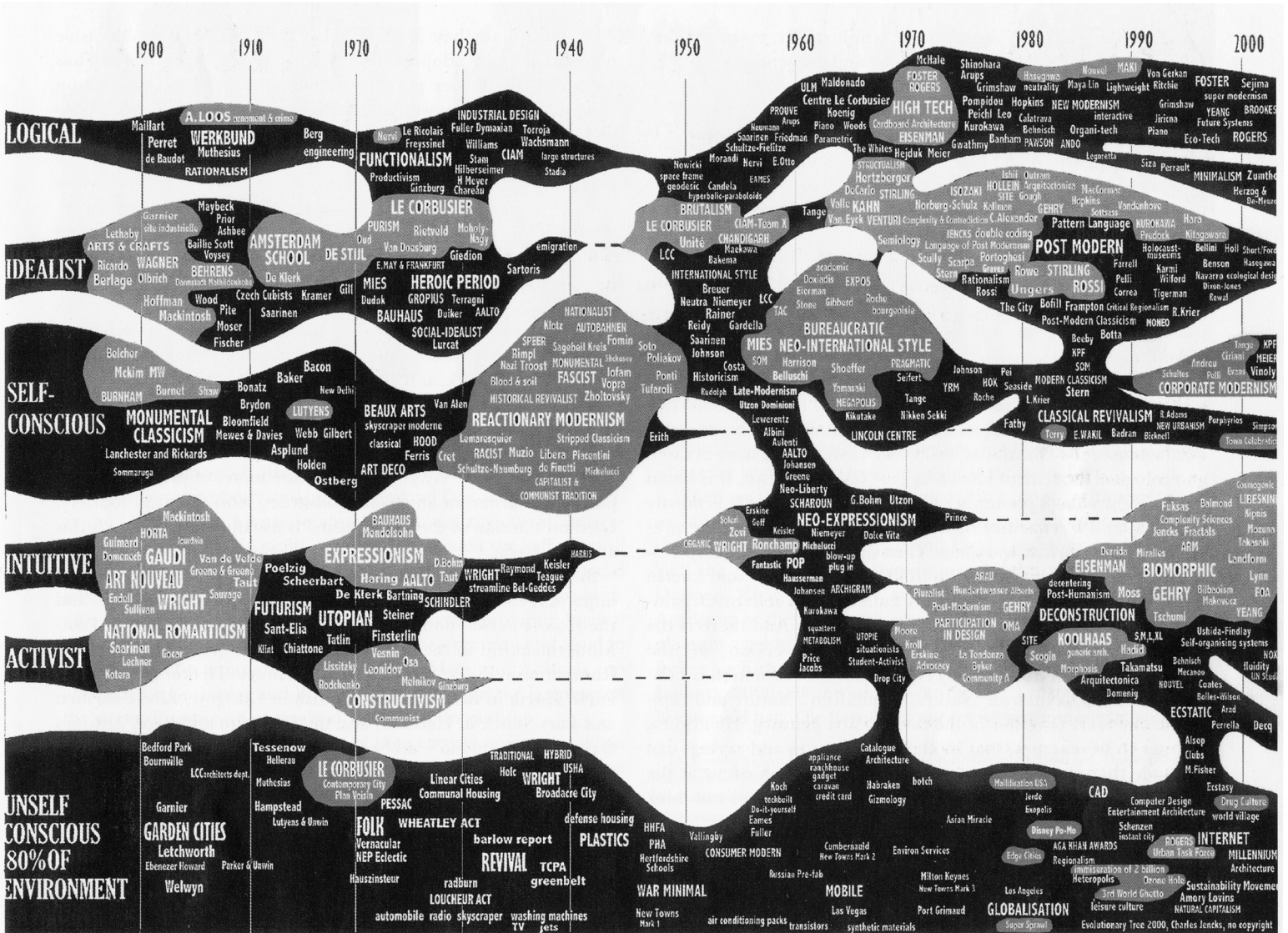


# Nieuw bestaat niet There's No Such Thing as New

Living in a New Past

Evolutionary Tree of the  
20th Century Architecture,  
Charles Jencks

Wonen in een nieuw verleden



De twintigste eeuw was de eeuw van verandering. Nooit eerder werden er zoveel utopieën ontworpen en zelden waren ze zo radicaal. Bovendien zijn veel van deze utopieën ook werkelijkheid geworden, dankzij de beschikbaarheid van nieuwe, rationele managementmethoden, nieuwe technologieën en – waarschijnlijk het allerbelangrijkste – de opkomst van politieke ideologieën die bereid waren ze in te zetten. De twintigste eeuw zette de geschiedenis niet voort, maar scheurde zich ervan los; en zo werd een nieuw tijdperk ingeluid. Architectuur en stedenbouw, de disciplines die het nieuwe tijdperk mede vorm gaven, waren geen uitzondering – eerder het hoogtepunt van de tendens om het verleden te elimineren.

Om die reden is het logisch te veronderstellen dat deze disciplines niets moesten hebben van geschiedenis: ze waren de maatschappij van morgen aan het scheppen en concentreerden zich daarbij op de toekomst, niet op het verleden. Het is dus geen wonder dat architectuur en stedenbouw in de twintigste eeuw werden gedomineerd door het modernisme, de filosofie waaraan gewoonlijk de ambitie wordt toegeschreven, traditie en conventie te willen overstijgen. Dit artikel stelt vragen bij deze gangbare opvatting en poneert dat geschiedenis tot aan de jaren 1940 een sleutelrol speelde in zowel het traditionalisme als het modernisme.<sup>1</sup>

#### Nalatenschap van de negentiende eeuw

Zoals bekend bereikte de modernisering van Nederland haar hoogtepunt tussen 1950 en 1975; en ze viel samen met een bijna volledige dominantie van de moderne architectuur en stedenbouw. Dit verklaart ook de opkomst van een visie op architectuur die traditionalisme en modernisme als onverenigbaar beschouwt en de nadruk legt op de continuïteit tussen vooroorlogs en naoorlogs modernisme. Maar beide veronderstellingen zijn onhoudbaar. De architectuurdiscipline ontwikkelde zich vóór 1940, ongeacht haar vele vertakkingen, als een antwoord op typisch negentiende-eeuwse uitdagingen. Wat de negentiende-eeuwse kunsttheoretici echter shockeerde was een gevaarlijke onevenwichtigheid: terwijl wetenschap en technologie razendsnel vooruitgang boekten, bleef de cultuur achter en verslechterden de maatschappelijke verhoudingen. Hoe kon dit nieuwe en verontrustende verschijnsel worden verklaard? Onder verwijzing naar de laatste wetenschappelijke inzichten werd, wat het beste kan worden omschreven als een ‘evolutietheorie van de kunsten’ ontwikkeld. Deze theorie culmineerde in een traditie, gedomineerd door Duitse en Zwitserse theoretici, die het intellectuele universum van zowel het modernisme als het traditionalisme vanaf de jaren 1910 beheerste. De sleutelfiguren waren twee studenten van de invloedrijke Zwitserse kunsthistoricus H. Wölfflin: J. Gantner en S. Giedion. Gantner beschouwde vorm als een immanente eigenschap, geworteld in de sociale, politieke en technologische aard van de maatschappij. Giedion borduurde in zijn *Space, Time and Architecture* (1941) op deze denkwijze voort.

Het evolutionaire concept had verstrekkende praktische gevolgen: kunstenaars en architecten konden natuurlijk totaal nieuw, ongekend en uniek werk creëren, maar zo droegen ze niet bij aan de verdere evolutie van de architectuur – in dit opzicht zouden hun inspanningen zinloos zijn. De enige manier om voortuitgang boeken was door langzaam te veranderen wat er al was, net zoals in de natuur. De geschiedenis documenteerde de evolutionaire ontwikkelingen; en kunstenaars en architecten dienden terdege op de hoogte te zijn van die ontwikkelingen, want het was hun voornaamste taak die te continueren. De verspreiding van deze opvattingen in de architectuur en de stedenbouw kan op het conto van Camillo Sitte (1843-1903) worden geschreven. Sitte geloofde dat van alle kunsten vooral de muzikale traditie van de

Change is what the twentieth century was all about. Never before were so many utopias designed, hardly ever were they so radical. And what is more: thanks to the availability of new, rational management techniques, new technologies and – probably more important than anything else – the emergence of political ideologies willing to use them, many of these utopias were actually realized. Ushering in a new era, the twentieth century did not continue history, it broke away from it. Architecture and urbanism, the disciplines that helped to shape the new era, were no exception – rather, the trend to eradicate the past appeared to culminate in them.

If that is so, it would be logical to assume that these disciplines had no use for history; creating tomorrow’s society, they focused on the future, not on the past. No wonder, then, that twentieth-century architecture and urbanism were dominated by modernism, the philosophy that is usually credited for its ambition to transcend tradition and convention. This article questions this standard view, arguing that until the 1940s, history was a key element in both traditionalism and modernism.<sup>1</sup>

#### The Legacy of the Nineteenth Century

It is a well-known fact: the modernization of the Netherlands reached its apex between 1950 and 1975 and coincided with the almost complete domination of modern architecture and town planning. This helps to explain the emergence of a view on architecture that sees traditionalism and modernism as incompatible and stresses the continuity between pre-war and post-war modernism. Both assumptions, however, are untenable. Before 1940 and irrespective of its many distinct branches, the discipline of architecture developed as a response to characteristically nineteenth-century challenges. What shocked nineteenth-century art theorists was the sudden awareness of a dangerous imbalance: whereas as science and technology moved forward very fast, culture lagged behind and social relations deteriorated. How to explain this new and worrying phenomenon? Referring to the latest scientific views, they developed what can best be described as an evolution theory of the arts. It culminated in a tradition that is dominated by German and Swiss theoreticians. Since the 1910s, this view dominated the intellectual universe of both modernism and traditionalism. Key figures were two students of the influential Swiss art historian H. Wölfflin: J. Gantner and S. Giedion. Gantner viewed form as an immanent quality rooted in society’s social, political and technological make-up, Giedion continued this line of thought in his *Space, Time and Architecture* (1941).

The evolutionary concept had far-reaching practical consequences: of course, artists and architects could create work that was entirely new, unheard of and unprecedented, but in doing so, they did not contribute to the further evolution of architecture – in this respect their efforts would be meaningless. Similar to the natural world, the only way to move forward was by slowly modifying what was already there. History documented the evolutionary trends, artists and architects should be very well aware of these trends since their principal task would be to continue them. Camillo Sitte (1843-1903) can be credited for transplanting these views to the world of architecture and urban planning. Way ahead of the other arts, Sitte believed the musical tradition of the nineteenth century to exemplify the overriding importance of the evolutionary processes. Sitte was one of the theoreticians who held this view; his mental horizon can be inferred from the portraits hanging on the wall above the grand piano at his home in Vienna: Ludwig van Beethoven (the founder of the German tradition in classical music), Richard Wagner (in whose work this tradition culminated) and Charles Darwin.

negentiende eeuw het voorbeeld gaf voor het doorslaggevende belang van evolutionaire processen. Sitte was slechts één van de theoretici die deze overtuiging aanhingen; zijn mentale horizon kan worden afgeleid uit de portretten die in zijn huis in Wenen boven de vleugel aan de muur hingen: die van Ludwig van Beethoven (de grondlegger van de Duitse traditie in de klassieke muziek), Richard Wagner (in wiens werk deze traditie culmineerde) en Charles Darwin.

### Ideaal van een nieuwe 'stijl'

Het tweede belangrijke thema dat zich als reactie op de architectonische crisis aandiende was het concept 'stijl'. Hoewel dit concept in de architectuurgeschiedenis meestal wordt beschouwd als vanzelfsprekend, of als een positieve, innovatieve invloed, kan stijl ook worden opgevat als een merkwaardig relict van de negentiende eeuw, dat heeft bijgedragen aan de meest rampzalige totalitaire culturele concepten van de twintigste eeuw. In essentie is stijl eigentijds. Dit is nauwelijks een verbazingwekkend standpunt: architectuur draagt altijd het stempel van de tijd die haar voortbrengt. De werkwijze binnen de professie kan veranderen – de manier waarop ontwerpen worden gemaakt, ontwerpmethoden, de organisatie van het architectenbureau en de definitie van het soort werk dat wordt gezien als de kernactiviteit van de ontwerper (en dat daarom niet aan andere disciplines kan worden overgelaten). Als er sprake is van innovatie laat ook de bouwtechnologie haar sporen na. Er worden nieuwe constructiemethoden ontwikkeld; bouwmaterialen, en de wijze waarop ze gemaakt worden, veranderen. De mening van opdrachtgevers over de meest efficiënte layout van specifieke gebouwtypen wordt voortdurend herzien. Ook de mode speelt een rol – wat vandaag *en vogue* is, kan binnen een paar jaar volledig achterhaald zijn. Met andere woorden, architectuur representeert altijd haar periode uit de geschiedenis. Maar specifiek in het denken van negentiende-eeuwse theoretici is dat de aard van de relatie tussen kunst en maatschappij altijd *spiritueel* is geweest – en dat ook dient te zijn: het woord *Zeitgeist* ('tijdgeest') suggereert zelfs dat deze spiritualiteit autonoom is. Stijl impliceerde dat er een einde zou komen aan de onevenwichtigheid tussen aan de ene kant de technologische en wetenschappelijke vooruitgang en aan de andere kant de maatschappelijk en culturele vernieuwing. Alleen dan zouden kunst en architectuur weer uitdrukking kunnen geven aan de spirituele grondslag van de maatschappij en zou een waarachtig nieuwe stijl kunnen ontstaan.

Wat kon een architect doen om deze nieuwe stijl te ontwikkelen? In feite niet zo veel. Kunstenaars en architecten konden niet méér doen dan geduldig de historische ontwikkelingen voortzetten. De Berlijnse kunsthistoricus C. Gurlitt geloofde dat hoewel kunstenaars niet in staat waren zelfstandig een nieuwe stijl te genereren, zij wel in de goede richting konden wijzen en het publiek informeren. 'Omdat wij zijn opgeleid, moeten we proberen ons voor iedereen begrijpelijk uit te drukken en iedereen in staat te stellen te begrijpen wat waarachtig, verheven en hoopgevend is; en wat ons verlicht, moreel sterker maakt, onze band met de eeuwigheid aanhaalt en ons verenigt in een gezamenlijk geloof in de Allerhoogste.'<sup>2</sup> (Het feit dat Gurlitt op zijn minst zinspeelde op de rol die kunstenaars hierbij zouden kunnen spelen, reflecteert vermoedelijk een ander negentiende-eeuws fenomeen: de cultus van het creatieve genie zoals belichaamd door Richard Wagner.) Vergeleken met generaties voor hem was Gurlitt opvallend positief: hij geloofde dat het tijdperk van onevenwichtige vooruitgang bijna voorbij was. In 1899 schreef hij op optimistische toon: 'De gedachte begint steeds meer post te vatten dat het tijdperk van de kunst het wetenschappelijke tijdperk begint te verdringen, en dit moet worden opgevat als een teken van spirituele vooruitgang, een stap in de richting van

### The Ideal of a New 'Style'

The second major theme that emerged as an answer to the crisis in architecture was the concept of style. Although most histories of architecture tend to treat this concept either as self-evident or as a positive force leading to architectural innovation, one may as well see it as a curious relic from the nineteenth century that contributed to the most disastrous totalitarian cultural concepts in the twentieth century. The essence of style is that it is contemporary. In itself, this is hardly an astonishing position. Architecture always bears the stamp of the age that produces it. The tools of the profession change: the way plans are drawn, design methods, the organization of the architectural office and the definition of the type of work that is seen as the designer's core activity (and therefore cannot be delegated to other disciplines). When there is innovation, building technology also leaves its mark. New construction methods are developed, building materials change, and so does the way they are produced. The views of clients concerning the most efficient layout of specific building types are constantly revised. Fashion, too, plays a role – what is *en vogue* today can be totally obsolete within a few years. Architecture, in other words, is always representative of its historical period. What specifically characterizes the thinking of nineteenth-century theorists, however, is the idea that the nature of the link between art and society has always been, and should be *spiritual*; the term *Zeitgeist* (spirit of the age) even suggests that this spiritual quality has an autonomous nature. Style implied that the imbalance between technological and scientific progress on the one hand, and social and cultural innovation on the other, would come to an end. Only then could art and architecture again reflect the spiritual basis of society and would it again be possible to arrive at a veritable new style.

What could an architect do to promote this new style? Actually, not a lot. All artists and architects were able to do was to patiently continue historical trends. C. Gurlitt, a Berlin-based art historian, believed that artists, while not being in a position to provide a new style all by themselves, could at least hint at the likely direction and inform people about it. 'We, the educated, should try to be comprehensible to everybody, and enable everybody to understand what is true, great, and hopeful; and what elevates the spirit, strengthens morality, strengthens our bonds with eternity, and unites us in a common belief in the highest.'<sup>2</sup> (That Gurlitt at least hinted at the role artists might play probably reflects another nineteenth-century phenomenon: the cult of the creative genius as epitomized by Richard Wagner.) Unlike the generations before him Gurlitt was remarkably positive: he believed that the era of imbalanced progress was nearing its end. Striking an optimistic note, in 1899 he wrote: 'The thought is gaining acceptance that an artistic era is beginning to supplant the scientific epoch, and this should be welcomed as a sign of spiritual progress and a step towards peace and harmony.'<sup>3</sup> If this prediction proved correct, art, and especially architecture, would once again express the spirit of the age (and not, as in the case of architects working in the historicizing styles, that of times long past). Significantly, he pointed to the machine, a product of science and technology, as the harbinger of a new approach to design. 'It has become undeniable that machines and other products whose design is determined solely by the laws of utility possess a certain beauty.'<sup>4</sup>

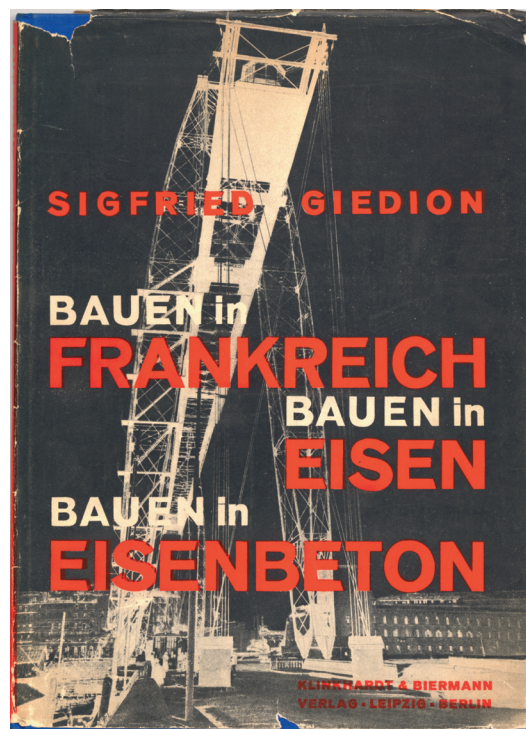
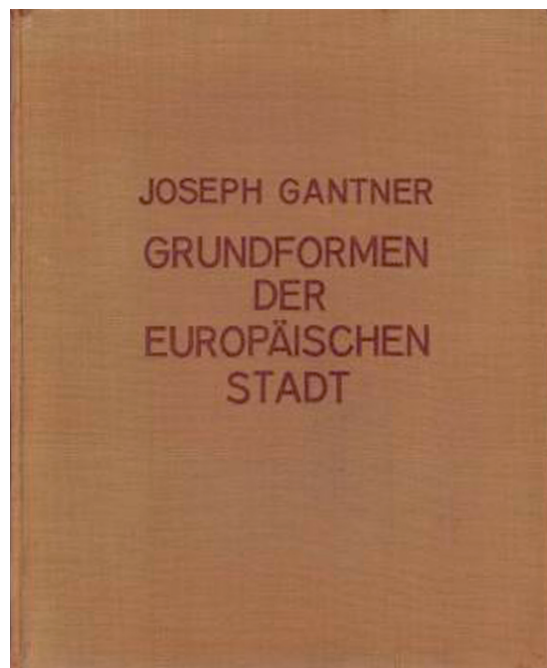
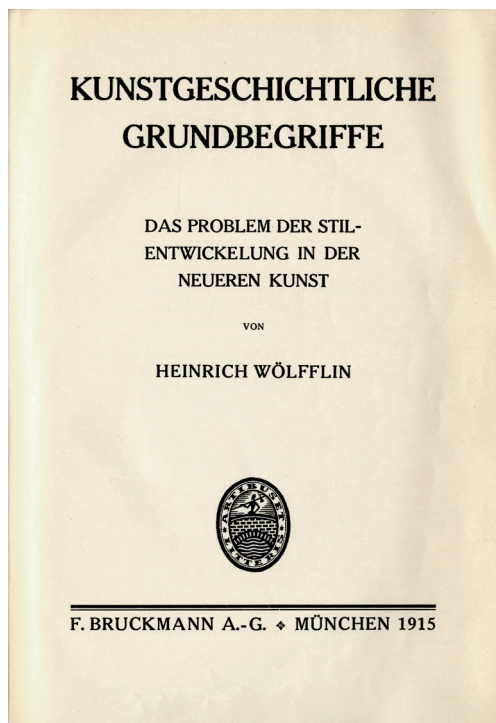
A department store designed by A. Messel and built on the Leipziger Strasse in Berlin in 1897 showed the way.<sup>5</sup> Gurlitt noted 'that today a rational system, applied consistently in a simple and functional way, is seen as beautiful even by the masses. Had Messel erected the same building twenty years earlier, he would have been ridiculed.'<sup>6</sup> Popular

Heinrich Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, 1915  
Heinrich Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe (Principles of Art History)*, 1915

Joseph Gantner, *Grundformen der Europäischen Stadt*, 1928  
Joseph Gantner, *Grundformen der Europäischen Stadt (Basic Designs of the European City)*, 1928

*Das Neue Frankfurt*, onder redactie van o.a. J. Gantner, 1925-1930  
*Das Neue Frankfurt (The New Frankfurt)*, edited by J. Gantner et al., 1925-1930

Sigfried Giedion, *Bauen in Frankreich*, 1928  
Sigfried Giedion, *Bauen in Frankreich (Building in France)*, 1928



A. Messel, warenhuis Wertheim,  
Berlijn, ca. 1920  
A. Messel, department store  
Wertheim, Berlin, ca. 1920



vrede en harmonie.<sup>3</sup> Mocht deze voorspelling juist zijn, dan zouden kunst en vooral architectuur opnieuw de tijdgeest tot uitdrukking brengen – en niet die uit lang vervlogen tijden, zoals het geval was bij architecten die in een historiserende stijl werkten. Opvallend genoeg wees hij de machine, een product van wetenschap en technologie, aan als de voorbode van een nieuwe ontwerpbenadering. ‘Het valt niet langer te ontkennen dat machines, en andere producten waarvan het ontwerp puur door doelmatigheidswetten is bepaald, een zekere schoonheid bezitten.’<sup>4</sup>

Een in 1897 aan de Leipziger Straße in Berlijn gebouwd warenhuis, ontworpen door A. Messel, wees de weg.<sup>5</sup> Gurlitt merkte op dat: ‘een rationeel systeem, mits consequent eenvoudig en functioneel toegepast, tegenwoordig zelfs door het grote publiek als mooi wordt ervaren. Als Messel hetzelfde gebouw twintig jaar eerder had neergezet, dan zou hij zijn weggelachen.’<sup>6</sup> De populaire smaak was aan het veranderen en volgens Gurlitt was dat een consequentie van maatschappelijke evolutie, niet van artistiek gekibbel. ‘Het is niet zo dat wij een artistieke overwinning hebben behaald op het fenomeen van de staalconstructie; het is juist andersom, en dit dwingt ons de staalconstructie voor lief te nemen, omdat ze zinvol is en het resultaat van creatief denken.’<sup>7</sup> Dat ‘de massa’ dat inzag, kon alleen maar betekenen dat er een nieuw tijdperk zat aan te komen, dat onmiskenbaar zou culmineren in een nieuwe stijl.

Beide concepten, het evolutionaire en zijn complement stijl, resulteerden in de integratie van geschiedenis in de belangrijkste architectuurtheorieën van die tijd – iets dat vaak over het hoofd wordt gezien, omdat de ambitie vooral uitging naar de schepping van een eigentijdse architectuur die zich had losgescheurd van ‘historische’ stijlen (neogotiek, neorenaissance, neobarok, enz.). Deze uit het buitenland afkomstige concepten waren in Nederland zeer invloedrijk. Tijdschriften speelden zeker een rol bij de verspreiding van de Duitse traditie in de Lage Landen, maar de algemene verbreiding ervan moet worden toegeschreven aan H.P. Berlage, die in Zürich bij Semper had gestudeerd en waarschijnlijk de eerste Nederlandse sterarchitect was. In de jaren 1920 culmineerde deze traditie in twee verschijnselen: het ene word soms ‘traditionalisme’ genoemd, het andere ‘modernisme’.

### De eigentijdse architectuur van Granpré Molière

Marinus Jan Granpré Molière werd in 1883 in Oudenbosch geboren en studeerde vanaf 1900 architectuur aan de Technische Hogeschool, de voorloper van de Technische Universiteit Delft. Zoals velen van zijn generatie beschouwde Granpré Molière de vernieuwing van architectuur en stedenbouw als onderdeel van een culturele renaissance, vanuit de vooronderstelling, dat er een gedachtengoed werd ontwikkeld dat leidend zou zijn voor alle aspecten van de samenleving. Hij en zijn vriend Thomas Karsten (die zich later in Nederlands-Indië tot een vooraanstaand architect zou ontwikkelen) waren een tijdje aanhangers van het socialisme, een filosofie die naar zij – althans in het begin – dachten zou uitmonden in ‘Een kultus van vreugde, iets waarvan onze tijd zo zeer ‘t gemis gevoelt, waarmee samen zal gaan ‘n ontwikkeling van lichamelijk en geestelijk evenwicht zoals de Romeinen dat kenden.’<sup>8</sup> Kennelijk bracht deze veronderstelling Karsten er toe, af te zien van zijn ‘ascetische neigingen’ en zich tegoed te gaan doen aan overvloedige maaltijden, wijn en nicotine. Granpré Molière volgde in zijn voetsporen en dat was het begin van de sensuele, poëtische periode in zijn persoonlijk leven.<sup>9</sup> ‘Een wezenlijk element blijft,’ schreef hij 1910, ‘dat de “Berglage-kultuur” afgedaan heeft, en het intellektualisme, de genotbeperking achtertrede bij de wens naar genot, naar zuivere schoonheid, m.a.w. dat de kultuurrevolutie en mijn persoonlijke in de laatste 10 jaren gedeeltelijk parallel gaan.’<sup>10</sup>

taste was changing, and that, in Gurlitt’s view, was a consequence of social evolution, not of artistic bickering. ‘It is not that we have achieved an artistic victory over the phenomenon of a steel construction; it is the other way around, and this forces us to see it as beautiful because it makes sense and is the result of creative thinking.’<sup>7</sup> If the ‘masses’ grasped that, it could only mean that a new era was dawning that, obviously, would culminate in a new style.

Both concepts, that of evolution and the complementary one of style, led to the incorporation of history in the major architecture theories of the period – a fact often ignored since the principal ambition was to create contemporary architecture that broke away from the ‘historical’ styles (neo-Gothic, neo-Renaissance, neo-Baroque, and so forth). Invented abroad, these concepts had an immense impact in the Netherlands. Journals played a role in disseminating them, but H.P. Berlage, a student of Semper in Zurich and probably the first celebrity architect of the Netherlands, should be credited for popularizing the German tradition in the Low Lands. In the 1920s this tradition culminated in two phenomena: the one sometimes labelled ‘traditionalism’, the other ‘modernism’.

### M.J. Granpré Molière’s Quest for Contemporary Architecture

Marinus Jan Granpré Molière was born in 1883 in Oudenbosch and began his studies in architecture at the Technische Hogeschool, the precursor of Delft University of Technology, in 1900. Like many others of his generation, Granpré Molière saw the renewal of architecture and urbanism as part of a cultural renaissance, one which presupposed the emergence of a set of ideas that ought to govern all aspects of society. For a time, he and his friend Thomas Karsten (who became a leading architect in the Dutch Indies in later years) opted for socialism, a philosophy they believed would culminate, at least initially, in a cult of pleasure, ‘something that is lacking so much in our days and that will coincide with the evolution of a balance between body and soul similar to that of the Romans’.<sup>8</sup> This notion is apparently what led Karsten to leave behind his ‘ascetic tendencies’ and indulge in copious meals, wine and smoking, a step that Granpré Molière copied, marking the beginning of the sensual, poetic phase in his personal life.<sup>9</sup> ‘It remains essential,’ he wrote in 1910, ‘[to realize] that the “Berglage culture” is a thing of the past. Now, intellectualism and the limitation of pleasure are to be subordinated to the longing for pleasure and pure beauty – in other words, the cultural revolution has partially paralleled my personal development of the last ten years.’<sup>10</sup>

In May 1908, Granpré Molière finished his studies *cum laude*. H. Evers and J.F. Klinkhamer were his tutors. In 1911, after working for private firms for some years, A.C. Burgdoffer, head of the planning board of Rotterdam, asked him to apply for a job in what at the time was by far the fastest growing city in the Netherlands. Granpré Molière was thrilled by the prospect of working ‘in that growing city without beauty and culture’; ‘I want to work for an organization, for a great goal, not just in an elitist way, but also with a concern for hygienic, ethical, and, above all, social issues.’<sup>11</sup> Also working for the municipality in these years was P. Verhagen, who was going to be his lifelong companion. In 1914, a conflict about locating schools in the midst of the residential blocks had already convinced Granpré Molière that he should leave the municipality, but his plan to move to Berlin was frustrated by the outbreak of war. Instead, he got a job at the office of D.E.C. Knuttel.

A decisive moment occurred in 1916, when the prospect of designing Vreewijk led Granpré, Verhagen and Kok to found the firm that bore their names. The work on Vreewijk launched the successful

In mei 1908 studeerde Granpré Molière cum laude af. H. Evers en J.F. Klinkhamer waren zijn docenten. Nadat hij enkele jaren voor particuliere bedrijven had gewerkt, werd hij in 1911 door A.C. Burgdoffer, hoofd van de Rotterdamse Dienst Gemeentewerken, gevraagd te solliciteren naar een baan bij wat indertijd de snelst groeiende stad van Nederland was. Granpré Molière was opgetogen over het vooruitzicht te gaan werken ‘in die groeiende stad zonder schoonheid en cultuur’; ‘Ik wil werken in ‘n organisme, voor ‘n groot doel, niet alleen elitair, maar hygienies, eties, en vooral sociaal.’<sup>11</sup> Ook P. Verhagen, die zijn hele leven zijn compagnon zou blijven, werkte in deze periode voor de gemeente. In 1914 had een conflict over het bouwen van scholen tussen woonblokken Granpré Molière er al van overtuigd dat hij de gemeente beter de rug kon toekeren, maar zijn plan om naar Berlijn te verhuizen werd gedwarsboemd door het begin van de oorlog. Hij vond in plaats daarvan werk bij het bureau van D.E.C. Knuttel.

In 1916 deed zich een beslissend moment voor: het vooruitzicht dat zij Vreewijk zouden gaan ontwerpen, bracht Granpré, Verhagen en Kok er toe het bureau op te richten dat hun namen droeg. Het werk aan Vreewijk betekende het begin van de succesvolle carrière van het bureau, dat zich ontwikkelde tot de drijvende kracht achter de Nederlandse stedenbouw. Onder degenen die er voor langere of kortere tijd werkten, bevonden zich J.H. van den Broek en Mart Stam en, uit het buitenland, Werner Moser en Hans Schmidt.<sup>12</sup> Vreewijk is ongetwijfeld de bekendste Nederlandse tuinstad die ooit is gebouwd. De wijk ontwikkelde zich tot een complete en gevarieerde tuinstad, die méér was dan de satelliet van een bestaande stad. Door gebruik te maken van de laatste inzichten op het gebied van de stedenbouw, werd de bewoners een alternatieve leefstijl geboden. Vreewijk was op verschillende manieren revolutionair: door het ‘autonome’ ontwerp van de straten en lanen, standaardisering, het grote aantal gerealiseerde woningtypen en natuurlijk de overvloed aan groen. De architectuur van Granpré Molière maakte zich ook los van het historische standaardrepertoire – zijn villa’s waren bijvoorbeeld zonder precedent. Het lijkt geen twijfel dat Granpré Molière voortging op de door de negentiende-eeuwse kunst-historische traditie uitgestippelde weg: door de geschiedenis te continueren, wilde hij werkelijk eigentijdse architectuur scheppen. Opvallend in zijn werk als onafhankelijk architect en stedenbouwkundige is de volledige afwezigheid van enig historiserend ontwerp.

Hij haalde veel inspiratie uit Gantner’s *Grundformen der Europäischen Stadt. Versuch eines historischen Aufbaues in Genealogien*. Gantner wilde, in overeenstemming met de lessen van Wölfflin, ‘een benadering schetsen die het mogelijk maakt de temporele begrenzing van “kunst-historische sleutelbegrippen” te overstijgen, zodanig dat het resultaat van nut kan zijn voor de gezamenlijke ontwikkeling van de Europese kunst’.<sup>13</sup> In navolging van Semper en Gurlitt sprak Gantner over de ‘immanente’ eigenschappen van vorm.<sup>14</sup> Granpré Molière’s bewondering voor Gantner illustreert hoezeer zijn ‘traditionalisme’, uit theoretisch oogpunt, leek op ‘modernisme’: Gantner was een van de ferventste voorstanders van ‘Das Neue Frankfurt’ van Ernst May.

In 1924 werd Granpré Molière aangesteld als professor van wat tegenwoordig de Technische Universiteit Delft is – en daardoor veranderde alles. Hij begon een uitgebreide esthetische theorie op te stellen op basis van het neothomisme, een theoretische vernieuwing van katholieke oorsprong, die onmiskenbaar dogmatisch was en hem uiteindelijk wegvoerde van zijn oorspronkelijk progressieve en liberale gezichtspunten. Hoewel deze verschuiving in zijn denken de kwaliteit van zijn werk als ontwerper niet aantastte, lijkt het geen twijfel dat er niet langer plaats was voor de briljante, poëtische kenmerken van zijn vroege werk.

career of the office, which developed into the main driving force in Dutch town planning. Among those who worked there for a longer or shorter time were J.H. van den Broek and Mart Stam, and from abroad Werner Moser and Hans Schmidt.<sup>12</sup> Vreewijk is undoubtedly the best known Dutch garden city ever built. It developed into a complete and diverse garden city, not just a satellite of an existing city. Incorporating the latest views on urban planning, it offered its inhabitants an alternative way of life. Vreewijk was welcomed as revolutionary in many ways: the ‘autonomous’ design of its streets and lanes, the use of standardization, the variety of housing types that was nevertheless realized, and, of course, the abundant greenery. Granpré Molière’s architecture also broke away from the standardized, historicist repertoire – his villas, for instance, were without precedent. Clearly, Granpré Molière followed the lines of the nineteenth-century art historical tradition: continuing history, he wanted to create truly contemporary architecture – in his work as an independent architect and urban planner, historicist designs are notoriously absent.

He drew much inspiration from Gantner’s *Grundformen der Europäischen Stadt. Versuch eines historischen Aufbaues in Genealogien* (Principal forms of the European city. An attempt at a historical construction by means of genealogies). In accord with the teachings of Wölfflin, Gantner wanted ‘to outline an approach that makes it possible to eliminate the temporal limits of the “key terms in art history”, in order to make them useful for the evolution of European art as a whole.’<sup>13</sup> Echoing the concepts of Semper and Gurlitt, Gantner spoke of the ‘immanent’ quality of form.<sup>14</sup> Granpré Molière’s admiration for Gantner illustrates how similar, from a theoretical point of view, his ‘traditionalism’ was to ‘modernism’: Gantner was one of the most adamant propagandists of Ernst May’s ‘New Frankfurt’.

In 1924 Granpré Molière was appointed professor at what is today the University of Technology in Delft – and that changed everything. He started to construct an extensive aesthetic theory based on neo-Thomism, a theoretical innovation of Catholic origin. Its unmistakably dogmatic nature ultimately led him away from his original progressive and liberal views. While this shift in his thinking did not diminish the quality of his design work, there can be little doubt that it banished the brilliant, poetic qualities of his earlier efforts.

### ‘Modernism’ as ‘Traditionalism’

That history played a major role in the work of Granpré Molière and his fellow ‘traditional’ architects may come as no surprise. That modernism is also deeply rooted in nineteenth-century art history, however, may be less self-evident. The Dutch brand of modernism can be said to originate in De Stijl, a movement founded by Theo van Doesburg and J.J.P. Oud in 1917 while outside the Dutch borders the First World War was lingering on. The glue holding the movement together took the form of a journal of the same name. Its highly presumptuous title suggested that the initiators were indeed capable of defining a new style, thereby resolving an issue that had preoccupied European scholars for almost a century. Oud based his views on the teachings of H.P. Berlage and, via Berlage, on the German and Swiss art historians. For a time he corresponded with H. Wölfflin, one of the most influential representatives of this way of thinking.<sup>15</sup> De Stijl presented itself as the logical conclusion of this philosophy, according to which art is a phenomenon that evolves in close relation with society’s overall evolution. To what extent the Modern Movement continued an already established way of thinking is perfectly illustrated, for example, by the correspondence of Oud, Giedion – initiator, driving force and secretary of the CIAM – and Hegemann, among many other things



M.J. Granpré Molière, tuindorp  
Vreewijk, Rotterdam  
M.J. Granpré Molière, garden city  
Vreewijk, Rotterdam

TUINDORP VREEWIJK TE ROTTERDAM ARCH. PROF. IR. M.J. GRANPRÉ MOLIÈRE, IR. J. VERHAGEN EN J. KOK  
CITÉ JARDIN VREEWIJK À ROTTERDAM



M.J. Granpré Molière, woonhuis,  
Rotterdam  
M.J. Granpré Molière, private house,  
Rotterdam

WOONHUIS TE ROTTERDAM ARCH. PROF. IR. M.J. GRANPRÉ MOLIÈRE, IR. J. VERHAGEN EN J. KOK  
VILLA À ROTTERDAM



### ‘Modernisme’ als ‘traditionalisme’

Dat de geschiedenis een grote rol speelde in het werk van Granpré Molière en zijn ‘traditionele’ vakgenoten, is misschien niet geheel onverwacht. Dat het modernisme ook stevig geworteld is in de negentiende-eeuwse kunstgeschiedenis, is misschien minder vanzelfsprekend. We kunnen stellen dat de Nederlandse vorm van modernisme begon met De Stijl, een in 1917 door Theo van Doesburg en J.J.P. Oud opgerichte beweging – terwijl over de Nederlandse grens de Eerste Wereldoorlog maar niet ophield. Wat de beweging bijeen hield, was het gelijknamige tijdschrift. De hoogst aanmatigende titel daarvan suggereerde dat de initiatiefnemers daadwerkelijk in staat waren een nieuwe stijl te definiëren en zo een probleem op te lossen, dat Europese wetenschappers al bijna een eeuw lang had beziggehouden. Oud baseerde zijn opvattingen op de leerstellingen van H.P. Berlage en, via Berlage, op de Duitse en Zwitserse kunsthistorici. Hij correspondeerde een tijdje met H. Wölfflin, een van de invloedrijkste vertegenwoordigers van deze denkrichting.<sup>15</sup> De Stijl presenteerde zichzelf als de logische uitkomst van deze filosofie, die stelt dat de kunst een verschijnsel is dat zich ontwikkelt in nauwe relatie met de evolutie van de maatschappij als geheel. De mate waarin de moderne beweging een al bestaande denkrichting voortzette, wordt bijvoorbeeld uitstekend toegelicht door de briefwisseling tussen Oud, Giedion – initiator, drijvende kracht en secretaris van de CIAM – en Hegemann, die onder meer de uitgever was van het hoogst invloedrijke tijdschrift *Bauwelt*. In zijn correspondentie met Oud was Giedion bijzonder duidelijk over zijn bedoelingen. ‘Wat voor mij als historicus interessant is,’ schreef hij in een van zijn brieven, ‘is om een onbekende negentiende eeuw te laten zien en om te leren verschijnselen, die men tegenwoordig als modieus en nieuw beschouwt, op te vatten als schakels in een groter historisch continuüm.’<sup>16</sup> Hij verwees hiermee natuurlijk naar het ‘neues Bauen’. Hij zag het modernisme als een gevolg van historische causaliteit (de ‘Kausalität der Geschichte’).<sup>17</sup> Het eerste resultaat van Giedion’s historische verkenningen was *Bauen in Frankreich*, dat meer dan tien jaar later, in 1941, culmineerde in de publicatie van de lezingen die hij in de jaren 1930 aan Harvard University had gegeven: *Space, Time and Architecture: The Growth of a New Tradition*.<sup>18</sup> *Bauen in Frankreich* leverde stof voor een stevig debat met Oud, die het volledig met Giedion eens was waar het ging om algemene principes. Uit Oud’s briefwisseling met Hegemann blijkt duidelijk dat hij de evolutie van de nieuwe architectuur zag als een proces, dat door historische krachten wordt bepaald. ‘Als u iets “persoonlijks” wilt horen,’ vertrouwde hij hem toe, ‘dan kan ik u vertellen dat ik heel vaak de hele “geschiedenis van de kunst in afbeeldingen” aan me voorbij zie trekken en die dan als richtlijn gebruik, om te kijken of mijn werk de lijn wel goed voortzet. Afgezien van het niveau geloof ik, dat ik het tot nu toe wel goed doe.’<sup>19</sup> De opkomst van de nieuwe architectuur als product van historische krachten was niet tegen te houden; het was een proces dat ‘zo onontkoombaar en noodzakelijk, dat tegenstand volgens mij zinloos is’.

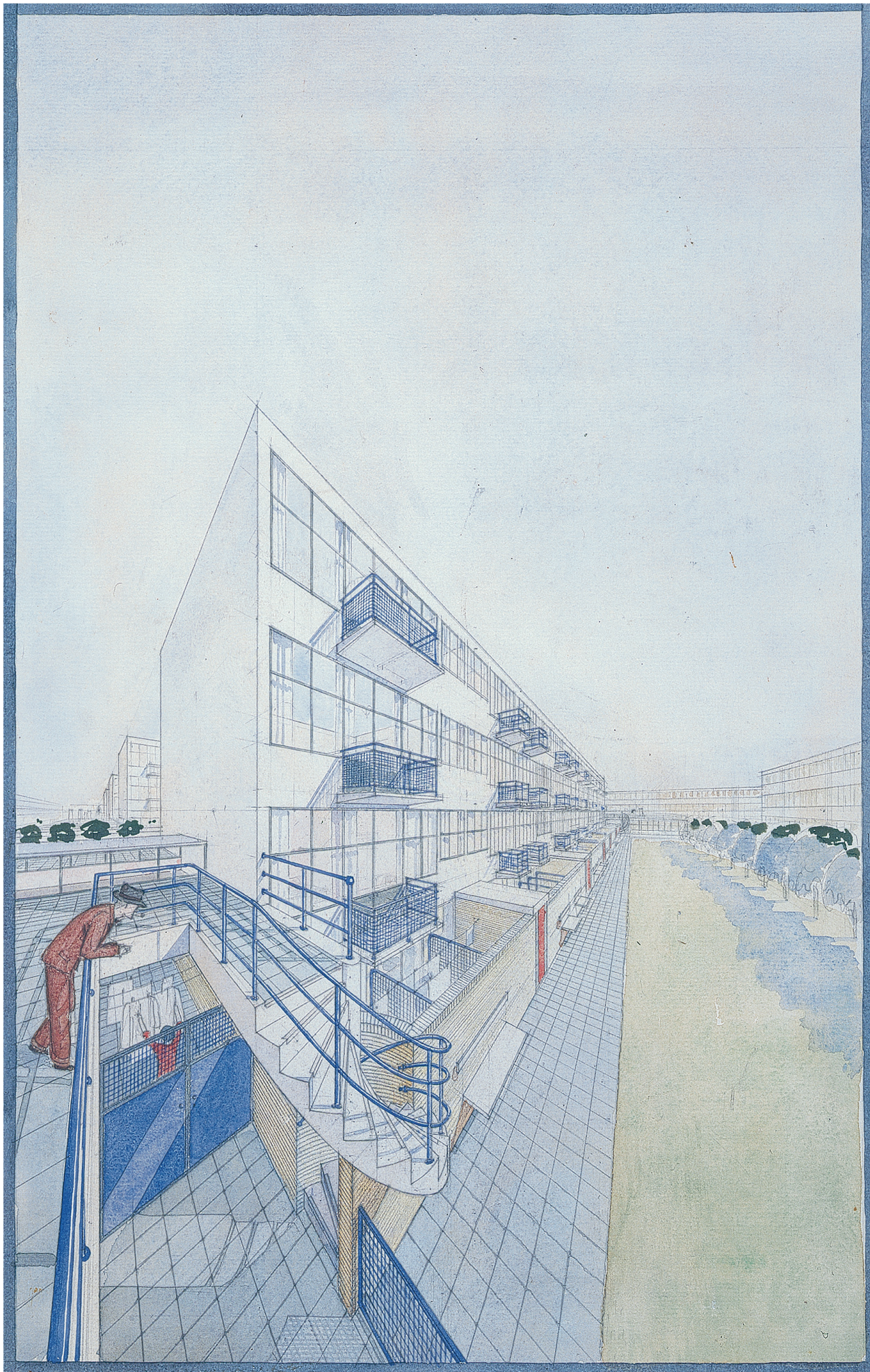
Voor zowel Oud als Giedion was Wölfflin de voornaamste bron van deze manier van denken. Oud bewonderde de manier waarop Wölfflin had gewezen op de noodzaak om de kunst te bevrijden van historische vormen; Giedion had bij Wölfflin gestudeerd.<sup>20</sup> Juist daarom was Oud teleurgesteld in Giedion’s boek: hij was van mening dat Giedion’s analyse van de nieuwe architectuur een aanhanger van Wölfflin onwaardig was. ‘U hebt ook een nieuwe Kant nodig: breek de oude stenen tafelen! Ontneem me mijn vroegere passie! Ongevormd leven in gevormde banen leiden, daar geloof ik in. Me dunkt dat u, omdat kunst orde is en leven wanorde, “artistieke wanorde” en het leven door elkaar haalt. Liefde maakt u blind.’<sup>21</sup> Wat had Giedion verkeerd

publisher of the highly influential journal *Bauwelt*. In his correspondence with Oud, Giedion was particularly clear about his intentions. ‘What interested me as a historian,’ he wrote in one of his letters, ‘is to reveal the unknown nineteenth century and to learn to see phenomena now considered fashionable and new . . . as silent links in the larger historical continuities.’<sup>16</sup> He was referring, of course, to *Neues Bauen* (the New Architecture). He saw modernism as the result of historical causalities (the ‘Kausalität der Geschichte’).<sup>17</sup> *Bauen in Frankreich* was the first fruit of Giedion’s historical explorations, which culminated more than a decade later in the publication in 1941 of the lectures he delivered at Harvard University in the 1930s: *Space, Time and Architecture: The Growth of a New Tradition*.<sup>18</sup> *Bauen in Frankreich* fuelled a debate with Oud. As far as Giedion’s general principles were concerned, Oud could not agree more. His correspondence with Hegemann makes it quite clear that he saw the evolution of the new architecture as a process determined by historical forces. ‘If you’re interested in something “personal”,’ he confessed, ‘I can tell you that I very often browse through the entire “history of art in pictures” . . . as a guideline to see if my work is extending this line in the right direction. Apart from the question of its quality, I believe that so far I am not mistaken.’<sup>19</sup> A product of historical forces, the emergence of the new architecture could not be stopped; it was a process ‘so unavoidable and necessary, that I consider resisting it a waste of time’.

Wölfflin was the primary source of this mode of thinking for both Oud and Giedion. Oud admired Wölfflin for the way he had pointed out the need to liberate art from historical forms; Giedion was a student of Wölfflin.<sup>20</sup> Precisely because of that, Oud was disappointed in Giedion’s book, believing its analysis of the new architecture to be unworthy of somebody working in the tradition of Wölfflin. ‘You, too, need a new Kant: destroy the old tablets. Rob me of my old flame! To lead formless life to disciplined form, that is what I believe in. It looks to me as if you, because art is order, and life disorder, mistake artistic disorder for life. Love makes you blind.’<sup>21</sup> What had Giedion done wrong? Who was the *Jugendliebe* he mistakenly clung to, and whom he had to break up with so that the new architecture could further evolve? Oud was quite clear about this: he saw Le Corbusier, who figured prominently in *Bauen in Frankreich*, as an obstacle. For him, Le Corbusier had become a showman who liked nothing better than to please his audience. Oud saw his French colleague as ‘the architect who very soon will be our worst enemy, and also society’s worst enemy.’ ‘Corbusier is anti-social, the others are social. An entire world, not a mere nuance, separates the two,’ he wrote Giedion in another letter.<sup>22</sup> Le Corbusier’s worst sin was that he had become a ‘formalist’, that is to say, his work was not rooted in historical processes. For Oud, form was but a consequence of these processes, not something of value in its own right and even less a vehicle for pleasing people. ‘Believe it or not,’ Oud wrote to Hegemann, ‘I have never been interested in external success (over here no architect is less popular than I am).’<sup>23</sup> To Hegemann’s dismay, Oud even went so far as to claim that art might as well be tasteless.<sup>24</sup>

Oud’s correspondence with Giedion and Hegemann perfectly demonstrates modernism’s debt to the nineteenth century. Far from being a negative factor modern architecture needed to get rid of, history was actually its driving force. Only in the 1930s did things begin to change. Modernism was banned from the Soviet-Union, where Stalin preferred a style more likely to capture the people’s minds. When Hitler pursued similar policies in Germany, the movement lost its traditional heartland – a dramatic event marked by the switch from German to English as the movement’s international language. Many

J.J.P. Oud, woningbouw,  
Rotterdam-Blijdorp  
J.J.P. Oud, housing, Rotterdam-  
Blijdorp



gedaan? Wie was dan die *Jugendliebe*, waaraan hij zich ten onrechte vastklampte en waarmee hij moest breken, opdat de nieuwe architectuur zich verder zou kunnen ontwikkelen? Oud liet hierover geen misverstand bestaan: hij beschouwde Le Corbusier, die een prominente rol speelde in *Bauen in Frankreich*, als een obstakel. Hij vond dat Le Corbusier een showfiguur was geworden, die niets liever deed dan zijn publiek plezieren. Oud beschouwde zijn Franse collega als ‘de architect die zeer binnenkort onze grootste vijand zal zijn, en ook die van de maatschappij’. ‘Corbusier is anti-sociaal, de anderen zijn sociaal. Dat is geen nuanceverschil, die twee verschillen als dag en nacht,’ schreef hij in een andere brief aan Giedion.<sup>22</sup> Le Corbusier’s grootste zonde was dat hij een ‘formalist’ was geworden, dat wil zeggen: dat zijn werk niet was geworteld in historische processen. Voor Oud was vorm niet meer dan een gevolg van deze processen, niet iets dat op zichzelf waarde had en zeker geen middel om mensen een plezier te doen. ‘Geloof het of niet,’ schreef Oud aan Hegemann, ‘maar ik ben nooit uit geweest op oppervlakkig succes (in dit land is geen architect minder populair dan ik).’<sup>23</sup> Tot ontsteltenis van Hegemann beweerde Oud zelfs dat kunst evengoed smakeloos kon zijn.<sup>24</sup>

De correspondentie tussen Oud, Giedion en Hegemann toont perfect hoe schatplichtig het modernisme is aan de negentiende eeuw. De geschiedenis was alles behalve een negatieve factor, waarvan de moderne architectuur zich zou moeten losmaken: in feite was ze de drijvende kracht achter de moderne architectuur. Pas in de jaren 1930 begonnen dingen te veranderen. Het modernisme werd verbannen uit de Sovjet-Unie, waar Stalin de voorkeur gaf aan een meer tot de verbeelding van de mensen sprekende stijl. Toen Hitler in Duitsland gelijksoortige strategieën begon na te streven, verloor de beweging haar traditionele basis – een dramatische gebeurtenis, die werd gemarkeerd door de omschakeling van Duits naar het Engels als de internationale taal van de beweging. Veel prominente moderne architecten verhuisden naar de Verenigde Staten – een overstap waarvoor het, zoals Eric Mumford heeft opgemerkt, noodzakelijk was om alle referenties naar Europese ideologieën die veel van hen slechts enkele jaren eerder blijmoedig hadden aanvaard (sommige architecten waren zelfs bereid geweest voor Hitler te werken, mits hij het modernisme zou omarmen) uit te wissen. Dit bracht in de praktijk een puur technocratische benadering van de architectuur en de stedenbouw met zich mee.<sup>25</sup> Aangezien de historische kern van het modernisme volledig verankerd lag in de evolutionaire concepten van de kunstgeschiedenis, werd dit onderdeel nu stelselmatig gebagatelliseerd. De gevolgen van de Tweede Wereldoorlog waren nog fundamenteeler en leidden tot enorme programma’s die bedoeld waren om de leefomstandigheden van ‘de gewone man’ of *the-man-in-the-street*, zoals de lagere klassen in de jaren 1940 werden aangeduid, te verbeteren. Volkshuisvesting kreeg onmiskenbaar prioriteit en liet weinig ruimte over voor artistieke hoogstandjes – een trend die veel moderne architecten (hoewel niet allemaal) op dat moment van harte accepteerden. De noodzaak om de hele economie eerst af te stemmen op de oorlogsinspanning en daarna op de wederopbouw, luidde een ‘bestuurlijke revolutie’ in, die standaardisering en mechanisering voorstond en diepe sporen achterliet in de bouwsector. De politiek en de opkomende bureaucratieën schiepen totaal nieuwe omstandigheden, waarin een anti-artistieke, anti-historische en puur technocratische benadering van de architectuur kon opbloeien. Het naoorlogse modernisme leek noch qua focus, noch qua theoretische basis op zijn vooroorlogse naamgenoot – een hinderlijk feit dat de eerste (en nog steeds invloedrijkste) generatie naoorlogse historici bijna wanhopig heeft proberen te negeren...

leading modern architects left for the USA – a transition that, as Eric Mumford has pointed out, required that they cleansed their work of all references to the European ideologies many of them happily embraced only a few years earlier (some even had been willing to work for Hitler, provided he accepted modernism). In practice, this implied a purely technocratic approach to architecture and urban planning.<sup>25</sup> Since modernism’s historical core was fully embedded in the evolutionary concepts of art history, this component was now consistently downplayed. Even more fundamental were the consequences of the Second World War, which led to vast programmes intended to improve the conditions of the ‘common man’ or the ‘man-in-the-street’, as the lower classes were invariably referred to in the 1940s. Housing for the masses, obviously, became a primary concern and one that left little room for artistic highlights – a trend many modern architects (though not all of them) now happily accepted. Finally, the need to gear the entire economy first to the war effort and then to the reconstruction ushered in a ‘managerial revolution’ that deeply affected the building trade, promoting standardization and mechanization. Politics and the emerging bureaucracies created entirely new conditions that fostered an anti-artistical, anti-historical and purely technocratic approach to architecture. Neither in terms of focus nor in that of its theoretical foundation did post-war modernism resemble its pre-war namesake – an inconvenient fact the first (and still the most influential) generation of post-war historians almost desperately tried to ignore . . .

#### Noten

- 1 Dit artikel is gebaseerd op het binnenkort te verschijnen boek: C. Wagenaar, *Town Planning in the Netherlands since 1800. Responses to Enlightenment Ideas and Geopolitical Realities* (Rotterdam: 010 Publishers, 2011).
- 2 ‘Dadurch, das wir, die Unterrichteten, suchen, allen verständlich zu werden; und dadurch, dass wir allen ermöglichen, sich zum Verständnis zu erheben, was wahr, groß, hoffnungsreich ist; was geistig erhebt, sittlich stärkt, unsere Beziehungen zum Ewigen stärkt, und in einem Glauben an das Höchste vereint. Cornelius Gurlitt, *Die deutsche Kunst des neunzehnten Jahrhunderts. Ihre Ziele und Thaten* (Berlijn: Georg Bondi Verlag, 1899), 670.
- 3 ‘Der Gedanke, dass ein künstlerische Zeitalter das wissenschaftliche zu ersetzen beginne, und das darin ein geistiger Fortschritt, ein Schritt zum Frieden, zur Einheit zu begrüßen sei, bricht sich mehr und mehr Bahn. Ibid.
- 4 Man kann heute nicht mehr gut leugnen, dass den Maschinen und den rein nach Nützlichkeitsgesetzen errichteten Werken eine Schönheit innewohne.’ Ibid., 663.
- 5 Zie voor een analyse van dit gebouw: Robert Habel, ‘Das Warenhaus Wertheim – Eine Inkunabel der Moderne’, in: E. Blauert en H.D. Nägelke (red.), *Alfred Messel 1853-1909. Visionär der Großstadt* (München: Edition Minerva, 2009), 56-64.
- 6 ‘Dass ein nüchternes System, einfach und zweckmäßig durchgeführt, heute schon selbst auf die Menge als schön wirkt. Hätte Messel denselben Bau vor zwanzig Jahre errichtet, so würde er all-

#### Notes

- 1 This article is based on the forthcoming book on 250 years of urban planning in the Netherlands: C. Wagenaar, *Town Planning in the Netherlands since 1800. Responses to Enlightenment Ideas and Geopolitical Realities* (Rotterdam: 010 Publishers, 2011).
- 2 ‘Dadurch, das wir, die Unterrichteten, suchen, allen verständlich zu werden; und dadurch, dass wir allen ermöglichen, sich zum Verständnis zu erheben, was wahr, groß, hoffnungsreich ist; was geistig erhebt, sittlich stärkt, unsere Beziehungen zum Ewigen stärkt, und in einem Glauben an das Höchste vereint. Cornelius Gurlitt, *Die deutsche Kunst des neunzehnten Jahrhunderts. Ihre Ziele und Thaten* (Berlin: Georg Bondi Verlag, 1899), 670.
- 3 ‘Der Gedanke, dass ein künstlerische Zeitalter das wissenschaftliche zu ersetzen beginne, und das darin ein geistiger Fortschritt, ein Schritt zum Frieden, zur Einheit zu begrüßen sei, bricht sich mehr und mehr Bahn. Ibid.
- 4 Man kann heute nicht mehr gut leugnen, dass den Maschinen und den rein nach Nützlichkeitsgesetzen errichteten Werken eine Schönheit innewohne.’ Ibid., 663.
- 5 For an analysis of this building, see: Robert Habel, ‘Das Warenhaus Wertheim – Eine Inkunabel der Moderne’, in: E. Blauert and H.D. Nägelke (eds.), *Alfred Messel 1853-1909. Visionär der Großstadt* (Munich: Edition Minerva, 2009), 56-64.
- 6 ‘Dass ein nüchternes System, einfach und zweckmäßig durchgeführt, heute schon selbst auf die Menge als schön wirkt. Hätte Messel denselben Bau vor zwanzig

- gemein ausgelacht worden sein.' Gurlitt, *Die deutsche Kunst des neunzehnten Jahrhunderts*, op. cit. (noot 2), 664.
- 7 'Nicht wir haben künstlerisch die Eisenkonstruktion besiegt, sondern diese hat uns besiegt und gezwungen, sie für schön zu nehmen, da sie verständig und das Werk eines schaffenden Gedankens ist.' Ibid., 665.
- 8 'Een kultus van vreugde, iets waarvan onze tijd zozeer "t gemis gevoelt, waarmee samen zal gaan "n ontwikkeling van lichamelijk en geestelijk evenwicht zoals de Romeinen dat kenden.' Dagboek van Granpré Molière, 15 november 1909.
- 9 Ibid.
- 10 'Een wezenlijk element blijft (...) dat de "Berlage-kultuur" afgedaan heeft, en het intellektualisme, de genotbeperking achtertrede bij de wens naar genot, naar zuivere schoonheid, m.a.w. dat de cultuurrevolutie en mijn persoonlijke in de laatste 10 jaren gedeeltelijk parallel gaan.' Ibid.
- 11 'In die groeiende stad zonder schoonheid en cultuur.' Dagboek van Granpré Molière, 16 januari 1911. 'k wil werken in "n organisme, voor "n groot doel, niet alleen elitair, maar hygienies, eties, en vooral sociaal.' Ibid., 17 januari 1911.
- 12 M. Steenhuis, *Stedenbouw in het landschap. Pieter Verhagen (1882-1950)* (Groningen: Universiteit van Groningen, 2007), 168.
- 13 'Eine Andeutung dafür zu geben, wie die zeitlichen Grenzen der "Kunstgeschichtlichen Begriffe" aufgehoben wird und ihre Resultate für die gesamte Entwicklung der europäischen Kunst [nützlich] gemacht werden konnte.' J. Gantner, *Grundformen der Europäische Stadt. Versuch eines historischen Aufbaues in Genealogien* (Wenen: Anton Schroll & Co, 1928), 9.
- 14 Ibid., 94.
- 15 Er is slechts één (onleesbare) brief bewaard gebleven. We weten uit de brieven van Oud aan W. Hegemann dat hij gefascineerd was door Wölfflin's idee om de kunst te bevrijden van historische vormen. Brief J.J.P. Oud aan W. Hegemann, ongedateerd (waarsch. 1925). Archief J.J.P. Oud, Nederlands Architectuurinstituut, Rotterdam.
- 16 'Woran mir als Historiker lag (...) war ein unbekanntes 19. Jahrhundert herauszuschälen und Dinge, die man heute als modisch und neu auffasst (...) in das Gesamtkontinuum der Geschichte als stille Glieder der Entwicklung sehen zu lernen.' Brief S. Giedion aan J.J.P. Oud, 28 juni 1928. Archief J.J.P. Oud, Nederlands Architectuurinstituut, Rotterdam.
- 17 Ibid.
- 18 S. Giedion, *Bauen in Frankreich. Bauen in Eisen - Bauen in Eisenbeton* (Leipzig: Klinkhardt & Biermann, 1928); S. Giedion, *Space, Time and Architecture: The Growth of a New Tradition* (Cambridge, MA: Harvard University Press/Londen: H. Milford-Oxford University Press, 1941).
- 19 'Wenn Sie sich für was "Intimes" interessieren, so werde ich Ihnen sagen dass ich sehr oft die ganze "Kunstgeschichte in Bildern" (...) an meinem Auge vorbeigehen lasse um dann als durchgehender Linie zu kontrollieren in wie weit meine Arbeit die Linie richtig weiterführt. Vom Niveau abgesehen, habe ich bis jetzt nicht das Gefühl, dass ich Irre!' Brief J.J.P. Oud aan W. Hegemann, 2 oktober 1927. Archief J.J.P. Oud, Nederlands Architectuurinstituut, Rotterdam.
- 20 Oud verwees naar Wölfflin's *Renaissance und Barock* (1888), dat het onderwerp was geweest van een kortstondige briefwisseling met de Zwitserse meester. Brief J.J.P. Oud aan W. Hegemann, op. cit. (noot 15).
- 21 'Auch sie brauchen eine neue Kant: zerbricht mir die alten Tafeln! Nimmt mir meine Jugendliebe! Formloses Leben zu disziplinierter Gestalt führen: dieses ist meine Überzeugung. Sie scheinen mir, weil die Kunst Ordnung, das Leben Unordnung ist, auch die "Künstlerische Unordnung" für das Leben anzusehen. Sie sind vor Liebe blind.' Brief J.J.P. Oud aan S. Giedion, 11 december 1928. Archief J.J.P. Oud, Nederlands Architectuurinstituut, Rotterdam.
- 22 'Der Architekt, der sehr bald unseren (und der Gesellschaft) schlimmsten Feind sein wird. (...) Corbusier ist für mich anti-sozial - anderen sind sozial. Da liegt ein Welt dazwischen, nicht eine Nuance.' Brief J.J.P. Oud aan S. Giedion, 1928. Archief J.J.P. Oud, Nederlands Architectuurinstituut, Rotterdam.
- 23 'Sie können diese annehmen oder nicht, doch einem äußerlichen Erfolg habe ich nie nachgestrebt (kein Architekt ist hier unbeliebter als ich).' Brief J.J.P. Oud aan W. Hegemann, 2 oktober 1927. Archief J.J.P. Oud, Nederlands Architectuurinstituut, Rotterdam.
- 24 'Die Kunst kann auch geschmacklos sein.' Geciteerd in brief W. Hegemann aan J.J.P. Oud, 21 juli 1925. Archief J.J.P. Oud, Nederlands Architectuurinstituut, Rotterdam.
- 25 Eric Mumford, *Defining Urban Design. CIAM Architects and the Formation of a Discipline, 1937-69* (New Haven: Yale University Press, 2009), 20.
- Jahre errichtet, so würde er allgemein ausgelacht worden sein.' Gurlitt, *Die deutsche Kunst des neunzehnten Jahrhunderts*, op. cit. (note 2), 664.
- 7 'Nicht wir haben künstlerisch die Eisenkonstruktion besiegt, sondern diese hat uns besiegt und gezwungen, sie für schön zu nehmen, da sie verständig und das Werk eines schaffenden Gedankens ist.' Ibid., 665.
- 8 'Een kultus van vreugde, iets waarvan onze tijd zozeer 't gemis gevoelt, waarmee samen zal gaan 'n ontwikkeling van lichamelijk en geestelijk evenwicht zoals de Romeinen dat kenden.' Granpré Molière's diary, 15 November 1909.
- 9 Ibid.
- 10 'Een wezenlijk element blijft . . . dat de "Berlage-kultuur" afgedaan heeft, en het intellektualisme, de genotbeperking achtertrede bij de wens naar genot, naar zuivere schoonheid, m.a.w. dat de cultuurrevolutie en mijn persoonlijke in de laatste 10 jaren gedeeltelijk parallel gaan.' Ibid.
- 11 'In die groeiende stad zonder schoonheid en cultuur.' Ibid., 16 January 1911. 'k wil werken in 'n organisme, voor 'n groot doel, niet alleen elitair, maar hygienies, eties, en vooral sociaal.' Ibid., 17 January 1911.
- 12 M. Steenhuis, *Stedenbouw in het landschap. Pieter Verhagen (1882-1950)* (Groningen: Universiteit van Groningen, 2007), 168.
- 13 'Eine Andeutung dafür zu geben, wie die zeitlichen Grenzen der "Kunstgeschichtlichen Begriffe" aufgehoben wird und ihre Resultate für die gesamte Entwicklung der europäischen Kunst [nützlich] gemacht werden konnte.' J. Gantner, *Grundformen der Europäische Stadt. Versuch eines historischen Aufbaues in Genealogien* (Vienna: Anton Schroll & Co, 1928), 9.
- 14 Ibid., 94.
- 15 Only one - indecipherable - letter has been saved; from Oud's correspondence with W. Hegemann we know that he was fascinated by Wölfflin's ideas on the liberalization of art from historical forms. Letter from J.J.P. Oud to W. Hegemann, undated (probably 1925). Archive of J.J.P. Oud, Correspondence, Netherlands Architecture Institute, Rotterdam.
- 16 'Woran mir als Historiker lag . . . war ein unbekanntes 19. Jahrhundert herauszuschälen und Dinge, die man heute als modisch und neu auffasst . . . in das Gesamtkontinuum der Geschichte als stille Glieder der Entwicklung sehen zu lernen.' Letter from S. Giedion to J.J.P. Oud, 28 June 1928. Archive of J.J.P. Oud, Correspondence, Netherlands Architecture Institute, Rotterdam.
- 17 Ibid.
- 18 S. Giedion, *Bauen in Frankreich. Bauen in Eisen - Bauen in Eisenbeton* (Leipzig: Klinkhardt & Biermann, 1928); S. Giedion, *Space, Time and Architecture: The Growth of a New Tradition* (Cambridge, MA: Harvard University Press/Londen: H. Milford-Oxford University Press, 1941).
- 19 'Wenn Sie sich für was "Intimes" interessieren, so werde ich Ihnen sagen dass ich sehr oft die ganze "Kunstgeschichte in Bildern" . . . an meinem Auge vorbeigehen lasse um dann als durchgehender Linie zu kontrollieren in wie weit meine Arbeit die Linie richtig weiterführt. Vom Niveau abgesehen, habe ich bis jetzt nicht das Gefühl, dass ich Irre!' Letter from J.J.P. Oud to W. Hegemann, 2 October 1927. Archive of J.J.P. Oud, Correspondence, Netherlands Architecture Institute, Rotterdam.
- 20 Oud referred to Wölfflin's *Renaissance und Barock* (1888), which had been the topic of a short-lived correspondence with the Swiss master. Letter from J.J.P. Oud to W. Hegemann, undated (probably 1925). Archive of J.J.P. Oud, Correspondence, Netherlands Architecture Institute, Rotterdam.
- 21 'Auch sie brauchen eine neue Kant: zerbricht mir die alten Tafeln! Nimmt mir meine Jugendliebe! Formloses Leben zu disziplinierter Gestalt führen: dieses ist meine Überzeugung. Sie scheinen mir, weil die Kunst Ordnung, das Leben Unordnung ist, auch die "Künstlerische Unordnung" für das Leben anzusehen. Sie sind vor Liebe blind.' Letter from J.J.P. Oud to S. Giedion, 11 December 1928. Archive of J.J.P. Oud, Correspondence, Netherlands Architecture Institute, Rotterdam.
- 22 'Der Architekt, der sehr bald unseren (und der Gesellschaft) schlimmsten Feind sein wird. . . . Corbusier ist für mich anti-sozial - anderen sind sozial. Da liegt ein Welt dazwischen, nicht eine Nuance.' Letter from J.J.P. Oud to S. Giedion, 1928. Archive of J.J.P. Oud, Correspondence, Netherlands Architecture Institute, Rotterdam.
- 23 'Sie können diese annehmen oder nicht, doch einem äußerlichen Erfolg habe ich nie nachgestrebt (kein Architekt ist hier unbeliebter als ich).' Letter from J.J.P. Oud to W. Hegemann, 2 October 1927. Archive of J.J.P. Oud, Correspondence, Netherlands Architecture Institute, Rotterdam.
- 24 'Die Kunst kann auch geschmacklos sein.' Quoted in a letter from W. Hegemann to J.J.P. Oud, 21 July 1925. Archive of J.J.P. Oud, Correspondence, Netherlands Architecture Institute, Rotterdam.
- 25 Eric Mumford, *Defining Urban Design. CIAM Architects and the Formation of a Discipline, 1937-69* (New Haven: Yale University Press, 2009), 20.