

...denn der Wahnsinn braucht Methode

Citation for published version (APA):

Rapp, C. (2009). *...denn der Wahnsinn braucht Methode*. Technische Universiteit Eindhoven.

Document status and date:

Gepubliceerd: 01/01/2009

Document Version:

Uitgevers PDF, ook bekend als Version of Record

Please check the document version of this publication:

- A submitted manuscript is the version of the article upon submission and before peer-review. There can be important differences between the submitted version and the official published version of record. People interested in the research are advised to contact the author for the final version of the publication, or visit the DOI to the publisher's website.
- The final author version and the galley proof are versions of the publication after peer review.
- The final published version features the final layout of the paper including the volume, issue and page numbers.

[Link to publication](#)

General rights

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal.

If the publication is distributed under the terms of Article 25fa of the Dutch Copyright Act, indicated by the "Taverne" license above, please follow below link for the End User Agreement:

www.tue.nl/taverne

Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact us at:

openaccess@tue.nl

providing details and we will investigate your claim.

Intreerede
prof. Dipl.-Ing.
Christian Rapp
9 oktober 2009

/ Faculteit Bouwkunde

TU **e** Technische Universiteit
Eindhoven
University of Technology

...denn der Wahnsinn braucht Methode

Where innovation starts

Intreerede prof. Dipl.-Ing. Christian Rapp

...denn der Wahnsinn braucht Methode

Uitgesproken op 9 oktober 2009
aan de Technische Universiteit Eindhoven

De symfonie van de grote stad



Die Symphonie der Großstadt, zo noemde de voormalige architect Walther Ruttmann in 1927 de eerste grote stadsdocumentaire uit de filmgeschiedenis.

Ik zag deze film omstreeks 1997 voor het eerst op een zondag – een matinee in Tuschinski in Amsterdam. Ik zou er voortaan een gewoonte van maken om de nogal regelmatige excursies naar Berlijn, die ik in het vervolg voor Nederlandse collega's en opdrachtgevers mocht organiseren, met een opvoering van deze film te beginnen. In een kleine 'off'-bioscoop in Schöneberg kon je een oude kopie van deze film laten vertonen en we konden zelfs een echte 'Kapelmeester', Herrn Sommerfeld, verleiden, dit opus muzikaal te begeleiden. Herr Sommerfeld had, net als mijn grootvader trouwens, als jonge musicus zijn brood verdiend door stomme films te begeleiden en ja, de 'Symphonie der Großstadt', die had hij nog

in zijn vingers. Deze bijna honderd jaar oude man kwam op het podium, hij maakte een buiging, ging zitten en speelde negentig minuten non-stop piano zonder een enkel notenblad, terwijl achter hem op het doek de stad haar symfonie vertoonde.

Uw mag van mij aannemen, dit was de perfecte entourage om mijn excursiegenoten, door de bank genomen zelfbewuste Hollanders, respect in te boezemen. We verlieten de bioscoop, men mompelde iets als ‘heel bijzonder’ en men zag de stad voortaan met geheel andere ogen.

De film begint met rijdende opnamen vanuit een stoomtrein. We rijden langs de periferie, die een grote stad omgeeft, passeren de eerste volkstuintjes, buitenwijken, dan de eerste huurhuizen, reclames op brandwanden, af en toe een blik vanaf de viaducten in een straatprofiel en uiteindelijk komt het beeld en de trein tot stilstand in de Anhalter Bahnhof, een van de grote kopstations van de stad. We zijn in Berlijn, tenminste, dat herleiden we van de enorme letter B op de muur achter het stootblok.

De klok op de toren van het Berlijnse stadhuis toont de tijd: vijf uur.

De stad wordt wakker, de lege straten vullen zich met arbeiders op weg naar hun werk, schoolkinderen op weg naar school. De S-Bahn komt op gang, we zien de ingang van de fabriek, de werkplek, de machines starten...

Acht uur: ook de burgers verlaten hun domicilie, waarschijnlijk ergens in Tiergarten. (Dat herleiden we van de ochtendrit te paard). De directeur met cilinderhoed neemt plaats in zijn automobiel en begeeft zich naar zijn kantoor. Steeds sneller wordt het ritme van de stad en de film, steeds sneller wisselen de scènes, van straat naar fabriek naar kantoor, en terug. Om precies twaalf uur wordt de snelheid even teruggenomen om vervolgens in de loop van de middag weer toe te nemen tot, pas 's avonds, een periode van rust en ontspanning aanbreekt. Ruttmann laat ons ook zien hoe men zich vermaakt aan het water, in het park en 's avonds in de etablissementen van de stad.

Ruttmann concipieerde zijn film als een documentair kunstwerk, dat de metropool Berlijn als levend organisme en razende machinerie vertoont. De ‘Symphonie der Großstadt’ is een arrangement in het ritme van de machines, een som van merkwaardige details en vertekende perspectieven. Ruttmann tekent een poëtisch tijdsdocument, of zoals Béla Balázs het noemt: hij componeert ‘optische muziek’. Zijn ‘visuele wervels’ laten de wereld zien zoals ze is, zonder politieke boodschap.

Berlijn, de hoofdstad van het Duitse keizerrijk werd in het begin van de twintigste eeuw nog gevormd door een conglomeraat van vele kleine gemeentes en dorpen. Pas in 1920 kreeg Groß-Berlin zijn centrale regering. Het dragende idee voor de stadsontwikkeling, het ‘steinerne Berlin’ van ‘Regierungsbaumeister’

James Hobrecht uit het jaar 1851, was al snel ingehaald door de ontwikkelingen, die sinds het midden van de negentiende eeuw gepaard gingen met de stormachtige industrialisatie. Het Berlijnse stadslichaam vertienvoudigde zich in omvang binnen enkele decennia, de zogeheten ‘Gründerzeit’ (ca. 1840 tot 1873). Hobrecht’s ‘Bebauungsplan’ trad pas 1862 in werking en vestigde met name de voorwaarden voor het verloop van de nieuwe straten. Daarnaast werden alleen door de ‘Baupolizeiordnung’ van 1853 enkele minimale restricties geëist. Zo werd onder andere voorgeschreven, dat een hof de minimale afmeting van 5,3 m x 5,3 m moest hebben, om het draaien van de brandweerspuit te kunnen waarborgen.

Naarmate de stad groeide, nam ook de sociale kritiek toe op de voornaamste bouwsteen van de stad: het Berliner Mietshaus, de Mietskasernen.

Deze kritiek op het authentieke, ‘versteende’ Berlijn zou voor tientallen jaren de agenda bepalen voor de omgang met de stad.



(uit: Johann Friedrich Geist, Klaus Kürvers, *Das Berliner Mietshaus 1862-1945*, München 1984)

Van 1920 tot 1927 bouwde Bruno Taut in nauwe samenwerking met de stadsbouwmeester Martin Wagner meer dan 12000 woningen waaronder de ‘Siedlung Freie Scholle’, de ‘Hufeisensiedlung’ en ‘Onkel Toms Hütte’. De stad zou vervangen worden door kleine schotten (*Schollen*), sensibel in het landschap gevoegde eenheden, elk voorzien van een centrale contemplatieve ruimte, een ‘Stadtkrone’ zoals het hoefijzer in de Siedlung Freie Scholle.

Min of meer gelijktijdig met de première van *Symphonie der Großstadt* en Fritz Langs *Metropolis*, in 1927, schreef Bruno Taut over de stad van de Gründerzeit: ”Jenes entsetzliche Gewirr von engen Höfen in Hinter- und Seitenhäusern, jene

grauenhaften Rattenlöcher (...). Das neue Bauen wird aber weiter um sich greifen, man wird diese Dinge eines Tages nicht mehr ertragen können und man wird schließlich dazu schreiten, sie – niederzureissen.” [1]

Bijna twintig jaar later maakten de enorme bombardementen aan het einde van WO II de voorspelling van Taut realiteit. Berlijn transformeerde in een zee van ruïnes en werd door de geallieerden opgedeeld in vier sectoren.

In mei 1945 werd door de Sovjets een nieuw magistraat gevormd en de partijloze Hans Scharoun werd aangewezen als hoofd van de afdeling ‘Bau- und Wohnungswesen’. Hij vormde onmiddellijk een ‘Planungskollektief’ van betrouwbare, want nauwelijks bekende vakmensen en wijdde zich aan de transformatie van het ‘Trümmerlandschaft’ tot ‘Stadtlandschaft’.

Nog in hetzelfde jaar droeg Scharoun in belangrijke mate bij aan de heropening van de Technische Hochschule en werd hij bij de faculteit architectuur benoemd tot hoogleraar van de leerstoel en het instituut voor stedenbouw.



Hans Scharoun: Isometrie voor de competitie ‘Hauptstadt Berlin’
(uit: Vittorio M. Lampugnani, *Modelle für eine Stadt*, Berlijn 1984)

Met zijn bijdrage aan de internationale competitie ‘Hauptstadt Berlin’ (1957) maakte Scharoun duidelijk, wat hij onder ‘Stadtlandschaft’ verston. Hij stelde een ‘sensibel’ cultuurlandschap voor, gevormd door futuristische gebouwen en vooroorlogse fragmenten, de vroeger dichtbebouwde ‘Friedrichstadt’ werd

omgevormd tot een voortzetting van de 'Tiergarten' en symboliseerde het stadscentrum als lege campus in de 'durchgrünte und aufgelockerte' stad. Het areaal van de competitie besloeg ook de gebieden, die toen al tot de DDR werden gerekend; de realiteit van de gedeelde stad had nog geen fysieke dimensie gekregen. Later werd als miniatuurversie van het sensibele cultuurlandschap het 'Kulturforum' gerealiseerd, de West-Berlijnse samentrekking van alle publieke cultuurgebouwen, die achter het ijzeren gordijn verdwenen.

Met de bouw van de muur op 13 augustus 1963 verstomde de interesse voor het gebied dat Scharoun's Kulturforum zou moeten worden, omdat het vroeger pulserende centrum nu als grensgebied begon te verloederen.

1963, ik was net geboren, is ook het jaar waarin Oswald Matthias Ungers aan de TU Berlin werd aangesteld. Hij kreeg onder meer door zijn legendarische lezingreeks in het vak 'Gebäudekunde' een ongekennde uitstraling op een hele generatie van studenten en architecten.

Vanaf 1965 veranderde zijn werkveld aan de TU Berlin doordat hij tot decaan werd benoemd. Desalniettemin organiseerde zijn leerstoel in december 1967 het internationale congres 'Architekturtheorie' aan de TU Berlin. De lijst met sprekers is even indrukwekkend als later de gepubliceerde documentatie. Naast internationale coryfeeën als Reyner Banham, Kenneth Frampton, Siegfried Gidion en Colin Rowe was ook de Duitse architectuurculturele elite vertegenwoordigd met personen als Ulrich Conrads en – niet in de laatste plaats – Julius Posener. En toch mondde het congres uit in een debacle.

Na 2 juni 1967 – de dag waarop de Duitse student Benno Ohnesorg tijdens een demonstratie tegen de sjah van Perzië door een politieagent werd doodgeschoten – radicaliseerde de politieke discussie aan de universiteiten. Op de slotbijeenkomst van het congres ontvouwden de studenten een transparant waarop geschreven stond: "Alle Häuser sind schön, hört auf zu bauen". Ungers zag zich gedwongen bakzeil te halen; het congres was in feite zijn laatste activiteit aan de TU Berlin. Hij verhuisde naar de USA en zou ongeveer vijftien jaren niet meer bouwen.

Maar terug naar Julius Posener, die tijdens het bovengenoemde congres 'Architekturtheorie' in 1967 het eigenlijke klapstuk verzorgde.

Posener, geboren in 1904, nam het net opgeleverde Märkische Viertel, naast andere Großsiedlungen zoals Britz, Buckow, Rudow (de later zogenoemde Gropiusstadt), als vertrekpunt voor zijn architectuurtheoretische standpunt.

Ik ga hem dadelijk citeren en vergeef me de uitvoerigheid van de aanhaling. Die heeft zijn oorsprong in de ongeëvenaard voortreffelijke diagnose van de tijdgeest en de culturele context voor architectuur in de jaren zestig van het vorige eeuw.

Apparat und Gegenstand, Julius Posener, 1967



Ook Posener begint met een fragment uit een film: Charlie Chaplin's 'Modern Times'. In de film komt een scène voor waarin Charlie als proefkonijn voor een eetmachine gebruikt wordt. Natuurlijk loopt de soep hem daarbij over het jasje en beukt het mondafveegmechanisme zijn lippen kapot - erg komisch, erg gruwelijk. Charlie's baas wilde de machine invoeren om zijn werknemers minder tijd bij het eten te laten verliezen. Posener gebruikt dit fragment om te komen tot een onderscheid tussen de dingen waarmee we ons omgeven: de apparaten en de 'Gegenstände', die we in het vervolg bij gebrek aan een betere vertaling de voorwerpen zullen noemen. Apparaten veroorzaken onzekerheid of zelfs angsten, volgens Posener, voorwerpen daarentegen boezemen vertrouwen in. Hij schrijft:

De voorwerpen hebben omgang met dat deel van de mens dat niet veranderd is. Daarom blijven ook zichzelf wat ze sinds jaar en dag geweest zijn. De apparaten zijn dienstbaar aan het veranderlijke in de mens en veranderen zelf voortdurend. We doen er dus goed aan te vragen wat er in de mens onveranderd gebeven is en wat vermoedelijk ook niet zal veranderen, want er is en blijft overduidelijk een deel van onze persoon dat zich in de wereld van de voorwerpen ophoudt - of filosofen, utopische architecten en Charlie Chaplins fabrikant dat nu leuk vinden of niet. Een deel van onze persoon leeft in de wereld van de voorwerpen en wil daar onder geen beding afscheid van nemen. Hieraan ontspringt een groot deel van het onbehagen van de gewone man... die met voortbrengselen van de nieuwe bouwkunst geconfronteerd wordt (...)



Märkische Viertel in 1982
(uit: Vittorio M. Lampugnani, *Modelle für eine Stadt*, Berlin 1984)

Hetzelfde onbehagen welt op in dezelfde gewone man bij de aanblik van het Märkische Viertel of Britz Buckow Rudow. Hij heeft er geen weet van dat zich een generatie van architecten heeft aangediend die hem juist als individu wil beschouwen en zeker niet als nummer in een standaard woonblok. Deze architecten

hebben hem hun drijfveren ook niet uitgelegd. Dat kunnen ze ook niet, omdat ze de man niet begrijpen...

De mens heeft goede redenen om geen afstand te willen doen van een wereld die hij begrijpt. Het permanente in ons verkeert met die wereld. En het best begrijpt een mens wat zijn lichaam het meest na staat: de deken waarin hij zich wikkelt, de stoel waarop hij zit, het gereedschap waarmee hij zijn voedsel tot zich neemt, maar ook de trap treden die hij beklimt, het raam dat hij opent, de vloer waarop hij staat. Ook die dingen begrijpt hij nog. Men heeft het huis wel een ruimer kostuum genoemd, een kwalificatie die naar de lichamelijke nabijheid van het huis verwijst. Vandaar dat men zijn huis wil begrijpen, zoals men zijn meubels en zijn kleding begrijpt. Mensen willen vertrouwen hebben in hun huis. Het moet een voorwerp zijn...De mens is kennelijk in staat ook nieuwe verschijnselen vertrouwen te schenken, als hij die begrijpen kan. Het duurt niet lang en soms gaat er helemaal geen tijd overheen, of de mens aanvaardt het zopas nog onbekende als iets bekends, zelfs als iets gewoons. Om dat mogelijk te maken, moet geappelleerd worden aan bepaalde voorstellingen, afkomstig uit het domein van het onveranderlijke.

...Het zal erom moeten gaan onze leefomgeving zo te vormen, dat men het nieuwe uit het bekende afleiden kan. Dat is onder bepaalde voorwaarden mogelijk. Het zou mogelijk moeten zijn om deze voorwaarden te benoemen.



Woongebouw Piraeus
(foto: Rapp+Rapp)



Foyer Bos en Lommer
(foto: Kim Zwarts)

Ik doel hier op voorwaarden van aanschouwelijkheid. Immers, dat de door mensen voor mensen gemaakte leefomgeving ... zich naar de levensprocessen van de stadsbewoner ... voegen moet, spreekt voor zich....De architect moet zich daarin verdiepen, moet dit gebied - dat hem tot nu vrij onbekend was en bovendien aan permanente veranderingen onderhevig is – doorgronden... Hij is pas weer terug op zijn eigen terrein als hij deze complexe ervaring niet alleen begrijpt, maar ook voor zich ziet. Nu kun je met begrippen als vorm en gestalte niet voorzichtig genoeg zijn, omdat daarachter gelijk de figuur van de architect als beeldend kunstenaar opduikt, maar we kunnen toch stellen dat de architect het is die de ordening in de door mensenhand geschapen leefomgeving zichtbaar maakt. ...Er zijn dus dingen die je beter kunt laten, die niet adequaat zijn en waarvan aantoonbaar is dat ze niet adequaat zijn. ... De criteria waar we zojuist ons oordeel op gebaseerd hebben, zijn nooit gebruikt als uitgangspunt voor een objectieve architectuurkritiek, wat met criteria als eerlijkheid, het primaat van het materiaal, constructieve authenticiteit wel gebeurd is - criteria overigens die weinig nut hebben, aangezien ze meer met moraal te maken hebben dan met architectuur en dus steeds tot een absoluut oordeel leiden. Het gaat ons hier niet om de vaststelling van wat objectief juist is, maar veel meer om de vraag wat een mens verdraagt, waarmee hij zich identificeert, waar hij vertrouwen in kan hebben. Dat levert, hoe vreemd dat ook klinken mag, eerder vragen op omtrent de psychologie dan vragen naar het objectief juiste. Voor de architectuur bestaat objectieve juistheid niet, maar het psychologisch juiste, dat bestaat wel. [2]

Posener maakt achtereenvolgend korte metten met de machine-esthetiek (sorry Technische Universiteit), het functionalisme, de dominantie van de toenmalige sociologen, de architect als beeldend kunstenaar en de neiging tot destructieve abstractie in de architectonische taal.

De groene stadsarchipel



Städte in der Stadt (uit: Oswald Mathias Ungers, 'Cities within the city', in: *Lotus* (19, 1978))

Oswald Matthias Ungers, een van de architecten van het 'Märkische Viertel', blies in 1968 niet alleen vanwege de studentenrevoltes de aftocht. Ook zijn bouwende praktijk was in een diepe crisis beland. Hij kwam wel voor enkele 'Sommerakademien' tijdelijk op bezoek in Berlijn, samen met zijn Amerikaanse studenten. Tijdens een van deze Sommerakademien, in 1977, getiteld 'urban villas' ontwikkelde hij, samen met zijn medewerkers, waaronder o.a. Rem Koolhaas en Hans Kollhoff, de basisprincipes van 'cities within the city', de later legendarische

titel van een samenvattend artikel in het tijdschrift Lotus. [3] Naast uitermate scherpzinnige en voorspellende constatering over de trouwens positief geïnterpreteerde krimp in bevolkingsaantallen bevat het artikel een rijk palet aan theses, interpretaties en conclusies. Uiteindelijk karakteriseert de ondertitel ‘Berlin das grüne Stadtarchipel’ het pleidooi het treffendst. Verwijzend naar Karl Friedrich Schinkel en Joseph Lenné, die onder Friedrich IV in het Havel-landschap tussen Berlijn en Potsdam naar het voorbeeld van Arcadië, een enigszins op Griekenland lijkend fantasielandschap, een humanistisch cultuurlandschap, hadden getracht te realiseren, (gericht op een waarneming vanuit de beweging over de Havel!) ontwikkelt Ungers zijn interpretatie van de Berlijnse toekomstige ruimtelijke ordening.

Door Schinkels stedenbouwkundige ingrepen, waaronder vooral de bouw van de ‘Schloßbrücke’ in het verlengde van ‘Unter den Linden’ was het stadscentrum al lang onderdeel van de Potsdamer cultuurlandschap. Maar ook Schinkels principe van een ‘Ordnung durch katalytische Bauten’ stond model voor de stadsarchipel, de federatie van diverse stedelijke eilanden van Ungers. In zijn ontwerpen voor het centrum van Berlijn had Schinkel de gebouwen en de openbare ruimte in een compositie van gelijkwaardige elementen ondergebracht; geen ‘non-space’ zoals later bij de modernisten maar een gecontroleerde en afgewogen openbare ruimte. [4]



Plattegrond van het centrum van Berlijn, 1841 (uit: Hermann Pundt, *Schinkel's Berlin*, Berlijn 1981)

”Jede Konstruktion sei rein, vollständig und in sich abgeschlossen und suche nur die beste Lage und den besten Winkel um sich der nächsten anzuschliessen.”

Er is niets gerealiseerd van Ungers' denkbeelden voor de stadsarchipel Berlijn. De stedenbouwkundige houding van de latere internationale bouwtentoonstellingen zou andere wegen inslaan en toch is de impact van het denkbeeld stadsarchipel tot vandaag de dag enorm gebleken. Rem Koolhaas beweerde in 1986 nog, dat de groene stadsarchipel voor hem 'het absolute model van de Europese metropool' was. Hij gaf een samenvatting van de basisideeën die destijds in het plan werden samengetrokken: *"Alle gebieden in Berlijn die alleen als fragmenten existeerden, roeiden we uit, omdat ze het niet verdiend hadden te leven. Zo kregen we een schone situatie: Er zijn architectuureilanden van de Europese stad, die in een groot niets, een ruimtecontinuüm liggen..."* Tenslotte voegt hij toe: *"En uiteindelijk interesseert mij deze leegte veel meer dan de architectuur."* [5]

Wie me wat beter kent, die weet, dat ik niet twintig minuten lang aan de geschiedenis van Berlijn zou refereren, om uiteindelijk bij Rem Koolhaas uit te komen. In tegendeel, als Koolhaas de resultaten van de bouwactiviteiten van de afgelopen jaren in Berlijn als Chinese stad karakteriseert, die hij in OMA's tentoonstelling 'Content' als een grote hoop vuilnis over de vloer van de Nationalgalerie van Mies van der Rohe liet uitstorten, dan bewijst hij eerder mediageniek instinct te hebben dan enig besef van Berlijn.

Om het even banaal te zeggen: de nog steeds aanwezige fragmentatie van Berlijn is het gevolg van de policentrale ontstaansgeschiedenis van de stad en van duizenden brandbommen, niet een gevolg van de fragmentatie van onze cultuur. Er is nog een belangrijk verschil tussen mijn persoon en meneer Koolhaas: mij interesseert de architectuur uiteindelijk veel meer dan de leegte.

Maar terug naar het congres van 1967, de dag waarop de Berlijnse studenten eisten, op te houden met bouwen omdat alle huizen sowieso al mooi zouden zijn. Hoe actueel is deze constatering nog?

De architecten en de studenten

Bij mijn voorbereidingen voor mijn eervolle activiteit vandaag viel mij een cd in handen, afkomstig van de Technische Universiteit Delft, getiteld : 'Ik dank U voor Uw aandacht'. Bij het doornemen van deze indrukwekkende verzameling van intreeredes van bouwkundehoogleraren uit het tijdperk 1905 tot 2005 kon ik een steeds terugkerende stelling opmerken. Met regelmaat beweert men gedurende de laatste honderd jaar, dat de randvoorwaarden voor onze vakbeoefening zodanig veranderd zijn, dat de rol van de architect en uiteindelijk ook de architectuur zelf, maar ook de wijze hoe we jonge mensen het vak leren, op zijn minst grondig herzien zouden moeten worden. [6]

Ook ik gaf meer dan tien jaar geleden in een lezing aan de TU Delft uiting aan een soortgelijke opvatting.

Volgens mij staat in dit stadium de identiteit van de architectuur en van het architectenschap ter discussie.

Dit heeft er ten eerste mee te maken, dat we met een generatie van studenten en jonge architecten geconfronteerd worden, die op het punt staat een volledig nieuw type kennis te ontwikkelen. Deze blijkt zeer operationeel te zijn. Men beschikt over een enorm repertoire aan kennis en competentie dat eerder breed dan diep geordend is en daarmee zijn beheerder in staat stelt zich met een ongehooflijke snelheid op de verschillendste situaties productief inzetbaar te maken. Dit lijkt me bijna een darwinistisch antwoord op de massauniversiteit en de concurrentiesituatie in de markt...[7]

Zo redeneerde ik toen. Maar ik moet zeggen, dat ik mijn mening over deze zaak tijdens de twee jaar van mijn hoogleraarschap in Eindhoven aan het bijstellen ben. Om te beginnen valt de 'nieuwe generatie' niet over een kam te scheren. Er zijn altijd studenten waarvan de ambities niet verder reiken dan tot een goede middelmaat. En dat bedoel ik helemaal niet zo negatief - al ben ik me ervan bewust dat 'middelmaat' in onze culturele omgeving niet als nastrevenswaardig doel wordt beschouwd. Ik ben het hiermee niet eens. Onze universitaire opleiding moet er een uitdaging in zien om het niveau van de middelmaat op een hoger peil te brengen. Behalve deze middelmaat zijn er ook noemenswaardige aantallen van studenten, die wel de diepte van het vak willen verkennen. Sommigen van hen,

leden van het studieplatform ‘vloer e’ organiseerden kort geleden een druk bezocht onderwijssymposium in Vertigo (het gebouw van de faculteit Bouwkunde) en formuleerden als afsluiting een manifest, waaruit ik wil citeren.

Pleidooi ‘vrijwillige opsluiting’

1. *Het abstracte begrip ‘vrijheid’ zal waarschijnlijk nooit haar hoogwaardige morele glans verliezen. Liberalisme in het onderwijs zal altijd nastrevenswaardig lijken. Maar we zijn hier niet om idealisme te bedrijven – maar om de bouwkunst te onderzoeken, te beoefenen en te onderwijzen.*
2. *Architectuur is een discipline die bij de dingen moet blijven – zowel hun restricties als mogelijkheden in acht neemt. Wat kan een student in absolute vrijheid, als hij niet de werking van de zwaartekracht kent of de eigenschappen van materialen, bouwtechnieken, de traditie, enzovoort? ... Bestaat liberalisme wel voor het vak bouwkunde? En belangrijker: is het wel vruchtbaar in het architectuuronderwijs?*
3. ...
4. *Wij willen hier pleiten om al deze vrijheid neer te leggen bij de professoren en universitair hoofddocenten: de vrijheid om onderzoeksrichtingen te bepalen, ideologisch te onderbouwen en tevens te verdedigen naar de unit, de faculteit en de buitenwereld. De student sluit zich vrijwillig op in de wereld van een professor en krijgt hierdoor een smaller maar specifiekere en vruchtbaardere kader om in te onderzoeken, samen te werken en te debatteren. Men moet werken naar zijn kunnen, en professoren kunnen en kennen simpelweg meer.*

De morfologie van de stad

Ik beschouw dit manifest als een aansporing. Het verplicht mij dan wel om duidelijkheid te verschaffen over mijn wereld – en dat zal ik dan ook doen. Er is daarvoor geen betere gelegenheid dan deze gelegenheid. Als ik boven aangehaalde stelling met betrekking tot mijn persoon probeer in te vullen, dan moet ik ten eerste zeggen dat de stad waaraan ik mijn architectonische socialisatie te danken heb, ook het kennisveld definieert voor mijn academische activiteiten over ‘architectural design en urban cultures’. De metropool Berlijn, door sommigen terecht het laboratorium van denkbeelden over stadsontwikkeling genoemd, betreft enerzijds een specifiek geval maar ook een exemplarisch model.

In de door oorlogsverwoesting en wederopbouw veroorzaakte verandering van Berlijn van ultiem verdichte stenen massa tot losse verzameling van disparate fragmenten weerspiegelt zich exemplarisch het lot van de Europese stad.

Na de val van de Berlijnse muur in november 1989 is de tijd rijp gebleken om een omvangrijke reconstructie te overwegen van de in de voorafgaande decennia alleen maar krimpende metropool. Na een periode van koortsachtige bouwproductie presenteerde de toenmalige Senatsbaudirektor Hans Stimmann in 2002 een atlas met de titel ‘Die gezeichnete Stadt – Die Physiognomie der Berliner Innenstadt in Schwarz- und Parzellenplänen 1940-2010’. [8] De zogenoemde ‘Schwarzpläne’ representeren de plattegrond van een stad in vereenvoudigde vorm: de bebouwde oppervlaktes worden zwart getekend, de onbebouwde oppervlakte blijft wit. De 22 kaarten verbeelden de gebouwde toestand van Berlijn op vijf verschillende



Schwarzplan 1940 (uit: Hans Stimmann, *Die Gezeichnete Stadt*, Berlijn 2002)

tijdstippen: 1940, 1953, 1989, 2001 en tenslotte, als vooruitzicht, de periode omstreeks 2010. De atlas bevat verder de verkavelingstekeningen van de verschillende tijdstippen en documenteert zodoende de eigendomsverhoudingen. Stimmann herintroduceerde met zijn atlas een cartografische methode die in de jaren zestig van de vorige eeuw door personen als Ungers, Rossi en Colin Rowe werd ontwikkeld in hun speurtocht naar de ‘gestalte van de stad’. Het ‘Schwarzplan’ – ook wel aangeduid als ‘figure-ground’- tekening - werd toen het instrument en symbool van een houding om het zuiver functionele onderzoek naar de stad aan te vullen met inzicht in de stedenbouwkundige vorm en gestalte. Door het contrasteren van figuur en grond, bebouwd en onbebouwd, wordt de relatie tussen massa en ruimte zichtbaar. Hoe simpel deze methode ook is, de hoeveelheid informatie die deze tekeningen leveren is ronduit verbazingwekkend. Door de morfologische reeks op een rij te leggen, is zomaar een vergelijkende beschouwing mogelijk. Door ruimtelijke complexiteit te reduceren ontstaat, paradoxaal genoeg, de voorwaarde om het geheel, zoals Goethe het formuleert, ‘in der Anschauung zu beherrschen’. De chronologische opeenvolging toont bovendien de structurele wetmatigheden van het groeiproces aan. Ondanks het feit dat individuele of maatschappelijke interesses veranderingen in het stadslichaam initiëren, handhaaft zich de invloed van de structuur zelf op de verdere stadsontwikkeling, zichtbaar als een autonoom recht van de vorm.

Es hat sich daher auch in dem wissenschaftlichen Menschen zu allen Zeiten ein Trieb hervorgetan, die lebendigen Bildungen als solche zu erkennen, ihre äussern sichtbaren, greiflichen Teile im Zusammenhange zu erfassen, sie als Andeutungen des Innern aufzunehmen und so das Ganze in der Anschauung gewissermassen zu beherrschen. Wie nah dieses wissenschaftliche Verlangen mit dem Kunst- und Nachahmungstriebe zusammenhänge, braucht wohl nicht umständlich ausgeführt zu werden.

‘Zur Morphologie’, Johann Wolfgang von Goethe, 1817. [9]

Het thema van Stimmann’s atlas is de ‘gestalte van de stad’ en haar wisselende gedaante. Morfologie, de door Goethe voor het eerst gedefinieerde leer van de gestalte, ontmoet in het geval van Berlijn alle categorieën, van de permanente en langzame vernieuwing van het stedelijk lichaam, tot de grootschalige vernietiging en de in stappen doorgevoerde wederopbouw, tot de ontwikkelingen van vandaag. Berust het Schwarzplan op een traditie, de kaveltekening, in het Duits ‘Parzellenplan’ genoemd, heeft geen lange traditie als onderzoeksmedium. Tot dusver beperkte de analyse zich doorgaans tot wat het Schwarzplan leerde over de stedelijke vorm, waardoor de economische geschiedenis en de geschiedenis van

het eigendom onderbelicht bleef. Stimmann daarentegen legde in Berlijn de kaveltekening bewust naast het Schwarzplan: zo werd zichtbaar hoe de niet-fysieke conditie de fysieke conditie begeleidde. Met niet meer dan vijf tekeningen bracht hij zijn argument in stelling tegen de bezwaren van zijn critici en de aanhangers van de stadsarchipel. Deze tekeningen demonstrenen hoe de bouwgrond van de stad voor het merendeel toebehoort aan private partijen, die geen enkel begrip zullen hebben voor de selectieve de-urbanisering van Rem Koolhaas of voor enig ander academisch stadsvisioen dat tot gevolg zou hebben dat de ene eigenaar aan een intensivering van zijn gebruik mag deelnemen terwijl de andere zijn bezit gesloopt en waardeloos gemaakt ziet worden.

Dit wat betreft Berlijn. Ook in Eindhoven studeren we met soortgelijke analytische methodes op de grammatica van de stad. Binnenkort wordt voor de vijfde keer het vak Architectuuranalyse met het thema het stedelijk woonhuis afgerond door de bouw van maquettes in de schaal 1:33 en voor de tweede keer de analyse van exemplarische stadsfragmenten in Amsterdam.

Het meest intens maar ook het meest vergelijkbaar met de cartografische methodes van de bovenbeschreven atlas zijn onze afstudeerateliers, waarbij inmiddels voor de derde keer door ongeveer achttien studenten een fysieke doorsnede van de stad Amsterdam in zijn ontwikkelingsstadia tekenend wordt geregistreerd. Het didactisch effect van deze operatie lijkt op een anatomische les. Het waarnemend vermogen van het oog tot oordelen - dit grondprincipe van Goethe's vormleer - wordt bij onze studenten ondersteund door het interpreterende inzicht van de tekenende hand.

Bij ons werk hier in Eindhoven lopen we echter, net zoals we wel ervaren op onze bureaus, op tegen de beperkingen van een hiërarchisch systeem dat begint bij de kleinste stadbouwsteen, het perceel, en dat reikt tot het bovenliggende systeem van het stedelijk lichaam. Het dynamische karakter van tegenwoordige planvormingsprocessen heeft ervoor gezorgd dat de grenzen van de universele toepasbaarheid van de overgeleverde stadsmorfologie overschreden zijn.

Ook onze studenten kampen met dit soort problemen. Meestal verkeren onze ateliers na een fulminante start, die doorgaans wordt afgesloten met lijvige boekwerken vol kaarten en ander analytisch materiaal, enkele weken tot soms wel maanden, in een soort rationeel vacuüm. Hoe moet nu de link gelegd worden tussen al die specifieke wetenschap over geschiedenis en vorm van de stad en het ontwerp van een gebouw? Ontbreekt het ons aan een universele architectuurtheorie, een soort algemene handleiding voor het maken van gebouwen, misschien te onderscheiden naar types, die we aan de hand van de concrete stedenbouwkundige omgeving specifiek kunnen maken?

De architectuurtheorie en het type

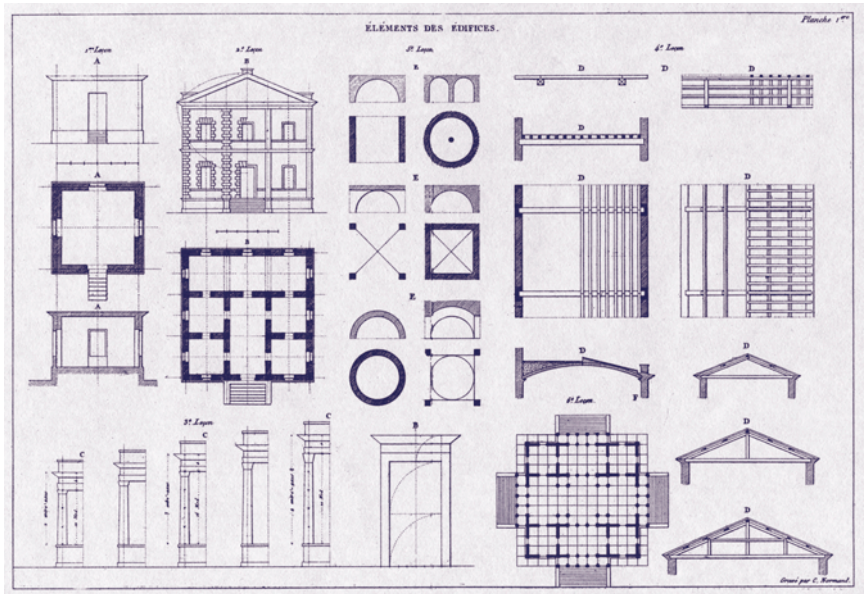
De geschiedenis van het architectuurtraktaat is veel te omvattend om ze hier te kunnen behandelen. Desondanks zou ik het volgende willen vaststellen: architectuur en architectuurtheorie hebben een voortdurend veranderende relatie met elkaar. Niet alleen de inhoud van de theorie is aan verandering onderhevig, maar ook de rol van de theorie, haar plaats ten opzichte van de architectuur zelf. De theorie kan de basis voor het architectonisch ontwerp leveren, maar ze kan de architectuur ook alleen met commentaren begeleiden. Ze kan zich uitsluitend op de architect richten maar ze kan ook proberen de architectuur tot onderwerp van de publieke interesse te maken (zoals in het achttiende eeuw). Dientengevolge verandert de strekking van de theorie voortdurend. Bij uitstek in periodes van hevige maatschappelijke ontwikkelingen is te zien hoe de theorie gebruikt wordt voor esthetische speculatie, ideologische scherpslijperij, kritiek, propaganda, marketinginstrument en wat dies meer zij. Maar de theorie kan zich ook concentreren op haar kern – de onsentimentele leer van het bouwen.

De kunstgeschiedenis blijkt in het algemeen niet veel vreugde te beleven aan deze vorm van architectuurtheorie. Men spreekt neerbuigend van ‘kookboeken’ en herinnert in dit verband aan de vele ‘zuilenboekjes’ van de zestiende tot achttiende eeuw. Zeker bruikbaar, maar voor een academisch reflectie op de architectuurgeschiedenis niet bijzonder interessant, zo schijnt het. En toch heb ik hier een andere mening over.

We zullen even zo een ‘kookboek’ bespreken.

Jean-Nicolas-Louis Durand, een leerling van de revolutiearchitect Boullée, presenteerde in 1802 zijn leerboek ‘Précies des leçons d’architecture données à l’Ecole Polytechnique’, dat o.a. in het Duits vertaald werd. [10] Durand was professor aan de in 1793 door Napoleon gestichte ‘Ecole Polytechnique’. Hij was een rationalist en zijn boek beperkte zich daarom niet tot esthetische speculatie over de betekenis van de klassieke zuilenordes, maar richtte zich op de vorming van een elementaire bouwleer: de formulering van een grammatica van architectonische elementen, aangevuld door een receptuur voor ‘hoe men het doet’. Durand vervangde de academische, esthetische normen van het verleden door de constructieve en functionele normen van de ‘Ecole Polytechnique’.

Aan het begin van zijn boek in het deel over materialen en constructies is er een krappe opsomming van alle wezenlijke bouwelementen: kolommen, muren, funderingen, daken, gewelven en vloeren. Dit is geen exemplarische optelling, hiermee moet en kan de architect het doen!



Elementen van gebouwen (uit: J.N.L. Durand, *Leçons d'architecture*, München 1985)

Verder zijn er twee hoofddoelstellingen; ten eerste de 'convenance', wat staat voor doelmatigheid, en ten tweede de 'economie'.

Doelmatigheid is te bereiken met de volgende criteria: het gebouw hoort standvastig ('solide'), gezond ('salubre') en aangenaam ('commode') te zijn. Economisch wordt een gebouw vanzelf, zo lang de architect op eenvoud, regelmatigheid en symmetrie let.

Nadat de materiële en constructieve aspecten zijn besproken en de leerling een toereikende voorraad aan bouwelementen ter beschikking heeft, gaat Durand verder in zijn leerboek met de combinatie van de elementen. Om te beginnen een simpele plattegronddispositie. Op basis van een gegeven raster laten zich allerlei variaties vormen. Durand is overtuigd van de doelmatigheid die dit systeem realiseert: de kolomafstanden zijn van tevoren vast te leggen en zouden in het hele gebouw hetzelfde moeten zijn, de muren zouden direct van de ene hoek van het

gebouw naar de andere moeten verlopen – dat is het vernuftigste, want de lijn is tenslotte de kortste verbinding tussen twee punten. Vervolgens komt de verticale dispositie in doorsnede en gevel aan de orde, eveneens in meerdere variaties. De verschijning van het gebouw staat niet meer centraal, ze is een gevolg van het constructieve denken. De logische constructie staat voorop, de rest is daarvan een afgeleide.

Het tweede deel van het leerboek behandelt de nieuwe, ‘actuele’ bouwtypologieën: gerechtsgebouwen, raadhuisen, scholen, academies, bibliotheken, musea, markthallen, beursgebouwen, theaters, ziekenhuizen, gevangenissen, kazernes enzovoort. De ‘oude’ voornaamste bouwopgaven ontbreken; we vinden geen kerken en paleizen. Met een blik vanuit het heden is gemakkelijk vast te stellen dat de typologische serie van Durand veel minder overtuigend is dan wat hij daarvoor in zijn boek aan de orde stelt: de bouwstenen van het ontwerp. De centraal-symmetrische opzet van de verschillende types lijkt eerder een tribuut aan de tijdsgebonden, conventionele voorstelling van een monumentaal gebouw dan de logische uitkomst van het methodisch systeem.

Dat Durand in dit opzicht tekort schoot, is begrijpelijk, want de bouwtypologieën die hij aan de orde stelde, konden zich pas aan het begin van de negentiende eeuw goed gaan ontwikkelen. We bevinden ons, met andere woorden, met zijn boek nog in een pril stadium van de evolutie van het moderne gebouw. Inmiddels zijn we tweehonderd jaar verder en ik begrijp eerlijk gezegd niet, waarom de evolutie van de typologie van gebouwen niet tot de inhoud van ons curriculum wordt gerekend. De Duitsers noemen dit vak ‘Gebäudekunde’ en soms speel ik met de gedachte mijn activiteiten aan onze universiteit ook hierop te focussen, maar dit even terzijde.

Desalniettemin wil ik aan de hand van Durand’s ontwerp voor een museum verwijzen naar een gebouw dat twintig jaar na de publicatie van zijn leerboek in Berlijn verrees:

Het Alte Museum van Karl Friedrich Schinkel. Schinkel heeft zijn gebouw niet binnen een regelmatige vierkant ontwikkeld volgens de instructie van Durand, maar de indeling is in grote lijnen dezelfde. Schinkels colonnade beslaat echter het gehele front hetgeen de geslotenheid bevordert. In zijn verklaring hoort u de echo van Durand:

”Jede Konstruktion sei rein, vollständig und in sich abgeschlossen und suche nur die beste Lage und den besten Winkel um sich der nächsten anzuschliessen.”



Het Alte Museum (foto: Remco Roes)

Vele rationalisten volgen de denkbeelden van Durand en Schinkel tot vandaag de dag. Oswald Matthias Ungers is als leraar en als architect gedurende zijn hele oeuvre beïnvloed door de methodische systematiek van Durand. In Giorgio Grassi's en Antonio Monestiroli's studentenhuusvesting in Chieti vinden we de letterlijke adoptie van Schinkels colonnade en trappenhuis.

Toch is er niet in alle opzichten sprake van een historische continuïteit. In de latere negentiende eeuw raakte namelijk alweer een stijlpluralisme, het zogenoemde historicisme, in zwang, dat hier en daar op gespannen voet stond met de aanwijzingen van Durand. Ondertussen bleef het rationalisme zich in het werk van Heinrich Tessenow, Ludwig Hilbersheimer, Giorgio Grassi, Joseph Paul Kleihues en anderen doorontwikkelen tot vandaag de dag.

"Fijn", hoor ik U denken, "nu weten we, wat we van professor Rapp kunnen verwachten: Aan de ene kant leren we de stad te lezen in al haar gelaagdheid. Anderzijds ontwikkelen we een grondige kennis van architectonische types en hun ontwikkeling. Deze generieke kennis maken we specifiek in een ontwerp door de concrete randvoorwaarden van de plek en het functionele programma op een rationele wijze te vertalen in de architectonische vorm. Deze ratio hoeven we alleen nog gaandeweg het ontwerp- en bouwproces te bewaken en alles valt op zijn plek..."

Ja, in principe werkt het zo, echter niet zonder complicaties.

De poëzie van de 'Mauervorsprung'

We vertrekken vanuit de constatering, dat architectuur in haar zuivere vorm door een abstract, rationeel gedachtenconstruct ofwel concept wordt bepaald dat in een bepaalde vorm van ordening zijn neerslag vindt.

Om over het concept en de problematiek van ordening en haar meest pregnante middel, de symmetrie, te spreken, zal ik me nu een aantal minuten laten aansturen door de gedachtengang in een essay van Jan Turnovsky over het huis in Wenen, gebouwd door Ludwig Wittgenstein. [11]



Het Wittgensteinhuis in 1928 (uit: Bernhard Leitner, *The Architecture of Ludwig Wittgenstein*, Halifax 1973)

De situatie die in deze eyeopener onder de architecturessays aan de orde wordt gesteld, bevindt zich in de ontbijtkamer van het Wittgensteinhuis. Deze kamer ligt in het 'Zwischenstock' in een aan de zijkant van het hoofdvolume bijgevoegd bouwdeel. Door de insnijding van een terras ligt dit bouwdeel nogal afgezonderd: het is tegelijk zelfstandig en verweven.

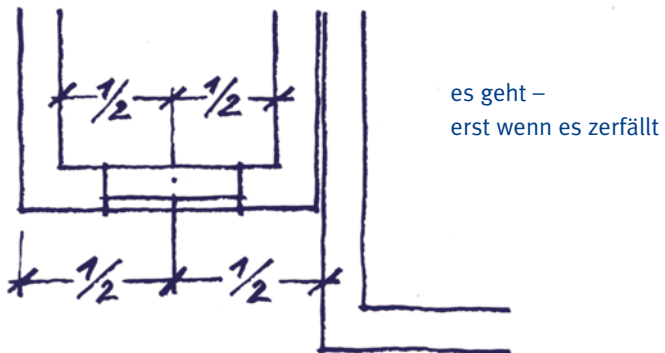
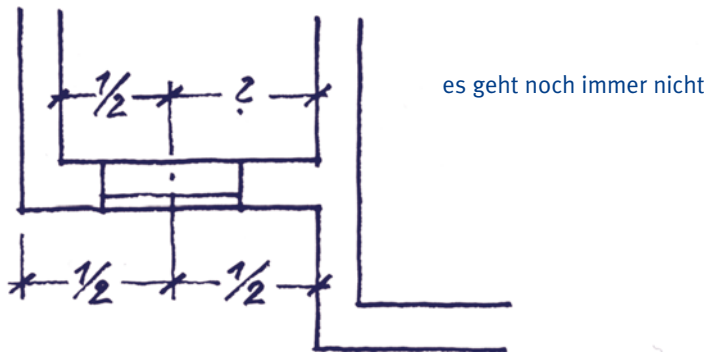
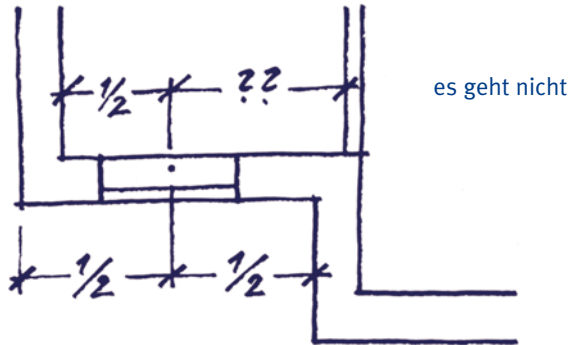
Ieder raam is de enige opening in de buitenwand waarin het is opgenomen. Conceptueel zou het logisch en vanzelfsprekend zijn om het raam gewoon midden in de wand te plaatsen, zowel van binnenuit geredeneerd als van buitenaf. Is er iets gemakkelijker dan het plaatsen van een raam in het midden van een doodgewone, gladde, van alle randvoorwaarden vrije wand?

En toch is deze simpele opgave soms onoplosbaar. Dit zullen we in de ontbijtkamer van het Wittgensteinhuis tegenkomen. Het is de materie van de architectuur, waar de concretisering van het heldere concept over struikelt.

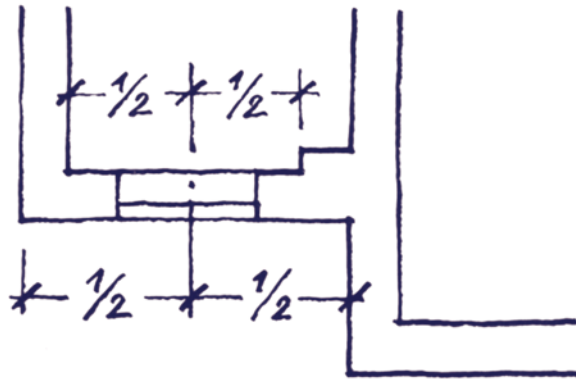
Om te beginnen: iedere wand heeft twee kanten, te weten twee muurvlakken (meestal binnen en buiten) en verder twee einden, waar ze meestal mee is ingebonden in het resterende metselwerk van het huis. Hierbij kunnen verschillen in lengte optreden, die te maken hebben met het feit, dat de einden van de wand op een verschillende manier aansluiten op de rest van het huis. Zijn de geometrische verhoudingen van beide einden hetzelfde, dan is er niets aan de hand: de symmetrieassen van beide muurvlaktes zijn dan identiek en het is zonder problemen mogelijk een opening te construeren, die zowel binnen als buiten precies in het midden zit. Maar wanneer de einden van de wand op een verschillende manier zijn aangesloten op de rest van het huis – bijvoorbeeld het ene eind op een binnenhoek en het andere op een buitenhoek – dan is er een probleem. De middenassen van het binnen- en het buitenoppervlak zijn dan niet in overeenstemming; bij de plaatsing van het raam moet aan een van beide zijden een asymmetrie getolereerd worden.

De architect zal nu een delicate, zeer principiële afweging moeten maken. Tot een simpele formule gereduceerd, komt het op het volgende neer: is de gevel belangrijker dan het binnenvlak (de zogeheten formalistenoplossing), dan wordt de opening in het midden van de gevel gezet en moet noodgedwongen de asymmetrie aan de binnenzijde geaccepteerd worden. Fischer von Erlach bijvoorbeeld gaf bij zijn gebouwen, mede vanwege het plastische karakter van zijn façades, aan deze oplossing de voorkeur. In de tegenovergestelde oplossing is niet de gevel maar het interieur het belangrijkste en komt het raam in het midden van het binnenvlak, waardoor de buitenverhoudingen buiten beschouwing worden gelaten. Adolf Loos heeft deze methode herhaaldelijk aangewend, wat hij zich met zijn gladde gevels kon veroorloven zonder al te veel op te vallen. Deze oplossing is minder formalistisch en syntactisch juister dan die van Fischer von Erlach.

Maar de kwestie bij Wittgenstein was dat hij niet wilde kiezen, maar dat hij allebei wilde: de voordelen van de ene en de voordelen van de andere oplossing. Hij bedacht daartoe een zogenaamde 'Mauervorsprung', een syntactisch onjuistheid: een in de binnenhoek aangebrachte pilaster, die het onmogelijke mogelijk moest maken, namelijk het bereiken van symmetrie zowel buiten als binnen na de



introdectie van een asymmetrie veroorzakend onderdeel in de compositie. Deze Mauervorsprung is zonder architectonische referentie, zonder geschiedenis voor hem of na hem, het is een unicum, een curiositeit, de vertwijfelde daad van een geniale amateur, tijdloos.



MVS (uit: Jan Turnovský, *Die Poetik eines Mauervorsprungs*, Wiesbaden 1999)

Wittgensteins worstelen met symmetrie en asymmetrie geeft aanleiding om over een wezenlijke karakteristiek van het intellectuele ambacht van de architectuur na te denken: in ieder bouwwerk, iedere architectonische structuur, in ieder ontwerpproces komen we het moment van de wil van het concept en het weerstandsmoment van de materie tegen. Het ligt in de natuur van de zaak, dat het abstracte concept zich nooit volledig in overeenstemming laat brengen met de 'materie' van de architectuur. Deze 'materie', de fysisch-materiële, pragmatische bouwstenen van de architectuur is uiterst eigenwijs en soms onoverwinnelijk. Zodra een helder concept stuit op de weerstand van de materie, zijn er in principe twee mogelijkheden: opnieuw beginnen en de situatie pareren dan wel vermijden op een hoger ervaringsniveau, of de problemen oplossen met adhoc-logica. Dat laatste vergt een subconcept, dat aan het gehele concept wordt toegevoegd.

De Mauervorsprung is een resultaat van zo'n subconcept. Hij versterkt de zwaktepunten door zijn desperate poging deze te elimineren. Hij verleidt uiteindelijk het logische concept tot inconsequenties, wat natuurlijk het einde ervan inluidt. Maar - en dat maakt hem juist zo innemend - het gaat niet om een kleingeestig falen door een of andere ongunstige randomstandigheid, het gaat om het heroïsche sneuvelen van het abstracte, overwonnen door het concrete.

Het superieure vormaspect

Al mijn grote architectonische voorbeelden getuigen in meer of mindere mate van een soortgelijk dilemma als het geval was bij het huis van Wittgenstein. Bij het 'Haus am Michaeler Platz' van Adolf Loos was er de wens de kwartsaders van de kolommen uit Cippolino-marmer verticaal te laten verlopen. Dat betekende dat de monolithische natuursteen geen enkel last zou kunnen dragen. De wapeningstekening toont de onzichtbare constructieve structuur die als vijf verdiepingen tellende brugconstructie ervoor moet zorgen dat hetgeen optisch draagt in feite niets hoeft te dragen. [12]

Of neem Otto Wagner, wiens kenmerkende klinknagels in de gevel van de 'Postsparkasse' tot vandaag de dag aanleiding geven om er in tektonieksymposia over te speculeren: of ze er nu toe dienen de natuursteenplaten duurzaam aan de gevel te bevestigen of dat hun rol in feite door de hechting aan het achtergelegen mortelbed tot een montagehulpmiddel is gereduceerd. [13]

En, ten slotte, het besluit van Ludwig Mies van der Rohe, om het dak van de 'Neue Nationalgalerie' te voorzien van een zeeg van 10 cm in het midden, om dat wat feitelijk krom is, optisch recht te laten lijken. [14]

Al deze voorbeelden maken, tot het obsessieve aan toe, een vormaspect superieur ten opzichte van alle andere invloeden.

Alle gepaste bescheidenheid ter zijde durf ik te stellen, dat ook onze eigen architectonische praktijk gekenmerkt wordt door een soortgelijke, selectieve strategie. Aan het begin van ieder ontwerpproces tasten we alle (ook de banale) randvoorwaarden, die op een project inwerken, af op hun potentieel voor een formele consequentie. Eens gevonden wordt dit concept leidend voor alle hierop volgende ontwerpbeslissingen, zij het niet dat Wittgensteinsche weerstanden door het gehele ontwerp- en bouwproces op de loer blijven liggen.

De concepten kunnen zeer verscheidene vormen aannemen: de verschijning van het woongebouw 'Piraeus' is het gevolg van de alzijdige waarneming in een haast landschappelijke context, het 'H-huis' in Amsterdam lijkt een vervoeging van de typologie van grachtenhuizen en 'De grote Hof' in Ypenburg lijkt rechtstreeks voortgekomen uit het leerboek van Durand. Het 'Winkelcentrum' in Ypenburg tematiseert de straat, de uitbreiding van het gemeentehuis te Niel beëindigt de voortzetting van de bestaande gevel uit de negentiende eeuw en het dorps huis in Jonkershove is een en al uiteenzetting met ons favoriete gevelmateriaal, de baksteen.



Dorpshuis Jonkershove (foto: Kim Zwarts)

Ondanks al hun verscheidenheid hebben onze projecten gemeen wat Ungers ooit als maatgevend criterium voor zijn 'Stadtinseln' definieerde, zijnde:

"der Grad, zu dem Ideen und Konzepte in einer reinen und erfassbaren Form in ihnen stecken". [15]

Dank

Ik dank alle academische collegae, die in meer of mindere mate ertoe bijgedragen hebben, dat ik vandaag de kans kreeg u toe te spreken.

Ik dank alle niet-academische collegae, met name mijn leermeesters, aan wier ideeëngoed ik me vanavond schatplichtig heb gemaakt.

En ik dank mijn familie, Birgit, Sophie en Maximilian Rapp voor hun geduld met mij, zeker met betrekking tot de voorbereiding van deze plezierige plechtigheid.

Ik moest me tijdens de afgelopen maanden regelmatig een week opsluiten in ons Berlijnse bureau en dit heeft misschien ook ten dele het thematische zwaartepunt van mijn rede bepaald. Van één ding ben ik me daar bewust geworden: 'Ich bin ein Berliner'.

Ik heb gezegd.

Referenties

1. Uit: Manfred Speidel, Bruno Taut, *Natur und Phantasie* (Berlijn 1995)
2. Julius Posener, 'Apparat und Gegenstand', in: *Veröffentlichungen zur Architektur*, deel 14 (Berlijn 1968), p.169-177 Tekst vertaald door Nitsch & Struiving
3. Oswald Mathias Ungers, 'Cities within the city', in: *Lotus* (19, 1978), p. 82-97
4. Open brief van Colin Rowe in: Vittorio M. Lampugnani (red.), *Modelle für eine Stadt. Schriftenreihe zur internationalen Bauausstellung Berlin* (Berlijn 1984), p. 129-144
5. Cepl citeert Koolhaas in gesprek met Goulet en Kuhnert in: Jasper Cepl, *Oswald Mathias Ungers* (Keulen 2008), p. 347
6. Hans Oldewarris (red.), *Ik dank u voor uw aandacht. Intreeredes 1905 – 2005* (CD-Rom) (Rotterdam 2005)
7. Uitgesproken lezing 'De orde van het gebouw' zoals gepubliceerd in: Bernard Colenbrander, Mutaties: de principes van Willem Jan Neutelings, Alex Wall, MVRDV, Matthias Sauerbruch, Rients Dijkstra, Christian Rapp (Rotterdam 1996)
8. Hans Stimmann, *Die Gezeichnete Stadt: die Physiognomie der Berliner Innenstadt in Schwarz- und Parzellenplänen 1940 – 2010* (Berlijn 2002)
9. Anna Jessen & Ivan Reimann, *Dresdner Morphologien I-III: atlas Dresden* (Dresden 2006), p. 110
10. J.N.L. Durand, *Leçons d'architecture* (1985 München)
11. Jan Turnovský, *Die Poetik eines Mauervorsprungs* (Wiesbaden 1999)
12. Zoals beschreven in Hermann Czech, *Das Looshaus* (Wenen 1977), p. 49-57
13. Hans Kollhoff 'Der Mythos der Konstruktion und das Architektonische' in: Hans Kollhoff (red.), *Über Tektonik in der Baukunst* (Wiesbaden 1993), p. 9-25
14. Michael Staffa & Christian Hartmann, 'Less is more' in: Gabriela Wachter (red.) *Mies van der Rohes Neue Nationalgalerie in Berlin* (Berlijn 1995), p. 56-71
15. Cepl citeert Oswald Mathias Ungers in: Jasper Cepl, *Oswald Mathias Ungers* (Keulen 2008), p. 351

Curriculum Vitae

Prof. Dipl.-Ing. Christian Rapp is per 1 september 2007 benoemd tot deeltijd-hoogleraar Architectural Design and Urban Cultures aan de faculteit Bouwkunde van de Technische Universiteit Eindhoven.

Christian Rapp, geboren 1962 in München, begon zijn carrière als metselaar alvorens hij een studie architectuur aan de TU van Berlijn volgde. Gedurende zijn studie was hij reeds werkzaam bij verscheidene architectenbureaus waaronder het Office for Metropolitan Architecture in Rotterdam en het bureau van Hans Kollhoff in Berlijn. Als projectarchitect ontwierp hij samen met Hans Kollhoff het woongebouw Piraeus in Amsterdam. Sinds 1992 leidt hij samen met zijn echtgenote en twee partners het architectenbureau Rapp+Rapp. Het bureau opereert sinds de oprichting op het snijvlak van twee nationale culturen. De gaandeweg verworven expertise op het gebied van het ontwerpen en bouwen van (groot)stedelijke ensembles binnen snel veranderende sociaal-economische condities, vormt de brug naar het complementaire werkveld van de leerstoel Architectural Design and Urban Cultures in zowel onderwijs als onderzoek.

Colofon

Productie

Communicatie Expertise
Centrum TU/e
Communicatiebureau
Corine Legdeur

Fotografie cover

Kim Zwarts

Ontwerp

Grefo Prepress,
Sint-Oedenrode

Druk

Drukkerij van
Santvoort, Eindhoven

ISBN 978-90-386-2046-6
NUR 955

Digitale versie:
www.tue.nl/bib/

Bezoekadres

Den Dolech 2
5612 AZ Eindhoven

Postadres

Postbus 513
5600 MB Eindhoven

Tel. (040) 247 91 11
www.tue.nl