

Memento mori, memento vivere

Over de problematiek van het historisch

bewustzijn en het ontwerpen

van architectonische gedenktekens bij

Schinkel, Loos en Kirkeby



'Der Mensch sucht unter den beständig wechselnden Gestaltungen der Welt immer etwas Beständiges, - das Göttliche; es soll nicht alles untergehen, er will etwas haben, was ihm bleibt.'¹

De 19e eeuwse tijdservaring is die van de onomkeerbaarheid: wat voorbij is, is voorbij en komt nooit meer terug. Het is eveneens de lineaire tijdservaring, waarop ons huidige denken is gebaseerd. Het is voor ons daarom moeilijk voor te stellen wat het precies inhoudt wanneer de tijdsbeleving niet lineair maar cyclisch is, zoals dat vóór circa 1800 het geval is. Het betekent dat tot in de 18e eeuw de dingen kunnen terugkeren. Voor de achttiende eeuwse kunsthistoricus Winckelman bijvoorbeeld houdt dat in dat hij in zijn kunsttheorie uit kan zijn op een herstel van de antieke kunst, omdat zijn cyclische tijdsopvatting een terugkeer daarvan in principe mogelijk maakt. Wanneer de kunst van de oudheid voldoende geïnventariseerd en geïdentificeerd zal zijn, zal de antieke kunst kunnen herrijzen in de 18e eeuw, door precies dezelfde regels toe te passen.

In de 19e eeuw ontwikkelt zich een bewustzijn dat de terugkeer van de antieke kunst onmogelijk maakt: ook al zouden de exacte regels bekend zijn, het opvolgen ervan levert dan geen antieke kunst meer op. De oudheid, en daarmee de antieke kunst, worden tot een 'echt verleden, een *wirlich Vergangenes*' (Hegel) gerekend. Schinkel beweert dan ook:

*'Dasselbe Gebäude der Alten kann nicht für uns passen (...) man wird dasjenige Theil des Altertums welches das ewige in sich trägt niemals einführen können in unsere Verhältnisse ...'*²

Dit historisch bewustzijn maakt het treuren om een gelukkiger verleden mogelijk. Het besef dat iets voorbij is gegaan en nooit meer zó terugkomt, doet weemoed ontstaan over hoe het (beter) was. Maar ditzelfde bewustzijn wakkert ook het zoeken naar een gelukkiger toekomst aan. Het besef deel uit te maken van een vóórtgaande tijd doet het verlangen ontstaan naar hoe het (beter) zal zijn.

Over dit treuren en verlangen en over het einde ervan zal dit artikel ondermeer gaan. Het architectonische gedenkteken vormt hierbij het concentratiepunt. De historisering van het denken aan het begin van de 19e eeuw maakt het gedenkteken namelijk tot een belangrijke bouwopdracht voor de architect. Vanaf die tijd kan wat voorbij is gegaan immers alleen in de herinnering worden herbeleefd en op die manier ontkomen aan de druk van de voortrollende tijd. Het gedenkteken kan hierbij uitstekend van dienst zijn, aangezien het tot doel heeft iets of iemand in herinnering te roepen. Zo wordt het architectonische gedenkteken met de inzet van het historisch besef méér dan alleen een teken van verering van een persoon of zaak. Het wordt rond 1800 een verheven bouwwerk, bestemd voor de voortdurende, en ontrukt aan de tijdelijkheid. Het wordt iets bovenmenselijks door de mens zelf geschapen. Alvorens in te gaan op drie specifieke opvattingen over het architectonische gedenkteken volgt er eerst een schets van een aantal filosofische noties die de problematiek van het historisch bewustzijn verduidelijken.

De mens centraal in het denken.

Vanaf Kant treedt de tijd en daarmee de historiciteit in ons denken binnen. In zijn *Kritik der reinen Vernunft* (1781) stelt Kant dat absolute kennis en dus ook absolute waarheid voor de mens onbereikbaar, dat wil zeggen onkenbaar is, aangezien de dingen wel kenbaar zijn voor zover ze fenomenen zijn, maar niet in hun wezen. Een consequentie van de scheiding tussen het kenbare en het onkenbare is dat al het kennen relatief is, aangezien het absolute, het goddelijke, niet te kennen, niet rationeel te bewijzen is. Kennis en waarheid worden daarmee door Kant in het menselijke subject gelegd en dat houdt in dat ook ruimte en tijd door de mens ingestelde categorieën zijn. Ruimte en tijd zijn niet eigen aan de dingen, maar zijn vormen van menselijke aanschouwing. Met het denken van Kant komt de mens voor het eerst centraal te staan in zijn eigen denken en handelen.³ Het moderne denken wordt gekenmerkt door dit zelfbewustzijn van de mens. Het is niet verwonderlijk dat bijvoorbeeld het begrip 'subjectiviteit' eveneens voor het eerst zijn intrede doet in het filosofische taalgebruik aan het einde van de 18e eeuw in verband met de discussie rond de filosofie van Kant.⁴ Het probleem van het historisch bewustzijn is dus tevens het probleem van de instelling van de subjectiviteit.

De eenheid van de werkelijkheid is met de scheiding tussen het kenbare en onkenbare verdwenen. Deze valt voor het ordenende, beschouwende subject altijd uiteen in de kenbare- waarneembare-, en de onkenbare-denkbare-werkelijkheid. De splitsing tussen object en subject, zoals dit uiteindelijk ook te duiden is, is in het denken van Kant voltrokken en kan sindsdien niet ongedacht blijven. Ieder denken ná Kant houdt altijd het bewustzijn van die scheiding in. Men probeert vervolgens de eenheid te herstellen door de relatie tussen object en subject zo te stellen dat het één daarbij uit het ander voortkomt, zoals dat bij Fichte gebeurt, of zo dat er sprake is van een dialectische verhouding tussen beide, zoals in de filosofie van Schelling en Hegel.⁵

Voorheen kwamen alle tegenstellingen in harmonie samen bij God. Het bestaan van God verklaarde alles. Ná het denken van Kant neemt de menselijke geest die verantwoording op zich. Nietzsche heeft deze consequentie van de filosofie van Kant doordacht. Het zelfbewustzijn van de mens, zo meent hij, ontnemt aan God of aan enig ander ideaal de verantwoording voor ons zijn, doen en laten. De mens is iedere zekerheid kwijt. Met het instellen van zijn eigen rationaliteit als orde-bepalend, is de mens iedere zekerheid kwijt. Alles is menselijk en relatief geworden, en de tijd is voorbij dat er vanuit één bepaalde hoek gedecreteerd kan worden dat we slechts vanuit die ene hoek tegen de wereld aan kunnen kijken.⁶

Dit proces van rationalisering baart Nietzsche zorgen. De menselijke rede is op weg de natuur volkomen naar zijn hand te zetten en alles ondergeschikt te maken aan de geschiedenis, aan de menselijke cultuur.

*'Wir sollen sie die historischen Menschen nennen; der Blick in die Vergangenheit drängt sie zur Zukunft hin, ... entzündet die Hoffnung, dass das Recht noch komme, dass das Glück hinter dem Berge sitze, auf den sie zuschreiten.'*⁷

Volgens Nietzsche vat de historische mens de geschiedenis als rationeel vooruitgangsproces op, terwijl men zou moeten inzien dat er geen grond voor het bestaan is, dat de wereldgeschiedenis geen doel kent, en dat dat doel dus ook niet de vooruitgang van de menselijke ratio kan zijn.

In *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben* (1874) gaat Nietzsche vooral in op de nieuwe tijdservaring van de moderne 19e eeuwse mens. Het feit dat de mens zich bewust is van zijn verleden en toekomst, onderscheidt hem van het dier dat onhistorisch leeft, omdat het opgaat in het heden. Doordat de mens opgaat in de geschiedenis wordt alles doods, want 'het leven' bevindt zich altijd elders, in een (beter) verleden óf in een (betere) toekomst. Nietzsche stelt daar tegenover dat het heden geleefd dient te worden. Hij acht de kunst in staat een aanzet te geven tot dat 'leven'. De illusie van de kunst kan de last van het historisch bewustzijn helpen dragen. In *Die fröhliche Wissenschaft* (1882) werkt Nietzsche die gedachte verder uit en is hij van mening dat wij de kunst nodig hebben om niet helemaal in de redelijkheid te vervallen, om niet alles naar onze hand te zetten. Vroeger toen leven en kunst nog één waren, was alle kunst een gedenkteken voor het feest dat 'leven' heet. Nu kunst en leven van elkaar zijn gescheiden, is de kunst enkel een kortstondige bedwelming, aldus Nietzsche. In *Götzendämmerung* (1889) lijkt hij vervolgens één en ander aan elkaar te verbinden, waardoor de bestaansmogelijkheid die hij voor de kunst ziet weggelegd duidelijk wordt. Hij zegt daar:

*'Die Kunst ist das grosse Stimulans zum Leben, wie könnte man Sie zwecklos, als ziellos ... verstehen?'*⁸

Kunst kan méér zijn dan alleen maar een kortstondige afleiding van het rationaliseringsproces. Als de kunst maar voortdurend vragen stelt aan 'het Doel', 'het Ideaal', de moraliserende tendens⁹ dan is de kunst niet zinloos. Doorredenerend zou je kunnen zeggen: als de kunst maar zinloos is, dan is ze dat niet. Bedoeld wordt dat de kunst zinvol kan zijn als ze maar geen ethische zin probeert te geven. 'Gedenk te leven'¹⁰ is de oproep die Nietzsche doet in plaats van het moraliserende 'gedenk te sterven'.

1. Schinkel, C.F., in: Wolzogen, A. von, *Aus Schinkel's Nachlass*, Bd. III, Berlijn 1863, p.371-372.
2. Idem, in: Peschken, G., *Karl Friedrich Schinkel. Lebenswerk. Das architektonische Lehrbuch*, München 1979, p.68.
3. Zie hierover Foucault, M., *De woorden en de dingen*, Baarn z.j. (Ned. vert. van *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Parijs 1966).
4. Homann, K., 'Zum Begriff "Subjektivität" bis 1802', *Archiv für Begriffsgeschichte*, Bd. XI, Bonn 1967, p.184-205.
5. Schelling lost het probleem van de verloren eenheid op, niet als Fichte door het 'Niet-ik', het object af te leiden uit het 'Ik', het subject, maar door aan het object een zelfstandigheid toe te kennen, die een dialectische relatie aangaat met het subject, waar samensmelting van beide mogelijk is. Schelling meent dat met name de kunst in staat is subject en object, het onkenbare en het kenbare, het ideële en het reële met elkaar te verzoenen. De kunst bewerkstelligt dat wat de filosofie op grond van haar reflexieve structuur niet kan: de kunst, die zelf immers uit geest en materie bestaat, heft alle tegenstellingen op. De eenheid van de tegenstellingen wordt 'durch das Wunder der Kunst aus ihren Produkten zurückgestrahlt'. (Schelling, F.W.J., 'System des transzendentalen Idealismus', in: *Texte zur Philosophie der Kunst*, red. W. Beierwaltes, Stuttgart 1982, p.119). Schelling verheft de kunstenaar tot degene die bij uitstek harmonie kan brengen. Voor Hegel is het de filosoof die eenheid van subject en object mogelijk maakt, door al denkende tegenstellingen te verzoenen; harmonie is altijd in wording, het is een proces van vergeestelijking, van vooruitgang van de rationalisering, aldus Hegel.
6. Nietzsche, F., 'Die fröhliche Wissenschaft', (oorspr. 1882), *Friedrich Nietzsche Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*, Bd. 3, München 1980, p.626-627.
7. Idem, 'Unzeitgemässe Betrachtungen II: Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben', (oorspr. 1874) in: a.w., Bd. 1, p.255.
8. Idem, a.w., Bd. 6, p.127.
9. Idem.
10. Idem, a.w., Bd. 1, p.305.

uitdrukking te laten komen, bepaalt de ligging van het gedenkteken. Voor Schinkels Kreuzberg-gedenkteken (1818-1821) geldt in ieder geval dat het geïsoleerd ligt, namelijk alleen, hoog op een berg en dus op een gewijde plek die geschikt is voor het gedenken. Op het inwijdingsplakkaat worden de tijden als volgt aanéengeregen:

*.. den Gefallenen zum Gedächtnis, den Lebenden zur Anerkennung, den künftigen Geschlechtern zur Nacheiferung.*²⁰

Heden, verleden en toekomst komen samen in de neo-gotische torenspits ter nagedachtenis aan de Napoleontische bevrijdingsoorlogen van 1813-1815.

Gedenktekens worden begin 19e eeuw ook opgevat als tekens die eenheid tot stand brengen in morele en nationale gevoelens van een volk. De aanblik van een gedenkteken kan bij een volk nationalistische gevoelens van trots en sterkte opwekken. Schinkel erkent eveneens deze betekenis van het gedenkteken waarbij eenheid wordt gesticht en nieuwe naties worden opgericht: 'Die Nationen fallen denn alles Menschliche dauert seine Zeit, aber sie erhebt sich an den Denkmälern ...'²¹ Het Kreuzberg-gedenkteken symboliseert die hang naar nationale eenheid en grootsheid. Getuigenis hiervan zijn de personificaties van de plaatsen waar Napoleon is overwonnen (Grossgörschen, Grossbeeren, Katzbach, Kulm, Dennewitz, Wartenburg, Leipzig), maar ook de vorm waarin het gedenkteken is gegoten die teruggaat op de architectonische vorm van de Keulse dom. Men heeft vermoedelijk tot 1842 in de veronderstelling geleefd dat de gotiek van Duitse oorsprong is. De gotische stijl is de zogenaamde 'alt-deutsche' stijl, tótdat men in 1842 ontdekt dat de Keulse dom schatplichtig is aan de kathedraal van Amiens.

Zoals gezegd brengt de ervaring van het stijlprobleem bij Schinkel vooral het verlangen naar stijl-eenheid teweeg. In uitlatingen en ontwerpen betreffende het Luise-mausoleum en het Kreuzberg-gedenkteken is dit verlangen zichtbaar. Het bewustzijn van de ontwikkeling van bouwvormen verbindt Schinkel direct aan de ervaring van willekeur in gebruik van deze vormen en hij heeft het naar zijn zeggen tot zijn levensopgave gemaakt hierin duidelijkheid te verschaffen. Hij doet dit door stijleenheid na te streven. Het is mogelijk dat deze stijleenheid tot stand komt, aldus Schinkel, wanneer een architect zich oriënteert op het verleden, en met gebruikmaking van zijn fantasie de vroegere stijlen niet imiteert maar aanpast aan eigentijdse behoeften.²² Dán zullen deze aanpassingen in harmonische samenhang zijn met de historische vormen. Kortom, een architect moet historisch denken, moet weten wat er in het verleden aan stijlen is voorbij gegaan, en moet weten wat de hedendaagse behoeften zijn om vervolgens een harmonische stijl te kunnen produceren. Met name de klassieke en de gotische stijl zouden tot een synthese gebracht moeten worden.

Het eerste onderwerp voor het Luise-mausoleum (1810) ziet er weliswaar neo-gotisch uit, maar in zijn commentaar houdt Schinkel een pleidooi voor een versmelting van de gotische en de antieke stijl.

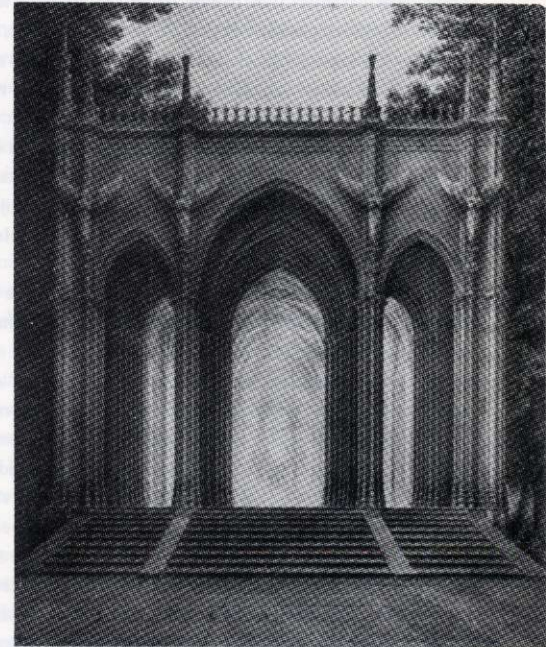
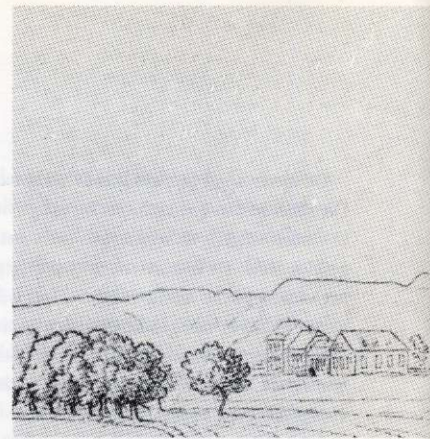
*'Damals als die christliche Religion in der Allgemeinheit noch kräftiger lebte, sprach sich dies auch in der Kunst aus, und dies müssen wir aus jener Zeit aufnehmen und unter Einflüssen der Schönheitsprincipien welche das heidnische Altertum liefert, weiter fortbilden und zu vollenden streben.'*²³

Opvallend is dan ook dat dit grafteken - in neo-gotische stijl - een rechthoekige plattegrond heeft en een balustrade met kleine pinakels als bekroning. Samen met de toegangstrap geven ze het bouwwerkje een horizontale, en dus meer klassieke dan gotische nadruk. Zoals gezegd kent de idee

bij Schinkel geen noodzakelijke realiteit, en het tweede en tevens uitgevoerde ontwerp voor het Luise-mausoleum is in neo-classicistische stijl. Friedrich Wilhelm III van Pruisen, de man van Luise, verkiest dit ontwerp. Het grafteken in de slottuin van Charlottenburg is aanvankelijk in zandsteen uitgevoerd. In 1827 wordt de gevel vervangen door het duurzamere graniet. De zandstenen gevel wordt overgebracht naar Pfaueninsel. In het geval van het Kreuzberg-gedenkteken voltrekt zich in 1817 een zelfde wisseling van stijl als bij het Luise-mausoleum, maar nu omgekeerd. Schinkel stelt aanvankelijk een antieke zuil voor ter nagedachtenis aan de Napoleontische bevrijdingsoorlogen en hij is in zijn commentaar bij het ontwerp stellig in zijn verantwoording:

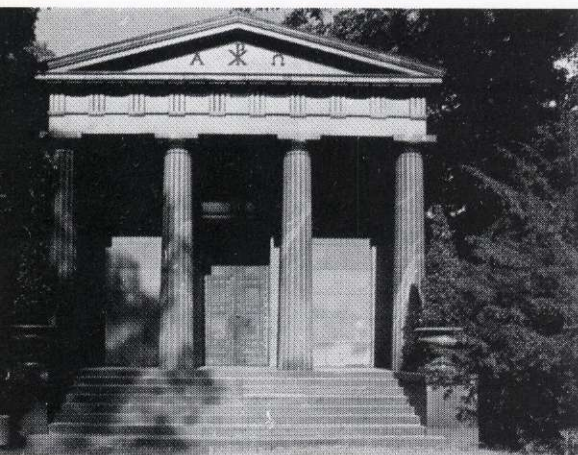
*'Über die Form im Allgemeinen wäre noch die wichtige Bemerkung hinzuzusetzen, dass jeder Gegenstand, welcher hoch in die Luft hineinreicht .. nicht zu schlank und spitz gehalten werden darf, weil die Masse in hoher Luft unendlich verliert und magerer erscheint, als sie in Wirklichkeit ist. Die Form eines solchen Denkmals .. wird deshalb einige Fülle und Masse erhalten müssen, und aus diesem Grunde schon wird eine gotischen Form weniger Anwendung finden können als eine Form, die an das griechische und römische Altertum erinnert.'*²⁴

De gotische vorm acht hij dus te mager en te spits om hoog op een berg nog indruk te kunnen maken. Maar wat schetst de verbazing wanneer in 1818 het begin wordt gemaakt met het gietijzeren Kreuzberg-gedenkteken in neo-gotische vorm. De idee kent geen absolute realiteit. Schinkel is zoekende in zijn architectonische vormgeving, niet helemaal wortelloos. In de antieke en de goti-



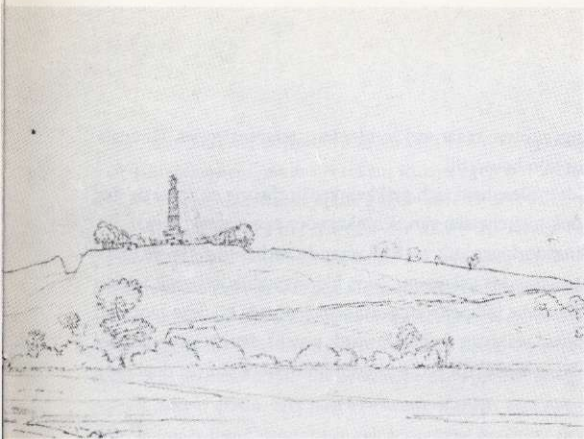
C.F. Schinkel,

Luise-mausoleum in neo-gotische stijl,
Berlijn Charlottenburg, 1810

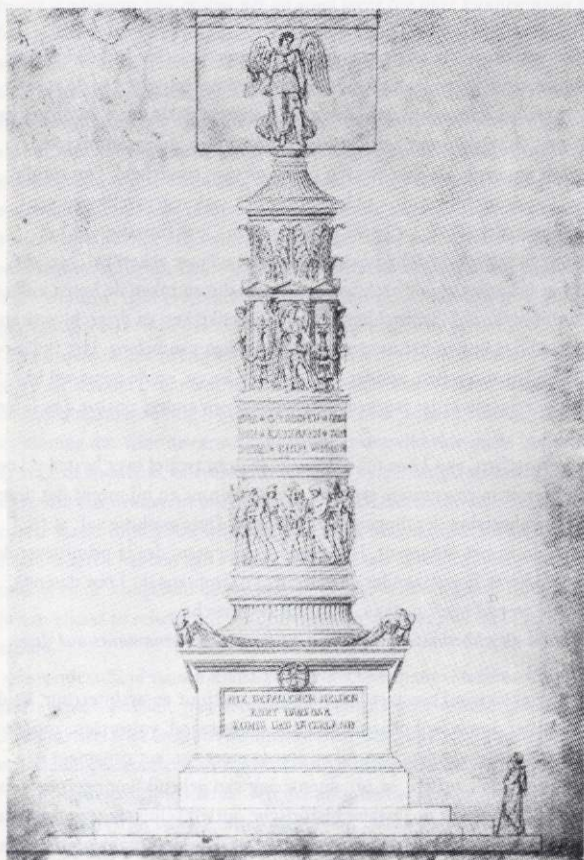
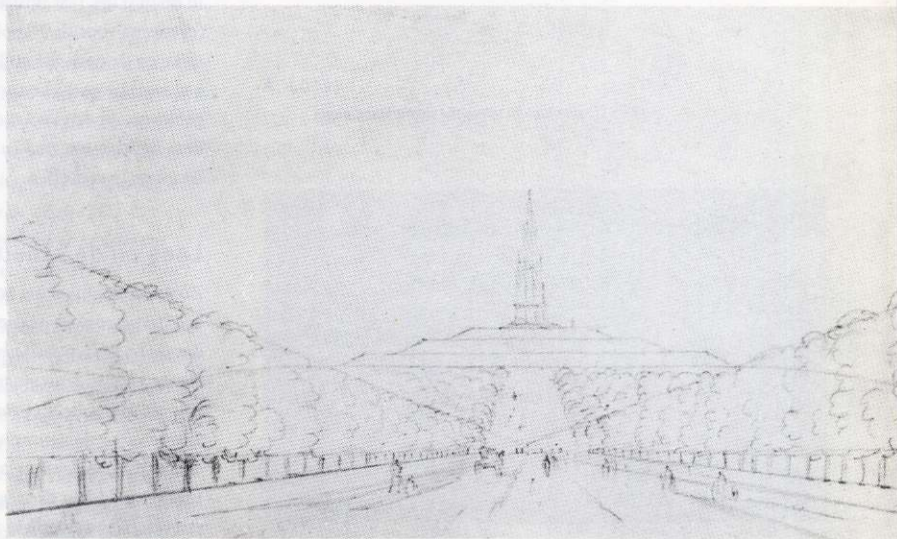


C.F. Schinkel,

Luise-mausoleum in classicistische stijl, Berlijn Charlottenburg,
uitgevoerd ontwerp

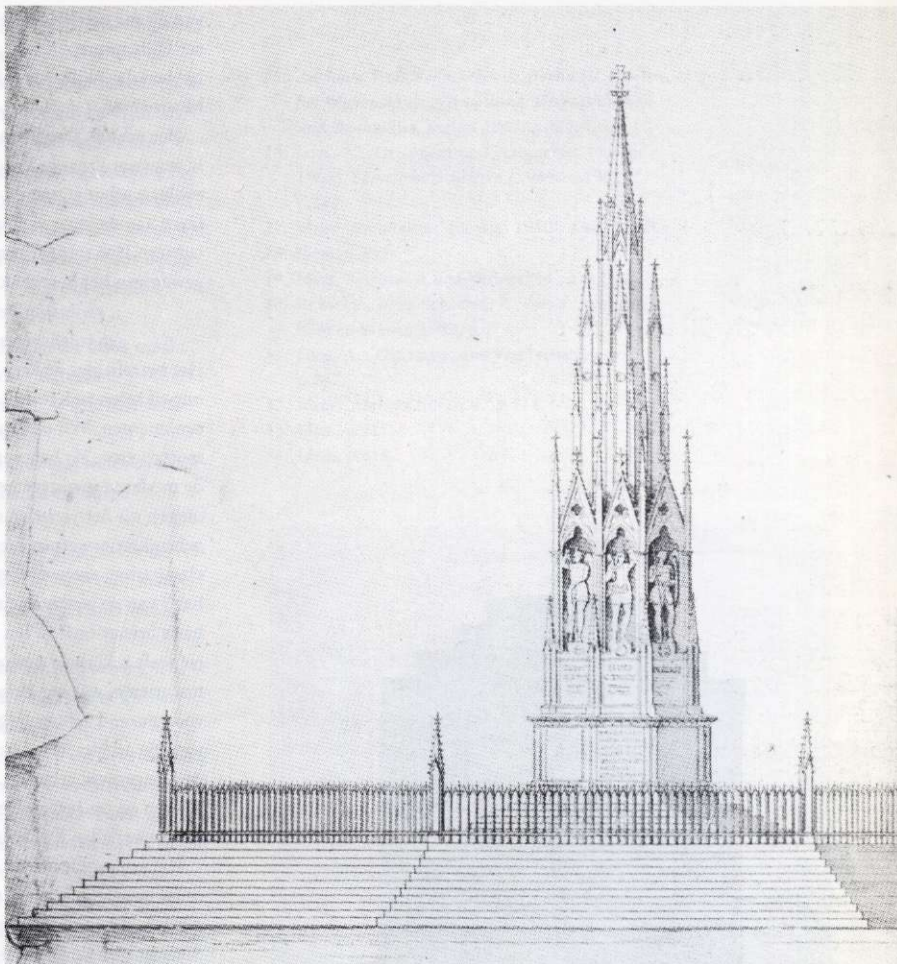


C.F. Schinkel,
gedenktzuil in neo-gotische stijl, Berlijn Kreuzberg, 1818



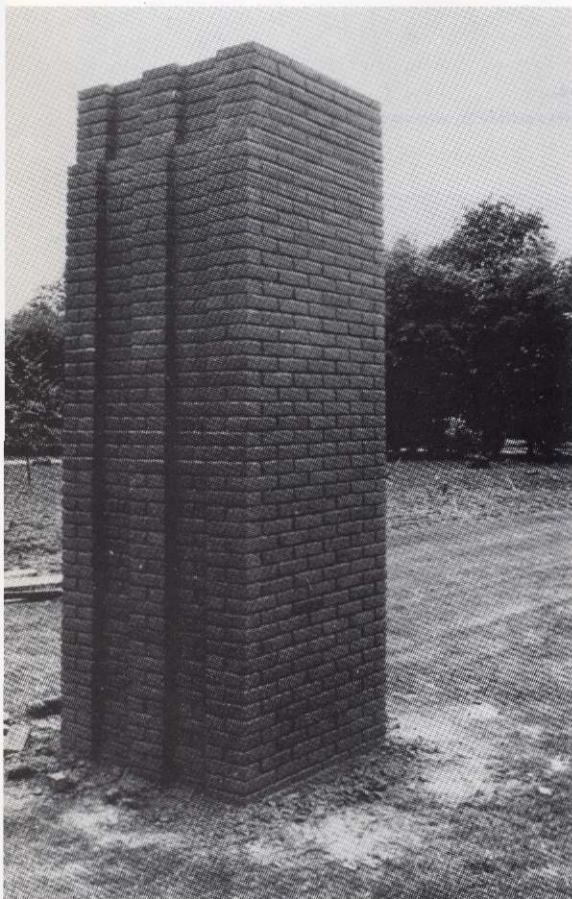
C.F. Schinkel,
gedenktzuil in classicistische stijl, Berlijn Kreuzberg,
definitief ontwerp, 1818

- 20. Scharf, H., *Kleine Kunstgeschichte des deutschen Denkmals*, Darmstadt 1984, p.168.
- 21. Schinkel, C.F., Peschken, G., a.w., p.27.
- 22. Idem, in: Wolzogen, A. von, a.w., Bd. II, p.212.
- 23. Idem, Bd. III, p.161.
- 24. Idem, p.168.



C.F. Schinkel,
gedenktzuil in neo-gotische stijl, Berlijn Kreuzberg, uitgevoerd ontwerp

P. Kirkeby,
baksteensculptuur, Wageningen, 1985



P. Kirkeby,
baksteensculptuur, Rotterdam, 1987

Kirkeby en de herinnering die hij zich niet herinnert

Het wegvallen van een vaste referent voor het denken en doen van de mens leidt tot een historisch bewustzijn dat Schinkel en Loos ieder op hun eigen wijze aanzet tot het stellen van een nieuwe, morele waarde voor bouwen. Bij de kunstenaar en geoloog Kirkeby voert dit tot het besef van de onmogelijkheid van een dergelijke waarde. Er is geen sprake meer van een utopie van een eenheid, of van een utopie van een scheiding. Er is het besef dat er alleen fictieve waarden en afzonderlijke objecten bestaan.

'Ik heb in alle bescheidenheid een architectuurgeschiedenis opgesteld die er door gekenmerkt wordt niet historisch te zijn', aldus Kirkeby in zijn essay 'Een architectuurgeschiedenis'.³⁶ Kirkeby's geschiedenis van de architectuur blijkt inderdaad niet binnen de historische orde te vallen. Hij onderscheidt namelijk drie verschillende 'ruimten': de neo-gotische, de classicistische en de neo-barokke, die weliswaar de schijn geven traditionele, stilistische benamingen te zijn, maar die bij Kirkeby een heel andere inhoud bezitten. Om aan te geven dat het niet om de traditionele verschillende bouwstijlen gaat, noemt Kirkeby ze met opzet 'ruimten'. Deze 'ruimten' volgen elkaar niet chronologisch op, maar worden gelijktijdig aanwezig gesteld. De chronologische historie, zo meent Kirkeby, 'prioriteert al ras het ene dan weer het andere, maar het is juist te zeggen dat het er voortdurend is...'.³⁷

Kirkeby noemt zijn geschiedenis een naïeve geschiedenis zonder moreel standpunt. De inhoud die hij aan de genoemde 'ruimten' geeft, is dan ook associatief en staat niet vast. De neo-barokke ruimte bijvoorbeeld brengt hij in verband met het begrip 'planning', die nauw samenhangt met het architectonische scheppingsproces, dat Kirkeby op zich niet kenbaar acht. De neo-gotische ruimte ziet hij als een 'overgeven aan .. herinneringen' en het classicisme als 'de energieke strijd'. De termen blijven duister in de 'uitleg' van Kirkeby. Dat dit ook de bedoeling is, blijkt uit weer een heel andere omschrijving die Kirkeby bijvoorbeeld aan het classicisme geeft: 'het classicisme is een groot verkeersongeluk .. en geen ordening ..'³⁸ en : '...het is geen stijlbegrip, maar een biografische mogelijkheid.'³⁹ De inhoud van het woord is vloeibaar, zoals eigenlijk niets vast staat. Daarom voldoet de orde van de geschiedenis niet, omdat deze de dingen een vaste plaats geeft. De mensen kunnen dat wel doen, maar het is fictie. Een overzichts-fictie. 'Wij kennen', volgens Kirkeby, 'zus en zo veel dingen, we kennen schoorsteen-graven, we kennen sporen van ruïnen van huizen en we kennen tamelijk veel skeletten, maar het is te weinig om alles tot één geheel samen te kunnen kleven.'⁴⁰ We gebruiken termen en begrippen om dingen in een bepaalde samenhang te zetten, maar die samenhang is door ons bedacht en dus niet reëel.

Dingen te ordenen, daar gaat het om in ons menselijke bestaan, maar het probleem daarbij is dat het object dat geordend wordt gescheiden is van het subject dat ordent. Dát besef maakt het problematisch de dingen te ordenen, want de vraag doet zich dan steeds voor volgens welke ordening het subject de objecten zal ordenen, of zoals Kirkeby het formuleert: 'Voor degene die kleur uit tubes drukt of uit bliken te voorschijn haalt, is het een eeuwig probleem dat er niets is waaraan hij zich kan houden, alle systemen, die opgesteld zijn bewijzen indirect en meestal onbewust dat er eigenlijk helemaal niets is waaraan men zich kan houden.'⁴¹ Er is geen moraal, er is geen vaste referent voor het menselijke denken en doen. Deze overtuiging vervult Kirkeby enerzijds met de angst voor wat hij 'entropie' noemt, oftewel angst voor de chaos, en anderzijds vervult het hem met de angst voor het bedrog van de samenhang, die wordt opgesteld als bescherming tegen die

35. Idem, p.305.
36. Kirkeby, P., 'En arkitekturhistorie', *Naturens Blyant*, Kopenhagen 1978, p.82.
37. Idem.
38. Idem, 'Unterirdischen Tränen. Die Berichte des alten Lehrers beim Schein der Lampe. Die kalten Räume, kalte Füße oder über die Kunst und der Tod', *Katalogus Moderna Museet Stockholm, Der Hund stösst im Laufe der Woche zu mir, Jörg Immendorf, Per Kirkeby, Markus Lüpert, A.R. Penck*, Stockholm 1981, p.59.
39. Idem, *Katalogus Städtisches Museum Abteiberg Mönchengladbach*, Per Kirkeby, *Skulptur und Druckgrafik*, Mönchengladbach 1986, p.82.
40. Idem, *Fliegende Blätter*, Essen 1977, z. p., nr. 19.
41. Idem, 'Du vergisst, dennoch erinnere ich mich', *Kunstforum International*, Vol. 25, Mainz 1978, p.130.
42. Idem, *Selected essays from Bravura*, Eindhoven 1982, p.7.
43. Idem, 'Du vergisst, dennoch erinnere ich mich', a.w., p.131.
44. Idem, p.128.
45. Idem, *Katalogus Städtisches Museum Abteiberg Mönchengladbach*, a.w., p.49.
46. Idem, p.60.
47. Schampers, K., 'Per Kirkeby', *Katalogus Museum Boymans-van Beuningen Rotterdam*, Per Kirkeby, *Baksteensculptuur*, Rotterdam 1987, p.19.
48. Kirkeby, P., 'Wien-Loos', *Naturens Blyant*, a.w., p.99.



P. Kirkeby,
baksteensculptuur, Otterlo, 1988

ander soort herinnering. Niet de herinnering aan iets, maar aan iets dat men zich niet werkelijk kan herinneren, volgens Kirkeby.⁴⁴ In zijn baksteensculpturen – die weliswaar de uiterlijke verschijning van architectonische gedenktekens hebben – vinden we geen 'gedenk-inhoud'. Ze zijn te omschrijven als gedenktekens die vergeten zijn wat ze moeten gedenken. Het zijn objecten waar zich vele verhalen bij laten vertellen en waarbij vele herinneringen kunnen worden opgehaald, maar die verhalen en herinneringen maken niet werkelijk de inhoud van deze objecten uit. De bakstenen 'gedenktekens' van Kirkeby gedenken niets, omdat ze niet verwijzen naar iets buiten zichzelf. Zij vertegenwoordigen geen eventueel hogere waarde. Kirkeby kan wel motieven verzinnen waarom zijn baksteensculpturen er zo uitzien als ze er uitzien. Hij herinnert zich dan bijvoorbeeld dat hij is opgegroeid in een wijk in Kopenhagen die in baksteen is gebouwd, of dat baksteen in Denemarken altijd een belangrijk bouw materiaal is geweest en hijzelf uit Denemarken afkomstig is. Of hij meent dat baksteen zijn eigen regels stelt, zodoende een bepaalde structuur aan zijn werk verleent, en het bovendien een bepaalde 'anonimiteit' geeft. Maar anderzijds stelt hij dat dit zijn eigen 'fictie' is: de abstracte, niet reële samenhang die hij aan zijn sculpturen geeft.⁴⁵ Kirkeby kan dus in verband met het materiaalgebruik verhalen vertellen, maar in wezen zijn deze fictief. Ze verklaren niet werkelijk het gebruik van baksteen. Hetzelfde geldt voor de vorm die Kirkeby's bouwsels hebben. Zo geeft hij dan ook te kennen zichzelf te verbazen over de kruisvorm die hij in sommige van zijn sculpturen tegenkomt. Hij vraagt zich af of deze vorm hem vragen stelt over geloof en religiositeit. En zijn antwoord luidt: 'Ik kan me tot deze vraag niet anders verhouden dan dóór te werken.'⁴⁶

Er kan niet gezegd worden waarom deze bouwkunst gemaakt wordt, aangezien er geen ideaal meer is dat de verantwoording ervoor op zich neemt. Het kan dan ook niet zo zijn, zoals Karel Schampers beweert, ter gelegenheid van de opstelling van een baksteensculptuur van Kirkeby in de tuin van het museum Boymans-van Beuningen te Rotterdam, dat in de bouwsels van Kirkeby '... een nostalgisch gevoel aan de dag treedt ten aanzien van het edele handwerk, dat in deze tijd van gestandaardiseerde prefab materialen nauwelijks nog bestaat, ...'⁴⁷ Het is dan alsof de bouwsels van baksteen zich verzetten tegen voor-gefabriceerde materialen en een utopie van baksteen uit willen dragen. Schampers noemt ze inderdaad 'utopische modellen'. Maar dit werk is niet gebaseerd op een dergelijk prioriteiten-stelsel. Het is in ditzelfde verband logisch dat Kirkeby geen principieel verschil ziet tussen de sculpturen die hijzelf met de hand modelleert en degene die hij van baksteen laat bouwen. Het zijn in wezen allemaal sculpturen die niet een bepaald iets vertellen, noch over het verleden, noch over de toekomst, maar dat wil niet zeggen dat ze niet tot ons kunnen spreken.

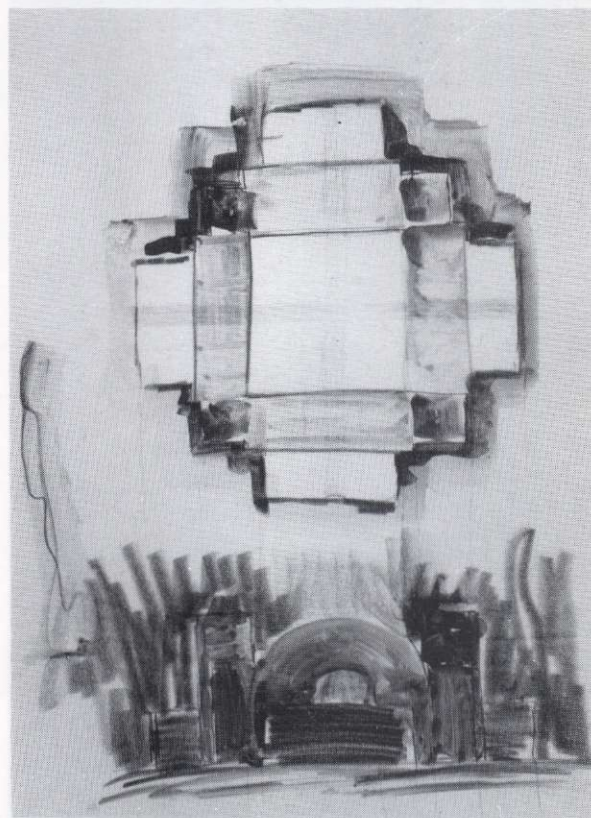
'De geschiedenis werd anders dan Loos geloofde dat hij zou worden .. het werd .. geen rationele en volwassen geschiedenis'⁴⁸, aldus Kirkeby, en hij komt met zijn werk eigenlijk tot dezelfde

gedachtengang als Nietzsche, die beweert dat de historische mens de geschiedenis opvat als een rationeel vooruitgangsproces, terwijl men zou moeten inzien dat er geen grond voor het bestaan is. De wereldgeschiedenis kent geen doel en dat doel kan dus ook niet de vooruitgang van de ratio zijn. Kirkeby's bouwkunst is niet enkel meer een kortstondige bedwelming, een moraliserend 'memento mori', dat vraagt om een stilstaan bij ... Evenmin is het een efemere gedenkpaauze ter onderbreking van het rationaliseringsproces. Het is kunst, die voortdurend vragen stelt, zonder uitsluitel te geven over goed en kwaad. Het is een 'memento vivere', dat wijst op de veranderlijkheid, op het grote glijden van het 'alles stroomt en niets blijft'.

chaos. Kirkeby gaat het erom voorbij deze angsten te geraken. Zijn werk wil voorbij het goede en het kwade komen. Hij realiseert zich dat het loslaten van het zoeken naar bescherming tegen de chaos een groot risico kan zijn, omdat het juist de chaos op kan roepen. Hij ziet dit echter als enige mogelijkheid om aan de 'benauwde zekerheid' te ontsnappen. Kirkeby draagt in zijn werk geen oplossingen aan voor het fundamentele probleem dat het historisch bewustzijn teweegbrengt. Bovendien ziet hij niet langer 'verbetering' in de toekomst. Beide zaken hangen samen met een niet langer ontwikkelingsgerichte manier van denken. De geschiedenis als ontwikkelingsproces heeft bij Kirkeby niet langer de taak het leven en de kunst waardevol te maken. In tegendeel; de last van die geschiedenis moet afgeworpen. Dat is precair, maar we moeten het er op wagen omdat het de enige weg is om aan 'goede smaak en benauwde zekerheid'⁴² te ontkomen, aldus Kirkeby. Of zoals hij zegt:

*'Het rad van de geschiedenis tot stilstand brengen, dat vereist voorzichtigheid. Maar moet men niet een risico lopen? .. kan men iets doen ...? Er zal wel enkel dat ene antwoord zijn dat we altijd iets doen.'*⁴³

Kirkeby's werk houdt zich bezig met herinnering en in die zin ook met gedenken. Alle beelden, of dat nu schilderijen, sculpturen, bouwwerken of verhalen zijn, worden gevormd door herinnering, door andere beelden die we in ons dragen en waaraan we refereren. Er bestaat echter ook nog een



P. Kirkeby,
baksteensculptuur, Rotterdam, tekening, 1986