoretisch hadden zij die inzichten al tot een rijk door-

dacht en bruikbaar stelsel ontwikkeld, — een stelsel, waar Berlage de groote waarde van erkende en dat hij ten deele heeft aanvaard bij het ontwerpen van de nieuwe beurs te Amsterdam.

De laatste jaren van het einde der vorige eeuw waren jaren van sterke en tegelijk hoopvolle ontwikkeling, naar alle zijden.

De snel in kracht toenemende, en tegelijk toch ook nog zoo jong-idealistische arbeidersbeweging, heeft vele jonge kunstenaars in die tijden aangevuurd en beïnvloed, hun geestelijke horizon werd er door verruimd en het verarmende ego-centrische, dat den modernen kunstenaar zoo zeer bedreigt, won door deze beweging een schoon tegenwicht in de harten dezer jonge individualisten. Daar lag een lichte glans van overwinning over het Amsterdam van die jaren, het scheen wel, of van nu af aan, de weg vooruit rechtstreeks en zonder onderbreking naar de volle en rijke ontplooiïng van een maatschappelijke kunst leidde.

Berlage's heele persoonlijkheid stond voor die veelzijdige stroomingen open, de kunstenaar in hem werd er niet weinig door verrijkt.

De eerste sterke reactie tegen de schilderkunst der Haagsche school, ook zij kwam toen tot uiting; de symbolische en decoratieve opvattingen die zich voor het eerst in Holland manifesteerden sloten in wezen aan bij het beginsel van vereenvoudigen en samenvatten, dat van nu af aan Berlage's bouwkunst sterk zou beheerschen.

„Gemeenschapskunst" het woord was niet nieuw voor de jongeren van toen, maar de volle beteekenis van het wezen dezer kunst zal toch allicht wel vaag zijn geweest in de hoofden van de meesten dezer jongeren, die hun geestelijke bevrijding te danken hadden aan het werk der letterkundigen van de Nieuwe Gids. Toch was het woord „gemeenschapskunst" al vaak gebruikt en had zelfs reeds iets gemeenzaams in den klank gekregen.

Het was tegelijk en evenals het jeugdwerk van Derkinderen zelf door een vagen nevel heen, tot de jongeren doorgedrongen en had hun het inzicht bijgebracht, dat er inderdaad een kunst mogelijk was, anders in wezen en verschijning, gansch anders in bestemming en opvatting, dan de individualistische kunst, die zich sedert de Renaissance had ontwikkeld en bestendigd.

Het leek toen in die eerste jaren alles zoo logisch en eenvoudig. Die nieuw gewonnen artistieke inzichten klopten zoo verblijdend met de krachtig werkende nieuwe maatschappelijke tendenzen en vulden deze aan. In den overmoed van het begeerend besef, scheen het, of nog

slechts de kloeke daad ontbrak, om „gemeenschapskunst" van een schoon idee, tot een levensvolle prachtige werkelijkheid te maken.

Hoe gelukkig, dat de jongeren van toen het vraagstuk niet in al zijn diepe psychische en maatschappelijke konsekwenties doorzagen, want zoo Berlage en zijn medestanders toen dat dieper en omvattender inzicht in het waarachtig wezen der gemeenschapskunst hadden gehad, zooals dat thans, gerijpt door ontgoocheling, hongeriger doorschouwd door het hevig verlangen, wordt gekend, dan ware wellicht deze eerste daad van samenwerkende kunstenaars achterwege gebleven.

Want achterna bezien, is het een weldadige onbezonnenheid van Berlage geweest, om zijn eerste groote bouwwerk, dwars tegen de realiteit en dwars bovenal tegen de strekking en het doel van dit gebouw zelf in, tot een soort tempelbouw te willen maken, terwijl van alle zware, donkerrijpe voorwaarden die voor den tempelbouw noodzakelijk zijn, er slechts één aanwezig was, de lichtste, de onzekerste van alle: het enthousiasme. De enthousiaste begeerte om het verband der kunsten te leggen, om het te probeeren ondanks alles, het enthousiasme om het werk aan te vatten en door te zetten tot de ééndrachtige daad. En dit enthousiasme had haast, het lijkt wel of het onder het donker voorteeken leefde dat hem maar één korte kans gegund werd, en dat het daarna voor een lange reeks van volgende jaren geen gelijke, geen tweede kans zou krijgen om zich opnieuw en volkomener te uiten.

Nu wij, nadat er twaalf jaren ruim voorbij zijn, zooveel objectiever staan tegenover den voltooiden arbeid van deze groep samenwerkende kunstenaars, blijft één ding in hooge mate verrassend, en wel dit, dat ondanks alle tekortkomingen, ondanks het gemis aan dieper éénheid, ondanks het voelbaar gemis aan steunende traditie en volle sterke ervaring, ondanks dit alles, en ondanks nog veel meer, dit bouwwerk alhoewel bestemd voor de concurreerende handelaars van Amsterdam, toch iets bezit, dat volkomen ontbreekt aan alle officieele bouwwerken van dezen tijd, iets dat alleen, hoewel dan zeer veel volkomener en inhoudsvoller, in den tempelbouw van voorbijë tijden is terug te vinden.

Ook in bouwwerken herkennen wij dezelfde twee categorieën die — was het niet de geestige Bernard Shaw, die het 't eerst zei, — ook bij menschen opgemerkt worden, en die hij omschreef als: één categorie, die rijkelijk leeft en schraal denkt, en de andere, die vol rijk gedachteleven is, maar sober bestaat. De officieele bouwkunst van de xix eeuw, en meer nog dan de Hollandsche officieele bouwkunst, die van

de andere landen bovenal, behoort onder de eerste categorie te worden gerangschikt.

Zij is zonder uitzondering pompeus en overvoed en bij gemis aan alle werkelijke schoonheid dan toch minstens zéér kostbaar. Deze soort bouwkunst heeft meest van alles te veel, te vele, te hooge en te breede trappen, te vele, te breede en te hooge wandelgangen, te veel holle ruimten, te veel détail, te veel versiering, van alles te veel, behalve van juist dat ééne, waarvan een kunstwerk nooit genoeg kan hebben, van geestvolle beperking en van gedempte pracht.

Niets heeft dan ook het gevoel der menigte over het innigst en eenvoudigst wezen der schoone bouwkunst zoozeer geschonden, als de valsche praal en de geestelijke leegte van het kostbaar officieele bouwwerk, dat als een grootsche levende voortzetting van een grootsch verleden wordt voorgesteld.

Maar zeker heeft niets de architectonische beeldhouw- en schilderkunst zoo grondig van het hart der gemeenschap vervreemd, als juist het feit, dat deze kunsten meer dan twee eeuwen lang alleen in die soort gebouwen hunne toepassing vonden en zich bij die soort architectuur moesten aansluiten.

Het is zoo begrijpelijk, dat het publiek een stil en eenvoudig kunstwerk veel genietbaarder vond dan deze uitingen van valsche retoriek en spitsvondige combinatie. De gevoelige onbewustheid, die als de juiste zielestaat om kunst te genieten wordt aangeprezen en die het voor deze tijden ook wellicht is, keerde zich van deze koele bedenksels af. Het deel gevoeligheid doorzag de levenloosheid dezer voortbrengselen direct en de onbewustheid trok, onnoozel als zij is, de valsche slotsom, dat alle monumentale kunst wellicht voornaam mocht zijn van herkomst, maar dan toch bovenal vervelend was in werkelijkheid.

De officieele wetenschap had immers uitgemaakt dat de monumentale kunst *algemeen menschelijk* moest zijn, daar was zij nu eenmaal monumentaal voor. Maar in het beperktste en meest fragmentarische realisme lag vaak meer algemeene levensaanvoeling verscholen dan met den besten wil ontdekt kan worden in de doode allegorische voorstellingen die samenvattend en algemeen menschelijk meenden te zijn.

En waar de tendenz der samenleving zelve van de xvii eeuw af in alle gebieden van het menschelijk bestaan niet naar samenvatting maar op verdeeldheid, niet op éénheid, maar op verbreking juist en versplintering der eenheid gericht was, en deze tendenz niet alleen de gebieden

van den geest maar ook die van den arbeid en der arbeidsverhoudingen had doorvreten, daar, in dien chaos en tegenstrijdigheid en strijd, in dit scherpe en steeds scherper wordend conflict van belangen, inzichten en levensaanschouwingen, waaruit ieder levend en bindend beginsel moest wegvallen, daar bleef, nu er van geloofs-eenheid geen sprake was, slechts één groote maatschappelijke waarheid over, die waarlijk algemeen en vrij van schijn en leugen was. De strijd zelf.

De strijd in onze samenleving zelve. Zoo de geloofseenheid in de middeneeuwen de bron was, waaruit de grootsche monumentaliteit zich vormde, zoo blijft de geloofsstrijd der latere middeneeuwen toch de bron waar menig groot monumentaal kunstwerk haar ontstaan aan te danken heeft. Tot welke prachtige dramatische uitbeelding zou die zooveel algemeener en ingewikkelder strijd in onze hedendaagsche samenleving niet kunnen leiden, zoo zij open erkend en niet bij voorkeur half geloochend werd. Inhoudsvoller en machtiger zeker, dan de geloofsstrijd in de latere middeneeuwen, die klein en bijna provinciaalsch er naast gelijkt. Maar deze strijd zou dan open erkend moeten worden zooals de Grieken de fataliteit erkenden en de geloovige middeneeuwers de goddelijke voorzienigheid. De verbeelding van dien strijd, zij bovenal leent zich tot monumentale uitbeelding, waarin de pols van het groote heden klopt. Zij alleen toch kan van alle ideëele verbeeldingen de eenige zijn, die fonkelend van overtuiging en tegelijk vrij van conventie en van angstig uitwijken vermag te zijn.

Maar de tegenwoordige openbare gebouwen, voor zoover zij niet een sekte maar werkelijk de geheele burgerij toebehooren, zijn Godsnoch gilde-huizen, zij zijn zoomin tempels voor het geloof, als tempels voor het schoone ambacht. De openbare gebouwen dezer laatste tijden zijn meest tempels voor het administratief beheer onzer zéér ingewikkelde samenleving. Geen godheid wordt er in aangeroepen bij evocatieven ritus, noch wordt de schoonheid van het ambacht er in wijs overleg geregeld en beveiligd. In de openbare gebouwen onzer huidige gemeenschap wordt sekuur boek gehouden, . . . en aan politiek gedaan.

En zelfs de openbare gebouwen die niet van algemeenen, maar meer van bizonderen aard zijn, ik denk hierbij aan stichtingen als ziekenhuizen, musea en bibliotheken, gebouwen dus die schijnbaar niets met het strijdend karakter van onze samenleving te maken hebben, ook de monumentale versiering van deze gebouwen zal, zoo zij tracht te stijgen tot algemeenheid, haar symboliek onherroepelijk tot de allegorie neer-

gehaald zien, want iedere kunst die algemeen, die dus voor de gemeenschap wil zijn kan het diepste karakter van die gemeenschap zelve niet loochenen, zonder in de sterke en onaanrandbare éénheid van haar vormgeving ernstig schade te lijden.

De groote katholieke kunst der middeneeuwen is juist daardoor zoo groot en zoo boeiend, omdat de godsdienstige overtuiging waaruit zij geboren werd, zoo fonkelend sterk en vol leven zich in die kunst uitte. Niet het katholicisme vereeren wij, niet-katholieken, in die kunst, maar wij erkennen in de sterke en volle godsdienstige overtuiging het levende element en de volle waarachtigheid dezer kunst. Zelfs voor hen die niet aan aartsengelen gelooven, zullen de aartsengelen der xiii en xiv eeuwsche fresco's, zooals zij met oppermachtig gebaar de verdoemden ter helle storten en de uitverkorenen den weg ten hemel wijzen, oneindig overtuigender zijn, dan alle knap-uitgedachte allegorische figuraties, met hun vermoeiende vracht emblemen, die de nieuwere openbare gebouwen van westelijk Europa maar al te dikwijls tot architectonische columbaria maken.

Zoo zal niet ons geslacht helaas, aan hen, die in de komende tijden zullen leven, het epos van onze felle en bewogen samenleving nalaten, geschreven in vlammend penseelschrift of gebeiteld in strakke friezen op de muren onzer gemeenschapsgebouwen. Maar in plaats van deze schoone erfenis, zullen wij hen, die na ons komen, opschepen met een niet te schatten aantal historische allegorieën en figuraties, waarin wij zelven nooit geloofd hebben, en waarin zij evenmin zullen gelooven, maar die de komende geslachten gemakkelijk zullen overtuigen dat, zoo wij al ieder groot gemeenschaps-idee ontbeerden, wij bovendien nog de eenvoud en de oprechtheid misten, om deze innerlijke gespletenheid te erkennen, en haar tot volle uitdrukking te brengen tegelijk.

Heel die bleeke stoet van allegorische figuraties, ondergebracht in de officieele bouwwerken van het moderne Europa „de gerechtigheid, de menschlievendheid, de welvaart de offervaardigheid, de eendracht" of hoe zij verder heeten mogen, zij kunnen alleen bewijzen, dat technische geschooldheid en belezenheid niet in staat zijn de sfeer van kilheid rond alle overtuigingslooze kunst te doen afdrijven.

Wat de beurs van Berlage redt als monument, en als versierd monument, is juist de overtuiging, die in het geheele bouwwerk tot uiting kwam en die krachtig genoeg was om juist in die jaren zich te kunnen handhaven en te kunnen doorzetten en die zich tevens vrij wist te

houden van onware vormgeving en van ieder misleidend gedachtebeeld. Dit alles moge op zichzelf daarom nog geen schoonheid zijn, zeker is, dat geen schoonheid kan bestaan, zonder deze waarachtigheid. En dat deze waarachtigheid in een modern openbaar gebouw aldus tot uiting kon komen, maakt het feit op zichzelf treffender nog en belangrijker. En hoe diep wordt dit niet door jongeren van thans beseft. In deze onvaste tijden, waarin het tempo van de al maar wisselende verandering der meeningen, de snelheid van een stoommallemolen heeft bereikt, die in dollen vaart om zijn eigen as draait, daarin groeiden de gevoelens voor de beurs rustig uit van miskenning tot bewondering, en wel kenschetsend is, wat een van de allerjongste kunstenaars mij bekende, toen hij zei „nooit loop ik voorbij de Beurs, of ik klop hem op zijn ruwe flanken en zeg hem dank, voor al wat hij ons bracht."

Maar niet alleen de jonge kunstenaars, ook de burgerij zelf begint te doorzien, dat in dat wellicht wat kinderlijk-grootsch gebouw, iets van een geloof leeft, wat deze burgerij zelf te zeer ontbeert, een geloof, waarin de diepe schoonheid van voorbije tijden wordt erkend, maar waarin tegelijk toch ook het vertrouwen leeft in de grootheid der komende tijden. Het schoon verleden en het vertrouwen in de toekomst, in het geloof aan deze beiden kwam dit bouwwerk tot stand, maar hooger karakter verkreeg het nog door het feit, dat het zelfs niet in één onderdeel, de zwakheid van onzen eigen tijd en de zwakheid van de samenleving waarin het tot stand kwam, bewust vleide.

Van welk ander bouwwerk in Holland kan dat gezegd worden, in welk ander bouwwerk van Holland komen die drie elementen bijéén tot uiting? De erkennend zachte, en de hoopvolle houding tegenover verleden en toekomst, maar tevens de onbuigzaamheid tegenover de onware tendenzen van onzen eigen tijd.

En die zelfde elementen, ook zij worden in de versieringen van de Beurs teruggevonden. Niemand zal ontkennen, dat de invloeden die op de verschillende versieringen inwerkten talrijk zijn en verscheiden. egyptische, gothische, ja zelfs assyrische invloeden zijn nawijsbaar, maar deze invloeden mogen niet als geestelijke armoede of schoolsche historische vormendienst gekarakteriseerd worden, zij ontsproten uit een nieuw opengebloeide liefde na jaren, na eeuwen van miskenning en vervreemding, en uit de nieuwe erkenning van de ware grootheid dezer verleden kunsttijdperken, uit een nieuw en opnieuw levend doorvoelen van hunne sterke grondwaarheden. Zij werden aanvaard deze

invloeden met den bewusten drang, hun schoonheid te bewaren voor de nieuw verwachte kunst. Een in zijn wezen revolutionair instinct was het, dat hier de tradities van deze lang vervlogen tijden beveiligend overdroeg in het heden. En evenals in het bouwwerk zelf, wordt in geen enkel versierend onderdeel van dit bouwwerk geofferd aan de onvastheid van eigen tijd, zelfs de zwakste versieringen zijn volkomen ernstig en vrij van behaagzucht en modieusen gril.

Ruim dertien jaren zijn voorbijgegaan zonder dat aan de monumentale kunsten één nieuwe kans werd geboden zich in een groot bouwwerk volkomener te uiten. Zoo gesteld klinkt dit feit zeker weinig hoopvol. Uit het oogpunt van techniek en werkmethode is dit vooral zeer te betreuren, want hoe kan ooit de achterstand daaraan worden ingehaald, anders dan door rijke practische ervaring die alleen in staat kan zijn de schakel te klinken tusschen de vaste traditie van weleer en de nieuwe eischen van het moderne leven.

Maar wij vragen ons ten slotte af als wij naar het moderne Duitschland zien, of er wel reden is om over dit feit te zeer te klagen. De technische en praktische zijden van het vak, zeker, het zijn gewichtige onderdeelen, maar meer dan alles gaat het bij de monumentale kunst om den geestelijken ondergrond, waaraan zij vorm geeft. Het machtig en snel zich ontwikkelende Duitschland heeft door sterke economische organisatie een soort monumentaliteit uit den grond gestampt. Het wezen echter van deze monumentaliteit, zoo al bijwijlen imponeerend, is volkomen leeg van geest, van dien geest althans die met de energie weinig te maken heeft.

De moderne grootkapitalisten beschikten vaak over grooter materieele macht dan waarover een koning van Egypte in de oudheid beschikte, en het zou den modernen grootkapitalist niet moeielijk vallen aan die macht vormuitdrukking te doen geven op materieel zoo groote schaal en op zoo kostbare wijze, dat de tempels aan den Nijl er speelgoed naast zouden schijnen. Maar hun macht heeft geen geestelijken inhoud, zij sluit geen mysterie, geen diepte, geen troost in zich, en geen ander geluk dan in het harde bezit van die macht zelf gelegen is.

Per slot is ook hun macht niet anders dan een organiseerend systeem, dat op het inzichtelijk combineeren van acties en transacties berust, en in haar wezen is die macht even leeg aan werkelijke idealen, als de welgevulde safedeposits der machthebbers leeg zijn aan heilige reliquieën.

Het is beter geen monumentale kunst te hebben, dan een overtuigingslooze allegorische kunst met wijdsche monumentale allures, en voor den kunstenaar die de monumentaliteit zoekt en lief heeft, is het beter een nietig werkje te doen met liefde, dan een driemaal levensgroote onwaarheid te schilderen of te beitelen aan de muren van het moderne openbare gebouw.

Maar ook is het beter voor den kunstenaar die den diepen teeder doorgloeiden geest der schoonste monumentale kunst heeft verstaan een stil en eerzaam ambacht uit te oefenen in alle teruggetrokkenheid, dan zich te laten verschalken en zich te laten meesleepen in de zegetochten van het moderne roekelooze grootbedrijf of het energieke maar cynische groot-kapitaal, — hoe groot de verleiding ook moge zijn.

Welke kunstenaar die het wezen der monumentale kunst doorvoelt, zou zich niet wenschen een nederig tempelbouwer te zijn — als één van de vele duizende vergeten tempelbouwers der oudheid.

Maar het wreede moderne grootbedrijf is geen tempel waard, noch zijn de grootkapitalisten heiligen, die wij een tempel zullen wijden. Zoo zij 't al in overmoed zich zelf doen, dan zal het blijken, dat hun administreerend genie, zoodra het ophoudt zaken te doen, alle ruimte leeg laat van geestelijke inhoud.

Als wij terug zien, wat de officieele bouwkunst tot stand bracht, en als wij beschouwen, wat het moderne Duitschland in deze lijn heeft gewrocht, dan mogen zij die de monumentale kunst liefhebben, deze nauwelijks begeeren voor onzen tijd. Want treedt de monumentale kunst in dienst van de staatsmacht, dan uit zij zich bedriegelijk of bleek, en treedt zij in dienst van de moderne geldmacht, dan toont zij zich meest brallend en onwaar.

In beide gevallen blijft zij onherroepelijk in haar diepste wezen historisch van vormgeving, al naar 't valt renaissancistisch of egyptisch-assyrisch. Is het voor de overheid, dan valt zij terug tot de vriendelijke xvii of xviii eeuw, het bloeiperk der vrije burgerij; maar 't grimmige, organiseerende groot-kapitaal — is het niet teekenend — drijft haar verder terug tot de duisterder en massaler vormgeving van twee tot drieduizend jaar vóór Christus.

Toch kan de kunst nooit meer zijn dan de macht die zij verheerlijkt noch kan zij geestvoller zijn dan het doel, dat zij dient. Het gaat er niet alleen om de materieele macht te hebben, die voor de materieele opbouw noodig is, want zonder de rijke en diepe geestelijke inhoud, blijft

ook de monumentaalste ruimte onherroepelijk hol en leeg. Mogen zij, die de monumentale kunst boven alle kunst lief hebben, dit tot troost bedenken zoo hun hart bijwijle vol twijfel en onvastheid is.

Dit nu is de bittere vrucht van het uitgegroeid besef. In den aanvang van het artikel schreef ik reeds, hoe gelukkig ik het achtte, dat Berlage en zijn medestanders dat dieper psychisch en maatschappelijk inzicht nog ontbeerden, toen de nieuwe beurs gebouwd werd. Want even als het gebouw zelf, is er iets kinderlijks-grootsch aan den opzet en de uitvoering en de geheele doorvoering van dit bouwwerk.

De kunstenaar, die in zijn zestigste jaar het Pantheon der Menschheid ontwierp, niet als een losse fantasie, of als een illustratieve improvisatie, maar gedetailleerd en doorgevoerd, en tot in onderdeelen vastgesteld, alsof het voor verwezelijking bestemd ware, die kunstenaar heeft door zijn kinderlijk optimisme en zijn naieven ernst en vertrouwen, iets bereikt dat pijnlijk zeldzaam is in onzen tijd. Door zijn arbeid heeft hij anderen gesteund, hij heeft hen hoopvol gemaakt en aangevuurd, en zelfs zij die niet blind zijn voor de tekortkomingen in zijn arbeid, gevoelen zich gesterkt door de eenvoudige waarheden die hij doorzag, en waarnaar hij zich richtte.

Hoe weinig kunstenaars zijn er, van wie dit zelfs gezegd kan worden! De grootste monumentale kunst is niet het product van één mensch, noch van één wil, zij is de eindelijk in één volmaakt stelsel ontbloeide éénheid van erkenning.

Gescheiden van iedere schoone en sterke traditie, geschonden door den aan alle monumentaliteit ten slotte vijandigen geest van onzen tijd, die monumentaliteit toch te begeeren, niet af te houden van haar te zoeken en haar telkens ondanks alle belemmeringen in eenvoud te benaderen, ziet, dat is meer dan waardeerbaar of beminnelijk, dat is waarlijk groot. Ik twijfel, of in onzen ontwrichten tijd iets meer, en vooral iets zuiverder dan dat te bereiken is.

Wie de monumentale kunst lief heeft, en in haar grootschen droom gevangen is, hij mag de sterke woorden van Willem den Zwijger wel nimmer vergeten, die schreef: „Het is niet noodig te hopen om te beproeven, noch te slagen om vol te houden."

En de grootste lof, dien wij Berlage zoo gaarne geven is deze, dat hij in dien geest arbeidt en gearbeid heeft, met volle kracht en in allen eenvoud des harten.

DE ONTWIKKELING IN BERLAGES WERK

DOOR W. VOGELSANG

ONTWIKKELING IS KERNBENADERING. TE spreken over de ontwikkeling van een bouwmeester kan niets anders zijn dan een poging om aan te wijzen in hoeverre het hem gedurende de jaren zijner werkzaamheid mocht gelukken de kern van zijn talent — zijn eigen wezen dus — te onthullen, het van elken bolster te ontdoen. Zijn werken, zijn uitgevoerde en geprojecteerde gebouwen, moeten ons de quintessens van dit evolutieproces doen zien. Al het andere wat er aangaande zijn afkomst en persoon, zijn studiegang, zijn al of niet neergeschreven denkbeelden wordt meegedeeld is bijzaak. Het is wel niet van onwaarde, het zal ons ter verklaring van enkele feiten kunnen dienen, — maar het is voor ons gewichtigst doel bijkomstig materiaal. Past men niet op dan leidt het ons op een dwaalspoor. Het wezen van den kunstenaar leeft in zijnen *stijl*, tenminste zijn aesthetisch wezen, en alleen de ontwikkeling daarvan kan voor ons van belang zijn. Al wat in hemzelve tot een andere, b.v. tot de ethische kategorie behoort interesseert ons niet, tenzij het zich in het kunstwerk zou hebben gemanifesteerd; wel te verstaan in de *wijze* van uitdrukking, in den vorm zelve; de bestemming van zijn bouwwerken — het *onderwerp* van den architect — tot kerk, gemeenschapslokaal, woonhuis, beurs of paleis, doet op zich zelf niets ter zake. In ieder geval moeten wij in zijn werken kunnen vinden: die bepaalde orde, die vaste richting van het zoeken en doen, die slechts hem toebehooren en waardoor hij zich *„in zijn ontwikkeling"* aan ons openbaart.

Feitelijk zijn het slechts lijnen, vlakken en grondstoffen, die wij waarnemen; maar hunne maten en verhoudingen, hun beloop en behandeling en vooral de wijze waarop alles inééngroeit leeren ons wat wij noodig hebben. Dat alles te zamen spreekt een taal tot ons, waarvan zelfs een soort grammatica geschreven kan worden.

Reeds de wijze waarop de lijnen en vlakken zijner gebouwen zich spannen en welven leert ons zeer veel. De eigenaardigheden dier spanning en welving worden ons bewust door de vergelijking met de verwante stereometrische oertypen, waaromheen en waartegenaan de levende bouwvorm zich blijft bewegen. Wij behoeven die vergelijking

niet te zoeken, ze doet zich vanzelf voor. En zoo blijkt ons onmiddelijk eens kunstenaars voorkeur voor sommige vormelementen, die telkens weer in zijn scheppingen verschijnen. Laat ik liever zeggen: zijn voorkeur voor sommige suggestief-functioneele saamstellingen van den vorm. Wij kennen hem daardoor dan als een, die ons gevoel richt b.v. op het „zwellen" of het „slinken", het „teer-opschieten" of het „zwaarneergedrukt-worden" en wat dies meer zij. Dit is ongetwijfeld een der meest primitieve stadia van kennismaking, doch zeker is wat wij in dit geval opmerkten reeds voldoende om ons zijn werk te leeren onderscheiden, zooals men een gezicht, een stem, een handschrift van andere gezichten, stemmen en handschriften onderscheidt.

En daar die kenmerken geen toevalligheden zijn, doch de spontane uiting eener bepaalde wezensgesteldheid, de vast geworden vertolking van innerlijke roerselen, vereenigen zij zich in onze voorstelling ook weer tot één onuitwischbaar beeld, dat wij krachtens ons eigen gevoel en naar de mate onzer gevoeligheid innerlijk aanwezig weten en dat wij naar de mate van ons eigen begrip kunnen begrijpen.

Dit zielebeeld, dit persoonlijkheids-monument zal niet steeds even duidelijk in de werken verschijnen. Verheldert het zich in den loop der jaren allengs, wordt het duidelijker al naar mate de reeks der scheppingen toeneemt, zoodat het langzamerhand, alle deelen doortrillend, zich voor ons in het geheele kunstwerk belichaamt, dan heeft de ontwikkeling *schijnbaar* haar hoogtepunt bereikt en zouden wij nog slechts variaties kunnen verwachten. Schijnbaar — want ontwikkeling in deze richting heeft geen grenzen! Verfijning van de ordegevende uitingskracht, versterking der uitdrukkingsmiddelen kunnen ons morgen dwingen het gevelde oordeel van meet af aan te herzien.

Wie voorspelt wat een kunstenaar al of niet zal bereiken speelt, tot aan diens dood, onverantwoordelijk gewaagd spel. Zoo zullen wij ons wijselijk onthouden van voorspellingen, waar wij geen andere taak hebben dan te trachten met woorden en gesteund door afbeeldingen te doen zien:

— Welke eigenaardigheden Berlages stijl van begin af aan kenmerken.

— Hoe en wáár de kracht van uitdrukking, levend in die eigenschappen, zich het duidelijkst doet gevoelen en welke wijzigingen zij mocht ondergaan.

En tenslotte hebben wij:

— Onderwijl een poging te wagen iets te ontraadselen en saam te vat-

ten van de aesthetische *beteekenis* dier monumentale hiëroglyphen, waarin het den architect vergund is de bewogenheid van zijn gemoed voor het nageslacht vast te leggen, als in een beklijvend testament zijner aesthetische gesteldheid.

Geheel persoonlijk is zulk een aesthetische „afrekening" van den kunstenaar met de wereld zijner voorstelling natuurlijk niet. Zelfs die van den grootsten kunstenaar is het niet.

Ook hij toch stond niet alléen. Wel teekent zich de *ontwikkeling* van zijn persoonlijk schoonheidsbeginsel in hetgeen hij heeft gewrocht — zooals het runenschrift van trekken en rimpels mettertijd de sporen van een zich verruimend bewustzijn kan graveeren in een gelaat — maar de beteekenis van de geheele *figuur* eens kunstenaars, de *waarde zijner persoonlijkheid* leert men slechts door ze met die van andere te vergelijken. Zij is ook niet te denken in een anderen tijd, dan dien, waarin zij beteekenis verwierf, noch kon zij zich onttrekken aan aesthetische voorwaarden en eischen door dien tijd en het milieu gesteld. Ook haar ster staat immers in de constellatie, veroorzaakt en gewettigd door den loop van al het voorafgaande. Om hare plaats te bepalen moet men ze wel zien in verhouding tot haar nevenstarren.

Maar zulk een vergelijken heeft — wil men tegen dwaling op zijn hoede zijn — te geschieden in éénzelfde kategorie en in de reeks van eigen tijd. Het zou mij hier veel te ver voeren wilde ik uitwerken, waarom elke vergelijking van moderne met oude kunstwerken, voorzoover zij ten doel heeft een oordeel over de aesthetische waarde der eerste te verkrijgen, onzinnig is.

Of men mijn standpunt deelt is mij onverschillig, tenzij men het mij onhoudbaar make, wat mij slechts zou verheugen, daar er dan nieuwe wegen zullen worden geopend. Het is mij slechts van gewicht, dat de lezer het kenne en dat er dus een grondslag van verstandhouding kome tusschen hem en mij voor het weinige wat ik te zeggen heb.

Men weet nu ongeveer welke overwegingen mij er toe hebben geleid Berlage, waar dit pas gaf in mijn betoog, slechts te vergelijken met zijn eigen tijdgenooten en directe voorgangers, niet met oudere meesters, wat men wellicht van mij had kunnen verwachten. Men kan begrijpen, waarom ik geen of slechts een uiterst spaarzaam gebruik heb gemaakt van de stof, die mij ten dienste stond in Berlages eigen geschriften, met hoeveel belangstelling ik daarvan ook heb kennis genomen. Ook zijn levensgeschiedenis zal ik niet dan toelichtend aanhalen. Met

hetgeen ik aan het begin zeide is het ook te rechtvaardigen, dat ik mij onthoud van de dithyrambische verheerlijking der ethische idealen, die Berlage zelf altijd zegt te beschouwen als de richtstarren zijner kunst. Ik houd die idealen voor *secondair* aan zijn artistieke instincten; ik zie ze niet aan als de bevruchtende oorzaak, doch slechts als de *ethische symbolen* zijner *aesthetische* gesteldheid. Natuurlijk is hunne keuze echter geenszins toevallig, noch willekeurig. Alleen zij hebben het den kunstenaar mogelijk gemaakt, ook in de uren buiten zijn eigenlijken arbeid, dus onttrokken aan de hem van nature eigen aesthetische sfeer, zich te gevoelen, zich te hervinden in een soort levensbeschouwing, waarin hij althans iets aan hem zelve verwants gewaar werd, iets wat hij, schoon op andere wijze, reeds scheen te kennen als drijfveer zijner kunst. En lag dit verwante in dit geval niet in Berlages liefde voor het nieuwe, in besten zin? Was het niet zijn ingeschapen revolutionaire neiging, zijn afkeer van conventie, de honger eindelijk naar mystieke verinnerlijking en evenzeer de aantrekkingskracht der fiere houding eener minderheid, die zich tegenover een napratende meerderheid één voelt in het bewust bezit harer idealen? Waren het niet deze kenteekenende eigenschappen, die Berlages persoonlijkheid in de kunst en in de maatschappij den weg wezen en in de laatste zijn zinnebeeldig standpunt bepaalden? In zooverre hij echter gevoelde, dat de ten bate der menschelijke gemeenschap werkende geesten, evenals eenige jongeren uit het kamp van schrijvers en schilders, hem schenen te begrijpen en zijn kunstbedoelingen te waardeeren, in zooverre is natuurlijk dit alles wèl van eenig gewicht geweest voor de ontwikkeling zijner kunst. Wellicht heeft het zijn door school en conventie gekluisterde instincten vroeger helpen bevrijden en heeft het hem den moed verschaft, dien Berlage — daar hem de twijfel aan eigen inzichten waarlijk niet vreemd is — boven alles noodig had.

Zoo kon voor hem spoediger die „gelukkige tijd" aanbreken, waarvan op andere bladzijden van dit boek gewag werd gemaakt en zoo kon hij zonder rechts of links te kijken, zich veilig wetend onder de menschen aan wier oordeel hem gelegen was, ongestoord beginnen aan de volmaking dier *vis superba formae*, waarom het den beeldenden kunstenaar tenslotte alleen gaat.

Wij hebben het boven reeds gezegd: Uit de keuze der middelen en de wijze van toepassing, uit de voorliefde voor bepaalde verhoudingen

en vormen spreekt de persoonlijkheid — en in de persoonlijkheid ook de tijd — van den bouwmeester. Zulks is het geval zoodra men kan opmerken, dat dit alles is verschenen en geschied om er één onmiskenbaar soort levenseigenschappen aan de doode massa mede te ontlokken. Zoodra dus het bouwwerk spreekt als één geheel vol eenheid, zoodra het „bezield" is of — wil men liever — zoodra wij er een gesteldheid van ons eigen gemoed in uitgedrukt vinden, zoodra wij er ons met ons gevoel *in* kunnen verplaatsen, — er ons „in kunnen voelen."

Immers, voor ons kan het *vlakke* tot iets rustigs; maar ook tot iets *plats*, het zware tot iets *deftigs* en *zwaarwichtigs*, maar ook bloot tot iets *lomps*, het *gladde* tot iets *ingetogens* en *bedwongens*, maar ook tot iets *oppervlakkigs* worden. Het *ruige* en *bonkige* kan aandoen als *krachtig* en *onbedorven*, maar ook als iets *onbehouwens* en *grofs*.

Niet altijd zal men den indruk van het geheel voldoende met dergelijke omschrijvende woorden kunnen weergeven. — *Geheel* kan dit nooit gelukken, want dan ware de bouw*kunst* zelve als *uitdrukkingsmiddel* overbodig. Zelden zal men ook, aan den anderen kant, verder kunnen gaan met het inkleeden van onze gevoelens in woorden.

De bouwkunst laat het, evenals de muziek, bij iets algemeens. Zij verwekt in ons slechts algemeene stemmingen, krachtgevoelens, gewichts- en bewegingsaandoeningen met persoonlijk-associatief accent.

In het onderstaande zal ik trachten het werk van Berlage op de bovenaangegeven wijze te beschouwen. Daarbij geldt dit werk mij voorloopig geheel als uitdrukkingsmiddel, als vormentaal, als *kunst*. Praktische overwegingen, nuttigheidseischen, waaraan natuurlijk alle gebouwen tevens dienen te voldoen, laat ik buiten bespreking. En daar de stijlkritiek op vele van Berlages werken toegepast, mutatis mutandis telkens dezelfde uitkomsten zou moeten noteeren, breng ik slechts die bouwwerken in het geding, waarvan het verschillend karakter ons de *knooppunten* en *wendingen* zijner ontwikkelingslijn schijnt aan te wijzen. Ook op de intérieurs, de meubelen, het huisraad en allerlei andere voortbrengselen van Berlages talent ga ik hier, over 't algemeen, niet nader in. Wat voor het ééne geldt, is in veel gevallen op het andere toe te passen, en bovendien — er zijn nog zooveel anderen aan het woord, dat men mij deze beperking ten goede zal houden. Ook het rationalisme, dat velen voor de grondeigenschap van Berlages kunst houden, behandel ik hier niet afzonderlijk. De liefde voor de waarheid

en de architectonische oprechtheid, die in fanatisme kan verkeeren, de bewuste reactie op al, wat aan het tegendeel daarvan deed denken, deze neigingen mag ik als bekend veronderstellen, waar wij over Berlage spreken. Ik weet bovendien de nadere uiteenzetting van deze motieven in goede handen. Maar: rationalisme is wel een voorwaarde voor de *waarheid*, doch niet voor de *schoonheid*, waarvoor het slechts onder bepaalde omstandigheden een grondslag kan vormen. En voorts: het is wel gewichtig, *dat* Berlage in veel gevallen de baanbreker is geweest voor dit „modern rationalisme", gewichtiger echter voor ons doel is het *hoe* hij dat geweest is. Rationalisme is een algemeene richting van den geest, geen persoonlijke stijl.

Toen Berlage, de schildersdroomen zijner jeugd vervlogen wetend, na zijn studietijd te Zürich als zelfstandig wordend jong man naar Nederland terugkeerde, was hij vooral bekend en vertrouwd met de vormen der italiaansche renaissance. Stadler, de leerling en adept van Semper, docent te Zürich was voor hem een leermeester van invloed en beteekenis geweest. De student had niet alleen de bouwgeschiedenis en de samenstelling der toskaansche en romeinsche paleizen en kerken leeren kennen, hij had ook iets gehoord en zich eigen gemaakt van de architectonische schoonheidsleer, in het teeken van Sempers veelomvattende ideeën. Hij had iets vernomen van de wijze van toepassing der verzamelde gegevens. Technische kennis gebrak hem niet; een reis naar Italië had zijn indrukken verlevendigd en zijn lust aangewakkerd om te bouwen, om het zelf te wagen iets uit te drukken in de overgeleverde taal.

Het is geen wonder, dat hij met eenig sceptiscisme tegenover de Gotiek en de neo-gotische beginselen in Nederland kwam en dat hem in het begin misschien de oogen niet wijd opengingen voor het grandioos talent, dat onder het masker van gotische vormen zich openbaarde in het werk van Dr. Cuypers. Toch kan men wel vermoeden, dat hij spoedig genoeg zal hebben gevoeld, dat van de oudere tijdgenooten, die niet meezwoeren bij Viollet-le-Duc en het gotisch rationalisme, die veeleer ook deden aan de officieele renaissance-vertolking, geen enkele zich in de verste verte in vastheid van begrip en overtuiging kon meten met den bouwmeester van het, toen ook in vakbladen nog slechts matig geprezen Rijksmuseum (1885). Ik bedoel natuurlijk als aesthetisch gecomposeerde steenmassa, niet wat betreft de meerdere of

mindere geschiktheid voor het doel waar het voor was gesticht. Trouwens deze laatste overweging kwam toen nog niet zóó ter sprake.

Noch Outshoorn, noch van Gent, Godefroy noch Bleys, noch zelfs Springer, om er maar eenigen te noemen, noch ook de akademische bouwmeester Gugel toonden in hunne werken een dieper besef van wat men heden nog wel met renaissance-maten, -vormen en -ornamenten zou kunnen doen. Zeggingskracht en pit ontbraken grootendeels aan hun werk, hoe gradueel verschillend dit ook was. In het gunstigste geval kwam het tot een zekere, niet onaangename samenstelling, zekere niet onharmonische welbehagelijkheid in het kleine.

Zocht men het eens in monumentaler vormen, — zooals b.v. aan het Concertgebouw (1888) geschiedde, — dan was de burgerlijke nuchterheid onafwijsbaar.

De detailvormen leken trouwens slechts ten naastebij — dus *in het geheel niet* — op hunne voorbeelden. Aan de toepassing ontbrak de innerlijke relatie tusschen den siervorm en het te versieren bouwdeel. Het veelal door beeldhouwers van den tweeden tot den zooveelsten rang geleverd beeldhouwwerk verzaakte het verband met de onderdeelen der gebouwen en met het geheele gebouw; het werd er slechts min of meer „smaakvol op aangebracht". Wat Berlage dáár kon zien wist hij, in theorie in elk geval, tot in de finesses even goed, zoo niet beter.

In 1885 gesteld voor de nu juist nog wel niet luisterrijke, maar zeker moeilijke taak, op een zoo in 't oog vallend punt van Amsterdam als op den hoek van Spui en Kalverstraat, een winkelhuis voor de firma Focke en Meltzer (afb. 1) te zetten, toont hij zich als ontwerper en uitvoerder nog slechts weinig verheven boven de renaissancemannen van den ouden stempel.

Het huis met portiek, erker en torentje op den hoek, vertoont aan beide flanken, boven de reeks der op zuilen rustende winkelraambogen, twee verdiepingen en een soort mezzanino onder het afgeronde dak.

De gekoppelde boogoverspannen vensters in de beide onderste verdiepingen worden door gekoppelde pilasters gescheiden. Boven treedt tusschen de boogramen telkens één pilaster op en ontbreken de omspannende bogen met hun ronde vulling. Bij de détails denkt men aan florentijnsche pallazzi: Riccardi, Strozzi. De rustica aan de hoeken en bezijden den erker heeft dezelfde afkomst. Terwijl echter aan de florentijnsche paleizen het effect wordt bereikt door versterking van het natuurlijk contrast tusschen wand en venster, door middel van de pro-

portie en de behandeling van het wandoppervlak, gaat hier dit contrast verloren door het onafgebroken spel van de met pilasters versierde dammen en door het binnen de bogen aangebrachte houtwerk der vensters. Het voortdurend „op en neer", „voor en terug" veroorzaakt een lichte, permanente bewegelijkheid, een ongeaccentueerde *schommeling tusschen vast en ijl*. De slechts tot muurstrooken beperkte rustica vervult haar vroegere taak, om het hecht verband der wanden te laten zien, niet meer. En de poging om de groote erkerramen door houten frontons boven de kalven in eenige betrekking te brengen tot de lagere boogramen, geeft slechts den indruk van iets wonderlijk *magers*, dat aan zulk een massief gebouw *onverwacht* doet. Men voelt de bestelde, of den besteller behagende erker is volgens een ander schema dan al het overige geconstrueerd.

Het is wáár, iets dergelijks of hetzelfde zou men bijna van alle andere gebouwen in negentiend' eeuwschen renaissance-stijl kunnen zeggen. Juist uit de constante *éénheid in de fouten*, gemaakt bij de toepassing der voorbeelden, blijkt ons, dat ook dit een stijl geweest is, zooal geen sterke. Zeldzaam is echter en dadelijk min of meer onderscheidend: de volstrekte afwezigheid van ornament of beeldhouwwerk op plaatsen, waar de constructie der bouwdeelen er niet op voorbereidt, waar er geen kader voor bestaat. Zelfstandig doet in dezen tijd in Nederland zelfs reeds aan: het weglaten van al de geheel *overbodige* krullen, puntjes en diamantkoppen, voluten en cartouches.

De contour toont een zekere neiging voor gesloten massa. En al is het in de nauwe Kalverstraat niet te zien, een wat verder af gekozen standpunt stelt den opmerkzamen toeschouwer in staat met bevrediging vast te stellen, dat ook de sprong van lijsten en profielen precies zóó groot is gekozen om op gegradueerde wijze de deelen helder van elkander te scheiden en hoofd en bijzaken tegenover elkaar te stellen. Ik weet, dat dit al te eenvoudig lijkt om als lof te gelden, maar men neme de moeite eens om door observatie tot het besef te komen, hoezeer er in dat opzicht juist in die dagen werd gezondigd. — Ongelukkig is slechts de oplossing van dak en toren. Het weinig versierde en op zich zelf groot belijnde koepeltje staat op een zwaar basement, dat op zijn beurt schijnt . . . te zweven boven de hoogste erkerverdieping. De dakvensters en het lange atelierraam — als dit laatste tenminste reeds bij het ontwerpen was besteld — zijn meer verdonkeremaand dan gebruikt. Zij doen als een hinderlijk abces en als onverwachte gapingen. Men heeft het

gevoel, dat de ontwerper, die er geen weg mee wist, zich heeft gepaaid met de hoop, dat al die dingen in de uitvoering, eenmaal ter plaatse, toch nauwelijks te zien zouden zijn.

Maar ondanks die fouten moet erkend worden, dat Berlage zich in dezen tijd blijkbaar in de halfgeleende, half reeds weer eigen geworden taal zijner voorgangers en medestanders wist uit te drukken niet minder dan zij. Ja, het komt ons zelfs voor, dat de uitdrukking van zekere behoefte naar rust en zwaarte valt te onderkennen, ten spijt van de moeilijkheid, die de bestemming van het gebouw, die vele doorbrekingen eischte, meebracht. Ook de *manier waarop* door de *rustica*behandeling der hoeken de groote vlakken daartusschen met hun *gladde* pilasters in bedwang gehouden worden, bewijst ons, dat hij althans niet geesteloos omging met die vormen, die men toen juist dikwijls zonder inzicht gebruikte.

Berlages verhouding tot de historische stijlen en zijn *kennis* der oude stijlen blijkt 't best uit een zoo curieus document als het omstreeks 1889 als ideaalplan ontworpen Mausoleum (afb. 5), waarvan de oorspronkelijke teekening, gereproduceerd in den eersten jaargang van het plaatwerk De Architect, waarschijnlijk verloren ging. Wij behoeven hier niet in détails te treden, maar juist in Berlages ontwikkeling fungeert dit werk, dunkt mij in drieledigen zin:

— Als bewijs van de vlucht zijner aspiraties: grootsche architectonische taal te spreken tot de hoogst gestemden.

— Als getuigenis van zijn toen nog onwankelbaar geloof in het recht van bestaan eener herschepping der oude bouwstijlen in onzen tijd.

— Als éérste, schuchtere aankondiging van een eigen vormbeginsel.

Dat het plan, indien het uitgevoerd ware, den indruk van een homogeen werk gemaakt zou hebben, behoeven wij niet te gelooven. De uiteraard bij geringste verandering reeds tot een caricatuur zinkende *copie* van oude monumenten zou vooral de machtig bedoelde groep in het midden, die in den St. Pieterskoepel culmineert, zoozeer hebben geschaad, dat die onverwerkte travestie alleen reeds alle rust zou hebben verdreven. Maar zooals de plattegrond en de opstand op de groote reproductie doen, waar op het geduldig papier de krasse tegenstellingen vanzelf verdwijnen door afmeting en tint, zóo komt er ons toch een jonge reuzenkracht van belijnen, saamvoegen en orde-geven uit te gemoet. Vergelijkt men dezen colossus bij de cyclopische brokken van Poelaerts Paleis van Justitie te Brussel (1883 voltooid), waar de directe

copie van bekende werken meer vermeden is en de eenheid dus grooter kon zijn, dan valt de vergelijking ten gunste van Berlages plan uit.

Men kan slechts bewonderen hoe, in weerwil der zelfgestelde ongunstige condities, het geheel opstijgt van een rustig aandoend immens basement tot allengs rijker en teerder vormen.

Machtig spreekt overal de begeerte en het talent de onderdeelen helder te scheiden in welgelede partijen en plans, in hoofd- en bijzaken. Het streven naar een climax is overal kenbaar. Tusschen de verzwarende horizontalen en de stillere vertikalen heerscht evenwicht met juist genoeg nadruk op de stapeling der waterpas liggende massas, dat de daardoor aanschouwelijk gemaakte *zwaarte* ons als met ernst omvangt; — een ernst die in den top streeft naar verzoening en bevrijding. Wel zien wij dat alles slechts, omdat de teekening, zooals ze is, aan onze verbeeldingskracht alleen de hoofdzaken, het silhouet en de groote verdeeling voorspiegelt, maar toch leeft in de *bijzondere verhouding van horizontaal en verticaal,* met een lichten klem op de éérste, Berlages later verder ontwikkeld *stijlgevoel* reeds in aanleg.

In de gladde lage koepels der paviljoenen, met hun massief geschraagde hoekstukken, die even de loodlijn: het zich oprichten en opstreven, laten doorstroomen boven de basis der omspannend-bezwarende bolsegmenten, schijnt zelfs het beginsel van Berlages eigen vorm-gevoel, de *vormen-keuze,* waarin hij later zijnen stijl zou kleeden, al ontloken. Het Mausoleum is als een merkwaardige belijdenis van een diepvoelend mensch, een belijdenis wier wijdsche strekking wij gevoelen ondanks het remmende der goed aangeleerde, vreemde taal waarin zij wordt uitgebracht.

Enkele stroefheden, enkele in het verband niet passende woorden, doen ons te meer bevroeden, hoe overtuigend dat alles zou klinken, mochten wij het vernemen in de lenige vrijheid der eigen moedertaal.

Eenige jaren later, in 1893, teekent zich in het aan 't Damrak, op last der Algemeene maatschappij van levensverzekering en lijfrente, opgetrokken gebouw (afb. 8) voor 't eerst in Berlages werk scherper de invloed, dien de terugkomst in het vaderlandsch milieu kon gehad hebben. Of het Dr. Cuypers' voorbeeld was en de invloed zijner leerlingen — waartoe ook de met Berlage bekende mannen de Bazel en Lauweriks behoorden, willen wij niet uitmaken. Voor zulk een nauwkeurig onderzoek, dat in de toekomst nog wel eenige verrassingen kan opleveren, waarin dan misschien ook de te vroeg gestorven architect

Willem Bauer een rol speelt, is mijn materiaal niet omvangrijk genoeg.

Trouwens ik geloof niet, dat wij te *veel* moeten denken aan de overredingskracht en het meesleepend voorgaan van enkele personen. Veel meer is er, dunkt mij, te hechten aan den gang van de geheele beweging der geesten sedert tachtig, die eerst omstreeks 1890 in vollen omvang was doorgedrongen.

Het publiek heeft in die dagen, instinctief, voor alles wat met die beweging te maken had of het merkteeken van een nieuw peil van willen scheen te dragen, de qualificatie „Nieuwe-Gids-achtig" in omloop gebracht. Wij weten thans, hoe dat inderdaad rake epitheton moet worden opgevat en voor ons beteekent het dus iets duidelijks wanneer wij hier zeggen, dat Berlage zich werkelijk had geschaard onder die jongere generatie van de Nieuwe-Gids-beweging, door persoonlijken omgang, door lectuur en levende belangstelling in de verschijnselen der overige kunsten.

Dit had voor hem de beteekenis gehad, die wij in de inleiding hebben geschetst. Het had zijn moed gesterkt en hem het bewustzijn van medestanders geschonken; het was hem mogelijk geworden in het vervolg in plaats van het altijd problematische „ik", het trotscher „wij" voor zijn wenschen, aspiraties en handelingen te denken.

Had hij in het Mausoleum-ontwerp monumenten der middeleeuwsche bouwkunst saamgesteld en getracht ze te vereenigen en te verbinden met renaissancewerken, klassieke architectuur en scheppingen van de barok-kunst, als dirigeerde hij een orkest, waarin de historische bouwstijlen als instrumenten optraden — in het gebouw op 't Damrak gaat hij verder. Hij tracht niet meer naar combinatie van hetgeen voorhanden is. Hij zoekt slechts vormbeginselen en détails, die hij uit de kunst der verschillende tijden heeft leeren kennen, te paren. Hij tracht daarmee voor zich zelf een nieuw instrument te scheppen, zijn eigen instrument te volmaken. Van de historische voorbeelden afhankelijke détails zijn er nog genoeg, maar zij hebben gedeeltelijk reeds de veranderingen in den geest van Berlages plastische bedoelingen ondergaan.

Het gebouw was toen, zooals wij op afb. 8 zien, een betrekkelijk smal en hoog hoekhuis, dat echter niet, zooals Focke en Meltzers magazijn, twee, doch slechts één representeerend front had.

Middeleeuwsch-cisalpijnsche vormen en beginselen verraden vooral: de topgevel met zijn resten van hogels, het laat-romaansche roosvenster en de kleine hoektoren, waarvan de bijna ongeprofileerde koepel-

bekroning karakteristiek is tegenover die op 't huis aan 't Spui; voorts: de asymmetrie van den opzet, het spel der loodrechte accenten in het bovenste gedeelte, de bij drieën en tweeën gekoppelde boogramen, de steenen vensterkruisen.

Geen der beide richtingen, *horizontaal*, noch *verticaal* domineert sterk. Zij houden elkander, reeds doordat zij, met fijne overgangen er tusschen, ieder voor zich op boven en ondergedeelte zijn aangewezen, in *bewegelijk evenwicht*. *Beneden* de zwaarte, de vaste basis. In *het midden* de twee verdiepingen, die te zamen over het geheele front een wat de richting betreft indifferente zone vormen. Dáárin: de groote ramen van bijna quadratische proportie, die het stil gehouden, overal breed verschijnend vlak van den warm-zilvergrijzen natuursteen doorbreken en er toch, door de in 't zelfde vlak liggende kruising van de steenen stijlen en kalven, — om zoo te zeggen — in zijn vastgelegd.

Boven, eindelijk, vinden wij een *opstreven, geremd door een matter, lichter nawerken der horizontalen*. Het is opmerkelijk *hoe* die remming overal aanschouwelijk wordt in de kartelig doorloopende tandlijst onder de boogramen der bovenste verdieping. Vier lisenen van hoeken en penanten, van onder rustende op consoles en zuilbundeltjes, schieten er doorheen. Onder de voetpunten der vensterzuiltjes wordt de lijst wéér verticaal doorsneden. Haar richting wordt daar *aangetast*, niet opgeheven, door korte verticaal gestelde blokjes. In de travee met den topgevel verspringt de lijst ter breedte van één steenlaag, aan weerszij van het overtoogde venster, als om voor te bereiden op het verschil van oplossing in dit gedeelte van den gevel. In den uitersten linker hoek van het front zakt zij, daar waar zij tegen de hoekliseen aanstoot.

In veel losser vorm herhaalt deze lijst dus slechts het accent van rust dat de band boven ingang en winkelramen geeft. Ook daar ziet men het trapsgewijs verspringen, dat den strijd der richtingen inleidt, reeds gebruikt. Daarmede wordt tevens een brokkelig schilderachtige overgang naar de hoeken bereikt en schept de lijst ook de plaats, wordt zij het kader, voor boogramen en portaal. De aard der betrekking tusschen de beide encadrementen — die boven het zooeven vermelde gedeelte gelijkstraats en die andere boven de beide middelste verdiepingen — spreekt van fijn gevoel voor het „organisch *zijn*" van het gebouw. Merkwaardig voor de manier waarop de architect omging met de vormen, is ook het allerlaatst repeteeren der *waterpasrichting* onder

de kroonlijst. Dáár toch is deze, schoon geheel doorhakkeld, nog eens verkend in de reeks der eigenaardig gevonden, lijstvormige topbekroningen boven het zenith der bogen. Voor 't laatst ook wordt die richting daar nog eens elegant bestreden door de *opgerichte* rij van muurankers.

Legt men de fotos van dit gebouw, zooals het *was*, eens naast de afbeelding van Focke en Meltzers winkel, dan wordt het duidelijk, wat er sedertdien in Berlage omging, wat hij wilde en wat hij had laten varen. Het is de questie volkomen scheef stellen als men zegt, dat het gebouw in de Kalverstraat renaissancevormen vertoont, dat op 't Damrak daarentegen ontleeningen uit den romaanschen en gotischen stijl. Immers, al is dit wáár, daarin ligt niet het essentieele van het verschil. Dat blijkt slechts uit de *wijze* van toepassing. Bij de bespreking van het renaissance-huis hebben wij al gemeend te moeten wijzen op zeker streven naar rust en geslotenheid. Hier is dat streven veel helderder voor den dag gekomen. Scherp vooruitspringende, fijn gelede profilen zijn vermeden. Waar een profil noodig is daar moet het, vooral beneden, meehelpen om het *vlak*, de rustige *vlakheid* te laten spreken. De snit van een balconplint, een console, een vensterboog, kruiskozijn en deuromlijsting is, naar rato, gewijzigd. Ook de hoektoren is niet schuin uitgekraagd; maar groeit — hoe onmiddeleeuwsch dit ook zij — in het verlengde van de frontzijde direct uit het vlak. Hij dient dus in de éérste plaats mede ter verbreeding van het vlak. Bovendien *„verlangzaamt"* zijn ronding den overgang van het ééne wandvlak in het andere. Een diergelijke aesthetische functie vervult de stomp vooruitgeschoven steunbeer beneden, die het beeld op den hoek draagt.

Torentje en contrefort hebben nog een ander optisch doel: de toren hangt als tegenwicht, ter oplossing van de asymmetrie van het geheele front, aan den kant van den topgevel. Zwaar belast hij dien hoek en klinkt tevens de beide vlakken hecht aaneen.

De steunbeer met den zwaren baldakijn er boven, die met den erkervoet verbonden is, vervult dezelfde taak beneden, hij versterkt den indruk van dikte en kracht, geeft het *dragend voetstukachtige* nog meer aan. Alleen de Jan de Witt staat er op als uit een andere wereld; zooals een goedkoop penduletje zou staan op een Lodewijk XIV schoorsteenmantel.

Wij meenen hiermee de hoofdfactoren van het architectonisch spel van krachten, maten en gewichten genoegzaam te hebben aangewezen. Wij kennen nu dit gedeelte van Berlages manier om zich uit te druk-

ken. Wij hebben gezien, hoe elke wending, elke vorm hier reeds ondergeschikt is aan het aesthetisch doel en wij konden aantoonen, dat de architect beschikt over de gave om ook het heterogene verwantschap te verleenen en het te dwingen tot *eenheid*. Het blijkt dat hij zich in die gezamenlijkheid van vormen kan uitspreken, en er zich in doet kennen als een individu.

Nog eenige opmerkingen moeten het beeld volledig maken. Daar is vooreerst Berlages oude neiging tot het *schilderachtige*, die in dit gebouw weer opleeft. Zij uit zich in de manier waarop hij zich de asymmetrie ten nutte maakt; waarop hij veel met gebroken lijnen in plaats van met strenger spanningen werkt. Ook de zóó gewilde schaduwslag van hoektoren en steunbeer zijn schilderachtig gevoeld. Zelfs in den pelikaan op den top, dien — op Berlages gezag en onder diens protectie — de toen nog jonge Zijl uit den steen sloeg, zullen de schilders van die dagen meer pleizier hebben gehad dan de architecten.

Maar Berlages schildersqualiteiten hebben toch een bouwkundig karakter. Zij refereeren zich aan de schilderachtige waarde der *vormen*, niet die der kleuren. Hij zoekt in zijn scheppingen niet naar doezelige toevalligheden, noch tracht hij de lokale kleuren te dempen. Zijn kleurenkeuze gaat op krasse tegenstelling uit. De bontheid van den dierenriem in den topgevel, in contrast met het groene koepeldak en de roode dakpannen tegen het grijs van den steen, bevreemdden in Holland. Men was er, ondanks Dr. Cuypers' zoeter kleurtjes, nooit aan gewend geraakt. En Berlage stelde zijn jeugdig gezonde behoefte aan fel-kleurige accenten gaarne voor als één der symbolen zijner vijandschap tegen dat toevallig-oude, dat schilderachtig vage, dat *impressionistische*, waartegen hij zich immers met woorden zoo vaak heeft verzet. Wonderlijk genoeg, want de werken van zijn eersten tijd zal men, om hun summier aanduidende vormen, later onwillekeurig rangschikken dicht in de buurt van de sterkste werken der impressionistische schilderschool. — Wat Berlage verfoeide en het meest vreesde was dan ook, dunkt mij, eigenlijk iets anders:

Hij voelt instinctief het gevaar van het reddeloos verwarren der kunstkategorieën. Hij beseft, dat een *bouwkundig impressionisme* met andere *middelen* dan die de schilder bezigt, moet worden bereikt.

Moet men tenslotte nog vragen is dit huis wel een *winkel- en kantoorgebouw*? De door Berlage zelf ontworpen en met het plan meegegroeide reclameopschriften zeggen het ons. Hier is iets nieuws — maar

het is in de kiem aanwezig. Het *etiket* wordt niet meer los op het huis geplakt om den vorm te vermoorden; integendeel het bord op den nok met zijn open letters doet als kamversiering heel goed. — Maar het huis zelf kon voor alles dienen. Men moet de opschriften *lezen* om te weten, dat zij den nuchteren naam eener maatschappij en niet veeleer een wapenspreuk bevatten. De tegenstrijdigheid van vorm en onderwerp, — d.w.z. de *bestemming* van het gebouw — waaraan men sedert een halve eeuw gewoon geworden was, is nog niet overwonnen. America en Duitschland zijn in dat opzicht, tenminste in intentie, vóórgegaan. Wellicht dwong ginds het ruimer ontwikkeld zakenleven, soms reeds vroeger tot herziening. In Nederland, bovenal in Amsterdam, heeft de juist toen krachtige sociaal-democratische strooming met haar oprechte leuzen van echtheíd en soberheid zeker Berlages wending naar dezen kant bespoedigd. Al geloof ik — zonder het anders te kunnen bewijzen dan uit de doorgaande richting, die wij van begin af aan in zijn werken hebben opgemerkt — al geloof ik, dat zijn talent, ook aan zich zelf overgelaten, de zwenking naar denzelfden kant van den aesthetischen horizon zou hebben uitgevoerd, zoo mag ik toch geenszins ontkennen, dat het getij Berlage gunstig was. In verband met dit alles, vooral met de gildevereering, die men in die dagen aan den dag legde, staat het ook, dat Berlage de éérste ernstige poging waagt tot samenwerking van bouwmeester, beeldhouwer en schilder. Die samenwerking verkeerde natuurlijk nog in het eerste stadium. Ze was verre van hecht. Slechts Zijls Pelikaan getuigt duidelijk van de gemeenschappelijke bedoelingen. Het overige beeldhouwwerk doet ons denken, dat er nog heel wat gemist had kunnen worden, zonder de eenheid van het architectonisch geheel te verzwakken. Het bleef bij een poging, maar het was een achtenswaardige poging, waar iets hoogers uit groeien zou.

Over de verbouwing, tien jaar later (1903) spreek ik hier niet. Gewonnen heeft het gebouw er niet door. Trouwens bij welken aanbouw gaat de eenheid en frischheid der oorspronkelijke conceptie niet te loor?

Van 1895 dateeren de beide gebouwen van de Assurantiemaatschappij de Nederlanden te Amsterdam (Sophiaplein, afb. 18, verbouwd 1911) en in den Haag (hoek Prinsestraat, afb. 20. verbouwd 1909).

In deze beide éérste monumenten van *baksteen*, blijkt Berlages ontwikkeling zich te bestendigen in dezelfde richting, die wij straks konden aanwijzen.

Al wat aan den nog wat reclameachtigen gevel van groefsteen op het Damrak aandeed als concessie aan geheiligde tradities, die immers slechts een vrijbrief toekenden aan het gebruik van historische vormen, tracht de architect hier stelselmatig te onderdrukken. Hij *streeft* er ernstig naar niet een „mooi geveltje", maar, zich zelf als zoodanig affiecheerende business-huizen te bouwen.

Het gebouw in Amsterdam (afb. 18), eigenlijk een complex van twee aan het front door een traptoren gescheiden, ongelijk hooge hoekhuizen, is, evenals de te voren door Berlage uitgevoerde werken, beneden geheel geütiliseerd als winkelruimte. De drie en vier verdiepingen verrijzen boven de gedrukte bogen van groote ramen. Maar hoewel beneden boog aan boog is geschaard, rust de blik toch op zooveel dragende muurpijlers, zooveel ongebroken oppervlakken, dat het gevaar van een topzwaar effect is overwonnen. De gedrongen proporties, waarvan de grondfiguren het vierkant en de korte liggende rechthoek schijnen te zijn, doen hier hun suggestief werk. De negatie van alle vlakbrekend détail en het gebruik van de groote hardsteenblokken, doen het overige.

De *drie middenverdiepingen,* met hun onevenredig aantal ramen, ter weerszij van den toren, vertoonen aan de buitenste hoeken verticale accenten: de gemetselde stijlen der in drieën verdeelde vensters. Deze bereiden voor op de aesthetische actie der bovenste verdiepingen en tevens op de verticale dominante der beide hoekoplossingen. Aan de Kalverstraatzijde bestaat die uit: drie poortopeningen boven elkaar, waarboven nog het hoektorentje staat, met zijn twee op één zuiltje neerkomende toogjes. Aan den kant van het Rokin wordt het equivalent gevonden in het overhangen der bovenste verdieping en het vooruit treden van den steunbeer, bezwaard met den wapenhoudenden griffioen, beneden. Het geheel aan dezen kant is een variant van het hoekmotief aan 't Damrakgebouw, die de onderlinge verhouding der beide gebouwen doet uitkomen.

Het *bovengedeelte* van de gevels aan Sophiaplein en Kalverstraat mag men een waagstuk van bouwmeesterlijk denken noemen.

Hier beleven wij, ingewikkelder dan op 't Damrak, het slot van den, nog niet beslechten strijd der horizontale en verticale lijnen. Die oplossing verschuilt zich echter in een *gebrokkel,* dat op 't eerste gezicht verwarrend lijkt. Wie er zich in verdiept vindt den weg tusschen dat bloksgewijs opeenstapelen en dan weer doorbreken der massas, dat

trapsgewijs op en neer stijgen der lijnen. Hier wordt het weefsel der richtingen, voorbereid in het middelstuk, *nauwer aangehaald*. Eindelijk loopt het links uit in de vlakke pyramide, rechts in een horizontale lijst, waar korte akroteriën doorheen breken. Daar boven uit komt alles, in de spits van het achthoekig middentorentje als saamgroeiend, tot rust.

Ik zeg: hier werd een bouwmeesterlijk waagstuk bedreven; het is wáár, er blijft, trots de zuiverheid der intuïtie waarmee werd ontworpen, in die vreemde stapelingen aan den Kalverstraathoek iets gewaagds. De overgang van het torenprisma naar den cylindrischen onderbouw toe, met behulp van de vierkante wijzerplaat, die het front van den toren oversnijdt, is geforceerd. Het weefsel der lijnen verkeert daar in voortdurend gevaar geheel in de war te raken.

Toen het gebouw pas van den steiger was ontbloot waren er velen — ook onder bewonderaars van thans —, die van zooveel vreemds tegelijk schrokken. Objectief kijkende, niet door traditie bevooroordeelde vreemdelingen van smaak zagen toen wellicht gemakkelijker, dat deze (Janus)kop van twee straten danig veel karakter had, in weerwil van de wat zoekerig onrustige verbrokkeling. Zij verstonden eerder de taal der verhoudingen van raam en wand, omdat zij geen reden hadden, er niet naar te willen luisteren.

En dat karakter was bovendien zoo schilderachtig, het gebouw was er zoo op berekend steeds over kant te worden gezien, dat het juist in Amsterdam op die plek voortreffelijk scheen te passen.

Dat dit eerste probeersel om ook in baksteen weer eens zelfstandig te denken bij de vergrooting van 1911 (afb. 19) geheel moest worden veranderd is jammer. Het heeft den pittigen charme verloren, waar uit sprak: het worstelen met den vorm.

Nog een woord over de détails: Berlage moet de ingeving voor hetgeen men met baksteen en bergsteen zou kunnen doen zeker niet hebben ontvangen van de bekende gevels in rood en wit uit de zestiende en zeventiende eeuw, waarvoor het vorig geslacht een liefde had getoond, die hem als een allerongelukkigste liefde voorkwam. Het is geen wonder, dat romaansche en enkele latere italiaansche werken hem inspireerden, daar hij rust en massa en het *leven van eenvoudige richtingscontrasten* door schikking zocht te veraanschouwelijken. In het haagsche gebouw, uit denzelfden tijd (afb. 20), dat ik, na het vorig voorbeeld, niet in bijzonderheden behoef te bespreken, is zelfs veel détail wat direct aan romaansche voorbeelden doet denken. Bekijkt men die

onderdeelen afzonderlijk nader, dan blijken ze echter met vaste hand zoo gevarieerd, als hunne aanpassing dit vereischte.

Belangrijker zijn natuurlijk toch die détails, wier effect soms wél, wier vormen echter niet aan oudere stijlen herinneren. Daartoe behooren de *portalen*. Berlages inventies voor dit bouwdeel behooren tot het origineelste wat hij heeft gemaakt en zij zijn ons bovendien voor de demonstratie van zijn ontwikkeling van waarde. De portalen en deuromlijstingen, maken, in welk materiaal ze ook zijn uitgevoerd, gewoonlijk den indruk van uit de massa te zijn gekapt. Zij zijn niet *gebouwd*, een beeldhouwer kon ze hebben gedacht. Hun omtrek is glad, profilen ontbreken geheel of zijn slechts aangeduid. De hoek, die hunne wanden vormen met den gevelmuur en de dikte of schijnbare dikte van dien muur zelve, geven hun het bijzonder cachet. Een andere factor is de kantigheid of ronding waarmee zij òf den gevel snijden òf er week in verloopen. We zullen op die portaalvormen herhaaldelijk terugkomen. Het uitgangspunt voor de ontwikkeling vindt men in den snit en de versiering van de ingangen der beide gebouwen, die wij zoo even hebben besproken.

Ook de *beeldhouwkunst* krijgt hier voor 't éérst meer deel aan de éénheid van het gebouw en haar worden functies toegewezen, die zij ook later in Berlages werken veelal zal uitoefenen:

a. De beeldhouwwerken doen den dienst van *versierde gewichten*, die door hunne plaatsing de stabiliteit van het onderste gedeelte voor het oog helpen verhoogen. Deze rol vervullen: de man met het monster en de zwaar hurkende griffioen met het schild in Amsterdam. Hetzelfde vindt men in den Haag aan den rustigen zijgevel.

b. Zij nemen den dienst van groote profileeringen over, dáár waar zij als bindend lid den overgang van het ééne architectonisch deel in een ander tot stand brengen. Dit doet de console onder den linker hoektoren te Amsterdam. (Iets dergelijks in den Haag, men zie daar ook de oplossing van den erkervoet, tevens baldakijn van het hoofdportaal).

c. Zij kenmerkt, slechts bij uitzondering, een enkel gewichtig deel van het gebouw: bijvoorbeeld als tympanversiering van ingangen.

De éérstgenoemde functie is de gewichtigste. Zij hangt trouwens ten nauwste samen met het geheele architectonische compositiesysteem, zooals we dit hebben beschreven.

De straks reeds als gewichtige factor bij deze gebouwen genoemde

kleur, wordt beheerscht door de baksteenvlakken, die spoedig eenig spel van tinten vertoonen. De natuursteen, komt niet voor in den gewonen vorm van banden en straalsgewijze gestelde blokken in gemetselde bogen. De baksteen dient niet als vulling, terwijl de groefsteen het geraamte aangeeft, maar het geheel uit baksteen opgetrokken gebouw krijgt slechts enkele hoogsels; beneden in groote, vlakke blokken, die de togen schragen, de portalen ommantelen; boven slechts als hoekaccenten der gemetselde strekken, enkele hoeksteenen, een korte scheidingsband, een enkel dekplint. De roode pannen van het schuine dak, het geglazuurd oranje en groen van de in tegelmozaïk uitgevoerde opschriften, geplaatst in de borstwering der vensterrijen, voltooien het geheel. De verbouwing heeft van het bij alle soberheid nog *romantisch* gebleven effect niet veel overgelaten.

In Amsterdam doet thans de toren te smal, het open hoektorentje te onverwacht. In den Haag verraadt het oude boograam in het midden, dat hier de intenties van twee perioden in de ontwikkeling van den bouwmeester onvereenigbaar bleken.

Onderwijl had Berlage zijn krachten beproefd op de reeds lang hangende beursprijsvraag. Twaalf jaren later (1897) volgt zijn éérste teekening voor de uitvoering van dit gebouw. Na hetgeen wij over Berlages stijl tot nu toe hebben gezegd, leert ons die éérste teekening (afb. 33) niets nieuws voor zijn ontwikkelingsproces. Ook hier de vermenging van tot nieuwen dienst gedwongen oude vormen met het eigen systeem. De toren herinnert eenigszins aan den venetiaanschen Campanile. Het portaal doet denken aan een opengeslagen vroeggotisch kerkkoor met romaansche dwerggalerij. In de beide torens, die den zijingang aan 't Damrak flankeeren, voelt men nog iets van den invloed van Rijksmuseum en Centraalstation.

Interessant zijn alleen de elementen, die Berlage ook later handhaaft, vooral de algemeene dispositie van den plattegrond en de indeeling van den opstand. Het aesthetisch gewichtigst ontwikkelingsmoment schuilt in den voet van den grooten toren, met den ingangsboog op zij en het aan den hoek geprojecteerde beeld.

Het is niet *onze* taak de verschillende ontwerpen van binnen en van buiten kritisch te vergelijken. Voor den aard van Berlages voortwerken aan zijn eerste conceptie houden zij niets in wat onze beschouwingen zou kunnen veranderen.

De metamorphose stuurt in elk stadium meer aan op rust en eenvoud. Het aantal indeelingen vermindert iederen keer, de vlakken groeien. Alles wat traditioneel doet wordt geschrapt. Als eindelijk het laatste ontwerp (afb. 36) gereed is en wordt uitgevoerd, blijkt de bouwmeester het standpunt, nog door hem ingenomen bij de vorige werken, reeds te zijn ontwassen. Zijn groeiend rationalisme van deze jaren heeft zich vrij gemaakt van romantiek en is consequent gericht op de helderste ontvouwing van de meest elementaire bouwkundige beginselen. Hij zoekt opnieuw *regelmatigheid* en heeft getracht zijn voorliefde voor verrassende oversnijdingen ten gunste van het overzicht te bedwingen. Getracht, zeg ik — want wat aan den voorkant als één gebouw begint, eindigt van achteren, tegenover het station, als een complex van vele gebouwen. Het gebouw, dat aan den Damrak-kant de meest sobere responsie vertoont: de lange fronten der gevels in één vlak met de hooge middelgroep van de ventilatietorens, schijnt van de tegenover liggende zijde avontuurlijk, schilderachtig en uiteengescheurd. Ik weet, dat al deze tegenwerpingen en nog een half boekdeel meer, terecht geopperd zijn, dat men ze niet geheel met de ongunstige voorwaarden van terrein en opdracht kan ontzenuwen. Maar ik handhaaf hier wat ik schreef in 1903 (in het münchener Zeitschrift für dekorative Kunst, blz. 421): „Das Ganze war sicher eine enorme Kraftprobe. Ob das den Herren Kritikern passt oder nicht, ist vollkommen gleichgültig; eine bestimmte Richtung hat sich damit zum ersten Male einen hervorragenden Platz erobert." Ik voeg er bij: Berlages Beurs was een *daad*. De daad van een krachtige artistieke persoonlijkheid. Te eischen, dat de fouten er niet aankleefden, beteekent niets anders dan de negatie dier persoonlijkheid. Men moet de keten der ontwikkelingsphasen overzien om te begrijpen wat deze schalm beteekent. Wij weten, thans ook, dat het er niet bij gebleven is, en dat is meer!

Resumeeren wij welke nieuwe eigenschappen de beurs bezit tegenover 't voorgaande dan komt het hierop neer:

Verder ontwikkeld zijn:

1. De verzichtbaring van *massa*, schragende *kracht* en *rust*.
2. Een der nieuwe middelen daartoe levert den bouwmeester het *streven* naar een regelmatig stramien van schikking.
3. Er is een begin van overwinning van het romantisch-archaïstische, dat wij vroeger vonden; tevens dikwijls, niet altijd, een bewust opofferen van schilderachtige schaduwslagen en oversnijdingen.

4. De wijze van toepassing der zusterkunsten toont een voortschrijden op den eenmaal ingeslagen weg. Dit geldt vooral voor de beeldhouwkunst. — Ik spreek hier niet over de zeer ongelijke qualiteiten van Zijls werk, maar over de *plaats* die het inneemt.

't Merkwaardigst voorbeeld is de Gijsbrecht (afb. 37) aan den hoek, die onder in den scherpen kant van den toren staat, als een schietlood hangt aan zijn lijn: *richtinggevend en verstrakkend.*

5. De behandeling der drie gewelfde poorten, met hunne afgeronde pijlers (afb. 40), beoogt dezelfde bedoelingen, die wij vroeger aan portalen hebben waargenomen, maar de uitdrukking is hier breeder en sterker. De afronding van de kanten geeft iets *inzuigends* aan het portaal.

6. Het gevoel voor het massieve is nergens zoo gecondenseerd uitgesproken als in de *balustrades* en *trapleuningen,* buiten en binnen (afb. 54). Die indruk is niet bereikt door de massa zelve, die zou slechts logheid geven, maar door de behandeling.

7. De verbeeldingskracht, die zich met wisselend geluk, tot in de kleinste détails openbaart en zich uitstrekt tot op het meubilair, toont zich in alle uitingen als van éénen oorsprong. Ze blijkt onvermoeibaar en schier oneindig.

De smeedijzeren, open behandelde kandelabers (afb. 38) vóór het gebouw, leveren het bewijs voor een zeer hoog, zelfstandig *begrip van materiaal.*

Een richtingsverandering, of een meerdere differentieering van de *kleurenkeus* kan ik niet constateeren. De kleur (verf, tegels etc.) blijft kras en blij, maar zij gaat weleens gevaarlijke verbindingen aan, en doet aan sommige vormen afbreuk.

Ik zou de beurs willen beschouwen als een eindpunt in de ontwikkeling eener bepaalde phase. *Ze sluit de tweede periode van Berlage af en bereidt voor op de derde,* als men tenminste het renaissance-begin nog niet, het levensverzekeringsgebouw van 't Damrak wél als eenige proeve zijner éérste periode in de ontwikkeling laat gelden.

Die tweede periode behelst dan Berlages afrekening met de gewone tradities, en daarna het streven naar meerder rust, kracht, eenvoud, dat ten slotte culmineert in een begin van regelmatigheid. De laatste eigenschap blijkt vruchtbaar voor de derde periode.

Geheel tot de tweede periode behooren nog eenige particuliere huizen. Ik noem hier dat van den hoogleeraar Hijmans te Groningen (1894,

afb. 17) en de villa van den heer Henny aan den Ouden Scheveningschen weg (1898, afb. 65). Beide, in baksteen, met groefsteendétails, opgetrokken gebouwen schijnen in plattegrond en opstand een bepaalde voorliefde voor het *onregelmatige*, het *onverwachte* te documenteeren. Het is hetzelfde verschijnsel dat wij aan de stichtingen der „Nederlanden" hebben gezien. Deze rustverstorende onregelmatigheid is de keerzijde van een zuiver beginsel, dat tot in 't uiterste is doorgedreven, het zoeken: den plattegrond *praktisch* en *logisch* vast te leggen, zonder concessies aan fraaie kruising en correspondentie van assen; om vervolgens van buiten te laten zien hoe de ruimte binnen verdeeld is.

Het resultaat van dit ernstig streven heeft dikwijls iets ruws, het silhouet vertoont barre, krasse hiaten, waar het oog moeilijk aan gewent. In de détails is nog veel romantiek; de stille behuizing van den professor en de groote villa zien er beide uit of ze gemakkelijk in staat van verdediging zijn te stellen. Voor de ontwikkeling van het effect der vlakken is het interessant de verhoudingen van raam en wand aan beide gebouwen te vergelijken. Het huis in Groningen heeft nog vensters in de traditioneele hollandsche verhouding. De villa Henny vertoont Berlages eigen maten.

Den *overgang naar de derde periode* herken ik in de volgende werken: de Beursbengel (1901, afb. 85), uitgevoerd in dien oranjegelen baksteen, waar Berlage slechts kort mee heeft gewerkt. — In denzelfden tijd bouwde hij het gele huis voor den Diamantbewerkersbond (afb. 70), met het *prachtig portaal* — en het aardige Parkwijck (afb. 79), dat thans bij de Bilt, helaas veranderd, weer is opgericht.

In al deze werken heerschen wel dezelfde principes, maar meerdere regelmaat, minder dooreenschuiven van tegenstrijdige accenten, minder hiaten in 't silhouet geven toch grooter rust. Het verdedigingstoren- of ridderburchtachtige verdwijnt; het barre wordt verzacht. Aan Parkwijck was zelfs aan de détails niets meer van die voor woonhuizen steeds wat onbehagelijke ruigte, die aan de beurs haar grootschheid schenkt. Het verschil van Frederik van Eedens éérste buitenhuis (afb. 15) — dat in 1893 werd voltooid — met Parkwijck en met het huis van Roland Holst te Laren (afb. 90), is voor den aard van Berlages zoeken welsprekend genoeg.

De reeks der *groote* gebouwen, die ik *geheel tot de derde periode* zou willen rekenen, begint met een filiaalstichting te Leipzig (afb. 86),

wederom door de „Algemeene". Deze maatschappij — dat dient hier wel gezegd — mag het zich tot een eer rekenen, en wij hebben er haar dankbaar voor te zijn, dat zij den bouwmeester zoo trouw is gebleven. Zij toch heeft hem steeds, tusschen al het kleinere dagelijksch bedrijf door, waar een talent voor zich zelve te weinig van profiteert, weer opdrachten verschaft omvangrijk genoeg om er zijn krachten aan te ontvouwen en te versterken.

Het gebouw te Leipzig is door de distributie van het materiaal, het algemeen karakter en de welbekende taal, die de vormen der onderdeelen spreken, nog wel te schakelen aan de reeks, die met de werken op het Sophiaplein en in den Haag werd ingeleid. Het streven naar regelmaat, het wegwerken van het romantisch-avontuurlijke, het onderdrukken van archaïsmen gaat hier echter veel verder. Het is, met 't oog op de reproducties, onnoodig volledige beschrijvingen te geven. De hoekoplossing, de gedaante van de erkers en balkons, het torentje maken een vergelijking vruchtbaar en gemakkelijk.

Tot de grooter opdrachten zijn ook de complexen van winkel- en woonhuisblokken te rekenen, waarvan voor zoover zij in dezen tijd vallen hetzelfde kan gezegd worden. Het begin in de Hobbemastraat (1904 afb. 96), met den nog wat gewaagden overgang der erkerdaken aan den hoek naar de platte toppen, die de kroonlijst doorsnijden, had bescheiden afmetingen. Maar ook hier vindt men *zooveel mogelijk regelmatige* indeelingen en wordt de regelmatigheid compleet binnen de door erkers gemarkeerde traveeën. Alle deelen zijn aan éénzelfde vormgevoel ontsprongen. De hier voor 't eerst wat fijnere oplossing der erkervoeten, de erkerdaken met hun plaat-gewijs over elkaar geschoven bedekking, zelfs de schoorsteenen, die er in onzen tijd meestal zoo ongelukkig afkomen, betuigen duidelijk hunne afkomst en hun stijlvolle saamhoorigheid.

Nog vaster is het groote blok aan de Linnaeusstraat (1905 afb. 97) ineengezet. De richting, waarin zich Berlages streven bewoog, wordt onmiddellijk gevoeld als men het nu „vanzelfsprekende" der hoekoplossing aan dak en erker gewaar wordt. Iets anders evenwel merkt men op, naar aanleiding van de rare driedubbele rollen, die als console van de erkers en als kapiteel der steunende pilaren tegelijk dienst doen. Berlage *streeft* wel naar het eenvoudige, klare, hij werkt wel stelselmatig méér met symmetrie, maar — en dit is zijn altijd worstelend zoeken — hij bezit niet de nuchtere, droge bedachtzaamheid, die hem voor gevaarlijke probeersels zou behoeden. Dit rusteloos grijpen naar een

telkens nieuwen, in zijn verbeelding woelenden vorm kenmerkt tevens de eeuwig jonge vreugde, de frischheid, gemeenzaam gesproken: de „fut" van zijn ontwerpen, al spaart het hem niet voor grillige ongaafheden in zijn werk. Deze opmerking kan men telkens maken, doch hier wordt zij ons opgedrongen.

De „Voorwaarts" (1906, afb. 98) met den kloeken toren, het pretentielooze postkantoor te Bergen (1909, afb. 113), de villa Hingst (1907, afb. 99), behooren tot deze periode, die men ook voor het tweede stadium der tweede periode zou kunnen aanzien; dat is slechts een andere wijze van zeggen.

De meest volmaakte voorbeelden dezer groep zijn:

Het gebouw der „Nederlanden" te Rotterdam (1910, afb. 114) en het aan geringer afmeting gebonden huis derzelfde Assurantiemaatschappij te Nijmegen (1911, afb. 124). In het laatste is het denkbeeld van den toren boven den hoek, als in Leipzig, nog eens gevarieerd, en juist zoo gevarieerd als de uiteraard minder royale opdracht het hier dicteerde. Belangrijk voor het silhouet zijn vorm en plaatsing der schoorsteenen.

Het rotterdamsche gebouw heeft voor 't eerst bijna doorgaand gelijke vensterafstanden. Door de smalle dammen is de strijd tusschen muurvlak en opening een andere geworden. De nadruk valt sterker dan ooit op de *horizontalen*, wier drukkend effect door de gelijkmatig *afgebroken* laag van groefsteenblokken, op de iets vooruitspringende tusschenmuurpijlers, wordt verlicht. De symmetrische toppen, wier opstijging weer iets teruggehouden schijnt, door het *zwaar hangende* beeldhouwwerk, vormen met de lijn van het dak samen de monumentale afsluiting.

Monumentaal en grootsch door de rust en de soberheid der op symmetrisch stramien geschikte vormen, is het werk dezer periode, die met het laatste voorbeeld slechts in zóóverre begint, als het op *uitvoering* aankomt. Het streven naar dezen stijl openbaart zich reeds veel vroeger in de *onuitgevoerde* projecten. Men kan zich afvragen, of het rotterdamsche gebouw zijn nieuw, veelbelovend karakter niet heeft te danken aan het verhoogde inzicht omtrent den meest praegnanten vorm om eigen wezen te uiten, dat Berlage verwierf, toen hij practisch tevergeefs, maar tot grootst gewin voor den geest, in 1907 de ontwerpen voor het Vredespaleis had geteekend en in 1908 het Beethovenhuis ontwierp.

Voor ons doel is van deze ontwerpen in hoofdzaak dit te zeggen: de bestemming der twee gebouwen is zeker een zeer verschillende. Maar één waarde hebben zij gemeen: zij behoefden geen van beide te

worden ingericht voor het gewoon dagelijksch gebruik in zijn platten zin. Zij zijn noch woonsteden voor menschen met al hun hebben en houden, kleine gewoonten en rechtmatige individueele eischen, noch lokalen om er handelszaken in te doen of propaganda voor zaken mee te maken. Tenminste Berlage heeft er deze laatste bedoeling zeker niet in willen zien. En daar dit zoo was, of tenminste den geestdriftigen kunstenaar zoo moest lijken, zag hij in die opdrachten allicht een kans nu eens uit te spreken, wat hem het meest ter harte ging, een kans zijn schoonheidsgevoelens te openbaren voor de oogen van een niet alledaags gestemd publiek. Zoo heeft hij dan ook moeite noch tijd aan deze plannen gespaard, schoon de kans op uitvoering op zijn minst onzeker moest worden geacht.

Hier behandelde hij, voor zoover mij bekend is voor het eerst sedert de illusie van het mausoleum, onderwerpen, waarmede hij zich uiteraard meer tot de menschheid dan tot de menschen wendde. Slechts bij zulk een opdracht had de langzaam verworven schonkige grootheid van zijn stijl kans zich in de meest praegnante uitdrukking te verheffen tot het *verhevene*.

Nu doemt ook weer het denkbeeld van een centraal aangelegd gebouw op. Middelpuntzoekend moeten zich de deelen in levende afwisseling op de kern betrekken. De vormideeën, hiervoor reeds in den knop ontbot aan de paviljoens van het mausoleum, bloeien nu op.

In het Vredespaleis zoowel als in het Beethovenhuis beleven zij hun eerste en tweede wedergeboorte. In het Vredespaleis-ontwerp (afb. 100-103) zijn het voornamelijk regelmatige stereometrische lichamen, waaronder de kubus met al zijn deelen en doorsnijdingen de gewichtigste rol speelt. Naar het midden hooger opeengetast, staan zij onderling in voortdurende, vaste proportie-betrekking, zij vereenigen zich tot rhythmische stapelingen. De figuren kristalliseeren aaneen, worden door ronde poorthallen doorboord, de venstergroepen scharen zich rustig naast en boven elkaar, korte torens rijzen stomp en stroef omhoog, de vlakke koepel dekt het, door alle stapelingen rondom geschraagde en omhooggestuwde, middelste blok, dat door zijn detailleering verschijnt als een laatste sublimeering van alle overige deelen.

Meer een kunst van maat en getal dan van spanning en buiging toovert ons hier deze uit één wil geboren éénheid voor. Meer rhythme dan melodie, zou men kunnen zeggen. De zangerigheid van de lijn, de golving, zwenking en trilling zijn zeldzaam in Berlages werk. Alleen in

den toren van het Vredespaleis leeft zooiets, dat dezen dan ook in de éérste plaats van den Beurstoren onderscheidt.

In het Beethovenhuis (afb. 107-112) wordt dan alles nog stiller. De vlakken breiden zich uit, de minder stugge stapeling vertoont niet meer zooveel elementaire overgangen. Wie de plattegronden naast elkaar legt, beleeft iets soortgelijks als bij de vergelijking van de opeenvolgende plattegronden van de St. Pieter. De uitdrukking streeft er naar rechtstreeks alleen de hoofdaccenten te geven.

Ook over het verhevene kan men lang praten en voor ieder is het verhevene ten slotte weer iets anders. Waarheen voor dezen bouwmeester het compas wees, slechts dat kunnen ons zijn werken zeggen, en de consequentie van zijn koers kan men kwalijk bestrijden.

De plannen waren veroordeeld voorloopig in portefeuille te blijven. Maar voor ons hebben zij ook in dezen vorm waarde genoeg, vooral omdat zij, zooals ik straks aanduidde, niet zonder invloed zijn gebleven op het overige, in deze jaren door Berlage uitgevoerde werk. Daarvan getuigen zelfs de min gelukkige verbouwingen uit de jaren 1909 en 1911 (vgl. afb. 21 en 19), waar hij, gestoord door de schimmen zijner vroegere gedachten, de nieuwe bedoeling slechts door een soort zelfverminking kon doorzetten. Zuiver straalt ons echter die invloed tegen uit het rotterdamsche gebouw van de „Nederlanden" en uit vele zijner latere huizen en villas. De beste daarvan *zijn enkel proportie*. Het soberst is zijn eigen huis (afb. 130).

Moet men deze laatste wijziging werkelijk toeschrijven aan nieuwe duitsche invloeden? Zou het zonder de voorbeelden van Peter Behrens en anderen, anders zijn gegaan? Ik kan de waarschijnlijkheid niet ontkennen. Er is inderdaad in dit werk, in vergelijking met de Beurs een eenigszins vreemde toon aangeslagen. Maar wij hebben gezien, dat in dat nieuwe toch ook zeer veel was, wat ligt in de lijn van consequent voortwerken op hetgeen reeds sprak uit het oudere. Zelfs de centrale aanleg in dezen strengen vorm was, zooals we gezien hebben, voor Berlage niet iets nieuws. Hij had er reeds van gedroomd toen hij zijn éérste ideale plan ontwierp. Maar dan wordt die uitheemsche invloed dus wel in hoofdzaak ingekrompen tot een gelijksoortige stootkracht als we ook aan andere omstandigheden en denkbeelden uit zijn leven en zijn tijd hebben toegeschreven. Ze wekte spoediger wat sluimerde of slechts moeizaam tot aanzijn kwam. En juist omdat het zelfstandig zoeken was vooraf gegaan, werd den bouwmeester onmiddellijk eigen

wat hij mocht overnemen. Het zette zich om en werd anders dan wat de duitsche vakgenooten bouwden. Berlages zwaarte verwekt gevoelens van ernst en rust, nooit van mokergeweld of materieelen rijkdom. Hij zoekt statigheid, geen pronk, eenvoud, geen barre ongenaakbaarheid.

Men verwijt hem, dat hij niet modern was of althans niet modern genoeg, dat hij te weinig met nieuwe materialen werkte, dat hij niet overal rekening hield met de eischen van ons leven, kortom, dat hij geen toekomst schiep. Maar deze zestigjarige vertegenwoordigt ook niet anders dan den levenden, strevenden *overgang* zelf. Wat de toekomst brengen zal in Nederland weten wij niet. Maar tusschen het oude en het nieuwe, dat naast hem, naar het schijnt, krachtig wordt voorbereid, staat zijn werk. In zijn eigen tijd spreekt zijn persoonlijke ontwikkeling haar eigen taal. Wij moeten die taal weten te eerbiedigen, zoolang zij niet in herhalingen vervalt, maar haar levenden voortgang behoudt.

Wie van Berlages tijdgenooten méér elementen geleverd heeft dan hij, voor de wenschen en verlangens der toekomst, is nog niet voldoende gebleken. Er zijn er die critischer te werk gingen en minder struikelden dan hij, maar onder de besten uit zijn eigen generatie weet ik er geen te noemen, die zooveel kracht, zooveel zelfbedwang en doorzettingsvermogen heeft getoond, om in telkens nieuwe wendingen te getuigen van het *rijpen van zijn aesthetisch beginsel;* dat hem daarbij het geluk heeft gediend, kan hem niet ten kwade worden uitgelegd.

Daaraan doet al het mislukte, wat hij heeft gemaakt en dat wij hier, om den gedachtengang niet te storen, hebben terzijde gelaten, niets af. Het kan vergeten worden als zooveel bij alle kunstenaars. Men moet heel wat leelijks gemaakt hebben en hebben durven maken om zich tot werkelijke beteekenis, tot een *figuur* in de geschiedenis te verheffen.

Met zijn laatste ideaalplan, het Pantheon der menschheid — ik critiseer de uitvoerbaarheid van dit plan hier overigens niet — schijnt mij nogmaals het begin eener nieuwe periode te worden ingeluid. Of dit wáár is, zal de toekomst moeten uitwijzen. Zij zal ons ook leeren of niet dezelfde nieuwe roerselen reeds hebben gewerkt in het op zichzelf niet zoo belangrijke huis van den heer Simons in den Haag (afb. 126), in vele zijner teekeningen, die zijn ontstaan bij de verwerking der uitbreidingsplannen van groote steden en eindelijk in het magazijn der firma Meddens (afb. 133-135) en het kantoorgebouw te Londen voor de firma Müller (afb. 141).

Zou ik, zooals de zaken nu staan, iets moeten zeggen van het

programma dezer laatste wending, dan zou het ongeveer zóó luiden:

Berlages gedachten over het Kolossale en de verfijning daarvan.

Gebruik van meer saamgestelde regelmatige grondfiguren;

Grooter rijkdom van richtingsaccenten;

Gebruik van levenbenaderende krommen en van verslankende hellingen.

Maar, zooals ik zeg: de zilverige teekeningen, die D. Rozenburg voor het Pantheonontwerp (afb. 144 e.v.) uitvoerde en de andere gebouwen, die ik heb genoemd, zijn nog geen voldoende documenten. Bovendien zouden wij ons van voorspellingen onthouden!

Is het niet reeds voldoende, dat men voor een kunstenaar op Berlages leeftijd nog gegronde hoop kan koesteren, op een nieuwe phase zijner ontwikkeling?

H. P. BERLAGE - BOUWMEESTER IN EEN OVERGANGSTIJD

DOOR JAN KALF

VAN IEDEREN TIJD IS HET WEL ZEKER, DAT hij de voorbereiding tot een anderen draagt. Maar er zijn toch tijdsgewrichten, die op bijzondere wijs in het teeken van den overgang staan: wanneer van éénen kant een eind bereikt schijnt en in nieuwe richting een ander doel zich opdoet. De tijdgenoot ziet in zulke periode vooral den meeningsstrijd en de verwarring. Er staat een felle branding, waar de golfslag van het verleden aan de kust der nieuwe tijden knaagt, en in de wieling van het water valt de veilige vaart niet licht, en zullen, over den besten koers, de stuurlui gereedelijk twisten. Maar het gebeuren gaat rustig verder: het weet zijn weg, stuurt dwars door de branding heen — en lateren eerst zien in het kielzog de doelbewuste, rechte lijn.

In het volle besef van in een overgangs-tijdperk te verkeeren, hebben de schrijvers van dit boek gepoogd zich rekenschap te geven van de beteekenis van een tijdgenoot voor die on-onderbroken beweging van het gebeuren, welker projectie de geschiedenis is. Geenszins gelijk-gezinden, in levensbeschouwing wellicht — van uiterste tot uiterste — zóó ver van elkander àf als tegenstanders, hebben zij het waagstuk ondernomen, gezamenlijk, maar ieder vrij-uit, over een bouwmeester te spreken, wiens werk-zelf, binnen een ontwikkeling van nauwelijks dertig jaar, in zijn gestadige verandering het duidelijkst kenmerkt draagt op de kentering van een getij te zijn ontstaan.

En er is nu, bij alle toch niet verzwegen verschil van inzicht, een zoo groote eenstemmigheid gebleken, dat het een heugelijke taak mag heeten dat vast te stellen en met eenigen aandrang voor te leggen aan des lezers overweging. Dat schrijvers van uiteenloopende overtuiging, bij de waardeering van Berlages werk, in het negatieve eensgezindheid zouden toonen, ware nog zoo verblijdend niet, omdat men licht eenstemmig zijn kan in het verwerpen van de negentiende-eeuwsche namaak-architectuur — en toch verschillen in verlangens voor de moderne bouwkunst van den eigen tijd. Maar wat de zoo wezens-verscheiden auteurs van de opstellen in dit boek gezamenlijk in Berlage vereeren,

het is inderdaad wat anders en wat meer dan zijn breken met een schijnkunst.

De leuze, dat elke vorm verworpen moet worden, die niet uit de constructie voortkomt — het woord van Viollet-le-Duc, dat Berlage tot den stevigen grondslag van zijn streven maakte — zij heeft, hoe negatief ook naar den schijn, in wezen toch de deugdzaamheid van een positief beginsel. Hoe diep dat lag geworteld in het besef van de negentiende eeuw, bewijst het voorbeeld van dien engelschen architect en kunstfilosoof, wiens eigen ontwerpen nog niet verder reikten dan een renaissance van de gothiek — Pugin, bedoel ik, die in het midden van de vorige eeuw Berlage's werk eigenlijk al heeft aangekondigd, toen hij, van spoorwegstations en viaducten sprekend, betoogde, dat daarbij „door louter de gegeven opdracht tot haar natuurlijke conclusie te leiden, juist bouwende wat noodig was, op de eenvoudigste en stevigste manier, louter constructie, zeker grootsche en duurzame werken zouden zijn voortgebracht."

Met roekelooze rechtzinnigheid heeft Berlage van zulke woorden daden gemaakt. Een aan sierlijken schijn gewend publiek heeft de stugge en robuuste burchten, die hij stichtte, in het begin, vooral met tegenzin aangezien, maar hoe langer hoe meer maakte hij er toch wakker voor eenig begrip van wat „bouwen" is. Leelijk mocht men zijn werk dan nog vinden, men zag toch, dat het eerlijk was, en de eenvoudige redelijkheid van zijn gebouwen moest ten slotte wel nuchtere Hollanders winnen, die in de overige architectuur van hun tijd niet anders dan willekeur en kinderlijke mooi-doenerij konden ontdekken. Zoo heeft hij door de onverschilligheid heen een weg gebroken, waarlangs het volk en de bouwkunst elkander naderen konden, en die nu reeds een verre schemering laat zien van zulke levende en mede-werkende belangstelling bij het algemeen, als die in vroeger tijden een groote kunst gedragen heeft.

En met de architectuur weer terug te leiden tot de zuiverheid van het „bouwen", het stapelend samenvoegen van materialen tot wanden en het wel-geordend samenstellen van wanden en daken tot ruimten, heeft hij voor een gezonde nieuwe ontwikkeling ruim baan gemaakt.

Niet levenloos, als een voorbeeld, maar machtiger, als een drijfkracht, zien wij, historisch, Berlage's werk: de veelzijdige waardeering, die het vond in dit boek, getuigt, dat het vruchtdragend zijn zal voor een toekomstige kunst, van de zijne verscheiden — evengoed als het mogelijk

gebleken is, dat Derkinderen en Dr. Cuypers, die aan hun schoone visie van de lang-verbloeide middeleeuwsche beschaving bezieling ontleenden voor eigen werk, toch zaden strooiden, waaruit een streven kon ontkiemen, dat juist bevrijding uit de banden van het verleden zocht.

Zulk een schakel, die vergane aan nieuwe tijden bindt — Berlage zou het niet geweest kunnen zijn, wanneer hij bij zijn sterke beginselvastheid niet een groote ontvankelijkheid bezeten had voor alle roerselen van zijn tijd, en de lenigheid van geest en den onvermoeiden drang tot zelf-volmaking, noodig om voor oude problemen telkens opnieuw een nieuwe oplossing te zoeken.

Het veranderlijke in zijn werk, binnen de grenzen dan van zijn beginsel, maar vooral het telkens nieuwe aspecten ontdekken en verdere mogelijkheden zien in de ontwikkeling van dat beginsel-zelf — dit zijn de schoone blijken van zijn rusteloos kunstenaarschap.

De groote lijn in Berlage's gestadige zelf-verandering gaat van het bijzondere naar het algemeene, van het beperkte naar het wijde, concreet gezegd: van het persoonlijke naar de gemeenschapsidee, en van het landseigene naar iets cosmopolistisch. Zoo kon het gebeuren, dat in dit boek de gezamenlijke waardeering toch in verschillende richtingen ging: dat de een vooral door den individualistischen trek in Berlage's werk geboeid werd, de ander door den zin voor gemeenschapskunst, die eruit spreekt; dat allen de hollandschheid van zijn kunst vereeren, maar dat zijn verder-reiken, naar de boven het nationale uitgeheven veralgemeening, eenen enkele voorkomt een gevaar te zijn.

Ik zou aan het eind van dit boek van deze tegenstellingen wel graag wat zeggen, omdat zij, meen ik, Berlage's beteekenis het sterkst karakteriseeren: kunstenaar in een overgangstijd, heeft hij den moed gehad zijn werk daarvan te laten getuigen, in plaats van vastheid te ontleenen, als Cuypers deed, aan het volgen van een voltooid systeem. Zoo moest dan wel zijn werk nagalm tegelijk van oude en voorspel van nieuwe klanken zijn, en juist allerboeiendst als verbinding tusschen wat heenging en wat komen zal.

Voor wie aldus, historisch, kijkt, valt de weg, die, in onzen tijd, van individualisme leidt tot gemeenschapszin, wel te herkennen, want hij beseft, dat de nieuwe samenleving, welke zoovelen evenzeer begeeren als verwachten, van elke vroegere zich onderscheiden moet door vol-

komener eerbiediging van dien drang naar vrijheid van den individu, die de ontwikkelingslijn teekent in de moderne geschiedenis. Het is geen toeval, dat de heilige Augustinus, die het eerst persoonlijke ziele-ervaringen in een persoonlijke taal beschreven heeft, dat schoone beeld van een volmaakt-geordende maatschappij ontwierp, dat wij bewonderen in zijn boek „over de stad Gods": alleen de gemeenschapszin van allen kan aan den enkeling wezenlijke vrijheid geven, en wie voor zichzelf de vrijheid liefheeft, moet er wel op bedacht zijn aan anderen haar te verzekeren. Het is dit begrip, dat de moderne tijd gewonnen en dat de toekomst tot grooter werkelijkheid te ontwikkelen heeft: de vrijheid, om zich volledíger te kunnen ontplooien, heeft de banden van de orde noodig.

Zoo is dan de geleidelijke verkeering van het individualisme uit Berlage's vroeger werk in de maatschappelijke strekking van zijn latere kunst niet anders dan het eerlijk beelden van de strooming in den tijdgeest.

Niet anders ook lijkt mij zijn ontwikkeling uit de beperktheid van het nationale tot een ruimer algemeene kunst. Het is dezelfde lust tot verbijzondering, die aan den enkeling het individueele, aan een volk het landseigene geeft. Van een kunstenaar eischen, dat hij nationaal en tegelijk persoonlijk zal zijn, is eigenlijk van hem vorderen, dat hij zich afzondere van dezelfde gemeenschap, waarbij men verlangt dat hij zich aansluiten zal — want hoe kan hij nationaal zijn zonder veel met anderen gemeen te hebben, hoe persoonlijk zonder in veel van die anderen te verschillen?

Ik geloof, dat er een geleidelijk voortschrijden is van het persoonlijke naar het nationale en, in dezelfde lijn, van het landseigene naar internationale kunst — geen tegenstelling, maar een vast verband. Geen internationaler kunst bestaat er dan de gothiek... maar het initiatief van enkele meesters heeft de eerste constructieve vondsten gedaan, waaruit de „stijl" zich vormde, die — van land tot land gedragen, en overal naar het verschillend wezen van onderscheiden volksaard toegepast en omgewerkt — toch in zijn groote trekken een karakter van algemeenheid hield, omdat overal dezelfde overtuigdheid leefde van de voortreffelijkheid van zijnen grondslag.

Zou dan een nederlander, in onzen tijd, gevaar loopen amerikaansch te bouwen, wanneer hij meent van amerikaansche architectuur iets te kunnen leeren, dat goed, en daarom ook in Nederland bruikbaar, en in

zóóverre internationaal is? Zou integendeel, in de eeuw van het wereldverkeer, een kunst wel vol-uit modern zijn, die van de gedeeltelijke opheffing der landelijke grenzen niet de weerspiegeling gaf?

Wat wij langs den weg der overweging als aannemelijk vonden, blijkt feitelijk bewaarheid in Berlage's werk: het individualisme verlost hem uit den ban van de oude stijlen, maar het brengt dan het nationale in zijn wezen voor den dag, en die eerste stap naar de vrijmaking uit het bijzondere lokt verdere schreden uit in de richting van de veralgemeening.

Begonnen is Berlage noch met groote oorspronkelijkheid, noch met sterk gevoel voor het nederlandsche. Zijn eerste werken toonen niet alleen tal van directe vorm-ontleeningen aan de architectuur van de renaissance en de achttiende eeuw, zij wijzen bepaaldelijk op een voorkeur, eer voor Italië en Frankrijk, dan voor het eigen land. Als hij met het kantoorgebouw voor de „Algemeene", los van de renaissance, begint een eigen weg te zoeken en in vereenvoudiging naar het monumentale reiken wil, blijkt hij aan fransche kunst zich te hebben gesterkt en kiest een uitheemsch materiaal: de bergsteen. En de eerste aankondiging van zijn stoere baksteenwerken geschiedt in tooneel-ontwerpen (voor Vondel's Gijsbrecht van Aemstel), die vol van zelfs vormelijke herinneringen zijn aan de middeleeuwsche bouwkunst, zooals de franschman Viollet-le-Duc die had begrepen en afgebeeld.

Toch had hij niet voor niets op de tentoonstelling van 1883, veel en goed, oud-hollandsche kamerbetimmeringen en meubelen geteekend: de interieurs, die hij voor „'t Loosje" ontwierp, bezitten iets van de engomsloten vaderlandsche huiselijkheid (zie afb. 4), en toonen daarmeê zijn eerste waardeering van een nationalen karaktertrek in de architectuur. En als hij, na zijn onzelfstandig begin, tot sterker-persoonlijke uiting zich gedrongen gaat voelen, dan is dat het vol-ontwaken in zijn kunst van den nederlandschen geest, zooals die, juist in de oude architectuur, zich duidelijk laat herkennen.

Het eerste monument, waarmeê in Nederland iets nationaals zich uitsprak, waarvoor een buitenlandsch voorbeeld niet valt aan te wijzen, en dat school gemaakt heeft, dat was een toren: de toren van den utrechtschen Dom. En na dien tijd is Nederland het land van de torens geworden, want al zijn zij nergens zoo laag, er zijn er nergens zoo veel als hier, waar wel torens zonder dorp, maar geen dorpen zonder toren

zijn. Als de hooggeheven standaards van de regimenten in een leger: het kenmerk en herkenningsteeken van een afzonderlijke groep, uit meer-omvattende saamhoorigheid vereenzaamd, zijn onze torens. Zij kartelen onze horizonnen met de altijd-andere lijnen van hun sprekend silhouet: op de meestal stoere rompen, staan statige daken, stugge stompen, sierlijk-dartele pijnappels en peren, goedige peperbussen, kloeke helmen, vlugge spitsen, deftige koepels — die in de eigenzinnigheid van hunnen vorm beduiden, dat een hollandsche gemeente een ding apart is en wil wezen. Zij teekenen een volksaard, waar wel niets zoo sterk in leeft als ieders felle zucht de zelfstandigheid te toonen van het eigen wezen.

De nederlander is een individualist, en zoo de nederlandsche bouwkunst maar zelden naar het grootsche heeft gereikt, zoo intimiteit haar eigen en monumentaliteit haar meestal vreemd bleef, dan vindt dat in onzen on-maatschappelijken aanleg almeê zijn grond. Daarom verrezen gemakkelijker in vele steden parochiekerken zoo groot als kathedralen, dan dat de eenige kathedraal van het land, de utrechtsche Dom, voltooid werd. Maar met den toren van den Dom, den standaard van het Sticht, is men begonnen, anderhalve eeuw vóór het ruim van de kerk tot zijn voet genaderd was, en hij kwam gereed eer zelfs het priesterchoor werd gewelfd.

Zóó machtig werd in vele steden de torenbouw ontworpen, dat hij niet voltooid is kunnen worden, en in 't hartje van Holland, in Alkmaar, Amsterdam en Haarlem, zijn de middeleeuwen voorbij gegaan, zonder dat, bij de groote kerken, aan de torens nog was begonnen. Daar zijn dan in de zestiende en zeventiende eeuw torens gebouwd, bij kerken of gemeentelijke gebouwen — torens van een geheel eigenaardigen groei, die met hun trillenden omtrek een van de glories van ons land zijn.

In Haarlem is op het hooge kruispunt van schip en dwarsbeuk der Groote kerk, de dakruiter opgebouwd tot zulk een onbeschrijfelijken toren — en hollandscher dan het haarlemsche bestaat er geen stedebeeld. Maar toen deze toren getimmerd werd, had ook de nederlandsche kerk-architectuur een eigen karakter verkregen, en ik ken geen gothiek van meer nederlandschen geest dan de St. Bavo te zien geeft, al weet ik ook dat een vlaamsche meester aan haren bouw heeft medegewerkt.

En als ik, om het nationale in Berlage's werk te kunnen toonen, naar het landseigene zoek van onze oude architectuur, dan vind ik dat,

voor de middeleeuwen, nergens misschien zóó volkomen als in de St. Bavo tot uitdrukking gebracht.

Om de fransche kathedraal staan de steenen steigers van contreforten en arc-boutants met hunne eindelooze pinakelreeksen, en niets daartusschen dan het traliewerk der vensterspijlen — een schoon-geordend staketsel lijkt het. Maar de hollandsche parochiekerk vermijdt de steenen stutten of maakt ze massiever; schoren van een muur, die, door kleine vensters, als wand blijft werken. En het hooge dak beheerscht den indruk: een imposante massa, een statig blok. Het fransche gebouw streeft omhoog en trekt met zijn strak verticale geleding regelrecht op den hemel af, maar in de hollandsche gemeente strekt de kerk, naar oost en west, naar noord en zuid, horizontaal haar armen uit en omvangt de aarde, die ze met haar toren naar boven wijst.

Heeft Berlage dan niet een echt nederlandsche gedachte uitgesproken, toen hij — hoewel niet heel-en-al rechtvaardig — van Cuypers zeide, dat hem „het juiste gezicht voor groote massa's en lijnen ontsnapt, waar alleen moest zijn gestreefd juist in de verhouding van deze het architecturaal hoofdmoment te zoeken"?

In het groepeeren der massa's, in den strakken torenbouw, in het sterk gevoel voor den wand — „muur met gaten," zegt het publiek in een onbewuste lofspraak — herinnert de amsterdamsche beurs aan geen bouwwerk zóó zeer als aan een groote hollandsche kerk.

En er ligt dan ook niets vreemds in, dat Berlage zich daarbij aanvankelijk een toegangsruimte heeft gedacht (zie afb. 33), die in plan en opbouw aan den veelhoek van een kerkchoor denken doet.

Heel eigen is ook het interieur van een hollandsche kerk. Zie, in de Bavo, de zware, gedrukte zuilen, zóó laag, dat de tusschenruimten, die ze scheiden, breed gaan lijken, en denk nu aan de fransche kathedraal, waar de zuilen rijzig en haar afstanden gering zijn, zoodat het middenschip sterk van de zijbeuken gescheiden wordt, terwijl het in Holland wijd naar ze open staat. In Frankrijk reppen de vele zuilen in zoo snel rhythme zich van west naar oost, dat er een uitgesproken beweging in het interieur komt, de lengterichting volkomen overheerscht, de breedte zich niet laat voelen. In Haarlem volgen de dragers elkander langzaam, en lengte en breedte streven naar evenwicht.

Den nadruk, dien de fransche gothiek op de verticaal legt, heeft de hollandsche bouwmeester niet gewild. Dáár schieten de colonnetten, die de ribben van de gewelven dragen, van den grond, of van de kapi-

teelen, naar boven; de wand onder de hooge vensters van de lichtbeuk is bijna geheel door de opstrevende stijlen van het triforium in verticale banen verdeeld, en zoo hoog als maar gedurfd werd, is de overkluizing naar de lucht geheven. Maar in de Bavo beginnen de schalken pas op de hoogte van het triforium, dat, laag als het is, een fries teekent langs den wand, een machtige horizontale lijn, door een onversierde muurstrook gescheiden van de vensters. En het gewelf hangt zoo laag, dat breedte en hoogte van het middenschip zich als 1 : 2 verhouden, die in Reims tot elkander staan als 1 : 3, in Keulen zelfs als 1 : 6.

De fransche gothiek zoekt een snelle beweging: omhoog en vooruit, de hollandsche wil eer de rust; de fransche kerkenbouwer stelt klaar-gescheiden ruimten in schoone verhouding neven elkander, de nederlander beproeft ze samen te laten vloeien; de fransche kruisgewelven scheiden, het hollandsche tongewelf bindt, de vakken van den wand.

Van dit nationale ruimtegevoel beteekent Berlage's goederenbeurs de weder-ontwaking. Als in een kerk het middenschip door de zijbeuken, zoo wordt in deze beurszaal de middenhal door galerijen geflankeerd. Maar allerduidelijkst blijkt het streven deze gescheiden deelen tot één ruimte-indruk te laten samenwerken uit de wijde spanning der tusschen de pijlers geslagen bogen. Het uiterste heeft Berlage beproefd om de dragers zoo ver uiteen te zetten als maar kon: men heeft zelfs later hun aantal verdubbeld, toen de constructie te gewaagd scheen (vgl. het ontwerp op afb. 44 met de foto op afb. 46). En hoe gelukkig is, door deze, ook boven volgehouden aaneenschakeling, de groote, egaal-verlichte hal voor nuchterheid en leegte behoed, nu de duistere diepten van de galerijen aan de zoo overzichtelijke ruimte illusie en geheimenis geven.

Niet veel hooger dan zij breed is, toont de zaal ook in deze verhouding haar hollandschen aard, die opnieuw zich uitspreekt in de stoere gestalte van de pijlers en de voorkeur voor de waterpaslijn, uit de gestrektheid van de bogen blijkend en uit de als banden doorgetrokken borstweringen. Ook het gering accent op de spanten van de kap gelegd, waardoor de overdekking de ruimte als één geheel overwelft, is een architectonische gedachte van nederlandschen huize.

Aan vormelijke ontleening kan bij dit alles niet worden gedacht. De architecten, die omstreeks het jaar tachtig zoo trouw in „hollandschen renaissance-stijl" bouwden, en wezenlijk ook wel eens in eigen land

genoteerde „motieven" uit hun schetsboek in hun ontwerpen overbrachten, hebben maar uiterst zelden een gebouw gezet, dat iets in zich draagt van nederlandschen geest. Het is alles eer duitsch of belgisch, zelfs niet vlaamsch. Juist omdat Berlage van elke vorm-adaptatie afzag, omdat hij vrij en eerlijk beproefde voor het gegeven van zijn opdracht met de middelen van de bouwkunst een passende ruimte te stichten — daarom kon hij het medium zijn, waardoor de nationale bouwgedachte zich weer uitsprak: wie oprecht probeert zichzelf te wezen, is het wonder dat die den aard van zijn volk in zich vindt? En blijkt dit met Berlage niet in hooge mate het geval, die in zijn larensche landhuis, met het zacht-golvende rieten dak (zie afb. 90 tot 93), zelfs bij het intieme wezen van een „heimatliche" bouwwijs zich wist aan te sluiten?

Het niet-analytisch, maar samentrekkend bouwen is ook na de middeleeuwen de nederlandsche opvatting gebleven. Het minst in onze renaissance, die aan den eenen kant te veel uit de gothische traditie heeft vastgehouden en aan den anderen kant te zeer onder vlaamschen invloed heeft gestaan, om een nationale architectuur van groot belang te mogen heeten. Zij bracht alleen een gewestelijke en zelfs plaatselijke kunst tot bloei, om schilderachtigheid en intimiteit ongetwijfeld van groote bekoring, maar toch waarlijk niet gegroeid op de velden, waar grootsche kunstwerken ontstaan! Toch — als Hendrik de Keyser, wiens kerken nog bijna geheel gothisch gedacht zijn, het delftsche raadhuis krijgt te bouwen, maakt hij een kubus met een tentdak, en de hervormde kerken van eigen karakter, in de zeventiende eeuw gesticht, zoeken den centraalbouw, in vierkant-, veelhoek- of cirkelvorm.

Uit Italië bracht onze gouden eeuw, met den stijl van Palladio, den langs meer verdiepingen doorgetrokken pilaster, die een huis-hoogen wand tot één geheel maakt. Zij vermijdt avant-corps of geeft ze een zeer geringen voorsprong, accentueert met sokkel en zware kroonlijst de horizontaal, en weet met een statig dak de wanden van een gebouw voor het oog zoo strak bijeen te houden, dat het geheel een enkel blok blijft: het Mauritshuis.

De achttiende eeuw, hoezeer ook — vooral bij den woonhuisbouw — in de versiering zich vergissend, heeft toch die voorname burgerpaleizen aan de amsterdamsche grachten gezet, wier paarse baksteenmuren of grauwe bergsteenwanden, met de weinige strakke rechthoekvensters en de gestrekte kroonlijst, massieve steenblokken lijken, waar de

woningruimte in zou zijn uitgehold.

Het is ditzelfde hollandsche begrip van het gebouw-als-blok, dat in Berlage's geest tenslotte uit ander streven zich ontwikkelde. Uiterst welsprekend zijn in dit opzicht zijn verbouwingen van vroegere werken. Wat hij dan weg-neemt, dat is het grillige silhouet en de ongelijkmatige licht-val — wat hij erin brengt, de bindende waterpaslijn en het vaste rhythme in de schaduwwerking.

Zijn voorkeur voor de waterpaslijn heeft Berlage het eerst getoond bij den Beursbouw, waar de lang-gestrekte zijgevel, in de opeenvolging der ontwerpen, een toenemend overheerschen van de horizontaal te zien geeft, die zelfs — met de vlakheid van den langen wand — aan eenigen invloed van de hal te Yperen doet denken. De horizontale lijn is bij den beursgevel gebroken door topgeveltjes met dakvensters, om den langen wand in het karakter eener straatbebouwing van aaneengerijde huizen te laten passen, en deze, alweer goed-hollandsche, gedachte keert vijftien jaar later nogeens terug bij het winkelgebouw van Meddens in Den Haag. Maar de bindende strekking van de horizontaal is, trots de doorbrekingen, in beide gevallen toch behouden, en bij beide geäccentueerd door den voorsprong, aan de muurbekroning gegeven: bij de beurs door een uitgemetselde-, in Den Haag door een gebeeldhouwde lijst, die de scheiding tusschen muur en dak met een schaduwlijn sterk teekent. Het ietwat zwaarmoedige motief, waarvan men o.a. aan het raadhuis van Sluis, de Oude kerk in Delft, de ridderzaal in Den Haag, de weêrga — en daarmede het nederlanderschap betuigd — kan vinden, heeft aanvankelijk bevreemd. Dr. Cuypers schreef ervan: „ook komt mij de zware ommetseling der kleine zoldervensters, die buiten elke verhouding tot de geringe afmeting staat, ongemotiveerd voor." Maar Berlage is zich het goed recht van zijn aesthetische redelijkheid — ook waar die met zakelijke logica strijdig kon schijnen — bewust geweest, en bij de verbouwing van het kantoor van „de Nederlanden" in Den Haag, en nog in latere werken, keert de onderstreepte horizontaal als bekroningsmotief terug: een rust, een stremming, vóór het verticale vlak van den wand in de helling van het dak verkeert, of afsterft tegen de lucht.

De behandeling van een gebouw als „blok", het horizontale eindigen der muren — het zijn uit de nationale bouwgedachte voortkomende opvattingen, welker groote beteekenis daarin ligt, dat zij geleidelijk voeren naar een grootscher, strakker-gebonden en rhytmischer ont-

werpen, — dat zij het landseigen-bijzondere naar het cosmopolitisch-algemeene doen overgaan.

Van Meddens' magazijn naar het londensche kantoorgebouw is het verder-schrijden in de hier aangewezen richting volkomen duidelijk: er blijkt een gestadige groei in bewustheid van willen. Maar ook van den Damrakgevel van de beurs naar den haagschen winkel is de stap zoo groot niet, als hij lijkt, wanneer men maar eenmaal de lijn van Berlage's voortgaan gezien heeft. Twee dingen zijn daarbij dan nog in het oog te houden: hoe Berlage zich vrij gemaakt heeft van den „boog", en hoe hij zijn lust in de statische kunststukjes van dikwijls pijnlijk-zware erkers — sterke reliefs tegen een vlakken wand — tenslotte overwon.

Historisch heeft het venster, niet in zijn verhoudingen steeds, maar altijd in zijn omtrek, den vorm herhaald van den wand, dien het doorbreekt, en bij Berlage's „rationeele" wijze van bouwen kan het dit beginsel niet verlaten. Niet alleen in zijn vroegste werk, maar ook b.v. nog in het gebouw van de „Algemeene" (afb. 8), de groningsche villa (afb. 17) en het café in de beurs, toont hij zich hiervoor toch volkomen onverschillig: hij dekt de venstergaten met strekken, rond- en segmentbogen, om een louter vormelijke lust en uit gehechtheid aan de baksteen, die bij groote spanningen den boog niet missen kan — terwijl in al die gevallen, wegens de vlakke zoldering en dus rechtlijnige wanden van de vertrekken, welke door deze vensters worden verlicht, alleen een rechthoekig venster verantwoord zou zijn geweest. Bij de latere groote kantoorgebouwen en winkels komt langzamerhand het strenger besef. Nu worden alleen de groote gelijkstraatsche vensters nog met bogen gedekt, wat aannemelijk is in zooverre — aesthetisch — de dammen en bogen vooral als dragers werken van de zware last der bovenmuren —, en alle andere vensters krijgen, dadelijk of bij verbouwing, den redelijken rechthoekvorm. Bij het leipziger kantoorgebouw (afb. 86 en 87) en de winkels in de Hobbemastraat (afb. 96) begint de boog àl meer zich te strekken, en bij het stemmige huizenblok in de Linnaeusstraat (afb. 97) is hij verdwenen: hier zijn ook de breede winkelvensters rechtlijnig afgedekt.

In monumentaler bouw, als den winkel van Meddens, keert voor de groote ingangen de boog nog even terug, maar hoe gestrekt toch — en bij het londensche kantoor is eindelijk ook de groote hoofdingang rechthoekig geworden, koel en voornaam, en des bouwmeesters tevredenheid spreekt uit het feit, dat hij van die strakke poort ons voor dit

boek een foto bezorgde (afb. 142), nog vóór het gebouw voltooid is.

Het ging niet anders met de erkers, waarvan ik sprak. Bij den amsterdamschen winkel van 1885 (afb. 1) is de erker de knoop van het heele samenstel en eerst dertig jaar later, bij het londensche kantoor, heeft hij zoo'n uitbouw zich geheel ontzegd — nadat hij de al te opzettelijke toepassing ervan — als bij het amsterdamsche gebouw voor „de Nederlanden" (afb. 18) en de winkels in de Hobbemastraat — door bezadigder houding had weten te vervangen bij de huizen in de Linnaeusstraat.

Maar ik behoef het waarlijk niet verder met den vinger bij de voorbeelden aan te wijzen, hoe uit zijn latere werken een gestage intooming en zelfbeperking blijken: de naar tijdsorde elkander volgende afbeeldingen toonen vanzelf de geleidelijke ontwikkeling. Het rhythme wordt voortdurend vaster gebonden: zie de rotterdamsche gebouwen (afb. 98 en 114) en vooral den winkel van Meddens, met de sterke caesuren tusschen de driemaal zeven vensters (afb. 135). Maar het rhythme wordt in de bouwkunst alleen door de verticaal bereikt, en zoo zien wij tenslotte, dat Berlage de waterpaslijn te boven komt en het verticalisme — dat *als vreemd element,* als ontleening, in zijn jeugdwerk al meêsprak (zie het mausoleum, afb. 5) — nu als een uit zichzelf gewonnen beginsel verwerken kan in zijn londensche kantoorgebouw. Hij heeft daarmede den weg gevonden naar een logische toepassing van het gewapend beton, in dit boek zoo goed gekenschetst als een „vormgeving van staven met daartusschen gespannen vliezen". En het teekent der zuiver-voelenden kunstenaar, die hij is, dat hij aan de door zooveel warhoofden voor „on-modern" gescholden baksteen juist zoo lang heeft vastgehouden — en strikt afwijzend gestaan tegenover het „nieuwe materiaal" —, tot eene in hemzelf gegroeide aesthetische noodwendigheid hem naar de nieuwe bouwstof grijpen deed.

Bouwmeester in een overgangstijd — is Berlage een wegbereider en voorlooper geworden, omdat hij, zonder in ostentatief modernisme gemakkelijk succes te zoeken, niet alleen, passief, de woeling van het wisselend getij heeft ondergaan, maar ook, actief en in steeds sterker groeiende bewustheid, de voorwaarts-stuwende krachten van zijn tijd bleef onderkennen en scheiden van den terugvoerenden stroom. Zijn houding is daarbij vooral er een moeten wezen van gestadig zelfbedwang. Hartstochtelijk van aard en in zijn kunst eer naar het uitbundige

dan naar het gebondene geneigd (zie zijn vroegere fantasieën en ontwerpen), heeft hij voortdurend zichzelf moeten herzien en overwinnen. En het is ongetwijfeld die sterk-betoomde hartstocht, die zijn beste werk zoo volop levend en boeiend maakt. Iets van het stugge van den hollandschen puritein is er daarom ook wel in gebleven, maar de kunstenaar-in-hem kon toch zelfs voor de zachte en stille ontroering van rustieke schoonheid hem ontvankelijk houden.

Minder groot in bereiken dan de meesters uit bloeiende kunstperioden, staat hij ons dan toch nader, omdat hij, in zijn moeilijk werk van altijd weer opnieuw beproeven, ons voller menschelijk lijkt.

De door zijn werk gewekte vereering gaat daarom ten slotte ook uit naar zijn persoon.

Berlage is geen „gezelschapsman", al lijkt hij niet hoekig! Zijn open gelaat heeft een zachtmoedigheid, die tegemoetkomend schijnt, maar zijn mond, die dikwijls blijft zwijgen, stelt dan te leur. Hij is een in zichzelf vervulde, die meer en liever naar de vergezichten van zijn verbeelding kijkt, dan naar de wereld òm hem, nog zoo ver van zijn streven àf. Er ligt in zijn oogen een zachte melancholie.

Hij spreekt niet heel makkelijk, zijn betoog is soms eer vaag dan helder, en door tegenspraak wordt hij wel aan het wankelen gebracht, omdat een licht-rimpelend gemoed hem voor alle bewogenheid en twijfelingen gevoelig houdt.

Zoo maakt hij niet op het eerste gezicht den indruk van een sterke, maar onthult aan langer oplettendheid de ingekeerdheid in zichzelven, die de on-overwinnelijke kracht van kunstenaars en mystieken is. En tusschen het zakelijk werken door aan zijn reëele bouw-opdrachten, verdiept hij zich telkens opnieuw in ideale ontwerpen voor monumenten van weidscher strekking, dan die, waarvoor de moderne tijd hem om verwezenlijking vraagt. Niet alleen om in zulke geheel doorwerkte projecten voller vrijheid te kunnen geven aan den scheppingsdrang, dien hij in zich draagt, maar ook en vooral: omdat hij aan een toekomst gelooft, waarin de geestelijke behoeften weder krachtiger dan de louterstoffelijke zullen zijn, en de architect zijn beste krachten zal kunnen wijden aan grootsche gebouwen voor de diepe verlangens van de menschelijke ziel. Dit werkzaam idealisme maakt dezen bouwmeester uit een tijd van overgang tot geleider naar een schooner samenleving.

CHRONOLOGISCHE OPGAVE
VAN BERLAGE'S VOORNAAMSTE UITGEVOERDE WERKEN EN ARCHITECTONISCHE ONTWERPEN

1883 Ontwerp voor de Beurs te Amsterdam, ingezonden op de internationale prijsvraag, uitgeschreven door het gemeentebestuur.

1885 Ontwerp voor de Beurs te Amsterdam ingezonden in den eindkamp na bovenvermelde prijsvraag. Afb. 32.
Winkelgebouw voor de firma Focke & Meltzer in de Kalverstraat te Amsterdam. Afb. 1.

1887 Proeflokaal „'t Lootsje" te Berlijn. Afb. 4.
Gevelontwerp voor de Kathedraal te Milaan, ingezonden op een internationale prijsvraag. Afb. 2.

1889 Ontwerp voor een Mausoleum, ingezonden op de Internationale tentoonstelling te Parijs. Afb. 5 is een schetsontwerp voor de middenpartij ervan.

1890 Kantoorgebouw voor de firma Kerkhoven & Co aan de Heerengracht te Amsterdam, verbouwd in 1907.

1892 Verbouwing van „'t Lootsje" aan de Rozengracht te Amsterdam.
Volkshuis te Lochem.
Woonhuis gebouwd voor Dr. E. D. Pijzel in de Van Baerlestraat te Amsterdam.

1893 Kantoorgebouw voor de „Algemeene" aan het Damrak te Amsterdam, verbouwd in 1902 en 1903. Afb. 7-14.
Villa gebouwd voor Dr. Frederik van Eeden te Bussum, verbouwd in 1902. Afb. 15.
Proeflokalen „'t Lootsje" te Hamburg en te Bremen.

1894 Villa voor Prof. Dr. G. Heymans te Groningen. Afb. 16-17.
Villa gebouwd voor de familie Cruys te Hilversum.

1895 Kantoorgebouw voor de maatschappij „De Nederlanden" aan het Sophiaplein te Amsterdam, verbouwd in 1911. Afb. 18-19.
Kantoorgebouw voor de maatschappij „De Nederlanden" aan het Kerkplein te 's-Gravenhage, verbouwd in 1902 en 1909. Afb. 20-30.
Villa gebouwd voor mevrouw van Vloten te Noordwijk aan Zee.
Proeflokaal „'t Lootsje" te Antwerpen.

1896 Villa Sonnenheuvel te Hilversum.

1897 De Beurs te Amsterdam. Afb. 33-62.

1898 Woonhuis voor den heer Carel Henny aan den Ouden Scheveningschen weg te 's-Gravenhage. Afb. 63-69.
Villa Eslaan te Bussum.
1899 Gebouw van den Algemeenen Nederlandschen Diamantbewerkersbond te Amsterdam. Afb. 70-76.
Villa gebouwd voor den heer J. H. Toorop te Katwijk aan Zee.
1900 Kantoorgebouw voor de „Algemeene" te Soerabaja. Afb. 77.
Het huis „Parkwijck" te Amsterdam, later afgebroken en gewijzigd weder opgebouwd bij de Bilt. Afb. 78-79.
Proefstation voor bouwmaterialen van Koning & Bienfait aan de Da Costakade te Amsterdam, verbouwd 1908. Afb. 80-81.
1901 Wisselkantoor van de Amsterdamsche Bank met lunchroom de Beursbengel aan het Damrak te Amsterdam. Afb. 85.
1902 Kantoorgebouw voor de „Algemeene" te Leipzig. Afb. 86-88.
Landhuis gebouwd voor den heer R. N. Roland Holst te Laren, verbouwd in 1913. Afb. 90-93.
Zomerhuisje gebouwd voor Prof. Dr. D. C. Hesseling te Noordwijk aan Zee. Afb. 94.
Villa gebouwd voor den heer D. Wiggers te Beek.
Ontwerp voor een Beurs voor den boekhandel te Amsterdam.
Eerste uitbreidingsplan voor Amsterdam-Zuid. Afb. 163.
1904 Winkelhuizen in de Hobbemastraat te Amsterdam. Afb. 96.
1905 Villa gebouwd voor den heer De Veije te Wassenaar. Afb. 95.
Leeszaal in den Ooster speeltuin te Amsterdam.
Woonhuis in de Kettingstraat te 's-Gravenhage.
Landhuisje gebouwd voor den heer Henri Polak te Laren.
Huizenblok aan de Linnaeusstraat te Amsterdam. Afb. 97.
1906 Villa „Walewijk" te Watergraafsmeer.
Ontwerp voor een Wagnertheater te Amsterdam.
Gebouw voor de Arbeiderscoöperatie Voorwaarts aan het Gedempte Slaak te Rotterdam. Afb. 98.
De tweede Amstelbrug te Amsterdam.
1907 Woonhuis voor mejuffrouw A. Hingst aan den Koninginneweg te Amsterdam. Afb. 99.
Ontwerp voor het Vredespaleis te 's Gravenhage ingezonden op de internationale prijsvraag. Afb. 100-103.
1908 Uitbreidingsplan van de gemeente 's-Gravenhage. Afb. 151-156, 158-159 en 161-162.

1908 Dagteeken- en kunstambachtschool voor meisjes in de Gabriël Metsustraat te Amsterdam.
Ontwerp voor het Beethovenhuis te Bloemendaal. Afb. 107-112.
Gevel voor woonhuizen in de Sarphatistraat te Amsterdam.
1909 Postkantoor te Bergen in Noord-Holland. Afb. 113.
Concertzaal te Venlo.
1910 Kantoorgebouw voor de maatschappij „De Nederlanden" aan de Zuidblaak te Rotterdam. Afb. 114-116.
Villa gebouwd voor Dr. H. Salomonson te Baarn. Afb. 117-119.
Ontwerp voor een Wagnertheater te 's-Hage. Afb. 120-123.
1911 Kantoorgebouw voor de maatschappij „De Nederlanden" te Nijmegen. Afb. 124.
Plannen voor arbeiderswoningen aan de Ringstraat, Ringkade en Tolstraat te Amsterdam.
Uitbreidingsplan van de gemeente Purmerend.
1912 Ontwerp voor een Kunstenaarshuis te Amsterdam.
Woonhuis aan het Kanaal te 's Gravenhage.
Plannen voor arbeiderswoningen te Amsterdam in de Zaagmolenstraat en in de indische buurt.
1913 Woonhuis voor den heer L. Simons in het Prinse-Vinkenpark te 's-Gravenhage. Afb. 125-126.
Kantoorgebouw voor de maatschappij „De Nederlanden" te Batavia. Afb. 127.
Eigen huis aan den Violenweg te 's-Gravenhage. Afb. 129-131.
Ontwerp voor een villa voor de familie Kröller te bouwen in Wassenaar. Afb. 132.
1914 Woningbouw over het IJ te Amsterdam.
Winkelgebouw voor de firma Meddens & Zoon aan den nieuwen verkeersweg te 's-Gravenhage. Afb. 133-135.
Kantoorgebouw te Londen voor de firma Wm. H. Müller & Co Afb. 141-142.
Boerderij „de Schipborg" te Zuid Laren. Afb. 136-140.
1915 Ontwerp voor een Jachthuis te Hoenderloo. Afb. 143.
Ontwerp voor het Pantheon der menschheid. Afb. 144-150.
Tweede uitbreidingsplan voor Amsterdam-Zuid. Afb. 157, 160 en 164.

Bovendien heeft Berlage ook grafisch werk gemaakt en ontwierp hij een serie teekeningen voor ornament naar Haeckel's natuurvormen.

BIBLIOGRAFISCH OVERZICHT

DER VOORNAAMSTE GESCHRIFTEN VAN DR. H. P. BERLAGE, VERSCHENEN SINDS 1895, BEWERKT DOOR TIDDO FOLMER

Over architectuur. 1895-96. 45 blz. gr. 8°.
In: Tweemaandelijksch Tijdschrift. Amsterdam, Scheltema & Holkema 1895-96. jrg. I dl. II en jrg. II dl. III. gr. 8°.

Over stijl in bouw- en meubelkunst. Amsterdam, A. B. Soep [1904]. 130 blz. roy. 8°. met ill.

— Hetzelfde. 2e geheel verbeterde druk. Rotterdam, W. L. & J. Brusse 1908. 131 blz. roy. 8°. met ill.

Huizen van De Bazel. 1905. 1/4 blz. 4°.
In: De Kroniek. Amsterdam, [z. uitg.] 1905. jrg. XI. 4°.

Over de waarschijnlijke ontwikkeling der architectuur. Delft, J. Waltman Jr. [Rotterdam, W. L. & J. Brusse] 1905. 38 blz. gr. 8°.

— Hetzelfde. 1910. 28 blz. roy. 8°. met plt. en ill.
In: Studies over bouwkunst, stijl en samenleving. Rotterdam, W. L. & J. Brusse 1910. roy. 8°. met pltn. en ill.

Gedanken über Stil. Leipzig, Jul. Zeitler 1905. 53 blz. gr. 8°. met ill.

Beschouwingen over stijl. 1905. 37 blz. gr. 8°.
In: De Beweging. Amsterdam, W. Versluys 1905. jrg. I dl. I. gr. 8°.

— Hetzelfde. 1910. 32 blz. roy. 8°. met plt. en ill.
In: Studies over bouwkunst, stijl en samenleving. Rotterdam, W. L. & J. Brusse 1910. roy. 8°. met pltn. en ill.

K. P. C. de Bazel. 1906. 15 blz. 4°. met ill.
In: Elsevier's geïllustreerd Maandschrift. Amsterdam, Uitg.-Mij. „Elsevier" 1906. jrg. XVI dl. XXXII. 4°.

De Beweging.
Hiervan was Berlage sedert 1907 mederedacteur en medewerker.

Voordrachten over bouwkunst, gehouden van wege het genootschap Architectura et Amicitia. VII: Slotvoordracht; samenvatting. Amsterdam, Maatschappij voor goede en goedkoope lectuur [1908]. 55 blz. 8°. met ill.

Grundlagen und Entwicklung der Architektur. Vier Vorträge gehalten im Kunstgewerbe-Museum zu Zürich. Rotterdam, W. L. & J. Brusse; Berlin, Julius Bard 1908. VI + 122 blz. gr. 8°. met ill.

Grondslagen en ontwikkeling der architektuur. 1912. 19 blz. gr. 8°.
In: De Beweging. Amsterdam, Amsterd. Boekhandel 1912. jrg. VIII dl. I. gr. 8°.

— Hetzelfde. 1912. 16 blz. gr. 8°.
In: Een drietal lezingen in Amerika gehouden. Rotterdam, W. L. & J. Brusse 1912. gr. 8°.

Eenige beschouwingen over de klassieke bouwkunst. Voordracht gehouden in de jaarvergadering van het Genootschap van leeraren aan gymnasia. 1908. 20 blz. gr. 8°.
In: De Beweging. Amsterdam, Maas & v. Suchtelen 1908. jrg. IV dl. III. gr. 8°.

— Hetzelfde. 1911. 16 blz. roy. 8°. met plt.
In: Beschouwingen over bouwkunst en hare ontwikkeling. Rotterdam, W. L. & J. Brusse 1911. roy. 8°. met pltn. en ill.

Het uitbreidingsplan v. 's-Gravenhage. 1909. 48 blz. 4°. m. gekl. krt. en ill.
In: Bouwkunst. 's-Gravenhage, Mouton & Co. 1909. jrg. I. 4°.

— Hetzelfde. 's-Gravenhage, Mouton & Co. 1909. 48 blz. 4°. met gekl. krt. en ill.
Afzonderlijk verschenen overdruk uit „Bouwkunst".

— Hetzelfde. 1911. 13 blz. roy. 8°.
In artikel „Stedenbouw" in: Beschouwingen over bouwkunst en hare ontwikkeling. Rotterdam, W. L. & J. Brusse 1911. roy. 8°. met pltn. en ill.

Rapport over de Amsterdamsche parken en plantsoenen, uitgebracht door eene commissie uit den Amsterdamschen Woningraad, bestaande uit de heeren H. P. Berlage Nz., J. van Hasselt . . . . [e. a.]. Amsterdam, J. H. de Bussy 1909. 46 blz. gr. 8°. met uitsl. krtn.

Alfred Messel. 1909. 4 blz. gr. 8°.
In: De Beweging. Amsterdam, Amsterd. Boekhandel 1909. jrg. V dl. III. gr. 8°.

Kunst en maatschappij. Voordracht gehouden voor het Studentenleesgezelschap voor sociale lezingen. 1909. 57 blz. gr. 8°.
In: De Beweging. Amsterdam, Amsterd. Boekhandel 1909. jrg. V dl. IV. gr. 8°.

— Hetzelfde. 1910. 44 blz. roy. 8°. met plt. en ill.
In: Studies over bouwkunst, stijl en samenleving. Rotterdam, W. L. & J. Brusse 1910. roy. 8°. met pltn. en ill.

Iets over de moderne Duitsche architektuur en de Brusselsche tentoonstelling. 1910. 6 blz. gr. 8°.
In: De Beweging. Amsterdam, Amsterd. Boekhandel 1910. jrg. VI dl. IV. gr. 8°.

— Hetzelfde. 1911. 6 blz. m. plt.
In: Beschouwingen over bouwkunst en hare ontwikkeling. Rotterdam, W. L. & J. Brusse 1911. roy. 8°. met pltn. en ill.

Studies over bouwkunst, stijl en samenleving. Versierd naar ontwerpen van den schrijver door Joh. Briedé. Rotterdam, W. L. & J. Brusse 1910. VIII + 125 blz. roy. 8°. met pltn. en ill.
Kunst en maatschappij. — Beschouwingen over stijl. — Over de waarschijnlijke ontwikkeling der architektuur. — Opmerkingen over bouwkunst.

Opmerkingen over bouwkunst. 1910. 21 blz. roy. 8°. met plt. en ill.
In: Studies over bouwkunst, stijl en samenleving. Rotterdam, W. L. & J. Brusse 1910. roy. 8°. met pltn. en ill.

L. Zwiers, Burgerlijke bouwkunde: houtconstructies. Handboek voor ambachtslieden, onderbazen, opzichters en a.s. architecten. 2e druk, herzien en vermeerderd met medewerking van H. P. Berlage Nz. Amsterdam, v. Mantgem & de Does 1910. 544 blz. roy. 8°. met pltn. en ill.

Bouwkunst en kleinkunst. 1911. 19 blz. roy. 8°. met plt. en ill.
In: Beschouwingen over bouwkunst en hare ontwikkeling. Rotterdam, W. L. & J. Brusse 1911. roy. 8°. met pltn. en ill.

Stedenbouw. 1911. 38 blz. roy. 8°. met plt. en ill.
In: Beschouwingen over bouwkunst en hare ontwikkeling. Rotterdam, W. L. & J. Brusse 1911. roy. 8°. met pltn. en ill.

Architektuur en omgeving. 1911. 10 blz. gr. 8°.
In: De Beweging. Amsterdam, Amsterd. Boekhandel 1911. jrg. VII dl. II. gr. 8°.

Concertzalen. 1911. 22 blz. roy. 8°. met plt. en ill.
In: Beschouwingen over bouwkunst en hare ontwikkeling. Rotterdam, W. L. & J. Brusse 1911. roy. 8°. met pltn. en ill.

Baksteenbouw. 1911. 19 blz. roy. 8°. met plt. en ill.
In: Beschouwingen over bouwkunst en hare ontwikkeling. Rotterdam, W. L. & J. Brusse 1911. roy. 8°. met pltn. en ill.

Kunst en gemeenschap. 1911. 14 blz. gr. 8°.
In: De Beweging. Amsterdam, Amsterd. Boekhandel 1911. jrg. VII dl. IV. gr. 8°.

— Hetzelfde. 1912. 13 blz. gr. 8°.
In: Een drietal lezingen in Amerika gehouden. Rotterdam, W. L. & J. Brusse 1912. gr. 8°.

Beschouwingen over bouwkunst en hare ontwikkeling. Versierd naar ontwerpen van den schrijver door Joh. Briedé. Rotterdam, W. L. & J. Brusse 1911. VIII + 121 blz. roy. 8°. met pltn. en ill.
Eenige beschouwingen over klassieke bouwkunst. — Bouwkunst en kleinkunst. — Iets over de moderne Duitsche architektuur en de Brusselsche tentoonstelling in 1910. — Stedenbouw. Met het uitbreidingsplan van 's-Gravenhage. — Concertzalen. — Over baksteenbouw.

Amerikaansche reisherinneringen. 1912. 63 blz. gr. 8°.
In: De Beweging. Amsterdam, Amsterd. Boekhandel 1912. jrg. VIII dl. II—IV.

— Hetzelfde. Rotterdam, W. L. & J. Brusse 1913. 49 blz. roy. 8°. met 15 pltn.

Voordracht over Amerika. 1912. 1 blz. 4°.
In: Architectura. Amsterdam, Gebr. Binger 1912. jrg. XX. 4°.

Een drietal lezingen in Amerika gehouden. Rotterdam, W. L. & J. Brusse 1912. IV + 43 blz. gr. 8°.
Kunst en gemeenschap. — Grondslagen en ontwikkeling der architektuur. — Over moderne architektuur.

Over moderne architektuur. 1912. 15 blz. gr. 8°.
In: De Beweging. Amsterdam, Amsterd. Boekhandel 1912. jrg. VIII dl. I. gr. 8°.

— Hetzelfde. 1912. 13 blz. gr. 8°.
In: Een drietal lezingen in Amerika gehouden. Rotterdam, W. L. & J. Brusse 1912. gr. 8°.

Waar zijn wij aangeland? 1912. 13 blz. gr. 8°.
In: De Beweging. Amsterdam, Amsterd. Boekhandel 1912. jrg. VIII dl. II. gr. 8°.

— Hetzelfde. [Fragmenten]. 1912. 1 blz. 4°.
In: Architectura. Amsterdam, Gebr. Binger 1912. jrg. XX. 4°.

Bouwkunst in Holland. Amsterdam, Maatschappij voor goede en goedkoope lectuur [1913]. kl. 8°. met ill.
Deeltje van „De Volksbibliotheek".

Reisindruk. [Internationale Baufach-Ausstellung, Leipzig]. 1913. 8 blz. gr. 8°.
In: De Beweging. Amsterdam, W. Versluys 1913. jrg. IX dl. III. gr. 8°.

Reisherinnering. [Zwitsersche huisjes]. 1913. 9 blz. gr. 8°.
In: De Beweging. Amsterdam, W. Versluys 1913. jrg. IX dl. IV. gr. 8°.

Het aesthetisch gedeelte van stedenbouw. Verslag der lezing[en] gehouden voor het Civ. en Bouwk. Studenten-Gezelschap „Practische Studie" te Delft, door C. H. Schwagermann. 1913-14. 4°. met pltn.
In: Bouwkundig Weekblad. 's-Gravenhage, Mouton & Co. 1913-14. jrg. XXXIII en XXXIV. 4°.

Stedenbouw. Lezingen gehouden te Delft voor het Genootschap „Practische Studie". 1914. 70 blz. gr. 8°.
In: De Beweging. Amsterdam, W. Versluys 1914. jrg. X dl. I-II. gr. 8°.

Over het boek van Dr. M. Eisler [Die Geschichte eines holländischen Stadtbildes]. 1915. 12 blz. gr. 8°.
In: De Beweging. Amsterdam, W. Versluys 1915. jrg. XI dl. I. gr. 8°.

[Schrijven in zake verbouwing van de Wagenbrug te 's-Gravenhage]. 1915. ½ blz. 4°.
In: Bouwkundig Weekblad. 's-Gravenhage, Mouton & Co. 1915. jrg. XXXV. 4°.

Afbeeldingen van de ontwerpen voor het Pantheon der menschheid. Met een bijschrift in verzen door Henr. Roland Holst-van der Schalk. Rotterdam, W. L. & J. Brusse 1915. 26 blz. kl. 4°. met pltn.

LIJST DER AFBEELDINGEN IN CHRONOLOGISCHE VOLGORDE

Winkelgebouw in de Kalverstraat te Amsterdam 1885 . . . No. 1
Gevelontwerp voor de Kathedraal te Milaan 1887. . . . . „ 2
Fantasie 1888 . . . . . „ 3
Proeflokaal te Berlijn 1887 . . . . . „ 4
Schetsontwerp voor een Mausoleum 1889 . . . . . „ 5
Krijtteekening: Kerk van Dr. Cuypers 1888 . . . . . „ 6
Hoofdingang van het kantoorgebouw aan het Damrak te Amsterdam 1893 . . . . . „ 7
Kantoorgebouw aan het Damrak te Amsterdam 1893. . . . „ 8
Kantoorgebouw aan het Damrak te Amsterdam na de vergrooting 1903 . . . . . „ 9
Muurschildering van A. J. Derkinderen in het kantoorgebouw aan het Damrak te Amsterdam 1900 . . . . . „ 10
Commissariskamer in het kantoorgebouw aan het Damrak te Amsterdam 1903 . . . . . „ 11
Hal in het kantoorgebouw aan het Damrak te Amsterdam 1903 „ 12
Hoekpijler in de hal van het kantoorgebouw aan het Damrak te Amsterdam 1903. . . . . „ 13
Balcon van het kantoorgebouw aan het Damrak, Amsterdam 1893 „ 14
Villa te Bussum 1893 . . . . . „ 15
Plattegrond van een villa te Groningen 1894. . . . . „ 16
Villa te Groningen 1894 . . . . . „ 17
Kantoorgebouw op het Sophiaplein te Amsterdam 1895 . . . „ 18
Kantoorgebouw op het Sophiaplein te Amsterdam na de vergrooting 1911 . . . . . „ 19
Kantoorgebouw op het Kerkplein, Den Haag 1895 . . . . „ 20
Kantoorgebouw op het Kerkplein, Den Haag na vergrooting 1909 „ 21
Plattegrond van het kantoorgebouw op het Kerkplein, Den Haag na de vergrooting 1909 . . . . . „ 22
Zijgevel van het kantoorgebouw op het Kerkplein, Den Haag 1909 „ 23
Trap in het kantoorgebouw op het Kerkplein, Den Haag 1895. „ 24
Trappenhuis in het kantoorgebouw op het Kerkplein, Den Haag 1895 . . . . . „ 25
Trap in het kantoorgebouw op het Kerkplein, Den Haag 1895. „ 26

Beeldhouwwerk van L. Zijl aan het kantoorgebouw op het Kerkplein, Den Haag 1909 . . . . . No. 27
Meubelen in het kantoorgebouw op het Kerkplein, Den Haag 1895 „ 28
Vergaderzaal in het kantoorgebouw op het Kerkplein, Den Haag 1909 . . . . . „ 29
Meubelen in het kantoorgebouw op het Kerkplein, Den Haag 1895 „ 30
Slaapkamermeubelen 1895 . . . . . „ 31
Beursontwerp Amsterdamsche prijsvraag 1885 . . . . . „ 32
Eerste ontwerp voor de Beurs te Amsterdam 1897 . . . . „ 33
Tweede ontwerp voor de Beurs te Amsterdam 1897 . . . . „ 34
Derde ontwerp voor de Beurs te Amsterdam 1897. . . . . „ 35
Laatste ontwerp voor de Beurs te Amsterdam 1898 . . . . „ 36
Hoekbeeld van L. Zijl aan de Beurs te Amsterdam. . . . . „ 37
Lantaarn aan de Beurs te Amsterdam . . . . . „ 38
Het Beursgebouw te Amsterdam bij de opening in het jaar 1903 „ 39
Hoofdingang van de Beurs te Amsterdam . . . . . „ 40
Middenpartij van den zijgevel der Beurs te Amsterdam . . . „ 41
Ingang op den noordwestelijken hoek der Beurs te Amsterdam. „ 42
Plattegrond van de Beurs te Amsterdam . . . . . „ 43
Ontwerp voor de Goederenbeurs te Amsterdam naar het noorden 1897 . . . . . „ 44
Dwarsdoorsnede over de Goederenbeurs te Amsterdam naar het zuiden 1897 . . . . . „ 45
Goederenbeurs te Amsterdam naar het noorden na de verbouwing 1909. . . . . „ 46
Goederenbeurs te Amsterdam naar het zuiden na de verbouwing 1909. . . . . „ 47
Zijgalerij der Goederenbeurs te Amsterdam na verbouwing 1909 „ 48
Doorgang tusschen de Beurszalen te Amsterdam 1903 . . . „ 49
De Korenbeurs te Amsterdam naar het zuiden gezien . . . . „ 50
Sgraffitto van J. H. Toorop in de Korenbeurs te Amsterdam . . „ 51
Sectielwerk van J. H. Toorop in de Korenbeurs te Amsterdam . „ 52
Sectielwerk van J. H. Toorop in den hoofdingang van de Beurs te Amsterdam . . . . . „ 53
Hoofdtrap in de Beurs te Amsterdam 1903 . . . . . „ 54
Zaal voor de Kamer van Koophandel in de Beurs te Amsterdam, na verbouwing 1909 . . . . . „ 55
Gebrandschilderd glas van A. J. Derkinderen in de Vergaderzaal

van de Kamer van Koophandel No.56
Luchter in de Vergaderzaal van de Kamer van Koophandel . . „ 57
Wandluchter in de Vergaderzaal van de Kamer van Koophandel „ 58
Bestuurskamer der Vereeniging voor den Effectenhandel . . „ 59
De Vruchtbaarheid. Schoorsteenstuk van Mendes da Costa in de Beurs te Amsterdam . . . . . „ 60
Schrijftafel in de Beurs te Amsterdam . . . . . „ 61
Houtsnijwerk in de Beurs te Amsterdam . . . . . „ 62
Hal in een woonhuis aan den Ouden Scheveningschen Weg te 's-Gravenhage 1898 . . . . . „ 63
Platte grond van het woonhuis aan den Ouden Scheveningschen Weg 1898 . . . . . „ 64
Woonhuis aan den Ouden Scheveningschen Weg 1898 . . . „ 65
Ingang van het woonhuis aan den Ouden Scheveningschen Weg 1898 . . . . . „ 66
Trappenhuis in het woonhuis aan den Ouden Scheveningschen Weg 1898 . . . . . „ 67
Eetkamer in het woonhuis aan den Ouden Scheveningschen Weg 1898 . . . . . „ 68
Rookkamer in het woonhuis aan den Ouden Scheveningschen Weg 1898 . . . . . „ 69
Gebouw van den Algemeenen Nederlandschen Diamantbewerkersbond te Amsterdam 1899 . . . . . „ 70
Gebouw van den Algemeenen Nederlandschen Diamantbewerkersbond. Dwarsdoorsnede over de vestibule 1899 . . . . „ 71
Vergaderzaal in het gebouw van den Algemeenen Nederlandschen Diamantbewerkersbond . . . . . „ 72
Wandschildering van R. N. Roland Holst in de vergaderzaal van den Algemeenen Nederlandschen Diamantbewerkersbond. „ 73
Wandschildering van R. N. Roland Holst in de bestuurskamer van den Algemeenen Nederlandschen Diamantbewerkersbond. „ 74
Voorzittershamer van den Algemeenen Nederlandschen Diamantbewerkersbond 1912 . . . . . „ 75
Klok in de bestuurskamer van den Algemeenen Nederlandschen Diamantbewerkersbond 1912 . . . . . „ 76
Kantoorgebouw te Soerabaja 1900 . . . . . „ 77
Plattegrond van Parkwijck te Amsterdam 1900. . . . . „ 78
Het huis Parkwijck te Amsterdam 1900 . . . . . „ 79

Proefstation voor bouwmaterialen te Amsterdam 1900 . . . No. 80
Proefstation voor bouwmaterialen na de verbouwing 1908 . . „ 81
Koperen klok 1901 . . . . . „ 82
Koperen inktkoker 1901 . . . . . „ 83
Koperen hanglamp 1901 . . . . . „ 84
Wisselkantoor en lunchroom te Amsterdam 1901 . . . . . „ 85
Kantoorgebouw te Leipzig 1902 . . . . . „ 86
Pui van het kantoorgebouw te Leipzig 1902. . . . . „ 87
Meubelen voor het kantoorgebouw te Leipzig . . . . . „ 88
Vulkachel met koperen deksel 1902 . . . . . „ 89
Landhuis te Laren 1902 . . . . . „ 90
Landhuis te Laren na de vergrooting in 1913 . . . . . „ 91
Plattegrond van het landhuis te Laren na de vergrooting in 1913 „ 92
Zuid- en Noordgevel van het landhuis te Laren na de vergrooting in 1913 . . . . . „ 93
Zomerhuisje te Noordwijk aan Zee 1902. . . . . „ 94
Villa te Wassenaar 1905 . . . . . „ 95
Winkelhuizen aan de Hobbemastraat te Amsterdam 1904 . . „ 96
Huizenblok aan de Linnaeusstraat te Amsterdam 1905 . . . „ 97
Gebouw van de Arbeiderscoöperatie Voorwaarts te Rotterdam 1906 . . . . . „ 98
Woonhuis aan den Koninginneweg te Amsterdam 1907 . . . „ 99
Ontwerp voor het Vredespaleis, Plattegrond 1907. . . . . „ 100
Vredespaleis, doorsneden over de groote vestibule . . . . „ 101
Ontwerp Zuidgevel voor het Vredespaleis 1907 . . . . . „ 102
Ontwerp voor het Vredespaleis, perspectief 1907 . . . . . „ 103
Idee voor een paleisbouw 1907 . . . . . „ 104
Idee voor een tentoonstellingsgebouw 1907 . . . . . „ 105
Idee voor een overbrugging 1907 . . . . . „ 106
Plattegrond voor het Beethovenhuis 1908 . . . . . „ 107
Het Beethovenhuis, gedacht te Bloemendaal. De concertzaal 1908 . . . . . „ 108
Schets voor het Beethovenhuis 1908 . . . . . „ 109
Ontwerp voor het Beethovenhuis 1908 . . . . . „ 110
Zaal voor kamermuziek in het Beethovenhuis, gedacht te Bloemendaal 1908 . . . . . „ 111
Maquette voor het Beethovenhuis 1908 . . . . . „ 112
Het Postkantoor te Bergen 1909 . . . . . „ 113

Kantoorgebouw te Rotterdam 1910 . . . . . No.114
Schets voor beeldhouwwerk aan het kantoorgebouw te Rotterdam 1910 . . . . . „ 115
Beeldhouwwerk van L. Zijl aan het kantoorgebouw te Rotterdam 1910 . . . . . „ 116
Plattegrond van een villa te Baarn 1910. . . . . „ 117
Voorgevel van een villa te Baarn 1910 . . . . . „ 118
Zijgevel van een villa te Baarn 1910. . . . . „ 119
Plattegrond voor een Wagnertheater 1910 . . . . . „ 120
Perspectief van het Wagnertheater 1910 . . . . . „ 121
Voorgevel van het Wagnertheater 1910 . . . . . „ 122
Wagnertheater 1910. . . . . „ 123
Kantoorgebouw te Nijmegen 1911 . . . . . „ 124
Plattegrond van een woonhuis in het Prinse-Vinkenpark te 's-Gravenhage 1913 . . . . . „ 125
Woonhuis in het Prinse-Vinkenpark, Den Haag 1913 . . . „ 126
Kantoorgebouw te Batavia 1913 . . . . . „ 127
Studeerkamer, tentoonstelling te Leipzig 1913. . . . . „ 128
Plattegrond van het woonhuis van den bouwmeester te 's-Gravenhage 1913 . . . . . „ 129
Woonhuis van den bouwmeester te 's-Gravenhage 1913 . . „ 130
Vestibule in het woonhuis van den bouwmeester. . . . . „ 131
Maquette voor een villa te Wassenaar 1913 . . . . . „ 132
Winkelgebouw te 's-Gravenhage, middenpartij 1914 . . . „ 133
Winkelgebouw, Den Haag, achterzijde 1914 . . . . . „ 134
Winkelgebouw te 's-Gravenhage 1914 . . . . . „ 135
Boerderij De Schipborg te Zuidlaren. Inrijpoort 1914 . . . „ 136
Boerderij De Schipborg te Zuidlaren 1914. . . . . „ 137
Binnenplaats met paardenwed der boerderij De Schipborg 1914 „ 138
Boerderij De Schipborg te Zuidlaren, achtergevel . . . . „ 139
Woonhal der boerderij De Schipborg . . . . . „ 140
Ontwerp voor een kantoorgebouw te Londen 1914. . . . „ 141
Hoofdingang van het kantoorgebouw te Londen 1915 . . . „ 142
Schets voor een Jachthuis te Hoenderloo 1915 . . . . . „ 143
Pantheon der Menschheid. Plattegrond 1-2500. 1915 . . . „ 144
Pantheon der Menschheid. Voorgevel 1915 . . . . . „ 145
Pantheon der Menschheid. Ingang . . . . . „ 146
Pantheon der Menschheid. Terras . . . . . „ 147

Pantheon der Menschheid. Doorsnede 1915 . . . . . No. 148
Pantheon. Monument der menscheneenheid . . . . . „ 149
Pantheon der Menschheid. Hof der overpeinzing. . . . . „ 150
Uitbreidingsplan van 's-Gravenhage 1908. Schets voor een volksplein in het zuidwestelijk deel der nieuwe stad . . . . „ 151
Uitbreidingsplan van 's-Gravenhage 1908. Volksplein in het zuidwestelijk deel van de nieuwe stad . . . . . „ 152
Uitbreidingsplan van 's-Gravenhage 1908. Plein in het zuidelijk deel van de nieuwe stad. . . . . „ 153
Uitbreidingsplan van 's-Gravenhage 1908. Schets voor de bebouwing van een plein in het zuidelijk deel der nieuwe stad . „ 154
Uitbreidingsplan van 's-Gravenhage 1908. Tentoonstellingsterrein aan de Nieuwe Parklaan . . . . . „ 155
Uitbreidingsplan van 's-Gravenhage 1908. Schets voor de bebouwing van het tentoonstellingsterrein. . . . . „ 156
Uitbreidingsplan Amsterdam-Zuid 1915 . . . . . „ 157
Uitbreidingsplan van 's-Gravenhage 1908. Schets voor een plein in het zuidoosten van de nieuwe stad . . . . . „ 158
Uitbreidingsplan van 's-Gravenhage 1908. Schets voor een plein in de nieuwe stad . . . . . „ 159
Uitbreidingsplan Amsterdam-Zuid, gezien van de nieuw-ontworpen Amstelbrug. Perspectiefteekening 1915 . . . . . „ 160
Uitbreidingsplan van 's-Gravenhage 1908. Schets voor de bebouwing van het Gevers-Deynootplein . . . . . „ 161
Uitbreidingsplan van 's-Gravenhage 1908. Plattegrond voor de bebouwing van het Gevers-Deynootplein . . . . . „ 162
Gedeelte van het eerste uitbreidingsplan Amsterdam-Zuid 1902 „ 163
Uitbreidingsplan Amsterdam-Zuid, gezien van het nieuw ontworpen Zuiderstation. Perspectiefteekening 1915 . . . . „ 164

AFBEELDINGEN

HET IS ZEKER MERKWAARDIG, DAT WIJ LACHEN BIJ DE GEDACHTE AAN DE MOGELIJKHEID, DAT EEN GRIEKSCH WERKMAN EEN GOTHISCH GEBOUW ZOU MAKEN OF EEN GOTHISCH AMBACHTSMAN EEN GRIEKSCH — EN ER NIETS BUITENSPORIGS IN VINDEN, DAT EEN ARBEIDER UIT DEN TIJD VAN KONINGIN VICTORIA EEN GOTHISCH GEBOUW ZOU OPTREKKEN.

WILLIAM MORRIS

WINKELGEBOUW IN DE KALVERSTRAAT AMSTERDAM 1885

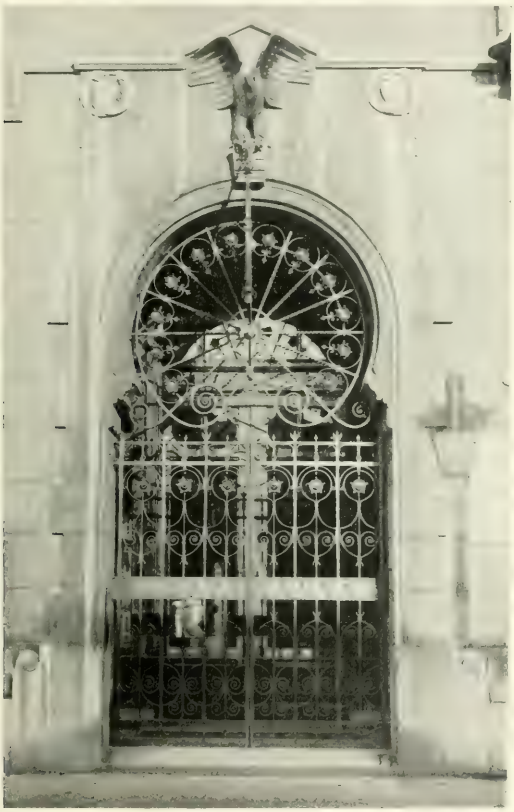
GEVELONTWERP VOOR DE KATHEDRAAL TE MILAAN 1887

FANTASIE 1888

PROEFLOKAAL TE BERLIJN 1887

SCHETSONTWERP VOOR EEN MAUSOLEUM 1889

KRIJTTEEKENING: KERK VAN DR. CUYPERS 1888



HOOFDINGANG VAN HET KANTOORGEBOUW DAMRAK 1893

KANTOORGEBOUW AAN HET DAMRAK AMSTERDAM 1893

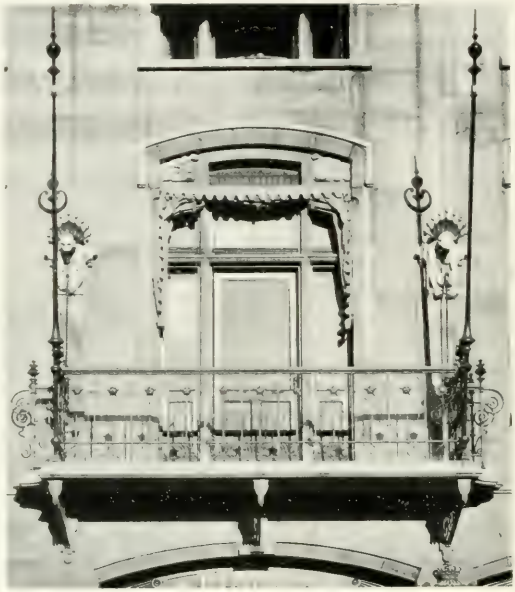
KANTOORGEBOUW DAMRAK NA DE VERGROOTING 1903

MUURSCHILDERING A. J. DERKINDEREN KANTOORGEB. 1900

COMMISSARISKAMER KANTOORGEBOUW DAMRAK 1903

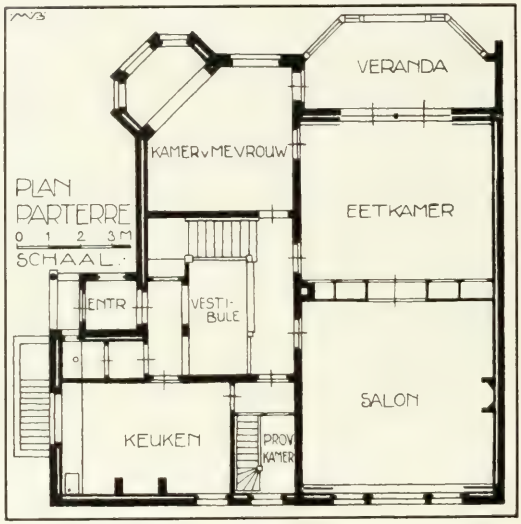
HAL IN HET KANTOORGEBOUW AAN HET DAMRAK 1903

HOEKPIJLER IN DE HAL VAN HET KANTOORGEBOUW 1903



BALCON VAN HET KANTOORGEBOUW DAMRAK 1893

VILLA TE BUSSUM 1893



PLATTEGROND VAN EEN VILLA TE GRONINGEN 1894

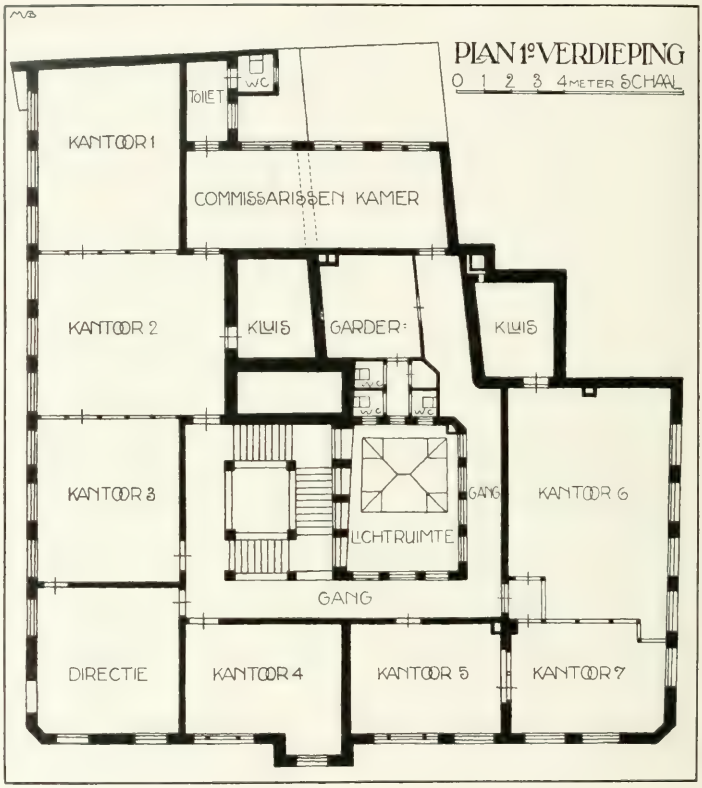
VILLA TE GRONINGEN 1894

KANTOORGEBOUW SOPHIAPLEIN AMSTERDAM 1895

KANTOORGEBOUW SOPHIAPLEIN NA VERGROOTING 1911

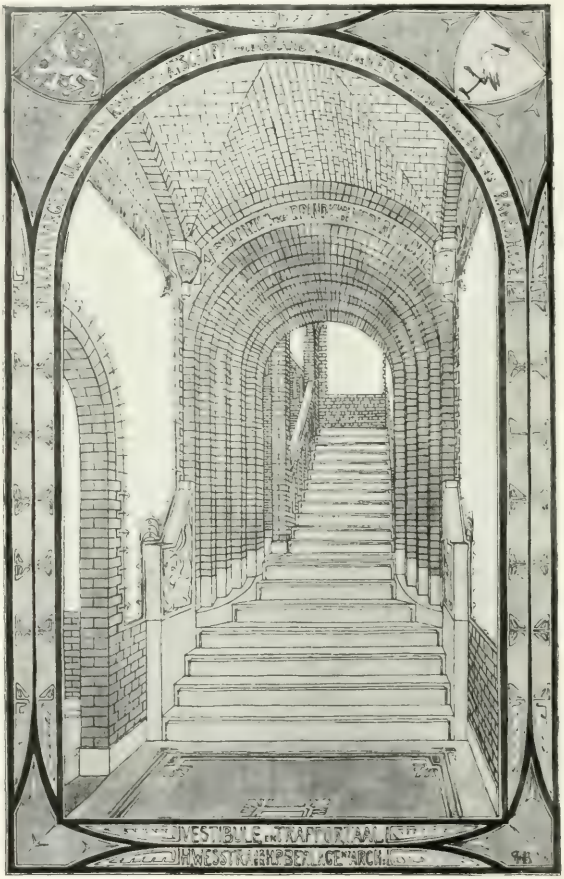
KANTOORGEBOUW OP HET KERKPLEIN DEN HAAG 1895

KANTOORGEBOUW NA VERGROOTING KERKPLEIN 1909

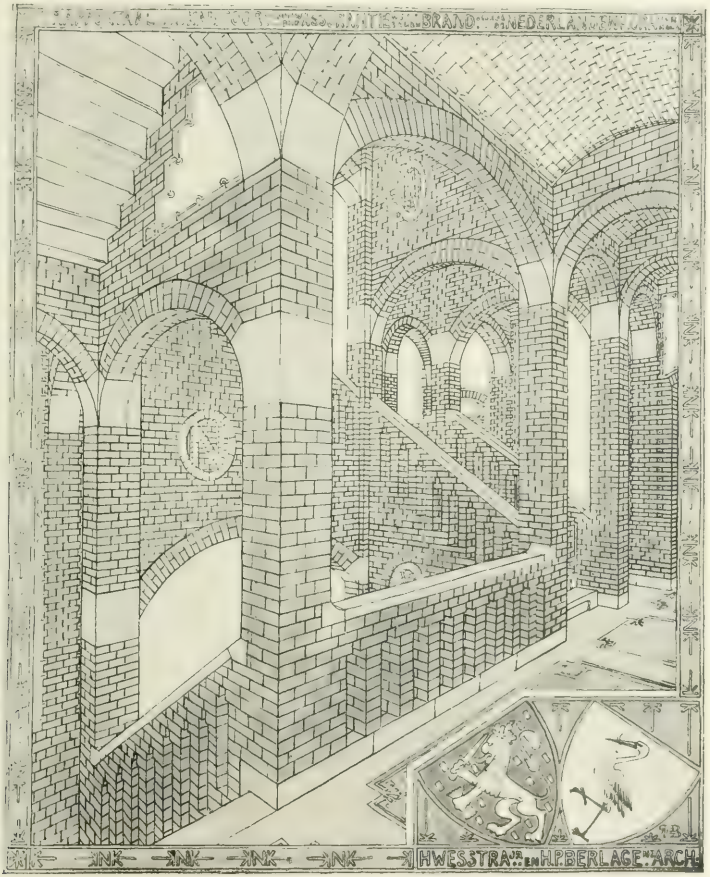


PLATTEGROND KANTOORGEBOUW NA VERGROOTING 1909

ZIJGEVEL VAN HET KANTOORGEBOUW KERKPLEIN 1909

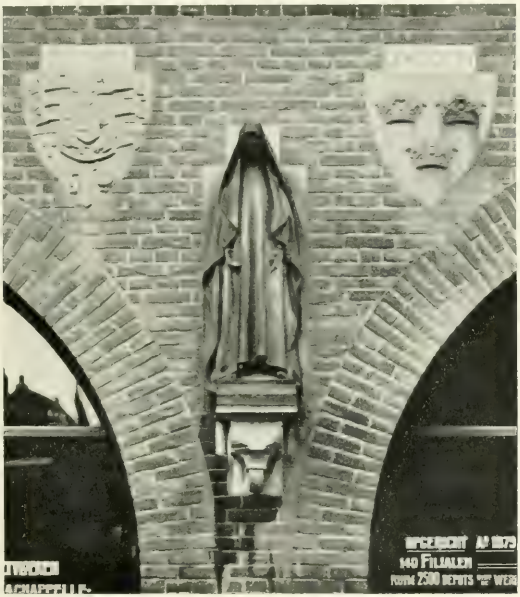


TRAP IN HET KANTOORGEBOUW KERKPLEIN 1895

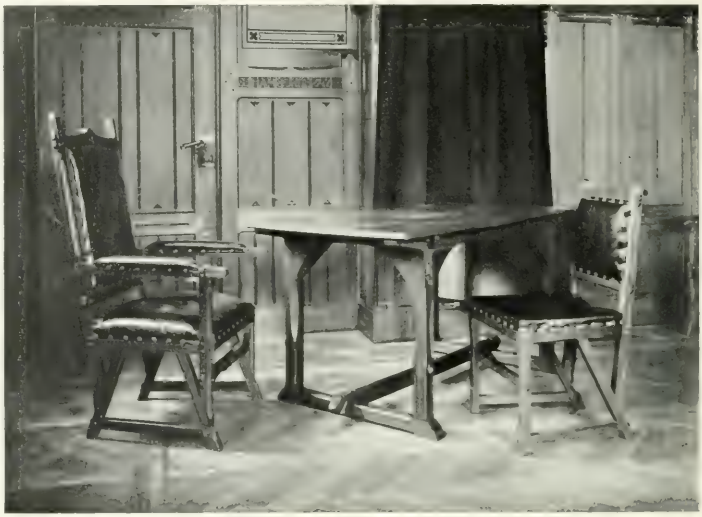


TRAPPENHUIS IN HET KANTOORGEBOUW KERKPLEIN 1895

TRAP IN HET KANTOORGEBOUW KERKPLEIN 1895

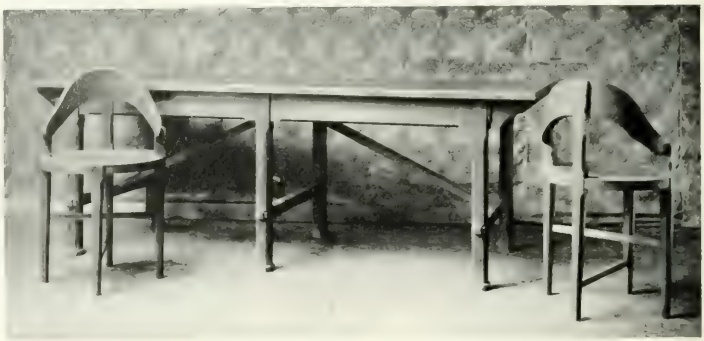


BEELDHOUWWERK VAN L. ZIJL
AAN HET KANTOORGEBOUW KERKPLEIN DEN HAAG 1909

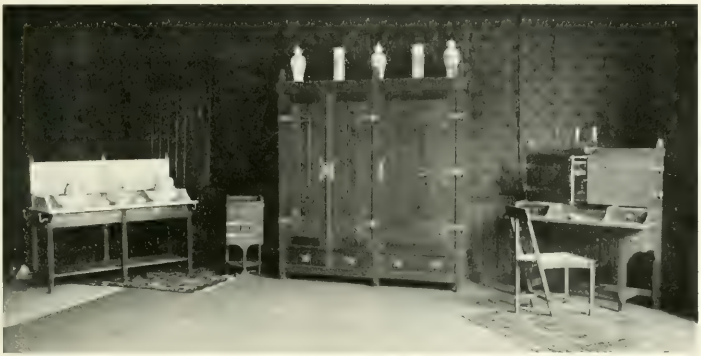


MEUBELEN IN HET KANTOORGEBOUW KERKPLEIN 1895

VERGADERZAAL KANTOORGEBOUW KERKPLEIN 1909



MEUBELEN IN HET KANTOORGEBOUW KERKPLEIN 1895



SLAAPKAMERMEUBELEN 1895

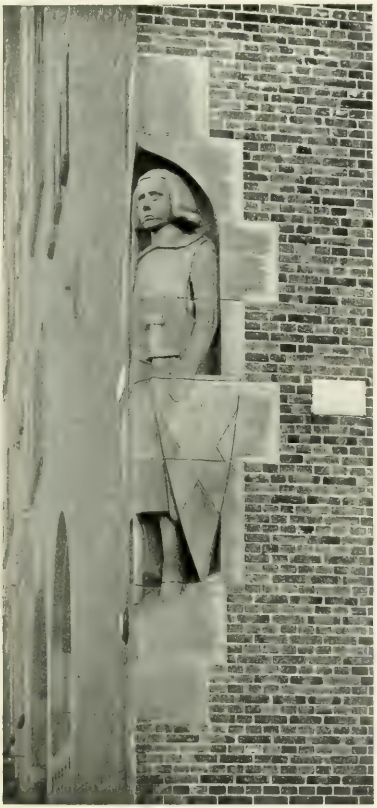
BEURSONTWERP AMSTERDAMSCHE PRIJSVRAAG 1885

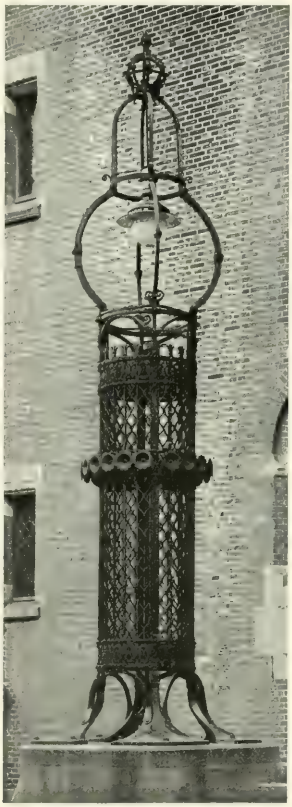
EERSTE ONTWERP VOOR DE BEURS TE AMSTERDAM 1897

TWEEDE ONTWERP VOOR DE BEURS TE AMSTERDAM 1897

DERDE ONTWERP VOOR DE BEURS TE AMSTERDAM 1897

LAATSTE ONTWERP VOOR DE BEURS AMSTERDAM 1898





HOEKBEELD VAN L. ZIJL — LANTAARN AAN DE BEURS

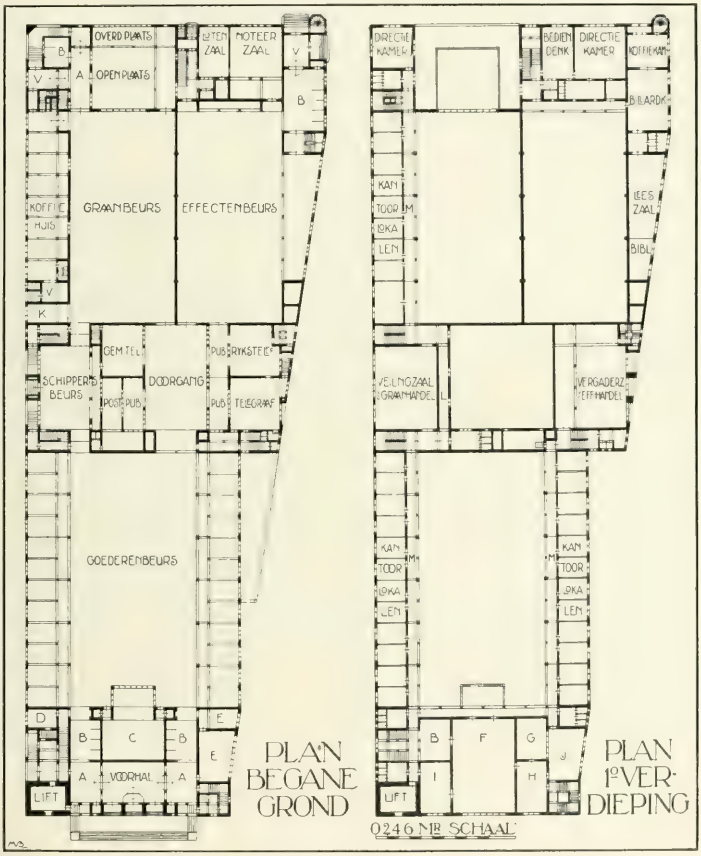
HET BEURSGEBOUW TE AMSTERDAM BIJ DE OPENING IN HET JAAR 1903

DE EERSTE BEURS VOOR AMSTERDAM BOUWDE HENDRIK DE KEYSER AAN HET ROKIN. ZIJ WERD IN 1837 GESLOOPT. EEN HULPGEBOUW DEED DIENST, TOT IN 1845 EEN NIEUWE BEURS AAN DEN DAM GEREED KWAM, DOOR J. D. ZOCHER JR. ONTWORPEN. IN 1883 WERD EEN PRIJSVRAAG UITGESCHREVEN VOOR EEN NIEUWE BEURS, IN 1885 GEVOLGD DOOR EEN EINDKAMP ONDER DE VIJF EERSTBEKROONDEN, WAARTOE BERLAGE BEHOORDE. HEM WERD IN 1897 OPGEDRAGEN DE BEURS TE ONTWERPEN, WAARVAN DE BOUW IN 1898 IS BEGONNEN. 27 MEI 1903 IS ZIJ INGEWIJD. DERKINDEREN, MENDES DA COSTA, ROLAND HOLST, TOOROP, ALBERT VERWEY EN ZIJL WERKTEN MEDE AAN DE VERSIERING

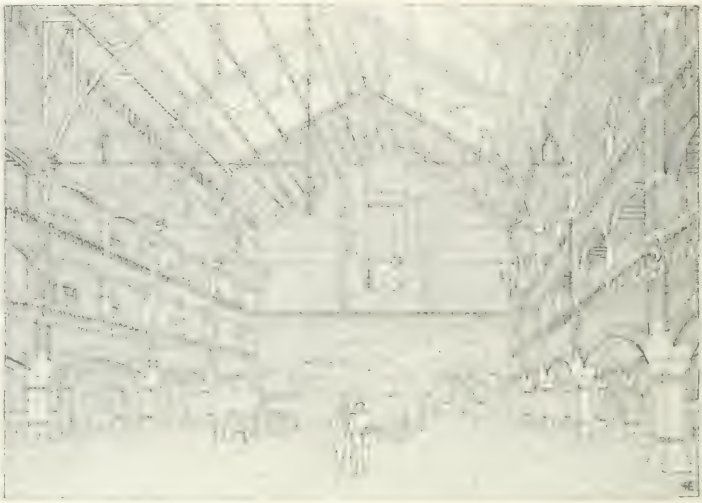
HOOFDINGANG VAN DE BEURS

MIDDENPARTIJ VAN DEN ZIJGEVEL DER BEURS

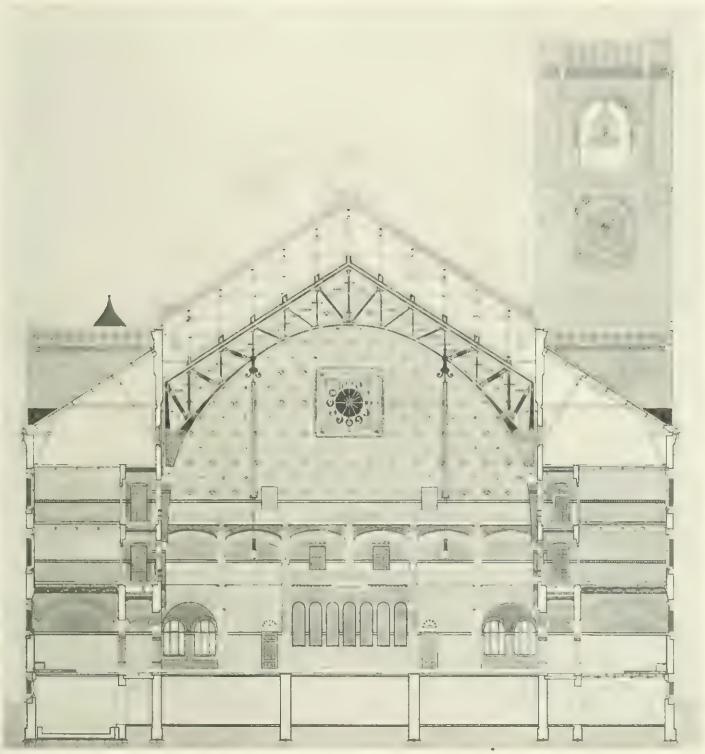
INGANG OP DEN NOORDWESTELIJKEN HOEK DER BEURS



BEURS TE AMSTERDAM A - vestibule. B - vestiaire. C - tijdingzaal. D - verbandkamer. E - schrijfkamer. F - vergaderzaal v. d. Kamer v. Kooph. G - archief. H - secretariskamer. I - bestuurskamer. J - secretarie. K - afrekenkamer. L - corridor. M - gaanderij. V - voorhal



ONTWERP VOOR
DE GOEDERENBEURS NAAR HET NOORDEN 1897



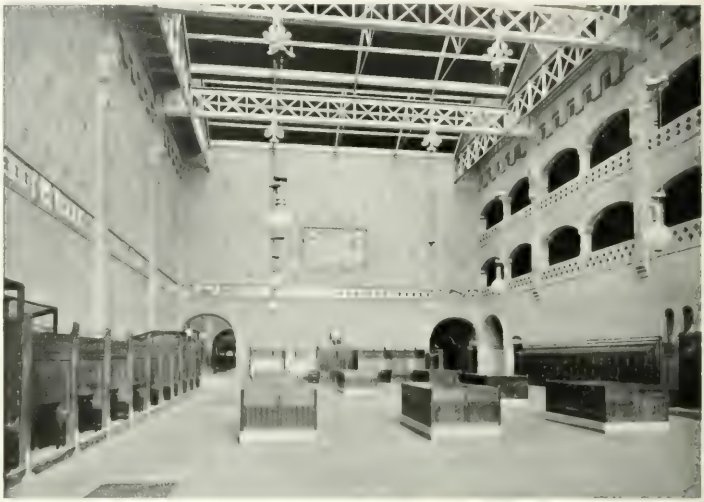
DWARSDOORSNEDE
OVER DE GOEDERENBEURS NAAR HET ZUIDEN 1897

GOEDERENBEURS NAAR 'T NOORDEN NA VERBOUWING 1909

GOEDERENBEURS NAAR HET ZUIDEN NA VERBOUWING 1909

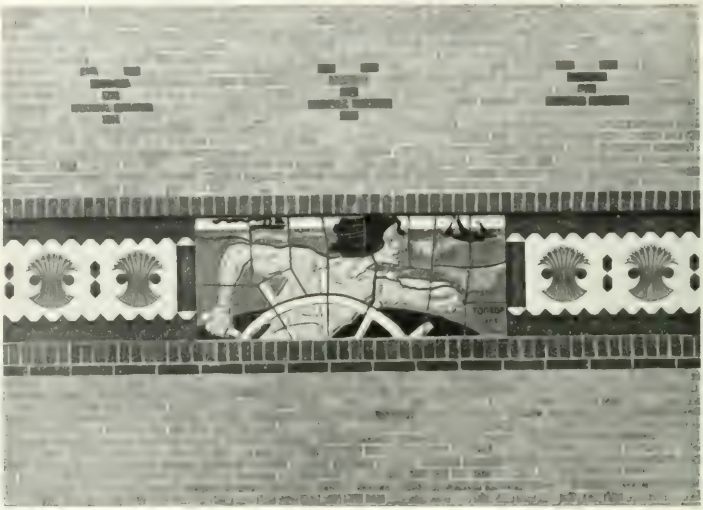
ZIJGALERIJ DER GOEDERENBEURS NA VERBOUWING IN 1909

DOORGANG TUSSCHEN DE BEURSZALEN 1903



DE KORENBEURS NAAR HET ZUIDEN GEZIEN

SGRAFFITTO VAN J. H. TOOROP IN DE KORENBEURS

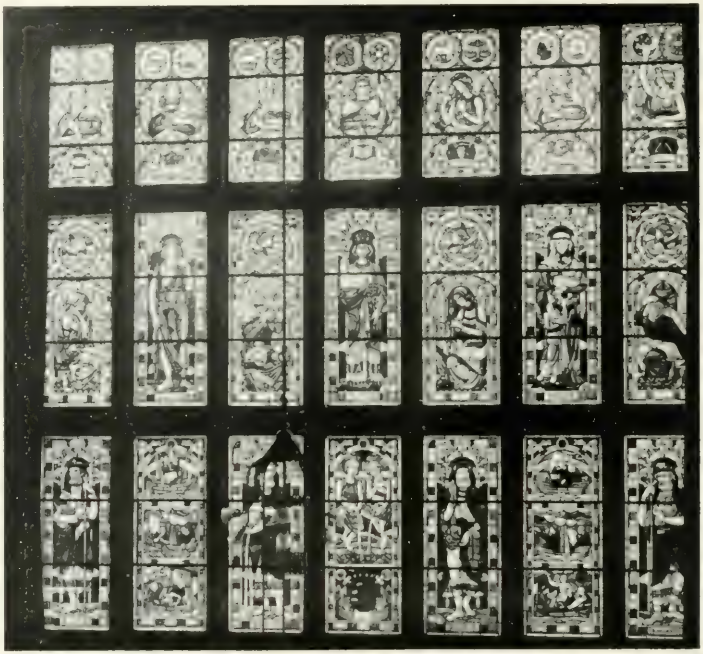


SECTIELWERK VAN J. H. TOOROP IN DE KORENBEURS

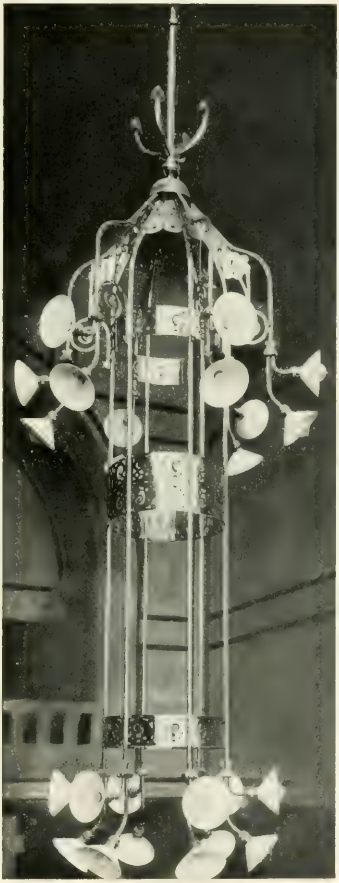
SECTIELWERK VAN J. H. TOOROP IN DEN HOOFDINGANG

HOOFDTRAP IN DE BEURS 1903

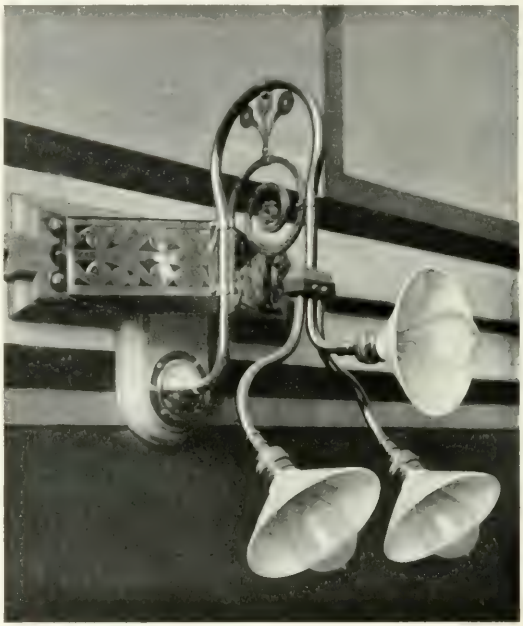
ZAAL KAMER VAN KOOPHANDEL NA VERBOUWING 1909



GEBRANDSCHILDERD GLAS VAN A. J. DERKINDEREN IN DE VERGADERZAAL VAN DE KAMER VAN KOOPHANDEL

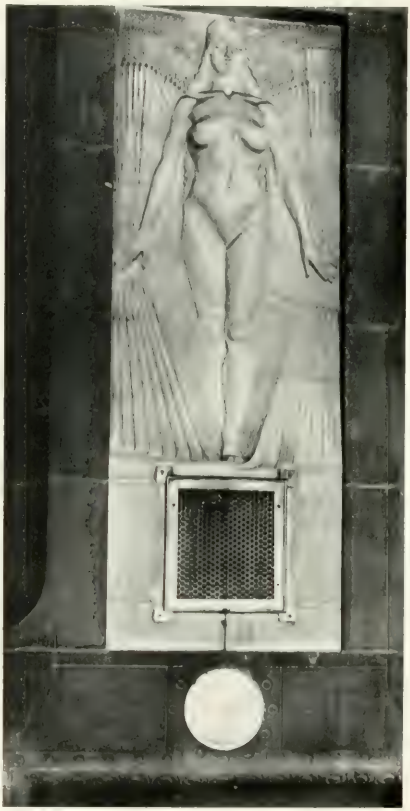


LUCHTER IN DE VERGADERZAAL KAMER V. KOOPHANDEL



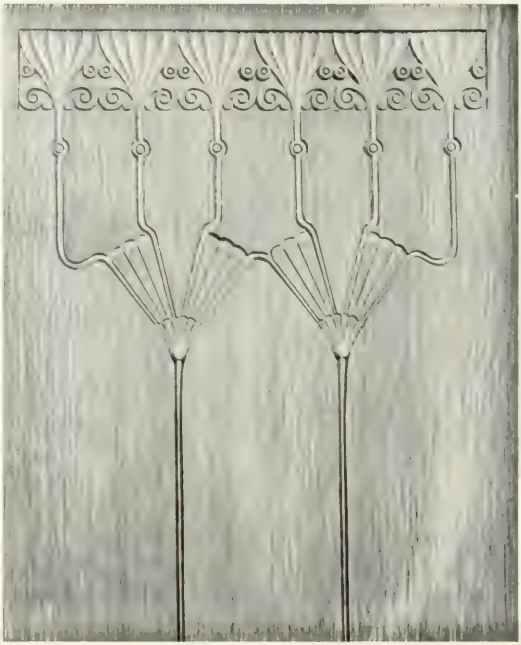
WANDLUCHTER
IN DE VERGADERZAAL VAN DE KAMER VAN KOOPHANDEL

BESTUURSKAMER DER VER. VOOR DEN EFFECTENHANDEL



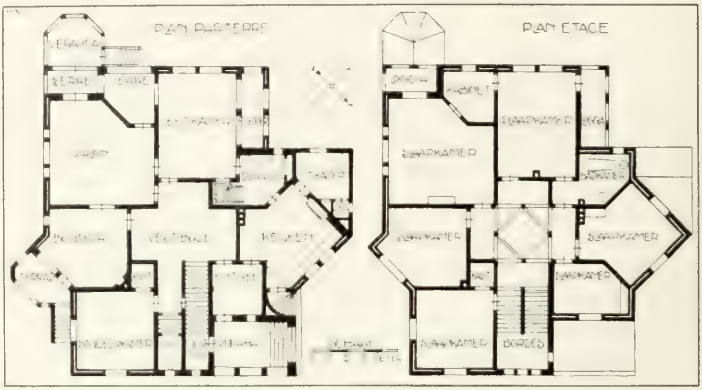
DE VRUCHTBAARHEID
SCHOORSTEENSTUK VAN MENDES DA COSTA IN DE BEURS

SCHRIJFTAFEL IN DE BEURS



HOUTSNIJWERK IN DE BEURS

HAL WOONHUIS OUDE SCHEVENINGSCHE WEG 1898



PLATTE GROND VAN HET WOONHUIS
OUDE SCHEVENINGSCHE WEG TE 'S-GRAVENHAGE 1898

WOONHUIS OUDE SCHEVENINGSCHE WEG 1898

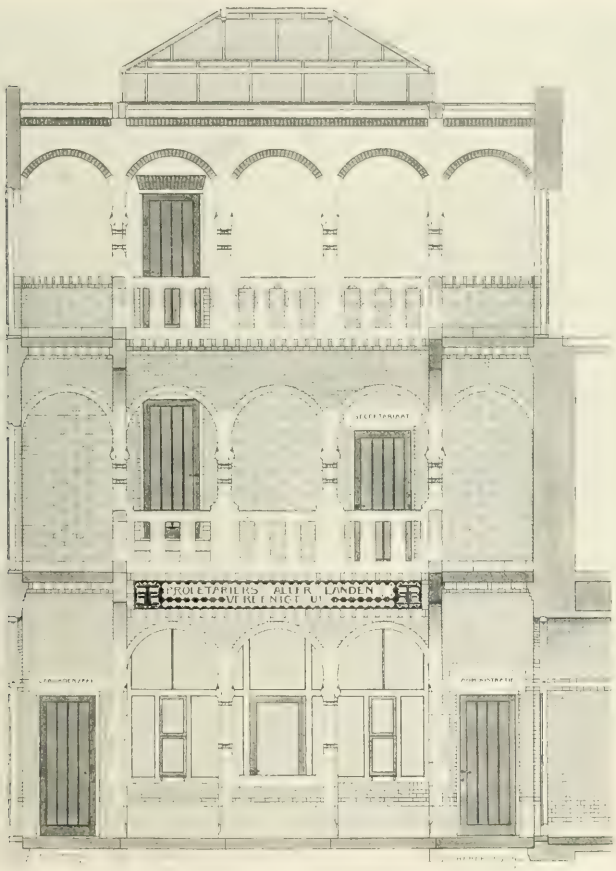
INGANG VAN HET WOONHUIS
AAN DEN OUDEN SCHEVENINGSCHEN WEG 1898

TRAPPENHUIS IN HET WOONHUIS
AAN DEN OUDEN SCHEVENINGSCHEN WEG 1898

EETKAMER
IN HET WOONHUIS OUDE SCHEVENINGSCHE WEG 1898

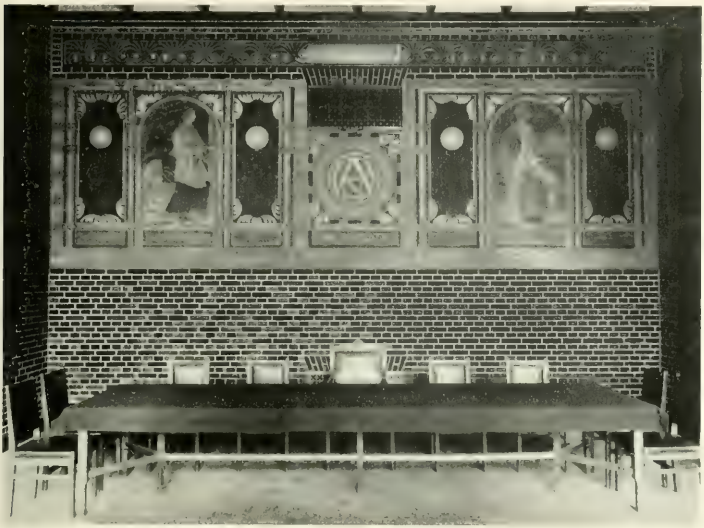
ROOKKAMER
IN HET WOONHUIS OUDE SCHEVENINGSCHE WEG 1898

GEBOUW VAN DEN A. N. DIAMANTBEWERKERSBOND 1899



A. N. D. B. DWARSDOORSNEDE OVER DE VESTIBULE 1899

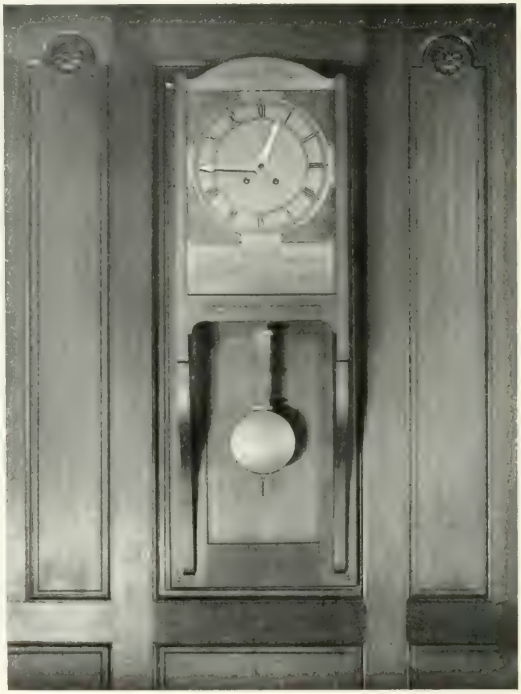
VERGADERZAAL IN HET GEBOUW
VAN DEN ALGEM. NEDERL. DIAMANTBEWERKERSBOND



WANDSCHILDERING VAN R. N. ROLAND HOLST
IN DE VERGADERZAAL VAN DEN A. N. D. B.

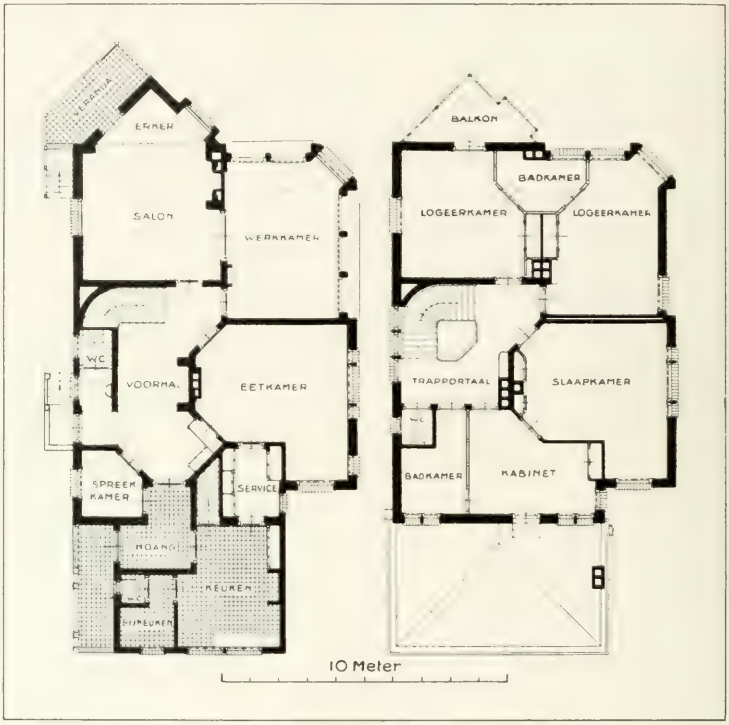
WANDSCHILDERING VAN R. N. ROLAND HOLST
IN DE BESTUURSKAMER VAN DEN A. N. D. B.

VOORZITTERSHAMER VAN DEN
ALGEM. NEDERL. DIAMANBEWERKERSBOND 1912



KLOK IN DE BESTUURSKAMER VAN DEN A. N. D. B. 1912

KANTOORGEBOUW TE SOERABAJA 1900



PLATTEGROND VAN PARKWIJCK TE AMSTERDAM 1900

HET HUIS PARKWIJCK TE AMSTERDAM 1900

PROEFSTATION
VOOR BOUWMATERIALEN TE AMSTERDAM 1900

PROEFSTATION
VOOR BOUWMATERIALEN NA DE VERBOUWING 1908

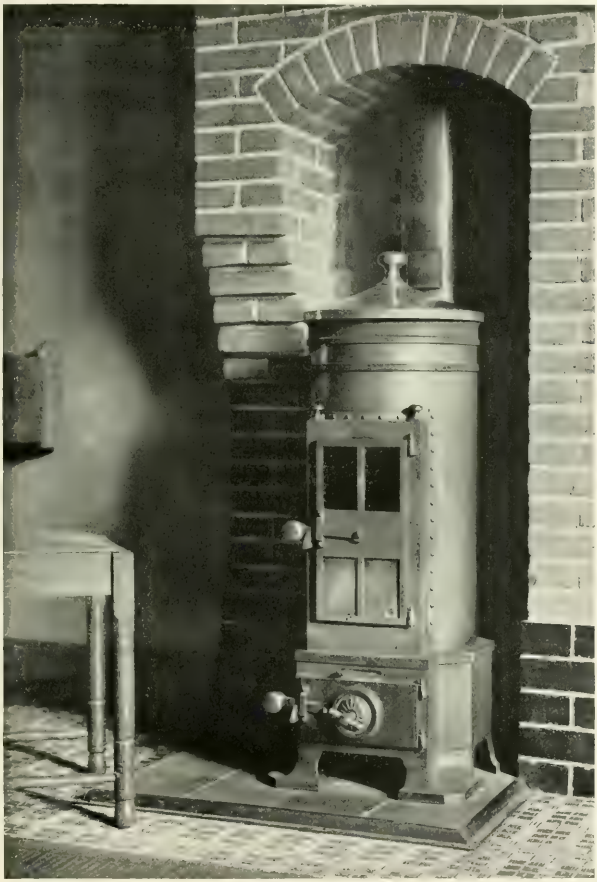
KOPEREN KLOK INKTKOKER EN HANGLAMP 1901

WISSELKANTOOR EN LUNCHROOM AMSTERDAM 1901

KANTOORGEBOUW TE LEIPZIG 1902

PUI VAN HET KANTOORGEBOUW TE LEIPZIG 1902

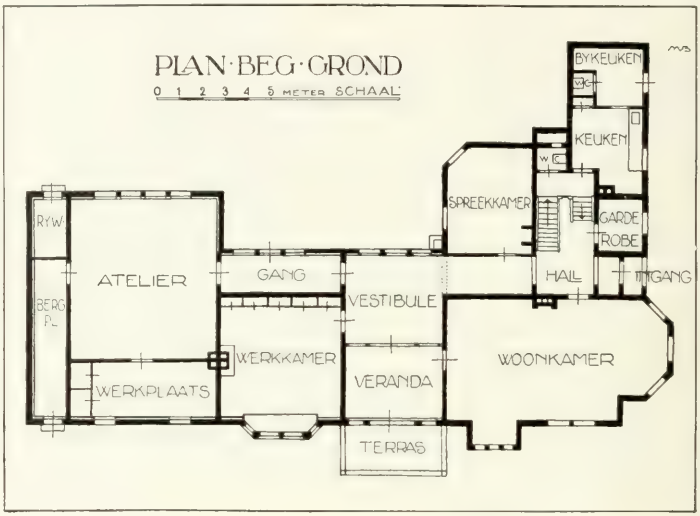
MEUBELEN VOOR HET KANTOORGEBOUW TE LEIPZIG



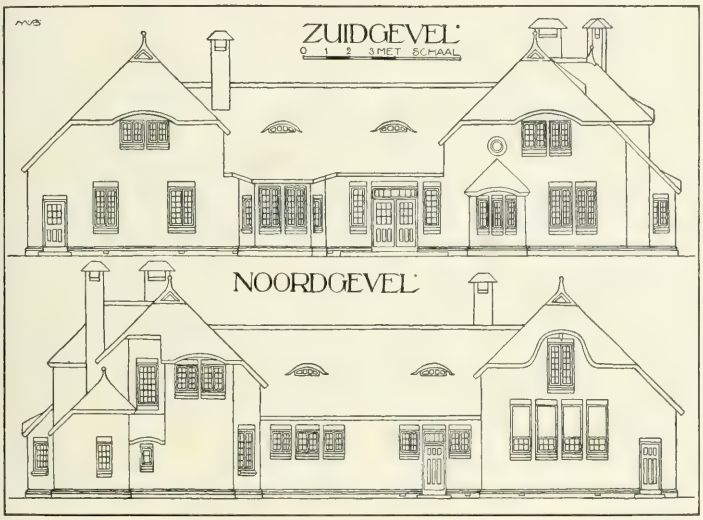
VULKACHEL MET KOPEREN DEKSEL 1902

LANDHUIS TE LAREN 1902

LANDHUIS TE LAREN NA DE VERGROOTING 1913



PLATTEGROND
VAN HET LANDHUIS TE LAREN NA DE VERGROOTING IN 1913



ZUID- EN NOORDGEVEL
VAN HET LANDHUIS TE LAREN NA DE VERGROOTING IN 1913

ZOMERHUISJE TE NOORDWIJK AAN ZEE 1902

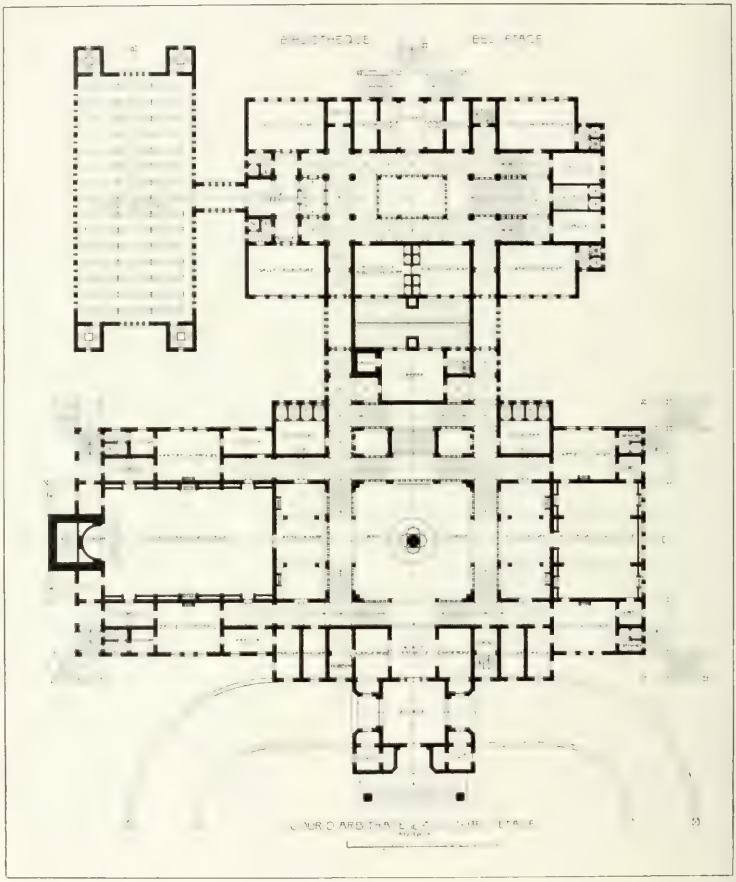
VILLA TE WASSENAAR 1905

WINKELHUIZEN HOBBEMASTRAAT AMSTERDAM 1904

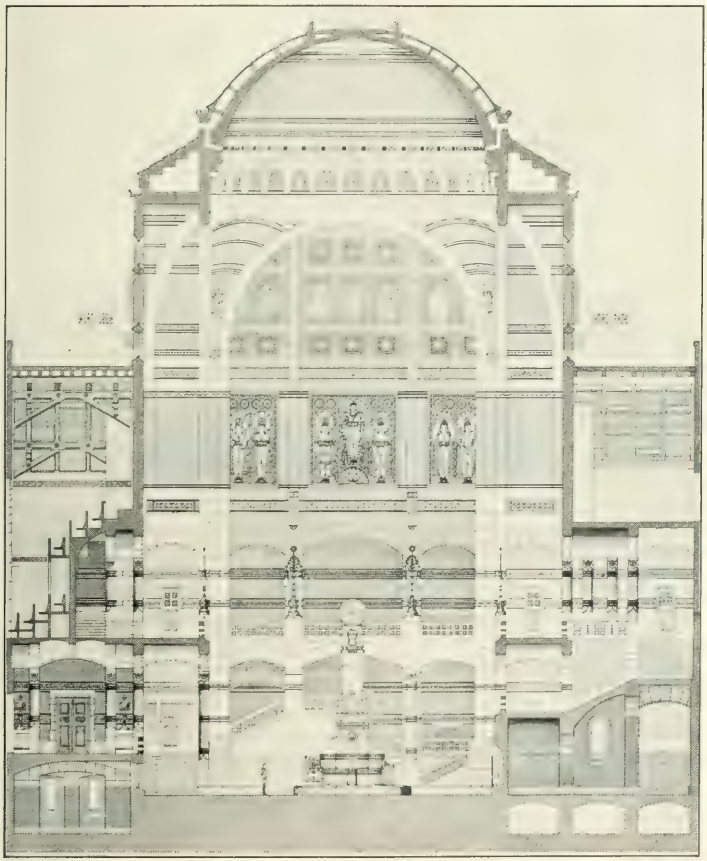
HUIZENBLOK AAN DE LINNAEUSSTRAAT AMSTERDAM 1905

GEBOUW VAN DE
ARBEIDERSCOÖPERATIE VOORWAARTS TE ROTTERDAM 1906

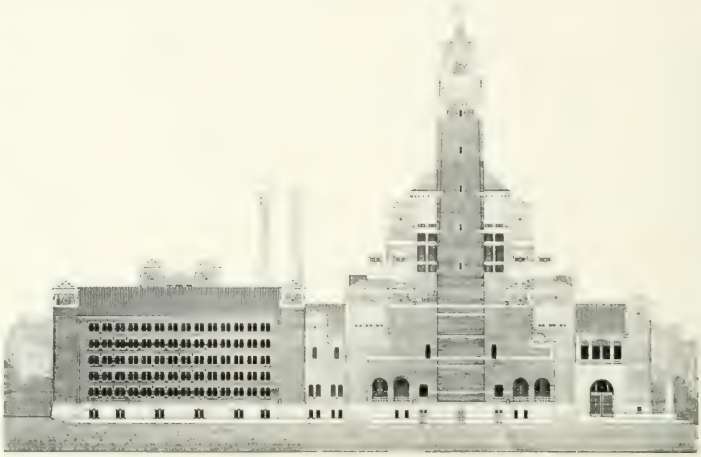
WOONHUIS AAN DEN KONINGINNEWEG AMSTERDAM 1907



ONTWERP VOOR HET VREDESPALEIS PLATTEGROND 1907



VREDESPALEIS DOORSNEDEN OVER DE GROOTE VESTIBULE



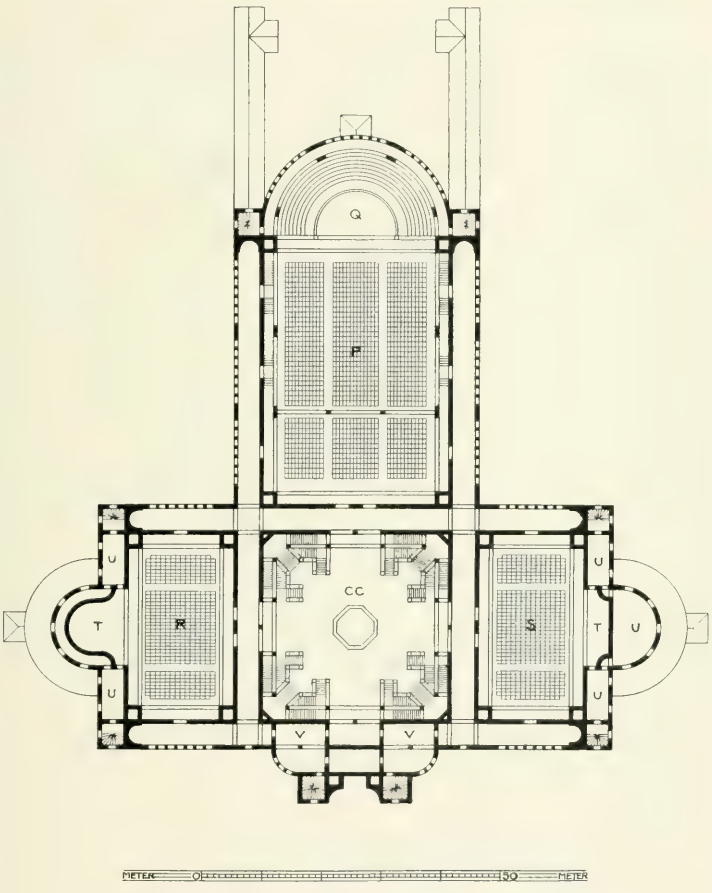
ONTWERP ZUIDGEVEL VOOR HET VREDESPALEIS 1907

ONTWERP VOOR HET VREDESPALEIS PERSPECTIEF 1907

IDEE VOOR EEN PALEISBOUW 1907

IDEE VOOR EEN TENTOONSTELLINGSGEBOUW 1907

IDEE VOOR EEN OVERBRUGGING 1907

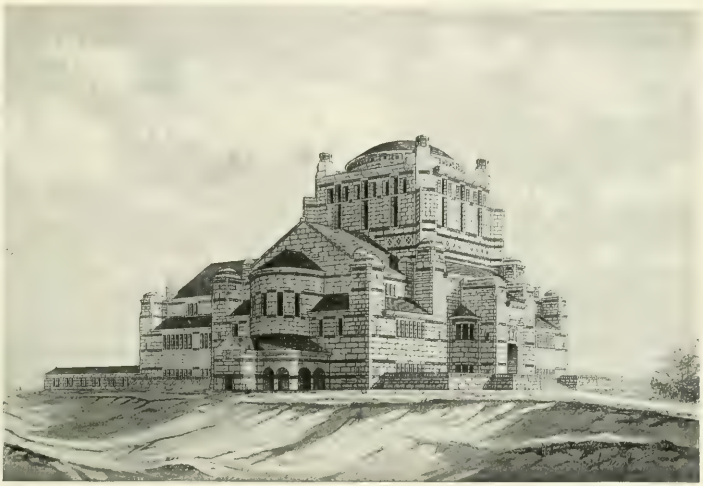


PLATTEGROND VOOR HET BEETHOVENHUIS 1908

HET BEETHOVENHUIS, GEDACHT TE BLOEMENDAAL
DE CONCERTZAAL 1908

„DAAROM BOUWE MEN MUZIEKZALEN WAARVAN DE ARCHITEKTUUR HAAR KRACHT ZOEKT IN EDELE VERHOUDINGEN VAN ZUIVER GEDACHTE SAMENSTELLING, EN MET EEN VERSIERING VAN ZULK EEN BESCHEIDENHEID, DAT ZIJ NIET MEER BEDOELT, DAN EEN AANVULLING DER ARCHITEKTONISCHE VORMEN TE ZIJN."
VERVOLG BIJ AFBEELDING 111

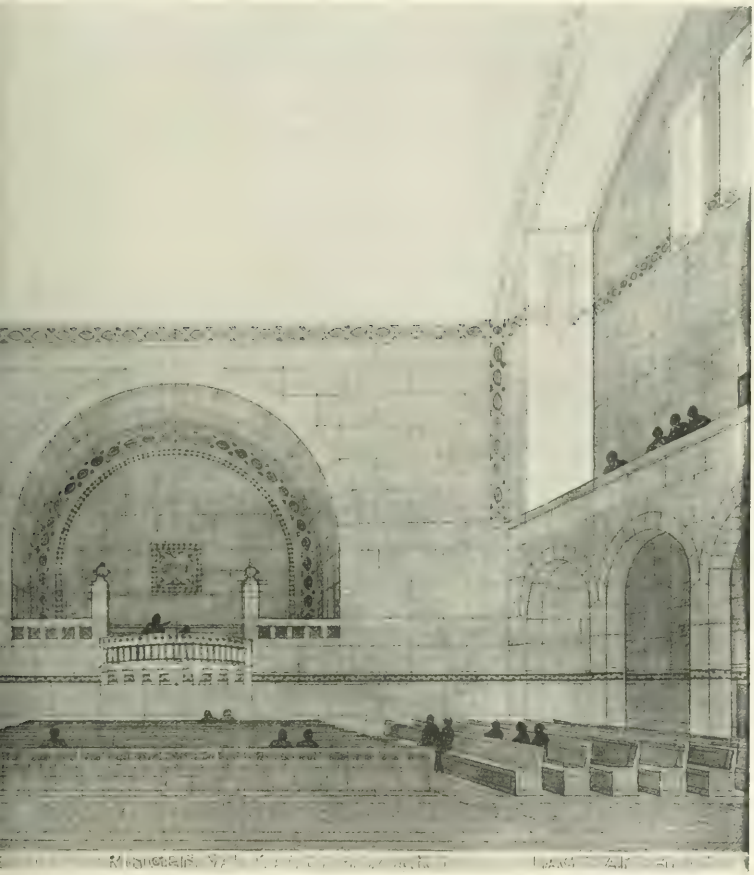
SCHETS VOOR HET BEETHOVENHUIS 1908



ONTWERP VOOR HET BEETHOVENHUIS 1908

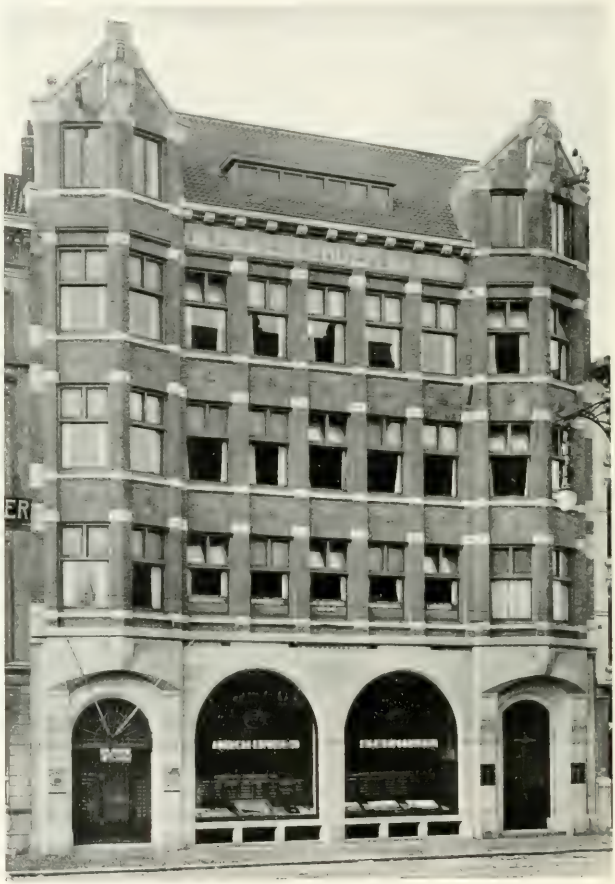
ZAAL VOOR KAMERMUZIEK
BEETHOVENHUIS, GEDACHT
TE BLOEMENDAAL. 1908

„WANT EERST DAN ZULLEN DE TOEHOORDERS DIEN VERHEVEN INDRUK ONTVANGEN WELKE DE MUZIEK VERMAG TE GEVEN, OMDAT ZIJ ZICH WEER IN EEN RUIMTE ZULLEN BEVINDEN, DIE EVENALS DE VROEGERE TEMPEL- EN KERKRUIMTE, ZICH NIET OPDRINGT, MAAR WAARVAN JUIST DAARDOOR EEN WIJDING AFSTRAALT, DIE OVEREENSTEMT MET DEN GEEST DER MUZIEK."
H. P. BERLAGE IN BESCHOUWINGEN OVER BOUWKUNST, MCMXI



MAQUETTE VOOR HET BEETHOVENHUIS 1908

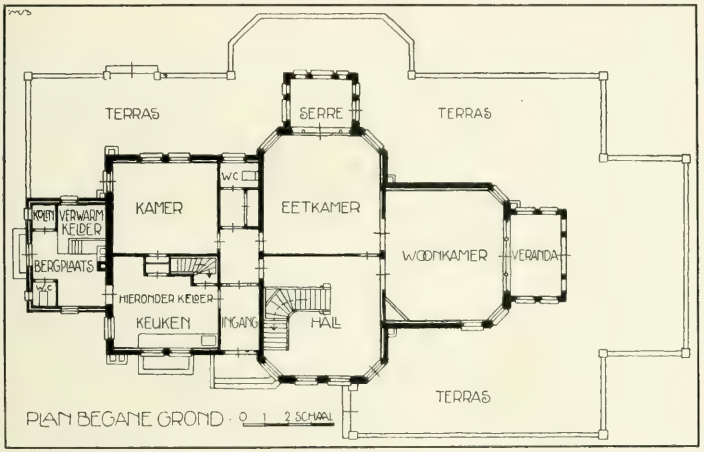
HET POSTKANTOOR TE BERGEN 1909



KANTOORGEBOUW TE ROTTERDAM 1910

SCHETS VOOR BEELDHOUWWERK
AAN HET KANTOORGEBOUW TE ROTTERDAM 1910

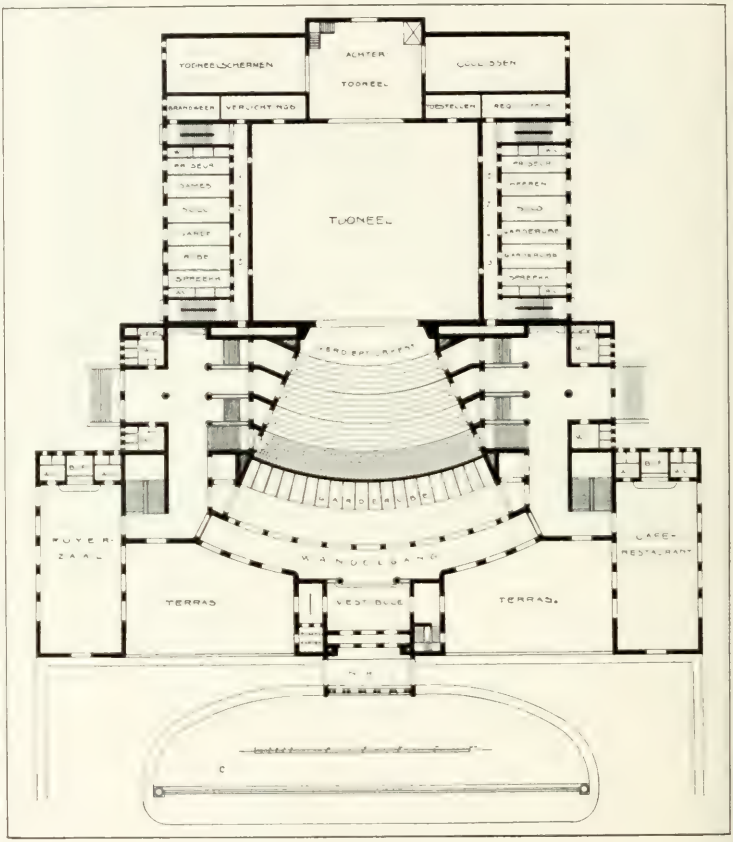
BEELDHOUWWERK VAN L. ZIJL
AAN HET KANTOORGEBOUW TE ROTTERDAM 1910



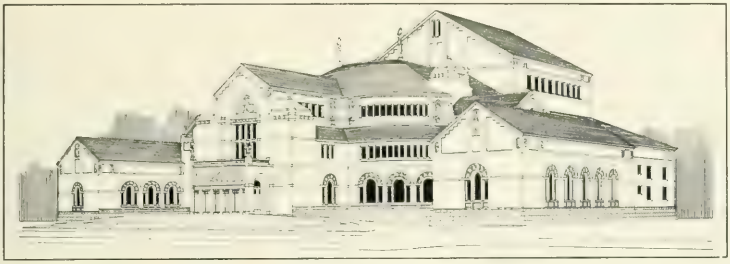
PLATTEGROND VAN EEN VILLA TE BAARN 1910

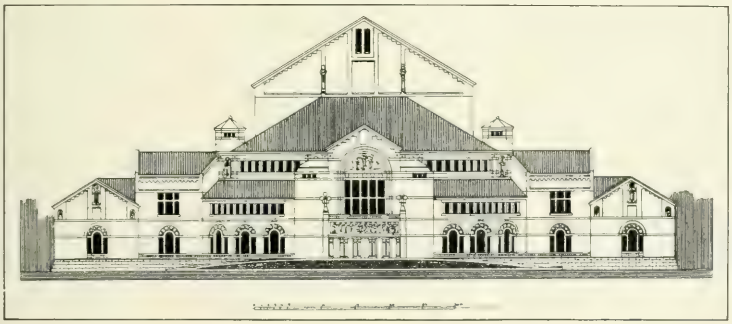
VOORGEVEL VAN EEN VILLA TE BAARN 1910

ZIJGEVEL VAN EEN VILLA TE BAARN 1910

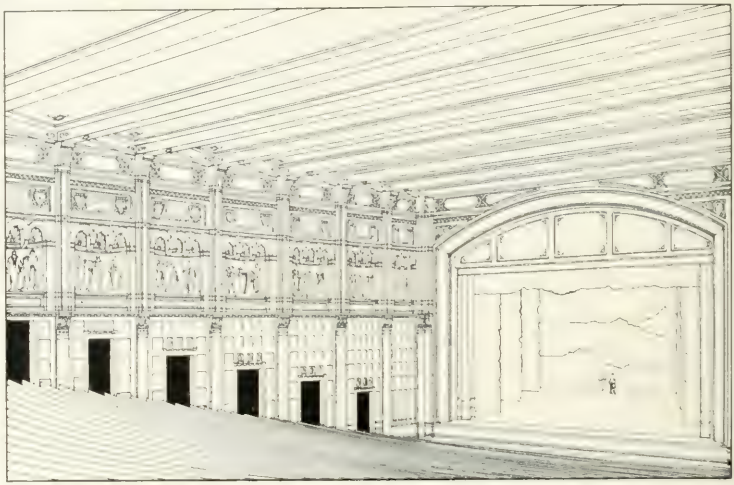


PLATTEGROND VOOR EEN WAGNERTHEATER 1910



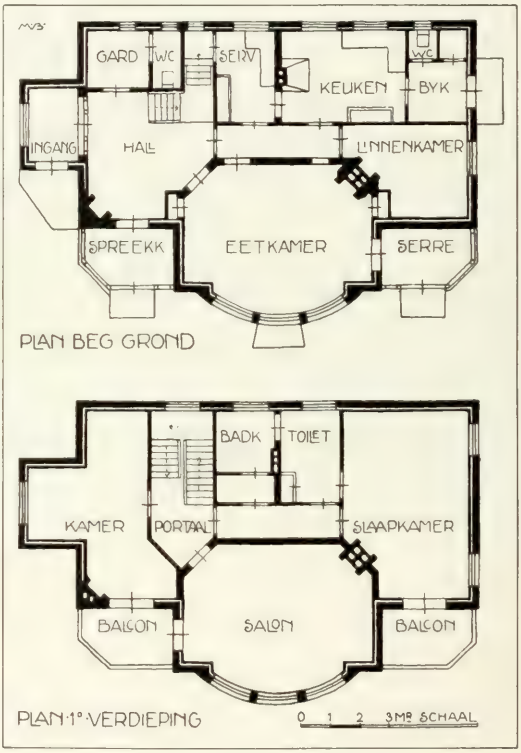


PERSPECTIEF EN
VOORGEVEL VAN HET WAGNERTHEATER 1910



WAGNERTHEATER 1910

KANTOORGEBOUW TE NIJMEGEN 1911

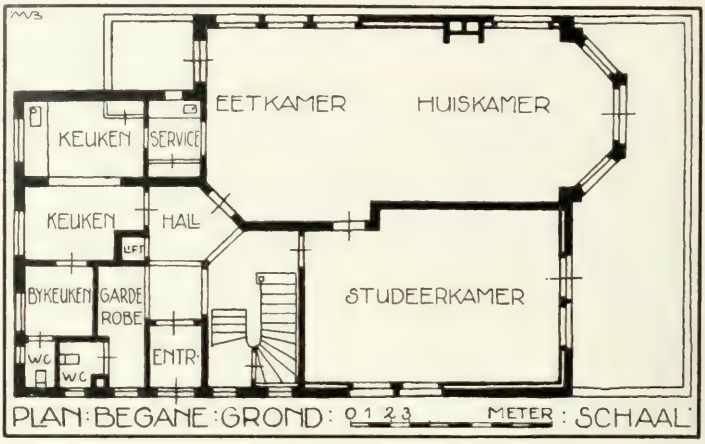


PLATTEGROND WOONHUIS PRINSE-VINKENPARK 1913

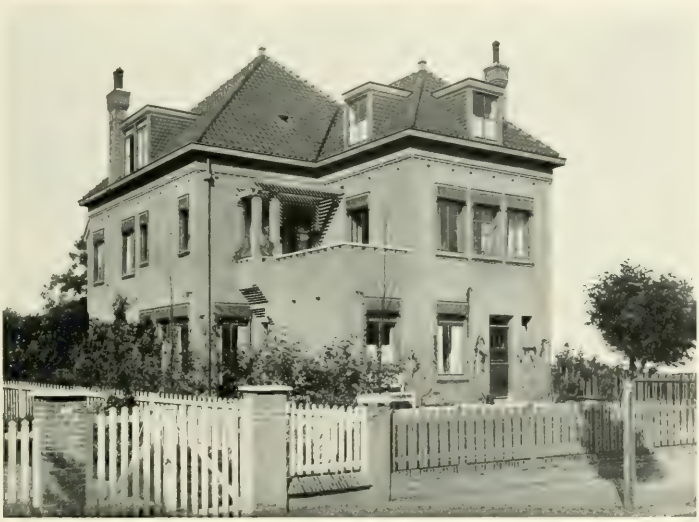
WOONHUIS IN HET PRINSE-VINKENPARK DEN HAAG 1913

KANTOORGEBOUW TE BATAVIA 1913

STUDEERKAMER TENTOONSTELLING TE LEIPZIG 1913

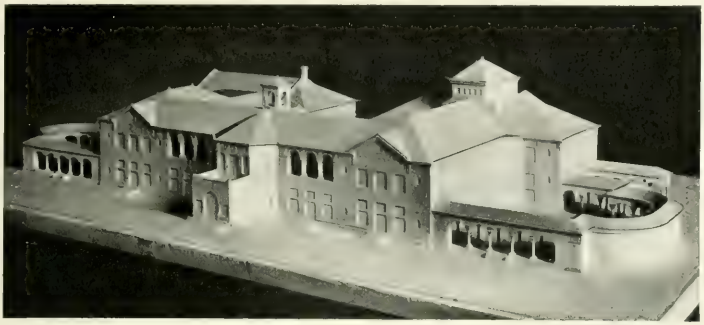


PLATTEGROND
VAN HET WOONHUIS VAN DEN BOUWMEESTER 1913



WOONHUIS
VAN DEN BOUWMEESTER TE 'S-GRAVENHAGE 1913

VESTIBULE IN HET WOONHUIS VAN DEN BOUWMEESTER



MAQUETTE VOOR EEN VILLA TE WASSENAAR 1913

WINKELGEBOUW TE 'S-GRAVENHAGE MIDDENPARTIJ 1914

WINKELGEBOUW DEN HAAG ACHTERZIJDE 1914

WINKELGEBOUW TE 'S-GRAVENHAGE 1914

BOERDERIJ DE SCHIPBORG TE ZUIDLAREN. INRIJPOORT 1914

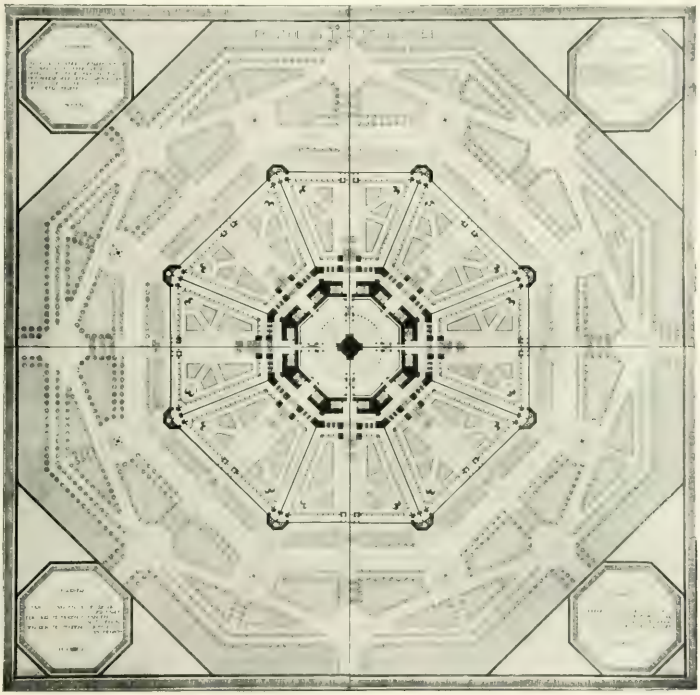
DE SCHIPBORG. BINNENPLAATS MET PAARDENWED 1914

DE SCHIPBORG. ACHTERGEVEL EN WOONHAL

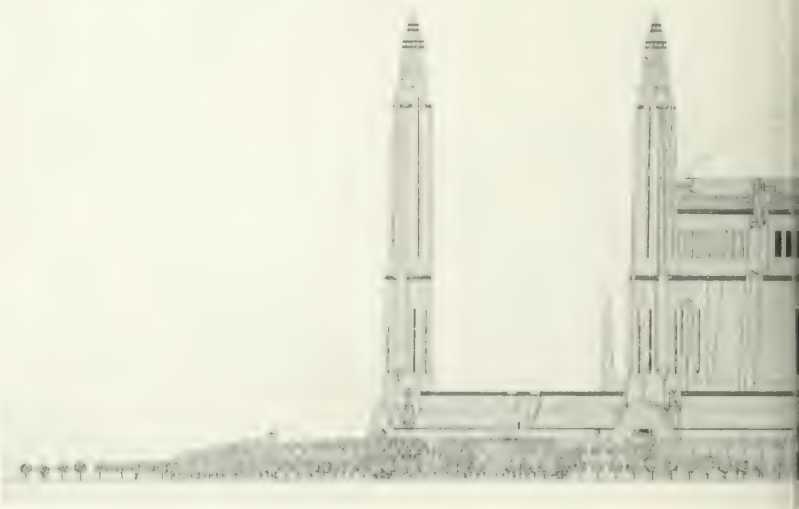
ONTWERP VOOR EEN KANTOORGEBOUW TE LONDEN 1914

HOOFDINGANG KANTOORGEBOUW TE LONDEN 1915

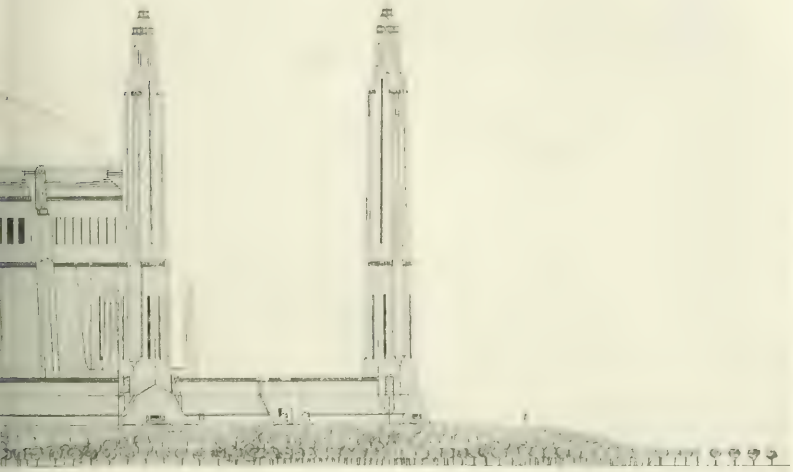
SCHETS VOOR EEN JACHTHUIS TE HOENDERLOO 1915



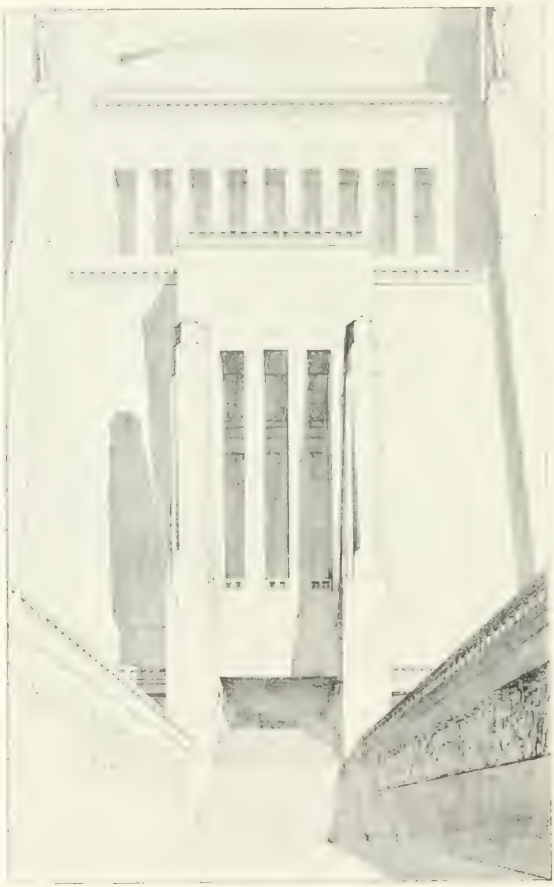
PANTHEON DER MENSCHHEID. PLATTEGROND 1 - 2500 1915



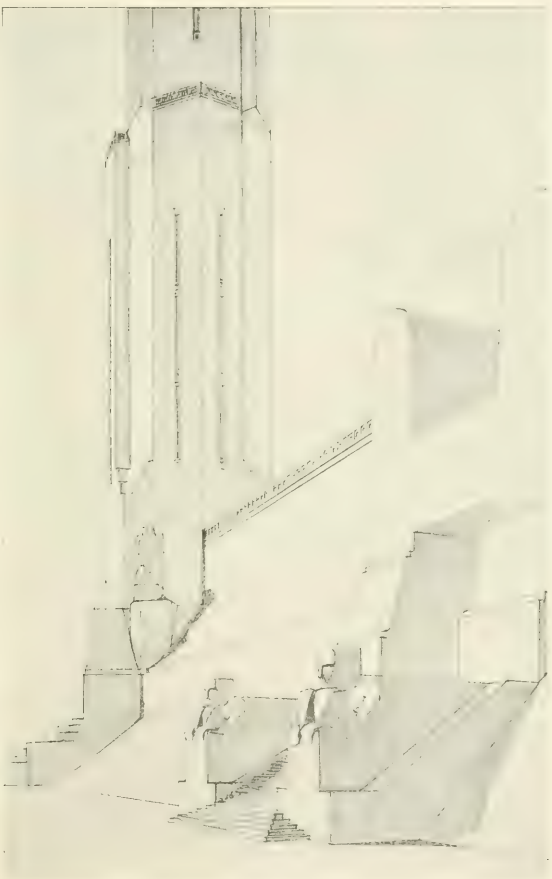
PANTHEON DER MENS



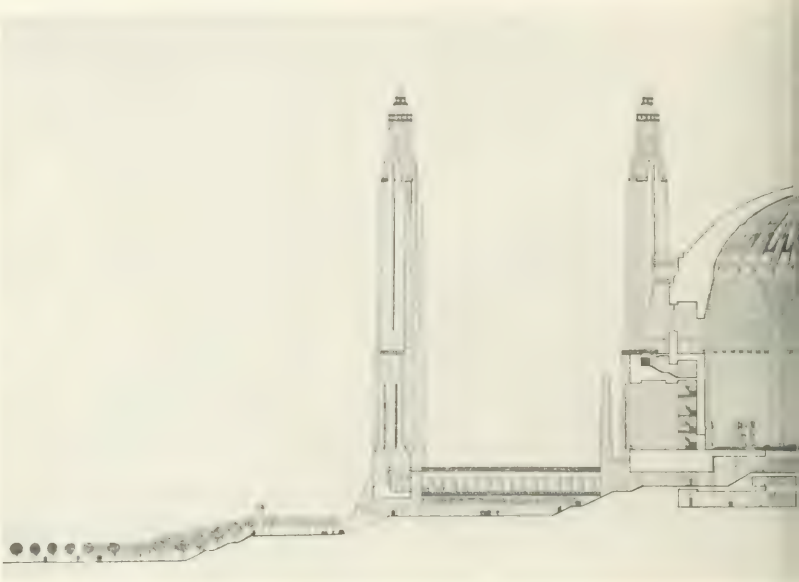
EID. VOORGEVEL 1915



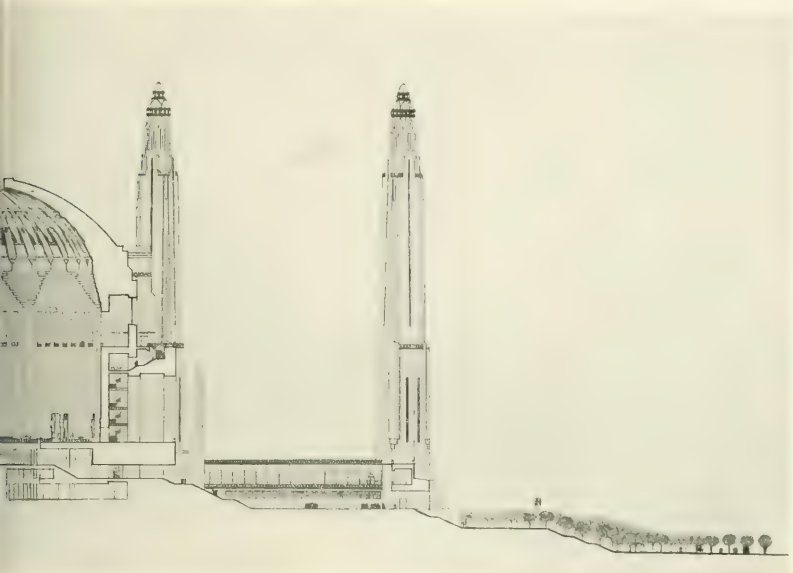
PANTHEON DER MENSCHHEID. INGANG



PANTHEON DER MENSCHHEID. TERRAS

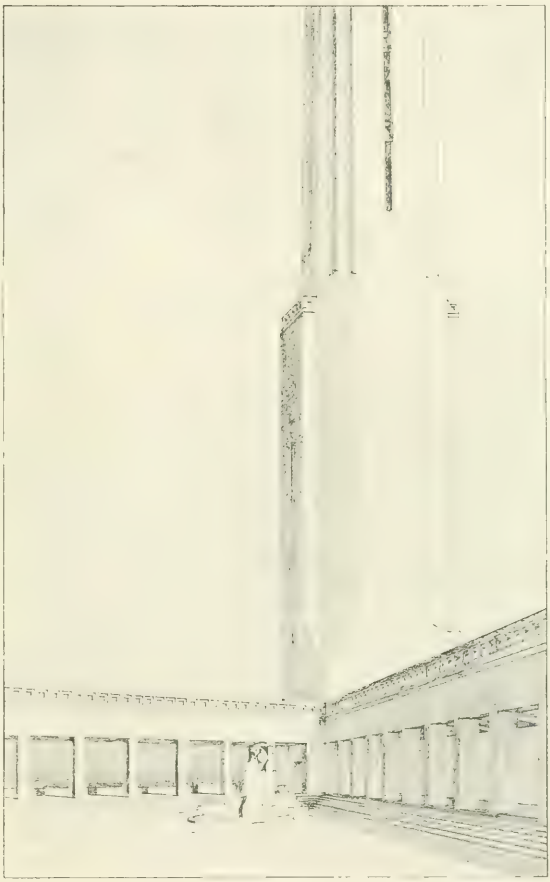


PANTHEON DER MENS



EID. DOORSNEDE 1915

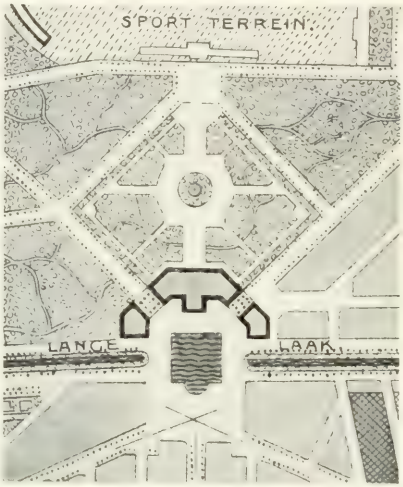
PANTHEON. MONUMENT DER MENSCHENEENHEID



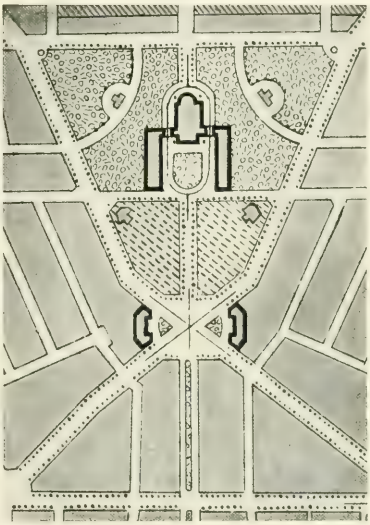
PANTHEON DER MENSCHHEID. HOF DER OVERPEINZING

UITBREIDINGSPLAN VAN 'S-GRAVENHAGE 1908. SCHETS VOOR E

VOLKSPLEIN IN HET ZUIDWESTELIJK DEEL DER NIEUWE STAD



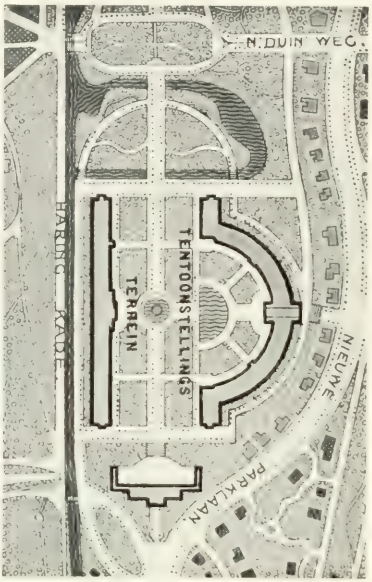
UITBREIDINGSPLAN VAN 'S-GRAVENHAGE 1908
VOLKSPLEIN IN HET Z.W. DEEL VAN DE NIEUWE STAD



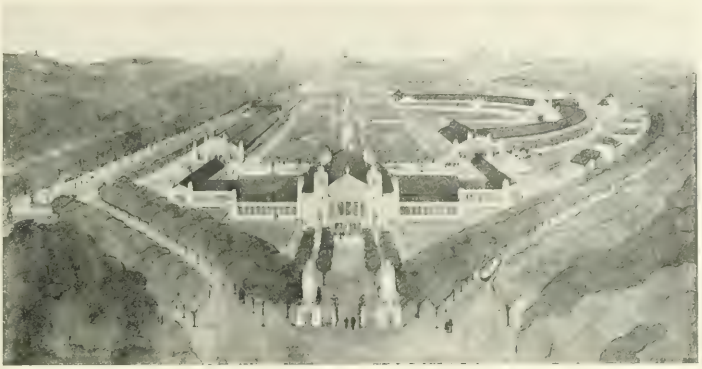
UITBREIDINGSPLAN VAN 'S-GRAVENHAGE 1908
PLEIN IN HET ZUIDELIJK DEEL VAN DE NIEUWE STAD

UITBREIDINGSPLAN VAN 'S-GRAVENHAGE 1908. SCHETS VOOR DE BE

IWING VAN EEN PLEIN IN HET ZUIDELIJK DEEL DER NIEUWE STAD



UITBREIDINGSPLAN VAN 'S-GRAVENHAGE 1908
TENTOONSTELLINGSTERREIN AAN DE NIEUWE PARKLAAN



UITBREIDINGSPLAN VAN 'S-GRAVENHAGE 1908
SCHETS VOOR DE BEBOUWING VAN HET TENTOON-STELLINGSTERREIN

UITBREIDINGSPLAN?

Naar eene lithografische reproductie. De donkere vlakken geven de b
terreinen. I, II en III - 1e, 2e en 3e klasse bebouwing. III², III³ - 3e kla

TERDAM-ZUID 1915

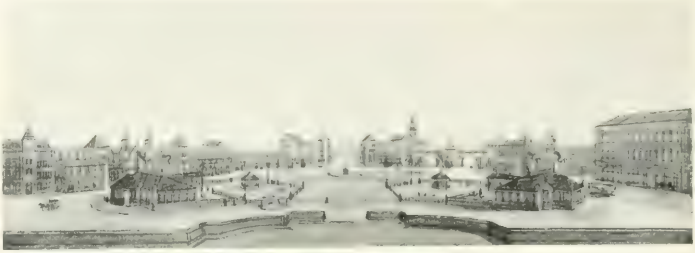
bebouwing aan, de lichtere de ontworpen bebouwing. I T - industrie-
uwing met 2 en 3 bovenwoningen. S - speelplaats. Sp - sportterrein

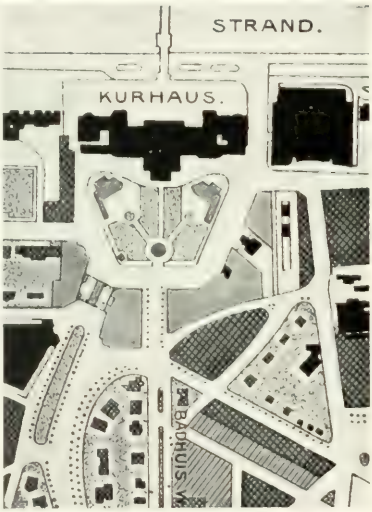
UITBREIDINGSPLAN VAN 'S-GRAVENHAGE 1908
SCHETS VOOR EEN PLEIN IN HET Z.O. VAN DE NIEUWE STAD

UITBREIDINGSPLAN VAN 'S-GRAVENHAGE 1908
SCHETS VOOR EEN PLEIN IN DE NIEUWE STAD

UITBREIDINGSPLAN AMSTERDAM-ZUID, GEZIEN VAN DE NIEUW-ONTWORPEN AMSTELBRUG. PERSPECTIEFTEEKENING 1915

DE ONTWORPEN AMSTELBRUG VORMT DE VERBINDING TUSSCHEN PARK- EN LINNAEUSKWARTIER: AMSTERDAM-ZUID EN -OOST. OP HET PLEIN VOOR DE BRUG, WAAR LINKS EEN HOTEL EN RECHTS HET NIEUWE GEBOUW VOOR DE ROEI- EN ZEILVEREENIGING DE HOOP GEDACHT IS, MONDT DE NIEUWE BREEDE VERKEERSWEG UIT VAN HET WILLEMSPARK NAAR DEN AMSTEL. BIJ HET TWEEDE PLEIN SPLITST DE WEG ZICH, NOORDWAARTS NAAR HET WILLEMSPARK, ZUIDWAARTS NAAR HET ZUIDERSTATION. RECHTS VAN DE BRUG HET NIEUW TE GRAVEN AMSTEL-SCHINKELKANAAL, DAT ZICH OOK NAAR HET NOORDEN EN ZUIDEN VERTAKT. ACHTER HET HOTEL EN DEN WATERTOREN DE NIEUWE TRAMREMISE, LINKS DAARVAN IS DE FABRIEK VAN SPIJKER EN EEN DEEL VAN DE ONTWORPEN STADSTUINWIJK ZICHTBAAR



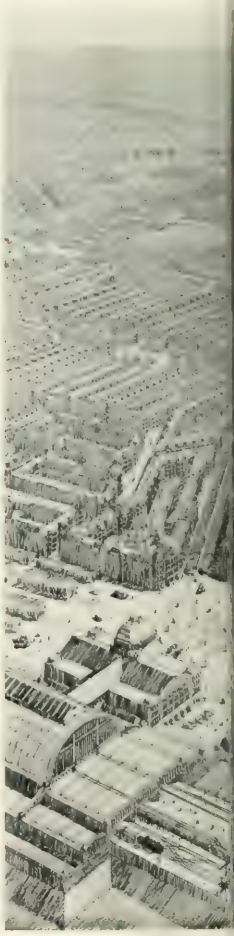


UITBREIDINGSPLAN VAN 'S-GRAVENHAGE 1908
SCHETS EN PLATTEGROND VOOR DE BEBOUWING
VAN HET GEVERS-DEYNOOTPLEIN

GEDEELTE VAN
HET EERSTE UITBREIDINGSPLAN AMSTERDAM-ZUID 1902

A - groentenmarkt. B - volkshuis. C - theather. D - arbeiderswoningen. E - openbare speeltuin. F - plaats voor te bouwen sluis

UITBREIDINGSPLAN AMSTERDAM-ZUID, GEZIEN VAN HET NIEUW ONTWORPEN ZUIDERSTATION. PERSPECTIEFTEEKENING 1915



VAN HET NIEUWE ZUIDERSTATION AAN DE ZUIDELIJKE VERTAKKING VAN DEN GROOTEN VERKEERSWEG TUSSCHEN WILLEMSPARK EN AMSTEL LOOPT EEN BREEDE STRAAT NAAR DE NIEUW TE BOUWEN ACADEMIE VAN BEELDENDE KUNSTEN, DIE WEER AAN DE NOORDELIJKE VERTAKKING VAN DIEN GROOTEN VERKEERSWEG WILLEMSPARK-AMSTEL LIGT. VAN HET STATIONSPLEIN GAAN TWEE HOOFDSTRATEN NAAR HET ROELOF HART- EN VALERIUSPLEIN, DIE HET ZUIDERSTATION MET DE CEINTUURBAAN EN HET PARKKWARTIER VERBINDEN. DE ZUIDELIJKE VERTAKKING VAN HET AMSTEL-SCHINKELKANAAL SNIJDT HET STRATENSYSTEEM RECHTHOEKIG

DIT BOEK WERD VERZORGD EN VERSIERD DOOR S. H. DE ROOS EN VAN DIENS HOLLANDSCHE MEDIAEVAL-TYPE IN TWEE KLEUREN GEDRUKT. ER ZIJN VIJFENZEVENTIG GENUMMERDE EXEMPLAREN OPGELEGD IN ZWART EN GOUD EN GEBONDEN IN LEDER. HIERVAN IS NUMMER ÉÉN DEN BOUWMEESTER AANGEBODEN OP ZIJN ZESTIGSTEN VERJAARDAG. HIJ HEEFT ZICH BEREID VERKLAARD DE VOLGENDE NUMMERS VAN ZIJN HANDTEEKENING TE VOORZIEN.

BINDING SECT. APR 10 1980

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

NA
1153
B4B3

Bazel, K P C (ed.)
Dr. H.P. Berlage

15