

De grondslagen van de architectuurtekening

Derde deel

Typen van architectuurtekeningen

55

Twee soorten van architectuurtekeningen

We laten de zuiver technische werktekeningen buiten beschouwing, omdat het moment van 'bedenken' hier afwezig is. Dan blijft als architectuurtekening over ten eerste: *de tekening (schets) van afzonderlijke architectuurvormen en* (wat in aanzet al in deze tekening is gegeven) *van afzonderlijke proportioneringen* (zoals de geleiding van de wand, de façade of de plattegrond). Dit is de grondvorm van de architectuurtekening, allereerst omdat de proportionering voor de architectuur net zo onvermijdelijk is als voor de schilderkunst de vele manieren van afbeelden van de ruimte en zijn maten en, sinds de middeleeuwen, het perspectief (aanvankelijk tenminste is het perspectief 'onvermijdelijk' – overeenkomstig het nieuwe beginsel van de schilderkunst als 'schone kunst'³⁹). De proportionering moet in de architectuur meer dan in andere kunsten worden gepland, worden gevonden in de te concipiëren vorm, terwijl ze in de schilderkunst in meer of mindere mate in het gegeven zelf ligt (of in het afgeleide, visionaire gegeven) of in haar bijzondere hoedanigheid (bijvoorbeeld in het perspectief, dat de proportionele betrekkingen bepaalt tussen de geleidingen van het beeld). In deze zin geeft de architectuurtekening de proportionering direct weer (dat wil zeggen haar inventie, niet alleen maar als weergave).

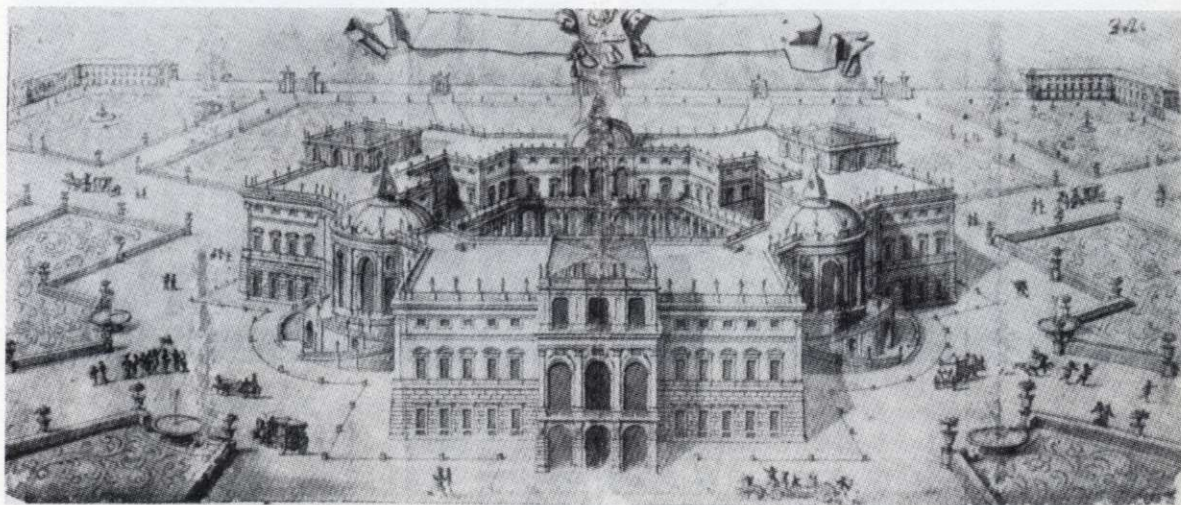
De intentie ten opzichte van de proportionering is geheel en al objectief. De architectuurtekening wijkt daarvan af, wanneer ten behoeve van afzonderlijke plastische bouwdelen het aangeven van de 'dieptedimensies' de tekening binnendringt: dan vormt zij een verbinding van proportietekening en een tekening van plastische vormen.

De architectuurtekening verschijnt ten tweede als een *tekening van gehele bouwsituaties*. Hier wordt een of andere regulering van de ruimtelijke betrekkingen noodzakelijk, in ons na-middeleeuws geval dus het perspectief. Historisch onderzoek zal hierin een groot aantal gradaties kunnen aantonen; met op de onderste plaats een uitsluitend relationeel, of liever, intern perspectief, dat zich afspeelt tussen de afzonderlijke, overwegend bij elkaar gelegen bouwdelen. Via verschillende stappen, zoals de toepassing van de scheef opgetrokken plannen als grondslag voor de ordening, geraakt zij dan tot een samenhangend perspectivisch systeem, dat afhangt van een buiten het 'beeld' gelegen zichtpunt. Maar ook in dit laatste geval zal men van een werkelijk beeldende aanblik nog ver verwijderd zijn.

39

Schlosser, a.w. (noot 4), pp. 134 e.v.

Filippo Juvarra, ontwerp voor een slot



Ideaalplannen en hun fantasiekarakter

Indien men de aanleidingen en eigenheden van een ontwerpende architectuuropvatting wil nagaan, dan blijft als bron van kennis alleen de uitdrukking in de tekening over. Bij *iedere* architectuurtekening wordt deze nauw begrensd door het tectonische voorwerp. Voor zover de 'tekening' hier vatbaar kan zijn voor analyse, zal dat minder het geval zijn in de praktische tekeningen dan in de *ideaalplannen*.

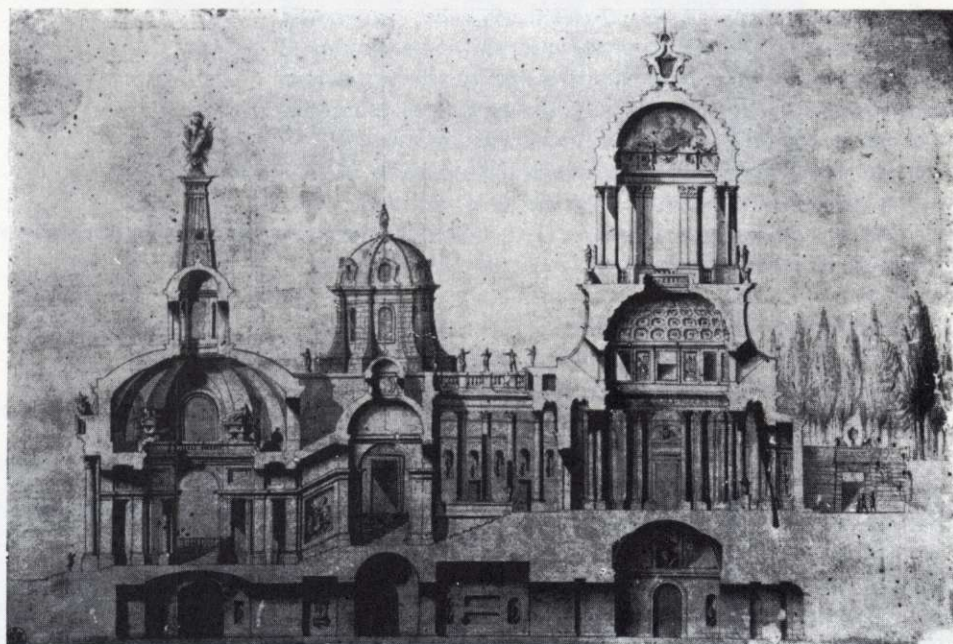
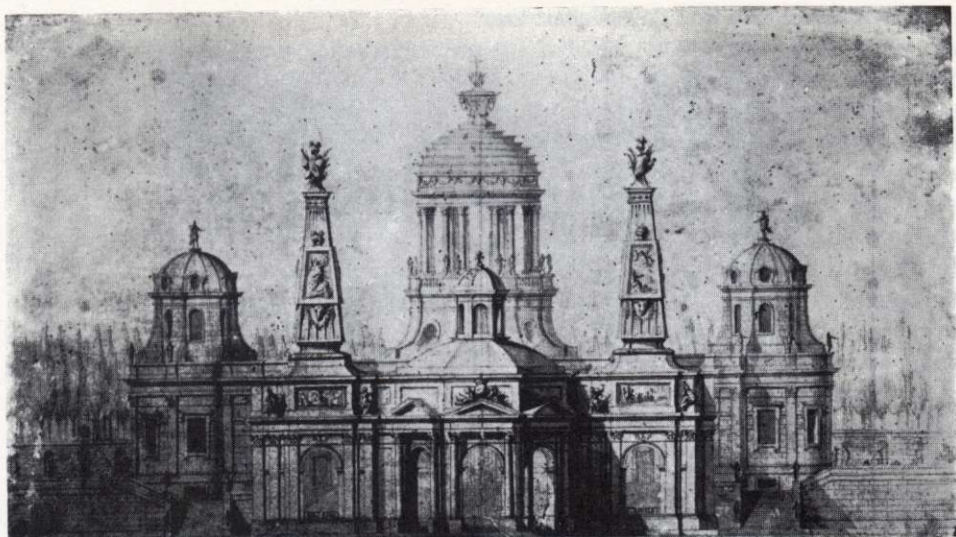
Tot de ideaalplannen rekenen we niet alleen die bouwprojecten, die zijn opgebouwd uit een klein aantal mathematische plattegrondvormen en die in het bijzonder in de renaissance, maar ook meer algemeen in de theorie van de architectuur, worden bediscussieerd als volmaakte bouwwerken. Voor ons gelden veeleer als ideaalplannen al die projecten, waarin niet direct een uit te voeren gebouw is aangegeven, maar waarin een architectonische voorstelling in eerste instantie alleen als 'fantasie' in de tekening wordt opgetrokken. Het ideaalplan houdt dus een variabel, soms zelfs onsamenhangend gecompileerd plan in, dat de architectonische voorstellingen onder een algemeen thema (kerk, paleis enzovoort) samenvat in een meer of minder omvattende veelvoud aan motieven (plattegrondvormen, ruimtetypen, architectonische geledingen enzovoort) en waarin een uiteindelijke verheldering wordt overgelaten aan een eventuele concrete planning. De meest eenzijdige vorm van het ideaalplan werd beoefend in de oefenopgaven en prijsvragen van de bouwacademies. Men kan deze vorm van architectonische tekening (met Brinckmann) karakteriseren als een middel om de reeds bereikte ruimtevoorstellingen verder te ontwikkelen.

De ideaalplannen verschijnen ten eerste als *exacte doorsneden* (als voorbeeld: Juvarra, die zeer dicht bij ons onderwerp staat; Hdz. 1119, 1120 van de Berlijnse Kunstbibliothek (afb. op p. 58, ontwerp voor een kerk); men zou hier kunnen spreken van 'ruimtecaleidoscopische verschijningen' zoals het oordeel van Brinckmann luidt over het *Livre d'Architecture* uit 1652 van Antoine Lepautre⁴⁰). Ten tweede kunnen ze optreden als *prospect-achtige groeperingen*, waarvoor weer twee bladen van Juvarra als voorbeeld kunnen worden aangevoerd (Hdz. 998, 1151 van de Berlijnse Kunstbibliothek, afb. op pp. 56 onder en 58 onder).⁴¹ Bij het tweede blad is het schild kenmerkend voor het objectivistische, niet-beeldende karakter, omdat dit zonder acht te slaan op het 'natuurlijke' karakter van de beeldruimte een schaduw werpt op het blad. Verder: een centraalbouw, door Girolamo Dosi (1695-1775) gekopieerd naar Fischer von Erlach, *Historische Architektur* (deel 1, afb. 10), en geplaatst in een overzicht van een park. De beeldende aanblik ontbreekt, zelfs de horizon van de mechanisch scheef opgetrokken plannen is weggelaten (afb. op p. 60).

Men heeft zich er al te zeer aan gewend in een onbepaalde zin te spreken van 'fantasie-architectuur' of zelfs van architectonische fantasie. Waaruit bestaat deze dan? Het is niet voldoende, 'fantasie' alleen aan de schilderkunstige ruimte toe te delen en daarmee, zoals Brinckmann doet voor de hier te behandelen periode, het onderscheid te bewijzen tussen de architectonische en de schilderkunstige voorstelling van de ruimte: 'Zonder hen te hebben begrepen, moet men eigenlijk verstoeld blijven staan over het onderscheid

⁴⁰
Brinckmann, *Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts*, p. 197.

⁴¹
Hdz. 1156 en 1157 zijn tekeningen van Concorso Clementino, waarvoor de oude Accademia di San Luca de opdracht had gegeven (Brinckmann, *Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts*, afb. 125). Hdz. 1119 en 1120 zijn, zo valt aan te nemen, niet meer in Rome getekend, omdat ze het wapen van Piemonte dragen. Vgl. Ernst Cassirer, in: *Jahrbuch des preussischen Kunstsammlungs* 43, 1922, p. 80.



Filippo Juvarra, ontwerp voor een kerk



Filippo Juvarra, prospect

tussen de schilder Kunstige ruimtefantasieën van een Watteau, Boucher en de architectonische ruimtevoorstellingen van een Decotte, Courtonne, Boffrand.⁴² We moeten hieraan toevoegen: onverlet het onderscheid in de voorstelling van de ruimte en geheel binnen de exactheid en strengheid van de architectonische voorstelling bestaat er zoiets als de fantasievoorstelling van de architect. En daarop komt het nu aan.

Ze moet worden gezocht in de *motieven*, waarmee de thema's van de architectonische vormgeving worden aangekleed. Deze thema's zelf zijn als uitingen van een bouwende geest zeker niet vrij, maar worden in hoge mate medebepaald door de maatschappelijke omstandigheden. Motieven daarentegen zijn tectonische 'composities' (hetzij in plattegrond, stapeling, wandindeling of als bijzondere geleiding), die eerder ontvankelijk zijn voor een individuele uitdrukking en waarvan het feit of ze al dan niet voorkomen derhalve minder belangrijk is dan de wijze waarop ze zijn toegepast of overgenomen. De varianten in de toepassing kunnen dan wel vaak nauwelijks van elkaar worden onderscheiden, maar juist dit eist een diepgravende analyse. Want hierin kunnen zich de meest uiteenlopende perspectieven openen op de *betekenis* van de motieven. Een en hetzelfde motief kan door een enkele architect op een manier voor zijn 'architectuur' worden benut, die ten opzichte van het verdere voorhanden zijn van het motief even gemakkelijk kan worden aangezien voor volledig verschillend als juist voor zeer verwant. Dat zou in ieder geval precies moeten worden nagegaan. En zelfs de overname van de meest afgelegen voorbeelden kan, zoals Hans Sedlmayr heeft aangetoond, duiden op een diepe verwantschap en mag niet worden afgedaan met het etiket 'oppervlakkige overname'.⁴³ In de variëring en omvorming van de motieven wordt pas de grond gelegd voor de 'stijl' van een architect. Van hieruit valt het eenvoudigst de van geval tot geval bijzondere houding te begrijpen, die de individuele architect of school van architecten inneemt tegenover het telkenmale beschikbare bestand aan vormen, geheel los van de elementaire vraag of een architect het geheel aan overgeleverde motieven alleen maar wil toepassen of ook wil overtreffen. Overigens zal juist de neiging tot 'experiment' en 'fantasie' door middel van een precieze analyse veel eerder zijn af te meten aan een 'uiteenzetting van motieven' dan aan de 'uitgekristalliseerde stijl', die men, met het voortdurende gevaar van generalisatie, zou willen opmaken uit de totale verschijning van de bouwwerken.

Bij deze benadrukking van het architectonische motief bedienen wij ons van een kritische verheldering van de architectuurbeschouwing, die Sedlmayr heeft gegeven aan de hand van het voorbeeld van Fischer von Erlach. Wat men in de architectuurtekening mag aanzien voor 'fantasie' lijkt van hieruit makkelijker toegankelijk.

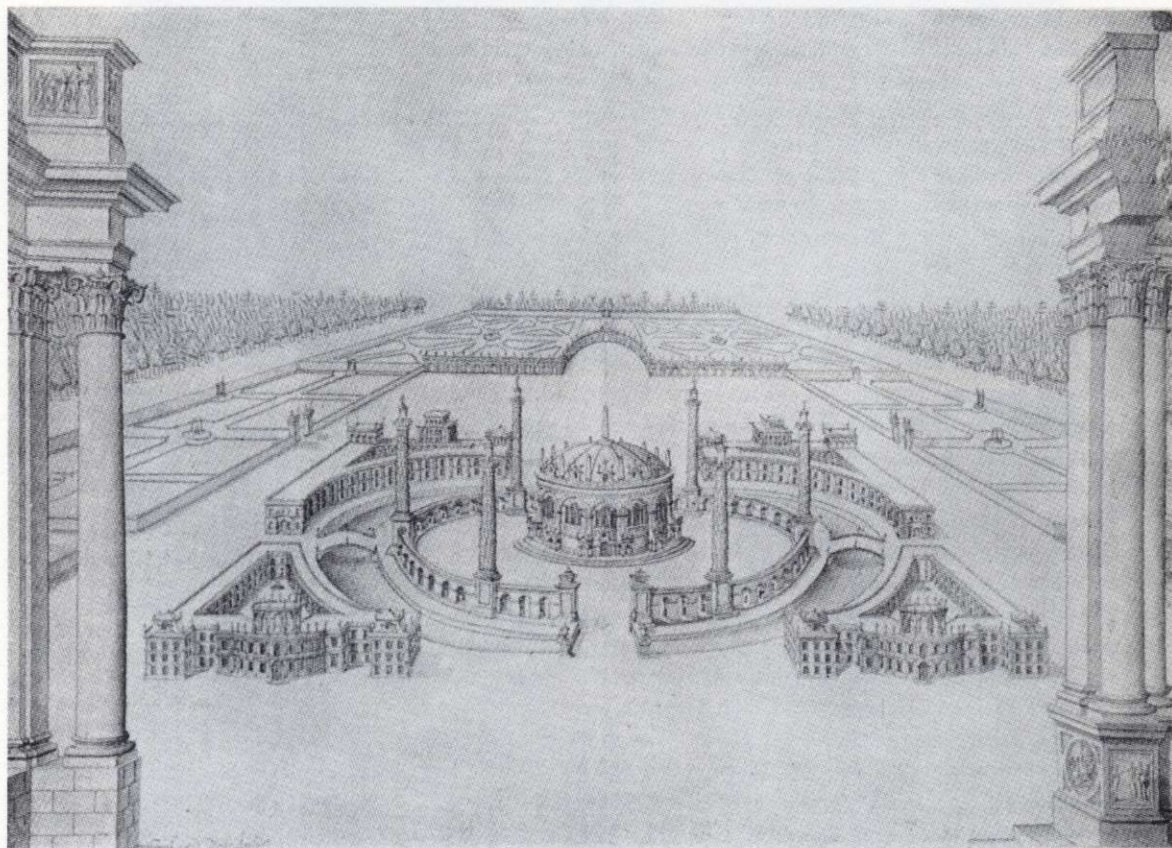
De architectuurtekening werkt mee aan de ontwikkeling van de motieven, doordat zij hun mogelijkheden in de 'loop van het experiment' blootlegt en voorbereidt in gefantaseerde toespelingen. Zeker zou met 'fantasie' ook het psychisch vermogen kunnen worden aangeduid dat aan iedere kunstzinnige gedachte ten grondslag moet liggen, of men zou op populaire wijze in haar ook een bijzondere rijkdom aan invallen kunnen zien. Beide wordt hier niet bedoeld. Onder fantasie karakter moet hier uitsluitend worden

42x

Brinckmann, *Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts*, p. 220.

43

Hans Sedlmayr, *Fischer von Erlach der Ältere*, München, 1925, pp. 15, 17, 18, 26 e.v.; *Belvedere* 8, 1925, pp. 65 e.v., 69, 70 noot 1; in de *Kritischen Berichte* 1927/1928, p. 126 en verder in de inleiding tot de verzamelde opstellen van Alois Riegl, *Gesammelte Aufsätze*, Augsburg, 1929, pp. XIX, XXIII, XXV. Buiten de eigenlijk *architectonische* neiging tot vorm-verbindingen, waaraan door het wezen van de combinaties van motieven nauwere, om zo te zeggen door het voorwerp bepaalde grenzen zijn gesteld dan in de beeldende kunst, is nog iets anders van invloed. We doelen op de meermalen in de geschiedenis opgetreden geestesstructuur, waarin reeds het simpele samenvoegen van motieven op de weg van de fantasie ligt en waarin daadwerkelijk de drang naar een ongeremde sinistere fantasie valt te bespeuren. Bovendien is onze bespreking ontleend aan de barok, die de architectuur op bijzondere wijze op de spits dreef. De barokke geest had bijzondere eigenschappen die, afgezien van het speciale barokke architectonische fenomeen, in de kern al overeenkwamen met de algemeen geldige, half constructieve en half optische formele grensvormen van de architectonische fantasie. Ook hieruit blijkt dat het begrip 'fantasie' een andere inhoud had dan men er tegenwoordig aan pleegt te geven. De barokke opvatting van de *ars inveniendi* doelt, zoals Walter Benjamin stelt (*Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Berlijn, 1928, pp. 177, vgl. p. 188), op de vaardigheid van een man, 'die soeverein met voorbeelden kan omgaan. De "fantasie", het scheppend vermogen in de zin van iets geheel nieuws bedenken, was als maatstaf van een hiërarchie der geesten onbekend.' Natuurlijk is deze barokke voorstelling bezwaard door haar vele inhoudelijke bedoelingen, maar in haar geestelijke grondhouding is ze gelijk aan het objectivisme van de architectonische fantasie, die door een constructief moment gescheiden is van de directe verwezenlijking van een organische en fysieke schoonheid in de kunst. En dit nu is de geestesgesteldheid van de barok (vgl. Benjamin, en Benedetto Croce, *Der Begriff des Barocks*, Zürich, 1925). Wat betreft de 'laatste fantasmagorie van het objectieve', die tenslotte toch 'plaats moet maken' voor de allegorie: Benjamin, a.w., p. 323.



Dosi, prospect naar Fischer von Erlach

verstaan het zuiver tectonische geschuif met motieven, waaruit de proportionele en plastische eenheid van een bouwwerk, ja zelfs zijn uniciteit wordt geschapen. Het bijzondere besef van de architectonische eigenwaarde en de functionele mogelijkheden van de motieven worden ook pas aangeduid door de bijzondere kracht en uitgesprokenheid van dit fantasiekarakter. In tegenstelling tot de ruimtelijke fantasie van de schilder, die kan werken binnen het beeldende vormenmateriaal, is aan de architectuurtekening alleen een fantasie eigen, die *concreet* is vastgelegd. Deze *tekenkunstige fantasie* heeft betrekking op de *bouwkundige motieven* en de wijze waarop de motieven worden *ingezet* in het individueel minder variabele grondthema.

Typen van tekeningen

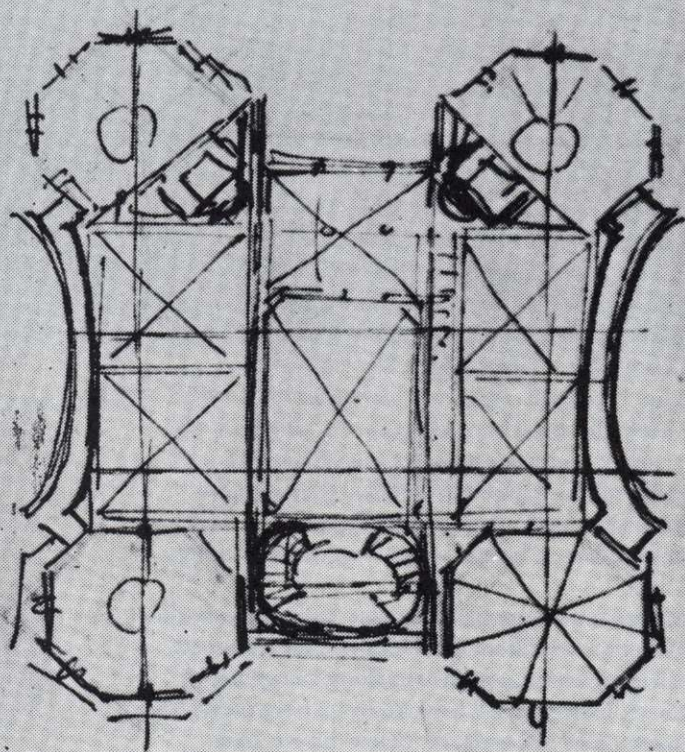
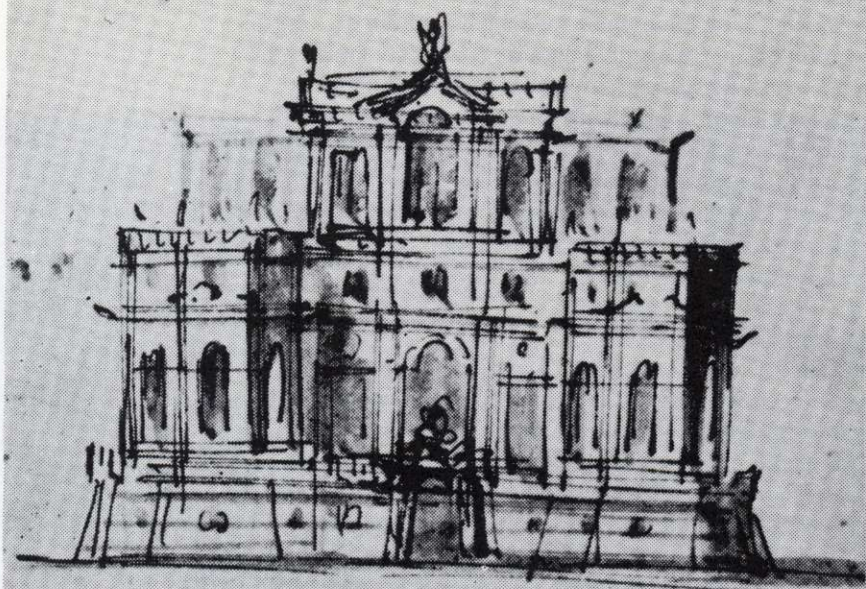
Hun belang voor het begrip van de bouwkunst

Met een dergelijk onderzoek zou de verheldering moeten beginnen van de bijzondere belevingswereld, waarin zich de voorstelling van de architect afspeelt. Deze 'wereld' onderscheidt zich zozeer van elke zuivere *beschouwing* van het zichtbare en daarmee ook van de 'visie op de wereld', die overeenkomt met die van de schilder, sterker nog: hij onderscheidt zich zo sterk van de gebruikelijke architectuurbeschouwing, die rubriceert op bouwtechnische en 'aanshouwelijke' gronden, maar die blind is voor structuren, dat dit punt niet genoeg kan worden benadrukt. De architectonische voorstelling omvat meer dan de oplossing van statische problemen en de vormgevende uitdrukking van een uiterlijk aanwijsbare 'stijl-eenheid'. Er is iets veel belangrijkers in de wereld van het plan of, om het zo uit te drukken, in het inventieve gedachtengoed van de architect. Dit meer-dan-statische en meer-dan-stilistische in de architectonische inventie is niet eenvoudig te benoemen.

We moeten het in een langzame benadering zien te omschrijven.

Tot de entree in de 'wereld' van de architectuur behoort allereerst de bijzondere en nadrukkelijke aandacht voor het hoe en waarom van de 'structuur' (*das 'Gefüge'*) derhalve voor het in diepste zin tectonische. Preciezer uitgedrukt: iedere architectonische vormgedachte heeft allereerst betrekking op de 'structuur' als zodanig, en wel de structuur binnen meerdere *in zichzelf reeds ontwikkelde* (dat wil zeggen schematisch grotendeels bepaalde) of wel 'gevonden' *vormen*. Deze wijze van samenstellen van de vorm is van begin af aan anders dan de 'structuur' waaruit een afbeelding bestaat.

In de schilderkunst zien we namelijk voor alles aandacht voor de *afzonderlijke* vormen en hun vervolmaking. Deze komen tenminste het eerst: de mate van doorwerking of vervolmaking kan groter of kleiner zijn (dat is aan de hand van de klassieke en barokke individuele vorm vaak aangetoond). Pas nadat dit begin van een beeldende vormgeving heeft plaatsgevonden – hoe gering zij ook mag zijn, hoe dan ook: de vormen van het geplande beeld moeten vanaf het eerste ogenblik aanwezig zijn, in tegenstelling tot de architectuur, waar eerst de structuur wordt overdacht – pas dan kan de zich nauw door de vormen heen aftekenende 'structuur' haar beslag krijgen. Deze structuur heeft haar eigen karakter en wordt 'compositie' genoemd.⁴⁴ Wezenlijk voor de beeldende compositie is minder de *boven de vorm geplaatste* figuur van de structuur als



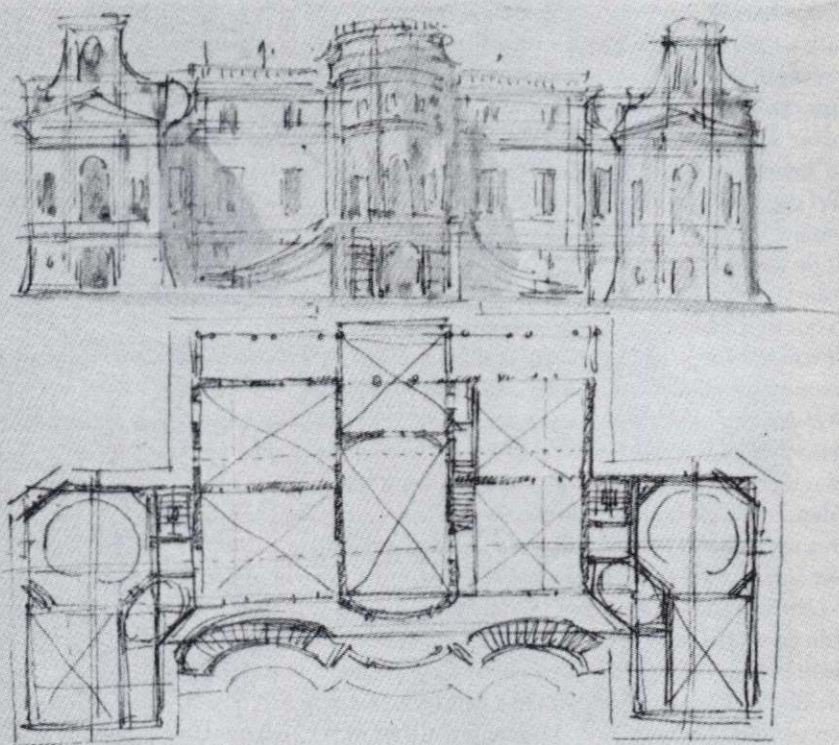
ma 20. Maggio 1714
Per il Sr. Cesare Benvegna



wel een door een met het oog op de wederzijdse betekenis voor het beeld reeds in de afzonderlijke vormen uitgedrukte samenvoeging van die vormen. Weliswaar komt ook de schilderkunst een gestalte toe die 'boven de vorm staat', maar deze biedt niet dat directe, constructieve houvast dat eigen is aan de architectonische structuur. Veeleer treedt in deze beeldende grondgestalte een andere eigenaardigheid op, namelijk dat in de schilderkunst de afzonderlijke vormen juist vanwege hun afbeeldende functie op een geheel andere wijze *vooraf* zijn gegeven. *De schilderkunst stuit op deze andere gegevenheid, omdat zij toch op een of andere manier rekening moet houden met de werkelijkheid.* De absolute inventie bestaat niet. Vandaar dat zelfs de meest abstracte schilderkunst nog een 'illustratieve' betekenis heeft. Deze wijze van samenvoegen van duidelijk vooraf gegeven vormen is datgene wat men compositie noemt; en zij bestaat uit de vormen zelf, zonder zich ooit daaruit te verheffen, zoals de tectonische structuur op grond van haar *reële eenheid van verschijning* zich steeds boven de afzonderlijke vormen verheft. Nu ligt voor de architectuur de gebondenheid op een ander vlak. *De architectuur moet altijd voldoen aan bepaalde eisen; ze moet bijvoorbeeld 'monument' of 'onderkomen' zijn. Ze kan niet op enigerlei wijze Babylonisch in het oneindige worden opgebouwd of als een in het wilde weg uitgeworpen, ongestructureerde verzameling vormen.* Er bestaat zoiets als een tectonische ongerijmdheid, die nooit werkelijkheid kan worden, tenzij als ongerijmdheid. Ook hier is er een 'werkelijkheid' die maatstaven stelt die niet kunnen worden omzeild.

Er zijn bijzondere gevallen van schilderkunst, waarin een *structuur van vormen* wordt opgenomen in een pas later te maken compositie en waarin deze structuur de bijklank houdt er niet geheel in thuis te horen. Dit overwicht van het vreemde object is zelfs onvermijdelijk. Want een behalve in de compositie ook nog in zichzelf gegronde structuur bezit een hogere graad van werkelijkheid dan de vormen, die alleen door de compositie met elkaar zijn verbonden. Kras gezegd: de compositorisch verbonden vormen dienen daadwerkelijk het beeldende karakter van de geschilderde compositie: de reeds buiten de compositie in zichzelf gegronde structuur van vormen echter stoort de uniforme omvatting van de compositie, en het is merkwaardig dat deze structuren, overal waar zij in schilderijen opduiken, een soort van tectonische, aparte ordening bezitten (de bovengenoemde 'hardheid van de voorstelling'). Het duidelijkste wordt dit bij de in het beeld geschilderde *bouwwerken*. Deze eigenheid springt dikwijls over op het figuratieve, bijvoorbeeld in het maniërisme van de zestiende eeuw, waar de figuren, zelf al enigszins versteend, in hun verhouding tot elkaar een geordende starheid wordt meegegeven, die in tegenspraak is met de gelijktijdige benadrukking van hun organische beweging. Dit feit nu heeft als diepere achtergrond, dat destijds het wezen van de vorm in dergelijke structuren gezocht werd, en zo reeds een inhoudelijke betekenis in zich droeg. De vorm heeft iets van een schema of een type van een daarachter maar half tevoorschijn komende 'inhoud' en is dus een voor ons ongewone soort van 'vorm'.⁴⁵ Deze samenbindende, zelf bijna als 'vorm' functionerende inhoud hoeft in het geheel geen anekdotische of historische inhoud te zijn, maar bestaat eerder in het symboolachtige samenzijn van de verschillende vormen, ofwel in de genoemde structuur (duidelijke voor-

45
F. Saxl, 'Antike Götter in der Spätrenaissance', in: *Vorträge der Bibliothek Warburg* 8, Leipzig, 1927, pp. 11, 14-19, 24 e.v., 27 noot 3, 30. Zie over de abstracte, bovenzinnelijke verbinding van de verschillende, formeel geheel uiteenvallende beelddelen (aan de hand van het voorbeeld van de *Steniging van de Heilige Stephanus* van Giulio Romano): Dvorák, *Geschichte der italienische Kunst*, a.w. (noot 3), deel 11, p. 126, verder pp. 143, 198. Vgl. G.F. Hartlaub, *Giorgones Gebeimnis*, München, 1925.



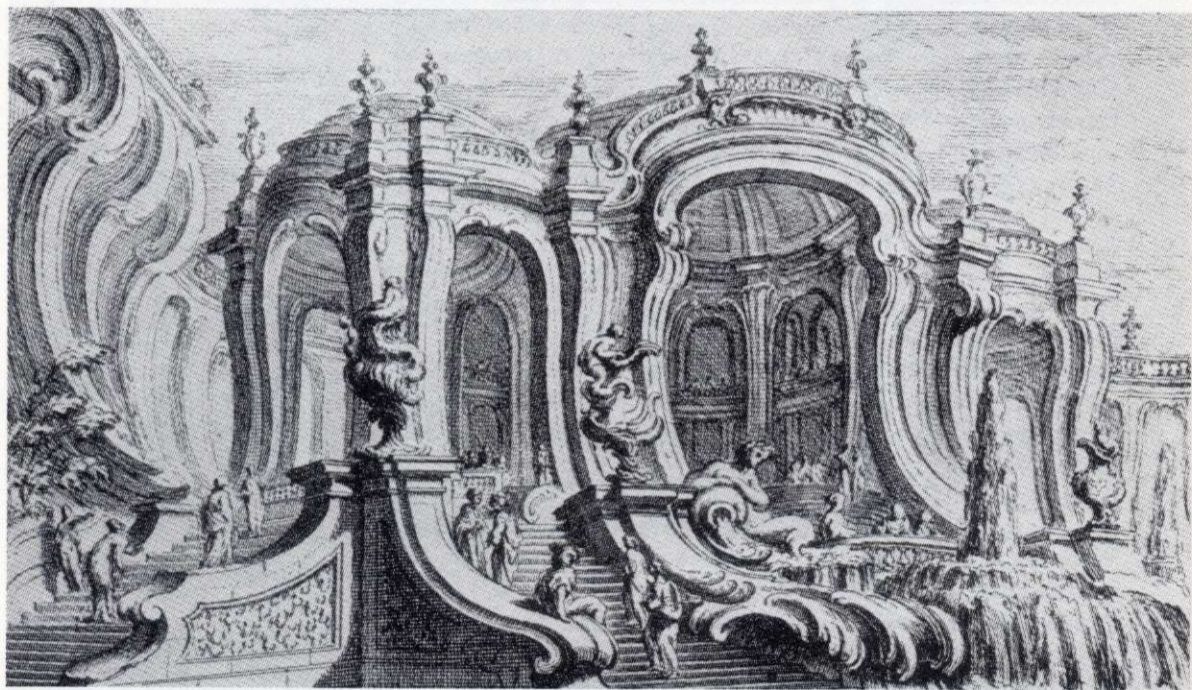
Luca 25 Maggio 1714
 Fanno per un palazzo in Villa di Cesare Benassai Cavaliere Luccese

Filippo Juvarra, ontwerp voor een villa van Cesare Benassai te Lucca, 1714

beelden zijn de allegorische, mythologische en hermetisch-cultische thema's; ook al in vroeger tijd: de *Heilige Familie* van Giorgione, de *Pan* van Signorelli in Berlijn, enzovoort). Deze structuur moet worden onderscheiden van de beeldcompositie, omdat zij hierin juist apart en op zichzelf 'staat', 'aanstootgevend' en 'erbuiten vallend'.

De structuur van meerdere vooraf gegeven vormen heeft echter in de 'wereld' van de architect niet meer dat vreemdsoortige, dat haar in de *afte beelden* 'wereld' van de schilder aankleeft. Want de 'wereld' van de architect bestaat zelf uit structureren; uit *bouwen* en niet uit afbeelden. Het architectonische denken begint niet bij de vervolmaking van de afzonderlijke vormen – in dit geval de bouw-delen –, maar deze worden als later nog uit te werken schema's voorondersteld. *Het architectonische denken begint gelijk met de idee van een structuur*. Eerst is er altijd een combinatie van ruimte en omhulling, in elk geval een benadrukking van het een ten koste van het ander. Wat daaruit voortkomt is in ieder geval een 'behuizing', die om zo te zeggen is samengesteld uit verschillende gestalten van het lege of het volle. Uit deze structuur, die wij eerder 'motief' hebben genoemd, of ook uit meerdere van dergelijke structuren, wordt tenslotte het geheel van het bouwwerk naar boven gehaald. Het besef van een structuur van deze soort is een fundamentele voorwaarde voor de verdere uitwerking van de architectonische voorstelling. Het is daarom dat wij steeds hebben gewezen op deze structuur als zijnde het elementaire fenomeen van het begin van de architectonische voorstelling.

In de structuur van elkaar wederzijds dragende vormen ligt een zekere *potentiële werkelijkheid* besloten, die in een afzonderlijke vorm niet voorhanden is. Het is dus geen wonder, dat met het ware, architectonische gevoel voor structuur en opbouw tegelijk ook dat moment van 'realiteit' opduikt, dat wij reeds konden bespeuren in de *getekende* weergave van de architectonische voorstelling. Tegelijk echter berust het telkens verkozen structuur*principe* (het onderscheid tussen drager en last, de keuze tussen dragende wanden of een skelet in het geval van kunstmatig vervaardigde materialen als beton en dergelijke) op een algemeen grondidee van het bouwen, dat naar gelang het historisch tijdperk een verschillende kleur aanneemt. Deze *drang tot bouwen*, die voortkomt uit menselijke eigenschappen die hier verder niet zullen worden besproken, bezit gezegd als oorspronkelijke versie van het motief, van de structuur waarop elke verschijningsvorm van de bouwkunst in een bepaalde periode moet worden opgebouwd, reeds een *aanzet tot verwerking*, en wel een aanzet die ook 'in de tijd' (preciezer gezegd: historisch) in overeenstemming is met de zich aan het geestesoog voordoende speelruimte van de vorm. Het is dus een 'doelgerichte' eenmalige aanzet. Deze 'structuren', gezien als de 'kleinste delen' van waaruit de architectonische voorstelling wordt opgebouwd, laten eerst na hun 'opkomst' de onzelfstandige detailvormen naar voren komen. Zij tonen inderdaad *het eerste contact tussen de zuiver speculatieve geest (architectuurtheorie) en de reële verschijning (stijlvorming)*. Om deze redenen wordt het *gehalte van de architectonische voorstelling* niet uitgeput door het aangeven van de statische problemen en de stijlvormen. De door de tijd heen wisselende grondhouding ten opzichte van 'architectuur' behoort ook daartoe. 'Voor-



Juste-Aurèle Meissonnier, *Livre d'Ornements*, 1734

stelling' betekent hier dus zoveel als een opvatting van 'architectuur' in het algemeen en tenslotte: een aan alle detailplanning voorafgaande keuze voor een 'systeem van vormgeving' of tenminste van een speelruimte van het ontwerp, die grenzen stelt aan de vorm.⁴⁶

In de architectuurtekening is het sediment neergeslagen van die bijzondere realiteit die eigen is aan de schepping van een bouwwerk. Deze boven iedere louter als beeld vigerende existentie uitwijzende 'realiteit' komt opvallend genoeg juist in die architectuur voor, die door haar conceptie van een uiterste 'idealiteit' is.

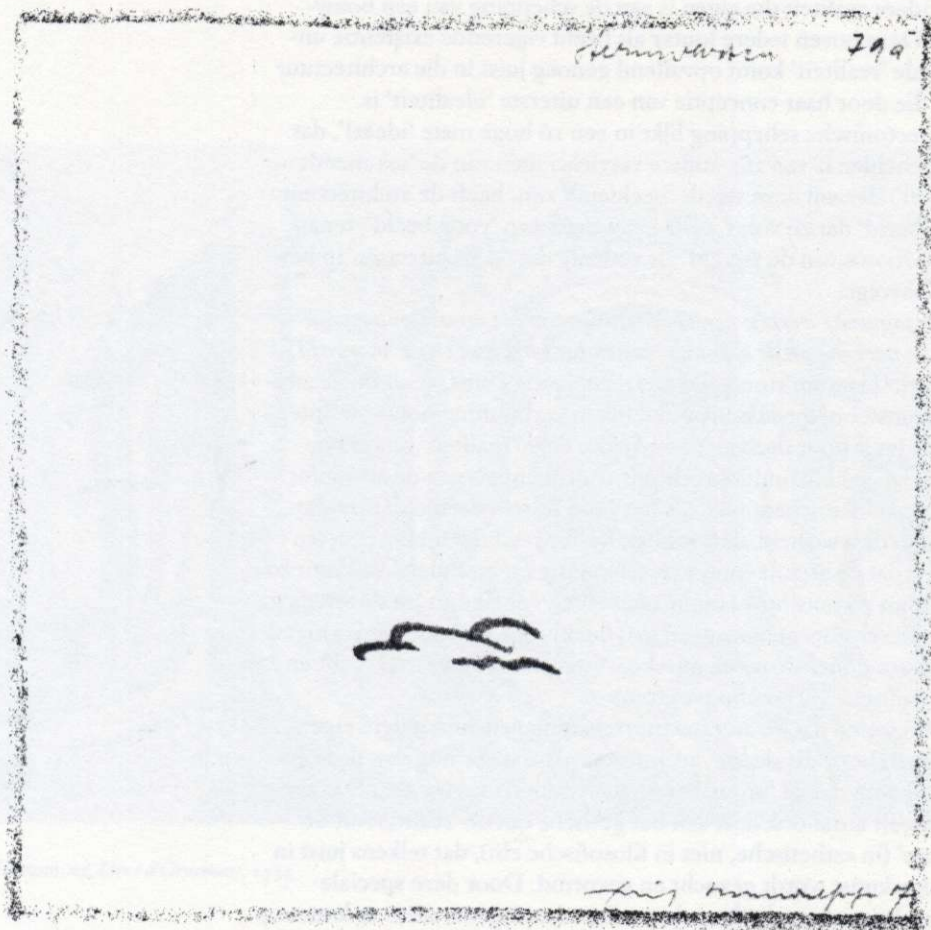
Architectonische schepping lijkt in een zo hoge mate 'ideaal', dat zij gescheiden is van alle andere verrichtingen van de 'tekenende kunsten'. Terwijl deze steeds 'beeldend' zijn, heeft de architectuur geen 'beeld' dat zij volgt, zelfs nauwelijks een 'voor-beeld', tenzij dan de 'bouw van de wereld' als zodanig die de architectuur in het klein navolgt.

De zuiverste werken van architectuur zijn het meest 'prototypisch' van alle werken van de kunst en moeten het eerst hun eigen 'voorbeeld' scheppen. (Daarom stond alle niet-beeldende kunst, zoals de decoratieve kunst, oorspronkelijk duidelijk in verbinding met de architectuur.) Het is door deze eigenschap dat deze 'realiteit' ons raakt, omdat zij een bijzonder krachtige uitdrukking is van de absolute, onafhankelijke schepping. Als het geen frase was en ook niet wat bezijden de waarheid, dan zouden we ter verduidelijking moeten zeggen dat de architectuur een schepping uit het 'niets' is. Want zo verschijnt zij tenslotte aan ons, omdat zij voortkomt uit de strengste geest, die slechts gehoor geeft aan de meest algemene beperkingen (regulering door de mechanische wetten van de zwaartekracht en de organische verhoudingswetten).

Wij weten dat de architectuurtekening vele bijzondere eigenschappen bezit die de 'opvatting' verraden, meer nog dan de bouwwerken zelf, die de 'opvatting' in het resultaat verbergen. De tekening heeft altijd ook deel aan het gewicht van de 'realiteit' of de 'ruimte' (in esthetische, niet in filosofische zin), dat telkens juist in de bouwkunst wordt gezocht en gevormd. Door deze speciale eigenschappen noopt de architectuurtekening ons meer te letten op dit bijzondere aspect, dat de geestelijke wereld aanneemt vanuit de architectuur, en dat zo verschillend is van dat van de schilderkunst.

46

Sedlmayr in: *Kritische Berichte* 1, pp. 118 e.v., 121, 123. Vgl. *Belvedere* 8, 1925, p. 69.



Erich Mendelsohn, *Architectonische structuur*, 1917

Hoe zeer overigens de architectuurtekening nog tot op heden haar type heeft veranderd, kan men zien bij het doorbladeren van de door Josef Ponten uitgegeven ontwerpen. Uit de tekeningen kan men veel leren over de drijvende krachten achter de hedendaagse architectuur. Men moet zien hoeveel oude tekentechnieken zijn afgestoten, hoeveel nieuwe middelen zijn ingevoerd (bijvoorbeeld de brede houtskoolarcering, de beverige kruisarcering, bastaardvormen van de gekleurde laving, lineaire verkorting van de vorm, schematische natuurimpressies in de situatietekening, lijnornamenten uit de 'kunstnijverheid', de zuiver als lijn getrokken curven, die de grondslag gaan vormen voor gehele bouwwerken zoals in Mendelsohns ontwerpen, of tenslotte de dunne, licht bevende lijn, die in de ontwerpen van Le Corbusier de bijna gewichtloze en derhalve nauwelijks in omtreklijnen te vatten, zwevende vlakken uiteindelijk toch een grens geeft, enzovoort). Verder zal men kunnen vaststellen, hoe de samenhang tussen een nieuwe tekenwijze en de invoering van nieuwe bouwmaterialen er uitziet. Dan moet men zich toch wel afvragen of in deze middelen van een tekenkundige vastlegging nog een bewustzijn ligt van de op zichzelf staande 'schoonheid' van de architectuurtekening. Wij zagen: dit bewustzijn kwijnde al weg in de achttiende eeuw. Mogelijk dient men de vraag scherper te stellen: is een *tekenkunstige* strengheid misschien nergens meer zuiver behouden en is in haar plaats misschien een afgezonderde *rekenkundige* strengheid gekomen, die uitsluitend met hulp van een uitdrukkelijk mechanische, haast machinale, tekening haar bedoelingen kan verwezenlijken? Er resten nog veel van zulke vragen. Men ziet: ook vanuit de tekening zou men bijvoorbeeld de betekenis en het probleem van de ingenieursarchitectuur kunnen ontrafelen.

Eerst zal echter aan de hand van het historische verloop het bijzondere domein van de voorstelling dat uit de architectuurtekening naar voren treedt verder aan het licht gebracht en toegankelijk gemaakt moeten worden.

Vertaling: Bernard Mantel, Erik Terlouw