

A R C H I S

ARCHITECTUUR
STEDENBOUW
BEELDENDE KUNST
ARCHITECTURE
URBANISM
VISUAL ARTS

bestaat
er wel een
cultureel
domein

dat met het woord

Europa
is samen te vatten?

Hans Van Dijk, P.58

is there a
cultural domain
summed up by
the word
Europe?

Chassé Theater in Breda
Herman Herzberger
Chassé Theatre in Breda

Theater de Veste in Delft
Jan Hoogstad
Theatre De Veste in Delft

Waarin de vraag wordt gesteld
of vragen in VR nog zin heeft
Real Space, Quick Time and Architecture
Whether posing questions
makes any sense in VR

Onderzoekscentrum en Penthouse
Robbrecht en Daem
Research Building and Penthouse

D'Est. Au bord de la fiction
Chantal Akerman

Tien jaar Europese architectuur
**Mies van der Rohe Pavilion Award
for European Architecture**
Ten years of European Architecture

Fietstunnel
Wintermans
Cycle Tunnel

Ultieme Nederlandse Metropool
Randstad Holland
Ultimate Dutch Metropolis



Entreezijde.
Entrance side.

Het verhaal van het onverwachte

Het Chassé Theater in Breda van Herman Hertzberger

18

Hertzbergers tweede jeugd heeft al heel wat tongen losgemaakt. Begonnen rond 1990 met het Spuitheater en het Benelux-Merkenbureau in Den Haag, en de bibliotheek in Breda, lijkt zijn onstuimige opmars niet te stuiten. Voorlopig hoogtepunt in zijn nieuw gebouwd oeuvre is het Chassé Theater in Breda. Luid bezongen om zijn sensuele uitstraling is een grotere tegenstelling tot vroeger werk nauwelijks denkbaar. De breuk met het structuralisme is hiermee definitief, maar met wat een afscheidsfeest: een optocht van gekleurde kolommen, golvende daken en een 19de-eeuwse gast in een theaterstraat zonder weerga.

The story of the unexpected

Herman Hertzberger's Chassé Theatre in Breda

Hertzberger's second youth has already set many tongues wagging. His headlong advance, started around 1990 with the Theatre Complex located on Spui and the Benelux Trade Mark Office, both in The Hague, and the library in Breda, now seems unstoppable. The current highlight in his new built oeuvre is the Chassé Theatre in Breda. Widely praised for its sensual appeal, it would be hard to imagine a greater contrast to his earlier work. This design marks the definitive break with Structuralism, but what a send-off: it's a parade of coloured columns, undulating roofs and a nineteenth-century guest in an indoor 'theatre street' without equal.

Each phase in an architect's work demands to be considered on its own terms. With old works of deceased architects, scholarly reflection and placing in an historical perspective, as well as the posthumous publication of diary notes, are a suitable form of approach. But when a living architect introduces dramatic changes of direction into his own personal design history, the use of the analytical



Achterzijde.
Rear.



Peter van Assche

Iedere fase in het werk van een architect vraagt om een aangemeten vorm van beschouwing. Bij oude werken van een overleden architect past een wetenschappelijke reflectie, plaatsing van het werk in historisch perspectief en een postume uitgave van dagboeknotities. Op plekken dat een levend architect krachtige wendingen in zijn persoonlijke ontwerpgeschiedenis introduceert lijkt het hanteren van het analytische scalpel nogal ongepast. Misschien is het dan beter passie met hartstocht te beantwoorden. In de tijd waarin alle ontwerpen functioneel of rationeel waren kon de criticus zich nog het luxe standpunt veroorloven langs de zijlijn een objectieve mening te verkondigen. De taal van de analyse stemde immers overeen met de taal van het ontwerp. Het hebben van een standpunt was voor de criticus een zuivere zaak: de set van uitgangspunten lag stilzwijgend vast, zowel voor de architect, de auteur als de lezer. Toetsing van een ontwerp aan deze vooropgezette premissen was daarmee een rationele activiteit en het werk van een criticus kreeg een wetenschappelijk gehalte. In de huidige architectuurproductie is een wetenschappelijke reactie nauwelijks meer zinvol. De gebouwde omgeving slingert heen en weer tussen koel modernisme en extravagant deconstructivisme en er is geen sprake meer van een eenduidige ontwerpopvatting. Noodgedwongen neemt de criticus de vlucht naar toetsing van het ontwerp aan de opvattingen van de architect. Tot overmaat van ramp wordt zelfs dat een wankel kaartenhuis wanneer architecten zich niet meer liëren aan theoretische fundamenten maar gaan spreken in termen als 'lyrische velden' en 'chaotische impulsen'. Voorop staat nu het zichtbare ontwerp en pas ver achteraan komt de theorie.

Daarmee lijkt de criticus het objectieve toetsingselement uit handen geslagen. Wat rest is het ontwerp toespreken in de taal waarin het is gebouwd. Is de architect modernistisch? Dan reageert de criticus modernistisch. Is de architect irrationeel? Dan ook de criticus. De betrokkenheid van de criticus met de taal van het ontwerp wordt noodzakelijk voor een zinnig commentaar. Meer dan ooit wordt de criticus daarmee medeplichtig aan de wijze van receptie van het architectonisch object, want de recensie kan zich niet meer baseren op rationele gronden. Dat deze verwarrende

Foto's Herman H. van Doorn

scalpel seems somewhat inappropriate. In such cases, it is perhaps better to meet passion with ardour. In the days when all designs were either functional or rational, the critic could still permit himself to take the luxurious stance of propounding an objective opinion from the side lines. The language of the analysis reflected the language of the design. The adoption of a viewpoint was, for the critic, a straightforward issue: the set of basic premises were tacitly laid down, both for the architect and writer, as well as for the reader. Submitting a design to the test along these preconceived points of departure was therefore a rational activity, and the critic's work acquired a scientific value. In current architectural production, however, a scientific reaction is scarcely relevant any longer. The built environment oscillates between cool Modernism and extravagant Deconstructivism, and such a thing as a single-minded design approach is completely out of the question. The critic is forced to resort to testing a design in the light of the architect's own conceptions. To make matters worse, even that is like skating on thin ice when architects no longer ally themselves to theoretical fundamentals but start to talk in terms such as 'lyrical fields' and 'chaotic impulses'. Today the visible design is of primary importance, with theory relegated to the far background.

By this means, the critic is denied the element of objective analysis. And so the only possible line of approach is to address the design in the language in which it is built. If the architect is a modernist, then the critic gives a modernist response. If the architect is irrational, the critic again follows suit. The critic's engagement with the language of the design is essential if his critique is to have any significance. And this makes the critic, more than ever, an accessory to the way the architectural object is received, because the review can no longer be based on rational grounds. That this confusing observation need not lead to a psychoanalytical self-examination, as exemplified in the *Architecture in the Netherlands Yearbook*¹⁾, is demonstrated by Ids Haagsma and Hilde de Haan's impassioned response to Herman Hertzberger's Chassé Theatre.²⁾ Haagsma and De Haan plainly state 'that it is difficult to shake off this intoxicating and overwhelming theatre'. They praise the 'compelling spatial composition' and conclude that 'the twentieth century has found its definitive architectural form'. A response which mirrors the language of the design: active and compelling – thereby also pointing up the about-turn in Hertzberger's work. An architect who was once known as the pioneer of theoretical solid Structuralism, is today an architect who has fervently thrown himself into exploring new paths.

One thing is certain: Hertzberger is alive and kicking.

Flytowers and undulating roofs

Sited on a residual tract of land, the Chassé Theatre is sandwiched in between Breda's new municipal offices and the old 'Kloosterkazerne', or former army barracks. Nevertheless, this modest wedge-shaped area is to house three theatre auditoriums, two cinemas, offices and various foyers, which between them can accommodate nearly 3000 art lovers. The spatial organization of the theatre auditoriums more or less determines the positioning of the other elements: access to the flytowers must be centrally ordered from the south-east side, which means that the towers must be situated in the centre of the complex and access to the theatres is therefore

constatering niet hoeft te leiden tot een psychoanalytisch zelfonderzoek als in het *Jaarboek van de Nederlandse Architectuur*¹⁾ bewijst de hartstochtelijke reactie van Ids Haagsma en Hilde de Haan op het Chassé Theater van Herman Hertzberger.²⁾ Haagsma en de Haan komen er rond voor uit zich 'met moeite los te kunnen maken van dit bedwelmende en overdonderende theater'. Ze roemen de 'meeslepende ruimtelijke compositie' en concluderen dat 'de twintigste eeuw alsnog zijn definitieve architectonische vorm heeft gevonden'. Een reactie in de taal van het ontwerp: actief en meeslepend. Ze tekenen daarmee tevens de omslag in het werk van Hertzberger; ooit een architect die als voortrekker werd beschouwd van het theoretisch zwaarlijvige structuralisme, vandaag een architect die temperamentvol nieuwe wegen inslaat.

Zoveel is in ieder geval zeker: Hertzberger leeft.

Toneeltorens en golfdaken

Het Chassé Theater is gesitueerd in een restgebied en het wordt ingeklemd tussen het nieuwe Bredase stadskantoor en de oude Kloosterkazerne. Op het bescheiden wigvormige terrein worden niettemin drie theater-, twee filmzalen, kantoren en verschillende foyers ondergebracht. Samen goed voor een capaciteit van bijna 3000 kunstminnaars. De ruimtelijke organisatie van de theaterzalen legt onderlinge posities min of meer vast: de expeditie naar de toneeltorens moet centraal geregeld worden vanuit de zuidoostzijde, de toneeltorens komen dus in het midden van het complex en de ontsluiting van de zalen vindt aan de tegenoverliggende noordwestzijde plaats. Wat dan nog over is aan ruimte is voor de foyers en de filmzalen. Het lijkt een invuloefening, maar het pleit voor Hertzberger dat hij dit keurslijf heeft aangegrepen om een samenhangend en ruimtelijk fascinerend totaalbeeld te genereren. Twee complexe ingrepen zijn hiervoor verantwoordelijk. Allereerst is er het probleem van de hoge toneeltorens. Hertzberger verbergt deze, met het schrikbeeld van het toneeltorenblok van Rossi in Genua voor ogen, onder een golvende deken. Het golvende dak is een inmiddels beproefd stijlmiddel van Hertzberger, maar nergens nog was het zo adequaat en geprononceerd toegepast als hier in Breda. Het golvende dak is niet alleen ingezet om de lompe torens weg te werken, maar tevens aangegrepen als actief structurerend ruimtelijk element. Door de golf op verschillende plaatsen in te knippen en van richting te veranderen ontstaat een dynamiek binnen een homogene vorm. De beweging is losgehouden van de massa en wordt daardoor nauwelijks zwaar. Tegelijk verleent dit het 30 meter hoge gebouw een – jawel – wulpse monumentaliteit, die de blik vanaf onverwachte plekken in de stad vangt. Het dak refereert aan het golvende dak van het conservatorium van De Portzamparc in Parijs en doet denken aan ruimtelijke experimenten van OMA. Maar daar waar het bij De Portzamparc vooral een decoratief gebaar is, wordt het bij Hertzberger daadwerkelijk een vormend element, ingegeven door een affiniteit met ruimte die hij met Koolhaas gemeen heeft. Het is deze fascinatie die Hertzberger een positieve interesse voor het werk van OMA aan de dag doet leggen: de pertinente bevoordeling van aandacht voor ruimtelijke concepten ten koste van een kostbare materiaalvoering. Het bewegende dak als homogene verpakking is weliswaar een conceptueel eenvoudig verbindend element, de uiteindelijke constructie heeft Hertzberger heel wat hoofdbrekens gekost. Op plekken waar de golf geknipt wordt is de moeite duidelijk afleesbaar en verliest de vorm haar vanzelfsprekendheid. Het zijn de plaatsen waarop je beseft dat de ingreep architectonisch ordent, maar bouwkundig zorgt voor een verhoging in complexiteit.

Hertzberger heeft niet het golfdak op het theater gelegd als emotioneel bindmiddel om daarna binnen verder zijn structuralistische gang te kunnen gaan. De beweging zet zich aan alle kanten voort in het interieur. In de ontvangsthal rust het gewelfde lichaam op 29 slanke kolommen en ontstaat de

located on the opposite north-west side. The remaining space is given over to the foyers and the cinemas. It might seem like an infill exercise, but it is to Hertzberger's credit that he has seized on the challenge of this straightjacket to create a cohesive and spatially fascinating overall image. This has been achieved by means of two complex interventions. First of all, there's the problem of the two tall flytowers. Evoking the spectre of Rossi's flytower block in Genoa, Hertzberger conceals his towers under an undulating cover. The undulating roof has now become one of Hertzberger's well-trying stylistic tools, but it has never been applied in such a fitting and pronounced way as here in Breda. It is used not simply to obliterate the bulky towers, but is also applied as an active structural spatial element. Cutting into the wave of the roof at various points and changing its directional line, has served to create a dynamic within a homogeneous form. The movement is independent of the mass, thereby avoiding virtually all sense of weight. At the same time, it lends the 30-metre high building a decidedly voluptuous monumentality which catches the eye at unexpected places in the city. The roof suggests the undulating roof of De Portzamparc's conservatory in Paris, and is also reminiscent of OMA's spatial experiments. Yet unlike the De Portzamparc roof which is primarily a decorative gesture, Hertzberger has actively used it as a formative element, prompted by a spatial affinity that he shares with Koolhaas. It is this fascination which reveals Hertzberger's positive interest in the work of OMA: the emphatic preferential focus on spatial concepts at the expense of the costly use of materials. As a homogeneous packaging, the undulating roof does indeed serve as a conceptually simple linking element, but its final construction cost Hertzberger quite a few headaches. The problems this caused are clearly detectable at the points where the wave is cut into and the form loses its sense of naturalness; these are also the places where one realizes that the intrusion, while creating an architectural order, increases the constructional complexity.

Hertzberger has not imposed the undulating roof on the theatre as an emotional binder only to continue on his structuralist way in the interior. Inside, this sense of movement is pursued on all sides. In the reception hall, the vaulted body rests on 29 slim columns, thereby creating the so-called 'theatre street', which forms the second determining intervention in the complex. The whimsically shaped space – the result of the necessarily rigid arrangement of the theatre auditoriums – is then actually treated as an exterior space, a covered street. This street offers a multitude of experiences, and not just because of the 'wave' of the immensely high roof, but more particularly because of the self-sufficiency of the other elements located in it. On a small scale, there are the vertical, clad air-conditioning shafts, the three steel footbridges and the bar which looks like a kiosk; and on a larger scale, the protruding landings and the autonomy of the modernist-style small cinema block. The apotheosis of the street image is the inclusion of a nineteenth century head elevation belonging to the former army barracks. This intrinsically uninteresting facade gratefully takes its own theatrical place under the protecting roof.

The articulation of the staircases, landings and footbridges reduces the high elongated space to quantifiable proportions, making 'man the measure of all things'. If in the rigid structuralist credo this

1. Hans van Dijk, 'Over stagnatie en vernieuwing. Beschouwing bij een selectie', *Architectuur in Nederland, Jaarboek 1994-1995*, Rotterdam 1995, pp. 138-152.
Hans van Dijk, 'On stagnation and innovation. Commentary on a selection', *Architecture in the Netherlands Yearbook 1994-1995*, Rotterdam 1995, pp. 138-152.

2. Ids Haagsma en Hilde de Haan, 'Chassé Theater is gebouw van wereldklasse', *de Volkskrant*, 26 juni 1995, p. 10.

3. Wim van den Heuvel, *Structuralisme in de Nederlandse architectuur*, Rotterdam 1992.
Wim van den Heuvel, *Structuralism in Dutch Architecture*, Rotterdam 1992.

zogenaamde 'theaterstraat'. Dit is de tweede bepalende ingreep in het complex. De grillig gevormde ruimte – het resultaat van de noodzakelijk rigide ordening van de theaterzalen – is dan ook daadwerkelijk behandeld als een buitenruimte, een overdekte straat. Er valt in deze straat heel wat te beleven, niet alleen door de *wave* van het immens hoge dak, maar vooral door de verzelfstandiging van de elementen die er geplaatst zijn. Op kleine schaal door de verticale ingepakte luchtbehandelingskokers, de drie stalen loopbruggen en de bar die zich voordoet als een kiosk. Op grotere schaal door de vooruitstekende bordessen en de autonomie van het modernistisch vormgegeven filmtheatergebouwtje. De apotheose in het straatbeeld is de invoeging van een 19de-eeuwse kopgevel van het kloosterkazernecomplex. Dankbaar neemt de in feite oninteressante gevel zijn eigen theatrale plaats onder het beschermende dak.

De geleding van de trappen, bordessen en loopbruggen brengt de hoge, langgerekte ruimte tot meetbare proporties en maakt 'de mens de maat der dingen'. Impliceerde dit in het strakke structuralistische credo veelal een automatische introductie van dominante truttigheid, in het Chassé Theater geldt het omgekeerde: de monumentaliteit wordt erdoor versterkt. De theaterstraat is daarmee het overtuigende voortbrengsel van het gelukkige huwelijk tussen een gedegen ontwerpervaring en een hernieuwd ontwerp plezier. Ook kleurgebruik is niet geschuwd: in weerwil van heel Hertzbergers architectonische opvoeding kregen 28 van de 29 kolommen keus uit een waaier van zeven verschillende tinten rood, paars en geel.

De overtuiging die de theaterstraat kenmerkt is met moeite terug te vinden in de inrichting van de theaterzalen. Deels is dit te wijten aan het overladen programma van eisen. De gemeente Breda had drie zalen in gedachten: een kleine zaal voor 250 mensen ten behoeve van margeproducties, een middenzaal met een capaciteit van 729 zittende of 1250 staande personen als thuisbasis voor het Brabants Orkest, maar ook voor popconcerten en grotere toneelproducties en een grote zaal voor maar liefst 1289 personen voor de grote publiekstrekkingen. De kleine- en de middenzaal zijn vanwege hun multifunctionele inzetbaarheid neutraal vormgegeven als 'black boxes'. De grote zaal daarentegen vroeg om een feestelijke voortzetting van de theaterstraat. In het beschikbare ruimtbudget heeft Hertzberger vooral in de hoogte gewerkt en een ondiepe zaal gemaakt met acht asymmetrisch opgehangen balkons van waaruit de zichtlijnen gewaarborgd bleven. De grandeur van de theaterstraat vindt in deze intiem bedoelde zaal een resoluut einde. De ervaring van diepte is vanaf de balkons adembenemend, maar voor het overige lijkt de ruimte vooral gezellig te willen overkomen.

Grandeur wordt weer teruggevonden in de buitengevels. Natuurlijk in de sierlijke dakgolven – ruimtekunstenaar Hertzberger transformeert het dak van een vijfde gevel naar een ruimtelijke ingreep – maar ook in de recht-opstaande gevels. De neutraal witte hoofdmassa's van de zalen en de toneeltorens vormen de basis voor *clip on* elementen: stalen draagconstructies, noodtrappen en met aluminium beklede luchtbehandelingskokers. Op het niveau van de straat geeft het bescheiden kleurgebruik plaats aan een spel van diagonale lijnen die reageren op bewegingen ingezet door het dak. Alle lijnen – van het witte en grijze stuc, de onbeholpen luifel, het blanke glas en de groene raamstroken – aan de pleingevels voeren de blik automatisch naar de entree van het complex. Het is dan nog een kleine stap door de dubbele rij glazen deuren om de overgang van het theater van de straat naar het feest van de theaterstraat te kunnen maken.

Stedelijk interieur en ruimte

Wie het Chassé Theater vergelijkt met oudere projecten als bijvoorbeeld het muziektheater Vredenburg zal niet direct getroffen worden door opvallende gelijkenissen. Toch zijn er verwoede pogingen gedaan de continuïteit

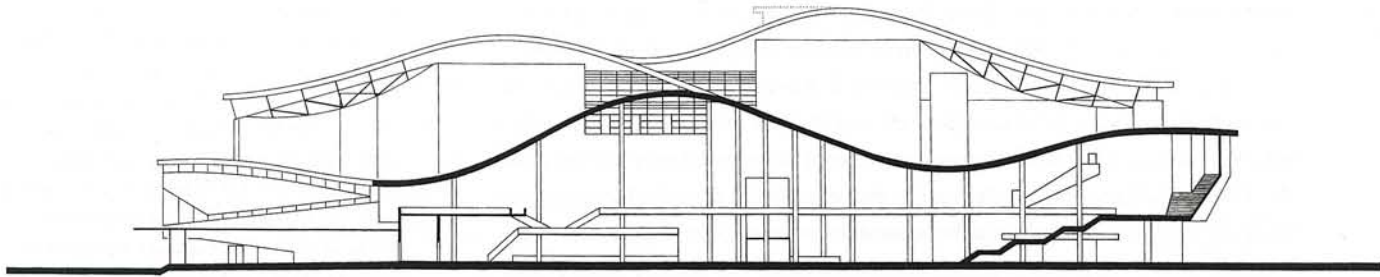
usually implies automatically introducing an overriding frumpishness, here in the Chassé Theatre the opposite holds true: it reinforces the monumentality. As a result, the theatre street is the cogent product of a felicitous marriage between sound design experience and renewed design pleasure. Nor is the use of colour shunned: running contrary to Hertzberger's entire architectural training, 28 out of the 29 columns were given the choice out of a range of seven different shades of red, purple and yellow.

The conviction characterizing the theatre street is less evident in the design of the theatre auditoriums. This is partly attributable to the overloaded brief. The Breda city council had three auditoriums in mind: a small one seating 250 to serve as a venue for fringe productions; a medium-sized auditorium with a seating capacity of 729 or a standing capacity of 1250 and intended as a home base for the Brabant Orchestra, but also for rock concerts and larger theatre productions; and a large auditorium seating no less than 1289 people for the large box-office draws. The small and medium-sized auditoriums have been neutrally designed as 'black boxes' in response to their multifunctional flexibility of use. The large auditorium, by contrast, called for a festive extension of the theatre street. Given the space available, Hertzberger has concentrated on working upwards and has designed a shallow auditorium with eight asymmetrically suspended balconies which guarantee unimpeded sightlines. Here in this intimately-conceived auditorium the grandeur of the theatre street finds its resolute conclusion. From the balconies the experience of depth is breathtaking, but otherwise the impression of the space is mainly one of an innate cosiness.

A sense of grandeur is encountered again in the exterior elevations. In the graceful roof undulations, of course – Hertzberger, the spatial artist, transforms the roof from a fifth elevation into a spatial intervention – but also in the vertical elevations. The neutral white main masses of the auditoriums and the flytowers form the basis for clip-on elements: steel structural support systems, emergency stairs and aluminium-clad air-conditioning shafts. At street level, the modest use of colour makes way for an interplay of diagonal lines which respond to movements brought into play by the roof. All the lines on the plaza elevations – the white and grey stucco, the awkward canopy, the clear glass and the green strips of fenestration – automatically draw the eye towards the entrance of the complex. And from there it's just a small step through the double row of glazed doors to make the transition from the theatre of the street to the festivities of the theatre street.

Urban interior and space

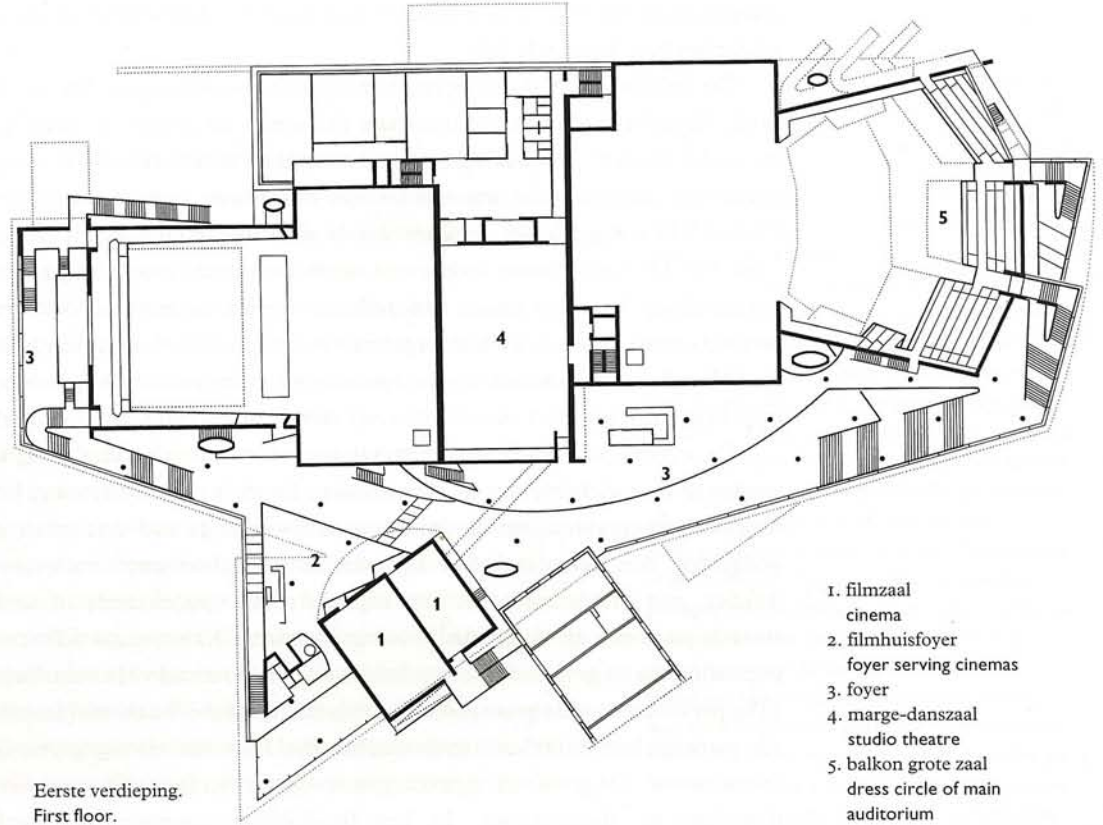
Anyone comparing the Chassé Theatre with older projects such as the Vredenburg Music Centre will not immediately be struck by any notable similarities. Nevertheless there have been furious attempts made to safeguard the sense of continuity in Hertzberger's work. Evidently the prophet of Structuralism cannot and must not be allowed to abandon his faith. Wim van den Heuvel in particular in his book *Structuralism in Dutch Architecture*³⁾ sees a new structuralist light emerging, but Deborah Hauptmann and Herman van Bergeijk also try to explain Hertzberger's recent work in the context of statements he made before 1990.⁴⁾ Remarkably, the authors see Structuralism as an evolved technique, something which has very little to do with the original social context. As Paul



Doorsnede over de foyer.
Section through foyer.

Chassé Theater

Claudius Prinsenlaan 1, Breda
 Architect: **Herman Hertzberger**
 Project-architect: **Willem Winsen**
 Opdrachtgever/client: Gemeente Breda
 1992-1995

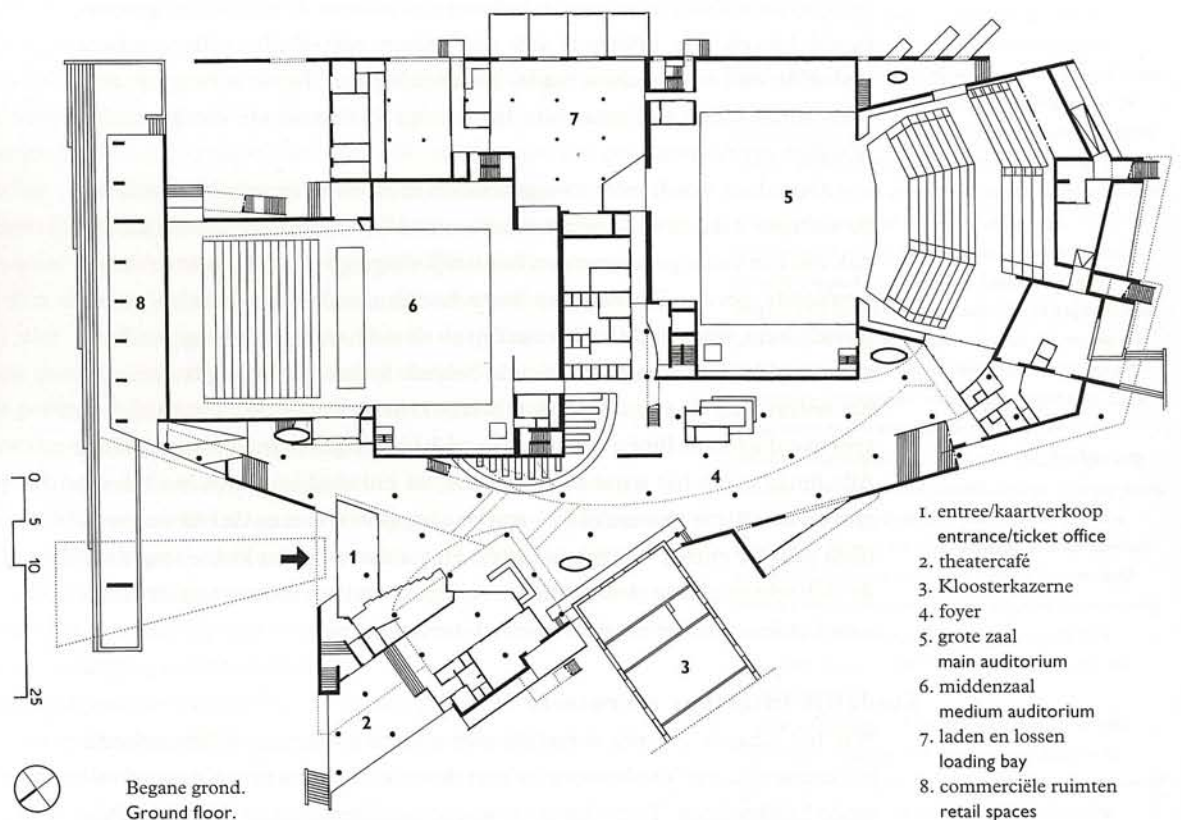


Eerste verdieping.
First floor.

- 1. filmzaal
cinema
- 2. filmhuisfoyer
foyer serving cinemas
- 3. foyer
- 4. marge-danszaal
studio theatre
- 5. balkon grote zaal
dress circle of main
auditorium



Ontmoeting van nieuw en oud: de Kloosterkazerne.
New meets old: the former army barracks.



Begane grond.
Ground floor.

- 1. entree/kaartverkoop
entrance/ticket office
- 2. theatercafé
- 3. Kloosterkazerne
- 4. foyer
- 5. grote zaal
main auditorium
- 6. middenzaal
medium auditorium
- 7. laden en lossen
loading bay
- 8. commerciële ruimten
retail spaces

125 x
40 x 20 m
= 100.000 m²



De foyer met rechts de filmzalen.
Foyer with cinemas (right).

in het werk van Hertzberger veilig te stellen. Blijkbaar kan en mag het niet zo zijn dat de profeet van het structuralisme van zijn geloof is gevallen. Vooral Wim van den Heuvel ziet in zijn boek *Structuralisme in de Nederlandse architectuur*³⁾ nieuw structuralistisch licht schijnen, maar ook Deborah Hauptmann en Herman van Bergeijk proberen Hertzbergers recente ontwerpen aan de hand van zijn uitspraken van voor 1990 te verklaren.⁴⁾ Wat opvalt is dat de auteurs uitgaan van een tot techniek geworden structuralisme, wat met de oorspronkelijke sociale context niet veel meer van doen heeft. Het structuralisme wordt gereduceerd, zoals Paul Vermeulen al aangaf, tot een set formele procedures, een kookboek voor de juiste toepassing van voorgeschreven ingrediënten.⁵⁾ Daarentegen was het structuralisme ooit volledig gebed in wijdlopende laat-marxistische en semiotische theorieën, in een tijd waarin het hebben van een theorie voor een architect van levensbelang was. Impliciet gaan deze theorieën uit van een controleerbaar optimistisch determinisme (hetzij dialectisch, hetzij hermeneutisch), of – in de woorden van Mies van der Rohe uit 1926 – over een architectuur die de ‘wil van de tijd in ruimte omzette’. Maar dan wel een ‘wil als historisch bepaalde techniek, als een vanzelfsprekend feit, dat slechts door de geest verfijnd hoefde te worden.’ Als iets in onze tijd is gelogenstraft, is het wel de vanzelfsprekendheid en controleerbaarheid van architectonische ingrepen.

Waarmee niet gezegd wil worden dat Hertzberger opeens asociale architectuur aan het bedrijven is. Het is meer dat hij door het loslaten van een structuralistisch bepaalde ontwerptechniek naar omstandigheden en eigen inzicht een sociale thematiek een rol kan laten spelen, zonder zich te hoeven verantwoorden in het jargon van polyvalente ruimten of territoriale spanningsvelden. In zijn laatst gepubliceerde credo verwijst hij zijn opvattingen over het structuralisme dan ook naar een voetnoot en concludeert hij tot slot dat ‘structuur [...] niet hetzelfde is als dat wat geconstrueerd, wat gebouwd wordt, maar juist het aspect dat de constructie open laat of, beter, waar de constructie ruimte voor creëert. En daar willen we de aandacht op vestigen met het doel ruimte te maken voor het onverwachte.’⁶⁾ Met deze uitspraak is Hertzberger ontkomen aan het twijfelachtige voorrecht recht in de leer te zijn.

Het ‘onverwachte’ brengt voor Hertzberger nieuwe fascinaties met zich mee. Fascinaties die enerzijds betrekking hebben op verschillende marktmechanismen in een oncontroleerbaar dynamisch krachtenveld, en anderzijds worden ingegeven door een hernieuwde ruimtelijke belangstelling. De strategieën waarmee hij deze fascinaties te lijf gaat zijn ten dele gebaseerd op zijn vroeger gedachtengoed, maar spreken niet voor een ideologische continuïteit en leiden nooit tot oplossingen die in werk van voor 1990 aanwijsbaar zijn. Hertzbergers ontwerpgereedschappen vertonen een radicale breuk, wat bleef zijn de aandacht voor het ‘stedelijk interieur’ en voor de ruimte als principieel ontwerppunt. In het Chassé Theater krijgen beide aspecten een magistraal nieuw gezicht. Was in vroeger werk de binnenruimte de symbolische straat, de ‘collectief gebruikte ruimte’ die ‘gedomesticeerd’ kon worden, in Breda wordt de straat letterlijk het gebouw binnengehaald. In plaats van de vervloeiing van binnen en buiten te zien als een vorm te geven element voor individuele ontmoetingen, wordt de samenkomst gezien als een publiek gebeuren, een plaats waar individuen zich maatschappelijk exposeren. Het spel tussen binnen en buiten wordt daarmee op een grotere schaal gespeeld en vraagt om explicietere gebaren. Het binnenhalen van de kloosterkazernegevel is nauwelijks meer symbolisch te noemen, effectief is het wel. Hetzelfde geldt voor de inzet van ruimte: uitte de aandacht voor ruimte zich vroeger vooral in een ontkenning van materiaal middels de consequente toepassing van de grijze betonsteen, nu wordt het verhaal van de ruimte verteld mede dankzij materiaal: aluminium strippen tegen het plafond ter benadrukking van de beweging

Vermeulen has already observed, Structuralism is reduced to a set of formal procedures, a recipe book for the correct application of prescribed ingredients.⁵⁾ By contrast, Structuralism used to be thoroughly embedded in long-winded late-Marxist and semiotic theories, in an era when it was vitally important for an architect to have a theory. These theories implicitly proceed from a verifiable optimistic determinism (either dialectic or hermeneutic), or – as Mies van der Rohe said in 1926 – from an architecture which is ‘the will of the age conceived in spatial terms’. But then a ‘will in terms of an historically determined technique, an inevitable fact, that only needs refining by the spirit.’ If there is one thing which is belied in our age, it is the inevitability and verifiability of architectural interventions.

This is not to say that Hertzberger has suddenly turned to producing antisocial architecture. Rather, having freed himself from a specifically structuralist design technique, he can now allow social themes to play a role according to circumstances and his own insight, without his having to justify himself in the jargon of polyvalent spaces or territorial tensionalities. In his last published credo, he relegates his views on Structuralism to a footnote, concluding finally that ‘structure ... is not what is constructed, what is built, but the very aspect that construction leaves open or rather opens up. And this is what we want to shift attention to, in order to make space for the unexpected.’⁶⁾ With this statement Hertzberger has escaped the dubious privilege of sticking to his principles.

For Hertzberger, the ‘unexpected’ brings with it new fascinations; fascinations related on the one hand to market mechanisms in an unverifiable, dynamic force field, and, on the other, prompted by a renewed spatial interest. The strategies he uses to set about realizing these fascinations are partly based on his earlier ideology, yet do not reflect an ideological continuity, and never result in the kind of solutions encountered in his work prior to 1990. And although Hertzberger’s new design tools reveal a radical break, the focus of attention on the ‘urban interior’ and space have remained the principal premise. Both these aspects have been given a majestic new face in the Chassé Theatre. If in his earlier work the interior space was the symbolic street, the ‘collectively used space’ which could be ‘domesticated’, here in Breda the street is literally brought into the building. Instead of the intermingling of inside and outside being seen as an element to be shaped for individual encounters, the conjunction is regarded as a public event, a place where individuals deploy themselves socially. Thus the interplay between interior and exterior is acted out on a larger scale, calling for more explicit gestures. Bringing the barracks facade inside could hardly be called symbolic, but it is certainly effective. The same holds true for the way space has been used: where previously the focus on space was mainly expressed in a denial of material through the consistent use of grey concrete-blocks, now it is partly the materials themselves which serve to unfold the spatial narrative: aluminium strips against the ceiling to emphasize the movement of the roof, rigid steel in the footbridges to stress the exterior character of the street.

Theory and theatre

The exhilaration in Hertzberger’s new design delight is in inverse proportion to his willingness to distil a theory from it. Hertzberger refuses to theorize. Not

4. Herman van Bergeijk en Deborah Hauptmann, ‘Structuur en gebaar; recent werk van Herman Hertzberger’, *de Architect*, nr. 2, 1994, pp. 20-47.

5. Paul Vermeulen, ‘Het hiernaams van het structuralisme. Een naslagwerk en drie recente ontwerpen van Herman Hertzberger’, *Archis*, nr. 12, 1993, pp. 17-27.
Paul Vermeulen, ‘The hereafter of Structuralism. A work of reference and three recent designs by Herman Hertzberger’, *Archis*, no. 12, 1993, pp. 17-27.

6. Herman Hertzberger, *Projekte; Das Unerwartete überdacht*, Rotterdam 1995.
Herman Hertzberger, *Projects. Accommodating the Unexpected*, Rotterdam 1995.

van het dak, hard staal in de loopbruggen voor het buitenkarakter van de straat.

Theorie en theater

Het elan in Hertzbergers nieuwe ontwerpvreugde is omgekeerd evenredig met de bereidheid er een theorie uit te distilleren. Hertzberger weigert te theoretiseren. Niet dat hij er een hekel aan zou hebben, maar het ontwerp-proces wordt dusdanig beïnvloed door chaotische externe factoren, dat theorie wel op een lager plan moest komen. Ook hierin is het theater exemplarisch, getuige het feit dat acht wethouders in de loop van het proces moesten aftreden. Dit komt geenszins op het conto van Hertzberger, maar het tekent de omstandigheden waarin het ontwerp werd gerealiseerd. 'Een architect', aldus Hertzberger, 'is iemand die als een kunstschilder nieuwe toetsen aanbrengt op een schilderij dat wordt getekend door politieke instabiliteit'. Neem daarbij het feit dat de markt vraagt om theatrale, grote gebaren, die dan ook nog eens goedkoop moeten zijn, en het is duidelijk dat de structuralistische filosofie van 'het verhaal van een andere gedachte' is verschoven naar de geheime agenda. Hertzberger: 'Het gevoel voor detaillering is bij de opdrachtgever ongelooflijk gedegenereerd. Een reactie daarop is overspelen, dusdanige ruimtelijke theatrale elementen aanbrengen dat de aandacht voor het detail verdwijnt'. Het theater speelt hier echter verre van machteloos op in: de theaterstraat is binnen de grenzen van het mogelijke uitermate zorgvuldig gedetailleerd. Daar waar het detail versloft is er soms bewust geen poging meer gedaan het probleem met de mantel der betimmering te bedekken, zoals in de brasserie, waar het verlaagd plafond ontbreekt: de chaotische samenkomst van en een golvend dak en een labyrint van luchtbehandelingskanalen en de dragende kolommen. Teveel voor het elders toegepaste systeemplafond. Het zijn dit soort onverwachte ontwerp-dilemma's die, voortgekomen uit politieke druk en een financiële dwangbuis, volgens Hertzberger het ontwerpproces typeren als 'het verhaal van het onverwachte'.

Deze dynamiek is voor Hertzberger een hanteerbaar gegeven. Maar anders dan Rem Koolhaas die zich kan wentelen in een helse omgeving. Koolhaas spreekt met geestdrift over 'uitzonderlijke krachtvelden', 'enclaves van onzekerheid' en 'architectuur van de nulgraad'. Hij gaat met passie naar het front, zelfs als hij spreekt van de architect als 'een kidnap-victim, die gedwongen wordt naar huis te bellen dat alles in orde is, terwijl hij een pistool tegen zijn slaap voelt.'⁷⁾ Hertzberger ziet de rol van een architect meer als een marionet aan de touwtjes van onvoorziene omstandigheden. In een tijd waarin alles meetbaar is, van klimaatbeheersingscoëfficiënten tot de mate van akoestische reflectie in een zaal, vormt het budget van de architect de sluitpost van een begroting: esthetiek is als enige grootheid niet kwantificeerbaar, en dus financieel kneedbaar.

Het Chassé Theater is Hertzbergers ultieme antwoord op de veranderende architectuurpraktijk. Wie het theater wil zien als gebouwde stellingname vindt geen spoor van machteloosheid, maar het bewijs dat lef en goede architectuur samengaan. Het gebouw heeft geen historische legitimatie nodig en het vraagt er niet om getoetst te worden aan een theoretisch begeleidend schrijven. De theoreticus is een professioneel praktiserend architect geworden, met een praktijk die eerder nadenkt over bouwen dan over theorie. Symbolisch voor de overgang van de oude naar de nieuwe Hertzberger is misschien de laatste kolom in de theaterstraat: de eenling van zuiver onbehandeld beton, rein als het structuralisme, maar kaal in het feest van de 28 vrolijk gekleurde zuilen. Als steengeworden manifest bewijst het dat je – in wat voor omstandigheden dan ook – met architectuur nog altijd uit je dak kunt gaan.

that he has an aversion to it, but the design process is becoming so influenced by chaotic external factors that theory has to be relegated to a lower level. The theatre is a very good example of this, witness the fact that eight councillors had to resign during the realization process. This has nothing to do with Hertzberger himself, but it is indicative of the circumstances in which the design was executed. 'An architect,' says Hertzberger, 'is someone who, like a painter, applies new brushstrokes to a picture marked by political instability.' Add to this the fact that the market demands large theatrical gestures which, moreover, have to be inexpensive as well, and it becomes clear that the structuralist philosophy of 'the story of another idea' has been shifted to a secret agenda. Hertzberger: 'The client's feeling for detailing has become unbelievably degraded. One reaction to this is to overplay, to introduce theatrical spatial elements to such a degree that the focus on detail disappears.' The theatre exploits this in a powerful way: within the scope of what is possible here the theatre street is meticulously detailed. But at those places where detail is neglected, a decision has sometimes been taken not to attempt to cover up the problem by boarding it over, as in the restaurant which has no lowered ceiling: here we see the chaotic convergence of both the undulating roof and a labyrinth of air-conditioning ducts, as well as the loadbearing columns. This would be too much for the system ceiling applied elsewhere. According to Hertzberger, such design dilemmas, which stem from political pressure and a financial straightjacket, are what characterize the design process as 'the story of the unexpected'.

Hertzberger sees this dynamic as a manageable given, but in a different way from an architect like Rem Koolhaas, who is able to revel in a diabolical situation. Koolhaas speaks with fervour about 'exceptional force fields', 'enclaves of uncertainty' and 'zero-grade architecture'. He puts himself on the front line with passionate zeal, even when he talks about the architect as 'a kidnap victim, who is forced to ring home and say everything is fine while a gun is being held to his temple.'⁷⁾ Hertzberger, however, sees the architect's role more like that of a puppet tied to the strings of unforeseen circumstances. In an age where everything is quantifiable, from climate control coefficients to the degree of acoustic reflection in an auditorium, the architect's budget comes at the bottom of the list. Aesthetics remains the only unquantifiable – and therefore financially malleable – quantity.

The Chassé Theatre is Hertzberger's ultimate answer to the changing practice of architecture. Those who wish to see the theatre as a standpoint in built form will find no trace of impotence, but rather the proof that guts and good architecture go together. The building has no need of historical legitimization nor does it demand to be evaluated in the light of a theoretical covering letter. The theoretician has become a professional practising architect with a practice that is more concerned with building than with theory. The last column in the theatre street stands perhaps as a symbol of the transition from the old to the new Hertzberger: a loner in pure untreated concrete, as clear as Structuralism itself, yet bare among the riot of the 28 gaily coloured pillars. Like a manifesto in stone it proves that in architecture – whatever the circumstances – it's always possible to let your hair down and break free of your own shackles.

7. N. Kuhnert, P. Oswalt en A. Zaera Polo, 'De ontplooiing van de architectuur; in gesprek met Rem Koolhaas', *de Architect*, nr. 1, 1994, pp. 16-25.



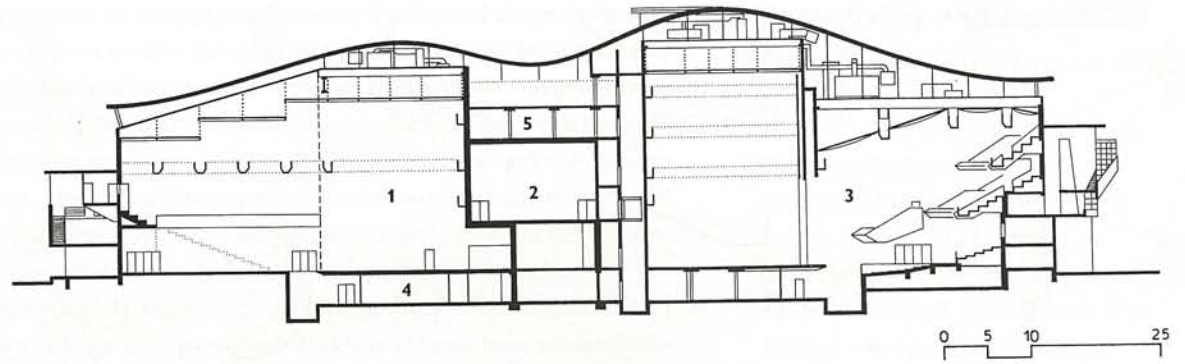
26

De foyer met kopgevel van de Kloosterkazerne.
Foyer with head end of former army barracks.



Doorsnede over de zalen.
Section through auditoriums.

1. middenzaal
medium auditorium
2. marge-danszaal
studio theatre
3. grote zaal
main auditorium
4. kleedkamers
dressing rooms
5. kantoren
offices



Grote zaal.
Main auditorium.

