

Luuk Boelens

# Naar een onverkorte stedenbouw

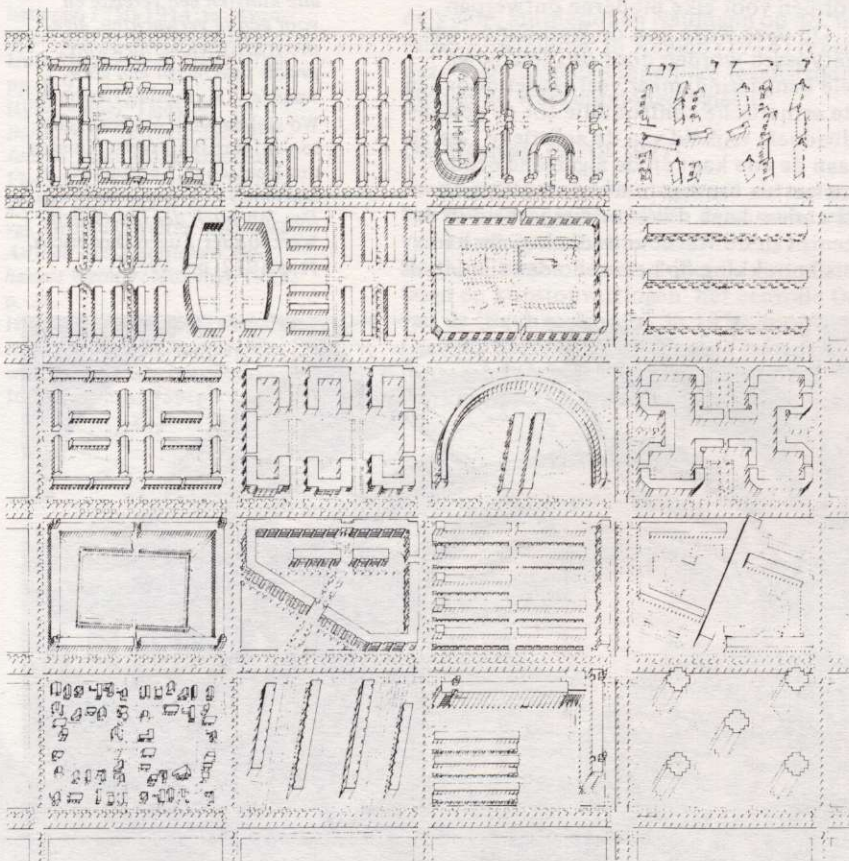
1. vgl. Weeber, Carel: Formele objectiviteit in stedenbouw en architectuur als onderdeel van rationale planning; in: *Plan 11, november 1979*; pp. 27-35. Weeber's voorkeur voor een stedenbouwkundig 'grid' lijkt mij te verwijzen naar Habraken's idee van de stedenbouwkundige 'dragers'. Maar wanneer Habraken doelt op de massa van de stad zelf, waarbinnen de taak van de architect tekst begreep is tot de constructieve uitwerking van de dragers, is het stadsontwerp bij Weeber nog slechts een twee-dimensionaal grid, welke indifferent zou moeten zijn ten aanzien van toekomstige functiepatronen.
2. Tafuri, Manfredo: *Ontwerp en Utopie* (oorspr. titel: 'Progetto e Utopia'); Rome/Bari 1973; Suntschrift 117, Nijmegen 1978. Bolte, Wouter en Mijer, Johan: *Van Berlage tot Bijlmer*; architectuur en stedelijke politiek; Suntschrift 167, Nijmegen 1981.

## Autonomie-Synthese

Het recentelijk breed ingezette stedenbouwdebat lijkt definitief voorbij te gaan aan de maatschappelijke relativiteit van de stedenbouwkundige ontwerparbeid. Op grond van het adhoc streven om de geconstateerde lacune in de stedenbouwkundige vormuitspraken zo spoedig mogelijk op te vullen, stelt men de autonomie van de discipline en het individuele kunstenaarschap wederom in het centrum van de belangstelling. Dit stedenbouwkundig beroep op een optie die benadrukt dat de maatschappelijke oorzaken van het formele niet gekend kunnen worden en die zich daarmee bewust en vrijwillig zover mogelijk van de werkelijkheid verwijderd, kan niet in laatste instantie terug getraceerd worden tot de formalistische benadering van de postmodernisten, zoals dat in de jaren zeventig tot ontwikkeling was gekomen. In 1979 had Carel Weeber - als één van de Nederlandse vertegenwoordigers van deze positie - er immers op gewezen dat de stedenbouwkundige discipline ertoe bewogen zou moeten worden het masker van andere disciplines af te werpen om zich als zodanig wederom exclusief te oriënteren op het ontwerpen van formele structuren op stedelijke schaal. Naast de autonomie van de stedenbouwkundige

discipline, zou het stedenbouwkundig plan tegelijkertijd geïntroduceerd moeten worden als een zelfstandig en formeel planniveau, die daarmee de artistieke stedelijke ordening van de afzonderlijke architectonische projecten in ere zouden kunnen herstellen. Het stadsontwerp had dan niet alleen betrekking op het probleem dat de afbakening en grenzen van de disciplinaire ontwerp praktijken betrof, maar tevens op het probleem dat opteerde voor het onlosmakelijk verband tussen de stedenbouw en architectuur. Want alhoewel de stedenbouwkundige niet meer zou mogen speculeren op de visuele kwaliteit van de gebouwde omgeving en alhoewel de architect op zijn beurt niet meer zou mogen dromen van steden die eigenlijk gebouwen waren, zou toch slechts door stedenbouw architectuur kunnen opbloeien en zou toch slechts door architectuur stedenbouw tot een drie-dimensionale realiteit verheven kunnen worden.<sup>1</sup>

Vanwege de fundamentele malaise waarin de stedenbouwkundige ontwerparbeid aan het begin van de jaren tachtig verzeild was geraakt, kon deze gehalveerde en éénzijdig formele benadering van Weeber snel opgang doen in het denken over het stadsontwerp en op deze wijze in belangrijke mate het actuele stedenbouwdebat domineren. De afzonderlijke bijdragen in het stedenbouwdebat gaan immers in toenemende mate voorbij aan de immanente maatschappelijke en politieke boodschap van de stedelijke ontwerp ingrepen, terwijl wij desondanks sinds de studies van onder andere Manfredo Tafuri en Bolte en Meijer weten dat de architecten en stedenbouwkundigen zich gewoonweg de luxe niet kunnen veroorloven a-politiek te zijn.<sup>2</sup> De discussies en het onderzoek naar de nog mogelijke beeldstructuren op stadsniveau vervallen hiermee tot een hoogst neurotisch formalisme, die als zodanig niet meer door kan en wil dringen tot de articulatie van de eigen praktijk in andere - niet esthetische - praktijken. Hiervan wordt men zich des te pijnlijker bewust naarmate de afzonderlijke, individuele architectonische projecten zich à la mode steeds sneller afwisselen en naarmate een dergelijk angstvallig vasthouden aan de vorm, zonder op de eigenlijke inhoud terug te vallen, gepaard gaat met een toenemende verzelfstandiging en versplintering van de ruimtelijke ontwerp praktijk(en). Door zich in een definitieve autonomie terug te trekken en het specifiek eigen kennisveld centraal te stellen, kan het voor het moderne project noodzakelijke verband tussen de architectonische en stedenbouwkundige praktijk en haar dialectische relatie tot de maatschappelijke constellatie van tijd en plaats immers niet meer concreet worden. Van nu af aan valt de ruimtelijke ontwerp praktijk dan ook ongeneerd uiteen in haar afzonderlijke momenten die de planologie, stedenbouwkunde en architectuur betreffen en die zich op grond van een soort gesloten leer- en feedbackproces elk



De 'grid' stad; naar een afstudeeronderzoek van Gerard Fischert en Han de Kluyster, waarbinnen de Weeberiaanse afbakening van de grensvlakken van architectuur en stedenbouw centraal stond.

kunnen ontwikkelen in hun specifieke eigenzinnigheid. Met deze scheiding der geesten op het niveau van de ruimtelijke handelingsystemen is het echter vanzelfsprekend geworden dat niets wat de actuele ontwerp-praktijk betreft nog vanzelfsprekend is; zelfs haar bestaansrecht is volgens Jürgen Habermas niet meer vanzelfsprekend.<sup>3</sup> Vanwege de hieruit onvermijdelijk resulterende crisis van de multi- en interdisciplinaire benaderingswijze en vanwege het meer complexe veld van de stedelijke integratie, waarop van oudsher de stedenbouwkundige discipline zich begeeft, is dat vooralsnog het duidelijkst op het gebied van het stadsontwerp.

Vanuit deze achtergrond heeft de beschreven inperking van de eigen verantwoordelijkheid tot de puur formele opgaves van het stadsontwerp mijns inziens iets problematisch op het moment dat de stedenbouwkundige discipline als zodanig de gewenste ruimtelijke samenhang tussen de geïsoleerde en autonoom geworden (stedelijke) planonderdelen en daarmee de gewenste 'leesbaarheid' van de stad tot stand wil brengen. De 'eenheidsuiting' van elk cultuurbegrip - of zoals Weeber dat de concensuswerking van de objectief formele ontwerpbenadering noemt - is immers gedoemd te mislukken, zolang de stedenbouwkundige discipline geen enkele uitspraak ontwikkeld ten aanzien van de maatschappelijke betekenis van haar ontwerpingrepen en zolang deze ruimtelijke samenhang daarmee enkel en alleen uit de (relatief) autonome discipline te traceren is. Als zodanig staat dit streven naar zowel de formele autonomie van het stadsontwerp, als naar de afbakening van het eigen kennisveld ten opzichte van de andere culturele handelingsystemen diametraal tegenover het streven naar de coherente en ruimtelijke synthese van de afzonderlijke en individuele architectonische projecten.<sup>4</sup> Aangezien deze ontwerp-praktijken onder de beschreven omstandigheden naar niets anders dan naar zichzelf verwijzen, zal veel eerder juist het tegenovergestelde van datgene wat men wil bereiken gerealiseerd worden.

Dit binnen het actuele stedenbouwdebat aanwezig problematisch koppel autonomie-synthese vormt nu de inzet van deze bijdrage. Als interventie in bedoeld formalistisch debat, zal een poging ondernomen worden het maatschappelijk karakter van het 'eenheidsbegrip' op het spoor te komen in de geschiedenis van drie avant-gardes en hun 'Bauausstellungen'. Hierbij worden niet zozeer de politieke voorwaarden en implicaties van de stedenbouwkundige arbeid centraal gesteld, maar is deze studie t.o.v. deze politieke determinant veel eerder complementair, aangezien zij de immanente dialectiek van het esthetisch begrip van het stadsontwerp ter discussie stelt en daarvan de voorwaarden en (on)mogelijkheden probeert aan te geven ten behoeve van de profilering van de stedenbouwkundige ontwerparbeid. Als zodanig lijkt het zinvol om allereerst terug te keren bij die praktijk, die het heuristisch zoeken naar de eenheid binnen de architectonische stijl(en) - naar de formele orde binnen de stedelijke chaos - tot centraal thema verheven heeft. Dit is een ontwerpcode die vanuit de 19e eeuwse 'Arts and Crafts' door de Deutsche Werkbund werd opgepakt en via het Bauhaus uiteindelijk tot de moderne beweging

voerde. De daaropvolgende ontwikkelingen binnen Team 10, Forum en het postmodernisme tekenen vervolgens de groeiende tendens tot verzelfstandiging van de artistieke ontwerp-praktijken, die daarmee, ondanks de waarschijnlijk goede bedoelingen, de identiteitscrisis van het stedenbouwvak in de hand werkten. Deze esthetische falsificatie die zich op deze wijze in de jaren zeventig sterk heeft doorgezet, krijgt nu binnen het actuele stedenbouwdebat immers haar logisch vervolg in het voorbijgaan aan de praktische inhouden van de vorm, waardoor de discipline van het stadsontwerp op dit moment ook haar eigen besluiteloosheden produceert.

### Der Deutsche Werkbund (1907-1914)

Ook aan het begin van deze eeuw - in het tijdperk van de zogenaamde 'tweede industriële revolutie' - vormden de noodzakelijke heroriëntatie op de formele opgaves van de ontwerparbeid en de herbezinning aangaande de architectonische identiteit het centrale thema binnen de Duitse Werkbund-debatten. In een reflectie op de eerste vijf jaren van de Deutsche Werkbund (Jahrbuch 1912) wees Hermann Muthesius onder andere op het feit dat de Werkbund er weliswaar toe bijgedragen had de kwaliteit van de Duitse industriële productie - met name in technische en materiële zin - te verbeteren, maar dat daarmee het doel van deze vereniging van kunstenaars en architecten nog niet bereikt was. Boven de directe gebruikswaarde van de industrieel geproduceerde goederen, bezaten deze producten immers ook nog een ideële waarde, die niet alleen uitgedrukt zou moeten en kunnen worden in de nieuwe kunst, maar die daarmee tegelijkertijd de constituerende voorwaarde zou vormen voor elke moderne ontwerparbeid.<sup>5</sup> Op deze wijze kon de Werkbund-code niet getypeerd worden door een éézijdige formele benadering, maar veel eerder door een directe esthetische confrontatie tot de gewenste individuele vrijheid van de artistieke Gestaltung aan de ene kant en de algemene economische wetten van het industrieel utilitarisme aan de andere kant. Elke ontwerparbeid in de betekenis van de Werkbund-ideologieën had immers betrekking op het credo dat zij niet als

3. Habermas, Jürgen: *Het moderne - een onvoltooid project*; rede uitgesproken bij het ontvangen van de Adorno-prijs; vertaling door Cyrille Offermans; gepubliceerd in: Raster nr. 19; Bezige Bij, Amsterdam 1981; p. 137; hierbij de aanhef van Adorno's 'Aesthetische Theorie' citerend (vgl. Adorno, Theodor, W.: *Aesthetische Theorie*; Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1970; p. 9).
4. vgl. eveneens: Habermas, Jürgen: *Moderne und Postmoderne Architektur*; in: *Arch* nr. 61, Aachen februari 1982; pp. 54-59.
5. "Veel belangrijker als het materiële is het geestelijke, boven het doel, materiaal en de techniek staat de vorm ... Daarom is het herstel van een architectonische cultuur voor alle kunsten een vereiste en voor een te verwachten, algemeen artistiek vernieuwingsproces überhaupt een voorwaarde." (Muthesius, Hermann: *Wo stehen wir?*; Vortrag gehalten auf der Jahresversammlung des Deutschen Werkbundes in Dresden 1911; gepubliceerd in: *Das Jahrbuch des Deutschen Werkbundes*; Eugen Diederichs, Jena 1912; pp. 19/25).



Herman Muthesius: de fabriekshal van de zijdeververij Michiels & Cie.

afzonderlijk, individueel project ontwikkeld zou kunnen worden, maar dat zij slechts dan zou kunnen slagen, wanneer het ontwerpproces onlosmakelijk verbonden was met de sociale en economische samenhangen van waaruit zij ontstaan was. "Want de kunst was immers niet alleen een esthetische, maar tegelijkertijd een sociale kracht, die beide tesamen niet in laatste instantie tot de belangrijkste, de economische kracht zouden moeten voeren".<sup>6</sup>

In tegenstelling tot het 'negatieve denken' van o.a. Adolf Loos, die zijn 'composities' ontwikkelde vanuit de immanente tegenstellingen binnen de kapitalistische maatschappijformatie, probeerde de Deutsche Werkbund tussen de kunst en industrie op deze wijze juist bruggen te slaan, terwijl Loos daartegenover afgronden theoretiseerde.<sup>7</sup> Daarmee was deze gepropageerde verwantschap, tussen de individuele kunstzinnige arbeid en de verwetenschappelijkte economische praktijk - tussen de vormgeving en normstelling - een politieke. Zij had immers betrekking op een nieuw verbond tussen de uitvoerende en geestelijke kracht, op een alternatief cultureel-maatschappelijk gebruik van de machinale produktiemiddelen, die uiteindelijk tot de sociale en artistieke 'bevrijding' zou moeten voeren. Aangezien het hiertoe noodzakelijke politieke bewustzijn in de vooroorlogse Werkbund evenwel nog ontoereikend en slechts in wording aanwezig was, kon de bond dan ook nog geen ideële eenheid waarborgen. Zij viel uiteen in haar afzonderlijke projecten, die ofwel nog onberefleeteerd verwezen naar een artistiek utopisme ("Wiederherstellung des reinen Lebens durch die Schönheit") ofwel totaal gedomineerd werden door de produktieve belofte van de kapitalistische maatschappijformatie ("Wirtschaft als Selbstzweck"). Met name het debat tussen Van de Velde, Muthesius en Naumann op de 'Werkbund-Ausstellung' in Keulen (1914) tekent deze nog duidelijke innerlijke tegenstrijdheid binnen de Werkbund-ideologieën.<sup>8</sup>

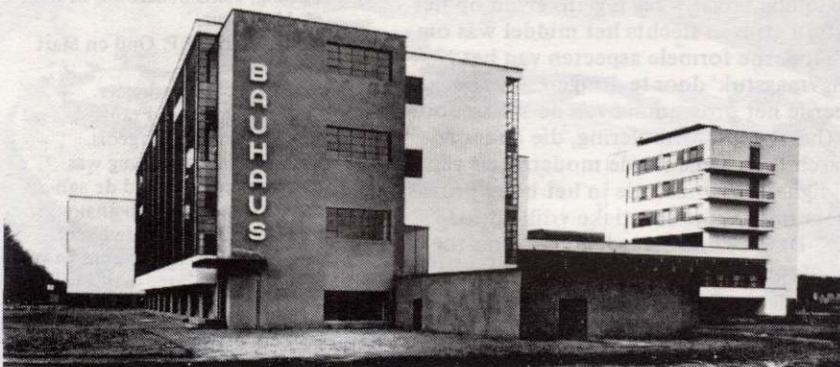
#### Das Bauhaus (1919-1927)

Na de eerste wereldoorlog werd als zodanig het streven naar niet alleen de verwantschap van kunst en industrie, maar tevens naar de 'eenheid tussen de verschillende compositietalen en kunstopvattingen' het centrale thema van de 'Bauhauslehren'. In 1919 door Walter Gropius opgericht en (in eerste instantie) fungerend als pedagogisch complement van de Werkbund, streefde zij naar de coördinatie van

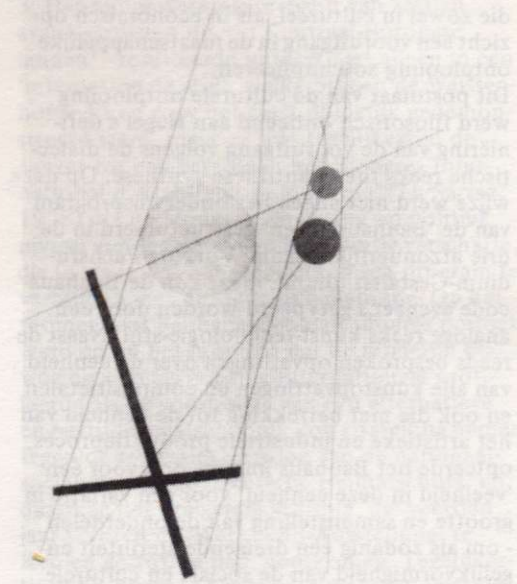
alle creatieve arbeid - naar de unificatie in kunst en ontwerp - om op deze wijze een progressieve synthese tussen en binnen de architectuur en maatschappij te bewerkstelligen.<sup>9</sup> Aldus vond de Bauhaus-ideologie haar grond in een dubbele, elkaar aanvullende ontwerpcode over twee niveau's; d.w.z. zowel op het niveau van het 'Gesamt-kunstwerk' (het niveau van de eenheid van alle kunsten in de visie van een allesomvattende architectonische stijl van de toekomst), als op het niveau van de *machine-kunst* (het verbond tussen het artistieke en industriële productieproces). Alhoewel dit tweeledig verband weliswaar ook al binnen resp. de 'Arts and Crafts' en de Werkbund afzonderlijk tot ontwikkeling was gekomen, zou zij nu in het Bauhaus door haar koppeling een specifieke maatschappelijke inhoud en betekenis krijgen.

Als antwoord op de maatschappelijke tendens die een groeiende specialisering en versplintering van de verschillende culturele handelingsystemen in de hand werkte en als antwoord op de binnen de Werkbund nog aanwezige tegenstelling tussen het artistiek diletantisme aan de ene kant en het economisch determinisme aan de andere kant, postuleerde het Bauhaus de fundamentele eenheid van alle kunstuitingen en opvattingen als een noodzakelijke voorwaarde ten behoeve van elke moderne ontwerparbeid. Hiertoe achtte Walter Gropius de sociaal-culturele theorie noodzakelijk. De progressieve synthese van de moderne architectuur, de collectieve constructie, die zowel de communicatie tussen de kunstenaars onderling, als die tussen de kunst en maatschappij constitueerde, zou immers slechts tot stand gebracht kunnen worden wanneer zij tegelijkertijd het logisch produkt zou zijn van de intellectuele, sociale en technische condities van de 'moderne tijd'.<sup>10</sup> Met name met de komst van Theo van Doesburg en László Moholy Nagy en later met de verhuizing naar Dessau, propageerde het Bauhaus aldus de eenheid van alle kunstzinnige arbeid, dankzij haar betrekking tot het leven zelf en leverde als zodanig in de jaren '23-'27 de grondslagen voor een collectief bepaalde, inter-subjectief georiënteerde 'Maschinestil'.

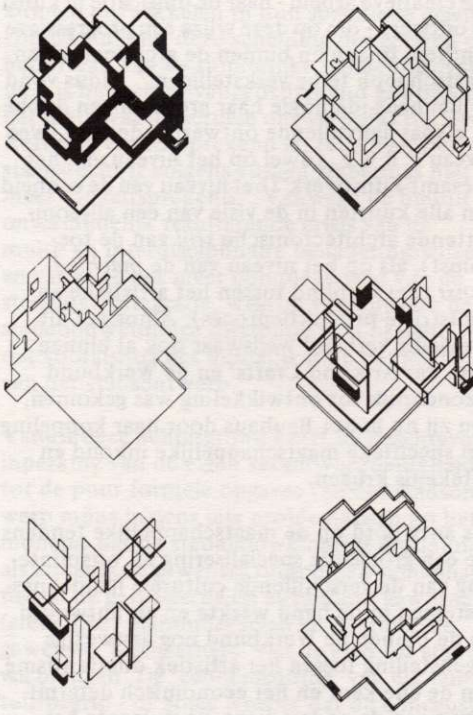
6. Posener, Julius: Der Deutschen Werkbund (1907-1914); Vorlesung gehalten auf das Fachbereich Architektur der T.U. Berlin; gepubliceerd in: *Arch* nr. 59, Aachen oktober 1981; p. 24; citaat uit: Schumachers Gründungsrede des Deutschen Werkbundes; oktober 1907, München.
7. vgl. o.a. Cacciari, Massimo: Loos-Wien; in: *Oikos; van Loos tot Wittgenstein* (oorspr. titel: 'Oikos da Loos a Wittgenstein', Rome 1975); *Sunscrift* 196, Nijmegen 1982; p. 20. N.a.v. dit werk is een Cacciari-bespreking kort geleden gepubliceerd in 'O 7' (Hovingh, Geert: Loos-Wien; cultuurkritiek en architectuur; een bespreking; in: *O7; ontwerp, onderzoek en onderwijs*; Delft, voorjaar 1984; pp. 28-36).
8. vgl. o.a. Posener, Julius: *Ibid.* pp. 19/20. Prak, Niels L.: Art and Industry; notes on their relations between 1750-1914; in: *Avantgarde und Industrie*; Delftse Universitaire Pers; Delft 1983; pp. 8/9. Hilberseimer, Ludwig: *Berliner Architektur der 20er Jahren*; neue Bauhausbücher; Florian Kupfer Verlag; Mainz/Berlin 1967; pp. 8-9.
9. vgl. Gropius, Walter: *Idee und Aufbau des Staatlichen Bauhauses Weimar*; München 1923; p. 24.
10. Herbert, Gilbert: *The synthetic vision of Walter Gropius*; Witwatersroad University Press; Johannesburg 1959; pp. 11/21.



Walter Gropius: Bauhaus gebouwen in Dessau.



László Moholy Nagy: Z III; schilderij uit 1922.



Theo van Doesburg en Cor van Eesteren: studies voor een woonhuis.

De problematische tegenstelling tussen de kunst en industrie, tussen het ontwerp en de technologie, werd nu opgelost door het artistieke potentieel van de kunst en het verwerkingspotentieel van de machinale productiemiddelen op een specifiek moment in het ontwerpproces te bemiddelen. Dit moment was de ambachtelijke ontwikkeling van het type, de standaard, die als het artistieke resultaat van de laboratorium-experimenten en tegelijkertijd als de grondslag voor de assemblage, de fusie kunst-industrie tot een logische kon maken. Het type zou immers het beste representeren wat de discipline op een bepaald moment kon voortbrengen; zij zou het incidentele en individuele elimineren en daartegenover het formeel essentiële en het inter-subjectieve benadrukken. Als zodanig was de tendens tot standaardisatie en pre-fabricatie in de Bauhaus-opvattingen geen achteruitgang, maar juist één van de belangrijkste kunstzinnige voorwaarden, die zowel in cultureel, als in economisch opzicht een vooruitgang in de maatschappelijke ontplooiing zou impliceren.<sup>11</sup>

Dit postulaat van de culturele ontplooiing werd filosofisch ontleend aan Hegel's definiëring van de vooruitgang volgens de dialectische reeks these-antithese-synthese. Op deze wijze werd niet alleen het onderwijsprogramma van de 'Bauhauslehren' gestructureerd in de drie afzonderlijke stadia 'Vorkurs-Fachstudium-Gestaltstudium', maar kon de Bauhaus-code eveneens getypeerd worden door een analoge reeks kunst-technologie-stijl. Naast de reeds besproken opvattingen over de eenheid van alle kunstopvattingen en compositietalen en ook die met betrekking tot de eenheid van het artistieke en industriële productieproces, opteerde het Bauhaus immers ook voor een 'veelheid in deze eenheid' voor een variatie in grootte en samenstelling van de onderdelen - om als zodanig een dreigende steriliteit en gelijkvormigheid van de sociale en culturele ontwikkeling te voorkomen. De sleutelbegrippen binnen de Bauhaus-ideologie (eenheid,

type en stijl) werden op deze wijze geconstitueerd op de paradox variatie (verwijzend naar de kunst) versus standaardisatie (verwijzend naar de industrie), welke schijnbare tegenstelling niet beschouwd werd als een noodzakelijk keuzemoment tussen twee mogelijke alternatieven, maar veel eerder als een vruchtbaar 'conflict' die middels de verzoening (de synthese) in een betere en nieuwe architectonische stijl zou kunnen resulteren. Onder bescherming van de intersubjectief tot stand gebrachte artistieke codex en onder bescherming van de industrie, zou aan de ene kant de eenheid van het formele gewaarborgd kunnen worden, terwijl aan de andere, sociaal-culturele kant voldoende ruimte zou overblijven voor de persoonlijke, individuele smaak en de creatieve/intuïtieve benadering. "Het eindresultaat zou aldus een geslaagde combinatie van een consequente standaardisering met vergaande variatiemogelijkheden zijn", zo concludeerde Walter Gropius.<sup>12</sup>

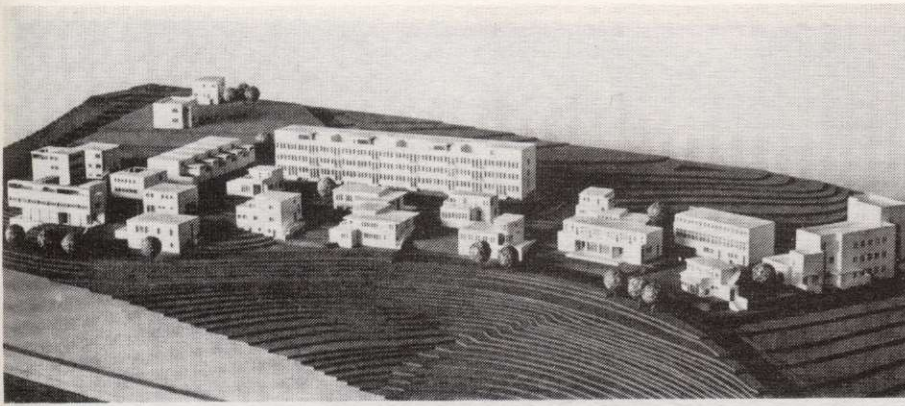
### Weissenhofsiedlung (1927)

Deze moderne vormprincipes, die o.a. dankzij het Bauhaus tot ontwikkeling waren gekomen, lagen ten grondslag aan de Werkbund-tentoonstelling 'Die Wohnung', welke in de zomer 1927 op het terrein Weissenhof te Stuttgart plaatsvond. Hiermee onderscheidde de Weissenhofsiedlung zich op de volgende drie principiële punten van de Berlijnse Wohnsiedlungen, die in de daaraan voorafgaande jaren tot ontwikkeling waren gekomen:

1. het programmatische aspect
2. de stedenbouwkundige uitleg en
3. het eerste duidelijke internationale samenwerkingverband van de centraal-europese avant-garde.

1. In 1926 verkreeg Ludwig Mies van der Rohe de algemene leiding van het Weissenhofproject, waarvoor hij zowel het stedenbouwkundig plan, als het eerste woonblok ontwierp. Hij omschreef het probleem van de 'nieuwe woning' en daarmee het programma van de Weissenhofsiedlung als volgt: "Het postulaat van de 'rationalisering en standaardisering' en ook het streven naar de rendabiliteit van de woningproductie betreffen slechts deelproblemen, die weliswaar erg belangrijk zijn, maar pas dan een werkelijke betekenis kunnen krijgen, wanneer zij in de juiste verhouding geplaatst zijn. Daarnaast of beter daarboven staat het ruimtelijke probleem, dat alleen door middel van de 'scheppende kracht' en niet met rationele of organisatorische middelen op te lossen is".<sup>13</sup> Dit uitgangspunt stelde aldus het streven naar de rationalisering en standaardisering van de architectuur weliswaar in het centrum van de belangstelling, maar wees tegelijkertijd op het feit dat dit streven slechts het middel was om tot de moderne formele aspecten van het 'woningvraagstuk' door te dringen. Als zodanig resulteerde het programma van de Weissenhof in een (half) open formulering, die de individuele architect, ondanks de moderne eis van eenduidigheid en unificatie in het bouwproces, de grootst mogelijke artistieke vrijheid toestond.<sup>14</sup> Desondanks slaagden de tot nu toe relatief afzonderlijk werkende avant-gardisten er niettemin in onderling een verbazingwekkende formele eenheid te bewerkstelligen. Dankzij de bemiddeling van de maatschappelijk-economische condities van de moderne tijd, leek de internationale avant-garde zich immers

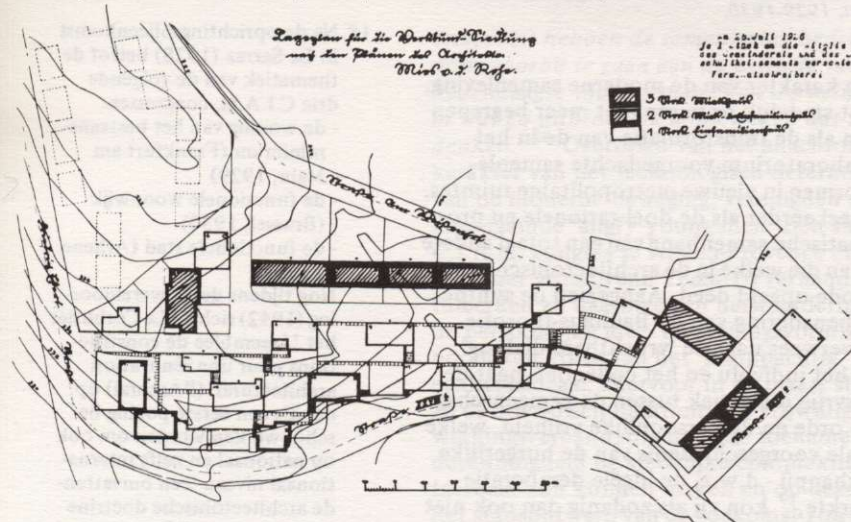
11. Gropius, Walter: Voorwoord bij 'The synthetic vision of Walter Gropius'; t.a.p.; p. VII.
12. Gropius, Walter: *Die neue Architektur und das Bauhaus*; Grundzüge und Entwicklung einer Konzeption; neue Bauhausbücher (herdruk 1935); Florian Kupfer Verlag; Mainz/Berlin 1965; pp. 12/18.
13. van der Rohe, Ludwig Mies: *Vorbemerkungen zum ersten Sonderheft 'Werkbundaustellung die Wohnung Stuttgart 1927'*; oorspr. gepubliceerd in: *Die Form, Heft 9/1927*; herdruk in: *Die Form*; Stimme des Deutschen Werkbundes 1925-1934; Bertelsmann Fachverlag, Gütersloh 1969; pp. 132/133. Hiermee benadert Mies van der Rohe de optie, die reeds 15 jaar tevoren door Hermann Muthesius verwoord was (zie noot 5).
14. vgl. Joedicke, Jürgen en Plath, Christian: *Die Weissenhofsiedlung Stuttgart*; Karl Krämer Verlag, Stuttgart 1968/1977; pp. 16/41.
15. vgl. Joedicke, Jürgen en Plath, Christian: *Ibid.* pp. 9/11.
16. Gropius, Walter: *Wege zur fabrikatorischen Hausherstellung*; in: Joedicke, Jürgen en Plath, Christian: *Ibid.* p. 32.
17. De betreffende architecten waren:  
Duitsland: Ludwig Mies van der Rohe, Walter Gropius, Peter Behrens, Adolf Schneck, Adolf Rading, Richard Döcker, Ludwig Hilberseimer, Hans Poelzig, Hans Scharoun, Bruno en Max Taut.  
Nederland: J.J.P. Oud en Mart Stam.  
Frankrijk: Le Corbusier.  
Oostenrijk: Josef Frank.  
België: Victor Bourgeois.  
De Weissenhofsiedlung was hiermee tegelijkertijd de aanzet tot een vervolg in analoge opgezette 'voorbeeldwijken'. Hiervan kunnen genoemd worden: De Werkbundtentoonstelling in Breslau (1929), de wijk Zürich-Neubühl (1930/1932) en de Tsjechoslowaakse experimenten Brno (1928) en Baba (1932).



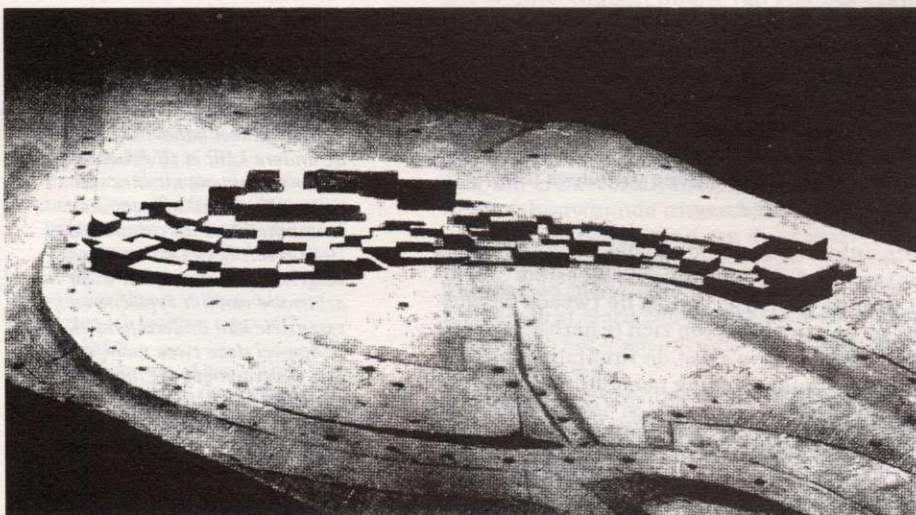
Bebouwingsmodel Weissenhofsiedlung, Stuttgart 1927.



Luchtfoto Weissenhofsiedlung ten tijde van de tentoonstelling.



Ludwig Mies van der Rohe: bebouwingsplan Weissenhofsiedlung, 1926.



Ludwig Mies van der Rohe: bebouwingsmodel Weissenhofsiedlung, 1926.

uiteindelijk in één artistieke code te kunnen vinden en zich daarmee onder één gemeenschappelijke stijl te kunnen verenigen.

2. Deze eenheid die op architectonisch niveau werd gedemonstreerd, vond evenwel niet haar vervolg in het totaal-plan. Alhoewel Mies van der Rohe volgens de 'moderne ordeningsprincipes' een vrije, organische en doorgroende woonwijk trachtte te realiseren en alhoewel hij met behulp van zijn eigen project en de woonblokken van Le Corbusier en Peter Behrens een optische markering van de voor-gestelde wijkcompositie poogde te bewerkstelligen,<sup>15</sup> konden deze voorstellen desondanks niet de indruk ontnemen dat de afzonderlijke villa's slechts willekeurig de hoogtelijnen van de Killesberg volgden en dat daarmee de Weissenhofsiedlung stedenbouwkundig gezien in haar architectonische onderdelen uiteenviel. Van der Rohe's ontwerpingen hadden immers slechts betekenis op een receptief-niveau en beantwoordden daarmee niet aan de nieuw geïntroduceerde wetenschappelijke methodes, die steeds duidelijker aantoonde dat het probleem van het stadsontwerp naast de formele, bovenal de organisatorische en politieke samenhang betrof. "De Werkbundsiedlung had op deze wijze weliswaar de nieuwe potenties van het moderne bouwen en de mogelijkheden van haar architectonische stijl duidelijk gedemonstreerd, maar zij had daarmee tegelijkertijd het stedenbouwkundig eche van de Weissenhof en de nog op te lossen stedelijke problemen van de avant-garde even duidelijk aan de orde gesteld", zo schreef Walter Gropius in een reflectie op de eerste resultaten van de tentoonstelling. "Veeleer", zo meende hij, "zou de nieuwe taak van de architect-urbanist die van de organisator en daarmee in meerdere richtingen georiënteerd moeten zijn; zij zou betrekking moeten hebben op het onderzoek naar de biologische, sociale, technische en esthetische problemen, die tot een zelfstandige en meer complexe eenheid samengevoegd dienden te worden."<sup>16</sup> Aangezien zowel de Franse, als Nederlandse avant-garde reeds tot een analoge conclusie gekomen waren, zou de internationale status van de Weissenhofsiedlung hiertoe evenwel goede perspectieven inhouden.

3. Het samenwerkingsverband van zestien avant-gardisten uit vijf Centraal-Europese landen<sup>17</sup> resulteerde immers niet alleen in een 'internationale stijl', welke binnen de Weissenhofsiedlung voor het eerst duidelijk gedemonstreerd werd, maar zij was tegelijkertijd de aanzet tot een vervolg in het 'Congrès International d'Architecture Moderne' (La Sarraz; 1928) die de Moderne Beweging op politiek niveau een gezaghebbende instantie verschafte, die in staat was het architectonisch program te verbinden met de stedelijke planning. Op het moment dat Bauhaus-ideologie immers politiek werd en op het moment dat de moderne beweging zich als zodanig internationaal profileerde als de voorhoede van een alternatieve en bevrijdende maatschappij, kon zij stelling nemen tegen de regressieve kritiek van de nationaal-socialisten en de 'Deutsche Heimatschutz' en daarmee het dreigende schisma, die veertien jaar tevoren de 'Werkbund-Ausstellung' te Keulen getroffen had, voorkomen. Tegelijkertijd kon hiermee het 'eenheidsideaal' over de grenzen van de architectuur heenreiken en als

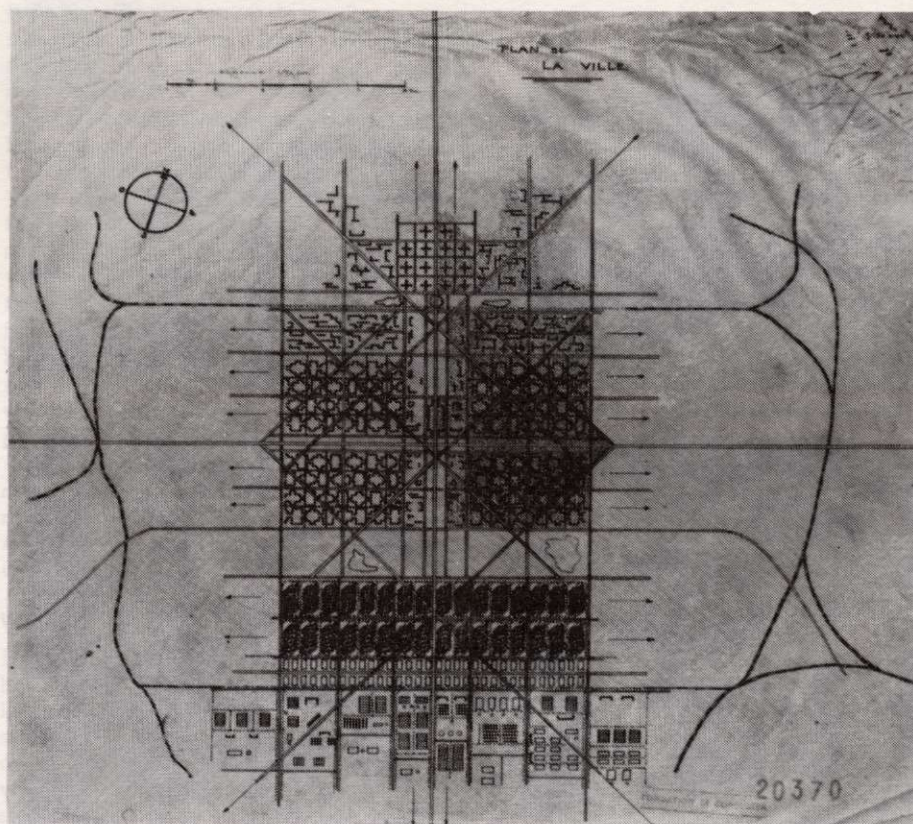


Walter Gropius: Dammerstocksiedlung, Karlsruhe 1928.

een progressieve synthese op architectonisch niveau culminerend in een meer complex stedelijk organisme, die op zijn beurt de voorwaarde was voor de regionale en nationale totaalplanning. Op deze wijze kon vanuit de standaard (ontwikkeld door het Bauhaus-laboratorium) en via de seriematige architectuur en de internationale stijl (de Weissenhofsiedlung), de functionele stedenbouwkundige planning- en ontwerppraktijk (de C.I.A.M.-code) tot stand komen, welke omgekeerd het ontwerp van het huis en vertrek beïnvloedde en de onderlinge relaties tussen de architectonische 'cellen' structureerde. Met name de eerste C.I.A.M.-congressen in de periode 1929-1933, tekenden dit artistiek postulaat van de visuele continuïteit in de productie-keten van 'sofa-kussen tot metropool'.<sup>18</sup>

#### Crisisjaren en wederopbouwperiode (1929-1957)

Deze stedenbouwkundige belofte, die de C.I.A.M. op grond van haar politieke en sociale boodschap meende te kunnen profileren, kwam echter bedrogen uit. Met de internationale reorganisatie van Kapitaal en Arbeid, die als het gevolg van de *Krach* van de *Neue Welt* (1929) werd doorgevoerd, kon de formele ideologie van de jaren twintig zich noch in de vijftienjaren-planning van de Sovjet-Unie, noch in de fascistische dictatuur van Hitler's Duitsland en zelfs noch in het sociaal-democratisch westen van de *New Deal* handhaven. Juist op het moment van haar apotheose, juist in deze periode dat de Moderne Beweging gedurende de eerste vijf C.I.A.M. jaren haar maatschappelijke erkenning en met het congres van Athene (1933) haar hoogtepunt leek te bereiken, werd duidelijk dat zij haar plantheorieën aanzienlijk moest herzien. Geconfronteerd met de polyfunctionaliteit, veelvoudigheid en het disor-



Le Corbusier: La Ville Radieuse; une réponse à Moscou, 1929-1930.

ganisch karakter van de moderne samenleving, kon het stedelijk ontwerp niet meer begrepen worden als de transformatie van de in het kunstlaboratorium voorgedachte samenlevingsvormen in nieuwe metropolitane ruimtes, maar veel eerder als de doel-rationele en programmatische samenhang van een totaal andere aard, dan die welke in de architectonische eenheidscode opgeld deed. Aangezien de synthetische benadering van de Bauhaus-filosofie direct verwees naar de 'vruchtbare dialoog' tussen het individu en het collectief, naar de machtsvrije dialectiek tussen de gemeenschappelijke orde en de persoonlijke vrijheid, welke de ideale voorgeschiedenis van de burgerlijke maatschappij - d.w.z. de ideële democratie - kenmerkte,<sup>19</sup> kon zij als zodanig dan ook niet beantwoorden aan de nieuwe vormen van het staatsinterventionisme in de vrije markteconomie volgens de 'General Theory' van Keynes. Hiermee boette haar politieke en ideologische boodschap - en daarmee haar 'eenheids-ideaal' - snel aan betekenis in en kon de Moderne Beweging zich alleen nog maar handhaven vanuit zuivere technologische en economische overwegingen, waarbinnen nog slechts een minimale aandacht voor esthetische principes mogelijk was.

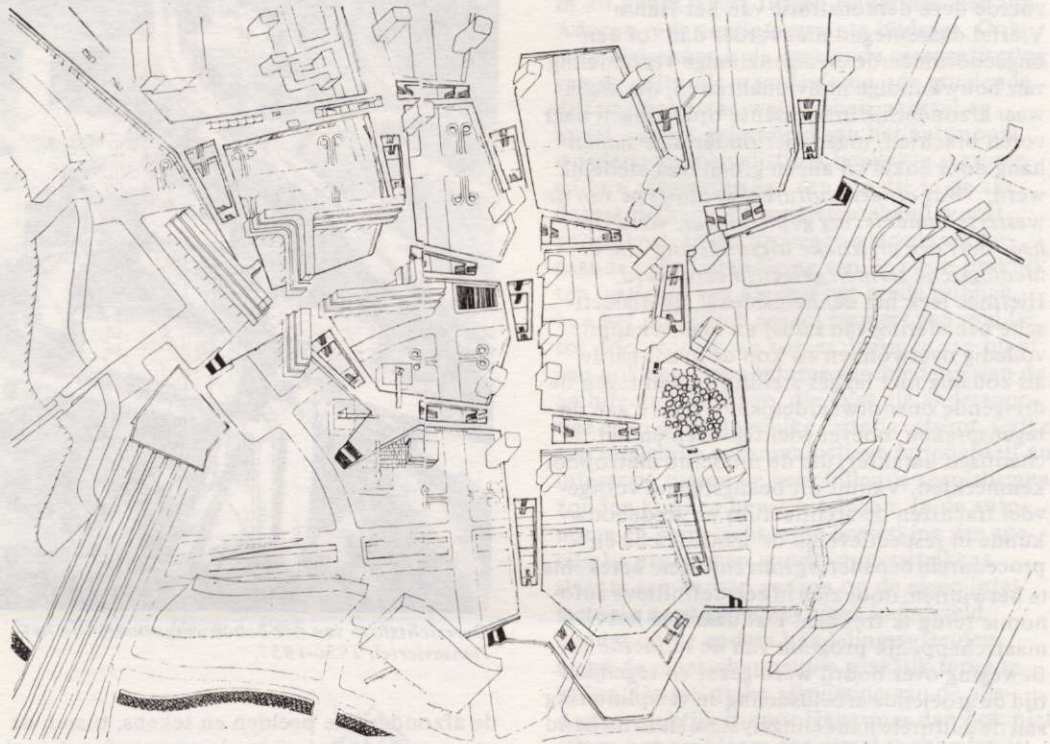
Deze ontoereikendheid van het architectonisch denken van de 'oude moderne meesters', vormde voor de generatie van na de tweede wereldoorlog de aanleiding om zich te herbezinnen op de formele opgave's van de ruimtelijke ontwerpdisciplines. Stelling nemend tegen de rigide en doctrinaire geworden benaderingswijze van de C.I.A.M., bekritiseerden zij de stadsuitleg van het 'Charte d'Athènes' als zijnde ruimtelijk steriel en sociaal verouderd, aangezien men aan iets waardevols voorbij leek te gaan, nl. de existentiële en absolute waarden van het menselijk leven: "Zij (de oude moderne mees-

18. Na de oprichtingsbijeenkomst in La Sarraz (1928) betrof de thematiek van de volgende drie C.I.A.M.-congressen:

- de woning van het bestaansminimum (Frankfurt am Main, 1929)
- de functionele woonwijk (Brussel, 1930)
- de functionele stad (Athene, 1933)

Nog tijdens de 2e wereldoorlog (1942) richtte Le Corbusier het 'Assemblée de constructions pour une rénovation architecturale' (l'Ascoral) op, dat als een eerste poging beschouwd kan worden om ook op nationaal en zelfs internationaal niveau 'een omvattende architectonische doctrine t.b.v. de ruimtelijke ordening' door te voeren.

19. "De democratie wordt bepaald door twee met elkaar contrasterende manifestaties. Aan de ene kant is zij geconstitueerd op de diversiteit van de geest, welke resulteert uit een intens en individueel handelen; aan de andere kant is zij gebaseerd op een algemene noemer van regionale uitdrukkingen, die langzamerhand uit de cumulatieve ervaring van de op elkaar volgende generaties, het meer arbitraire van het typische en essentiële kan onderscheiden. Alhoewel deze twee manifestaties onverzoenbaar lijken, denk ik toch dat een fusie tot stand gebracht moet worden; anders zullen wij als robotten eindigen." (Herbert, Gilbert: Ibid. p. 19; citaat uit: Gropius, Walter: *Scope of total architecture*; New York, Harper 1935; p. XIV).



Detail prijsvraagontwerp 'Hauptstadt Berlin' van Alison en Peter Smithon en Siegmund Wonke, 1957-1958.

ters; red.) hebben de samenleving bedrogen door voorbij te gaan aan de essentie van de hedendaagse tijd. Niemand kan werkelijk leven in wat zij uitbroeden, alhoewel zij dat zelf wel denken."<sup>20</sup> Overtuigd van het anachronistisch karakter van het technologisch-determinisme van de moderne beweging, verenigden deze zogenaamde 'angry young men' zich sinds het C.I.A.M. congres te Aix-en-Provence (1953) in het meer vrijblijvend Team-10 verband en postuleerden zij daarmee een herwaardering van de persoonlijke idee- en meningsvorming, desnoods ten koste van het 'krampachtig' betiteld eenheidsideaal. Hiervoor in de plaats stelden zij de inter-disciplinariteit, het vrijwillig samenwerkingsverband, die door de toename van deskundigheid de stedelijke complexiteit hanteerbaar zou kunnen maken en op deze wijze het stadsontwerp van de toekomst zou kunnen constitueren. Geen enkel abstract 'master plan' zou meer tussen de ruimtelijke ontwerper en het architectonisch object van zijn bewerkingen in mogen staan en geen enkel algemeen formele codex zou de vorm en inhoud van de afzonderlijke individuele architectuur meer mogen structureren, want het stedelijke zou geënt moeten zijn op de 'core'; d.w.z. datgene wat gemeenschapsvormend is in de nederzetting (en architectuurdiscipline). Hiermee werd de stedenbouwkunde uitgeschakeld ten behoeve van 'een overwoekering van door maatverhoudingen bepaalde architectonische, stedenbouwkundige en planologische elementen'.<sup>21</sup> De architectuur werd centraal gesteld en zou op deze wijze het stadsontwerp van onder af kunnen constitueren. Als zodanig keerde deze naar het individualisme tenderende optie niet alleen terug in het werkprogramma van Team 10, maar structureerde zij tevens de aanpak van haar neohumane ontwerparbeid, waarbinnen niet de theorievorming, maar het daadwerkelijke bouwen centraal stond.<sup>22</sup> Met name sinds het uiteenvallen van de C.I.A.M. (Dubrovnik,

1956) kon dit 'pragmatisch verhaal van een andere gedachte', dit naar de core, habitat en kasbah verwijzend architectuur-urbanisme de dominante positie van de ontwerpcode van de Moderne Beweging overnemen en daarmee het internationaal architectonisch denken in de na-oorlogse opleving van de wederopbouw domineren.

#### Hansa-Viertel (1953)

Het hieruit onvermijdelijk resulterend fragmentisme kon daarmee evenwel geen enkele (maatschappelijke) boodschap inhouden voor een alternatieve stedelijke ontwerppraktijk van de toekomst. De Team 10-code werd immers maar al te snel willekeur, toeval en daarmee a-urbanistisch.

Nog geen jaar na het definitieve einde van de C.I.A.M. demonstreerde de als een euforistisch vertegenwoordiger van het 'Wirtschaftswunder' bedoelde voorbeeldwijk, het Hansa-Viertel te Berlijn, nog eens duidelijk deze onmacht om de stedenbouwkundige belofte van de Weissenhofsiedlung na dertig jaar in te lossen. Onder de motto's 'architectuur van de vrijheid' en 'planning van de stad van morgen' zou deze demonstratie van 48 architecten uit 13 landen<sup>23</sup> de wereld moeten overtuigen van de vooruitstrevende en moderne geest van het westers democratie tegenover het als conformistisch getypeerd sociaal-realisme van de Oost-Berlijnse wederopbouw.<sup>24</sup> Evenwel, door het voorbijgaan aan haar maatschappelijke verplichtingen viel de architectonisch-stedenbouwkundige balans negatief uit. Ondanks de propagandistische en pathetisch-demagogische pretentie van de over-gepersonaliseerde architectuur, ging achter haar hoogmoed maar weinig culturele substantie schuil en leek het er veeleer op dat de klok van de avant-gardistische ontwikkeling terug gedraaid was tot het beginstadium van de Moderne Beweging. Had het Weissenhofproject tenminste nog één internationale architectonische stijl geprofileerd, zo

20. Van Eyck, Aldo: Voordracht gehouden op de Otterlo-bijeenkomst van Team 10, september 1959; gepubliceerd in: *Team 10, primer*; edited by Alison Smithson; the Mit-press, Londen 1974; p. 20.
21. Barbieri, Umberto en Boekraad, Cees: *Kritiek en Ontwerp*; proeven van architectuurkritiek; Sunschrift 169, Nijmegen 1982; p. 50.
22. vgl. Smithson, Alison ed.: *Team 10, primer*; t.a.p.; pp. 3/24.
23. Hieronder o.a. Alvar Aalto, Walter Gropius, Oscar Niemeyer, Van den Broek en Bakema e.a.
24. vgl. o.a. het Berlijn-artikel van Harm Tilman (Berlijn, veranderinge stad; De wederopbouw van de hoofdstad van de D.D.R.; in: *Wonen TA/BK 6/7* 1984; pp. 41-53).

voerde deze demonstratie van het Hansa Viertel daarentegen niet verder dan tot een ongecoördineerde en eigenzinnige verzameling van bouwkundige individualiteiten, die weliswaar afzonderlijk interessante oplossingen naar voren brachten, maar wier onderlinge samenhang door enkel en alleen groen niet stedelijk werd. "Wat als een cultureel proto-type van de westerse samenleving gepland was, werd op haar best een artistieke uitzondering, die in ideologische termen gelegitimeerd werd."<sup>25</sup> Hiermee leek het eenheidsideaal, de dialectische benadering van kunst en maatschappij volledig overwonnen en kon de avant-garde als zodanig niet langer stelling nemen tegen de dreigende onvoorwaardelijke overgave aan de tegenspraken, onevenwichtigheden en het chaotisch karakter, die de moderne metropool kenmerkten. Vanuit dit beangstigend voorgevoel trachtten de architectuur en stedenbouwkunde in respectievelijk de semantische en procedurele benadering hun culturele betekenis te herwinnen, door zich in een definitieve autonomie terug te trekken. Dat daarmee het maatschappelijk program van de Moderne Beweging over boord werd gezet en tegelijkertijd de groeiende arbeidsdeling en versplintering van de culturele handelingssystemen in de hand werd gewerkt, werd niet alleen als t  banaal ter zijde geschoven, maar zelfs als één van de belangrijkste verworvenheden van de moderne architectuur getypeerd, die uiterst moeizaam na het strakke keurslijf van de functionele benadering van de C.I.A.M. bereikt was. Door voorbij te gaan aan de 'practische inhouden', leek alles immers weer mogelijk in een ontwerp-praktijk, die het constante nieuwe en de voortdurende afwisseling in vormen en symbolen tot haar hoogste goed kon maken.

#### Het postmodernisme en het actuele stedenbouwdebat

Sterk vereenvoudigd typeert deze groeiende zelfstandigheid  n daarmee de steeds sterker doorwerkende specialisering van de afzonderlijke ontwerp-praktijken nu de afgelopen twee decennia van de architectonische en stedenbouwkundige discipline. Poogden Team 10 en Forum immers nog in bepaalde mate aan de maatschappelijke constellatie van hun ontwerp-grepen vast te houden, met de introductie van de methode van de linguïstiek in het ontwerp-proces werd het ruimtelijk object van bewerkingen definitief geassocieerd onder een formeel zelfstandig en autonoom kennis-complex, welke daarmee buiten het domein van de ideologische, politieke en economische werkelijkheid van alledag trad. In tegenstelling tot zowel de functionele, als humane ontwerp-praktijk, die beiden nog een (maatschappelijke) boodschap aan de architectuur toeschreven, namen de post-modernen immers steeds duidelijker afstand van de hun overgedimensioneerde toeschijnende culturele en politieke noties van de traditionele ontwerp-benaderingen en poneerden zij de (post-)moderne architectuur als 'formele taal'. Niet langer stond de directe bemiddeling tot de sociale en functionele condities centraal, maar een 'theoretisch discours', dat uitsluitend betrekking had op het, volgens de post-modernen, enige objectieve materiaal dat de architectuur tot zijn beschikking had; de architectonische vorm zelf. Door zich enkel en alleen te concentreren op de communicatieve relatie tussen



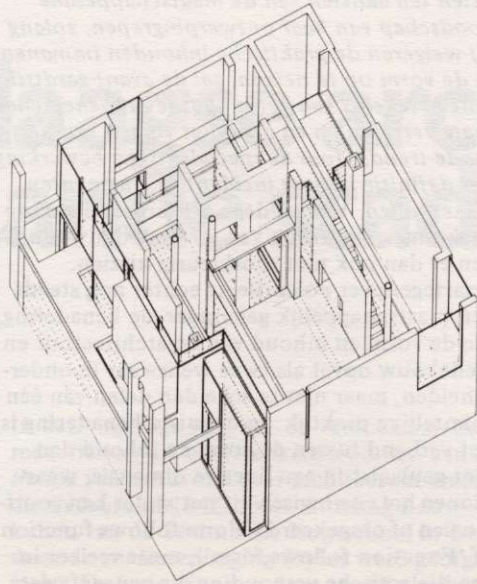
Overzichtsfoto van het bebouwingsmodel van het Hansaviertel, 1956-1957.

de afzonderlijke beelden en tekens, tussen de vorm en recipiënt, meende men de functionele betekenis van de vorm te kunnen overstijgen door daarvoor in de plaats een intrinsieke waarde aan de architectonische noties toe te schrijven.<sup>26</sup> Als zodanig tendeerde dit krampachtig zoeken naar de ontologie van de architectuur, naar de interne organisatie en esthetische proposities van het architectonisch object, tot een sluitend en puur naar zichzelf verwijzend formeel systeem, die geen enkele serieuze binding met de werkelijkheid meer had. Hiermee avanceerden de vormgevingsmiddelen en produktietechnieken eveneens zelf tot esthetisch object en werden zij daarmee indifferent ten opzichte van elke functionele en organisatorische interpretatie.

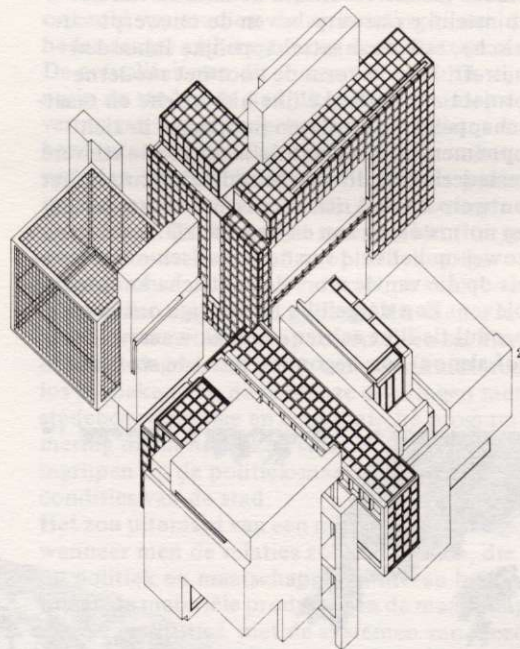
Deze definitieve afbakening van het post-moderne architectonisch denken in autonome, van het feitelijk leven gescheiden sferen werkt op deze wijze des te pijnlijker naar twee zijden door; aan de ene kant naar de dreigende verarming van de avant-gardistische betekenis van het traditionele moderne en aan de andere kant naar de toenemende specialisering en versplintering van het esthetisch denken op het niveau van de culturele systemen. Met de terugkeer tot de *l'art pour l'art* praktijk en het daarmee gepaard gaande ondialectisch aanwenden van en terugverwijzen naar de geschiedenis van de architectonische ontwerp-praktijken, stellen de post-modernen zich onder het motto 'het heden van het verleden' immers neo-conservatief op en daarmee ondubbelzinnig als anti-modern.<sup>27</sup> Niet langer staat de houding van de architect, de actualisering van het verleden in het gestolde heden centraal, maar wordt een nieuw soort formeel historicisme voorop gesteld, die het esthetisch effect van het historisch plan uit zijn vroegere context losweekt en dit gegeven als nieuw materiaal in de actuele ontwerp-praktijk introduceert. Dwars door de tijden heen lijkt op deze wijze weliswaar de architectonische continuïteit van het moderne bouwen in ere hersteld te zijn, maar door het voorbijgaan aan haar specifiek kenniskarakter is daarmee tegelijkertijd een proces in een stroomversnelling gebracht, waarbinnen de

25. Lampugnani, Vittorio: The Berlin Tradition of architectural exhibitions; in: *Architectural Design* 53, 1/2-1983; p. 14.
26. vgl. o.a. Eisenman, Peter: *House X*; Rizzoli Publications Inc.; New York 1982.
27. vgl. Habermas, Jürgen: *Het moderne - een onvoltooid project*; t.a.p.; p. 126. Deze stelling vormde voor Habermas de aanleiding om na te gaan hoe met de bewustzijnspositie van de modernen gesteld is. Ook Arie Graafland heeft van hieruit getracht een aanzet te geven tot een theoretische inkadering van de postmoderne conceptie van de architectuur (vgl. Graafland, Arie: *Kritiek & Ontwerp*; ontwerp-onderwijs; gepubliceerd in: *0 5, zomer 1983*; pp. 19-32).





Peter Eisenman: House I, 1968.



Peter Eisenman: House X, 1976.

ruimtelijke planvormings- en ontwerp praktijk in toenemende mate uiteenvalt in haar afzonderlijke momenten, die telkens een waarde-oriëntatie op telkens slechts één kenniscomplex kunnen profileren. Kan de architect zich deze exclusiviteit vooralsnog veroorloven (want het is immers het direct gebouwde wat de maatschappelijke acceptatie legitimeert en niet de theorievorming, zo stellen de post-modernen), doordat de discipline van het stadsontwerp direct gekoppeld is aan een meer complex veld van een eigensoortige eenheid, is deze specialiserings- en verzelfstandigingstendenzen echter structureel bepalend voor het recentelijk algemeen geaccepteerde eche van de stedenbouwkundige ontwerparbeid. De onder de huidige omstandigheden gepropageerde pogingen om nog eniger mate aan de 'eenheid' van de moderne architectuur, aan de integratie van de afzonderlijke onderdelen vast te houden is op grond van het formalistische denken immers per definitie problematisch.

In dit kader levert Jürgen Habermas met zijn Adorno-rede een interessante bijdrage. Ook voor Habermas is de groeiende segmentisering van de culturele waardesferen - de groeiende differentiatie van wetenschap, moraal en kunst - direct gekoppeld aan het autonoom worden van specialistisch bewerkte sectoren en hun afsplitsing van een lijn die in de alledaagse praktijk als vanzelfsprekend wordt voortgezet. In dit proces van steeds verdergaande verzelfstandiging van de eigen praktijk ten opzichte van die van het brede publiek, kan het esthetisch aspect immers van middel tot doel worden en kan er daarmee van nu af aan ook een eigen interne geschiedenis van de architectuur bestaan, die juist die andersoortige en maatschappelijke criteria uitsluit, welke een mogelijke communicatieve rationaliteit en interactie tussen de verschillende specialismen zouden kunnen bewerkstelligen. In de autonome en gespecialiseerde bewerking van specifieke problemen wordt immers telkens slechts een beroep gedaan op de eigen intellectuele posities en het eigen kennisveld, zonder op de andere handelingssystemen en/of de maatschappelijke praktijk terug te vallen. De artistieke afsplitsing van de alledaagse praktijk is voor Habermas dan ook niet alleen het probleem dat direct verbonden is aan de versplintering van de diverse culturele handelingssystemen, maar ligt als zodanig ook ten grondslag aan de tot mislukking gedoemde pogingen om alsnog de culturen van de verschillende experts op te heffen.<sup>28</sup>

Nu het actuele stedenbouwdebat zich definitief lijkt te assorteren onder de formalistische ontwerpbenadering van de post-modernen en daarmee haar eigen autonomie opeist, is de discipline van het stadsontwerp vanuit deze epistemologische achtergrond juist zo ver verwijderd van het gepropageerde streven om alsnog de kloof tussen het proces van de planvorming, tussen de planologie en architectuur te overbruggen als nooit tevoren. Kon het stadsontwerp van de jaren twintig en dertig immers vanuit de intersubjectief tot stand gebrachte codex, maatschappelijk geëngageerd geconstitueerd worden op de bemiddeling kunst-industrie en op het moment dat zij politiek werd op deze wijze ook de programmatische en ruimtelijke voorwaarden aangeven ten behoeve van de nationale en regionale ingrepen, met de terugkeer tot een puur elitair formalisme lijkt een dergelijke (communicatieve) ontwerp praktijk per definitie uitgesloten. Nu het actuele stedenbouwdebat voorbijgaat aan de praktische inhouden, sociale integratie en formele interactie die een artistiek geslaagd en maatschappelijk verantwoord stadsontwerp zouden moeten typeren, zal zij er naar alle waarschijnlijkheid dan ook niet in slagen de architectonische fragmenten onder één code te bemiddelen, laat staan een esthetisch begrip van het stedelijk ontwerp te waarborgen. Als zodanig produceert de stedenbouwdiscipline op dit moment ook haar eigen aporieën en kan zij geen enkele positie meer bezetten met autoriteit.

#### Die Internationale Bau-Ausstellung Berlin (1987)

Hiertoe lijkt ook de 'Internationale Bau-Ausstellung Berlin', waarvan het eindpunt al naar 1987 verschoven is, geen goede perspectieven te kunnen inhouden. Ondanks het cen-

28. Habermas, Jürgen: *Het moderne - een onvoltooid project*; t.a.p.; pp. 133/1

trale programma van de bouwtenoonstelling, die zich nadrukkelijk voor het probleem stelt dat de individuele architectuur en de stad wederom in een positieve en vruchtbare verhouding gebracht dienen te worden en ondanks het feit dat de I.B.A. zich in tegenstelling tot de hiervoorafgaand besproken 'Bauausstellungen' bewust en vrijwillig confronteert met de bestaande stedelijke structuren, lijkt in dit 'Berichtsjahr' de conclusie gerechtvaardigd dat de I.B.A. niets meer zal bereiken dan slechts het aantal voorbeelden van excellente bouwkunst uit te breiden.<sup>29</sup> Gezien de exorbitante oplossingen en verschillen in de afzonderlijke bijdragen, waarvan er enkele fragmenten waaronder Krier's project aan de Ritterstrasse en Baller's woningen aan de Fraenkel-ufer reeds gerealiseerd zijn, kan verwacht worden dat de avant-gardistische pretentie van de I.B.A. - die ook wel als 'Internationale Bluff Aktion' betiteld wordt - veeleer zal resulteren in een fetisering van het formeel incidentele, dan dat zij geleidelijk aan toch een proces in gang zal zetten dat van de stad wederom een geïntegreerd geheel kan maken. Door zich direct te richten tot de 'grote meesters' die zich op dit moment aandienen<sup>30</sup> en daarmee veelal uitsluitend een beroep te doen op de éézijdig formele en gehalveerde ontwerpbenadering, zal het I.B.A.-avontuur naar alle waarschijnlijkheid geen hoge ogen gooien in het herstructureringsproces van de stad Berlijn. Deze onmacht van de stedelijke ontwerppraktijk lijkt mij echter niet alleen kenmerkend te zijn voor deze internationale tentoonstelling, maar typeert mijns inziens de gehele westerse ontwerppraktijk.

Veeleer noodt deze bijdrage immers uit om de problemen van het stadsontwerp in de volgende conclusie te gieten: *Zolang de architectuur en*

*stedebouwdiscipline geen uitspraken ontwikkelen ten aanzien van de maatschappelijke boodschap van haar ontwerpingen, zolang zij weigeren de praktische inhoud immanent in de vorm op te nemen, zal de avant-gardistische betekenis van het moderne in toenemende mate verschromelen en door het volgen van de mode-trends, door de specialistische bewerking per definitie in haar incidentele fragmenten uiteenvallen.* Vanuit deze achtergrond kan de toekomstige praktijk van de stedenbouwkundigen er dan ook niet rooskleurig uitzien. Daartegenover polemiseert echter nog steeds een maatschappelijk geëngageerde benadering, die de vorm en inhoud van de architectuur en stedenbouw opvat als twee weliswaar te onderscheiden, maar niet te scheiden delen van één ruimtelijke praktijk. In de juiste benadering is het verband tussen de vorm en inhoud dan niet geplaatst in een lineaire dimensie, waarbinnen het ene logisch uit het ander kan voortvloeien of omgekeerd ('Form follows function' of 'Function follows form'), maar veeleer in een dialectische verhouding die aangeeft dat de werkingsvelden van de vorm en inhoud onlosmakelijk, als het ware met elastiek aan elkaar vastzitten. Zodra de inhoud van het ruimtelijke ontwerp boven de ontwerptechnische, ook de maatschappelijke inhoud betreft, kan de vorm de voor het moderne project zo noodzakelijke historische en maatschappelijke postulaten immanent in zich opnemen. Aldus geeft de meer produktievere benadering de directe bemiddeling tussen het ontwerp en de kritiek, tussen de vormgeving en normstelling aan en begeeft zij zich daarmee zowel op het veld van de esthetisch-expressieve, als op die van de moreel-praktische kenniscomplexen. Een dergelijke tweeledige ontwerpproductie lijkt echter een taak waar opnieuw (of alsnog) aan begonnen dient te worden.

29. vgl. o.a. Rowe, Collins: Comments on the I.B.A. proposals; gepubliceerd in: *Architectural Design* 53: 1/2-1983; pp. 121-127.  
als ook: Kloos, Maarten: Berlijn, stad van brede allees en straten die van niets naar niets leiden; gepubliceerd in: *De Volkskrant*, 12 oktober 1984; pp. 13/19.  
Daarenboven geeft het speciaalnummer van Arch<sup>+</sup> een goed inzicht in de kritische kanttekeningen die bij het I.B.A. te plaatsen zijn (*Arch<sup>+</sup> nr. 66*, I.B.A.-Halbzeit; Aachen december 1982).
30. Waaronder o.a. John Hejduk, Aldo Rossi, Rob Krier, Peter Eisenman, Oriol Bohigas, Oswald Mathias Ungers etc.
- Vertaling van de Engelse en Duitse citaten door de schrijver.



Rob Krier: woonblok aan de Ritterstrasse, 1980-1982.



Inke en Heinrich Baller: bebouwing tegen een brandmuur van een huurkazerne.