

P.J.H. Cuypers en de introductie van een progressieve architectuurgeschiedenis

Aart Oxenaar

In 1849 stoomde er een locomotief door de pagina's van de *Revue Générale de l'Architecture et des Travaux Publics*, het internationaal toonaangevende architectuurtijdschrift geredigeerd door de progressieve criticus en theoreticus Cesar Daly. De locomotief was genaamd 'de vooruitgang'. 'Het goede, het schone en het ware' vormden haar wielen. Het adagium 'respect voor het verleden, vrijheid in het heden en vertrouwen in de toekomst' vormde het spoor waarlangs zij uit de duistere grafkelder van de dode architectuurtalen opstoomde naar het volle zonlicht van 'De Nieuwe Kunst'. De architectuurgeschiedenis, van Egypte tot de Renaissance, diende als bedding waarop dit spoor was gelegd.

De cartoon was de illustratie bij een artikel van Daly over de vrijheid in de kunst, waarmee hij een doorbraak probeerde te forceren in het naar zijn idee vruchteloze debat tussen 'de ouden' en 'de alleroudsten', dat wil zeggen tussen de neo-gotici en de classicisten onder de architecten. In het artikel opteerde hij voor een derde weg, die in de praktijk neer kwam op een progressief en vooral pragmatisch eclectisme.¹

Dit artikel gaat niet over deze zogenaamde stijlrijd, maar over de gevolgen die deze heeft gehad voor de architectuurgeschiedschrijving van de negentiende eeuw in Nederland, en wel in het bijzonder voor de plaatsbepaling van de architect P.J.H. Cuypers in de Nederlandse architectuurgeschiedenis. Daarmee lijkt van een heel breed probleem wel erg snel ingezoomd te worden op een klein aspect daarvan. Maar gezien de centrale rol die Cuypers in die geschiedenis lange tijd is toebedeeld, is deze blikvernaauwing voorlopig gelegitimeerd.

De stijlrijd is vaak beschreven in termen van richtingloos pluralisme, onzekerheid of verwarring. Maar onder de stijlrijd lag wel degelijk een fundamenteel probleem, een probleem dat bovendien de meeste protagonisten in de discussies onderling verbond.

Ruim vijftien jaar voor Daly's cartoon, in 1832, had de schrijver, dichter en schilder Victor Hugo in een ingelast hoofdstukje van zijn spraakmakende roman *Notre Dame de Paris* de architectuur als beeldtaal ten grave gedragen. De kathedraal was het laatste sprekende bouwwerk. Daarna had de boekdrukkunst de architectuur als stenen encyclopedie van het menselijk handelen, denken en geloven voorgoed om zeep geholpen. De architectuur was voortaan een zwijgend, dienend bestaan beschoren, zo leek het.² Genoegen te nemen met dit verlies aan actuele maatschappelijke betekenis zou een directe bedreiging zijn voor het voortbestaan van de ar-

chitectuur als kunst en daarmee voor de toch al wankelende positie van de architect als artistiek ontwerper. Met de opheffing van de gilden aan het einde van de achttiende eeuw was het ontwerpen losgekomen van het bouwbedrijf en een zelfstandige discipline geworden. Wanneer nu deze discipline geen rol zou krijgen in een maatschappelijk geëngageerde verbeelding van de (nieuwe) architectonische opgaven van de eigen tijd, zo vreesden vele architecten, dreigde zij even snel als zij was verzelfstandigd ook weer van het toneel te verdwijnen, of in ieder geval te marginaliseren tot een verschijnsel voor lieden geïnteresseerd in (het creëren van) modes, zoals voorheen het hof en de adel. Via degelijke handboeken als die van Durand en, in Nederland, Brade en Storm van 's Gravesande, waren namelijk ook ingenieurs, aannemers en zelfs kleine timmerbazen moeiteloos in staat volgens de regels der kunst een goed gebouw in elkaar te zetten.

Toen zij dit probleem eenmaal hadden onderkend stelden de architecten zich in vele toonaarden de vraag hoe de architectuur als sprekende, maatschappelijk relevante kunst te redde, en daarmee hun eigen positie als artistiek ontwerper van het gebouw zeker te stellen. 'Im welchen style sollen wir bauen' of 'naar welken stijl zal ik mij bij het bouwen regelen' werd een veelgehoorde vraag.³ De verzuchting 'I believe we know to much, I sigh for old simplicity' – door August Welby Pugin geuit kort voordat hij zijn zinnen verloor en stierf – tekent het onderliggende verlangen naar, of beter gezegd de diep gevoelde noodzaak om opnieuw een stijl, één stijl te vinden als sprekende eigentijdse uitdrukking van land, volk en cultuur. Vooral de actuele sociale en technologische veranderingen werden door architecten aangegrepen om de noodzaak van een nieuwe architectuur als gepaste uitdrukking daarvan te postuleren. En met dat postulaat zou, zo meende de avantgarde onder architecten en theoretici, de architect hersteld worden in zijn rol als artistiek ontwerper van het bouwplan. Alleen hij namelijk zou door zijn kennis van de geschiedenis en de esthetica in staat zijn vanuit een analyse van het verleden eigentijdse opgaves op een zinvolle manier te interpreteren en zo de weg te wijzen naar een nieuwe architectuur.

Dit zoeken naar een nieuwe architectuur leidde in de loop van de negentiende eeuw tot de ontwikkeling van een reeks theoretische posities, veelal zowel historisch als ideologisch bepaald. Posities die vervolgens in een gevecht om de markt met elkaar in discussie geraakten. In de geschiedschrijving is deze stijlrijd meestal als gegeven geaccepteerd en vervol-



Afb. 1. 'L'architecture contemporaine', cartoon uit de Revue Générale de l'architecture et des travaux publics, 1849/50.

gens beschreven, geanalyseerd of gekritiseerd. Het verschijnsel op zich is echter zelden geproblematiseerd. Veelal nam en neemt men genoeg met de constatering dat er na het uiteenvallen van wat Kauffman het 'barokke verband' noemde sprake was van – als gezegd – verwarring, onzekerheid of op zijn best een richtingloos pluralisme.⁴ Collins onderzocht als een van de weinigen het waarom van de roep om een nieuwe architectuur. Maar hij zag het vooral als een probleem destijds gecreeerd door historici en critici.⁵ Dat dit pluralisme een conditie was geworden – en zou blijven – eigen aan de architectuur in een democratische samenleving werd niet geconstateerd. Dit paste ook niet in zijn nog ongebroken geloof in het project van het moderne. Pas recent wordt dit onderkend. Zo constateerde J. Mordaunt Crook in zijn *The Dilemma of Style* uit 1987: 'The twentieth century has had to rediscover what the nineteenth century learned so painfully: eclecticism is the vernacular of sophisticated societies (...)'⁶

Stijlpluralisme

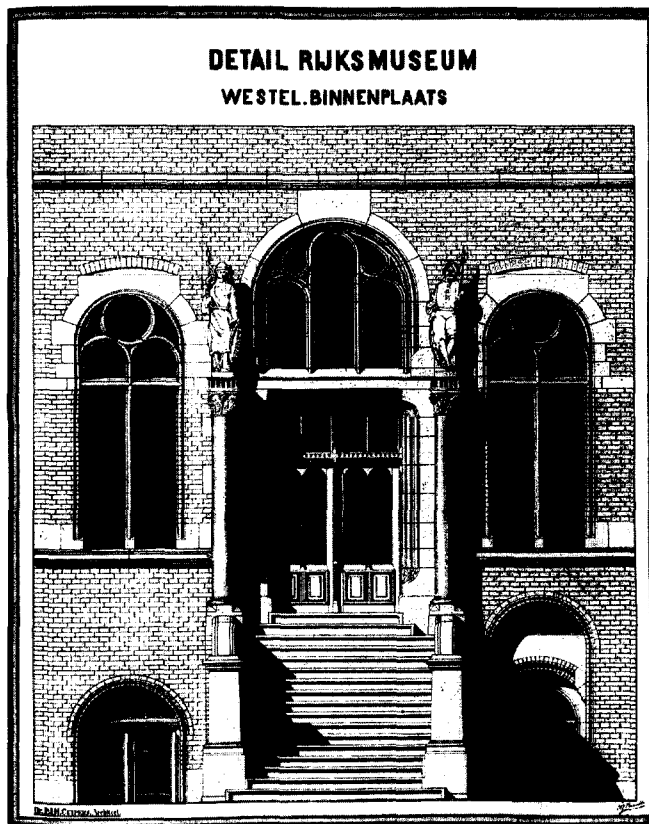
In bovengeschetst licht bezien zijn de stijlstrijd en het zoeken naar een nieuwe architectuur geen kwestie van verwarring, maar te beschouwen als een gevecht voor het (over)leven van een artistieke discipline. De ingenomen theoretische posities

vormen evenzovele overlevingsstrategieën van de individuele architecten.⁷

Bij het eerste optreden van Cuypers rond 1850 was een aantal posities uitgekristalliseerd. Allereerst een classicistisch rationalisme, gebaseerd op de beginselen ontleend aan het 'zuiver Grieks'. Het blootleggen van de rationele grondslagen van de Griekse bouwkunst maakte dit in Duitsland en, vandaaruit, in Nederland zeer populair. De ontdekking van een groep jonge Franse academici dat er in de Griekse architectuur sprake was van vooruitgang vormde in dit land de grondslag voor het hernemen van de 'zuivere' Griekse klassieke bouwkunst als bron voor een vooruitstrevende eigentijdse architectuur.⁸ Naast dit classicistisch rationalisme was er rond 1850 een gotisch rationalisme in ontwikkeling. Dit was gebaseerd op een door Pugin en (wat later) vooral Viollet le Duc geconstrueerde theorie van de middeleeuwse bouwkunst. Met name de stelling van Viollet le Duc dat de gotiek het product was van een op de wetten van het ambacht en de constructieve logica gestoelde leken school, florerend in en dankzij de democratische christelijke stadsgemeenschappen van de dertiende eeuw, moest haar beginselen bij uitstek geschikt maken als uitgangspunt voor een moderne architectuur in een democratische samenleving. De stijlkeus kreeg hier een morele en politieke dimensie.

Dan was er de eclectische richting, waarin men, naar gelang de functie en de locatie van het gebouw, maar ook naar gelang de wensen van de opdrachtgever, toepasselijke elementen uit het verleden combineerde met de beschikbare middelen uit de eigen tijd. Dit meestal uitgaande van eenzelfde geloof in waarheid of eerlijkheid in compositie, constructie en materiaalgebruik. Rond 1870 kwam daar de (neo-) renaissance bij, als inheemse variant van het classicisme met een bloeiperiode tijdens een van de culturele hoogtepunten in de vaderlandse geschiedenis geschikt om naar eigentijdse eisen verder ontwikkeld te worden.

Daarnaast waren er niet-progressieve, autonome richtingen. Deze gingen bij de compositie van het gebouw uit van vaste vormwetten, aangestuurd door functie, constructie en economie, zonder daarin per se het *genius loci* en de (dynamiek van de) maatschappelijke constellatie en/of het religieuze klimaat waarbinnen het gebouw functioneerde te willen verdisconteren. De archeologische neo-gotiek in de kerkbouw ('copyism' in Engeland, Gau, Statz, Tepe op het vasteland) is hiervan een goed voorbeeld. Het historisch getrouw kopiëren van middeleeuwse modellen werd daarbij gezien als afdoende oplossing voor het probleem van het eigentijdse kerkgebouw. Deze vorm van neo-gotiek past weer in een bre-



Afb. 2. Rijksmuseum, detail westelijke binnenplaats. *De Opmerker* 1888 no. 50.

der stijlpluralisme – Borsch Supan spreekt van een 'thematisch historicisme' – waarbij naar gelang het karakter van het gebouw een keus werd gemaakt uit de voorhanden historische stijlen: gotiek is kerkelijk, klassiek is belangrijk openbaar gebouw; renaissance is feestelijk etc.⁹ De stijlvormen waren in dit pluralisme in principe onveranderlijk, wel was er sprake van ontwikkeling in de gebouwtypologie en de constructiewijzen.

Ook bleef het Vitruvianisme vigeren, al of niet aangevuld met de gotiek als zesde orde. Tot ver in de negentiende eeuw verschenen er ook in Nederland edities van de Vignola der Ambachtslieden. Dit ondanks de doodverklaring door Hugo en de steeds venijniger oppositie van de progressieven.

De vooruitgangsgedachte

Dit scala van posities kan verfijnd en uitgebreid worden, maar de belangrijkste tegenstellingen zijn hiermee aangegeven: autonomen tegenover progressieven en onder de progressieven een scheiding tussen klassiek-, gotisch- en eclectisch- rationalisme. De tegenstelling progressief versus autonoom is de architectuurgeschiedschrijving van de negentiende eeuw gaan domineren. De aandacht is daarbij steeds gericht geweest op de progressieven. En te midden van de progressieven waren het de gotisch-rationalisten die, door hun effectieve propaganda en hun welsprekende theoretici, maar vooral door de rol die hen later werd toegedicht in de verdere ontwikkeling van de moderne architectuur, veruit de meeste aandacht hebben gekregen. Vitruvianisme, academisme en stijlpluralisme kunnen zich, zeker in Nederland, pas de laatste jaren in enige aandacht verheugen.

Deze eenzijdige aandacht voor de avant-garde zit voor een deel in de negentiende eeuw zelf. Daly stelde zijn kolommen weliswaar ruimhartig open voor verschillende richtingen, wat paste bij zijn eclectisme, maar alleen zolang deze van progressieven snit waren. Vijftig jaargangen lang bleef hij geloven in de komst van wat bij hem niet toevallig DE nieuwe kunst heette. Ook in de Nederlandse architectuurtijdschriften hield men zich als de architectuurtheorie aan de orde kwam voornamelijk bezig met het zoeken naar beginselen vanwaaruit de verandering, de vooruitgang van de maatschappij architectonisch verbeeld zou kunnen worden; kortom met het zoeken naar formele mogelijkheden om Minerva mee op te doen stomen met de trein van de vooruitgang. Architectuur is een sociale kunst vatte J.H. Leliman – een intelligent en maatschappelijk bewogen lezer van Daly – het eens bondig samen.

Maar deze vrijwel uitsluitende aandacht voor de avant-garde zit ook diep geworteld in de geschiedenis van de architectuurgeschiedschrijving.

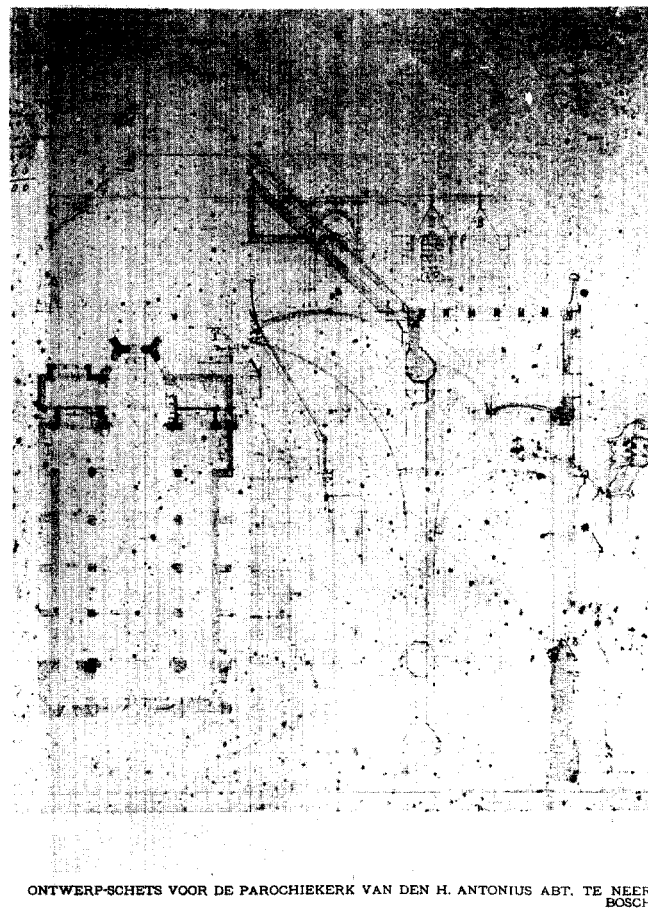
De nieuwe stijl kwam niet en zou ook niet meer komen. Een groeiende pluriformiteit in de samenleving maakte het per definitie onmogelijk deze nog in een vormentaal te vatten. Even leek onder de noemer 'nationaal' een nieuwe stijl geforceerd te kunnen worden. Maar in Nederland kon men het zelfs over de waardering van de belangrijkste episodes

<h1 style="margin: 0;">ARCHITECTURA</h1> <h2 style="margin: 0;">ORGAAN V.H. GENOOTSCHAP</h2> <h3 style="margin: 0;">ARCHITECTURA ET. AMICITIA</h3>	
<p>REDACTIE: JOS. TH. J. CUYPERS, J. L. M. LAUWERIKS, JOH. B. LANBEEK JR., L. F. EDEMA VAN DER TUUK EN K. DE BAZEL.</p> <p>BIJDRAGEN VOOR HET BLAD TE ZENDEN AAN DEN HEER K. DE BAZEL, NICOLAAS BEETS- STRAAT 118, AMSTERDAM EN ALLES, WAT DE ADMINISTRATIE VAN HET GENOOTSCHAP BETREFT, AAN DEN 1STE SECRETARIS, AMERICAN-HOTEL TE AMSTERDAM.</p>	<p>UITGEVERS: J. VAN DER ENDT & ZON MAAS-SLUIS, HET ORGAAN MET TECHNISCH GEDRIFT WORDT WEKELIJKS FRANCO TOEGEZONDEN AAN ALLE LEDEN VAN HET GENOOTSCHAP. DE JAARLIJKSE CONTRIBUTIE VOOR HET LIDMAATSCHAP BEDRAAGT:</p> <p>VOOR GEWONE LEDEN 12.— * KUNSTLIEVENDE LEDEN 10.— * BUITENLEDEN EN ASPIRANT LEDEN 77.50</p>
<p>PETRUS, JOSEPHUS, HUBERTUS CUYPERS, GEBOREN TE ROERMOND DEN ZESTIENDEN MEI 1827, JONGSTE DER NEGEN KINDEREN VAN JOANNES, HUBERTUS CUYPERS EN JOANNA MARIA BEX;</p> <p>Ontvangt de gymnasiale opleiding aan het bisschoppelijk college zijner geboortestad; Bezoekt de akademie van Antwerpen van af 1846; Behaalt o. m. in 1849 den »prix d' excellence« en de gouden medaille voor de bouwkunst; Ontwerpt in 1859 op last van den bisschop van Roermond het restauratieplan van de Onze-Lieve-Vrouwe-Munsterkerk; Bouwt in 1853 zijne eerste kerk te Oeffelt; Sticht het jaar daaraanvolgend de ateliers in verbinding met F. STOLISENBERG SR.; Verkrijgt eene plaats voor zijn preekstoel op de wereldtentoonstelling te Parijs in 1855, maakt daar kennis met de Fransche kunstenaars die de nationale school zijn toegeedaan;</p>	<p>Bouwt in 1860 »de Posthoornkerk« aan de Houttuinen te Amsterdam; Wordt in 1864 bekroond voor een Nationaal Monument, en voor 't Museum Willem I; Vestigt zich in 1865 buiten de Leidsche poort te Amsterdam; Wordt tot »Dombaumeister« te Mainz benoemd in 1870. Tot lid der Commissie voor Rijksadviseurs voor de monumenten van geschiedenis en kunst in 1874; Bekroond in den prijskamp voor 't Rijks-Museum in 1876; Tot leeraar benoemd aan de Rijks Normaalschool en Rijkschool voor Kunstnijverheid in 1881; Ontvangt in dat zelfde jaar de opdracht het Centraal Station te Amsterdam in combinatie te bouwen; Geropen tot de herstelling van het kasteel Haarzuylens in 1891; Sedert 1876 Eerlid van het Genootschap;</p> <p>HEM WORDT DIT NUMMER OPGEDRAGEN DEN ZEVENTIGSTE VERJAARDAG ZYNER GEBORTE.</p>

Afb. 3. Titelpagina van het Cuypersnummer van *Architectura* bij zijn 70e verjaardag, *Architectura* 1897 no. 20.

van de vaderlandse geschiedenis niet eens worden, zodat ook uit een gemeenschappelijk verleden geen universele stijl gepeurd kon worden. De democratisering van het bestuur zorgde er bovendien voor dat eventueel dominant te voorschijn tredende stijlen met een wisseling van de macht vroeger of later weer naar de achtergrond zouden verdwijnen. Dit overkwam achtereenvolgens het gotisch rationalisme van Cuypers, het 'Oud Hollands' van Muysken en de 'Nieuwe Kunst' van Berlage, die ieder op hun beurt gedurende kortere of langere tijd aanspraak leken te kunnen maken op de status van 'officiële stijl', respectievelijk van het Rijk en de gemeente Amsterdam.¹⁰ Door zich te verbinden met de maatschappelijke avant-garde slaagden de architecten er weliswaar in de architectuur als kunst te redden. De beroepsgroep wist zich met redelijk succes te verzelfstandigen, kreeg een (bescheiden) eigen opleiding in Delft, en groeide gestaag in aantal en omzette gedurende de tweede helft van de eeuw. Maar dit engagement vormde tegelijk een voortdurende bedreiging voor het voortbestaan van de individuele architectuurpraktijk. Het bleef dan ook noodzakelijk voor de progressieve archi-

tect het eigen handelen verbaal te legitimeren. Er moest als het ware een permanente discussie met het verleden gaande gehouden worden, waaruit dan steeds het eigen werk te voorschijn zou kunnen treden als meest logische of zelfs enige 'ware' volgende stap in de ontwikkelingsgang van de architectuur. En deze laatste dan natuurlijk steeds gezien in het bredere kader van de vooruitgang van de samenleving als geheel. De ontwikkeling van de architectuur en de ontwikkeling van de architectuurgeschiedenis raakten zo innig met elkaar verweven. Op zoek naar verbeeldingsmogelijkheden voor nieuwe programma's onderzochten architecten de geschiedenis en stelden dat onderzoek in dienst van hun ontwerpwerk. Er zijn weliswaar al vroeg aanzetten tot een zelfstandige architectuurgeschiedschrijving. Het werk van lokale (amateur) historici in de jaren veertig van de vorige eeuw behoort bijvoorbeeld tot de eerste serieuze stappen op weg naar een geschiedenis van de middeleeuwse bouwkunst in Nederland.¹¹ Maar het geschiedbeeld van de negentiende eeuw zelf werd van het begin af bepaald door een geschiedschrijving door architecten in dienst van de vooruitgang. Dat wil zeggen in



Afb. 4. Ontwerpschets voor de kerk van de H. Antonius Abt te Neerbosch (met systeemlijnen), *Cuypersnummer Architectura* 1897, p. 16.



INTERIEUR VAN DE KAPEL IN HET KLOOSTER JERUSALEM V. D. EERW. ZZ. URSULINEN TE VENRAY.

Afb. 5. M. Lauweriks, interieurschets kloosterkapel van de Zusters Ursulinen te Venray met biddende non en (links en rechts boven) engelenwachters. *Architectura* 1897

dienst van het bepalen van hun eigen plaats in de ontwikkelingsgang van de geschiedenis en, uiteindelijk, het verwerven van een aandeel in de markt.

Kramm en Gugel

De vorming van het geschiedbeeld van Cuypers en de rol die hij in de architectuurgeschiedenis heeft gekregen zijn exemplarisch voor deze ontwikkeling. Dat beeld kreeg voor het eerst gestalte rond 1900. Aanleiding vormde een reeks herdenkingen: zijn afscheid als leraar aan de Rijkschool voor Kunstnijverheid en de Rijksnormaalschool voor Teekonderwijzers in 1895 (beide gevestigd in 'zijn' Rijksmuseum); zijn zeventigste verjaardag in 1897; zijn tachtigste verjaardag in 1907, allen begeleid door breed gepubliceerde reflecties op zijn werk. Maar dat rond deze jubilea zo'n omvangrijke en zwaar aangezette geschiedschrijving op gang kwam, had niet zozeer te maken met de meester zelf – zijn rol was min of meer uitgespeeld en zijn praktijk bestond nog vrijwel uitslui-

tend uit restauratiewerkzaamheden, met kasteel De Haar als troostprijs – als wel met de dringende behoefte van een jonge generatie architecten aan een geschiedenis van de avant-garde, van hun avant-garde.

Tot dan was Cuypers in de (sporadische) overzichten van de jongste geschiedenis van de architectuur in Nederland gepositioneerd als een van de exponenten in een wat verwarde stijlontwikkeling. Naar gelang de persoonlijke voorkeur of eigen architectuuropvatting van de auteur werd zijn gotisch rationalisme daarbij meer of minder welwillend beschouwd. Christiaan Kramm zag in zijn 'Levens' uit 1857 – het eerste geschiedboek waarin Cuypers werd opgenomen – de 'zoo gunstig bekende jeugdige Bouwmeester' zwanger van het loflijk denkbeeld de 'oude beroemde christlijk monumentale richting' te doen herleven.¹² Dit verrast niet want Kramm behoorde tot de eersten in Nederland met een open oog voor de gotiek.¹³ Eugen Gugel was in zijn *Geschiedenis van de Bouwstijlen* uit 1869, de eerste Nederlandstalige architectuurgeschiedenis, in een halve alinea klaar met de eigentijdse bouwkunst in Nederland.¹⁴ Maar hij constateerde daarin nog net dat uit de romantische school 'enige met bijval opgenomen voortbrengselen der profane bouwkunst' en 'voortreffelijke godsdienstige monumenten' waren voortgekomen – waaronder hij de werken van Cuypers gerekend zal hebben. Daarnaast onderscheidde hij nog een Schinkel school, een richting die zich entte op de Franse Renaissance en een progressieve eclectische richting. Deze laatste werd gevoed door lieden die het tijdstip voor een 'nieuwe bouwstijl' gekomen achtten. Maar een 'zelfstandige, oorspronkelijke bouwstijl' kon hij uit deze 'studie stijlen', zoals hij ze noemde, voorsnog niet opmaken. Hij miste 'werkelijke vooruitgang'. Met deze analyse van het recente verleden introduceerde Gugel een progressieve, teleologische geschiedschrijving. De zin en de waarde van het werk van de eigen generatie lagen besloten niet in het werk zelf, maar in een in de toekomst geprojecteerd doel: het vinden van een nieuwe stijl. In de tweede druk van zijn werk, verschenen in 1886, leek hij zich er bij te hebben neergelegd dat de bouwkunst van de negentiende eeuw eclectisch was, dat wil zeggen geen 'karakter van eenheid en zelfstandigheid' droeg, maar 'hare typen' aan het verleden ontleende.¹⁵ Wel constateerde hij vooruitgang in de manier van omgaan met dat verleden en hij bleef vol goede hoop dat 'door de onversaagden ijver (van de jongere krachten) uit het veel belovende heden eene in alle opzichten verblijdende en schitterende toekomst (worde) geboren'.¹⁶ De voltooiing van al de inspanningen van de eeuw liet dus nog op zich wachten. Cuypers werd in deze inmiddels tot vijftienvijftig pagina's aangegroeide passage over Nederland gepositioneerd als het 'erkende hoofd' van de romantische school. Wat de kerkbouw betreft werd hem hierin een 'ver rijkenden invloed' toegedicht. In de beoordeling van zijn voornaamste profane werk, het Rijksmuseum, bij verschijnen van de nieuwe druk net opgeleverd, weerklinkt echter het dilemma van de avant-garde.

Dit gebouw moest enerzijds gewaardeerd worden als uiting van een 'bijzonder oorspronkelijke opvatting of geheel nieu-

we richting'. Maar tegelijkertijd wierp Gugel de vraag op of de gekozen ornamentstijl wel de vorm was die de nieuwe richting moest aannemen. Zelf had hij zich elders al doen kennen als voorstander van een sterker op de latere renaissance geente ornamentiek voor dit nationale gebouw. Vooruitgang was een gezamenlijk doel, maar in de aankleding of de verbeelding van die vooruitgang was het onvermijdelijk dat de individuele architecten als vrije ondernemers in de kunst in directe competitie tegenover elkaar zouden komen te staan. Constructie en ornament, kernvorm en kunstvorm, werden hier van elkaar gescheiden en bleken zich – ook binnen een gebouw, binnen een architectuuropvatting – ieder zelfstandig te kunnen ontwikkelen en los van elkaar verschillend gerecipieerd te kunnen worden. Dit compliceerde en kleurde noodzakelijkerwijs de geschiedschrijving, wat Gugel zelf overigens ook opmerkte: 'eerst aan een lateren tijd zal de onpartijdige beoordeling der waarde en betekenis van het monument moeten worden overgelaten' besloot hij zijn passage over het Rijksmuseum.¹⁷

Met zijn onderscheid tussen Cuypers als kerkbouwer en

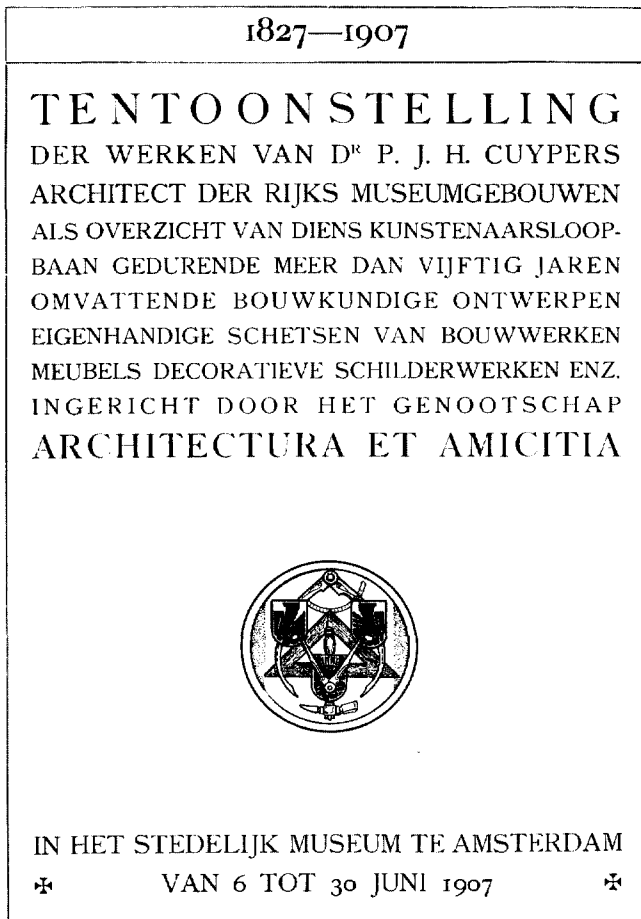
Cuypers als profaan architect introduceerde hij en passant een retorische figuur die een belangrijke rol zou gaan spelen in de geschiedschrijving van Cuypers werk en die van de avant-garde in het algemeen. De markt waarop een architect opereerde ging een rol spelen bij de beoordeling van de politieke en/of ideologische correctheid van zijn werk in het perspectief van de avant-garde.

Bij Gugel stond de geschiedschrijving uiteindelijk in dienst van de stijlopvatting door hem uitgedragen in het onderwijs aan de Polytechnische School te Delft, waarvoor zijn *Geschiedenis der Bouwstijlen* als esthetisch en historisch handboek was geschreven. De komst van een nieuwe stijl was daarbij einddoel van de architectuurgeschiedenis. Maar tot dat moment kon er veel. De door hem gehanteerde scheiding tussen kunstvorm en kernvorm liet een rijk scala aan architectuurtalen toe, in afwachting van die ene nieuwe.

Architectura en Berlage

Wat Gugel met enige terughoudendheid en afweging bracht als een zoektocht, werd voor de nieuwe generatie architect-geschiedschrijvers die naar voren trad met de Cuypersjubilea een luid beleden eureka. Zij zochten namelijk niet meer, zij hadden gevonden, zo meenden ze. Eind jaren tachtig werd er in de kolommen van het weekblad *De Opmerker* en (vanaf 1893) haar opvolger *Architectura* een kentering zichtbaar in de waardering voor het werk van Cuypers. Het kreeg een nieuwe plaats in de architectuurgeschiedenis. Vanaf 1883 fungeerde de *Opmerker* als orgaan van het progressieve genootschap *Architectura et Amicitia*. Als zodanig groeide het uit tot kritische tegenhanger van het *Bouwkundig Weekblad*, orgaan van de Maatschappij tot Bevordering der Bouwkunst. Waar het *Bouwkundig Weekblad* zich vanaf het midden van de jaren zeventig had gericht tegen Cuypers ornamentstijl en dan vooral tegen de sterke marktpositie die deze zich had verworven als semi-officiële stijl, haalde een jonge generatie A et A leden juist zijn rationele of 'redegevende' beginselen naar voren.

Vanaf 1888 verschenen in *De Opmerker* met een zekere regelmaat afbeeldingen van complexe details uit zijn werk, meest zonder commentaar, schijnbaar bedoeld om te laten zien hoe juist in de knooppunten in plattegrond en constructie door de vrije compositie, de rationele constructiewijze en het waarheidsgetrouwe materiaalgebruik aanzetten waren te vinden voor een nieuwe architectuur. Met de start van *Architectura*, het eerste eigen blad van A et A, nam ook de aandacht voor Viollet le Duc als theoreticus van het gotisch rationalisme snel toe. De Bazel, Lauweriks, Walenkamp en Jos. Cuypers (de zoon), allen werkzaam of werkzaam geweest op het bureau van Cuypers senior, namen daarbij het voortouw. Berlage volgde deze ontwikkeling van terzijde.¹⁸ Via hen kreeg Cuypers de rol van vaderfiguur en werd hij naar voren geschoven als de *trait-d'union* tussen de jonge honden en de traditie van de avant-garde. Anoniem schreef een redacteur naar aanleiding van de terugkeer van de jongeren naar de gotiek in *Architectura* van 1894: 'eerst aarzelend, later meer



Afb. 6. Titelblad van de catalogus bij de Cuypertentoonstelling in het Stedelijk Museum, Amsterdam, 1907.

toenaderend hebben we moeten erkennen dat hij (Cuypers; A.O.) gelijk had.’¹⁹

Zijn afscheid als leraar aan de Rijksmuseumscholen in 1895 werd aangegrepen om Cuypers openlijk uit te roepen tot voorvader van de Nieuwe Kunst – toen overigens nog niet zo aangeduid: ‘Juichend klonk het koor uit de Judas Macabeus van Händel den man tegen, die als onvermoeiden stijder steeds gesteden had voor alles, wat waar, schoon en goed mocht heten in de kunst. Juichend, overwinnend moet het voor al de leerlingen en genoodigden hebben geklonken, want Dr. Cuijpers is de overwinnende strijder tegen het conventionalisme’, aldus *Architectura*.²⁰ Lauweriks, die een steeds moeizamer relatie onderhield met de man die behalve zijn geestelijke- ook nog zijn pleegvader was, bood hem bij deze gelegenheid een oorkonde aan.²¹ J.H. de Groot, oud-leerling en mede docent, noemde hem in een toespraak ‘Neerlands grootste architect van deze en der laatst voorgaande eeuwen.’²²

Dit alles paste nog in de verder weinig zeggende pathetiek eigen aan huldeblijken, maar bij de viering van Cuypers’ zeventigste verjaardag in 1897 kreeg zijn nieuwe rol in de Nederlandse architectuurgeschiedenis vastere vorm. Hier werd daadwerkelijk een begin gemaakt met het herschrijven van de Nederlandse architectuurgeschiedenis van de negentiende eeuw vanuit een progressief perspectief. In een feestnummer van *Architectura*, geheel gewijd aan Cuypers en gedrukt op een betere kwaliteit papier dan gewoonlijk, werd de bijeenkomst, opnieuw gehouden in de iconografisch zwaar geladen voorzaal van het Rijksmuseum, beschreven als ware het een toogdag van progressief architectonisch Nederland: ‘Een talrijke schare verzamelt zich in ’s Rijks Museum – dat monument van ’t zoeken - strijden – willen – kunnen en streven der tweede helft onzer eeuw, – om te komen getuigen dat zij in Cuypers de persoon ziet die meer dan een in ons Vaderland en daar buiten door een helderen blik geleid, begaafd met fijner organen dan de kunstenaarsomgeving, waaruit hij te voorschijn trad, den weg hoogerop heeft geweest, en is begonnen dien rijken nieuwen akker te bewerken. Het zijn de gezonde beginselen (...) die de jongeren overtuigd hebben - terwijl onder de ouderen zoo weinigen verder blikten dan de stoffelijke verschijning.’²³ Daarmee was de topos van de bouw van het Rijksmuseum als waterscheiding in de Nederlandse architectuurgeschiedenis en Cuypers als enig relevante architect uit de tweede helft van de negentiende eeuw geboren. De bewondering van de jongeren was echter niet onvoorwaardelijk en de rol die zij hem toekenden in de geschiedenis van de avant-garde precies berekend.

In de bijdrage van Alphons Diepenbrock, voorganger van de nieuwe Gemeenschapskunst en neef van Cuypers, bij wie hij als kind aan huis tekendes kreeg, komt in bedekte termen ook de problematische kant naar voren van Cuypers voor degenen die de fakkel van de avant garde van hem wilden overnemen, nadat zij hem die eerst in de hand hadden gedrukt. Diepenbrock ging niet in op het werk, maar uitte louter zijn bewondering voor Cuypers als kunstenaarstype, als persoonlijkheid die in een versplinterde samenleving vasthield aan



Afb. 7. K.P.C. de Bazel en M. Lauweriks, advertentie voor de firma Been, stoffeer- en meubelinrichting uit: *Catalogus Cuypertentoonstelling Stedelijk Museum, 1907, p. 104.*

zijn innerlijke waarheden: ‘(...) hierin ligt de waarde van Cuypers’ persoonlijkheid op zich-zelve, dat hij ten spijt zijner tijdgenoten onwankelbaar trouw is gebleven aan eene idee (...); en al zouden zijn werken met gebreken blijken behoeft te zijn, of zelfs in strijd met de strenge doorvoering van die idee, het zou Cuypers hiermede gaan, zooals Nietzsche er zijne leerlingen op placht te wijzen dat het ging met sommige wijsgeeren der oudheid, wier werken wederlegbaar, maar wier persoonlijkheid onwederlegbaar was, wier type daarom onsterfelijk mocht heten.’ Zo loste hij voor zichzelf het probleem op dat een persoon onsterfelijk werd gemaakt wiens werken inmiddels, ook door Diepenbrock, als achterhaald werden beschouwd.²⁴ Ook J.E. van der Pek loste dit probleem in de Cuypersreceptie op door persoon en werk van elkaar te scheiden. Hij verklaarde de stijlrijd eenvoudig voor geëindigd – ‘wij staan daar buiten’ – en postuleerde daarmee een nieuwe breuk in de geschiedenis. Vervolgens keek hij ‘ietwat uit de hoogte’ terug op die strijd en constateerde dat alleen

Cuypers' richting daarin zijn sympathie zou hebben verdiend want: 'hij verbond zijn werk aan een verheven levensdoel' waardoor 'de figuur van Dr. Cuypers, als karakter in den bouwkunst, ons tot eigen karaktervorming den weg (zal) wijzen.'²⁵

Lauweriks hanteerde in een breed uitgesponnen metafoor rond het Heilige der Heiligen in de hof van Eden dezelfde retorische constructie. Hij tekende Cuypers als een bescheiden werktuig in hooger hand, 'middelaar tussen stof en hogere kracht', die door zijn beginselvaste houding de bouwkunst uit een dorre woestijn naar de poort van een nieuw bouwbeginself (het Heilige der Heiligen) leidde. Dat hij daarbij nog gebruik maakte van de 'vormenspraak der gotiek' was vergeeflijk. 'Alles moest hier herbouwt worden', zo typeerde hij de situatie in Nederland rond 1850, en een man kon onmogelijk alle aspecten van de bouwkunst tegelijk nieuw funderen. Juist bij dat gebruik van historisch ornament, beladen met een corporatistisch katholiek gedachtengoed, lag het probleem dat de jongeren hadden met zijn werk.

De keuze van de afbeeldingen in dit feestnummer typeert het beeld van Cuypers dat men wenste te construeren. Met een reeks eigenhandige ontwerpschetsen werd hij gepresenteerd als prototype van de totaalkunstenaar, als de ontwerper die niet alleen plattegrond en compositie, maar ook de constructie, het ornament, en de monumentale schilder- en beeldhouwwerken letterlijk in eigen hand hield. De hulplijnen, op deze bladen steeds goed herkenbaar, onderstreepten dat aan dit totaalkunstwerk een rationele, geometrische ontwerpsystematiek ten grondslag lag. Met twee hoogst evocatieve perspectieven van werken van Cuypers – een aanzicht van de Vondelkerk door de Bazel en een interieur van een kloosterkapel te Venray van Lauweriks - lieten zij blijken ook de verbinding van kunst en idee in zijn werk te waarderen. Zij verbeeldden als het ware de mystieke gevoelens die zijn gebouwen bij hen opriepen, maar creerden en passant wel een eigen iconografie voor het weergeven van deze ervaring. De combinatie van

rationaliteit en verhevenheid in zijn werk beviel hen zeer, maar zijn beeldtaal was dringend aan revisie toe.

Berlage droeg niet bij aan het feestnummer van A et A, maar gaf op twee welgekozen plaatsen zijn visie op de betekenis van Cuypers in de progressie van de Nederlandse architectuur. In het familieblad *Eigen Haard* introduceerde hij voor een breed publiek de topos van een in verval geraakte bouwkunst, geregeerd door vormen vreemd aan de inheemse bouwwijzen en materialen, het volk, de zeden en gewoonten, waar tegen de grote Cuypers eenzaam de strijd aanbond.²⁶ Als een van de belangrijkste kwaliteiten van zijn werk roemde hij, terugkijkend, de sterke silhouetwerking van Cuypers gebouwen. Ook hij zette Cuypers in ter versterking van zijn eigen positie.

Voor wie Berlage en zijn pleidooi voor een 'impressionistische bouwkunst' uit 1894 kende was het duidelijk waar de volgende stap in de ontwikkeling moest worden gezocht.²⁷

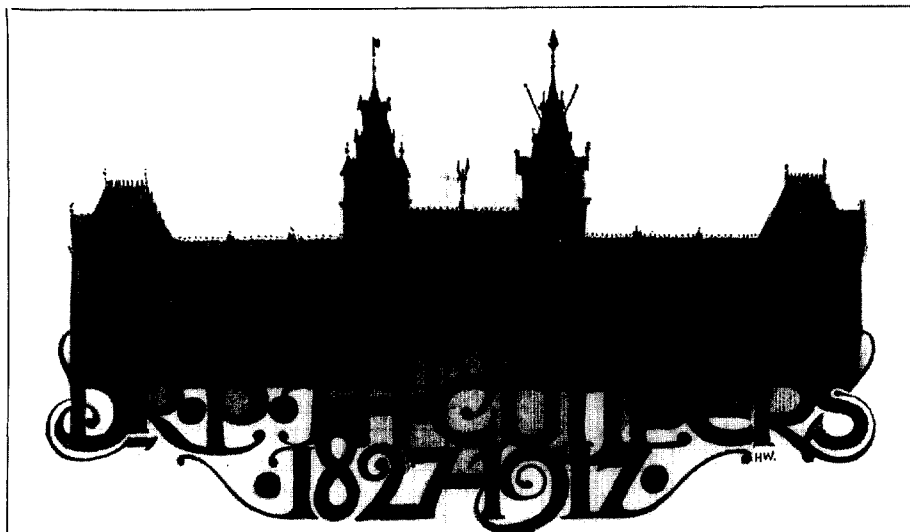
Typeerend voor een teleologische geschiedsofopvatting liet Berlage de definitieve erkenning van Cuypers' kwaliteiten aan de toekomst. In *De Kroniek*, het radicaal-democratische blad van P.L. Tak, plaatste hij Cuypers' werk: 'aan het begin eener komende kunstperiode'.²⁸ Voor dit links-intellectuele lezerspubliek werd het probleem van een zich in de tijd voltrekkende vernieuwing van de band tussen kunst en leven, het centrale probleem van de progressieve architectuur en haar geschiedschrijvers, expliciet aan de orde gesteld. Cuypers kunst kon niet anders dan overgangswerk zijn. Een nieuwe 'volkomen harmonie' in zijn werk was nog niet mogelijk: 'want het volkomen bereiken daarvan kan zeker nog niet verwacht worden in een tijd die zich ook in de kunst nog kenmerkt door zoo weinig ongehuichelde waardeering van zelfs gelijkgezinden, door strijd van allen tegen allen'. Een werkelijk nieuwe kunst vooronderstelde een nieuwe harmonische gemeenschap. En zolang dat Heilig Jerusalem van de Nieuwe Kunst er niet was, kon de betekenis van Cuypers in de ontwikkelingsgang hier naar toe niet definitief worden vastgesteld.

Uit dit perspectief bracht Berlage ook de door A et A zorgvuldig verzwegen, want voor hen problematische, ideologische verbinding van Cuypers' werk met 'de ontwikkeling van het katholicisme hier te lande' ter sprake. De verzuiling begon zich langzaam af te tekenen en dit beloofde weinig goeds voor de ontwikkeling van een nieuwe gemeenschapskunst. Berlage, zelf geen anti-christ, had daarbij nog waardering voor de kathedraal als christelijk Gesamtkunstwerk, al zag hij geen toekomst meer voor haar beeldtaal. De Bazel, De Groot, Walenkamp en vooral Lauweriks verbraken nadrukkelijk iedere ideologische en religieuze band met hun 'vader' en bekeerden zich tot het anarchisme en de oosterse mystiek.²⁹

Dit was ook de reden waarom zij juist het ontwerpen op systeem bij Cuypers sterk naar voren haalden. Voor Cuypers, nog opgeleid met Durand in de hand, was dit een vanzelfsprekend hulpmiddel bij het ontwerpen. In zijn geschriften besteedde hij hier dan ook weinig aandacht aan. Voor de jonge rationalisten was dit echter het middel om zich te ontdoen van zijn problematische historiserende 'vormenspraak', zon-



Afb. 8. Blik in de eerezaal van de Cuypertentoonstelling in het Stedelijk Museum, 1907. Gemeentearchief Amsterdam.



Niet hoe iemand iets doet, maakt de waarde van diens werk uit, maar de aanleiding die anderen daaraan ontleenen tot vruchtbare zelschepping. Zoo ongeveer Goethe, ik citeer uit het hoofd, in zijn gesprekken met Eckermann.

Aan deze uitspraak dacht ik bij de herdenking van Cuypers' betekenis als bouwmeester.

Om dat te bereiken is echter noodig een vast beginsel, dat met liefde wordt aangehangen, en met meesterschap geopenbaard. Dat noodige had en deed hij, maar bovendien van een zoodanig karakter, dat het in een tijd van kunstverval een vruchtbare vernieuwing aangaf.

Daarom is hij geworden een der grooten, over wien nog daarenboven de lijn zal worden getrokken, die gaat naar een moderne architectuur.

H. P. BERLAGE

* * *

In Dr. Cuypers heeft mij altijd ten allereerste getroffen, zijn steeds met algeheele toewijding leven in de dingen die hij deed; zoo geheel en al er in leven, dat het leven dezer dingen, werkelijk zijn leven werd, en ook zijn leven met het leven dezer dingen vervloede.

Men gevoelt hem in alles, wat hij werkelijk met zijn handen beroerde en van zijn geest doortrok.

In deze wijding, ongetwijfeld voortvloeiende uit het geloof aan en de dwingende macht van zijn levenstaak, is zeker wel het geheim gelegen van de bezieling, welke van hem en zijn werk steeds uitging; en gelukkig mag men den sterveling en vooral den kunstenaar prijzen, die een zoo sterk bindende levenstaak vond.

Voor mij is ten tijde dat ik het voorrecht had bij Dr. Cuypers te werken, dit vooral de essentiële werking geweest; dat voor het eerst mijn bewustzijn helder open ging voor den vollen omvang en mogelijkheden van het

vak, dat als het ware het geheele veld der architectuur met de aanverwante beeldende kunsten voor mij werd open gelegd. En daarin werkte een levende kracht, die met zijn licht en energie alle hulpkrachten inspireerde, ze met zijn geest doortrok en alles bezielde, die de materie ploodde en kneedde in rijke plasticiteit.

Voor deze ervaring en de daaraan verbonden gelegenheden voor mijn geestesontwikkeling, gevoel ik mij steeds bijzonderen dank aan hem verschuldigd.

Bussum, 7-5, '17.

K. DE BAZEL.

* * *

ARCHI-STRUCTUUR.

De vloedgolf der beschaving, die van Griekenland uitging, en die in haar algemeene kenmerken door de Romeinen over het westen werd voortgedragen, werd bij het ontstaan van het christendom door geheel nieuwe kultuurbeginselen achterhaald, voordat zij haar werk had kunnen ten uitvoer brengen, en misschien hebben wij het tijdperk der Renaissance en wat daarop volgde te beschouwen als eene algemeene herhaling en verdieping van datgene, wat de antieke beschaving voorheen had gebracht en niet ten einde gevoerd. Het is niet onwaarschijnlijk dat zulke vloedgolven der beschaving in bepaalde tijdsafstanden terugkeeren om dan weder door eene andere golf te worden opgevolgd.

Zoo beschouwd zou aan de hedendaagsche renaissance der christelijke kunst een diepere oorzaak ten gronde liggen en hadden wij niet alleen te doen met een historische herhaling van louter archeologische of wetenschappelijke waarde, door veeleer met een geheele maatschappelijke ommekeer als gevolg, van nieuwe, of andere, in aantocht zijnde, beschavingsdenkbeelden.

In dit verband moesten wij dan, het verschijnen der Neo-Gothiek en der daarmede samengaande opvattin-

Afb. 9. H. Walenkamp, titelvignet van het feestnummer van *Architectura* bij Cuypers' 90e verjaardag, *Architectura* 1917, no. 19, p. 146.

trum van A et A in 1901 werd niet de langjarig voorzitter, erevoorzitter en nestor van het genootschap J.H. Leliman gevraagd de feestrede te houden, maar Cuypers. Vorm en inhoud van zijn gemeenschapskunst werden weliswaar verworpen, maar het feit dat hij een ideologisch geladen totaal kunst nastreefde maakte hem nog steeds beter bruikbaar ter schraging van de eigen richting dan de wel progressieve, maar eclectische rationalist Leliman.

Cuypers' rede is hier interessant omdat hij daarin de hem door de jongeren toegemeten plaats in de geschiedenis schijnbaar als vanzelfsprekend omarmde en vervolgens vanuit die positie zijn visie gaf op de toekomst. Inmiddels 73 jaar oud begon hij op zijn beurt de progressieve geschiedenis, geconstrueerd door de jongeren, te gebruiken om de beeldvorming rond zijn eigen persoon op te poetsen en zijn plaats in de geschiedenis zeker te stellen voor de toekomst. Het ontstaan van A et A in de jaren vijftig liet hij samenvallen 'met dat tijdstip in de vorige eeuw, waar op een nieuw leven ontstond van de kunsten in 't algemeen'.³⁰ Toevallig was dit ook het moment waarop zijn eigen praktijk momentum begon te krijgen. Om zijn analyse van de toestand van de kunst in die jaren een schijn van realiteit te geven, en zijn rol daarin als redder van de vaderlandse architectuur meer relief te verschaffen, citeerde hij

vervolgens uitgebreid de toen spraakmakende verhandeling van D.D. Buchler over 'de weinige vorderingen der bouwkunst in ons land', verschenen in 1845.³¹ Daarbij stelde hij zich publiekelijk de vraag of er sindsdien, naast de evidente verbeteringen in de organisatie van de beroepsgroep, ook sprake was geweest van vooruitgang in de architectuur als kunst. Zijn diagnose van het 'fin de siècle' was eigenlijk dezelfde als die van de periode rond 1850: namelijk: verwarring. Nog steeds onderscheidde hij academisten, historische scholen, eclectici en modernen. Maar er was hoop. Heel hoffelijk schoof hij in zijn rede "t Nederlandsche "modernisme" – lees: de jonge rationalisten in A et A – naar voren als een belofte voor de toekomst. Hij typeerde dit modernisme als "een stevig Hollandschen jongen die weet wat

der de 'redegevende beginselen' geweld aan te doen. Via de abstracte, mathematisch-geometrische grondslag van het ontwerp konden de bijbelpaatsen van Alberdingk Thijm's *Heilige Linie*, voor Cuypers zondig 'fundgrube' voor betekenis-toekenning, moeiteloos vervangen worden door de eigen oosters geïnspireerde symboliek. Aan getallen, getalsverhoudingen en geometrische figuren kan men tenslotte iedere betekenis toekennen die men wil. Zo werden Cuypers als rationalist en Cuypers als 'karakter in den bouwkunst' gaandeweg losgekoppeld van Cuypers als katholiek en Cuypers als corporatist.

Dankzij deze architectuurhistorische kunstgreep konden de jonge rationalisten de levende legende Cuypers zonder problemen als hun kopstuk blijven exploiteren. Bij het 9de lus-

hij wil, maar nog met ruwe handen zijn omgeving tegemoet komt, in afwachting dat talent en toewijding zijn opvoeding zullen voltooien, terwijl de jeugdige overmoed door beter evenwicht van geest en materie gebreedeld en veredeld na enige jaren ons den krachtigen maar tevens fijn beschaafden Nederlander moge opvoeren.' Voor alle zekerheid onderscheidde hij dit hollands modernisme uitdrukkelijk van 'de stelselloze handigheid' van de jonge Frans/ Belgische 'teringleidster' L'art Nouveau met haar 'vermecellimotieven'.

De hoffelijkheid van Cuypers was ook berekenend. Door het modernisme zijn 'meest geliefde kind van de XXe eeuw' te noemen eiste hij – voor wie het nog niet begrepen had – als vanzelfsprekend het vaderschap voor zich op en permitteerde zich uit dien hoofde tegelijk een ernstige vermaning. Met een steek onder water naar Berlage en zijn Beursontwerp (in 1901 in aanbouw) waarschuwde hij voor de geringschatting 'die elke rechtmatigen eisch van veredeling der vormen of versiering versmadend de oorspronkelijkheid en de voorname zoekt in centonigheid en armoede en wel in vorm en kleur.' De Beurs was naar zijn idee niet af. 'Elk gebouw moet door zijnen uitwendigen vorm zijne bestemming toonen, niet alleen in 't geheel, maar ook in zijne onderdelen', herhaalde hij zijn oude adagium. En voegde er aan toe: 'en wanneer wij afkeuren elke overlading, al zijn die dan ook ontleend aan historische details, zo moeten wij evenzo verwerpen, eene gezochte soberheid, vooral wanneer die zoover gaat dat de stempel der voltooiing, de laatste hand van den meester, aan het kunstwerk schijnt ontbroken te hebben.'³²

Daarmee was de eerste eclips van de Nederlandse avant-garde een feit en kon een nieuwe zonnende beginnen. Van aanvaller en triomfator werd Cuypers verdediger. De 'overwinnend strijder tegen het conventionalisme', gevierd door de jongeren, wierp zich op als verdediger van het 'stempel der voltooiing' – zijn stempel der voltooiing – en kwam daarmee tegenover hen te staan.

De discussie rond de Beurs en het ornament zou uitgroeien tot een openlijk uitgevochten generatieconflict.³³ Dit weerhield de jongeren er echter niet van vader Cuypers bij het tiende jubileum van A et A in 1905 opnieuw een statement te vragen. Dat Cuypers ditmaal direct de aanval opende op hun in zijn ogen onbegrijpelijke breuk met de geschiedenis, de ondervinding en de natuur, deerde hen niet. Integendeel. Zijn roep om een 'voorzichtig verder', met open ogen voor 'het verledene, niet op een punt, maar in 't wijde, breede, onmetelijke' kon blijkbaar moeiteloos geïnterpreteerd worden als beoedigend slot van een vaderlijke vermaning, waarmee hij hen de fakkel van de avant-garde steviger in de hand duwde.

Twee jaar later, bij zijn tachtigste verjaardag, eerde A et A hem in ieder geval opnieuw, zelfs grootser dan ooit, met een omvangrijke tentoonstelling in het Stedelijk Museum (voor zover na te gaan de eerste monografische architectuurtentoonstelling in Nederland) en een rijk geïllustreerde catalogus met een uitgebreid overzicht van zijn werk (ook de eerste in zijn soort). Wel kreeg de bezoeker een handleiding mee voor het bekijken van Cuypers' werk. Via de inleiding in de catalogus werd de bezoeker gewaarschuwd niet zozeer naar de

individuele werken en hun specifieke vormtaal te kijken, alswel naar de grondbeginselen en de artistieke houding die uit de 'evolutie van de uiterlijke verschijning' naar voren kwamen. Ook het punt van de historische waarde van het werk werd de bezoeker als open vraag mee gegeven: 'Voor den leek worden twee begrippen uitgedrukt door de volgende vragen: heeft dit werk alleen waarde - omdat het ontworpen is in de conventionele opvattingen van de gothische, de romaansche periode; ofwel spreekt uit deze of gene compositie zooveel gevoel en geest, en beheerscht fijn ontwikkelde smaak met zooveel talent de ontwikkeling der vormen (die accidenteel herinneren aan gothische of romaansche typen) dat hier een kunstwerk van blijvende waarde is geschapen?'³⁴

Het was dus niet zo maar een monografische tentoonstelling, maar een tentoonstelling met een historisch-didactisch karakter. De bezoeker werd geacht het werk van Cuypers te zien en te beoordelen in het licht van de ontwikkelingsgang van de avant-garde. Hij moest de progressie in de architectuur gedurende de laatste vijftig jaar er als het ware zelf aan aflezen: zoek de beginselen en maak het verhaal verder zelf af. Met een reeks advertenties voor bouwbedrijven en kunstnijverheidsateliers achterin de catalogus, allen opgemaakt in de stijl van de Nieuwe Kunst (naar ontwerpen van Lauweriks en/of de Bazel) werd op subtiele wijze duidelijk gemaakt dat wat de markt betreft de volgende stap in de progressie reeds was gezet.

Amsterdamse School en Nieuwe Bouwen

Met de tentoonstelling van 1907 had het geschiedbeeld van Cuypers haar definitieve vorm gekregen. Het kon nu verder herhaald worden, tot het niet meer nodig was. Dat wil zeggen tot Cuypers' werk definitief geschiedenis was geworden en kon verdwijnen achter de horizon van de voortschrijdende avant-garde.

Door toeval – Cuypers haalde ook de negentig – werd het in 1917 nog een keer opgepoetst en zelfs van een accolade voorzien door een nieuwe generatie jonge honden. In weer een speciaal Cuypers-nummer van *Architectura* herhaalden eerst Berlage, De Bazel en Lauweriks hun inmiddels bekende opvatting van Cuypers. Als verpersoonlijking van de eenheid tussen kunst en leven (De Bazel) leverde hij met zijn werk de schets (Lauweriks) van een nieuw visioen, wat maakte dat over hem de lijn zou worden getrokken die ging naar een moderne architectuur (Belage).³⁵ De bijdrage van Walenkamp bestond uit een met zorg gearceerde silhouet van het Rijksmuseum als titelvignet voor het nummer. Typerend voor de progressieve Cuypersreceptie werd daarmee het accent gelegd op de sterk in het stadsbeeld sprekende composities van zijn gebouwen, het ornament daarentegen verdoezeld.

Daarnaast leverden ook vier representanten van de prille Amsterdamse school een bijdrage: Jan de Meijer, H.Th. Wijdeveld, P. Kramer en M. de Klerk. Het refrein van hun stukjes klinkt bekend: Cuypers werk is 'nog' historiserend in beeldtaal, maar 'al' modern in conceptie en constructie. Het typische anachronisme van de progressieve geschiedschrijving,

waarbij de geschiedenis van de toekomst met terugwerkende kracht wordt geschreven, was inmiddels gemeengoed geworden.

Wijdeveld, die als jonge jongen bij Cuypers aan het kasteel de Haar had gewerkt, beschreef hem met veel bombast als een mastodont, overlevende van een groots verleden, wiens zoon langzaam onder ging over zijn Limburgse geboortegrond. De Klerk deed het zonder woorden en zette Cuypers met een sterk sprekende portretschets neer als 'karakter in den bouwkunst'. Hoofd en handen, arbeid en bezieling staan daarin centraal. De met het ouder worden steeds meer doorleefde en karakteristieke kop van Cuypers paste perfect bij zijn rol als artistiek patriarch van de moderne Nederlandse bouwkunst. Er ontstond zelfs een zekere cultus rond zijn beeltenis: bij een eerdere verjaardag werd een poging ondernomen hem door Rodin te laten portretteren, van wie de mare ging dat hij alleen nog bustes maakte wanneer de kop hem interesseerde. Door Kramer werd Cuypers nog één keer gebruikt voor een expliciet progressief doel. Hij zette hem in tegen de 'holle theorieën van z.g. eenvoud en soberheid', bedoeld voor de hoofdvormen, maar misbruikt om het onvermogen te maskeren 'levendigheid te scheppen in de details'. De scheuren in de nieuwe lichting progressieven worden zichtbaar: het Nieuwe Bouwen kondigt zich aan.

De doorbraak van wat nu met de verzamelterm 'het modernisme' wordt aangeduid leidde echter niet tot een herziening van het geschiedbeeld. Met zijn voordracht 'De ontwikkeling der moderne bouwkunst in Holland: verleden, heden, toekomst' geschreven in 1922/'23, een jaar na de dood van Cuypers, verhiel J.J.P. Oud ook voor de jongste avant-garde het inmiddels geijkte beeld van de tweede helft van de negentiende eeuw tot canon.³⁶ Cuypers als wegbereider, meer door zijn 'dominerende persoonlijkheid' dan door zijn werk: Rijksmuseum en Centraal Station zijn beide afgebeeld, maar 'ontworsteling aan hun vormenspraak, geen doorwerking daarop was de nieuwe opgave'. Berlage als de man die doelbewust op zoek ging naar een 'elementaire' bouwkunst, die dan zijn voltooiing vond in het werk van de Stijl en het Nieuwe Bouwen. De Amsterdamse school was in deze visie een tijdelijke aberratie van de rechte weg. Met de opname van deze tekst in Oud's 'Hollandische Architektur', in 1926 als 10e Bauhausbuch verschenen, werd dit progressieve geschiedbeeld met Cuypers als vaderfiguur van de modernen in Nederland ook internationaal tot standaard verheven.³⁷

'Ik ben geen kunsthistoricus, maar bouwmeester', schreef Oud in de inleiding bij zijn 'Hollandische Architektur'. 'Voor mij heeft de toekomst meer waarde dan het verleden en het opsporen van het komende is mij nader dan het vorsen naar het gebeurde (...). Deze overdenkingen bepalen mijn uiteenzettingen over de Nederlandse architectuur.'

En hij voegde daar aan toe: 'Zoals een vriend mij zei ben ik daarmee heel leep te werk gegaan: mijn eigen ideeën gebracht, verborgen in een zich afrollende film over de ontwikkeling van de Hollandse architectuur. Misschien heeft hij gelijk. Niemand kan uit zijn eigen huid kruipen. Mij schijnt de aangetoonde lijn recht. Mocht die een ander krom lijken



Afb. 10. Michiel de Klerk, portretschets van P.J.H. Cuypers als negentigjarige, Cuypersnummer Architectura 1917, p. 147.

dan behoud ik mij het recht voor, deze als recht te zien.'³⁸

Toch is het niet de leepheid van Oud die opvalt. Zoals in het verloop van dit artikel is aangetoond had de vriend van Oud kunnen constateren dat deze manier van geschiedschrijving standaard was bij de avant-garde. Opvallend is meer het historisch inzicht van Oud. Hij is de eerste die het mechanisme van de progressieve geschiedschrijving blootlegt, alvorens zich er aan over te geven. En opvallend is ook het uitgesproken onderscheid dat hij maakt tussen kunsthistoricus en bouwmeester. Hij constateert dat er inmiddels een nieuwe discipline tot ontwikkeling is gekomen en laat blijken te beseffen dat deze discipline vanuit haar eigen theoretisch kader en haar eigen methoden en technieken wel eens tot een andere kijk op de geschiedenis zou kunnen komen dan hij, als voortrekker van de avant-garde.

Niettemin zou het nog vele decennia duren voor de kunst(architectuur-)geschiedenis voldoende op eigen benen kon staan om zich los te maken van de verschillende avant-garde's en een eigen, niet per se progressief perspectief te ontwikkelen op de geschiedenis van de Nederlandse architectuur uit de tweede helft van de vorige en het begin van deze eeuw. Voor een deel worstelt zij nog steeds met dit probleem. Maar die ontwikkelingsgang vormt een verhaal apart.

Noten

- 1 César Daly, 'De la Liberté dans l'art. A Monsieur Ludovic Vitet', *Revue Générale de l'Architecture et des Travaux Publics*, vol. 7, 1848, pp. 392-408. De cartoon verscheen iets later in vol. 8, 1849, p. 18.
- 2 Victor Hugo, *Notre Dame de Paris*, Parijs, 8e editie december 1832, boek V, II: 'Ceci tuera cela'.
- 3 Heinrich Hubsch, Im welchem Style sollen wir bauen, Karlsruhe, 1828. C. Zemel, 'Naar welken stijl zal ik mij bij het bouwen regelen', *Bouwkundige Bijdragen*, 1847, pp. 307-318.
- 4 Emil Kaufmann, *Von Ledoux bis le Corbusier. Ursprung und Entwicklung der Autonomen Architektur*, Wenen 1933, pp. 16-17.
- 5 Peter Collins, *Changing Ideals in Modern Architecture*, Kingston, 1965, hfst. 13.
- 6 J. Mordaunt Crook, *The Dilemma of Style*, Londen, 1987, p. 11.
- 7 Vgl. Aart Oxenaar, 'Uitwegen uit een hardnekkig dilemma' in: Stijl, norm en handschrift in de Nederlandse Architectuur van de 19e en 20e eeuw, Rotterdam, 1993, pp. 19-55.
- 8 David van Zanten, *Designing Paris*, Cambridge, 1987, hoofdstuk I.
- 9 Eva Börsch-Supan, *Berliner Baukunst nach Schinkel 1840-1870*, München 1977, p. 84.
- 10 In zijn waardestelling van het vm. politiebureau aan het Singel te Amsterdam heeft Manfred Bock deze politiek gestuurde afwisseling van 'officiële' stijlen nauwkeurig aangegeven.
- 11 Het Duitse Organ für Christliche Kunst publiceerde in de jaren veertig een reeks artikelen over middeleeuwse bouwkunst in Nederland deels gebaseerd op lokaal historisch onderzoek.
- 12 Chr. Kramm, *De levens en werken der Hollandsche en Vlaamsche kunstschilders, Beeldhouwers, Graveurs en Bouwmeesters van den vroegsten tot op onzen tijd*, Amsterdam, 1857 ev., dl.I (A-C) pp. 311-312.
- 13 Tiede Boersma, 'Tijdvakken van een ver verleden welke wij alzo hopen te zien herleven. Christiaan Kramm en zijn betekenis voor het bouwkunst-onderwijs en het 'Gotische Architectuurtekenen' aan de Utrechtse 'Stadsscholen voor Teeken- en Bouwkunde' 1822-1866, *De Sluitsteen*, 1989 no.3, pp. 83-113.
- 14 Eugen Gugel, *Geschiedenis van de bouwstijlen in de hoofdtijdperken der architectuur*, Arnhem, 1869, p.562.
- 15 Eugen Gugel, *Geschiedenis van de bouwstijlen in de hoofdtijdperken der architectuur, tweede, veel vermeerderde en bijgewerkte druk*, Arnhem, 1886, p. 839-840.
- 16 Ibidem p. 947.
- 17 Ibidem p. 933-935.
- 18 In de jaargang van 1895 publiceerde Berlage, tot voor kort werkzaam bij de renaissance en Cuypersleerling Bleijs, maar inmiddels bekeerd tot de nieuwe avant-garde, een lange voordracht over de gotiek met als conclusie dat de gotische kathedraal 'het verhevenste bouwwerk was wat menschenhand vermocht te scheppen.' H.P. Berlage, 'Iets over de Gothiek', *Architectura. Orgaan van het Genootschap Architectura et Amicitia*, 1895, pp. 70-72; 73-76; 86-87; 93-95; 97-98.
- 19 *Architectura*, 1894, p. 69/70.
- 20 'Een hulde aan Dr. Cuijpers', *Architectura*, 18 mei 1895, p. 84.
- 21 Frans van Burkom en Marty Bax, 'Lauweriks en Cuypers een langdurig afscheid', *Jong Holland*, 1989 no. 4, pp. 8-19.
- 22 *Architectura* 1895, p. 84.
- 23 *Architectura*, 16 mei 1897 no. 20, p. 2.
- 24 A. Diepenbrock, 'Bij den zeventigsten verjaardag van Dr. P.J.H. Cuypers', *Architectura* 1897 no. 20, p. 4.
- 25 J.E. van der Pek, 'Doctor Cuypers en de jongeren', *Architectura* 1897 no. 20, p. 5.
- 26 H.P. Berlage, 'Dr. P.J.H. Cuypers', *Eigen Haard* 1897, pp. 333-335.
- 27 H.P. Berlage, 'Bouwkunst en impressionisme', *Architectura*, 1894, pp. 93-95; 98-100; 105-106; 109-110.
- 28 H.P. Berlage Nz., 'Dr P.J.H. Cuypers', *De Kroniek*, 1897, p. 161.
- 29 *Op. cit.* Bax en Van Burkom, passim.
- 30 'Feestrede gehouden door Dr. P.J.H. Cuypers bij de opening van de lustrumtentoonstelling van het Genootschap Architectura et Amicitia op zaterdag 15 april in het Stedelijk Museum te Amsterdam', *Architectura* 1901, pp. 161-163; 170-171; 178-179; 185-186; 195-196; 202-203; 225-227; 233-235.
- 31 D.D. Buchler, *Beantwoording der vraag: 'waarin ligt de reden van de weinige vorderingen der bouwkunst in ons vaderland, in vergelijking van die bij andere volken, en welke zijn de middelen om haar bij ons hooger op te voeren ...'*, z.p., 1845.
- 32 *Architectura*, 1901, p. 234.
- 33 Zie: R., 'Kroniek: Cuypers, Berlage, De Bazel', *Architectura* 1912, pp. 247-251. (Anoniem) 'Kroniek: Cuypers en Berlage', *Architectura* 1912, pp. 255-256. Zie ook: 'Dr. P.J.H. Cuypers geïnterviewd', *Bouwkundig Weekblad* 1912, pp. 348-350; 361-362. J. Gratama, 'Kroniek', *Bouwkundig Weekblad* 1912, pp. 356-357. (Anoniem) 'De Bazel over Dr. Cuypers-Berlage', *Bouwkundig Weekblad* 1912, pp. 373-374. R., 'Dr. Cuypers-Berlage-Brusse', *Bouwkundig Weekblad* 1912, p. 374.
- 34 Tentoonstelling der werken van Dr. P.J.H. Cuypers Architect der Rijks Museumgebouwen Overzicht van diens kunstenaarsloopbaan gedurende meer dan vijftig jaren omvattende bouwkundige ontwerpen, eigenhandige schetsen van bouwwerken meubels decoratieve schilderwerken enz. ingericht door het genootschap Architectura et Amicitia in het Stedelijk Museum te Amsterdam van 6 tot 30 juni 1907, Amsterdam, 1907.
- 35 *Architectura*, zaterdag 12 mei 1917, pp. 146-155. De bijdragen van Berlage en De Bazel besloegen slechts enkele alinea's. Alleen Lauweriks leverde een langere en breedvoerige beschouwing onder de titel 'Archi-structuur'.
- 36 J.J.P. Oud, 'De ontwikkeling der moderne bouwkunst in Holland: verleden, heden, toekomst (een voordracht)', einde 1922, begin 1923, typoscript NAI, Rotterdam. Voor het eerst in het Nederlands gepubliceerd in: J.J.P. Oud, *Hollandse Architectuur*, Nijmegen, 1983 pp. 13-69.
- 37 J.J.P. Oud, *Hollandische Architektur*, München 1926. Geciteerd naar de Nederlandse versie in *Hollandse architectuur*, Nijmegen 1983, p. 14-17.
- 38 'Bekentenis', *Hollandse architectuur*, p.11.