

Eine Architektur des Zuhörens : Philharmonie in Luxemburg von Christian de Portzamparc

Autor(en): **Scoffier, Richard**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Werk, Bauen + Wohnen**

Band (Jahr): **93 (2006)**

Heft 12: **Klangräume = Espaces sonores = Sound spaces**

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-1894>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

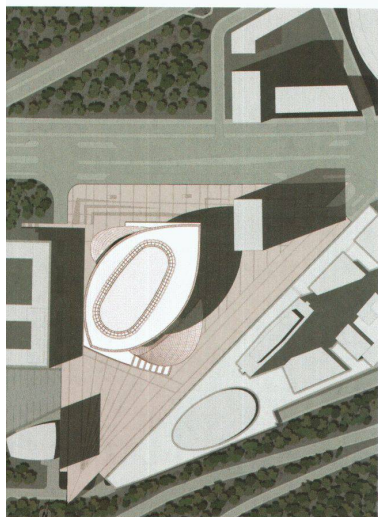
Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Eine Architektur des Zuhörens

Philharmonie in Luxemburg von Christian de Portzamparc

Richard Scoffier Es gibt Gebäude, deren Gestalt ihre Funktion offenbaren. Andere steigern sich in die eigentliche Verkörperung ihrer Bestimmung, so wie die neue Philharmonie in Luxemburg, deren Eigenheit wie eine Metapher zutiefst im Wesen der Musik und des Musikalischen begründet ist.



Die von Christian de Portzamparc realisierte Philharmonie von Luxemburg erhebt sich auf dem Kirchberg, einem Plateau, das mit Hochhäusern und Bürogebäuden gespickt ist, die entlang einer grossen Verbindungsachse, der Avenue John F. Kennedy, gleichsam wie Würfel hingeworfen scheinen. Dieser Verwaltungskomplex, das Quartier de l'Europe, wird durch eine Brücke mit dem historischen Zentrum verbunden: eine Festung, die auf einem Felssporn errichtet und während Jahrhunderten von allen Grossmächten begehrt wurde, inmitten einer Landschaft, die von vergangenen Kriegen und Gewalttaten zeugt.

In dieser autogerechten Stadtplanung ist die Leere überall präsent: auf der Avenue John F. Kennedy (eigentlich eine städtische Autobahn) ebenso wie im Abgrund, der sich schwindelerregend zum Talboden der Alzette hinunter öffnet. Dennoch scheint der zwischen den neoklassizistischen Wohntürmen von Bofill und dem Robert-Schumann-Zentrum, einem gesichtslosen Gebäude aus den 1960er Jahren, eingefügte Saal unerwartet, ja beinahe aufdringlich in den Strassenraum der Avenue auszubrechen. Kein Blickwinkel, keine Rückversetzung setzt ihn in Szene oder kündigt ihn auch nur an.

Kosmos

Die Stadt begegnet hier nicht dem Musiksaal und verlangt von ihm auch keine spezielle Fassade, um das Publikum willkommen zu heissen, das das Gebäude hier

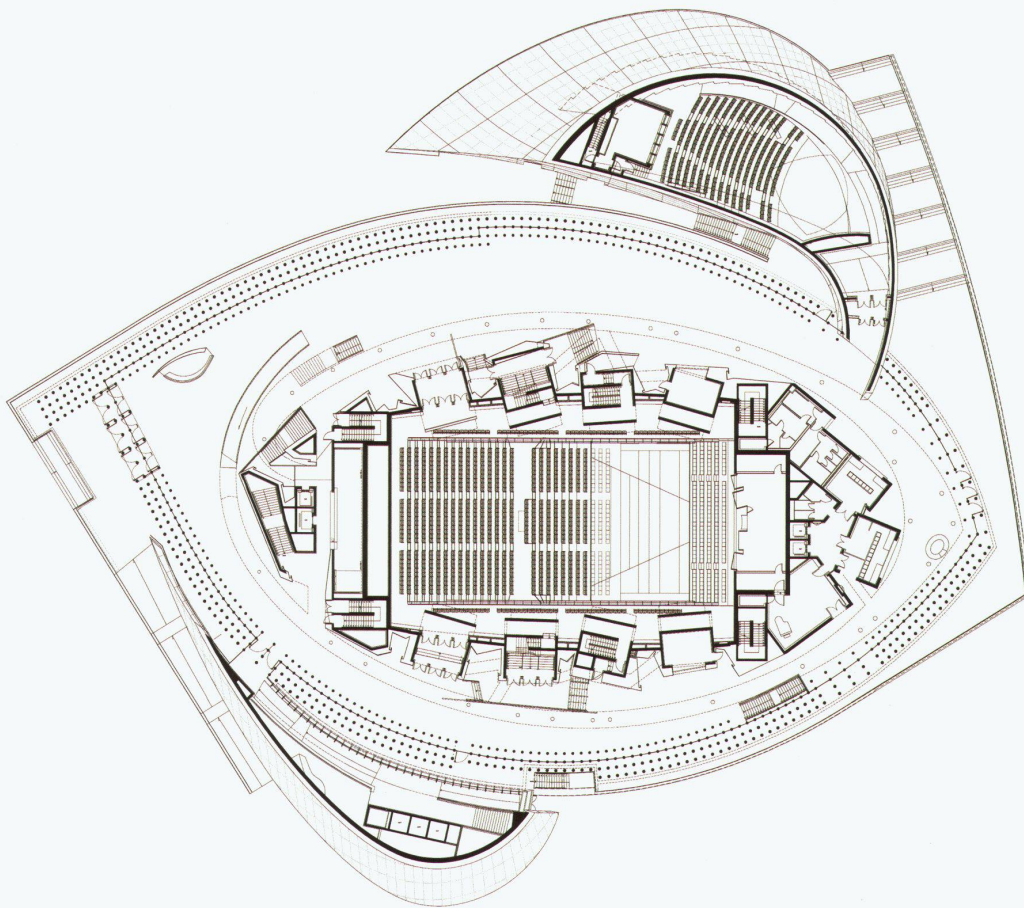
direkt von der Tiefgarage aus betritt. Die Philharmonie besitzt also nur wenige Bezüge zu den anderen grossen, nach aussen gerichteten und sprechenden perspektivischen Entwürfen, die der Architekt realisierte, vom Projekt für die Opéra de la Bastille von 1980 bis zu den zwei Cités de la Musique: derjenigen von Paris, die 1995 fertig gestellt wurde, und derjenigen von Rio de Janeiro, an der noch gebaut wird. Die schlanken Säulen, die ihn in vier Reihen erfassen, definieren eine seltsam hybride Form, die irgendwo zwischen dem Säulengang von Berninis Petersplatz und der durchbrochenen Mauer eines Moucharabieh liegt. Sie scheinen eine Transparenz zu versprechen, die dann aber nur in sehr kleinem Masse zum Tragen kommt. Ihre Setzung und Anordnung erinnern an eine embryonale Form, an eine Mandel, deren eine Spitze sich zur Fahrbahn und deren andere sich über die Schlucht zur Stadt hinweg richtet.

Nachts erweist sich das Gebäude dann allerdings als magische Laterne, die der strahlend hell erleuchteten Stadt ein Spiegelbild ihrer selbst bietet und ihrem Status als Hauptstadt und Finanzplatz entspricht. Hinter dem Säulenwald erhebt sich eine Flucht von Monolithen, die die Logen und ihre Aufgänge aufnehmen. Diese Türme gruppieren sich im Innern des Saals wie Häuser um einen öffentlichen Platz und erinnern an die Piazza dell'Amfiteatro in Lucca oder die Piazza della Signoria in Siena. Stonehenge, Hochhäuser, italienische Plätze: Diese grundlegenden Akteure, die das formale Universum des Architekten durchziehen, erobern so nach und nach ihren Platz im Innern der Komposition.

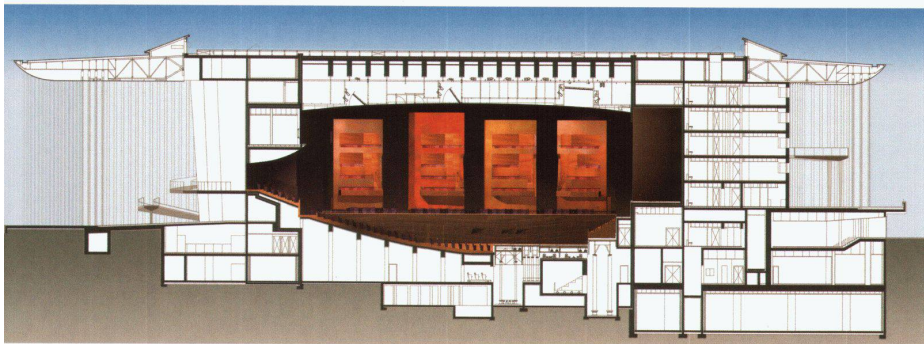
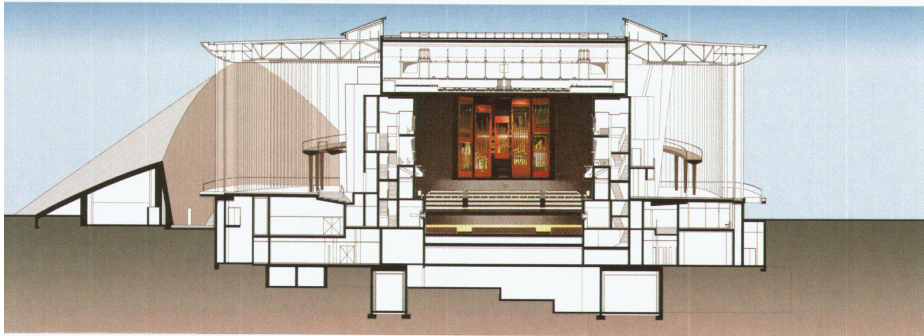
Um die perfekte, zentrierte und beinahe barocke Organisation im Innern zu erwirken, ist ein Teil des Programms unterirdisch angelegt. Der Boden drängt sich seitlich gewissermassen nach oben, um auf einer Seite den Kartenvorverkauf und auf der anderen den



Bilder: Mathieu Fallo (oben u. ganz rechts) Philippe Hurlin (rechts)



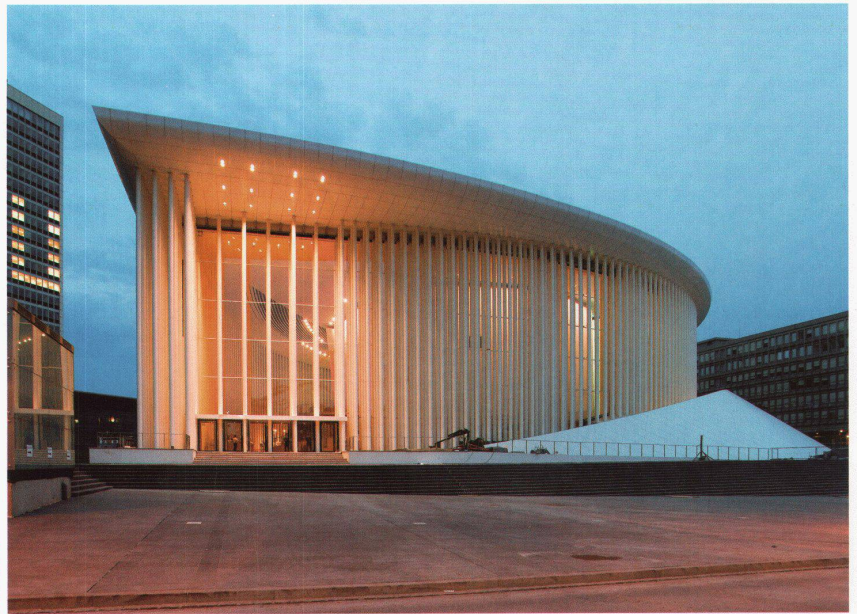
Oben: Grundriss Erdgeschoss
 Unten: Quer- und Längsschnitt



kleineren Kammermusiksaal aufzunehmen. So faltet er sich ganz allmählich und wird zum Dach. Diese muschelförmigen Aufwölbungen haben nichts Zufälliges an sich und weisen auch enge Übereinstimmungen mit der Architektur der Krypten, der unterirdischen Galerien und Kasematten auf, die in vergangenen Zeiten die Plateaus und Schluchten dieses Orts durchzogen. Wenn der Baugrund sich durch diese in zweifacher Hinsicht plastische Geste seiner Trägheit entledigt, dann nur, um das Hauptgebäude besser zu verankern und zu vermeiden, dass es, fortgerissen vom hektischen Rhythmus seines Säulengangs, sich um sich selber dreht.

Matrix

Das Foyer scheint den in der Cité de la Musique in Paris erarbeiteten Gedanken weiter zu entwickeln, wo ein Raum, der die Krümmung des grossen Konzertsals begleitet, von der monumentalen Öffnung zum Park hin bis an die intimere Seite der äussersten Spitze führt. Hier in Luxemburg hingegen verwandelt sich der Zugangsbereich in eine Schleife ohne Anfang und Ende: Ein erster, leicht ansteigender Ring, der das Erdgeschoss erschliesst, führt im Zwischengeschoss zu einem zweiten, von dem aus man zu den Logen gelangt. Obwohl dieser Raum durch einzelne Ereignisse wie dem Eingang zum Kammermusiksaal oder dem schroff abfallenden Ausblick auf die Stadt akzentuiert wird,



bleibt er ohne eigentlichen Bezugspunkt und evoziert, wie jeder O-förmige Raum, die sich wiederholende Ewigkeit, so wie sie Alain Resnais in seinem Film *L'année dernière à Marienbad* studierte. Das Objekt gibt sich nach aussen als ein vollendet gezeichneter, beinahe minimalistischer Entwurf, um sich im Innern auf seine eigene Welt zu öffnen – eine aussen geschlossene Monade, die in ihren unzähligen inneren Faltungen an das Unendliche erinnert.

Alles ist letztlich aus einfachen Elementen (Säulen, Blöcken, Passerellen...) geformt, aber nichts ist hier gerade, nichts regelmässig, doch einzigartig und darauf angelegt, am Ort das richtige Gefühl und die passenden Emotionen hervorzurufen. Unmerklich gelangt der Konzertbesucher vom Empfangsbereich zum Wandelgang, vom Wandelgang zum Foyer. Der zunächst offene und weite Raum verengt sich danach an dem Ort, wo der ansteigende Boden sich seinem höchsten Punkt nähert und sich die Passerelle, die zu den Türmen führt, unvermittelt verbreitert und einen Baldachin bildet. In dieser Kontinuität, diesem Fluss, betritt das Publikum aus einer monumental und etwas einschüchternden Leere kommend einen beinahe intim wirkenden, einen fast schon einem privaten Wohn-gemach gleichenden Raum. Die Verengungen und Lockerungen der Säulenordnungen bewirken zwischen Harmonie und Disharmonie eine langsame Meta-

morphose des Raums, die Überlagerungen komplexer Rhythmen schafft, einen Wechsel von Interferenzen und Schwingungen, die an die sich überlagernden Puls-schläge erinnern, die jedes Lebewesen spürt.

Der Umgang mit dem Licht ist ebenso typisch für diese latent animalische Natur. Die «Säulenmauer» erlaubt nur schwer einen Blick nach draussen und ist lediglich an den äussersten Spitzen, wo die Säulenzwischenräume breiter werden, wirklich transparent. Alles scheint so ausgedacht, damit das Gebäude ein Licht ausstrahlen vermag, dessen Quelle ausserhalb des Blickfelds bleibt. Dies ist auch bei der zenitalen Ver-glasung über dem Hauptraum der Fall, die von einer untergehängten, durchbrochenen Decke mit krummlinig schlängelndem Besatz maskiert wird und den elliptischen Verlauf des Foyers nach empfindet. Auch hier ist es schwierig, die Herkunft der Helligkeit zu eruieren. Das natürliche Licht scheint wie künstliche Beleuchtung behandelt zu sein und optimiert die im Saal der Cité de la Musique von Paris gemachten Erfahrungen. Dort sind es die Schallkästen zur Verbesserung der Akustik, die sich in eine illusorische Tiefe zu öffnen scheinen und alle Nuancen des Farbspektrums durchlaufen. Hier wird das farbige, einheitliche und wechselnde Licht in die sich zwischen den einzelnen Türmen öffnenden Scharten projiziert. Vom Blau ins Gelb und vom Gelb ins Rot changierend eliminiert es



Bild: Christian Richters

zuweilen unmerklich die Zeichnung und Profilierung dieser Nischen und dramatisiert in anderen Momenten die Formen und Konturen der Türme.

Intimität

Die beiden Säle werden auf ganz unterschiedliche Weise behandelt. Im kleinen Kammermusiksaal stimmen der akustische und visuelle Eindruck überein. Die störenden Effekte der konkaven Muschelform, die dazu neigt, die Schallwellen zu polarisieren, werden in subtiler Weise durch ein konvexes in den Raum gehängtes «Schallvordach» getilgt, das die Töne diffundiert und zum Publikum zurückwirft. Dieser Saal ist eine eigentliche Hohlkulptur, in der die akustischen Qualitäten gewissermaßen anschaulich werden.

Im grossen Saal scheint der Architekt zu versuchen, die akustischen Qualitäten des rechteckigen Saals, in dem der Ton durch schalldämpfende Paneele perfekt gesteuert werden kann, mit der Erinnerung an einen italienischen Saal in Einklang zu bringen, wo das Publikum einen gewissen Komfort und Intimität ge-

niesst. Der grosse Saal wird vom Gehör als rechteckige Schachtel wahrgenommen, die unter Akustikern als die leistungsfähigste und am leichtesten zu kontrollierende Raumform gilt, während er mit dem Auge als ein vage elliptischer Ort wahrgenommen wird. Das Parallelepiped des Saals wird von der künstlichen Nacht seiner düsteren Farbgebung absorbiert, aus der die Türme und Logen wie aus fuchsrotem Holz geschnittene Kontrabässe und Geigen hervortreten und zum Reigen ansetzen. Diese Anordnung erlaubt, jeden Zuhörer individuell zu behandeln, als ob ein jeder von seinem eigenen Fenster oder Balkon aus ein Konzert hören und mit den Musikern eigene privilegierte Beziehungen eingehen könnte. Diese Art der «Individualisierung» des öffentlichen Raums, welche den neuen und äusserst privaten Hörgewohnheiten Rechnung trägt, ist ein Charakteristikum des Saals – man denke etwa an den Walkman, der jedem auf völlig intime Art und an einem beliebigen Ort das Musikhören erlaubt. Nicht zuletzt stecken dahinter Erkenntnisse, wie sie Michel Foucault voraussah und Richard Sennett beschrieb: Die Isolierung und Atomisierung des Einzelnen, der sich nicht mehr über seine Position in der Gesellschaft definiert, sondern über die Art und Weise, wie er seine Freizeit gestaltet und sich seine Vergnügungen gönnt.

Zeitbild

Wir werden ununterbrochen, selbst im Schlaf, selbst vor unserer Geburt von der Welt der Töne getragen, die mehr noch als die Welt des Sehens die wirkliche Grundlage unserer Existenz bildet. Der Schallraum errichtet von allem Anfang an eine Hülle. Weil wir unsere Ohren den Tönen nicht verschliessen können, vermögen wir uns dieser Matrix nie zu entziehen. Es ist diese erste, archaische Welt, die der Architekt auf seine Weise nachzuformen und zu nutzen sucht. Jenseits der visuellen Form wird das Projekt von einer Reflexion über Rhythmen und Tonqualitäten durchzogen. Hier ist der Raum wie in einem Musikwerk kontinuierlich und scheint sich aufgrund der Bewegungen der Besucher auszuweiten oder zurückzunehmen, so wie die Farbe nicht einfach Pigment ist, sondern sich verändernde und bebende Strahlung. Jeder Raum ist gleichsam ein Musikinstrument, das seine

spezifischen akustischen Eigenschaften besitzt: dumpf und schalldämpfend die Musiksäle, leicht hallend das Foyer und der Empfangsbereich. Die Philharmonie lässt so – wie ein musikalisches Werk, wie ein bewegtes und vielförmiges Universum – eine Welt entstehen, eine Welt aus Zyklen und Rhythmen, Ereignissen und Schwingungen, Turbulenzen und Interferenzen, eine Welt, die letztlich der Naturauffassung der Philosophen Lukrez und Heraklit nahe steht.

Die Philharmonie ist aber auch ein Gebäude, in dem als Metapher alle musikalischen Zeitlichkeiten nebeneinander zu existieren scheinen, etwa jene der Klassik oder der Romantik, die sich wie eine zwischen Vergangenheit und Zukunft eingefügte Gegenwart präsentiert (das Erklängen einer überraschenden, aber doch erwarteten und erwünschten Note bei Mozart oder in einem Quartett von Schubert); aber auch jene, welche stärker auf sich selbst bezogene Musik evoziert, die mittelalterliche und byzantinische etwa, die den Ursprung eines Moments zu ergründen scheint.

Trotz aller gängigen Mittel, die den Raum determinieren (Recherchen zum Volumen, zur Raumabfolge und zur Farbe), reicht diese Architektur über das rein Räumliche hinaus. Mit System weicht sie Gegensätze wie Fassade und Mauer, Stadt und Gebäude, Boden und Dach, Rechteck und Ellipse auf und stösst mit ihrer Sprache an ihre eigenen Grenzen, als ob sie um so expliziter der Labilität unserer Zeit Gestalt verleihen würde. ■

Richard Scoffier, geb. 1955, Architekt mit DEA in Philosophie. Seit 1997 Unterricht an der Ecole d'Architecture de Versailles; dort als Forscher am LADRHAUS tätig. Centre Musical d'Etouvie in Amiens, 2002; Katalog «Scènes d'atelier» der Ausstellung über Christian de Portzamparc im Centre Georges-Pompidou, 1996.

Übersetzung: Suzanne Leu, texte original: www.wbw.ch

Bauherrschaft: Ministère des Travaux Publics, Administration des Travaux Publics, Grand-Duché de Luxembourg

Architekt: Christian de Portzamparc

Mitarbeiter: Konzeptequipe: François Barberot, Wilfrid Bellecour, Jean-Charles Chaulet, Urban Stimberg, Pierre Van den Berg, Alexi Lorch, Céline Barda, Christophe Echapsse, Odile Pornin, Duccio Cardelli, Rémi Oliel, Constantin Döhler, Burkhardt Schiller. Ausführungsequipe:

Frédéric Binet, Jean-Daniel Boyé, Mathieu Fallu

Akustik: XU Acoustique (Xu Ya Ying); AVEL Philharmonie Luxemburg Acoustique (Jean-Paul Lamoureux)

Szenographie: Changement à Vue

Beleuchtung: L'observatoire 1

Wettbewerb/Ausführung: 1997/2002–2005



résumé Architecture de l'écoute La Philharmonie de Luxembourg de Christian de Portzamparc La Philharmonie de Luxembourg se dresse sur le Kirchberg, un plateau hérissé de tours et d'immeubles de bureaux face au centre historique, une place forte édifiée sur un éperon rocheux.

Les minces colonnes qui l'entourent sur quatre rangées, définissent un étrange hybride entre la colonnade de la place Saint-Pierre du Bernin et le mur ajouré, le moucharabieh. Elles dessinent une forme en amande et semblent porter la promesse d'une transparence qui ne se réalise que très partiellement. Derrières elles, le foyer tourne en boucle sans réel commencement ni fin: un premier anneau, qui monte en pente légère et alimente le parterre, donne accès à un second en mezzanine qui dessert les loges. Rien n'est droit, rien n'est régulier, dans cet univers formel pourtant constitué d'éléments simples et blancs: tout apparaît singulier et calculé pour produire la sensation adéquate, l'émotion juste. L'espace, d'abord ouvert et vaste, se resserre ensuite au moment où le sol en pente arrive à son point culminant. Dans la continuité, le public transite d'un vide monumental et un peu intimidant à un autre presque intime, semblable à un salon privé.

Les deux salles sont traitées de manières totalement différentes. Dans la petite, les effets pervers de la forme concave de la conque qui tend à polariser les ondes sonores sont sub-

tilement contrecarrés par l'auvent convexe qui diffuse et renvoie les sons vers les spectateurs. Il s'agit d'une réelle sculpture creuse qui rend parfaitement compte du tour de force acoustique. Tandis que l'architecte cherche à concilier, dans la grande, l'exigence acoustique de la salle rectangulaire où le son peut être parfaitement contrôlé par des panneaux absorbants et l'organisation de la salle à l'italienne où un certain confort, une certaine intimité du public peut être ménagé. Le parallélépipède s'efface derrière la nuit artificielle de sa teinte sombre tandis qu'émergent, comme découpées dans le bois roux des contrebasses et des violons, les tours des loges qui amorcent leur ronde.

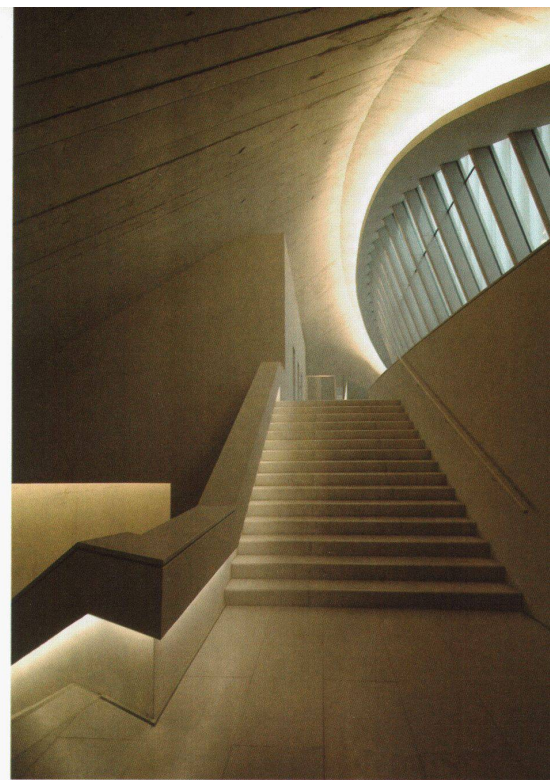
Dépassant systématiquement tous les couples d'opposition (la façade et le mur, le fini et l'infini, le rectangle et l'ellipse...), cette construction semble aussi correspondre à toutes les temporalités musicales. A la fois celle propre au classicisme et au romantisme qui se définit comme un présent inscrit entre un passé et un avenir, mais aussi celles induites par des musiques plus involutives, médiévales ou byzantines, comme centrées sur l'anamnèse d'un moment originel ou par certaines compositions modernes et contemporaines axées sur la délectation d'un instant pur aux frontières de l'amnésie tel que l'explore le requiem de Ligeti. ■

summary **An Architecture of Listening** The Philharmonie de Luxembourg by Christian de Portzamparc The Philharmonie de Luxembourg proudly stands on Kirchberg, a plateau studded with high-rises and office towers facing the historic centre of town, a fortress built on a craggy spur.

The slim columns enclosing it in four rows define a strange hybrid, halfway resembling the colonnade of the Piazza San Pietro by Bernini and the openwork wall of the Moucharabieh. Their almond arrangement seems to promise a kind of transparency that does however only materialize in a highly fragmentary manner. Behind them, the foyer forms a loop without a real beginning or end: a first, slightly ascending ring provides access to the ground floor and to a second ring on the mezzanine that leads to the boxes. Nothing is straight or regular in this universe that is formal and yet made of simple and plain elements: everything seems unique and calculated to produce an appropriate feeling or suitable emotion. The space that is, at first, open and vast, thereupon narrows the moment the ascending floor reaches its highest point. In this continuous flow, the public passes from a monumental and somewhat intimidating void into another, much more intimate space resembling a private living room.

The two halls are treated in a totally different manner. In the smaller one, the interfering effects of the concave, shell-type form that tends to polarize the sound waves are subtly countered by the convex louver that broadcasts and reflects the sounds to the audience. In the larger of the two halls, the architect seeks to reconcile the acoustic demands of the rectangular hall, in which the sound may be perfectly controlled by sound-absorbing panels, with the organization of the Italian-type hall, where a certain intimate experience for the audience may be achieved. The parallelepiped disappears behind the sombre hues of its artificial night while the box-towers begin their round dance and emerge like cut out from the foxy-red wood of the contrabasses and violins.

Systematically passing all pairs of opposites (façade and wall, the finite and infinite, rectangle and ellipse...), this design also seems to respond to the temporal aspects of music – to those of Classicism and Romanticism that defines itself as a present inscribed into a past and a future, but also those leading to the more self-centred mediaeval or Byzantine ones focussing on the anamnesis of a primal moment, or even certain modern and contemporary compositions striving to enjoy the stark moment at the very edge of amnesia such as Ligeti's Requiem explores. ■



Abgang zum kleinen Saal. – Bilder: Mathieu Faliu

