

Orde in de chaos

THOMAS H. VON DER DUNK

Recensieartikel naar aanleiding van

Auke van der Woud, *Waarheid en karakter. Het debat over de bouwkunst 1840-1900* (Rotterdam: Nai uitgevers, 1997, 483 blz., f65,-, ISBN 90 5662 044 4).

Het is een kloek boek en het telt inclusief noten, bibliografie en registers bijna vijfhonderd pagina's. Het is zonder meer één van de meest wezenlijke werken die in de afgelopen jaren over de Nederlandse architectuur geschreven zijn. Men zal het niet licht kunnen negeren, ofschoon veel van Van der Wouds vakgenoten dat diep in hun hart misschien wel zouden willen, omdat zij zich na lezing zeer ongemakkelijk moeten voelen. De auteur tovert hen genadeloos de waarheid voor ogen en toont daarin zijn karakter. Van menige sinds lang vrij algemeen geaccepteerde en klakkeloos overgenomen vooronderstelling laat hij namelijk weinig heel. Hij wil laten zien hoezeer de geschiedschrijving van de bouwkunst in dit opzicht al een eeuw het slachtoffer is van de propaganda van een luidruchtige enkeling van honderd jaar terug. Het is zodoende een zeer subversief boek, en dat is goed.

Het boek is dan ook niet als gewoon boek over de stilistische ontwikkelingen in de Nederlandse architectuur van de vorige eeuw opgezet. Het houdt zich evenmin in de eerste plaats bezig met de bouw van de gebouwen uit die tijd zelf. Het thema wordt gevormd door het toenmalige *denken* over de bouwkunst, zoals dat zijn neerslag vond in artikelen, boeken en toespraken, waarvan de stroom rond 1840 in ons land eindelijk op gang kwam — en daarom begint Van der Wouds boek feitelijk eveneens pas rond 1840. Voor die tijd was er nauwelijks sprake van enige theoretische reflectie; de oprichting van de *Maatschappij tot bevordering der bouwkunst* door enige aannemers en ambachtslieden in 1842, die direct tot de uitgave van een regelmatig verschijnende periodiek overging, en de discussie rond de even later gereedgekomen Amsterdamse Beurs van Zocher markeren het begin. Dat dit begin ongeveer samenviel met het einde van de suprematie van de classicistische bouwstijl en van de autocratie op politiek gebied is geen toeval: beide schiepen de ruimte voor de pluriformiteit die voor het ontstaan van een dergelijke discussie noodzakelijk was, ofschoon het politieke aspect in het boek niet de aandacht krijgt die het verdient. Zoals hier over de hele linie de samenhang tussen artistieke en politieke 'machtsverschuivingen', anders dan de samenhang met de economische aspecten van het bouwbedrijf, te sterk onderbelicht blijft. Wat dat betreft lijdt ook Van der Wouds werk nog op sommige momenten aan het euvel dat zijn analyses sterk 'architectuur-immanent' zijn, een algemeen manco van het Nederlandse kunsthistorische bedrijf, dat zich nu recent zelfs in een eigen knusse onderzoeksschool van de overige cultuurhistorici hier te lande heeft geïsoleerd.

Bij lezing stoort dit overigens niet al te erg, want de lezer krijgt er veel voor terug. De schriftelijke bijdragen aan het negentiende-eeuwse architectuurdebat, die voor een belangrijk deel de kwestie van de juiste bouwstijl betreffen, zijn door Van der Woud nauwgezet op hun merites, hun diepgang, hun innerlijke consistentie en hun originaliteit getoetst. Dit levert een ontloft beeld op, en dit maakt zijn boek ook tot een onmisbaar boek.

Van der Woud heeft, zoals al in 1993 in zijn oratie aan de Vrije Universiteit, *Onuitputtelijke schoonheid*, duidelijk was geworden, een missie. Hij trekt ten strijde tegen de nog altijd sterk

in de beeldvorming van de negentiende eeuw meespelende gedachte, dat er toen sprake was van verval in de bouwkunst, van platte stijlnaamak en leeghoofdige decadente modegrillen. Daarop zou dan de functionalistische architectuur van de twintigste eeuw, na door het 'rationa-lisme' van Cuypers en Berlage te zijn voorbereid, als een bevrijding zijn gevolgd. In het ver-lengde daarvan wil hij de bestaande perceptie van de decennia vóór 1900 op zijn kop zetten, en een definitief einde maken aan de oude mythe, als zouden inderdaad juist die beide bekende bouwmeesters, als eenzame genieën temidden van onooglijke broddelaars werkzaam, als de Johannes de dooper en de messias van de Enige Echte Architectuur (zoals hij beiden zelf sarcas-tisch betitelt) de doorbraak naar de Moderne Tijd hebben bewerkstelligd.

Deze poging tot revisie mag geslaagd heten. Het onderzochte materiaal is dan ook eens niet allereerst, als nog te vaak gebruikelijk, op vulgair-teleologische wijze op zijn belang voor de twintigste eeuw gewaardeerd, maar vanuit het perspectief van de negentiende eeuw zélf beke-ken. Van der Woud toont aan, hoe sterk al in hun eigen tijd vóór respectievelijk dóór Cuypers en Berlage — nog meer in het geval van de eerste dan van de tweede — een gerichte reclame-campagne op touw werd gezet, om hun werk onder verkettering van alle andersdenkenden als de 'ware' bouwkunst te presenteren, en hoezeer zij daarmee hele generaties van architectuur-historici hebben ingepakt. Het was om die reden overigens wenselijk geweest, dat de auteur zijn eigen verhaal eerst vooraf had laten gaan door een historiografische analyse van deze heldenverering; nu ontbeert men een dergelijk overzicht node, zodat pas gaandeweg enigszins duidelijk wordt hoe deze hagiografische traditie in elkaar steekt. Die wordt kennelijk als be-kend verondersteld. Van der Woud relateert de rol van de dooper en de messias als denkers bij de totstandkoming van het Nieuwe bouwen fors, en waardeert die van andere, lang vergeten bouwmeesters op. Hij brengt Cuypers en Berlage daarmee van hun Olympische formaat terug tot wat zij waren: vooraanstaande bouwmeesters temidden van tal van andere vooraanstaande bouwmeesters, en niet meer dan dat.

Van der Woud benadrukt daarnaast terecht, hoe moeilijk het is, om de participanten aan het architectuurdebat uit die jaren in vaste hokjes onder te brengen, hoezeer de categorieën elkaar voortdurend overlappen, en hoe de stilistische scheidslijnen in de loop der jaren gaan ver-schuiven. Het panorama dat door hem van de Nederlandse bouwkunst in de negentiende eeuw gecreëerd wordt, is zo onmiskenbaar gevarieerder en genuanceerder geworden. Het is dus juister.

Het is zo echter eveneens onoverzichtelijker geworden, en daarmee ontstaat meteen een ander probleem. De Amsterdamse hoogleraar Roobol heeft de taak van de historicus ooit om-schreven als het bestuderen van de gedaanteverwisselingen van de chaos, en aan het gevaar dat zijn lezers vervolgens temidden van al die voortdurende gedaanteverwisselingen in de chaos zélf de weg kwijt dreigen te raken, lijkt ook Van der Woud niet geheel ontsnapt. Dat komt ten dele, doordat hij erg veel aspecten door elkaar aan bod laat komen, en ten dele door de minder gelukkige opbouw en indeling van het boek, waardoor die vele aspecten nog eens extra veel aspecten lijken, en het, vooral op de hogere paginanummers, soms moeilijk is om een duide-lijke hoofdlijn te ontwaren. Dat is jammer, omdat de strekking van het betoog inhoudelijk zowel zeer belangwekkend als zeer overtuigend is.

De chronologische indeling in decennia, door Van der Woud spaarzaam verantwoord met de op zich correcte opmerking dat stijl geen indelingscriterium kan zijn omdat deze in belangrijke mate het onderzoeksthema vormt, is een zwakgebod. Het leidt enerzijds, ofschoon de auteur nadrukkelijk verklaart daar niets van te willen weten, in de praktijk tot een vorm van decennium-denken die de door Van der Woud benadrukte continuïteit in het denken onderbreekt zonder dat dit met het nadrukkelijk aanwijzen van bijpassende breukpunten ook gelegitimeerd wordt. En anderzijds leidt het, omdat het — juist vanwege die continuïteit — in de praktijk toch niet

mogelijk is om die chronologische scheidslijnen aan te houden, soms tot bijzonder veel herhalingen en terugrijpen, en daarmee toch enigszins tot compositorisch gezwabber. Het ware misschien beter geweest om ófwel enkele voor het chronologische verloop belangrijke concrete strijdobjecten (Beurs van Zocher, Monument van 1813, Rijksmuseum, Beursprijsvraag van 1884 etcetera) als ijkpunten te kiezen, en dan telkens na te gaan, in hoeverre daardoor op dat moment c.q. in de tussentijdse periode aard en inhoud van het debat veranderen, ófwel, als blijkt dat deze ijkpunten nauwelijks als breukpunten in het denken kunnen gelden, van een chronologische presentatie van de stof af te zien en een thematische te prefereren.

Gezien het feit, dat er van zulke exact aanwijsbare breuken geen sprake lijkt te zijn, zou het laatste de voorkeur verdienen. Dan had per hoofdstuk telkens een andere relevante 'bouwlaag' aan bod kunnen komen voor de hele periode tegelijk, zoals de commercialisering en schaalvergroting van de bouw, de toenemende nadruk op het nuttige en nodige ten koste van het esthetische element, de professionaliseringsbehoefte van de architecten, de politieke ideologisering van de stijl en de vele andere besproken factoren die, in wisselende intensiteit, op de stellingnames van de participanten aan het architectuurdebat inwerkten. De ontwikkeling daarvan is nu telkens per decennium verknipt, zodat de lezer het overzicht op de lange termijn verliest. En evenmin komt, door het hoofdstuksgewijze gekozen kortetermijnperspectief, het uiteindelijke resultaat van hun onderlinge wisselwerking goed tot zijn recht.

Nu gaat de aanvankelijk door de auteur gekozen hoofdlijn uiteindelijk in de veelheid verloren. Letterlijk — het geldt namelijk niet alleen voor het boek, maar ook voor de tijd zelf, en dat is er zeker mede debet aan dat het ook voor het boek geldt. Aanvankelijk is er namelijk één duidelijke hoofdlijn, zoals ook aangegeven door de titel van het boek: *Waarheid versus karakter*.

Dit is onmiskenbaar een nieuwe invalshoek voor de bestudering van de bouwkunst van de negentiende eeuw. Het blijkt een dankbare invalshoek, die veel van de controverses verklaart en veel van de redeneringen in een duidelijk kader plaatst, en daarmee voor structuur in Van der Wouds verhaal en een beter begrip van het tijdvak zorgt. De tegenstelling dekt vanaf de jaren zeventig echter wel steeds minder de lading van de gevoerde discussie, en daarmee dus ook van het boek. De bewuste tegenstelling komt steeds minder aan bod, en vooral voor de laatste twee decennia stort Van der Woud zich met elan en overgave vooral op de onttroning van Cuypers en Berlage. Het boek loopt daarbij, wat de relatieve omvang betreft, wel enigszins uit de hand; de hoofdstukken worden — de toegenomen hoeveelheid primaire bronnen weerspiegend — met elk nieuw decennium steeds langer; de laatste twintig jaar nemen samen meer dan de helft van de totale tekst in beslag. Juist in deze jaren treden echter *Waarheid en karakter* bij Van der Woud steeds minder expliciet voor het voetlicht, en wordt de aandacht op tal van andere zaken geconcentreerd.

Onder waarheid in de bouwkunst verstaat de auteur, in navolging van de meeste negentiende-eeuwse theoretici, dat er van eenheid van vorm sprake is, dat vorm en constructie logisch, volgens objectieve criteria toetsbaar, samenhangen, en het eerste onvermijdelijk uit het tweede voortvloeit: één constructie leidt tot één vorm. In zijn uiterste consequentie moet het uitgangspunt dat elke vorm noodzakelijkerwijs uit de constructie volgt ook noodzakelijkerwijs leiden tot de conclusie dat één bepaalde constructie ook slechts kan resulteren in één stijl. Waarheid is daarmee een zaak van het verstand.

Het andere architectonische ideaal, karakter, is daarentegen veel subjectiever van aard, en heeft meer betrekking op de beschouwer, en de indruk die een gebouw maakt op zijn gemoed. Karakter bezit een gebouw, als het uiterlijk duidelijk bestemming en functie uitdrukt, althans op de ander overbrengt: een station mag er niet als een stadhuis, een stadhuis niet als een slachthuis uitzien. In de negentiende eeuw, aldus Van der Woud, kwamen de architecten in

theoretisch opzicht regelmatig met elkaar in conflict over de vraag, wat belangrijker was: waarheid of karakter.

Waarheid vormde daarbij het adagium van de stijlmonisten, van diè architecten die meenden dat er maar één juiste, ware bouwstijl was, gebaseerd op eeuwige, 'objectieve', beginselen, die zich slechts op één wijze in een 'waar' vormconcept — lees stijl — konden vertalen. Voor hen was de kunst feitelijk meestal een middel in dienst van een hoger doel, van een bepaald beschavingsconcept dat politiek of religieus gekleurd was. Zij vormde de aardse afspiegeling van een hogere metafysische waarheid met een pretentie van algemene geldigheid, welke laatste om die reden ook de rest van verzuilend Nederland als algemeen geldig door de strot geduwd moest worden. Dat betekende natuurlijk, dat de gekozen bijpassende kunstvorm deze algemene geldigheid in de ogen van haar adepten eveneens bezat.

Daartegenover stonden de stijlpluralisten, de eclecticici, die ten dele in de Maatschappij tot bevordering der bouwkunst de toon aangaven. Voor hen vormde karakter het centrale begrip. In hun ogen had niet één bepaalde bouwstijl het monopolie op de juiste architectuur, maar kwamen alle stijlen in beginsel in aanmerking, afhankelijk van de situatie, ter 'subjectieve' beoordeling van de architect. Voor hen was de kunst een doel op zichzelf, en stond deze niet in dienst van een hoger ideaal. Bouwstijlen waren op zich gelijkwaardig — er bestond in dit opzicht niet één 'waarheid'— en vormden slechts een middel om het juiste karakter tot uitdrukking te brengen. Zo gold de spitsboogstijl als bij uitstek geschikt om bij een kerk de godsdienstige functie duidelijk te maken, en de beschouwer in de juiste contemplatieve stemming te doen geraken, terwijl een tempelfront met zuilen op soortgelijke gronden als passend vooreen gerechtsgebouw gold. De spitsboogstijl was voorde stijlpluralisten een stijl temidden van vele andere die, vanuit de karakterleer gedacht, vanwege de roomse associaties alleen voor katholieke kerkgebouwen acceptabel was, terwijl zij voor Cuypers en consorten, op grond van de door hen aangehangen religieus-ideologisch bepaalde waarheidsleer, daarentegen als neogothiek universele geldigheid bezat, zodat hij in hun ogen ook elders bij uitsluiting van alle andere stijlen toepassing verdiende. Daarmee was het fundamentele conflict dat de tweede helft van de negentiende eeuw beheerste geboren, en in naam van deze waarheid werd door haar aanhangers op menig adept van de karakterleer een ware karaktermoord gepleegd.

Het was namelijk een zeer asymmetrische strijd, die Van der Woud ons, met deze polariteit tussen waarheid en karakter als vertrekpunt, in de eerste hoofdstukken voor ogen voert. De stijlmonisten vormden een kleine, maar irritant militante minderheid, die door alsmear op hetzelfde aambeeld te hameren de aandacht van het nageslacht, alsmede menige opdracht van het levend geslacht, naar zich toe wist te trekken. Daardoor is hun feitelijke belang zijns inziens fors overschat. Dat de neogothici erin slaagden om hun bouwtrant een tijd lang zelfs tot de officieuze regeringsstijl te doen promoveren lag niet aan hun innerlijke kracht, maar aan hun uiterlijke macht — specifiek: aan één invloedrijke connectie op het in architectonisch opzicht belangrijkste departement, dat van binnenlandse zaken, in de persoon van de fameuze referendaris Victor de Stuers. Als Cuypers, zo concludeert de auteur ergens provocerend, niet dankzij de machinaties van De Stuers het Rijksmuseum, het Amsterdamse Centraal Station en nog zo wat had kunnen ontwerpen, was voor hem in de geschiedschrijving als monomane kerkenbouwer vermoedelijk slechts net zo'n eervolle bijrol weggelegd geweest als voor zijn brave collega Tepe, die zijn bouwkundige tekenuren ook al hoofdzakelijk vulde door in de aanzwellende bedehuisbehoefte van het aartsbisdom Utrecht te voorzien.

Omdat zij ieder voor zich de waarheid in pacht meenden te hebben, en deze dus ook de rest van de wereld meenden te moeten opleggen, waren de stijlmonisten van nature sterker geneigd om te theoretiseren en hun standpunt te verdedigen dan de veel grotere groep van stijlpluralisten, die minder de innerlijke drang tot bekering bezaten. De laatsten beschikten immers over geen

allesomvattende theorie, en beschouwden juist hun verscheidenheid als het kernstuk van hun theoretische plaatsbepaling, juist hun gebrek aan stijl als de ware eigentijdse stijl, omdat deze de groeiende pluriformiteit van de samenleving immers uitstekend weerspiegelde. Iedere architect mocht van hen op zijn manier zalig worden, mits hij die mogelijkheid ook maar aan zijn confraters liet (wat voor enige van die confraters nu net zo moeilijk bleek). Een dergelijke lankmoedige, weinig offensieve beroepsopvatting nodigt vanzelfsprekend niet zo uit tot het voortdurend polemisch grijpen naar pen en papier.

Van der Woud plaatst deze tegenstelling vervolgens op heldere wijze in het kader van een veel bredere antithese tussen een classicistische en een romantische kunstopvatting. In de laatste stond, met de geniecultus als vertrekpunt, de autonomie van de kunstenaar centraal. De kunstenaar moest vrijelijk zijn keuzes kunnen maken. De classicistische kunstopvatting was daarentegen dogmatisch. Zij ging uit van het bestaan van één waarheid, van een algemeen geldig, objectief, in regels gevat esthetisch systeem met collectieve normen, waaraan elke afzonderlijke kunstenaar gebonden was.

Deze kunstopvatting bleef als zodanig ook bestaan, toen het classicisme als *vormleer* na 1840 verdween. De oude norm voor waarheid — de klassieke Oudheid — verloor wel haar geldigheid, maar daarmee niet automatisch ook het denken in termen van waarheid. Op het moment, dat het classicisme als uiterlijk vormgevingsstelsel met de opmars van de rondboogstijl en de spitsboogstijl zijn waarheidspostulaat in m<2/en'ee/-artistieke zin moest opgeven, waren er in principe namelijk twee mogelijkheden. De ene was de keuze voor een nieuwe absolute norm, waarvoor Alberdingk Thijm zich inzette, ditmaal met de middeleeuwse kathedraal als amechtig aanbeden idool. De ander was de keuze voor een principiële pluralisme, waarvoor de architect Leliman opteerde. Het is het concept van stijl als een orthodox, bovengepersoonlijk, gesloten systeem versus dat van stijl als een heterodoxe, individuele ervaring. In het ene geval zou de waarheid de boventoon voeren, in de andere stond het karakter centraal.

Door Van der Woud toegespitst op de latere Nederlandse situatie geeft een dergelijke tweedeling een verrassend resultaat. Cuypers zowel als Berlage, en de neogothici zowel als degenen die als hun belangrijkste tegenstanders golden, de neorenaissancisten, komen dan in hetzelfde classicistische kamp terecht. Zij gaan immers allen van één stilistische waarheid uit, al is het telkens een andere, een stilistische waarheid als afgeleide van een hogere ideologische waarheid, een stilistische waarheid die daarbij overigens wel door hen aan de anderen als automatisch uit de eigen, als 'rationeel' verkochte, bouwkundige beginselen voortvloeiend wordt gepresenteerd. De diepste kloof qua denkpatroon, zo betoogt Van der Woud terecht, gaapte daarmee niet tussen hier de neogothici en daar de neorenaissancisten, maar tussen beide groepen enerzijds en de eclectici anderzijds, ook al zullen de eersten dit niet altijd hebben beseft. Voor de eclectici bestaat er immers geen norm buiten de bouwkunst zelf. Alles kan en alles mag, zolang het in elk concreet afzonderlijk geval maar overtuigt.

De tegenstelling tussen neogothici en neorenaissancisten was, wat hun benadering betrof, zelfs in zekere zin een schijntegenstelling, en dit voert Van der Woud naar de kern. Want anders dan de medestanders van Cuypers beweerden, bestond er geen enkel dwingend verband tussen de luidkeels verkondigde 'rationele beginselen' die natuurlijk boven alle twijfel verheven waren — want wie wil er immers voor irrationeel versleten worden — en de door hem vervolgens minder natuurlijk gekozen vormtaal. Er wordt, zo benadrukt de auteur, geen enkel relevant argument aangevoerd voor de stelling dat een rationele constructie zich alleen maar in een neogothisch gewaad vertalen kon. Elke discussie daarover ging men stelselmatig uit de weg. Het architectuurdebat werd zo in deze decennia een gesprek tussen doven, want terwijl de ene partij alsmat haar gezonde beginselen benadrukte, wilde de andere het daarover niet hebben omdat die vanzelf spraken, en richtte zij haar kritiek op de historische vormen

waarvan door de eersten gebruik werd gemaakt, en waarover die eersten het op hun beurt weer niet wilden hebben. Over de waarheidsbeginselen van de bouwkunst was men het eigenlijk eens, maar de waarheidsfanaten deden alsof men dat niet was, en ontweken het debat over het karakter waarin men het wel oneens was, omdat zij dit als zuiver *architectonisch* discours waren gedoemd te verliezen.

Berlage zou later, zo komt verderop in het boek aan bod, met zijn 'ontwerpen-op-systeem' een dergelijke redeneertruc toepassen, waarbij ditmaal gedaan werd alsof een bepaalde stijl min of meer per definitie uit een bepaald proportiestelsel voortvloeide, en er op grond van de logica dus voor andere stijlen geen ruimte zou zijn. En netzomin als in zijn geval mathematische verhoudingen spontaan een vormconcept produceren, maar pas als hulpmiddel werkzaam worden nadat dit vormconcept op *andere* gronden is vastgesteld, zo is ook de door Cuypers en de zijnen geponeerde logische relatie tussen rationaliteit en neogothiek een uit buiten de bouwkunst gelegen motieven doelbewust in het leven geroepen fictie. Dit is een cruciaal punt, dat door de vele latere fans van Cuypers — en hetzelfde geldt later mutatis mutandis ook voor die van Berlage — voortdurend over het hoofd is gezien. Ook teveel serieuze architectuurhistorici, en daarmee legt Van der Woud zijn in zout gedoopte vinger zeker op een zere plek, hebben in dit opzicht de theorieën uit Thijms *Heilige linie* voor zoete koek geslikt en, door diens retorische spervuur overdonderd, met De Stuers alle kritiek der niet-gelovigen op het Cuyperiaanse evangelie als het door afgangst en antipapisme ingegeven kleinzielige gejeug van een in de Maatschappij tot bevordering der bouwkunst verenigd tweederangs gezelschap vergaderende aannemers afgedaan. Het is een beetje, alsof men zijn oordeel over Hitler hoofdzakelijk zou baseren op Alfred Rosenbergs *Mythus des zwanzigsten Jahrhunderts* en de partijdagredes van Joseph Goebbels.

Het vormconcept van de neogothici en de neorenaissancisten, en dat is inderdaad essentieel om te beseffen, vloeide niet zonder meer uit de eigen 'rationele beginselen' voort, maar was sterk politiek-ideologisch bepaald. De achterliggende politieke ideologie zorgde er daarbij voor, dat men de bouwkunst van de toekomst in een geïdealiseerd verleden zocht, waarvan het (vermeende) karakter zo veel mogelijk overeenkwam met de samenleving die voor de toekomst als ideaal voor ogen stond. Dat was uiteraard die periode in het verleden, waarin men zelf het meeste te zeggen had gehad. Voor de katholieken vormden zo de Middeleeuwen de voorbeeldige tijd, voor de protestanten de jaren van de Opstand, voor de liberalen de Gouden Eeuw. De bouwkunst uit dit verleden diende voor elk van hen aan de basis te staan voor die van het heden. Het verleden was zo stimulans en kwelling tegelijk, omdat het tot doordachte inspiratie uitnodigen moest zonder tot slaafse navolging te verleiden; in zoverre had het originaliteitsbeginsel van de romantische kunstopvatting ook op de dogmatici reeds vat. De toenemende kennis van het verleden maakte die verleiding, en daarmee die kwelling, overigens steeds groter.

De keus voor een bepaalde stijl impliceerde dientengevolge de keus voor een bepaald verleden (en omgekeerd), waarin men — en hier komt natuurlijk het nationalisme als achterliggende factor op de proppen — de Nederlandse volksaard het beste belichaamd zag. Daarbij ging men er nog in de lijn van de Duitse kunstfilosoof Johann Winckelmann van uit, dat de stijl van een volk de expressie van aard en zeden van dat volk vormde, zodat omgekeerd de actieve keuze in het heden voor een specifieke stijl uit het verleden ook de keuze voor een specifieke volksaard met zich meebracht — waarmee uiteindelijk stijl in plaats van uitdrukking ook vormgever van een volksaard kon worden, de producent in plaats van het product ervan. Zo was het dus mogelijk om een stijl, als verbeelding van een bepaald schoonheidsconcept, uit te kiezen op grond van puur ideologische motieven, met een bepaald toekomstideaal als alleen-zaligmakende waarheid voor Nederland voor ogen.

De strijd tussen neogothici en neorenaissancisten gold dan ook niet zozeer het punt o/er wel een (historische en daarmee stilistische) waarheid was, maar *welke* waarheid de ware was, welke waarheid het beste op Nederland paste — met andere woorden: wat de juiste nationale stijl was. Het was daarbij de neergang van het internationale neoclassicisme geweest, die de weg voor de zoektocht naar een dergelijke uniforme nationale stijl had vrijgemaakt — of liever andersom: de behoefte aan een bepaalde nationale stijl had het internationale neoclassicisme ook bij ons de doodsteek gegeven. Bij de prijsvragen voor het Monument voor 1813 en het Museum Willem I in 1863 kwam die vraag al extra scherp naar voren, omdat de te kiezen stijl, nu het nationale monumenten gold, ook aan het karakter van de Nederlandse natie als geheel uitdrukking geven moest. Dat de neogothiek daarvoor ten principale niet in aanmerking kwam, mocht de katholieken rond Cuypers op grond van hun universeel ge(d)achte waarheidsconcept verbijsteren, het sprak voor de niet-katholieken zowel op grond van het hunne als van de karakterleer vanzelf. Deze laatste stelde immers gothiek gelijk met katholiek, wilde deze dus tot katholieke kerkgebouwen beperkt zien, en voelde zich in die opvatting door het katholieke karakter van Cuypers gothisch georiënteerde waarheidsconcept vervolgens alleen nog maar in hoge mate gesterkt. Vandaar dat het Rijksmuseum op velen als een klooster overkwam, en de gedachte aan een dergelijke neomiddeleeuwse omlijsting van Rembrandts Nachtwacht menigeen misselijk maakte.

Dat die feitelijke koppeling tussen ideologie en stijl, terwille van de afdwingbaarheid van het schoonheidsideaal in een land van minderheden, tegelijk door de betrokkenen meestal ontkend werd, zorgde er vervolgens volgens Van der Woud voor dat de Nederlandse architectuurtheorie met het klimmen der jaren, naarmate de partijstrijd toenam, ook in toenemende mate gekenmerkt werd door holle retoriek. Door het geleidelijk, met de verdieping van de waarheidskloof, verdwijnen van algemeen erkende criteria bij de beoordeling van bouwwerken werd de polemiek bovendien steeds persoonlijker van karakter, en onttaarde hij veelal in inhoudsloze *statements* en uitzichtloos gescheld. Wat voor de één op grond van zijn waarheidsconcept een universele norm vormde, was voor de ander op grond van de karakterleer niet meer dan een kwestie van individuele voorkeur.

Wat Van der Woud voorts duidelijk maakt, is hoezeer opportunisme bij de aard van de reclame voor de neogothiek van Cuypers een rol heeft gespeeld. Nadat Thijm in de jaren vijftig en zestig met de regelmaat van een haperende langspeelplaat de neogothiek als een bij uitstek christelijk-katholieke stijl gepropageerd had, begon De Stuers na 1870, om als machtigste man op binnenlandse zaken voor de katholieke neogoot Cuypers de drempels voor grote nationale opdrachten te slechten, al snel deze religieuze achtergrond te verdonkeremen. Eensklaps ging het bij de gepropageerde bouwtrant slechts om puur bouwkundige 'rationele beginselen', waarbij hij ter legitimatie naar de verwantschap tussen zijn favoriet en Viollet-le-Duc verwees, wiens anticléricalisme nu naar buiten toe voor het in dit godsdienstig opzicht smetteloze karakter van de neogothiek borg moest staan. Elke kritiek op deze beginselen, en daarmee elk verzet tegen weer een nieuwe overheidsopdracht voor Cuypers kon zo als uiting van primitieve papenhaat worden afgedaan. Een zeer bepaalde katholieke ideologie werd nu met succes achter het beroep op de logica verstoep. Twee decennia later tenslotte werd andermaal de koers gewijzigd; nu stond Cuypers zo sterk, dat De Stuers geen reden meer zag om de godsdienstige grondslag van de neogothiek nog langer te verzwijgen.

Voor Berlage kan Van der Woud een dergelijk verhaal ophangen, zij het dat dit wat minder uit de verf komt, omdat de auteur zijn boek bij de eeuwwisseling — dus net op het moment van Berlages grote doorbraak met zijn Beurs — laat eindigen. Net als voor de decenniegewijze hoofdstukindeling is de reden die de auteur hiervoor in zijn voorwoord geeft uitgesproken mager: na 1900 zou er van zoveel debat sprake zijn, dat dit een apart boek zou vergen. Een

dergelijke motivering maakt de keuze voor een einddatum wel bijzonder willekeurig; een meer inhoudelijk criterium mist men zeer. Daarom eindigt *Waarheid en karakter* toch op een onbevredigend moment en zeer abrupt. De discussie is zo voor het gevoel van de lezer als hij het boek na vierhonderd pagina's dicht slaat op geen enkele wijze voltooid. Men zou graag willen weten hoe het verder gaat.

Het is daardoor aan de hand van het boek ook wat moeilijker om de opvattingen van Van der Woud over de rol van Berlage voor de ontwikkeling van de architectuur van de twintigste eeuw op zijn waarde te schatten dan in het geval van Cuypers, en te beoordelen, of hij er te slecht, of nog steeds te goed van afkomt: Berlage heeft op dat moment immers nog meer dan dertig jaar te gaan. In ieder geval maakt wat Van der Woud over Berlage vertelt duidelijk, dat Berlage aanvankelijk helemaal geen enkel voortouw neemt, maar zich vrij lang keurig in het dominante neorenaissancistische kader van de jaren tachtig voegt, om pas als een jongere generatie zich na 1890 tegen het bouwen-in-stijl begint te keren met gevoel voor de veranderende tijdgeest van zijde te wisselen. Om zich dan als oudere jongere — hij liep inmiddels al tegen de veertig — aan het hoofd van de progressieve nieuwe garde te stellen en de strijd tegen de oude aan te voeren. Het is op dat moment overigens nog een strijd voor meer artistieke vrijheid, en niet voor een nieuwe dogmatiek.

Zij was volgens Van der Woud een reactie op de te ver doorgeschoten kopieerzucht van de jaren tachtig, die niemand meer kon bevredigen, omdat de kopie ten principale de mindere van het origineel werd geacht. Waar immers het verleden als hoogste autoriteit en dus als criterium voor het heden geldt, daar is dit heden per definitie inferieur. Het besef dat dit een doodlopende weg moest zijn, brak dan ook snel door. Zij uitte zich in een kortstondige verheerlijking van de Totale Vrijheid — de niet langer meer aan het verleden gebonden en daardoor gehinderde authentieke verbeeldingskracht van de ontwerper zelf, onder het motto: hoe leger zijn boekenkast, hoe oorspronkelijker zijn werk. Het betekende een tijdelijke bevrijding van de kunstenaar uit de knellende omarming van het begrip 'stijl'.

Wat daarbij op zich bevreemdt is het feit dat van al die in stijldogma's verkalkte ouderen slechts één architect van de aanval uitgezonderd wordt, ofschoon hij inmiddels vanuit het perspectief van de jongeren én zéér oud, én zeer verkalkt én zeer dogmatisch mocht heten: ene Cuypers. Hij werd zelfs hun idool. Hoe merkwaardig ook, Van der Woud heeft hier toch wel een bevredigende verklaring voor. Cuypers kon voor deze progressieve jongeren, vervuld van het ideaal van een autonoom kunstenaarschap, gelden als een bouwmeester die zich, ondanks zijn uitsluiting door het establishment, toch tot grote hoogte had opgewerkt, en daarbij aan zijn eigen artistieke ideeën had weten vast te houden — Cuypers als het prototype van de ware kunstenaar, als succesvolle *outcast*, hoezeer dat met het oog op zijn vele lucratieve opdrachten ook op een wel zeer romantische vertekening van de werkelijkheid neerkwam. Maar een beweging die voortdurend met het nieuwe bezig is zonder nog precies te weten wat het nieuwe is, heeft een wegbereider met recht van spreken nodig om haar bestaansrecht te bewijzen, en persoonlijk prestige is voor die positie — die Cuypers zich graag liet aanleunen — dan belangrijker dan daadwerkelijke inhoudelijke verwantschap.

Berlage, zo benadrukt Van der Woud, nam in dit gezelschap vernieuwers een wat aparte plaats in. Evenzeer als de door de nieuwe generatie aangevallen beoefenaren van de neostijlen bleek hij namelijk al snel weer terug te grijpen op het idee, dat er maar één waarheid was. Dat Cuypers voor hém tot een vaderfiguur kon uitgroeien, had dan ook andere redenen. Met de katholieke architect verbond hem het gemeenschapsideaal, dat in zijn geval slechts een seculiere variant van Cuypers goddelijke waarheid vormde. Om die reden kon Berlage zich ook sterk in de waardering voor de middeleeuwse architectuur vinden die als de eenvoudige, ingetogen volkskunst van een harmonieuze samenleving werd geïnterpreteerd, terwijl het classicisme

vanaf de renaissance een elitaire aangelegenheid met decadente trekken was geweest die niet voor niets in de late negentiende eeuw vooral door de bij kapitalistische uitwassen wei-varende liberale burgerij werd gepraktiseerd. Beide maakte het voor Berlage gemakkelijk om in Cuypers zijn voorloper te zien en van hem de fakkel in de strijd tegen de machten van Duisternis en chaos over te nemen.

Vreemd is daarbij nog iets, en daarbij richt Van der Woud zich tot zijn vakgenoten. De als wegbereiders voor het moderne bouwen bejubelde nieuwe generatie, zo stelt hij, zei eigenlijk helemaal niets nieuws. Alles wat zij op theoretisch vlak aan iets diepere gedachten te melden had, was enige decennia eerder ook al door de eclectici gezegd, door hen, die in de historiografie zo lang als karakterloze vormplunderaars naar de mestvaalt van de geschiedenis waren verwezen.

Van der Woud is in zijn boek derhalve al eerder uitvoeriger op hun denkwereld ingegaan dan tot dusverre in de literatuur is geschied. Dit heeft hem op een problematiek gebracht, die in de tweede helft van de eeuw in toenemende mate op de discussie van invloed was: de oprukkende commercialisering van het bouwbedrijf, de opmars van aannemers en speculanten die voor de markt werkten en op bestelling alles bouwden waar maar vraag naar was, die naar wens elk stijlcitaat konden leveren, tot elke modegril bereid waren, of die nu met de regels van de goede bouwkunst in overeenstemming was of niet. De groeiende koopkracht van het publiek bepaalde daarbij steeds meer het aanbod, de klant werd koning en zijn keus werd ruim. Waar het deze klant, naar de mening van de kunstenaar, tegelijk aan dieper artistiek inzicht ontbrak, en hij dus geneigd was overdaad voor overschoon aan te zien, kwam een gewetensvol bouwmeester voor een dilemma te staan. Altijd het publiek behagen betekende het einde van zijn kunst — maar nooit het publiek behagen betekende zijn einde als kunstenaar. In het ene geval dreigde hij een man zonder geld te worden, in het andere een man zonder smaak.

Omdat ook de eclectici van niveau, net als die eenvoudige aannemers, klantgericht in alle stijlen thuis waren, konden zij door hun tegenstanders makkelijk met de echte beunhazen op een hoop worden gegooid, en dit lot viel hen vervolgens eveneens van kunsthistorische zijde ten deel. De herwaardering van hun betekenis vormt dan ook een belangrijk thema binnen het boek van Van der Woud. Hun ondogmatische opstelling en flexibiliteit droegen ertoe bij dat zij veel meer openstonden voor nieuwe bouwmaterialen dan hun monostilistische confraters uit het Cuyperiaanse, en later Berlagiaanse kamp, die zich op grond van hun ideologisch gesloten vormconcept en hun Nederland-bouwt-in-baksteen-mentaliteit met het moderne grootschalige gebruik van ijzer en glas geen raad wisten. Zij zijn, zo stelt de auteur, zij het zonder dit helaas nader uit te werken, de ware wegbereiders van de zakelijke architectuur van de twintigste eeuw. Er was, zo laat hij in dit verband niet na te beklemtonen, in de tweede helft van de negentiende eeuw derhalve helemaal geen sprake van verval, van uitzichtloosheid en stuurleloosheid, waarna de Nederlandse bouwkunst vervolgens door Cuypers en Berlage uit het slop gehaald moest worden. Er was sprake van sprankelende diversiteit en grote artistieke vrijheid, die als zodanig ook door de meeste architecten als een positief verschijnsel werd gewaardeerd, en slechts door een kleine minderheid, die alleen wel veel lawaai maakte, als afwijking van een zelf geformuleerd en op de eigen bouwproductie toegespitst dogma werd verketterd.

De groeiende pluriformiteit in de bouwkunst vormde in de ogen van de eclectici de voorbeeldige afspiegeling van het groeiende individualisme in de samenleving, zoals die ook in de ideologie van de dominante liberale burgerij in deze jaren zijn weerslag vond. De zoektocht naar de ene perfecte stijl uit het verleden als grondslag voor die van de toekomst was in hun ogen slechts de obsessie van enige conservatieve architecten die naar de waarden van vroeger

terugverlangden en met hun collectivistische gemeenschapsdenken — of dit nu een katholiek-corporatistische of een neutraal-socialistische vorm aannam — een samenleving idealiseerden die er niet langer meer was. Al rond het midden van de negentiende eeuw achtte de Rotterdamse stadsbouwmeester Rose — en dit gold ook voor zijn vele geestverwanten nadien — het zoeken naar de ideale bouwstijl van het heden in het verleden onzinnig, omdat het verleden onherhaalbaar was. Bovendien had het verleden ook niets aan voorbeelden te bieden waar het de vele nieuwe gebouwtypen als theaters en stations betrof— zodat hun karakter ook niet met gotische stijlmiddelen zinvol tot uitdrukking kon worden gebracht. Elke stijl was immers het product van zijn eigen tijd, en geen enkele tijd was aan een ander gelijk. En voor Rose en zijn medestanders gaf thans de artistieke autonomie van de kunstenaar, vrij van de knellende banden van stijl of staat, de tijdgeest het beste weer.

De neogothici hadden hier tegen in gebracht, dat er sinds de Middeleeuwen, die de enige authentieke bouwstijl van eigen bodem hadden voortgebracht, in Nederland niets zodanig veranderd was, dat dit nadien tot een geheel andere bouwtrant had moeten leiden. De suggestie die daarvan uitging, was dat de door hen aan het volk opgelegde stijl geen persoonlijke vinding van enkele katholieke hobbyisten was, maar de teruggave van een kostbaar nationaal bezit betekende, van vreemde smetten vrij, dat ingevolge de bewuste verwaarlozing door een onnationaal denkende, God noch gebod respecterende liberale elite in haar aanbidding van het antieke heidendom in vergetelheid was geraakt. Klimaat en bodemstructuur, die volgens de vigerende opvattingen in vergaande mate de volksaard bepaalden, hadden zich in al die eeuwen immers ook niet gewijzigd. Evenmin als de bouwtechniek, terwijl voorts, zoals de argumentatie anno 1877 eens letterlijk luidde, 'vele van de omstandigheden, te midden waarvan de bouwmeesters der XIIIe-XVe eeuw moesten arbeiden, nog tegenwoordig dezelfde gebleven zijn', zodat vandaag de dag als bouwstijl óók nog alleen de gothiek in aanmerking kwam. Als Thijm en de zijnen echter wérkelijk geloofden, dat er sinds de Middeleeuwen in Nederland niets wezenlijks veranderd was wat tot enige herbezinning zou kunnen nopen, dan, zo moet men uit deze onthutsende denkwijze van de katholieke voorman concluderen, was hij óf een onverbeterlijke reactionair, óf niet goed snik.

Zo zagen het niet alleen die eclectici, zo ziet ook Van der Woud het kennelijk zelf. Niet Cuypers en Berlage, maar hun veel gesmade tegenstanders waren modern. Hun ondogmatische, uit liberale opvattingen voortkomende pluriformiteit, hun gebrek aan ideologische bevoegenheid wijst volgens hem vooruit naar de twintigste eeuw, waarin de architectonische verscheidenheid alleen maar groter werd, omdat de in vaste vormen gegoten gemeenschapsgedachte al met al steeds verder op zijn retour zou zijn geraakt.

In deze opvatting, dat Cuypers en Berlage vanwege hun collectivisme conservatief, en de eclectici vanwege hun individualisme progressief waren, verraadt Van der Wouds boek een wel erg 'paarse' visie op het verleden. Het einde van de ideologieën is evenwel al eens eerder voorbarig afgekondigd, en dit zou in dit opzicht tot voorzichtigheid moeten manen. Eén en ander zal zijn vertoog te zijner tijd zodoende meteen enigszins gedateerd doen overkomen, zodra de politieke balans over een tijdje weer iets meer in collectivistische richting zal (lijken) door te slaan, en niet de Totale Vrijheid van Rose en Leliman, maar de gemeenschapsgedachte van Cuypers en Berlage weer nieuwe vruchten zal blijken te dragen. Nu is zijn waardering voor wat in *JS97* vooruitwijst en wat terug, wel erg sterk aan de toevallige tijdgeest van 1997 gerelateerd, en wordt zijn nieuwe tweedeling in progressief en conservatief in te hoge mate door zijn behoefte de lijn in de toenmalige ontwikkelingen helemaal naar vandaag door te trekken gekleurd. Maar aan een dergelijk finalisme ontkomt, in een vertwijfelde poging om mèt Roobol in de gedaantewisselingen van de chaos enige orde aan te brengen, misschien uiteindelijk inderdaad geen mens.

ALGEMEEN

R. Kuiper, *Uitzien naar de zin. Inleiding tot een christelijke geschiedbeschouwing* (Leiden: J. J. Groen en zoon, 1996, 124 blz., f24,95, ISBN 90 5030 652 7).

Het kon niet uitblijven, maar het heeft uiteindelijk nog lang geduurd. Nu is er dan naast de bekende geschiedfilosofische handboeken een christelijke (beter: reformatorische) pendant verschenen. Het uitgangspunt is dat sinds de negentiende eeuw een 'liberaal-humanistische strategie' ertoe heeft geleid dat de geschiedbeoefening sterk is gesecculariseerd en verwetenschappelijkt. Het gevolg daarvan is geweest dat er een steriele geschiedwetenschap is ontstaan die nauwelijks meer een functie heeft dan het produceren van quasi-zekere kennis.

Deze scientistische geschiedwetenschap wordt door Kuiper in navolging van Dooyeweerd 'zelfgenoegzaam' genoemd omdat ze het historisch denken koppelt aan de 'logische denkfunctie' van de mens. Daarmee is ze reductionistisch: ze ontkent het religieus karakter van alle denken. In zijn pleidooi voor een christelijke geschiedbeschouwing baseert Kuiper zich deels op de (post-)moderne notie dat volledige objectiviteit niet mogelijk is en waardenbetrokkenheid onvermijdelijk is. Daarbij stelt hij vooral de maatschappelijke waarde van de geschiedwetenschap centraal. Hij onderscheidt daarin vijf mogelijkheden: een educatieve, een culturele, een psychologische, een sociale en een religieuze waarde. Het gaat hier steeds om normen die van buitenaf komen en daarmee aantonen dat er niet zoiets bestaat als de autonomie van de geschiedwetenschap.

Een tweede argument voor een geschiedwetenschap die buiten- of voorwetenschappelijke elementen bevat is het historisch besef. Historisch besef behoort volgens Kuiper tot de antropologische grondstructuur van de mens en derhalve is er sprake van een niet-autonome grondslag van het denken over de geschiedenis. Om af te komen van de uit de Verlichting stammende immanente geschiedbeschouwing moeten historici antwoord kunnen geven op drie vragen. De eerste vraag is die naar de oorsprong en het doel van alle dingen. De tweede vraag is die naar de samenhang in de geschiedenis, het verband tussen historische verschijnselen, en de derde vraag is die naar de plaats van de mens in het geheel van de geschiedenis. Deze vragen worden 'vragen op de grens van geloven en weten' genoemd.

Parallel aan deze gedachtengang behandelt Kuiper kort (soms wat al te kort waardoor aan de stof niet helemaal recht wordt gedaan) de ontwikkelingen in de geschiedwetenschap vanaf de negentiende eeuw. Kuiper begint met het nomothetische positivisme dat hij het hanteren van een immanente historische causaliteit verwijt, 'structuren van oorzaak en gevolg' die determinisme veronderstellen. Het feitenpositivisme verwijt hij dat het de eenheid van de geschiedenis tot een probleem heeft gemaakt. Het historisme en de hermeneutiek kunnen op meer sympathie rekenen, maar uiteindelijk verwijt hij deze richtingen hun relativisme, het ontbreken van een vast punt om de geschiedenis te beoordelen. Ook de constructivistische middenweg kan geen genade vinden: uiteindelijk leidt het allemaal tot een vergruizing van de historische beeldvorming.

Het is, aldus Kuiper, daarom nodig de geschiedwetenschap weer leven in te blazen en het steriel-wetenschappelijke, vergruizende effect van het scientisme teniet te doen. Daarom staan de drie eerder genoemde 'grensvragen' centraal in het christelijke antwoord op het probleem. Ten eerste de oorsprong: de geschiedenis heeft een goddelijke oorsprong die tevens haar doel bepaalt. De geschiedenis heeft in die zin ook een samenhang. Er zijn cultuurpatronen (de Renaissance bijvoorbeeld) die niet volledig het werk zijn van mensen. Er is een 'geheim' in de geschiedenis dat boven de feiten uitkomt. Ten tweede is er de vraag naar de samenhang. Die