

## Apenrotsen en andere nauwe verwanten

Ter herinnering aan Pieter Steinz (1963-2016),  
de meester van het web

**Apenrotsen en  
andere nauwe  
verwanten**

**Reis door de wereld  
van de moderne  
architectuur**

**Bernard Hulsman**

**Nieuw Amsterdam**

© 2017 Bernard Hulsman  
© 2017 Nieuw Amsterdam  
Alle rechten voorbehouden

Tekstredactie  
Yulia Knol en Ton van Luin

Correctie  
Nienke van der Meulen

Register  
Yulia Knol

Vormgeving omslag en binnenwerk  
Stroomberg

Aanvullend zetwerk  
De vliegende kiep

Illustraties  
Olivia Ettema

Omslagbeelden  
Hotel Zaandam (Wilfried van Winden)  
en ontwerp appartementencomplex  
Montpellier (MVRDV)

Met dank aan  
Heddes Bouw & Ontwikkeling B.V.

NUR 648  
ISBN 978 90 468 1761 2

[www.nieuwamsterdam.nl](http://www.nieuwamsterdam.nl)

# Inhoud

|    |  |     |
|----|--|-----|
|    | Het web van de architectuur                            | 9   |
| 0  | Een metselaar die Latijn kent                          | 11  |
| 1  | De spin in het web                                     | 36  |
| 2  | Dronkenmanstoren                                       | 45  |
| 3  | Netkousen  | 48  |
| 4  | 'Iedereen kon weten dat het misging in de Sovjet-Unie' | 51  |
| 5  | Twee ontorens  | 58  |
| 6  | Onderbroek in een bierflesje                           | 61  |
| 7  | Van Parijs via Moskou naar Marseille                   | 63  |
| 8  | Oude en nieuwe schepen                                 | 67  |
| 9  | Duizelschepen  | 70  |
| 10 | Een kubistisch grachtenhuis                            | 72  |
| 11 | Kristallen worden pixels                               | 74  |
| 12 | Apenrotsen   | 76  |
| 13 | Totaalarchitectuur                                     | 78  |
| 14 | 'Tussen mij en de baksteen komt het nooit goed'        | 81  |
| 15 | Een redevoering à la Hitler                            | 89  |
| 16 | Retro Koolhaas   | 91  |
| 17 | Bauhauschwitz  | 94  |
| 18 | Van het ene kamp naar het andere                       | 96  |
| 19 | De Bijlmerbajes: een constructivistische utopie        | 98  |
| 20 | Het alziende oog van Steve Jobs                        | 105 |
| 21 | Arabierendorp  | 107 |
| 22 | Jeruzalem  | 110 |
| 23 | Appel-mok-fles-appel-mok-fles                          | 112 |
| 24 | De kaping van de <i>Patris II</i>                      | 118 |
| 25 | Bunkers met altaar                                     | 127 |
| 26 | Mannen in witte jassen                                 | 129 |
| 27 | Vulkaan en koeltoren                                   | 133 |
| 28 | Gezonde gaten  | 135 |
| 29 | Men neme een doos...                                   | 137 |
| 30 | Elementaire deeltjes                                   | 143 |
| 31 | Vouwen en krullen                                      | 147 |
| 32 | 'Ontwerpen begint nog altijd met de esthetiek'         | 148 |
| 33 | Moeder en haai   | 155 |
| 34 | Onzekere tijden  | 156 |
| 35 | Een Hollandse Kahn                                     | 160 |

|    |   |     |
|----|---|-----|
| 36 | Dudoky  | 162 |
| 37 | Van de prairie naar de polder                       | 165 |
| 38 | Mayatempel aan de Maas                              | 168 |
| 39 | Châteaux Radieux                                    | 168 |
| 40 | De eenden van Las Vegas                             | 170 |
| 41 | Twee planken dik                                    | 179 |
| 42 | Twee millimeter dik                                 | 183 |
| 43 | Zwart en wit  | 185 |
| 44 | 'Geef die man zijn augurk'                          | 189 |
| 45 | Gregoriaanse bakken                                 | 195 |
| 46 | Neoneoneogotiek                                     | 197 |
| 47 | Waar komt die badkuip toch vandaan?                 | 199 |
| 48 | Spokende cilinders                                  | 201 |
| 49 | 'Ik laat me niet vertellen wat te denken'           | 204 |
| 50 | Zitten op lucht                                     | 210 |
| 51 | De zitterik van Rietveld                            | 213 |
| 52 | Ingenieurs van de ziel                              | 215 |
| 53 | Het Witte Huis in Moskou                            | 222 |
| 54 | 'Ik ben de surfer van het socialisme'               | 224 |
| 55 | Nederlandse kalasjnikovs                            | 232 |
| 56 | De Markies de Sade van de architectuur              | 234 |
| 57 | 'Kijk, er zit een echt dak op!'                     | 241 |
| 58 | Bult = auditorium                                   | 243 |
| 59 | Metrobaan-autoweg-kanaal                            | 246 |
| 60 | Superdenen: copy & paste in de eenentwintigste eeuw | 252 |
| 61 | 'We staan op de schouders van anderen'              | 256 |
| 62 | Constructivistische eenden                          | 260 |
| 63 | Parende schildpadden                                | 261 |
| 64 | Vagina's  | 263 |
| 65 | Fallussen   | 265 |
| 66 | Termietenkastelen                                   | 267 |
| 67 | Konijnenburchten                                    | 269 |
| 68 | Sovjetpaleizen in Californië                        | 271 |
| 69 | De Witte Goden zijn eindelijk neergedaald!          | 273 |
| 70 | Fout voor de oorlog                                 | 279 |
| 71 | Fout in de oorlog                                   | 281 |
| 72 | Bouwmeester Adolf Hitler                            | 283 |
| 73 | Fout na de oorlog                                   | 289 |
| 74 | Teletubbiehuizen                                    | 292 |

|    |  |     |
|----|--|-----|
| 75 | Een opgewarmd lijk                     | 294 |
| 76 | Weerzin tegen puntdaken                | 295 |
| 77 | Germania-Washington                    | 297 |
| 78 | Colonnade-Colonel                      | 300 |
| 79 | Damborden in de woestijn               | 302 |
| 80 | De zwarte zerk                         | 305 |
| 81 | De terugkeer van de Witte God          | 308 |
| 82 | 'Moraliseer niet'                      | 312 |
| 83 | Op zoek naar een sterke man            | 317 |
| 84 | Het zwarte vierkant en de Zwarte Steen | 321 |
| 85 | Expressionistische Miesen              | 325 |
| 86 | Minder is gewoon minder                | 325 |
| 87 | Oude tijdgeest wordt bruikbaar         | 328 |
| 88 | Form follows form                      | 330 |
| 89 | 'Less is a bore'                       | 335 |
| 90 | De vader van de baksteenridders        | 339 |
| 91 | Valse grootvaders                      | 340 |
| 92 | Het grote misverstand                  | 345 |
| 93 | Dubbel strijkijzer                     | 349 |
| 94 | Artistieke balken                      | 351 |
| 95 | De Grote Satan slaat terug             | 353 |
| 96 | Duitse woonreuzen                      | 355 |
| 97 | Zwarte en witte schimmel               | 357 |
| 98 | 'Originaliteit is geen kwaliteit'      | 359 |
|    | Literatuur                             | 366 |
|    | Verantwoording illustraties            | 369 |
|    | Register                               | 370 |

**MACHINEKUNST**



**MORAAL**



**IMITATIE**



**ARCHITECTURE  
PARLANTE**



**ICONEN**





## Het web van de architectuur

Nederland is niet langer het Cuba van de architectuur, stelde ik in 2013 vast in het nawoord van *Double Dutch. Nederlandse architectuur na 1985*. In het begin van de eenentwintigste eeuw was Nederland een gewoon architectuurland geworden. Was het omstreeks 1990 vrijwel het enige land waar het postmodernisme nauwelijks voet aan de grond had gekregen en het (neo)modernisme nog altijd de overheersende stijl was, een kwarteeuw later is de stilistische diversiteit in Nederland net zo groot als elders in de westerse wereld.

Ook meende ik dat het moralisme en de strikte, simpele opvattingen over wat 'goed' en 'fout' is goeddeels waren verdwenen in de Nederlandse architectuur. Zelfs het postmodernisme werd niet langer algemeen beschouwd als een 'foute stijl'. Niet alleen was in het digitale tijdperk het postmodernisme, vooral in zijn neotraditionalistische gedaante, verlaat maar des te heftiger doorgebroken in Nederland, maar architecten en critici keken er met minder minachting op neer dan in 1985. Of, zoals Kees van der Hoeven, ex-voorzitter van de Bond van Nederlandse Architecten, het in een interview in 2012 zei: 'Historiserende architectuur is niet langer taboe. Neotraditionalisme is nu toch wel geaccepteerd.'

Dit bleek een vergissing. De vaststelling dat de Nederlandse architectuur na 1985 een januskop had gekregen, met Superdutch en neotraditionalisme als twee gezichten, wekte na de verschijning van *Double Dutch* de verontwaardiging op van critici. Een van hen schreef zelfs dat ik 'nog verder heen was dan gedacht'.

Hoe kon ik me zo vergissen, heb ik me na verschijning van *Double Dutch* vaak afgevraagd. Waarom roept de empirische vaststelling dat het postmodernisme nu ook in Nederland wijdverbreid is nog altijd zoveel weerszin op? Waar komen het hardnekkige moralisme en de opvatting dat bijvoorbeeld neotraditionalisme een 'foute' stijl is toch vandaan?

Om antwoord te krijgen op deze vraag begon ik aan een zoektocht naar de oorsprong van het moralisme in de architectuur. Het verslag van deze tocht is een van de twee rode draden (en een van de vijf thema's) van *Apenrotsen en andere nauwe verwanten*. De tocht, die in de hoofdstukken met het thema 'moraal' wordt beschreven, voert via de Tweede Wereldoorlog terug naar de jaren omstreeks 1800. Toen begon het geloof in de zeitgeist dat zou leiden tot tal van mythen en misverstanden in de westerse architectuur.

Verreweg de grootste is de 'mythe van het modernisme', die niet toevallig een van de pijlers van het moralisme is. Het modernisme ontstond in de jaren twintig als het Nieuwe Bouwen, zo begint de mythe, en groeide uit tot een beweging van architecten die met hun werk de wereld wilden verbeteren. In West-Europa ging de 'moderne beweging' daarom een verbond aan met de sociaal-democratie en de verzorgingsstaat, in de Sovjet-Unie met het communistische regime. Dit was voor het nationaal-socialistische regime van Hitler, dat in 1933 in Duitsland aan de macht was gekomen, een van de redenen om het Nieuwe Bouwen als *entartet* in de ban te doen. Zo werd het modernisme de 'goede stijl' van de twintigste eeuw en het door Hitler geliefde traditionalisme de 'foute'.

De mythe van het modernisme is niet helemaal onwaar, maar is slechts het halve verhaal, zo laat *Apenrotsen* zien. Het 'goede' modernisme is evenzeer met 'rechts' verbonden als met 'links'. Zo is het Italiaanse futurisme, een voorloper van het fascisme waarin het ten slotte zou opgaan, een van belangrijkste bronnen van het modernisme. In het Italië onder Mussolini bloeide het Nieuwe Bouwen dan ook als in weinig andere landen. Maar bovenal: de centrale figuur van het Europese modernisme, Le Corbusier, dé architect van de twintigste eeuw, was een overtuigde fascist. Zijn stedenbouwkundige ideeën, die in Europa en Amerika grote invloed hadden, zijn een weerspiegeling van zijn totalitaire opvattingen.

*Apenrotsen* begint met een inleiding over de tweede rode draad: imitatie. Een deel van de 98 korte en lange hoofdstukken is gebaseerd op de serie 'Nauwe verwanten' die is verschenen op de Achterpagina van *NRC Handelsblad*. Een jaar of tien geleden begon ik de serie uit verbazing over het gegeven dat veel gebouwen ook in de twintigste eeuw op elkaar lijken. Ondanks het hoge aanzien dat originaliteit in deze romantische en turbulente eeuw genoot, bleef imitatie de basis van de architectuur en maakten radicaal nieuwe gebouwen er slechts een zeer klein deel van uit.

De korte hoofdstukken over imitatie vormen een lange keten van verwante gebouwen en opvattingen dwars door de tijd heen. Regelmatig wordt de reeks onderbroken door langere (reis)reportages, essays en interviews met overleden en nog levende architecten: Berthold Lubetkin, Herman Hertzberger, Willem Jan Neutelings en Michiel Riedijk, Sjoerd Soeters, Morris Lapidus, Lotte Stam-Beese, Hermann Henselmann, Winy Maas, Rem Koolhaas en Hans Kollhoff.

Alle hoofdstukken tezamen vormen een eerste aanzet tot een alternatieve, nieuwe architectuurgeschiedenis. Anders dan de gebruikelijke geschiedenissen die het verhaal van de twintigste-eeuwse architectuur vertellen als een lineaire, chronologische opeenvolging van stijlen als rationalisme, traditionalisme, modernisme, postmodernisme enzovoort, is *Apenrotsen* een complex netwerk van verwantschappen, tegenstellingen, paradoxen, ongerijmdheden en misverstanden. Met hoofdstukken over 'gewone' gebouwen als gevangenis- en casino's, kantoren en fastfoodrestaurants die in de gebruikelijke architectuuroverzichten nauwelijks aandacht krijgen, laat dit boek ook zien dat er in de architectuur altijd een veelheid aan stijlen en opvattingen bestond en bestaat. Vaak leidt dit tot onverwachte conclusies. Zo blijkt de supermodernist Rem Koolhaas in het begin en aan het einde van zijn carrière een retro-architect en is de postmodernist Sjoerd Soeters nauwer verwant met de übermodernist Le Corbusier dan hij zelf ooit had gedacht.

Doordat *Apenrotsen* een netwerk is, heeft het begin noch einde. Maar het heeft wel een middelpunt: het Monument voor de Derde Internationale van de Russische constructivist Vladimir Tatlin uit 1919. In de Toren van Tatlin, het onderwerp van het eerste hoofdstuk, komen alle vijf thema's in dit boek samen: imitatie, moraal, iconen, machinekunst en *architecture parlante*. Zo is Tatlins monument, als symbool van de Russische Revolutie, een van de eerste twintigste-eeuwse 'iconen', zoals opvallende gebouwen sinds een jaar of twintig worden genoemd. Tatlins monument werd ook al direct beschouwd als een

uiting van ‘machinekunst’ die in de jaren twintig zou uitmonden in het Nieuwe Bouwen. Maar ook is de toren onvervalste architecture parlante: de twee tegen elkaar indraaiende spiralen van de toren zijn een verbeelding van de marxistische geschiedopvatting.

Als lange keten van verwantschappen kan *Apenrotsen* als gewoon boek, dat wil zeggen van begin tot einde, worden gelezen. Maar doordat de hoofdstukken ook een netwerk vormen, kan de lezer van een hoofdstuk in het begin van het boek direct naar een in het midden of aan het einde overgaan. Om het netwerklezen te vergemakkelijken staan er in de tekst steeds verwijzingen (▶) naar andere hoofdstukken waar het in de betreffende alinea of zin behandelde onderwerp ook aan de orde komt. Ook is elk hoofdstuk voorzien van een icoon van een van de vijf thema’s, zodat het de lezer steeds duidelijk is op welke thematische draad hij zich bevindt en hij niet verdwaalt in het web van de architectuur.

## 0 Een metselaar die Latijn kent



De beste definitie van architectuur is nog altijd die van de Romeinse architect Marcus Vitruvius Pollio (85-20 v.Chr.). Slechts drie woorden had Vitruvius ervoor nodig in zijn *De architectura decem libri* (Tien boeken over architectuur): *utilitas, firmitas en venustas*. Een goed gebouw is doelmatig, stevig en mooi.

Venustas, schoonheid, maakt architectuur tot een van de kunsten. Wegens utilitas en firmitas een toegepaste kunst weliswaar, maar toch beslist een kunst. Hoewel schoonheid voor veel hedendaagse architecten nog altijd een anathema is – een erfenis van het modernisme – betekent dit dat architectuur, net als schilderkunst, een romantische kunst is. Ook in de architectuur staat originaliteit daarom in hoog aanzien, is auteursrecht heilig en plagiaat verboden. Zelfs imitatie ligt moeilijk.

Hoe moeilijk merkte ik ruim twintig jaar geleden. In 1996 schreef ik op de Achterpagina van *NRC Handelsblad* een stukje over de nieuwe Erasmusbrug [1] in Rotterdam om de overdreven bewondering in Nederland voor deze door Ben van Berkel (1957) ontworpen brug iets te temperen. Bijna iedereen in Nederland mocht de brug dan beschouwen als een hoogst origineel wereldwonder, het ding leek volgens mij toch erg veel op de oudere Alamillobrug [2] in Sevilla van de Spaanse architect Santiago Calatrava (1951), bij wiens bureau Van Berkel enige tijd stage had gelopen. De Erasmusbrug kon geen plagiaat worden genoemd, schreef ik nadrukkelijk, maar was wel nauw verwant met de Alamillobrug. ▶ 66 Net als Calatrava’s brug uit 1992 werd het beeld van Van Berkels brug uit 1996 bepaald door een grote schuinstaande pyloon. Alleen was de pyloon van de Erasmusbrug gevorkt en geknikt en werd hij op zijn plaats gehouden door twee dikke kabels. Dit maakte de Erasmusbrug, die ook wel de Zwaan wordt genoemd, tot een ‘unieke variant op een bekend ontwerp’, schreef ik. En ook tot een minder elegante navolger van de Alamillobrug, voegde ik eraan toe. Want terwijl de brug in Sevilla met zijn schijnbaar zwevende pyloon verbazing oproept over de onmogelijk ogende constructie, begrijp je bij de Erasmusbrug

[1] Erasmusbrug, Rotterdam, Ben van Berkel/UNStudio, 1996



[2] Alamillobrug, Sevilla, Santiago Calatrava, 1992



in één oogopslag dat het de twee dikke kabels zijn die de vork op zijn plaats houden.

Twee dagen na publicatie van het stukje kwam er via de fax op de redactie van de *NRC* een dik pak papier binnen, afkomstig van de advocaat van Van Berkel. Hierin kondigde hij namens zijn cliënt een proces tegen mij en de krant aan wegens smaad. Door verwantschap te constateren en, al was het dan in ontkennende zin, het woord plagiaat te gebruiken, had ik de goede naam van Van Berkel aangetast. Voor de schade die zijn architectenbureau hierdoor leed, stelden Van Berkel en zijn advocaat mij aansprakelijk.

Uiteindelijk liep de zaak met een sisser af. Van Berkel was tevreden met de plaatsing van een lange brief op de Opiniëpagina waarin hij uitlegde dat ik geen verstand had van techniek en dat de Erasmusbrug wel degelijk a *true original* was.

De afkeer van imitatie is in de architectuur van recente datum. Eeuwenlang was navolging de gewoonste zaak van de wereld en leenden architecten zonder schroom elkaars vondsten. In het artikel 'When Architects Plagiarize' dat in 2007 in het webtijdschrift *Slate* verscheen, beweerde de Canadees-Amerikaanse architect en architectuurhistoricus Witold Rybczynski (1943) zelfs dat niet alleen imitatie maar ook plagiaat in de voorbije eeuwen gebruikelijk was. Als voorbeeld gaf hij het palladiaanse raam, buiten de Angelsaksische wereld beter bekend als serliana of Venetiaans raam. 'De grote Donato Bramante was vermoedelijk verantwoordelijk voor het motief dat later bekend werd als het palladiaanse raam,' schrijft Rybczynski. 'Het motief wordt vaak toegeschreven aan Andrea Palladio (1508-1580), omdat hij het gebruikte in een van zijn beroemdste gebouwen, de Basilica in Vicenza [3], een ontwerp dat is gebaseerd op de San Marcobibliotheek in Venetië van Jacopo Sansovino (1486-1570). Toch zou niemand Palladio – of Sansovino – van plagiaat beschuldigen.'

Rybczynski overdreef niet: Palladio en Sansovino kenden het begrip plagiaat niet eens. Misschien wisten ze wel wat het Latijnse woord voor ontvoering is: *plagium* – per slot van rekening is een architect een metselaar die Latijn kent, merkte Adolf Loos (1870-1933) eens op. ▶ 92 Heel misschien wisten ze ook dat de Romeinse dichter Martialis in de eerste eeuw na Christus zich erover beklagde dat een schrijver zijn gedichten had 'ontvoerd'. Maar in de tijd van Sansovino en Palladio, de zestiende eeuw, was *plagium* in moderne zin, het overnemen van bijvoorbeeld teksten, ontwerpen en composities om ze te laten doorgaan voor eigen werk, nog niet een begrip. In het Engels gebruikte de toneelschrijver Ben Jonson het woord *plagiary* voor een literaire dief pas in 1601. In het Nederlands dook het begrip plagiaat in 1872 voor het eerst op in een woordenboek.

Natuurlijk kenden Palladio en Sansovino wel imitatie, heel goed zelfs. Als renaissance-architecten waren de tien boeken van Vitruvius voor hen de bijbel van de architectuur. In een van zijn boeken legt Vitruvius uit dat architectuur een imitatie is van de natuur. De Griekse tempel, met zijn kenmerkende elementen zoals zuilen en timpanen, was een vertaling in steen van de oerhut, zo zet hij uiteen. Het eerste onderkomen dat de mens in een duister verleden voor zichzelf bouwde, bestond uit twee rijen bomen waartussen een flauw hellend zadeldak van stammen, takken en twijgen was geconstrueerd. Na een lange

[3] Basilica, Vicenza, Andrea Palladio, 1549-1614



[4] Walhalla, Regensburg, Leo von Klenze, 1841

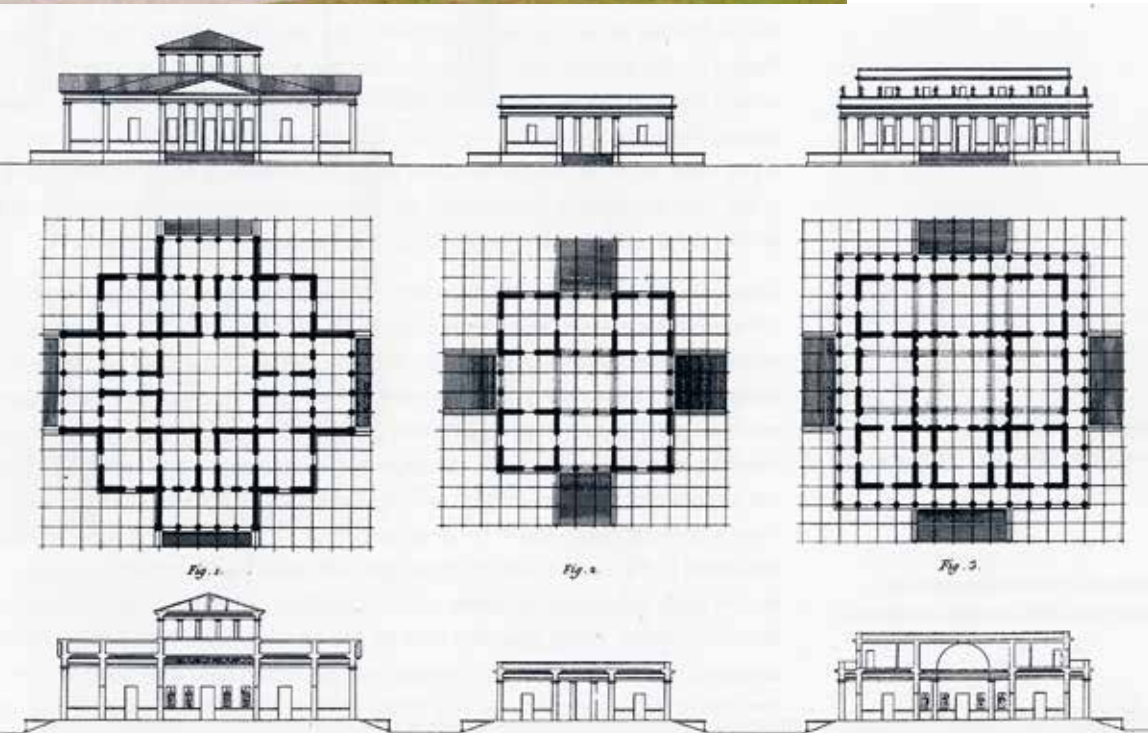




[5] Il Redentore, Venetiè, Andrea Palladio, 1576



[6] Villa 'La Rotonda', Vicenza, Andrea Palladio, 1566



[7] Pagina uit Précis des leçons d'architecture données à l'École Polytechnique, Jean-Nicolas-Louis Durand, 1802/1805

ontwikkeling waren de bomen in het oude Griekenland ten slotte stenen zuilen geworden en was het dak van twijgen en takken veranderd in een constructie van houten balken, pannen van gebakken klei en natuurstenen timpanen.

In de Renaissance, toen de tien boeken van Vitruvius waren afgestoft en de basis voor de contemporaine architectuur werden, was imitatie dan ook staande praktijk. In wezen is de renaissancistische architectuur een navolging van de klassieke Romeinse bouwkunst. Ook na de Renaissance bleef imitatie heel gewoon. Nog in 1842, vele jaren nadat originaliteit dankzij romantische filosofen en kunstenaars veel belangrijker in de kunst was geworden dan in voorgaande eeuwen en veel Europese talen het begrip plagiaat in moderne zin kenden, werd bij de stad Regensburg in Duitsland bijvoorbeeld het Walhalla [4] gebouwd. Dit gebouw, een Griekse tempel op een heuvel aan de Donau, waarin borstbeelden van ‘grote Duitsers’ (onder wie verrassend veel Nederlanders, zoals Rembrandt en Willem van Oranje) staan opgesteld, heeft niet alleen bijna exact dezelfde maten als het Parthenon in Athene, maar ook hetzelfde aantal zuilen in dezelfde Dorische stijl. Maar dit heeft de reputatie van de architect van het Walhalla, Leo von Klenze (1784-1864), niet geschaad. Hij wordt nog altijd gezien als een van de grootste Duitse architecten van de negentiende eeuw. Von Klenze beschouwde de Griekse bouwkunst als onovertreffelijk en dus sprak het voor hem en zijn tijdgenoten vanzelf dat ze het beste klassieke gebouw aller tijden imiteerden. ‘De Griekse bouwkunst kan en moet de architectuur van de wereld zijn, in alle periodes; klimaat noch materiaal noch andere gewoonten kunnen een obstakel voor de universele toepassing zijn,’ schreef Von Klenze aan de opdrachtgever van het Walhalla, de Beierse koning Ludwig I.

In de klassieke bouwkunst gold imitatie dan ook niet als zonde, maar als eerbetoon. Deze opvatting van klassieke architecten hing samen met de aard van het classicisme. Je zou het classicisme uit de klassieke oudheid en de vier eeuwen na het begin van de Renaissance kunnen beschouwen als een soort bouwdoos met veel vaste elementen, zoals Dorische, Ionische en Korinthische zuilen. Voor John Ruskin (1819-1900), de Engelse kunsthistoricus en pleitbezorger van de neogotiek, was dit overigens juist reden om het classicisme te verfoeien. ‘Onnatuurlijk, onvruchtbaar en ongenietbaar,’ vond hij gebouwen als Il Redentore [5], de kerk van Palladio in Venetië waarop hij uitkeek toen hij in 1877 in Venetië woonde. ‘Godeloos en heidens,’ schreef hij zelfs over Palladio’s gebouwen in *The Stones of Venice*, zijn ode aan de Venetiaanse gotiek: ‘Renaissance-architectuur is, zo lijkt het, uitgevonden om plagiatoren van de architecten te maken, slaven van de ambachtslui, en weke wellustigen van haar bewoners. Een architectuur waarin intellect overbodig is en inventie onmogelijk.’

Ruskin overdreef. Want met de klassieke bouwdoos, waarop niemand het auteursrecht had, kon een architect oneindig variëren. Hij kon er ook nieuwe bouwstenen aan toevoegen, zoals het palladiaanse raam van Sebastiano Serlio (1475-1554) of Donato Bramante (1444-1514). Zulke nieuwe vondsten vergrootten de reputatie van de architect, maar ze konden vervolgens zonder bezwaar door anderen worden gebruikt. Zo is Palladio’s Villa ‘La Rotonda’ [6] in Vicenza, waarvan de grote vondst was dat alle vier zijden tempelfrontons



hebben, vaak herhaald in latere eeuwen zonder dat de navolgers van plagiaat werden beschuldigd.

Verschillende renaissance-architecten, zoals Palladio, Giacomo Barozzi da Vignola (1507-1573) en Vincenzo Scamozzi (1548-1616), hebben dan ook architectuurboeken geschreven waarin ze met behulp van gedetailleerde tekeningen lieten zien hoe de klassieke elementen op de juiste wijze worden gebruikt. Hoogtepunt van het bouwdoosdenken in de architectuur zijn de lesboeken van de Franse neoclassicistische architect en docent Jean-Nicolas-Louis Durand (1760-1834). Zijn *Précis des leçons d'architecture données à l'École Polytechnique* [7], uitgegeven in twee delen in 1802 en 1805, bevatten duizenden tekeningen van architectonische elementen als deuren en ramen, vestibules en portalen en gebouwentypes als theaters en gevangenissen.

Nog meer dan zijn leermeester, de Verlichtingsarchitect en ontwerper van architecture parlante Étienne-Louis Boullée (1728-1799), beschouwde Durand classicistische architectuur als een taal. Hij was ervan overtuigd dat ook architectuur letters kent, de kleinste elementen, en woorden, combinaties van de kleinste elementen, waarmee de ontwerper aan de slag kan. De opvatting dat architectuur een taal is, raakte in de twintigste eeuw door de opkomst van het technisch-rationalistische modernisme bijna in vergetelheid, maar maakte een comeback met het postmodernisme. Niet toevallig heet het boek waarmee de Amerikaans-Britse criticus en architect Charles Jencks (1939) in 1977 het postmodernisme in de architectuur introduceerde *The Language of Post-Modern Architecture*. ▶ 58

Wie architectuur als taal beschouwt, vindt het vanzelfsprekend dat de basiselementen van de architectuur dezelfde zijn en ook dat veel gebouwen op elkaar lijken. Maar zelfs in de tijd van de Renaissance en het neoclassicisme was imitatie wezenlijk anders dan kopiëren en speelde herschepping er altijd een rol in. Hoogste vorm van kunst was *aemulatio*, het zodanige gebruik van klassieke stijlmiddelen dat de kunstenaar met zijn werk de grote voorbeelden evenaarde of overtrof.

Ook toen het classicisme in de loop van de negentiende eeuw niet langer de overheersende stijl was, rustte er geen taboe op imitatie. Weliswaar stond de hele eeuw in het teken van het zoeken naar een nieuwe stijl, maar architecten en theoretici zochten die vooral in oude stijlen, zoals de romaanse en renaissance-stijl. Ook de Franse architect en theoreticus Eugène Viollet-le-Duc (1814-1879) zocht de nieuwe stijl in het verleden. Voor hem was de goede, oude middeleeuwse gotiek het ideaal. Nieuw was wel de redenering waarmee Viollet-le-Duc zijn voorkeur voor gotiek rechtvaardigde. De gotiek was volgens hem door en door rationeel en paste daarom het beste bij het rationalisme van het nieuwe, industriële tijdperk. Zo werd Viollet-le-Duc een van de eerste theoretici die voor de rechtvaardiging van een stijl een beroep deden op de zeitgeist. ▶ 91

Het nog altijd heersende geloof in de zeitgeist stamt uit de Duitse Romantiek en werd verkondigd door filosofen als Georg Wilhelm Friedrich Hegel en Johann Gottfried Herder. Hegel zette omstandig uiteen dat de geschiedenis een doel heeft en zich volgens dialectische wetten naar dit doel beweegt.

Hij was een beetje onduidelijk over het einddoel; hij had het over de 'zelf-

verwerkelijking van de wereldgeest'.

Hegels erfgenamen waren duidelijker. Karl Marx probeerde te bewijzen dat de geschiedenis volgens de ijzeren wetten van het historisch materialisme ten slotte zou uitmonden in het communisme. Dit zou worden voorafgegaan door socialisme, dat op zijn beurt de onvermijdelijke opvolger van het kapitalisme was, dat ten onder zou gaan aan crises.

Het geloof in de zeitgeist leidde in de architectuur tot de wijdverbreide opvatting dat elk tijdperk zijn eigen architectuurstijl eist. Uit deze opvatting vloeit voor architecten de morele plicht voort om 'eigentijds' te zijn: 'Il faut être absolument moderne' (Rimbaud, 1873). Wie blijft werken in een oude stijl is niet alleen 'oneigentijds', maar keert zich ook tegen de vooruitgang en de onvermijdelijke loop van de geschiedenis. En wie tegen de vooruitgang is, is reactionair en dat wil geen moderne architect zijn.

Toen de negentiende eeuw ten einde liep, waren de neostijlen voor 'vooruitstrevende' architecten, zoals H.P. Berlage (1856-1934), niet nieuw genoeg om voor nieuwe stijlen door te gaan. Berlage, die nog steeds algemeen wordt beschouwd als de vader van de moderne Nederlandse architectuur, volgde een soortgelijke redenering als Viollet-le-Duc. De Nieuwe Tijd, waarin collectivisme en socialisme steeds meer de plaats innamen van individualisme en kapitalisme, vroeg om een werkelijk nieuwe stijl en niet om een naar het verleden verwijzende neostijl. De nieuwe stijl moest waar, eerlijk en vooral rationeel zijn.

Deze opvatting bracht Berlage tot zijn sobere baksteenarchitectuur, waarin volgens zijn theorie ornamenten alleen werden gebruikt om de constructie te beklemtonen. Toch was zijn werk niet nieuw, zoals de architectuurhistoricus Auke van der Woud in onder meer *Sterrenstof* heeft aangetoond. Zelfs zijn magnum opus, de Beurs van Berlage in Amsterdam uit 1903, verwees vooral naar het verleden. De plattegrond was gebaseerd op die van het oude, afgebroken beursgebouw van Hendrick de Keyser (1565-1621) uit de zeventiende eeuw en de gevels waren geïnspireerd door de laatmiddeleeuwse bakstenen stadhuizen van Siena en andere Toscaanse steden. Het enige eigentijdse element, het dak van ijzer en glas over de binnenplaats [8], was ook niet echt nieuw en werd al ruim een halve eeuw toegepast in spoorwegstations, abattoirs en tentoonstellingshallen. En anders dan in navolging van Berlage zelf vaak is beweerd, zijn de ornamenten in het Beursgebouw beslist niet alleen verbonden met de constructie. Vooral in het interieur zitten ze overal. Wie bijvoorbeeld de Berlagezaal betreedt, denkt even dat hij is beland in een neogotisch kasteel van Pierre Cuypers (1827-1921). De zaal heeft wanden met ornamentele lambriseringen, druk versierd behang en veelkleurige glas-in-loodramen. Kortom, in de praktijk deed Berlage iets heel anders dan in theorie. ▶ 90 / 91

Berlage heeft zijn reputatie van vader van de moderne architectuur dan ook vooral te danken aan zijn beschouwingen over de Nieuwe Tijd die een Nieuwe Stijl eist. Deze overtuiging werd gedeeld door veel contemporaine en latere architectuurtheoretici en -historici. Halverwege de twintigste eeuw oordeelden bijvoorbeeld Siegfried Giedion en Nikolaus Pevsner in hun hoofdwerken, respectievelijk *Space, Time and Architecture* en *Pioneers of Modern Design*, nog harder over de negentiende-eeuwse neostijlen dan Berlage. Voor hen stond



[8] Beurs van Berlage, Amsterdam, H.P. Berlage, 1903

de hele negentiende eeuw in het teken van de ziekelijke, valse neostijlen. De enige waardevolle bouwwerken die de eeuw had opgeleverd waren een paar arts-and-craftshuizen met functionele, asymmetrische plattegronden en de bouwwerken van staal en glas, zoals plantenkassen en stationsoverkappingen. Dit waren de voorlopers van het Nieuwe Bouwen in het begin van de twintigste eeuw.

Voor Giedion en Pevsner was met de opkomst van het modernisme, of het Nieuwe Bouwen zoals het aanvankelijk werd genoemd, een einde gekomen aan de zoektocht naar een nieuwe stijl. Zij meenden dat het Nieuwe Bouwen met zijn strakke, zakelijke vormen de passende stijl was van het machinetijdperk dat in het begin van de twintigste eeuw door de uitvinding van de elektromotor eindelijk echt was begonnen. Sommige architecten zagen het Nieuwe Bouwen als het eindpunt van de architectuurgeschiedenis, zoals marxisten geloofden dat de geschiedenis ten slotte zou uitmonden in het communisme. De strengste pleitbezorgers van het Nieuwe Bouwen, zoals de Nederlander Mart Stam (1899-1986), beschouwden het Nieuwe Bouwen dan ook niet als een nieuwe stijl die vroeg of laat zou worden opgevolgd door een nog nieuwere stijl, maar als een wetenschappelijke methode. Het Nieuwe Bouwen was geen bouwkunst maar bouwkunde, waar het alleen nog maar ging om utilitas en firmitas: met het adagium *form follows function* als leidraad moesten gebouwen worden ontworpen als machines. De moderne architect was een ingenieur die zonder kunstzinnige bedoelingen puur doelmatige en rationele gebouwen ontwerpt. ▶ 1

Uiteindelijk bleek ook het Nieuwe Bouwen weer een stijl als alle andere. *Form follows function*, de slogan van het functionalisme, bleek een groot misverstand. Dat begon al met de kreet zelf, die voor het eerst werd geformuleerd door de Amerikaanse architect Louis H. Sullivan (1856-1924) in zijn artikel 'The Tall Office Building Artistically Considered' uit 1896. Hierin boog Sullivan zich over het vraagstuk van de wolkenkrabber, toen een nieuw gebouwtype. Volgens Sullivan moet de wolkenkrabber zijn vorm krijgen zoals planten en dieren in de natuur. In elk detail moet de wolkenkrabber zijn wezen uitdrukken: elke vorm van het gebouw moest in het teken staan van het streven omhoog. ▶ 92

Sullivans vergelijking van architectuur met natuur is een curieuze omkering van hoe dier- en plantensoorten zich volgens darwinisten ontwikkelen. In de natuur bestaan functies (in de betekenis van 'taken') van de onderdelen van planten en dieren niet zonder vormen. Elke vorm in de natuur heeft een functie of heeft die in het verleden gehad, zoals de rudimentaire achterpoten van de walvis. Bestaande planten en dieren hebben een geschiedenis van natuurlijke selectie achter de rug: ze zijn het resultaat van het ontstaan van eigenschappen en vormen die het best zijn aangepast aan de steeds veranderende omgeving en daarom het voordeligst waren voor het voortbestaan van de soort. Kortom: de natuur heeft geen doel, de vormen van planten en dieren kennen alleen oorzaken. Gebouwen dienen juist wel doelen. Wat Sullivan dan ook eigenlijk bedoelde was: *form follows purpose*.

Maar ook het idee dat het doel van een gebouw of een voorwerp één vorm dicteert, is onjuist. Zelfs de vorm van iets veel eenvoudigers dan een gebouw wordt niet uitsluitend bepaald door het doel. Zeker, de meeste hedendaagse