

1930|1931

**DEN SVENSKA
MODERNISMEN
VID VÄGSKÄLET
SWEDISH
MODERNISM AT
THE CROSSROADS
DER SCHWEDISCHE
MODERNISMUS
AM SCHEIDEWEG
HELENA
MATTSSON
SVEN-OLOV
WALLENSTEIN**

Detta verk är licensierat enligt Creative Commons Erkännande-Ickekommersiell-IngaBearbetningar 2.5 Sverige licens. För att visa licensen, besök <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/se/> eller skicka ett brev till Creative Commons, 444 Castro Street, Suite 900, Mountain View, California, 94041, USA.



© Copyright Helena Mattsson, Sven-Olov Wallenstein

Alla bilder är hämtade från
All images are taken from
Alle Abbildungen aus
Acceptera

En tidigare version av denna text finns publicerad i
An earlier version of this text has been published in
Eine frühere Fassung dieses Textes ist 2007 in
Modernity: Documenta 12 Magazine erschienen.*

* Deutsche Übersetzung von Nikolaus G. Schneider. Für zusätzliche Korrekturen in dieser zweiten Fassung danken wir Anders Bartonek und Meike Schalk.

Axl Books, Stockholm, 2014.
www.axlbooks.com

ISBN 978-91-86883-32-4

1930 | 1931
Den svenska modernismen vid vägskalet
Swedish Modernism at the Crossroads
Der schwedische Modernismus am Scheideweg

Helena Mattsson
Sven-Olov Wallenstein





Den svenska
modernismen
vid vägskälet

I *Progetto e utopia* (1973) lokaliserar Manfredo Tafuri en avgörande kris för modernismen runt 1930, där motsägelserna blir så explosiva att de inte längre kan döljas. För Tafuri innebär detta att den moderna arkitekturen som ”projekt och utopi” här når en definitiv gräns bortom vilken den bara kan fortsätta som självbedrägeri. Det kan te sig som en tillfällighet eller en historisk ironi att den svenska modernismens stora manifest, *Acceptera* (1931), publiceras i samma ögonblick som det europeiska avantgardet enligt Tafuri börjar falla sönder. I det följande ska vi argumentera för att just denna korsväg i sig kan anta en paradigmatisks betydelse, om än på ett annat sätt än Tafuri föreställer sig. I många avseenden är det svenska manifestet djupt rotat i det europeiska avantgardets diskussion om arkitektur och stadsplanering, och källorna till dess retorik är uppenbara. Men å andra sidan finns också en ovanlig och distinkt emfas vid en ny social ingenjörskonst som inte bara syftar till att anpassa modernismen till ett svenskt sammanhang, utan också till att få teorin själv att framstå som ett specifikt svenskt fenomen.

I sin svenska variant uppfattades inte modernismen på samma sätt som i fallet med det europeiska avantgardet som ett brott med det förflutna, utan som ett program för att förbinda traditionella värden med den samtida utvecklingen. Det hörde till funktionalismens huvuduppgifter att få individen att identifiera sig med moderniseringsprojektet, och skapandet av ett slags ”patchwork”-historia

blev ett väsentligt medel för att uppnå detta mål. Frågan hur man kunde skapa en relation mellan konsumtionsobjekt och individens preferenser blev också central i den svenska debatten, medan europeiska modernister tenderade att nedvärdera konsumtionskulturen. Båda dessa taktiska drag kan ses som delar i en mer omfattande strategi som skulle komma att ligga till grund för den svenska moderniseringsprocessen.

Siemensstadt och modernismens kris

Den motsägelse som Tafuri lokaliserar i Siemensstadtprojektet i Berlin går tillbaka på den konflikt som hade byggts upp sedan sekelskiftet, då de första avantgarderörelserna mötte storstaden som figuren för ett omöjligt hopp. Deras första steg var enligt Tafuri att bryta ned 1800-talets estetiska kultur och sedan integrera de resterande fragmenten i ett universellt designspråk, där subjekt och objekt kunde kombineras på ett nytt och rationellt sätt; Bauhaus, säger Tafuri, kunde fungera som ett ”dekanteringsrum”,¹ där avantgardets olika tekniker testades med avseende på sin tillämpbarhet. Under det följande decenniet fann sig arkitekturen suspenderad mellan två positioner: å ena sidan ville den bejaka planen som ett sätt att organisera produktion och konsumtion som en helhet, å andra sidan behålla sin autonomi som arkitektur, det vill säga som en självständig konst. Redan det tidigare avantgardets aktiviteter, hävdar Tafuri, tenderade att röra sig mot en syntes baserad på arkitektur och design, men i det följande steget tvingades dessa discipliner möta problem som härrörde från nästa nivå, Staden, för att till sist stranda mot de klippor som utgörs av Kapitalets egen logik. Idén om Planen, som för ett ögon-

blick föreföll som det instrument som till sist skulle tilllåta arkitekturen att förverkliga sin egentliga kompetens, absorberade nu alla föreställningar om autonomi inom den globala ekonomiska omstrukturering som skedde efter Wall Street-kraschen, där John Maynard Keynes *Allmän teori om sysselsättning, ränta och pengar* (1936) övertog avantgardemanifestets roll i att projektera och planera framtiden. Arkitekturen blev på så sätt till en förmedlande men likväl endast *temporär* länk mellan utopiska projektioner och politisk realism, och i detta perspektiv kan Tafuri rekonstruera 20-talets olika urbana avantgardeprojekt som misslyckade försök att via teorier om form hantera problem som egentligen är olösliga på designens nivå. Arkitekterna själva varken ville eller kunde dra denna långtgående slutsats, utan experimenterade istället med sina egna formella verktyg i syfte att lösa problem som i grunden tillhör samhällets organisationen i dess helhet.

”Arkitektur *eller* revolution” – som slutkapitlet heter i Corbusiers första programskrift *Vers une architecture* (1923) – är den dubbeltydiga ekvation som tillåter balansen att bibehållas och arkitekturen att utöva sin ideologiska funktion. Corbusier hanterar detta genom en mer eller mindre subtil glidning mellan en formell och en politisk innebörd: å ena sidan kan den nya arkitekturen te sig som en formell revolution jämförd med det förflutna, i och med att nya industriella tekniker för massproduktionen gör de gamla stilarna obsoleta; å andra sidan är vårt medvetande inte i fas med denna utveckling, vilket återspeglas i och understryks av att vi inte längre har ett boende som är adekvat för våra liv. Vi förefaller ha blivit slavar under våra verktyg, vilket leder till en ”mora-

lisk kris”, hävdar Corbusier, och våra tidigare långsamma livsrytmer, där vi levde som ”sniglar i skal”, har ersatts av maskinens rytm, vilket också medför en social rörlighet där arbetet blir allt mer specialiserat samtidigt som familjen blir allt mindre sluten. Men vad händer då med fritiden, med tidens själva organisering, med familjen som den grundläggande affektiva enhet inom vilken samhället reproduceras? Hemmet sätts på prov – och alternativet är nu arkitektur eller ”demoralisering”, det vill säga inledningen till en hotande revolution i ordets politiska bemärkelse.

Corbusier pekar på att vi har fått en mängd nya behov som formats av samtidens intensiva tryck och utveckling, men att vår sociala organisation inte kan tillfredsställa dem; samtidigt har ett helt nytt socialt skikt bildats, tjänstemän och tekniker som lever ett modernt liv, medan deras hem utgörs av samma gamla snigelskal. Här ställs kravet på en bomaskin som ska vara *mänsklig*, understryker Corbusier, annars kommer både arbetaren och den intellektuelle att tappa fotfästet – inte minst för att de inte längre kommer att kunna bilda familjer, vilket hotar att bryta upp reproduktionen av produktionsförhållandena på en rent biologisk nivå. Arkitektur *eller* revolution, denna gång som en exklusiv disjunktion, är namnet på det dilemma vi står inför. Detta kommer också till uttryck i behovet att omstrukturera de gamla egendomsrelationerna om vi ska kunna bygga nytt – i den sfär som gäller ägande av land finns inget av den nya anda av konkurrens som genomsyrar samhället i övrigt, utan hyresvärden är fortfarande kung, och vi kan bara *undvika* revolution om detta ändras i grunden så att nya kollektiva handlingsmöjligheter uppstår. I bokens sista

stycken sammanfattar Corbusier sitt program: *industrins* nya maskiner och verktyg är en revolution; *affärlivets* nya moral, där effektivitet och nytta står i centrum, är en revolution; *konstruktionen*, med sina nya tekniker, material och kalkyler (som i sista hand för Corbusier reproducerar "naturen själv" i en märklig återkomst) är en revolution; *arkitekturen* står inför nya lagar, och de gamla stilarnas sammanbrott är en revolution. Men allt detta leder så till sist fram till frågan om *människan* själv, som är medveten om en ny värld där allt är logiskt och klart, samtidigt som hennes boendemiljö ter sig alltmer fientlig. Fritid skiljs från arbete, hem från arbetsplats, familjen slits sönder, vilket leder till katastrofala resultat. Hur ska denna obalans kunna korrigeras? Arkitektur *eller* revolution – men, understryker Corbusier i bokens sista mening, *revolutionen kan undvikas*, det vill säga det *verkliga* omstörtandet av klassrelationer och egendomsförhållanden, och det lösningsförslag han ger, är en arkitektur som antas förmå binda ihop samhället igen och få alla att identifiera sig med en given totalitet.

Det är med utgångspunkt i dessa motsägelser som Tafuri i *Progetto e utopia* analyserar den "nya saklighetens" försök att anpassa sig till det löpande bandet som modell, och alla de försök till kompromisser som kännetecknar striden mellan saklighet och expressionism. Sakligheten uppvisar en djupgående fascination inför taylorismen i alla dess former, och Tafuri ser detta som ett försök att efter "aurans försvinnande" – det vill säga det arkitektoniska verkets inträde i den mekaniska reproducerbarhetens tidsålder såsom den analyserats av Benjamin – ta kontroll över hela den process som leder från det enskilda elementet till totaliteten-staden, i vilken det enskilda objektet

upplöses i ett kretslopp som också mobiliserar brukaren och därmed gör anspråk på att ta den estetiska erfarenhetens plats. Tafuris huvudexempel är Ludwig Hilberseimers visionära manifest *Großstadtarchitektur* (1927), som framställer den mest radikala modellen för en upplösning av den traditionella arkitekturens formspråk. Hilberseimer ser en obruten kontinuitet från den grundläggande cellen till staden som helhet, och dessa två fungerar likt ändpunkter på en kedja. Metropolis är en enda stor maskin, där den grundläggande enheten befinner sig *hitom* den traditionella formen och den enhet som ska skapas befinner sig *bortom* den, vilket innebär att den enskilda byggnaden inte längre utgör ett privilegierat eller ens överhuvudtaget intressant objekt, utan bara ett relativt och rörligt utsnitt ur en större struktur. Plats och rum, nyanser och undantag måste försvinna i storstaden, och med dem arkitekturens alla traditionella dimensioner. Den stränga reduktionen till kubiska och geometriska former, som på sätt och vis saknar skala, leder oss bort från det erfaraende subjektet, eller snarare till en ny typ av erfarenhet där utbytbarheten och uniformiteten kan bejakas som sådana.

Hilberseimer säger därför tydligare än någon av sina samtida, Taut, Gropius eller Mies, med iskall precision vad den moderna kapitalismen behöver. Arkitekten som producent av "objekt" tillhör det förgångna, och vad det nu gäller är att organisera staden som produktionscykel, att uppfinna "organisationsmodeller". I en sådan *Großstadtarchitektur* finns inte längre någon kris för objektet, eftersom det helt enkelt har försvunnit. Därför är det också helt konsekvent att Hilberseimer inte längre ser arkitekturen som kunskapsinstrument. Konflikten mellan

den nya sakligheten och expressionismen hos arkitekter som Poelzig och Häring uttrycker på ett precist sätt denna tudelning mellan det kognitiva och det teknologiska, men ingen riktig dialog mellan dem är längre möjlig. Det expressionistiska arrièregardet skulle i en bemärkelse kunnat ha haft en kritisk funktion i förhållande till ny-saklighetens reduktiva program, men de var oförmögna att föreslå genuina alternativ på samma nivå som den teknologiska objektivismen.

Den reformistiska kompromisslösning som tror sig kunna återställa en naturlig "jämvikt" hamnar definitivt i kris i projektet Siemensstadt (1929-31), där Scharoun utgör en centralgest. För Tafuri är detta den plats där "ett av de viktigaste brotten in i den 'moderna rörelsen' uppenbarades", och han uppfattar det som "otroligt att den samtida historiska forskningen inte uppmärksammat detta".² Hävdandet av en uniform designmetod som kan appliceras i olika skalor härrörde direkt från den utopiska dimensionen, men den resulterande upplösningen av det arkitektoniska objektet underströk endast de inre motsägelserna. Här framträder för Tafuri den olösliga konflikten mellan arkitekter som vill rädda auran (Scharoun och Häring) och de som konsekvent antar det löpande bandet som modell (Gropius och Bartning). Tre år senare återvänder Tafuri till samma historiska moment i sitt stora översiktsverk *L'architettura moderna* (skrivet tillsammans med Francesco Dal Co), där det dystopiska tonfallet i *Progetto e utopia* något tonats ned, men värderingen av exemplet Siemensstadt är densamma: här "skedde en frontalkollision mellan de två dominerande trenderna i den centraleuropeiska avantgardarkitekturen: den 'formella tomheten' – en hyllning till den nya saklighetens asketis-

ka stränghet – utmanades av en återgång till en bildernas arkitektur som rättfärdigades genom ett åberopande av den ’organiska’ myten”.³

Siemensstadt är förvisso bara ett av flera exempel på krisen för idén om staden, även om det tycks anta ett paradigmatiskt värde. Tafuri applicerar samma argument på Ernst May och det storskaliga projektet ”Das neue Frankfurt”, som tar sin början redan 1925 och är det mest systematiska försöket till en ”konkret politisering” av arkitekturen baserad på en socialdemokratisk modell. Andra exempel är Martin Wagners plan för Berlin, Fritz Schumachers för Hamburg och Cor van Eesterens för Amsterdam, förvisso med varierande grad av framgång (där Amsterdam för Tafuri ter sig som det mest lyckade), men vilka alla i sista hand visar sig vara fångade i en negativ dialektik mellan restaurationen av traditionella värden och den obönhörliga logiken hos Metropolis. Överallt finner vi förhoppningen om en nära förbindelse mellan vänsterintellektuella, avancerade delar av kapitalet och politiska administratörer – men endast en begränsad funktionsduglighet i praktiken. För Tafuri beror detta på att *Siedlung*-strukturen har sina rötter i en anti-urban ideologi, i en idé om *Gemeinschaft* som Metropolis redan uppslukat: den strävar efter att bli ”en oas av ordning, ett exempel på hur arbetarklassorganisationer kan föreslå en alternativ modell för stadsutveckling, en förverkligad utopi. Men denna *Siedlung* ställde uttryckligen modellen ’småstad’ mot den stora staden, och Tönnies mot Simmel och Weber”,⁴ och därmed kunde den inte annat än uppslukas av kapitalets allförtärande logik.

Tafuris argument vilar på en omisskännlig determinism som på klassiskt marxistiskt manér och i kraft av

en omutlig tilltro till historiens linjära utveckling a priori avvisar all "reformism" som ideologi och som en vägran att se problemets kärna. Som Hilde Heynen påpekar analyserar Tafuri alla de teorier som kunde fattas som ett försök att bromsa utvecklingen eller länka den i en annan riktning – trädgårdsstaden i alla dess varianter, den amerikanska Regional Planning Association, Frank Lloyd Wrights Broadacre City, Bruno Tauts idéer i *Auflösung der Stadt* – i termer av en nostalgi inför Tönnies *Gemeinschaft*, och deras antikapitalism avvisas som ett naivt "förkastande av den högsta nivån av kapitalistisk organisation och ett begär efter regression till mänsklighetens barndom".⁵ Det negativa resultatet, den moderna arkitekturens tragiska slut, tycks förprogrammerat i analysen, men frågan är om inte analysen av den moderna arkitekturens utveckling måste baseras på en mångfald av modeller, en större acceptans för nödvändiga *osamtidigheter* i utvecklingen, vilka inte bara kan reduceras till uttryck för regression, utan ska fattas som en nödvändig pluralisering av det moderna.⁶

Konstruktionen av det svenska

Den svenska modernismens första manifest, *Acceptera*, publiceras 1931, året efter den stora Stockholmsutställningen 1930, och det var ett gemensamt verk av sex av tidens mest ansedda arkitekter och intellektuella: Gunnar Asplund, Wolter Gahn, Sven Markelius, Gregor Paulsson, Eskil Sundahl och Uno Åhrén. Boken publiceras vid just det ögonblick då det europeiska avantgardet enligt Tafuri hade hamnat i en återvändsgränd. Man kan formulera den specifika karaktären hos det svenska manifestet i Tafuris egna begrepp: en historisk kompro-

miss mellan arbete och kapital, som för honom bildar den omöjliga horisonten för ett projekt som Das neue Frankfurt och vars formella motsägelser exploderar i Siemensstadt. Denna kompromiss gav den svenska modellen dess energi och tillät arkitekturen och stadsplaneringen att förvandlas till privilegierade instrument för forandet av en ny typ av subjektivitet. Förvisso är arkitekterna inte längre dessa instruments unika *subjekt* – vilket på sätt och vis alltid varit en omöjlig dröm, en kompensatorisk estetisk fantasi som döljer en reell politisk maktlöshet, vilket Tafuri med rätta understryker – men detta innebär inte nödvändigtvis att de helt och fullt degraderas till att bli dess *objekt*. Förmodligen är motsatsen mellan subjekt och objekt inte förmögen att beskriva denna process: arkitekturen är snarare ett sammansatt fenomen, en mångfald av samverkande discipliner, tekniker och strategier, mer likt det man med Foucaults term kunde kalla ett ”dispositiv” än ett neutralt teknologiskt verktyg, och i denna mening är den en struktur som kan införliva mängder av varierande subjekt- och objektpositioner.⁷

Det svenska manifestet frammanar bilden av en ofrånkomlig utveckling och syftar till att skapa en visuell och emotionell identitet för en ny människa som kan ta steget från ”B-Europa” till ”A-Europa”. Det industriella A-Europa är baserat på kommunikation och nätverk, och det står mot det lantliga och agrara samhällets diskontinuiteter; det är likt en kropp, med artärer, nervcentra etc., och allt fungerar tillsammans som en enda stor organism. Alla funktioner är på en gång specialiserade och centraliserade, alla celler är beroende av varandra, vilket även återspeglas i människors utseende och uppträdande – vi finner samma kläder, nöjen och bohag överallt, och skill-

naderna är bara nyanser. I B-Europa är allt däremot fragmenterat, moderniteten finns bara på isolerade öar och cirkulation av varor och information sker endast i några få artärer. På ett motsvarande sätt har också människornas uppträdande stagnerat, vilket yttrar sig i dramatiska olikheter i seder, dräkter och språk, som kan växla från ett landskap till ett annat. A-Europa är industrialiserat ända in i sitt åkerbruk, medan B-Europa är bondeland ända in i sina städer, och det finns ett tidsligt glapp på ungefär 150 år mellan dem. Men också A-Europas människor är splittrade i olika tider: arbetet, hemmet, uppfostran, förströelse, religion, samhällsangelägenheter etc., befinner sig inte på samma utvecklingsstadium, och framför allt arbetet har genomgått en snabb förändring. Uppfostran är kvar i 1800-talet, hemlivet i 1700-talet, det religiösa livet i 1500-talet. En sådan kronologisk dissonans är kanske ofrånkomlig, men, konstaterar författarna, den kommer alltid att leda till konflikter, och framför allt förhindrar den en riktig lösning på nu-områdenas egna problem. Bostaden är ett sådant fält – byggnadskonsten är mer konservativ än livet, bostaden har stelnat.⁸ En annan och lika stark dissonans härrör från konsumtionsvarornas låga kvalitet och dåliga smak, som är ett resultat av en bristande anpassning mellan nytt och gammalt, och har lett till att nu-Europa för ögonblicket producerar ”forneuropeiska bohag”. Slutsatsen kan bara bli en, och författarna tvekar inte att framhäva den i fet stil: ”Den konstnärliga kulturen [...] måste anpassa sig till A-Europa eller bli betydelselös”.⁹

Genom grafiska strategier och kombinationer av text och bild som lånar från den nya marknadsföringens tekniker försöker författarna övertyga läsarna om att en ny

livsstil är ofrånkomlig, och att vi måste "acceptera" de nya krav på flexibilitet och rationalitet som ställs på oss. Eva Eriksson har pekat på denna dimension i texten, där "tiden" tycks utgöra själva subjektet och utvecklingen leder åt ett förutbestämt håll. "Skapandet ur tiden", hävdar författarna, "viljan att inspireras av dess ljusa sidor, dess bländande tekniska uppfinningar, dess friare människor är det enda meningsfyllda. Detta intresse, detta diktande med tidens anlete som tema sätter självt de krav som vi ska uppfylla" (14). Men detta är likväl bara *en* dimension, och ett ensidigt betonande av den kan riskera att undertrycka en annan och minst lika viktig komponent, nämligen att det gäller att upprätta en ny typ av historisk kontinuitet som ingalunda baseras på en enkel ikonoklastisk gest av typen: "Historien hade överhuvudtaget inte längre något att lära", som Eva Eriksson något tillspetsat formulerar det.¹⁰

Det avgörande i den retoriska strategi som *Acceptera* sätter i spel syftar snarare till att göra det möjligt att omfatta två motsatta ståndpunkter, på så sätt att vi kan skapa en bro mellan förflutet och nutid, snarare än att ställa det radikala moderna uppbrottet mot traditionen. Det är förmodligen mindre fruktbart att uppfatta detta som en kvardröjande konservatism eller försiktighet, eller som en på förhand dömd kompromiss, som Tafuri beskriver det, utan snarare bör det ses som en del av en övergripande politisk strategi som kommit att bli bärande i den svenska moderniteten. Om den tonvikt som läggs vid den sociala nyttan är slående, så bör man lika mycket notera den avsevärda energi som läggs ned på att få individerna att *identifiera* sig med moderniseringsprojektet, och där kompromissen kan ses som en *taktik* inom ramen för en

övergripande *strategi*. Den svenska modellen är förvisso mjukare än det europeiska avantgardet med dess mer eller mindre utopiska visioner (som i fallet Hilberseimer), mer pragmatisk om man så vill, men också mycket mer effektiv i sin inriktning på att inter文enera i vardagslivet och omstrukturera de faktiska sociala relationerna. Om den "konkreta politiseringen" (Tafari) av arkitekturen utgjorde ett kortlivat experiment i Europa, blev den i Sverige till en av de ideologiska hörnstenarna för den vidare utvecklingen, och för det ömsesidiga samförstånd mellan arbete och kapital som under lång tid utgjort ett av socialdemokratins mest effektiva instrument för att uppnå ideologisk hegemoni.

I denna bemärkelse har vi för författarna till det svenska manifestet, på ett helt annat sätt än i den programmatiska och avantgardistiska versionen av moderniteten, snarare *allt* att lära av historien – förutsatt att den fattas på rätt sätt, inte som en reservoar av former att passivt kopiera, utan som en källa till idén om det funktionella, det balanserade och det väl avvägda, vilket allt mer kommer att konvergera med det *sant svenska*. Det vi ska kopiera och imitera är logiken i en rationellt fattad historia, inte dess specifika morfologiska eller typologiska resultat. Detta framträder, för att nu ta ett av flera möjliga exempel, i vad som vore lätt att förbise som en lite putslustig och daterad diskussion om "hemtrevnad" i det sjätte kapitlet, vilket utgör ett svar på tänkta invändningar mot det föregående avsnittet om bostadsproduktionens standardisering och typisering. Behöver vi offra intimiteten, den emotionella och affektiva bindningen till tingen (som till exempel Hilberseimer uttryckligen hävdar) – nej, ingalunda! Hemtrevnad, slår författarna fast, består i att var sak finns

på sin plats, att hemmet fungerar väl, vilket inte behöver stå i motsats till den psykologiska identifikationen. Det är just denna funktionalitet som ska tillåta oss att möblera med de ting vi behöver, med utgångspunkt i det liv vi lever, och *stilenligheten* kan här inte vara det avgörande. De gamla föremålen kan få vara kvar, det viktiga är att de *nya* ting vi införskaffar inte simulerar en tradition som de själva inte är delaktiga i. Skönhet kan aldrig komma ur *osanning*, understryker författarna, och trevnad kan inte köpas: ”Skönhet kan nås på många vägar. Men det falska och det osanna blir sällan skönt – i längden, även om det för stunden kan blända. Skönheten är inte bunden vid ett visst formschema. Den beror på sättet på vilket en sak göres” (103). Detta falska begär efter det simulerat historiska beror snarare på en spekulativ marknad som opererar genom en *personalisering* av varan, vilket i grunden är något falskt: ”Eller vem tror, trots en smart reklams försäkringar om motsatsen, att han till exempel kan köpa en personlig automobil eller ett personligt kostymtyg [...] låt oss minnas, att vi ej kan ge det nya det gamlas affektionsvärde eller stämningvärde genom att efterlikna det” (104). Det viktiga är att rensa ut det falska hantverket, så att sund smak, äkthet etc., kan bli bestämmande.

Som framgår är det avgörande här inte att vara alltigenom modern eller att bygga upp sin omgivning på ett estetiskt konsekvent sätt – vi är här inbegripna i en annan logik än den som från Rimbaud till Adorno hävdar att *il faut être absolument moderne* – utan snarare att inrätta sin vardag på ett *sant* sätt, det vill säga så att varje föremål bildar ett sant uttryck för sin *historiska position*, där såväl det nya som det gamla har sin givna plats, och där den självklarhet med vilken det gamla kan infogas bildar modell

för det *sanna* till skillnad från det *falska* nya.

Samma logik styr argumentet i det följande kapitlet, "Industri och hantverk". Även här vill författarna bryta upp de enkla motsatspar som har blivit till klichéer och blockerar utvecklingen: Ruskins och Morris uppfattning av industriprodukter som mindervärdiga har inlett en falsk imitationsspiral som får oss att tro att industrivaran måste maskeras för att inte se billig ut. I vår tid leder emellertid sådana argument fel, de hindrar en sund utveckling och gynnar förkonstling i produktionen (falska "antikviteter"). De historiska imitationerna är billiga samtidigt som de ska ge illusionen av något dyrbart, vilket så småningom leder till *tomhet* och *äckel*, till en känsla av *skam*: "Alla dessa pretentiöst falska varor, som vi nu omhuldar, avslöjar förr eller senare sin tomhet och inger oss äckel. Vi blir skamsna och missnöjda över vår godtrogenhet" (108). Mottot att ge folk vad de vill ha leder därför fel – ty det är bara ett *fåtal som i grunden vet vad de vill ha*. Utan att blinka slår författarna fast att vi måste formulera en "objektiv varukunskap" (108), som för ögonblicket bara kan besittas av ett fåtal, "vanligen de större företagens inköpare" (ibid.), och som kan lära oss vad som är varans naturliga gestaltning, det vill säga den form den skulle anta om den i grunden kunde lyftas ur hela den fetischistiska logik som kännetecknar den just som *vara*.¹¹

Elin Wägner, en av tidens mest inflytelserika författare och intellektuella, hävdar att den moderna tidens revolution inte ska förstås som en politisk händelse, utan som en perspektivförändring, ett nytt sätt att se, som kommer att leda till en "övergång från individualism till kollektivism".¹² Detta försök att leda individen in i den

nya kollektiva anden grundas på visionen av en vara som skulle vara förmögen att överskrida konsumtionens negativa logik, och därmed kunde alstra ett nytt sätt att se på tingen och de samhälleliga relationerna. Genom omdefinierandet av förhållandet mellan det personliga och det standardiserade skulle konsumtionsobjektet omfunktionseras från representation av social status till uttryck för ett klasslöst samhälle. Den avgörande frågan i denna nya förbindelse mellan typ och personlighet blir därför: hur kan man få människor att begära det standardiserade? Ett sätt att göra detta, är genom utbildning och skolning. En annan väg innebär att vi ska återknyta till traditionen, och här blir den ”objektiva varukunskapen” en förlängning av den traditionella typbildningen som redan var i verket i det förflutna. Typen är paradoxalt nog inte primärt ett resultat av de moderna rationaliserade produktionsformerna, eller ett svar på de generella behoven hos ett subjekt som vore samstämmigt med dem, och om den på ett plan är en medveten strävan efter ”gemensamma former”, så är den samtidigt och lika fundamentalt ett uttryck för variation och personlighet.

Typen är egentligen det som förmedlar en personlighet till oss, eller mer exakt den del av personligheten som uttrycker det universella, som Uno Åhrén, en av författarna till *Acceptera*, hävdade 1929.¹³ Personligheten har för honom två sidor, den universella och den individuella, där den första kommer till uttryck i det ”klasslösa” objektet (varan utanför fetischismens logik), den andra i konsumtionsobjektets ”falska” form. Med andra ord kan den individuella smaken utan problem tillfredsställas av standardiseringen försåvitt konsumenten utvecklar den universella sidan av sin personlighet, vilket kommer att

leda till en kollektivt baserad subjektivitet. Den reducerar den individualistiska aspekt som är vad som separerar individen från andra och ger upphov till ett begär efter falska varor, det vill säga sådana som är bärare av en falsk och fantasmatisk individualitet. I denna bemärkelse kan varan bana väg för individens inträde i det framtida kollektivet genom att separera sanna och sunda variationer (naturlig typbildning) från poänglösa (de individuella konsumtionsobjektets morfologiska fluktuationer).

Men vilka behov är det då vi har? Vissa ter sig grundläggande, men vi inbillar oss också att vi har många fler och diversifierade behov: produktionsökning och nya behov beror av varandra, och i och med reklamen finns en risk för "överstimulering", där vi går mot behov som själva är producerade. Efter kriget skulle sådana "inducerade begär" komma att utgöra en av grundvalarna för den nya marknadsföringens teori. Som Richard Hamilton hävdade: vi ska inte formge för konsumenten, utan först formge en konsument, det vill säga *producera* en ny begärande och konsumerande subjektivitet.¹⁴ Detta är på sätt och vis också projektet i *Acceptera*, även om idén att designa konsumenten här fortfarande genomförs genom varan och inte som i Hamiltons fall genom marknadsföringen.¹⁵ För Hamilton är den amerikanska industridesig-nen en utmaning mot de modernistiska föreställningarna, medan den svenska efterkrigsdebatten inte uppfattade den kommersiella kulturen som ett uttryck för personliga begär eller som en kritik av modernismen, utan istället hävdade att den traditionella inhemska kulturen var bärare av individuella uttryck. Detta är en fortsättning eller variation på det svenska funktionalistiska programmet snarare än ett brott med det. Om marknadsföringen i Ha-

miltons teori är det som producerar konsumenten, så är det i den svenska funktionalismen själva konsumtionen av varan som producerar den nya konsumenten. Hamiltons konsument har ingen moral och han styrs av vad Åhrén skulle kalla individualistiska begär, medan författarna till *Acceptera* ständigt försöker definiera en både moralisk och psykologisk gräns mellan sanna och falska begär, vardagsföremålet och det överflödiga lyxobjektet.

Vardagsvarans väsen ligger i dess nytta och anspråkslöshet, den är ”stilla” och vinnande, den reducerar väl-taligheten till det enkla, sanna och *tjänande* språket: “Vi måste också erkänna att ju bättre någon tjänar, ju mindre väsen gör han av sig. Vardagsvaran ska vara oss till nytta, anspråkslöst, stilla och vinnande” (121). Men samtidigt hotar värdet av representation och retorik, varans mångordighet, alltid att ta över. För oss moderna, slår författarna fast strax därefter, handlar lyx framför allt om *kvalitet*, inte prakt – det rör sig inte längre om den gamla barbariska lyxen, eller snarare måste nu även denna underordnas ett funktionellt imperativ. Att detta knappast beskriver en ny verklighet, utan uppenbarligen syftar till att frambesvärja den, behöver inte understrykas; det handlar om att forma en konsument, ett subjekt som ska åtrå överflödet, lyxen och excessen som moment inuti funktionen själv.

I all sin fascination inför den tekniska utvecklingen understryker *Acceptera* därför oavbrutet att ”människans andliga behov” inte får glömmas bort, det vill säga behovet att skapa en förmedlande position mellan det som i det europeiska avantgardets dialektik föll isär som de två polerna ”expressionism” och ”saklighet”. Om vi i taylorismens och det löpande bandets namn måste acceptera

den teknologiska arbetsdelningens princip, så gäller det lika mycket att i den återfinna en *högre* form av arbetsglädje som står över det gamla hantverket och utgör grunden för en *kollektiv* syn på arbetet. Till sist, förutspår författarna, kan vi tänka oss att en "högre människotyp" (128) kommer att växa fram ur detta nya gemensamma arbete. Och i en listig turnering av argumentet slås till sist fast att om standardisering och massproduktion är ett sätt att säkerställa kvaliteten, och om "[s]venskarna är ett folk som värderar kvalitetsarbete", det vill säga att det som förefaller som ett utifrån kommande hot mot traditionsarbetet egentligen är den *rätt förstådda svenskheten*, så har vi "därför [...] större förutsättningar än många andra folk att befordra kvalitetssträvandena inom produktionen" (128f).

Detta perspektiv organiserar också den efterföljande diskussionen i kapitlet "Form", där det gäller att övervinna den traditionella skillnaden mellan teknik och konst: idag har vi trätt in i en ny formvärld, som inte längre är densamma som under industrialismens första brutala tid, vilket skapar ett nytt kulturläge som gör det nödvändigt att rensa ut de gamla *estetiska* betraktelsesätten. Mot den gamla hierarkiska uppdelningen i fri konst och brukskonst, ett arv från Kant och den franska Encyklopedins tid, där arkitekturen alltid föreföll hamna i ett prekärt mellanläge, hävdas därför nu att nyttokonsten har en egen skönhet, en *själviklar* form som är en "åskådlig gestaltning" av komplexet form-funktion snarare än någon "maskinromantik" (139). Tyskarna, säger författarna, talar därför om en *Gestaltung von Lebensvorgängen*, "gestaltning av livsprocesser", i syfte att undandra sig "de estetiska diskussionerna med deras ändlösa svammel"

(140) – men, tillägger de, det finns förvisso också i lika hög grad ett svammel vad gäller det praktiska. Mot båda dessa komplementära former av svammel slås nu fast att ”konst är ordning”, det vill säga ”ett ting av fullkomlig ordning och obruten kontinuitet mellan form och funktion” (ibid). Att detta är själva den ideologiska operationen par excellence är uppenbart, det vill säga en naturalisering som också inbegriper ”livsprocessen” i en postulerad kontinuitet mellan ting, funktion och brukare som inte tillåter några vidare frågor eftersom den antas vara helt transparent. Men till detta kommer så också anknytningen till en specifikt svensk tradition, som syftar till att överbrygga den klyfta som den nya ”gestaltningen av livsprocesser” skulle kunna öppna i traditionen. En bild av Ornässtugan åtföljs av följande utrop: ”Ett nytt ‘funkis-hus’? Nej, Ornässtugan. Större är alltså icke skillnaden” (144). Det mest svenska av det svenska, den egentliga historien, är med andra ord redan en funktionalism, även om bristen på industriell teknologi gjorde att den ”naturliga typbildning” som alltid redan påbörjats inte kunde nå fram till vår moderna standardisering. När vi bygger det nya bygger vi egentligen därför vidare på det gamlas egentliga innebörd, inte på dess specifika utseende utan på dess sanning.

I det avslutande kapitlet hävdas därför att vi mycket väl i våra städer kan spara historiska lager, nytt och gammalt om vartannat – bara så länge vi inte skapar något ”lillgammalt” (149). Att kulturen idag ter sig mindre enhetlig än i det traditionella samhället bör alltså inte förleda oss till tro att vi bör återvända till något gammalt, utan innebär helt enkelt att den arkitektoniska stilen inte kan fattas som skild från det övriga samhällets problem, att vi

måste gå framåt så att båda problemen kan lösas tillsammans. Det fanns en självklarhet i det gamla goda – ”den gamla svenska lantbyggnadskonsten var lika naturlig, vederhäftig och primitiv som lantbefolkningen själv” (150) – under det att det *nära förflutna*, denna kategori som uttrycker den speciella tidskaraktären hos det *just passerade* som har hemsökt modet ända sedan den formuleras för första gången hos Baudelaire, däremot inneburit en splittring, en söndring och ett ”plockande med gamla arkitekturfragment” (151), alltså med allt det som berövats sin organiska relation till tiden och därför är själva essensen hos det osanna. Man bör notera att kategorin ”mode” ingalunda avvisas i texten – modets kraft ligger i att det frigör oss från eviga modeller och understryker att vi måste röra oss med tiden. Att gå framåt är att återvända till det sanna och genuina, att återvända till den egentliga traditionen är att gå framåt.

På så sätt kan till sist också amfiteatern i Verona (172) ställas mot bilden av en väderkvarn och en svensk bondgård – där bildtexten slår fast: ”Rättframhet, måttfullhet, vänlighet – vår tradition” (174). Den rätt förstådda historien kan därför till sist rentav nå ända tillbaka det klassiska och ut till det universella. Här finner vi den retoriska grundvalen för en svensk modernitet, vars särpräglade och ofta omtalade ”pragmatism” och ”kompromissvilja” ingalunda utgör ett defensivt steg tillbaka från det europeiska avantgardets radikalitet, utan just här, vid korsvägen 1930/31, tvärtom kom att definiera de grundläggande dragen i det Sverige som höll på att ta form.

NOTER

1. Manfredo Tafuri, *Progetto e utopia* (Bari: Laterza, 1973); här cit. från *Architecture and Utopia*, eng. övers. Barbara Luigi La Penta (Cambridge, Mass.: MIT, 1976), 98.
2. *Architecture and Utopia*, 116f.
3. *L'architettura moderna* (Milano: Electa, 1976); här cit. från *Modern Architecture*, eng. övers. Robert Erich Wolf (London: Faber and Faber, 1986), 161.
4. *Architecture and Utopia*, 119.
5. *Ibid.*, 122.
6. Se Heynens diskussion av Das neue Frankfurt i *Architecture and Modernity* (Cambridge, Mass.: MIT, 1999), 44-71, och av Tafuri, 130-137; se också Christoph Mohr och Michael Müller, *Funktionalität und Moderne. Das neue Frankfurt und seine Bauten 1925-1933* (Köln: Rudolf Müller, 1984). För en diskussion av problemet "osamtidighet" hos Tafuri, se Fredric Jameson, "Architecture and the Criticism of Ideology", i *The Ideologies of Theory, 2: The Syntax of History* (London: Routledge, 1988).
7. Idén om arkitekturen som ett "sammansatt" objekt utvecklas av Chris Hight, i "Förord till Mångfalden: Återgången till nätverkspraktiken i arkitekturen", i Per Glembrandt, Katja Grillner och Sven-Olov Wallenstein (red): *01. AKAD – Startpunkter / Beginnings* (Stockholm: Axl Books, 2005). För försök att vidareutveckla idén om arkitekturen som "sammansättning" med utgångspunkt i Foucaults egna historiska undersökningar, se Sven-Olov Wallenstein, *Essays, Lectures* (Stockholm: Axl Books, 2007), kap. 8, och *Biopolitics and the Emergence of Modern Architecture*

- (New York: Princeton Architectural Press, 2008).
8. Elin Wägner noterar att det är först när bostaden har blivit "praktisk, hygienisk och kultiverad för alla" och när arbetarklassen inte längre kräver billiga bostäder utan begär samma standard som tjänstemännen och småborgaren som vi kan tala om revolution; se hennes essä "Revolution", i *Svenska Slöjdföreningens tidskrift*, 1929, 156.
 9. *Acceptera* (Stockholm: Tiden Förlag, 1931), 25. Hädanefter citerad i löpande text med pagina.
 10. "För författarna till *acceptera* var inte klassicismen intressant, lika lite som någon annan historisk arkitekt eller epok. Och här ligger deras verkliga radikalitet. Historien hade överhuvudtaget inte något att lära" (*Den moderna staden tar form* [Stockholm: Ordfront, 2001], 465). Även om detta är otvetydigt sant på ett plan, döljer denna formulering, som vi ska se, det andra och underliggande planet i texten, där den utför sin väsentliga ideologiska operation, nämligen att försäkra om att det likväl finns en *egentlig* och *sann* kontinuitet bortom den skenbara mångfalden av stilar. Eva Rudberg hävdar en motsatt uppfattning när hon säger att "modernimens – eller funktionalismens – arkitektur för dessa svenska arkitekter framstod som det sedan länge förberedda svaret på en mängd problem och frågeställningar som gällde arkitekturen och samhället." ("Vardagens utopier", i Cecilia Widenheim och Eva Rudberg (red): *Utopi & verklighet: svensk modernism 1900–1960* [Stockholm: Moderna Museet, 2000], 153) Att funktionalismen har sitt ursprung i en svensk tradition understryks också i en annan text, publicerad samma

år som Stockholmsutställningen, Gustaf Näsströms *Svensk funktionalism* (Stockholm: Natur och kultur, 1930). Näsström invänder mot kritiken att funktionalismen skulle vara ohistorisk och ger en detaljerad framställning av vad han uppfattar som dess rötter i traditionell svensk arkitektur.

11. För en detaljerad analys av KF:s roll i detta gigantiska pedagogiska projekt, se Peder Aléx, *Den rationella konsumenten. KF som folkuppfostrare 1899-1939* (Stockholm/Stehag: Symposium, 1994).
12. Elin Wägner, ”Revolution”, 155.
13. Se Uno Åhren, ”Standardisering”, *Svenska Slöjdföreningens tidskrift*, 1929.
14. För en diskussion av detta tema, se Helena Mattsson, *Arkitektur och konsumtion: Reyner Banham och utbyttbarhetens estetik* (Stehag/Stockholm: Symposium, 2004), 140ff.
15. Reklamens funktion behandlas i viss utsträckning av funktionalisterna under 20- och 30-talens estetiska debatter. Se t. ex. Ivar Folcker, ”Ljusskyltar”, *Svenska Slöjdföreningens tidskrift*, 1929; Sten Eiler Rasmussen, ”Reklamen i det fria”, *Svenska Slöjdföreningens tidskrift*, 1931; Gotthard Johansson, ”Revolution genom reklam”, *Svenska Reklamförbundets Årsbok*, 1933/34.

Swedish
Modernism
at the Crossroads

In his *Progetto e utopia* (1973) Manfredo Tafuri points to a decisive crisis in modernism that became manifest around 1930, when the contradictions became so explosive that they could no longer be concealed. For Tafuri, this means that modern architecture as “project and utopia” here reaches a definitive limit, beyond which it can only continue in the form of self-deception. It may appear to be sheer coincidence or perhaps historical irony that the first manifesto of Swedish modernism, *Acceptera* (*Accept*), was published at the precise moment when the European avant-garde, in Tafuri’s analysis, began its irreversible decomposition. In the following, we will attempt to show how this very crossroads, this very intersection of different paths of modernism, in itself can assume a paradigmatic significance, albeit in a different way than Tafuri imagined. In many respects the Swedish manifesto is deeply rooted in the European avant-garde discussions on architecture and urban planning, and the sources of its rhetoric are obvious. But on the other hand, it displays a distinct and unusual emphasis on a new form of social engineering that not only attempts to adapt modernism to a Swedish context, but also to portray the theory itself as a specifically Swedish phenomenon.

In its Swedish version, modernism was not perceived to the same extent as a break with tradition, as was the case with the European avant-garde, but rather, as a program to re-connect traditional values to the contempo-

rary development. The primary task of functionalism became to make the individual identify with the project of modernization by creating an amalgam of old and new, and a kind of “patchwork history” became the crucial way to achieve this. The problem of how to forge a relation between consumer items and individual preferences was similarly highlighted in the Swedish debates, whereas European modernists tended to hold consumer culture in low esteem. Both these tactical moves can be seen as part of a broader strategy that was to become the bedrock for the process of modernizing Sweden.

Siemensstadt and the Crisis in Modernism

The impossible contradiction between architecture as “project and utopia” and the realities of capitalist culture that Tafuri locates in the Siemensstadt projects draws on conflicts that had been building up starting at the turn of the century, when the first avant-garde movements encountered the metropolis as the figure of an impossible promise. Their first move, according to Tafuri, was to break down nineteenth-century aesthetic culture, and then to integrate the resulting fragments into a universal design language, where subjects and objects could be reassembled in a new and rational way; the Bauhaus, Tafuri says, could function as the “decantation chamber”¹ of the avant-garde, where all of its techniques were tested for their applicability. But during the next decade, architecture found itself suspended between two positions: on the one hand, it affirmed the plan as a way to organize the whole of production and consumption; on the other hand, it wanted to retain its autonomy as architecture, i.e. as an art form of its own. The activities of the earlier

avant-garde, Tafuri claims, already tended toward a synthesis based on architecture and design, but in the next phase, these disciplines encountered problems emanating from a subsequent level, that of the city, and finally, they were shipwrecked against the rocks of capital itself. The idea of the plan, which for a moment seemed like the instrument that would finally allow architecture to exert its own competence, now absorbed all illusions of autonomy within the global economic restructuring that occurred in the wake of the Wall Street crash, where Keynes's *General Theory of Employment, Interest and Money* (1936) displaced the avant-garde manifesto as a way to project and plan the future. In this way, architecture becomes a mediating—but, as such, merely temporary—link between utopian projection and political realism, and in this perspective Tafuri can reread the various avant-garde urbanist visions of the 1920s as so many failed attempts to provide formal solutions to problems whose answers could not be found on the level of design. Architects themselves were both unable and unwilling to draw such conclusions, and instead they experimented with their own formal tools in order to tackle issues that essentially belonged on the level of social organization as a whole.

“Architecture or revolution”—as in the title of the final chapter in Le Corbusier's first programmatic book, *Vers une architecture* (1923)—is the ambiguous equation that allows the balance to be upheld, and architecture to exert its ideological function. Corbusier handles this by way of a more or less subtle slide between a formal and a political sense of the term: modern architecture may on the one hand appear as a formal revolution with respect to the past, since new industrial techniques for mass-pro-

duction render the old styles obsolete; on the other hand, our consciousness has not kept up with this development, which is reflected in, and underscored by, the fact that we no longer have a dwelling adequate to our lives. We seem to have become slaves to our own tools, which leads to a “moral crisis,” Corbusier claims, and the earlier, slow rhythms of life, where we lived like “snails in shells,” have been displaced by the rhythm of the machine, all of which entails a social mobility that renders work more specialized and the family less closed in upon itself. But what happens then to our leisure time, what happens with the very organization of time, with the family as the basis of affective unity within which society is reproduced? The home is put to a test—and the alternative is now architecture or “demoralization,” i.e. the beginning of a threatening revolution in the political sense of the term.

Corbusier notes that we have acquired a whole set of new needs, formed by the intense pressure of the contemporary development, but that our social organization is incapable of satisfying them; and at the same time, a new social stratum has emerged, civil servants and technicians that lead a modern life, whereas their homes still consist of the old snail shells. This gives rise to a demand for a living machine that must be human, Corbusier emphasizes, otherwise both the worker and the intellectual will lose their foothold—above all they will not be able to form families, which threatens the reproduction of the relations of production on a purely biological level. Architecture *or* revolution, this time as an exclusive disjunction, is the name of the dilemma that we are facing. This comes to the fore not least in the need for a restructuring of the old property relations in the sphere of land owner-

ship if we are to build anew—for in this sphere the spirit of competition that pervades all other parts of society is lacking, the landlord is still king, and we can only avoid revolution if these relations are fundamentally changed. In the last paragraphs of his book Corbusier summarizes his program: the new machines and tools of the *industry* are a revolution; the new ethic of *business*, based on efficiency and use, is a revolution; *construction*, with its new techniques, materials, and forms of calculus (which for Corbusier in a curious turn reproduce “nature itself”) is a revolution. But all of this eventually leads up to the question of man himself, who becomes aware of a new world where everything is logical and clear, at the same time that his living conditions appear increasingly hostile. Leisure has become separated from work, the home from the workplace, the family is torn apart, and this entails catastrophic results. How can we overcome this imbalance? Architecture *or* revolution—and, Corbusier underlines in the final sentence of the book, revolution can be avoided, that is to say, the real overturning of class and property relations, and the solution he provides is an architecture that should be capable once more of unifying society and making everyone identify with a given totality.

It is on the basis of these contradictions that Tafuri analyzes the attempts of the *Neue Sachlichkeit*, the “New Objectivity,” to adjust to the model of the assembly line, and all the attempted compromises that characterize the struggle between Objectivity and Expressionism. Objectivity displays a profound fascination for Taylorism in all of its forms, and Tafuri sees this as an attempt to seize control—after the “disappearance of the aura,” i.e., the entry of the architectural work into the age of mechanical

reproducibility as analyzed by Benjamin—over the entire process that leads from the singular element to the city-totality, within which the individual object is dissolved in a cycle that also mobilizes the user and lays claims to displace older forms of aesthetic experience. Tafuri's main example is Ludwig Hilberseimer's visionary manifesto *Großstadtarchitektur* (1927), which proposes the most radical model for the dissolution of the traditional architectural language. Hilberseimer sees an unbroken continuity from the basic cell to the city in its totality, and they appear as the two endpoints of a chain. Metropolis is one big machine, where the basic unity lies on this side of traditional form, and the unity to be created lies beyond it, which means that the single edifice no longer constitutes a privileged or even interesting object, only a relative and mobile cut in a more encompassing structure. Place and space, nuances and exceptions must disappear in Metropolis, and with them all of architecture's traditional dimensions. The strict reduction to cubic and geometric shapes, which in a sense are scale-less, takes us away from the experiencing subject, or more precisely, takes us in the direction of a new experience where exchangeability and uniformity can be affirmed as such.

Hilberseimer thus states with cold precision, more clearly than do any of his contemporaries, Taut, Gropius, or Mies, what modern capitalism needs. The architect as a producer of "objects" belongs to the past, and the true issue today is to organize the city as a cycle of production and to invent "organizational models." In this *Großstadtarchitektur* there is no more crisis of the object, since it has already disappeared. Consequently, Hilberseimer no longer understands architecture as an instrument of

knowledge. The conflict between Objectivity and the Expressionism of architects like Poelzig and Häring expresses in a precise manner this divide between the cognitive and the technological, but there is no longer any possibility of a dialog between them. The expressionist *arrière-garde* could in one sense have been able to uphold a critical role in relation to the reductive program of Objectivity, but they were unable to propose true alternatives on the same level of technological objectivity.

The reformist compromise that believes it possible to restore a natural “equilibrium” enters into a final crisis in the Siemensstadt project (1929-31), where Scharoun is one of the key figures. For Tafuri this is the place where “one of the most serious ruptures within the ‘modern movement’ became evident,” and he sees it as “incredible that contemporary historical study has not yet recognized this.”² The affirmation of a uniform design method that can be applied on different scales is derived directly from the utopian aspect, but the resulting dissolution of the architectural object only exacerbated the inner contradictions. For Tafuri this is the emergence of the impossible conflict between those architects whose aim was to save the aura (Scharoun and Häring) and those who consequently adopted the assembly line as their model (Gropius and Bartning). Three years after *Progetto e utopia* Tafuri returns to the same moment in his great historical survey, *L’architettura moderna* (co-written with Francesco Dal Co), where the dystopian tone of the earlier book has been somewhat subdued. The evaluation of the Siemensstadt case however remains the same: here there was a “head-on clash between the two dominant trends of Central European avant-garde architecture: the ‘formal

void' – homage to the ascetic rigorism of the new objectivity – was challenged by the return to an architecture of images justified by appealing to an 'organic' myth."³

Siemensstadt is only one example out of many of the crisis that the idea of the city befell, although it seems to take on a paradigmatic value. Tafuri applies the same argument to Ernst May and the large-scale undertaking *Das neue Frankfurt*, which begins in 1925 and is the most systematic attempt at a "concrete politicizing" of architecture on the basis of a Social-Democratic model. Other cases are the plans of Martin Wagner (for Berlin), Fritz Schumacher (for Hamburg), and Cor van Eesteren (for Hamburg), which each met with varying degrees of success (the most successful for Tafuri being Amsterdam), although they ultimately were caught up in a negative dialectic between the restoration of traditional values and the ineluctable logic of Metropolis. Everywhere we find the same aspirations for a close alliance between leftist intellectuals, advanced parts of capital, and political administrations—but only a limited application in practice. For Tafuri this is due to the rootedness of the *Siedlung* structure in an anti-urban ideology, in an idea of *Gemeinschaft* that has already been devoured by Metropolis: the *Siedlung* "was to be an oasis of order, an example of how it is possible for working-class organizations to propose an alternative model of urban development, a realized utopia. But the settlement itself openly set the model of the 'town' against that of the large city. This was Tönnies against Simmel and Weber."⁴ It could not but be swallowed by the all-consuming logic of capital.

Tafuri's argument rests on an unmistakable determinism, which in a classic Marxist fashion, and in the name

of an unshakable faith in the linear development of history, a priori rejects all “reformism” as ideology, and as a refusal to acknowledge the true problem. As Hilde Heynen remarks, Tafuri analyzes all the theories that could be seen as attempts to slow down or redirect the development—the garden city in all its varieties, the American Regional Planning Association, Frank Lloyd Wright’s Broadacre City, Bruno Taut’s *Auflösung der Stadt*—in terms of a nostalgia for Tönnies’s *Gemeinschaft*, and their anti-capitalism is rejected as a “rejection of the highest level of capitalist organization, the desire to regress to the infancy of humanity.”⁵ The negative result appears as pre-programmed in the analysis, and the question must be whether the account of the development of modern architecture must be undertaken on the basis of a multiplicity of models, and with a larger acceptance of necessary non-synchronicities that cannot just be reduced to regressive tendencies, but should be understood as a plurality inside the modern.⁶

Constructing Swedishness

The first manifesto of Swedish modernism, *Acceptera* (*Accept*), was published in 1931, the year after the 1930 Stockholm Exhibition. It was co-written by six of the most prestigious architects and intellectuals of the time: Gunnar Asplund, Wolter Gahn, Sven Markelius, Gregor Paulsson, Eskil Sundahl, and Uno Åhrén. As we have already noted, the book was published at the precise moment when the European avant-garde, in Tafuri’s analysis, had reached a dead end. In order to capture the peculiar quality of the Swedish manifesto, its stakes could very well be formulated in Tafuri’s own terms—for it was exactly the kind of

historical compromise between labor and capital (which, for him, formed the impossible horizon for a project like “Das neue Frankfurt” and whose formal contradictions exploded in Siemensstadt) that provided the Swedish model with its energy, and allowed architecture and urban planning to become privileged instruments for the formation of a new type of subjectivity. It is true that the architects were no longer unique subjects of these instruments—which, in a way, had always been an impossible dream, a compensatory fantasy hiding real political powerlessness, as Tafuri rightly underscores—although this does not necessarily imply that they were fully demoted to its objects. The opposition between subject and object will likely be of little help in describing this process: architecture is an essentially composite phenomenon, an assemblage of interlocking disciplines, techniques, and strategies. It is more like what Foucault calls a *dispositif* than a neutral technological tool, and, in this sense, it is a structure that can incorporate highly variegated subject and object positions.⁷

The Swedish manifesto first projects the image of an irresistible development, and it aims to create a visual and emotional identity for a new man capable of taking the step from “Europe A” to “Europe B.” The industrial Europe A is based on communications and networks, and it stands in stark opposition to the disjointed, backward, and rural society of Europe B; it is like a body with arteries, nerve centers, etc.—all of which form one big organism. All functions are at once specialized and centralized, all cells are interdependent, which is also reflected in the way people look and behave—everywhere we find the same clothes, pleasures, and furniture, and differences are

only minute nuances that contribute to the sense of overall unity. In Europe B, on the other hand, everything is fragmented, as in an archipelago; there are only isolated islands of modernity, and the circulation of goods and information only takes place along a few arteries. Similarly, people's behavior has stagnated, and we find drastic differences in customs, clothing, and language, often from one region to another. Europe A is industrialized all the way down to the technology of farming, whereas Europe B remains rural all the way into the city, and between the two there is a gap of approximately 150 years. But it is also true that those who inhabit Europe A are split up into different times: Work, domestic life, education, leisure, religion, and general social concerns are situated at different levels of development, and, more importantly, work has undergone a rapid change. Education and upbringing remain in the nineteenth century, domestic life in the eighteenth century, and religion in the sixteenth. Such a chronological dissonance may be inevitable, but, the authors note, it will eventually lead to conflicts, and, above all, it also prevents the development of viable solutions to those problems that do exist in the present. The domicile is such a problem—the art of building is more conservative than life, and the house has stagnated.⁸ A similar and equally strong dissonance emanates from the feeble quality and low taste of consumer goods, which is a result of the lack of correspondence between old and new that has led “Europe Now” to produce “ancient European furniture.” There is only one conclusion, and the authors do not hesitate to emphasize it in bold letters: “Artistic culture [...] has to adopt to Europe A, or become wholly insignificant.”⁹

By using graphic strategies and stark juxtapositions of texts and images that borrow the techniques of modern advertising, the manifesto seeks to convince us that the new lifestyle cannot be rejected, and that we have to “accept” the demands for flexibility and rationality. The Swedish historian Eva Eriksson has pointed to this quality in the text, where time itself seems to become the very subject, leading the development in a predetermined direction. The “creation out of time” (*skapandet ur tiden*), the text claims, “the will to be inspired by its brighter sides, its dazzling technical innovations, and its more emancipated people, is the only meaningful thing. This interest, the creation of poetry with the face of time as its theme, sets those tasks that we will carry out” (14). And yet this is only one dimension, and to place one-sided emphasis on it may risk the suppression of another, equally important component, and that is the task of creating a new historical continuity that must eschew any simple iconoclasm—for instance, a statement such as, “history could provide no lessons whatsoever,” as Eva Eriksson formulates it in a sharp phrase.¹⁰

In fact, the decisive rhetorical strategy put to use in *Acceptera* assumes two contradictory standpoints, so that a bridge between past and present can be created, instead of an opposition between the modern breakthrough and the persistence of tradition. It is no doubt less useful to see this as lingering conservatism, simple cowardice, or as a compromise doomed in advance, as Tafuri would have it: it is in fact part of an overarching political strategy that has become predominant in the whole of Swedish modernity. If there is an obvious stress on social utility, one should pay just as much attention to the considerable

energy spent on making individuals identify with the project of modernization, and, in this sense, the “compromise” is only a tactical move within a larger strategy. The Swedish model is undoubtedly “softer” than the European avant-garde, with its more or less utopian visions (as in the case of Hilberseimer)—more pragmatic, as it were—but also much more efficient in the way that it “gently” intervenes in everyday life and restructures social relations. If Tafuri’s “concrete politicizing” of architecture was a short-lived experiment in Europe, in Sweden, it became one of the ideological cornerstones for the further development, and spirit of “mutual agreement,” between labor and capital that had reigned ever since the legendary agreement between employers and trade unions in 1938 in Saltsjöbaden (the origin of the famous “spirit of Saltsjöbaden”)—an agreement to which official recourse has most often been made in the reproduction of Social Democratic hegemony.

In this sense, unlike the programmatic and avant-garde versions of modernity, we have indeed everything to learn from history—provided this history is understood in the right way, that is, not as a reservoir of forms to be copied slavishly, but as a source of the functional, the well-balanced and adjusted, all of which will eventually converge with that which is truly Swedish. What we should copy and imitate is the logic of a rationally understood history, not its particular, morphological results. To focus on just one of many examples, this comes across in what might be overlooked as a slightly curious and dated discussion of “hemtrevnad” (“coziness”) in chapter six, which constitutes a response to imagined objections against the preceding chapter and its discussions of the

standardization of housing. Do we need to sacrifice intimacy, emotional depth, and affective ties to our things (as Hilberseimer, for instance, explicitly claims)—no, not at all! Coziness, the authors stress, means that all things are in their proper place, that the home functions smoothly, and this need not contradict at all the desire for psychological identification. It is precisely this functionality that will allow us to furnish our homes with the things that we need, beginning with the lives we in fact lead, and, in this sense, *stylistic unity* need not be decisive at all. Old objects may remain; instead, what matters is that all new things we acquire should not simulate a tradition of which they are not a part. Beauty can never arise from *untruth*, just as little as coziness can be bought, the authors emphasize. “Beauty can be achieved in many ways. But the false and untrue rarely become beautiful—in the long run, even though it may please for the moment. Beauty is not tied to any formal schema. It depends on the way in which a thing is done” (103). This false desire for a simulated history is rather dependent upon a speculative market that operates through a personalization of the commodity that is fundamentally untrue. “In spite of the assurances to the contrary from smart advertising, who would believe that he can, for instance, buy a personal car or a personal broadcloth [...] let us remember that we cannot give the new the affective or emotional value of the old by mimicking it” (104). It is essential to get rid of bad craftsmanship, so that sound and genuine taste, honesty, authenticity, etc., may prevail.

As we can see, the important issue is not to be modern or to construct one’s environment in an aesthetically rigorous way—we find ourselves here within a different logic

than the one that, from Rimbaud to Adorno, claims that *il faut être absolument moderne*—but to configure everyday life so that it becomes true, and so that every object comes to express its true *historical location*, where old and new alike have their place, and where the relaxed and confident way in which the old exerts this function becomes the paradigm for the *true* new, unlike the *false* new.

The same logic underlies the argument in the following chapter, “Industry and Craft.” Here, too, the authors want to get rid of a certain set of presuppositions that have turned into clichés and block development, in particular, the views of Ruskin and Morris: the portrayal of the industrial commodity as somehow degraded and untrue, which has introduced a spiral of false imitations and led us to believe that the modern commodity needs to be “masked” in order not to look cheap. In our times such arguments lead us completely astray; they hinder sound development and enhance the artificial production, of, for instance, “fake antiques.” These imitations of historical objects are in fact cheap, while they are supposed to give the illusion of being precious, and in the end they lead to feelings of *emptiness* and *disgust*, a profound sense of *shame*: “All the pretentious and false commodities that we now cherish will sooner or later reveal their emptiness and produce a sense of disgust. We feel ashamed and are dissatisfied with our credulousness” (108). The motto that we should give people what they want leads in the wrong direction—for it is only *a select few who in fact know what they want*. Without further ado, the authors lay down the need for an “objective knowledge of the commodity,” although this knowledge is at present only held by a small group, “normally the buyers at the larger firms” (*ibid.*).

Only this knowledge will provide us with a natural design of the commodity, meaning the form the commodity would take if it could be rescued from the fetishistic logic that constitutes it precisely as a commodity.¹¹

Elin Wägner, one of the most influential political writers and intellectuals of the period, speaks of the revolution of modern times not as a political event, but as a change in perspective, a new way of looking at things that will bring about the “transition from individualism to collectivism.”¹² The idea of a commodity that would somehow transcend the negative logic of consumption, that would function differently and engender a new outlook on things and social relations, underlies this attempt to introduce the individual into the new spirit of collectivism. By redefining the relation between the personal and the standardized, the consumer item as a representation of social status was to be re-functionalized so that it would represent a classless society. The question for this new linkage of type and personality then becomes: how can one make people desire that which is standardized? One way is through education and schooling. Another implies that we must somehow reconnect to tradition, and here, the “objective knowledge of the commodity” becomes an extension of the traditional formation of types already at work in the past. Paradoxically, the type is not primarily a result of modern, rationalized forms of production, or an answer to the general needs of a subject attuned to such forms, and if it on one level is a conscious striving for “communal forms,” it is at the same time, and just as fundamentally, an expression of variety and personality.

In fact, the type is that which relays a personality to us,

or more precisely that part of personality that expresses the universal, as was claimed in 1929 by one of the authors of *Acceptera*, Uno Åhren.¹³ Personality has two parts, he suggests, the universal and the individual, and the first represents the “classless” object (the commodity outside of the logic of fetishism), while the second is the consumer item in its “fake” form. In other words, individual taste can, quite easily, be satisfied through standardization to the extent that the consumer develops the universal side of his personality, all of which will lead to the formation of a subjectivity rooted in the collective. This reduces the individualistic aspect, since it is what separates the individual from others and produces the desire for false commodities, i.e. the bearers of a false and fantasmatic individuality. In this sense, the commodity can pave the way for the individual’s entry into the collective of the future by separating true and sound variations (natural type formations) from pointless ones (the morphological fluctuations of individualistic consumer items).

But what, then, are our basic needs? Some of them seem inescapable, but we also imagine ourselves as having many more, diversified needs. The increase in production and the emergence of new needs are interdependent, and with advertising, the risk of “overstimulation” arises, a situation where the needs themselves will wind up being produced. In the postwar period, such “induced desires” formed the bedrock of the new theory of marketing. As Richard Hamilton claimed, we should not design for the consumer without first designing a consumer, that is, produce a new, desiring subjectivity that consumes.¹⁴ This is also the project in *Acceptera*, even though here it is carried out through the commodity, and not, as in Ham-

ilton's case, through marketing.¹⁵ For Hamilton, American industrial design challenged modernist conceptions, whereas the Swedish postwar debate did not interpret commercial culture as expressive of personal desires or as a critique of modernism, but instead opted for tradition and vernacular culture as the bearer of individual expression. This is a continuation or a variation of the Swedish functionalist program, rather than a break away from it. If, as in Hamilton's theory, it is advertising that provides a consumer, then in Swedish functionalism it is the very consumption of the commodity that produces the new consumer. Hamilton's consumer has no morals, and he is controlled by what Åhren would call an individualistic desire, whereas the authors of *Acceptera* constantly attempt to define a moral and psychological limit between true and false desires, the everyday item and the superfluous luxury object.

The essence of the everyday item, they claim, resides in its utility and unassuming quality. It is "calm" and becoming, and reduces eloquence to a simple, true language, one that *serves*. "We must also recognize that the better someone serves, the less noise he makes. The everyday item should be useful, unassuming, calm, and becoming" (121). At the same time, this unassuming calm is always threatened by the value of representation and rhetoric, by the sheer verbosity of the commodity. For us moderns, the authors claim, luxury must be a question of quality, not of pomp—we are no longer dealing with the old kind of barbaric luxury, in fact, even this type of wasteful expenditure must now be subjected to the functional imperative. It need not be underscored that this is not a description of a new reality, but an attempt to con-

jure it up, to project it as an image: the issue is to educate and mold a future consumer, a subject that should desire abundance, luxury, and excess as aspects of the function. True luxury, true excess, is that which displays an excess of functionality, that which is truly useful.

This is why the authors of *Acceptera*, in all their fascination with technological development, still underline incessantly that “man’s spiritual needs” must not be forgotten, that is, we must not forget the essentiality of the creation of a mediating position between the antagonistic poles of Expressionism and *Neue Sachlichkeit* in the European avant-garde. If, in the name of Taylorism and the assembly line, we have to accept structures implied by a technologically advanced division of labor, then we must not forget that this can lead to a higher satisfaction in a type of work that goes beyond the old crafts, and is at the basis of a new collective understanding of work. Eventually, the authors predict, a new and “higher type of man” (128) may arise from this collective work. And, in a cunning twist of the argument, they propose that if mass production and standardization are ways to raise quality, and if “Swedes are a people who value work oriented toward quality,” this means that everything that seems to threaten the national heritage from the outside is in fact the true understanding of Swedishness, and in this sense it can be safely assumed that “we are better equipped than many other nations to promote aspirations toward quality in production” (128f).

A similar perspective organizes the following discussion in the chapter “Form,” which poses the question of how we can overcome the traditional distinction between technology and art. Today we have entered a new world

of forms, which is no longer the same as it was during the first brutal phases of industrialism, and this creates a new cultural condition that makes it necessary to get rid of the old aesthetic paradigms. Opposing the hierarchy of the fine and applied arts—inherited from the days of Kant and the French Encyclopedia, where architecture always tended to end up in a precarious, in-between position—*Acceptera* asserts that utilitarian art has a beauty of its own, an evident and transparent form, an “intuitive *Gestaltung*” of the form-function complex rather than a “machine romanticism” (139). The Germans, they say, talk of this in terms of *Gestaltung von Lebensvorgängen*, the “shaping of life processes,” in order to withdraw from “aesthetic debates with their endless nonsensical talk” (140)—but, they add, there is, indeed, just as much nonsensical talk with respect to the practical sphere. Opposing both of these nonsensical discourses, they propose that “art is order,” meaning, “an object displaying a perfect order and an unbroken continuity between form and function” (*ibid.*). This is, of course, the ideological operation par excellence: a naturalization that also involves the “process of life” in its integrity, and postulates a continuity among object, function, and user that does not allow for further questions because it is intuitive, evident, and transparent. But to this argument, which is a variation on many similar tropes in the European debate, they add a link to a specific Swedish tradition in order to overcome the rift in the tradition opened up by such a rigorously rational and technocratic “shaping of life processes.” An image of the Ornäs house, a classically Swedish rural type, is accompanied by a rhetorical outcry: “A new ‘functional’ building? No, the Ornäs house. The difference is no bigger than

this" (144). The most Swedish of everything—history in its truth—is already on its way toward functionalism, even though the lack of industrial technology impeded the “natural formation of types” that was always there from reaching all the way to our modern standardization. When we build the new, we can rest assured that we are continuing to build on the past, as well as on its true significance. What disappears are the particular solutions and the specific “looks” of the past, not its inner truth.

The concluding chapter can thus, without contradiction, propose that our modern cities can preserve their historical layers, and mix old and new, as long as we do not create something “old and new at the same time” (149). If previous culture was more coherent than it is today, this should not provoke us to return to the old, but make us understand that architectural styles cannot be separated from other problems in society, and that the only path to a solution leads forward, not backward. There is indeed an easiness and lightness in the good old style—“the old Swedish rural art of building was just as natural, honest, and primitive as the rural population itself” (150). On the other hand, the recent past—the most degraded category of them all, since it points to the temporal quality of the *recently outdated* that has haunted fashion ever since it was formulated by Baudelaire—signifies a split, a fracture that leads us to “tinker around with old architectural fragments” (151), with things that have lost their organic connection to time and constitute the very essence of untruth. It should be noted that the concept of “fashion” is not at all rejected in the text: the force of fashion is supposed to free us from eternal models, and to press onward along with time itself. To move ahead is

also to move backward to the true roots; to return to the authentic tradition is to move ahead.

This makes it possible to finally juxtapose the amphitheater of Verona (172) with images of a windmill and a Swedish farm, and the accompanying text reads: “Candor, moderation, friendliness—our tradition” (174). A truly understood history may eventually lead us back to the classical and out toward the universal. This is the operation that is the foundation for a certain Swedish modernity, whose “pragmatism” and eagerness to “compromise” should not be seen as a defensive retreat from the radical stance of the European avant-garde, but as a move that here, at a crossroads in 1930/31, came to define the basic features of Sweden in the making.

NOTES

1. Manfredo Tafuri, *Progetto e utopia* (Bari: Laterza, 1973). Trans. by Barbara Luigi la Penta as *Architecture and Utopia* (Cambridge, Mass.: MIT, 1976), 98.
2. *Ibid.*, 116f.
3. *L'architettura moderna* (Milan: Electa, 1976). Trans. by Robert Erich Wolff as *Modern Architecture* (London: Faber and Faber, 1986), 161.
4. *Architecture and Utopia*, 119.
5. *Ibid.*, 122.
6. See Heynen's discussion of Das neue Frankfurt in *Architecture and Modernity* (Cambridge, Mass.: MIT, 1999), 44-71, and of Tafuri, *ibid.*, 130-137; cf. also Michael Müller, *Funktionalität und Moderne. Das neue Frankfurt und seine Bauten 1925-1933* (Cologne: Rudolf Müller, 1984). For a discussion of the problem of "non-synchronicity" in Tafuri, see Fredric Jameson, "Architecture and the Criticism of Ideology," in *The Ideologies of Theory, 2: The Syntax of History* (London: Routledge, 1988).
7. The idea of architecture as a composite object is developed by Chris Hight, "Preface to the Multitude—The Return to the Network Practice in Architecture," in Per Glembant, Katja Grillner, and Sven-Olov Wallenstein (eds.): *01. AKAD—Beginnings* (Stockholm: Axl Books, 2005). For an attempt to develop the idea of architecture as an "assemblage" on the basis of Foucault's historical research, cf. Sven-Olov Wallenstein, *Essays, Lectures* (Stockholm: Axl Books, 2007), chap. 8, and *Biopolitics and the Emergence of Modern Architecture* (New York: Princeton Architectural Press, 2008).

8. Elin Wägner notes that it is only when the dwelling has become “practical, hygienic, and cultivated for all of us,” and when the working class no longer demands cheap housing but claims to have the right to the same standard as the civil servants and the petit bourgeois, that we can talk about revolution; see her essay “Revolution,” in *Svenska Slöjdföreningens tidskrift*, 1929, 156.
9. *Acceptera* (Stockholm: Tiden, 1931), 25. Henceforth cited in the text with pagination.
10. “For the authors of *Acceptera* classicism was not interesting, just as little as any other historical architect of epoch, And here lies their true radicality. History could provide no lessons whatsoever.” (Eva Eriksson, *Den moderna staden tar form* [Stockholm: Ordfront, 2001], 465). Even though this is true on some level, this formula masks the other, underlying logic of the text, which is where it performs its decisive ideological operation, i. e., to assure us that there is a true and authentic continuity beyond the seeming plurality of styles. Eva Rudberg gives the opposite view when she claims that “the architecture of functionalism for these architects appeared as the answer, prepared for a long time, to a series of problems of architecture and society.” (“Vardagens utopier,” in Cecilia Widenheim and Eva Rudberg (eds.), *Utopi & verklighet: svensk modernism 1900–1960*, exhib. cat. Moderna Museet [Stockholm, 2000], 153). The origins of functionalism in a Swedish tradition is also emphasized in another text published the same year as *Acceptera*, Gustaf Näsström’s *Svensk funktionalism* (Stockholm: Natur och Kultur, 1931). Näsström

opposes the argument that was often leveled against the 1930 Stockholm Exhibition, that functionalism was unhistorical, and provides a detailed account of its roots in Swedish vernacular building.

11. For an in-depth analysis of the role of the Consumer Cooperation (KF) in this vast pedagogical project, see Peder Aléx, *Den rationella konsumenten. KF som folkuppfostrare 1899–1939* (Stockholm/Stehag: Symposium, 1994).
12. Cf. Elin Wägner, “Revolution,” 155.
13. Cf. Uno Åhrén, “Standardisering och personlighet,” *Svenska Slöjdföreningens tidskrift*, 1929.
14. For a discussion, cf. Helena Mattsson, *Arkitektur och konsumtion: Reynier Banham och utbyttbarhetens estetik* (Stehag/Stockholm: Symposium, 2004), 140ff.
15. The importance of advertising was to some extent treated by the functionalist in the aesthetic debates of the 1920s and ’30s. See for instance Ivar Folcker, “Ljusskyltar,” in *Svenska Slöjdföreningens tidskrift*, 1929; Sten Eiler Rasmussen, “Reklamen i det fria,” in *Svenska Slöjdföreningens tidskrift*, 1931; Gotthard Johansson, “Revolution genom reklam,” *Svenska Reklamförbundets Årsbok*, 1933/34.

Der schwedische
Modernismus
am Scheideweg

In seinem Buch *Progetto e utopia* (1973), thematisiert Manfredo Tafuri eine entscheidende Krise des Modernismus um 1930, als die Widersprüche so explosiv wurden, dass sie sich nicht länger vertuschen ließen. Für Tafuri bedeutet dies, dass die moderne Architektur als „Projekt und Utopie“ hier an eine definitive Grenze stößt, jenseits derer sie nur in Form einer Selbsttäuschung weiterexistieren kann. Vielleicht ist es bloßer Zufall, vielleicht aber auch eine Ironie der Geschichte, dass *Acceptera* (*Akzeptiere*), das erste Manifest des schwedischen Modernismus, genau zu jenem Zeitpunkt veröffentlicht wurde, als die europäische Avantgarde, Tafuris Analyse zufolge, ihrer irreversiblen Auflösung entgegenging. Im Folgenden werden wir zu zeigen versuchen, wie dieser Scheideweg, dieser Schnittpunkt verschiedener Wege des Modernismus eine paradigmatische Bedeutung annehmen kann, wenn auch auf andere Weise, als Tafuri meinte. In vielerlei Hinsicht ist das schwedische Manifest tief in den Auseinandersetzungen der europäischen Avantgarde über Architektur und Stadtplanung verwurzelt, und seine rhetorischen Quellen sind unverkennbar. Andererseits zeugt es auch von einer deutlichen und ungewöhnlichen Betonung einer neuen Form von Sozialtechnologie, die nicht nur versucht, den Modernismus an den schwedischen Kontext anzupassen, sondern auch die Theorie selbst als ein spezifisch schwedisches Phänomen zu präsentieren.

In seiner schwedischen Fassung wurde der Modernis-

mus nicht im selben Maß als Bruch mit der Tradition wahrgenommen, wie dies bei der europäischen Avantgarde der Fall war, sondern eher als ein Programm, um traditionelle Werte mit der zeitgenössischen Entwicklung zu verbinden. Zur Hauptaufgabe des Funktionalismus gehörte es, den Einzelnen dazu zu bewegen, sich mit dem Projekt der Modernisierung zu identifizieren, indem man eine Mischung aus Altem und Neuem schuf, und eine Art „Patchwork-Historie“ wurde zum wesentlichen Mittel, dieses Ziel zu erreichen. Auch die Frage, wie eine Beziehung zwischen Konsumgegenständen und individuellen Geschmacksrichtungen und Vorlieben herzustellen sei, spielte in den schwedischen Debatten eine wesentliche Rolle, während die VertreterInnen der europäischen Moderne in der Regel keine hohe Meinung von der Konsumkultur hatten. Beide taktischen Schritte können als Teil einer umfassenderen Strategie begriffen werden, die die Grundlage für den schwedischen Modernisierungsprozess bilden sollte.

Die Siemensstadt und die Krise des Modernismus

Der Widerspruch zwischen Architektur als „Projekt und Utopie“ und der Wirklichkeit der kapitalistischen Kultur, den Tafuri an der Berliner Siemensstadt festmacht, beruht auf dem Konflikt, der seit der Jahrhundertwende, als die ersten Avantgardebewegungen die Großstadt als Figur eines unmöglichen Versprechens aufzufassen begannen, herangereift war. Ihr erster Schritt war es, Tafuri zufolge, die ästhetische Kultur des 19. Jahrhunderts aufzubrechen und die daraus resultierenden Fragmente in eine universelle Sprache des Designs zu integrieren, mit der sich Subjekte und Objekte auf eine neue und rationale Weise neu

kombinieren ließen; das Bauhaus, so Tafuri, hatte „diese historische Aufgabe, nämlich die Errungenschaften der Avantgarden aufzunehmen und sie gegenüber den Anforderungen der Produktion zu überprüfen.“¹ Doch während des nächsten Jahrzehnts saß die Architektur gewissermaßen zwischen zwei Stühlen. Einerseits affirmierte sie das Planungswesen als eine Möglichkeit, Produktion und Konsum in ihrer Gesamtheit zu organisieren, andererseits wollte sie ihre Unabhängigkeit als Architektur, das heißt als eine selbständige Kunstform bewahren. Bereits die Aktivitäten der historischen Avantgarde, so Tafuris These, neigten zu einer auf Architektur und Design basierenden Synthese, doch in der nächsten Phase mussten diese Disziplinen auf Probleme stoßen, die sich aus der nächsten Stufe, der Stadt, ergaben, um schließlich zwangsläufig am Fels des Kapitals Schiffbruch zu erleiden. Die Idee der Planung, die einen Moment lang das Instrument zu sein schien, das es der Architektur ermöglichen würde, ihre eigene Kompetenz geltend zu machen, hebt im Rahmen der globalen wirtschaftlichen Umstrukturierung nach dem Zusammenbruch der Wall Street, als John Maynard Keynes' *The General Theory of Employment, Interest and Money* (1936) in Sachen Zukunftsprojektion und -planung an die Stelle der Avantgardemanifeste tritt, alle Illusionen der Unabhängigkeit auf. Auf diese Weise wird die Architektur ein vermittelndes, wenngleich nur temporäres Glied zwischen utopischer Projektion und politischem Realismus, und aus dieser Sicht kann Tafuri die verschiedenen avantgardistisch-urbanistischen Visionen der 1920er Jahre als eine einzige Serie gescheiterter Versuche betrachten, zu formalen Lösungen für Probleme zu gelangen, die sich auf der Ebene des Designs nicht finden

lassen. Die Architekten selbst sind weder fähig noch willens, solche Folgerungen zu ziehen, und experimentieren stattdessen mit ihren eigenen formalen Werkzeugen, um sich an Themen abzarbeiten, die im Wesentlichen zur Ebene der sozialen Organisation insgesamt gehören.

„Architektur oder Revolution“ – wie der Titel des Schlusskapitels des ersten programmatischen Buches Le Corbusiers: *Vers une architecture* (1923) lautet – ist die zweideutige Gleichung, die es ermöglicht, die Balance aufrechtzuerhalten, und der Architektur es gestattet, ihre ideologische Funktion auszuüben. Le Corbusier hantiert diese Zweideutigkeit mittels einer mehr oder weniger subtilen Verschiebung zwischen einem formalen und einem politischen Sinn des Wortes: die moderne Architektur mag einerseits, mit Rücksicht auf die Vergangenheit, als eine formale Revolution erscheinen, weil die neuen industrielle und auf Massenproduktion zielenden Technologien die alten Stilen obsolet machen; andererseits hat unser Bewusstsein nicht dieselbe Ebene, wie diese technische Entwicklung, erreicht, was sich deutlich zeigt in der Tatsache, dass, im Verhältnis zu unserem Leben, unser Wohnen als inadäquat erscheint. Wir sind zu Sklaven unsererer Maschinen geworden, was eine „moralische Krise“ hervorbringt, so Corbusier, und der vergangene langsame Rhythmus des Lebens, der uns zu „Schnecken in unseren Gehäusen“ machte, ist von dem Rhythmus der Maschine ersetzt worden. Hier zeigt sich eine neue soziale Mobilität, eine zunehmende Spezialisierung der Arbeit, und die Familie hört auf, eine in sich geschlossene Einheit zu sein. Aber was geschieht dadurch mit unserer Freizeit, mit der Organisation der Zeit, mit der Familie als Grund der affektiven Einheit, innerhalb welcher die

Gesellschaft sich reproduziert? Unser Wohnen steht vor einer Prüfung – und die Alternative ist jetzt: Architektur oder „Demoralisation“, oder der Anfang einer drohenden Revolution auch im politischen Sinne.

Corbusier bemerkt, dass wir eine ganz neue Menge von Bedürfnissen entwickelt haben, die geformt sind durch den intensiven Druck der heutigen Entwicklung, aber auch dass unsere soziale Organisation nicht im Stande ist, sie zu befriedigen; gleichzeitig ist eine neue gesellschaftliche Schicht von Beamten und Ingenieuren entstanden, die ein neues Leben führen, während ihre Wohnungen noch wie alte Schneckenhäuser aussehen. So entspringt das Erfordernis einer Wohnmaschine, die auch menschlich sein müsste, dies unterstreicht Corbusier, weil sonst die Arbeiter, wie auch die Intellektuellen, den Boden unter den Füßen verlieren würden – vor allem würden sie nicht im Stande sein, Familien zu bilden, was eine Drohung gegen die Reproduktion der Produktionsverhältnisse selbst, auf der rein biologischen Ebene, wäre. Architektur *oder* Revolution, diesmal als eine exklusive Disjunktion: so lautet der Name für die heutige Verlegenheit. Dieses Problem sehen wir vor allem in der Notwendigkeit, die älteren Eigentumsverhältnisse im Bereich des Grundstückbesitzes zu verändern, wenn wir ein neues Bauen unternehmen wollen – in dieser Sphäre fehlt der Geist der Konkurrenz, der alle andere Gebiete der Gesellschaft durchdringt; der Vermieter ist noch König, und wir können die Revolution nur vermeiden, wenn wir diese Beziehungen fundamental umgestalten. In den letzten Paragraphen seines Buchs gibt uns Corbusier eine Zusammenfassung seines Programms: Die neuen Maschinen und die Werkzeuge der Industrie stellen eine *Revolution* dar; die neue

Ethik der *Wirtschaft*, die in Effizienz und Nützlichkeit gründet, ist eine Revolution; die *Konstruktion*, mit ihren Techniken, Materialien und Formen des Kalküls (welche für Corbusier, in einer merkwürdigen Umkehrung, „die Natur selbst“ reproduzieren), ist eine Revolution. Am Ende leiten uns alle diese Veränderungen zur Frage vom Menschen, der sich jetzt einer neuen Welt bewusst wird, in welcher alles klar und logisch erscheint, während seine Lebensbedingungen in zunehmender Weise feindlich geworden sind. Die Freizeit ist von der Arbeit getrennt, die Wohnung vom Arbeitsplatz, die Familie ist zerrissen, und die Katastrophe ist nicht weit entfernt. Wie können wir dieser Schieflage entgehen? Architektur *oder* Revolution – und, so betont Corbusier in den letzten Zeilen des Buches, die Revolution, d. h. die wirkliche Umwälzung der Klassen- und Eigentumsverhältnisse, kann vermieden werden, und die Lösung, die er vorschlägt, besteht in einer Architektur, die im Stand wäre, die Gesellschaft so zu vereinen, dass eine Identifikation mit der gesellschaftlichen Totalität zu Stande kommt.

Auf Grund dieser Widersprüche untersucht Tafuri die Versuche der Neuen Sachlichkeit, sich dem Modell des Fließbandes anzugleichen, und die Kompromisse zwischen Sachlichkeit und Expressionismus. Die Sachlichkeit war vom Taylorismus in allen seinen Ausgestaltungen tief beeindruckt, und darin sieht Tafuri einen Versuch, die Kontrolle – nach dem „Verschwinden der Aura“, d. h. der Einstieg des architektonischen Werkes im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit im Sinne Benjamins – über den ganzen Prozess, vom einzelnen Element bis zur Totalität der Stadt, zu übernehmen, in dem das individuelle Objekt in einem Kreislauf aufgelöst wird, der

auch den Nutzer mobilisiert und die früheren Formen der ästhetischen Erfahrung zur Seite schiebt. Tafuris hauptsächliche Beispiel ist Ludwig Hilberseimers visionäres Manifest *Großstadtarchitektur* (1927), das das weitgehendste Modell für die Auflösung der traditionellen Architektursprache vorschlägt. Hilberseimer sieht eine lückenlose Kontinuität von der basalen Zelle zur Totalität der Stadt, innerhalb deren die beiden Seiten als die zwei Endpolen einer Kette erscheinen. Die Großstadt ist eine gigantische Maschine, in der die grundlegende Einheit diesseits der herkömmlichen Form, und die zu schaffende Einheit jenseits derselben, liegt, so dass das einzelne Gebäude nicht mehr ein privilegierter oder überhaupt ein interessanter Gegenstand ist, sondern nur einen relativen und beweglichen Schnitt innerhalb einer umfassender Struktur ausmacht. Platz und Raum, Nuancen und Ausnahmen, müssen alle in der Großstadt verschwinden, und mit ihnen alle traditionellen Dimensionen der Architektur. Die strenge Reduktion der Architektur auf kubische und geometrische Formen, welche in spezifischer Weise dimensionslos sind, entreißt uns vom erfahrenden Subjekt, oder genauer: Es führt uns in die Richtung einer neuen Erfahrung, in der die Austauschbarkeit und Uniformität als solche bejaht werden können.

In dieser Weise sagt Hilberseimer mit eiserner Präzision, und mit größerer Klarheit als seine Zeitgenossen Taut, Gropius oder Mies, was der moderne Kapitalismus braucht. Der Architekt als Produzent von „Gegenstände“ gehört zur Vergangenheit, und die wahre heutige Aufgabe ist die Organisation der Stadt als ein Kreislauf von Produktion und die Erfindung von „Organisationsmodellen“. In dieser Großstadtarchitektur gibt es keine Krise

mehr für das Objekt, weil es ganz einfach verschwunden ist. Folgerichtig versteht Hilberseimer die Architektur überhaupt nicht mehr als ein Erkenntnisinstrument. Der Streit zwischen der Sachlichkeit und dem Expressionismus von Architekten wie Poelzig und Hähring, zeigt sehr präzise die Entzweiung des Kognitiven und Technologischen, aber auch die Unmöglichkeit des Dialogs zwischen ihnen. Die expressionistische arriè-re-garde könnte in einem Sinne eine kritische Rolle gespielt haben, doch war sie nicht im Stande, tragfähige Alternativen auf derselben technologischen Ebene wie ihr vorzuschlagen.

Der reformistische Kompromiss, der eine Wiederherstellung des natürlichen „Gleichgewichts“ für möglich hält, erreicht eine entscheidende Krise im Siemensstadt-Projekt (1929-31), in welchem Scharoun einer der Zentralgestalten ist. Aus Tafuris Sicht ist dies der Platz wo einer der wichtigsten Brüche innerhalb der modernen Bewegung sichtbar geworden ist, und er sieht es als „unglaublich“, daß die zeitgenössische historische Forschung dies nicht anerkannt hat. Die Behauptung einer uniformen Gestaltungsmethode, die auf verschiedenen Niveaus appliziert werden kann, stammt direkt aus dem utopischen Entwurf, aber die resultierende Auflösung des Architekturobjekts hat nur die innere Widersprüche geschärft. Für Tafuri ist das die Entstehung des unlösbaren Konflikts zwischen diejenigen Architekten einerseits, deren Ziel es war, die Aura zu retten (Scharoun und Hähring), und diejenigen andererseits, die konsequent das Fließband als Modell angenommen haben. Drei Jahre nach *Progetto e utopia* kommt Tafuri zurück zu dem selben historischen Beispiel in seinem großen Übersichtswerk *L'architettura moderna* (geschrieben mit Francesco Dal

Co), und hier hat sich der dystopische Ton ein bisschen entschärft. Die Bewertung des Siemensstadt-Projekts bleibt aber dieselbe: hier finden wir „die Frontalkollision der zwei Haupttendenzen in der mitteleuropäischen Avantgarde-Architektur: die ‚formelle Leere‘ – eine Huldigung der asketischen Strenge der Neuen Sachlichkeit – wurde herausgefordert durch die Rückkehr zu einer Architektur der Bilder, die sich durch die Heraufbeschwörung des ‚organischen Mythos‘“ rechtfertigt.³

Siemensstadt ist nur ein Beispiel unter anderen von der Krise der Idee der Stadt, aber ihr wird ein paradigmatischen Wert zugeschrieben. Tafuri benutzt das selbe Argument in bezug auf Ernst May und das große Unternehmen „Das Neue Frankfurt“, das 1925 eingeleitet wurde, und das als Höhepunkt der systematischen Versuche einer „konkreten Politisierung“ der Architektur auf Grund sozialdemokratischer Modelle gesehen werden kann. Andere Beispiele sind die Stadpläne von Martin Wagner (Berlin), Fritz Schumacher (Hamburg) und Cor van Eesteren (Amsterdam), alle mit wechselndem Erfolg (am erfolgreichsten erscheint für Tafuri Amsterdam), die aber grundsätzlich alle in der negativen Dialektik der Wiederherstellung von traditionellen Werten und in der unausweichlichen Logik der Großstadt gefangen sind. Überall finden wir dieselbe Hoffnung eines intimen Bundes von Linksintellektuellen, fortgeschrittenen Segmente des Kapitals und politischen Administrationen – wir können darin aber nur eine begrenzte praktische Durchsetzbarkeit finden. Aus Tafuris Sicht ist dieses Scheitern abhängig von der Wurzel der Siedlung-Struktur einer anti-urbanen Ideologie, in einer Idee der „Gemeinschaft“, die die Großstadt schon verschluckt hatte: „Die Siedlung sollte

eine ‚Oase der Ordnung‘ sein, ein Beispiel dafür, daß die Organisationen der Arbeiterklasse in der Lage sind, ein alternatives Modell zur Stadtentwicklung vorzuschlagen, eine verwirklichte Utopie. Aber die Siedlung selbst setzt der Großstadt nur das Modell der ‚Kleinstadt‘ entgegen. Tönnies steht so Simmel und Weber gegenüber.“⁴ Als solche konnte sie nur von der allverzehrenden Logik der Großstadt verschluckt werden.

Tafuris Argument gründet in einem unverkennbaren Determinismus, der in einer klassischen marxistischen Weise, und im Name eines festen Glaubens in der linearen Entfaltung der Geschichte, alle „Reformismen“ als Ideologie oder als Weigerungen, die wahren Probleme zu sehen, ablehnt. Wie Hilde Heynen bemerkt, analysiert Tafuri alle Theorien die man als Versuche sehen könnte, die Entwicklung zu bremsen oder umzuleiten – die Garden City in allen ihren Varianten, die American Regional Planning Association, Frank Lloyd Wrights Broadacre City, Bruno Tauts *Auflösung der Stadt* –, als Varianten einer Nostalgie für Tönnies „Gemeinschaft“, und ihren Anti-Kapitalismus lehnt er scharf ab als „Ablehnung der entwickeltesten kapitalistischen Organisationsformen, nichts als Sehnsucht nach der Kindheit der Menschheit.“⁵ Das negative Resultat erscheint als wäre es in der Analyse vor-programmiert, und man muss die Frage stellen, ob unsere heutige Auslegung der Entwicklung der Modernen Architektur nicht besser auf dem Grunde einer Vielfalt von Modellen durchführbar wäre, und ob wir nicht mit einer größeren Akzeptanz gegenüber notwendigen Ungleichzeitigkeiten, die nicht nur reduktiv als regressive Tendenzen verstanden werden sollten, sondern vielmehr als eine Mannigfaltigkeit innerhalb der Moderne, operieren müssen.⁶

Die Konstruktion des Schwedischen

Das erste Manifest des schwedischen Modernismus, *Acceptera*, wurde 1931, im Jahr nach der großen Ausstellung Stockholmsutställningen 1930, veröffentlicht und war das gemeinsame Werk der fünf angesehensten schwedischen Architekten und Intellektuellen jener Zeit: Gunnar Asplund, Wolter Gahn, Sven Markelius, Gregor Paulsson, Eskil Sundahl und Uno Åhrén. Wie bereits erwähnt erschien das Buch genau zu jenem Zeitpunkt, als die europäische Avantgarde Tafuri zufolge in eine Sackgasse geriet. Man könnte den spezifischen Charakter dessen, worum es bei diesem schwedischen Manifest ging, durchaus in Tafuris eigener Begrifflichkeit formulieren, denn es handelte sich dabei um genau jene Art von historischem Kompromiss zwischen Arbeit und Kapital, der für ihn den unmöglichen Horizont eines Projekts wie „Das neue Frankfurt“ bildete und dessen formelle Widersprüche sich in der Siemensstadt entluden. Dieser Kompromiss war es, der dem schwedischen Modell seine Energie verlieh und es der Architektur und Stadtplanung ermöglichte, zu privilegierten Instrumenten für die Bildung einer neuen Art von Subjektivität zu werden. Es stimmt, dass die Architekten nicht mehr die einzigen waren, die sich dieser Instrumente bedienten, was im Grunde ohnehin schon immer ein unmöglicher Traum gewesen war, eine Kompensationsfantasie, hinter der sich eine reale politische Machtlosigkeit verbarg, wie Tafuri zu Recht hervorhebt, auch wenn dies nicht zwangsläufig impliziert, dass sie völlig auf die Ebene von Handlangern herabgestuft werden. Der Gegensatz zwischen Subjekt und Objekt ist wahrscheinlich nicht geeignet, diesen Prozess zu beschreiben. Architektur ist im Wesentlichen ein aus ver-

schiedenen Komponenten bestehendes Phänomen, eine Assemblage miteinander verzahnter Disziplinen, Techniken und Strategien; sie ist eher das, was Foucault ein „Dispositiv“ nennt, denn ein neutrales technologisches Werkzeug, und in diesem Sinne ist sie eine Struktur, die höchst unterschiedliche Subjekt- und Objektpositionen in sich vereinigen kann.⁷

Das schwedische Manifest entwirft zunächst das Bild einer zwangsläufigen Entwicklung und zielt darauf ab, eine visuelle und emotionale Identität für einen neuen Menschen zu schaffen, der imstande ist, den Schritt von „Europa A“ nach „Europa B“ zu vollziehen. Das industrielle Europa A basiert auf Kommunikation und auf Netzwerken und steht in krassem Gegensatz zur diskontinuierlichen, rückständigen und ländlichen Gesellschaft von Europa B; es ähnelt einem Körper mit seinen Arterien, Nervenzentren und so weiter, die gemeinsam einen großen Organismus bilden. Alle Funktionen sind zugleich spezialisiert und zentralisiert, alle Zellen wechselseitig abhängig voneinander, was auch im Aussehen und Verhalten der Menschen zum Ausdruck kommt; überall finden wir dieselben Kleidungsstücke, Vergnügungen und Möbel, während Unterschiede sich auf winzige Nuancen beschränken, die den einheitlichen Gesamteindruck eher noch verstärken. In Europa B hingegen ist alles fragmentiert wie bei einem Archipel, Modernität existiert lediglich in Gestalt einzelner Inseln, und der Waren- und Informationskreislauf findet nur in wenigen Arterien statt. Dementsprechend stagniert das Verhalten der Menschen, und es finden sich von Region zu Region häufig erhebliche Unterschiede, was Gebräuche, Kleidung und Sprache betrifft. Europa A ist stark industrialisiert bis hin zur

landwirtschaftlichen Technologie, während Europa B bis in die Stadt hinein ländlich bleibt; zwischen beiden existiert eine zeitliche Lücke von etwa 150 Jahren. Wahr ist aber auch, dass das Leben derjenigen, die in Europa A wohnen, in verschiedene Zeitzonen zerfällt: Arbeit, häusliches Leben, (Aus-)Bildung, Freizeit, Religion und allgemeine soziale Belange befinden sich auf unterschiedlichen Entwicklungsstufen, und vor allem auf dem Gebiet der Arbeit ist es zu erheblichen Veränderungen gekommen. Bildung und Erziehung befinden sich nach wie vor auf dem Niveau des 19., das häusliche Leben auf dem des 18., die Religion auf dem des 16. Jahrhunderts. Dieses zeitliche Auseinanderklaffen mag unvermeidlich sein, doch es wird, wie die Autoren bemerken, langfristig zu Konflikten führen; vor allem aber verhindert es tragfähige Lösungen für aktuelle Probleme. Das Domizil ist eines dieser Probleme, denn die Kunst des Bauens ist konservativer als das Leben, und hinsichtlich des Hauses ist die Entwicklung nicht vorangekommen.⁸ Eine ähnliche und gleich starke Dissonanz ergibt sich aus der bescheidenen Qualität und dem schlechten Geschmack der Konsumgüter, die das Ergebnis einer mangelnden Korrespondenz zwischen Altem und Neuem ist, die das „Europa der Jetztzeit“ zur Herstellung „alteuropäischer Möbel“ veranlasst hat. Es gibt nur eine Lösung, und die Autoren zögern nicht, sie unmissverständlich zu formulieren: „Die künstlerische Kultur [...] muss sich an Europa A anpassen, oder sie wird völlig unbedeutend.“⁹

Durch die Verwendung anschaulicher Strategien und durch drastische Kombinationen von Texten und Bildern, die sich an den Techniken der modernen Werbung orientieren, möchte uns das Manifest überzeugen, dass der

neue Lebensstil unausweichlich ist und wir die Forderung nach Flexibilität und Vernünftigkeit „akzeptieren“ müssen. Die schwedische Historikerin Eva Eriksson hat auf diese Eigenschaft des Texts hingewiesen, nämlich dass die „Zeit“ selbst darin zum Subjekt zu werden scheint und die Entwicklung in eine vorher festgelegte Richtung lenkt. „Das Schaffen aus der Zeit heraus“, behauptet der Text, „der Wille, sich von ihren glänzenderen Seiten inspirieren zu lassen, ihren blendenden technischen Innovationen und ihren emanzipierteren Menschen, ist die einzige Sache von Bedeutung. Dieses Interesse, die Hervorbringung von Dichtung, die das Gesicht der Zeit zum Thema hat, stellt uns vor jene Aufgaben, die wir auszuführen haben.“ (S. 14) Doch dies ist nur eine Dimension, und diese einseitig zu betonen könnte zur Unterdrückung einer anderen und genauso wichtigen Komponente führen, nämlich der Aufgabe, eine neue historische Kontinuität zu schaffen, die jeden simplen Ikonoklasmus vermeidet, etwa die Aussage „Die Geschichte hält keinerlei Lehren bereit“, wie Eva Eriksson in einer scharfen Formulierung meint.¹⁰

Die entscheidende rhetorische Strategie, die in *Acceptera* zum Einsatz kommt, besteht darin, zwei entgegengesetzte Standpunkte einzunehmen, um eine Brücke zwischen Vergangenheit und Gegenwart zu schlagen statt einen Gegensatz zwischen dem Durchbruch der Moderne und der Fortdauer der Tradition festzuschreiben. Zweifelsohne ist es nicht sehr ergiebig, dies als einen schwebenden Konservatismus oder als schlichte Feigheit zu begreifen oder als einen Kompromiss, der von vornherein zum Scheitern verurteilt ist, wie Tafuri meint; vielmehr handelt es sich um einen Teil einer übergreifenden poli-

tischen Strategie, die in der gesamten schwedischen Moderne vorherrschend geworden ist. Auch wenn es eine offensichtliche Betonung der sozialen Nützlichkeit gibt, sollte man genauso viel Aufmerksamkeit auf die immense Energie lenken, die darauf verwendet wird, den Einzelnen dazu zu bringen, sich mit dem Projekt der Modernisierung zu identifizieren, und in diesem Sinne ist der „Kompromiss“ nur ein taktischer Schritt im Rahmen einer größeren Strategie. Mit Sicherheit ist das schwedische Modell „sanfter“ als das der europäischen Avantgarde mit ihren mehr oder weniger utopischen Visionen (wie im Fall Hilberseimers), pragmatischer sozusagen, aber auch effizienter, was seine „sanften“ Eingriffe in das Alltagsleben und in die Umstrukturierung sozialer Beziehungen betrifft. Während Tafuris „konkrete Politisierung“ der Architektur in Europa ein kurzlebiges Experiment war, wurde sie in Schweden zu einem der ideologischen Grundsteine für die weitere Entwicklung wie auch für den Geist der „wechselseitigen Übereinkunft“ zwischen Arbeit und Kapital, die seit jenem legendären Abkommen zwischen Arbeitgebern und Gewerkschaften 1938 in Saltsjöbaden herrschen sollte (dem Ursprung des berühmten „Geistes von Saltsjöbaden“) und lange Zeit eines der offiziellen Werkzeuge für die Reproduktion der sozialdemokratischen Vorherrschaft war.

In diesem Sinne haben wir, anders als bei den programmatischen und avantgardistischen Versionen der Moderne, alles von der Geschichte zu lernen, vorausgesetzt, dass sie richtig verstanden wird, das heißt nicht als ein Vorrat von Formen, die es sklavisch zu kopieren gilt, sondern als eine Quelle des Funktionalen, des Ausgeglichenen und Angepassten, die schließlich alle mit dem ge-

nuin Schwedischen verschmelzen. Was wir kopieren und nachahmen sollten, ist die Logik einer rational verstandenen Geschichte, nicht ihre spezifischen morphologischen Einzelheiten. Das kommt in dem zum Ausdruck, was, um nur eines von vielen Beispielen zu nennen, als leicht kuriöse und überholte Diskussion von *hemtrevnad* (Gemütlichkeit) in Kapitel sechs übersehen werden könnte, die wie eine Antwort auf die imaginären Einwände gegen das vorhergehende Kapitel und seine Auseinandersetzung mit der Standardisierung des Wohnungswesens wirkt. Müssen wir Intimität, emotionale Tiefe und die affektive Bindung an unsere Gebrauchsgegenstände opfern, wie dies etwa Hilberseimer ausdrücklich behauptet? Nein, keineswegs! Gemütlichkeit, so die Autoren, bedeutet, dass alle Dinge sich an ihrem richtigen Platz befinden, dass die häuslichen Abläufe reibungslos funktionieren, und dies muss keineswegs im Widerspruch zum Wunsch nach psychologischer Identifikation stehen. Gerade diese Funktionalität wird es uns erlauben, unser Zuhause mit jenen Dingen auszustatten, die wir benötigen, wobei wir bei der Art von Leben ansetzen sollten, das wir tatsächlich führen, und aus diesem Grund muss die stilistische Einheit keineswegs das Entscheidende sein. Alte Objekte mögen bleiben, entscheidend ist vielmehr, dass die neuen Dinge, die wir erwerben, nicht eine Tradition simulieren, der sie nicht angehören. Wie die Autoren betonen, kann Schönheit nie aus Unwahrheit entstehen, ebenso wenig wie Gemütlichkeit gekauft werden kann: „Schönheit kann auf vielfältige Weise erlangt werden. Doch das Falsche und Unwahre wird, auf Dauer, selten schön, auch wenn es im Augenblick gefallen mag. Schönheit ist nicht an ein formelles Schema gebunden, sondern hängt da-

von ab, wie etwas gemacht wird.“ (S. 103) Dieser falsche Wunsch nach einer simulierten Geschichte ist von einem spekulativen Markt abhängig, der mittels einer Personalisierung der Ware operiert, die grundlegend unwahr ist: „Wer würde beispielsweise, trotz der gegenteiligen Versicherungen der raffinierten Werbung, glauben, dass er ein privates Automobil oder einen feinen Wollstoff kaufen könnte? [...] Erinnern wir uns daran, dass wir dem Neuen nicht den affektiven oder emotionalen Wert des Alten verleihen können, indem wir es nachahmen.“ (S. 104) Entscheidend ist, sich der falschen Handwerklichkeit zu entledigen, damit ein kräftiger und wahrhafter Geschmack, Aufrichtigkeit, Authentizität und so weiter die Oberhand behalten können.

Wie man sieht, kommt es nicht darauf an, um jeden Preis modern zu sein oder die eigene Umgebung auf ästhetisch strenge Weise zu konstruieren, sondern das Alltagsleben so zu konfigurieren, dass es authentisch wird und jedes Objekt darin seinen wahren historischen Stellenwert zum Ausdruck bringt, wo Altes und Neues ihren Ort haben und die entspannte und zuversichtliche Weise, in der das Alte diese Funktion ausübt, zum Paradigma für das wirklich Neue im Gegensatz zum falschen Neuen wird.

Dieselbe Logik liegt der Argumentation im folgenden Kapitel „Industrie und Handwerk“ zugrunde. Auch hier wollen sich die Verfasser einer Reihe von Voraussetzungen entledigen, die zu Klischees geworden sind, und der Entwicklung Einhalt gebieten, vor allem was die Ansichten von Ruskin und Morris betrifft. Beide sehen Industrieware als etwas degeneriertes und unechtes, was eine Spirale falscher Imitate ausgelöst und zu der Überzeugung geführt hat, die moderne Ware müsse „maskiert“

werden, um nicht billig auszusehen. In unserer Zeit führt eine solche Argumentation völlig in die Irre, verhindert eine ausgewogene Entwicklung und steigert die Produktion von Künstlichkeit, etwa von „falschen Antiquitäten“. Tatsächlich sind diese Imitate historischer Objekte billig, obwohl sie vorgeben, wertvoll zu sein, und führen letztlich zu Empfindungen von Leere und Ekel, zu einem tiefen Schamgefühl: „All jene prärentiösen und falschen Waren, die wir jetzt genießen, werden früher oder später ihre Leere offenbaren und ein Gefühl des Ekels hervorrufen.“ (S. 108) Das Motto, man sollte den Menschen das geben, was sie möchten, führt in die Irre, denn nur einige Auserwählte wissen wirklich, was sie wollen. Ohne viel Aufhebens zu machen erläutern die Autoren die Notwendigkeit einer „objektiven Kenntnis der Ware“, obwohl dieses Wissen nur einer kleinen Gruppe von Menschen zugänglich ist: „Normalerweise [sind dies] die Einkäufer großer Unternehmen.“ (ibid.) Nur aus diesem Wissen kann eine natürliche Gestalt der Ware hervorgehen, das heißt die Form, welche sie annehmen würde, könnte sie von der fetischistischen Logik befreit werden, die sie ja gerade erst zur Ware macht.¹¹

Elin Wägner, eine der einflussreichsten politischen SchriftstellerInnen und Intellektuellen jener Zeit, spricht von der Revolution der modernen Zeiten nicht als einem politischen Ereignis, sondern als einem Perspektivenwechsel, einer neuen Betrachtungsweise, die zum „Übergang vom Individualismus zum Kollektivismus“ führen wird.¹² Diesem Versuch, das Individuelle in den neuen Geist des Kollektivismus einzuführen, liegt die Idee einer Ware zugrunde, die die negative Logik des Konsums transzendieren und eine neue Perspektive auf Dinge und

soziale Beziehungen eröffnen würde. Durch die Neudefinition der Beziehung zwischen Persönlichem und Standardisiertem sollte der Konsumartikel nicht mehr den sozialen Status, sondern die klassenlose Gesellschaft repräsentieren. Die Frage hinsichtlich der neuen Verbindung von Typus und Persönlichkeit lautet daher: Wie kann man Menschen dazu bringen, etwas Standardisiertes zu begehren? Eine Antwort hierauf lautet: durch Ausbildung und Schulung. Eine andere impliziert, dass wir irgendwie wieder an die Tradition anknüpfen müssen, und hier wird die „objektive Kenntnis der Ware“ zu einer Erweiterung der traditionellen Typenbildung, die schon in der Vergangenheit am Werk war. Statt die Bedürfnisse moderner rationalisierter Produktionsmodi und die allgemeinen Bedürfnisse eines Subjekts, das auf diese Modi eingestellt ist, zu befriedigen, wird der Typus nicht als ein bewusstes Streben nach „gemeinschaftlichen Formen“ verstanden, sondern als etwas, worin Variation und Persönlichkeit zum Ausdruck kommen.

Tatsächlich ist der Typus das, was uns eine Persönlichkeit vermittelt, oder genauer gesagt jenen Teil der Persönlichkeit, der das Universelle zum Ausdruck bringt, wie 1929 einer der Verfasser von *Acceptera*, Uno Åhren, erklärte.¹³ Die Persönlichkeit besteht aus zwei Teilen, so seine These, dem universellen und dem individuellen, und ersterer repräsentiert das „klassenlose“ Objekt (die Ware außerhalb der Logik des Fetischismus), während der zweite der Konsumartikel in seiner „falschen“ Form ist. Mit anderen Worten, der individuelle Geschmack kann in dem Maße problemlos durch Standardisierung befriedigt werden, in dem die KonsumentInnen die universelle Seite ihrer Persönlichkeit entwickeln, was insgesamt zur Bil-

dung einer Subjektivität auf kollektiver Grundlage führen wird. Dies reduziert den individualistischen Aspekt, denn dieser ist das, was das Subjekt von anderen trennt und den Wunsch nach falschen Waren als Trägern einer falschen Individualität weckt. In diesem Sinne kann die Ware den Eintritt des Individuums in das Kollektiv der Zukunft ebnen, indem sie echte und solide Variationen (die natürliche Bildung von Typen) von belanglosen (der Fluktuation individualistischer Konsumgüter) trennt.

Doch was sind eigentlich unsere Grundbedürfnisse? Einige von ihnen scheinen unvermeidlich, doch wir sind auch der Meinung, wesentlich mehr und verschiedenartigere davon zu haben. Produktionssteigerung und Entstehung neuer Bedürfnisse bedingen einander wechselseitig, und durch die Werbung entsteht das Risiko der „Überstimulierung“, das heißt einer Situation, in der die Bedürfnisse selbst produziert werden. In der Nachkriegszeit bildeten solche „herbeigeführten Begierden“ die Grundlage für die neue Marketingtheorie. Wie Richard Hamilton sagte: Wir sollten nicht für den Konsumenten entwerfen, ohne zunächst den Konsumenten selbst zu entwerfen, das heißt eine neue begehrende und konsumierende Subjektivität zu produzieren.¹⁴ Das ist auch das Projekt von acceptera!, wenngleich es hier mithilfe der Ware und nicht wie in Hamiltons Fall mittels Marketing ausgeführt wird.¹⁵ Für Hamilton wurde das amerikanische Industriedesign zu einer Herausforderung für modernistische Konzepte, während die schwedische Nachkriegsdebatte die Konsumkultur nicht als Ausdruck persönlicher Wünsche oder als Kritik des Modernismus deutete, sondern sich stattdessen für die traditionelle und einheimische Kultur als Träger des individuellen Ausdrucks entschied. Dabei

handelt es sich eher um eine Fortsetzung oder Variation des schwedischen funktionalistischen Programms als um einen Bruch mit diesem. Während in Hamiltons Theorie die Werbung den Kunden bereitstellt, wird der neue Kunde im schwedischen Funktionalismus gerade durch die Konsumtion der Ware produziert. Hamiltons Konsument hat keine Moral und wird durch das kontrolliert, was Åhren als individualistisches Begehren bezeichnen würde, während die Verfasser von *acceptera!* unermüdlich versuchen, eine moralische Grenze zwischen wahren und falschen Begierden, zwischen Alltagsgegenstand und überflüssigem Luxusobjekt zu ziehen.

Das Wesen des Alltagsgegenstands, so ihre These, beruht auf seiner Nützlichkeit und Unaufdringlichkeit. Er ist „ruhig“ und gefällig und reduziert die Beredtheit auf eine einfache, wahre und hilfreiche Sprache: „Man muss auch erkennen, dass jemand umso weniger Lärm macht, je hilfreicher er ist. Der Alltagsgegenstand sollte nützlich, unaufdringlich, ruhig und schicklich sein.“ (S. 121) Gleichzeitig ist diese unaufdringliche Ruhe stets durch Aspekte der Repräsentation und Rhetorik bedroht, durch den bloßen Redefluss der Ware. Für uns Moderne, so die These der Autoren, muss Luxus eine Frage der Qualität und nicht des Poms sein: Wir haben es nicht mehr mit dem alten barbarischen Luxus zu tun, und selbst dieser Typus verschwenderischer Verausgabung muss jetzt dem funktionalen Imperativ unterworfen werden. Es muss nicht eigens betont werden, dass dies keine Beschreibung einer neuen Wirklichkeit ist, sondern ein Versuch, sie heraufzubeschwören, sie als Bild zu projizieren. Es geht darum, zukünftige KonsumentInnen auszubilden und zu formen, Subjekte, die Überfluss, Luxus und Exzess als

der Funktion innewohnende Momente begehren sollten. Wahrer Luxus, wahrer Exzess ist das, was einen Exzess an Funktionalität aufweist, das, was wirklich nützlich ist.

Bei all ihrer Faszination für technologische Entwicklungen unterstreichen die Verfasser von *Acceptera* doch auch immer wieder, dass man die „geistigen Bedürfnisse des Menschen“ nicht vergessen dürfe, das heißt die Schaffung einer vermittelnden Position zwischen den antagonistischen Polen „Expressionismus“ und „Sachlichkeit“ in der europäischen Avantgarde. Wenn wir im Namen des Taylorismus und des Fließbands die Strukturen akzeptieren müssen, die von einer technologisch fortschrittlichen Arbeitsteilung impliziert werden, dann dürfen wir nicht vergessen, dass dies zu einer höheren Befriedigung in einem Arbeitstypus führen kann, der über die alten Formen des Handwerks hinausgeht und die Grundlage eines neuen kollektiven Verständnisses der Arbeit bildet. Schließlich sagen die Autoren voraus, dass sich aus dieser kollektiven Arbeit ein neuer und „höherer Menschentypus“ (S. 128) ergeben werde. Und in einer listigen argumentativen Volte schlagen sie vor, wenn die Massenproduktion bzw. Standardisierung eine Möglichkeit der Qualitätssteigerung sei und wenn „Schweden Menschen sind, die qualitätsorientierte Arbeit zu schätzen wissen“, dann bedeute dies, dass alles, was das nationale Erbe von außen zu bedrohen scheine, de facto das Schwedische im richtig verstandenen Sinne sei, und in diesem Sinne könne man mit Sicherheit davon ausgehen, dass „wir besser als viele andere Nationen darauf vorbereitet sind, uns um hochwertige Produktionsqualität zu bemühen“. (S. 128f)

Eine ähnliche Perspektive bestimmt die Diskussion im Kapitel „Form“, das die Frage aufwirft, wie wir die tradi-

tionelle Unterscheidung zwischen Technologie und Kunst überwinden können. Da wir heute in eine neue Welt der Formen eingetreten sind, die nicht mehr dieselbe ist wie diejenige in den brutalen Frühphasen der Industrialisierung, ist eine neue kulturelle Lage entstanden, die es erforderlich macht, sich der alten ästhetischen Paradigmen zu entledigen. Entgegen der Hierarchie zwischen schönen und angewandten Künsten, einer Erbschaft aus den Tagen Kants und der französischen Enzyklopädie, bei der die Architektur in der Regel eine prekäre Zwischenlage einnahm, bekräftigt *Acceptera*, die Gebrauchskunst verströme eine eigene Schönheit, eine offenkundige und transparente Form, eine „intuitive Gestaltung [im Original deutsch]“ des Form-Funktion-Komplexes anstatt einer „Maschinenromantik“ (S. 139). Die Deutschen, so die Verfasser, beschrieben dies unter dem Gesichtspunkt der „Gestaltung von Lebensvorgängen [im Original deutsch]“, um dadurch „ästhetische Debatten mit ihrem endlosen unsinnigen Gerede“ (S. 140) zu vermeiden, doch sie fügen hinzu, dass es im Hinblick auf die Praxis genauso viel unsinniges Gerede gibt. Im Gegensatz zu diesen beiden Unsinnsdiskursen schlagen sie vor, dass „Kunst Ordnung ist“, das heißt „ein Objekt, das eine vollkommene Ordnung und eine ungebrochene Kontinuität zwischen Form und Funktion aufweist“ (ibid.). Natürlich ist dies die ideologische Operation schlechthin: ein Naturalisierungsvorgang, der auch den „Prozess des Lebens“ in seiner Gesamtheit einbezieht und eine Kontinuität zwischen Objekt, Funktion und BenutzerInnen postuliert, die keine weiteren Fragen zulässt, weil sie intuitiv, offenkundig und transparent ist. Doch dieses Argument, das eine Variation vieler ähnlicher Themen in der europäischen Debatte ist,

verbinden sie mit einer spezifisch schwedischen Tradition, um den Riss in der Tradition zu schließen, der sich durch eine solch streng rationale und technokratische „Gestaltung von Lebensvorgängen“ auf tun könnte. Ein Bild des Ornäs-Hauses, gebaut in klassischem schwedischem Landhausstil, ist mit dem rhetorischen Aufschrei versehen: „Ein neuer ‚Funktions‘-Bau? Nein, das Ornäs-Haus. Das ist der ganze Unterschied“ (S. 144). In Wahrheit befindet sich Schweden längst auf dem Weg zum Funktionalismus, auch wenn der Mangel an Industrietechnologie die „natürliche Typenbildung“, die es schon immer gab, davon abgehalten hat, zu unserer modernen Standardisierung zu werden. Wenn wir das Neue bauen, können wir uns daher sicher sein, dass wir weiterhin auf die Vergangenheit und ihre wahre Bedeutung bauen. Was verschwindet, sind die besonderen Lösungen und die spezifische „Gestalt“ der Vergangenheit, aber nicht ihre innere Wahrheit.

Im Schlusskapitel kann daher widerspruchlos vorgeschlagen werden, dass unsere modernen Städte ihre historischen Schichten bewahren, ja Altes und Neues miteinander vermischen sollen, solange wir nicht etwas schaffen, das „alt und neu zugleich ist“ (S. 149). Wenn die Kultur früher kohärenter war als heute, dann sollte uns dies nicht dazu veranlassen, zum Alten zurückzukehren, sondern uns vielmehr zu der Einsicht verhelfen, dass architektonische Stile nicht von anderen Problemen in der Gesellschaft getrennt werden können und dass der einzige Weg zu einer Lösung nach vorne führt und nicht zurück. Tatsächlich gibt es in dem guten alten Stil eine Ungezwungenheit und Leichtigkeit: „Die alte schwedische ländliche Bauweise war genauso natürlich, aufrichtig und primitiv wie die Bevölkerung selbst“ (S. 150). An-

dererseits repräsentiert die jüngste Vergangenheit – eine verächtliche Kategorie, die auf die zeitliche Qualität des Überholten verweist, welche, seit sie von Baudelaire in Worte gefasst wurde, die Mode heimsucht – eine Spaltung, einen Schnitt, der uns dazu veranlasst, „mit alten Architekturfragmenten herumzuspielen“²⁶. Das heißt mit Dingen, die ihre organische Verbindung zur Zeit eingebüßt haben und den Inbegriff der Unwahrheit darstellen (nebenbei bemerkt wird der Begriff der „Mode“ in diesem Text keineswegs abgelehnt, besteht die Kraft der Mode doch darin, dass sie uns von ewigen Vorbildern befreit und parallel zur Zeit vorwärtsstrebt). Sich vorwärtszubewegen bedeutet auch, sich zurückzubewegen, zu den eigentlichen Wurzeln, und zur authentischen Tradition zurückzukehren bedeutet, sich voranzubewegen.

So wird es möglich, dass das Manifest abschließend das Amphitheater von Verona (S. 172) neben Bildern einer Windmühle und eines schwedischen Bauernhauses zeigt; im Begleittext heißt es: „Offenheit, Maß, Freundlichkeit: unsere Tradition“ (S. 174). Eine richtig verstandene Geschichte dürfte uns schließlich zum Klassischen zurückführen und nach draußen zum Universellen. Dies ist die Operation, auf der eine bestimmte schwedische Moderne gründet, deren Versessenheit auf „Pragmatismus“ und „Kompromiss“ nicht als defensiver Rückzug vor der Radikalität der europäischen Avantgarde gesehen werden sollte, sondern als ein Schritt, der am Scheidepunkt von 1930/1931 die grundsätzlichen Merkmale eines im Entstehen begriffenen Schweden festlegte.

NOTEN

1. Manfredo Tafuri, *Kapitalismus und Architektur. Von Le Corbusiers Utopia zur Trabantenstadt* (Orig. *Progetto et utopia* [1973]), übers. v. Thomas Bandholtz, Nikolaus Kuhnert und Juan Rodriguez-Lores, Hamburg/Berlin 1977, S. 74.
2. Ebd., S. 116f.
3. *L'architettura moderna*, Mailand 1976, Eng. Übers. von Robert Erich Wolff, *Modern Architecture*, London, 1986, S. 161.
4. Tafuri, *Kapitalismus und Architektur*, S. 90.
5. Ebd., S. 92.
6. Vgl. Heynens Diskussion über „Das neue Frankfurt“, *Architecture and Modernity*, Cambridge, Mass., 1999, S. 44-71, und über Tafuri, S. 130-137. Vgl. auch Michael Müller, *Funktionalität und Moderne. Das neue Frankfurt und seine Bauten 1925-1933*, Köln, 1984. Zum Problem der „Ungleichzeitigkeit“ bei Tafuri, vgl. Fredric Jameson, „Architecture and the Criticism of Ideology,” *The Ideologies of Theory, 2: The Syntax of History*, London, 1988.
7. Eine Auseinandersetzung mit der Idee der Architektur als einem zusammengesetzten Objekt findet sich bei Chris Hight, „Preface to the Multitude. The Return to the Network Practice in Architecture“, in: Per Glembrant, Katja Grillner und Sven-Olov Wallenstein (Hrsg.), *01. AKAD-Beginnings*, Stockholm 2005. Hinsichtlich eines Versuchs, ähnliche Ideen auf der Grundlage von Foucaults historischer Forschung zu formulieren, vgl. Sven-Olov Wallenstein, „Foucault and the Genealogy of Modern Architecture“, in: ders., *Essays, Lectures*, Stockholm 2007, und *Biopolitics and the*

Emergence of Modern Architecture, New York, 2008.

8. Elin Wägner meint, dass erst dann von Revolution die Rede sein kann, wenn der Wohnraum „für uns alle praktisch, hygienisch und kultiviert geworden ist“ und die Arbeiterklasse nicht mehr billige Unterkünfte fordert, sondern den Anspruch auf denselben Standard wie die Beamten und Kleinbürger erhebt; siehe ihren Essay „Revolution“, in: *Svenska Slöjdföreningens tidskrift*, 1929, S. 156.
9. *Acceptera*, Stockholm, 1931, S. 25. Im Folgenden zitiert in Text mit Pagination.
10. „Für die Verfasser von *Acceptera* war der Klassizismus nicht interessant, ebensowenig wie für irgendeinen anderen Architekten dieser Epoche. Und darin besteht ihre wahre Radikalität. Die Geschichte hält keinerlei Lehren bereit.“ (Eva Eriksson, *Den moderna staden tar form*, Stockholm 2001, S. 465) Auch wenn dies auf einer bestimmten Ebene zutrifft, verbirgt diese Formel eine andere, ihm zugrunde liegende Logik des Textes, mittels derer er seine entscheidende ideologische Operation vollzieht und uns versichert, dass es eine wahre und authentische Kontinuität jenseits der scheinbaren stilistischen Vielfalt gibt. Eva Rundberg formuliert die entgegengesetzte Ansicht, wenn sie behauptet, „die Architektur des Funktionalismus erschien diesen Architekten als die, seit langem vorbereitete, Antwort auf eine Reihe von Problemen der Architektur und Gesellschaft“. („Vardagens utopier“, in: Cecilia Widenheim und Eva Rudberg [Hrsg.], *Utopi & verklighet: svensk modernism 1900–1960*, Ausstellungskatalog, Moderna Museet, Stockholm 2000, S. 153) Die Ursprünge

des Funktionalismus in der schwedischen Tradition werden auch in einem Text hervorgehoben, der im selben Jahr veröffentlicht wurde wie *Acceptera*, Gustaf Näsströms *Svensk funktionalism*, Stockholm 1931. Näsström widerspricht dem Argument, der Funktionalismus sei unhistorisch, welches häufig gegen die Stockholmsutställningen 1930 (Stockholm-Ausstellung für Industrie, Kunst, und Handwerk) vorgebracht wurde, und liefert eine detaillierte Beschreibung seiner Verwurzelung in schwedischen Funktionsbauten.

11. Eine gründliche Analyse der Rolle der Konsumgenossenschaft (KF) für dieses gewaltige pädagogische Projekt findet sich bei Peder Aléx, *Den rationella konsumenten. KF som folkuppfostrare 1899–1939*, Stockholm/Stehag 1994.
12. Vgl. Elin Wägner, „Revolution“, S. 155.
13. Vgl. Uno Åhrén, „Standardisering och personlighet“, in: *Svenska Slöjdföreningens tidskrift*, ebd.
14. Vgl. die Diskussion bei Helena Mattsson, *Arkitektur och konsumtion. Reynier Banham och utbyttbarhetens estetik*, Stehag/Stockholm 2004, S. 140ff.
15. Die Bedeutung der Werbung wurde in den ästhetischen Debatten der 1920er und 1930er Jahren bis zu einem gewissen Maße durch den Funktionalismus behandelt. Siehe etwa Ivar Folcker, „Ljusskyltar“, in: *Svenska Slöjdföreningens tidskrift*, 1929; Sten Eiler Rasmussen, „Reklamen i det fria“, in: *Svenska Slöjdföreningens tidskrift*, 1931; Gotthard Johansson, „Revolution genom reklam“, in: *Svenska Reklamförbundets Årsbok*, 1933/1934.

"Individen och massan...
Det personliga eller det
allmängiltiga? Kvalitet
eller kvantitet? – en
olöslig frågeställning, ty
vi kan icke komma ifrån
kollektivitetens faktum lika
litet som vi kan komma
ifrån individens fordran på
självständigt liv.
Problemet heter i dessa
dagar: kvantitet *och*
kvalitet, massa *och*
individ. Det är nödvändigt
att söka lösa det även i
byggnadskonsten och
konstindustrin."

"Individual and mass...
Personal or universal?
Quality or quantity? –
An impossible question, for
we can just as little escape
the fact of collectivity
as we can escape the
individual's demand for an
autonomous life.
The problem of today
is: quantity *and* quality,
mass *and* individual. It is
necessary to attempt to
solve this problem, also in
the art of building and in
the crafts."

"Individuum und Masse...
Persönlich oder universell-
Qualität oder Quantität?–
Eine unmögliche Frage,
denn wir können der
Tatsache der Kollektivität
ebenso wenig entgehen
wie der Forderung des
Individuum nach einem
unabhängigen Leben.
Das heutige Problem:
Quantität *und* Qualität,
Masse *und* Individuum.
Es ist notwendig, eine
Lösung dieses Problems
zu finden, auch in der
Baukunst und der
Kunstindustrie."



Individen och massan . . .

Det personliga eller det allmängiltiga?

Kvalitet eller kvantitet?

— en olöslig frågeställning, ty vi kan icke komma ifrån kollektivitetens faktum lika litet som vi kan komma ifrån individens fordran på självständigt liv.

Problemet heter i våra dagar:

kvantitet *och* kvalitet, massa *och* individ.

Det är nödvändigt att söka lösa det även i byggnadskonsten och konstindustrin.



Jordbruk. B-Europa.



B-Europa.

**"Jordbruk.
B-Europa."**

**"Farming.
Europe B."**

**"Landwirtschaft.
Europa B."**



Jordbruk. A-Europa.

"Jordbruk.
A-Europa."

"Farming.
Europe A."

"Landwirtschaft.
Europa A."

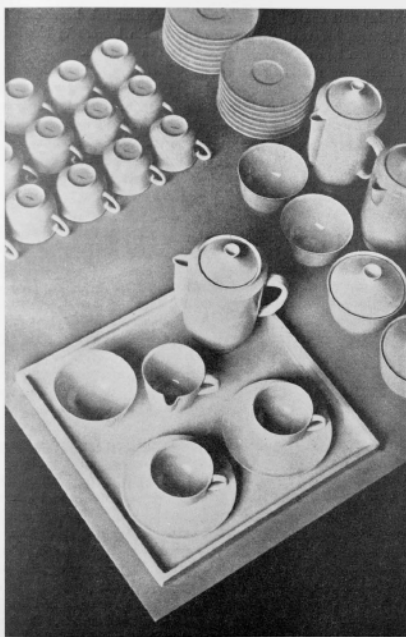


**Ett hem: enkla billiga standardmöbler –
goda konstverk på väggen.**

**"Ett hem:
enkla billiga
standardmöbler –
goda konstverk på
väggen."**

**"A home:
simple and cheap
standard furniture–
qualitative artworks
on the walls."**

**"Ein Heim:
schlichtes und billiges
Standardmobiliar;
qualitätsvolle
Kunstwerke an den
Wänden."**



Vardagsvarans självklara uppgift är att betjäna oss. Som mål för dess tillverkning måste vi sätta att den skall utföra sin tjänst inte bara nödortfigt utan oklanderligt. Vi måste också erkänna att ju bättre någon tjänar, ju mindre väsen gör han av sig. Vardagsvaran skall vara oss till nytta, anspråkslöst, stilla och vinnande.

"Vardagsvarans självklara uppgift är att betjäna oss. Som mål för dess tillverkning måste vi sätta att den skall utföra sin tjänst inte bara nödortfigt utan oklanderligt. Vi måste också erkänna att ju bättre någon tjänar, ju mindre väsen gör han av sig. Vardagsvaran skall vara oss till nytta, anspråkslöst, stilla och vinnande."

"The obvious task of the everyday commodity is to serve us. The goal that guides its production has to be that it perform this task not simply in a barely adequate fashion, but impeccably. We must also admit that the better someone serves us, the less attention he draws to himself. The everyday item should be useful, unassuming, calm, and becoming."

"Die natürliche Aufgabe der im Alltag gebrauchten Ware ist es, uns dienlich zu sein. Das Ziel bei dem Produzieren der Ware muss deshalb sein, dass sie ihre Aufgabe nicht nur notdürftig, sondern einwandfrei ausführt. Wir müssen auch zugeben, dass je dienlicher etwas ist, desto unauffälliger ist es. Die alltäglich gebrauchte Ware soll nützlich, anspruchlos, still und erfolgreich sein."

"Acceptera den föreliggande verkligheten - endast därigenom har vi utsikt att behärska den, att rå på den för att förändra den och skapa kultur som är ett smidigt redskap för livet. Vi har inte behov av en gammal kulturs urvuxna former för att uppehålla vår självvaktning. Vi kan inte smyga oss ut ur vår egen tid bakåt. Vi kan inte heller hoppa förbi något som är besvärligt och oklart in i en utopisk framtid. Vi kan inte annat än se verkligheten i ögonen och acceptera den för att behärska den. Vad som är medel och vad som är mål i våra dagars kulturliv har det aldrig varit någon verklig tvekan om. Det är de trötta och pessimistiska, som påstår att vi håller på att skapa en maskinkultur, som är sitt eget ändamål."

"Accept the reality at hand—only then do we have the prospect of mastering it, of getting the better of it in order to change it, and of creating a culture that would be a flexible tool for life. We have no need for the out-grown forms of an old culture in order to uphold our self-esteem. We cannot sneak out of our own time from the rear. Neither can we jump over that which is troublesome and unclear into a utopian future. We can do nothing other than look reality in the eyes and accept it in order to master it. In our current culture, what is means and what is ends has never been in doubt. It is those who are tired and pessimistic, and claim that we are in the process of creating a machine culture, who are their own ends."

"Akzeptiere die vorliegende Wirklichkeit – nur dann haben wir die Aussicht, sie zu beherrschen, sie zu bewältigen um sie zu verändern, und eine Kultur zu schaffen, die ein biegsames Werkzeug für das Leben wäre. Wir brauchen nicht mehr die ausgewachsenen Formen einer alten Kultur um unseren Selbstwertgefühl zu bewahren. Wir können nicht aus unserer eigenen Zeit rückwärts schleichen. Auch nicht können wir das, was problematisch und unklar ist, in eine utopische Zukunft überspringen. Wir könne nichts anderes tun, als die Wirklichkeit ansehen, und sie akzeptieren um sie zu beherrschen. Was Mittel, was Zweck ist, ist in unserer heutigen Kultur ganz klar. Es sind die, die müde und pessimistisch sind, und behaupten daß wir unterwegs sei, einen Maschinenkultur zu schaffen, die ihrer eigenen Zwecks sind."



acceptera

den föreliggande verkligheten — endast därigenom har vi utsikt att behärska den, att rå på den för att förändra den och skapa kultur som är ett smidigt redskap för livet. Vi behöver in- nmal kultursurvuxna former för att älvaktning. Vi kan inte smy- bakåt. Vi kan inte heller h Gunnar Asplund besvärligt och oklart in i en Wolter Gahn te annat än se verkligheten Gregor Paulsson den för att behärska den. V. Eskil Sundahl d som är mål i våra daga Uno Åhrén aldrig varit någon verklig tvekan ar de trötta och pessimistiska som på att vi håller på att skapa en meckiskultur som är sitt eget ändamål. Det är

iden

1931, vid en tidpunkt då den moderna arkitekturen som projekt och utopi genomgår en avgörande internationell kris, publicerar sex av de viktigaste företrädarna för den moderna rörelsen i Sverige manifestet *Acceptera*. Med denna text inleds den svenska modernismens särutveckling. Helena Mattsson och Sven-Olov Wallenstein analyserar här detta manifest och dess retoriska strategier, hur det upprättar en ny relation till det förflutna och försöker gestalta innebörden i en specifikt svensk modernitet.

In 1931, at a time when architectural modernism, as project and utopia, was undergoing a decisive crisis internationally, six of the most important representatives of the modern movement in Sweden published the manifesto *Acceptera*. It marked the beginning of Swedish modernism's unique path. In this essay, Helena Mattsson and Sven-Olov Wallenstein present an analysis of this manifesto and its rhetorical strategies, the way in which it forges a new relation to the past, and attempts to produce the sense of a specific Swedish modernity.

1931, zu einem Zeitpunkt als die Architektur der Moderne, als Projekt und als Utopie, international eine entscheidende Krise durchlebte, publizieren in Schweden sechs der wichtigsten Vertreter der modernen Bewegung das Manifest *Acceptera*. Mit ihm beginnt der Sonderweg des schwedischen Modernismus. Helena Mattsson und Sven-Olov Wallenstein analysieren hier dieses Manifest und seine rhetorischen Strategien, wie es eine neue Beziehung zur Vergangenheit schafft und versucht einen spezifischen Sinn der schwedischen Moderne zu produzieren.

Helena Mattsson

undervisar i arkitekturteori vid
Arkitektskolan KTH och är redaktör för Site.
teaches architectural theory at the Royal Polytechnic
in Stockholm, and is an editor of Site.
lehrt Architekturtheorie an der Technischen Hochschule
in Stockholm, und ist Redakteurin bei Site.

Sven-Olov Wallenstein

undervisar i filosofi och estetik vid Södertörns
Högskola, och är chefredaktör för Site.
teaches philosophy and aesthetics at Södertörn University,
Stockholm, and is the editor-in-chief of Site.
lehrt Philosophie und Ästhetik an der Södertörn Hochschule
in Stockholm und ist Chefredakteur von Site.

Axl Books

ISBN 978-91-977247-4-6