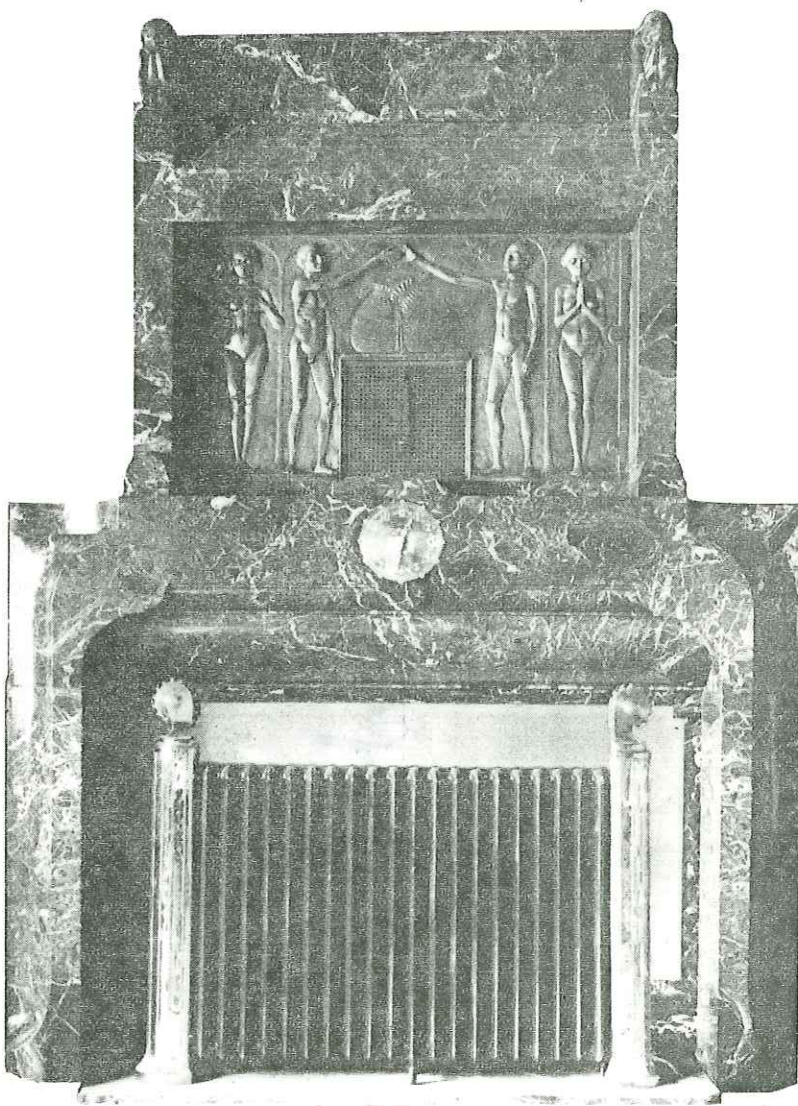


H.P. BERLAGE

Een proces van vernieuwing in de architectuur

Hendrik Petrus Berlage (1856-1934) gaf rond de eeuwwisseling de belangrijkste impuls tot vernieuwing van de Nederlandse architectuur. Het Beursgebouw aan het Damrak in Amsterdam is daarvan het manifest. Wat Berlage heeft moeten doen om tot de verwerkelijking van zijn nieuwe gedachten te komen, wordt hier in het kort geschetst.

Hendrik Petrus Berlage (1856-1934) heeft nog steeds de reputatie rond het jaar 1900 de belangrijkste impuls te hebben gegeven tot vernieuwing van de Nederlandse architectuur. Vrijwel iedereen weet dat de Koopmansbeurs aan het Damrak in Amsterdam hiervan het manifest is. Men kent slechts enkele werken van hem en zij worden overwegend plichtmatig gewaardeerd, omdat het begrip voor deze architectuur en de tijd van het ontstaan zwak ontwikkeld is. Zij, die zich wel in het moderne bouwen verdiept hebben, kennen het werk van Berlage dat van de jaren negentig tot zijn dood ontstond. Het wordt ervaren als een hecht corpus in die zin, dat het als constant van innerlijke waarden overkomt. Van een dergelijke architectuur, die bovendien opvallend is, wordt gemakkelijk aangenomen dat zij betekenis heeft gehad. Wat Berlage heeft moeten doen om tot de verwerkelijking van zijn nieuwe gedachten te komen, heeft men over het hoofd gezien. Het is de bedoeling om dit proces hier in het kort te schetsen.

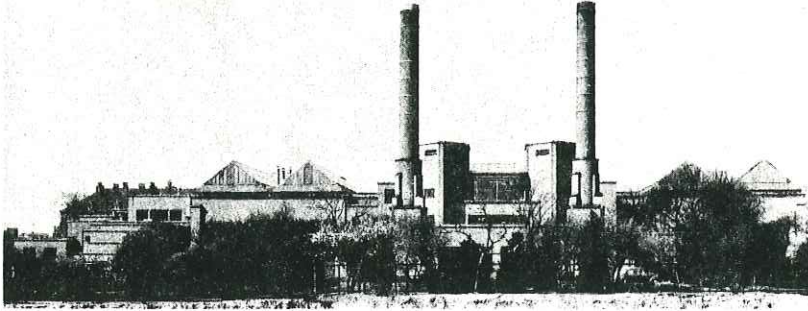


1. H. P. Berlage's ontwerp (de hoofdgevel) voor een kunstnijverheidsschool met museum. Eén der tekeningen van het classicistisch eindexamenwerk in Zürich (1878). Ned. Documentatiecentrum v. d. Bouwkunst, Amsterdam.

2. Gottfried Semper's *Eidgenössisches Polytechnikum* te Zürich (1859-1864); deel van de westgevel. De invloed hiervan op Ber-

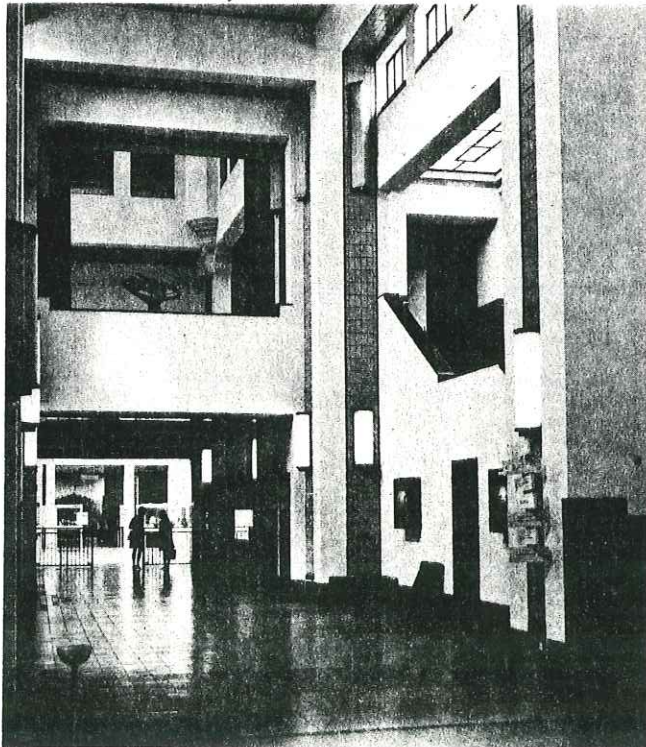
lage's eindexamenwerk is duidelijk te zien (afb. 1).

3. De directiekamer van de 'Vereeniging voor de Effectenhandel' (1898-1903) van de Koopmansbeurs te Amsterdam. Haard en altaar, weergegeven in radiator en reliëf, zijn samengebracht en nadrukkelijk omlijst. Zie zijn, zoals Semper in *Der Stil* schreef, de grondslagen van de menselijke samenleving.



afb. 130

dagelijks leven en de kunst. Alvorens de eigenlijke museumvertrekken binnen te gaan, ondergaat de bezoeker de rust van een lichte en lichtgekleurde grote hal, die in grote klaarheid van vorm voor hem ligt. Onverwacht, omdat hij haaks op de looprichting naar de ingang ligt. De zalen en kabinetten zijn, evenals in het eerste ontwerp, op een bepaalde wijze gegroepeerd om de vervelende en vermoeiende opeenvolging van de negentiende-eeuwse museumzalen te vermijden. Maar deze groepen hebben ook tot doel bepaalde categorieën kunstwerken te herbergen. Van Gelder ging ervan uit, dat de bezoekers op den duur het museum zouden kennen en deze wijze van opstellen zouden verwachten. Om de snelle bereikbaarheid te waarborgen zijn er, afgezien van het trappenhuis in de grote hal, nog vier kleinere in de hoeken van het gebouw. Aan de natuurlijke lichtval, aan de kunstverlichting en aan het verwarmingssysteem werd de uiterste aandacht besteed om een optimaal effect te bereiken. De Utrechtse hoogleraar in de natuurkunde, Dr. L.S. Ornstein en zijn staf hebben het lichtprobleem opgelost. Het toegepaste verwarmingssysteem was toen ongewoon. Van Gelder meende terecht, dat de gebruikelijke centrale verwarming de vijand der musea is. Er kwam *panel-heating*, die voor stralingswarmte zorgt en geen luchtstromingen teweegbrengt. Ook aan de bevochtiging werd veel aandacht besteed. Berlage is een van de weinige moderne architecten van de eerste generatie geweest, die de gelegenheid heeft gehad om een museum te bouwen. Het resultaat is een opvallende vernieuwing, die nog steeds bruikbaar is voor kunstwerken, bezoekers en een museumstaf.



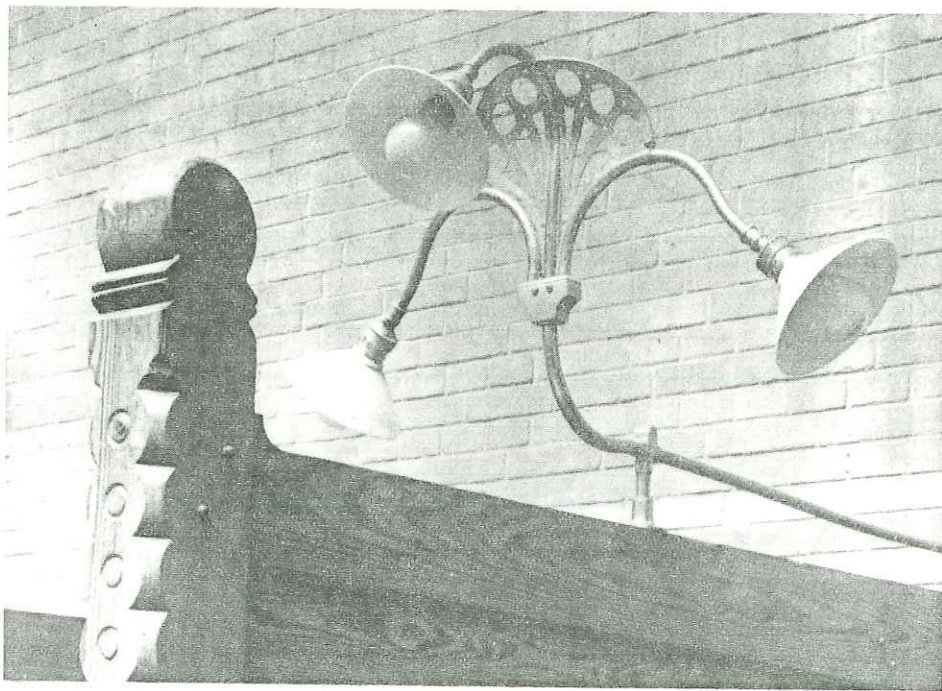
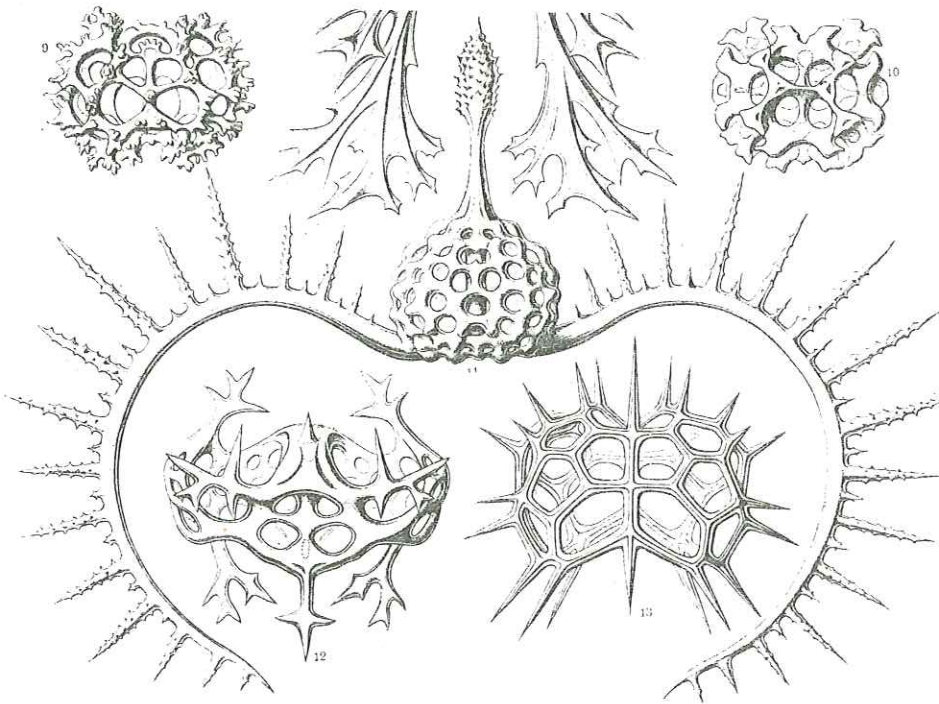
130
Den Haag, Gemeentemuseum, hal en trappenhuis. Boven de brede doorgang ligt de open ontvangzaal.

In 1874 ging Berlage, na het behalen van het H.B.S.-diploma, naar de Rijksacademie van Beeldende Kunsten in Amsterdam om schilder te worden. Binnen het jaar had hij de overtuiging onvoldoende aanleg te hebben. In 1875 ging hij naar Zürich om de architectenopleiding aan de Polytechnische School te volgen. Drie jaren later behaalde hij zijn diploma, dat hem onder andere op een classicistisch werkstuk verleend werd. Wat hem bewoogen heeft om naar Zürich te gaan is onbekend. Het staat wel vast, dat vele

Nederlanders voor deze studie naar het buitenland gingen, omdat de opleidingen hier niet goed georganiseerd waren en omdat de diploma's weinig aanzien hadden. Vele jongeren gingen bij P. J. H. Cuypers in de leer, de architect van vele kerken, het Rijksmuseum en het Amsterdams Centraal Station. Deze stap was voor de niet-kerkelijke en socialistische Berlage onmogelijk, temeer omdat Cuypers de grote bouwmeester van het katholieke reveil was. De *Bauschule* in Zürich was bekend ge-

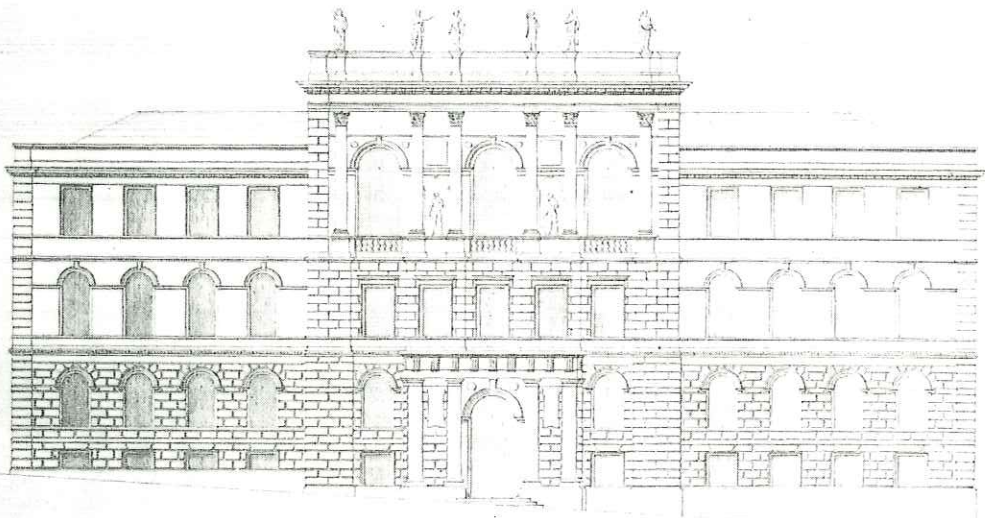
worden door haar eerste leider, Gottfried Semper (1803-1879), die een Europese reputatie had als classicistisch architect, kunsttheoreticus en, in zijn geboorteland Duitsland, als progressieve politicus. Het is zeer wel mogelijk, dat de faam van Semper, wiens werk na zijn vertrek uit Zürich in 1871 door volgelingen werd voortgezet, Berlage heeft aangetrokken. Sempers theoretische hoofdwerk *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten* (1860, 1863) heeft vooral in het Duitse taalgebied een grote invloed uitgeoefend. Berlage ontkwam hier niet aan en de beginselen van *Der Stil* zijn in zijn gehele architectuur herkenbaar. Het is een omvangrijk handboek waarvoor ook wij de grootste bewondering kunnen opbrengen door de vakkennis, het historische inzicht, de belezenheid, de creatieve werkkraft van de auteur. Semper zegt dat hij het schreef voor de beoefenaars van kunst en kunstnijverheid, omdat zij onvoldoende kennis hadden van de middelen en materialen die door wetenschap en techniek waren ontwikkeld. Het was bovendien een praktische esthetica die naast en soms ook tegenover de theoretische schoonheidsleer werd gesteld.

Deze laatste werd toen voornamelijk onder invloed van Hegel beoefend, wiens opvattingen ook Sempers denken bepaalden. Maar Semper wilde geen kunstfilosoof zonder meer zijn, omdat deze zich alleen bekommert om de oplossing van zijn probleem en niet om dat van de kunstenaar. Hij meende, dat een de esthetica bedrijvende wijsgeer en diens gevolg van kunstkenner en kunstliefhebbers een vernielende invloed op de wereld van de kunst uitoefenden. Daarom was een boek voor de praktijk nodig geworden waarin de relatie tussen vorm en functie werd aangetoond en wel volgens vaste oeroude genetische regels. Deze methode was reeds eerder in de natuurwetenschappen toegepast (Lamarck) en vond algemene erkenning in het grote wetenschappelijke avontuur van de 19de eeuw. Darwin en Marx de-

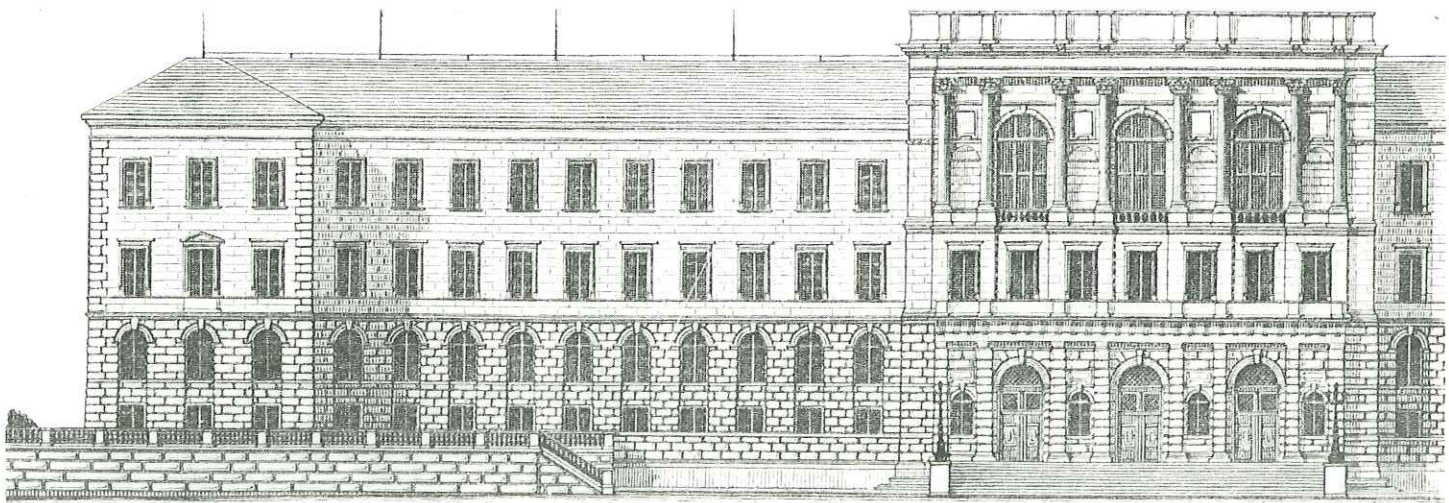


4. Spyroidea. De skeletten van in zee levende organismen, die alleen met de microscoop waarneembaar zijn. Detail van plaat 22 uit Ernst Haeckel, *Kunstformen der Natur* (1899). Berlage bezat dit boek.

5. Verlichting van hoeken in de effectenbeurs van de Koopmansbeurs te Amsterdam. De vorm van de armatuur is gebaseerd op het grootste skelet van afbeelding 4.



M 1150



0 10 20 30 40 50 m. 1:500

den het voor hun disciplines, waarvoor ook zij veel historisch onderzoek deden. Omdat Semper voor de uitvoerende kunstenaar schreef, legde hij de nadruk op de technische problemen die van voorhistorische tijden af bij het tot stand komen van de vormen een rol spelen. De aanbevelingen bij zijn boeiende beschouwingen komen op het volgende neer: het materiaal moet, zonder van zichzelf vervreemd te raken door on-eigenlijk gebruik, de vorm dienen, de vorm die de zichtbaar gemaakte Idee is;

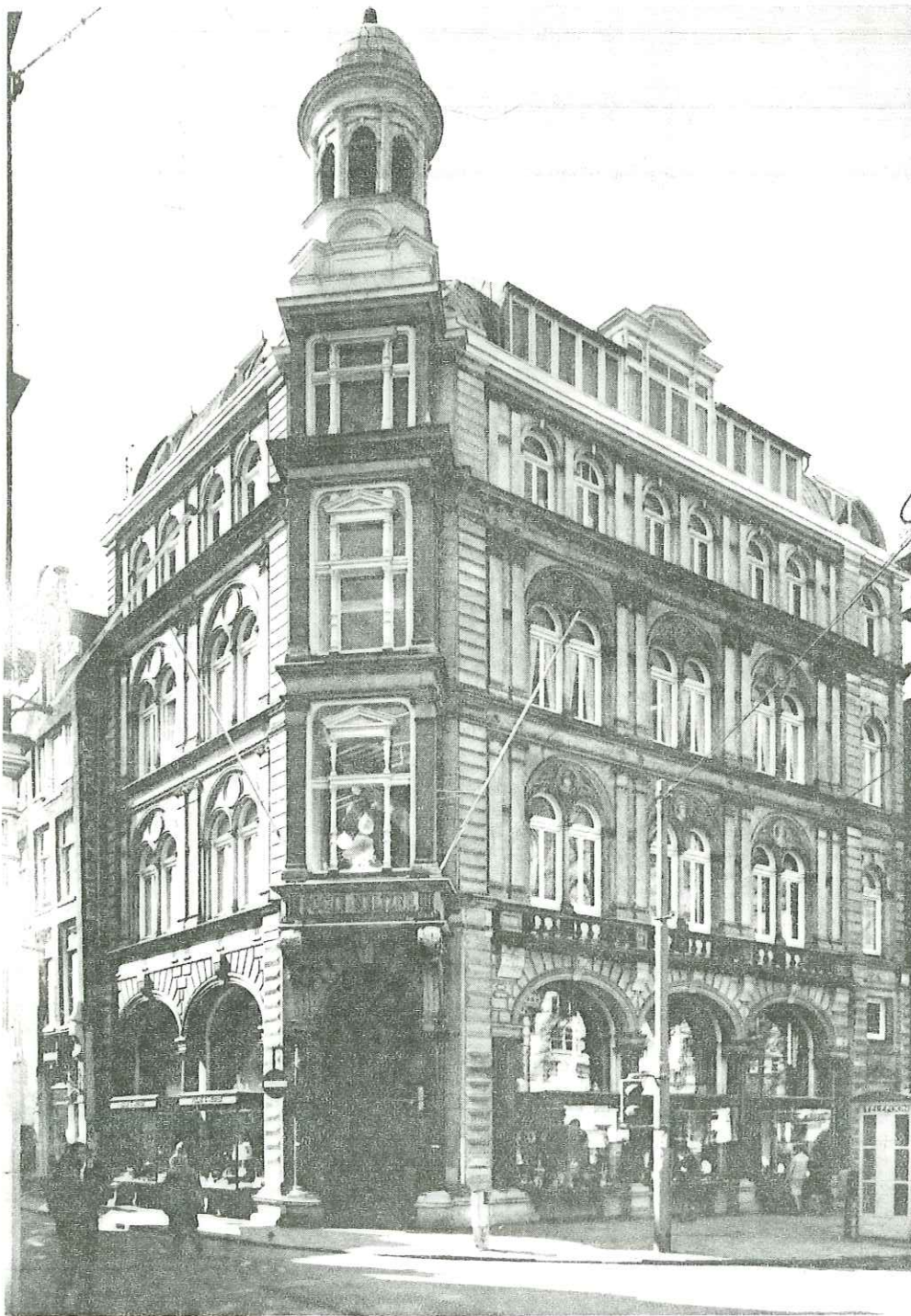
de klassieke school, waarin zijn eigen architectuur wortelde, is de enige waarlijk scheppende geweest, en speculaties over de kunst van de toekomst kunnen geen nieuwe Ideeën verschaffen en dus geen passende vormen. De reeds gemaakte opmerking dat hij filosofisch onder invloed van Hegel stond, begint nu duidelijker te worden.

Alvorens hierop in te gaan, vragen wij ons eerst af waarom de classicist Semper zo belangrijk is geweest voor latere en zelfs voor vernieuwende generaties. Het

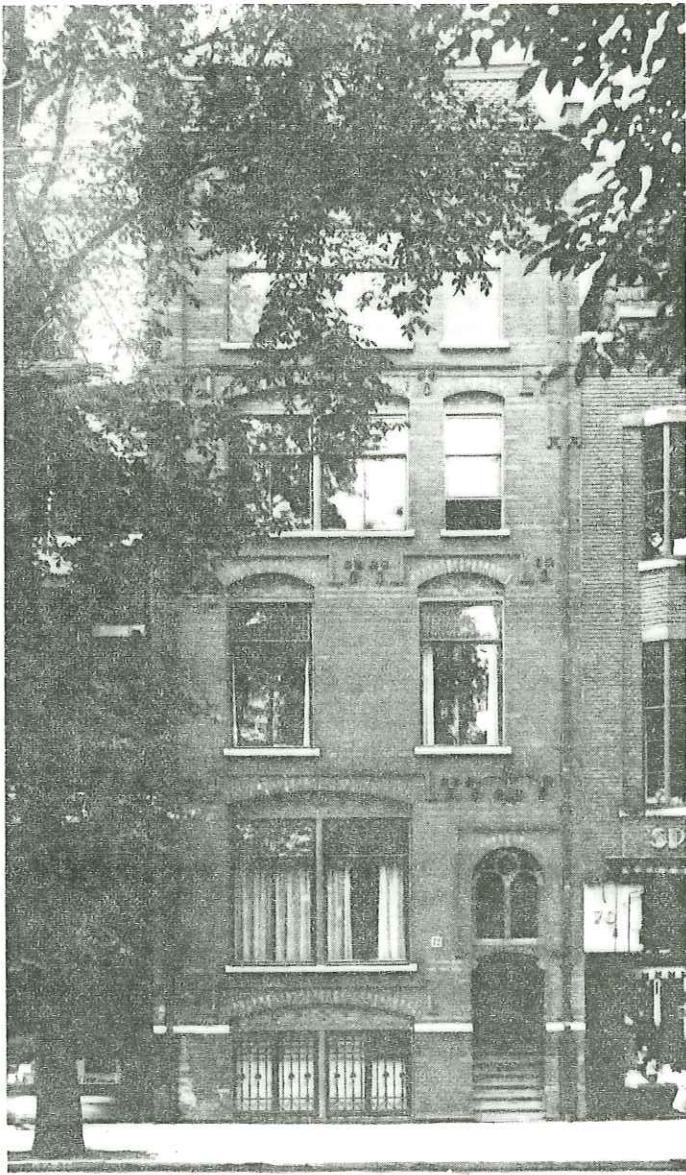
antwoord is, dat de vernieuwing ten dele bij Semper begon en dat zijn theorieën niet aan bepaalde vormen gebonden waren. Hij schreef voor kunstbeoefenaars, die hij voorhield om op verantwoorde wijze om te gaan met de geestelijke en materiële elementen van de vorm (*Idee, Kraft, Stoff und Mittel*) die op zichzelf geen vorm hebben, maar deze samen wel bepalen. Hij wilde de kunstenaars tonen, dat hun werk altijd het resultaat is van een evolutie en niet van een geïsoleerd proces. Een van zijn belangrijkste principes is, dat de kunsten het resultaat zijn van oneindige variaties op een beperkt aantal elementaire oervormen. De natuur voerde hij hierbij op als het grote voorbeeld en hij beval de kunstenaars aan bij haar in de leer te gaan. Hierdoor kon, toen het classicistische apparaat van zuilen, pilasters, kapitelen en *Rundbogen* uit Sempers tijd verdwenen was, *Der Stil* een stuwende kracht blijven.

Nu iets over Berlage en *Der Stil*, dat hij in Zürich voor het eerst onder ogen kreeg. Het effect hiervan is in ontelbare details van zijn gebouwen zichtbaar. In zijn geschriften zegt Berlage, dat hij voor de ontwikkeling der kunsten ook niet in de filosofen gelooft. Hij voegt hieraan toe, dat Semper en de Franse architect en theoreticus Eugène Viollet le Duc betere leermeesters zijn, omdat zij praktische esthetica bedreven. Berlage stelt dan de vraag: „Want waarom gaat het? Het gaat erom weer een stijl te hebben.” Hij citeert in zijn boeken en artikelen bij herhaling de bekende passus, waarin Semper naar de natuur verwijst, de natuur die oneindig vol is, maar hoogst spaarzaam in haar motieven; de natuur die haar verschillende stadia duizendvoudig varieert. De kunstenaar deed nooit anders, omdat in de kunsten evenmin pure willekeur bestaat, want alles wordt door de omstandigheden en de verhoudingen bepaald. Berlage meende, dat deze tekst, die in werkelijkheid een lyrische kracht heeft, aan de muur van elk atelier zou moeten hangen. Het is begrijpelijk, want het is de kern van een nieuw geloof, dat in de plaats kwam van dat in de classicistische voorschriften.

Nu iets over Hegel, die reeds enige malen ter sprake kwam. Zijn *Vorlesungen zur Aesthetik* verscheen in 1835 en werd veel herdrukt. Dit boek was de eerste niet-em-



6. Het gebouw van Focke & Meltzer (1884-1886) Kalverstraat 152 te Amsterdam. Ontwerp van Th. Sanders en H. P. Berlage.



pirische, maar filosofische en historische interpretatie van de ontwikkeling der kunsten. Door Hegels bijzonder geleerde en heldere betoogtrant, waarin niets terzijde geschoven of aan het toeval overgelaten werd, is de *Aesthetik* een systeem, waarin alles met het verstand en vooraf te verklaren is. Vrijwel niemand trok zijn uiteenzettingen over de relatie tussen Idee en vorm, en over de grote betekenis van de antieke en middeleeuwse kunsten in twijfel. Pogingen om zich van de hoogtepunten uit het verleden los te maken, zouden volgens hem onvermijdelijk tot *Missgestalten*, tot wanstaltigheden leiden.

In 1928 zei Benedetto Croce, dat Hegels esthetica een grafrede was, waarbij Croce teveel over het hoofd zag dat deze leer ontstond in de bloeitijd van het neoclassicisme en tijdens de opkomst van het mediëvisme. Berlage vatte het als *Jung-*

7. Het huis van dr E. D. Pijzel (1891-1892), Van Baerlestraat 72, Amsterdam, van H. P. Berlage. Oorspronkelijke toestand; de onderpui is later veranderd.

8. Het kantoor van 'De Nederlanden van 1845' (1895-1896), Kerkplein te Den Haag, van H. P. Berlage. Oorspronkelijke toestand; door veranderingen in 1901 en 1909 is het gebouw groter en blokvormig geworden.

begelianer aldus op: een nieuwe kunst is mogelijk, maar men moet de lessen van het verleden niet vergeten, want anders ontstaan er *Missgestalten*.

In Hegels kunsttheorie komt ook de bekende grote lijn in het kunstgebeuren voor, die neerkomt op het voortdurend afwisselen van opkomst, bloei en verval. In de vorm komen deze perioden overeen met wat hij de strenge, de ideale en

de elegante stijl noemde. Het geloof in dit verloop wordt, ook al kent men de oorsprong niet, nog veelaangehangen. Toen Berlage - wij komen er straks op terug - zover was dat hij een nieuwe bouwkunst kon presenteren, koos hij de strenge stijl, die dus de opkomst van een nieuwe cultuur zou kenmerken. Maar nogmaals: met de filosofen alleen komt de kunstenaar niet verder, zoals Semper zei. Berlage was deze mening ook toegedaan. In 1904, toen de situatie mede door zijn toedoen drastisch aan het veranderen was, schreef hij, dat filosofen alleen uit verschijnselen gevolgen kunnen trekken. „Men kan de Ideeën van de mens vooraf vaststellen, maar men kan kunst nooit voorschrijven”. Deze en dergelijke uitspraken tonen een sterk geloof in de creatieve krachten van de kunstenaar. Hierop had niet alleen Semper, maar vooral Schopenhauer een grote invloed

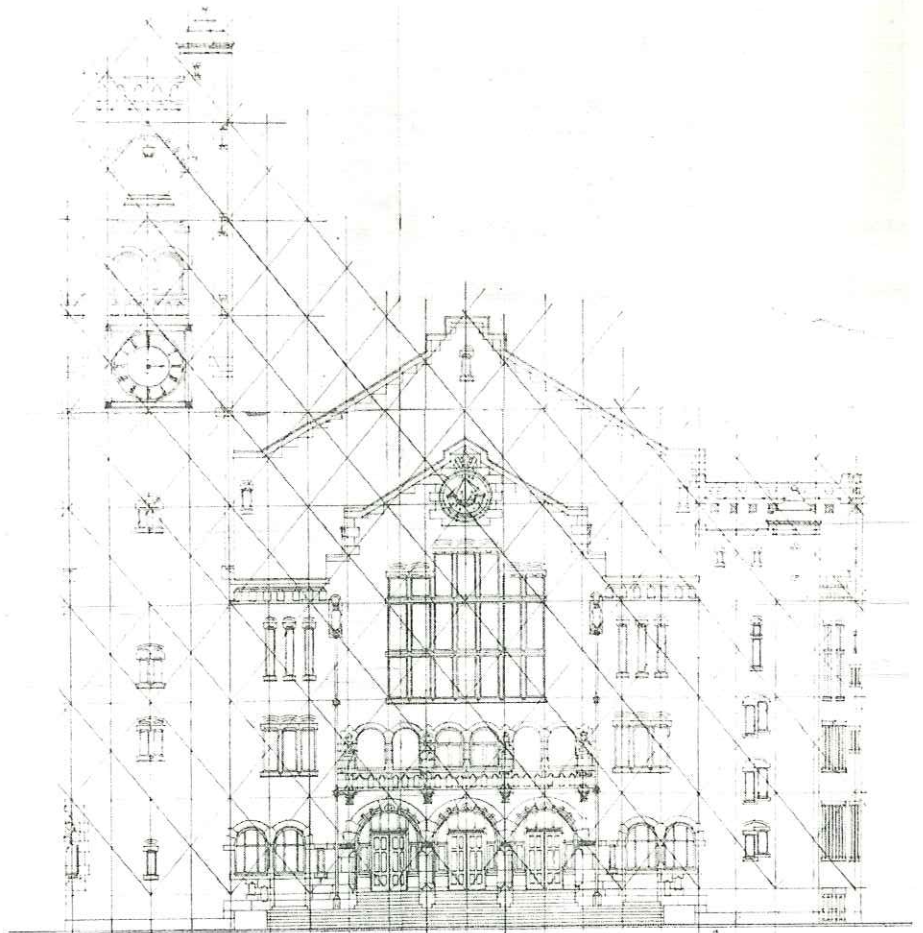
9. H. P. Berlage's Koopmansbeurs, Damrak te Amsterdam. Derde ontwerp voor de zuidzijde met ingetkend proportiestelsel op basis van de Egyptische driehoek (1897-1898). Ned. Documentatiecentrum v. d. Bouwkunst, Amsterdam.

uitgeoefend. Diens hoofdwerk *Die Welt als Wille und Vorstellung*, in 1819 en 1844 in twee stukken verschenen, houdt zich ook met de kunst en vooral met de kunstenaar bezig. In tegenstelling tot Hegel geloofde Schopenhauer wel in de onvoorspelbare, instinctieve krachten van de kunstenaar, die een Idee voor ogen heeft en daaraan door een geniale vonk gestalte weet te geven. Hij ging uitvoerig in op het moeilijke en moeizame van dit proces en vatte dit samen in de zin: „Alles Wollen entspringt aus Bedürfnis, also aus Mangel, also aus Leiden.” Welk een tegenstelling met Hegels cerebrale benadering. Berlage heeft niet alleen in zijn tijd van zoeken veel steun uit Schopenhauers *Welt* geput, maar ook later tijdens de polemieken over zijn nieuwe gebouwen.

Schopenhauer maakte zich niet veel illusies over de waardering voor het werk van de kunstenaar: 'de altijd stompzinnige massa' accepteert snel en met luid applaus gemaniëreerd werk. Berlage zei dit ook, maar minder abrupt en vanuit zijn socialistische overtuiging. Hij sprak van 'het volmaakte onvermogen van de grote massa om kunstzaken te beoordelen', wat volgens hem tot gevolg had, dat er geloof gehecht werd aan de kapitalistische opvatting: „wat veel geld kost, is kunst.”

Hoe ging het Berlage in de praktijk? Na het eindexamen in 1878 heeft hij veel rondgetrokken met als hoogtepunt een Italiaanse reis van een jaar. In 1881 kwam hij op het bureau van de Amsterdamse architect Th. Sanders, die classicistisch bouwde. Sanders was onder andere de ontwerper van het Panopticum in de Amstelstraat (1881). Dit in 1965 afgebroken gebouw is nog bij vele Amsterdamers bekend door het Centraal Theater, dat er vanaf 1919 gehuisvest was. Berlage werd spoedig Sanders' compagnon. Op beider naam staat het winkel- en kantoorpand van Focke & Meltzer op de hoek van Spui en Kalverstraat (1884-

10. De uitgevoerde zuidzijde, die zich van het derde en laatste ontwerp (afb. 9) onderscheidt door nog verder gaande vereenvoudigingen (1898-1903), van Berlage's Koopmansbeurs te Amsterdam.



1886). Het werd, zoals bij een vergelijking met de Italiaanse schetsboeken blijkt, door Berlage ontworpen. De tijdgenoten prezen het om het weloverwogen gebruik van de Renaissance-motieven. De etalages trokken de aandacht door de vrijstaande granieten zuilen met bronzen kapitelen, en de grote daarachter staande spiegelruiten, die nu ten dele door vitrines vervangen zijn. De mogelijkheid om ruiten van een dergelijke grootte te walsen was toen betrekkelijk nieuw. Berlage heeft er ten volle profijt van getrokken om de winkel een uitnodigend open aanzien te geven.

Ondanks dit en andere successen bekwam hem de twijfel. In 1886 schreef hij: „Als we eerlijk willen zijn, dan moeten we toegeven dat de kunstenaars van de laatste helft van de 19de eeuw alleen maar kopiëren.” Onder invloed van Hegel vond hij dit beter dan het maken van wanstaltigheden door onvermogen en hij liet erop volgen: „De moderne tijd is zoekende en misschien zal er nog een eeuw voorbij gaan vóór er een stijl tot stand is gekomen, die men historisch zal kunnen herkennen als de uitdrukking van de nieuwe cultuur.” Ondanks de hoop op de toekomst gaf Berlage uiting aan de algemene gevoelens van malaise. Tussen 1873 en 1896 overheersten in Nederland economische crises en de bourgeoisie had vele idealen en zekerheden verloren.

In 1889 liet Berlage een duidelijk protest horen. In een lezing ging hij tot een scherpe aanval op zijn kunstbroeders over, waarbij hij een snellere ontwikkeling verwachtte dan drie jaren tevoren. Hij zei, na een grondige historische inleiding: „Hemel, wat een zonden zijn er niet bedreven tegen de meest eenvoudige beginselen van stijl in de laatste vijftig jaren. En de kunstenaars werkten met een brutaliteit om van te ijzen.”

Na het 'geknoei met materialen' met voorbeelden gehegeld te hebben, riep hij uit: „Maar, mijnheer de architect, ge zijt een leugenaar, gij bedriegt de mensen.”

In hetzelfde jaar vestigde Berlage zich zelfstandig. Er staat plotseling weinig over en van hem in de bouwkundige tijdschriften. De opdrachten zijn schaars en dan nog meestal te danken aan familieleden en vrienden. Hij moet zich in deze tijd bezonnen hebben op de toekomst van een nieuwe architectuur, want het in 1891 en 1892 gebouwde woonhuis voor dr Pijzel aan de Van Baerlestraat 72 is

duidelijk de aanzet tot Berlages nieuwe bouwen. De muren en profielen zijn vlak en strak, en ornament blijft vrijwel achterwege. Hij zag ook af van de eeuwen toegepaste regelmatige vensterindeling en bracht ramen aan waar ze tengevolge van de inwendige indeling noodzakelijk waren. Hierbij treedt een geraffineerd verspringend ritme op. Hij

gebruikte baksteen en daar, waar doorgaans pleisterwerk toegepast werd, ge-glazuurde bakstenen van groene kleur. Hij ging op deze weg voort in het Volkshuis te Lochem (1892), waarbij de traditionele blokvorm en symmetrie werden verlaten om de inwendige ruimten naar buiten uit te laten komen. Het jaar 1893 heeft internationaal be-

11. Het interieur van de goederenbeurs, gezien naar het noorden (1898-1903) van de

Koopmansbeurs te Amsterdam. De foto geeft de toestand in 1958.

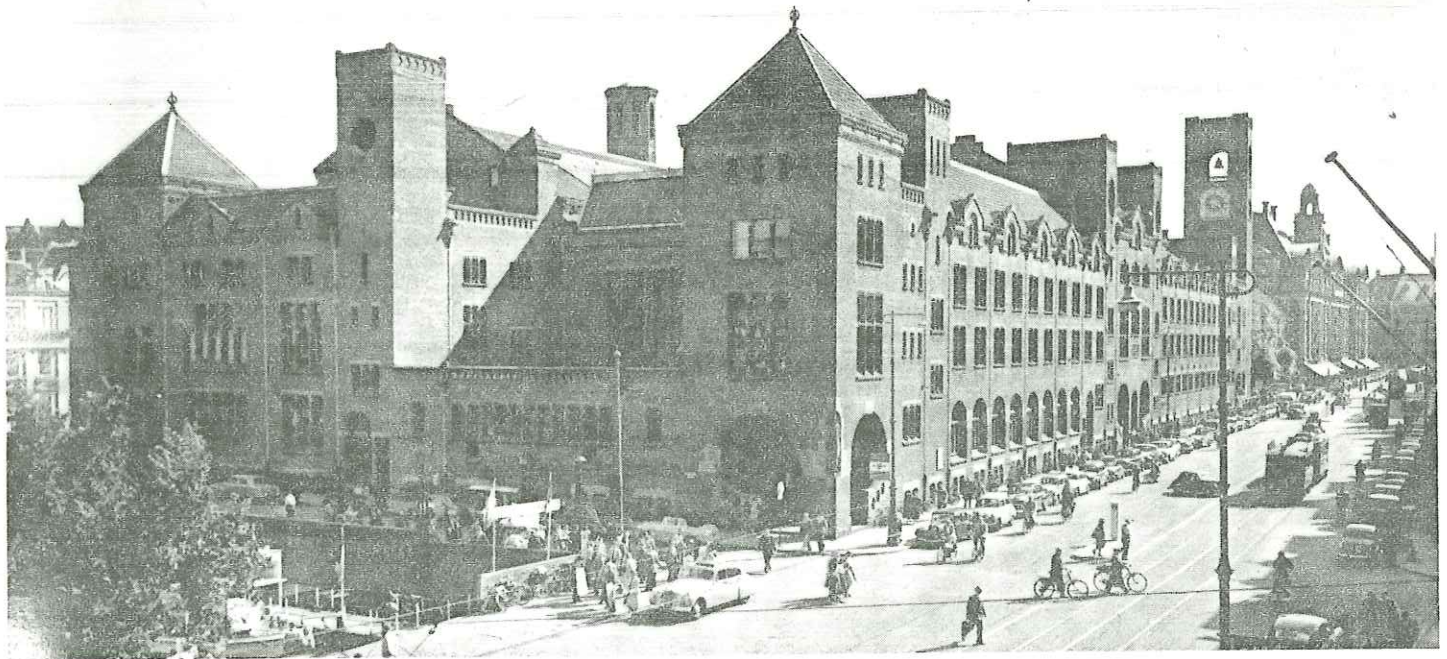


tekenis gekregen door de explosieve ontwikkeling van de Art Nouveau of Jugendstil, die hier nieuwe kunst genoemd werd. Berlage liet zich, wat na zijn hiërboven beschreven ontwikkeling begrijpelijk is, niet verleiden tot het overdadige lijnen- en vormenspel van velen zijner Belgische en Franse collega's. Hij vertegenwoordigde, evenals een aantal Duitse en Oostenrijkse architecten, die overigens dezelfde theoretische achtergronden hadden, de strakke richting van de Nieuwe Kunst. In de begin-

etage een grillig, maar een zeker aldus bedoeld aanzien heeft. Niettemin zag hij kans om alle onderdelen tot eenheid te brengen. Door latere veranderingen, noodzakelijk door uitbreidingen van de ruimten, werden deze twee gebouwen kubisch. Zij zijn de directe voorlopers van de Amsterdamse Koopmansbeurs, die na twee jaren van voorstudies en ont-

12. Noord- en westzijde (1898-1903) van de Koopmansbeurs.

een weet dat de Beurs er is, maar vrijwel niemand kent de inwendige ruimten, die nog altijd indruk maken door hun originele verhoudingen. De in de architectuur opgenomen decoratieve elementen zijn dikwijls opgewekt van kleur en in overvloed aanwezig. Zoals in alle andere landen waar de Nieuwe Kunst een kans kreeg, verzorgde de architect elk onderdeel, waarbij hij zich soms van de medewerking van anderen verzekerde. Aan de Beurs werkten de beeldhouwer Zijl, de schilders Toorop en Roland Holst, de



jaren hiervan bouwde hij aan het Damrak een kantoorgebouw voor de verzekeringsmaatschappij 'De Algemeene' (1892-1894, afgebrand in 1963). Strakke wanden van lichte natuursteen, zoveel mogelijk in het muurvlak opgenomen 'bouwbeeldhouwkunst', hier en daar een spekkende kleur, en asymmetrie zijn de belangrijkste eigenschappen, die sterk afwijken van het toen veelal nagestreefde pittoreske.

Een stap verder naar versoering en ruimtelijke expressie ging hij in twee gebouwen voor de verzekeringsmaatschappij 'De Nederlanden van 1845'. Zij werden tussen 1894 en 1896 aan het Muntplein in Amsterdam en aan het Kerkplein in Den Haag gebouwd. De verschillende ruimten werden naast en boven elkaar gezet zonder verhullende façade. Naar boven toe werd dit beginsel steeds sterker toegepast, zodat vooral de bovenste

werpen tussen 1898 en 1903 werd gebouwd. Tijdens de bouw werden nog veel vereenvoudigingen aangebracht. De inmiddels groeiende argwaan tegen Berlages architectuur bereikte een toppunt toen deze belangrijke opdracht op een prominente plaats tussen het stadhuis van Jacob van Campen en het Centraal Station van Cuypers tot stand kwam. In kranten en vaktijdschiften werden in honderden artikelen felle en soms giftige discussies gevoerd.

Het is niet de bedoeling om in deze samenhang de noviteiten van de Beurs te beschrijven. De Beurs komt hier ter sprake als het resultaat van een ontwikkeling. Het is een van de onbekendste bekende gebouwen in Nederland. Het staat daar: groot en eenvoudig, wat somber door de luchtvervuiling, zodat de helderrode baksteen en de lichte natuursteen hun effect verloren hebben. Ieder-

glazenier Der Kinderen en de houtsnijder Mendes da Costa mee. De dichter Albert Verweij hielp bij het tot stand komen van het beeldprogramma en hij maakte de teksten die aan en in het gebouw zijn aangebracht. Met Berlage als coordinator en stuwende kracht was hier een zevengesternte van grote kunstenaars aan het werk, dat een niet mis te verstane inleiding tot een nieuwe tijd schiep.

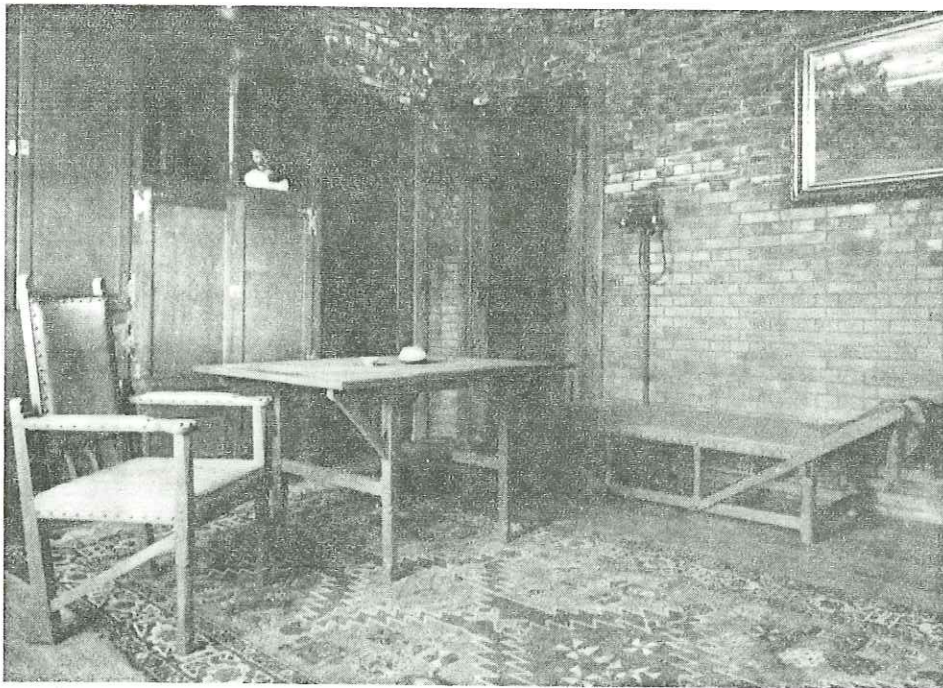
Tijdens een lezing in 1898 introduceerde Berlage zijn Beursplannen. Hij zei hierbij: „De zogenaamde academische plannen zijn altijd de vervelendste.” Deze algemene opmerking volgde op zijn verklaring, dat hij het trapeziumvormige perceel, waarop de Beurs moest komen, aantrekkelijker vond dan een regelmatig, rechthoekig stuk grond. Hij kon nu asymmetrisch te werk gaan en had daarbij steun van Viollet le Duc, die eerder

tegen de 'vervelende symmetrie' gefulmineerd had, waarbij het paleis te Versailles als voorbeeld diende: „Deze enorme symmetrische kazern, en waarom symmetrisch?” Berlage zei in dezelfde lezing ook, dat hij onnodige zaken had vermeden en dat hij naar beknoptheid had gestreefd. Viollet le Duc wijdde eveneens veel aandacht aan dit probleem, waarover hij onder andere zei:

„Elk deel van een gebouw, van een constructie moet zijn reden van bestaan hebben, maar als elk deel van een ge-

gevorm diep in op de problemen van het bouwen.

Het was de enige mogelijkheid om een grote lezerskring te bereiken, want door zijn opvattingen werd hij niet als docent tot de toonaangevende École des Beaux-Arts in Parijs toegelaten. Berlage vond bij het uitbannen van het classicisme niet alleen steun bij het geschrevene van Viollet le Duc, maar ook bij diens talloze illustraties met middeleeuwse motieven. Zij gaven hem dikwijls een uitgangspunt voor de zelfstandige uitwerking van een



bouw de noodzaak moet uitdrukken, die het heeft doen ontstaan, dan moeten er tussen die delen de nauwste betrekkingen bestaan.”

Er zijn voorbeelden te over om aan te tonen, dat Berlage zich vooral na 1890 verdiept heeft in de theorieën van Viollet le Duc. Deze architect, die van 1814 tot 1879 leefde, is vooral bekend geworden door zijn restauraties van de Franse middeleeuwse gebouwen en zijn vele geschriften. Hij is een van de herontdekkers van de gotiek, die hij vanuit een typisch 19de-eeuws rationeel standpunt beschouwde. De gotiek was voor hem primair een kunst van constructie. Zijn uit tien delen bestaande *Dictionnaire raisonné de l'Architecture française du XI^e au XVI^e siècle* (1854-1868) geeft in het algemeen een nieuwe kijk op de architectuur. Zijn tweedelige *Entretiens sur l'Architecture* (1863, 1872) gaat in colle-

13. Herenkamer van Villa Henny, Oude Scheveningseweg 42, Den Haag, van H. P. Berlage (1898). Bakstenen wanden, houten vloer en nadrukkelijk in het zicht gebrachte structuur van de meubels.

detail. Vernieuwing betekende ook het veranderen van de eeuwenoude klassieke proportieel. Hiermede hielden zich in Nederland ook andere architecten bezig. Het ging hierbij niet om de gevelverdeling, maar om een geometrisch stelsel, dat op het gehele organisme van een gebouw toegepast zou kunnen worden. Geometrie is, aldus Berlage, een hulpmiddel om tot stijl te komen. De Gulden Snede en andere vertrouwde verhoudingen werden verlaten. In de Beurs paste Berlage de zogenaamde Egyptische driehoek toe, waaraan Viollet le Duc in zijn *Entretiens* een hoofdstuk wijdde. Het is een gelijkbenige driehoek, waarvan de

basis zich tot de hoogte verhoudt als 8:5. Uit deze driehoek kunnen prisma's afgeleid worden, die als basis voor de ruimteconceptie dienen. Het resultaat wordt optisch geheel anders ervaren dan de classicistische architectuur.

Het zelfstandig verwerken van Semper en Viollet le Duc, van Hegel en Schopenhauer heeft Berlage bevrijd en zijn creativiteit gestimuleerd. Overtuigend blijkt dit uit de naar het Centraal Station gekeerde noordzijde van de Beurs. Hier toont hij een niet spoedig herhaalde durf om langs een rooilijn van nauwelijks vijftig meter asymmetrisch, met wisselende hoogten en met een 'gat' in de gevel te bouwen. Daarboven zijn de daken zichtbaar met hun onverhulde constructies. Dit kon niet anders, want, zo schreef Berlage: „Architectuur is voor alles ruimteomsluiting”, en: „Een ruimteomsluiting wordt bereikt door muren. Daardoor manifesteert zich de ruimte naar buiten als een complex van muren.” Dit primaat van de muur bij ruimtevorming eiste dat, zoals eerder uitkwam, het vlakornament verdiept in de muur wordt aangebracht en dat figuren 'uiteindelijk versierde muurdelen' moeten vormen. En zo kwam Berlage tot zijn eigen stijl, maar wat was stijl voor hem? Door bestudering van het verleden kwam hij tot de slotsom, dat vooral de bouwkunst der Oudheid de hoofdeigenschap van stijl toonde en wel deze: rust. Stijl en rust zijn voor hem identiek. De architect kan die rust, dus stijl, bereiken door Eenheid in de Veelheid van elementen te brengen. En het is wederom de natuur die aangehaald wordt als het grote voorbeeld: ook hier heerst Eenheid in de Veelheid. Dat stijl rust is, komt ook voor bij Hegel, die zijn beschouwing afsluit met de volgende zin: „Diese tatlos ewige Ruhe in sich oder das Ausruhen – wie beim Herkules z.B. – macht auch in der Bestimmtheit das Ideale als solches aus.”

Hierboven is reeds gezegd, dat Berlage in de praktijk voor de strenge stijl koos, omdat daarmee een nieuwe cultuurperiode begint. Hegel zegt hierover:

„Al het toevallige is verre van deze stijl gehouden, zodat de willekeur en de vrijheid van de subjectiviteit er niet in schijnt door te dringen. De motieven zijn eenvoudig, de voorgestelde doeleinden gering in aantal. Zodoende komt er dan ook geen grote veelheid in de onderdelen van de vorm, de musculatuur en de bewegingen voor.”

Deze definitie is onverkort van toepassing op Berlages bouwen. Dit bouwen is,



om een term te gebruiken die vanaf 1899 gebruikt werd, zakelijk. Berlages visie op het begrip zakelijkheid werd gevoed door Viollet le Duc's analyse van de door hem uitgedachte *école laïque*, de leekenschool, die de anti-klerikale Fransman stelde tegenover de kloosterscholen. De vanaf het eind van de 12de eeuw werkende leek-architecten pasten een vrij structuursysteem toe in die zin dat het op alle programma's van cisen toegepast kon worden en dat het gebruik van alle materialen toeliet. Hierbij ontstond volgens hem een vorm die de expressie van het systeem is, en een verhoudingsstelsel dat door zijn eenvoudige geometrische grondslag gemakkelijk bruikbaar en aangenaam voor het oog is.

Berlage was, zoals alle vernieuwers in de architectuur, elementair. Met zijn historische kennis moet hij dit opgemerkt hebben bij anonieme voorgangers in de

14. Het Gemeentemuseum, Stadhouderslaan 41, Den Haag (1927-1935). Berlage's laatste werk toont de stabiliteit van zijn rond 1900 ontstane opvattingen over het bouwen.

Oudheid en in de middeleeuwen en bij architecten als Alberti en Palladio. Wij kunnen het na Berlage waarnemen in het werk van Rietveld en Mies van der Rohe. Berlage is na de Beursbouw zijn eigen klassieke tijd ingegaan, waarin hij met veel talent nieuwe vondsten deed, die echter zijn principes niet aantastten. Uit dit betrekkelijk korte betoog moet ook gebleken zijn, dat hij een sterk ontwikkeld verantwoordelijkheidsgevoel tegenover de maatschappij had. Hij is dan ook dikwijls het geweten van de Nederlandse bouwkunst genoemd.

Bij het nagaan van zijn invloed moet niet gelet worden op de formele gelijkenis

met zijn werk, maar op voortgaan op zijn beginselen. Dit werd gedaan door de architecten van 'De Stijl' en van de Nieuwe Zakelijkheid, die tussen 1916 en 1940 werkzaam waren. Mannen als Rietveld, Oud, Duiker, Brinkman, Van der Vlugt en Dudok zijn de ware opvolgers. In de brieven van zijn laatste jaren zei Berlage soms, dat hij zich als architect oud voelde ten opzichte van het werk der jongeren, waarmee hij niet vertrouwd kon worden. Een van zijn voornaamste bezwaren was, dat zij het ornament afschaften, want door de kracht van een nieuw ornament kon men het oude uitbannen. Dit gold echter niet meer in die mate in de jaren twintig. De nieuwe generatie ging voort op zijn ruimtelijke vondsten. Berlage besepte niet, dat de internationale betekenis van de Nederlandse architectuur in de jaren twintig en dertig uit zijn pionierswerk is voortgekomen.