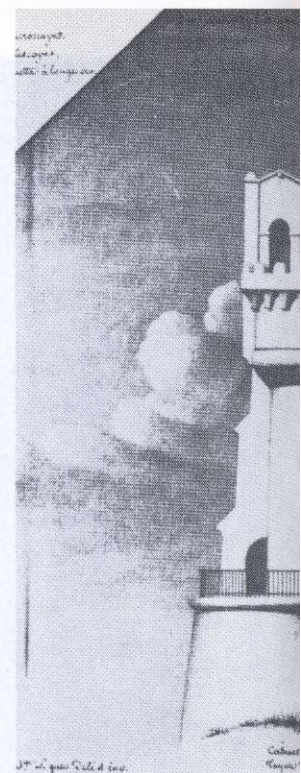


Helmut Färber

HET WONDERLIJKE VAN DE KASTELEN VAN LUDWIG II VAN BEIEREN, 'UITEENLOPEND VAN MIDDELEEUWSE BURCHTEN TOT AAN HET VERSAILLES VAN LODEWIJK XIV', IS DAT DE BIJBEHORENDE WERKELIJKHEID ONTBREEKT. HET ZIJN IN DE WERKELIJKHEID GEBOUWDE DECORS. DE RESIDENTIE DIE DOOR VORSTEN, HERTOGEN, KONINGEN EN BISSCHOPPEN IN ALLE LANDEN VAN EUROPA NAAR HET VOORBEELD VAN VERSAILLES WERDEN GEBOUWD, WAREN ALLEMAAL STAATSGEBOUWEN: HET VERSAILLES VAN HERRENCHIEMSEE - 'UITDRUKKING VAN EEN NIET MEER BESTAANDE HEERSCHAPPIJ IN DE GENADE GODS'² - IS EEN PRIVÉ-DROOM VERGELIJKBAAR MET DE OPERA'S DIE LUDWIG VOOR ZICH ALLEEN LIET OPVOEREN. NEUSCHWANSTEIN HEEFT MINDER TE MAKEN MET EEN KASTEEL UIT DE LATE MIDDELEEUWEN DAN MET DE KASTEEL- EN BURCHTACHTIGE WOONHUIZEN VAN OVERWEGEND BRITSE³ EN AMERIKAANSE⁴ ONDERNEMERS EN HAAR COPIE IN DISNEYLAND ...



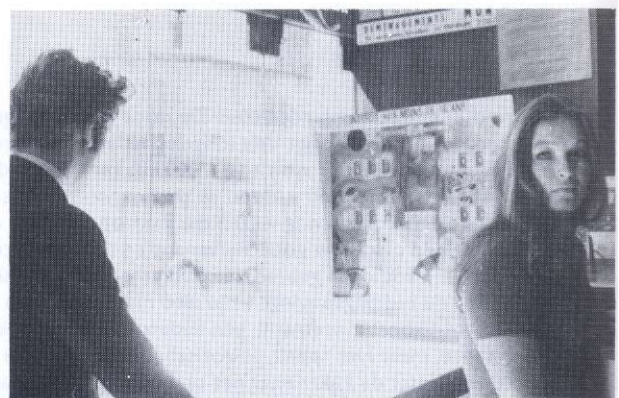
WAAR EN WERKELIJKHEID, DE

ORIGINEEL & COPIE

Omdat een samenhang tussen bouwen en bouwkunst niet meer noodzakelijk is, veranderen de vormen van de oude bouwkunst zich navenant. Ze zijn niet meer zinvolle werkelijkheid maar een decoratief verschijnsel; herinnering, esthetische prikkeling, niet meer tevens realiteit, vorm en schrift. Ze zijn niet tegelijkertijd met hun nut en noodzakelijkheid verdwenen. De industriële wereld heeft ze van de aristocratische overgenomen en in haar eigen gebouwen en ondernemingen toegepast teneinde door middel van het prestige van de bouwkunst een eigen belangrijkheid te suggereren⁵. Met dit voor de 19^e en 20^e eeuw kenmerkende procédé zet zij in de plaats van de inhoud haar mededelingsvorm; in de plaats van de werkelijkheid haar afbeelding⁶. In de Verenigde Staten is dit vindingrijker verlopen dan in Europa. De commerciële imitaties van Europese bouwkunst hebben het bouwen in de VS gedurende tientallen jaren beheerst. Hier is een nieuwe opgave voor de bouwkunstvormen te onderscheiden: zij zijn reclame geworden.

Frank Lloyd Wright, 1930: 'Alle voor de kunst van oudsher heilige vormen zijn bij ons te schande gemaakt.

Waar we ook kijken, overal komen we bewijzen tegen van de strijd tussen de dingen zoals ze waren en de dingen zoals ze zijn en moeten zijn. In deze schandalige toestand ziet men een zekere goedaardige onwetendheid van onze kant bij vergissing aan voor een roemrijke prestatie. Wij geloven in onze grootte, als we keer op keer een Pantheon voor de god van het geld oprichten, zoals het Illinois Trust Building van de Chicago National Bank. En we zijn trots op onszelf als we uit een gigantische opeenhoping van Romeinse monumenten, sarcofagen en tempels in één à twee jaren een postkantoor kunnen samenstellen. In de Michigan Avenue schenkt Montgomery Ward ons een moeilijk te omschrijven Florentijns paleis met campanile als een 'Winkel voor Landbouwprodukten', en bij ons vindt men net zo dikwijls als elders reusachtige stenen Palladio-orde die boven glazen winkelpuizen hangen. De aanblik van etalages onder gotische kantoorgebouwen is niet ongebruikelijk, terwijl in de kantorencentra de Pantheons of modellen van één of andere oude offertempel hoog oprijzen. Elke commerciële onderneming in elke willekeurige Amerikaanse stad is op jacht naar aanzien



Jean-Luc Godard, *Deux ou trois choses que je sais d'elle*, 1966

Tweede verkoopster: Om zeven ben ik klaar. Om acht uur heb ik een afspraak met Jean-Claude. We gaan eten, en vaak naar de film.

De verkoopster loopt het beeld uit. Camera nadert Juliette, die zich omdraait voor een aanplakbiljet: Jardin des Modes. Ze pakt een rok (camera rijdt terug) en gaat, terwijl ze spreekt, voor de spiegel staan.

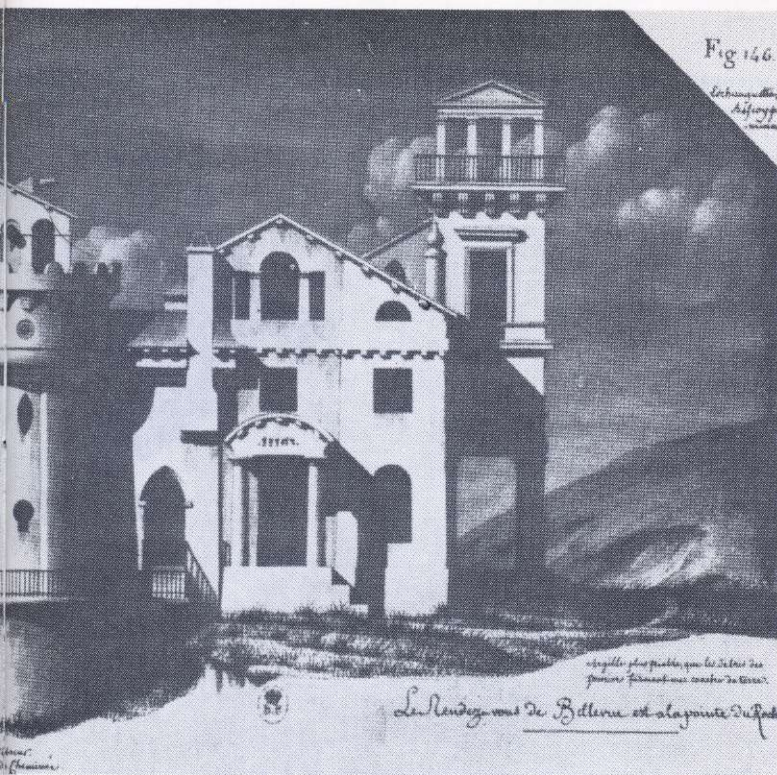
Juliette: Ja, ik kan praten ... Goed, we praten met elkaar ... met elkaar ... (oversnijden op shot van meerlagige wegwijzing) Dat is een woord (terug naar Juliette, totaalopname) waar ik van hou. Met elkaar, dat zijn duizenden mensen, een stad misschien ... (duidelijk hoorbaar het geruis uit de omgeving van de winkel) Niemand, nu, kan weten hoe de stad van morgen zijn zal. Een deel van de rijkdom aan betekenissen die ze in het verleden had ... ze zal ze zeker verliezen ... zeker (ze kijkt in de camera, eventjes zwijgend) Misschien ... De schepende en vormende rol van de stad zal door andere communicatiesystemen opgevuld worden ... misschien ... televisie, radio, woordenschat en grammatica, bewust en vastberaden ...

Amerikaanse instelling van twee verkoopsters voor een rek met pullovers. Ze sorteren hun waren terwijl ze spreken.

Derde verkoopster: Het is drie uur. Ik heb nog geen middagpauze gehad (terloops) Shetland marine blauw.

Juliette (buiten beeld) ... Er moet een nieuwe spraak geconstrueerd worden ...

Derde verkoopster: Ik ben om acht uur opgestaan Ik heb groenbruine ogen.



MODERNE BLIK

Und wenn er einen Panoramakopf besitzt, so untersucht er die Aufnahmemöglichkeiten nicht allein in horizontaler

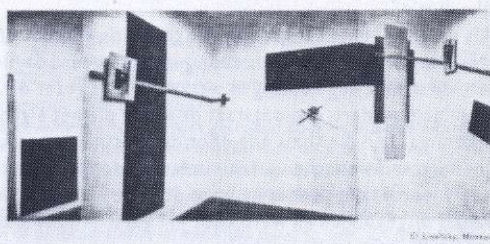


sondern auch in schräger



und vertikaler Schwenkung

Sodann findet er heraus, daß Panoramen auch im inneren Raum haben können



Pagina uit **Werner Graeff's** Es kommt der neue Fotograf, publikatie voor de Stuttgarter 'Film und Foto' tentoonstelling, 1929

door op z'n minst via de reclame een verbinding met het klassieke te zoeken. Het is een commerciële renaissance. De renaissance van de "Ezel in Leeuwenhuid".⁷

De historiserende bouwwerken in Europa zijn vaak belast met een slecht geweten en werken pathetisch naast de tegenwoordigheid van de werkelijke bouwkunst, tegelijkertijd zijn ze, als ze in de VS staan, in Europese ogen iets geheel nieuws: grandios, speels, zelfbewust, beschilderd met olieverf, provisorisch en vergaan: uitgestrekte, breekbare plaatjes-landschappen, soms van een ongeziene schoonheid, die minder aan de Europese bouwkunst doet herinneren dan aan Amerikaanse auto's, reclames en beeldmerken. Met het Europese historicisme heeft deze architectuur vrijwel niets gemeen, ze is een deel van de zelfstandige nationale cultuur van de VS, zoals de parades op feestdagen, de Radio City Music Hall in New York, Broadway-musicals, de Grand Canyon, Hollywood-films, de Niagara-Falls en de straten van Las Vegas. Voor deze, voor Europeanen moeilijk toegankelijke cultuur, die overduidelijk in de films van Walt Disney naar voren komt, is de Europese cultuur de grondstof, niet het voorbeeld⁸.

RECLAME

Het lukt om de oude bouwkunst als reclame te gebruiken als het lukt om haar verschijningsvorm met haar beeldende weergave te laten samenvallen⁹. Dit is een exemplarisch procédé: door de ontwikkeling van de fotografische-, filmische- en grafische technieken wordt het mogelijk om - naast de bouwkunst - de gehele zichtbare werkelijkheid als reclame te gebruiken.

Als de afbeelding van een florentijns paleis landbouwprodukten kan aanprijzen, kan elke afbeelding van de werkelijkheid elk met haar geassocieerd produkt aanprijzen¹⁰.

1. Otto Brunner, 'Vom Gottesgnaden zum monarchischen Prinzip', 1956, uit: Brunner, 'Neue Wege der Verfassungs- und Sozialgeschichte', Göttingen, 1968, pp. 160-86
2. idem, p. 184
3. Roy Strong, Marcus Binney, John Harris, 'The destruction of the country house, 1875-1975', London, 1974. Met totaaloverzichten van meer dan 300 niet meer bestaande bouwwerken.
4. Clay Lancaster, 'Architectural follies in America, Or hammer, saw-tooth & nail', Rutland/Tokyo, 1960
5. Charles Foster Kane's slot Xanadu in Orson Welles' film 'Citizen Kane', USA, 1941
6. Over het overnemen van overleverde bouwvormen in vroeger tijden, in het algemeen van een heerser 'wiens macht men voor zich wilde winnen door zijn "tekens" te gebruiken', zie: Günter Bandmann, 'Ikonomie der Architektur', Darmstadt, 1969, pp. 22-3
7. In zijn opstel 'Le muet, aujourd'hui' schrijft Roland Barthes over de relatie tussen een werkelijkheid en haar verschijningsvorm, haar afbeelding. Deze relatie wordt in het opstel semiologisch onderzocht en in haar eigenschappen en werkwijze beschreven. Bovendien beschrijft hij het voor de huidige burgerlijke maatschappij karakteristieke gebruik van taal en beelden.
8. Roland Barthes, 'Mythologies', Paris, 1957
9. Jean Luc Godard heeft deze verschijnselen en samenhangen in zijn films onderzocht. Kritieken en opstellen hierover in: Frida Graf, Herbert Linder, 'Filmkritik', 1962-69, Frankfurt
10. Frank Lloyd Wright, 'Modern Architecture (The Princeton Lectures, 1930)' uit: 'The Future of Architecture', New York, 1953
11. 'Objectief gezien is New York natuurlijk een stad, maar in Europese ogen behoort zij tot een andere orde, namelijk die van de Europese landschappen: voor de Amerikaanse landschappen ontbreekt echter het Europese equivalent. De schoonheid van New York berust daarom niet op een stedelijk karakter in Europese zin, maar op de metamorfose van deze stad in een kunstmatig landschap, waarin de urbanistische principes niet meer gelden, waarin de veelbetekenende effecten bestaan in een zijden licht, in blauwige ondergedompelde vertes en in de schaduwrijke dalen, waardoor de automobielen zich als veelkleurige bloemen bewegen.'
12. Claude Lévi-Strauss, 'Tristes Tropiques', Paris, 1955
13. Zie ook: Jean-Paul Sartre, 'Villes d'Amérique', 1945 en 'New York, ville coloniale', 1946, in: Sartre, 'Situations III', Paris, 1949
14. Simone de Beauvoir, 'Amérique au jour le jour', Paris, 1948
15. Michelangelo Antonioni, 'Zabriskie Point', USA, 1969
16. Stanislaus von Moos, 'Architese 17: Metropolis I: New York ein europäischer Mythos' en 'Metropolis 2: New York, oder die architektonische Vermittlung einer Explosion' en 'Architese 20: Metropolis 3: Amerikanismus, Skyscraper und Ikonographie', Niederterfen (Zwitserland), 1976
17. In de begrippen van Barthes (zie noot 6): Doordat het "teken" van het eerste, semiologische systeem (bouwkunst) tot betekenaar wordt van het tweede, mythische systeem (reclame).
18. Wolfgang Fritz Haug, 'Kritik der Warenästhetik', Frankfurt, 1971
19. Wolfgang Fritz Haug, 'Warenästhetik, Beiträge zur Diskussion, Weiterentwicklung und Vermittlung ihrer Kritik', Frankfurt, 1975

Door de schijnbaar vanzelfsprekende alomtegenwoordigheid van deze verbinding van beelden en produkten, door de gewinning hieraan ontstaat tussen beide wel degelijk een samenhang: een indruk van samenhang. Dat bepaalde beelden zich slechts begrensd aan bepaalde produkten laten verbinden is geen nadeel: allemaal zijn ze, naast reclame voor bepaalde produkten, reclame voor produkten in het algemeen¹¹. Doordat de meeste beelden reclame zijn, worden de overige beelden ook reclame: het vermogen om beelden te zien transformeert tot het vermogen om ze als reclame te lezen¹².

De verbinding van beelden met produkten werkt in beide richtingen. Zoals de reclame zelfbewust beoogt, worden produkten veelbelovend door de verbinding met beelden. Door de verbinding met de produkten behoren de beelden en hiermee de werkelijkheid - en dit is bewust de bedoeling - tot de produkten; ze zijn alleen als produkten denkbaar. De zichtbare werkelijkheid is overwegend aanwezig in beelden en is zelf ook gearrangeerd in beelden die tot de produkten behoren. Zelf wordt daarmee iets waarmee men een relatie aangaat door kopen, bezitten en wegwerpen.

Het voortdurend waarnemen van de werkelijkheid in de vorm van reclame-beelden heeft zijn uitwerking op de waarneming als geheel: deze beelden staan tussen de werkelijkheid en degene die haar ziet, het waarnemen wordt een reflex-achtige herinnering aan beelden uit de reclame¹³.

Doordat ze er alleen maar is, en niets aanprijst, blijft de werkelijkheid achter de beelden verstopt¹⁴.

NATUURLIJKE ILLUSIE

De Gesamtkunstwerken van de Barok, het slot en het klooster, behoren rechtstreeks tot de werkelijkheid. Karakteristiek voor de 19^e eeuw zijn twee als Gesamtkunstwerken te beschrijven fenomenen, die los van de werkelijkheid, een eigen sfeer om zich heen creëren: de opera en de werldeftoonstelling¹⁵. De oude wereld van de aristocratie wordt in de opera¹⁶ tot op heden voortgezet als spel en nabootsing, ook als spel van het publiek. In de werldeftoonstellingen probeert de industriële wereld zichzelf te bevestigen, haar prestaties, mogelijkheden en zelfbewustzijn zichtbaar te maken.

Laszlo Moholy Nagy, pagina uit het filmscript 'Dynamik der Gross-stadt', 1922



BOGENLAMPE, Funken spritzen.
Autostraße spiegellatt.
Lichtpfützen. Von oben und

schräg
mit weghuschenden Autos.

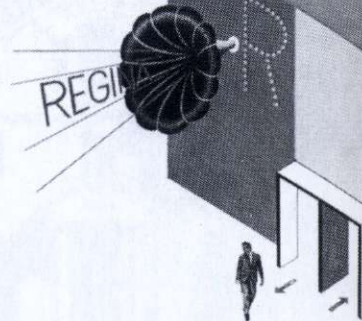
Parabelspiegel eines Wagens vergrößert.

5 SEKUNDEN LANG SCHWARZE LEINWAND



Lichtreklame mit verschwindender
und neuerscheinender Lichtschrift

Feuerwerk aus dem Lunapark
Mit Trasen mit der Achterbahn.



'Zonder twijfel nemen de werldeftoonstellingen de functie van de goe-denmarkten over, ze onderscheiden zich echter door hun ideologische lading en hun werldeftoonlijk programma. Ze dienen minder de directe verkoop als wel de representatie. Tussen producent en koper staat niet, zoals vroeger, slechts een toonbank, maar ontvouwt zich het schouwspel van een in scène gezette vertoning. Het produkt is gekostumeerd en met feestelijkheid omkleed. De etalage is het pseudo-heiligdom van het produkt. Ze eist een werkelijkheid van een hogere orde voor zich op, niet de werkelijkheid van het kunstwerk, ook niet die van het gebruiks- of gewijde voorwerp, maar de werkelijkheid van de fetish.'

'De fetish is één van de structurele kenmerken van de gehele 19^e eeuw en de werldeftoonstelling is de plaats waar ze zich het duidelijkst manifesteert. Zij concipieert, om een representatieve werkelijkheid op te kunnen roepen, een kunstmatige, begrensde wereld, een werkelijkheid van een hogere orde tegenover de werldeft, gewone werkelijkheid. Ofschoon de bezoeker zich tussen driedimensionale feitelijkheden beweegt, wordt hij alleen met "beelden" geconfronteerd. Deze populaire encyclopedie van de mensheid eindigt in het arrangement, in een geësceneerde wereld. De nagestreefde vereniging van alle rassen, volkeren en beroepsgroepen vervalt tot een totaal ontbreken van samenhang. De afreksels van de werkelijkheid vormen een surrogaatwereld, die de werkelijke wereld naar de kroon steekt doordat zij haar verhult en zichzelf uitgeeft voor de echte.'¹⁷

'De in de werldeftoonstellingen opgebouwde tentoonstellingssteden constitueren een vervanging van de werkelijkheid, die zich tussen de uitersten van de kunst en de directe ervaring dringt en die de kunst door illusies en de werkelijkheid door haar verdubbeling overtroeft en beide aldus "vervangen" wil. Gaat het er bij het kunstwerk om tegenover de beleavingswereld een andere, zoals Hegel stelt "hogere" werkelijkheid te zetten, zo heffen de panorama's en diorama's de spanning tussen beeld en voorbeeld op; zij willen de werkelijkheid niet alleen nabootsen, zij willen haar vervangen.'¹⁸

'Het Panorama (Grieks voor "alles zien, overzicht over alles", een schilderij dat rondom de beschouwer staat) is een bijzondere vorm van de landschapsschildering die, met of zonder figuren, deels door de beeldvullende ronding, deels door het gebruik van de beweging van de toeschouwer, minder gericht is op de artistieke schijn dan op het bereiken van een natuurlijke illusie.'

'Als nu door kunstmatige, voor de toeschouwer niet direct zichtbare belichting, ofwel van boven door geconcentreerd daglicht, ofwel door lampen, de schildering zodanig in werking wordt gezet dat zij de natuur zoveel mogelijk benadert, dan ontstaat de illusie die het eigenlijke doel van het panorama is en die soms nog door de kunstmatige natuurgetrouwe nabootsing van atmosferische verschijnselen als donder, regen en sneeuwval versterkt wordt. Het panorama werd door de architectuur-schilder Breysig in Danzig uitgevonden en werd voor het eerst in 1787 door de ierse schilder Robert Parker verwezenlijkt.'

'In 1853 maakte Kahleis het grote Cyclorama "3000 jaar werldeftoeschiedenis", een chronologisch geordende afbeelding van alle belangrijke bouwwerken die van de vroegste tijden tot op heden waren ontstaan.'¹⁹



'Het Diorama (Grieks voor "doorschijnende afbeelding") is een schilderachtig tableau waarin de gedurende de dag veranderende belichting door kunstmatige lichteffecten wordt nagebootst terwijl het soms ook door verschijnende en verdwijnende figuranten wordt verlevendigd. Een dergelijk kijkspel werd voor het eerst in 1822 door Daguerre in Parijs gegeven.'²⁰

'In deze regionen regeert het als-of. Het kunstwerk kan de honger van het publiek naar tastbare, onverhulde werkelijkheid niet meer bevredigen. Het panorama beantwoordt aan deze werkelijkheidshonger en doet er alles aan om het onderscheid tussen realiteit en fictie op te heffen. Hoe vlak is toch de illusie die een schilderij biedt naast de tastbare, materieel-feitelijke illusie van het panorama, dat zich in de plaats stelt van de werkelijkheid?'

'De architectonische reconstructie van het "Historische Parijs" op de werelddtentoonstelling van 1900 laat ons zien in welke mate de aanwezige werkelijkheid door haar kunstmatige substituuat wordt ontluisterd en verdrongen. Hierin staan naast bouwwerken die allang onder de slopershamer gevallen zijn andere, die de bezoeker in dezelfde stad op slechts weinige kilometers in het echt bezichtigen kan. Het werkelijke Parijs doet evenwel bleek, chaotisch en gewoontjes aan naast het kunstmatige; hier wordt immers aan de bezoekers in een geriefelijke concentratie van tijd en ruimte al het bezienswaardige getoond, zonder dat zij zich om het ondergeschikte, het alledaagse hoeven te bekommeren.'



Treasure Island, 'The Magic City', internationale tentoonstelling San Francisco, 1939-40

11. Enno Patalas, 'Agnes Varda, Le Bonheur', Filmkritik 11/65, Frankfurt, 1965
12. Daarom bestaat in 'Une femme mariée' van Jean Luc Godard, Frankrijk, 1964, de uitgave van het vrouwen-tijdschrift 'Elle', dat Charlotte doorbladert, niet voor twee-derde maar voor drie-derde uit reclame voor ondergoed.
13. Vooral de waarneming van beeldende kunst wordt getroffen door de massale weergave in afbeeldingen: minder direct door kitscherige namaaksels en door het gebruik in de reclame, als wel door het feit dat de werken zelf in kunstreproducties en -boeken tot producten gemaakt worden. Als een kunstwerk in het groot afgebeeld, vaak vluchtig gezien en naar verkiezing beschikbaar is, is het als men het in werkelijkheid ziet, bijna alleen maar te herkennen of te fotograferen en nauwelijks meer te zien. Zo is de oude kunst opgebruikt, hoewel de materiele voorraad nog wel voorhanden is.
14. Als in 'Soylent Green' (Richard Fleischer, USA, 1973) de tachtigjarige Edward G. Robinson (gestorven 1973) nog een keer natuur wil zien, zijn de belachelijke, afgezaagde door Beethovens Pastorale begeleide filmopnames die hij krijgt voorgeschoteld de enige vorm waarin op de aarde nog een bosrand, een veld waarover de wind strijkt, aanwezig

- is, aangezien de gehele vegetatie van de aarde weggevaagd is en ook de oceanen geen leven meer bevatten.
15. Hierop is het eerst gewezen door Heiner Mühlmann.
16. Gaston Leroux, 'Le Fantome de l'Opéra', Paris, 1910
17. Werner Hoffmann, 'Das Irdische Paradies, Kunst im neunzehnten Jahrhundert', München, 1960, pp.151-2
18. Zie het hele hoofdstuk 'Die Welt als Schaulstellung', pp.151-80
18. Idem, p.177
19. 'Meyers Konversations-Lexikon, Vierte Auflage', Leipzig 1889, pp.655-6 Parker in plaats van Barker. Diens eerste panorama-probeersel in 1788; onafhankelijk daarvan het idee en de pogingen van Breysig, zie: Alfred Auerbach, 'Panorama und Diorama. Ein Abriss über Geschichte und Wesen volkstümlicher Wirklichkeitskunst, I. Teil (meer delen zijn niet verschenen): Das Panorama in den Anfängen und der ersten Blütezeit - das Diorama bis auf Daguerre und Gropios', Grimmen (Pruisen), 1942, pp.10-12
20. Idem, (Meyer) p.1000

'Door de "Toren van de Wereld" (1900) wordt de historische interesse op het heden gericht: hier worden "monsters" van de ingezetenen van alle deelnemende landen tentoongesteld. Het vervreemdingsproces slaat van de dode voorwerpen over op de mens, de "inboorling", en verwordt tot een ding dat in de etalage van de rassenleer wordt gezet.'²¹

ILLUSOIRE NATUUR

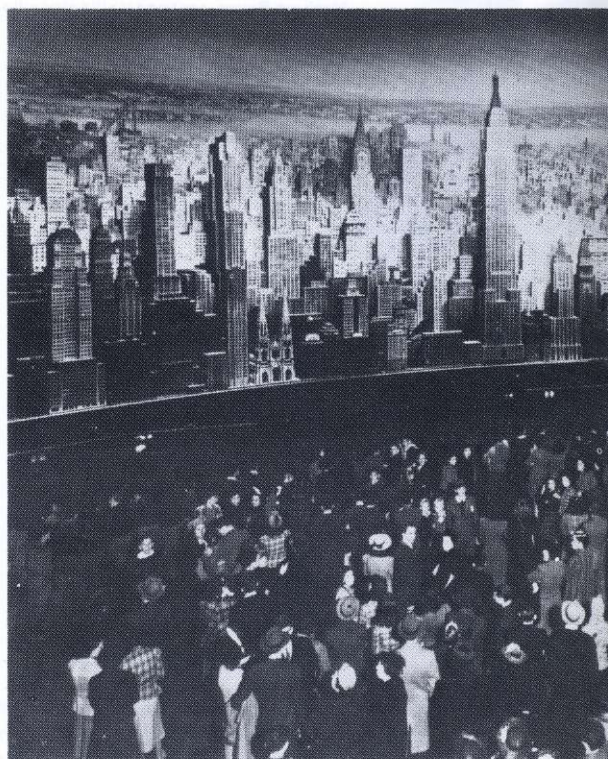
De werkelijkheid zelf wordt als tentoonstelling opgevat en gebruikt in het toerisme²² waarin het zien is vervangen door het fotograferen; waarneming door de illusie van toeëigening.²³ Het principe van de 19^e eeuwse werelttentoonstellingen, het vervangen van de werkelijkheid door haar beeldende, toonbare, produktmatige verschijning is in de 20^e eeuw een algemeen principe - prototypes en condensators hiervan zijn de film en de televisie.

Het blijkt ook dat er, nog voor dat het technisch mogelijk is, behoefte is aan een procédé waarmee een zo bedrieglijk mogelijke beeldende weergave van de werkelijkheid en een vermenigvuldiging van beelden kan worden bereikt: de film was als verbeterde vorm van het theater²⁴, het schilderij, het panorama, het diorama en de tentoonstelling van belang nog voordat men hem had uitgevonden.

Deze directe voorgeschiedenis van de film en de fotografie is in verschillende vormen en kenmerken van de kunst en kunstbeschouwing tot vroeg in de 18^e eeuw terug te vinden²⁵: in het begrip van het 'schilderachtige'²⁶ en van het 'moment'²⁷, überhaupt in de manier van kijken in de 18^e eeuw²⁸, in de kunstvorm van het bewegende beeld en in de attitude²⁹, in de door deze vorm beïnvloede denkbeelden over schilderkunst, in de beschrijvingen van schilderijen en in de kunsttheorie³⁰. De voorgeschiedenis van de film is tegelijkertijd de geschiedenis van de in de 18^e eeuw opkomende aandacht voor het gevoel³¹.

In de film vallen werkelijkheid, beelden en de reclame-eigenschappen van beelden samen, hetgeen resulteert in een werkelijkheid van de tweede graad. Ook beelden die niet door hun oorsprong bij elkaar horen kunnen in films, door een soort wet van de zwaartekracht een samenhang vertonen: daardoor zijn films rechtstreeks verwant met demagogie.

Het oogmerk van de werelttentoonstellingen om moeilijk te begrijpen zaken als onbelangrijk weg te laten, was in de film nog beter te verwezenlijken: het leven hier is de suggestie van een leven vol interessante momenten. Wilfried Berghahn heeft erop gewezen, dat in films bijna niet gewerkt wordt en dat werk alleen te zien zou zijn als het begint of ophoudt.³² Echter, in de *CHRONIEK VAN ANNA MAGDALENA BACH* van Jean-Marie Straub en Danièle Huillet ziet men mensen voor de camera arbeid verrichten terwijl men ook in ettelijke films van Howard Hawks mensen ziet werken.



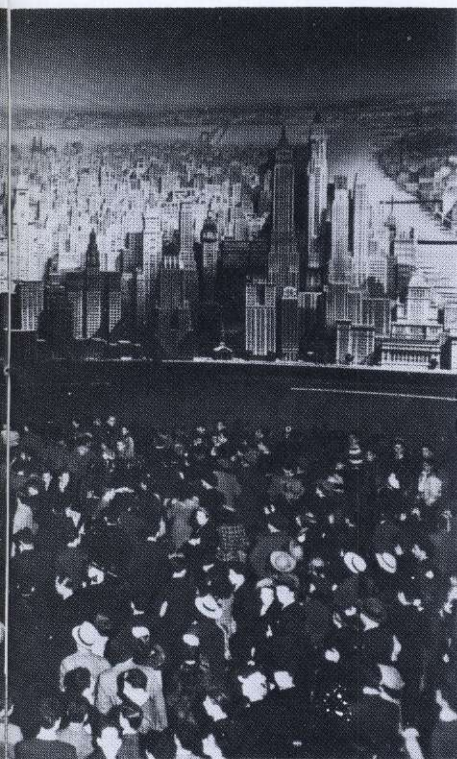
Een bezoek aan de werelttentoonstelling of aan de opera is een zelfbevestiging, is burgerlijk als openbare handeling; het bioscoop-bezoek is meer privé, willekeurig en slechts toevallig en onbewust gemeenschappelijk. In films wordt het eigen leven het meest intensief benaderd terwijl het toch niet het eigen leven is maar een vervanging ervan. In zoverre is de bioscoopfilm de verbeterde vorm van de roman-literatuur die in de 18^e eeuw tegelijk met haar publiek ontstond en sindsdien massaal werd geproduceerd³³.

Het domein van het toonbare, van het door afbeeldingen vervangbare, van het tot het product behorende is door de film in vergelijking met de werelttentoonstellingen uitgebreid met het gebied van het menselijk gedrag en -handelen. In films zijn voor het eerst ervaringen, gedragingen, stemmingen en handelingen door hun verschijningsvormen te vervangen, dat betekent leven als schijn, bedrog, suggestie van leven. Dit is een vorm van leven die aan de eigen waarneming onttrokken is, juist doordat men haar niet ziet maar slechts als zichtbaar opvatten kan, als zichtbaar opvatten moet: waarneming is slechts mogelijk als instemming³⁴.

Deze transformatie van de werkelijkheid in beelden die werkelijkheid suggereren, van beelden in begrippen, van begrippen in signalen³⁵ vindt niet alleen plaats in de film als afbeelding van de werkelijkheid, maar ook in de werkelijkheid zelf³⁶: podiumdiscussies, life-uitzendingen, interviews, spraakgebruik, woninginrichting; de gehele werkelijkheid is verweven met een schijnbare werkelijkheid die alleen is vervaardigd om een beoogde signaalwerking te bereiken.³⁷



Manhattan gezien vanuit het Chelsea Hotel, polaroidfoto van Wim Wenders



Wallace Harrison, City of Light, wereldtentoonstelling New York, 1939

21. Hoffmann (zie noot 17), pp.177-9

Uit de beschrijving van de 'toren van de wereld' in: Georg Malkowsky, 'Die Pariser Weltausstellung in Wort und Bild', Berlin 1900, p.59: 'Vliegend door de wereld - en hoe gerieflijk en goedkoop! (...) De panorama's met starre beelden zijn verouderd. Zo kwam men op de gedachte om de dode doeken op de achtergrond naar voren te halen door ze te verlevendigen. De illusie werkt zo veel sterker! (...) Het panorama laat in enkele minuten Spanje, Athene, Constantinopel, Suez, Indië, China en Japan op een twee kilometer lang schilderij aan de ogen van de bezoekers voorbijtrekken. Het originele van deze panorama's is echter dat elke geschilderde scène door de inwoners van het land bevolkt wordt. Spanjaarden dansen op terrassen bij de klanken van Castagnettes, in de open lucht aan de Bosporus is een café te zien, op de open plek van een oerwoud dansen indische slangenbezweerders, bezopen zonen van het middenrijk bieden thee aan in een huis met witte bogen (...) bevallige geisha's (...) donkerogige italiaansen (...)'

22. Barthes, (noot 6), pp.59-63

23. 'Men bekijkt een bouwwerk niet, men fotografeert het. Men fotografeert zichzelf aan de voet van steenreuzen. De fotografie wordt de eigenlijke toeristische daad, als zou de nagestreefde opwinding alleen waarde hebben met het oog op het toekomstige aandenken', Edgar Morin, 'Le cinéma ou l'homme imaginaire', Paris, 1956

'Highways bring the finest landscapes within easy reach of your camera', geciteerd door Joachim Ritter, 'Landschaft, Zur Function des Ästhetischen in der moderne Gesellschaft', in: Joachim Ritter, 'Sechs Aufsätze', Frankfurt, 1974

24. De voorgeschiedenis van de film in het theater van de 19^e eeuw met zijn opgave (de weergave van actuele politieke gebeurtenissen) middelen en onderwerp (spektakel, melodrama) en de directe overgangen tussen de twee kunstvormen moet apart behandeld worden.

Sergej M. Eisenstein, 'Dickens, Griffith en wij', 1944, in: Eisenstein, 'Montage, het constructieprincipe in de kunst', Nijmegen, 1981

Phyllis Hartnoll, 'The Oxford companion to the theatre', London/New York/Toronto, 1967, pp.631-34, artikel over melodrama.

Nicholas A. Vardac, 'Stage to screen, Theatrical method from Garrick to Griffith', Cambridge, Mass., 1949

John L. Fell, 'Film and the narrative tradition', Norman (Oklahoma), 1974

Lise-Lone Marker, 'David Belasco, Naturalism in the American Theatre', Princeton (New York), 1927

25. Roland Barthes, 'Diderot, Brecht, Eisenstein', Revue d'Esthétique 26, Paris 1973, pp.185-91

26. Christopher Hussey, 'The Pictorial, Studies in a point of view', London/New York, 1927

Nicolaus Pevsner, 'The genesis of the pictorial', 1944, in Pevsner, 'Studies in art, architecture and design', London, 1968

27. E.H. Gombrich, 'Moment and movement in art', Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 27, London, 1964, pp.293-306

28. August Langen, 'Anschauungsformen in der Deutschen Dichtung des 18. Jahrhunderts. Ramenschau und Rationalismus', Jena 1934. Over beeldend, gefragmenteerd zien en afbeelden in de 18^e eeuw, het vastleggen van gebeurtenissen in plaatjes en reeksen van plaatjes, gebruik makend van theoretische uitspraken, van vormen van kunst en cultuur (kijkdozen, tableau vivants, attitude, boek-illustraties, ets-reeksen) van taal en woordenschat en van de duitse 18^e eeuwse roman.

August Langen, 'Verbale Dynamik in der dichterischen Landschaftsschilderung des 18. Jahrhunderts', Zeitschrift für deutsche Philologie 70, Stuttgart 1948/49, pp.249-318

29. August Langen, 'Attitude und Tableau in der Goethezeit', Jahrbuch der deutschen Schilergesellschaft 1968, pp.194-258. Ook het totale veld van historische samenhangen wordt hierin behandeld.

30. August Wilhelm Schlegel, 'Die Kunstlehre': 'Beweging is het gebeuren waarin ruimte en tijd zich verbinden en waarin de overgang van de één naar de ander wordt gemaakt (...) De bewegingen van de danskunst daarentegen vinden in de ruimte plaats volgens de tijdmeting van de tonen. De dans is dus de ware combinatie van de twee belangrijkste kunstvormen, vormt zo het verbindende lid tussen het simultane en het opeenvolgende, tussen de beeldende en muzikale kunsten, zodat we vanzelf tot de volgende reeks komen: Plastiek, Schilderkunst, Dans, Muziek, Poësie (...) Als men bij dansvoorstellingen de voortdurende beweging wegdenkt, dan houdt men de essentie van de schilderkunst over.' In: 'Vorlesungen über schöne Litteratur und Kunst, Erster Teil (1801-1802): die Kunstlehre', Heilbronn, 1884, pp.119-120

Goethe, 'Maximen und Reflexionen': 'De mimische danskunst zou eigenlijk alle andere kunsten ten gronde moeten richten, en terecht. Gelukkig is de prikkeling der zinnen die zij bewerkstelligt zo vluchtig dat ze om nog te prikkelen, moet gaan overdrijven. Dit schrikt de overige kunstenaars gelukkig meteen af: toch kunnen ze er, als ze slim en voorzichtig zijn, veel van leren.'

In: 'Werke, Hamburger Ausgabe', Hamburg, 1967, p.475

31. 'Want al bij Beethoven is het al wel zo, dat gevoelens door de muziek en niet meer in de muziek worden overgedragen', Theodor Hetzer, 'Francisco Goya und die Krise der Kunst um 1800', 1932, in Hetzer, 'Aufsätze und Vorträge I', Leipzig 1957, pp.177-98 Zie ook Morin (noot 23), in het bijzonder pp.37-8, 101, 109, 115, 117-8, over de samenhang film - geweld - sentimentaliteit.

32. Wilfried Berghahn, 'Der Realismus der Traumfabrik', Filmkritik 9/61, Frankfurt 1961, pp.418-22

33. Rudolf Schenda, 'Volk ohne Buch. Studien zur Socialgeschichte der populären Lesestoffe 1770-1790', Frankfurt, 1970. Met registers en bibliografie met 1000 titels.

34. Barthes (noot 6): 'De mythe heeft een imperatief en een interpellatief karakter' (p.106), 'zijn helderheid is euforisch' (p.132).

35. 'Het schrift is sterker dan ooit, terwijl tegelijkertijd wordt verondersteld dat het audiovisuele element thans zou triomferen. In werkelijkheid ziet men niet meer. In mijn beroep ben ik al half blind, ik heb veel pijn aan mijn ogen omdat waarover ik spreek als schrift mijn ogen moet passeren. In plaats van te zien ben ik gewongen te lezen. Men ziet het tegenwoordig aan de kinderen: ze verliezen het vermogen tot zien veel vroeger dan vijftig of twintig jaar geleden.' Jean-Luc Godard op een pers-conferentie in Cannes, mei 1975.

36. Enno Datalas, 'Das Ende der Stars', Filmkritik 4/67, Frankfurt, 1967, pp.223-5

37. Hannah Arendt heeft aan de hand van de Pentagon-papers laten zien dat de Vietnamoorlog door de VS nauwelijks met reële doelen gevoerd werd, maar eigenlijk alleen voor het 'aanzien' en het 'imago' van USA: 'Die Lüge in der Politik. Überlegungen zu den Pentagon-papieren', Neue Rundschau 83, Berlin/Frankfurt, 1972, pp.185-213.

'Het "image van onze leidende positie in de wereld" behouden; bewijzen dat "de Verenigde Staten de wil en de mogelijkheid hebben om hun zin in de wereldpolitiek door te zetten"; "de geloofwaardigheid van onze verplichtingen tegenover vrienden en bondgenoten" demonstreren: dat was het enige constante doel dat vanaf de Johnson-regering alle andere doelen en theorieën wegdrukte, zoals de domino-theorie en de anti-communistische strategie in de eerste fasen van de koude oorlog, en ook de strategie van de contra-revolutie die tijdens de Kennedy-regering zo populair was. Het uiteindelijke doel was macht noch profijt. Het ging zelfs niet eens om invloed in de wereld ten behoeve van bepaalde grote belangen, waar men, teneinde ze te ondersteunen het prestige en imago van de "grootste wereldmacht" voor nodig had en inzette. Het doel dat een ieder voor ogen zweefde was het imago zelf, zoals men al kan aflezen aan de aan het theater ontleende taal die door de probleem-oplossers gebruikt werd, met haar "scenario's" en haar altijd aangesproken "publiek". Met het oog op dit uiteindelijke doel worden alle andere politieke doelstellingen tijdelijke en uitwisselbare hulpmiddelen. Toen uiteindelijk alles op een nederlaag wees bestond het doel er niet meer uit een deemoedige nederlaag te vermijden, maar om middelen en wegen te vinden om een bekentenis te vermijden en "het gezicht niet te verliezen" (p.193-4).

In 'aanmerking kwamen niet de werkelijke risico's maar slechts "geschikte reclametechnieken waarmee men de schok van de nederlaag tot een minimum hoopte te beperken". Met dit doel adviseerde men te starten met "afleidings-offensieven in andere landen van de wereld" en een "strijd-tegen-armoede programma in onderontwikkelde gebieden".

Mc Naughton, de schrijver van dit memorandum, ongetwijfeld een bijzonder intelligent man, dacht er geen moment aan dat zijn "afleidingsmanoeuvres", anders dan in een theater, ernstige en volledig onvoorziene gevolgen zou hebben: ze zouden juist die wereld veranderen waarin de Verenigde Staten ageerden en oorlog voerden. Het is dit gebrek aan realiteitszin die de lezer doet schrikken als hij de Pentagon-papers tot op het einde leest.' (p.195)

Hiermee is de film historisch geconstrueerd als ware het een prototype van het gebruik van beelden, afbeeldingen, dat bestaat uit de ontbinding van de waarneembare werkelijkheid en het vervangen ervan door een schijnbare werkelijkheid die 'als een systeem van feiten gelezen wordt, terwijl ze slechts aanzet tot de constructie ervan'³⁸. Tegelijkertijd moeten we ons realiseren dat hiermee de 70 jaar oude feitelijke geschiedenis van de speelfilm nog niet beschreven is. In positieve zin bevat de geschiedenis van de industrieel vervaardigde speelfilm³⁹ datgene wat we vanuit de hiervoor behandelde samenhangen als negatief kunnen beschouwen: het beëindigen van de relatie met de zichtbare, zinnelijke wereld voorzover daarvoor de categorie van het beeld bepalend is.⁴⁰

Beschouwen we de speelfilm in samenhang met het verleden, dan vormt zij als laatste, na de opera en de wereldtentoonstellingen, een op zichzelf staande werkelijkheid: met Hollywood als Versailles, bioscopen als paleizen⁴¹, galapremières en prijsuitreikingen als hoffeesten, sterren en tycoons als de voornaamste personen⁴²; de laatste aristocratische wereld, opgevoerd voor geld. Zo kunnen we het tijdperk van de speelfilm beschouwen als een episode tussen bouwkunst en televisie.

GENIUS LOCI

De hedendaagse architectuur heeft niet de mogelijkheid en niet de functie om voor langere tijd het prototype, het symbool te zijn dat de bouwkunst in het verleden geweest is: 'zij vormt niet de plaats waar de mens zich bewust wordt van zijn bijzondere zijn'.⁴³ Hoe minder eisen aan haar gesteld worden, hoe menselijker ze wordt; uiteindelijk niets meer dan een gebruiksvoorwerp.⁴⁴

Jean-Paul Sartre, 1945: 'Na een paar dagen zo geleefd te hebben begreep ik, dat alle Amerikaanse steden oorspronkelijk legerplaatsen in de woestijn geweest zijn.' 'Er is sinds de trek naar het westen niets veranderd; nu nog ontstaan er elk jaar in de Verenigde Staten nieuwe steden, allemaal volgens hetzelfde schema.' 'In de Verenigde Staten ontstaan en verdwijnen steden op één en dezelfde dag. De Amerikaan vindt dit geen probleem; voor hem is het alleen belangrijk om zijn *home* mee te nemen. Dit *home* bestaat uit alle voorwerpen - meubels, foto's, herinneringen - die hem toebehoren, die hem met hun beeld doen herinneren en die het menselijke, levende landschap van zijn woning vormen. Ze zijn z'n huisgoden. Hij neemt ze, net als Aeneas, overal mee naar toe. Het *house* daarentegen is het raamwerk; de minste reden is genoeg om het te verlaten.'

'Voor ons betekent een stad bovenal verleden, voor hem bovenal toekomst; wat zij aan de stad liefhebben is alles wat ze nog niet is maar worden kan.'⁴⁵

In vele veelzeggende bioscoopfilms uit de 50-er en 60-er jaren, Amerikaanse dan wel gemaakt vanuit een Amerikaanse denkrant, heeft het leven van de mensen meer met auto's dan met gebouwen te maken; woningen komen nauwelijks voor. De manier van kijken van de automobilist is meer verwant met het kijken in de bioscoop dan met die van de voetganger.

Eén onderdeel van het *home*, dat Sartre beschreven heeft is de televisie; ze vormt de relatie van het *home* met de wereld. De televisie is het middel waarmee de mens zich altijd en overal van zijn bijzondere Zijn vergewist. De televisie heeft de bouwkunst opgevolgd.

Noch de wereldtentoonstelling, noch de bioscoop zet zichzelf als een eigen beeldenwerkelijkheid vóór de feitelijke werkelijkheid. Door de hedendaagse televisie wordt de feitelijke werkelijkheid zelf in fictie omgezet.

De televisie heeft als iets dat voor iedereen zichtbaar en altijd voorhanden is de rol van de bouwkunst en vooral die van de stedenbouwkunst overgenomen. Hierdoor geeft zij het individu een gevoel van zekerheid en samenhang, een ruimte waarin het zich kan oriënteren. De eigen directe omgeving, wisselend, zich sterk veranderend is er zozeer op uit om een totale werkelijkheid te zijn en ervaring te doen ontstaan, dat ze, uiteenvallend in toevallige en willekeurige fragmenten, deze oriëntatie niet meer zoals voorheen kan bieden. De oude utopische ontwerpen, ook de verwerkelijkte 19^e eeuwse utopieën, voldoen niet omdat ze allen uitgaan van een vervallen, aan de stadstaat en het dorpse refererende coöperatieve ordening.⁴⁶



Robert Venturi, Learning from Las Vegas, 1972



Richard Hamilton, Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?, 1956

De televisie geeft het individu de indruk van een verzekerde relatie met de totale werkelijkheid en het gevoel van saamhorigheid met een groot aantal mensen. Deze relatie heeft als kenmerk dat het individu een omgeving kan waarnemen maar niet zichzelf in deze omgeving terwijl bovendien de omgeving het individu niet kan zien, hetgeen wel het geval was in de stad en op het marktplein. De samenhang met de wereld, de wereld die de hedendaagse televisie presenteert, berust op het feit dat het individu niet waarneembaar is, niet werkelijk bestaat. De televisie vervaardigt een omgeving met nieuws en amusement. Wat het gevoel van zekerheid, van samenhang, van wereld oproept zijn niet alleen en niet zozeer de berichten over gebeurtenissen die overigens alleszins het leven van het individu betreffen, maar is bovenal de dagelijks bevredigde verwachting dat men er op kan rekenen dat zich in alle nieuwe berichten voortdurend een tot in de afzonderlijke vormen bekend verloop herhaalt. Het is het waarnemen van een vertrouwde, eindeloze berichtenstroom waarin gebeurtenissen verschijnen als een gebeurtenissenstroom, waarmee ook het feit dat de berichten geselecteerd zijn onzichtbaar is gemaakt. De essentie van de hedendaagse televisie is het vertonen van wisselende mededelingen in gelijkblijvende mededelingsvormen. Hierdoor geeft zij het individu het gevoel van zekerheid dat het tegenwoordig door niets anders gegeven wordt. De televisie presteert het de vervulling van een primaire menselijke behoefte te koppelen aan een stabilisatie van de bestaande machtsverhoudingen. Daardoor doet zich de eigen relatie met de wereld ondanks alle wisselende gebeurtenissen zo onveranderlijk voor, dat men zich bij een werkelijke verandering niets anders kan voorstellen dan een catastrofe. Ook een verandering van de televisie zelf komt over als een catastrofe, omdat zij het plotselinge verlies van het gevoel van zekerheid en samenhang betekent.⁴⁷

38. Barthes (noot 6): 'De mythe wordt als een systeem van feiten gelezen, terwijl het slechts om een semiologisch systeem gaat'. Wat bij Barthes beschreven wordt als het leegmaken, het uithollen van het eerste, taalkundige systeem door het tweede, mythische systeem geldt doordat zij voor het eerste systeem gebruikt wordt, voor de werkelijkheid zelf.
39. Günther Peter Straschek, 'Handbuch wider das Kino', Frankfurt, 1975. 'Een door Suhrkamp gecensureerde en bovendien slordig gezette uitgave' (Straschek).
40. De wereld kon slechts in beelden gezien en begrepen worden zolang zij als beeld werd gezien en begrepen.
Jean-Luc Godard, 'Le Gai Savoir', Frankrijk 1968: 'Hij: De beelden en de tonen, men kan de één op de andere leggen. Zij: Ja, omdat een beeld nooit een beeld is, maar een beeld-tegenspraak, en net zo is het ook bij een toon.'
Herbert Linder, 'Fröhliche Wissenschaft'. Le Gai Savoir von Jean-Luc Godard', Filmkritik 8/69, München, 1969, pp.486-94
Herbert Linder (ed.), 'Jean-Luc Godard: Le gai savoir (Fröhliche Wissenschaft)', Kleine Filmkunstreihe 87, Göttingen, 1970.
41. Ben M. Hall, 'The best remaining seats. The story of the golden age of the movie palace', New York, 1961. Afbeeldingen
Dennis Sharp, 'The picture palace and other buildings for the movie', New York, 1969. Afbeeldingen.
42. Arthur Knight/ Eliot Elisfon, 'The Hollywood Style', New York, 1969. Villa's en woningen van sterren en mogols. Afbeeldingen.
Theodor W. Adorno, 'Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben', Frankfurt, 1962, pp.154-7
43. Friedrich Diel, 'Die Ornament-Grotteske in der italienische Renaissance. Zur ihrer kategorialen Struktur und Entstehung', Berlin, 1962, p.7
44. 'Siena kan een Palazzo Pubblico hebben, Boston echter niet. Philadelphia deed het in de 19e eeuw met zijn bekoorlijke monstrueuse raadhuis nog aardig goed. De stadsvernieuwers willen met hun stedelijke reanimatiepoging maar al te graag terugkeren naar het Italiaanse monumentale urbanisme. Men heeft pogingen ondernomen om de stad met behulp van pure architectuur weer een centrum te geven, maar dat was tot mislukken gedoemd aangezien onze tijd niet geschikt is voor grootste architectuur. Ieder tijdperk kent haar eigen medium. Het medium van deze tijd is niet de pure architectuur (...) Eigenlijk zou het stadhuis een doodnormaal kantoorgebouw moeten zijn, een schuur waarin de bureaucratie een plaats heeft gekregen. Deze schuur verstopt men vervolgens achter een reusachtig bord waarop in neonletters geschreven staat: 'Ik ben een stedelijk monument', als u dat wilt. Met andere woorden: voor ons moet de belangrijkste werking van andere media dan de architectuur komen.' Robert Venturi in: Heinrich Klotz/John W. Cook, 'Conversations with architects', New York, 1973
Robert Venturi, 'Learning from Las Vegas', Cambridge, Mass., 1972
Stanislaus von Moos, 'Architese 13: Las Vegas etc. - oder Realismus in der Architectur', Niederdeuten (Zwitserland), 1975
45. Sartre, (noot 9), pp.231, 232, 235
46. Leonardo Benevolo, 'Le origini dell' urbanistica moderna', Bari, 1963
Het 'samenvallen van socialisme en stedenbouw is alleen van toepassing op de tijd voor 1848. Alleen in deze vroege periode staan stedenbouwkundige initiatieven onder invloed van verschillende ideologische stromingen. Bij zijn poging de revolutie van 1848 en haar falen geheel politiek te verklaren, verduidelijkt het marxistisch socialisme weliswaar de tegenspraken in de voorgaande bewegingen, verbreekt echter tegelijkertijd in één klap de samenhang tussen politieke en stedenbouwkundige eisen, waaraan men tot dan toe - zij het soms met te eenvoudige formuleringen - hardnekkig had vastgehouden. losgemaakt van de politieke discussie wordt de stedenbouw op haar beurt meer en meer een pure techniek in dienst van de heersende klasse.' (p.10)
Mechtild Schupp, 'Stadtbau-Utopien und Gesellschaft. Der Bedeutungswandel utopischer Stadtmodelle unter sozialem Aspekt', Bauwelt Fundamente 32, Gütersloh, 1972. De historisch veranderlijke samenhang van politiek-sociale en technische gebeurtenissen als het constituerende principe van stedenbouwkundige toekomstmodellen, in Thomas Morus' Utopia tot de huidige toekomstmodellen.
47. Rainer Gansera, Eberhard Ludwig, 'Dabeisein heisst gehören', Filmkritik 9/72, München 1972, p.490-9
Götz Dahlmüller, Wulf. D. Hund, Hulmut Kommer, 'Kritik des Fernsehens. Handbuch gegen Manipulation', Darmstadt, 1973
Klaus Schwidrowski, 'Ohne Fernsehen leben? Ein Jahr lang sollen 184 Männer und Frauen auf das Fernsehen verzichten. Doch statt erwarteter Familiendyde gab es Krach und neue Konflikte. Keiner hielt durch', Stern 14/72 Hamburg 26-6-'72
Karl-Hein Köpcke, nieuwsspreker bij het eerste Duitse net (ARD): 'Ik ben een introvert mens, iemand die nieuws overdraagt, een hulpe van de redactie. Zelfs de Derde Wereldoorlog zou ik aankondigen zonder paniek te tonen', Süddeutsche Zeitung, München, 9-2-'74

BLINDE ZIENER

Tegen de pseudo-bouwkunst van de 19^e eeuw keerde zich het 'Nieuwe Bouwen'.⁴⁸ 'De werkelijke vormen van de dingen waren allemaal verstopt. De revolutie tegen de vervalsting van vormen en van het verleden was ten alle tijden een morele revolutie'.⁴⁹ De opgave van de moderne architectuur is in zijn manifesten altijd als een morele opgevat.⁵⁰ Al deze programma's verwoorden het inzicht dat thans de kwaliteit van een bouwwerk bepaald wordt door het feit dat het deel is van een groter bouw- en verkeerscomplex, hetgeen ook nu voortdurend in woorden beleden en in daden verloochend wordt. Vanuit dit inzicht beschouwd is de geschiedenis van de moderne architectuur als geschiedenis van individuele architecten en individuele, zij het voorbeeldige gebouwen, hooguit een geschiedenis van uitzonderingen en slechts van beperkt belang.

'Het beroepsperspectief van de architect is onduidelijk geworden'.⁵¹ Zijn arbeid is alleen in samenhang met sociologische, maatschappelijke en politieke arbeid mogelijk en bruikbaar.

Boven dit inzicht verheven staat in de Stijl-manifesten, in de programma's van de Berlijnse 'Arbeitsrat für Kunst', in de Bauhaus-programma's en in de stellingen van Le Corbusier de architectuur als allesomvattende opgave: zij is de nieuwe esthetische vormgeving van het geheel van levensvoorwaarden, begrepen als een garantie voor een vernieuwing van het totale leven: 'In de toekomst zal de verwezenlijking van de pure uitdrukking van de vorm in de tastbare realiteit van de ons omringende wereld het kunstwerk vervangen. Maar om dat te bereiken, is een oriëntering op universele denkbeelden en een bevrijding van de druk van de natuur noodzakelijk. Dan zullen wij geen schilderijen en beeldhouwen meer nodig hebben, omdat we in verwezenlijkte kunst leven'.⁵² Bedoeld is hiermee niet de verwevenheid van de kunst en het algemene leven zoals die in Europa tot in de 18^e eeuw bestond, maar een identiteit: men stelde zich een esthetische ordening voor, waarvan de kracht zou bestaan uit een strenge morele ordening: hiermee is niet de esthetiek moreel geduid, maar is de morele maatschappelijke ordening als esthetische opgave opgevat. Het is deze gedachte die het mogelijk maakt dat het 'Nieuwe Bouwen' werd misbruikt voor die belangen die het in de pseudo-bouwkunst aan het werk zag en bestredden heeft.

Das kleine Buch, aus dem diese Passagen genommen sind, ist 1977 erschienen. Es scheint mir jetzt, zehn Jahre später, nicht besser und nicht schlechter, nicht mehr und nicht weniger überholt als damals zu sein.

Angesichts der postmodernen Architektur, die Klaus Heinrich treffend als "halluzinogenen Eklektizismus" definiert hat (in seiner Vorlesung am Religionswissenschaftlichen Institut der Freien Universität Berlin im Sommer 1984), legt sich der Einwand nahe - jene kritisierte Standard-Architektur habe es immerhin noch für sich gehabt, in ihrer stummen Häßlichkeit unfreiwillig aufrichtung zu sein - und deren damalige Kritik habe es versäumt, die Ideale des "Neuen Bauens" gegenüber ihrem zynischen Mißbrauch zu verteidigen.

In ihrem Mangel an Vermögen, Politisches und Ästhetisches sowohl zu unterscheiden als zu verknüpfen, sind aber diese Ideale selbst problematisch und gefährdet gewesen, und sind es geblieben.

Und doch würde jede künstlerische Arbeit nichtig sein ohne die Hoffnung und den Anspruch, durch das, was ihr gelinge, sei die Welt selbst richtiger geworden, an einem Ort.

Die Architektur - und nicht nur sie - ist gegen wärtig unfähig zu größeren Unternehmen, Einsichten und Gestaltungen. Nichts anderes als die Einsicht in diese Tatsache kann ihr weiterhelfen, und weitere Verwüstungen, Wirklichkeitszerstörungen verhindern.

Die Forderung an die Architekten ist:

daß sie nichts bauen. Und wo es sich nicht vermeiden läßt: ohne Gestaltungsanspruch, provisorisch - unsichtbare Architektur.

PS, PS. Die Leser in Holland mögen bedenken, daß jene Passagen in Westdeutschland und mit der Erfahrung der dortigen (Nachkriegs-) Architektur geschrieben sind. Von Holland aus würde vieles sich anders verstehen haben - angesichts der ganz erstaunlichen Kontinuität eines humanen Wohnhausbaus, die es dort gibt: vom späten Mittelalter, durch das 17. und 18. Jahrhundert, um und nach 1900, in den 1920er Jahren, bis in die Gegenwart. Dies gesagt in Erinnerung an Roermond und Venlo, Amsterdam, Haarlem und Leiden, Katwijk, Middelburg, Zierikzee.

H.F. München, 2. September 1987.

Het artikel "Waar en werkelijkheid, de moderne blik" is genomen uit het boek "Baukunst und Film", München 1977 © Helmut Färber (Fendstraße 4, München-40, West-Germany). All rights reserved.

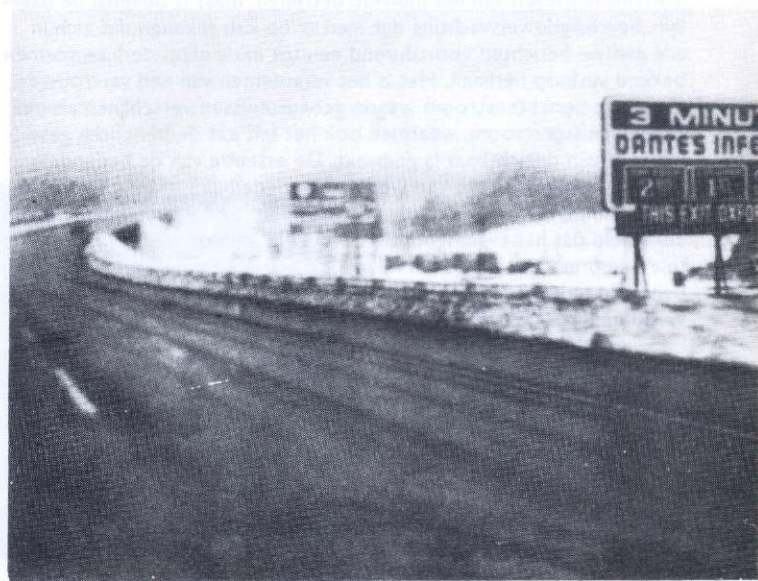
VI t/m XII, pag. 20 t/m 39.

Dit boek is verkrijgbaar tegen vooruitbetaling van DM 30 op postgiro-rekening München 317 19-807 (Helmut Färber).

(63 blz., 32 afbeeldingen).



Massachusetts, ongeveer 20 mijl buiten Boston, polaroidfoto van Wim Wenders





Voor de eerste maal in de geschiedenis verschijnt het ideaal van een wereld zonder natuur. Het verschijnt nog uitdrukkelijker in de 60-er jaren in de ideeën over de reconstructie van de stad.⁵³ Ondertussen begint het zich op zijn eigen wijze te verwezenlijken.⁵⁴

De enige wezenlijke Gesamtkunstwerken van de 19^e eeuw zijn haar grote steden.⁵⁵ Ondanks het feit dat zij de vorige verwoesten om zichzelf plaats te verschaffen, lijken ze thans, nu zelf verleden, een rijkdom te bezitten die de gehele Europese geschiedenis weerspiegelt. Net als de latere filmindustrie van Hollywood zijn ze het product van een gelijktijdigheid, van een verbinding tussen kapitalisme en fantasie: bedrieglijk en werkelijk, leugen en waarheid in één, hebben zij het begrip 'stad' tot synoniem van een rijk, veelomvattend leven gemaakt. Zij verdringen als vastgelegde herinnering het besef dat deze verbinding noodzakelijkerwijze van korte duur was.

Het werk van het in 1928 georganiseerde CIAM-congres⁵⁶ heeft de stedenbouw als bewuste opgave geïntroduceerd. In het licht van de 'chaos', 'verwoestingen', het 'ongeluk van talloze personen' als gevolg van de 'nietsontziende brutaliteit van enkele privé-belangen'⁵⁷ ontstond op het congres van 1933 de grondslag voor een 'functionele stedenbouw' (door Le Corbusier gepubliceerd in 'La Charte d'Athènes'⁵⁸). Met het uitgangspunt van de scheiding van wonen, werken, recreatie en verkeer werd dit na 1945 'het bindende principe voor de stedenbouw in de gehele wereld'.⁵⁹

In deze stedenbouw is de gedachte om door een radicale esthetiek de voorwaarden voor een beter leven te scheppen en dit daarmee te doen ontstaan verwezenlijkt op de enig mogelijke manier: de travestie; de vermeende verwezenlijking van politiek niet verwezenlijkte idealen⁶⁰ is als haar schijnbare verwezenlijking productief gemaakt.

De tegenwoordige standaard-architectuur is, net als de 19^e eeuwse pseudo-bouwkunst een nabootsing en is bovendien monomaan. Ze

bestaat niet binnen dezelfde tijd als de mensen, ze kan niet ouder worden, alleen maar verloederen. Ze bestaat niet binnen dezelfde ruimte: ze stoot de natuurlijke omgeving en levensverhoudingen van zich af⁶¹. Ze verschijnt op z'n voordeligst vanuit de auto, gefotografeerd⁶², gefilmd, in een maquette: zodra ze niet eigen omgeving, maar tegenovergestelde, vreemde, afgebeelde werkelijkheid is, alleen esthetisch en statistisch aanwezig.⁶³ Ook voor de bewoners en gebruikers is het 'Nieuwe Bouwen' slechts abstract aanwezig: de hoofdgedachte (de vorm komt voort uit de functie) is slechts op het niveau van de abstractie terug te vinden.

De meeste hedendaagse woninginrichtingen zijn niet voor woningen gedacht maar voor de etalage en voor catalogus-afbeeldingen.⁶⁴ Functioneel is deze architectuur niet te gebruiken om te wonen, te leven, maar dient als reclame, onderdrukking, het maken van winst.

Deze tekst is een vertaling van een aantal hoofdstukken uit: Helmut Färber, *Baukunst und Film, Aus der Geschichte des Sehens*, München, 1977.

vertaling: **Bart Goldhoornd**

48. 'Anders dan de "moderne architectuur", bezit dit begrip een eigen, nu nog voelbare pathos. Het accent wordt niet gelegd op de resultaten, maar op de activiteit. Er zou niet zomaar een nieuwe architectuur ontstaan, zoals vroeger, maar iets principieel anders. "Bouwen" gold als eretitel, die zowel de modernen als de conservatieven voor zich opeisten, terwijl ze ieder hun tegenstanders slechts de productie van architectuur wilden toestaan', Norbert Huse, 'Neues Bauen, 1918-1933. Moderne Architektur in der Weimarer Republik', München, 1975, p.10
49. Henry van de Velde in 1938 tot Sigfried Giedion over de tijd rond 1890, geciteerd bij Giedion, 'Space, time and architecture. The growth of a new tradition', Cambridge, Mass., 1941, p.206
50. Ulrich Conrads, 'Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts', Bauwelt Fundamente I, Berlin/Frankfurt/Wien, 1964, p. 206
51. Idem, p.158
52. Piet Mondriaan, in de tijd 1937 - 1943, in: Walter Hess, 'Dokumente zum Verständnis der modernen Malerei', Hamburg 1956, p.103
53. Jürgen Joedicke, 'Moderne Architektur, Strömungen und Tendenzen', Stuttgart, 1969, p.154-9. 'Over kritiek op utopische voorstellen'.
54. Zie ook Schumpp (noot 46), p.100-90, 'Zeitgenössische utopische Zukunft modelle'.
54. Peter Handke, 'Die offene Geheimnisse der Technokratie', 1973 en 'Die Reise nach La Défense', in: 'Als das Wünschen noch geholfen hat', Frankfurt, 1974, pp.31-54
55. Walter Benjamin, 'Paris, die Hauptstadt des XIX Jahrhunderts', 1935, in: 'Schriften', Frankfurt, 1955, p.406-22
56. Congrès Internationaux d'Architecture Moderne, in 1928 opgericht door architecten en stedenbouwkundigen uit verschillende landen. 'Meer dan 30 jaar blijven zij de dragers van een wereldwijde uitwisseling van ideeën. Zij zijn het die de "stedenbouw" als opgave onder de aandacht brengen' CIAM-verklaring van La Sarraz, in Conrads (zie noot 50), pp.103-6
57. CIAM/ La Charte d'Athènes, 1933, stelling 71 en 72, in Conrads (zie noot 50), pp.129-30
58. Le Corbusier, 'La Charte d'Athènes', Paris, 1941
59. Conrads (zie noot 50), p.147
60. 'Het is niet overdreven te stellen, dat de architectuur het asiel is van de niet verwerkelijke politieke idealen van de generatie tussen 1920 en 1950', Eberhard Schulz, 'Zwischen Glashaus und Wohnfabrik. Ein Leitfaden durch die zeitgenössische Baukunst', Bremen, 1959, p.120
61. Zie ook Joedicke (noot 53), pp.156-8, 'Het visioen van de toekomstige stad wordt als formele realiteit gepresenteerd. Steeds wordt hetzelfde procedé gevolgd: al worden eerst nieuwe ideeën, methodes en technieken geproclameerd, er verschijnt niets anders dan een gewijzigde esthetiek. Misschien is dit het gevolg van een onuitroeibare beroepsziekte van architecten en zullen daardoor mogelijk ook de architecten in de toekomst niet verder komen dan een vernieuwing van de esthetiek.'
62. Dat politieke problemen geen technische en esthetische oplossingen kennen heeft ook betrekking op veranderlijke stedenbouwsystemen, zoals 'Habitat'-architectuur, architectuur als gebruiksvoorwerp, 'architectuur zonder architecten', 'anti-architectuur', 'bio-architectuur', 'Archi-a-ctuur (Rudolf Doernach)', 'Arcologie' (Paolo Soleri), etc.
61. Otto Schubert, 'Optik in Architektur und Städtebau', Berlin, 1965. Over analogieën tussen de hoedanigheid van het menselijk oog en maatverhoudingen in de gehele oude bouwkunst en in sommige hedendaagse bouwwerken.
62. Over samenhangen tussen fotografie en hedendaagse architectuur, zie Schulz (noot 60), p.119: 'Bartning beklagt zich over de invloed van de "gefotografeerde architectuur" van de vakbladen, die binnen de kortste tijd een brisilaans flatgebouw en zijn gevelpatronen bekend maken bij architectenbureau's over de gehele wereld, en vooral in de architecturaafdelingen van de hogescholen een verwoestende uitwerking hebben. Tegenwoordig is de zwerftocht van het motief gekoppeld aan de macht van het moderne verspreidings-apparaat. De geleidelijke weg van de intellectuele uitwisseling in vroeger tijden was tegelijkertijd een uitzonderlijk proces. De tegenwoordige verspreidingsmethoden beklemtonen het gemakzuchtige, het uitzonderlijk sensationele en het fotogenieke. De fotogenieke architectuur heeft hier haar oorsprong.'
63. Claudie Broyelle, 'La moitié du ciel. Le mouvement de libération des femmes aujourd'hui en Chine', Paris, 1973. Over russische en chinese bouwpolitiek.
64. Jean-Luc Godard, 'Pierrot le Fou', Frankrijk, 1965
65. Theodor W. Adorno, 'Functionalismus heute', Neue Rundschau 77, Berlin/Frankfurt, 1966, p.585-600 en 'Ohne Leitbild, Parva Aesthetica', Frankfurt, 1967, p.104-27

