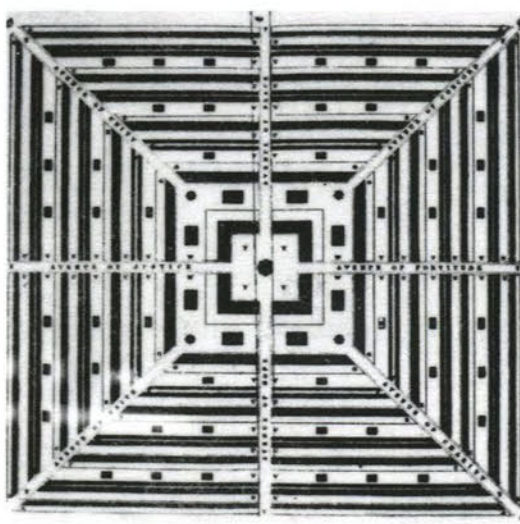
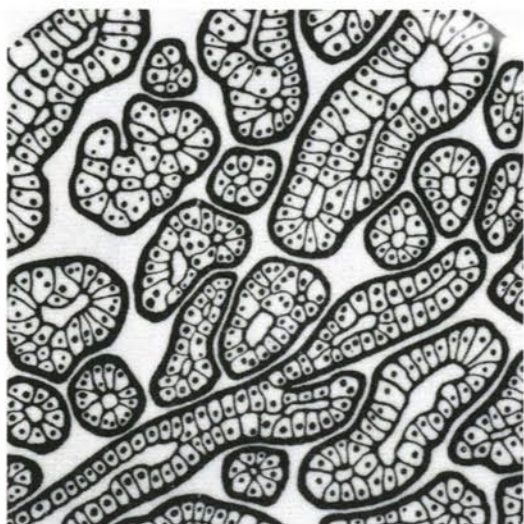
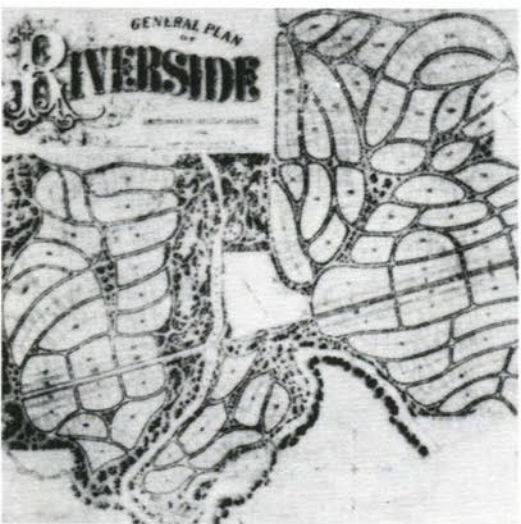
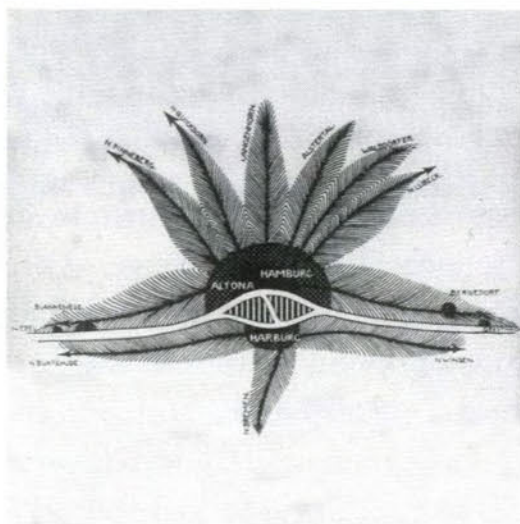
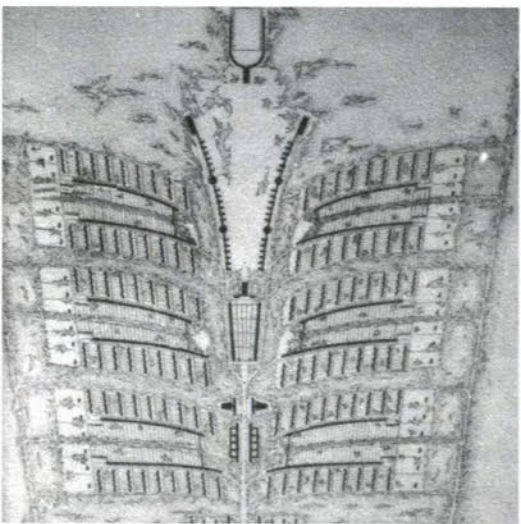
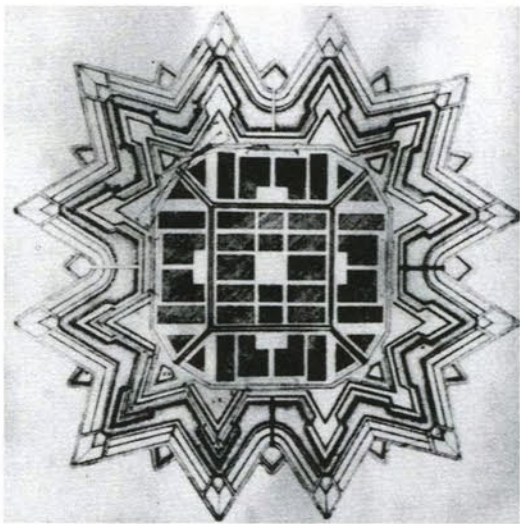
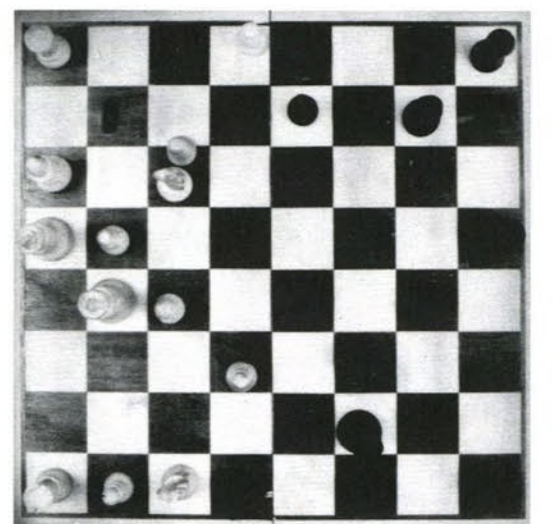
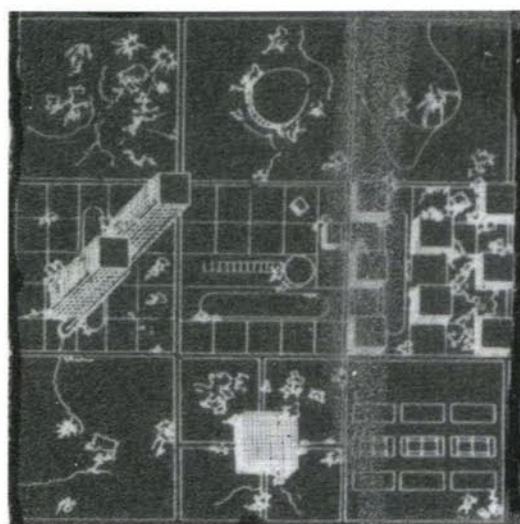
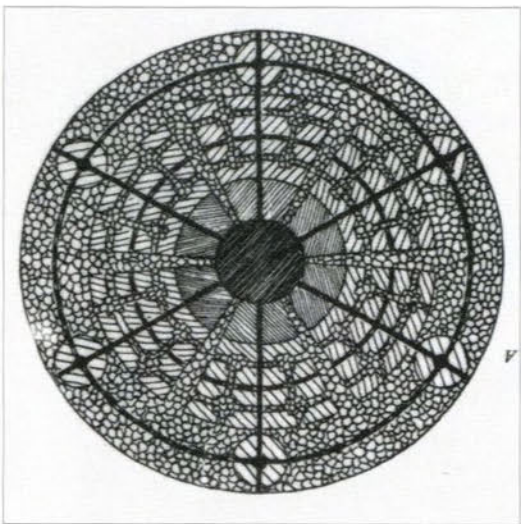


O.M. UNGERS

Kosmos der Architektur



Die Stadt als Sammlung

Wilfried Kühn

¹ Oswald Mathias Ungers im Gespräch mit Nikolaus Kuhnert, »Vielfalt, die nicht auf Einheit gründet, ist Verneinung. Einheit, die nicht auf Mannigfaltigkeit beruht, ist Tyrannei« (Blaise Pascal), in: *Archplus*, 85, Juni 1986, S. 32.

² Pierluigi Nicolini, »Kombinationskunst und Mythos«, in: Anja Sieber-Albers und Martin Kieren (Hrsg.), *Sichtweisen. Betrachtungen zum Werk von O. M. Ungers*, Braunschweig und Wiesbaden 1999. Diese Koinzidenz ist besonders vor dem Hintergrund von Ungers' amerikanischem Universitäts-Engagement in jener Zeit zu sehen. Gleichzeitig mit Colin Rowe, dem Autor von *Collage City* (1978) lehrt er an der Cornell University in Ithaca. Rowes Fokus auf die Dialektik von Figur-Grund, den gebauten Raum als Komposition und die Kollision von Körpern zielt auf das Prinzip der Addition als Collage, das Ungers' Methode der Reduktion als Sammlung entgegensteht.

³ Oswald Mathias Ungers und Stefan Vieths, *Die dialektische Stadt*, Braunschweig und Wiesbaden 1999.

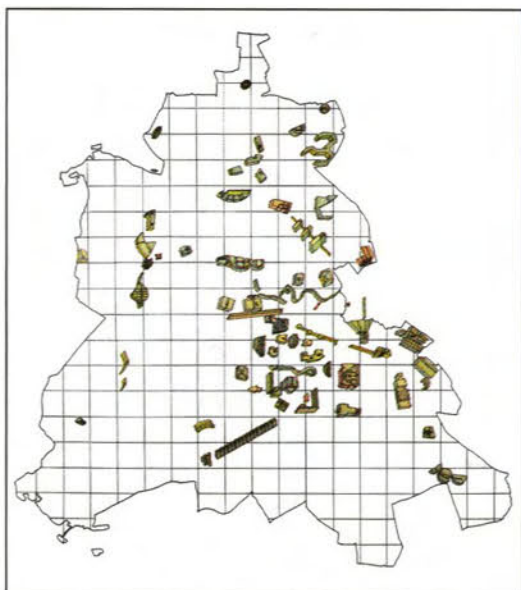
⁴ »Ein Kunstwerk wird nicht dann gesammelt, wenn es sich in der äußeren Realität als in dieser oder jener Hinsicht wichtig und wertvoll erwiesen hat, sondern erst dann, wenn es den internen Kriterien des Sammelns selbst entspricht.« Boris Groys, *Logik der Sammlung. Am Ende des musealen Zeitalters*, München und Wien 1997, S. 27.

»Bei allen Arbeiten können Sie dieses dialektische Prinzip studieren, das Denken in Gegensätzen. Nicht, um sie aufzulösen, sondern um sie in ihrem Gegeneinander zu ihrem Recht kommen zu lassen.«¹

Oswald Mathias Ungers unterbricht nach der Planung des Märkischen Viertels seine Arbeit als bauender Architekt so radikal, wie er sie um 1978 mit Projekten wie der Wohnbebauung an der Schillerstraße in Berlin und dem Architekturmuseum in Frankfurt wieder aufgreift. Dazwischen liegt eine ungewöhnlich lange Baupause in der Lebensmitte des Architekten. In dieser Zeit entsteht das wichtigste städtebauliche Werk der deutschen Nachkriegsgeschichte – mit Wettbewerbsbeiträgen, Universitätsstudien, Sommerakademien und Publikationen nähert sich Ungers der Darstellung einer städtebaulichen Theorie. Ungers' umfassende und zugleich tastende Methodik bei deren Formulierung kann als »Ergebnis des Zusammentreffens eines systematischen Willens deutscher Art mit dem angelsächsischen Empirismus«² verstanden werden. In der Tat entspricht diese dialektische Vorgangsweise Ungers' Bereitschaft, Architektur und Städtebau als Arbeit mit unaufgelösten Widersprüchen zu verstehen. Erst sehr viel später findet er für seine urbanistische Theorie der zusammenfallenden Gegensätze den synthetischen Begriff der »dialektischen Stadt«.³

Der lange Verzicht auf das Bauen folgt dem Prinzip der Reduktion, das uns als beherrschendes Prinzip in Ungers' gesamtem Schaffen begegnet. Reduktion, nicht Akkumulation, ist die Grundlage des Sammelns. Im Gegensatz zur Erfindung, die dem Grundsatz der Mehrung folgt, ist das Sammeln Ausdruck einer Auswahl, die immer auf Reduktion abzielt, indem sie die verfügbare Wirklichkeit nach vorbestimmten Kriterien durch Ausschluss des Nicht-zu-Sammelnden reduziert. Die Sammlung ist eine endliche Anzahl von Elementen, die einander zu einer Konstellation ergänzen. Erst die Schärfe der Auswahl erlaubt die Etablierung signifikanter Beziehungen zwischen den Elementen. Diese Beziehungen verselbstständigen sich zur Struktur der Sammlung, zu einer Logik, die jenseits aller möglichen subjektiven Vorlieben eines Sammlers bestimmen, was der Sammlung angehört und was nicht.⁴ Sammeln heißt nicht erfinden, sondern entdecken, freilegen, Bestehendes sichtbar machen und bildet die konzeptuelle Grundlage der

Stadt in der Stadt



Die Stadt in der Stadt – Berlin, das grüne Städtearchipel, 1977

Moderne. »Das Hauptverfahren des Konstruktivismus ist also nicht das Bauen oder das Konstruieren, sondern die zumindest symbolische Vernichtung, Reinigung, Reduktion dessen, was schon gebaut oder konstruiert worden war – nicht das Addieren, sondern das Subtrahieren.«⁵ Die Stadt als Sammlung ist die reduzierte Stadt. Es ist die Stadt der Subtraktion – einerseits im Sinne von Le Corbusiers Plan für Paris die Stadt der partiellen Tabula rasa, in der eine Auswahl signifikanter Monumente durch autoritären Abriss freigestellt und in Beziehung zueinander sowie zu neuen Bebauungen gesetzt wird.⁶ Andererseits im Sinne der Situationisten die Stadt der selektiven Wahrnehmung, deren Teile sich zu subjektiven, antiautoritären Psychogeographien ergänzen.⁷

1977 schlägt Ungers mit *Die Stadt in der Stadt – Berlin, das grüne Städtearchipel*⁸ ein Stadtmodell für Berlin vor, das die gegensätzlichen Entwürfe von Le Corbusier und Guy Debord überlagert: Wie Städte in der Stadt treten Stadtinseln, die durch selektiven Abriss der urbanen Zwischenräume entstehen, einander als Konstellation in einer großen Parklandschaft gegenüber. Das Prinzip der Reduktion wird als Schrumpfungmodell präsentiert, das einer schwindenden Bevölkerung Westberlins durch Abriss überzähliger Bebauung folgt. Hinter der statistischen Begründung tritt mit dem Verweis auf die Havelandschaft Friedrich Wilhelms IV. das tatsächliche Ziel der Reduktion zutage: die Schaffung einer den Prinzipien der Sammlung folgenden Stadt, die sich analog zum preußischen Arkadien als Kulturlandschaft präsentiert.⁹ Im Gegensatz zu Le Corbusiers selektiver Stadt der Monumente und zur Havellandschaft ist das Städtearchipel keine allein hochkulturelle Auswahl, sondern eine Sammlung auch gewöhnlicher Quartiere und Viertel, die dem Alltag durch Auswahl enthoben werden und als Readymades den Weg in die Sammlung finden. Ungers stellt mit diesem Entwurf ein Modell zur Diskussion, das die Synthese seiner 16-jährigen städtebaulichen »recherche patiente« darstellt und sich als zugespitzte Formulierung aller seiner zuvor entwickelten städtebaulichen Ideen erweist.¹⁰

In elf Thesen wird das Modell der »Stadt in der Stadt«¹¹ während einer Sommerakademie der Cornell University Ithaca in Berlin erarbeitet und als Grundlage für die in Berlin geplante *Internationale Bauausstellung* der 1980er Jahre präsentiert. Prämisse des Modells ist einerseits die Unmöglichkeit, eine homogene Stadtgestalt durch ergänzende Reparatur wiederzuerlangen, und andererseits die Notwendigkeit, einer zufälligen und chaotischen Stadtauflösung Einhalt zu gebieten.¹² Dabei kann die Stadt nicht als statische, sondern muss als bewegliche Physiognomie verstanden werden.¹³ Die Heterogenität der Großstadt als »Überlagerung vieler unterschiedlicher, sich gegenseitig ausschließender und divergierender Prinzipien«¹⁴ wird sichtbar, indem der Stadtkörper aufgebrochen und als Konstellation von Stadtinseln wie eine komplexe Sammlung strukturiert wird.

Das Städtearchipel, das Berlin als Ausgangspunkt nimmt, sich aber als allgemeines Großstadt-Modell versteht, wendet sich gleichermaßen gegen eine beliebige Vielfalt und gegen eine essentialistische Einheit. Ziel der Reduktion ist nicht die Zurückführung auf Wesentliches oder die

⁵ Boris Groys, »Konstruktion als Reduktion«, ebd., S. 167.

⁶ Vgl. Bruno Reichlin, »L'Esprit de Paris«, in: *Casabella*, 531/532, 1987, S. 52 f., oder auch Stanislaus von Moos, »Le Corbusier. The Monument and the Metropolis«, in: *D: Columbia Documents of Architecture and Theory*, Bd. 3, New York 1993, S. 115–137.

⁷ Dem projektiven Blick auf die Stadt ist die um 1955 entwickelte situationistische Technik der »dérive« direkt verwandt. In Anlehnung an Guy Debord zeigt sich Paris als wechselnde Konstellation ausgewählter Stadtfragmente in Form einer atmosphärischen Psychogeographie. Die Kartografie dieser Situationen ist nicht Abbild, sondern Interpretation von Stadt aufgrund individueller Erfahrung.

⁸ Oswald Mathias Ungers, Rem Koolhaas, Peter Riemann, Hans Kollhoff und Arthur Ovaska, *Das Modell der Stadt in der Stadt – Berlin, das grüne Städtearchipel*, Köln und Ithaca 1977. Rem Koolhaas und Hans Kollhoff, Ungers' Mitarbeiter 1977, haben die »Stadt in der Stadt« in unterschiedliche Richtungen weiterentwickelt: Koolhaas in seinen Großstadtplanungen, Kollhoff in seinen Gebäudegroßformen. Koolhaas nimmt wiederholt darauf Bezug wie in seinen urbanistischen Projekten für Melun-Sénart (1987) oder *Mission Grand Axe la Défense* (Paris 1991). Kollhoff entwickelt die Idee der Großform mit seinem Amsterdamer KNSM-Eiland (1989–1994) weiter bis zu einer Konstellation von Großformen in seinem Projekt Val d'Oise bei Paris (1993). Vgl. Wilfried Kühn, »Archipel Stadt«, in: *Örbanism*, hrsg. von Elise Feiersinger, Wien 2002, S. 11–27.

⁹ Vgl. Oswald Mathias Ungers, »The Architecture of Collective Memory«, in: Oswald Mathias Ungers, Hans Kollhoff und Arthur Ovaska, *The Urban Garden. Student Projects for the Südliche Friedrichstadt Berlin. Summer Academy for Architecture 78 in Berlin*, Köln 1979.

¹⁰ Auf dem theoretischen Weg zum Begriff der »dialektischen Stadt« formt Ungers die Idee des Städtearchipels 1990 weiter und reichert sie im nun wiedervereinigten Territorium von Berlin mit einer Ansammlung von unrealisierten Architekturikonen an (unter anderem der Chicago-Tribune-Turm von Loos, das Dreieck-Hochhaus von Mies, der Leuchtturm von Alexandria, die Wolkenbügel von El Lissitzky, der Doppelturm von Leonidov für den Roten Platz, das Bürohochhaus

von Kahn). Damit beschränkt sich seine Strategie des Readymades nicht nur auf die Selektion des Vorgefundenen, sondern erweitert sich auf die Architekturgeschichte. Vgl. *Berlin morgen. Ideen für das Herz einer Großstadt*, hrsg. von Vittorio Magnago Lampugnani und Michael Mönninger, Stuttgart 1991, S. 160–167. Ungers stellt seine Stadtarchipelthese auch später nochmals umfassend zur Diskussion. Vgl. Oswald Mathias Ungers, »Immer noch kein Plan für Berlin«, in: *Centrum. Jahrbuch für Architektur und Stadt*, hrsg. von Peter Neitzke und Carl Steckeweh, Wiesbaden 1994, S. 45–54.

¹¹ Die wichtigste Grundlage und Quelle vieler analytischer Zeichnungen zum Projekt ist Riemanns Masterarbeit an der Cornell University. Diese umfassende Kompilation enthält die wichtigsten Abbildungen, die es zum Städtearchipel gibt. Peter Christian Riemann, *Urban Design Strategies for Berlin with a Case Study on Berlin-Südliche Friedrichstadt*, Master-These, Cornell, Januar 1979.

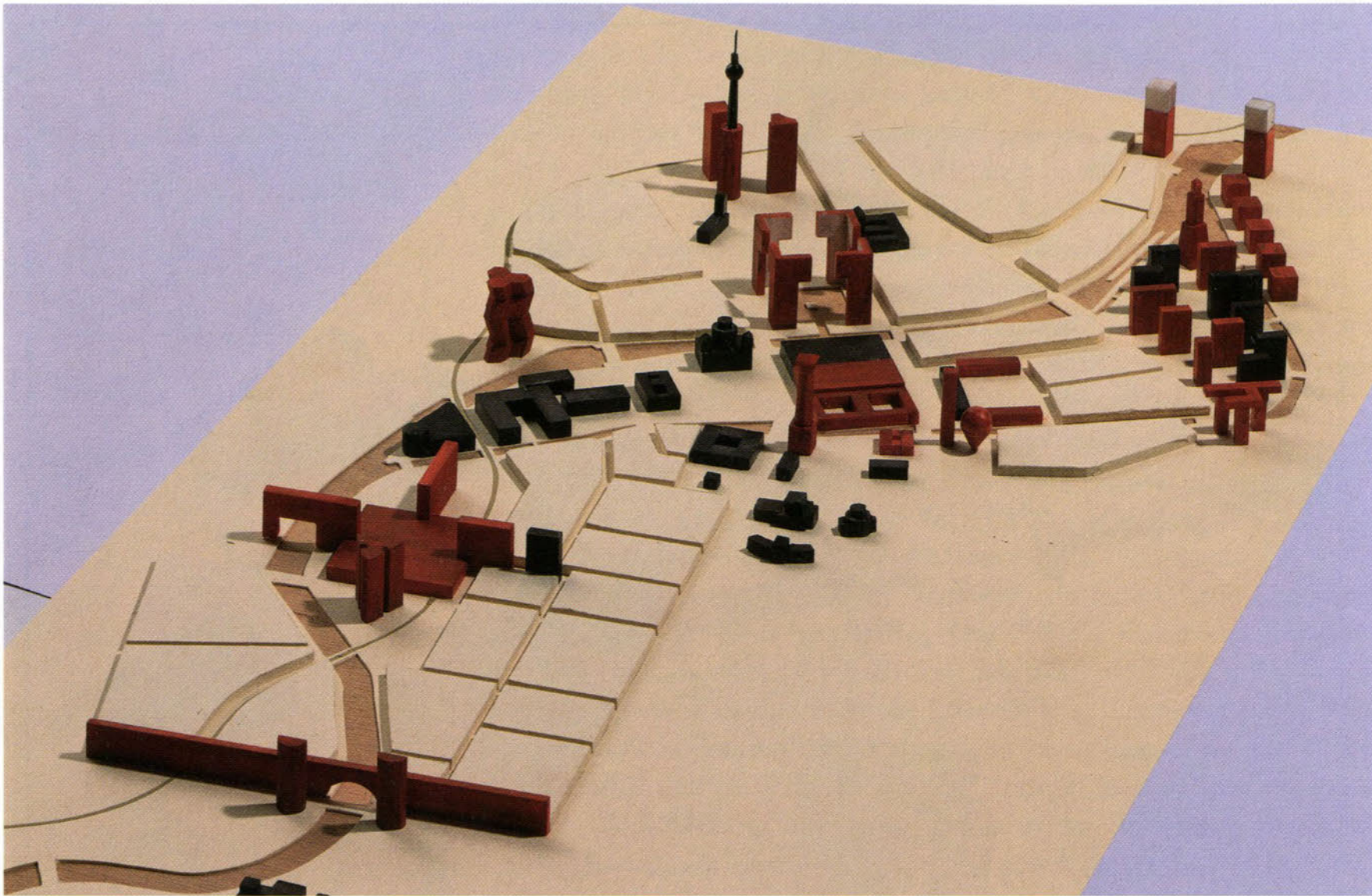
¹² Die Stadtreparatur hat unter der Bezeichnung »kritische Rekonstruktion« seit der IBA die Berliner Stadtplanung wesentlich bestimmt.

¹³ Vgl. Roland Züger, *Elasticity – Veränderungsprozesse und Planbarkeit der Stadt*, Diplomarbeit UdK Berlin, Dezember 2003.

¹⁴ Ungers, Koolhaas, Riemann, Kollhoff und Ovaska 1977 (wie Anm. 8), These 4.



Die Stadt in der Stadt – Berlin, das grüne Städtearchipel, 1977



Berlin morgen. Ideen für das Herz einer Großstadt, 1991

Stadt der Situationen

Ausrichtung an einem Ideal, sondern eine auf Mannigfaltigkeit beruhende Einheit.¹⁵ Es ist ein komplexes Identitätsmodell, das auf zwei sich überlagernden Grundsätzen – der Wahrnehmung des Verschiedenen und dem projektiven Blick – beruht und in zwei entscheidenden Städtearchipel-Thesen Ausdruck findet: These 5: »Der erste Schritt zur Verwirklichung müsste die Identifikation und Selektion solcher Stadtgebiete sein, die identifizierbare Eigenschaften einer Qualität besitzen, die eine Erhaltung und Verdeutlichung rechtfertigen.«¹⁶ These 6: »Für die Bestimmung der stadträumlichen Qualität könnten Modellfälle herangezogen werden, die zu einem anderen Zeitpunkt für eine andere Gegebenheit geplant wurden und vergleichbare typologische Eigenschaften haben.«¹⁷ Diese doppelte Matrix verschränkt die widerstreitenden Ebenen von Situation und Modell, von örtlichem Kontext und universaler Sprache. Identität wird nicht als statisches, sondern als dynamisches Element verstanden, nicht als Zustand, der zu betrachten ist, sondern als zu gestaltende Transformation.

Auf dem CIAM-Kongress in Aix-en-Provence 1953 wird Le Corbusiers »grille« als verallgemeinerter Filter der urbanen Analyse mit der Aufteilung der Stadt in Wohnen, Freizeit, Arbeiten und Verkehr grundsätzlich in Frage gestellt.¹⁸ Es zeigt sich, zumal durch die erstmals auftretenden Architekten aus nichteuropäischen Ländern, dass diese universalistische Lesart nicht in der Lage ist, spezifische Kontexte zu erfassen. Das aus der CIAM-Krise hervorgehende Team 10 formuliert die grundlegende Kritik an der funktionalistischen Stadtauffas-

¹⁵ Ungers umschreibt seine Intention mit einem Zitat Blaise Pascals: »Vielfalt, die nicht auf Einheit gründet, ist Verneinung. Einheit, die nicht auf Mannigfaltigkeit beruht, ist Tyrannei«, Pascal zit. n. Oswald Mathias Ungers im Gespräch mit Kuhnert 1986 (wie Anm. 1), S. 32.

¹⁶ Ungers, Koolhaas, Riemann, Kollhoff und Ovaska 1977 (wie Anm. 8), These 5.

¹⁷ Ebd., These 6.

¹⁸ In mehreren Interviews nimmt Ungers Bezug auf seinen Kongressbesuch (vgl. Gespräch mit Heinrich Klotz, in: Heinrich Klotz, *Architektur in der Bundesrepublik. Gespräche mit Günther Behnisch, Wolfgang Döring, Helmut Hentrich, Hans Kammerer, Frei Otto, Oswald M. Ungers*, Frankfurt am Main u. a. 1977, S.63–316; Gespräch mit Kuhnert, 1986, wie Anm. 1) und publiziert später auch dessen Ergebnisse: *CIAM 9. Aix-en-Provence 19–25 Juillet 1953. Contribution à la Charte de l'Habitat*, hrsg. von Oswald Mathias Ungers und Liselotte Ungers, Nendeln 1979.

¹⁹ Zit. n. Alison und Peter Smithson, *Urban Structuring. Studies*, London 1967, S. 18.

²⁰ Auf dem CIAM-Kongress in Otterlo 1959 erweiterte sich die Diskussion um die Berücksichtigung von lokalen Bedingungen im Entwurf um konkrete Geschichtsbezüge. Die direkten formalen Bezüge auf historische Mailänder Gebäude im Projekt des Torre Velasca von Ernesto Nathan Rogers wurde von Peter Smithson aufs Schärfste kritisiert. Ungers' Sensibilität für die geschichtliche Tiefe des Ortes gründet nicht nur auf diesem direkt mimetischen, sondern vor allem auf einem modellhaften Bezug.

²¹ Nachdem Ungers bereits am CIAM-Kongress in Aix-en-Provence 1953 teilgenommen hatte, war er jedoch spätestens seit dem Treffen in Berlin 1965 mit dem Team 10 eng verbunden. Er nahm auch an den Zusammenkünften in Urbino 1966 und Toulouse-Le Mirail 1971 teil und organisierte selber ein größeres Treffen an der Cornell University in Ithaca 1971/72. Auf den späteren Treffen in Berlin 1973 sowie Rotterdam 1974 ist Ungers noch dabei, bewegt sich jedoch weg von den Leitbildern des Team 10 in Richtung Rationalismus.

²² Reinhard Gieselmann und Oswald Mathias Ungers, »Zu einer neuen Architek-

tur« (1960), in: Ulrich Conrads (Hrsg.), *Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts*, Basel u. a. 1981, S. 158 f.

²³ In diesem Verständnis beachtet er die qualitative Veränderung, die städtebaulichen Belange seiner Konstellationen von Körper und Raum bei einer Maßstabsvergrößerung kaum, was im Projektverlauf des Märkischen Viertels problematisch wird.

²⁴ Ungers beschreibt die Erkenntnis, dass die Umwelt in Körpern und Räumen erfahrbar wird, als »Schock«: »Nachdem ich Sörgel gelesen hatte, sah ich nur noch Körper und Räume, mehr noch, die Realität nahm den Charakter einer Abhandlung an.« Ungers im Gespräch mit Kuhnert 1986 (wie Anm. 1), S. 33. Die Sichtweise Sörgels zum Janusgesicht der Architektur als Dialektik von Körper und Raum beschäftigen Ungers, seit sein Interesse an der Tradition der deutschen Kunstwissenschaft des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts erwacht ist, nachweislich im Projekt Neue Stadt Köln (1961–1964). Vgl. »Zum Projekt ›Neue Stadt‹ in Köln«, in: *Werk*, 50, 7, Juli 1963, S. 281–283, sowie Oswald Mathias Ungers, »Das Janusgesicht der Architektur«, in: ders., *Sieben Variationen des Raumes über die Sieben Leuchter der Baukunst von John Ruskin*, Stuttgart 1985, o. S.

²⁵ Oswald Mathias Ungers, »Erläuterungen zum Projekt Grünzug Süd in Köln«, in: *Team 10 Treffen in Berlin*, Lehrstuhlpublikation Nr. 3, hrsg. von Oswald Mathias Ungers, Berlin 1966. Ungers hatte dort neben seinem Entwurf für Enschede besonders mit seinem Grünzug-Süd-Projekt Aufsehen erregt.

²⁶ Die Ausstellung *This is Tomorrow* (1956) der Londoner Independent Group (unter anderen Richard Hamilton, Nigel Henderson, Eduardo Paolozzi, Alison und Peter Smithson) in London ist eine Manifestation der British Pop Art. Besondere Beachtung verdient der Beitrag *Patio and Pavillion* der vier Letztgenannten. Die Vorstellung des Habitat als Grundlage des Städtebaus wird hier modellhaft als komplementäre Inbesitznahme des Raums durch Architekten und Künstler formuliert. Die nackte Direktheit der Formen und die Verwendung von Gefundenem, von Reyner Banham als »Brutalismus« bezeichnet, steht auch Ungers' situativer Arbeitsweise nahe. Vgl. Wilfried Kühn, »Situationen, Modelle«, in: *Archplus*, 167, 2003, S. 60–64.

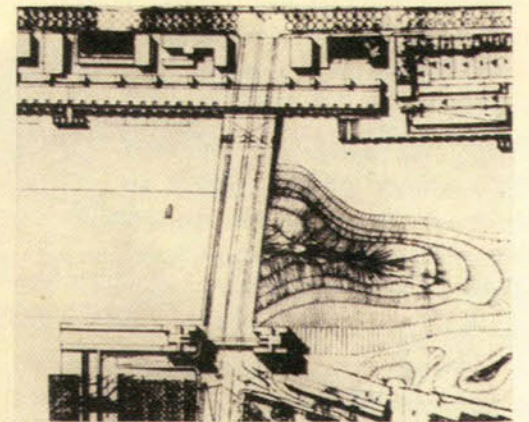
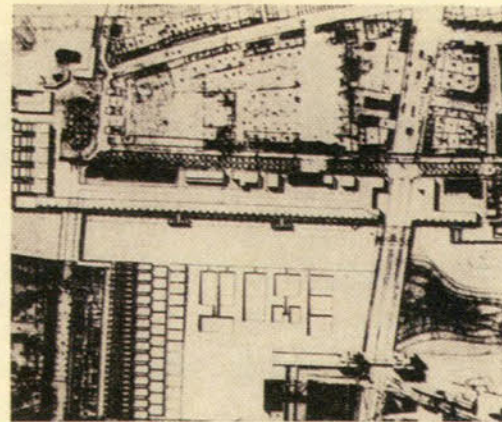
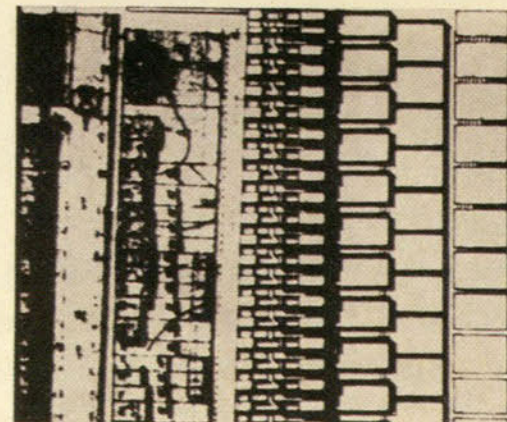
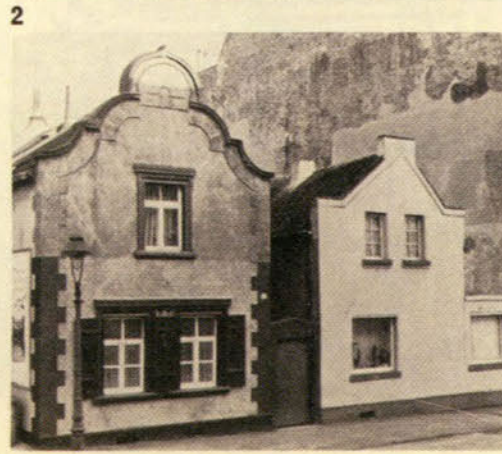
sung mit einer Aufforderung zur sorgfältigen Betrachtung spezifischer Umgebungen. 1954 heißt es im *Doorn Manifest*: »To comprehend the pattern of human association, we must consider every community in its particular environment.«¹⁹ Alison und Peter Smithson und die anderen Architekten des Team 10 entwickeln bis zum CIAM-Kongress in Otterlo 1959 eine Reihe struktureller Überlegungen zum Thema des Habitat, um Entwurfsmethoden zu finden, die es ermöglichen, in verschiedenen Situationen jeweils ortsspezifisch, aber nicht vernakulär zu intervenieren.²⁰ Ungers entwirft in diesem theoretischen Umfeld²¹ ein Konzept der Architektur, das auf dem »Eindringen in eine vielschichtige, geheimnisvolle, gewachsene und geprägte Umwelt«²² aufbaut und die Konfrontation mit konkreten Situationen aktiv sucht.

Mit dem Wettbewerbsentwurf für den Kölner Grünzug Süd schafft Ungers 1962 den Durchbruch zum städtebaulichen Maßstab, ohne damit die Ebene der Architektur zu verlassen. Die Stadt wird darin nicht abstrakt aufgefasst, sondern als direkte Manifestation des Raums, eines wechselseitig bedingten Innen- und Außenraums, in dem Körper und offene Räume in einem kontinuierlichen Spannungsverhältnis stehen. Der Grünzug-Entwurf folgt damit Ungers' zuvor geplanten Bauprojekten, insbesondere der Kölner Neuen Stadt von 1961, in denen der Städtebau bereits als Körper-Raum-Folge erscheint, die Innen- und Außenräume maßstabsübergreifend²³ verbindet. Für die wechselseitige Formung von Körper und Raum, die in der Verschränkung von Innen- und Außenraum Ausdruck findet, hat Ungers sich Sörgels Begriff des »Janusgesichts der Architektur« zu eigen gemacht.²⁴

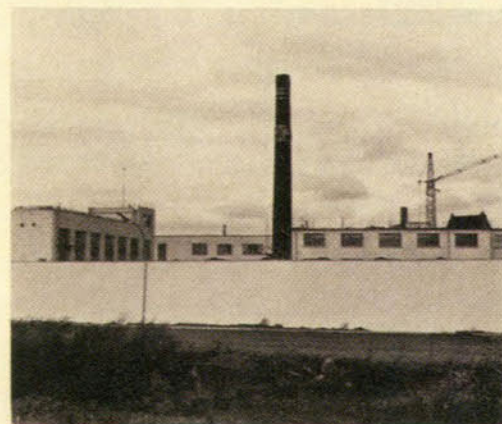
Grundlage des Grünzug-Entwurfs ist eine detaillierte Erfassung lokaler Situationen in einem heterogenen städtischen Umfeld. In einer Serie dokumentarischer Fotografien zeigt Ungers verschiedene vorgefundene Zustände, die nach Themen geordnet werden. Die Sammlungstätigkeit macht gefundene Stadt-Fragmente sichtbar und definiert sie dadurch als lokale Potenziale eines Genius Loci. Dieser wird zur Grundlage einer thematischen Gliederung und dadurch möglichen Beziehungen zwischen den isolierten Teilen. »Die Verwirklichung einer solchen Konzeption verlangt ein subtiles Eingehen auf die Situationen, Strukturen und Gegebenheiten, nicht nur der architektonischen. Der *Grünzug Süd* ist ein Beispiel einer Interpretation an einer bestimmten Stelle. Andere Situationen erfordern andere Lösungen. Es sind jedoch immer Lösungen, die auf den *Genius Loci* Bezug nehmen.«²⁵ Das vorgefundene Gewöhnliche und Alltägliche der Situationen wird von Ungers zur Grundlage des architektonischen Entwurfs erklärt und nähert sich hierin erkennbar der von den Smithsons postulierten, im Umfeld der Londoner Independent Group entwickelten As-Found-Ästhetik als Ausdruck eines neuen Realismus: Nicht mehr das Erfinden von Neuem steht im Mittelpunkt, sondern das selektive Verwenden vorgefundener, häufig lokaler und nicht hochkulturellen Kontexten entlehnter Formen.²⁶

Um 1975 entstehen städtebauliche Wettbewerbsentwürfe, in denen Ungers diesen Kontextualismus weiterentwickelt. Im Projekt für den IV. Ring in Berlin-Lichterfelde (1974) wird die vorhandene großflä-

Bauformen, Gebäudeordnungen und Themen der Umgebung



Spalte 1: Einfamilienhausreihe: Addition gleicher Elemente. Wechsel zwischen geschlossener, formulierter und offener, unformulierter Zone



Spalte 2: Durchgebildete, unterschiedliche Einzelkörper vor zusammenfassender Wand

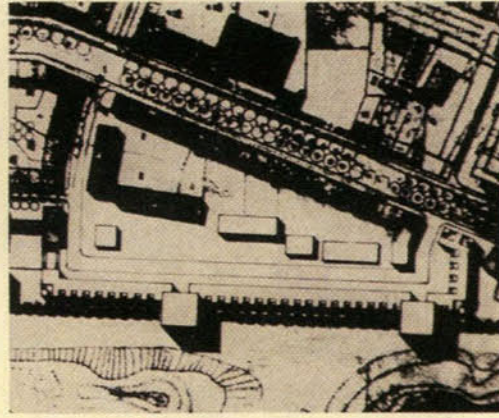
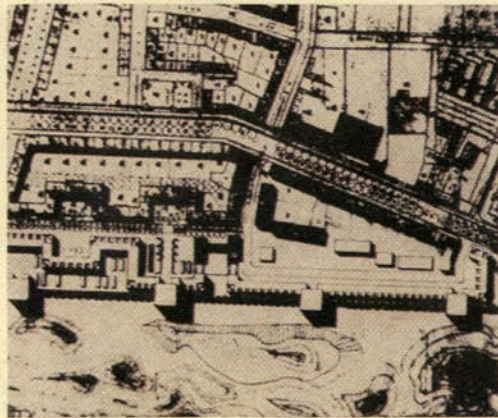
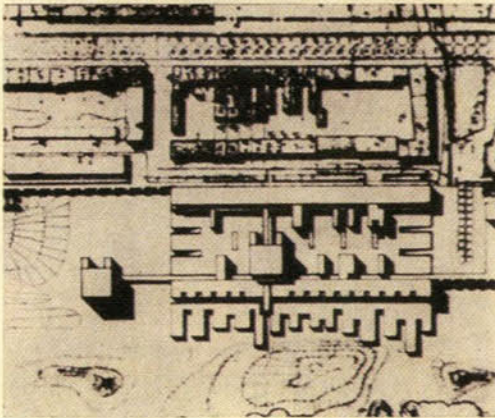


Spalte 3: Tor und Brücke

Wettbewerb Grünzug Süd, Köln, 1962

580

db 7-1966



Spalte 4: Geschichtete Baukörper zwischen Wänden



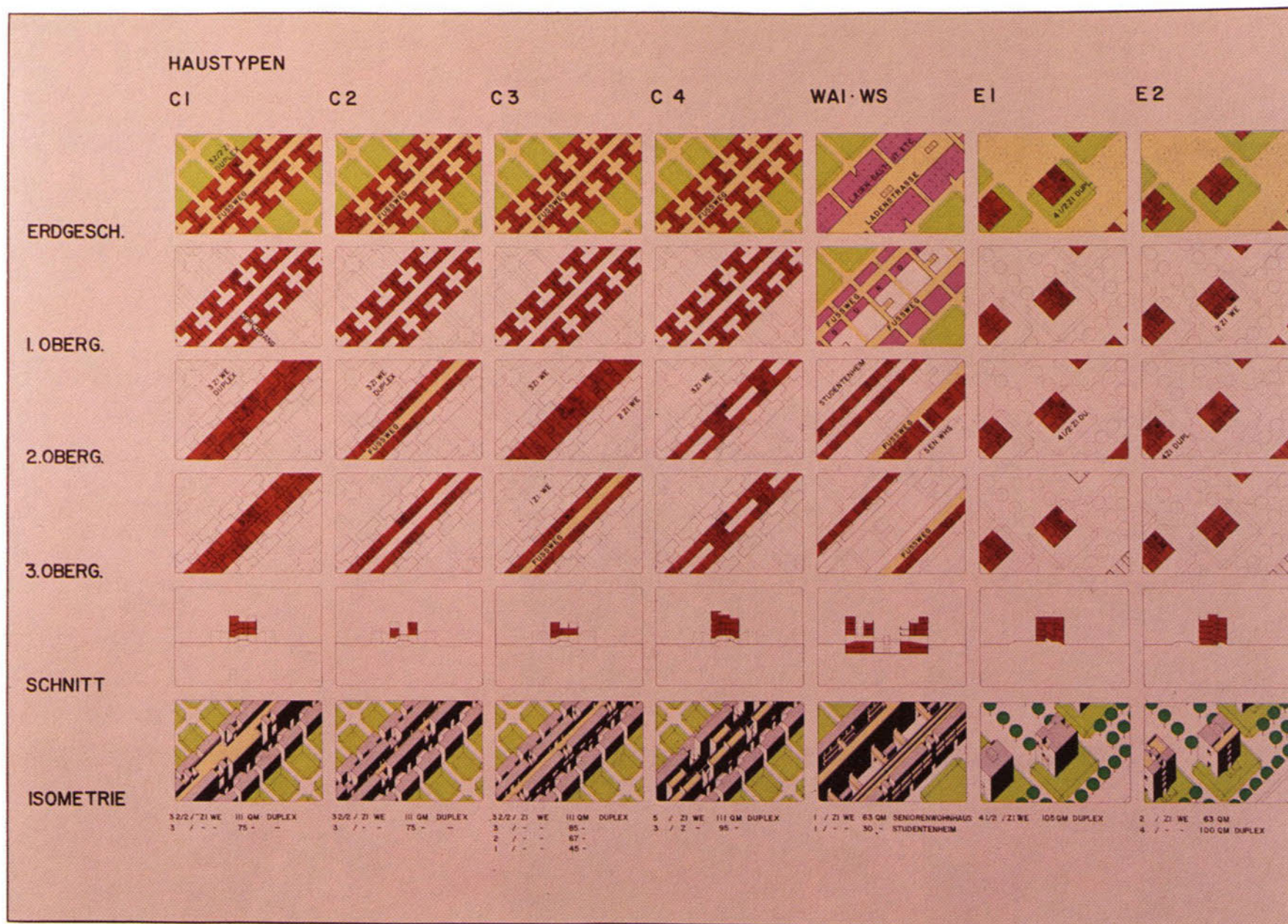
Spalte 5: a) Straßenraum, b) horizontale Baukörper mit vertikaler Durchdringung



Spalte 6: Platz mit eingestellten Objekten

db 7-1966

581



Wettbewerbsentwurf IV. Ring Berlin, 1974

chige Kleingartenkolonie mit ihrem kleinräumigen Wegenetz zum Anlass für einen Bebauungsvorschlag, der exakt auf diesem Grundriss eine Gebäudeentwicklung in anderem Maßstab vorschlägt und die Zufälligkeiten der Wege zu Anlässen für situative Entwürfe macht. Die im Projektgebiet angetroffene Präsenz kleinteiliger Bebauung mit wenigen punktuellen Großformen einschließlich der zugehörigen Freiräume wird als »reicher Wechsel an räumlichen Ereignissen« zum Grundkapital der Bearbeitung.²⁷ In dem Entwurf für Roosevelt Island (1975) dient Manhattan als Fundstätte; dort vorgefundene Themen wie Blockbildung mit variierenden Höhen im Verhältnis zu einem Zentralpark werden zum Anlass für eine Gebäudeentwicklung, die wie im Lichterfelde-Entwurf im Maßstab verändert ist. In der Planung Schlosspark Braunschweig (1976) wird die Auseinandersetzung mit dem Kontext präzisiert, indem die gesamte Innenstadt enzyklopädisch kartiert wird: »Das Stadtbild wurde systematisch nach räumlichen Themen durchsucht, aus denen die Stadt zusammengesetzt ist und die in Ansätzen vorhanden sind.«²⁸ Ein ausführlicher Katalog der Situationen, planimetrisch wie fotografisch dargestellt, bildet einen Abakus der Stadt, in dem jede Situation thematisch interpretiert wird; beispielhaft die Innenstadtzugänge und Radialachsen: »Platzartiger Zugang mit verstellter Radialachse; Radialachse mit dominierendem Blickfang; Torartiger Zugang mit Platzausweitung; Radialachse mit begleitenden Objekten.«²⁹

²⁷ O. M. Ungers 1951–1984. *Bauten und Projekte*, hrsg. von Heinrich Klotz, Braunschweig und Wiesbaden 1985, S. 106.

²⁸ Ebd., S. 125.

²⁹ Oswald Mathias Ungers, *Städtebauliche Studie für den Bereich zwischen Schloßpark und Museumspark in Braunschweig*, Köln 1976, S. 27.

³⁰ Oswald Mathias Ungers, *Morphologie. City Metaphors*, Köln 1982, Titelbild.

³¹ Oswald Mathias Ungers, »Entwerfen und Denken in Vorstellungen, Metaphern und Analogien«, ebd., S. 8. Zur Modellhaftigkeit der Beispiele und ihrer Wirkung als Ausstellung vgl. Wilfried Kühn, »Tabula Rasa und dergleichen«, in: *UmBau*, 18, 2001, S. 51–64. Der Bezug zur Analogie bei Aldo Rossi, insbesondere seiner »città analoga« liegt auf der Hand. Rossi hat Ungers' Werk in Italien bereits 1960 bekannt gemacht. Beide schöpfen im Entwurfsprozess aus der Erinnerung und teilen den kuratorischen Blick für städtische Konstellationen, wie er Canalettos Gemälden eigen war.

³² Ungers' Beitrag in der von Hans Hollein kuratierten Ausstellung ist später eigens publiziert in: Ungers 1982 (wie Anm. 30). Vgl. Hans Hollein, *MAN TransFORMS. Konzepte einer Ausstellung*, hrsg. von der Hochschule für angewandte Kunst, Wien 1989.

³³ Oswald Mathias Ungers, »Entwerfen und Denken in Vorstellungen, Metaphern und Analogien«, in: Ungers 1982 (wie Anm. 30), S. 7.

³⁴ Fritz Neumeyer, »Der geflügelte Blick: OMUs City Metaphors«, in: Sieber-Albers und Kieren 1999 (wie Anm. 2), S. 111. Außerdem wird der Bezug einleuchtend durch Ungers' Textbeitrag »Über das Denken und Entwerfen in Bildern und Vorstellungen« im Ausstellungskatalog von Rudolf Schwarz. Vgl. Manfred Sundermann, Claudia Lang und Maria Schwarz (Hrsg.), *Rudolf Schwarz*, Düsseldorf 1981, S. 23–25.

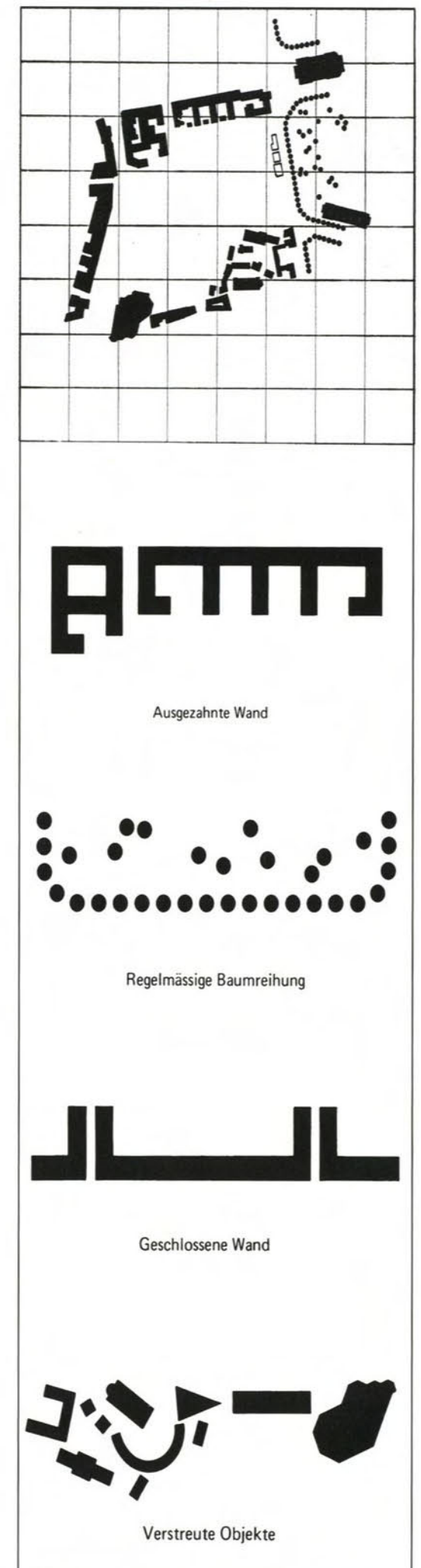
³⁵ Eine synthetische Darstellung von Ungers' Konzept der Thematisierung erscheint als Zusammenfassung der Recherche seit 1962 in Pierluigi Nicolini Reihe »Quaderni di Lotus«: Oswald Mathias Ungers, *Architettura come tema*, Mailand 1982.

³⁶ In den Begriffen der Morphologie und der Typologie unterscheiden sich die Ansätze der Italiener wie Aldo Rossi, Carlo Aymonino oder besonders Saverio Muratori im Umfeld des venezianischen Istituto Universitario di Architettura von Ungers' weit gespannter, an Goethe geschulter künstlerischer Auffassung. Rossi kommt über die typologische Forschung zum Entwurf und sucht nach seiner rationalen Grundlage. Das Programm umriss er bereits in seiner Schrift *L'architettura della città* (1966). 1973 veröffentlichte er das Thema explizit als *Architettura Razionale* anlässlich der XV. Mailänder Triennale.

Das Titelbild seines 1982 veröffentlichten Buches *Morphologie. City Metaphors* versieht Ungers mit dem Bild eines geöffneten Auges.³⁰ Es verdeutlicht den Stellenwert des begehrliehen Sehens für die Vorstellung eines vom Allgemeinen zum Spezifischen verlaufenden, synthetischen Umgangs mit der Wirklichkeit – einer Vision – im Gegensatz zu einem analytischen, messenden, vom Besonderen auf das Allgemeine schließenden Erfassen der Realität.³¹ Der Kontextualismus Ungers' wird durch den bewussten kuratorischen Filter dieses projektiven Sehens zu einem sammelnden, das heißt selektierenden, Verfahren, in dem Wirklichkeit, bevor sie dargestellt wird, vorgestellt werden muss. *Morphologie. City Metaphors* ist eine Serie von paarweisen Gegenüberstellungen, die jeweils eine architektonische Erscheinung zusammen mit einem Bild aus völlig anderem Zusammenhang als Analogie zeigen. Diese Bilderserie wurde zuerst im Rahmen der Ausstellung *MAN transFORMS* 1976 im New Yorker Cooper-Hewitt Museum of Design präsentiert.³² Der begleitende Text »Entwerfen und Denken in Vorstellungen, Metaphern und Analogien« ist Ungers' methodologisches Manifest seiner Entwurfspraxis. »Der Hauptbezug oder die wesentliche Bedeutung ist nicht die Betrachtung der Wirklichkeit wie sie ist, sondern die Suche nach einer übergeordneten Idee, einem allgemeinen Inhalt, einem zusammenhängenden Gedanken oder einem Gesamtkonzept, das alle Teile zusammenbindet.«³³ Die Wirklichkeit erscheint als Vorstellung und kann daher durch Analogien umschrieben werden. Bereits die Wahrnehmung ist Interpretation, bereits die Analyse ist Entwurf. Dies ist das konzeptuelle Denken, das es Ungers um 1960 erlaubte, sich jenseits weltanschaulicher Dogmen direkt mit den realen Gegebenheiten der heterogenen Stadt zu konfrontieren, ohne dabei einem funktionalistischen Instrumentalismus zum Opfer zu fallen. In diesem Zusammenhang ist Ungers' direkte Beziehung zu Rudolf Schwarz zu sehen: »Schwarz war der einzige Architekt, der damals im Zusammenhang mit der Architektur von Bildern sprach.«³⁴ Der bildhafte Kontextualismus früher Bauten wie des Müngersdorfer Ungers-Hauses wird in der Theoretisierung nach 1962 von einer modellhaften Betrachtungsweise abgelöst, mit der die Stadt in größerem Maßstab erfasst wird. Morphologie, Typologie und das Thematisieren der Architektur³⁵ werden nun zu den zentralen Inhalten der architektonischen und damit implizit städtebaulichen Praxis Ungers'.³⁶

Das »morphologische Entwurfskonzept« findet erstmals im Entwurf für den Grünzug Süd exemplarisch Anwendung. Der fragmentarische, durch Verkehrsachsen in fünf heterogene Gebiete zerschnittene Stadtteil bildet keinen Grünzug im Sinne eines kontinuierlichen Parks. Vielmehr werden sehr unterschiedliche Anlagen – Volksgarten, Sportanlage, Erholungsfläche, Spielplätze, Friedhof – als übergeordneter Grünzug interpretiert und damit latent vorhandene Eigenschaften der Fragmente zu einem Thema überhöht. Komplementär zu den Freiräumen wird entsprechend der Bedingtheit von Körper und Raum die begrenzende Bebauung als Folge von typologischen Fällen aufgefasst und zu zusammenhängenden Themen verarbeitet, die aus dem jeweils vorhanden Fragment durch Vervollständigung eine neue, jeweils eigene

Stadt der Modelle



Planung Schlosspark Braunschweig, 1976



Städtebaulicher Wettbewerb Roosevelt Island, New York, 1975

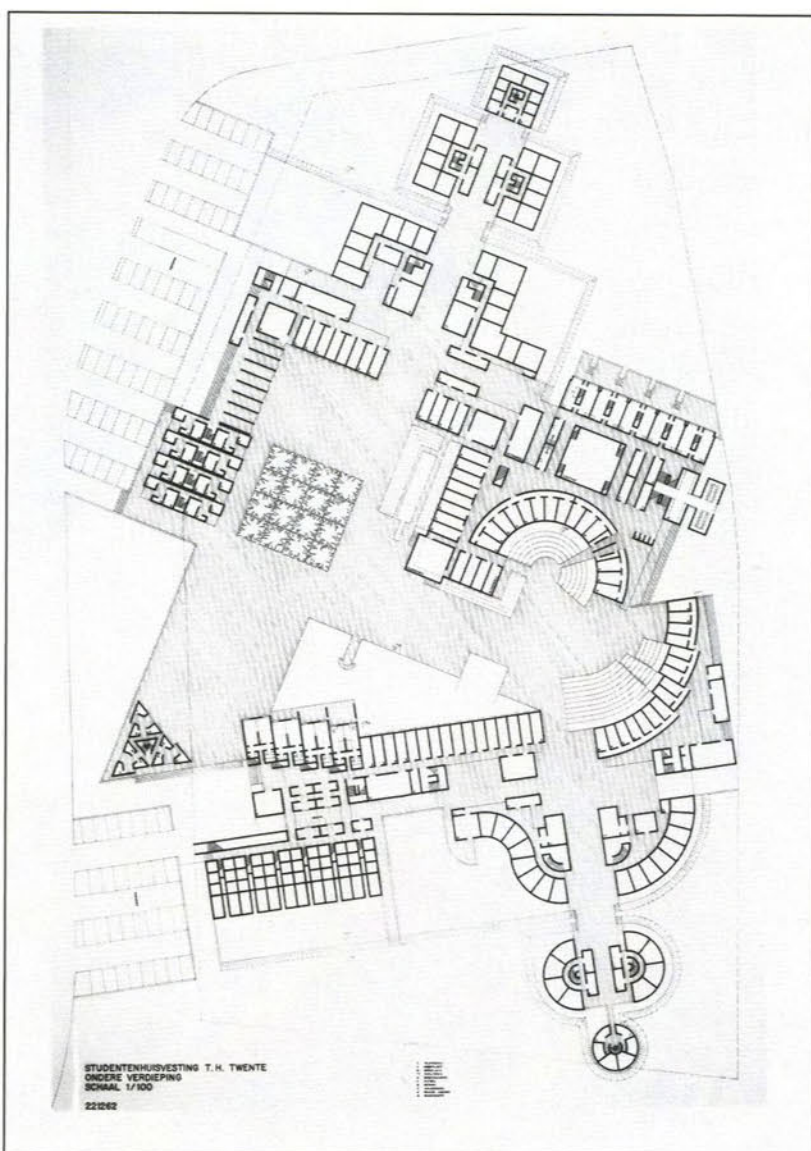
³⁷ »Oswald Mathias Ungers. Ein Beitrag zur Architektur – Grünzug Süd, Köln«, in: *Deutsche Bauzeitung*, 7, 1966, S. 580 f.

³⁸ »Entwerfen hat zwei Realitätsebenen: die geplante und die ungeplante, zufällige, überraschende, nicht vorher gewußte. Die erste definiert und interpretiert die Aufgabe generell; die andere arbeitet mit architektonischen Mustern und Regeln und Strategien und bringt die besondere Lösung hervor.« Oswald Mathias Ungers, in: François Burkhardt, *Fünf Architekten zeichnen für Berlin*, Berlin 1979, S. 97.

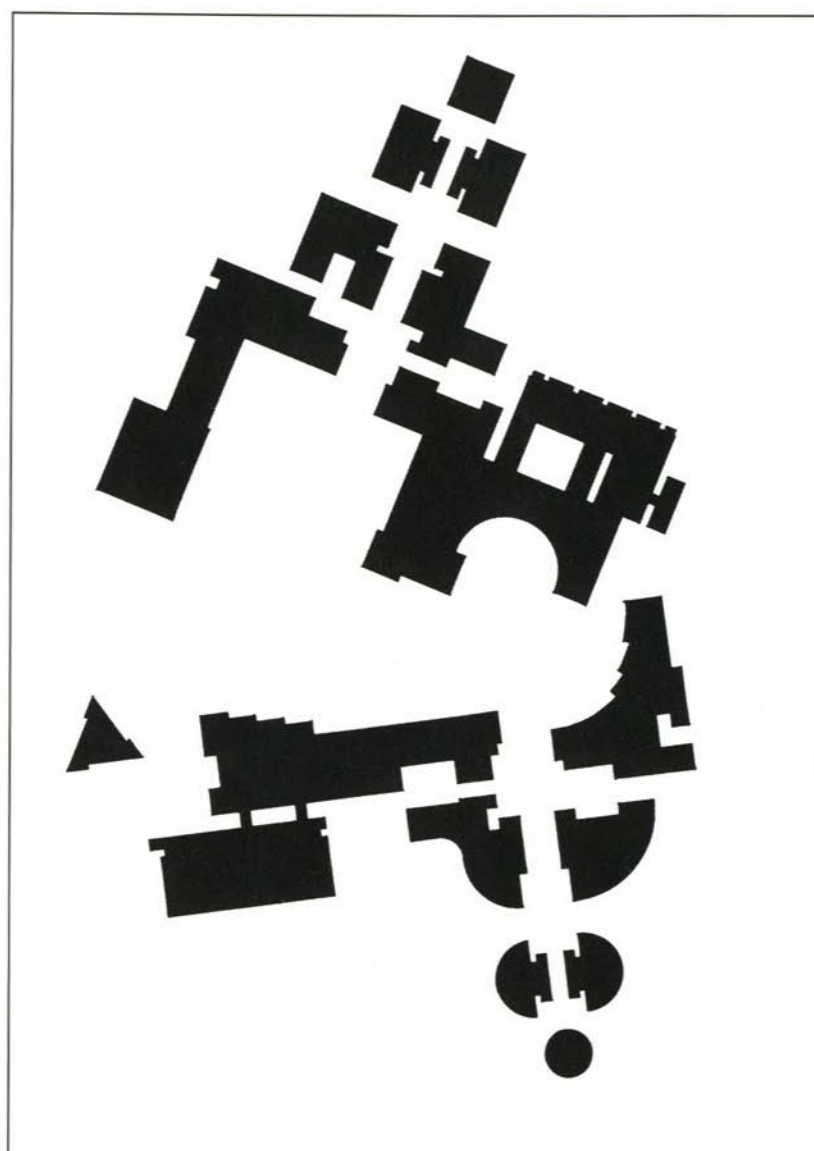
³⁹ Ungers 1979 (wie Anm. 9).

Gestalt gewinnen: »Durchgebildete unterschiedliche Einzelkörper vor zusammenfassender Wand«, »Tor und Brücke«, »Straßenraum«, »Geschichtete Baukörper zwischen Wänden«, »Platz mit eingestellten Objekten; einer der zentralen Blöcke wird als »Citadelle« thematisiert und dadurch auch auf der assoziativen Ebene über die programmatischen Funktionen hinaus als urbane Einheit behandelt.«³⁷ Das morphologische Konzept ist 1965 in zwei Wettbewerbsbeiträgen Grundlage einer städtebaulichen Behandlung der Architektur. Die Deutsche Botschaft beim Heiligen Stuhl in Rom und die Museen Preußischer Kulturbesitz in Berlin werden als zusammengesetzte Gebäudekonstellationen konzipiert, die in ihren verschiedenen Teilen unterschiedliche Themen deklinieren: »Atriumhaus«, »Amphitheater«, »Stoa« im Entwurf für die Botschaft, »Scheune«, »Römischer Block«, »Technologischer Block«, »Herausgenommener Innenhof«, »Zwei verschmolzene Blöcke« im Entwurf für die Museen.

Das synthetische Projekt des Städtearchipels (1977) wird in den Wettbewerben um 1975 zum einen durch die Interpretation von Stadtquartieren als Stadtinseln und zum anderen durch die typologische Konzentration auf Stadtblock und Stadtvilla vorbereitet. Der Wettbewerbsbeitrag für das Berliner Gebiet Landwehrkanal-Tiergartenviertel (1973) nimmt das Modell der heterogenen Sektoren des Projekts Grünzug Süd auf und verstärkt diese zu morphologisch differenzierten Stadtinseln: Das zu entwickelnde »City-Band« wird nicht durch lineare, homogenisierende Elemente konzipiert, sondern als Konstellation von fünf sehr unterschiedlichen Interventionen, die »Städte in der Stadt« erzeugen. Jedes der fünf heterogen strukturierten Gebiete erhält ein die jeweilige Struktur überhöhendes beziehungsweise komplementär ergänzendes Thema, das eigenständige Morphologien schafft. Im Entwurf *Stadt in der Stadt – Berlin, das grüne Städtearchipel* kann Ungers das Verfahren der »Bilder und Vorstellungen« dann demonstrativ anwenden, indem wie in *City Metaphors* Analogien als typologische Modellfälle direkt als analoge Leitbilder der ausgewählten Stadtinseln herangezogen werden: die radiale Idealplanung Karlsruhes für die Südliche Friedrichstadt, der Central Park in Manhattan für das Gelände des ehemaligen Görlitzer Bahnhofs; die Barockstruktur Mannheims für die Schlossstraße; die Magnitogorsk-Planung Leonidovs für das Gebiet Unter den Eichen. Die vorgefundene Situation und Entwurfsaufgabe erhält durch die Überlagerung mit einer modellhaften Analogie eine zweite, synthetische Ebene,³⁸ durch die ein komplexer Kontextualismus entsteht: kein Weiterbauen, Reparieren, Vervollständigen des Vorgefundenen, sondern ein Überhöhen und Überlagern des Bestands. Ungers will sammeln und nicht gesammelt werden: Im Gegensatz zu regionalistischen Bestrebungen sollen nicht Identitäten konserviert werden, sondern es soll die Sammlung selbst zur Identität werden. In diesem Sinn werden Block und Villa als wandelbare Grundtypologien komplementär eingesetzt, um das jeweilige morphologische Spektrum zu erweitern. Exemplarisch wird die von der IBA in Blockbauweise homogenisierte Südliche Friedrichstadt von Ungers als typologisch heterogener »Urban Garden«³⁹ in Analogie zum Idealplan Karlsruhes



Wettbewerb Studentenwohnheim
TH Twente, Enschede, Grundriss
und Schwarzplan, 1964



Stadt der Transformationen

entwickelt. Darin scheint es der Interpretation dieses Stadtgebiets als großer Park durch die Smithsons in ihrem Projekt *Berlin Open City Mehringplatz* von 1962 nicht unähnlich: »Berlin has what every other city in the world is beginning to wish it had – an open centre. [...] An open city is nothing to be afraid of. Aristocratic cities in the past were like that – Jaipur or Karlsruhe for example.«⁴⁰

»The city of the *collective memory* [...] has yet to be realized. As of now it only exists in gardens built as cities, in which the recollection of places is meant to be the creative idea; this is the case in the *Schloßpark Glienicke* – conceived and executed by Schinkel, Lenné and their contemporaries.«⁴¹ Ungers macht die landschaftlichen und städtebaulichen Entwürfe Karl Friedrich Schinkels zum Modell seiner situativen Entwurfspraxis. Auf drei Ebenen wird die Situation bei Schinkel interpretiert: als Ort der Erinnerung, als Raumkonstellation und als morphologisches Ereignis. Die Überlagerung dieser drei Ebenen findet Ungers in seiner thematischen Suche synthetisch in der römischen Hadriansvilla in Tivoli wieder, die Modell sowohl der architektonischen Entwürfe um 1965 als auch der städtebaulichen Entwürfe um 1975 wird. Gebäude und Garten zugleich, folgt die Hadriansvilla dem Prinzip der Sammlung: Ausgewählte Landschaften, Städte und Architekturen der antiken Vorbilder sind dort gemeinsam mit Arena, Therme, Theater, Stadion, Bibliothek und so weiter zu einer Anlage verbunden, die einer heterotopen Ordnung der Mannigfaltigkeit folgt. In dieser Ordnungsvorstellung sind die beiden dialektischen Strategien lesbar, die Ungers'

⁴⁰ Alison und Peter Smithson, »Berlin: The Open City«, in: Smithson 1967 (wie Anm. 19), S. 80 ff.

⁴¹ Ungers 1979 (wie Anm. 9).

⁴² Vgl. Ungers und Vieths 1999 (wie Anm. 3).

⁴³ Ungers im Gespräch mit Klotz 1977 (wie Anm. 18), S. 292. Zum Paradox der ornamentalen Qualität der rationalistischen Entwurfsgrammatik vgl. Wilfried Kühn, »Transformations«, in: *L'Architecture d'Aujourd'hui*, 333, 2001, S. 104 f.

⁴⁴ Vgl. Kasimir Malewitsch, »Suprematismus«, in: ders., *Die gegenstandslose Welt* (1927), Mainz und Berlin 1980; Oswald Mathias Ungers, »Über das Recht der Architektur auf eine autonome Sprache«, in: Jürgen Joedicke (Hrsg.), *Architektur der Zukunft, Zukunft der Architektur*, Stuttgart 1982, S. 114–132.

⁴⁵ Die zwischen Manfredo Tafuri und Peter Eisenman beziehungsweise dem Istituto Universitario di Architettura di Venezia (IUAV) und dem Institute for Architecture and Urban Studies (IAUS) in New York geführte Rationalismus-Diskussion liefert ab Mitte der 1970er Jahre wichtige Anstöße für eine vom Ballast des Semantischen befreite konzeptuelle Architektur. 1979 veröffentlichte Eisenmans IAUS das Buch *Aldo Rossi in America: 1976–1979*, 1981 O. M. Ungers. *Works in Progress*. Auf vielfältige Weise sind Ungers und sein Umfeld damit verknüpft: Eisenman sprach auf Ungers' Sommerseminar 1978 in Berlin. Rem Koolhaas, Mitarbeiter von Ungers und Mitverfasser des *Städtearchipels*, war 1973–1979 Visiting Fellow am IAUS.

Der Aufsatz ist in Zusammenarbeit mit Roland Züger entstanden.

städtebauliche Praxis auszeichnen: das Konzept komplementärer, auch widersprüchlicher Orte sowie das Konzept des Palimpsests, der sich überlagernden Interventionen.⁴² Ungers' antihistoristische Verwendung des Modells wird in dessen unmittelbarer Anwendung auf die heterogene zeitgenössische Stadt wie im Entwurf Landwehrkanal-Tiergartenviertel und im grünen Städtearchipel deutlich. Entscheidend für die Relevanz dieser Strategien ist ihre raum-zeitliche Konzeption: urbane und architektonische Form nicht als statischer Entwurf, sondern als fortgesetzte Transformation.

Eine konkrete Demonstration morphologischer Transformation schafft Ungers mit dem Entwurf für ein Studentenwohnheim in Enschede (1964). Anstelle einer optimierten, seriellen Wiederholung von 500 Studentenwohnungen ist der Entwurf in Einzeltypen vom individuellen bis zum kollektiven Wohnen gegliedert. Dieses Konzept der Mannigfaltigkeit findet eine formale Entsprechung in der geometrischen Disposition und Kombinatorik, die aufbauend auf Quadrat, Kreis und Dreieck als Prototypen der idealisierten Einzelwohnung zu Aggregationen verschiedener Art bis zu komplexen Typologien gelangt und dabei immer den Freiraum als direkte Körper-Raum-Form mitbestimmt. Es ergeben sich morphologische Reihen, in Bewegung gebrachte Transformationen von Durands *Précis*, die in urbane Themen umschlagen: »der Einzelkörper, der frei in der Landschaft steht, der gerichtete Körper, der die Straße definiert, und der Baukomplex, der den Platz bildet«.⁴³ Die sich theoretisch ins Endlose fortsetzende Kombinatorik wird von Ungers an einer Stelle vorläufig angehalten und in einem modellhaften Entwurf fixiert, der in seinem Grundriss an die Anlage der Hadriansvilla erinnert – ein Projekt, das als Konstellation komplementärer Orte und als Palimpsest lesbar ist. Die geometrischen Grundformen, insbesondere das von Ungers in allen Entwürfen verwendete Quadrat, erweisen sich gleichfalls als eine Form der selektiven Reduktion, als Ergebnis eines Sammelns, das nicht essentialistisch ist, da nicht die isolierte Form, sondern ein formaler Relationismus das Ziel ist. Die gegenstandslose und autonome Form⁴⁴ ist eine Absage an jegliche Semantik, Symbolik und Bedeutung.⁴⁵ Vielmehr wird deren situativer Gebrauch in verschiedenen Kontexten erst möglich durch die syntaktisch reduzierte, mannigfaltige Morphologie.