



Het ontstaan en voortbestaan van
het Sublieme in de bouwkunst

Hoewel toen nog niet veelvoorkomend bevatten de architectonische tekeningen van Piranesi (1720-1778) veelal iets subliems. Onder andere door de enorme schaal en complexiteit, maar ook door de manier van tekenen zelf, waarbij veel donkere tonen worden gebruikt, en zo een verwarrende en fantastische ervaring oproepen.

Ook denk ik, sinds het lezen van Eco's *De naam van de roos*, de door hem daarin beschreven labyrintische bibliotheek als subliem. Maar is dat terecht? En als dat terecht is, wat is dan het sublieme en hoe is het in de (bouw)kunst terecht gekomen?

Harmen van der Wilt, 2012

Het sublieme

Om te begrijpen hoe deze term en het gebruik van het sublieme ingebed raakten moeten we terug naar halverwege de achttiende eeuw toen Edmund Burke zijn boek *Een filosofisch onderzoek naar de oorsprong van onze denkbeelden over het sublieme en het schone* publiceerde. De term "Het Sublieme" wordt vermoedelijk voor het eerst gebruikt in de eerste eeuw na Chr. en wordt toegeschreven aan Longinus. In zijn geschrift *Peri Hupsous*, in het Nederlands vertaald als *Het Sublieme*, worden de voorwaarden onderzocht waaraan poëzie, proza of redevoeringen moeten voldoen om als subliem gekenmerkt te worden. Een sublieme passage is bij Longinus steeds een grootse gedachte of bezielde emotie die op treffende wijze wordt overgebracht op zijn toehoorders of publiek. Het sublieme brengt hartstochten in beweging en verheft de geest. Longinus beschrijft dus hoe het sublieme te bereiken is.

De Ierse filosoof en politicus Edmund Burke (1729-1797) is juist geïnteresseerd in de oorsprong van ons denken over het sublieme. Burke denkt het sublieme als een emotievolle ervaring die we via onze zintuigen tot ons nemen en die gevoelens van vrees en pijn opwekken. Hierbij moet vrees steeds worden begrepen als angst voor pijn of de dood. Het uitgangspunt van het sublieme bij Burke is dan ook verschrikking. In 1757 schrijft hij *Een filosofisch onderzoek naar de oorsprong van onze denkbeelden over het sublieme en het schone* nadat in 1674 het antieke traktaat van *Peri Hupsous* in het Engels werd vertaald, en er een debat ontstond over het sublieme dat vrijwel de hele 18e eeuw voortduurde. Hierin beschrijft Burke het sublieme aan de hand van verwoestende natuurkrachten. Volgens hem wekt het schouwspel van dergelijke krachten betoverend: 'De geest wordt zo volledig in beslag genomen door het object dat hij niets anders kan overwegen,

en bijgevolg ook niet kan nadenken over het object dat hem bezig houdt.' Burke stelt dus dat de sublieme ervaring de rede omzeilt, dan wel aan de rede voorafgaat. De term subliem wordt wel eens gebruikt als overtreffende trap van 'mooi', maar Burke beoogt er mee dat het werkelijk sublieme angstaanjagend is, groots en machtig. Het veroorzaakt verbazing (astonishment). 'Die toestand waarin alle bewegingen van de ziel zijn opgeschort door een zekere mate van ontzetting.' Echter, ondanks al dit geweld is het nooit echt levensbedreigend. Echt subliem is iets angstaanjagends pas als we op veilige afstand naar kunnen kijken. Burke: 'Angst is een hartstocht die altijd genot opwekt zolang het gevaar niet te dichtbij komt. Alles wat deze opluchting opwekt noem ik subliem.' Burke somt in zijn 'Filosofisch onderzoek' nog enkele eigenschappen op die dingen subliem kunnen maken: uitgestrektheid, complexiteit, pracht, macht, donkerte, het onverwachte en het plotselinge.

Volgens de Duitse filosoof Immanuel Kant (1724-1804) is het sublieme juist geen onderdeel van de natuur, maar vindt het zijn oorsprong in de mens. Dat schrijft hij in zijn *Kritiek van het Oordeelsvermogen* (1790). De zee, bijvoorbeeld, is zelf niet oneindig, maar door haar weidsheid schijnt ze ons oneindig, en dus subliem toe. Bij Kant ontstaat het sublieme door een botsing tussen rede en verbeelding. In eerste instantie voelen we ons machteloos tegenover overweldigende natuurkrachten. Onze verbeeldingskracht schiet te kort om te begrijpen wat er gebeurt en alle indrukken te verwerken. De rede schiet dan de verbeelding te hulp. We geven bijvoorbeeld een alles verwoestende orkaan de naam Katrina om deze hanteerbaar te maken. Lichamelijk blijven we onderworpen, via de rede is ze in zekere mate beheersbaar, volgens Kant. 'Vormeloze dingen kunnen in hun totaliteit gevat worden als rationeel idee.' Bij Kant

voelt het sublieme dus onbehaaglijk en plezierig tegelijk. Respectievelijk doordat het ons voorstellingsvermogen te boven gaat en doordat de rede daar vervolgens grip op krijgt. Hierdoor, volgens Kant, laten wij zelf, via de rede, het sublieme ontstaan.

Voor de Franse filosoof Jean-François Lyotard (1924-1998) heeft het sublieme juist niets met de rede te maken. Het sublieme valt niet uit te drukken of te verbeelden. Sterker nog, alles wat niet uit te drukken valt noemt hij subliem. Bij Lyotard is het sublieme zoiets als je laten betoveren door de spanning tussen het besef dat iets gebeurt en de onwetendheid over wat gebeurt. We proberen woorden te vinden voor iets wat zich niet in woorden laat vangen. Het 'er gebeurt' is onbeschrijfbaar. 'Wat wij niet kunnen denken, is dat er iets gebeurt. Of beter gezegd en eenvoudiger gezegd: dat er gebeurt.' Wij denken over wat gebeurt, niet over dat gebeurt. Precies dit onbeschrijfbare 'er gebeurt' geldt voor Lyotard als het eigenlijk subject van de sublieme ervaring. In een interview zegt Lyotard: 'Samuel Beckett (schrijver, hvdw) heeft dat idee van het sublieme naar het dagelijks leven verplaatst. Als Beckett over iets simpels als "lopen" schrijft, dan wordt dat subliem. Zoiets heel vanzelfsprekends blijkt plotseling wonderbaarlijk. Iedere stap vereist een ongelooflijke samenwerking van spieren, gewrichten en natuurkrachten - hoe de ene voet voor de andere komt.'

De Verlichting

De Franse Revolutie (1789) wordt wel gezien als het hoogtepunt van een eeuw waarin denkers als Spinoza, Voltaire en Descartes de macht van adel en kerk betwisten. Met de leus Vrijheid, Gelijkheid en Broederschap eiste het volk de macht op. Weliswaar door het volk uitgevoerd, denk ik de Franse Revolutie vooral als het resultaat van een intellectuele bovenlaag die zeer kritisch tegenover het apparaat van wetgevende macht en dogma's van de kerk stond. Het

geloof in God werd vervangen door het geloof in de rede. Immanuel Kant kan hier weer opgevoerd worden, nu als belangrijk Verlichtingsfilosoof. In 1784 schreef hij, als inzending voor een prijsvraag het pamflet *De beantwoording van de vraag: wat is verlichting?*. Daarin geeft Kant een definitie van de Verlichting: 'Verlichting is het uittreden van de mens uit de onmondigheid die hij aan zichzelf te wijten heeft. Onmondigheid is het onvermogen zich van zijn verstand te bedienen zonder de leiding van de ander.' Kant riep iedereen dus op zijn eigen verstand te gebruiken en een eigen oordeel te vellen. De omverwerping van het ancien régime zorgde voor een totaal nieuwe oriëntatie voor de politiek, wetenschap, opvoeding, religie en economie, maar niet in de laatste plaats ook in de architectuur.

In de architectuur (en de kunsten in het algemeen) gaat men op zoek naar manieren om de 'aanstellerij' van de fijnzinnige, sensuele en vaak grillige kunst van de eerste helft van de achttiende eeuw, het zogenaamde rococo, af te zweren en 'terug te keren naar de natuur'. In de ogen van de rationele mens is de rococostijl belachelijk en gekunsteld. Het neoclassicisme is een verfrissende reactie op de smaak van het ancien régime. Tegelijkertijd is het een zoektocht naar strikte, bindende regels en sluit dan ook goed aan bij de cultus van de rede. De herbeleving van de klassieke schoonheid valt samen met de opkomende belangstelling in archeologie. In eerste instantie worden oude Romeinse bouwwerken bewonderd en geïmiteerd. Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) kwam met een nieuwe theorie die brak met de droge, wetenschappelijke benadering die op dat moment gebruikelijk was. Hij kende de werken uit de klassieke oudheid het wezen van de Griekse geest, haar vrijheid en liefde voor het goede, schone en ware toe. En dus, schrijft hij in zijn eerste boek *Gedanken über die Nachamung*

der griechischen Werke (1755) dat men niet de uiterlijke kenmerken diende te kopiëren, maar hun wezenlijke esthetische en morele kwaliteiten. Hij vatte dat samen in zijn bekend geworden uitspraak 'Nobele eenvoud en kalme grootsheid.' Winckelmann veranderde dus de reactie tegen het rococo in een nieuwe kunsttheorie die op zoek ging naar de geestelijke essentie.

Een gebouw voorbeeld daarvan is te vinden in Amerika, dat net na de Amerikaanse Onafhankelijkheidsverklaring (1776) het beloofde land van de Verlichting leek. Toen de Amerikanen, nadat ze hun grondwet hadden gebaseerd op rationele principes, artistieke uitdrukking wilden geven aan hun politieke idealen wendden ze zich tot meesterwerken uit de klassieke oudheid. Niet omdat die in Europa in trek waren, maar omdat ze esthetische principes leken te belichamen die in overeenstemming waren met hun politieke idealen. Thomas Jefferson (1743-1826) koos dan ook Maison Carrée In Nimes (Fr) 'zonder twijfel ... het meest volmaakte en waardevolle overblijfsel van de klassieke oudheid te wereld' als model voor het capitol van de staat Virginia, dat hij in samenwerking met de Franse architect Charles-Louis Clérisseau ontwierp. Ook de woning van Jefferson, geestelijk vader van de Amerikaanse Onafhankelijkheidsoorlog, is een voorbeeld van zoeken naar en hanteren van strikte en strenge normen die zich houden aan de regels van de klassieke architectuur, dat hij naar verluidt zelf ontwierp. Bovengenoemde Amerikaanse voorbeelden zijn weliswaar exemplarisch voor de manier van denken ten tijde van de verlichting, een glimp van het sublieme is er niet in te bespeuren.

Die glimp ontwaren wel bij Etienne-Louis Boullée (1728-1799) en Claude-Nicolas Ledoux (1736-1806). Vanaf halverwege de achttiende eeuw leidden hun ontwerpen, via de terugkeer naar de klassieke oudheid, tot een bouwkunst van verbazingwekkende eenvoud en duidelijkheid. In het werk zit een voorkeur voor heldere lijnen, rechte hoeken

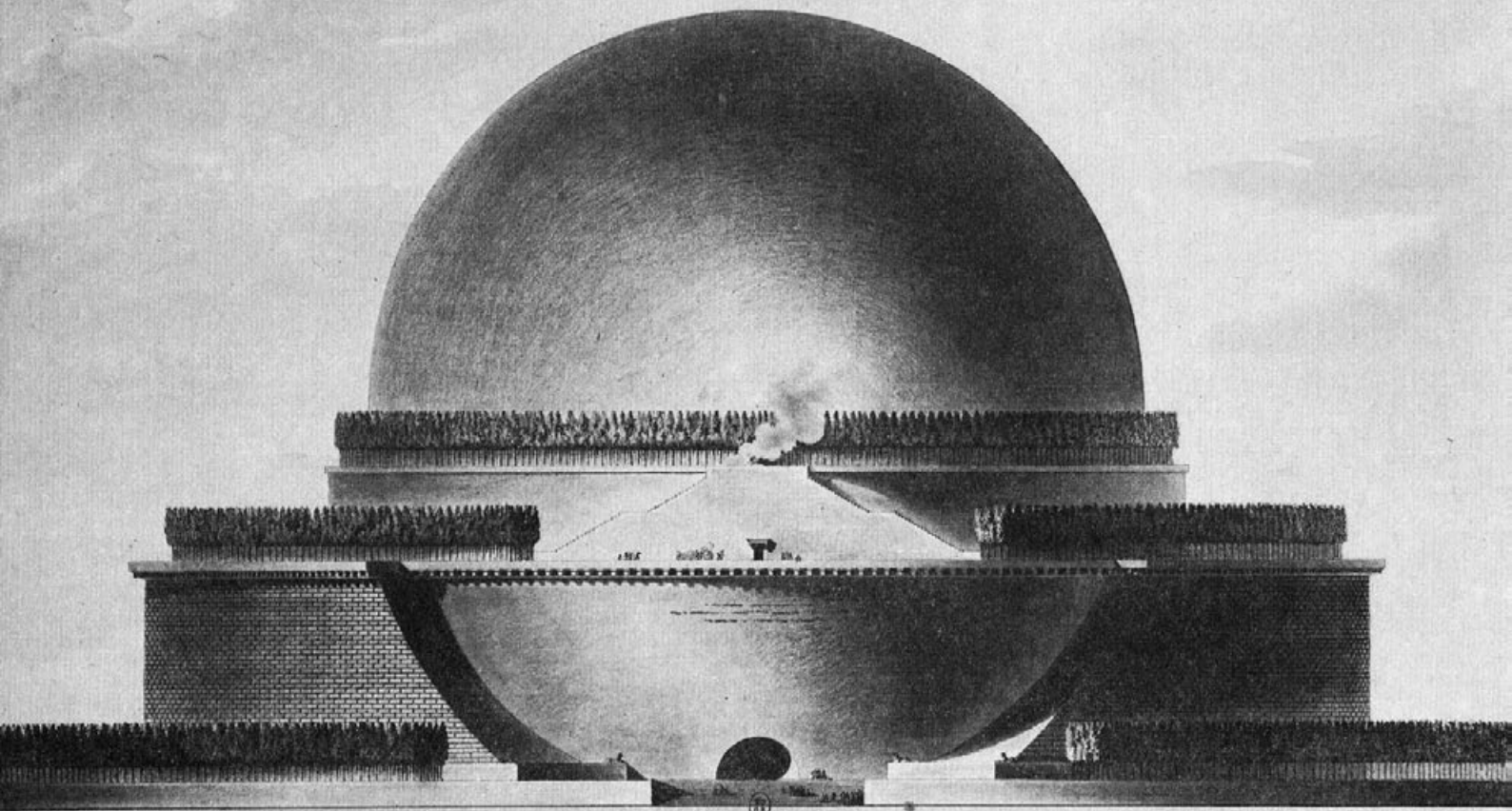


Maison Carrée In Nimes



Capitol van Virginia

Een dusdanige architectuur kan op papier tot haar uiterste consequenties worden doordacht, zoals gebeurde in Boullée's *Ontwerp voor een monument voor Isaac Newton* (1784). De buitenzijde doet denken aan een planeet, de binnenkant aan een nachtelijke sterrenhemel, verlicht via gaatjes in het omhulsel. Het ontwerp is opgebouwd uit verschillende volumes waardoor de contrasten in afzonderlijke massa's goed zichtbaar worden. De rigide vormtaal, de oneindigheid, de onafzienbare maten en de schaal (of juist schaalloosheid?) tenderen naar een sublieme ervaring.



Boullée's Ontwerp voor een monument voor Isaac Newton

Romantiek

De Romantiek wordt vaak gezien als een tegenhanger van de Verlichting. En als je oppervlakkig kijkt lijken ratio en gevoel ook elkaars tegenpolen, juist vandaag de dag. Het is interessant om naar de wortels van beide stromingen te kijken en dan blijken ze sterk samen te hangen en eigenlijk twee kanten van dezelfde medaille te zijn. De Verlichting kan gedacht als een proces van rationalistische subjectivering, de Romantiek als gevoelsmatige subjectivering, waarbij subjectivering staat voor de gedachte dat het subject (het onderliggende) door zijn handelen en reflecteren zelf invloed heeft op maatschappelijke verhoudingen en dus ook op veranderingen. Toch zijn er, ondanks de medaille, verschillen. Ging het bij de Verlichting om het waarneembare, het algemene en het rationele, bij de Romantiek staat het verborgene, bijzondere en emotionele voorop. Zo zou een baron het boek *Julie ou la Nouvelle Héloïse* waarin Rousseau verslag doet van de gevoelens van de huisleraar en zijn adellijke leerlinge Julie nadat zij verliefd op elkaar zijn geworden 'niet meer huilend, maar schreeuwend, brullend als een beest' hebben gelezen.

Om een wat beter begrip te krijgen van de Romantiek, en de veranderingen in de kunst en het leven in het algemeen die hun invloed tot op de dag van vandaag doen gelden, lijkt het mij goed hier Friedrich Schiller (1759-1805) op te voeren, en dan met name zijn *Brieven over de esthetische opvoeding van de mens*.

Schiller onderbreekt gedurende een aantal jaren zijn letterkundige bezigheden om zich te richten op de filosofie. De gevolgen van de Franse Revolutie blijken uiteindelijk rampzalig en zo komt hij er toe überhaupt geen heil meer te verwachten van politieke middelen. Alleen het niet-politieke middel van de kunst is in staat de maatschappij te humaniseren. Volgens Schiller is de reden van de excessen waartoe de Franse Revolutie heeft geleid - alleen al in 1792 laten de revolutionairen 14.000 Fransen 'in de zak snuiten', eufemistisch voor onthoofding per guillotine - dat de mensen nog niet aan politieke vrijheid toe zijn. Uiterlijke vrijheid zou niet zonder innerlijke vrijheid kunnen en die ontbrak nog. Want in de steeds rationelere maatschappij die zich door arbeidsverdeling en specialisatie

goed kan ontwikkelen verarmt het individu, dat slecht een deel van zijn talenten gebruikt. Zo ontwikkelt de mens zich slechts fragmentarisch en wordt hij een afdruk van zijn bezigheden. Dit idee lijkt sterk op dat wat Marx later zou duiden als vervreemding. Zonder specialisaties kunnen we niet volgens Schiller en dus is het zaak dat de mensheid haar talenten verdeelt en met elkaar laat concurreren. Schiller schetst dat in zijn zogenaamde driftenleer: In het menselijk gemoed werken twee driften: de stofdrift en de vormdrift. De stofdrift staat voor de zintuiglijke wereld en materiële belangen, de vormdrift vertegenwoordigt de geestelijke wereld. Hun tegenstelling kan echter worden verzoend door een derde drift, de speeldrift. Alleen de homo ludens, de spelende mens, kan zich volledig ontwikkelen, en daar laat zich de kunst goed voor lenen. 'Schoonheid is de weg die je moet bewandelen om bij vrijheid uit te komen.' De kunst krijgt door Schiller een eigen domein, buiten de economie, moraal, politiek en religie, en juist door buiten deze domeinen te staan kan ze de werkelijkheid gunstig beïnvloeden.

Romantische kunstenaars proberen uitsluitend hun eigen gevoelens, overtuigingen, hoop en vrees uitdrukking te geven. Zo zei Caspar David Friedrich (1774-1840) dat de enige wet van de kunstenaar zijn eigen gevoelens waren, en Charles Baudelaire (1821-1867) merkte later op dat 'de Romantiek niet nauwkeurig te situeren is in onderwerpkeuze of exacte waarheid, doch uitsluitend in een manier van voelen.' De kunst in de Romantiek kreeg dus een totaal nieuwe oriëntatie ten opzichte van alle eerdere kunststijlen waarbij het kort gezegd ging om nabootsing en representatie. Waar Baudelaire niet nauwkeurig een onderwerpkeuze kan situeren schijnt het mij toe dat de kunst in de Romantiek zich laat kenmerken door belangstelling voor het landschap. Dit kwam onder andere doordat de kunstenaar zich tegenover het

probleem gesteld zag hoe het sublieme -dat tot dan toe vooral aan de gevoelens bij de beleving van de natuur was toegeschreven- in de kunst te verbeelden. En zo zien we dan bijvoorbeeld een mens op de rug, en via hem, alsof wij daar in zijn plaats staan, zien we wat hij aanschouwt en voelen we ons net als hij klein en nietig in het grootse schouwspel dat zich voor hem in de natuur ontvouwt. Maar die vrij letterlijke vertaling van het sublieme in de beeldende kunsten, en de Romantische denkbeelden in het algemeen, betekenen voor architecten in die tijd een zware opgave.



Caspar David Friedrich - de wandelaar boven de nevelen

In 1828 verscheen het boek *In welke stijl moeten wij bouwen?* van de Duitser Heinrich Hübsch. De titel van dit boek geeft de behoefte aan een nieuwe architectuur aan. Karl Friedrich Schinkel (1781-1841) schreef 'Elke periode heeft haar eigen bouwstijl nagelaten, waarom zouden wij niet proberen tot een eigen stijl te komen?'. Hij analyseerde een aantal

historische stijlen waar hij vervolgens aanpassingen aan deed. Die zoektocht is, wanneer je een kleine wandeling door Berlijn doet, goed te zien. Als je vanaf zijn Schlößbrücke in zuidoostelijke richting kijkt staat daar in neogotische stijl zijn Friedrichswerdersche Kirche, kijkend in noordwestelijke richting ligt daar het Altes Museum in neoclassicistische stijl. Loop je in oostelijke richting Unter den Linden op kom je na een aantal minuten de Neue Wache in eveneens classicistische stijl tegen. Na weer een paar minuten sla je dan linksaf en steek je schuin de Bebelplatz over en ga je de Markgrafenstraße in dan ligt daar aan de Gendarmenmarkt zijn Konzerthaus. Ondanks de studies naar historische stijlen spreekt een heel persoonlijk gevoel voor massa, verhouding en detaillering uit met name het Konzerthaus. Dat levert vanuit ieder oogpunt een sterke compositie op, en is niet gedacht als vier gevels waar je als toeschouwer recht voor moet staan. De entree heeft de nodige sierlijkheid, verder zijn de elementen teruggevoerd tot pure geometrie en ook is er weinig ornamentiek te ontdekken. 'Het bereik van de architectuur is mooi te maken wat bruikbaar, nuttig en doeltreffend is', schreef hij.



Konzerthaus

Ook in Engeland bestond er debat over hoe de architectuur zich diende te ontwikkelen. In 1836 viel de schilder John Constable (1776-1837) de ontwerpen voor het eerder afgebrande parlamentsgebouw in Londen, en daarmee de neogotiek, aan. Dit ontwerp, een compromis tussen classicisme en gotiek, werd ontworpen door Charles Barry (1795-1860), die verantwoordelijk was voor de helderheid in plattegrond, regelmaat en symmetrie en Augustus Wolby Northmore Pugin, verantwoordelijk voor de overdadige gotische ornamentiek. Constable dacht de neogotiek als 'een ijdele poging om dode kunst nieuw leven in te blazen, waarin het hoogste dat bereikt kan worden het reproduceren van een lichaam zonder ziel zal zijn', een uitermate Romantisch denkbeeld. Pugin pareerde deze argumentatie in zijn eigen voordeel door te betogen dat juist de gotiek, die hij meer als principe dan stijl zag, 'waar' was. Hij formuleerde twee regels: 'In de eerste plaats, dat een gebouw geen kenmerken behoort te hebben die niet door geriefelijkheid, constructie of decorum zijn ingegeven; ten tweede dat alle versiering een verrijking dient te zijn van de wezenlijke structuur van het gebouw.'



Houses of Parliament

Die ideeën van Pugin zouden later verspreid worden door John Ruskin (1819-1900) een schrijver, sociaal hervormer en kunstcriticus. Heden ten dage pleit Lars Spuybroek voor een 'ware' vormgeving die sympathie opwekt. Met sympathie bedoelt Spuybroek dat we met een voorwerp meevoelen door te zien hoe het is gemaakt, alleen dan kan een relatie ontstaan. In een lezing aan de AA School of Architecture in Londen in verband met het verschijnen van zijn boek *The Sympathy of Things Ruskin and the Ecology of Design* houdt hij een pleidooi voor de terugkeer voor het gebruik van ornamentiek, zoals men die dacht in de gotiek, waarbij ornamenten en structuur met elkaar versmelten, zoals de kolommen van de gotische kathedraal, die worden gevormd door een bundeling van samenkomende ribben uit het dak.

Het is lastig om een concreet voorbeeld te vinden van waarin Romantici het sublieme in hun bouwkunst betrekken. Wat hierin enig licht verschaft is hoe Goethe dacht over de neogotiek. In 1772 schreef hij een essay met de titel *Von Deutscher Baukunst* met daarin, weliswaar foutief, een pleidooi voor de gotiek als 'Duitse architectuur'. Goethe koppelt in dit schrijven termen als authenticiteit, gevoel en volksidentiteit aan de 'Deutsche Baukunst' dat wellicht ook te lezen is als Romantische bouwkunst. Zelf schreef Goethe, waarbij liet hij zich leiden door wat hij had gezien van de dom van Straatsburg 'Mijn ziel werd vervuld van een gewaarwording van volledigheid en grootheid die ik, omdat hij uit duizend harmoniërende details bestond, wel kon proeven en genieten, maar op geen enkele manier doorgronden en verklaren.'



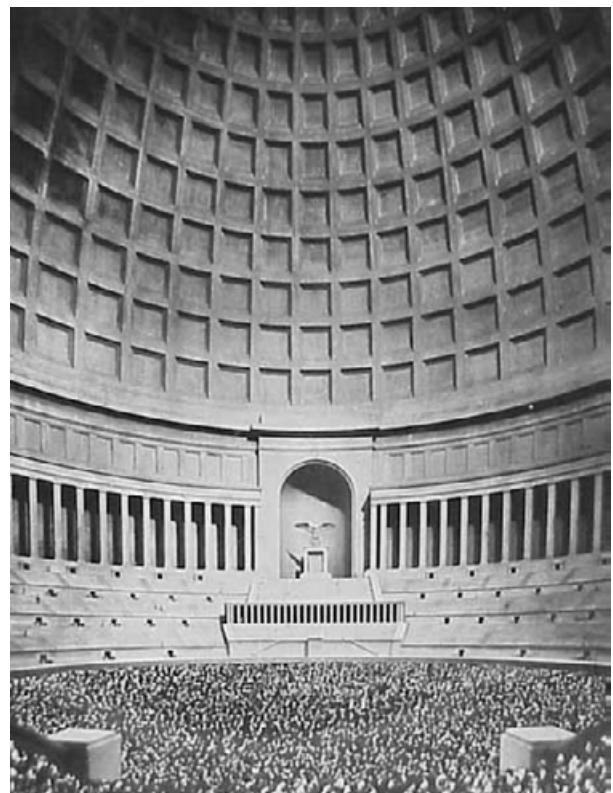
Dom van Straatsburg

Het sublieme in de 20ste eeuw

Wat is er anno 2012 nog over van het sublieme in de bouwkunst? Om die vraag te beantwoorden lijkt het mij goed eerst tot een eigen en wellicht meer hedendaagse formulering van het sublieme te komen. Allereerst is het van belang te weten hoe het sublieme zich tot het mooie of het schone verhoudt. Zo zijn beide belangeloos, algemeen geldig en veelal gelden dezelfde basiskenmerken. Maar er zijn verschillen: terwijl het mooie of schone een begrensde vorm heeft, wordt het sublieme juist door vormloosheid en mateloosheid gekend. Waarin het ook verschilt is de ervaring. Het mooie wordt ervaren in rustige overdenking, het verschaft levensvreugde. Daarentegen worden wij overweldigd en in eerste instantie verlamd bij het zien van iets subliems. Pas daarna worden wij dan vervuld met een bandeloze levensvreugde. Daarin lijkt het sublieme minder neutraal dan het schone: het brengt ons in contact met het bovenzintuiglijke, doet ons boven onszelf uitstijgen, terwijl het schone behoort tot de wereld der verschijnselen en zintuiglijkheid. Wat direct uit het voorgaande voortvloeit is dat schoonheid door haar doelmatigheid onze verbeelding toelaat om te zien hoe mooie de verschillende elementen van een kunstwerk op elkaar zijn afgestemd en dus voorbestemd voor ons oordeelsvermogen. Het Sublieme daarentegen is juist allerminst doelmatig wat betreft vorm. Het gaat ons voorstellingsvermogen te boven en laat zich niet beoordelen of uitbeelden.

Hierbij rijst dan de vraag of er in architectuur zelf een sublieme 'component' te vinden is, of dat wij, zoals Kant dacht, zelf door onze ervaring en rede dat sublieme oproepen en toekennen. Ik denk dat beide zowel los van elkaar als tegelijkertijd mogelijk is, en wellicht het een niet zonder het ander kan. Hierbij schiet mij een bezoek aan de tentoonstelling *Mythos Germania* in het voorjaar van 2008 te binnen. Deze tentoonstelling toonde onder andere

een model van de door Hitler en Speer geplande noord-zuidas met de Große Halle als letterlijk en figuurlijk hoogtepunt. Dit 320 meter hoge bouwwerk moest ruimte bieden aan 180.000 mensen. Dat zijn getallen en afmetingen waarbij je voorstellingsvermogen te kort schiet. Het is een voorbeeld waarbij de architect bewust iets in het gebouw legt dat de toeschouwer, bij het aanschouwen ervan, als subliem ervaart. Dat was tenminste mijn ervaring tijdens die tentoonstelling. Ongetwijfeld speelde de context, van waarin die daar gepresenteerde plannen gedacht waren, een grote rol, maar dat maakte de sublieme ervaring voor mij alleen maar groter. Pas nadat de eerste haperende vragen als waarom? hoe? kan dat? waren geluwd was ik in staat de vorm zelf te bekijken, maar de vragen van hoe een mens zo iets bedenken en bouwen kon bleven op de voorgrond. Het is een vreemd gevoel te ontwaren tegenover een ontwerp van een ander mens te staan en je pietluttig te voelen over zijn (de mensheid) bovenmatige scheppingen.



Große Halle

Die ervaring heb ik ook iedere keer als ik het werk van Louis I. Kahn zie, in het bijzonder zijn parlamentsgebouw in Dhaka, Bangladesh. Louis Isadore Kahn (1901-1974) was Amerikaans staatsburger, maar wel met wortels in het oude Europa. Hoewel zelf modernist, keerde hij zich na de tweede wereldoorlog af van de ideologie van de International Style. Zochten laatst genoemde de vorm voornamelijk in de functie, zocht Kahn naar de essentie, naar het wezen der dingen, en stelde hij individualiteit en een expressieve vorm voorop. In zijn architectuur namen begrippenparen als vorm en orde en stilte en licht een centrale plaats in. In 1950-51 verblijft hij op de Amerikaanse Academie in Rome. Dit verblijf bleek van groot belang voor zijn verdere carrière. Kahn bezocht daar de ruïnes, steenmassa's ontdaan van hun marmeren bekleding. Die kaalheid, en oervormen als een boog, een zuil, en een vierkante nis zijn de wezenlijke stijlkenmerken van zijn architectuur geworden.

Gelegen in een parkachtig landschap met plateaus, perken en waterpartijen is daar het parlamentsgebouw in zijn overdonderende kolossaalheid. Opgetrokken uit beton met strakke geometrische omtrekken en uitsparingen als cirkels, rechthoeken en driehoeken, gespiegeld in het omringende water, zoekt het oog naar houvast, niet wetend waar te beginnen. Wat zich binnen afspeelt is ondoorgrondelijk. Je vraagt je af of er wel een binnen is achter die intrigerende uitsparingen, achter al die donkere cirkels en driehoeken. Maar een binnen is er wel degelijk, en waar de gevel gesloten en ondoordringbaar lijkt, is het interieur juist open en licht. De vorm van dit gebouw geeft mij een ervaring voorbij die van de schoonheid. Want wie kan een dergelijk gebouw denken? Als daarbij ook nog in aanmerking wordt genomen dat de bouw 23 jaar duurde (net zolang als de bouw van de Taj Mahal), en alles met de hand is gedaan, draagt dat alleen maar bij aan het onwerkelijke van het parlamentsgebouw. Wat vervolgens nog meer versterkt wordt in de context waarin het gebouwd werd: als instituut van waaruit democratie kan worden vormgegeven. Daarmee is het gebouw het toonbeeld geworden van het nieuwe Bangladesh, of in ieder geval van de intenties van het nieuwe Bangladesh. De film *My Architect* uit 2003 toont enkele zeer fraaie shots van zowel exterieur als interieur, waarbij de peilers die Kahn onder zijn architectuur zette, vorm en orde en stilte en licht, concreet worden. Wat je dan ziet maakt dat je stil wordt. Daarna heb ik opgezocht wat een vliegticket naar Dhaka kost.



Parlamentsgebouw Dhaka, Bangladesh

Literatuuroverzicht

'Dat is Architectuur' sleutel teksten uit de twintigste eeuw
Uitgeverij 010, Rotterdam 2009

De geschiedenis van de schoonheid, Umberto Eco
Uitgeverij Bert Bakker, Amsterdam 2006

Filosofie Magazine 9 2009 Ideeën & Inzicht, Johan Olsthoorn

Filosofie Magazine 3 2011 Historisch profiel, Maarten Meester

Over het sublime bij Longinus en Burke, G.J.E. Rutten

Over het verhevene bij Longinus en haar verhouding tot alternatieve concepties van het
sublieme, G.J.E. Rutten

Denken over kunst Een inleiding in de kunstfilosofie, A.A. van den Braembussche

NRC Handelsblad Cultureel Supplement 3 april 1992 De meester van de uitsparing,
Max van Rooy

Algemene kunstgeschiedenis, twaalfde druk, Hugh Honour & John Fleming
Uitgeverij Meulenhoff, Amsterdam 2005

Brieven over de esthetische opvoeding van de mens, Friedrich Schiller
Ingeleid, vertaald en geannoteerd door Aart J. Leemhuis
Uitgegeven door Kok Agora, Kampen 1994