

Willem Sulsters, Endry van Velzen

Müllers Moral

Het huidige architectuur-theoretische debat lijkt georganiseerd te zijn rond de zorgvuldig gecultiveerde tegenstelling tussen moderne en postmoderne architectuur. Modern staat hier voor de architectuur van de avantgardes, die later als 'internationale stijl' een brede toepassing gekend heeft. Postmodern staat voor de architectuurproductie die zich ondubbelzinnig afzet tegen de architectuur van de avantgarde. Ook de Duitse historicus Michael Müller neemt deel aan dit debat¹. Bijzonder aan Müllers stellingname is dat deze niet zozeer vertrekt vanuit een visie op de postmodernen, maar met name gebaseerd is op een grondige analyse en kritische waardering van de modernen. Drie teksten, door Müller geschreven tussen 1976 en 1983 en nu gebundeld in een boek, maken duidelijk hoe hij de modernen interpreteert en welke positie hij vervolgens inneemt. Van dit boek: 'Architektur und Avantgarde, ein vergessenes Projekt der Moderne?', geven wij hier een bespreking.

Müller stelt in de inleiding dat de postmodernen zich niet langer bekommeren om de sociale opgave van de architectuur. Juist deze sociale opgave werd door de modernen tot centraal thema van de architectuur gemaakt. Met dit boek wil Müller nagaan "...welke productieve aandelen van de architectuur van de avantgarde niet vergeten mogen te worden, om daaruit af te leiden waarin voor ons de actualiteit van een kritische uiteenzetting met de posities van de avantgarde ligt" (p. 10). Het project van de modernen mag niet vergeten worden! Een vergelijking met Habermas' onvoltooid project dringt zich op.

Verarming

"Volgens Max Weber wordt het cultureel moderne erdoor gekarakteriseerd dat de in religieuze en metafysische wereldbeelden uitgedrukte substantiële rede in drie momenten uiteenvalt, die alleen nog maar formeel (door de vorm van de argumentatieve motivering) bij elkaar worden gehouden. Doordat de wereldbeelden vervallen en de overgeleverde problemen vanuit de specifieke gezichtspunten van de waarheid, de normatieve juistheid en de authenticiteit of schoonheid telkens als kennisvragen, als gerechtigheidsvragen en als vragen van de smaak behandeld kunnen worden, komt het in de nieuwe tijd tot een differentiatie van de waardegebieden wetenschap, moraal en kunst. In de corresponderende culturele handelingssystemen worden wetenschappelijke vertogen, moraal- en rechtstheoretische onderzoekingen, kunstproductie en kunstkritiek als aangelegenheid van vakmensen geïnstitutionaliseerd. ... Van nu af aan bestaat er ook een interne geschiedenis van de wetenschappen, de moraal- en rechtstheorie en de kunst – zeker geen rechtlijnige ontwikkelingen, maar niettemin wel degelijk leerprocessen. De differentiatie van waardegebieden gaat gepaard met een verregaande specialisatie en scheiding tussen de waardegebieden en de alledaagse praktijk. "De afstand tussen de culturen van experts en het brede publiek groeit. Wat de cultuur door specialistische bewer-

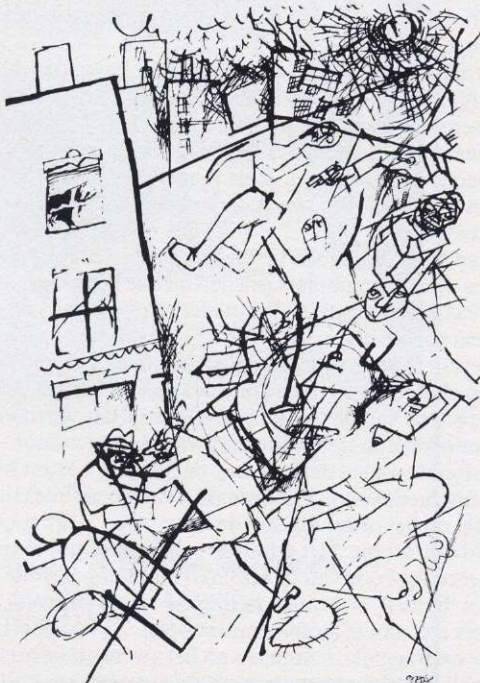
king en reflectie te beurt valt, gaat niet automatisch deel uitmaken van de alledaagse praktijk. Met de culturele rationalisering dreigt het van zijn traditionele substantie beroofde leven veeleer te verarmen"².

Deze verarming van het dagelijkse leven is een essentiële aanname in het werk van Müller. De architectuur moet een bijdrage leveren aan de doorbreking van deze verarming door de scheiding tussen architectuur en leven op te heffen³. De architectuur moet "lebenspraktisch" worden "...praktisch betekent hier op welke wijze in de zinnelijke verschijning van de esthetisch-ruimtelijke vorm van de architectuur ervaringen mogelijk worden. Want zowel de visuele als de in de architectuur belangrijker tactiele waarneming (door o.m. het gebruik – ws+evv) zijn voor kennis van de werkelijkheid een levenspraktische voorwaarde" (p. 36). Het wezen van architectuur – haar vorm en haar gebruiksmogelijkheden – bezit de potentie om de sfeer van de specialistische bewerking door de architect te verzoenen met de alledaagse praktijk van haar gebruikers. De architectuur moet deze belofte, die in haar besloten ligt, vervullen opdat de verarming van het dagelijkse leven doorbroken wordt en de gebouwde omgeving menselijk kan worden.

Niet alleen de architectuur zelf, maar ook de geschiedschrijving moet haar bijdrage leveren aan het 'lebenspraktisch' worden van de architectuur.

Müller staat een kritische geschiedschrijving voor, die haar sociale verantwoordelijkheid niet ontloopt. De historicus zou met zijn denken en handelen actief het historische proces kunnen beïnvloeden⁴. Het mislukken van de poging van de

Grosz, 'geweld in de stad'.



Michael Müller Architektur und Avantgarde



Architektur und Avantgarde, ein vergessenes Projekt der Moderne?
Michael Müller, Syndikat, Frankfurt
a.M. 1984.

Michael Müller (geboren 1946) studeerde kunstgeschiedenis, filosofie, sociologie en archeologie. Promotie in 1974. Sinds 1974 is hij professor in de kunst- en architectuurgeschiedenis te Bremen.

Zijn belangrijkste publicaties zijn: 'Die Villa als Herrschaftsarchitektur (met R. Bentmann, 1970)', 'Die Verdrängung des Ornaments (1977)', 'Florenz-ein reisbuch (met G. Boulboulle e.a., 1982)', 'Funktionalität und Modernen (met M. Mohr, 1984).

1. Zie o.a.: Over de 'schone schijn' van de post-moderne architectuur; in OASE 13 (1986).
2. J. Habermas: Het moderne – Een onvoltooid project; in Raster nr. 19 (1981), p. 133.
3. Het gaat niet om het opheffen van de specialistische bewerking. De rationele werkelijkheid kan niet uit de starheid van de culturele verarming bevrijd worden door de toegang tot een cultureel gebied met geweld open te breken en een aansluiting met één van de gespecialiseerde kenniscomplexen te bewerkstelligen. Het cognitieve, het moreel-praktische en het esthetisch-expressieve moeten als aparte waardegebieden blijven bestaan. Waar het om gaat is de scheiding tussen de waardegebieden en het leven van alledag op te heffen. Hierin speelt de kunstreceptie, en daarmee de functie van de historicus/criticus, een belangrijke rol. Aldus J. Habermas: a.w., p. 137-139.

4. Deze veronderstelling komt voor uit de Ulmer Verein – Verband für Kunst- und Kulturwissenschaft. Deze vereniging werd in 1975 officieel opgericht, maar is in feite vanaf het begin van de zeventiger jaren actief. Ook Müller maakte deel uit van de Ulmer Verein. Zie voor een overzicht voor het ontstaan en het standpunt van de Ulmer Verein F. Reijnders: De marxistische kunstgeschiedschrijving van de 'Ulmer Verein'; in Proef, febr. 1976.
5. M. Müller: Autonomie van de kunst en avantgarde; in Ter Ellder Ure nr. 26 (1978), p. 842.
6. M. Müller: a.w., p. 841.
7. Nijmegen, 1978. Voor een volledig verslag zie Ter Ellder Ure nr. 26 (1978).
8. J. Habermas: a.w., pag. 40. Habermas stelt dat de artistieke productie een specialistische bewerking van specifieke problemen moet zijn, wil zij niet semantisch verschrompelen. De receptie door de leek krijgt noodgedwongen een andere richting dan die door de criticus. De esthetische ervaring moet niet zozeer vertaald worden in een smaakoordeel, maar moet betrokken worden op reële levensproblemen. Zij vernieuwt dan niet alleen de interpretatie van de behoeften van waaruit we de wereld waarnemen maar grijpt tegelijkertijd in de cognitieve verklaringen en de normatieve verwachtingen in en verandert de wijze waarop al deze momenten op elkaar betrokken zijn. Kortom, de cultuur van de experts moet vanuit de gezichtshoek van het feitelijke leven toegeëigend worden. Müllers 'lebenspraktische' architectuur ontstaat wanneer aan deze voorwaarde voldaan is.
9. M. Müller: a.w., p. 846. Müller verwijst hier naar een artikel van Knödler-Bunte: Zum Verhältnis von Sozialgeschichte und Kunstwissenschaft.

avantgarde om de autonomie van de kunst en architectuur op te heffen om zo een verzoening met het dagelijks leven tot stand te brengen, wijt Müller dan ook ten dele aan het gebrek aan een kritische kunstbeschouwing en cultuurgeschiedenis. De toenmalige geschiedschrijving heeft niet radicaal afgerekend met een burgerlijke kunstopvatting – waarin originaliteit, authenticiteit en uniciteit van het werk, ambachtelijke en individuele productie enz. belangrijke criteria zijn – om zo programmatisch aan te kunnen sluiten op de sociale aanspraken van de avantgarde⁵. Een kritische geschiedschrijving moet zich bezig houden met het probleem van autonomie van architectuur en kunst, en de historische poging van de avantgarde om deze op te heffen. De historicus moet kritiek leveren in een eigen praktijk. Het gaat erom "praktische verhoudingen tot stand te brengen om kunsthistorische inhouden productief te verwerken en over te dragen"⁶. In een voordracht op het symposium 'kunstgeschiedenis en kritiek'⁷ geeft Müller aan binnen welk theoretisch kader een dergelijke praktijk gedacht moet worden. Veronderstelling is dat, daar architectuur en kunst 'specialistische bewerkingen van specifieke problemen'⁸ zijn, zij de mogelijkheid bezitten kennisinhouden te produceren en vast te leggen. De historicus moet vervolgens deze kennisinhouden vrij maken. De kritische waarde van een dergelijke geschiedschrijving is gebaseerd op de 'logica van de culturele productie'⁹. De culturele productie verschijnt volgens Müller onvermijdelijk naast de traditionele meerwaardeproductie en omvat alle productie die de levende arbeidskracht inzet tegen zijn ondergeschikking aan het kapitaal: fantasie, libidineuze bezetting, woede e.d.. In tegenstelling tot de logica van de meerwaardeproductie, die eerder uniform en structureel gericht is, neemt de logica van de culturele productie de vorm aan van een reeks breuken, overlappingsen, anticipaties en verdringen. De kritische historicus moet de breuken en weerstanden van de culturele productie reconstrueren om daarmee het vermeende continuüm, de geschiedenis als een lineaire opeenhoping van culturele verworvenheden, op te blazen. Gezien het kenniskarakter van de burgerlijke kunst is deze bij uitstek geschikt om materiaal te

leveren voor een dergelijke geschiedschrijving. De kunstwerken onttrekken zich immers het meest aan de ordeningsschema's en disciplineringsrites van de burgerlijke maatschappij: "De kunst is de plaats waar de maatschappelijk onderdrukte driftaanspraken, fantasieën en levensperspectieven, zo ergens, dan toch daar openlijk kunnen worden gearticuleerd. Ook worden zij in de kunst tot voorwerp van menselijke kennis en kunnen zij er nogmaals lustvol en primair voorreflectief worden beleefd"¹⁰. Het is de taak van de historicus om deze kennis-inhouden te achterhalen en, meer dan dat, deze zodanig herkenbaar en eervaarbaar te maken dat hieruit "kwalitatief nieuwe maatschappelijke vermogens voortvloeien"¹¹. De morele noodzaak de scheiding tussen architectuur en leven op te heffen én de specifieke taak die Müller toekent aan de geschiedschrijving, bieden een ingang tot de eerste twee teksten van het boek.

Over de architectuur en het leven

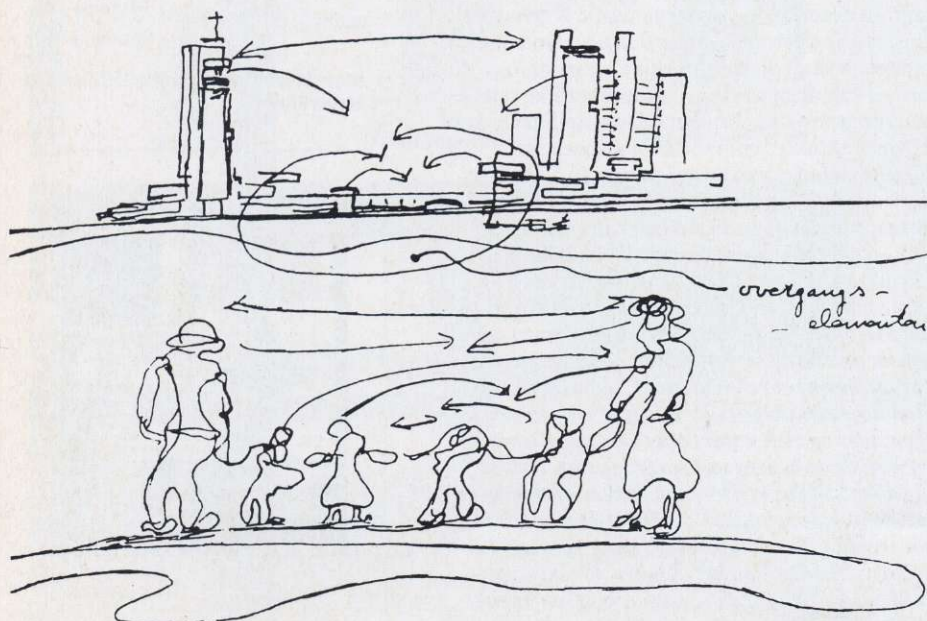
De eerste teksten blijken twee uitgeschreven vormen van hetzelfde verhaal te zijn. Dit verhaal vertelt, kort samengevat, over de veranderingen die optreden in de verhouding architectuur – leven, nadat deze tegen het einde van de 19e eeuw in een crisis geraakt is. De activiteiten van de avantgarde worden vervolgens geanalyseerd als een essentieel moment van verandering, waar binnen de architectonische discipline de aandacht verschuift van een esthetische problematiek naar een probleemstelling die samenhangt met de sociale opgave van het bouwen. Vanuit deze, als historisch bepaald gepresenteerde, tegenstelling tussen esthetische vorm en sociale opgave kan tenslotte ook de recente architectuurproductie beoordeeld worden.

De teksten accentueren ieder verschillende delen van het verhaal. Zo vertelt 'Die sinnliche Erscheinung des Gebrauchswerts' meer over de problematiek van de esthetische vorm en gaat 'Architektur als ästhetische Form oder ästhetische Form als lebenspraktische Architektur?' met name in op de betekenis van de avantgarde.

Müllers verhaal begint, zoals gezegd, bij het in crisis geraken van de verhouding architectuur – leven. Deze crisis manifesteert zich vooral als een crisis van het ornament. Het ornament werd eeuwenlang gezien als het meest eigen en gevarieerde uitdrukkingsmiddel van de architectuur. Zij was in staat de architectuur een ideeële betekenis te verlenen, die haar uit deed stijgen boven haar functionele noodzakelijkheid. In dit vermogen lag het verzoenend karakter van het ornament, het levenspraktische moment van de architectuur, besloten¹². In het fin de siècle, tegen de achtergrond van een algemeen besef van een 'besmeurde' taal, verliest het ornament haar waarde. Haar taal kan niet anders dan leugens spreken (p. 71). Om de crisis van de esthetische vorm te overwinnen wordt de verhouding architectuur – leven opnieuw geproblematiseerd. Als zodanig kunnen zowel het estheticisme als de avantgarde begrepen worden. Het estheticisme probeert het leven te esthetiseren in een laatste grandioze poging van de burgerlijke cultuur haar eigen subjectiviteit te redden. De avantgarde daarentegen, trekt zich niet terug in de kunst, maar probeert vanuit de kunst het leven opnieuw te organiseren (p. 48-49).

Müller stelt dat de avantgarde toepassing van het ornament rigoreus afwijst¹³. De aandacht verschuift van de esthetische naar de praktische vormgeving van het leven, van het subjectieve

Bakema, 'mens en stad'.



naar het objectieve, van het burgerlijk individu naar de proletarische massa. De architectuur moet als sociale handelingsruimte vormgegeven worden en daarmee aanleiding geven tot collectief handelen. De architect richt zich geheel naar de behoeftes en de functies van het leven in de industriële massamaatschappij. Rationele organisatie door systematisch plattegrondonderzoek en rationalisering van de bouwproductie worden belangrijkere vormgevingscriteria dan de esthetische vorm. De scheiding tussen kunst en architectuur, die Loos reeds in 1910 formuleerde als onderscheid tussen twee verschillende disciplines, lijkt zich definitief door te zetten (p. 41-42). Vanuit twee gezichtspunten verdwijnt dus de esthetische vorm:

1. zij is niet langer in staat uitdrukking te verlenen aan een nieuw collectief bewustzijn, daar zij 'besmet' is door haar vroegere verbintenis met de bourgeoisie;
 2. zij wordt verdrongen door de organiserende taak van de architectuur, die door het gebruik tot collectief handelen aan moet zetten.
- Het afzien van de esthetische vorm, de ervaringsarmoede van het 'slechte nieuwe'¹⁴, moet tot een menselijker architectuur leiden en, uiteindelijk, tot een menselijker samenleving, de socialistische samenleving (p. 55). Tegen het einde van de 20-er jaren moet de avantgarde inzien, dat de doorgezette rationalisering en standaardisering van de moderne architectuur binnen een kapitalistische maatschappij niet vanzelf leidde tot een verwezenlijking van sociale ideeën, gelijke behoeften en gemeenschappelijk handelen. In die tijd schrijft een Duits criticus: *"Wanneer men moderne stedenbouw wil baseren op menselijke doelmatigheid, d.w.z. doelmatigheid voor de brede massa van het volk, kan men weliswaar met onschuldige details als verkeersvragen m.b.t. hoogbouw, groenvlakken e.d. beginnen, maar zal men, door de innerlijke consequenties van de feiten, zeer spoedig gedwongen zijn bij de vraag van de sociale revolutie te eindigen"* (p. 55)¹⁵. Gedesillusioneerde reist het geëngageerde architectenbestand af naar Rusland...

Müller interpreteert de avantgarde als een streven naar een 'lebenspraktische' architectuur – niet langer door bemiddeling van de esthetische vorm, maar door het centraal stellen van de sociale opgave van het bouwen. Een streven dat uiteindelijk mislukt: *"De gehele ontwikkeling van de architectuur in onze eeuw bewijst, dat zij ... de centrale problemen van de organisatie van het menselijk leven niet kan oplossen"* (p. 39). Müller spreekt over een dubbelgezicht van de moderne architectuur: *"... grootburgerlijk en proletarisch, hoogkapitalistisch en socialistisch, men kan zelfs zeggen autocratisch en democratisch"* (p. 56)¹⁶. Eenzelfde dialectiek is terug te vinden in Müllers waardering van de avantgarde. Enerzijds is de moderne architectuur een anticipatie op een menselijker samenleving, anderzijds is zij in essentie niets anders dan een onheilsvolle alliantie in dienst van het kapitaal (p. 106-108)¹⁷. De onheilsvolle alliantie heeft ertoe geleid dat de moderne architectuur eenvoudig geïncorporeerd is in de kapitalistische maatschappij. De esthetische vorm is definitief ondergeschikt gemaakt aan de doelrationaliteit. Doelstellingen en instituties hebben zich binnen de maatschappij zo zeer verzelfstandigd, dat zij geen esthetische vorm meer nodig hebben. Zij zijn óf in hun abstractheid niet langer vanuit het perspectief van het leven van alledag te begrijpen, óf in hun economische rationaliteit niet langer meer met de traditionele symbolenvoorraad van de architectuur te verbeelden

(p. 18). De 'dialectiek tussen de geboortetang en de suikertang'¹⁷ is definitief doorgeslagen naar een functionele vormgeving van alle levensgebieden; een vormgeving die *"de mens als opgave opgeeft"* (p. 15).

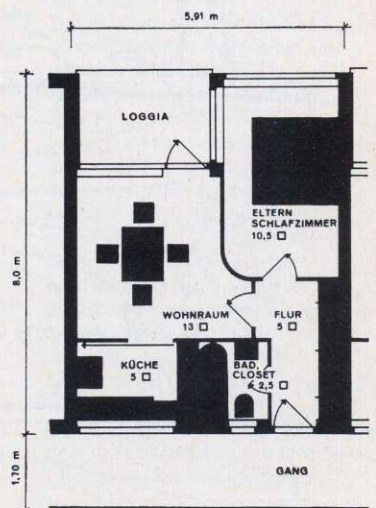
De architectuur is niet langer in staat de werkelijkheid esthetisch te transformeren (p. 38). De onmacht om de steeds complexere wordende werkelijkheid esthetisch te transformeren leidt tot een gedwongen afzien van emotionaliteit, ten gunste van een rationele houding, die beter geschikt lijkt voor begrip van de werkelijkheid (p. 58). *"De architectuur wordt 'koud'. Het is alsof de zinnelijke kwaliteit van de architectuur taboe is, verdrongen door de rationele beheersing van de ruimte-ervaring"* (p. 62). De consequentie hiervan kan zijn dat *"het inzicht in de historische noodzaak solidair te handelen verloren gaat. In plaats van een esthetische individualiteit ... zouden levensvormen moeten treden waarin emotionaliteit en zinnelijke spontaniteit van de betrekkingen zich vrij ontwikkelen kunnen"* (p. 63).

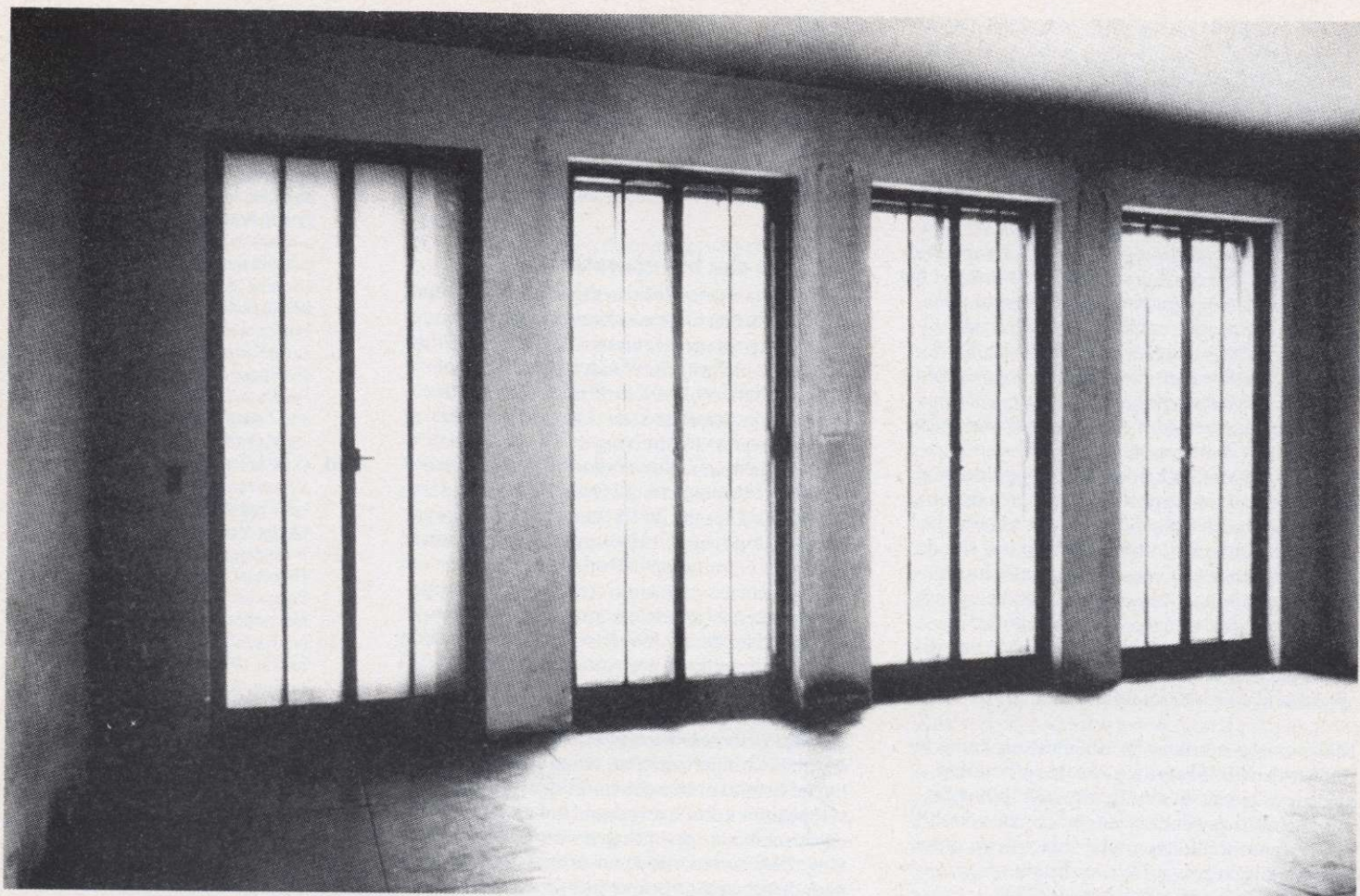
Het blijkt uiteindelijk ook een misvatting te zijn dat de ervaringsarmoede van de moderne architectuur begrepen zou worden als anticipatie op een menselijker samenleving. Architectuur wordt ervaren binnen het kader van gegroeide leefgewoontes en gewenning door de tijd heen. Een radicaal nieuwe esthetische ervaring kan de traagheid van gewenning en gewoonte niet doorbreken. Zij wordt nog begrepen noch geaccepteerd, maar als breuk ervaren (p. 66).

De kritiek op de moderne architectuur is hard. Zij zou een tragische rol gespeeld hebben in de ontwikkeling van de kapitalistische maatschappij. Tragisch omdat zij juist een tegengestelde ontwikkeling voorgestaan zou hebben. Dit is het vergeten project van de modernen, dat Müller wil redden. In de beste voorbeelden van moderne architectuur, zo stelt Müller, zijn aanzetten te herkennen tot een ware verbinding van architectuur en leven, tot een 'lebenspraktische' architectuur (p. 40). De tweekamerwoningen die Mart Stam in 1929 in de siedlung Hellerhof bouwde, bezitten volgens Müller een dergelijke kwaliteit. De woningen kennen een gezonde opbouw. Parallel aan galerij of voetpad, die de woningen ontsluiten, liggen de voorzieningen: entree, badkamer en keuken (met een schuifdeur verbonden met de woonkamer). De gevel van de woonkamer ligt terug, zodat een besloten buitenruimte ontstaat. In deze plattegrondorganisatie is de esthetische ervaring getransformeerd in een dynamische ruimtebeleving, die de zinnelijke verschijningsvorm is van de bewegings- respectievelijke relatief structuren van de gebruikers. Deze architectuur is 'lebenspraktisch', voorzover zij inspeelt op levensgewoontes van de gebruikers (p. 74). Ook de meubels en interieurs van Ferdinand Kramer – eveneens ontstaan in Frankfurt tussen 1925 en 1931 – kennen een dergelijke esthetiek van het gebruik: *"Merkwaardig dat ... objecten van zo'n grote schoonheid tegelijkertijd met zo'n betrokkenheid ontstaan zijn. Ik ken geen design, dat zo consequent functie en algemeen nut, onder spaarzaam gebruik van arbeid en materiaal, verbonden heeft. Want deze eenvoudige gebruiksvoorwerpen verenigen ieder op zich vrijwel alles wat aan alternatieven voor de op winst georiënteerde produktvormgeving aangedragen is. Het is niet alleen de aandacht voor de sociale gebruikswaarde, de democratische schoonheid – de zakelijkheid –, maar het is ook de sociale verbinding van het ontwerp met de uitvoerende produktie, de gelijkwaardigheid van menselijke arbeid en machine"* (p. 23)¹⁹.

10. M. Müller: a.w., p. 848.
11. M. Müller: a.w., p. 849.
12. Müller heeft hier uitgebreid onderzoek naar gedaan. Zie M. Müller: Die Verdrängung des Ornaments. Zum Verhältnis von Architektur und Lebenspraxis (Frankfurt/M, 1977).
13. Het is mogelijk te stellen dat de avantgarde wél vormen van ornamentering heeft toegepast, maar dat deze van een ander karakter zijn dan het traditionele ornament dat Müller hier bedoelt. Zie hiervoor H. Tilman: Esthetisch model: moderne beweging; in B-nieuws nr. 25 (1982).
14. Het 'slechte nieuwe' is een begrip dat afkomstig is van W. Benjamin. Het is bestanddeel en uitdrukking van het positief barbaardom, dat gezien wordt als laatste redmiddel tegen het opkomend fascisme. Zie W. Benjamin: Erfahrung und Armut (1933); in Illuminationen (Frankfurt/M, 1966).
15. Müller citeert hier A. Schwab: Das Buch vom Bauen (1930 – Düsseldorf, 1973), p. 153.
16. Müller citeert hier A. Schwab: a.w., p. 67.
17. Müllers dialectische waardering van de modernen is sterk beïnvloed door de naoorlogse Duitse kritische filosofie, m.n. die van Adorno. Vgl. de verlichtingskritiek in T. Adorno, M. Horkheimer: Dialektik der Aufklärung (1944); zie ook T. Adorno: Funktionalismus heute; in Ohne Leitbild (Frankfurt/M, 1967) en Oppositionen nr. 17 (1979). Merkwaardig is dat de kritische en de conservatieve verlichtingskritiek vlak na de oorlog tot vergelijkbare uitspraken komen. In dit verband noemt Müller ook H. Seldmayr: Verlust der Mitte (1948 – Frankfurt/M, 1985).

Mart Stam, plattegrond galerijwoning Hellerhof.





Wittgenstein, woonhuis.



Mart Stam, woningbouw Hellerhof.

Na de avantgarde lijkt het streven naar een echte 'lebenspraktische' architectuur opgegeven te zijn. De Vegas-architectuur van Venturi geeft weliswaar aanzetten, maar verkeerde, aldus Müller. Deze architectuur ontleent haar beelden aan de wereld van de consumptie, zodat haar esthetische vorm direct herkenbaar en begrijpbaar wordt voor de gebruiker – de ultieme consument. Maar een architectuurtaal waaraan de gebruiker gewend is, staat nog niet garant voor een architectuur die als *gemeenschappelijk* ervaren wordt: "De gebruikers van deze architectuur herkennen weliswaar een stuk van de wereld van het alledaagse, maar wat verloren gaat, is de vaardigheid, de alledaagse architectuur als vormgegeven organisatievorm van samenleven te begrijpen, die een slechts aan consumptiegebonden communicatief handelen partieel helpt doorbreken" (p. 84). Scherper nog dan de kritiek op dit populisme, is Müllers kritiek op de postmodernisme van de jaren '80, die een herstel van de autonome esthetische vorm voorstaan. De autonome structuur van de esthetiek schuift hier voor de economische en functionele context, waardoor de sociale opgave uit het zicht verdwijnt (p. 26). En daarmee de inzet van de avantgarde: het overwinnen van de scheiding tussen architectuur en leven, het 'lebenspraktisch' worden van de architectuur (p. 32).

Müllers 'lebenspraktische' architectuur kan gelezen worden als uitwerking van de verhouding architectuur-massacultuur; een verhouding die o.m. bepaald wordt door de esthetische verschijning van het architectonische object en de zinvolle werking hiervan. Deze verhouding is problematisch en wijzigt zich in de tijd. De

architectuur van de avantgarde zou, via de ervaringsarmoede van het beeld, anticiperen op een 'lebenspraktische' architectuur – een ervaringsarmoede die niet door de massa begrepen werd. De Vegas-architectuur bedient zich wél van herkenbare beelden, maar zou desondanks niet anticiperend zijn, omdat deze beelden het vermogen missen tot collectief handelen aan te zetten.

Grenzen aan het operationele

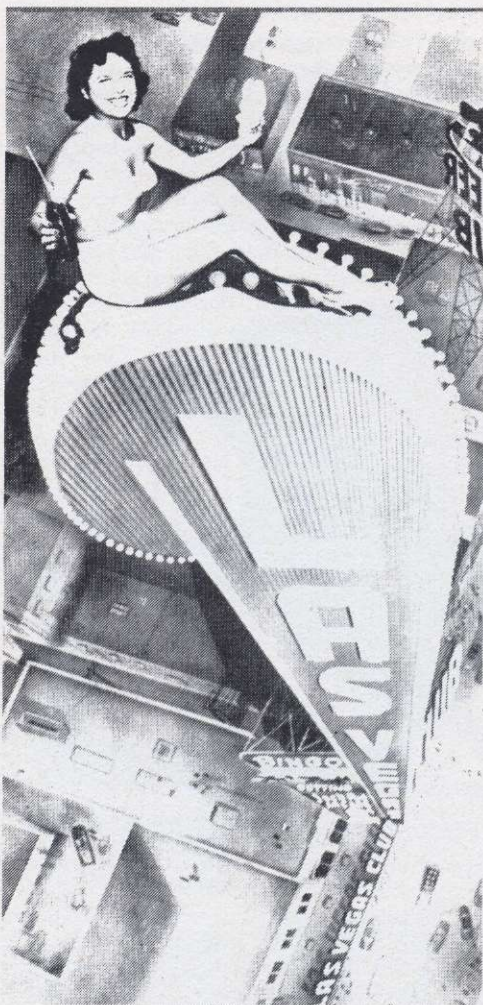
De zogenaamde malaise in de architectuur kent haar parallellen in de geschiedschrijving ervan. Nieuwe inzichten, met name afkomstig uit Frankrijk, Italië en Duitsland²⁰ zijn aanleiding voor hevige debatten binnen de kritische geschiedschrijving van architectuur. De inzet van deze debatten en de verschuiving in haar thematiek worden zichtbaar in een drietal opeenvolgende symposia: 'Architectural History a Social Science?' – Utrecht, 1977; 'kunstgeschiedenis en kritiek' – Nijmegen, 1978; 'ontwerper en historie, historicus en ontwerp' – Rotterdam, 1980.²¹ Het Utrechtse symposium stelt de maatschappelijke betekenis van architectuur en geschiedenis centraal. Het derde discussiethema is dan ook de vraag of de architectuurhistoricus "licht kan werpen op de strijd van de klassen voor goede woonvoorwaarden binnen het stedelijk milieu, en op de mogelijke realisatie van hun hoop voor de toekomst".²² Müller zou deze vraag zeker bevestigend beantwoord hebben. Tijdens het Nijmeegse symposium komt het tot een confrontatie tussen de verschillende opvattingen over geschiedschrijving. Ook hier wordt de onvermijdelijke vraag naar de maatschappelijke positie van de onderzoeker gesteld. Müller verklaart de geschiedenis te onderzoeken "op een subversief potentieel, om een anticiperend beeld van een andere maatschappij te ontwerpen".²³ Het subversief potentieel zijn de 'utopische herinneringstekens', de beloften op een andere, bevrijde maatschappij. Aan de geschiedschrijving en de architectuur is de taak om door het ontcijferen van deze beloften, in een voortgaande operationele praktijk, de burgerlijke ideologie te laten springen.²⁴ Twee jaar later blijkt de vraag naar maatschappelijke betrokkenheid niet meer ter sprake te komen. Op het Rotterdamse symposium staat de verhouding tussen historie, kritiek en ontwerp centraal. Een Frans-Italiaanse samenzang lijkt de Duitse 'Internationale' te overstemmen.

"Zoals het onmogelijk is een politieke economie van een klasse op te zetten, maar alleen een klassekritiek van de politieke economie mogelijk is, zo is het niet toegestaan te anticiperen op een klasse-architectuur – een architectuur voor een bevrijde maatschappij –, maar is het slechts mogelijk een klassekritiek op de architectuur te introduceren", aldus Tafuri in een voorwoord bij de tweede editie van zijn 'Teorie e Storia'.²⁵ In dit boek gaat Tafuri onder meer in op de problemen van een operationele geschiedschrijving.

In een operationele geschiedschrijving wordt de geschiedenis tot instrument van een architectonische tendens gemaakt en als zodanig moet zij tot leidraad dienen voor het ontwerpen. Historische analyses worden naar deze tendens gemodelleerd en daarmee gedeformeerd. De geschiedenis wordt met een dolk gesc hreven.²⁶

De klassieke operationele geschiedschrijving construeert een homogene, continue geschiedenis.²⁷ De recente architectuur wordt begrepen én gelegitimeerd als logisch gevolg van die geschiedenis. Tegelijkertijd worden daarmee voorwaarden en

18. Müller bedoelt hiermee dat er twee categorieën gebruiksvoorwerpen te onderscheiden zijn: voorwerpen die door jarenlange gebruikservaring steeds meer geperfectioneerd vormgegeven worden (geboortetangen) en voorwerpen waarvan de functie niet direct tot een bepaalde vormgeving hoeft te leiden (suikertangen). Müller maakt hier gebruik van E. Bloch: *Geist der Utopie* (1918 – Frankfurt/M, 1971), p. 21.
19. Müller citeert hier G. Selle: Ferdinand Kramer oder die Realutopie des Social-funktionalen Design; in Ferdinand Kramer – Architektur und Design, tentoonstellingscatalogus (Berlijn, 1982), p. 17.
20. O.m. het werk van Foucault, de Venetiaanse architectuurkritiek, het werk van de historici van de Ulmer Verein.
21. Voor een verslag van het Utrechtse symposium zie F. Strauven: *Architectuurgeschiedenis, onderzoek naar betekenis of analyse van arbeid*; in *Wonen* tabk nr. 15, 1977. Het Nijmeegse symposium is uitstekend gedocumenteerd in *Ter Elfder Ure* nr. 26 (1978). Voor een verslag van het Rotterdamse symposium zie *Plan* nr. 9, 1981.
22. F. Stauven: a.w., p. 9.
23. Müller, forumdiscussie Nijmeegse symposium; in *Ter Elfder Ure* nr. 26 (1978), p. 869.
24. M. Müller: *Functionalisme en de mogelijkheden van een menselijke architectuur*; in *Ter Elfder Ure* nr. 26 (1978), p. 837.
25. M. Tafuri: *Theories and History of Architecture* (London, 1980 – oorspronkelijk Roma e Bari, 1968). Zie ook K. Vollemans e.a.: *Crisis van het architectonisch object, crisis van de geschiedenis*; in *Wonen* tabk nr. 19, 1975, p. 6.
26. M. Tafuri: a.w., p. 148-149.
27. Een voorbeeld van een dergelijke geschiedschrijving is E. Kaufmann: *Von Ledoux bis le Corbusier, Ursprung und Entwicklung der Autonomen Architektur* (Wenen, 1923 – Stuttgart, 1985). Hierin wordt de toenmalige moderne architectuur verbonden met de 'autonome' architectuur van de Franse revolutiearchitecten: 'Het programma van de 'zake-lijkheid' werd reeds 150 jaar voor de moderne architectuur geformuleerd' (omslagtekst). S. Giedion: *Space, Time and Architecture; a growth of a new tradition* (1941 – Cambridge Massachusetts, 1982) is eveneens een bekend voorbeeld. Het is ook mogelijk dat een dergelijke geschiedschrijving een breuk introduceert om het heden te profileren ten opzichte van het verleden. Zo stelt Benevolo in: *Origins of Modern Town Planning* (1967) dat de 19e eeuwse stedenbouw terecht verdrongen is door de ontwikkelingen in de 20e eeuwse stedenbouw.



28. M. Tafuri: a.w., p. 150.
 29. Vgl. Offermans stelling dat ook de literatuurkritiek vanuit het afzonderlijke werk moet vertrekken: *'Een normatieve literatuurkritiek kan dus niets meer beginnen met een catechismus, en maar heel weinig met een catalogus. Vóór hij überhaupt aan de slag kan gaan zal hij zich moeten kwalificeren door zich de belangrijkste ontwikkelingen in de moderne literatuur eigen te maken: dat zijn de normatieve coördinaten, maar ook die van elke nieuwe tekst. Aan los van die literatuur ontwikkelde theorieën heeft hij niets'*. C. Offermans: Voor een onverkorte rationaliteit: een gooi naar het onhaalbare – kanttekeningen bij de Adorno-rede van J. Habermas; in *Raster* nr. 19 (1981), p. 119.
 30. Tilman komt tot vergelijkbare conclusies. H. Tilman: Esthetisch model: moderne beweging; in *B-nieuws* nr. 25 (1982).

uitgangspunten geformuleerd voor het ontwerpen van nieuwe architectuur. De toon is optimistisch, de blik fier gericht op een stralende toekomst. Müllers geschiedschrijving doet uitdrukkelijk geen poging een continuüm te construeren. Zij gaat op zoek naar breuken en discontinuïteiten. Zij wil niet de recente architectuur legitimeren. Haar toon is verre van optimistisch en de toekomst is duister.

De verschillen tussen de beide geschiedschrijvingen zijn echter niet zo groot. Onder de negativiteit van Müller ligt eenzelfde operatieve structuur. Ook hij gaat uit van een theoretische vooronderstelling, die haar bevestiging moet vinden in de geschiedenis. Ook hij beoordeelt de recente architectuur vanuit een geconstrueerde geschiedenis, ook al is die niet langer continu. Ook hij wil komen tot een programma voor de hedendaagse ontwerppraktijk. En, ook aan zijn geschiedschrijving kan de vraag gesteld worden of de projectie van de opvatting van de historicus bijdraagt tot kennis van de dingen en inzicht biedt ten aanzien van het handelen.²⁸

De operatieve geschiedschrijving kent een eigen problematiek die voortkomt uit haar werkwijze. De aangetroffen fenomenen worden – zo ze van pas komen – geplaatst binnen een vooropgezet theoretisch model. Noodzakelijkerwijs gaat dit gepaard met een bewuste willekeur, die verhuld moet worden door het gebruik van abstracties en generalisaties. Zo draaien de eerste teksten uit Müllers boek rond begrippen als *de avantgarde*, *de architectuur* en, op de achtergrond *de mensen*. Müller vermijdt deze begrippen nader aan te duiden. Hij schijnt zich niet bewust te zijn van de grote diversiteit aan vaak tegenstrijdige fenomenen, die in elk van deze begrippen besloten ligt. Aldus wordt een betoog mogelijk dat uitspraken kan doen over de architectuur en het leven. Een betoog dat slechts zal kunnen verleiden als de opvatting van de schrijver gedeeld wordt door de lezer.

Inherent aan de werkwijze van de operatieve geschiedschrijving is haar onvermogen de fenomenen zelf te laten spreken.²⁹ Müller slaagt er dan ook niet in iets over de architectonische objecten zelf te zeggen. Het Wittgenstein-huis wordt 'koud' genoemd en de woningblokjes van Stam zijn 'lebenspraktisch'. Dergelijke kwalificaties zeggen echter alleen iets over de zinnelijke werking die Müller veronderstelt bij gebouwen. De zinnelijke werking wordt m.n. gebaseerd op de intenties van de betreffende architect en de reacties van 'de massa' – niet op de materialiteit van de gebouwen zelf. Binnen welke (politieke) context zij ontstaan zijn, welke architectonische problematieken zij uitwerken en hoe deze architecturen zich tot elkaar verhouden wordt niet aangegeven. De lezer die inzicht verlangt in de architectuur van de avantgarde komt bedrogen uit. De aangehaalde architectonische voorbeelden dienen slechts als kanonnenvlees in Müllers strijd voor een menselijker samenleving.

Een operatieve geschiedschrijving zou hooguit nog enig inzicht kunnen bieden in het theoretisch model, dat haar axioma vormt. Het axioma van Müllers geschiedschrijving is afgeleid uit de vermeende pretenties van de avantgarde, zoals die geformuleerd zijn door een aantal van haar architecten en critici. Müllers geschiedschrijving zou dus met name inzicht kunnen bieden in de bedoelingen van de avantgarde³⁰. In die zin slaagt de laatste tekst, waarin Benjamin's ideeën over de moderne architectuur beschreven worden, er beter in een bijdrage te leveren in kennis van de

avantgarde.

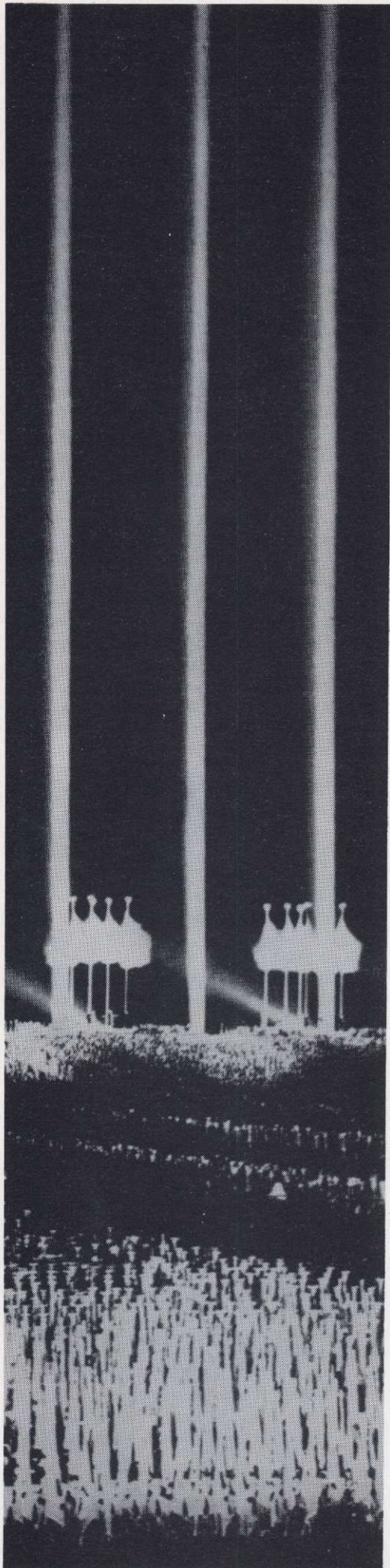
Over het positief barbaarendom

In zijn onderzoek naar de actualiteit van de erfenis van de avantgarde relateert Müller in de derde tekst zijn theorie aan die van de Duitse cultuurfilosoof Walter Benjamin (1892-1940). Benjamin heeft zich o.a. bezig gehouden met een analyse van de burgerlijke cultuur en de reactie van de avantgarde hierop. Het ging hierbij om de maatschappelijke en esthetische plaatsbepaling van de revolutionaire tendenzen van de esthetische praktijk om daar vervolgens de organiserende krachten uit af te leiden. Dit onderzoek nam volgens Müller in de ontwikkeling van een marxistische kunst-theorie een belangrijke plaats in (p. 102). Benjamin bestudeert in 1926 de maatschappelijk-culturele gevolgen van de revolutie voor de samenleving van Moskou. Onder invloed van het ontstaan van de massa veranderen de maatstaven ten aanzien van het wonen; het burgerlijk interieur is, in tegenstelling tot de stedelijke buitenruimte en de openbare gebouwen, niet in staat om aan de ruimtelijke behoefte van de massa te voldoen: *"Woningen die vroeger in vijf tot acht kamers één enkele familie huisvestten, herbergen er nu acht. Door de voordeur betreedt men een kleine stad. Al in de hal kan men bedden tegenkomen. Tussen de vier wanden wordt slechts gekampeerd... In deze situatie houden de mensen het bestaan uit, omdat hun levenswijze veranderd is. Hun verblijfplaats is het kantoor, de club, de straat"* (p. 116). Hiermee worden ook de esthetische objecten van het burgerlijk interieur overbodig en verliezen hun symboolwaarde. *"Meestal is de geringe inventaris een restbestand van kleinburgerlijk bezit (hab-seligkeiten), dat des te treuriger werkt, omdat de kamers zo armzalig gemeubileerd zijn. Tot de kleinburgerlijke inrichtingsstijl behoort namelijk het complete; schilderijen moeten de muren bedekken, kussens de sofa, kleedjes de kussens... (Zulke interieurs zijn slagvelden, waarover de stormaanval van het warenkapitaal zegevierend is heengetrokken; er kan zich daar niets menselijk meer ontwikkelen). Van dit alles is toevallig het een of het ander behouden"* (p. 116). In het burgerlijk interieur belichaamden deze esthetische objecten, 'sporen' van de bewoners omdat zij in hun unieke esthetische vorm een relatie bezaten met hen. Zij bevestigden de uniciteit en de individualiteit van het burgerlijk subject en wezen op het bezit van de dingen (p. 127).

Het nieuwe fenomeen van de massabeweging wordt tot vijand van het private, 'beschermende' karakter van het burgerlijk interieur. Het probleem van de architectuur is hierdoor niet langer de esthetische vorm, maar de sociale opgave in de nieuwe massa-maatschappij.

Benjamin pleit in 'Erfahrung und Armut' (1933) voor een nieuwe vorm van barbaarendom, die te verkiezen valt *"boven de noodlottige culturele barbarij (historisme en estheticisme) zoals zich de bourgeoisie voor haar inhumane doelen inzet"*. De visuele ervaringsarmoede (ornamentsloosheid) dient ertoe om los te komen van ervaringen van een achterhaalde maatschappelijk-culturele toestand: *"Diese Erfahrungsarmut ist Armut nicht an privaten, sondern an Menschheitserfahrungen überhaupt. Und damit eine Art von neuen Barbarentum"* (p. 101).

Het 'Schlechte Neue' vormt daarmee een architectuur die in haar onverhulde armoede humaner zal zijn (dat wil zeggen reëlere ervaringen op zal roepen) dan haar historische voorganger ooit zou kunnen zijn.



In het historisme ontleende het gebouw zijn werkskarakter aan de kunstvorm (het ornament) ten opzichte van de kernvorm (de constructie). Nu het ornament door het ontstaan van de massaproductie haar aura van het eenmalige, unieke verliest³¹, baseert de functionele architectuur zich op de nieuwe technische produktiewijzen en de gebruikswaarde. Op twee niveaus kent Benjamin aan de architectuur een organiserende functie toe. Op het niveau van de *individuele* handeling geldt dat de architectuur de processen van het dagelijks leven zodanig moet organiseren dat een optimale gebruikswaarde van het architectonisch object ontstaat. Terwijl het burgerlijke interieur een vastgelegd arrangement van meubels en gebruiksvoorwerpen kende, biedt het moderne interieur de mogelijkheid tot wisselende posities al naar gelang het gewenste gebruik. Het vormt (op een bepaald moment waargenomen) een 'verstild momentbeeld van een proces' (p. 133)³² terwijl het burgerlijk interieur een eenmalig verstarde beweging is; de geschiedenis is in haar tot stilstand gekomen.³³

Op het niveau van de *collectieve* handeling geldt dat de architectuur door middel van haar esthetische vorm de potentie bezit hiertoe te stimuleren. Benjamin constateerde dat er bij gebouwen sprake is van een dubbele receptie; door gebruik (tactiel) en door visuele waarneming (optisch): *"De tactiele receptie vindt niet zozeer langs de weg van de opmerkzaamheid plaats als wel langs die van de gewoonte. Ten aanzien van de architectuur bepaalt deze laatste verregaand zelfs de optische receptie. Ook zij vindt naar haar wezen veel minder plaats in een gespannen aandacht dan in een terloopse waarneming. Deze in verband met de architectuur ontwikkelde receptie bezit echter in bepaalde omstandigheden canonieke waarde. Want: de taken die op historische keerpunten aan het menselijke waarnemingsapparaat worden gesteld, zijn langs de weg van de zuivere optica, met andere woorden contemplatie, geheel niet op te lossen. Men wordt ze geleidelijk aan naar de aanwijzingen van de tactiele receptie, door gewinning, meester"*.³⁴ Omdat de architectuur volgens Benjamin de eigenschap van een simultane collectieve receptie kent, bezit zij de mogelijkheid het proletariaat in haar politieke zelfverving te stimuleren en daarmee aan te zetten tot gemeenschappelijk handelen (p. 122).³⁵

Het in de moderne architectuur sterk tot uiting gebrachte functionele karakter van de techniek ziet Benjamin als het adequate middel om deze zelfverving van de proletarische massabeweging te bewerkstelligen (p. 131). Het fascisme probeerde daarom het functionele karakter van de techniek in de kunst zodanig in te perken, dat geen veranderende werking ervan op het proletariaat te bevrozen zou zijn. Hiervoor in de plaats stelde zij het streven de techniek en de kunst een monumentaal karakter te geven.³⁶ In het fascisme wordt hiermee teruggegrepen op traditionele waardesymbolen uit de geschiedenis. Benjamin stelt dan ook dat niet de geschiedenis de last is, *"maar het feit dat de geschiedkundige overlevering in de geïnstitutionaliseerde cultuur tot instrument van de macht gemaakt wordt"* (p. 147). Waar het om gaat is de redding van de geschiedenis voor het tegenwoordige denken en handelen. Omdat het historisme 'het eeuwige beeld van het verleden' voorstelt, is het de opgave van het historisch materialisme de ervaring met de geschiedenis in het werk te stellen. Voor Müller is het de vraag hoe de architectuur de geschiedeniservaringen kan opnemen, zonder dat zij opnieuw de

31. Zie hiervoor W. Benjamin: Het kunstwerk in het tijdperk van zijn technische reproduceerbaarheid (1935 - Nijmegen, 1985). In het hierin opgenomen, gelijknamig artikel zet Benjamin het proces van 'verval van aura' uiteen. *'De reproductietechniek'*, zo stelt hij, *'maakt het gereproduceerde los uit het bereik van de traditie. Doordat zij de reproductie vermenigvuldigt, stelt ze in de plaats van zijn unieke, zijn seriële bestaan. En doordat zij het de reproductie mogelijk maakt de waarnemer in zijn eigen situatie tegemoet te treden, actualiseert zij het gereproduceerde'*. Deze twee processen brengen een geweldige schok teweeg in de traditie en hangen nauw samen met de massabewegingen. Hun maatschappelijke betekenis is, ook in haar meest positieve gedaante, niet denkbaar zonder haar destructieve aspect: de liquidatie van de traditiewaarde van het culturele erfgoed.
32. El Lissitzky: 1929, Rusland: *Architektur für eine Weltrevolution* (Berlijn, 1965).
33. Müller constateert dat Benjamin's uiteenzetting sterk in verband staat met de ruimte-theorie van het constructivisme; ruimtelijke vormgeving op basis van constructie en montage.
34. W. Benjamin: a.w., p. 39.
35. De constructivisten zochten daarom een synthese tussen ideologische en formele aspecten, zodat het vormonderzoek ingezet kon worden in de praktijk van de activering van nieuwe sociale omstandigheden; architectuur als sociale catalysator. Zie hiervoor ook C. Cooke: *Form is a function X, the development of the constructivist architect's design method*; in AD nr. 5/6 (1983).
36. In zijn artikel 'Het kunstwerk...' geeft Benjamin al in 1936 een scherpe analyse van het fascisme. In theoretische zin is de fascistische kunstvorm 'zuiver estheticisme' maar praktisch gezien pure propaganda. Het fascisme probeert de massa, die aandringt op afschaffing van eigendomsverhoudingen, een uitdrukking te geven. Hiermee loopt het onvermijdelijk uit op een esthetisering van de politiek, die haar culminatiepunt zal hebben in de oorlog. Alleen de oorlog maakt het mogelijk massabewegingen met behoud van eigendomsverhoudingen een doel te geven. Vanuit de techniek geformuleerd is de imperialistische oorlog een opstand van de techniek die haar vorderingen aan 'mensenmateriaal' opeist, omdat de maatschappij haar haar natuurlijke materiaal onthouden heeft. In plaats van rivieren te kanaliseren, leidt ze de mensenstroom in de bedding van haar loopgraven.

37. W. Benjamin: a.w., p. 42. Benjamin stelt hier dat het communisme op de esthetisering van de politiek door het fascisme antwoordt met de politisering van de kunst. Deze gepolitiseerde kunst moet zowel tot de afschaffing van het cultuurmonopolie van de elite leiden als een bewustwording van de massa tot stand brengen. Zie hiervoor ook: Offermans/Prior: De esthetische theorie van Adorno en Benjamin (1973 – Nijmegen 1977).
38. Müller noemt hier Tafuri's kritiek op de mythe van de zakelijke architectuur wel de meest onverzoenlijke met zijn theorie, maar desalniettemin terecht en treffend (p. 56).
39. Zie de uiteenzetting hiervan eerder in deze tekst.
40. Tafuri verstaat onder dit begrip de politieke ontwikkelingsprocessen, de kapitalistische planning.
41. M. Tafuri: Ontwerp en utopie, architectuur en ontwikkeling van het kapitalisme (1973 – Nijmegen, 1987), p. 210.
42. M. Tafuri: Socialdemokratie und Stadt in der Weimar Republik (1923-1933); in Werk nr. 3 (1974) p. 308; vertaling in projectradar In 'Ontwerp en Utopie' omschrijft Tafuri de Siedlungen als verwerkelijkte utopiën van de arbeidersbeweging, concrete politisering van de architectuur. Als reproductie van het bedrijfsmodel willen zij de stad het uiterlijk geven van de produktiemachine; in de stedelijke structuur en in het mechanisme van de distributie en consumptie willen zij de schijn van een algemene proletarisering als werkelijkheid voorstellen. Het model van de Siedlung kan echter slechts op het laagste niveau van de stad een functionele eenheid vormen. Het is een instrument voor stedelijke interventie, dat de tegenspraken in de stad en de algehele reorganisatieprocessen van het territorium van de productie onaangetast laat. Hiermee vormt zij een door de arbeidersbeweging ontwikkeld alternatief voor de stedelijke ontwikkelingen, maar stelt daarmee tevens ondubbelzinnig het anti-stedelijke model van 'de dorpsgemeenschap' tegenover dat van de metropool; de 'Gemeinschaft' (organische gemeenschap) tegenover de 'Gesellschaft' (de onpersoonlijke verhoudingen van de georganiseerde maatschappij). Deze nostalgische ideologie van het evenwicht kan echter nooit greep krijgen op de stad van de kapitalistische ontwikkeling.

drager van verouderde beelden wordt (p. 125). Voor Benjamin is het duidelijk dat, zeker gezien de fascistische heerschappij, er voor de architectuur geen alternatief is dan het scheppen van de 'dialectische realraum' waarin een vooroordeelsloze voorstelling van de historische ervaring kan plaatsvinden. Dit gebeurt in ruimtes die enerzijds door middel van hun ervaringsarmoede gereinigd zijn van de sporen van een verkeerd voorgestelde geschiedenis, maar anderzijds het individu zijn isolement en zelfvervreemding laten ervaren (p. 134). Het interieur biedt het individu geen surrogaat meer voor een samenleving waarin zijn waarde en identiteit verloren zijn gegaan. Müller vraagt zich hierbij af, of het individu de kracht bezit om hiermee te leven, en of niet juist de zelfvervreemding van de mens tot het fascisme heeft geleid. Benjamin stelt echter dat het 'destructieve moment' van het 'positief barbaar' behouden dient te worden voor de dialectische voorstelling van de geschiedenis en de uiteenzetting met het fascisme. *"Te lang lag het accent op het scheppende... Dit werk is ongevaarlijk en rein. Daarom staat de onmens als de reëlere bode van het humanisme onder ons"* (p. 144). Tegelijkertijd speelt dit 'destructieve moment' een beslissende rol in de ontwikkeling van een materialistische kunsttheorie, waarin niet langer de expressie van 'eeuwige waarden' centraal staat, maar een politisering van de kunst.³⁷

Licht en duisternis

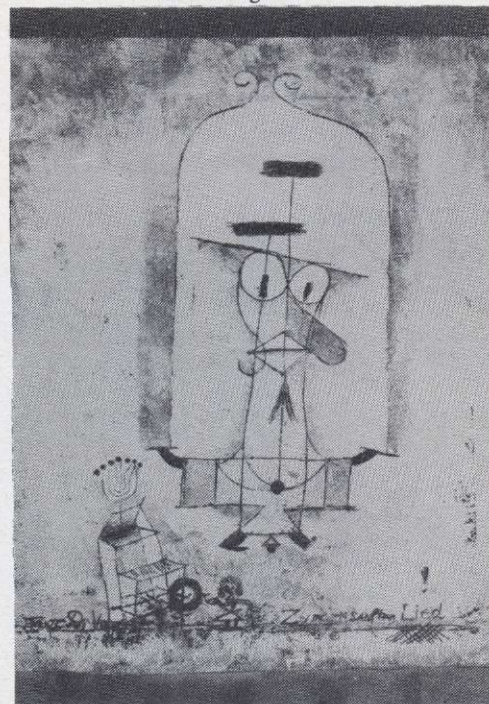
Aan de historische erfenis van de ontwikkeling van de avantgarde-architectuur zijn zeer verschillende conclusies te verbinden. Conclusies die een samenhang kennen voor zowel de visie op de geschiedschrijving als voor de visie op de ideologische rol van de architect. De al eerder gehanteerde confrontatie in de inzichten van Tafuri en Müller ten aanzien van het eerste aspect biedt ook voor een uiteenzetting van het tweede aspect een ingang (p. 56).³⁸ Hierbij moet opgemerkt worden dat de bedoeling van de betogen van Müller en Tafuri verschillend is. Het gaat Tafuri om het proces van architectuurproductie en de politieke condities waaronder zij tot stand komt. De problematiek van de esthetische vorm is bij Tafuri van minder belang. Bij Müller is deze problematiek echter essentieel: het gaat hem met name om de zinnelijke werking van het architectonisch object.

Zowel Tafuri als Müller erkennen het 'falen' van de historische avantgardes en beiden onderzoeken de historie om inzicht te verkrijgen in de potentie van de huidige architectuur om een ideologische rol te kunnen vervullen. Zij doen dit echter vanuit tegengestelde intenties.

Müller gaat op speurtocht naar de actualiteit van de avantgarde ten aanzien van deze kwestie omdat zij het streven naar een humanere, socialistische levenspraktijk tot haar ideologische doelstelling heeft gemaakt. Zij heeft echter de hiermee gepaard gaande problemen van de organisatie van het menselijk leven niet op kunnen lossen. Müller ziet zich daarom genoodzaakt de avantgarde-architectuur een 'dubbelgezicht' toe te kennen.³⁹ Slechts deze interpretatie biedt Müller de mogelijkheid tot zijn theoretische stellingname; de ideologische doelstelling van de avantgarde als een positieve kwaliteit isoleren van negatieve aspecten en daarmee zijn relevantie laten behouden voor de huidige architectuur. Zodoende wordt het mogelijk aan haar morele eisen te stellen.

Tafuri onderscheidt geen contradicties maar

Paul Klee, 'Dans, jij monster, op mijn zachtvaardig lied'.



interpreteert de diverse architectonische fenomenen als polaire expressievormen die onlosmakelijk verbonden zijn met de ontwikkelingen van de kapitalistische maatschappij. Onder de verschuivingen blijven bepaalde structurele karakteristieken onveranderd. De belangrijkste daarvan is het proces van de integratie van de architectuur in 'het Plan'⁴⁰ en het hiermee verloren gaan van haar ideologische rol.

Tafuri stelt daarom, met als doel de historische situering van deze actuele problematiek, dat;
1. *"het functionele karakter van de ideologische rol van de architectuur door de onderbrenging van de bouwproductie binnen een omvattende planning verder wordt verkleind"*; en
2. *"de huidige politiek-economische krachten niet de interesse noch het vermogen tonen de geschikte krachten en middelen te zoeken die noodzakelijk zijn om de taken die de architectonische ideologieën van de moderne beweging hebben aangewezen, te verwerkelijken"*.⁴¹

Deze twee omstandigheden hebben tot gevolg dat wij hiermee de crisis van de planideologie en tegelijkertijd die van de ideologie als een toekomstontwerpende intellectuele instantie in het algemeen meemaken.

Juist de ontwikkeling in de Weimar-Republiek, waarop Müller zijn theoretische stellingname baseert, is ten aanzien van deze twee fenomenen exemplarisch. Tafuri stelt dat noch de sociaaldemocratische SPD noch de oppositie in staat was om met de geschikte middelen een kracht te vormen tegenover de zich vernieuwende en uitdijende kapitalistische economie: *"Aan de ene kant zien we de nieuwe en onbevengene kapitalistische wetenschap... aan de andere kant een zich voortdurend beroepen op optimistische, onwerkelijke geschiedvoorstellingen, met in het verschiet een trede voor trede opklimmen tot een 'Arbeidershorizon', of populistische ideologieën, die door de avantgardistische intellectuelen meteen geestdriftig worden overgenomen"*.⁴²

De consequenties van deze ontwikkelingen voor de structuur van de planning en de organisatie van het ontwerpen vormen nog een open probleem. Mogelijk bestaan er voor de architectuur

vele specifieke taken, maar pas nadat "men heeft afgerekend met elke ideologie van de discipline, kan men de nieuwe rol van de technicus, van de organisator van de bouwproductie en de planner in het algemeen... op de mogelijke raakpunten of de onvermijdelijke tegenstrijdigheden met de materiële voorwaarden van de klassenstrijd analyseren".⁴³

Müller interpreteert de avantgarde-architectuur als een anticipatie op een socialistische samenlevingsvorm onder kapitalistisch-maatschappelijke condities. Gezien het uiteindelijke falen van deze anticipatie op een 'betere leefwereld' is het nu de vraag wat de reden hiervan is geweest en hoe vervolgens deze positieve, anticipatorische kwaliteit toch voor de toekomst te behouden valt, zodat er voor de architectuur nieuwe mogelijkheden ontstaan om een ideologische rol te kunnen vervullen. Müller heeft op deze vraag een resoluut antwoord: "Een opheffing van een esthetische architectuur, waardoor het voor een organiserende architectuur onontbeerlijke, maatschappelijke subject nog ontbreekt (Hilbersheimers ontwerpen zijn daarvoor het bewijs) raakt niet de kern van een kritische en anticipatorische denk- en beeldingskracht, namelijk de constructie en reconstructie van de praktijk van het menselijke leven".⁴⁴ Naast het afzien van het 'aura' van de individuele kunstenaar, zoals de avantgarde-architecten ook reeds deden, moet de architect zich volgens Müller richten op het opheffen van de scheiding tussen architect en publiek. "In een tijd waarin de meest urgente taak van de architectuur erin bestaat een deel van de alledaagse werkelijkheid en de leefwereld voor de massa's adequaat vorm te geven, moet het wel vreemd aandoen, wanneer architectuur geïsoleerd van het 'publiek' voor diens behoeften wordt ontworpen; even vreemd is het, wanneer de nieuwe 'deskundigen' die in het productieproces staan niet de mogelijkheid hebben hun kennis en ervaringen in collectief georganiseerde plannings- en arbeidsprocessen te laten horen, aangezien juist op die manier de architect de gevoelens, meningen, interessen en behoeften leert kennen van diegenen, voor wie hij bouwt, alsook hun houding tegenover zijn productie en produkt".⁴⁵ Aan de hand van de Russische schrijver Tretjakov meent Müller dat de architect de gebruikers van architectuur als een 'vroedvrouw' zou moeten bijstaan "om de kennis die zij op grond van hun eigen zintuiglijke ervaring in de

omgang met de architectuur verzameld hebben, samen met hen in de architectuur op te nemen, en deze in haar (ook wat betreft de esthetische vorm) als waardekriterium te laten werken".⁴⁶

Men kan stellen dat dit direct neerkomt op een pleidooi voor een radicale inspraak, die duidelijk veel verder gaat dan het fenomeen van de inspraak zoals wij dat kennen. De architect zou hierin niet langer als enige over mogelijkheden, vorm en aard van architectonisch te organiseren levensvormen moeten kunnen beslissen, want (en hier citeren wij Müller) "zo ontstaat geen menselijk thuis".⁴⁷ In een voor de massa's gebouwde wereld is door hen slechts dan "zinnvol te leven" wanneer deze massa's niet alleen inzicht hebben in het planningsproces maar er ook actief aan kunnen deelnemen, in de vorm van een solidair handelen tussen gebruikers en planners⁴⁸. Voor de verhouding architectuur-massacultuur betekent dit dat de architectuur direct in de massacultuur ingevoerd moet worden. Müller stelt in dit verband dat slechts dit solidair handelen nieuwe ervaringsinhouden voortbrengt, die in de esthetische vorm van architectuur opgenomen zullen worden. Alleen deze esthetische vorm zal door 'de massa' begrepen worden, zodat zij - i.t.t. de esthetische vorm van de avantgarde-architectuur - d.m.v. haar eigen zinnelijke werking wel aan zal kunnen zetten tot solidair handelen. Door dit dialectisch proces zal zowel de vorm van de architectuur als die van de samenleving kunnen veranderen⁴⁹.

Deze nieuwe architectuur is dan echter niet die van Benjamin's 'dialectisch realraum', waarin door de opheffing van een primair aan de esthetische vorm gebonden architectuur geen nieuwe ervaringen voortgebracht kunnen worden, maar juist de (geschiedenis-)ervaring, die volgens Müller gered moet worden, wegvalt. Er bestaat hierdoor "een verschil tussen een door en door generationaliseerde architectuur, in de zin van praktische verbetering van het leven van de massa's, en de mogelijkheid om in het bouwen en de bouwwerken datgene vast te houden, wat in de praktische verbetering als herinneringsspoor steeds meer verloren gaat; een thuis als omgevormde en solidair toegeëigende natuur van een leven, DAT NIET MISLUKT IS".⁵⁰

43. M. Tafuri: Ontwerp en utopie, architectuur en ontwikkeling van het kapitalisme (1973 - Nijmegen, 1978), p. 221.
44. M. Müller: Funktionalisme en de mogelijkheden van een menselijke architectuur; in Te Elfder Ure nr. 26 (1978), p. 837.
45. M. Müller: a.w., p. 830.
46. M. Müller: a.w., p. 834.
47. M. Müller: a.w., p. 832.
48. Hier wijst Müller's opvatting in de richting van Habermas' begrip van het 'communicatief handelen'; zie J. Habermas: Theorie des kommunikativen Handelns (Frankfurt/M, 1981). Dit is een type van sociale interactie op basis van wederzijds begrip en algemene aanvaarding van moreel-praktische rechtvaardigheid. Dit in tegenstelling tot andere vormen van sociale en niet sociale handelingen die zijn georiënteerd op het behalen van succes, het efficiënt bereiken van een doelstelling. Het communicatief handelen is voor de samenleving een voorwaarde om te kunnen evolueren tot een maatschappijvorm die gekenmerkt wordt door een algemene communicatieve rationaliteit; een redelijke identiteit van het geheel, waarin alle normen die aan de heersende instellingen ten grondslag liggen afhankelijk zijn gemaakt van machtsvrije, praktische discussie.
49. Zelfs als men aanneemt dat het door Müller voorgestelde planningsmodel überhaupt zal kunnen functioneren, is het de vraag wat dit voorspelde maatschappelijke evolutieproces in essentie inhoudt en of fundamentele structuren van de samenleving die de menselijke (machts-)relaties bepalen niet onaantast blijven. In dat geval zal deze 'belofte' van de nieuwe ervaringsinhoud van architectuur n.l. op eenzelfde wijze functioneren als zowel de taal van het ornament aan het begin van de 20e eeuw als die van de 'anticiperende' avantgarde-architectuur; als een 'sociale leugen' dan wel een impotente, sociale utopie!
50. M. Müller: a.w., p. 836.

Ludwig Hilbersheimer, schema voor een hoogbouwstad.

