

De stad van het betere leven. Cultuur en samenleving in Nederland rond 1900

FRANK VAN VREE

Wie de historische literatuur over het *fin-de-siècle* in ogenschouw neemt, kan zich moeilijk aan de indruk onttrekken dat termen als 'decadentie', 'ondergangsstemming' en 'gebrek aan vertrouwen' soms wel heel gemakkelijk zijn gebruikt om het culturele klimaat van de eeuwwende te karakteriseren. Het lijkt er op dat ook veel moderne historici zich maar al te graag laten meeslepen door een heimelijk verlangen naar *echt* drama.

Toch is dit romantische motief niet altijd verantwoordelijk voor dergelijke karakterisering. In sommige gevallen ligt aan het beeld van de wankelende en verscheurde westerse beschaving rond 1900 een zuiver finalistische opvatting van de geschiedenis ten grondslag. *Op het breukvlak van twee eeuwen* van Jan Romein is daarvan een goed voorbeeld. Want hoewel de marxistische historicus erkent dat veel verschijnselen rond 1900 wijzen in de richting van vernieuwing, scheppingskracht en vertrouwen in de toekomst, en zelfs betoogt dat 'het *fin-de-siècle* meer dan een feit een pose is geweest'¹, plaatst hij zijn werk toch vooral in het teken van de ondergang van de adel en de interne tegenstrijdigheden van de kapitalistische samenleving. De 'omslag' die Romein meent te bespeuren in politiek, kunst en wetenschap wordt door hem dan ook gekenschetst als de teloorgang van de innerlijke zekerheden van de Europese bourgeoisie — als een 'vormverandering van haar geest', die een uitdrukking vond in

een losser worden van haar denkstructuur, een rafeling van haar gevoelsweefsel, die direct voortkomen uit twijfel aan en onlust over voordien algemeen als vaststaand aangenomen religieuze, intellectuele en morele waarheden, normen en waarden ..².

Romeins analyse van het tijdsgewricht wordt dus min of meer gedomineerd door zijn preoccupatie met de innerlijke zwakte van de burgerlijk-kapitalistische samenleving. Zijn noodzakelijke schematiek leidt tot een zeer dialectisch, maar weinig consistent betoog. In andere studies is het de eerste — soms zelfs de *tweede*—wereldoorlog die haar schaduwen vooruit werpt en daarmee een stempel drukt op de interpretatie van de gebeurtenissen in de decennia die aan deze oorlog(en) voorafgingen. Daarbij wordt het accent vanzelfsprekend gelegd op de veronderstelde voosheid van de cultuur en het illusoire karakter van de toekomstverwachtingen in de jaren rond 1900³.

Tegenover dergelijke generaliserende opvattingen staan uiteraard ook meer genuanceerde ideeën. Carl Schorske, bijvoorbeeld, benadrukt in zijn inspirerende essays over

1 J. Romein, *Op het breukvlak van twee eeuwen. De westerse wereld rond 1900* (Amsterdam, 1967) 45.

2 *Ibidem*, 54.

3 Ronduit tendentius is bijvoorbeeld B. Tuchman, *The proud tower* (New York, 1966).

de hoofdstad van Kakanië⁴ tijdens het *fin-de-siècle* juist de culturele verscheidenheid: de Weense kunstenaars die zich—geconfronteerd met de sociale en politieke desintegratie van de Habsburgse Dubbelmonarchie — bekenden tot een nieuwe vorm van estheticisme, waren niet zo vervreemd van de maatschappij als hun Franse, noch zo geëngageerd als hun Engelse vakgenoten. De Oostenrijkers, aldus Schorske,

lacked the bitter anti-bourgeois spirit of the first and the warm melioristic thrust of the second. Neither *dégagé* nor *engagé*, the Austrian aesthetes were alienated not *from* their class, but *with* it from a society that defeated its expectations and rejected its values⁵.

Betrekt men Nederland in deze vergelijking, dan blijkt het 'warme meliorisme', het geloof in de vatbaarheid van de mensheid voor verbetering, door Schorske typerend geacht voor Engelse kunstenaars en intellectuelen, ook het culturele klimaat in Nederland rond de eeuwwisseling te hebben beheerst, zoals ook Krul in zijn bijdrage in dit nummer laat zien. Uiteraard waren er ook in Nederland kunstenaars en intellectuelen die zich van de samenleving afkeerden en spotten met maatschappelijke idealen, zoals Kloos, met zijn cultus van de schoonheid en de eigen emotie, of Van Deyssel, die in polemieken met sociaal geïnspireerde kunstenaars de lof zong van ongelijkheid en onmaatschappelijkheid. Zij vertegenwoordigden echter een minderheid. Zelfs in literaire werken waarin de geest van het *fin-de-siècle*, vervuld van 'verveling', 'doedelijke vermoeidheid', 'ontredering' en 'grauw pessimisme'⁶, doorklinkt, gaat het in veel gevallen eerder om een stijlfiguur dan om een levenshouding of belijdenis. Een treffende illustratie daarvan vormt het werk van de naturalistische romancier en criticus Frans Coenen, die tevens een van de drijvende krachten achter de vereniging Kunst aan het Volk was — een vereniging waarvan de wortels — niet toevallig — lagen in de Engelse hervormingsbeweging, in het fabianisme en William Morris' utopisme⁷.

Het ongebonden estheticisme en individualisme van Tachtig had voor de meeste

4 'Kakania' (dat men kan lezen als: 'Kakland') is de naam van de samenleving in R. Musils *Der Mann ohne Eigenschaften*, en is gevormd uit de initialen die de overheidsgebouwen in Oostenrijk-Hongarije sierden: *K. K. of K. u. K. — kaiserlich und königlich*.

5 C. Schorske, 'The transformation of the garden' (1967) in: *Fin-de-siècle Vienna. Politics and culture* (New York, 1980) 304.

6 De typering is van L. J. Rogier, *Katholieke herleving. Geschiedenis van katholiek Nederland sinds 1853* (Den Haag, 1956) 277,350. Het beeld dat Rogier hier van deze decennia schetst, is in alle opzichten tegengesteld aan de typering die hij verderop in zijn werk van deze periode geeft. Ook in katholiek Nederland waren dit jaren van opbouw, zowel in sociaal, politiek als cultureel opzicht. Rogier spreekt zelfs van 'culturele bloei' rond 1900, over 'tekenen van een zelfbewuste, door goede smaak geleide vernieuwingsdrang' (404).

7 J. Fontijn, G. Lodders, *Frans Coenen* (Amsterdam, 1981); K. F. Proost, *Frans Coenen. Een beeld van zijn leven en zijn werk* (Arnhem, 1958). Over de vereniging 'Kunst aan het Volk' zie het nogal slordige artikel van Mare Adang, 'Eens zal de dag, opgaand, vinden arbeid en schoonheid vereend. Over socialisme en kunstopvoeding in Nederland aan het begin van de twintigste eeuw' in: M. G. Westen, ed., *Met den tooverstaf van ware kunst. Cultuurspreiding en cultuuroverdracht in historisch perspectief* (Leiden, 1990) 89-104; W. Zimmerman, 'Vijf en twintig jaar Kunst aan het Volk', *De Socialistische Gids*, XIII (1928) 951-962. Vgl. J. van Dijk, *Het socialisme spant zijn gouden net over de wereld. Het kunst- en cultuurbeleid van de SDAP* (Montfoort, 1990) 72-74.

kunstenaren en intellectuelen afgedaan: rond 1890, zo schreef Johan Huizinga in zijn biografie van de schilder en kunstcriticus Jan Veth, voltrok zich een 'wending der geesten', die 'voortspoot uit een behoefte aan meer stijl en stelligheid, meer vaste richting en geloof'. Het was volgens Huizinga geen toeval, dat in deze beweging niet de literatoren maar de architecten, de musici, de beeldende kunstenaars, de sociale en historische denkers meer op de voorgrond traden: 'het woord was aan de constructieve geesten'⁸. In hun werk en opvattingen lieten zij zich inspireren door de hoop op een nieuwe, humane maatschappij en zochten zij bewust aansluiting bij historische tradities en moderne ontwikkelingen. Het zoeken was naar een levens- en wereldbeschouwing, waarin de kunstenaar en zijn werk op harmonische wijze hun plaats hadden in de samenleving, naar eenheid en evenwicht — eenheid van de kunsten, eenheid van kunst en wetenschap, eenheid van kunst, wetenschap en samenleving; evenwicht tussen gevoel en ratio, tussen oorspronkelijke expressie en historische vormen, evenwicht tussen individu en gemeenschap, tussen de aanspraken van de kunst en de eisen van de samenleving⁹. Als er al van een Nederlands *fin-de-siècle* kan worden gesproken, dan ligt dit besloten in de worsteling met deze serie potentieel tegengestelde begrippen¹⁰.

Het zou bepaald onjuist zijn dit verlangen naar een synthese en het zoeken naar nieuwe artistieke en intellectuele vormen uitsluitend te beschouwen als een reactie op het estheticisme en individualisme van Tachtig of de ontwikkelingen in het buitenland. Evenals in Engeland, Frankrijk en Oostenrijk zochten kunstenaars en intellectuelen in Nederland een antwoord op de diepingrijpende maatschappelijke veranderingen die zich rond de eeuwwisseling voltrokken. Ook Nederland nam in deze jaren in hoog tempo de gedaante van het 'egalitaire samenlevingstype' aan. Niet alleen in sociaal-economisch en politiek, ook in cultureel opzicht werden de contouren zichtbaar van de burgerlijke massamaatschappij — een type samenleving dat, zoals de Franse denker Alexis de Tocqueville zestig jaar eerder had voorzien, als uitkomst van de onomkeerbare en onstuitbare beweging naar een grotere gelijkheid ook het gezicht van Europa was gaan bepalen¹¹.

Een karakteristiek aspect van de snelle en omvattende modernisering van het sociale, politieke, economische en culturele leven — een proces dat zich, al naar gelang de invalshoek van de historicus, laat beschrijven in termen van integratie en schaalvergroting, industrialisering en economische groei, civilisering en rationalisering, mo-

8 J. Huizinga, 'Leven en werken van Jan Veth' (1927) in: *Verzamelde Werken* (Haarlem, 1948-1953) VI, 372-373.

9 J. C. Brandt Corstius, 'Een debat over kunst en leven in 1896', *Apollo. Maandschrift voor literatuur en beeldende kunsten*, II (1947) 266-267, 270; W. Thys, *De Kroniek van P. L. Tak. Brandpunt van Nederlandse cultuur in de jaren negentig van de vorige eeuw* (Amsterdam-Antwerpen, 1956) 135-156. Vgl. Huizinga's portretten van André Jolles en R. N. Roland Holst in *Verzamelde Werk*, VI, 490-491, 509-517.

10 Kamerbeek spreekt in dit verband van de 'antinomieën-tafel van het Nederlands fin-de-siècle', J. Kamerbeek jr., 'Huizinga en de beweging van tachtig', *Tijdschrift voor geschiedenis*, LXVII (1954) 147.

11 A. de Tocqueville, *De la démocratie en Amérique* (1835, 1840), ed. F. Furet (2 dln.; Parijs, 1981).

deme natievorming en politieke massificatie¹² — was gelegen in de transformatie van het politieke en culturele openbare leven. Deze verandering had niet alleen betrekking op het karakter van het openbare leven maar ook op de schaal ervan: deze 'omvorming van de openbaarheid' was dus zowel kwalitatief als kwantitatief van aard. Opvallend zijn bijvoorbeeld het verdwijnen van regionale verschillen en het terugdringen van de traditionele volkscultuur¹³ ten gunste van een min of meer nationale, moderne massacultuur. Sprekend in dit verband is de explosieve groei van het aantal lokale en nationale verenigingen met een educatief, verstrooiend, sportief of ideëel karakter — een vrijwel onontgonnen terrein in de geschiedschrijving. Illustratief zijn ook de stijgende oplagen van de dagbladen, tijdschriften en betaalbare boeken en de toeneming van het aantal bibliotheken, gezelschappen, theaters en andersoortige feestzalen. Er was, kortom, sprake van een groeiende deelneming aan een openbaar cultureel leven, dat, landelijk gezien, uniforme trekken begon te vertonen¹⁴.

De modernisering van de samenleving lijkt tegelijkertijd nieuwe impulsen te hebben gegeven aan de verheffingsgedachte, aan het geloof in de mogelijkheid de mens door kennis, kunst en opvoeding te verbeteren — een vrucht van de Verlichting, een eeuw lang gekoesterd door de Maatschappij tot nut van 't algemeen, nu rijp voor de oogst. In het onderwijs bijvoorbeeld kwam het accent rond de eeuwwisseling nadrukkelijker te liggen op de algemene vorming van de leerlingen. Op een heel ander terrein, dat van de woningbouw en stadsuitbreiding, ontwikkelden particulieren, verenigingen en stedelijke besturen ambitieuze plannen, die niet alleen beoogden de steden te verfraaien en de overheid meer greep op de chaotische ontwikkelingen te geven, maar ook een bijdrage zouden leveren aan de verbetering van de maatschappij als zodanig. In rapporten en voorstellen werd onveranderlijk een relatie gelegd tussen woonomstandigheden en het zedelijk peil van de bewoners. Dit peil te verhogen — desnoods met dwangmiddelen — en de maatschappelijk harmonie te bevorderen vormden een belangrijk uitgangspunt in de politiek van stadsuitbreiding¹⁵.

Het was precies dit soort idealisme dat Van Deyssel met walging vervulde:

Dät is het vreeselijkste wat ons beschoren zou kunnen zijn, dat wij omgeven zouden zijn van onafzienbare rijen nette en zindelijke huizen, waarin en waaruit een ontelbare menigte welopgevoede en keurige, beminnelijke, menschen zieh zoû bewegen. Niemant meer met een wrat op zijn neus, en niemant die de hik heeft, — ik zou je danken¹⁶.

12 Een verrassend perspectief geven H. Knippenberg en B. de Pater, *De eenwording van Nederland. Schaalvergroting en integratie* (Nijmegen, 1988).

13 'Popular culture' in de betekenis die bijvoorbeeld P. Burke daaraan geeft in *Popular culture in early modern Europe* (Londen, 1978).

14 Vgl. verscheidene bijdragen in Westen, ed., *Met den tooverstaf van ware kunst*, alsmede P. Schneiders, *Lezen voor iedereen. Geschiedenis van de openbare bibliotheek in Nederland* (Den Haag, 1990) 41 vlg.

15 Illustratief zijn de 'plannen van uitleg' die in allerlei steden, zoals Groningen, Amsterdam en Rotterdam, vanaf ca. 1880 werden opgesteld; vgl. ook de ideeën van bijvoorbeeld de Tuinstadbeweging en van praktische hervormers als de Delftse fabrikant J.C. van Marken. Voor de disciplinerende: A. de Regt, *Arbeidersgezinnen en beschavingsarbeid* (Meppel, 1984); over disciplinerende, huisvesting en amusement zie o. a. F. van Vree, 'De verlokkingen van de Zandstraat' in: D. Kalb, S. Kingma, ed., *Fragmenten van vermaak. Macht en plezier in de 19de en 20ste eeuw* (Amsterdam, 1991) 25-42.

16 L. van Deyssel, 'Over Socialisme', *De Nieuwe Gids*, VII (1891-1892) i, 374.

De antiburgerlijke en antisociale Van Deyssel is echter, zoals gezegd, allerminst representatief voor het culturele klimaat in Nederland in de jaren negentig. Het 'meliorisme' dat spreekt uit de onderwijspolitiek en de stedelijke uitbreidingsplannen vond een pendant in de idealen van de kunstenaars en intellectuelen. De enorme veranderingen in het sociale, politieke en culturele leven vormden voor hen eerder een creatieve uitdaging dan een motief voor escapisme.

Het blad dat zich bij uitstek zou ontpoppen als de vertolker van het nieuwe idealisme was *De Kroniek* onder redactie van P. L. Tak¹⁷. *De Kroniek*, 'Een Algemeen Weekblad' zoals de onderkop luidde, was in 1895 opgericht uit ontevredenheid met de culturele rubrieken in *De Amsterdammer* en Kloos' eigenmachtige optreden bij *De Nieuwe Gids*. Alleen zijn verschijningsvorm ademde al een geest van verandering: het was een echte krant in klein formaat, wekelijks acht pagina's dik, gevat in een hardgele omslag, eenvoudig maar stijlvol vormgegeven, met advertenties in korte, heldere stukken, met vaak een politieke prent of een getekend portret van de hand van Veth, Antoon Derkinderen, Toorop, Marius Bauer of Antoon Molkenboer, speciaal voor *De Kroniek* vervaardigd en met zorg gelithografeerd. In zijn eerste hoofdartikel zette Tak de redactionele beginselen van het nieuwe weekblad uiteen. *De Kroniek* zou niet partijdig zijn, maar een blad van hoop:

... we kunnen leven voor het mooiste en het beste dat in ons is, er van getuigen door doen, en door het luide uit te zeggen met ons sterkste geluid, wie bij ons staat opwekken om mee te leven het beste leven in bange tijden. Er kome andere. Kunstenaars en denkers, scheppend en vervormend, gaan ras vooruit en bouwen de stad des beteren levens, reeds zichtbaar van verre¹⁸.

Hoewel *De Kroniek* nooit veel meer dan zeshonderd abonnees telde, oefende zij vooral in de eerste vijf, zes jaar van haar bestaan grote invloed uit — dat wil zeggen: op de (jonge) intellectuelen en kunstenaars zelf¹⁹. *De Kroniek* fungeerde als een podium, waar nieuwe politieke en artistieke ideeën konden worden verkondigd en waar men met elkaar in debat kon gaan. Juist daarin lag haar kracht.

Dat *De Kroniek* in de jaren negentig zo'n bijzondere rol heeft kunnen spelen was voor een belangrijk deel te danken aan de meesterlijke wijze waarop het blad werd geleid. Tak, 'de gentleman met de roode broek' (Veth), stamvader van het oude *Américain*, bierkenner, politiek radicaal en voormalig redacteur van *De Amsterdammer* en *De Nieuwe Gids*, wist zijn medewerkers aan zich te binden: hij moedigde discussies aan

17 Voor een gedetailleerde geschiedenis, zie Thys, *Kroniek*; O. Noordenbos, 'De Kroniek van P. L. Tak 1895-1907', *De Gids*, CVIII (1944-1945) i, 53-68, 105-118, ii, 3-13. Het zoeken naar nieuwe wegen openbaarde zich overigens voor het eerst in *De Nieuwe Gids* en leidde daarmee het uiteenvallen van de beweging van Tachtig in. De nieuwe geest klonk luider in De Koo's (groene) *Amsterdammer* en Verwey's *Tweemaandelijksch Tijdschrift* (1894) en werkte in de loop van de jaren negentig zelfs door in de oude *Gids*. Vgl. R. Aerts, 'Als Epicurische goden' in: *De Gids sinds 1837* (Den Haag, 1987) 90-104.

18 P. L. Tak, 'Nieuwe Jaar', *De Kroniek*, 1 januari 1895.

19 Dit blijkt uit de talloze getuigenissen van medewerkers en geestverwanten, waarvan velen voorkomen in Thys, *Kroniek, passim*.

en liet hen alle vrijheid, of het nu ging om de neo-katholieke Alphons Diepenbrock, de spinozist J. D. Bierens de Haan, de fabian Wibaut of de marxist Frank van der Goes²⁰.

Een hoogtepunt beleefde het blad in de zomer van 1896, toen zich een heftige polemiek ontspoon tussen Tak en Diepenbrock, waaraan vervolgens ook Veth, Van Deysssel, Frederik van Eeden, Van der Goes, Bierens de Haan en vele anderen een bijdrage leverden. De directe aanleiding vormde een hoofdartikel van Tak in *De Kroniek* van 31 mei 1896, waarin hij wees op de ellende van het Russische volk — een opmerking waarmee hij indirect kritiek leverde op de juichende reportage van Marius Bauer over de luisterrijke kroning van de tsaar in hetzelfde nummer. Taks opmerking ontlokte een scherpe reactie van de kant van Diepenbrock, die zijn hoofdredacteur verweet geen oog te hebben voor de diepere, zinnebeeldige betekenis van de monarchale traditie. Diepenbrocks stuk zette de toon voor de gedachtenwisseling in de volgende nummers, een polemiek die zich toespitste op de vraag, welke weg de 'kunst voor de gemeenschap' zou opgaan: die van socialisme of mystiek — of, concreter gezegd, op de veronderstelde gevaren van materialisme en nivellering en op de inhoud en betekenis van de socialistische utopie²¹.

Terugkijkend op dit debat moet worden opgemerkt dat de verschillen tussen de medewerkers van *De Kroniek* misschien toch minder groot waren dan zij nu schijnen. Het verlangen naar een nieuwe sociale orde, dat een aantal van hen, Tak voorop, de jaren daarop deed kiezen voor het socialisme, stond rond 1896 niet zó ver van de vage religieuze ideeën, wensen en droombeelden van een Diepenbrock, Toorop of Derkinderen. Sommigen, zoals de schrijver en cultuurgeleerde André Jolles, onttrokken zich zelfs aan een indeling in één van beide 'kampen'²². Wat hen allen verbond was het streven naar een 'bevrijdende regeneratie', naar de opneming van kunst en kennis in de gemeenschap, hun wil af te rekenen met de lelijkheid, de oppervlakkigheid en het egoïsme, door oude en nieuwe vormen met elkaar te verbinden²³ — zoals in Engeland werd gepropageerd door William Morris, wiens denkbeelden al middenjaren tachtig in beperkte kring bekend waren, maar pas in de jaren negentig, niet in het minst dankzij *De Kroniek*, grote populariteit verwierven²⁴.

20 G. W. B. Borrie, *Pieter Lodewijk Tak. Journalist en politicus* (Assen, 1973) 26-27, 66 vlg.; Thys, *Kroniek*, 45-56.

21 *De Kroniek*, 7, 14,21 en 28 juni en 5 juli 1896. Een voortreffelijke analyse van de discussie geeft Brandt Corstius, 'Een debat', *Apollo* (1947) 263-275.

22 Thys, *Kroniek*, 41, 159.

23 *Ibidem*, 141-142; Brandt Corstius, 'Een debat', *Apollo* (1947) 264-266. Zie voor het voorgaande ook de bijdrage van W. Krul in dit nummer.

24 De suggestie dat Morris door zijn vurige bewonderaar Henri Polak in Nederland werd geïntroduceerd berust op een hardnekkig misverstand, dat teruggaat op een artikel van Polak in *De Nieuwe Tijd*, I (1896-1897) 287-293 (zie bijv. Adang in *Tooverstaf*, LXXIX, 234-235n). Toorop bezocht Morris al in 1884 en 1886, zie P. Singelenberg, *H. P. Berlage. Idea and style. The quest for modern architecture* (Utrecht, 1971) 166. Voor Morris' invloed in Nederland zie ook J. C. Brandt Corstius, 'Herman Gorter en Henriëtte Roland Holst' in: G. Stuiveling, ed., *Acht over Gorter. Een reeks beschouwingen over poëzie en politiek* (Amsterdam, 1978) 265 vlg.

In de verbinding van kritiek en vernieuwing, van traditie en moderniteit, van samenleving, kunst en wetenschap lag het opbouwende en optimistische karakter van de beweging van negentig besloten. Hoe vruchtbaar dit streven is geweest moge blijken uit de prestaties van een nog niet genoemde *Kroniek*medewerker: de architect Hendrik Petrus Berlage. Omdat zijn werk bij uitstek — en letterlijk — als een concretisering van de 'wending der geesten' kan worden beschouwd en zijn geschriften daartoe ruime mogelijkheid bieden, is het nuttig bij zijn ideeën wat langer stil staan.

Wie Berlages ontwerpen van 1884/1885 vergelijkt met die van 1894/1895 — of liever: wie rondwandelt in het Haagse Statenkwartier, daar de onafzienbare, in neostijlen opgetrokken woningblokken beziet en zich vervolgens begeeft naar de door Berlage ontworpen Villa Henny aan de Scheveningseweg, moet zich afvragen, wat deze architect bezielde, wat hem de moed gaf zo radicaal te breken met de conventies van zijn tijd. Berlages lezingen en artikelen uit dezelfde jaren geven een heldere kijk op de intellectuele en artistieke achtergronden van deze ontwikkeling.

Juist zoals het werk van andere kunstenaars van negentig, staat dat van Berlage in het teken van het zoeken naar een 'bovenpersoonlijke' stijl²⁵, waarbij men het adjectief 'bovenpersoonlijk' kan verstaan als monumentaal, historisch en maatschappelijk. Berlages stijlbegrip laat zich echter ook in wijsgerige termen uitleggen. De ideeën die aan Berlages ontwikkeling ten grondslag lagen, ontleende hij namelijk in de eerste plaats aan de Duitse filosofie en esthetica, zoals de architectuurhistoricus Singelenberg overtuigend heeft gedemonstreerd in zijn zorgvuldige analyse van Berlages — uiterst wijdlopijge en stijlarme — artikelen²⁶.

Tijdens zijn studie aan het *Polytechnikum* in Zürich, van 1875 tot 1878, werd Berlage diepgaand beïnvloed door de esthetica en filosofie van Hegel en de architectonische theorieën van Gottfried Semper, die kan worden beschouwd als een volgeling van de Duitse wijsgeer. Het *Polytechnikum* was een gezaghebbend opleidingsinstituut: de invloedrijke Semper was er zelf hoogleraar geweest, evenals Burckhardt, die was opgevolgd door de radicale democraat, dichter en kunsthistoricus Gottfried Kinkel — een van Berlages leermeesters²⁷.

Om in te zien hoe belangrijk hun denkbeelden voor Berlage zijn geweest, dient men zich te realiseren waaruit de kern van de Hegeliaanse filosofie van de kunstgeschiedenis bestaat. Volgens de Duitse denker werden de grote historische perioden van monumentale kunst beheerst door een allesomvattende Idee. Evenals de religie en de filosofie, moest de kunst worden beschouwd als een van de hoogste uitdrukkingsvormen van de Absolute Geest, die zich langzaam ontvouwde in een wereldhistorisch proces. De plaats, die de kunst en religie in het verleden innamen, was in de ogen van Hegel echter definitief ingenomen door de filosofie als hoogste vorm van kennis: de ontplooiing van de Idee had haar hoogste stadium bereikt — in zijn eigen tijd, in zijn

25 Kamerbeek, 'Huizinga', *TvG*, LXVII (1954) 148.

26 Met name in Singelenberg, *Berlage. Idea and style*, waarop een groot deel van het volgende betoog teruggaat. Vgl. P. Singelenberg, *Over zakelijkheid bij Berlage en rationalisme bij Rietveld* (Nijmegen, 1985); *Berlage 1856-1934* (2e dr.; S. 1., 1979).

27 Singelenberg, *Berlage. Idea and style*, 6-10, 169 vlg.

eigen filosofie. Kunst en religie waren daarmee bestempeld als historische verschijnselen, die geen wezenlijke behoefte meer konden vervullen. Alle godsdienst zou voortaan godsdienstwetenschap zijn, alle kunst kunstbeschouwing. Het hoogste wat de kunstenaar, als vrije geest, nog kon bereiken, was de schone kunstvormen van het verleden bestuderen en opnieuw toepassen²⁸.

Deze conclusies werden in de negentiende eeuw in brede kring geaccepteerd. Gottfried Semper leverde daaraan een belangrijke bijdrage, zowel met zijn neo-renaïssancistische bouwwerken — zoals het *Kaiserforum* aan de Weense *Ringstraße* — als met zijn invloedrijke studie *Der Stil oder praktische Aesthetik* (1860-1863). In dit werk schetste Semper de technische en praktische evolutie van de bouwkunst, geheel in Hegeliaanse zin: de Idee wordt centraal gesteld terwijl de stof, het materiaal, een dienende rol krijgt toebedeeld.

De geschiedenis was echter niet geëindigd. Zoals de *Junghegelianer* — Feuerbach, Marx, Bauer, Kierkegaard — rond het midden van de negentiende eeuw uiteindelijk radicaal braken met Hegels filosofie zonder alle afzonderlijke elementen daarvan te verwerpen, zo verwierp Berlage diens vergaande conclusies, omdat deze in zijn ogen een doodverklaring van alle ontwikkeling en oorspronkelijkheid in de kunst impliceerden. Dat de Griekse en christelijk-feodale kunst de meest zuivere uitdrukkingen vormden van de eenheid van een cultuur, van het evenwicht tussen materiële en geestelijke behoeften, van één richtinggevend beginsel — kortom: van Schoonheid, van Stijl — is een Hegeliaans thema dat in alle geschriften van Berlage terugkeert; maar hij wilde verder, naar een nieuwe Stijl, naar een nieuwe Schoonheid als uitdrukking van een nieuwe Idee²⁹.

Terwijl de Hegeliaanse filosofie en de praktisch-historische werken van Gottfried Semper en de Franse neo-gotische architect Viollet-le-Duc zijn intellectuele en artistieke basis vormden, waren het de maatschappelijke ontwikkelingen, zijn humanisme en sociale bewogenheid die Berlage dwongen de weg van radicale vernieuwing in te slaan. De negentiende eeuw was in zijn ogen een eeuw van tegenstellingen, van lelijkheid en richtingloosheid, niet alleen in esthetisch, maar ook in sociaal en ethisch opzicht — begrippen die in Berlages werk, geheel in de geest van Hegel, onafscheidelijk zijn. Het ontbreken van een gemeenschappelijk politiek, religieus of artistiek ideaal in de burgerlijke samenleving had onvermijdelijk geleid tot stijlloosheid. De architecten kopiëren alleen nog maar, zo schrijft hij in 1886, aan het begin van zijn radicale ontwikkeling: wat men een historische of neo-stijl noemt, is het tegendeel van een stijl, want hij is niet de uitdrukking van een levend maatschappelijk ideaal. De architectuur van de negentiende eeuw is niet meer dan een banale en subjectivistische openstapelning, die hoogstens refereert aan wat eens waarachtige stijl was.

28 K. Löwith, *Von Hegel zu Nietzsche. Der revolutionäre Bruch im Denken des neunzehnten Jahrhunderts* (2e dr.; Stuttgart, 1969) 49-50.

29 Zie met name *Over stijl in bouw- en meubelkunst* (Amsterdam, 1904); *Gedanken über Stil in der Baukunst* (Leipzig, 1905); *Grundlagen und Entwicklung der Architektur. Vier Vorträge gehalten im Kunstgewerbe-Museum zu Zürich* (1908); *Studies over bouwkunst, stijl en samenleving* (Rotterdam, 1910); *Schoonheid in samenleving* (Rotterdam, 1919).

Deze lelijkheid, produkt van een richtingloze en verscheurde maatschappij, was volgens de Nederlandse bouwmeester alleen te overwinnen door een nieuwe Idee, een 'gemeenschappelijk levensdoel, van een samenwerking van allen in één richting', zoals hij het in *De Kroniek* formuleerde, door een liefde voor een gemeenschappelijk ideaal—niet een religieus of politiek ideaal in de vroegere betekenis, maar 'een liefde voor de gemeenschap zelf:

En is dan dat gemeenschappelijk ideaal niet de vereeniging van het hoogste godsdienstige en het hoogste politieke beiden? En zal dan niet daarvan een gevolg zijn, de hoogste kunst van alle tijden? ... Omdat het volk weer aan het werk zal komen in de goede betekenis van woord, zal architectuur weer worden wat ze eens geweest is, de voornaamste der beeldende kunsten. En dan zullen beeldhouw- en schilderkunst haar zuster weer hebben gevonden, hetgeen te verwachten is uit de wijze waarop zij [momenteel] bezig zijn zich te manifesteren. En dan zullen zij weer de wonderbaarlijke samenwerking vertoonen van vroegere eeuwen; dan, maar ook dan eerst zal er een kunst zijn van den modernen tijd, die zal hebben het karakter eener middeleeuwsche renaissance³⁰.

Het is bijna vanzelfsprekend dat Berlage in het opkomende socialisme — niet als leer van de klassenstrijd, maar als beginsel van humaniteit—de bode zag van deze nieuwe, harmonieuze gemeenschap, waarbinnen het stoffelijke en ideële weer in evenwicht zouden zijn en kunst niet alleen esthetisch maar ook ethisch zou zijn. Want dat was het wezen van een monumentale stijl. In deze utopische voorstelling toont Berlage zich een ware representant van de beweging van negentig: alle tegenstellingen, waarmee zij worstelde, worden erin opgelost.

Niet alleen in zijn verwerping van de historisering van de architectuur week Berlage af van de Hegeliaanse filosofie. Zijn idealisme en individuele experimenten stonden immers ook op gespannen voet met de Hegeliaanse opvatting van de rol van de kunstenaar als een min of meer passief werktuig van de Rede. Berlage geloofde in het scheppende vermogen van de individuele genie, vooral in tijden van crisis en spanningen: een nieuwe Stijl kon dus ook worden ontwikkeld in een maatschappij die nog geen eenheid, geen ware gemeenschap vormde. Deze laatste gedachte — dat de Idee geen kunstvorm voorschrijft, maar dat de geniale kunstenaar de Idee instinctief, in het leven zelf, kan vatten, kan voelen — ontleende Berlage aan Hegels tegenpool Schopenhauer. Schopenhauers *Die Welt als Wille und Vorstellung* was voor hem van existentiële betekenis en hij heeft dit boek, evenals Hegels *Aesthetik*, tot het eind van zijn leven gelezen en herlezen³¹.

In zijn artistieke isolement, dat volgde op zijn breuk met de heersende architectonische conventies in 1885, putte Berlage kracht uit Schopenhauers filosofie van scheppingskracht: 'Alles *Wollen* entspringt aus Bedürfnis, also aus Mangel, also aus Leiden'³². De weg die hem naar de Beurs en naar die andere monumenten van moderniteit voerde, heeft hij geheel of grotendeels op eigen kracht afgelegd. Berlage

30 Berlage in *De Kroniek*, 17 februari 1895.

31 Singelenberg, *Berlage*, 169.

32 *Ibidem*, 174

geloofde dat hij, de bouwmeester, door te experimenteren een nieuwe Stijl kon helpen ontwikkelen — een stijl die de uitdrukking zou kunnen zijn van de humanitair-socialistische Idee, die zich spoedig zou ontfouwen³³. Berlages denkbeelden waren dus utopisch en praktisch tegelijk.

Deze opvattingen zou hij zijn leven lang trouw blijven, zowel in de architectonische ontwerpen als in de stedelijke uitbreidingsplannen, waarmee hij zich vooral na de eeuwwisseling intensief bezighield en waarin hij de koers uitzette van de Nederlandse stedebouw in het eerste kwart van de twintigste eeuw. In plaats van de stijlloosheid, ordeloosheid en slechte kwaliteit van de stedelijke woningbouw stelde Berlage, uitgaande van de gedachte van de grote moderne stad als kunstwerk, plannen die tegelijkertijd een technisch, esthetisch en politiek programma omvatten³⁴.

Wanneer men Berlages ideeën en aspiraties beziet in het licht van het culturele klimaat rond de eeuwwisseling dan kan men concluderen dat de filosofische en kunsthistorische wortels daarvan allerm minst representatief zijn voor die van de Nederlandse kunstenaars en intellectuelen van de generatie van negentig. Wat Berlage wèl met zijn geestverwanten deelde, was zijn zoeken naar een synthese van kunst en samenleving, zijn bijna religieuze idealisme, zijn poging af te rekenen met de lelijkheid en middelmatigheid van de moderne samenleving, zijn streven ook de egalitaire samenleving Schoonheid te geven.

In dit laatste toonde Berlage zich een typische exponent van de culturele vernieuwing in Nederland rond de eeuwwende. Precies dit 'meliorisme', de verbinding van het esthetische met het ethische, scheidde Berlage van die andere grondlegger van de moderne architectuur, de Oostenrijker Otto Wagner, wiens artistieke en intellectuele ontwikkeling in tal van opzichten hetzelfde patroon vertoonde als die van Berlage. Ook Wagner brak in de jaren negentig met het historicisme en predikte eveneens een nieuwe stijl als uitdrukking van een nieuwe tijd. Zijn uitgangspunt was echter voor alles radicaal utilitaristisch en functionalistisch: het ging Wagner primair om een 'harmonisering van kunst en functie', om een rationalisering van de bouwkunst in dienst van de modernisering van het economische en sociale leven — een esthetisch standpunt derhalve³⁵.

Het ontstaan van de egalitaire samenleving is in Europa overal en onveranderlijk gepaard gegaan met meer of minder scherpe cultuurkritiek. Al in het werk van Tocqueville, met name in de in 1840 gepubliceerde delen van *De la démocratie en Amérique*,

33 Berlages complexe ideeën over stijl — de identificatie van Stijl als Schoonheid en Rust, die een neerslag vindt in de eerlijke en strenge architectuur; de geometrische grondslag van de compositie; het principe van 'eenheid in veelheid'; de functie van het ornament en het gebouw als *Gesamtkunstwerk* — waarop in dit verband niet nader kan worden ingegaan, ontleende hij voor een belangrijk deel aan de Duitse filosofische en esthetische tradities.

34 V. van Rossum, 'Berlage: beschouwingen over stedebouw 1892-1914' in: *Hendrik Petrus Berlage. Het complete werk* (Alphen aan de Rijn, 1988) 46-66.

35 Berlages ethische en esthetische opvattingen staan in tal van opzichten dichter bij die van de Camillo Sitte (1843-1903), die zich bij zijn stedebouwkundige ontwerpen liet inspireren door het mythische, artistieke en politieke denken van Richard Wagner. Vgl. Schorske, *Fin-de-siècle Vienna*, 24-115.

waarin de invloed van de gelijkheid op wetenschap, kunsten, moraal en taal werd beschreven, klonken somberstemmende geluiden door. De egalitaire consumptie-maatschappij, zo luidde de conclusie van Tocquevilles betoog, bracht krachtens haar aard een middelmatige, oppervlakkige en conformistische cultuur voort³⁶. Met deze opvatting plaatste de Franse denker zich aan het begin van een lange cultuurkritische traditie, die doorloopt tot op de huidige dag — en die, getuige bijvoorbeeld de televisiekritieken, nog altijd de Amerikaanse cultuur als haar doodsvijand ziet.

Naarmate de egalitaire samenleving zich in de negentiende en twintigste eeuw verder ontplooidde, klonk ook de stem van de critici luider, al beriepen zij zich daarbij op uiteenlopende tradities en beginselen. De richtingloosheid van de cultuur, het primaat van materiële waarden, de hedonistische vervlakking, het ontbreken van waarachtige en werkelijke grootheid en stijl, van menselijke individualiteit en vrijheid, van geestelijke aristocratie — het zijn de anathema's in het werk van zo verschillende figuren als Nietzsche, José Ortega y Gasset, Johan Huizinga en de filosofen van de *Frankfurter Schule*.

Achteraf gezien is het misschien verbazingwekkend dat de modernisering van de maatschappij in de decennia rond de eeuwwisseling in Nederland tot weinig van dergelijke cultuurpessimistische beschouwingen heeft geleid. Er was kritiek, scherpe kritiek soms; het artistieke en intellectuele klimaat werd evenwel beheerst door hoop en vertrouwen. Veel idealen, in deze jaren geformuleerd, klinken door tot op de huidige dag — in de stedenbouw, in de cultuurpolitiek, in het maatschappelijk werk, in het onderwijs. De decennia rond de eeuwwisseling waren voor alles jaren van grote werkzaamheid, beheerst door het geloof in de vooruitgang, niet alleen in materieel, ook in moreel opzicht — al stoelde dat geloof op zeer verschillende wortels. Dat Nederland in verhouding tot veel andere landen betrekkelijk stabiele sociale en politieke verhoudingen en een evenwichtige economische ontwikkeling kende, zal daartoe ongetwijfeld hebben bijgedragen. Het besef op een breukvlak te staan was levend: de blik was evenwel niet gefixeerd op de naderende ondergang van de beschaving, maar op een betere toekomst.

Jan Romein — om wie het op dit symposium allemaal is begonnen — heeft zelf getuigd van het optimisme van de hier besproken periode, niet in het *Breukvlak*, maar in *Erflaters van onze beschaving*. In zijn portret van Berlage kan men althans lezen over de jaren 1889-1914 als

de kwarteeuw die wij nu zien als wellicht de gelukkigste periode in de hele geschiedenis der geciviliseerde mensheid tot dusver, maar die voor hen welke hem bewust beleefden, slechts de overgang naar een pas werkelijk gelukkige toekomst scheen³⁷.

36 Zie bijvoorbeeld de passages in *De la democratie*, I, 353, 355, II, 61-66, 69-77.

37 J. en A. Romein, *Erflaters van onze beschaving* (9e dr.; Amsterdam, 1971) 849.

Romeins *Breukvlak* en de Nederlandse geschiedenis

E. H. KOSSMANN

De organisatoren van deze zitting hebben mij gevraagd de discussie vanmiddag in te leiden en zij hadden daar een specifieke reden voor. U herinnert zich misschien dat ik al weer heel wat jaren geleden een boek getiteld *De Lage Landen* heb gepubliceerd waarin een hoofdstuk voorkomt dat ik 'Synthese' heb genoemd. Het behandelt de geschiedenis van Nederland en België van omstreeks 1895 tot 1914, dat is dus precies de periode die Romein in zijn *Breukvlak* beschreef. De naam van het hoofdstuk alleen al doet verwachten dat ik van Romeins conceptie voor mijn eigen verhaal geen gebruik heb gemaakt en, concludeerden de organisatoren, ik zou hier dan ook kunnen uitzetten waarom die mij niet nuttig had geschenen. Ik zou, met andere woorden, kunnen tonen waarom de conceptie mijns inziens niet, of niet goed op de Nederlandse geschiedenis toepasbaar is. Wel, ik vond dit een vriendelijke uitnodiging en zonder er veel over na te denken, nam ik haar dankbaar aan.

Ik heb de laatste dagen echter wel over de zaak moeten nadenken en dat viel me helemaal niet mee. Daar is in de eerste plaats een chronologisch probleem. Ik weet namelijk niet meer wanneer ik het idee om ons *fin-de-siècle* als een synthese te beschrijven heb bedacht en ik kan dat ook niet meer nagaan. Met het schrijven van dat hoofdstuk zal ik waarschijnlijk omstreeks 1970 bezig zijn geweest, na het verschijnen van Romeins boek in 1967, dat ik toen het uitkwam kocht en las. Hoe verklaar ik dan dat ik omstreeks 1970, aan het werk aan mijn hoofdstuk, niet aan Romeins *Breukvlak* heb gedacht en het beslist nooit bij mij is opgekomen zijn concept als leidraad te nemen? Achteraf gezien is dat ook voor mijzelf verbazingwekkend en zelfs enigszins verontrustend. Ik zou mezelf hoger achten wanneer ik kon zeggen: ik heb Romeins visie indertijd voor de Nederlandse geschiedenis irrelevant geacht. Of: ik vond de conceptie verkeerd. Maar zo was het niet. Ik heb het *Breukvlak*, al kende ik het en noemde ik het ergens in een noot 'meesterlijk', eenvoudig, zonder nadere reflectie en zonder polemieken, geïgnoreerd en zeker niet tegenover zijn beeld van de periode een tegenbeeld willen opstellen. Had ik het beeld van de synthese al voor het *Breukvlak* verscheen in mijn hoofd en was ik daar zo voldaan mee dat ik andere ideeën niet toeliet? Of was er iets anders wat mij uit Romeins universum buitensloot? In het eerste geval zou het geheel aan mijn eigen ontoegankelijkheid te wijten zijn dat ik Romeins visie niet alleen niet recipieerde maar er zelfs de eventuele bruikbaarheid niet van overwoog; in het tweede geval zou iets in Romeins boek mijn tekortschieten verklaren. Dat laatste vind ik aantrekkelijker en daar kies ik vanmiddag dus voor. Maar laat ik voor ik dit uitwerk eerst met klem zeggen dat Romeins *Breukvlak*, een boek van 900 pagina's waaraan de auteur tien, twintig jaar heeft gearbeid, natuurlijk een heel andere statuur heeft dan een enkel hoofdstuk van een zestigtal bladzijden in een boek als het mijne. Ik zou niet graag de indruk wekken dat ik dit niet beseft.