

Michael Müller

Over de 'schone schijn' van de post-moderne architectuur

Inleiding

Men beweert, dat het de postmoderne architectuur gelukt zou zijn, de zelfstandigheid van de vorm ten opzichte van de doelmatigheid (Zwecke) weer te hebben teruggevonden, dat ze weer een taal zou spreken! En ongetwijfeld bevestigen de vele, internationale voorbeelden van het postmoderne bouwen ook deze indrukken. Toch denk ik dat de esthetiek van deze architectuur meer beoogt dan dat het veelvoud aan vormen aan hun oppervlakte verradert (afb. 1). Want niet het veelvoud is het werkelijk beslissende, maar de poging het bouwwerk een boven haar doelmatigheid uitstijgende betekenis te geven.¹ Deze betekenis is dan ook niet werkelijk afhankelijk van de aanwezigheid van de tentoongestelde bekwaamheid om met taal respectievelijk vorm om te gaan, zoals de tendele waaghalzige adaptaties en willekeurige vermengingen van historische stijlelementen misschien suggereren. Deze pogingen staan in wezen onverschillig tegenover de betekenis waarop de postmoderne architectuur uit is. Daarmee wil ik niet zeggen, dat de sinds jaren ingeleide rehabilitatie van de vorm door de postmoderne architectuur, niet ook heden nog steeds de enige weg is voor de meerderheid van de architecten om deze betekenis op z'n minst te laten zien. Maar juist een zo voortreffelijk voorbeeld als het architectuurmuseum van Ungers in Frankfurt am Main (afb. 2 en 3) laat zien hoe zeer de aanwezigheid van de vorm aan de oppervlakte kan worden teruggenomen, om tenslotte daar, waar het om de ervaring van de betekenis van deze architectuur gaat,

bijna van haar zinnelijke verschijning af te zien.²

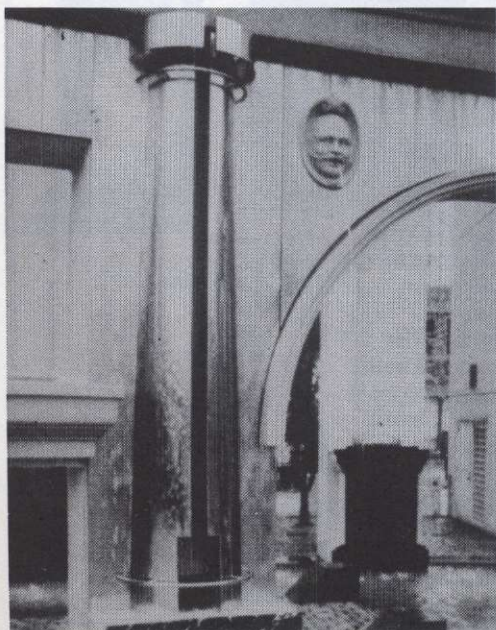
Het gemeenschappelijke van de postmoderne architectuur is dat zij in haar beste werken weer als kunstwerk naar voren wil treden. Architecten als Ungers, Hollein, Stirling, Meier en Kleihues willen weer Kunst maken. Hun architecturen zijn kunstwerken. De betekenis van de vorm is daarmee in het hernieuwde kunstkarakter van de architectuur gelegen, en dit betekent de architectuur.³

Dit vooropgesteld, wil ik verder meteen een misverstand voorkomen. De vermeende breuk van de postmoderne architectuur met de moderne architectuur is geenszins reeds de breuk met het Moderne. Hier zijn in het verleden niet alleen begripsmatige onzuiverheden ingeslopen, maar m.i. wordt de postmoderne architectuur door haar pleiters met veel pathos een betekenis toegedicht, die de postmoderne architectuur opwaardert tot een opzienbarende gebeurtenis van grote verandering. Het postmoderne zoals het zichzelf graag ziet: als vermaning aan de nieuwe fase in de geschiedenis van een tijd "na" het Moderne die, zoals het heet, oud geworden is.⁴ Naar jaren gemeten is het Moderne zeker oud geworden. Het proces van culturele vernieuwing gaat in elk geval al zo'n twee eeuwen voort – voorzover zij onmiddellijk samenhangt met de opkomst van de burgerlijke klasse, de ontwikkeling van de kapitalistische produktiewijze en een ondertussen nagenoeg in alle facetten van het leven doordringende rationaliteit en haar 'onttovering' van de wereld. Al rond het midden van de

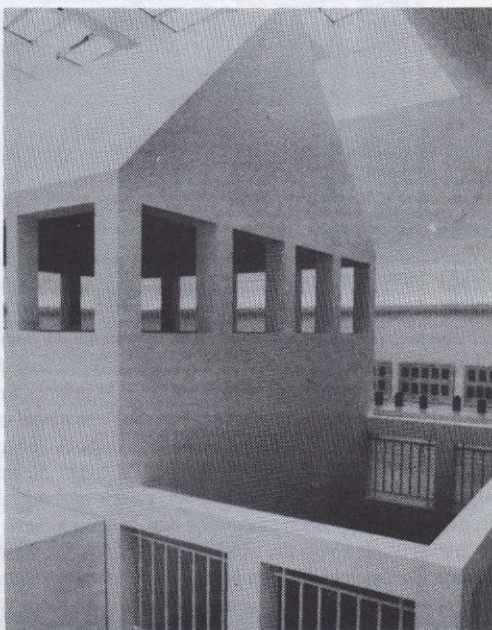
"Over de 'schone schijn' van de postmoderne architectuur" (oorspr. "Vom 'schönen Schein' postmoderner Architektur") is de neergeschreven versie van een lezing, die Michael Müller in 1985 in het kader van het zgn. 'ontwerpspectacollege' op de Afdeling Bouwkunde in Delft heeft gehouden.

Michael Müller, geboren in 1946, studeerde kunstgeschiedenis, filosofie en archeologie in Wenen, Londen en Frankfurt. Momenteel is hij als hoogleraar verbonden aan de universiteit van Bremen.

1. Zie ook de bevestiging van deze veronderstelling bij Heinrich Klotz in zijn confessie tot de postmoderne vernieuwing van de architectuur. In: H. Klotz, *Moderne und Postmoderne – Architektur der Gegenwart 1960-1980*, Braunschweig/Wiesbaden, 1984, p. 14.
2. Zie verderop in dit artikel.
3. In 1979 had Vittorio Lampugnani ertoe opgeroepen eindelijk weer meer in een gebouw te zien dan enkel een functioneel ding: "Het is – men moet het woord niet schuwen – een kunstwerk". (V. Lampugnani, "Auf der Suche nach der verlorenen Theorie", in: *Neue Heimat – Monatshefte für neuzeitlichen Wohnungs- und Städtebau*, 1979, nr. 8, p. 11. Lampugnani beschrijft, aan de hand van het indertijd beloonde ontwerp van Stirling voor de uitbreiding van de Staatsgalerie Stuttgart, welke criteria er voor een architectonisch kunstwerk kunnen zijn: "Daarmee viel een oplossing in de prijzen, die zich bewust van de erfenis van het functionalisme en het Bauhaus distantieert ... Trefzekere formele vanzelfsprekendheid; de wil een teken te presenteren dat in zichzelf gesloten en zichzelf genoeg is; de pretentie, met een edele, gemaniëerde, geraffineerde dissonante plasticiteit een architectonisch monument te scheppen, ... Geen bedeesde improvisatie architectuur, maar een zelfbewust, tekenrijk monument" (pp. 10-11).
4. H. Klotz, a.w., p. 16.



afb. 1. Charles Moore: Piazza d'Italia (New Orleans, 1976-1979).



afb. 2. O. M. Ungers: Architectuurmuseum (Frankfurt/M., 1984).

vorige eeuw, met Baudelaire en Manet als laatste representanten, heeft de moderne kunstenaar een modern bewustzijn van zich-zelf en zijn tijd ontwikkeld. De moderniteit, zo schreef Baudelaire in 1863, "*is het voorbijgaande, het vluchtige, het toevallige, ...*"⁵ De pijnlijke ervaring van het burgerlijke individu, die zich als *bourgeois* en *citoyen* in de moderne staat niet meer in samenhang ervaren kan als een praktisch handelend en voelend wezen – dus de ervaring van vervreemding en gespletenheid – is al heel vroeg als het centrale probleem van het Moderne begrepen. Maar ook de pogingen om de nadelige verschijnselen van de Verlichting via de, zo van doelmatigheid vrijgestelde, autonome esthetische ervaring glad te strijken, gaan terug tot aan het einde van de achttiende eeuw. Sinds de kunst binnen de esthetiek van het Duitse Idealisme autonoom verklaard werd, is zij het instituut bij uitstek dat de burgerlijke gesocialiseerde individuen in staat stelt de voortschrijdende rationalisering van alle regionen van de maatschappij te verdragen. Het subject vormt zich niet langer in de dialoog met de maatschappij, maar in de vrijplaats van de esthetische ervaring.

Het postmoderne in de architectuur heeft in haar pogingen tot een schijnbare vernieuwing juist gehandeld, door niet af te zien van de in het culturele vernieuwingsproces opengelegde speelruimte voor de ervaring. De kritiek op de moderne architectuur is niet de afwijzing van de moderne architectuur. Het doelwit is de *avantgarde*-architectuur, zoals die aan het begin van de twintigste eeuw voor het eerst in het werk van Adolf Loos en zijn verlangde scheiding van architectuur en kunst is gethematiseerd.⁶ Deze avantgarde heeft met de werken van het Nieuwe Bouwen, de Siedlungen van een Taut in Berlijn of van een May in Frankfurt am Main, ons beeld van moderne architectuur op beslissende wijze gevormd. Het postmoderne keert zich tegen de culturele vernieuwende praktijken van de avantgarde. Het stoort haar dat de van de werkelijkheid afgesplitste regionen van kunst en architectuur door de avantgarde in de eerste drie decennia van deze eeuw zodanig zijn geradicaliseerd, dat thans de in deze regionen tot stand gekomen ervaringen *daadwerkelijk* in de praktijk van het leven zouden moeten worden overgenomen. Dit was in zekere zin tegen de afspraken. Vooral werden van

de architectuur sociale en daarmee tot in de politiek doorlopende consequenties verlangd, die tegenwoordig door het postmoderne verantwoordelijk worden gehouden voor het falen van de moderne architectuur en haar mensverachtende planningsrationaliteit.⁷

Het begrip van het postmoderne is in de huidige architectuurdiscussie misleidend. Het betreft zich op iets dat terug valt achter het door de avantgarde geradicaliseerde moderne, maar niet achter het moderne zelf en dit evenmin overstijgt. Indien men zich echter bedient van deze vergissing, waarin de avantgarde en het moderne worden gelijkgesteld, dan kan met betrekking tot hetgene wat Heinrich Klotz zo nadrukkelijk de bestemming van de architectuur als "*werk van de schone schijn*"⁸ noemt, gesteld worden dat het postmoderne met zijn kritiek op het moderne hiervan de voortzetting is met *nieuwe*, zij het ook niet met geheel andere middelen.⁹

De vermeende uitspraak, het moderne alleen maar voort te zetten, mag men niet letterlijk opvatten. Maar de beperking is wel zeer opvallend en moet tot nadenken stemmen. Want het postmoderne acht zich inderdaad in staat om zelfs de door haar zo misbruikte avantgarde-architectuur tot het punt te herleiden waar ook zij haar kunstkarakter zal herwinnen. Ungers bevestigt dit als hij van zijn architectuurmuseum zegt, dat het "*het functionalisme en het moderne als kunstrichting op een zeker hoger plan verder heeft gebracht*."¹⁰ Iets vergelijkbaars is tenslotte Richard Meier op hoogst indrukwekkende wijze gelukt met de nieuwbouw voor het Kunstgewerbe-museum in Frankfurt am Main. Met zulke gebouwen worden duidelijke beelden opgeroepen van een door de esthetische eisen ontkrachte avantgarde; een avantgarde, die aan al haar radicaliteit, haar oorspronkelijke maatschappelijke verankering en sociale aanspraken heeft ingeboet.

Met de stilzwijgende gelijkschakeling van avantgarde en moderne leidt het concept van een postmoderne esthetiek tot een depolitiseren van het culturele vernieuwingsproces. Haar esthetische opwaardering tot het niveau van kunstrichting neemt bewust afscheid van de voorstelling dat gebeurtenissen, dingen en processen een bepaalde historische plaats hebben. Hoewel lang niet meer zo opvallend vaak, was hiervan in het ontstaan van het postmoderne wel degelijk sprake. Maar het is niet werkelijk de historische en maatschappelijke plaats die van belang is, maar het opnemen van de geheime tekens die deze plaats eertijds betekenis gaven, maar nu echter in een boven de tijd gesteld waarnemingscontinuüm worden ingepast. Het postmoderne is in de eerste plaats geïnteresseerd in de esthetiek en niet in de inhoud.

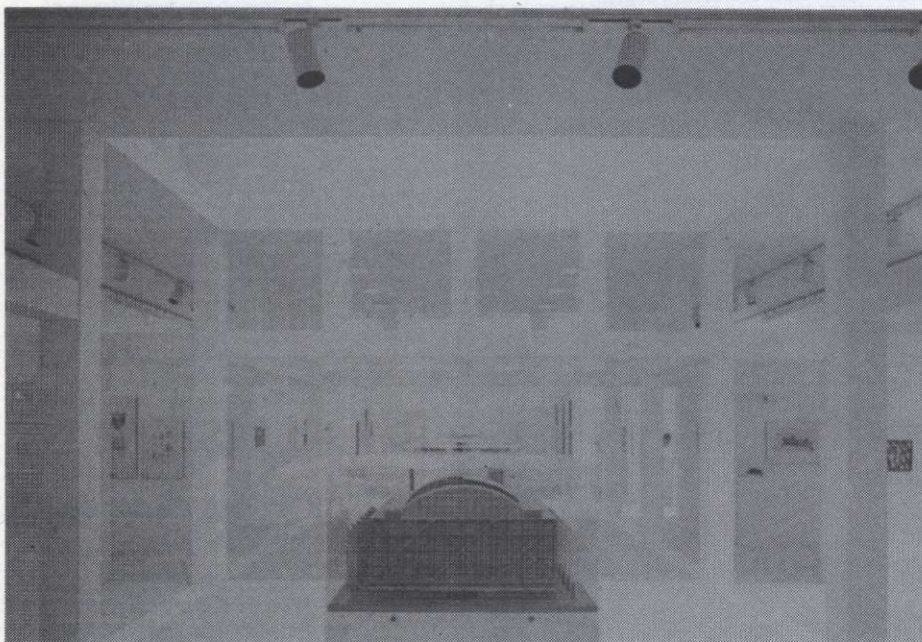
De verlichte hoop van een esthetisch getransformeerde werkelijkheid

Zo kan men er over twisten of niet juist ook deze verwerking van het kritische gehalte van de avantgarde middels de esthetisch gestuurde herinterpretatie toch niet veel fataler is dan alle postmoderne kostumering en maskering van de architectuur middels historische stilelementen. De pretentieuze pogingen om de avantgarde tegenover het verwijt van haar radicaliteit te rehabiliteren, tonen evenwel aan hoe ernstig men het meent met de herwinning van het kunstkarakter van de architectuur. Men zal stellig ook niet kunnen ontkennen dat de fascinatie die van die pogingen uitgaat, de kwetsbaarheid openlegt van een bewustzijn dat niet meer bereid is of niet meer in staat is het verstand op weg naar 'volmaaktheid' te

5. Charles Baudelaire, *Gesammelte Schriften*, Werke Band 4, 1981, p. 286.

6. Adolf Loos, "Architektur" (1909), in Adolf Loos *Trotzdem*, Wien, 1982, pp. 90-104.

7. Op de consequenties van de Avantgarde ben ik op een andere plaats uitgebreid ingegaan. Zie daarvoor M. Müller, *Architektur und Avantgarde*, Frankfurt/M., Syndikat Verlag, 1984. Hoe consequent en geborneerd tegelijk aan legendevorming wordt geknutseld, heeft pas kortgeleden H.-W. Kruff bewezen als leider van de sectie "Architektur der Gegenwart – Bauaufgabe Museum" op de "Kunsthistorikertag" in Stuttgart 1984. Hij sprak daar in zijn openingsrede van de "*negatieve gevolgen*", die – gezien de momentane populariteit van museumsgebouwen – in de twintiger jaren die "*het buiten beschouwing laten van een bepaalde bouwopgave in een wisselend architectuurbegrip*" voor het Kunst-karakter van de architectuur gehad heeft. Wezenlijk erger en met meer gevolgen zou echter de "*Ontkenning van het kunstkarakter van de architectuur door de architectuur*" zijn



afb. 3. O. M. Ungers: Architectuurmuseum, interieur.

volgen. De afwezigheid van de kunst in de architectuur geldt niet eerst pas voor het postmoderne als bewijs van een praktijk, die zich tegenover subjectieve eisen verzelfstandigt en waarin het vraagstuk van de mens verloren is gegaan. Het uiteenvallen van nuttigheid en schoonheid is tot een probleem van de culturele vernieuwing geworden. Van de overwinning daarvan zijn het slagen van het moderne en het gestelde vertrouwen in de idee van de verlichte mens afhankelijk gemaakt. Het is daarom – ook vanuit het postmoderne gezichtspunt – heel verstandig, “de architectuur te bevrijden uit de stomheid van de ‘zuivere’ vormen en uit het lawaai van ostentatieve constructies, zodat de bouw weer een reden tot vormgeving kan worden die niet alleen feiten en gebruiksprogramma’s in aanmerking neemt, maar eveneens poëtische beelden opneemt en poëtische materie vormgeeft. De resultaten zullen dan niet langer functiedragers of wonderen van constructie zijn, maar van voorstellingen van symbolisch gehalte en beeldende thema’s, esthetische dichtsels, die niet alleen op abstracte wijze ‘zuivere vormen’ blijven, maar concreet te voorschijn komen.”¹¹

In zo’n bezwering van een werkelijk geslaagde architectuur is m.i. veel meer verlichte hoop van een modern bewustzijn werkzaam dan de postmoderne instelling ook maar wil toegeven. De overtuiging dat het te bereiken doel van zin-volle planningen van architectuur van concreet gevormde, esthetische dichtsels zou moeten zijn, behoort, zolang deze planningen aan doelstellingen (Zwecke) gebonden blijven, tot het traditionele verwachtingspatroon van een kritisch voortgezette Verlichting. Zo schreef Ernst Bloch in “Das Prinzip Hoffnung”: “Het geheel van de architectuur is en blijft een poging om een menselijke thuis te produceren, – van de bedaarde woonfunctie tot de verschijning van een in proportie en ornament schone wereld. Architectuur ziet, volgens Hegel’s oprechte en niet louter idealistische vaststelling, haar taak in het omvormen van de anorganische natuur zo dat de kunstmatige buitenwereld aan de geest verwant wordt. De geest, d.w.z.: het menselijk subject...”¹²

Aan pogingen een ‘door de kunst bepaalde buitenwereld’ te scheppen heeft het in het verleden niet ontbroken. Ik herinner aan William Morris die de eenheid van nut en schoonheid meende te kunnen realiseren door de rehabilitatie van het handwerk; of aan de tegen het einde van de vorige

eeuw opkomende Wiener Sezession met haar hoop op de verzoenende kracht van een esthetisch getransformeerde werkelijkheid, of aan de in 1907 in het leven geroepen Deutsche Werkbund en het in 1919 opgerichte Bauhaus, waar het verkrijgen van de schoonheid van een gebruiksvoorwerp afhankelijk gemaakt werd van de ethiek van de met het voorwerp tot stand gekomen gebruikswaarde. Zij hebben allen gefaald bij het oplossen van de vraag hoe de door, de industriële productie en kapitalistische distributie beheerste nuttigheidscriteria nog verbonden kunnen worden met een schoonheid die in de autonoom geworden kunst pas bij afwezigheid van een doelmatigheid (Zwecke) tot stand komt.

Architectuur als Gesamtkunstwerk: het museum

De vraag is nu hoe het postmoderne met deze daadwerkelijke objectieve tegenspraak in de architectuur denkt om te gaan. Ze doet dit in feite door verdringing dan wel terugwijzing. De tegenspraak wordt niet als objectief onderkend. In plaats daarvan maakt ze daarmee de problematiserende omgang van de avantgarde verantwoordelijk voor het uiteenvallen van nut en schoonheid en haar gevolgen. Bovendien beoogt het gelijkstellen van avantgarde en moderne het opwekken van een fictieve breuk met het moderne. Dit moet suggereren dat het moderne van haar kant niet in staat was, en is, de oplossing te ontwikkelen die het postmoderne via de esthetische weg nastreeft. Zodoende kan datgene als nieuw te voorschijn komen waarvan de recepten in feite in het voor-avantgardistische moderne gezocht en gevonden zijn.

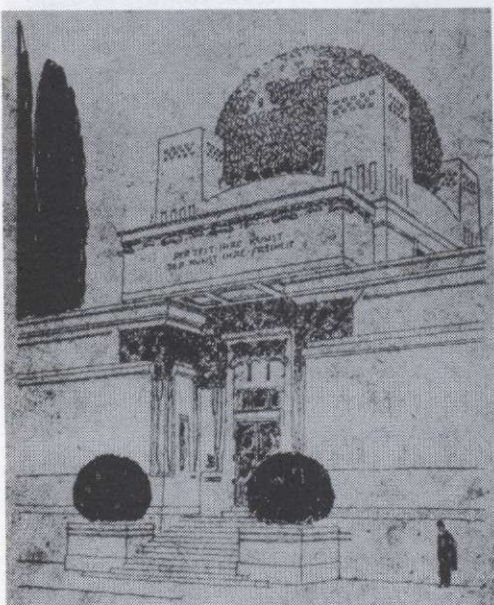
Zo wordt men de verbaasde getuige van een onbekommerd vasthouden aan de verdere differentiatie van het deelgebied kunst, gefinancierd en gedragen door een zich aandienende neo-conservatieve politieke weersomslag. Het is een uitgesproken doel om de kunst van de directe, zelfs opdringerige sociale aanspraken en voorwendsels te bevrijden; op deze plaats bij wijze van voorbeeld de architectuur, als de hiervoor meest bevattelijke sector van de kunst. De betekenis van deze doelmatigheid (Zwecke) gereinigde architectuur ligt thans in een veronderstelde aanspraak op de absolute waarheid van een tot autonoom verheven kunst- en architectuurbegrip.

geweest.

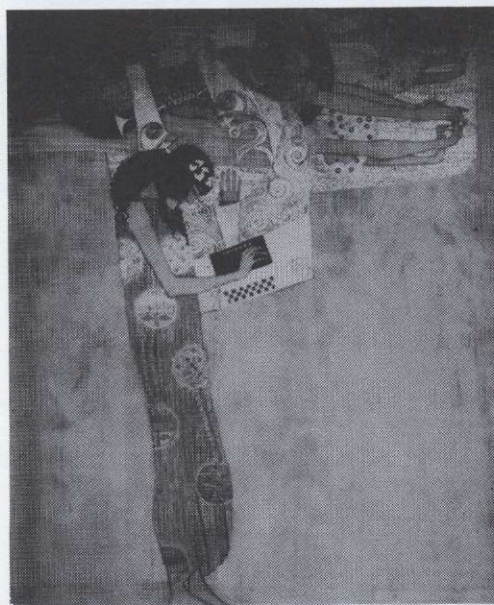
Krufft citeert een zin van Hannes Meyer, die twee jaar, van 1928 tot 1930, directeur van het Bauhaus was en in 1928 had verklaard, dat het bouwen een “biologisch verloop” en geen “esthetisch proces” zou zijn.

Krufft concludeert hieruit in onmiskenbare zelfoverschatting van het vak waarmee hij zich verbonden acht: “Met dit standpunt had de architectuur als kunst afgedaan en zich zelfs uit de kunstgeschiedenis geëlimineerd”. Hier zij enkel opgemerkt, dat dit reeds in 1909 met de door Loos verlangde scheiding tussen architectuur en kunst gebeurde. Maar Meyer is voor de burgerlijke kunstgeschiedenis een communist en ondermijnende juisterder, terwijl Adolf Loos blijkbaar door de postmodernen als voldoende genietbaar wordt binnengehaald! (Vgl. H.-W. Krufft, “Einführung zur Sektion”, in: *Kunstchronik*, november 1984, p. 464f).

8. H. Klotz, a.w., p. 16.
9. Ibid., p. 14.
10. Oswald Mathias Ungers in een gesprek in de *Bauwelt* van 6 juli 1984 (25, 75. jaargang), p. 1104. (cursivering van mij M.M.).
11. H. Klotz, a.w., p. 17.
12. Ernst Bloch, *Das Prinzip Hoffnung*, 2de druk, Frankfurt/M., 1969, p. 871.



afb. 4.



afb. 5.

afb. 4. J. M. Olbrich: Haus der Sezession (Weimar, 1898).

afb. 5. Gustav Klimt: Die Poesie (Weimar, 1902). Detail van de Beethovenfries. De kunst wijst de lijdende mens de weg naar een verzoend leven.

13. Schiller, *Die ästhetische Erziehung des Menschen*, 1795. Zie ook het opstel van Dieter Borchmeyer, "Aufklärung und praktische Kultur", in: *Naturplan und Verfallskritik – Zu Begriff und Geschichte der Kultur*, H. Brackert und F. Wefelmeyer, Frankfurt/M., 1984, pp. 122-147.
14. Als culturele adviseur van de stad Frankfurt/M fundeert Hilmar Hoffmann de conceptie van de museumover met de volgende woorden: "Door de museumover met zijn overeenkomstige uitnodigende vormgeving zal onze stad voor haar burgers aan leefkwaliteit winnen. De museumover is dus niets minder als een voor alle burgers zinvolle en voor iedere enkeling een bruikbare complexe uitrusting voor verdere creatieve ontplooiing en moeiteloze toeëigening door genotsvol aanschouwen. Maar ook voor een actieve invulling van de vrije tijd in een toekomst, die aan de mensen – door een herverdeling van de arbeid (en juist niet werkloosheid) meer werkelijk vrije tijd geven dan ooit tevoren in de geschiedenis".
H. Hoffmann, "Das Frankfurter Museumsufer als Erlebnisraum", in: *Stadt*, Heft 2, 15 Mai 1984, p. 60.
15. Josef Kleihues, "Museumsbauten", in: *Neue Heimat – Monatshefte für neuzeitlichen Wohnungs- und Städtebau*, 1979, nr. 8, pp. 18-21.
16. Johannes Cladders in een op 27 november 1981 opgetekend gesprek met Johanna Schmidt-Grohe en Hans Hollein, de architect van het Abteibergmuseum.
In "Kunst und Architektur" in *Deutsche Bauzeitschrift*, 1982.
17. H. Klotz, a.w., p. 134.
18. Zie hiervoor Marian Bisanz-Prakken, *Gustav Klimt, Der Beethovenfries*, München, 1980. Zie ook meer recent de bijdragen aan de Beethoven tentoonstelling in de catalogus van de tentoonstelling "Traum und Wirklichkeit. Wien 1870-1930", Wien, 1985, pp. 527-570.
19. Hugo von Hofmannsthal, Chandos-brief.

Daarmee is het postmoderne ver verwijderd van een kritiek die de grondslagen raakt van onze maatschappelijke orde. Als zodanig zou men de pogingen voor een onlangs beweerde autonome architectuur grondig misverstaan. Deze gepropageerde *schone schijn* heeft niets, maar dan ook helemaal niets gemeen met de ernst waarmee reeds Schiller had begrepen dat het *werktuig*, wat de staat – dat kunstig mechanische uurwerk – niet afstaat: namelijk de *schone kunst* als de weg waarlangs de verlichte 'rationele' staat pas de 'rationele' mensen voortbrengt. Binnen deze idealistische houding tekent zich toch nog een maatschappijkritische functie voor de kunst af: de esthetische ervaring als kritiek op de moderne staat.¹³

Zo ontbreekt het ook niet aan een zekere ironie, dat het juist de luidruchtig gepropageerde breuk met het moderne is, die de postmoderne esthetiek blijkbaar niet kan ontberen; een esthetiek die zich verre houdt van een kritische houding tegenover de tegenspraken van dit moderne. Indien de ervaringshorizon van het culturele vernieuwingsproces nog slechts *esthetisch* moet worden bezworen – het doorontwikkelen van het functionalisme en het moderne als kunstuiting (!) bij Ungers – dan wordt de *maatschappelijke* kant van de ervaringshorizon, waarin de postmoderne architectuur zich immers beweegt, aan de oppervlakte verscheurd. Op dit punt slaat uiteindelijk de zonder twijfel rationele aanspraak op een aan het menselijk subject verwante esthetische buitenwereld – begrepen als déficit van de 'onvolmaakte rede' – om in een anti-verlichte attitude. Het is alleen daarom een attitude, omdat de postmoderne esthetiek niet in die mate anti-verlicht te werk gaat: Zij effent de weg voor ervaringen, die als *tegen*-ervaring met de rationaliteit van het moderne vergelijkbaar zijn. Deze esthetiek mikt niet op de rehabilitatie van het irrationele, de roes en de ongecontroleerde, in de moderne rationaliteit tot taboe verklaarde, ervaringen. Juist hiervoor schrikt het postmoderne terug.

De door de postmoderne architectuur gereed gehouden 'tegen-ervaring' kan bestaan, doordat zij de dialoog met de werkelijkheid, maar ook met het irrationele, heeft opgegeven en de verbanden daarmee tot obsoleet verklaart. In plaats daarvan gaat het haar om het tot stand brengen van een andere werkelijkheid. Daarbij heeft ze zich de al zeer vroege ervaring van het moderne eigen gemaakt, dat de wereld van ons in de praktijk van het leven van alledag en in het arbeidsproces niet meer als een geheel ervaren en uitgelegd kan worden. Deze lacune in ons leven ondersteunt zeer duidelijk de werkzaamheid een in de postmoderne informatie- en vrije tijdsmaatschappij tot kunstwerk verheven architectuur.¹⁴ Volgens het postmoderne is de architectuur uiteindelijk slechts als kunstwerk weer in staat om tot de esthetische fictie van een *geheel* te geraken. Architectuur brengt daarbij een boven de particulariteit van de werkelijkheid uitstijgende ruimtelijk esthetische illusie van totaliteit voort. Architectuur is duidelijk weer het werk van een zuiver subjectief scheppingsproces. Deze ontwikkelt vanuit zich zelf een plaats, die – zichzelf genoegzaam en daarom subjectgebonden – iets totaal laat zien. Een unieke ervaring voor hen die zich hiermee kunnen inlaten: Tegelijkertijd bij zichzelf blijven en boven zich zelf uit stijgen. Een dergelijke architectuur is trouwens pas dan werkzaam als zij openbaar is. In de privé sfeer zou ze haar opgaven niet kunnen vervullen. Hierdoor lijkt de postmoderne architectuur eveneens tegenwoordig juist daar in de openbaarheid te

slagen, waar bovendien, de in de receptie esthetisch verwerkte ervaring van de wereld, toch al tot uitsluitend esthetische verhouding wordt gereduceerd: in het museum. De *museumgebouwen* zijn de plaatsen waar de postmoderne architectuur en haar esthetiek in zekere zin tot zichzelf komen, omdat in en aan deze gebouwen zich de idee van een esthetisch verheven geheel dat de maatschappelijke werkelijkheid vervangt, het meest laat inlossen. In deze zin heeft Josef Kleihues al enige jaren geleden opgemerkt, dat het museum zo iets als de laatste vrijplaats is voor het oefenen van het ontwerpen met kunstzinnige ambities.¹⁵ Men spreekt tegenwoordig al van haar als een nieuwe architectuur in 'oefengewaad'. Zo heeft onlangs de directeur van het 'Museum am Abteiberg' in Mönchengladbach, Johannes Cladders, de museumarchitectuur de ideologische weg gewezen met de opmerking dat het museum tegenwoordig "het potentiële 'Gesamtkunstwerk' van de twintigste eeuw" is. Het zou de plaats van tempel en kathedraal hebben ingenomen.¹⁶

Het verval aan taal

Enerzijds is het de verheven functie van de postmoderne architectuur om als museumgebouw de plaats te zijn waar men een 'Gesamtkunstwerk' kan ervaren en anderzijds is het de poging om tot een architectuur van de 'narratieve inhouden', dus de taal, terug te keren; inhouden, die ons terugvoeren naar de uitgangspunten van de moderne architectuur.¹⁷ Vanuit het postmoderne gezichtspunt is het moment van de zondeval daar; waarmee zij de vrijmoedige bekentenis tot de onmogelijkheid van een eenheidsscheppende taal en de gevolgen hiervan – de "stomheid van de zuivere vormen" (H. Klotz) critiqueert, zonder echter de oorzaken van dit spraakverlies te begrijpen. Twee gebeurtenissen verdienen in dit verband onze aandacht, omdat zij betrekking hebben op het spraakverval in het moderne en haar pogingen deze op te lossen in de esthetische transcendentie van het Gesamtkunstwerk. Het gaat hier om de op 15 april 1902 in Wenen geopende veertiende tentoonstelling van de Wiener Sezession (afb. 4) die ter ere van Beethoven en een door Max Klinger als Gesamtkunstwerk¹⁸ ontworpen Beethoven-monument (afb. 5 en 6) gehouden werd en de slechts enkele maanden later uitgegeven Chandos-brief van Hugo von Hoffmannsthal.¹⁹

In deze brief beklagt Von Hoffmannsthal het algemene verlies aan taal, waarvan het zelfbe-



afb. 6. Max Klinger: Beethovensculptuur voor de Beethoven tentoonstelling (Wenen, 1902).

afb. 6.

wuste gebruik hem als "opgezwollen aanmatiging" voorkomt. Deze taal nog langer benutten wordt hem onmogelijk: "Mij is het vermogen om iets samenhangends te denken of te spreken volledig uit handen gevallen". En: "Alles viel uiteen in delen, deze delen weer in nieuwe delen en niets meer liet zich door een begrip bevatten."²⁰

Hoffmannsthal heeft het vermogen verloren zijn omgeving, de dingen en de mensen nog langer "met de simplificerende blik van de gewoonte te omvatten." Hij heeft de relatie met de woorden ingeboet, omdat er in hen geen ervaring meer schuil gaat. Het zijn abstracte woorden geworden die als "rottende zwammen in de mond" uiteenvallen. Woorden als "geest", "lichaam" of "ziel" veroorzaken al bij het louter uitspreken een "onverklaarbaar onbehagen."²¹

Het zijn woorden en op de taal van de architectuur overgedragen ornamentale vormen die als kunsttaal niet langer opgewassen lijken tegen de werkelijkheid. Walter Jens heeft deze ontwikkeling gekarakteriseerd als een, waarin het object, de wereld der dingen, zich in de moderne ervaring aan het subject onttrekt. Een ontwikkeling waarin het object de persoon bepaalt en "de auteur van zijn scheppende functie" berooft: "De realiteit lijkt niet meer met de gewone taal te bezweren, de eenheid raakt in verval."²²

Met deze eenheid gaat echter eveneens het vermogen verloren om de door de eenheid van de klassieke stijl gefixeerde taal in de architectuur vast te houden. De architectuur zal het voortaan aan woorden ontbreken die – zonder onbehagen te wekken – als afbeelding van een gesloten geheel in de zin van de traditionele kunstopvatting zouden kunnen worden gelezen.

Slechts één jaar later, in 1903, heeft Georg Simmel in het essay "Die Grosstadt und das Geistesleben" de sociologische verklaring geleverd voor het aan het verval van de taal lijdende individu, dat bij Hoffmannsthal als vernietiging binnen het innerlijke werd ervaren. Simmel ziet de "grootste problemen van het moderne leven... ontstaan uit het verlangen van het individu de zelfstandigheid en wezenskenmerken van zijn bestaan te behouden t.o.v. de overmacht van de maatschappij, de historische erfenis, (en) de uiterlijke cultuur en techniek van het leven..."²³

Het type van de in de Grosstadt levende moderne mens wordt gekenmerkt door "de verhoogde prikkeling van het zenuwstelsel", die voortkomt uit "de voortrazende en onafgebroken wisseling van uiterlijke en innerlijke indrukken".²⁴ Hiertegen is de "simplificerende blik van de gewoonte" niet meer bestand, omdat de snelle wisseling van indrukken het onmogelijk maakt daarin nog langer op de gebruikelijke wijze een samenhang aan te brengen. Het invoelen in de dingen lukt niet meer. In plaats daarvan wordt het verstandelijk bevatten het adequate waarnemingsorgaan dat het individu tegelijkertijd beschermt tegen de voortdurend wisselende verschijning van de dingen. Dit leidt tot samenvoegingen. Hiervoor moet echter ook een prijs worden betaald: "De verstandsmens", aldus Simmel, "staat tegenover alles eigenlijk individueel onverschillig, omdat hieruit betrekkingen en relaties voortkomen die voor het logische verstand niet volledig te behandelen zijn".²⁵

Maar ondanks deze proeve van verstandelijkheid, is Simmel de mening toegedaan dat het subject reddeloos onderworpen is aan de ontwikkeling van de moderne cultuur. Dit ziet hij gekarakteriseerd "door het overwicht van wat men de objectieve geest kan noemen over het subjectieve, d.w.z. zowel in de taal als in het recht, in de productie-

techniek als in de kunst, in de wetenschap als in zaken binnen de huiselijke kring, is een hoeveelheid geest belichaamd die dagelijks toeneemt en die slechts onvolledig en op steeds grotere afstand gevolgd wordt door de geestelijke ontwikkeling van subjecten."²⁶

Het subjectief ondergane verval van de taal voltrekt zich op een historisch moment, daar het leven in toenemende mate bestaat uit onpersoonlijke inhouden en voorstellingen, "die de eigenlijke persoonlijke kleurgevingen en onvergelykbaarheden willen verdringen; zo dat juist nu, opdat dit persoonlijke zich redt, het een uiterste aan eigenheid en uitzonderlijkheid moet oproepen."²⁷ Het gevolg is een verdere versterking van het persoonlijke, als 'laatste redmiddel' voor een aan haar autonomie gebonden individualiteit in het leven van de Grosstadt.

Volgens deze diagnose van de degeneratie van subjectieve eisen tegenover een als overmacht beleefde objectieve zijde van het leven aan het begin van deze eeuw, zal men de verheffing van de Weense Beethovententoonstelling tot een 'Gesamtkunstwerk' moeten begrijpen als een reactie op en vlucht uit deze toestand. Als reactie, omdat ze het aan het verval lijdende subject in de esthetische beleving de ervaring wil geven van een overall zoekgeraakt geheel. In de vereniging van de kunsten worden de tegenstellingen overwonnen voor de troon van een als religie beleefde kunst. Als vlucht, omdat het de ervaring in de werkelijkheid door een andere wil vervangen. Dat andere blijft letterlijk voor de deur: "Het sterke verlangen naar een grootse opgave ontsprong de gedachte, in eigen huis dat te riskeren, wat onze tijd aan de scheppingsdrang wordt onthouden: de doelbewuste inrichting van een binnenruimte".²⁸

Wat de kunstenaars van de Sezession 1902 vormgeven was met opzet een tempelkunst, waarvan Klinger's Beethovenmonument als cult-object en troon, zoals ze bekenden de 'leidende idee' was, die aan hun onderneming "wijding en het bindende element moest geven."²⁹ Klinger zelf had in 1895 in zijn tekst "Malerei und Zeichnung" een ruimte-kunst verlangd waarin een zuivere "poëtische toepassing van de middelen" gewenst is en waardoor de geest van de beschouwer naar het "Gesamtgewollten" wordt geleid. Architectuur als ruimte-kunst belichaamt niet het geheel, zij is het.

20. Ibid.
21. Ibid.
22. Walter Jens, "Der Mensch und die Dinge" (1957), in: Bauer (uitg.), *Hugo von Hoffmannsthal. Wege der Forschung*, Band CLXXXIII, Darmstadt, 1968, p. 25.
23. Georg Simmel, *Brücke und Tür*, Stuttgart, 1957, pp. 227-242.
24. Ibid., p. 228.
25. Ibid., p. 229.
26. Ibid., p. 240.
27. Ibid., p. 241.
28. Geciteerd in de catalogus "Traum und Wirklichkeit", a.w., p. 528.
29. Ibid., p. 529.

afb. 7. Oskar Kokoschka: Portret van Adolf Loos (1909).



30. Vgl. Werner Hofmanns bijdrage aan de in 1983 in Berlijn verschenen catalogus *Adolf Loos 1870-1933, Raumplan Wohnungsbau*.
31. Vgl. Adolf Loos, a.w., p. 101.
32. Ibid., p. 87-88 ("Ornament und Verbrechen").
33. Zie in beginsel Christoph Mohr, Michael Müller, *Funktionalität und Moderne - Das Neue Frankfurt und seine Bauten 1925-1933*, Frankfurt/M., 1984.
34. Ernst May, *Das Neue Frankfurt*, 1926.

De scheiding van kunst en architectuur

De avantgarde heeft deze vlucht-dimensie van het burgerlijke estheticisme verworpen en is een andere weg ingeslagen. De avantgarde heeft het probleem *gesteld* van de ervaring ten aanzien van het verval van de taal en het verval van de met de autonomie verbonden subjectiviteit (en de met haar samenhangende kunst). Al in haar vroegere werken verwerkt ze deze ervaring en zoekt ze naar mogelijkheden het verval niet alleen *kunstzinnig* te thematiseren, maar ook te overwinnen. En de architectuur lukt dat inderdaad nog in hetzelfde decennium met behulp van de nu juist zo zeer beweerde scheiding van kunst en architectuur.

Het is Adolf Loos geweest die dat in 1909 verlangd heeft en daarmee de weg heeft vrijgemaakt voor een architectuurpraktijk die zich met het verstandelijk bevatten van de werkelijkheid inlaat. De formele middelen van de vormgeving zijn nu de 'pure vorm', de zichtbaar gemaakte rationaliteit. Maar ook de bewust aangevoerde dissonantie³⁰ ten gunste van het afzien van de kunstzinnige-kunstmatige synthetisering van het onverenigbare, vooral niet meer in één samenhang te begrijpen werkelijkheidsgebieden. De ervaring van de toegenomen tegenstrijdigheid tussen objectieve en subjectieve cultuur wordt door Loos op de moderne architectuur overgedragen. Daarbij lijkt het alsof hij met het losweken van de architectuur uit de kunst, ook de tot karikaturen versterkte beelden uit een verbrokkelde talige praktijk heeft willen bevrijden en zuiveren. Loos keert de architectuur de objectieve zijde van het leven toe, ze mag geen "*privé-aangelegenheid van de kunstenaar*" zijn, omdat ze allen moet dienen. Anderzijds meende Loos op deze manier weer een kunst te kunnen maken, die de aanhoudende spanningen van de subjectieve kant van het leven verwerkt. Zijn engagement met Oskar Kokoschka bewijst dat (afb. 7).

Zo blijft de kunst in deze reactie op het verval van de taal voor het subject behouden; daarbij onttrekt ze zich radicaal aan de esthetische sublimering in het verwerken van vervalverschijnselen, zoals dat min of meer bij kunstenaars als Kokoschka en Schönberg het geval is. Loos vertrouwt een dergelijke kunst toe "*de mensen uit hun gemakzucht te rukken*".³¹ Daarvoor moet

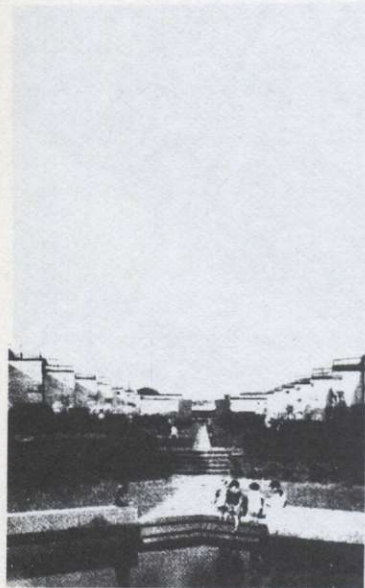
men haar wel bevrijden van de vermenging met doelmatigheden zoals omgekeerd de architectuur van de aanspraak op kunst bevrijd diende te worden, opdat ze zich ongehinderd op de vormgeving van doelmatigheden (Zwecke) zou kunnen storten.

Uit deze houding van Adolf Loos wordt duidelijk dat de avantgarde al heel vroeg in de architectuur het vraagstuk van de rationaliteit en haar directe verwijzing naar de realiteit veel meer heeft vertrouwd dan alle afzonderlijke afwijkingen. Ze moest daarbij noodzakelijkerwijs het gevaar lopen, *zonder* de verhouding van tegenspraak tussen subjectieve aanspraken en het overwicht van de objectieve cultuur te veranderen, voor de afbeelding daarvan te worden aangezien. Loos zelf heeft dan ook met uiterst sarcastische uitspraken over het naar zijn mening achterlijke, zelfs pathologische, teruggrijpen op iedere vorm van ornamentering, de verdenking in de hand gewerkt als zou een architectuur die afziet van de kunst niets anders zijn dan een volgende stap in het doelrationeel vervormen van de individuen.³² Dit kon pas in de loop van de jaren twintig veranderen. Toen kreeg de avantgarde de kans actief en effectief deel te nemen aan de verbeelding en de verwerkelijking van een sociaal en cultuurpolitiek programma. Gedurende slechts enkele jaren tekenden zich de veranderingen aan de maatschappelijke basis af waarin de avantgarde reeds de voorwaarde zag voor een daadwerkelijke poging om op humane wijze de objectieve en subjectieve bereiken van het moderne leven tot overeenstemming te brengen.

Het politieke probleem en de esthetische ervaring

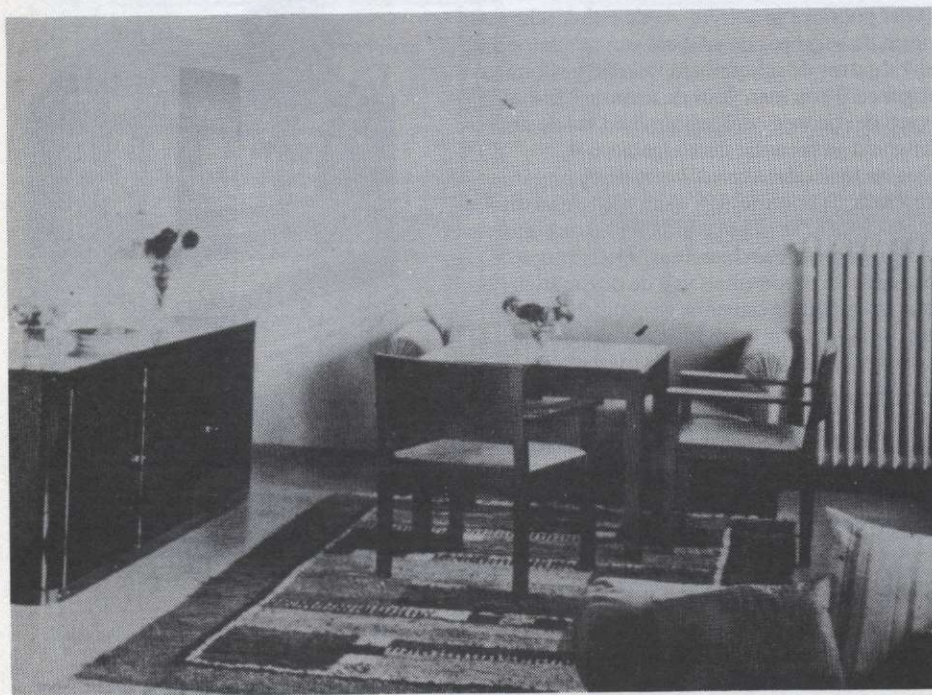
In die zin waren de planningsactiviteiten van de Frankfurter avantgarde tussen 1925 en 1930, resp. 1933 zeker het meest consequent in haar poging om, uitgaande van een sociale ontwerphouding, de menselijkheid van woningen en Siedlungen afhankelijk te maken van hun sociale gebruikswaarde en niet van een "schone schijn".³³

In Frankfurt am Main verscheen met de verkiezingen van Ludwig Landmann in oktober 1924 een liberale burgemeester aan de top van het stadsbestuur, die gesteund door de sociaal-democratische partij, actief en voor een lange periode middels de *cultuurpolitiek* aan de integratie van de maatschappelijke tegenstelling een bijdrage hoopte te leveren. Deze cultuurpolitiek was echter tegelijkertijd ook sociale politiek. De kern hiervan bestond uit de, onder de doelbewuste leiding van de directeur van de Dienst Gemeentewerken, Ernst May, ontwikkelde politiek van woning- en Siedlungsbouw. Naast de destijds dringende noodzaak de woningnood op te lossen, had de rond May verzamelde avantgarde zich ten doel gesteld de sociaal bepaalde en tot standaardisatie leidende architectuur en industriële vormgeving tot een *zichtbare* drager van het culturele vernieuwingsproces te maken. Ze wilde nieuwe, moderne architectuurbeelden scheppen, waarmee een nieuw en eigentijds leven zou ontstaan. Ernst May zelf was er vast van overtuigd dat de nieuwe woongebouwen "*de veranderde geesteshouding van de mensen tegenover het probleem van het leven*"³⁴ zouden ontwikkelen. De moderne architectuur zou de ongelijktijdigheid tussen verouderde culturele aanspraken en de door wetenschap en rationaliteit beheerste moderne wereld moeten uitschakelen. Het *Nieuwe Bouwen* had dan ook "*de nieuwe mens, die vast besloten is het oude en het versterkte achter zich te laten*" tot voorwaarde (afb. 8 en 9).



afb. 8. Ernst May en C. H. Rudolff: Siedlung "Bruchfeldstrasse", binnenhof (Frankfurt/M., 1926/27).

afb. 9. Eetkamer in een woning van 31 m² van de Siedlungcoöperatie van werkende vrouwen (Frankfurt/M., 1928).



De avantgarde verwierf daarbij – op basis van de bijbehorende rationaliteit – het inzicht in wetenschappelijke rekenmethoden en kostenbesparende produktiewijzen. Het moest haar bekentenis zijn tot de voortgang van de industriële produktie. De esthetische vormgeving van het leven zou hier haar uitgangspunten moeten vinden en de mogelijkheden van de industriële produktie verwerken, zichtbaar maken en niet daarvan af te dwalen. Het postmoderne verwijt deze avantgarde vijandigheid ten opzichte van de geschiedenis. Ze zou zich meedogenloos van tradities en conventies hebben afgewend. Intussen wordt de indruk versterkt dat het postmodern zich hiermee verder verwijderd van de poging de geschiedenis haar historiciteit te ontnemen. Daarentegen wist de avantgarde wel consequenties te trekken uit de mislukte poging door deze met de tegenspraken van het culturele moderne op esthetische wijze te verzoenen. De avantgarde heeft in elk geval het aan de degeneratie van de taal lijdende burgerlijke subject losgemaakt uit de greep van de burgerlijke autonomie en geweigerd deze tegenspraak alleen vanuit het individu, resp. de autonome kunst, op te lossen. Ze heeft de maatschappelijke kant van deze stand van zaken duidelijk gemaakt door haar ook tot een probleem van de architectuur te maken. Op deze wijze heeft ze deze met de haar ter beschikking staande middelen in de *openbaarheid* zichtbaar gemaakt en zo ook de eerste voorwaarden geschapen voor het oplossen van de tegenspraak.

Het niet te ontkennen *politieke* falen van de avantgarde kan niet verhullen dat het haar gedeeltelijk gelukt is aan de esthetische kant van de architectuur een nieuwe ervaring mogelijk gemaakt te hebben door serieus te werken aan haar sociale gebruikswaarde. De schoonheid van de gebouwen verschijnt niet a priori als subjectieve schepping van de kunstenaar, maar pas in de ómgang ermee in de praktijk van het leven. De genoemde schoonheid is van het gebruik afhankelijk en staat er – bv. als absolute – niet onverschillig tegenover. Op deze manier komt de praktische ervaring binnen het bereik van de schoonheid.

De avantgarde in Frankfurt heeft in de weinige jaren veel gepresteerd. Vanuit het perspectief van de planner heeft ze over een intelligent concept beschikt dat m.i. met enkele bouwwerken en ontwerpen het ideaal van een praktische en doelmatige schoonheid dicht benaderde. Daarin anticipeert de avantgarde op een verlichte praktijk, waarop ze in zekere zin architectonisch vooruit wil lopen. Omdat deze praktijk destijds slechts in een *loze ruimte* binnen de burgerlijk kapitalistische maatschappij kon bestaan, liep de avantgarde met haar pogingen tot gelijktijdigheid het gevaar zelf ongelijktijdig te worden. Dit is ook door de avantgarde zelf als probleem erkend. Desondanks hield ze aan haar taak vast omdat ze overtuigd was van de waardevormende en morele uitdrukingskracht van haar sociale architectuur. De avantgarde achtte de architectuur in staat om de verbroken verbinding tussen het persoonlijke en de objectieve cultuur te herstellen.

Al heel vroeg heeft de avantgarde geprobeerd deze verbinding te herstellen op esthetische wijze, bv. door Walter Gropius toen deze in 1914 vanuit het zakelijk worden van het leven voor de architectuur concludeerde dat haar toekomstige opgave het uit de chaos van individuele opvattingen aftekenende *gemeenschappelijke denken* te symboliseren zou moeten zijn.³⁵ De gesloten vorm zou de ononderbroken wisseling van innerlijke en uiterlijke indrukken in het moderne grootstedelijk leven en de *“overmacht van de uiterlijke cultuur en*

techniek” moeten inperken: de vorm pas gefilterd aan de individuen voor gebruik “vrijgeven.”

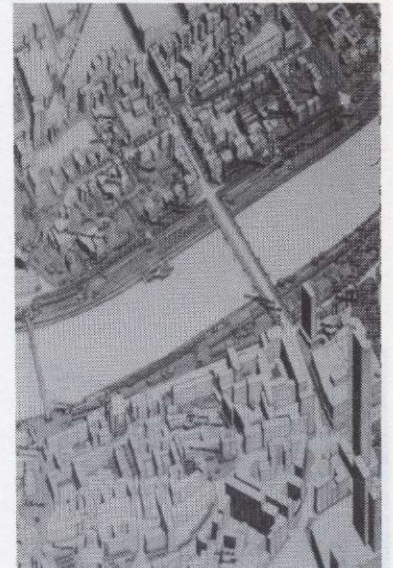
De avantgarde in Frankfurt is in dit opzicht een beslissende stap verder gegaan, *“omdat ze bij de schepping van een eenduidige cultuurvorm niet langer vasthield aan de tot dan toe gehanteerde vorm van het subjectieve leven”*.³⁶ Ernst May en ook Landmann spraken steeds weer over *“de homogene bundeling van gelijkgerichte karaktertrekken in de stroom van een eenduidige cultuurvorm”*. Deze gedachte was echter onverbreeklijk verbonden met het voor mogelijk gehouden en deels reeds gerealiseerde bestaan van een homogeen grootstedelijk publiek. *“De kern van deze cultuurvorm is de hoop dat de door haar tot stand gebrachte klassenloze gelijktijdigheid van de culturele en materiële werkelijkheid, in de loop der tijd, de subjectieve zijde van het leven nader tot de objectieve zijde voert. Die zou dan niet alleen maar verwezenlijkt worden door de ‘enorme organisatie van dingen en machten’, zoals Simmel het nog heeft geformuleerd, maar evenzeer door de zich als massa ervarende mensen en hun culturele behoeften en eisen. Als het voormalige ‘type van de grootstedelijke individualiteit’ overal – of dit nu thuis, tijdens de sportbeoefening, op kantoor, of in de verkeersstroom van de moderne stad – in staat is in te gaan op de zichtbaar gevormde homogeniteit, dan zou ze zich moeten kunnen verzoenen met de objectieve zijde van het leven. De culturele, als klassenloos geanticipeerde gelijktijdigheid zou haar op zijn minst in staat moeten stellen de objectieve zijde van het leven te volgen”*.³⁷

De avantgarde breekt middels deze strategie met de traditionele burgerlijke culturele aanspraken. Ze wil een andere cultuur bereiken, die wezenlijk door gelijkgerichte behoeften en belangen wordt gedragen. Deze cultuur is voor de avantgarde onlosmakelijk gekoppeld aan het proces van maatschappelijke veranderingen, ook als ze er op naïeve wijze op vooruitloopt. Hiermee worden nu de breuk én de continuïteit met de geschiedenis duidelijk. Een culturele vernieuwing vereist een maatschappelijke vernieuwing. Ze is daarop betrokken en ontleent daaraan haar zin. Ook als de avantgarde slechts een heel diffuus idee heeft ontwikkeld van een ander subject van de geschiedenis; de autonomie van het burgerlijke subject heeft ze achter zich gelaten. En daarmee breekt ze met de eerdere verlicht-idealistische verwachting, dat het politieke probleem via de esthetische ervaring en de weg naar de vrijheid van het autonome individu over de schoonheid worden gewonnen. Omgekeerd zou men voor de avantgarde kunnen zeggen dat de weg naar schoonheid via de doelmatigheid gaat en dat deze algemeen is. Maar ondanks deze breuk keert de avantgarde terug naar de continuïteit, daar waar ze vasthoudt aan de eenheid smedende kracht van de culturele vernieuwing door architectuur. De avantgarde aanvaardt de moderniteit van de doelmatigheid, maar weerstaat de ontstane gespannen verhouding, want van een onmiddellijke integratie van de doelmatigheid is ook zij niet overtuigd. Die is daartoe ongeschikt. Maar hoe ontwikkeld de cultuur en de architectuur ook mogen zijn, een integratie zonder bewust verwerkte doelmatigheid zouden ook zij niet tot stand kunnen brengen. De illusie dat dit toch mogelijk zou zijn heeft de avantgarde danig opgebroken.

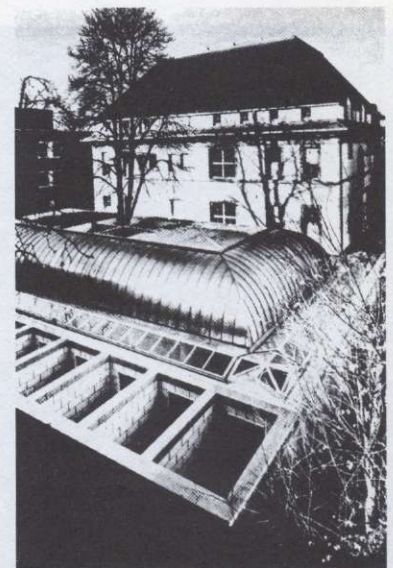
Twee musea: beweging en contemplatie

Frankfurt/M was in de jaren twintig een van de meest vooraanstaande centra voor avantgardisti-

35. Walter Gropius, “Der Stilbildende Wert industrieller Bauformen”, in *Jahrbuch des Deutschen Werkbundes*, Jena, 1914, pp. 29-32.
36. Vgl. Mohr, Müller, *Funktionalität und Moderne*, a.w., p. 189.
37. Ibid., p. 190.



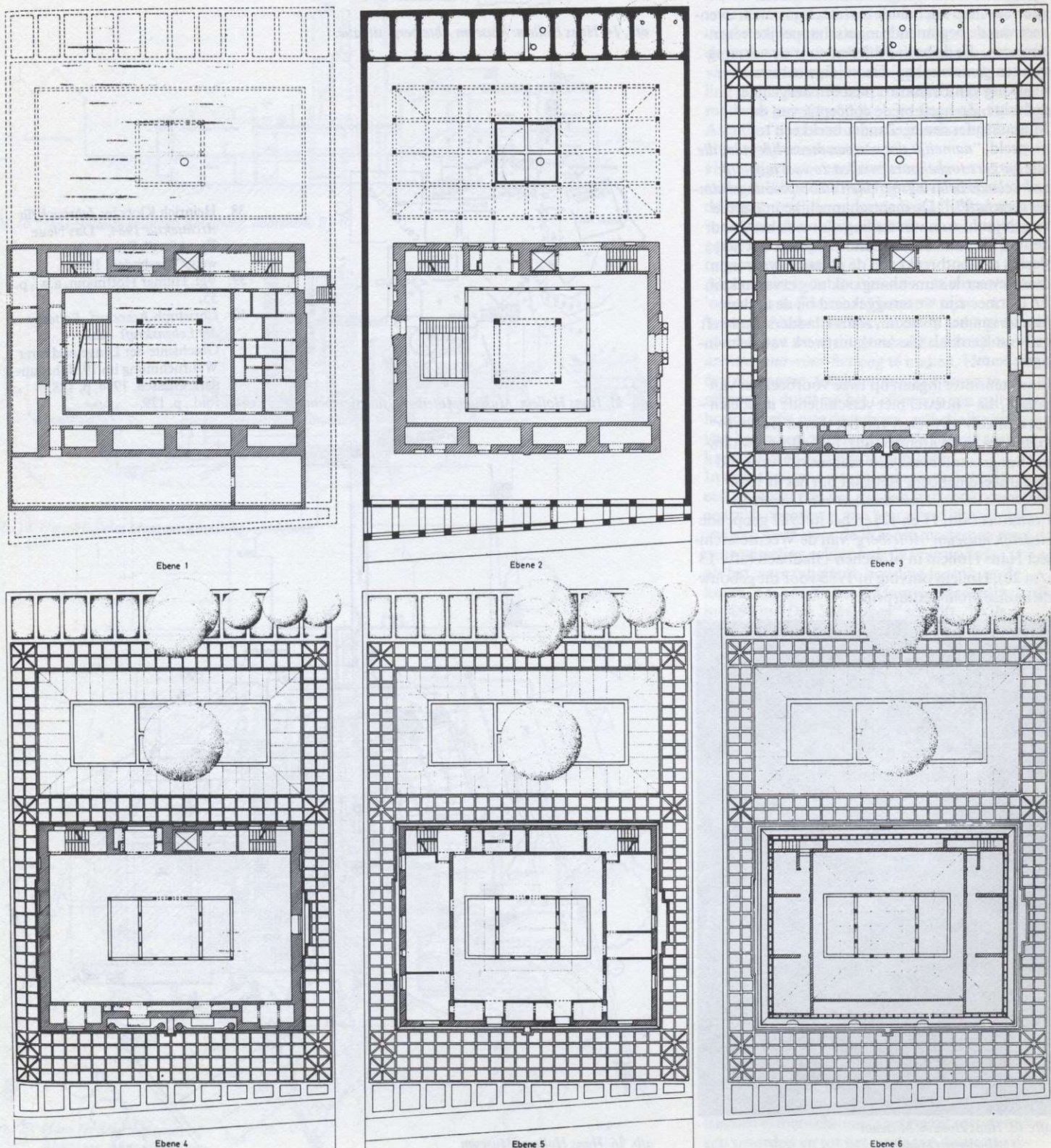
afb. 10. Deelplan voor Frankfurt/M. met de Museumsufer.



afb. 11. O. M. Ungers: Architectuurmuseum (Frankfurt/M., 1984), exterieur.

sche experimenten, die de culturele vernieuwing door sociale woning- en Siedlungsbouw beoogden. Dat de huidige postmoderne breuk met de avantgarde zich juist het meest opvallend in dezelfde stad voltrekt, laat maar weer eens zien dat zelfs de gemeenschappelijke band met een ruimtelijk begrensde gebied en haar geschiedenis geen bescherming biedt tegen oncritische en willekeurige adaptaties en distantiëringen. De sociaalpolitieke kern van de avantgarde ontbreekt in de cultuurpolitieke strategie van de postmoderne vernieuwing van het stadsbeeld van Frankfurt. Deze breuk manifesteert zich in het concept voor de *Museumsufer* (afb. 10) en de historiserende bebouwing op de *Römerberg*. Men kan het

niet anders bestempelen als een volgende brutale poging de avantgarde te depolitiseren, door de huidige culturele vernieuwing – die ‘Das neue Frankfurt’ wordt genoemd – met dezelfde naam te tooien als die waarmee de avantgarde in 1925 haar moderniteit tot uitdrukking heeft gebracht. Men beweert o.a., waarbij het internationale prestige van de avantgarde voor de eigen doelen wordt aangewend, dat “*de Museumsufer naast de Römerberg de eigenlijke kiemcel is voor de wijde bijval die het bouwprogramma van Frankfurt oogst. Sinds de grote stadsbouwmeester Ernst May in de jaren twintig, een omvangrijk woningbouwprogramma op het hoogste architectonische niveau heeft kunnen verwezenlijken, ontluikt er pas van-*



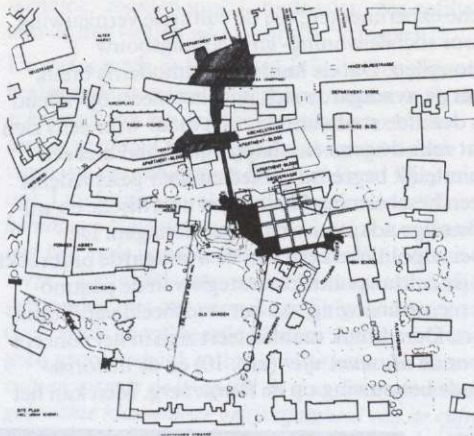
afb. 12. O. M. Ungers: Architectuurmuseum, plattegronden.

daag weer in deze stad een belangwekkende, op internationale maatstaven georiënteerde architectuur".³⁸ Het zijn verraderlijke woorden, waarmee ook hier de avantgarde van de angel wordt ont-
daan en haar als klassieker haastig eer wordt bewezen. Het ging de avantgarde immers helemaal niet om een belangwekkende oriëntatie op het internationaal gewaardeerde, hoogste architectonische niveau. Sociaal verankerd bouwen heeft dat niet nodig, omdat – we zeiden het al – zij zich in eerste instantie moet richten op de verwerking van het gebruik in de praktijk van het dagelijks leven. De in de tijd van Landmann nagestreefde integratie van maatschappelijke tegenstellingen was derhalve niet alleen afhankelijk van de sociale werkzaamheid van een gemeenschap-stichtende architectuur, maar evenzeer van de beginnende maatschappelijke veranderingen, die de basis schiepen voor de vorming van een gemeenschap. De huidige culturele vernieuwing van Frankfurt mist een dergelijke gedachte. Zo heeft bij de conceptie van de Museumsufer een heel ander beeld een rol gespeeld, "namelijk dat van een menselijk stad, die alle burgers toebehoort en allen zo veel mogelijk prikkelende beleavingsbereiken en ontplooiingsruimtes verschaft".³⁹ De maatschappelijke integratie verschijnt in zo'n vaststelling als reeds bestaand: de stad die aan allen toebehoort! Waar het nog slechts aan ontbreekt zijn de plaatsen waar men deze beweerde samenhang ook nog ervaren kan. En hiermee zijn we teruggekeerd bij de andere functie van het museum, zoals Cladders dat heeft geformuleerd: als Gesamtkunstwerk van de twintigste eeuw.

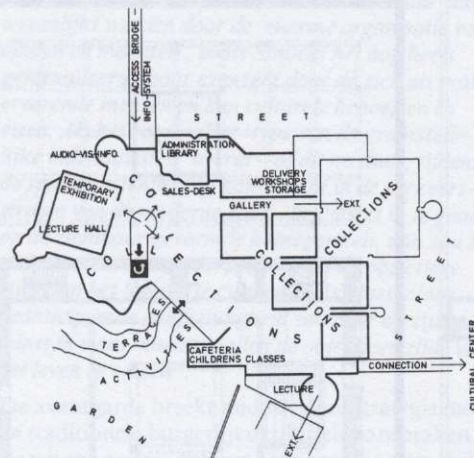
Ik wil tenslotte ingaan op twee voorbeelden van musea, die – hoewel met verschillende middelen – het opnieuw opvoeren van het thema *Gesamtkunstwerk* in de architectuur, niet alleen kwalitatief hoogstaand maar ook zeer indrukwekkend gerealiseerd hebben. Het gaat om het in 1984 geopende *architectuurmuseum* van Ungers in Frankfurt (afb. 11 en 12) en het in 1982 geopende *stedelijk museum 'Abteiberg'* van de Weense architect Hans Hollein in Mönchen-Gladbach (afb. 13 t/m 20). Hollein ontving in 1983 voor dit gebouw de Duitse architectuurprijs.



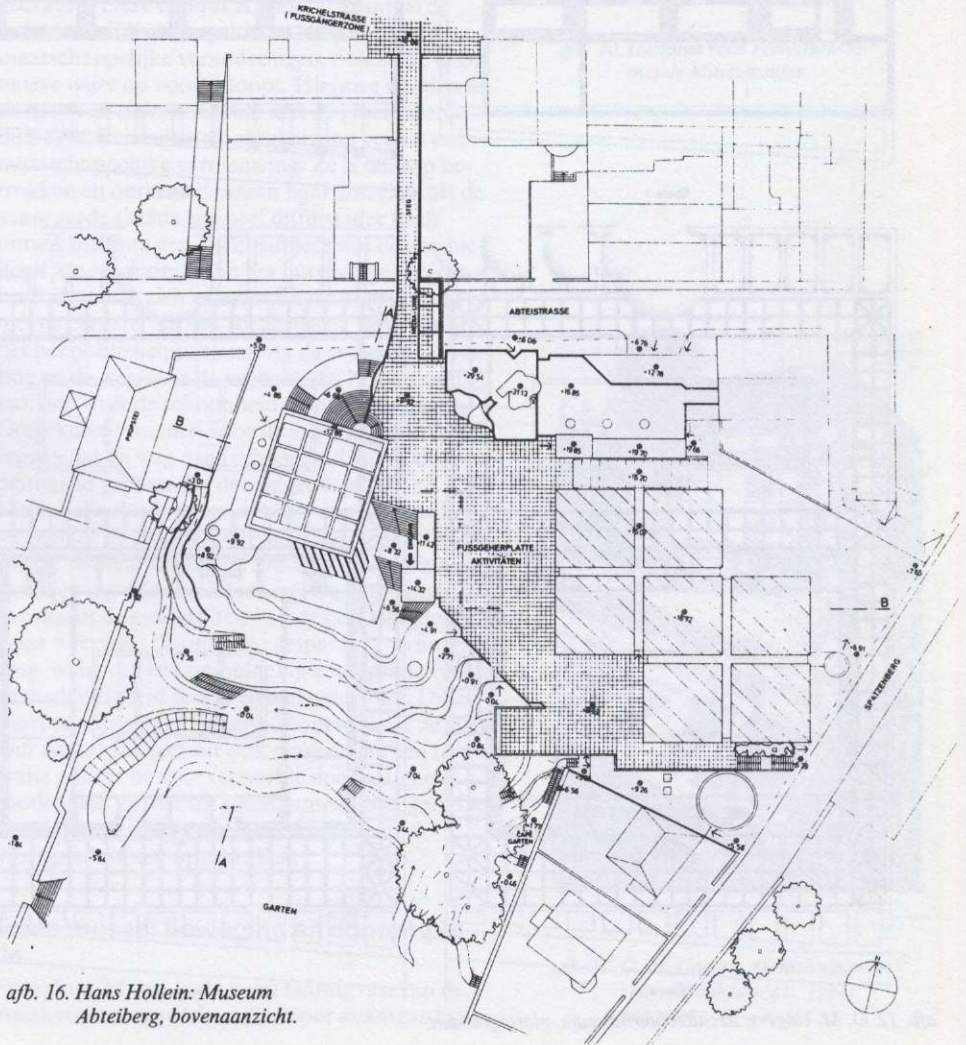
afb. 13. Hans Hollein: Museum Abteiberg (Mönchen-Gladbach), overzichtsfoto.



afb. 14. Hans Hollein: Museum Abteiberg, situatie.

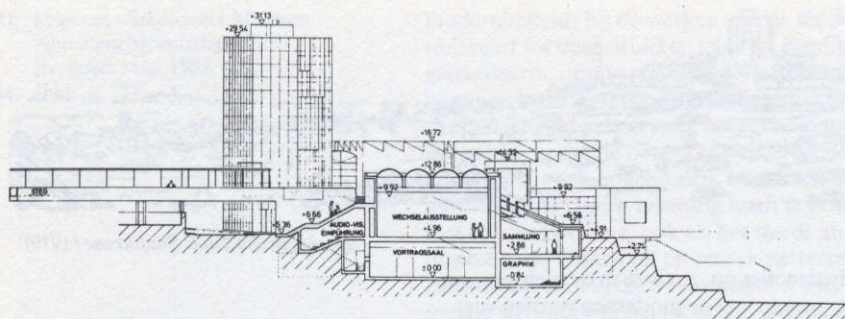


afb. 15. Hans Hollein: Museum Abteiberg, functieschema.

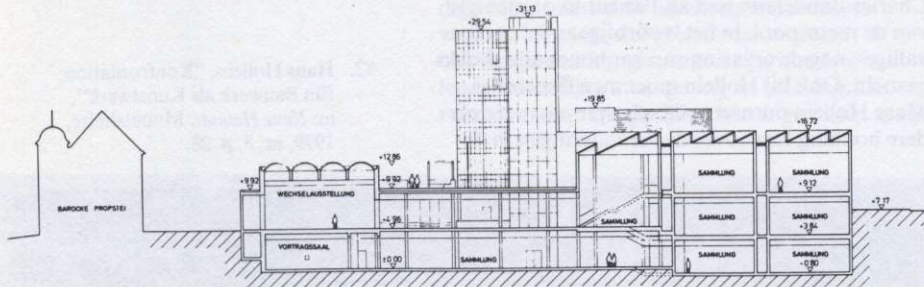


afb. 16. Hans Hollein: Museum Abteiberg, bovenaanzicht.

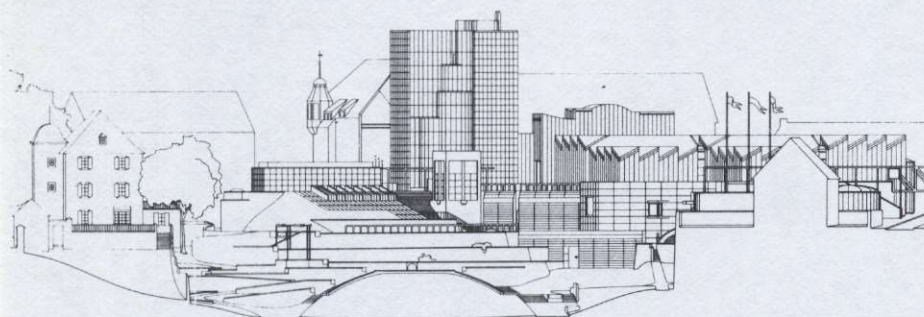
38. Heinrich Klotz in: *Jahrbuch für Architektur* 1984, "Das Neue Frankfurt", Braunschweig/Wiesbaden, 1984.
39. Vgl. Hilmar Hoffmann, a.w., p. 55.
40. Christoph Asendorf, *Batterien der Lebenskraft – Zur Geschichte der Dinge und ihrer Wahrnehmung im 19. Jahrhundert*, Giessen, 1984, p. 128.
41. Ibid., p. 129.



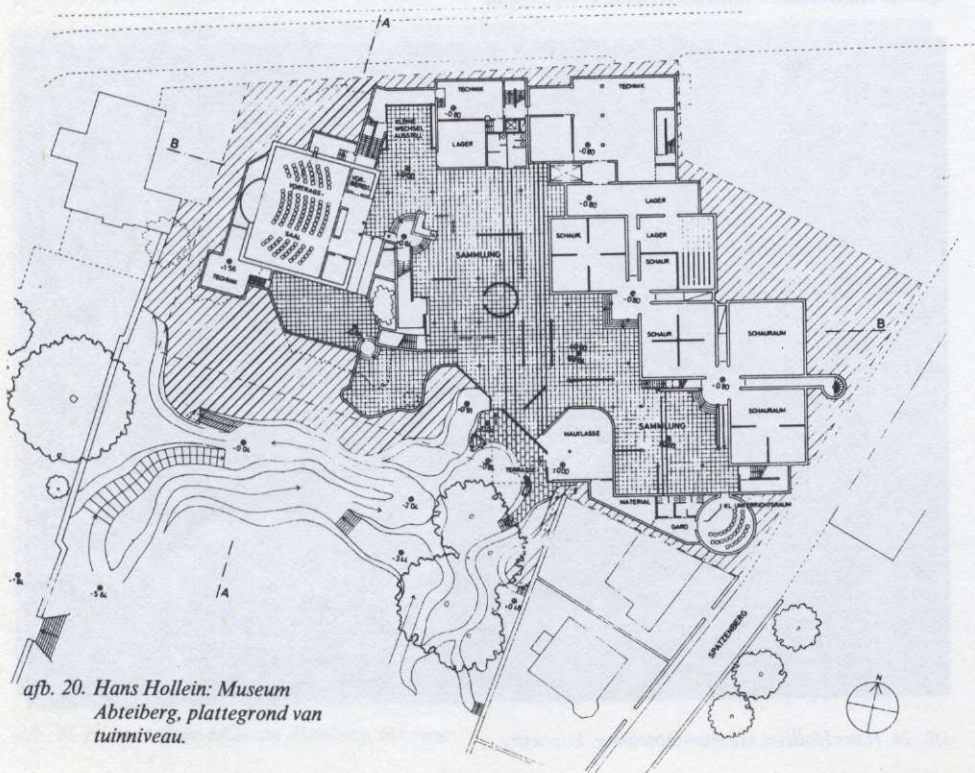
afb. 17. Hans Hollein: Museum Abteiberg, doorsnede A - A.



afb. 18. Hans Hollein: Museum Abteiberg, doorsnede B - B.



afb. 19. Hans Hollein: Museum Abteiberg, zuidgevel.



afb. 20. Hans Hollein: Museum Abteiberg, plattegrond van tuinniveau.

Voor een volledige analyse en een op beide gebouwen toegesneden presentatie ontbreekt hier de ruimte. Ik beperk mij daarom tot de weergave van een beslist subjectieve indruk. Maar eerst zou ik willen terugkomen op het aan het begin van deze eeuw als crisis ervaren verval van de taal en het antwoord van het Gesamtkunstwerk, de in delen uit elkaar gevallen werkelijkheid door de overgave aan de ruimtelijke kunst te vergeten en open te staan voor de esthetisch getransformeerde belevenis van het "Gesamtgewollten" (Max Klinger).

In zijn boek "Batterien der Lebenskraft" wijst Christoph Asendorf erop, dat de Weense modern en de esthetici van het Fin de Siècle met de esthetische overstijging van het zwijgen voor een mogelijkheid hadden gekozen om "aan de abstractie van de wereld der dingen, zoals door de taal, te ontkomen".⁴⁰ Het zwijgen is een vorm van communicatie, waarbij geen verbale uitwisseling plaatsvindt. Het is de uitdrukking van een moderne grootstedelijke ervaring, waarbij volgens Asendorf de communicatie gereduceerd is tot vluchtige optische contacten.

Het zwijgen als reactiewijze op het verval van de taal is zelf nog uitdrukking van de abstractie van de communicatie onder de bestaansvoorwaarden van de moderne Grosstadt. De nadruk op het gezichtsvermogen houdt gelijke tred met het opgeven van taal.

Als het juist is dat de nieuwe architectuur in het 'oefengewaad' van het Gesamtkunstwerk 'museum' haar maatstaven reeds heeft gevonden, dan hebben we in dit geval uitdrukkelijk met een *architectuur-voor-het-oog* te maken. Het oogmerk een autonome, totale ruimtelijke kunst te scheppen, duidt op het oefenen in een culturele houding, die met de zuivere, esthetische ervaring van het geheel zal afzien van de directe tussenkomst van de talige communicatie.

In de esthetische waarneming van de beelden in een museum zou het zwijgen overeenkomen met een zich overgeven aan hun zinnelijkheid. Het zwijgen werd voor de Weense modern en rond de eeuwwisseling echter ook de voorwaarde voor een als het ware religieuze houding tegenover de kunst. Asendorf citeert Maurice Maeterlinck, die in 1898 in "Das Schweigen" schrijft: "Wilt u iemand oprecht tegemoettreden, zwijg dan".⁴¹ Het Gesamtkunstwerk verlangt de vaardigheid en bereidheid tot overgave aan het "Gesamtgewollten". Positief geformuleerd: men moet zich geheel en al inlaten met het autonome architectonisch werk, om het te begrijpen en open te staan voor de eenmaligheid van het totaal-beleven.

Ungers' architectuurmuseum is een geraffineerd tot stand gebrachte *architectuur van het zwijgen*. Ze komt zonder de aanwezigheid van de beelden en andere tentoongestelde werken tot haar recht. Het is absolute architectuur, die aan zichzelf genoeg heeft en zichzelf verklaart.

Daar tegenover geeft de architectuur van Hollein's museum in Gladbach zich over aan de beelden. Dit is ongetwijfeld slechts een houding die Hollein van de beelden verkrijgt, om ze tegenover zijn architectuur om te vormen tot een totale houding. De beelden komen hier volgens hun functie enkel nog overeen in de zin van poëtisch middel binnen een architectonisch Gesamtkunstwerk, waaraan zij zich hebben te onderwerpen. Terwijl Ungers de verontreiniging door het woord buitensluit – zijn architectuurmuseum ziet af van de illusies van de schone schijn –, probeert Hollein een esthetische encensering uit met welgekozen woorden en tot het einde toe doorontwikkelde 'gedachtenwolkjes' aan de oppervlakte.



afb. 21. Bruno Taut: Stadtkrone (1919).

Beide bouwwerken weigeren – met het in het moderne geradicaliseerde architectuurbegrip van het operationele – een op massale rationalisatie ingestelde interventie in de realiteit.

Het museum in Gladbach ligt op een berg. Het is vormgegeven als een kristallijne stadskroon (afb. 21), die Bruno Taut na de eerste wereldoorlog toen nog als metafoor voor de “ontbinding van de stad” had ontworpen. Via een ‘tempeltje’ (afb. 22) daalt men – een beetje feestelijk – af in de met kristallen ingepakte berg en betreedt men een weidse, met licht doorspoelde hal (afb. 23). Stedebouwkundig is zij als een plein te begrijpen, van waaruit de verschillende museum- en tentoonstellingsruimten als huizen worden ontsloten.

Het geheel is een witte, heldere ‘stad’, waarin de bezoeker zich in eerste instantie probeert te oriënteren, totdat hij merkt dat juist een ongeïnteresseerd rondlopen de adequate sleutel tot het begrip van deze ruimte- en museumkunst is. Hollein zelf heeft beklemtoond, dat hij heel bewust aan “een complexe belevingswaarde van het ‘doorkruisen’ van het museum, ook ruimtelijk, een groot gewicht heeft toegekend.”⁴²

Daarmee projecteert hij een stedelijke wijze van bewegen en waarnemen op het museum, die met de ‘unificerende blik van de gewoonte’ in onze eeuw is zoekgeraakt. Hier echter, gesteund door de ideale ruimtestructuur van een in haar delen harmonische opgebouwde ‘kleine stad’, ervaart de van zijn bewegingen en waarnemingen vervreemde bezoeker, dat waartoe hij buiten het museum niet meer in staat is: het deelnemen aan de bijeengebrachte opeenvolgende belevingen van de ruimte met behulp van de unificerende en harmoniserende kracht van de esthetische enscenering. Deze zorgt ervoor dat wisselingen niet als breuken, maar als continuïteiten worden ervaren. Door de optische verwarringen vallen de tegen-

strijdigheden niet op, zoals ze in de hier tentoongestelde werken van de modernen werden verwerkt. Het zijn eerder optische sensaties, die met hun perfectie en hun esthetische luister, de lust tot meer opwekken.

Charles Baudelaire had als flaneur in de menigte van de metropool, in het ‘voorbijgaande’ en ‘toevallige’, nog de ervaring van aanhoudende shocks gezocht. Ook bij Hollein moet men flaneren. Maar Hollein ontnemt de scherpte aan deze eerdere houding tegenover de veranderingen in de

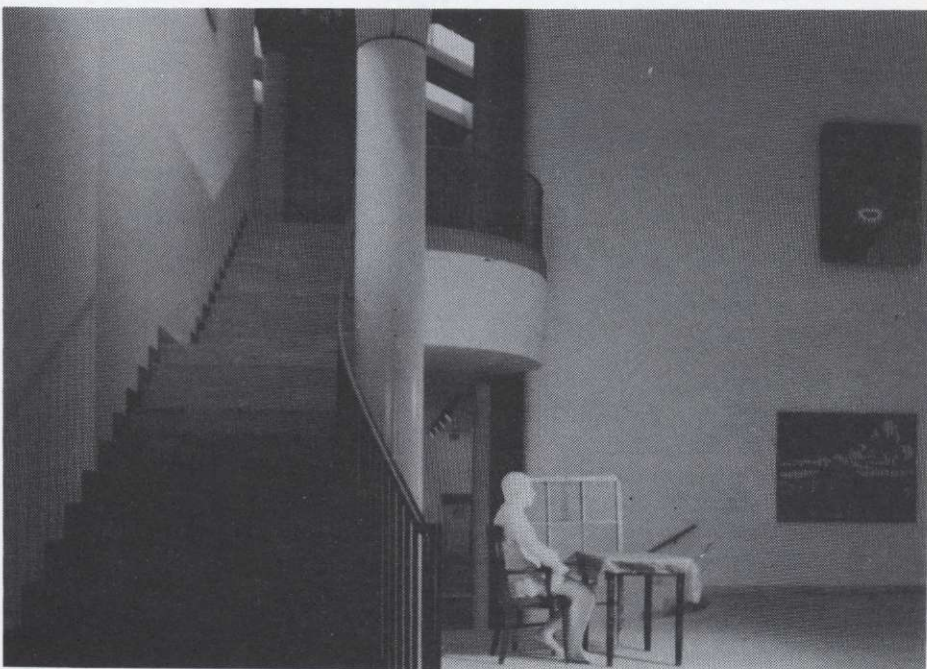
42. Hans Hollein, “Konfrontation: Ein Bauwerk als Kunstwerk”, in: *Neue Heimat*, Monatshefte, 1979, nr. 8, p. 28.



afb. 23. Hans Hollein: Museum Abteiberg, ingangshal.



afb. 22. Hans Hollein: Museum Abteiberg, ingang.



afb. 24. Hans Hollein: Museum Abteiberg, interieur.

43. Museum - Städtisches Museum Abteiberg Mönchengladbach, Braunschweig, 1984, p. 126.
 44. Ibid., p. 127.

moderniteit, als hij de werken van de modernen reduceert tot decorstukken van een geraffineerde gerealiseerde ruimte- en inrichtingskunst, waar niets aan het toeval is overgelaten. Alles lijkt wel overwogen, het geheel resp. het totaal domineert het enkele, zodat de bezoeker zich in dit 'Gesamtkunstwerk' voelt opgenomen. Men heeft de indruk dat men geen rekening hoeft te houden met het onvoorziene, ook als het steeds andere objecten zijn binnen dit esthetisch perfecte arrangement. De shock, die ooit onderdeel was van de sociale werking van het moderne, avantgardistische kunstwerk, wordt in dit museum opzettelijk en tegen de modernen in uitgebannen. Dit wordt niet tegengesproken met de voorbeeldige wijze waarop de tentoongestelde kunstwerken, als in vrijwel geen ander museum, de blikvangers en hoogtepunten zijn van de wisselende ruimtelijke arrangering en beleving. De ruimtes en hun inrij lijken louter gemaakt te zijn

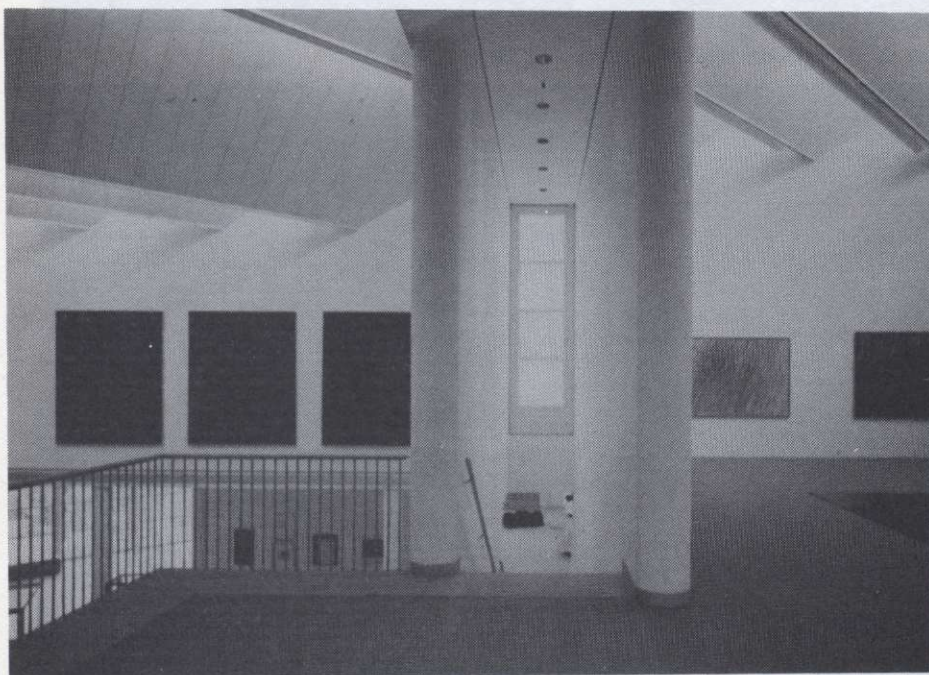
om de aantrekkingskracht van de opgehangen schilderijen te vergroten (afb. 24 t/m 26). Maar uiteindelijk is het toch de aantrekkingskracht van de artistiek gevormde ruimte en niet die van het kunstwerk die imponeert. De eigen aard van het kunstwerk, afzonderlijke geschiedenis, functie als deel van de maatschappelijke productie, is van geen enkel belang meer. Tegenover de gewenste esthetische werking is dit alles onverschillig. Daarom kan men zich niet aan de indruk onttrekken dat een postmodern meubelstuk, bv van Alessandro Mendini, net zo goed de plaats van een schilderij kan innemen.

Daarmee wordt Hollein's anti-verlichtings-ethiek weliswaar verwant aan de houding die uit de hoek van de kunsthistorici wordt ingenomen tegenover de in dit museum tentoongestelde kunstwerken. De museumpraktijk en pedagogiek van de kunsthistorici keert zich programmatisch tegen de reformistische museumpolitiek van begin jaren zeventig, toen men "in plaats van de verwachte visuele beleving, vermoeiende lessen in staan" aanbod. Daarentegen begrijpt men de kunstwerken weer als "absolute originelen", die "slechts uit zichzelf voortkomen en in hoofdzaak mededelingen via het oog doen".⁴³ En in deze zin wilde en wil men met het museum 'Abteiberg' in Gladbach "een ruimtelijke en geestelijke ambiance scheppen, opdat aan de bezoeker zich ook die fascinatie meedeelt, die uitsluitend kwalitatief hoogstaande kunst weet op te roepen."⁴⁴

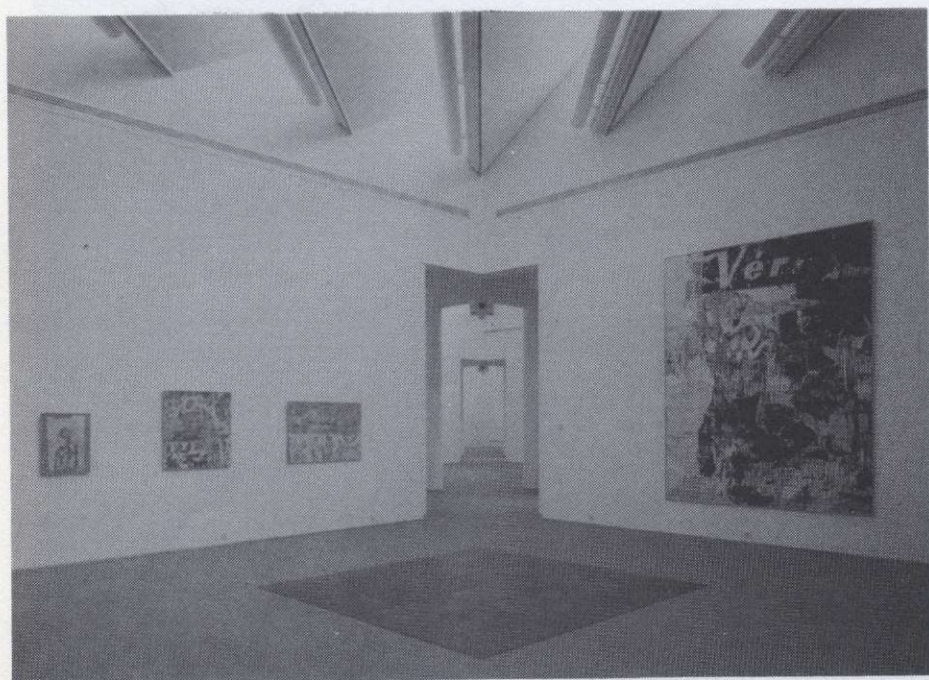
Het past bij deze recente, lang bekende, houding tegenover de verrichtingen van de kunst en de modernen, dat men voor het bevestigen van de schilderijen naar een mogelijkheid heeft gezocht, die de techniek van het ophangen als zodanig onzichtbaar maakt. Zo wordt zelfs de laatste aanwijzing voor het zich niet altijd op deze plaats bevinden van de schilderijen aan het oog onttrokken. De schilderijen verschijnen als onderdelen van de witte wanden. Ze zijn in het architectonische 'Gesamtkunstwerk' opgenomen als kostbare edelstenen in een kroon (afb. 27 en 28).

De bezwerende fascinatie, die alleen kwalitatief hoogstaande kunst weet op te roepen, wordt in een - van elke talige informatieve toevoeging onaangetaste - overgave aan de beelden tot een plechtige ervaring. De kunstwerken zijn tot hun puur esthetische functie gereduceerd. Dat is echter in dit museum vooral daarom zo noodlottig, omdat het Hollein is gelukt deze functie architectonisch tot een 'Gesamtkunstwerk' om te vormen. De fascinatie van de kunst is in de fascinatie van de ruimtelijke kunst opgegaan. Tenslotte nog een laatste voorbeeld, hoe Hollein met de werkelijkheid omgaat en hoe in de artistieke enscenering telkens het toevallige prevaleert.

Een van de 'huizen' die men vanuit de stedelijk vormgegeven entreehal betreedt is het cafetaria van het museum. Deze eerder profane ruimte opent zich aan een zijde met een groot, vierkant raam (afb. 29 en 30). Het geeft zicht op een inderdaad groots architectuur- en natuurlandschap: een gotische kerk op een berghelling, omringd met oude bomen. Het raamkozijn omkadert dit uitzicht op de werkelijkheid als een grote schilderijlijst. De waarneming die hier tot stand komt is zonder twijfel dezelfde als die welke in het museum prioriteit heeft en die op deze plaats wordt ingestudeerd. Ze transformeert de buitenwereld in een esthetische. En deze esthetische wereld wordt door de houding in het museum teruggewonnen. De werkelijkheid zelf wordt daarbij decorstuk; de gotische kerk op de berghelling een schilderachtig citaat van zichzelf. Het



afb. 25. Hans Hollein: Museum Abteiberg, interieur.



afb. 26. Hans Hollein: Museum Abteiberg, interieur.

door Hollein geschapen Gesamtkunstwerk voegt de werkelijkheid fragmentarisch in het concept van dit kunstwerk. Tegelijkertijd wil het voor-schotelen hoe de werkelijkheid kan worden gezien.

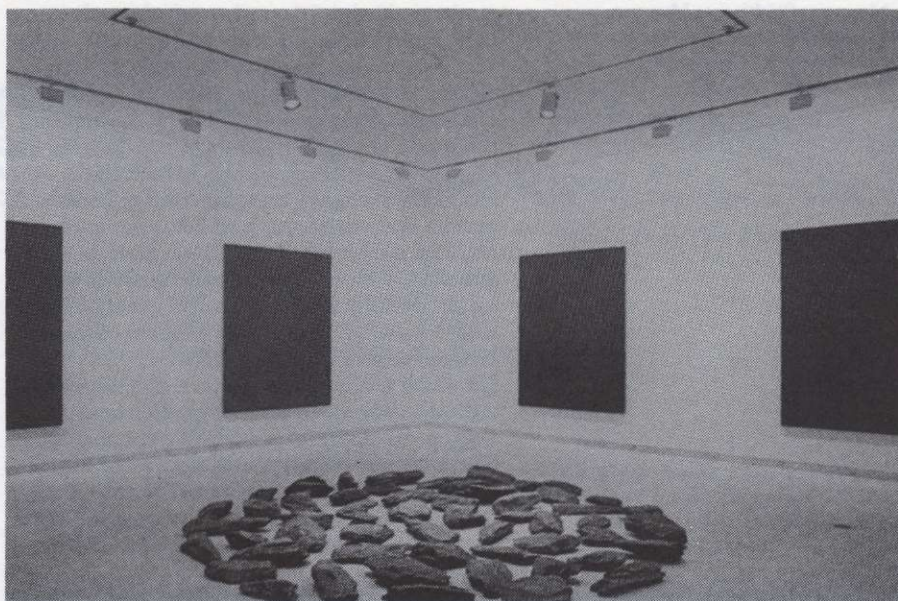
Voor het *architectuurmuseum* van Ungers stond een dubbele villa op een relatief klein terrein aan het Museumsufer in Frankfurt/M ter beschikking. Het uiterlijk van deze villa diende behouden te blijven. Ungers heeft daarbij het volgende gedaan: hij ommuurde het hele terrein en transformeerde zo de villa tot interieur. Het eigenlijke interieur van de villa werd volledig van zijn kern ontdaan en tot het exterieur van een erin geplaatst huis omgevormd. Zo ontstaat het architectuurthema van het "huis in het huis" (afb. 31). Ungers heeft dit verduidelijkt: *"de buitenste schil is een dikke muur met nissen, inhammen en holten, vergelijkbaar met een stadsmuur. De volgende schil bestaat uit een geprofileerde wand met ramen, zuilen, pilasters, profielen en lisanen. Daarin staat weer een frame dat als skelet of netwerk is uitgevoerd. En tenslotte is er een ruimtelijke begrenzing die uit filigraan bestaat en beglaasd is. De ene ruimte staat dus in de andere, in de wisseling van muurschil, wand, skelet en, als hoogste trap van verfijning, het filigraan. Deze morfologisch ruimte-sequentie van buiten naar binnen is het eigenlijke ruimteconcept en is het architectonisch thema van het museum: de ruimte en haar transformatiestadia. De buitenste schil is in zware steen uitgevoerd, het skelet in beton en het ruimtelijke filigraan in staal en glas. De vormgeving komt zodoende overeen met de inhoud en de functie. Naar buiten toe worden enkel als nieuwe elementen de buitenste muurschil en het binnenste filigraan, dat boven het dak van het oude huis uitsteekt, zichtbaar."*⁴⁵

Ungers' absolute architectuur concretiseert een proces. Het is de nauwgezette herleiding van het buiten op het binnen. Een veranderingsproces van een lichaam in de ruimte en de afwezigheid van het buiten als zintuiglijke zekerheid en materialiteit. Het is de weg van de ontmaterialisering, van de verandering van een buitenste schil in zware steen tot een met licht getranscendeerd binnenste filigraan als hoogste trap van verfijning; een stijging van de ruwe tot de gesublimeerde materie. In concreto is het binnen als een gezuiverd buiten, in de vorm van een eenvoudig huis, vormgegeven (afb. 32).

De weg voert de bezoeker langs smalle trappen in het lichthuis van beneden naar boven. De ruimtelijke middelen zijn ten eerste het *vierkant*, dat ten grondslag ligt aan alle delen van het gebouw, tot en met het meubilair (afb. 33), en dat ondanks de vele variaties het gebouw harmonisch bijeen houdt. Daarnaast is er het *wit* van de wanden en het binnenvallende *licht*, dat naar boven toe steeds feller wordt. Deze middelen geven het gebouw een heldere zuiverheid en een strenge vormvoltooiing, waaraan zich niet laat ont-



afb. 27. Hans Hollein: Museum Abteiberg, interieur.



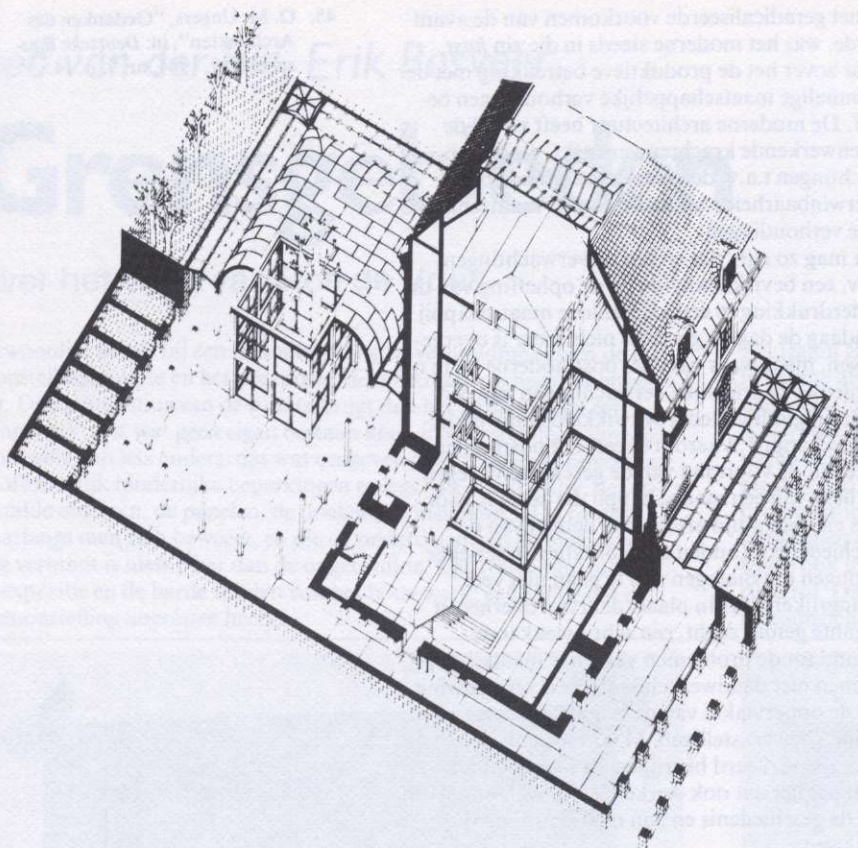
afb. 28. Hans Hollein: Museum Abteiberg, interieur.



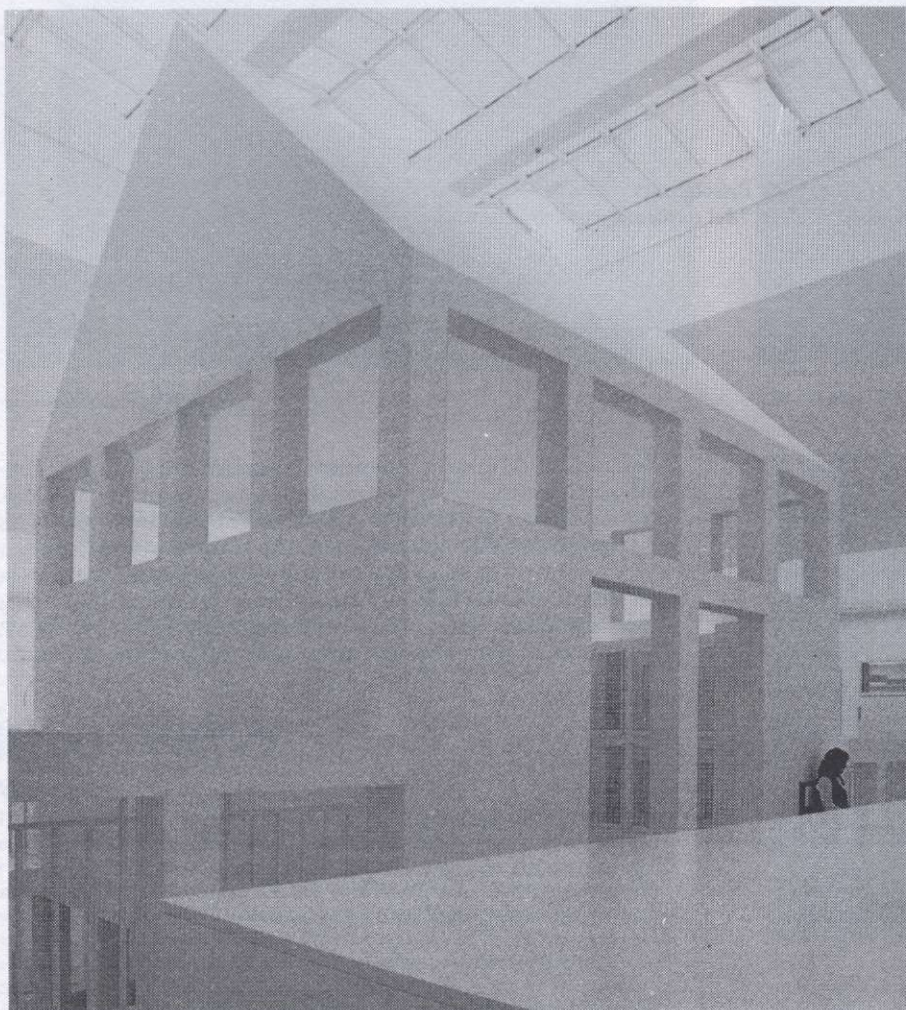
afb. 29. Hans Hollein: Museum Abteiberg, raam van cafetaria, interieur. Door de gehanteerde fotografische techniek was het onmogelijk om zowel interieur als exterieur voldoende doortekend te laten zien. Een willekeurige gotische kerk is daartoe in de afbeelding gemonteerd (Red.).



afb. 30. Hans Hollein: Museum Abteiberg, raam van cafetaria, exterieur.



afb. 32. O. M. Ungers: Architectuurmuseum, opengewerkte axonometrie.



afb. 31. O. M. Ungers: Architectuurmuseum, interieur.

komen. Loos' stelling t.a.v. het afzien van ornamenten als "*tekens van geestelijke kracht*" wordt hier opnieuw verbazend actueel. Het beeldkarakter wordt hier door Ungers gereduceerd ten gunste van een geestelijke penetratie van het zinnelijke. Dit is overal als houding aanwezig, zoals het licht en het wit alle delen en functionele elementen van het binnenwerk eender behandelen. Er bestaan geen werkelijke verschillen en wisselingen. Alles verschijnt geunificeerd.

Ungers verenigt de tegenstellingen, omdat hij ze – van alle grove sporen gezuiverd – tot een abstracte matrix kan herleiden. En hij heeft een plaats van concentratie geschapen en niet zoals Hollein in Gladbach heeft gedaan, een plaats van beweging. De 'waarheid' van Ungers' architectuur toont zich in dit museum niet via beelden of hun schone schijn. Ungers wil niet *verleiden*, hij wil *leiden*. En hoe hoger men komt, hoe minder deze architectuur spreekt.

Het "huis in het huis" vindt zijn voltooiing in een gladgestreken huis. Ungers noemt dit het oertype van een huis als *tempel*. Hij keert daarin terug tot een eenvoudige vorm. Zij verbluft allereerst op grond van haar zelfstandigheid, waarmee ze hier boven de bezoeker ontvangt. Maar wat is deze tempel? Een openbaring? Een geheim in de vorm van een oertype? Een verloren gewaand oord, dat hier werd teruggevonden? Het huis is leeg, niemand die het bewoont. Er zou ook plaats kunnen zijn voor een troon. Het reflecterende wit onderstreept hier heel nadrukkelijk de zuiverheid en kwetsbaarheid van dit oord.

De ervaring van de eenvoudige vorm speelt zich af in *zwijgende* toestand. Zwijgen, zoals meditatie



afb. 33. O. M. Ungers: Architectuurmuseum, interieur met stoel.

en contemplatie, wordt tot de aangepaste houding. De taal-ascese leidt in deze architectuur tot de esthetische verdichting. Zij brengt een absolute schoonheid voort. Alleen de vorm telt, ook als ze in haar reductie bijna de belichaming van haar eigen idee wordt.

Maar een antwoord op de vraag of de eenvoudige vorm enkel het oertype van een autonome architectuur is, of dat de architectuur weer in contact moet worden gebracht met de werkelijkheid, het gemeden buiten, wordt ons hier onthouden. De esthetische overstijging van het moderne tot kunstuiting (Ungers) zou hier enkel alleen haar tempel gevonden hebben. Het is een plaats, waar het idee van een zuivere, absolute architectuur als kunstwerk wordt gevierd.

Slot

Zoals Ungers' architectuur de antwoorden schuldig blijft op de vragen, die de realiteit van het tegenstrijdige karakter van onze huidige maatschappij met zich meebrengt, zo is het met de gehele postmoderne architectuur gesteld. Een architectuur, waarvan het zelfbewustzijn typerend genoeg daarin tot uitdrukking komt dat ze aan zichzelf genoeg heeft – hebben we die werkelijk zo dringend nodig? Is het alternatief voor de radicaliteit van de jonge avantgarde t.a.v. de vormesthetiek daadwerkelijk enkel de opnieuw tot stand gekomen autonome architectuur? Wat moet de schone schijn aan de oppervlakte van een maatschappij waarin ondertussen alles moeiteloos consumeerbaar schijnt?

Het postmoderne in de architectuur is zelf uitdrukking van deze luchtigheid en het aangename welslagen. Het postmoderne stelt geen vragen, is niet geïnteresseerd in en omgang met de geschiedenis, die ze weliswaar citeert, maar waarmee het zich alleen als beeldidee inlaat. Het postmoderne heeft geen lessen getrokken uit de tegenspraken van het moderne of aangeknoopt bij dat wat aan de avantgarde is ontvallen. Evenmin wordt gethematiseerd wat er na een verwerking van de mislukte verwachtingen van de avantgarde aan maatschappelijke vernieuwingen mogelijk zou zijn.

In het geradicaliseerde voorkomen van de avantgarde, was het moderne steeds in die zin *juist*, voor zover het de produktieve betrekking met de toenmalige maatschappelijke verhoudingen betrof. De moderne architectuur heeft zowel de tegenwerkende krachten verwerkt, als de verwachtingen t.a.v. de veranderbaarheid en de overwinbaarheid van de heersende maatschappelijke verhoudingen.

Het mag zo zijn, dat er van de verwachtingen t.a.v. een bevrijd individu en de opheffing van de onderdrukking in een klassenloze maatschappij vandaag de dag zo goed als niets meer is overgebleven, maar waar gaat het postmoderne bv in op de nieuwe bedrieglijke verwachtingen van een technologisch volledig ontwikkelde informatiemaatschappij? Waarom citeert het postmoderne enkel uit de voorraad van de geschiedenis tegen het licht van een maatschappij die bezig is voor eens en voor altijd afscheid te nemen van de geschiedenis? Zouden confrontaties en serieuze pogingen om dialogen aan te gaan niet veel belangrijker zijn? In plaats daarvan overheerst elegante gemakzucht, een schrikwekkende afstand tot de problemen van onze maatschappij, die men niet daadwerkelijk met een vernieuwing aan de oppervlakte van de bouwcultuur zal kunnen bewerkstelligen. Maar men zou het postmoderne verkeerd begrijpen als men veronderstelt, dat het dat ook werkelijk zou willen: werken aan de geschiedenis en aan nieuwe oriëntering van ons leven.

45. O. M. Ungers, "Gedanken des Architekten", in: *Deutsche Bauzeitschrift*, 1984, nr. 9, p. 14.

Vertaling: Niek Bisscheroux, Dion Kooijman en Niek Kruisheer. Met dank aan Heide Hinterthür.