



HET CONCERT OPNIEUW UITGEVONDEN: DE BERLINER PHILHARMONIE VAN HANS SCHAROUN

Hugh
Campbell
—
Het
concert
op-
nieuw
uitge-
vonden.
De
Berliner
Philhar-
monie
van
Hans
Scharoun

Hugh Campbell

Toen Pierre Boulez in de jaren zestig – als enfant terrible van de hedendaagse muziek – zijn beroemde oproep deed om de Europese operahuizen en concertzalen in brand te steken, maakte hij uitdrukkelijk een uitzondering voor de Berliner Philharmonie. In de jaren na de opening in oktober 1963 werd het gebouw wijd en zijd geprezen door de muzikale avant-garde. Luciano Berio zong er de lof van, Luigi Nono en Karlheinz Stockhausen componeerden er speciaal stukken voor. De Philharmonie werd gezien als een vernieuwing zonder precedent in het ontwerp van concertzalen.

Het Berlijns filharmonisch orkest, dat sinds het eind van de oorlog in tijdelijke huisvesting was ondergebracht, had behoefte aan een nieuw huis, waarvoor in 1956 een prijsvraag werd uitgeschreven. Hans Scharoun was al vanaf de eerste schetsen vastbesloten geheel te breken met de traditionele vorm van de concertzaal als een ‘schoenendoos’. Deze indeling, met als beste voorbeelden het Concertgebouw in Amsterdam en de Musikverein in Wenen, is afgeleid van kerkvormen, met het orkest dat optreedt op een podium aan een van de korte zijden van een rechthoekige ruimte met galerijen en balkons (vaak met de dimensies van een dubbele kubus). Hoewel dit model akoestisch uitstekend werkt, repliceert het de scheiding tussen de musici en het publiek zoals we die uit het theater kennen. Scharoun wilde die scheiding overbruggen door het publiek rond de musici te verzamelen. In zijn ogen was dit niet zozeer een radicale vernieuwing als wel een terugkeer naar de basis. In elke samenleving of gemeenschap, hoe eenvoudig ook, verzamelen mensen zich rond muzikanten om ze te horen spelen. ‘Musik am Mittelpunkt’, de mantra waarmee hij steevast begon als hij het project beschreef, gold zowel voor de formele indeling als voor de culturele inzet: ‘Het orkest en de dirigent staan ruimtelijk en optisch in het middelpunt, en zo niet in het mathematische centrum, dan toch zeker geheel omringd door hun publiek. Hier worden de “producenten” niet losgemaakt van de “consumenten” maar schaart een gemeenschap van luisteraars zich rond een orkest, in de meest natuurlijke van alle opstellingen.’

Deze ‘natuurlijke’ opstelling voerde tot een hoge, steil oplopende ruimte waarin de luisteraars in hoekige ‘clusters’ van zitplaatsen rond het podium werden neergezet. In een publiek van 2250 mensen zat niemand verder dan 23 meter van de muziek. Behalve in de centrale nok van het tentachtige dak is er van een orthogonale geometrie geen sprake in deze duizelingwekkende accumulatie van hellingen en vlakken. Voor de bezoekers was de ruimte een

PERFORMANCE REINVENTED: HANS SCHAROUN'S BERLIN PHILHARMONIE

Hugh Campbell

When, in the 1960s, Pierre Boulez – then the *enfant terrible* of contemporary music – made his famous call for the opera houses and concert halls of Europe to be burnt down, he expressly made an exception for the Berlin Philharmonie. In the years following its opening in October 1963, Hans Scharoun's building was widely championed by the musical avant-garde. Luciano Berio sang its praises. Luigi Nono and Karlheinz Stockhausen composed pieces especially to be performed there. The Philharmonie was seen as something new and unprecedented in the design of concert halls.

The new building was the result of a competition held in 1956 to design a home for the Berlin Philharmonic, which had been in temporary quarters since the end of the war. Beginning with his earliest sketches, Scharoun insisted on a complete break from the traditional 'shoebox' form of the concert hall. In such a layout, best exemplified by Amsterdam's Concertgebouw and Vienna's Musikverein, and derived ultimately from church forms, the orchestra performed on a stage at one end of a long, galleried space (typically double-cube in proportion). Although this model proved acoustically excellent, it replicated the separation between audience and performers found in theatres. Scharoun proposed to break down this divide by having the audience gather round the musicians. For him, this represented not so much a radical new departure as a return to fundamentals. In every society and every setting, no matter how simple, people gathered round musicians to hear them play. *Musik am Mittelpunkt* (music at the centre), the mantra with which he began every description of the project, applied both at the level of cultural project and formal organization. As he described: 'The orchestra and conductor stand spatially and optically in the very middle of things; and if not the mathematical centre, then certainly they are completely enveloped by their audience. Here you will find no segregation of "producers" and "consumers", but rather a community of listeners grouped around an orchestra in the most natural of all seating arrangements.'

This 'natural' arrangement produced a tall, steeply raked space in which listeners were ranged around the orchestra platform in angled banks of seats, which broke the 2250-strong audience into separate clusters. Nobody was more than 23 m from the music. Apart from the central spine of the tent-like roof, orthogonal geometry was nowhere in evidence, replaced by a vertiginous accumulation of rakes and slopes. For audience members, the experience of being in this space was exhilarating. As Joseph Wechsberg wrote in an early review



Herbert von Karajan, Hans Scharoun en beeldend kunstenaar Bernard Heilinger in de lobby van de Philharmonie / Herbert von Karajan, Hans Scharoun and the artist Bernard Heilinger in the lobby of the Philharmonie

adembenemende belevenis. Zoals Joseph Wechsberg schreef in een vroege bespreking van het gebouw: 'Welbeschouwd is deze zaal geen plek om je te ontspannen, en zo is hij door prof. Scharoun ook niet bedoeld; hij vindt dat gewone zalen de mensen alleen maar lui maken. Hier worden ze gestimuleerd om in hun geest mee te werken met de musici!'

Het concert werd gezien als een ritueel waaraan iedereen in gelijke mate deelnam. Dit gevoel van deelname werd bevorderd door het zicht vanuit een gemiddelde zitplaats. In plaats van een proscenium op grote afstand, gezien over dichte rijen hoofden, werd het gezichtsveld geheel gevuld met orkestleden en andere toehoorders. Men voelde zich opgenomen in plaats van op eerbiedige afstand gehouden. Die visuele beleving droeg sterk bij aan de perceptie van wat men hoorde: de muziek kwam dichterbij en kreeg meer leven.

Door de radiale opstelling bleek het wel extreem moeilijk om de akoestische kenmerken van de zaal op het niveau te brengen van de visuele beleving. Lothar Cremer, de deskundige die Scharoun vanaf het begin bij het ontwerp-proces had betrokken, vond dat 'de architect minder aandacht had besteed aan de "akoestische aspecten" van de zaal dan aan "het scheppen van een nieuwe gemeenschap"'. Vanuit zijn gezichtspunt als deskundige voelde Cremer 'zich verplicht Scharoun te ontraden het orkest in het midden te zetten en tegelijkertijd zijn aandacht te vestigen op mogelijke akoestische complicaties'.²

De belangrijkste complicatie was dat het geluid in een ronde opstelling de neiging zou hebben naar het midden te worden teruggekaatst. De facetmatige vormgeving van de platforms met zitplaatsen moest dit tegengaan. De grote hoogte van het tentdak was nodig om de orkestmuziek de nagalmtijd (ca. 2 seconden) te verlenen die in de prijsvraagopdracht was gespecificeerd. Maar aangezien het plafond precies boven de musici het hoogst was, moesten laag boven het orkest reflectoren worden opgehangen zodat ze hun eigen instrument konden horen. De verfijning van de akoestiek in verschillende stadia had geen storend effect op het architectonische concept van de zaal, maar verfijnden en versterkten het eerder.

De vele mogelijkheden om klassieke-muziekuitvoeringen in een nieuwe vorm te gieten, maakten Scharouns ontwerp erg aantrekkelijk voor Herbert von Karajan. Von Karajan, in 1955 benoemd tot hoofdirigent van de Berliner Philharmoniker, was een invloedrijk lid van de jury en wist ook later te bewaken dat het ontwerp volgens de oorspronkelijke intenties werd uitgevoerd.³ Hij was een enthousiast voorstander van Scharouns aanpak en omarmde diens ontwerp als vehikel voor de hervorming van het orkestgeluid en van een voortdurende verfijning van zowel de concerten als opnames.

Von Karajan wordt vandaag door velen gezien als een aartsconservatief die onwrikbaar vasthield aan de kern van het Oostenrijks-Duitse klassieke repertoire. Toch was hij in veel opzichten ook een progressief en modern figuur. Hij schaaftde via intensieve repetities aan de kenmerkende 'volle, vurige en fysiek intense' stijl van de Berliner Philharmoniker. Hij sprak over de noodzaak om een 'optreedcultuur' te ontwikkelen en spoorde de musici aan naar elkaar te luisteren, terwijl hij tegelijkertijd de algehele vorm en het ritme van de muziek wilde kanaliseren. Von Karajan geloofde ook hartstochtelijk in plaatopnames maken en verdiepte zich vergaand in de technische aspecten van de productie. Hij wist opnames te realiseren die de spanning en vitaliteit van een optreden overbrachten. In 1963, het jaar dat de Philharmonie opende, produceerde hij een monumentale cassette met stereo-opnames van de symfonieën van Beethoven, waarmee een nieuw, veel breder internationaal publiek voor klassieke muziek werd warm gemaakt. De nieuwe zaal werd het brandpunt van de repetities en opnames van het orkest. De akoestiek van de zaal werd nader afgestemd: het plafond werd voorzien van Helmholtz-resonatoren, het podium werd verhoogd, verbeteringen die vooral volgden uit de ervaring van het spelen en opnemen van bepaalde stukken.⁴ Het zou uiteindelijk enkele jaren duren voordat Von Karajan geheel tevreden was met de akoestiek van

- 1 Joseph Wechsberg, *The New Yorker*, 26 mei 1962, p. 128-131, 131.
- 2 Geciteerd in Gerhard Forck (red.), *The Past. The Present. The Future: 40 Years Berlin Philharmonie*, Berlin 2003, p. 78.
- 3 Von Karajan koos Scharouns ontwerp omdat, zoals hij zei, 'zijn compositie me beter dan enige bestaande zaal lijkt te passen bij de muziekstijl van de Berliner Philharmoniker, waarvan de hoofdkenmerken zijn de schwing over lange afstand en de speciale ademhaling bij het inzetten en afsluiten van een muzikalen frase'. Geciteerd in Peter Blundell Jones, *Hans Scharoun*, Londen 1995, p. 177.
- 4 De orkestleden werden tijdelijk op ongelijke hoogte gezet voor de filmopnames van een uitvoering van Tsjaikovski's *Eerste Pianoconcert* in 1967. Dat maakte zo'n verschil voor het geluid in de zaal dat Von Karajan afdwong dat de nieuwe orkestopstelling permanent werd: 'Een grote stap kwam later, toen we films gingen maken. We moesten de opstelling van het orkest op het podium veranderen, zodat de camera's de musici goed in beeld konden krijgen en de nieuwe houten constructie die daarvoor was gemaakt, maakte een groot verschil in het geluid dat we in de zaal konden bereiken. Die dingen hebben allemaal tijd gekost, maar ik moet zeggen dat het geluid voor mij nu zo ongeveer perfect is.' Richard Osborne, *Conversations with Karajan*, New York 1989, p. 97. Zie ook Richard Osborne, *Herbert von Karajan. A Life in Music*, Londen 1999, p. 556.



of the building: '[a]ll in all, the room will not be a place to relax in, and Professor Scharoun doesn't want it to be; he feels that people get lazy in ordinary halls. Here they will be stimulated to cooperate mentally with the musicians.'¹

Performance was seen as a ritual in which all participated equally. In large part this spirit of participation was engendered simply by the view from a typical seat in the audience. In place of a distant proscenium seen over serried ranks of heads, one's field of vision was filled with both musicians and fellow audience-members. One felt completely enveloped rather than being held at a respectful distance. This visual experience contributed greatly to the perception of the acoustics: it made the music seem both vivid and close. However, getting the actual acoustic performance of the hall to match the views produced by the radial arrangement proved extremely difficult. Lothar Cremer, the expert whom Scharoun included in the design process from the early stages, thought that 'the architect . . . had given less thought to the "acoustic aspects" of the hall than to the question of "creating a new society"'. From his expert standpoint, Cremer 'felt obliged to dissuade Scharoun from his decision to position the orchestra centrally and at the same time draw his attention to possible acoustic complications'.²

The main complication was that a circular arrangement would tend to reflect sound back towards the centre. The facing of the various banks of seating acted to offset this. The great height provided by the tented roof was required to allow the necessary reverberation time for orchestral music which the competition brief had specified (about 2 seconds). However, because the greatest height occurred directly above the musicians, reflectors needed to be hung low overhead to allow them to hear their own instruments. Rather than interfering with the architectural concept, each stage in this acoustic tuning of the hall served to elaborate and reinforce it.

It was precisely the possibility of reinventing the performance of classical music which initially recommended Scharoun's design to Herbert von Karajan. Appointed as chief conductor of the Berlin Philharmonic in 1955, Karajan was an influential figure on the competition jury and in subsequently ensuring that the project was built in accordance with the original intentions.³ An enthusiastic supporter of Scharoun's approach, the conductor adopted the building as the cockpit for his transformation of the orchestra's sound and for the continued refinement of its live and recorded output.

1 Joseph Wechsberg, *New Yorker*, May 26 1962, 128-131, 131.

2 Quoted in Gerhard Forck (ed.), *The Past. The Present. The Future: 40 Years Berlin Philharmonic* (Berlin, 2003), 78.

3 Karajan chose Scharoun's design because, as he said, 'It seems to me . . . that this arrangement . . . will be better suited than any known hall to the musical style of the Berlin Philharmonic, whose main characteristics are the long distant outswing [schwing] and the special breath in beginning and ending a musical phrase.' Quoted in Peter Blundell-Jones, *Hans Scharoun* (London, 1995), 177.



Lobby op begane grond / The lobby space at ground level

de concertzaal. Gaandeweg werd de ruimte een integraal en onscheidbaar onderdeel van het 'Berlijnse geluid', zoals Von Karajan ook had voorspeld. Later terugkijkend schreef hij: 'Van groot belang is het gevoel van de ruimte [*Raumgefühl*] dat een zaal overbrengt. Dat hangt sterk af van de duur van de nagalm. Maar er zijn zo veel factoren die moeten samenvallen om het heerlijke gevoel te geven dat de muziek zich ontplooit alsof de ruimte geen grenzen meer heeft en bijvoorbeeld een blazerssolo niet twee meter ver weg klinkt, maar is ingebed in het warme geluid van de strijkers en vanuit het oneindige lijkt te komen.'⁵

Dat mag zweverig en vaag klinken, in feite was deze grenzeloze transparantie, die kenmerkend is voor Von Karajans beste opnames, het product van nauwgezette technische aanpassingen en verfijningen. Von Karajan wist, in zijn leven én in de muziek, zijn liefde voor de natuur te combineren met een diepgevoelde passie voor technologie: hij racete graag in snelle auto's, maar trok zich even graag terug in de Alpen. Hij zag iets van de natuur terug in het toegewijde streven van de technologie naar optimale prestatie. Zijn wereldbeschouwing vertoonde veel overeenkomst met die van Scharouns eigen mentor, Hugo Häring. Härings architectuurfilosofie, later aangeduid als 'organisch functionalisme', vormde de theoretische ruggengraat van Scharouns ontwerpen. Hoewel hij zeker vragen stelde bij de rol van de geometrie in het bepalen van de architectonische vorm, had Häring een grotere liefde voor machines dan vaak wordt verondersteld. Hij zag de technologie als een nabootsing van natuurlijke vormen en processen: 'Bij de constructie van een vliegtuig speelt de geometrie slechts de rol van een soort hulpje. De vorm van het vliegtuig is uitgevonden door naar de natuur te kijken, het is de vorm waarmee de prestatie het best wordt vervuld, dus een organische, niet-geometrische vorm. Er zijn mensen die de machine zouden uitroepen tot een geometrische of mathematische prestatie, en haar dus zouden beschouwen als de kroon op het werk van een geometrische cultuur. Maar dat idee lijkt me geheel onjuist. De machine is een schepping met de aard van een orgaan, haar zin is dat ze een functie vervult, haar element is beweging, kracht en spanning. Ze benadert de natuur steeds dichter en imiteert die in veel opzichten al perfect; misschien dat ze op een dag alleen nog ondergeschikt is aan de natuur in het opzicht dat ze zichzelf niet kan reproduceren zoals de natuur dat kan.'⁶

5 Herbert von Karajan, niet gepubliceerde lezing zonder titel, gedeeltelijk vertaald door Richard Osborne, Herbert von Karajans biografie, en in oktober 2005 naar de auteur gestuurd.

6 Citaat uit Hugo Häring, *Problems of Art and Structure in Building*, (Engelse vert. Peter Blundell Jones), in: *9H*, nr. 7, 1985, p. 75-82.



Volgens Häring moest de vorm in de architectuur even volledig berusten op de functie als natuurlijke of machinale vormen. Hij verzette zich tegen de beperkingen die door een geometrische orde worden opgelegd en stelde: ‘We moeten dingen te hulp roepen en hun eigen vormen laten ontvouwen. Het gaat in tegen onze natuur als we ze van buitenaf vormen willen opleggen, wetten willen opdringen, ze dicteren.’⁷ Vorm, zoals Buckminster Fuller in een ietwat andere context had gesteld, moest worden verstaan als een werkwoord, geen zelfstandig naamwoord, iets actiefs, geen passief object. In een vroege en scherpzinnige bespreking van de Philharmonie wees Ulrich Conrads precies op die kwaliteit van de architectuur: ‘Hans Scharoun, de architect van de Philharmonie, heeft het in een simpele zin samengevat: “Mijn idee is iets door articulieren zichtbaar te maken.” Een zin die men tweemaal moet lezen. Scharoun zei niet “door articulatie”, hij gebruikt het werkwoord, dat duidt op een activiteit, een proces in de tijd. Het voltooide gebouw is immers niet bedoeld te stollen tot een dwingende gestalte, het is bedoeld om levend te blijven door het vrije en gevarieerde gebruik door degenen voor wie het is bedoeld.’⁸

In de verhouding die tussen orkest en publiek wordt geschapen en in de vormgeving van beeld en geluid is de concertzaal al een duidelijke illustratie van deze stelling, maar dezelfde denkwijze is zichtbaar in de foyerruimtes eronder. In de ontwikkeling van het project zijn deze ruimtes nooit meer geweest dan de resultante van het algemene ordenende principe van de concertzaal. De vorm van de zaal bleef onveranderd toen het project werd verplaatst van de prijsvraaglocatie naar de uiteindelijke plek, maar bijbehorende foyerruimtes veranderden ingrijpend gedurende het ontwerpproces, van een soort lange brug door het gebouw naar een compacte ordening rond de basis van het gebouw.

Door de hoofdentree bijna loodrecht op de as van de zaal te plaatsen, wist Scharoun echter het breed zwaaiende gebaar van de circulatieruimtes te bewaren.⁹ De entreehal werkt als contrapunt van de concertzaal: het lineaire, losse en episodische karakter van de eerste, staat in contrast met het compacte en centrale karakter van de laatste. In andere opzichten toont de entreehal zich veleer als een verlenging van de zaal, die uitnodigt tot optredens voor de concertgangers die door de vele niveaus van het krimpende en uitdijende landschap van de foyer zwerven. De concertgangers worden hier ook zelf artiesten die de ruimtes leven inblazen, gewoon door over de balustrade te hangen of de fijn gekalibreerde trappen op en af te lopen.

Hoe terloops de vormgeving ook mag lijken, de entreehal en foyers zijn nauwgezet georkestreerd. De vele hoogteverschillen, de variatie in de hellingsgraad en het type van de trappen, de onmogelijk lange balie bij de garderobe, komen bij elkaar tot een onwaarschijnlijke geheel. Hoewel de combinatie van de verschillende delen bijna chaotisch overkomt, valt de ruimte nooit uit elkaar. Zelfs de uitglijders van jaren-zestig schreeuwerigheid (lichtarmaturen) of zelfs zeevaartkitsch (patrijspoorten!) worden, zoals Robin Evans heeft opgemerkt, opgevangen in de gulle golfbeweging.¹⁰ Häring zou hierover ongetwijfeld zeggen dat de ruimte zich meer voordoet als een natuurverschijnsel dan als een ontworpen constructie.

Scharouns werk is jarenlang afgedaan als gewilde vormgeving-om-de-vorm. Op dit soort architectuur werd de term ‘expressionistisch’ geplakt, die gewoonlijk duidde op het expressieve karakter dat ontsproot aan de creatieve fantasie van de maker. Recente studies hebben aangetoond dat het expressionisme meer te maken had met de expressie in gebouwde vorm van de geest en de wil van de gemeenschap – de *Volksgeist*.¹¹ Misschien waren de aspiraties van het lid van de Gläserne Kette wel oververhit en overdadig, de motivatie erachter lag niet zozeer in esthetische zelfverwennerij als wel in politieke en sociale doelen.

Scharoun is recent dan ook ‘omgedoopt’ tot functionalist in de breedste

7 Hugo Häring, *Approaches to Form*, 1925, geciteerd in Peter Blundell Jones, op. cit. (noot 3), p. 96.

8 Ulrich Conrads (tekst), *Berlin Philharmonie*, Berlijn 1964 (z.p.).

9 Scharoun realiseerde de indeling met een verlengde entreehal met de gehoorzaal aan het eind uiteindelijk in zijn theater in Wolfsburg, 1965–1973.

10 Zie Robin Evans, *The Projective Cast*, Cambridge 1995, p. 121.

11 Zie bijvoorbeeld Timothy O. Benson (red.), *Expressionist Utopias. Paradise, Metropolis, Architectural Fantasy*, Berkeley 2001 en Kathleen James-Chakraborty, *German Architecture for a Mass Audience*, Londen 2000.

Although nowadays often seen as an arch-conservative, unwaveringly dedicated to the core Austro-German classical repertoire, Karajan was in many ways a progressive, modernising figure. Through rigorous rehearsals he honed the distinctively 'full-bodied, fiery and physically intense' style of the Berlin Philharmonic. He spoke of the need to develop a 'performance culture', encouraging players to listen to each other at the same time as he seemed to channel the overall shape and rhythm of the music through himself. Karajan was equally passionate about recording and became deeply involved in the technical processes of production. He understood how to create recordings which conveyed the urgency and vitality of a performance. In 1963 – the year the Philharmonie opened – he produced a landmark boxed set of stereo recordings of the Beethoven symphonies which brought classical music to a new, much wider international audience. Subsequently, the auditorium became the focal point of the orchestra's rehearsals and recordings. Adjustments to the space to improve its acoustics – the introduction of Helmholtz resonators in the ceiling, the raising of the concert platform – usually came about as a result of the experience of playing and recording particular pieces.⁴ In fact, it took some years before Karajan was completely content with the auditorium's acoustics. Gradually, the space became integral to, and inseparable from, the Berlin sound, as Karajan had predicted it would. Looking back later, he wrote: 'Of great significance is the feeling of space (*Raumgefühl*) that a hall transmits. This depends very much on the duration of reverberation. However many more factors must work together in order to give one the wonderful feeling of music carrying itself in such a way that the space has no longer any boundaries, and that for instance a wind-solo does not appear to be two metres away, but that it is embedded into the warm sound of the strings, and appears to be coming from the infinite.'⁵

While it might seem mysterious and vague, this boundless transparency, characteristic of Karajan's best recordings, was in fact the product of meticulous technical adjustments and refinements. In his life, and in his music-making, Karajan managed to combine a love of nature with a deep infatuation with technology: he loved racing fast cars, and retreating to the Alps. He saw something nature-like in technology's dedication to optimal performance. His philosophy is in fact comparable to the thinking of Scharoun's own mentor, Hugo Häring. Häring's philosophy of architecture, which has come to be called 'organic functionalism' provided the theoretical backbone for Scharoun's designs. While he certainly questioned the role of geometry in determining architectural form, Häring was far more enamoured of machines than is often supposed. He saw technology as mimicking natural processes and forms: 'In the construction of an aircraft, geometry performs only a kind of handyman role. The form of the aircraft is invented through observing nature, it is the form of performance-fulfillment (*Leistungserfüllung*), thus organ-like and ungeometric. There are people who would place the machine as a geometrical or mathematical performance, and who would therefore consider it the crowning achievement of geometrical culture. The idea seems to me quite wrong. The machine is a creature of organ-like nature, its meaning is performance, its element is movement, power and tension. It moves even closer to nature, whom in many ways it already perfectly stimulates, and to whom it will perhaps one day only be inferior through being unable to reproduce itself as nature does.'⁶

For Häring, architectural form should derive as fully from performance as natural forms and machines. Railing against the restrictions of geometrical order, he proposed instead that 'We must call on things and let them unfold their own forms. It goes against our nature to impose forms on them from without, to force upon them laws of any kind, to dictate to them.'⁷ Form, as Buckminster Fuller had proposed in a somewhat different context, must be a verb rather than a noun: something active rather than passive. In one of the

- 4 Temporary tiering of the orchestra's seating was introduced during the filming of a performance of Tchaikovsky's First Piano Concerto in 1967. The impact on the sound in the hall was so striking that Karajan insisted on the changes being made permanent: 'Later, a great step came when we started making films. We had to change the design of the orchestra's stage seating so that the cameras could get the proper angles on the players, and the new wooden structure made a great difference to the sound we were able to get in the hall. These things all took time but now I must say that, for me, it is just about perfect.' Richard Osborne, *Conversations with Karajan* (New York, 1989), 97. See also Richard Osborne, *Herbert von Karajan: A Life in Music* (London, 1999), 556.
- 5 Herbert von Karajan, untitled, unpublished lecture, partly translated by Richard Osborne, Herbert von Karajan's biographer, and sent to the author October 2005.
- 6 Quote from Häring, 'Problems of Art and Structure in Building', translated by Peter Blundell Jones, in *9H*, (1985) 7, 75-82, 86.
- 7 Hugo Häring, 'Approaches to Form', 1925, quoted in Blundell-Jones, *Hans Scharoun* op. cit. (note 3), 96.





Hoofdingang 's avonds / Main entrance by night



Vestiaire / Cloakroom

earliest and most perceptive reviews of the Philharmonie, Ulrich Conrads noted precisely this quality in the architecture: 'Hans Scharoun, the architect of the Philharmonie, has put it into one simple sentence: "It is my idea to make something visible by articulating." One has to read this twice. Scharoun did not say "by articulation", he uses the verb, he indicates an activity, a process in time. For the finished building is not meant to stiffen into a compelling shape, it is meant to remain alive through free and varied use by those for whom it is planned.'⁸

In terms of how it engages with both musicians and listeners and how it shapes sound and vision, the auditorium is clearly a demonstration of this thesis, but the same thinking is also evident in the lobby spaces swathed beneath. In the genesis of the project, these spaces can be seen as merely the resultant of the organisational logic of the auditorium. The form of the auditorium survived more or less unchanged in the translation from the competition site to the building's eventual location, while the attendant lobby spaces changed radically, from acting as a long bridge through an existing building they adopted a more compact arrangement in which they encircled the base of the complex.

But by swinging the main entrance almost perpendicular with the axis of the auditorium, Scharoun was able to retain the long, sprawling sweep of the circulation space.⁹ The lobby acts as a counterpoint to the auditorium: the former linear, loose and episodic where the latter is compacted and centrally focussed. In other ways, however, the lobby feels more like an extension of the performance space, inviting and expecting performances of its own as concert-goers move through the many levels of its expanding and contracting landscape. Here too, the building's users become actors, animating the spaces simply as they lean on handrails or move up and down the finely calibrated stairways.

For all its apparent casualness, the Philharmonie lobby is consummately orchestrated. Its many shifts in height, the variety in pitch and type of stair, the impossibly long runs of cloakroom counter, between them create an unlikely coherence. Although verging always on the inchoate, the space never falls apart. As Robin Evans has observed, even its occasional lapses into period gaudiness (light fittings) and nautical kitsch (portholes!) are somehow accom-

8 'Berlin Philharmonie', text by Ulrich Conrads, Lettner-Verlag Berlin, 1964, no page numbers.

9 The arrangement of an elongated lobby with the main hall at its end was finally realised by Scharoun in the Wolfsburg Theatre, 1965-1973.

betekenis van het woord, nu men inziet dat zijn gebouwen voortkomen uit zijn nauwlettende aandacht voor de eisen van de activiteiten die het gebouw moest huisvesten.¹² De architectonische ordening die daaruit voortkomt is niet zozeer restrictief, maar veeleer responsief en dus van binnenuit ontwikkeld, niet van buitenaf opgelegd. Vanuit dit perspectief lijken Scharouns methoden nog niet zo ver verwijderd van de ideeën van Aldo van Eyck, en met name van diens aandacht voor de bijzonderheden van de plek en de gebeurtenis, tegenover de verheven abstracties van ruimte en tijd. Maar terwijl Van Eyck en zijn collega's van Team 10 op zoek waren naar de principes die structuur boden aan maatschappelijke activiteiten, lijkt Scharoun juist op zoek naar de momenten die zich aan categorisering onttrekken, die niet zijn te abstraheren via weefsels of rasters. Terwijl Team 10 zich bezighield met de repetitieve patronen van het alledaagse bestaan, richtte Scharoun zich op de uitzonderlijke gebeurtenissen en rituelen. Zelfs in zijn woongebouwen (bijvoorbeeld de Romeo en Julia-flatgebouwen in Stuttgart) probeerde hij het wonen in een flat te verheffen tot een theateraal gebeuren.¹³

Net zoals de andere leden van de Gläserne Kette beschouwde Scharoun het ritueel als een krachtig samenbindend element in de maatschappij. In zijn visionaire schilderijen en tekeningen uit de vroege jaren twintig, en in een latere serie tekeningen die hij gedurende de Tweede Wereldoorlog maakte, bedacht hij hiervoor enorme gemeenschapsruimtes. Veel van de elementen die in deze beelden opduiken (de kristalvormen, de tentdaken, de grillige trapvormen) werden in de ruimtes van de Philharmonie gerealiseerd. Het ontwerp is ook de culminatie van een levenslange ambitie om een gebouw te construeren dat kon bijdragen aan de wederopbouw van de democratische samenleving. In een door de oorlog verwoeste, en door een muur doorsneden stad (augustus 1961), was de Philharmonie zowel een symbool als een actor van sociale samenhang. De mensen die er verzamelden om naar muziekkuitvoeringen te luisteren, konden tegelijkertijd hun rol spelen als burgers in een beginnende democratie. Maar Scharouns gebouw was zelf de ultieme artiest. De uitdrukkelijke afstand van de conventies van de cartesiaanse geometrie zorgde ervoor dat de ruimtes niet eens bij hun gebruikelijke naam kunnen worden genoemd: de termen 'zaal' of 'auditorium' lijken geen recht te doen aan de centrale muziekrimte en ook de termen 'entreehal' of 'foyer' zijn te beperkt voor de aaneenschakeling van circulatieruimtes. En toch is er, alle radicale originaliteit ten spijt, iets direct en instinctief vertrouwd aan deze architectuur. Zoals alle grote inventies is ze vanzelfsprekend.

Vertaling: Rob Kuitenbrouwer, Bookmakers

12 De meest complete en overtuigende Engelstalige publicatie over de architect in deze geest is nog altijd Peter Blundell Jones, op. cit. (noot 3).

13 Hoewel hij eenmaal werd uitgenodigd (voor Royaumont in 1962), heeft Scharoun nooit deelgenomen aan bijeenkomsten van Team 10. Zie voor een lijst van CIAM-congressen en Team 10-bijeenkomsten: Max Risselada en Dirk van den Heuvel (red.), *In Search of a Utopia for the Present*, Rotterdam 2004, p. 350.

modated within its generous current.¹⁰ In Häring's terms, the space appears more like a fact of nature than an invented construct.

For many years Scharoun's work was widely seen as wilful, gratuitous form-making. Attached to such architecture, the term 'expressionist' was usually taken to refer to the expression of the creator's imaginative fancy. However, as more recent studies have demonstrated, expressionism was much more about expressing the spirit and will of the community – the *Volksgeist* – in built form.¹¹ Overheated and grandiose the aspirations of the member of the Crystal Chain may have been, but they were motivated much more by political and social goals than by self-indulgent aesthetic fancy.

More recently too, Scharoun himself has been recast as a functionalist in the fullest sense, his buildings shown to emerge out of close engagement with the requirements of the activities they were to house.¹² The resultant architectural order is responsive rather than restrictive – discovered from within rather than imposed from without. Seen in this light, Scharoun's methods do not seem so far removed from the ideas of Aldo van Eyck, specifically his championing of the particulars of place and occasion over the grand abstractions of space and time. But whereas Van Eyck and the other architects of Team 10 were looking for the structural principles that underpinned societal activities and relations, Scharoun seemed more concerned to discover those moments that seemed rather to escape categorisation, that refused to be abstracted into webs or mats. Where Team 10 dwelt on the repeating patterns of everyday existence, Scharoun focussed on its special events and rituals. Even his housing (for instance in the Romeo and Juliet towers in Stuttgart) sought to make a heightened drama out of apartment dwelling.¹³

Like his fellow members of the Crystal Chain, Scharoun saw ritual as a potent force for binding society together. In his visionary paintings and drawings of the early 1920s, and again in a series of drawings done during the Second World War, he envisaged enormous civic gathering spaces. Many of the recurring elements in these images – the crystalline forms, the tented roofs, the clambering staircases – were finally realised in the spaces of the Philharmonie. The project feels like the culmination of a lifetime's ambition to construct a building which might in turn help to reconstruct civic society. In a city still devastated by the war, and newly divided by the wall (erected in August 1961), the Philharmonie acted both as a symbol and an agent of cohesion. Those who gathered to hear music performed could simultaneously enact their own roles as citizens in a fledgling democracy. But Scharoun's building was itself the ultimate performer. It shirks the conventions of Cartesian geometry so thoroughly that the conventional language for naming spaces no longer serves: the term 'hall' or 'auditorium' seem inadequate for the main performance space; the world 'lobby' does no justice to the circulation spaces. And yet for all its radical originality, there is something immediately, instinctively familiar about this architecture. It has the inevitability of the very best inventions.

10 See Robin Evans, *The Projective Cast* (Cambridge, MA, 1995), 121.

11 See, for instance, Timothy O. Benson (ed.), *Expressionist Utopias – Paradise, Metropolis, Architectural Fantasy* (Berkeley, 2001) and Kathleen James-Chakraborty, *German Architecture For A Mass Audience* (London, 2000).

12 The most complete and convincing treatment of the architect in this vein (in English) remains Blundell-Jones, *Hans Scharoun*, op. cit. (note 3).

13 Although he was invited once, to Royaumont in 1962, Scharoun never attended a Team 10 meeting. See Archive, List of CIAM congresses and Team 10 meetings in: Max Risselada and Dirk van den Heuvel (eds.), *Team 10 / 1953–81. In Search of a Utopia of the Present* (Rotterdam, 2004), 350.