

De nieuwe Munt, een coupletje voor de architect?

De Griekse tempel doet het na 2500 jaar nog altijd goed, Ictinus en Callicrates, architecten van het Parthenon, zullen dit wel nooit gedacht hebben. Zowat 50 jaar geleden leek het er eventjes op dat de moderne concepten van het Bauhaus eens en voorgoed dit burgerlijke model met zuil en al de grond zouden inboren. Midden jaren zeventig evenwel stak diezelfde tempel terug haar eerste kapiteeltje op.

Maar deze gebeurtenis is eerder te lezen als een leuk citaat dan als een ideologische daad, eerder als een pose dan als een stuk dramatiek. Post-modernistisch heet het. Niet toevallig toch dat de keizerlijke schrijver Marcus Vitruvius Pollo in de 1ste eeuw n.c. zijn *De Architectura Libri Decem* beschouwt als een ode aan de Griekse tempelverfijning. Was die immers niet de goddelijke perfectie, langs formules in steen gezet?

Geen wonder dat zowat 2500 jaar later de renaissancemeesters als Donato Bramante, Michelangelo, Andrea Palladio en Giacomo da Vignola dit goddelijk spoor decoderen en de tempel tot onbetwistbaar archetypen promoveren van de architectuur. Zij interpreterden het hele gamma tempels, van de eenvoudige Griekse anten-, de prostylos-, de amphiprostylos tot en met de ronde Philippeiontempel van Olympia. De renaissance heeft de tempel, tot de laatste triglif, als een geestelijke bouwdoos in type-onderdelen ontmanteld. De ontdekking van Amerika en van de wetten der ruimte tekenden slechts lichte wijzigingen in de tempelorde. De correcte constructie van het ionische volutekapiteeltje behandeld in de historische libri en traités, heeft de architectuurwereld meer kopbrekers bezorgd dan de gehele grammatica van het modernisme.

Grootmeester Alberti luidde mee de volle renaissance in door eenvoudig een tempelgevel te schuiven voor het oude basilicale kerkmodel van de S. Andrea in Mantua (1472).

Donato Bramante interesseert zich in de ronde Vesta-tempel en

ontwerpt de kapel van S. Pietro in Montorio als twee tempeltjes boven elkaar (1502). Giacomo da Vignola geeft, begeleid door zijn *le cinque ordini* de Katholieke Kerk na de opdoffer van de reformatie een onfeilbaar image met een tempelmodel dat elke latere barokkerk zich zal herinneren; de Gesukerk in Rome (1500).

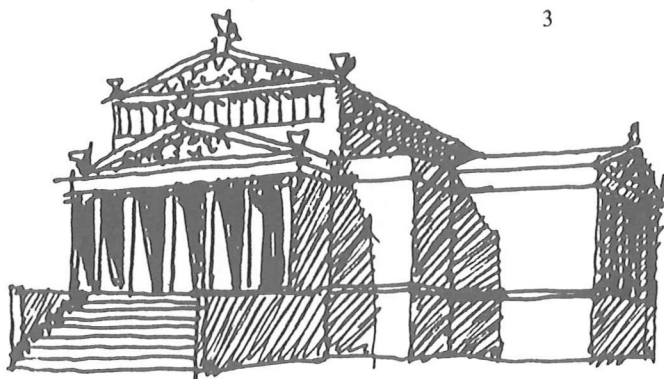
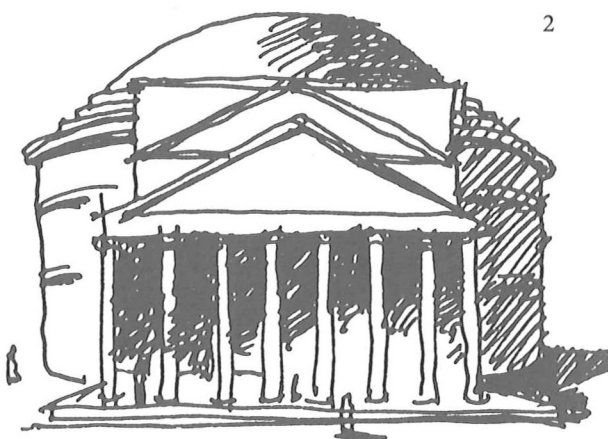
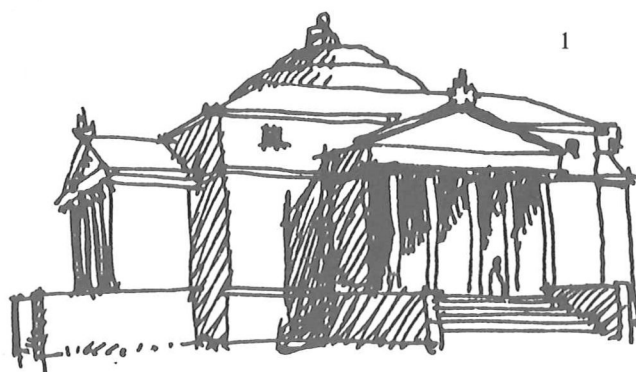
Andrea Palladio zet de tempelregels op hun kop met *I quattro libri dell' Architettura* en toont in Vicenza een villa als een centrale koepel met een tempel in elk der 4 windrichtingen, de villa rotonda (1550). (tek. 1)

Het is duidelijk een herinnering aan het illustere Romeinse bouwwerk waar in 25 v.c. de Etruskische Agrippatempel gecombineerd werd met de 43 m-bolkoepel van Keizer Hadrianus (120 n.c.). (tek. 2) Tijdens de volle barok wordt de tempel in de grootste vrijheid geïnterpreteerd door bouwmeesters als Bernini en Borromini. Het was te verwachten dat dergelijke vrijheden zouden leiden tot felle reacties.

De franse jezuïet Marc Antoine Laugier zou dan ook tijdens de Verlichting de tempel uitpueren en hem de rationele filosofische fundamenteen verschaffen, als een soort paspoort van de onbetwistbare en absolute principes van waarheid en schoonheid (*Essai sur l'architecture*, 1753). Het leek zowat een evolutioneër van de architectuur waar Laugier de rationele evolutie van kolom tot schuilhut en van hut tot tempel toont.

De oorspronkelijke Munt van architect Damesme heeft hier veel mee te maken; het dateert uit een periode waar tempels enerzijds refereerden aan hun oude sobere en correcte Griekse origines, maar anderzijds streefden naar eenvoud van opbouw en vorm.

Kijk even naar de grote invloed o.a. in onze streken van theoreticus Jean Nicolas Durand, die rond 1806 in Parijs orakelt met zijn *Précis des leçons d'architecture données à l'Ecole Polytechnique* dat gebouwen op rationele rasters moeten ge-



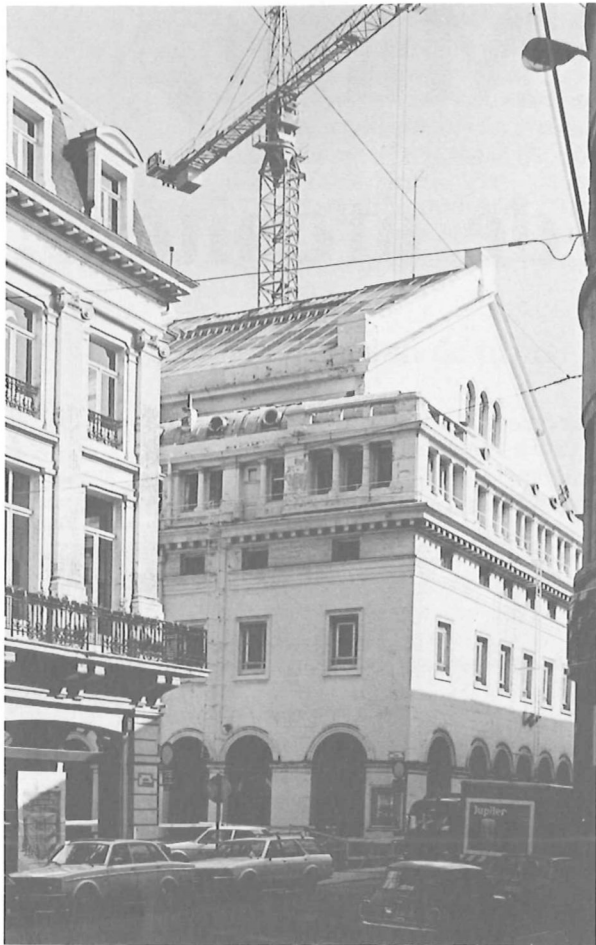


Foto 1 –
Foto Paul De Prins

concipteerd worden. Hij stuurt aan op het abstraheren en geometriseren van de tempel in eenvoudige basisvormen; kubussen, kegels, prisma's, etc.

De Germaanse versie van dit denken werd later door Karl Friedrich Schinkel verwoord in zijn *Sammlung Architectonische Entwürfe* (1829). Hij propageert een sobere heidense Germaans geïnterpreteerde tempel als basisthema voor elk publiek gebouw. Hij schrikt niet terug ze te koppelen, te mengen, te stapelen. Het witte Muntgebouw uit 1819 toont ongetwijfeld dit rationele denken, net nog vóór het onweer van het eclectisme rond 1830 zal toeslaan. Dit wordt de periode waarin naties in wording driftig zullen putten uit het gehele architectuurreper-

torium om een eigen, groots profiel te tekenen voor hun nieuwe officiële gebouwen. Justitiepaleizen, operagebouwen of stations in Italië, België of Duitsland grijpen wellustig terug naar het Griekse Parthenon, naar Egyptische papyruszuilen of renaissancerustica, naar Babylonische majolica of naar Byzantijnse koepelconstructies. Zij willen er gewoon belangrijk uitzien.

Joseph Poelaert, ontwerper van het latere Justitiepaleis te Brussel (1866–83), zal in die geest enkele voorzichtige vingeroefeningen verrichten bij de verbouwing van de Munt in 1856. Deze invloed is te herkennen aan de drukke kolonnadeverdieping op het basisvolume (3 zijden van het gebouw, uitgezonderd aan de kant van het Muntplein). (Foto 1)

Muziektempels

Dé eeuw van de theaterbouw is de 19e eeuw. In het Grand théâtre de Bordeaux van Victor Louis (1780) tekent zich duidelijk de dubbele toegangstempel af van het foyervolume. De theaterzaal sluit in één beweging aan bij het volume van de toneeltoren en vormt één groot stedelijk dak.

In het Nationaltheater van Berlijn toont ontwerper C.G. Langhans in 1800 een kolossale Total-Gestalt, zowat 60 op 100 m, waar een tempelportico als decor bijna deze massa openbreekt.

Duidelijk in zijn architectonische opties is de reeds vernoemde K.F. Schinkel die in 1818 een National Theater voor Berlijn tekent die de tempel als generator (*le parti*, zei men in Beaux-Arts-middens) hanteert. (tek. 3) Een reusachtige centrale tempel (weliswaar met ingekorte kolonnade) draagt een volwaardig tympaan en wordt omgord door drie andere tempels waarvan de ingangstempel de langas bepaalt.

Het is een belangrijk ontwerp omdat de architect de bovenbouw als volwaardig contrapunt hanteert

in een welbepaalde (tempel)-thematiek. Dit lijkt architectonisch eenvoudig, maar knappe syntheses lijken altijd zo. Vergelijk even met het Théâtre Royal in Luik, in hetzelfde jaar ontworpen. Het zaalvolume is hier de grote tempel met een onthoofde voortempel als voorgebouw. (tek. 4)

Het is duidelijk dat in deze periode het functionele karakter van een gebouw zich niet uitdrukt in de compositie (het latere *form follows function*), ook al was K.F. Schinkel een groot voorstander van deze nieuwe *architecture parlante*.

In de Opera van Garnier (1875) herkent men wel sterk deze geleidingen: een krachtige toegangshal met 2 zijpaviljoenen, de auditoriumvorm, het kort gestuikt dak van de decortoren, een oogverblindend *Pavillon de l'Empereur* en een monsterachtige kroon (die als een imperiale metafoor centraal uit het dak schiet.) (tek. 5)

Maar eigenlijk zijn ze een juxtapositie van totaal gescheiden vormen, niet gedictieerd door het *form follows function*-idee, maar wel door de fragmentaire perspectivische beleving van de spectaculaire onderdelen vanuit het omringende stervormige stratenpatroon.

Een functionele articulatie gebeurt wél heel uitgesproken – had het te maken met het feit dat het concept niet in de stad was ingeplant? – in het Festspielhaus van Bayreuth in 1872. (tek. 6) Een nietig toegangstempeltje flankiert de theaterzaal die zich met zijn amphitheatervorm in rondingen uitdrukt. De toneeltoren profileert zich ongecomplexerd in een eigen vorm, ook al verwijst hij nog voorzichtige naar een vage tempelvorm.

Coupletjes voor architecten verzachten de kritiek

De eerste Munt toont een correcte en probleemloze opbouw, en haakt in op de rationele Durand-concep-



ten; zij toont een toegangsvolume opgebouwd uit een prostyliumtempel. Een uitstekend hoofdvolume herhaalt, zij het dan enkel als profiel, het tempelthema en omsluit functioneel zowel de zaal als de toneeltoren, en in het niet gedefinieerde fronton zitten drie Romaanse boogjes gevat. Het is duidelijk dat het bovenvolume een bijna muzikale begeleiding betekent van de tempel als hoofdmotief. (tek. 7)

De inwijding van dit Koninklijk Theater in 1819 werd gevierd met de opvoering van de *Caravane de Caire* in aanwezigheid van Z.M. de Koning der Nederlanden. Architect Damesme werd toegejuicht, zoals de kronieken vermelden "pour lui payer un juste tribut d'éloges; mais Mr. l'architecte, sans doute par cette modestie qui accompagne toujours le vrai mérite n'a pas cru devoir se prêter aux désirs du public..." De ontwerper krijgt nog een charmant coupletje aangeboden, waarvoor het publiek een bis vraagt. En dan komt de kritiek: "La salle est d'une extrême beauté, ... mais du reste, elle n'est pas exempte de quelques défauts, parce que rien de parfait ne sort de la main des hommes." Een hele waslijst volgt: te hoge loges, vooral die op de eerste rij, een kwaadaardige vide die "een koude wind zal gooien op het spektakel". Zelfs bij verlichting met gas in oktober 1822 verblindt het nieuwe licht de ogen van de criticus, die voorstelt de lichtintensiteit te verminderen of, beter nog, het opnieuw met kaarsen te doen zoals vroeger.

Wat in 1830 gebeurde tijdens de *Stomme van Portici* (tijdens het duo *l'Amour sacré de la Patrie* en de *Brabançonne*, gezongen door Van Campenhout) vormt wel geschiedenis, maar zal misschien niet rechtstreeks de aanleiding zijn van de restauraties in 1845 door Séchan en Depléchen (Parijs). Aan het concept wordt niets gewijzigd. Eind december 1854 slaat een enorme brand toe. Er resten slechts 4 muren. Burgemeester M. De Brouckère belooft snel een nieuwe schouwburg te bouwen terwijl de activiteiten kunnen

verhuizen naar het Théâtre du Cirque.

15 maanden later, na discussies over het vergroten van de scène, en zelfs over het eventueel opschuiven van de façade naar het Muntplein geeft kroniekschrijver Louis Hymans na de opvoering van *Jaguarita l'indienne, opéra d'Halévy* een beeld van het nieuwe theater, een ontwerp van Joseph Poelaert. De zaal is er een *à l'italienne* met een auditorium in liervorm, een elegantie die men niet heeft in ronde zalen. De grote loges van de voorscène zijn verdubbeld (één voor de koning en één voor de hertog van Brabant). Beneden is de loge voor de burgemeester en het corps diplomatique. Een grandios effect heeft de zaal: de afmetingen lijken groter dan ze zijn. Het verdomde plafond van de voorscène is gesupprimeerd, wat duidelijk een verbetering betekent voor de akoestiek. Het grote plafond is in Louis XIV stijl; de hemel steunt op geschilderde kolommen en portieken, die rusten op een corniche.

De banale mythologieën zijn geweerd en vervangen door een nationaal idee: België als beschermster der Kunsten. De monumentale figuur van België van de hand van Hendrickx, zit op een troon. Rechts zit de Schilderkunst (van Verheyden) en de Muziek (van Hounnay). De Architectuur en de Beeldhouwkunst zijn het werk van Ch. Wauters en de omringende allegorische figuren van Nolot & Rubé, decorateurs van de Munt.

De opbouw wijkt geenszins af van het oude theater; zoals vroeger zijn er de loges van het parterre, het balkon, drie rijen loges en het paradijs. De scène werd vergroot door terreinwinst op de achtergalerij. Door het systeem van klapstoelen werd van 1200 naar 1700 plaatsen overgeschakeld. De lichter krijgt er ook even van langs want die is niet door de architect gekeurd en helaas, waarom is die in Parijs gekocht als Belgen het mooier en goedkoper konden?

Over decors en techniek geeft Hymans verder weinig commen-

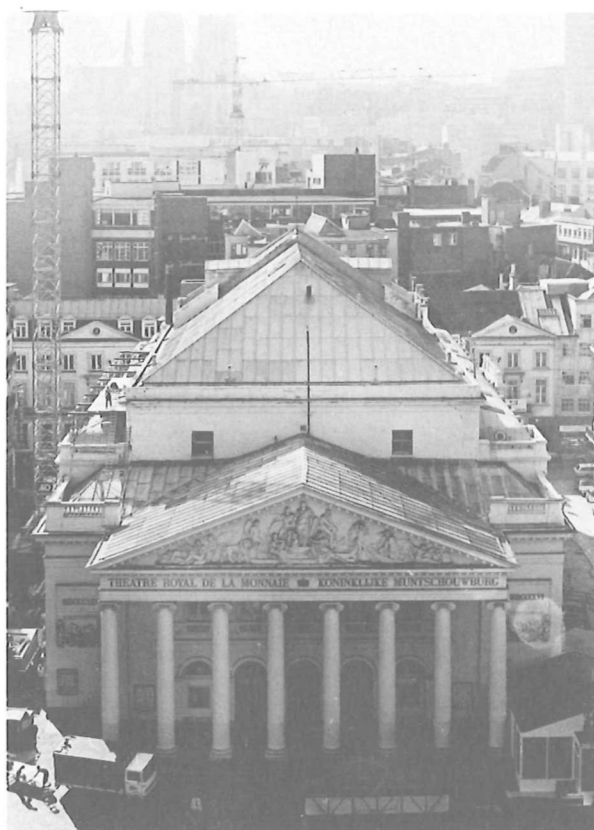
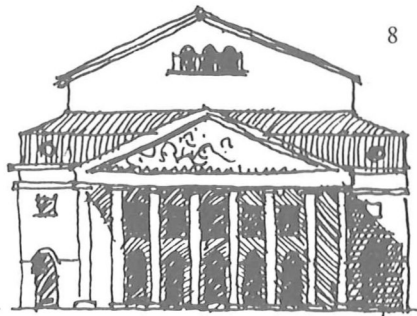
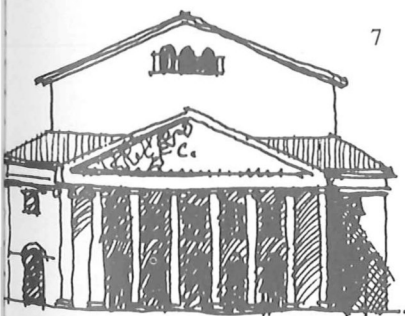


Foto 2—
Foto Paul De Prins

taar. Het basisvolume verliest een stukje neo-classicistische soberheid en wordt in de Koninginnestraat en de Prinsenstraat met eclectische barokke kolonnadevormen verhoogd. Goed gezien deze verhoging te beëindigen precies aan de Muntpleinkant en het hoogteverschil te lijmen met een imperiale borstwering. (Foto 2) Merkwaardig dat de ontwerper de bovenbouw gewoon neutralizeert en precies in een ander voorstel van 1855 dit niet doet als hij enkel het ondersteunend basisvolume optrekt. (tek. 8)

1986: nogmaals een couplet?

Het ontwerpbureau URBAT is zowat het oude huis van vertrouwen van de stad Brussel voor de Munt. het nieuwe bloed voor de huidige verbouwing komt echter van A2RG, een jonge groep regelrecht uit M. Culots La Cambre-stal, die vooral op voorspraak van de technische directeur van de Opera van Frankfurt, Max Freiherr, het vertrouwen kreeg van Gerard Mortier en het Rijk. Veel conceptuele bedenktijd was er niet want in 1985 verviel het uitstel verleend door de veiligheidsdiensten: een fundamentele verbouwing was de *conditio sine qua non*.



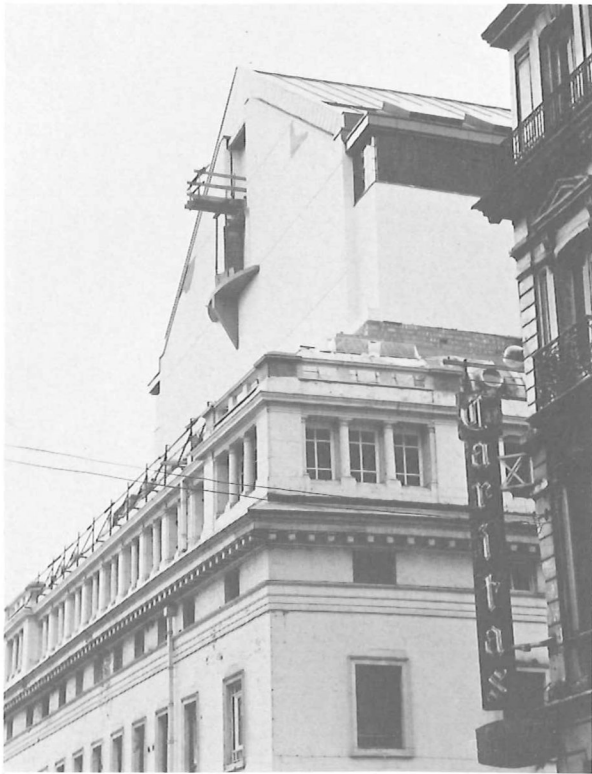
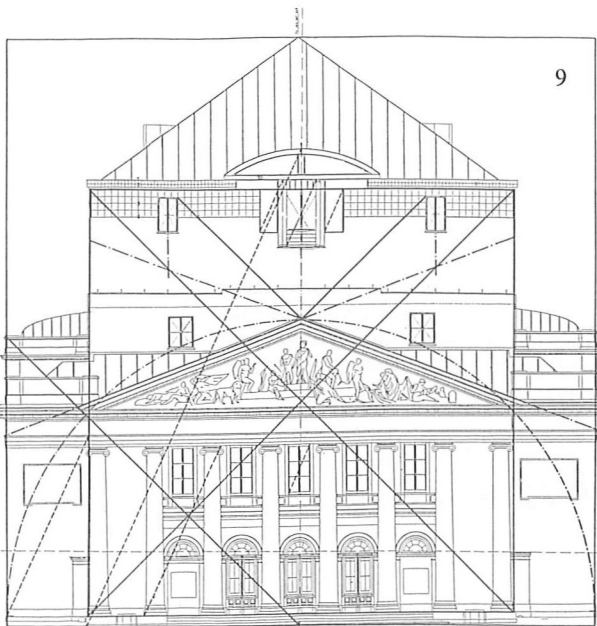


Foto 3 –
Foto Paul De Prins



Enkele beslissingen stonden van meetaf aan vast; de decoratoren moest met vier meter naar omhoog. (Foto 3) Uitstekende gelegenheid om heel wat ruimte te scheppen voor de zo noodzakelijke functies: repetitieruimten voor het koor, bureaus voor de dramaturgie en een nieuw foyer. Maar hier komt de kat op de koord: op het Muntplein zou dit alles ongetwijfeld een dramatische schaalvergroting van het bovenvolume met zich meebrengen.

De ontwerpers, zegt P. Neirinck van het bureau A2RC, zagen eigen-

lijk in de schaalvergroting zelf geen probleem. De schaal van het Muntplein zelf was reeds door de glazen hoogbouw aan de overkant gewijzigd. Het probleem zat hem meer in het positie kiezen in de dialoog oude tempel – nieuwe bovenbouw. Probleem dat Poelaert destijds oploste door de bovenbouw te neutraliseren. Maar nu werd het wel heel hoog om zoiets voor mekaar te krijgen. Er waren natuurlijk heel wat oplossingen, vindt Neirinck: de neo-neo-classicistische, de functioneel-expressionistische (ziehier de decoratoren, daar de zaal, zie ginds de expressie van een machinekamer), de high-tech-taal (een technologische bouwdoos zoals Beaubourg), de anekdotische van het post-modernisme (eventjes verder spelen met het tempelidee, dat renaissance-boogje, ziehier een knipoogje naar de opera). Maar de ontwerpers kozen voor een andere oplossing: zij wilden een totaalconcept, een grote eenheid tussen oud en nieuw, één volume waarbij het bovengedeelte duidelijk inspeelt op de klassieke verhoudingssystemen van weleer. (tek. 9) En daarin symbolische articulaties en details die als merktekens van vandaag gelden. (Foto 4)

Hun intenties zijn voor een stuk leesbaar in hun maquette, de eenheid van kleur poogt een grote rol te spelen in deze optie. Toch treft me hun bijkomende beschouwing; de nieuwe Munt, als een ongetwijfelde dynamische cultuurdoos moet de hedendaagsheid in haar nieuwe bovenbouw zoeken. En nu wordt het echt niet makkelijk; is dit niet uit twee ruiven willen eten? Een grote eenheid pogen te realiseren (tot en met de klassieke verhoudingen) tussen twee tegengestelde elementen: een statische historische tempel en een nieuwe dynamische bovenbouw. Om de verschillende mogelijkheden duidelijk te maken, gebruik ik even een oude retorische methode, die architecten sedert de renaissance graag in geschriften gebruiken: ze laten de gebouwen zelf spreken: vier gesprekken, vier oplossingen.

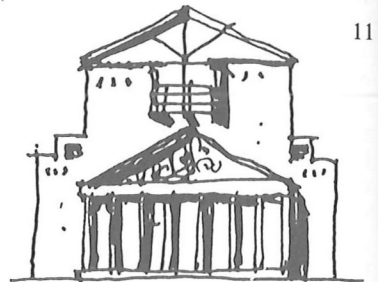
Gesprek 1 (tek. 10)

Ik ben de tempel. Ik ben als het oude Romeinse Pantheon, een eeuwig symbool met een neutraal bovenvolume dat zich vandaag hoger en volumineuzer opstelt. Ik alleen voer het stedelijk gesprek en mijn bovenbouw als brave neutrale massa aanvaardt dat. Hij distantieert zich best van mijn vormen door een andere dakvorm, door een homogene massa en een aan mij vreemde kleur.



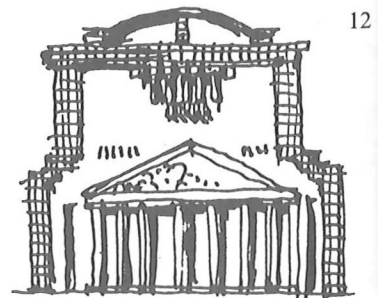
Gesprek 2 (tek. 11)

Ik ben een tempel en fungeer als een muzikaal hoofdthema; ik vertel het oude verhaal en de bovenbouw vertelt het op een tweede plan, in zijn taal, als een sobere simultaanvertaling. Hij herhaalt even een motief, zegt nog een woordje uit mijn tympanverhaal. Hij doet dit met woorden van vandaag, in staal en glas, met post-modernistische of andere citaten. Hij neemt hiervoor een andere kleur en textuur aan.

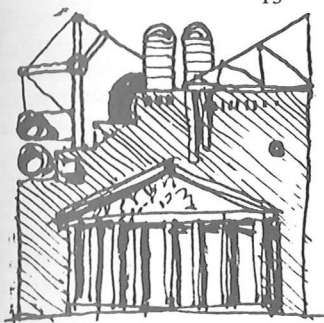


Gesprek 3 (tek. 12)

Ik ben een oude gouden tempel, een stukje anekdote. Ik word zoiets als een vergulde tand in een nieuw gebit, waar ik nochtans helemaal in profiel en detail deel van uitmaak. Je ziet me steeds in een tweede oogopslag. Het omschrijvende nieuwe profiel bepaalt de schaal en de dimensionering van de onderdelen, die het geheel formeel definiëren. Zo spreken de dakvorm, penanten, kroonlijsten, raamdimmers op de schaal van de gehele gestalte, mij inclus. Ze bevatten dus waarschijnlijk een cascade van grootschalige naar kleinschalige elementen, en een met mij sterk inspelende verhoudingssystematiek en ritmiek.



13



Gesprek 4 (tek. 13)

Er zit een totaal nieuw gebouw op mij, eigenzinnig, in een expressie van dynamiek, machines, high-tech of constructief exhibitionisme. Misschien eerder in een expressie van nieuwe romantiek, eigen iconologieën en verwijzingen. Het gevaar zit er in dat ik een beetje verpletterd word, maar de jeugd heeft nu eenmaal zijn rechten. De bovenbouw is totaal anders in kleur, in thematiek, en stelt zich op als een complete antipode; geen symmetrie, geen ritmische verwijzingen, geen thematisch inspelen, misschien wel een sculpturale geste.

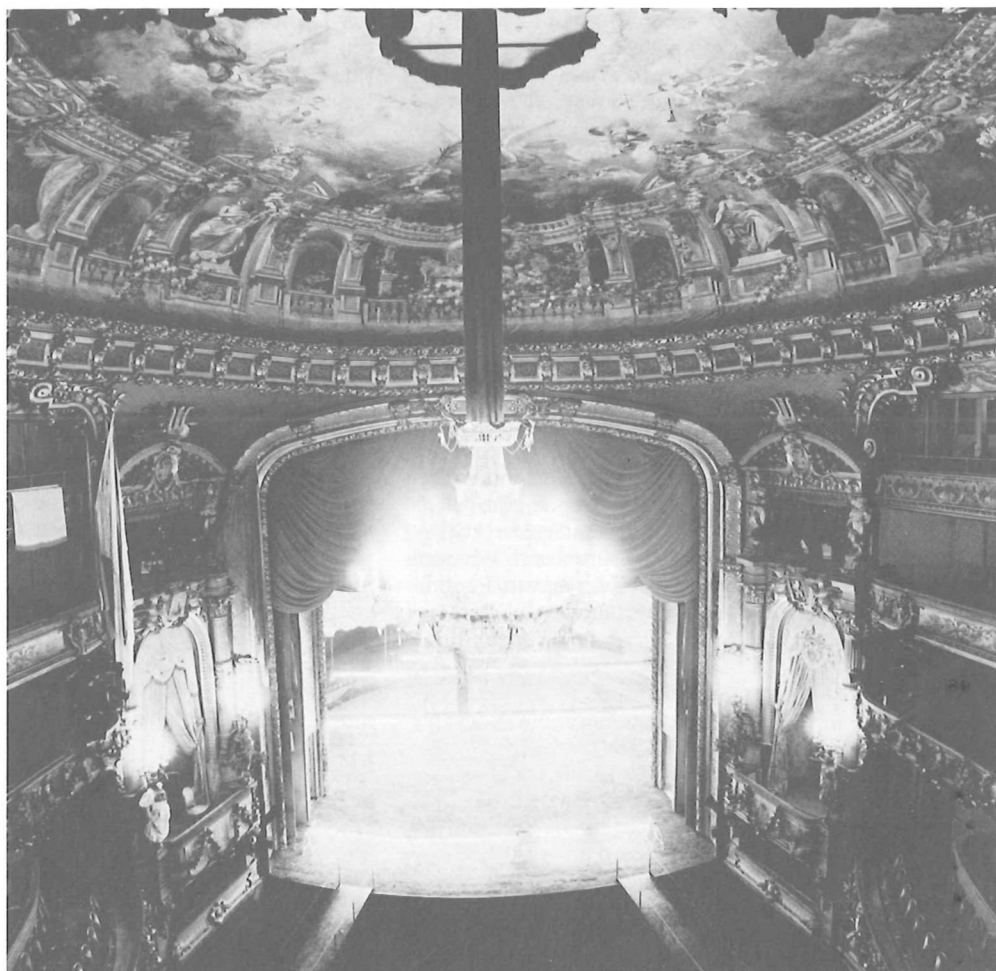
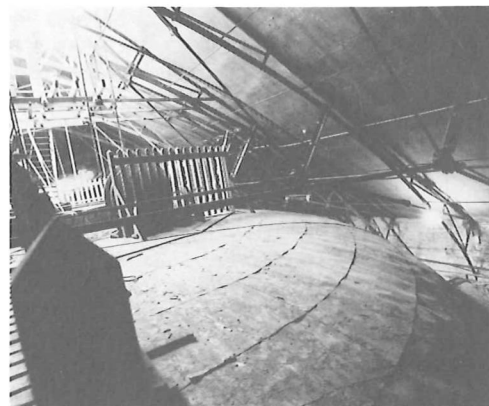
Ik geloof dat de nieuwe Munt gestrikt zit in een combinatie van gesprek 3 en 4. Maar toch wijst de bovenbouw op een koppige eigenheid vreemd aan de tempel: de geïsoleerde motieven, blauwe fries, boograam, kleine ramen, speciale dakramen. Bovendien heeft de bovenbouw weinig formele niveaus, zoals de kolossale orde ooit wel bevatte. Het lijkt een uitvergrootte woning boven een tempel.

Maar ik wacht de beschildering en de ontmanteling van de werf af. Zie ik het morgen nog zo?

Binnenin

ZAAL: Zoals in de vorige verbouwing behoudt de zaal haar profiel à l'italienne, die nog steeds een grote eenheid verzekert tussen de scène en het publiek. (Foto 5) Haar liervorm en de diepte van 25 m geven haar immers die akoestische intimiteit die een zucht nog de nodige dramatische dimensie geeft. Buiten het vernieuwen der zetels zat het renoveren van de zaal niet in het budget, wel enkele fundamentele reparaties. In een latere tweede fase worden de balkons stuksgewijs gerestaureerd.

KOEPSEL: De bestaande koepel was opgehangen aan het oude dak en bleek bij demontage niet herplaatsbaar. (Foto 6) Na enige discussie werd beslist de koepel naar het oudere Poelaertmodel te her-



schilderen. Een vroegere restauratie, door de Zwitser Weiss, had de oorspronkelijke koepel gewijzigd. De nieuwe koepel, nog in een sluiser van hevig karmijnrood onder de halogeenlampen van de schilders, krijgt met het zachte theaterlicht hopelijk haar juiste tonaliteit.

ORKESTBAK: De orkestbak zit nu op 3 m 20 onder de scène en werd met 15 m² vergroot. Hierdoor is de orkestbezetting opgedreven tot 95 musici. Nog geen Wagner natuurlijk, daarvoor zijn 120 plaatsen nodig. De akoestisch verzorgde bodem is beweegbaar en kan in één motorische beweging een grotere voorscène realiseren. Belangrijk is dat de

orkestleden vanuit de orkestbak rechtstreeks hun instrumentenberging bereiken onder de zaal. Wat verderop hebben ze ook een eigen cafetaria.

VERLICHT PAD: Veel belang kreeg het publieke circuit. In dit muzieklabyrint worden de loopgangen en trappen in koele blauwe hardsteen een soort draad van Ariadne. Een schitterend blauwgrijs referentiespoor in de witte tempel.

NIEUW FOYER MET ARGUS-OGEN: Het surplus onder het nieuwe dak geeft een prachtige repetitiezaal van 16 x 16 m, tot 7 m hoog in de nok, met een reeks lichtkokers van bovenaf verlicht. Daarnaast lig-

Foto's 4, 5 en 6 - Foto's Paul De Prins

gen een reeks bureaus voor de dramaturgie.

De ontwerpers hebben veel energie gestoken in het nieuwe foyer, te herkennen aan het glazen boograam in de gevel. Het is een œil de bœuf van 1986, het oog dat oogt naar het plein (verleden) en foyer (heden). Het wordt de bedoeling dat een licht als een volle maan door deze opening in het foyer schijnt.

APPELATION CONTROLÉE: Uiterst merkwaardig is dat in de vertrouwensrelatie opdrachtgever-architecten plots een conseiller artistique verschijnt, als een soort *appelation contrôlée* voor kwaliteit: Charles Vandenhove. Dit werd door de contractanten met lede ogen bekeken. Vandenhove tekende de ingangshal met enkele van zijn zwaar geëvolueerde ionische zuilen op een grijs-witte marmervloer van Soll Lewitt en tussen de schilderijen van Sam Franciss. Volgens sommigen zou Vandenhove in zijn ontwerpdrift nog vlug een nieuw Muntplein ontworpen hebben. Feit is dat zijn enthousiasme even werd ingetoomd. Vandenhove tekent ooit wel een ander nieuw theater, zegt men. Zijn ontwerp voor de Loge Royale komt er dan wel; hij tekende er een ontvangstzaal voor het Munt-maece-naat. De ramen dragen zijn geliefkoosd zuilencliché, deuren krijgen zijn Mackintoshramen. Centraal staan twee sculpturen van Paolini. Een levensgroot model van deze Loge Royale werd in de maand juli geëxposeerd in een tentoonstelling van Vandenhove in de Berlage-Beurs in Amsterdam. Niet toevallig dat Gerard Mortier hier de openingstoespraak hield. De sfeer van deze nieuwe ruimten kon deze zomer (tot 21 september) natuurlijk geproefd worden in de *Chambres d'Amis* te Gent.

Kunst zonder vliegwerk

De door de Munt in 1982 aangevraagde expertise van Max Freiherr, technisch directeur van de Opera van Frankfurt, schetste een lametabele toestand van de Muntscène. Er was weinig keuze; totale vernieuwing of men zou in de toekomst in Brussel een soort museum bekijken dat eigenaardig genoeg nog in gebruik was.

En het weze gezegd, met deze verouderde middelen hedendaags theater maken was meer dan kunst en vliegwerk. Los nog van de veiligheid, want hier wentelden luchters, kastelen en rotsen (enkel in even-

wicht gehouden door primitieve te-gengewichten) levensgevaarlijk boven zangers en machinisten. Erger nog, vrij eenvoudige effecten, in principe met relatief gemak door machines uit te voeren, werden in de Munt met pure spierkracht uitgevoerd. Hier werd theater gemaakt in het zweet des aanschijns. Een grondige vernieuwing was de enige oplossing. Henri Oechslin, technisch directeur van de Munt, al eerder in Etcetera "de tovenaer van de Munt" genoemd, drukt zijn stempel op deze nieuwe scène. En modernisme is geen doel op zich, zoals hij zei. Hij wou vertrekken van het eigen Muntprofiel met zijn theater à l'Italienne. Op dit basispatroon tekende hij enkel beter technische middelen; het decorstuk moet met elektriciteit opgebracht worden, elektrische stroom moet spierkracht vervangen.

Oechslin motiveert deze *less-is-more* stelling en stelt dat theaters die vooral inspelen op nieuwe technische snufjes de koord rond de nek krijgen.

"Zij schieten voorbij aan de essentie", stelt hij. "Als een gebouw geconcipieerd wordt in functie van een nieuwe trend riskeert men dat het resultaat gewoon voorbijgestreefd is nog vóór de realisatie. Kijk naar de Schaubühne in Berlijn, waar scène en zaal op verstelbare liften staan. Alle patronen zijn mogelijk, de droom van de regisseur uit de vroege jaren zeventig, op zoek naar steeds nieuwe theatrale ruimtes. Het tafeltje-dek-je waarnaar m.i. nooit echte honger ontstaat."

Hij merkt lakoniek op dat toen hij ging kijken naar *De Drie Zusters* ze gewoon de zaal met hun fantastische machinerieën hadden omgebouwd tot een goede oude *scène à l'italienne*. En deze traditionele vorm van het lijsttoneel komt zo vaak voor bij de Schaubühne dat men zich afvraagt "waarvoor die dure apparatuur nu eigenlijk dient. Zo waren de jaren zestig: elk theater dat zich respecteerde zou nu eenmaal een draaitoneel hebben. Vandaag totaal uit de mode. Maar talloze oude theaters zijn in Duitsland gewoon kapotgemaakt door het installeren van dit onding. De gehele ruimte onder de scène nodig voor haar machinerie wordt hierdoor vernietigd. Het is toch belangrijk dat men verschijningen kan ensceneren en engelen kan doen zweven. Dat vraagt techniek die nu eenmaal niet verenigbaar is met het draaiplateau. En dat kan allemaal niet meer, enkel om dat ene nieuwe effect, waarop we reeds nu uitgekeken zijn."

De nieuwe Munt is behoorlijk conservatief: geen laatste snufjes, geen primeurs, geen luchtkussen. Maar voor alle vernieuwde onderdelen zijn de meest recente technieken toegepast. Zo worden de decorstukken vertikaal de scène ingedaald met rollen die in de valse straten zijn ingebouwd. Eén technicus controleert alles met de computer. Die man speelt een belangrijke rol, want hij is verantwoordelijk voor de mobiliteit van touwen en decors. Hij zit rustig 10m hoog aan een soort computerorgel, waarin alle scenewisselingen automatisch zijn geprogrammeerd.

Dit alles vergemakkelijkt de arbeid maar verandert haar in wezen niet. Belangrijk is dat de verbeelding van de regisseur gesmeerd kan lopen omdat hij weet dat zijn werktuigen dat ook doen. En als er een nieuwigheid bijmoet dan wordt die wel voor dat ene geval bijgebouwd. Zelfs een draaitoneel als het moet.

De bovenkant van de Munt is, na de gigantische bouwwerken aan de overkant van het plein, op de hoek Prinsenstraat - Leopoldstraat - zomaar 90cm van zijn vertikale as weggezakt. De muren zijn dus niet recht en bleken enkel nog goed om het nieuwe dak te dragen.

Het gewicht van de machinerieën hangt nu aan een balkgeraamte dat steunt op 4 nieuwe 30m-hoge metalen dubbele pijlers. De toneelkooi is dus 4m hoger dan vroeger. Het hout is nu metaal. Boven het toneel is een nieuw ophangstelsel ontwikkeld dat bestaat uit een orthogonaal horizontaal net van autonoom werkende ophangpunten. In het Frans noemt men ze *ponctuelles*. Zij laten in hun rasteropstelling diagonale opstellingen toe. Op scène zijn diagonaal opgestelde wanden nu eenmaal ongekend interessante ruimtelijke effecten.

Een 12m lange open decorlift geeft onmiddellijke verbinding van de Prinsenstraat met de scène en met het onderliggende werkatelier. De hoogte van de verdiepingen onder de scène werd beperkt, wat inderdaad een derde onderverdieping toelaat op 7m onder de scène. Hier is het kleine werkatelier waar machinisten en electriciens met hun materiaal weg kunnen. Het is waar, van dit alles zullen we morgen vanuit de zaal niet zoveel merken, maar één ding is zeker, de Deus ex Machina krijgt het in de Munt waar Hij recht op heeft; snelheid, gemak, veiligheid. Kunst zonder vliegwerk.

Johan Baele

Het Muziektheater in Amsterdam

Luchtkussens en sterretjesplafond

Op het einde van de jaren zestig liet Karlheinz Stockhausen het publiek afdalen in de grotten van Jeita (Libanon) om er een concert bij te wonen. Enkel in deze afgezonderde en onherbergzame door de natuur zelf gevormde ruimte vond hij een plek waar zijn muziek volwaardig gestalte kon krijgen.

De ruimte krijgt betekenis door de muziek.

Door de muziek ontdekt de toehoorder de materialiteit van de ruimte.

De materialiteit van de ruimte geeft aan de muziek een nieuwe dimensie.

Een theater is tegelijk schuiloord en inspiratiebron, een oord van bezinning, afgesloten van de buitenwereld die ze in vraag stelt, een

plaats waar mensen betekenis geven aan de hen omringende dingen, een plaats waar ze zelf de verhoudingen tussen mensen en dingen bepalen. Een ruimte die theatermakers en publiek steeds opnieuw blijft verwonderen.

Collage 'Muziektheater-Stadskantoor', versiering van een instrument

Eenenzeventig jaar heeft Amsterdam moeten wachten op zijn muziektheater: sinds de eerste voorstellen in de gemeenteraad, ter gelegen-

heid van het uitbreidingsplan Zuid, heeft het nog tot in 1956 geduurd vooraleer een effectieve opdracht gegeven werd aan architect ir. B. Bijvoet voor een ontwerp op het Frederiksplein. Door een bankgebouw verdrongen, werd er naar een andere vestigingsplaats uitgezien, nl. aan de Ferdinand Bolstraat (1961). Hij deed dit samen met G. Holt. Na veel oponthoud en wijzigingen was dit plan in 1978 bestekklaar.

Tot realisatie van dit project zou het echter nooit komen, want er was ook nog het stadhuisproject, dat sinds het begin van deze eeuw op de Amsterdamse begroting stond, en waarover men het niet eens geraakte. In 1954 werd besloten, in functie van het plan voor de aanleg van een

*Stadhuis – muziektheater (maquette)
– Foto Dienst
Ruimtelijke
Ordering
Amsterdam*





metro, het Waterlooplein als bouwplaats hiervoor te kiezen. De Oostenrijkse architect Holzbauer, winnaar van een internationale prijsvraag in 1969, kwam in 1970 met de uitwerking van het stadhuisplan klaar. Er bleken evenwel financiële haken en ogen aan de uitvoering ervan te zitten. De gemeente Amsterdam mocht van het Rijk niet aan de bouw beginnen zolang er geen sluitende begroting was.

Zowel voor het muziektheater als voor de stadhuisplannen liep het overleg in 1979 vast. De onzekerheid over het doorgaan van beide plannen leidde tot het idee van architect Holzbauer om ze te combineren in één project.

In dit combinatieplan reduceerde Holzbauer het stadhuis tot stadskantoor-met-raadzaal. Hij behield de L-vorm van zijn ontwerp voor deze functies. Tussen de benen van L, waar vroeger de representatieve ruimten en centrale hal waren gelegen, schoof Holzbauer het muziektheater van Bijvoet, zij het met een gereduceerd programma, maar met behoud van het zaalconcept dat dateert van de aanvang der jaren zestig. Op die wijze hoopte men bij benadering 80 miljoen gulden te besparen op beide projecten samen, zonder rekening te houden met de exploitatielasten van de Opera, die hierdoor zouden kunnen verminderd worden. Door deze koppeling kon men de representatieve ruimten van het stadhuis verminderen, omdat er kan gebruik gemaakt worden van de ruimten in het muziektheater. De gevolgen laten zich raden: het muziektheater wordt door Holzbauer gebruikt als een brok representatie, als versiering van het stadskantoor, een inmiddels 10 jaar oud ontwerp dat als laat-modern bouwwerk nog de kenmerken in zich droeg van de ruimtelijke scheiding der functies. Het bouwwerk keert zich met zijn L-vormige wand van 6 bouwlagen af van het hart van de stad, een binnengebied aan de Amstel omsluitend dat bestaat uit afgesloten galerijen met een binnentuin. "Dit moet samen met de halruimte en andere publieksruimten een straatkarakter krijgen, een ontmoetingsplaats, waaromheen de diensten van theater en stadhuis zijn gegroepeerd. Aan het binnenplein grenst de aula/ontvangstzaal. Deze is in de eerste plaats bedoeld voor ontvangsten voor het gemeentebestuur. Maar de ruimte kan ook worden gebruikt voor kleinere theaterproducties en concerten. Voor sommige van die concerten leent ook het binnenplein zich uitstekend. De hoofdingang, die ook toegang geeft

tot het binnenplein, komt aan de Amstel. Dit zal echter niet de enige mogelijkheid zijn om het gebouw te betreden. Het gebouw zal aan alle zijden toegankelijk zijn om het zoveel mogelijk op te nemen in het leven van de binnenstad." (voorlichtingsbrochure van de stad Amsterdam)

Toch mag de Rommelmarkt, die van oudsher op het Waterlooplein gevestigd was, niet tot in het binnengebied doordringen, maar blijft gesitueerd ten noorden van het 24 meter hoge L-vormige kantoorgebouw.

Behalve de openbare diensten, burgerlijke stand, post, voorlichtingsburo, repro, kindercrèche en theaterentree met koffieshop, zijn er geen echte winkels noch café's of snacks in de galerijen gesitueerd.

De toegangen onder het L-vormige kantoorgebouw, die portalen hadden moeten zijn om de mensen binnen te trekken, zijn beperkt gebleven tot inkompartijen zoals ze eruit zien bij om het even welk kantoorgebouw, maar zeker niet voor 'levendige' binnenstraten. De Amsterdamse stedelijke structuur is er een van smalle stegen waartussen de mensen zich bewegen. Onder een gebouw doorgaan is niet hetzelfde als door een hoge spleet naar binnen gaan. Holzbauer heeft dit waarschijnlijk wel aangevoeld omdat in zijn voorontwerpschetsen de binnenstraten hoge overdekte galerijen waren van verscheidene bouwlagen hoogte, zoals de Koninklijke Sint-Hubertusgalerijen (19e eeuw) te Brussel. Uiteindelijk zijn de binnenstraten herleid tot één enkele galerij, noordelijk gesitueerd, parallel aan de straat, maar niet als verbindingsweg tussen twee stadsdelen; ze heeft een lengte van ongeveer 140 meter. Door het muziektheater onder een hoek van 5 graden in te schuiven, poogt Holzbauer de lengte ervan te breken door middel van een vals perspectief. Tegen de achterwand van het muziektheater komt dan een didactische tentoonstelling die de wandelaar moet informeren over het "Amsterdams Peil". Zowel muziektheater, binnentuin als het stadskantoor zijn aan deze zijde enkel via deuren toegankelijk. De binnentuin is lang en smal (de breedte varieert van 12 tot 17 meter) en wordt begrensd door de kantoren van het bevolkingsregister aan de enen, en de aula/ontvangstzaal aan de andere kant.

De geschiedenis zal uitwijzen of het echte leven van de stad er ooit zal doordringen. Stedebouwkundig heeft het gebouw afstand gedaan van de stad, en zijn gelaat gekeerd