

# Moderniteit en architectuur in het werk van Walter Benjamin

Hilde Heynen

*Schrijven is een vorm van wonen*

J. Derrida, 1986

Gretel Adorno schijnt ooit al schertsend de opmerking gemaakt te hebben dat Walter Benjamin zelf de spelonken van zijn "Passagen" bewoonde en er daarom voor terugschrok de tekst te voltooien: eens het boek geschreven, zou hij zich immers verplicht voelen het bouwsel te verlaten (1). Een auteur heeft geen recht meer op een tekst die hij heeft prijsgegeven; hij kan niet meer 'wonen' in het afgewerkte gebouw.

Met deze opmerking raakte Gretel aan verscheidene van de dieperliggende thema's van Benjamins werk: de verhouding tussen een auteur en zijn tekst, de vraag naar het wonen, het thema van de architectuur. Vooral dit laatste thema wil ik in dit artikel aansnijden. Benjamin ontwikkelde immers een unieke visie op de architectuur van de 19e en 20e eeuw. Vanuit een dubbel oogpunt is het bestuderen hiervan de moeite waard: enerzijds krijgt Benjamins interpretatie van de moderniteit - zo veel als het quid pro quo van zijn gehele oeuvre - zeer concreet gestalte in zijn visie op architectuur; anderzijds levert deze visie ook een zeer vruchtbare invalshoek om de recente geschiedenis van de architectuur te herlezen (2).

## De fysiognomie van de 19e eeuw

In de architectuur komt de innerlijke werkelijkheid van een tijdperk tot uitdrukking: architectuur, heet het in het *Passagenwerk*, vormt de belangrijkste getuigenis van de latente 'mythologie' van een samenleving (3). Benjamin is er op uit de signa-

---

1 Theodor Adorno vermeldt deze anecdote in een brief aan Benjamin, gedateerd op 10.11.1938. Cfr. W. Benjamin, *Gesammelte Schriften I.3*. Frankfurt 1980, p.1098.

2 Enkele belangrijke auteurs op het gebied van de architectuurgeschiedenis van de 19e en 20e eeuw beroepen zich uitdrukkelijk op het werk van Benjamin; zo onder meer M. Müller, M. Tafuri, K. Frampton. Toch is er m.i. nog geen sprake van een werkelijk diepgaand verwerkingsproces van Benjamins inzichten in het architectuurdiscours. Er is weliswaar een begin gemaakt met het lezen van een aantal Benjaminteksten, maar het kan niet gezegd worden dat de rijkdom en de ongelooflijke kracht van Benjamins denken inderdaad ten volle resoneren in het actuele vertoog over architectuur.

3 W. Benjamin, *Das Passagenwerk* (vol 2.). Frankfurt 1983 (1 1982), p.1002.

tuur van de 19e eeuw te lezen in de fysiognomie van haar architectuur: hij wil vanuit een analyse van het 'oppervlak' van deze cultuur - haar mode, haar architectuur - doorstoten naar het benoemen van haar diepere wezenskenmerken.

Die intentie is bepalend voor de opzet van het werk. Benjamin beschouwt de passages, de Parijse winkelgalerijen waaraan het *Passagenwerk* zijn naam ontleent, als de belangrijkste architecturale uiting van de 19e eeuw. Deze overdekte straten met hun typisch Parijse namen - Passage du Pont-Neuf, Passage de l'Opéra, Passage Vivienne, Passage Véro-Dodat, Passage des Panoramas, Passage Choiseul, ... - vormen voor hem een onuitputtelijke bron van metaforen, analogieën en droomfiguren, die zich enten op de tastbare realiteit van een stedelijke vorm. Het *Passagenwerk* kan, aldus Richard Sieburth, gelezen worden als een encyclopedische uitstalling van het historisch potentieel dat sluimert in het woord 'passage': eindeloos zijn de vertakkingen in betekenis, de associaties en de connotaties waarmee Benjamin zijn studieobject oplaadt (4). De passage figureert voor hem als een 'dialectisch beeld', een momentopname waarin een aantal fundamentele karaktertrekken van de geschiedenis, van het verleden, het heden en de toekomst, zich op een zeer gecondenseerde wijze samenballen en waarin als het ware in monadische vorm de gehele werkelijkheid van de 19e eeuw weerspiegeld wordt.

De passages danken hun ontstaan aan de opbloei van de detailhandel, vooral van de handel in luze-artikelen, en aan de nieuwe constructietechnieken: het bouwen met ijzer en glas. Het samengaan van deze beide ontwikkelingen geeft aanleiding tot de opkomst van een nieuwsoortige, typisch 19e eeuwse vorm. Het gaat om een zeer eigenaardige stedelijke vorm: de passages vormen een overgangszone tussen het 'buiten;', de ruimte van de straat, en het 'binnen', het interieur van de woning. Zelf zijn ze een 'binnen' zonder 'buiten': hun vorm openbaart zich enkel van binnenuit, ze hebben geen exterieur, geen buitenkant - op dat punt gelijken ze op een droom, zegt Benjamin (5).

De transparantie van het glazen dak verleent aan de passages een bijzondere eigenheid. Het is hierdoor dat de *Durchdringung* tussen binnen en buiten mogelijk wordt gemaakt, en dat ze hun kwaliteit als overgangszone tussen straat en woonruimte verkrijgen. Het glazen dak maakt de passage tot flaneerruimte bij uitstek: vormt de straat de 'woonruimte' voor de massa, en voor de flaneur, die leeft met de massa, dan wordt deze metaforische transpositie tussen straat en woning in de passage ruimtelijk geactualiseerd.

*"Straten zijn de woningen van het kollektief. Het kollektief is een eeuwig wakker, beweeglijk wezen, dat tussen de huismuren evenveel meemaakt,ervaart, leert kennen en verzint, als individuen binnen de beschutting van hun vier wanden. Dit kollektief verkiest de glanzend geëmailleerde bedrijfsborden boven de olieverfschilderijen die de wanden van de burgersalons versieren. Muren met 'Défense d'afficher' zijn zijn lessenaar, krantenkiosken zijn bibliotheek, brievenbussen zijn beelden, banken zijn slaapmeubilair en de café-ter-*

4 R. Sieburth, 'Benjamin de kopiïst', in: *Archis* 4-89, pp.27-37.

5 W. Benjamin, *Das Passagenwerk*. (2 vol.). Frankfurt 1983 (1 1982), p.1006.

*rassen de erker, waarvanuit hij zijn huishouden gadeslaat. Waar de wegwerkers hun jas aan het hek ophangen is zijn vestibule, en de uitrit die naar de duistere achterhoven leidt is de gang, de toegang tot de kamer van de stad. En daarvan is de passage de salon. Meer dan op welke plaats ook, doet de straat zich hier kennen als het gemeubileerde en uitgewoonde interieur van de massa"* ( 6).

De 19e eeuwse ijzer- en glas-architectuur krijgt nog pregnanter dan in de passages gestalte in de grote hallen waar de wereldtentoonstellingen gehouden werden. In beide herkent Benjamin de verheerlijking van de fantasmagorie van de Waar: hier verlustigt de stedelijke massa zich in het keurend beschouwen van de 'nouveau-tés', hier wordt een begin gemaakt met de cultus van de consumptie. De grote tentoonstellingshallen vormen als dus "pelgrimsoorden voor de fetisch Waar" (7); in de passages "woekert de bedenkelijke flora 'Waar'" (8). Het stralende daglicht overdag en het flakkerende gaslicht 's nachts omkransen de waar met een haast feeëriek aureool. In feite scheppen ze een drogbeeld, het "drogbeeld van de kapitalistische cultuur", dat "op de wereldtentoonstelling van 1867 haar stralende ont-plooiing krijgt" (9).

Toch is er meer. Benjamin behandelt de ijzer- en glas-architectuur immers als een droomfiguur, waarin soms tegenstrijdige elementen aan de orde zijn. In deze droomfiguur verbindt zich een bedrieglijk aspect, de verheerlijking van de fetisj 'waar', met een utopisch aspect, het beeld van een klasseloze maatschappij.

*"In de droom, waarin ieder tijdperk het haar volgende in beelden oproept, lijkt het laatste zich te verbinden met elementen uit de oergeschiedenis, dat wil zeggen, een klasseloze maatschappij"* ( 10).

Het droomkarakter dat eigen is aan de architectuur van passages en tentoonstellingshallen ziet Benjamin in de 20e eeuw plaats ruimen voor nuchtere werkelijkheid (11): de 20e eeuw kent de opbloei van een nieuwe architectuur, een architectuur die in haar transparantie en ruimtelijke doordringing, veel sterker nog dan de haar voorafgaande, een anticipatie vormt van een nieuwe (klasseloze) maatschappij, gekenmerkt door doorzichtigheid en openbaarheid.

Volgens Rolf Tiedemann maakt deze beweging van het 'ontwaken' een kardi-

---

6 Cfr. W. Benjamin, 'Parijse Passages', in: J. Brand & H. Hanselijn (red.), *Het idee van de stad*. (AAP Onderwijsuitgave nr. 11), Akademie voor Beeldende Kunst, Arnhem. Stichting Festival, Arnhem 1983, pp.66-71, p.69.

7 W. Benjamin, 'Parijs, hoofdstad van de XIXe eeuw', in: J. Brand & H. Hanselijn (red.), *Het idee van de stad*. Arnhem 1983, pp.203-207, p.204.

8 W. Benjamin, 'Parijse Passages', in: J. Brand & H. Hanselijn (red.), *Het idee van de stad*. Arnhem 1983, pp.66-71, p.67.

9 W. Benjamin, 'Parijs, hoofdstad van de XIXe eeuw', in: J. Brand & H. Hanselijn (red.), *Het idee van de stad*. Arnhem 1983, p.205.

10 Idem, p.203.

11 W. Benjamin, *Das Passagenwerk*. (2 vol.). Frankfurt 1983 (1 1982), p.5341.

naal punt uit van de oorspronkelijke opzet van het *Passagenwerk* (12): Benjamin had namelijk de intentie om, door het duiden van 19e eeuwse culturele fenomenen als 'droomfiguren', het ontwaken uit de collectieve 'droomslaap' van het kapitalisme te bewerkstelligen. Dat bewustwordingsproces acht hij dus ten dele reeds voltrokken in de architectuur: de architectuur van het Nieuwe Bouwen, de architectuur van Loos, Mendelsohn en Le Corbusier, brengt immers een nieuwe ruimtelijkheid tot stand, een ruimtelijkheid die beantwoordt aan de 'nuchtere werkelijkheid' van het 'nieuwe barbaarendom'. Met andere woorden, de 20e eeuwse architectuur heeft iedere reminiscentie aan de 'dromen' van de architectuur van passages en tentoonstellingshallen achter zich gelaten.

## Het verval van de ervaring

Een van de belangrijkste elementen die Benjamins diagnose van de moderniteit constitueren, wordt uitgemaakt door de these van het 'verval van de ervaring'. In Benjamins ogen impliceert de moderniteit door haar steeds snellere ritme, zowel in de productie als daarbuiten, en door de toenemende informatiestroom, een afbraak van de voorwaarden die nodig zijn om werkelijk 'ervaring' op te doen, voorwaarden die berusten op een zekere continuïteit van het leven. In de Baudelaire-studie, ontstaan als nevenprodukt van de arbeid aan het *Passagenwerk*, ontwikkelt Benjamin deze gedachte aan de hand van verwijzingen naar Bergson, Proust en Freud (13).

Hij begint zijn uiteenzetting met de constatering dat de 'structuur van de ervaring' een verandering heeft ondergaan: in het 'vervreemde, gestandaardiseerde bestaan van de geciviliseerde massa's' in 'het onherbergzame en oogverblindende tijdvak van de grote industrie' is het verwerven van 'ware ervaring' een zeldzaamheid geworden: ervaring is immers

*"... een kwestie van traditie, zowel in het collectieve als in het individuele leven. Zij bestaat niet zozeer uit afzonderlijke feiten die in de herinnering vast verankerd liggen, als wel uit stromen van vaak niet bewuste data die samen-vloeien in het geheugen" (14).*

Benjamin maakt een onderscheid tussen oppervlakkige belevingen en diepgaande ervaringen. De indrukken van de eerste soort worden opgevangen door het waakzame bewustzijn en direct gepareerd: er wordt onmiddellijk op gereageerd en de indruk blijft min of meer bewaard in een bewuste herinnering, maar laat geen sporen na in het (onbewuste) geheugen. Dit licht hij toe met een frase van T. Reik, een leerling van Freud:

---

12 R. Tiedemann, 'Einleitung des Herausgebers', in: W. Benjamin, *Das Passagenwerk*. (2 vol.). Frankfurt 1983 (1 1982), pp.9-41.

13 W. Benjamin, *Baudelaire. Een dichter in het tijdperk van het hoogkapitalisme*. (Synopsis). Amsterdam 1979, p.98-104.

14 W. Benjamin, *Baudelaire. Een dichter in het tijdperk van het hoogkapitalisme*. (Synopsis). Amsterdam 1979, p.98.

"De functie van het geheugen is het beschermen van indrukken. De herinnering is gericht op de vernietiging ervan. Het geheugen is in wezen conservatief, de herinnering destructief" ( 15).

Daarom zijn de 'ervaringen', die niet bewust opgenomen zijn in de herinnering, maar deel uitmaken van het onbewuste geheugen, uiteindelijk bepalender voor het individu dan de oppervlakkige belevingen. Dit soort 'ervaringen' is doorgaans zeer sterk zintuiglijk gekleurd (16).

Eigen aan de moderniteit is dat het opdoen van dergelijke 'ervaringen' minder en minder tot de praktijk van alledag gaat behoren. De krant bijvoorbeeld geeft op zo'n manier informatie door dat het klaarblijkelijk niet de bedoeling is dat de lezer deze informatie in zijn eigen ervaring integreert - integendeel zelfs, zegt Benjamin: het doel van het 'nieuws' is juist dat gebeurtenissen geïsoleerd worden van het gebied waar zij tot de ervaring van de lezer kunnen doordringen. Informatie verwerken betekent dus in zekere zin het tegendeel van ervaring opdoen; journalistieke berichtgeving heeft niets van doen met het opbouwen van een traditie. Ook het leven in de grootstad met zijn snelle ritme en zijn overvloed aan stimuli is debet aan deze evolutie: het eenmalige, het sensationele, het steeds wisselende behoren immers tot de orde van de beleving, terwijl de orde van de ervaring wordt opgebouwd door het 'Immergeleiche' (17).

Wat Baudelaire nu tot een groot dichter maakt, aldus Benjamin, is dat zijn lyrische zeggingskracht ontspruit uit het contact met deze grootstedelijke patronen. Het is Baudelaire er niet om te doen, uiting te geven aan 'ervaringen' in de traditionele betekenis van het woord, de diepgaande ervaringen waar iemand als Proust naar op zoek was: evenmin wil hij een ziellose herhaling bewerkstelligen van oppervlakkige belevingen en sensaties - dergelijke belevenissen worden immers op zo'n wijze door de bewuste herinnering verwerkt dat zij gesteriliseerd worden voor de dichterlijke arbeid, die vooral vanuit het geheugen gevoed wordt. Baudelaire's poëzie wortelt daarentegen in een exceptionele ervaring die tot geen van deze beide categorieën behoort: een intense ervaring waarvoor de shockbeleving tot norm geworden is. Zo'n ervaring ontstaat wanneer de indrukken die het individu in zich opneemt een zodanig shockkarakter aannemen dat het bewustzijn en de herinnering niet meer in staat zijn deze indrukken rustig te verwerken.

De shockbeleving roept afweer en angst op, en breekt onstuitbaar door in het veld van de traditionele 'ervaring'. Het is dit soort van shockervaringen, meent Benjamin, die Baudelaire in het middelpunt van zijn artistieke werk heeft geplaatst: zij zijn zonder meer bepalend geweest voor zijn dichterlijke persoonlijkheid. Van-

---

15 W. Benjamin, *Baudelaire. Een dichter in het tijdperk van het hoogkapitalisme*. (Synopsis). Amsterdam 1979, p.102.

16 In dit verband verwijst Benjamin naar de beroemde passage uit Prousts *A la recherche du temps perdu*, waarin de auteur verhaalt hoe de smaak en de geur van een madeleine bij hem plots op onwillekeurige wijze de ervaring deed herleven van specifieke geuren en atmosferen van Combray, het stadje waar hij een deel van zijn jeugd had doorgebracht, maar waar hij slechts weinig bewuste herinneringen aan had bewaard.

17 W. Benjamin, *Gesammelte Schriften III*. (Werkausgabe band G). Frankfurt 1980, p.198.

zelfsprekend bestaat er een intieme samenhang tussen de shockervaring en het contact met de grootstedelijke massa's: shockbelevingen zijn immers maatgevend voor het leven in "reusachtige steden met hun netwerken van talloze, elkaar doorkruisende straten" (18).

In Benjamins ogen wordt de moderniteit dus gekenmerkt door een drastische verandering in de structuur van de ervaring. In sommige teksten, waarin hij het heeft over het 'verval van de ervaring', schijnt hij deze evolutie te betreuren en een halt te willen toeroepen (19). In andere stukken echter is de toonzetting veel minder pessimistisch, zodat men zeker niet mag aannemen dat de these van het 'verval van de ervaring' een uitsluitend negatieve diagnose ten aanzien van de moderniteit behelst. Bijvoorbeeld in "Erfahrung und Armut", een essay uit 1933, houdt Benjamin een pleidooi om de alomtegenwoordige 'armoede' aan ervaringen aan te grijpen als een nieuwe kans, een unieke mogelijkheid voor de mensheid om opnieuw te beginnen. (20) Eerder dan de werkelijkheid te ontvluchten en een illusie te creëren, moet deze toestand zelf aangegrepen worden als uitgangspunt om op verder te bouwen. Dat is wat de meest lucide avant-garde kunstenaars (Benjamin noemt Brecht, Loos, Klee en Scheerbart) begrepen hebben. Hun werk wordt dan ook gekenmerkt door een "volledige illusieloosheid ten aanzien van het tijdperk en desondanks een onvoorwaardelijke bekentenis ertoe" (21).

Het is hierin ook dat volgens Benjamin de quintessens van de nieuwe architectuur gelegen is: de glasarchitectuur van de 20e eeuw is er op gericht ruimten te scheppen waarin geen sporen van ervaring achtergelaten kunnen worden, het is een ascetische architectuur, die rechtmatig uitdrukking verleent aan de 'armoede' van de tijd.

In de architectuur van het Nieuwe Bouwen wordt dan ook een nieuwe vorm van wonen gerealiseerd, die afrekenet met het wonen in de vroegere betekenis, het burgerlijke wonen dat gericht is op geborgenheid en omslotenheid:

*"Want in het signatuur van deze tijdsperiode staat dat het uur geslagen heeft voor het wonen in de oude zin van het woord, het wonen waarin geborgenheid op de eerste plaats gesteld wordt. Giedion, Mendelsohn, Corbusier maken van de verblijfplaats van de mens eerst en vooral een doorgangsruijme voor alle denkbare krachten en voor golven van licht en lucht. De toekomst staat in het teken van de transparantie" ( 22) .*

Zoals Benjamin in het *Passagenwerk* de 19e eeuwse ijzer- en glasarchitectuur beschrijft vanuit het oogpunt van haar metaforische betrekkingen met de wereld van

---

18 Baudelaire geciteerd door Benjamin. Cfr. W. Benjamin, *Baudelaire. Een dichter in het tijdperk van het hoogkapitalisme*. (Synopsis). Amsterdam 1979, p.108.

19 Dat is bijvoorbeeld het geval in het essay 'De Verteller' (gepubliceerd in *Raster*. nr 13) en in de Baudelaire-studie.

20 Opgenomen in W. Benjamin, *Illuminationen*. Frankfurt 1969.

21 W. Benjamin, *Illumanitionen*. Frankfurt 1969, p.315.

22 W. Benjamin, *Gesammelte Schriften III*. (Werkausgabe band 8). Frankfurt 1980, p.196-197.

het hoogkapitalisme, zo 'leest' hij in "Erfahrung und Armut" de nieuwe architectuur als een voorafspiegeling van de eigenschappen en kwaliteiten van een toekomstige, klasseloze en 'transparante' maatschappij. In de architectuur wordt het 'beeld' van deze utopie vastgehouden.

Nochtans kan niet gezegd worden dat Benjamins houding ten aanzien van deze architectuur en ten aanzien van de maatschappelijke ontwikkelingen die ze reflecteert, volstrekt eenduidig is. In "Erfahrung und Armut" ontwikkelt hij een interpretatie in een welbepaalde richting, en houdt hij een pleidooi voor een ascetische, 'koude' architectuur, een architectuur waar geen 'ervaring' aan beklijft. Wanneer hij echter in het *Passagenwerk* het burgerlijke interieur beschrijft, met zijn overvloed aan snuisterijen en stofferingen, het interieur dat hij ook kent uit zijn jeugd, klinkt daarin duidelijk het heimwee door naar deze 19e eeuwse vorm van wonen, al is dat wonen achterhaald en al is het illusoir: een vorm van wonen die wortelt in een ouderwetse 'ervaring', een wonen dat bestaat uit het 'achterlaten van sporen'.

## De twee 'gezichten' van de moderniteit

De moderniteit vormt, als modaliteit van een bepaalde tijdsbeleving, een fenomeen dat dubbel bepaald is: zij vormt als het ware de bemiddelende instantie tussen het 'objectieve' ontwikkelingsproces dat als 'modernisering' bekend staat, en de 'subjectieve' reacties hierop die de vorm aannemen van 'modernistische' vertogen en bewegingen. De moderniteit heeft daarom twee verschillende 'gezichten': een objectief gezicht, dat verbonden is met maatschappelijke, socio-economische ontwikkelingsprocessen, en een subjectief gezicht, dat samenhangt met een persoonlijk groeiproces en het resultaat is van een artistieke verwerking van, of een theoretische reflectie op, het moderniseringsproces.

M. Calinescu beschrijft deze dubbele bepaaldheid van de moderniteit als volgt:

*"Modernity in the broadest sense, as it has asserted itself historically, is reflected in the irreconcilable opposition between the set of values corresponding to (1) the objectified, socially measurable time of capitalist civilization (time as a more or less precious commodity, bought and sold on the market), and (2) the personal, imaginative 'durée', the private time created by the unfolding of the 'self'" ( 23) .*

Wat Benjamins visie in deze nu zo boeiend maakt is, dat hij voortdurend poogt deze beide waardesferen op elkaar te betrekken en aldus een innerlijke samenhang te ontdekken tussen de beide 'gezichten' van de moderniteit. Anders dan Calinescu begrijpt hij de relatie tussen deze twee termen niet als een onverzoenbare tegenstelling, maar als een spanningsveld tussen uiteenlopende polen, die complexe verhoudingen met elkaar aangaan.

Zijn positie ten aanzien van de moderniteit is dan ook - hoe kan het anders - uitermate ambivalent. Voortdurend lijkt zijn interpretatie te zwenken tussen twee

---

23 M. Calinescu, *Faces of Modernity*. London 1977. p.5.

mogelijkheden. Enerzijds wil hij tot op de bodem gaan van de zijnswijze die gebaseerd is op de geobjectiveerde en meetbare tijd, de tijd van de kapitalistische beschaving. In de passages waarin deze interpretatie de overhand krijgt, lijkt hij te suggereren dat het mogelijk is dit rationaliseringsproces zozeer te intensifiëren dat dit uiteindelijk omslaat in zijn tegendeel en een verzoening tussen mens en ding, tussen mens en natuur bewerkstelligt. Dat lijkt althans de onderliggende stelling in "Erfahrung und Armut" en in het kunstwerkopstel. Anderzijds zijn er, zoals reeds aangegeven, ook andere uitwerkingen van de these van het 'verval van de ervaring' waarin het thema van een mogelijke 'Umschlag' niet aan de orde is. In deze teksten insisteert Benjamin eerder op het onherstelbare verlies aan betekenis-mogelijkheden dat gepaard gaat met het verval van de ervaring en lijkt hij er op uit te zijn mogelijke restanten van een werkelijke ervaring te 'redden', eerder dan het proces dat het verval ervan teweegbrengt verder te stimuleren.

Een zekere tegenspraak tussen deze beide interpretaties van de moderniteit is onmiskenbaar. Zij beantwoordt aan een centrale moeilijkheid waarmee Benjamin in zijn 'Passagenproject' worstelde: het streven een innige verknoping tot stand te brengen tussen de oorspronkelijke, 'theologisch' gekleurde opzet van het boek (de opzet waarin aan de themata van het ontwaken en van de 'dialektische Umschlag' een doorslaggevend belang werd toegekend), en zijn groeiende overtuiging dat een historisch-materialistische benadering onontbeerlijk was om een beeld van de 19e eeuw te schetsen dat op volledigheid aanspraak zou kunnen maken.

Toch is het juist in deze tegenspraak dat de rijkdom van Benjamins inzichten verscholen zit. Benjamin weigert zich op een eenduidig standpunt te laten vastpinnen, en daar heeft hij alle reden toe. Hoeft het immers verwondering te wekken dat aan een fenomeen dat zo complex, fragmentarisch en tegenstrijdig is als de moderniteit, eerst recht gedaan kan worden door teksten die gelijkwaardige kenmerken vertonen?

De arbeid die Benjamin zich met het *Passagenwerk* had voorgenomen, was misschien van meet af aan gedoemd onvoltooid te blijven: te verstrekkend was wellicht de intentie een 'oer-geschiedenis van de 19e eeuw' te schrijven. Dat neemt echter niet weg dat het boek - juist in zijn fragmentarische en ruïne-achtige vorm - flitsen van inzicht genereert die, omdat ze steeds on-af zijn, blijvend aansporen tot verder-denken.

Dat geldt evengoed voor zijn opmerkingen over architectuur. Benjamin was niet echt grondig op de hoogte van de architecturale ontwikkelingen in zijn tijd. Toch weet hij met een opmerkelijke luciditeit de vinger te leggen op de meest cruciale aspecten die de eigenheid van het Nieuwe Bouwen uitmaken: de nieuwe, transparante ruimtelijkheid, het streven naar authenticiteit en waarachtigheid, het afwijzen van een illusoire droomwereld. In zijn inschatting van het Nieuwe Bouwen als een koude, ascetische architectuur die correspondeert met een nieuwe vorm van wonen, een vorm van zijn-in-de-wereld die niet meer berust op geborgenheid en omslotenheid, maar op openheid en zin voor verandering, zitten opmerkelijke argumenten verscholen, argumenten die mijns inziens van wezenlijk belang zijn in het kader van het huidige debat rond post- en neo-modernisme in architectuur.