

Gedeeld auteurschap Het geval van de Hochschule für Musik und Tanz in Keulen

DEMO Working Group met Emmet Elliott

De stad Keulen, die tijdens de Tweede Wereldoorlog werd platgebombardeerd, is een product van de wederopbouw van de jaren 1950, 1960 en 1970. In Keulen werd in tegenstelling tot andere steden het stadsplan tijdens de wederopbouw niet herzien. In plaats daarvan werden modernistische gebouwen in de overgebleven middeleeuwse bekisting geschoven. Het resultaat verradt een merkwaardige kijk op de Europese stad: een onge-regeld stadslandschap dat de spanningen van de vorige eeuw vasthoudt. Spanningen zijn niet opgelost, maar tot rust gekomen in een unieke Keulse massa: een mengsel van pragmatisch conservatisme, ontspannen realisme en anarchistische geestdrift dat de overtuiging uitdraagt, dat alles ondanks alles goed zal komen. Het stadscentrum bestaat uit prachtige middeleeuwse kerken (waarvan er vele zijn herbouwd), iconische moderne werken¹ en – het meest opvallend – iconische moderne kerken: juweeltjes, gezet tegen een achtergrond van gewone gebouwen van een exquise banaliteit.²

Bezoekers die door de straten tussen de kathedraal en de Gertrudiskerk (van Gottfried Böhm) dwalen, lopen de kans op een minder bekend juweeltje te stuiten. Als een amalgaam van onbewerkte betonnen en metalen volumes dat zinspeelt op de diversiteit aan activiteiten die het herbergt, doemt de Hochschule für Musik und Tanz (HfM) op uit een weefsel van smalle, bochtige straatjes.³ Op het eerste gezicht doet de belangrijkste binnenruimte van de HfM – een drie verdiepingen hoge entreehal met massieve kolommen en schuin invallend licht – denken aan een kerk. De hal is echter allesbehalve meditatief van aard, want het meest opvallend hier is de ervaring van letterlijk volume: van een verwarde geluidscollage van jazzsaxofoon, zangoefeningen en studentengebabbels. In tegenstelling tot het schip van een kerk is deze ruimte vanaf de grond volledig beglaasd, waardoor de hal visueel verbonden is met de aangrenzende steeg, terwijl hij zich verticaal ontvouwt in de vertakkende gangen erboven.

Aan de plattegronden te zien, lijkt het formele effect van deze steeg definitief. De kleinschalige oefen-, les- en administratieve ruimten die de pijlers van het programma vormen, zijn in de vorm van een U rond een centrale binnenplaats gerangschikt. Maar doordat de bochten van de steeg het voor het overige vierkante blok in een schijnbaar irrationele veelhoek veranderen, wordt de eenvoudige perimetrische organisatie van de ruimten omgevormd tot een verzameling afzonderlijke volumes. Deze kleinschalige functies zijn naar de bovenverdiepingen getild (waardoor de volumetrische taal wordt benadrukt), blijft de benedenverdieping toegankelijk voor het publiek en worden bezoekers verleid om vanaf de straat de grote zeshoekige concertzaal te betreden. Hier krijg je het gevoel een sleutel tot de stomphoekige geometrie van de plattegrond te hebben gevonden. Hoeken die goede zichtlijnen opleveren, wervelen vanuit de omgeving het gebouw in; dit is niet alleen goed voor de structurele helderheid, maar ook een manier om de dissonante echo's van parallelle wanden te vermijden. Zo verklaren akoestische motieven de complexe circulatie waardoor op natuurlijke wijze kleine hoekjes en golfbewegingen ontstaan waarin overtollig geluid kan worden opgeslagen. Geometrie is hier het resultaat van een uitgesproken programmatisch proces.

De HfM is een catalogus van ruimtelijke variatie die in een staat van harmonie is geperst, met veel gevoel voor het donkere, het harde en het massieve. Het is deze gevoeligheid die vergelijkingen met andere iconische gebouwen uit de jaren 1960 en 1970 in de stad voor de hand liggend maakt. Maar terwijl architectuurhistorici de kerkelijke sculpturen die Gottfried Böhm halverwege zijn carrière schiep (terecht) 'Architectuur met een hoofdletter A' zijn gaan noemen, is de HfM in de vergetelheid geraakt. Net als Böhm's kerken (of misschien juist daardoor) grenst het expressieve beton van de HfM aan het expressionisme, waardoor het lijkt of er een auteur aan te pas is gekomen; het lijkt op architectuur met een 'signatuur'. Het is echter de *inhoud van de expressie* en, misschien nog wel belangrijker, *de gene die de expressie uitvoert* die het gebouw uit de gidsen houdt. In plaats van katholieke mystiek in architectuur te verhalen, lijkt de HfM de bedoeling te hebben om zich

¹ Zie onder meer het werk van Rudolph Schwarz, Wilhelm Riphahn en O.M. Ungers.

² Zie het werk van de artistiek-dynastieke familie Böhm, inclusief Pritzker-prijswinnaar Gottfried Böhm.

³ De in 1972 gebouwde Hochschule für Musik und Tanz herbergt een van Duitslands meest gerenommeerde conservatoria voor klassieke muziek, jazz en dans. Gemakshalve zal de Hochschule für Musik und Tanz in verwijzingen in dit artikel worden afgekort tot HfM.

Shared Authorship The Case of the Hochschule für Musik und Tanz, Cologne

DEMO Working Group with Emmet Elliott

Flattened during the Second World War, Cologne is a product of 1950s, 1960s and 1970s rebuilding. In contrast to other cities, this reconstruction effort did not entail an overhaul of the city plan: instead, modernist buildings were shoved into the left-over mediaeval formwork. The result is a strange take on the European city: a half-settled landscape built out of the tensions of the last century. Tensions not resolved, but sedated into a uniquely 'Kölsch' mass: a medley of pragmatic conservatism, easy-going realism, and an anarchic spirit, bound up in the assumption that despite it all, everything's gonna be all right. The city centre is thus composed of magnificent mediaeval churches (many of them reconstructed), iconic modern works,¹ and – most conspicuously – iconic modern churches: gemstones set against the background's ordinary buildings of exquisite banality.²

Visitors wandering the streets between the cathedral and the church of St Gertrud (by Gottfried Böhm) may stumble upon a less than well-known bijou. The Hochschule für Musik und Tanz (HfM) emerges from a fabric of narrow crooked streets as an amalgamation of raw concrete and metal volumes hinting at the diversity of activities they contain.³ At first sight the main interior space of the HfM – a three-storey entrance hall of massive columns and slanting light – is reminiscent of a church. The hall is anything but pensive, however, as the most conspicuous experience is one of *literal volume*: a confused sound-collage of jazz saxophone, vocal exercises and student chatter. Unlike a church nave, this space is fully glazed at ground level, allowing visual connections to the adjacent alleyway, meanwhile unfolding itself vertically into the branching corridors above.

When looking over the floorplans, the formal effect of this alleyway seems definitive. The small-scale exercise, class and administrative spaces constituting the mainstay of the programme are arranged in a U around a central



Hochschule für Musik und Tanz (HfM), entrance/entree

courtyard. Yet, since the alley's angles turn an otherwise square block into a seemingly irrational polygon, the simple perimetric organisation of spaces is recast into a collection of distinct volumes. These small-scale functions are elevated to the upper floors (emphasising the volumetric language) and leave the ground floor open to the public, thereby inviting visitors from the street into the large hexagonal concert hall. Here, too, one feels to have found a key to the plan's obtuse geometry. Angles that provide good sightlines ripple out into the surrounding building, useful not only for structural clarity, but for avoiding the dissonant echoes of parallel walls. Acoustic considerations thus explain the convoluted circulation, which naturally provides the small nooks and eddies for holding excess sound. Geometry appears as the result of a decidedly programmatic process.

¹ See the work of, among others, Rudolph Schwarz, Wilhelm Riphahn and O.M. Ungers.

² See the work of the artistic-dynastic Böhm family, including Pritzker Prize winner Gottfried Böhm.

³ Built in 1972, the Hochschule für Musik und Tanz houses one of Germany's most reputable conservatories for classical music, jazz and dance. For ease's sake, all references to the Hochschule für Musik und Tanz will henceforth be abbreviated to HfM.



The HfM is a catalogue of spatial variety, harangued into harmony with a sensibility for the dark, the hard and the massive. It is this sensibility that invites comparison with other iconic 1960s and 1970s buildings in the city. But while historians of architecture have (rightly) awarded the title of capital-A Architecture to the mid-career ecclesiastic sculptures of Gottfried Böhm, the HfM has been relegated to obscurity. Like Böhm's churches (or perhaps because of them), the HfM's expressive concrete verges on expressionism, lending it an air of having been authored; it looks like 'signature' architecture. It is, however, *the content of the expression* and perhaps more importantly, *the person doing the expressing* that keeps the building out of the guidebooks. Instead of translating catholic mysticism into architecture, the HfM seems intent on celebrating, by turns, the publicness of architecture, a mechanical-structural approach to architecture and, ultimately, itself. But the building's fatal flaw, it seems, is that it was not designed by an architect, but by architects (plural, that is): the Werkgruppe 7, a nearly anonymous group of (then-young) architects from Cologne.

As a group of now-young architects from Cologne, we were intrigued: How was such an independent architecture, which still (or again) seems exciting, produced by a *Werkgruppe*? After conducting some research, we can say a few things about the group with some certainty. It started as a loose association of young architects congregating in order to engage in *derives* through the city. There was perhaps a more official founding moment in 1968, when Erich Schneider-Wessling, one of its members, sent out a letter proposing the formation of an architectural 'commune'. The invitation harvested one initial response and, sometime thereafter, the founding of the two-man outfit Bauturm. It was not until early 1969 that the upcoming competition for the HfM generated enough energy for the group to expand to seven men. While each member continued work in his own office, the size of the group ostensibly gave them the clout necessary to participate in the competition alongside more established local practices, including that of Gottfried Böhm.

Having secured the unlikely competition victory,⁴ the *Werkgruppe* embarked on a protracted design process during which the group split into two inter-related but independent groups.⁵ Construction of the HfM began in 1973 and the building was opened in 1975. By this time, the design was credited to 'Werkgruppe 7 and

Bauturm, Cologne, with the architecture offices of: Peter Busmann, H.P. Hachenberg, Jürgen Pahl, Walther Ruoff, Erich Schneider-Wessling, Peter Trint and Erwin H. Zander'.

This diffusion of authorship seems to indicate that not only did the group (or *its component groups*) itself claim and receive credit, but each individual member had the full title of author. In the German competition system this concept of authorship is not only a question of artistic integrity, but of essential professional importance: it determines who can use which project as a reference for the securing of further competitions and commissions. The HfM had thus come into existence as a very literal example of 'shared authorship'. What exactly that 'sharing' had meant for the design(ing) of the building, however, was an open question for us. With few archival resources available, we turned to the three living members of the group – in one sense three authors, and in another 3/7 of an author.

We began the interviews with a hypothesis, namely that the HfM was an overlooked proof-giving pudding for 'rational communicative process' of the sort proposed by Jürgen Habermas, an example for the potential of democratic design . . .

. . . it is thus with a twinge of disappointment that we must now move on to dealing with the facts of the matter. After talking with 93-year-old Peter Trint, whose memories of the process are still clear, it has become apparent that the *Werkgruppe 7* did not, at least in the collective sense of the phrase, 'work together'. Nor did they really want to. The design process of the *Werkgruppe* was not based on collaboration, but on competition: on an internal process mirroring the external process of submissions and juries. After the group had been selected for the HfM competition, each member read through the brief and – on his own – sketched out a proposal. When the group convened two weeks before the official deadline, everyone put his sketch on the table. After a short discussion, a few clarifying sketches, and the reappropriation of one or two ideas, the winner was voted upon

4

While the other offices had proposed solitary volumes and high-rise buildings in the small-scale residential district, Bauturm/*Werkgruppe 7*'s contribution was the only one to inscribe the programme of the conservatory into the scale of the urban texture. Author's note: archival material from the competition is still being investigated.

5

Bauturm and *Werkgruppe 7* became somewhat separate entities, but for the sake of ease, we never the less refer to the group as *Werkgruppe 7* throughout this article.



HfM, interior/ interieur

beoordelingen in de openbaarheid van de architectuur, een mechanisch-structurele benadering van architectuur en uiteindelijk in zichzelf te verheugen. De fatale fout van het gebouw lijkt echter het feit dat het niet is ontworpen door een enkele architect, maar door een aantal architecten: door Werkgroep 7, een bijna anonieme groep van (indertijd) jonge Keulse architecten.

Als groep van momenteel jonge Keulse architecten waren wij geïntrigeerd: hoe kon zo'n onafhankelijke architectuur, die nog steeds (of opnieuw) spannend lijkt, tot stand komen in een *Werkgroep*? Na enig onderzoek kunnen we met enige zekerheid een paar dingen over de groep zeggen. Het begon allemaal als een los verband van jonge architecten die bij elkaar kwamen om wandelingen door de stad te maken. Maar misschien was er een officiële oprichtingsmoment in 1968, toen Erich Schneider-Wessling, een van de leden, een brief verstuurd met het voorstel om een architectonische 'commune' te vormen. De uitnodiging oogstte één reactie en, enige tijd later, tot de oprichting van de tweemansformatie Bauturm. Pas begin 1969 genereerde de prijsvraag voor de HfM voldoende energie om de groep te kunnen uitbreiden tot zeven man. Hoewel alle leden in hun eigen bureau bleven werken, gaf de omvang van de groep deze kenne-



HfM, staircase/ trappenhuis

lijk de benodigde slagkracht om naast meer gevestigde lokale bureaus, waaronder die van Gottfried Böhm, aan de prijsvraag deel te nemen.

Nadat ze onverwacht de prijsvraag hadden gewonnen,⁴ begon de Werkgroep aan een langdurig ontwerpproces, waarbij de groep zich opsplijt in twee onderling verbonden, maar onafhankelijke groepen.⁵ De bouw van de HfM begon in 1973 en het gebouw werd in 1975 geopend. Tegen die tijd stond het ontwerp op naam van 'Werkgroep 7 und Bauturm, Köln, mit den Architekturbüros der: Peter Busmann, H.P. Hachenberg, Jürgen Pahl, Walther Ruoff, Erich Schneider-Wessling, Peter Trint, und Erwin H. Zander'.

Dit uitgebreide auteurschap lijkt erop te wijzen dat niet alleen de groep (of de samengestelde groepen) de eer opeiste en kreeg, maar dat elk individueel lid volledig als auteur werd erkend. In het Duitse prijsvraagstelsel is dit concept van auteur-

⁴ Terwijl de andere bureaus voorstellen voor solitaire volumes en hoogbouw in de kleinschalige woonwijk hadden ingeleverd, was de bijdrage van Bauturm / Werkgroep 7 de enige die het programma van het conservatorium invoegde op de schaal van het stedelijk weefsel. Opmerking van de auteur: het archiefmateriaal met betrekking tot de prijsvraag wordt nog onderzocht.

⁵ Bauturm en Werkgroep 7 groeiden uit tot enigszins gescheiden entiteiten, maar gemakshalve verwijzen we in dit artikel naar de groep als Werkgroep 7.



(HfM), façade/ gevel Im Krahenhof

and settled. The architect who had produced the winning sketch was charged with guiding the project through the external competition and – fingers crossed – the construction phases. The other members were now out of the process. As our interlocutor puts it: 'We were all making our own beer.'

So not direct democracy, but representative democracy. Not simply shared authorship, but something like 'hidden authorship'. This internal structure may explain the clarity of the architecture: its cohesiveness is the result of one man's labour. That very man, however, claims an almost anti-iconic approach to his work. Trint compares himself to a craftsman – in this case an instrument maker – in deference to the idea that for 'any building to sing, it must be played well'. This explains complexity of the differentiated volumes: the results of a drawn-out tinkering with a mediaeval city structure and a finely-grained programme. Rather than an expression of its author's vision, the HfM is his ode to the multifaceted potential of pragmatism.

This model of an internal competition has two interdependent aspects; on the one hand the organisational and on the other the aesthetic-emotional, both of which, for interdependent



HfM, detail façade/ gevel Im Krahenhof

reasons, remain a mystery to us. On the organisational side, for example, all members were given equal credit as authors and the unlimited right to use the project as a reference, regardless of their real contribution. The prize money was distributed like the credit: equal parts for everyone. This is in itself a radical strategy, made all the more astounding by the nonchalance with which it is described: a why-would-one-do-it-any-other-way sort of ease. Perhaps there was simply enough work for architects at the time, but that does not provide an answer to the aesthetic-emotional side of the equation. Had Trint not wanted public credit for the work he had done? Did it not irk him that others could claim credit as they pleased? Were they not, in turn, saddled with a building they had not been selected to design? And, more specifically, how did the internal competition work? Not only practically (could members vote for their own design?) but interpersonally (we were imagining that it must have been difficult, for example, to lose more than a couple of internal competitions in a row).

We are stuck, in short, trying to square a situation wherein the jury and field of participants are congruent. But because there are no records of the jury's meeting – no minutes, no vote

schap niet alleen een kwestie van artistieke integriteit, maar ook professioneel van essentieel belang: aan de hand van erkenning wordt bepaald, wie welk project als referentie mag gebruiken om later prijsvragen te winnen en opdrachten in de wacht te slepen. De HfM was dus ontstaan als een zeer letterlijk voorbeeld van 'gedeeld auteurschap'. Maar wat dat 'delen' precies had betekend voor het ontwerp van het gebouw, bleef voor ons een open vraag. Omdat er weinig archiefmateriaal voorhanden was, wendden we ons tot de drie nog levende leden van de groep – in het ene geval drie auteurs, in het andere 3/7 van één auteur.

Toen we aan de interviews begonnen, hadden we een hypothese, namelijk dat de HfM een over het hoofd geziene praktijkdemonstratie was van een theoretisch 'rationeel communicatief proces' van het soort dat Jürgen Habermas voorstond: een voorbeeld voor het potentieel van democratisch ontwerp . . .

. . . het is dan ook met een vleugje teleurstelling dat we nu verder moeten gaan met het behandelen van de feiten in deze zaak. Na gesprekken met de 93-jarige Peter Trint, wiens herinneringen aan het proces nog helder zijn, is ons gebleken dat de leden van Werkgruppe 7 niet hebben 'samengewerkt', althans niet in de collectieve zin van het woord. Dat wilden ze ook niet echt. Het ontwerpproces van de Werkgruppe was niet gebaseerd op samenwerking, maar op competitie: op een intern proces dat het externe proces van inzendingen en jury's weerspiegelde. Nadat de groep was geselecteerd voor de HfM-wedstrijd, las elk lid de opdracht door en schetste – op eigen houtje – een voorstel. Toen de groep twee weken voor de officiële deadline bijeenkwam, legde iedereen een schets op tafel. Na een korte discussie, een paar verduidelijkende schetsen en de aanpassing van een of twee ideeën werd de winnaar gekozen en vastgesteld. De architect die de winnende schets had gemaakt, werd belast met de taak het project door de externe competitie en – duimen maar – de bouwfasen heen te leiden. De andere leden stonden nu buiten het proces. Zoals onze gesprekspartner het formuleerde: 'We brouwden allemaal ons eigen bier.'

Dus geen directe democratie, maar representatieve democratie. Niet gewoon gedeeld auteurschap, maar iets als 'verborgen auteurschap'. Deze interne structuur verklaart mogelijk de helderheid van de architectuur van de HfM: haar samenhang is het resultaat van de arbeid van één man. Diezelfde man hanteert echter een bijna anti-ironische benadering van zijn werk. Trint vergelijkt

zichzelf met een ambachtsman – in dit geval een instrumentenbouwer – indachtig het idee dat: 'om een gebouw te laten zingen, het goed bespeeld moet worden'. Dit verklaart de complexiteit van de gedifferentieerde volumes: het resultaat van een langdurig gesleutel aan een middeleeuwse stadsstructuur en een fijnkorrelig programma. De HfM is niet zozeer een uitdrukking van de visie van één auteur, maar eerder een ode aan de rijkgeschaakte mogelijkheden van het pragmatisme.

Dit model van interne competitie kent twee onderling afhankelijke aspecten; aan de ene kant het organisatorische en aan de andere kant het esthetisch-emotionele, die ons beide, om onderling afhankelijke redenen, een raadsel zijn. Wat de organisatorische kant betreft, kregen bijvoorbeeld alle leden evenveel erkenning als auteur en, ongeacht hun werkelijke bijdrage, het onbeperkte recht om het project als referentie te gebruiken. Het prijzengeld werd net zo verdeeld: iedereen kreeg evenveel. Deze op zichzelf al radicale strategie werd nog verbazingwekkender door de nonchalance waarmee ze werd beschreven, met een soort gemakzucht: 'Waarom niet?' Misschien was er indertijd gewoon genoeg werk voor architecten, maar dat zegt nog niets over de esthetisch-emotionele kant van de zaak. Wilde Trint geen publieke erkenning voor het werk dat hij had gedaan? Irriteerde het hem niet, dat anderen de eer naar eigen goeddunken konden opeisen? Werden zij op hun beurt niet opgezaald met een gebouw waarvoor ze nooit een ontwerpbeurt hadden gekregen? En, meer specifiek, hoe verliep die interne competitie? Niet alleen in praktische zin (konden leden op hun eigen ontwerpen stemmen?), maar ook in intermenselijke zin (wij konden ons voorstellen dat het moeilijk was om meerdere interne prijsvragen achter elkaar te verliezen).

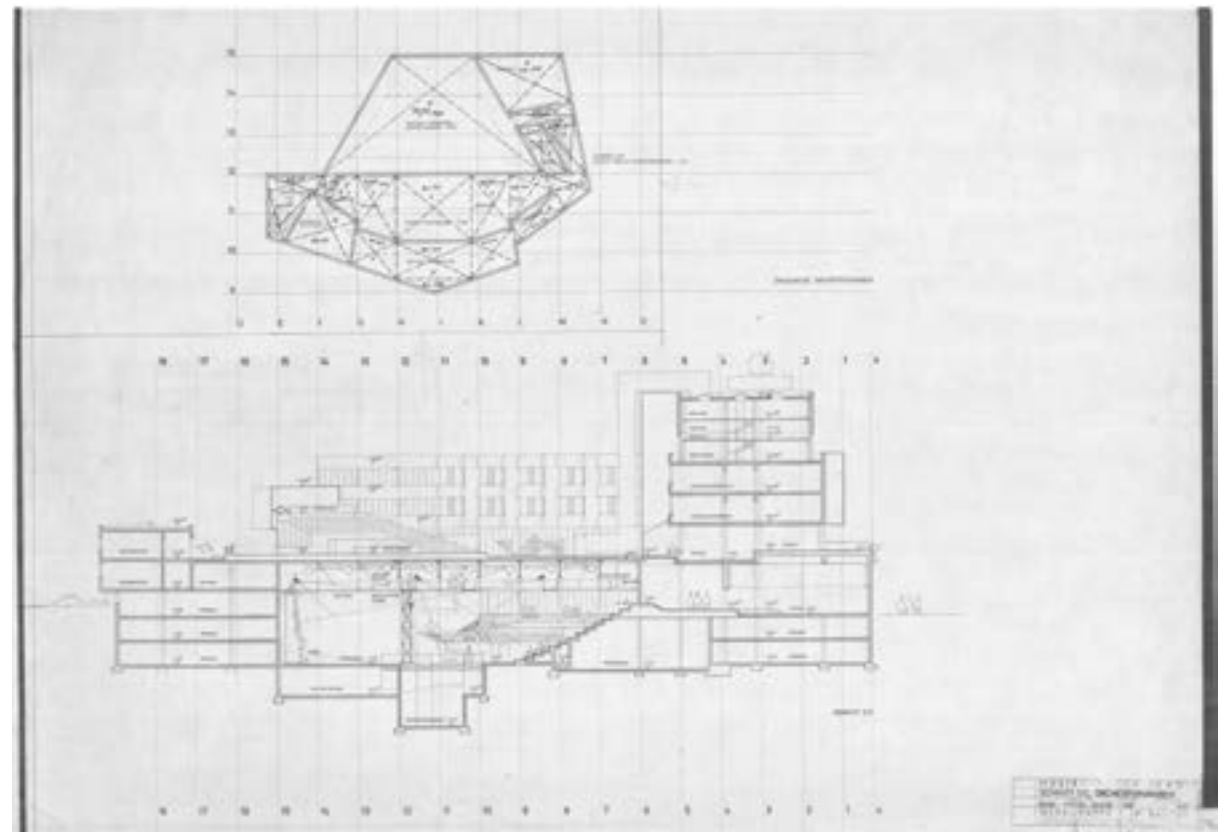
We stonden kortom voor een situatie waarin jury en deelnemersveld congruent waren. Maar omdat er geen verslagen van de juryvergadering waren – geen notulen, geen stemmingen en zelfs geen schetsen – moesten we wel binnen de grenzen van onze verbeelding blijven, verbijsterd door het soort vertrouwen dat voor een dergelijke procedure vereist is: een geloof in gedeelde aannames en een volwassen 'leven en laten leven' . . .

. . . het is dan ook met een vleugje spanning dat we nu verder moeten gaan met het behandelen van de feiten in deze zaak. Uit gesprekken met de 88-jarige Busmann, wiens herinneringen aan het proces nog helder zijn, is gebleken dat een samenwerkingsvorm als die van Werkgruppe 7 typisch was voor de late jaren 1960. Zoals hij het formu-



Werkgruppe 7 im Bauturm, HfM, first floor plan/ plattegrond eerste verdieping, execution drawing/ werktekening 21.12.1970

Werkgruppe 7 im Bauturm, HfM, section auditorium/ doorsnede grote zaal, execution drawing/ werktekening 21.12.1970





i n d e x

HfM, interior/interieur

tallies, not even sketches – we are left here within the limits of our imagination, baffled by the kind of trust required for such a procedure: the faith in shared assumptions and *laissez faire* adulthood . . .

. . . it is thus with a twinge of excitement that we must now move on to presenting the facts of the matter. After talking with the 88-year-old Busmann, whose memories of the process are still clear, it has become apparent that the *Werkgruppe 7* was a typical, late 1960s model for ‘working together’. As he puts it: ‘This is the result of a group . . . not in the sense of “I did everything”, but that everyone can identify with everything done.’ Essential to this form of design development are the extended group discussions necessary for reaching a consensus. Rhetoric, listening, empathy and the fleeting ‘right energy’ are essential design tools alongside traditional architectural methods such as sketching, drawing and model making. But whether the various contributions are synthesised into a homogeneous unity or simply sit atop each other is a live question. Here Busman is hard to pin down. At times he seems to assert the synthetic principle, but also talks at length about the decisive role he played in designing the auditorium. The architect who later was to design Cologne’s Philharmonic Concert Hall says: ‘I started with a small concert hall so that I could make a big one.’

This may be democracy (which, as we hear ad nauseam, is messy). Not just shared authorship, but collective authorship or a sort of *cadavre exquis* co-authorship. With this in mind, the building does present a series of remarkably different faces. It is not hard to imagine the West wing of the building as a stand-alone structure, perhaps connected later to the jagged east wing – both built on top of the already completed auditorium. This would seem to give an explanation for the building’s diversity and it clarifies how this large structure fits itself so painlessly into its heterogeneous, small-scale context: it itself is made of multiple buildings. Thus as a whole, the HfM expresses the will of a still more nebulous collective: the subconscious, ‘automatic’ authorship of place and time, channelled through a group of receptive young men. The HfM is a better testament to its moment than any individually authored icon; a more honest expression of the times for the synergies, tensions and group dynamics that birthed it.

For us this explanation is subtly disappointing: a suspiciously half-baked narrative that

leaves group-authored architecture floating in a sea of contingency, an authorship that can be claimed by all involved and thus, in a sense, by none. Put bluntly, either the group is feeling it, or they are not. Good buildings hit when the mood is right . . .

. . . it is thus with a twinge of disillusion that we must now move on to dealing with the facts of the matter. After talking with the 93-year-old Zander, whose memories of the process are still clear, and having discovered a 1972 interview with Schneider-Wessling, it has become apparent that the *Werkgruppe 7* did not work collaboratively at all. The HfM was the product of merely a few members, and of those, the important ideas came from one mind. To put it in the words Zander: ‘I developed the urban scheme, which is the successful aspect of the building,’ or in the words of Schneider-Wessling: ‘I am designing the HfM.’⁶

So not quite democracy, but contested authorship. If we take any of them at their word, perhaps it explains that iconic entrance hall: one man’s version of architectural expression. Our relationship to these buildings and those men is by no means a simple one, but it is an unavoidable one. In this telling, the *Werkgruppe 7* was at best a tool for allowing an architect to enter a competition in a city hungry for the impression of democracy, and at worst an architect luring a group of his contemporaries into a play-acted theatre of teamwork. This would be, of course, no unique story, but also an unfortunately typical, probably inevitable one: the result of the spirit of the times brushing up against the realities of a world dominated by ambitious men. Even if a few members of the group may have profited from the success of their leader and the building he designed in their name (for even if they contributed nothing to the design, their names are nevertheless associated with the project), the majority of them returned to varying shades of anonymity.

⁶ As reported by the *Kölner Stadt-Anzeiger*.

leerde: 'Het is een resultaat van een groep (...) niet in de zin van "ik heb alles gedaan", maar in de zin van "iedereen kan zich identificeren met alles wat er gedaan is".' Het is voor deze vorm van ontwerpontwikkeling essentieel dat er uitgebreide groepsdiscussies plaatsvinden; dit is nodig om overeenstemming te bereiken. Naast traditionele architectonische methoden als schetsen, tekenen en maquettebouw zijn retoriek, luisteren, empathie en iets vluchtigs als 'goede energie' essentiële ontwerpinstrumenten. De vraag blijft echter of de verschillende bijdragen tot een homogene eenheid zijn gesynthetiseerd of gewoon over elkaar heen zijn gelegd. Hier is Busman moeilijk op vast te pinnen. Soms lijkt hij het synthetische principe te onderschrijven, maar hij vertelt ook uitvoerig over de beslissende rol die *hij* heeft gespeeld bij het ontwerpen van het auditorium. De architect, die later de Kölner Philharmonie zou ontwerpen, zegt: 'Ik begon met een kleine concertzaal, zodat ik een grote kon maken.'

Misschien is dit democratisch (en is de democratie nu eenmaal rommelig, zoals we *ad nauseam* te horen krijgen). Het gaat niet alleen om gedeeld auteurschap, maar ook om collectief auteurschap, of een soort *cadavre exquis* co-auteurschap. Wie dit in het achterhoofd houdt, ziet in het gebouw inderdaad een reeks opmerkelijk verschillende gezichten. Het is niet moeilijk om je de westelijke vleugel van het gebouw voor te stellen als een op zichzelf staand bouwwerk, misschien later verbonden met de grillige oostelijke vleugel, en beide gebouwd bovenop een reeds voltooid auditorium. Dit lijkt een verklaring voor de diversiteit van het gebouw en het maakt duidelijk hoe dit grote bouwwerk zich zo pijnloos in zijn heterogene, kleinschalige context heeft kunnen voegen: het is zelf opgebouwd uit meerdere gebouwen. Als geheel geeft de HfM dus uitdrukking aan de wil van een nóg vager collectief: het onbewuste, 'automatische' auteurschap van plaats en tijd, gekanaliseerd door een groep ontvankelijke jonge mannen. De HfM is een beter teken van zijn tijd dan om het even welk individueel ontworpen icoon; de synergiën, spanningen en groepsdynamiek die eraan ten grondslag liggen, maken het een eerlijker teken des tijd.

Wij vinden dit een beetje een teleurstellende verklaring, een verdacht, rammelend verhaal dat de door de groep gemaakte architectuur laat doberen in een zee van onvoorspelbaarheid, over een auteurschap dat door alle betrokkenen kan worden opgeëist en dus in zekere zin door niemand. Botweg gezegd: de groep voelt het, of hij voelt het niet. Goede gebouwen slaan toe als de stemming erin zit . . .

. . . het is dan ook met een vleugje desillusie dat we nu verder moeten gaan met het behandelen van de feiten in deze zaak. Na gesprekken met de 93-jarige Zander, wiens herinneringen aan het proces nog helder zijn, en na het ontdekken van een interview met Schneider-Wessling uit 1972, is ons duidelijk geworden dat er in Werkgruppe 7 helemaal niet werd samengewerkt. De HfM was het product van slechts een paar leden, en de belangrijke ideeën kwamen uit het brein van één van hen. Om met Zander te spreken: 'Ik heb de stedenbouwkundige opzet ontwikkeld, die het geslaagde aspect van het gebouw is' of in de woorden van Schneider-Wessling: 'Ik ontwerp de HfM.'⁶

Dus niet helemaal een democratisch, maar een betwist auteurschap. Als we een van hen op hun woord geloven, verklaart dat misschien die iconische entreehal: de opvatting van architectonische expressie van één enkele man. Onze relatie tot deze gebouwen en deze mannen is zeker niet eenvoudig, maar we kunnen die niet uit de weg gaan. In dit verhaal was Werkgruppe 7, in het beste geval, een middel om een architect in staat te stellen mee te doen aan een prijsvraag in een stad die snakte naar een teken van democratie en, in het slechtste geval, een enkele architect met in zijn kielzog een groep tijdgenoten die hij verleide een rol te spelen in een teamworktoneelstuk. Dit is natuurlijk geen uniek verhaal, het is helaas een typisch, waarschijnlijk onvermijdelijk verhaal: het resultaat van het botsen van de tijdgeest op de realiteit van een wereld die gedomineerd wordt door ambitieuze mannen. Ook al hebben enkele leden van de groep geprofiteerd van het succes van hun leider en van het gebouw dat hij in hun naam heeft ontworpen (want ook al hebben zij niets aan het ontwerp bijgedragen, hun namen worden toch met het project geassocieerd), de meesten van hen keerden terug naar verschillende schakeringen van anonimiteit.

Vertaling: InOtherWords, Maria van Tol

⁶ Aldus de *Kölner Stadt-Anzeiger*.

Synergetic Authorship The Role of Building Companies in Milanese Modernism, 1930-1960

Lorenzo Savio

Modern architecture was characterised by numerous technological innovations that not only changed the architectural lexicon, appearance and functioning of buildings, but also the organisation of the design activity and the construction process.¹ More than in the past, the complexity of the processes of architectural design required collaboration between architects and construction companies, the latter supporting the former with technical and professional offices capable of developing their ideas in the execution. Without denying the fundamental role of the architect-author of masterpieces, it is necessary to broaden the concept of 'authorship' by recognising these parallel roles and responsibilities.

The case study of the new Montecatini headquarters in Milan, inaugurated in 1937 and designed by Gio Ponti, Antonio Fornaroli and Eugenio Soncini, provides an example of this: the architectural design integrates results from the research and innovative experiments carried out by the specialised companies involved. The book presenting the new Montecatini headquarters, published in 1938, illustrates this complex system of responsibilities and roles, involving both aspects of architectural design and of the individual technological systems developed by the professional technical offices of the companies.² This paper focuses on the contribution of the A. Bombelli company, which, under the direction of well-known authors, designed and realised the innovative Anticorodal windows system, subsequently patented and presented in publications that explicitly mention the authorship of the company in the development of this technological system.

The New Headquarters of the Montecatini Company

In the aforementioned publication of 1938 about the Montecatini Company, the new headquarters are described as a 'fitting union between building art and engineering systems'. We then read:

A modern factory is no longer the sole enterprise of the architect who created it, but is the fruit of the collaboration that the engineers offer the architect: there are so many experiences in the individual technical fields, so many achievements, so many ideas that flow into the construction and reunite in the concept of the architect.

The role of Gio Ponti, generally quoted and identified as the sole designer, is analysed in the publication 'The Aestheticization of Mechanical Systems: Gio Ponti's Montecatini Headquarters, Milan, 1936-39', in which both his merits and limitations on decisions and responsibility for some outcomes in the project are illustrated. The publication notes:

While Ponti presented himself to the readers of Casabella in his account of the project as an exacting supervisor, his correspondence suggests that he did not retain full control over the implementation of his own design. The Montecatini technical service department often relegated him to the role of architect-aesthetic advisor, as in one unsigned memo: 'It is not . . . your aesthetic wishes, but . . . technical needs that . . . must be given precedence.' Ponti largely acquiesced in the realm of technical matters.³

These references give a glimpse of the complexity of roles, responsibilities and contributions that compromise a simplistic attribution of all results to recognized authors only. If it is correct to attribute authorship to Ponti, Soncini and Fornaroli, it is necessary to reflect on what it means to be authors of a work of this kind of complexity and innovation: to coordinate and integrate numerous subprojects in the project, worthy of equally legitimate recognition.

The new Montecatini headquarter is considered an emblematic work for three fundamental aspects. First, the architectural design, which proposes an aesthetic programme and the spatial and functional solutions suited to the

¹ Angel Ayon, Uta Pottgiesser and Nathaniel Richards, *Reglazing Modernism: Intervention Strategies for 20th-Century Icons* (Basel: Birkhauser, 2019), 14-21.

² Gio Ponti, *Il palazzo per Uffici Montecatini* (Milan: Tip. Pizzi e Pizio, 1938), 13-22.

³ Manfredo di Robilant, 'The Aestheticization of Mechanical Systems: Gio Ponti's Montecatini Headquarters, Milan, 1936-39', *Journal of the Society of Architectural Historians* 1 (2018), 186-203.