



Opus 80

**Oswald Mathias Ungers, Haus Belvederestraße 60,
Köln-Müngersdorf**

Mit einem Essay von Wolfgang Pehnt und Photographien von Walter Ehmann, Bernd Grimm, Dieter Leistner and Stefan Müller. 64 S. mit ca. 70 Abb., 280 x 300 mm, fest geb., deutsch/englisch

ISBN 978-3-932565-80-9

Euro 36.00, £ 29.00, US \$ 39.90, \$A 59.00

»Das Haus ist ein Abbild der Idee von Welt, von Leben, von Existenz.« Für den Kölner Architekten Oswald Mathias Ungers (1926 bis 2007), Besitzer einer berühmten Sammlung von Büchern über Architektur, der sich mit dem Bauen immer wieder auch theoretisch auseinandergesetzt hat, war 1958/59 der Bau des eigenen Hauses mehr als ein privates Abenteuer. Für ihn bedeutete es den Gewinn räumlicher Erfahrungen und eine Erprobung des Möglichen. Es war ein Laboratorium, »ein kleines Universum«, »ein Weltstück«.

Nicht weniger als drei Wohnhäuser hat Ungers für sich und seine Familie im Laufe seines Lebens gebaut, zwei im Kölner Vorort Müngersdorf, eines in der Eifel. Schon das erste, dem dieser Band gewidmet ist, erregte internationales Aufsehen; es galt als wichtiges Beispiel des sogenannten Brutalismus. Es zeige »alles, was ich damals konnte«, schrieb Ungers zu dem Bau. Einhüllung und Bergung, Metamorphose und Transformation, Autonomieanspruch der Architektur, aber auch Rücksichtnahme auf den *genius loci* waren gewollt. Architekten bauten damals gern frei stehende Bungalows im Grünen für sich. Ungers dagegen siedelte sich in einem Ort mit Spuren römischer Vergangenheit an und erwarb ein Grundstück, das an eine bereits existierende Zeile von Reihenhäusern angeschlossen.

Drei Jahrzehnte später erweiterte Ungers den Formenkatarakt des Erstlings um einen geometrisch strengen Würfel, bestimmt für seine Bibliothek. Von der Überraschungsästhetik des Frühwerks führte der Weg zur rigorosen Abstraktheit des Spätwerks. Auch dieses Gebäude in seiner Andersartigkeit und im Zusammenspiel mit seinem Vorgänger wurde zu einem Manifest. Es entspricht der Auffassung vom Haus als kleiner Stadt und der Stadt als großem Haus, eine Idee, die seit Alberti die europäische Architekturgeschichte durchzieht. Trotz aller Unterschiede machen die beiden kontrastierenden Formate gemeinsame Sache. Sie spiegeln »eine Welt voller Widersprüche, Illusionen und Wirklichkeiten, die das ganze Spektrum vom Bild der Architektur, der Fiktion bis zur Wirklichkeit der Funktion wiedergibt«. Heute sind das Haus und die Bibliothek der Sitz des UAA, des Ungers Archivs für Architekturwissenschaft, und öffentlich zugänglich.

Der Architekturhistoriker Wolfgang Pehnt war oft bei Ungers zu Gast. Der Autor eines maßgeblichen Buches über die Architektur des Expressionismus hat schon in den Jahren, als Ungers sich noch für den Expressionismus interessierte, von dessen Materialsammlung profitiert. So kennt er auch das Haus in seinen Einzelheiten und hat dessen Veränderungen begleitet. In seiner Darstellung bietet die Entstehungsgeschichte des Hauses einen Zugang zum eindrucksvollen Lebenswerk eines großen deutschen Architekten.

Auslieferungen

Brockhaus Commission
Kreidlerstraße 9
D-70806 Kornwestheim
Germany
tel. +49-7154-1327-24
fax +49-7154-1327-13
menges@brocom.de

Gazelle Book Services
White Cross Mills
Hightown
Lancaster LA1 4XS
United Kingdom
tel. +44-1524-68765
fax +44-1524-63232
sales@gazellebooks.co.uk

National Book Network
15200 NBN Way
Blue Ridge Summit, PA 17214
USA
tel. +1-800-4626420
fax +1-800-3384550
custserv@nbnbooks.com



Opus 80

**Oswald Mathias Ungers, Haus Belvederestraße 60,
Köln-Müngersdorf**

With an essay by Wolfgang Pehnt and photographs by Walter Ehmann, Bernd Grimm, Dieter Leistner and Stefan Müller. 64 pp. with ca. 70 illus., 280 x 300 mm, hard-cover, German/English ISBN 978-3-932565-80-9 Euro 36.00, £ 29.00, US\$ 39.90, \$A 59.00

»A house is a representation of the idea of the world, of life, of existence.« For the Cologne architect Oswald Mathias Ungers (1926 to 2007), owner of a famous collection of books on architecture, who also repeatedly addressed the theoretical aspects of building, the construction of his own house, in 1958/59, was more than a private adventure. For him it meant a chance to gain spatial experience and explore what was possible. It was a laboratory, »a little universe«, »a piece of world«.

In the course of his life, Ungers built himself and his family no less than three houses, two in the Cologne suburb of Müngersdorf, one in the Eifel highlands. Even the first house, to which this richly illustrated volume is dedicated, caused an international sensation; it was considered to be an important example of so-called Brutalism. It showed »everything I knew how to do at the time«, Ungers wrote regarding the building. He wanted a house that enveloped and sheltered, he wanted metamorphosis and transformation; architecture that was autonomous but at the same time respected the *genius loci*. At the time, architects preferred to build their private homes as freestanding bungalows in the countryside. Ungers, on the other hand, settled in a place where there were traces of the Roman past and purchased a plot of land adjacent to an already existing row of terraced houses.

Three decades later, Ungers expanded the cataract of forms of his first home by adding a geometrically strict cube, intended to house his library. The shock aesthetics of the early work had evolved into the rigorous abstractness of his late work. This building too – one of a kind, and in interplay with its predecessor – became a manifesto. It corresponded to the idea of a house as a small town and the town as a large house, an idea that has run through European architectural history since Alberti. In spite of all their differences, the two contrasting formats make common cause. They show »a world full of contradictions, illusions and realities that reflects the entire spectrum of the image of architecture, from the fiction to the reality of the function«. Today the house and the library are the seat of the UAA, the Ungers Archiv für Architekturwissenschaft, and open to the public.

The architectural historian Wolfgang Pehnt often visited Ungers. The author of an authoritative book about the architecture of Expressionism, he profited by Ungers' collection of material back in the years when Ungers was still interested in Expressionism. Thus he is familiar with the house in its details and has witnessed its modifications. As portrayed by him, the history of the origins of the house gives access to the impressive oeuvre of a great German architect.

Distributors

Brockhaus Commission
Kreidlerstraße 9
D-70806 Kornwestheim
Germany
tel. +49-7154-1327-24
fax +49-7154-1327-13
menges@brocom.de

Gazelle Book Services
White Cross Mills
Hightown
Lancaster LA1 4XS
United Kingdom
tel. +44-1524-68765
fax +44-1524-63232
sales@gazellebooks.co.uk

National Book Network
15200 NBN Way
Blue Ridge Summit, PA 17214
USA
tel. +1-800-4626420
fax +1-800-3384550
custserv@nbnbooks.com

»A house is a representation of the idea of the world, of life, of existence.« For the Cologne architect Oswald Mathias Ungers (1926–2007), owner of a legendary collection of books on architecture, who also repeatedly addressed the theoretical aspects of building, the construction of his own house, in 1958/59, was more than a private adventure. For him it meant a chance to gain spatial experience and explore what was possible. It was a laboratory, »a little universe«, »a piece of world«.

In the course of his life, Ungers built himself and his family no less than three houses, two in the Cologne suburb of Müngersdorf, one in the Eifel highlands. Even the first house, to which this richly illustrated volume is dedicated, caused an international sensation; it was considered to be an important example of so-called Brutalism. It showed »everything I knew how to do at the time«, Ungers wrote regarding the building. He wanted a house that enveloped and sheltered, he wanted metamorphosis and transformation; architecture that was autonomous but at the same time respected the *genius loci*. At the time, architects preferred to build their private homes as free-standing bungalows in the countryside. Ungers, on the other hand, settled in a place where there were traces of the Roman past and purchased a plot of land adjacent to an already existing row of terraced houses.

Three decades later, Ungers expanded the cataract of forms of his first home by adding a geometrically strict cube, intended to house his library. The shock aesthetics of the early work had evolved into the rigorous abstractness of his late work. This building too – one of a kind, and in interplay with its predecessor – became a manifesto. It corresponded to the idea of a house as a small town and the town as a large house, an idea that has run through European architectural history since Alberti. And the small »town« represented by the house must also be able to incorporate contradiction. In spite of all their differences, the two contrasting formats make common cause. They show »a world full of contradictions, illusions and realities that reflects the entire spectrum of the image of architecture, from the fiction to the reality of the function«. Today the house and the library are the seat of the UAA, the Ungers Archiv für Architekturwissenschaft, and open to the public.

The architectural historian Wolfgang Peht often visited Ungers. The author of an authoritative book about the architecture of Expressionism, he profited by Ungers' collection of material back in the years when Ungers himself was still interested in Expressionism. Thus he is familiar with the building complex in its details and has witnessed its modifications. As portrayed by him, the history of the origins of the Ungers house and library gives access to the impressive oeuvre of a great German architect.

Opus

Architektur in Einzeldarstellungen
Architecture in individual presentations

Herausgeber / Editor: Axel Menges

- Rudolf Steiner, Goetheanum, Dornach
- Jörn Utzon, Houses in Fredensborg
- Jørgen Bo and Vilhelm Wohlert, Louisiana Museum, Humlebæk
- Aurelio Galfetti, Castelgrande, Bellinzona
- Fatehpur Sikri
- Balthasar Neumann, Abteikirche Neresheim
- Henry Hobson Richardson, Glessner House, Chicago
- Lluís Domènech i Montaner, Palau de la Música Catalana, Barcelona
- Richard Meier, Stadthaus Ulm
- Santiago Calatrava, Bahnhof Stadelhofen, Zürich
- Karl Friedrich Schinkel, Charlottenhof, Potsdam-Sanssouci
- Pfaueninsel, Berlin
- Sir John Soane's Museum, London
- Enric Miralles, C.N.A.R., Alicante
- Fundación César Manrique, Lanzarote
- Dharna Vihara, Ranakpur
- Benjamin Baker, Forth Bridge
- Ernst Gisel, Rathaus Fellbach
- Alfredo Arribas, Marugame Hirai Museum
- Sir Norman Foster and Partners, Commerzbank, Frankfurt am Main
- Carlo Scarpa, Museo Canoviano, Possagno
- Frank Lloyd Wright Home and Studio, Oak Park
- Kisho Kurokawa, Kuala Lumpur International Airport
- Steidle + Partner, Universität Ulm West
- Himeji Castle
- Kazuo Shinohara, Centennial Hall, Tokyo
- Alte Völklinger Hütte
- Alsfeld
- LOG ID, BGW Dresden
- Steidle + Partner, Wacker-Haus, München
- Frank O. Gehry, Guggenheim Bilbao Museoa
- Neuschwanstein
- Architekten Schweger + Partner, Zentrum für Kunst und Medientechnologie, Karlsruhe
- Frank O. Gehry, Energie-Forum-Innovation, Bad Oeynhausen
- Rafael Moneo, Audrey Jones Beck Building, Museum of Fine Arts, Houston
- Schneider + Schumacher, KPMG-Gebäude, Leipzig
- Heinz Tesar, Sammlung Essl, Klosterneuburg
- Arup, Hong Kong Station
- Berger + Parkkinen, Die Botschaften der Nordischen Länder, Berlin
- Nicholas Grimshaw & Partners, Halle 3, Messe Frankfurt
- Heinz Tesar, Christus Hoffnung der Welt, Wien
- Peichl/Achätz/Schumer, Münchner Kammer-spiele, Neues Haus
- Alfredo Arribas, Seat-Pavillon, Wolfsburg
- Stüler/Strack/Merz, Alte Nationalgalerie, Berlin
- Kisho Kurokawa, Oita Stadium, Oita, Japan
- Bolles + Wilson, Nieuwe Luxor Theater, Rotterdam

- Steidle + Partner, KPMG-Gebäude, München
- Steidle + Partner, Wohnquartier Freischützstraße, München
- Neufert/Karle + Buxbaum, Ernst-Neufert-Bau, Darmstadt
- Bolles + Wilson, NORD/LB, Magdeburg
- Brunnert und Partner, Flughafen Leipzig/Halle
- Johannes Peter Hölzinger, Haus in Bad Nauheim
- Egon Eiermann, German Embassy, Washington
- Peter Kulka, Bosch-Haus Heidehof, Stuttgart
- Am Bavariapark, München
- Gerber Architekten, Messe Karlsruhe
- Espace de l'Art Concret, Mouans-Sartoux
- Otto Ernst Schweizer, Milchhof, Nürnberg
- Steidle + Partner, Alfred-Wegener-Institut, Bremerhaven
- Sonwik, Flensburg
- Egon Eiermann/Sep Ruf, Deutsche Pavillons, Brüssel 1958
- Ernst von Ihne/Heinz Tesar, Bode-Museum, Berlin
- Skidmore, Owings & Merrill, International Terminal, San Francisco International Airport
- Le Corbusier, Unité d'habitation, Marseille
- Coop Himmelb(l)au, BMW-Welt, München
- Bruno Paul, Haus Friedwart, Wetzlar
- Robert-Bosch-Krankenhaus, Stuttgart
- Rathaus Bremen
- Gunnar Birkerts, National Library of Latvia, Riga
- Ram Karmi, Ada Karmi-Melamede, Supreme Court of Israel, Jerusalem
- Sep Ruf, Kanzlerbungalow, Bonn
- Otto Ernst Schweizer, Kollegiengebäude II, Universität Freiburg
- Dietrich Dietrich Tafel, Max-Planck-Institut für Wissenschaftsgeschichte, Berlin
- Otto Ernst Schweizer, Stadion Wien
- Fritz Barth, Cannstatter Straße 84, Fellbach
- Ferdinand Kramer/SSP SchürmannSpangel, BIK-Forschungszentrum, Frankfurt am Main
- Ivano Gianola, LAC Lugano Arte e Cultura, Lugano
- Coop Himmelb(l)au, Musée des Confluences, Lyon
- Oswald Mathias Ungers, Haus Belvederestraße 60, Köln-Müngersdorf
- Carlo Scarpa, Castelvecchio, Verona

036.00 Euro
029.00 £
039.90 US\$
059.00 SA

ISBN 978-3-932565-80-9 5 3 9 9 0

9 783932 565809

Oswald Mathias Ungers

Haus Belvederestraße 60, Köln-Müngersdorf

Menges

Oswald Mathias Ungers Haus Belvederestraße 60 Köln-Müngersdorf



»Das Haus ist ein Abbild der Idee von Welt, von Leben, von Existenz.« Für den Kölner Architekten Oswald Mathias Ungers (1926 bis 2007), Besitzer einer legendären Sammlung von Büchern über Architektur, der sich mit dem Bauen immer wieder auch theoretisch auseinandergesetzt hat, war 1958/59 der Bau des eigenen Hauses mehr als ein privates Abenteuer. Für ihn bedeutete es den Gewinn räumlicher Erfahrungen und eine Erprobung des Möglichen. Es war ein Laboratorium, »ein kleines Universum«, »ein Weltstück«.

Nicht weniger als drei Wohnhäuser hat Ungers für sich und seine Familie im Laufe seines Lebens gebaut, zwei im Kölner Vorort Müngersdorf, eines in der Eifel. Schon das erste, dem dieser Band gewidmet ist, erregte internationale Aufsehen; es galt als wichtiges Beispiel des sogenannten Brutalismus. Es zeige »alles, was ich damals konnte«, schrieb Ungers zu dem Bau. Einhüllung und Bergung, Metamorphose und Transformation, Autonomieanspruch der Architektur, aber auch Rücksichtnahme auf den *genius loci* waren gewollt. Architekten bauten damals gern frei stehende Bungalows im Grünen für sich. Ungers dagegen siedelte sich in einem Ort mit Spuren römischer Vergangenheit an und erwarb ein Grundstück, das an eine bereits existierende Zeile von Reihenhäusern angeschlossen.

Drei Jahrzehnte später erweiterte Ungers den Formkatarakt des Erstlings um einen geometrisch strengen Würfel, bestimmt für seine Bibliothek. Von der Überraschungsästhetik des Frühwerks führte der Weg zur rigorosen Abstraktheit des Spätwerks. Auch dieses Gebäude in seiner Andersartigkeit und im Zusammenspiel mit seinem Vorgänger wurde zu einem Manifest. Es entsprach der Auffassung vom Haus als kleiner Stadt und der Stadt als großem Haus, eine Idee, die seit Alberti die europäische Architekturgeschichte durchzieht. Und die kleine »Stadt« des Hauses muß auch das Widersprüchliche in sich aufnehmen können. Trotz aller Unterschiede machen die beiden kontrastierenden Formate gemeinsame Sache. Sie spiegeln »eine Welt voller Widersprüche, Illusionen und Wirklichkeiten, die das ganze Spektrum vom Bild der Architektur, der Fiktion bis zur Wirklichkeit der Funktion wiedergibt«. Heute sind das Haus und die Bibliothek der Sitz des UAA, des Ungers Archivs für Architekturwissenschaft, und öffentlich zugänglich.

Der Architekturhistoriker Wolfgang Peht war oft bei Ungers zu Gast. Der Autor eines maßgeblichen Buches über die Architektur des Expressionismus hat schon in den Jahren, als Ungers sich selbst noch für den Expressionismus interessierte, von dessen Materialsammlung profitiert. So kennt er auch die Baugruppe in ihren Einzelheiten und hat ihre Veränderungen begleitet. In seiner Darstellung bietet die Entstehungsgeschichte von Haus und Bibliothek Ungers einen Zugang zum eindrucksvollen Lebenswerk eines großen deutschen Architekten.

Verleger und Autor danken dem UAA Ungers Archiv für Architekturwissenschaft, Köln, insbesondere Sophia Ungers, Anja Sieber-Albers und Bernd Grimm, für die Zusammenarbeit bei der Veröffentlichung dieses Buches.

Publisher and author thank the UAA Ungers Archiv für Architekturwissenschaft, Cologne, especially Sophia Ungers, Anja Sieber-Albers und Bernd Grimm, for the cooperation in publishing this book.

Oswald Mathias Ungers Haus Belvederestraße 60 Köln-Müngersdorf

**Essay
Wolfgang Pehnt**

**Photographien / Photographs
Walter Ehmann
Bernd Grimm
Dieter Leistner
Stefan Müller**

Inhalt

6	Wolfgang Pehnt: Haus Belvederestraße 60, Köln-Müngersdorf
26	Anmerkungen
28	Schriften von Oswald Mathias Ungers (Auswahl)
28	Literatur über Oswald Mathias Ungers (Auswahl)
29	Biographie
30	Ideenskizzen
32	Grundrisse der Baustufe von 1958/59
36	Gesamtansichten, 1960
38	Innenräume und Dachterrasse, 1960, 1982
44	Grundrisse der Baustufe von 1989/90
46	Grundrisse mit Überlagerung der Baustufen von 1958/59 und 1989/90
48	Gesamtansicht, 1991
49	Detailansichten, 1991
52	Innenräume, 1991
56	Innenräume, 2007, 2011
60	Bibliothek
64	Daten

Contents

7	Wolfgang Pehnt: Haus Belvederestraße 60, Müngersdorf, Cologne
27	Notes
28	Writings by Oswald Mathias Ungers (selection)
28	Literature about Oswald Mathias Ungers (selection)
29	Biography
30	Conceptual sketches
32	Floor plans of the 1958/59 construction stage
36	General views, 1960
38	Interior spaces and roof terrace, 1960, 1982
44	Floor plans of the 1989/90 construction stage
46	Floor plans with overlay of the 1958/59 and the 1989/90 construction stages
48	General view, 1991
49	Detailed views, 1991
52	Interior spaces, 1991
56	Interior spaces, 2007, 2011
60	Library
64	Credits

Wolfgang Pehnt

Haus Belvederestraße 60, Köln-Müngersdorf

Wenn Architekten ein Haus für sich selber bauen, sollte man meinen, sie erfüllten sich einen Berufswunsch. Sie können anwenden, was sie gelernt haben. Kein Bauherr redet ihnen darein, weil sie selbst die Bauherren sind. Sie können die Form und den Grundriß wählen, von denen sie meinen, daß sie den eigenen Vorstellungen, Verhaltensweisen, Wohnbedürfnissen und denen ihrer Familien gemäß sind. Sie können ihren Mitmenschen zu verstehen geben, wie sie ihr eigenes Gewerbe auffassen, was sie an der Welt anders machen möchten, soweit es in ihrer Reichweite liegt. Und es die Bedingungen zulassen – die Größe und der Zuschnitt des Baugrundstücks, die finanziellen Mittel, die baurechtlichen, städtebaulichen, nachbarschaftsrechtlichen, feuerpolizeilichen und hundert andere Vorgaben.

»Ein existentielles Weltstück«

Oswald Mathias Ungers (1926–2007) war ein denkender Architekt, ein *architectus doctus*. So ist es kein Wunder, daß er sich auch mit dem Bau eines eigenen Hauses theoretisch auseinander gesetzt hat. Das Haus war für ihn »Lebensraum«, »Laboratorium«, »die Summe der Erkenntnisse und Erfahrungen«, »ein kleines Universum«, »ein existentielles Weltstück«. ¹ Es muß mit diesem hohen Anspruch zusammenhängen, daß er behaupten konnte, nichts sei quälender, als im eigenen Haus wohnen zu müssen. Also stand nicht das Glück der Selbstverwirklichung auf der Rechnung, sondern der ständige Zweifel, was er anders hätte machen können, sollen, müssen?

Drei Häuser hat Ungers im Laufe seines Lebens für sich selbst und seine Familie gebaut, zwei in Köln-Müngersdorf, eines in der Eifel.² Je nach Anlaß und Gelegenheit hat er in ihnen gelebt und gearbeitet – als sie alle drei gebaut waren, auch gleichzeitig. Warum, fragte er sich und seine Leser, sollte ein Architekt drei Häuser für sich bauen, wenn es schon schwierig genug sei, in einem einzigen eigenen Haus zu wohnen? Er habe lange Zeit gelitten in seinem ersten Haus, jeden Tag, jeden Morgen nach dem Aufstehen. Immer wieder, tausendmal habe er das Haus theoretisch umgezeichnet und darüber gegrübelt, was er anders, besser hätte machen können.³

Andere Architekten, die sich ein eigenes Haus gebaut haben, wurden nicht von solchen Skrupeln heimgesucht. In der Tat haben Ungers’ Bedenken etwas Luxuriöses angesichts der Menschen, die nicht in einem eigenen Haus, geschweige denn in dreien leben können! Bei zahlreichen Kollegen in Vergangenheit und Gegenwart war es die Veränderung der Lebensumstände, die sie zu Neubauten auf eigene Rechnung zwang: Ortswechsel in eine andere Stadt, Berufung an eine neue Hochschule, und im Jahrhundert der Emigrationen: Flucht und Vertreibung. Walter Gropius, Ernst May, Erich Mendelsohn, Bruno Taut, Henry van de Velde haben sich nicht freiwillig auf einen Neuanfang eingelassen und ihre heimischen Domizile aufgegeben. Sie waren gezwungen, sich eine neue Existenz aufzubauen, und wenn sie Glück hatten, gehörte auch ein neues Haus dazu.

Der Fall Ungers liegt anders. Auch hat Ungers in den 1960er Jahren zeitweise seinen Lebensmittelpunkt von

Köln weg verlagert, als er an die Technische Hochschule (heute: Universität) Berlin geholt wurde und dann Berufungen an nordamerikanische Universitäten annahm.⁴ Diese Ortswechsel führten aber zu keinen Hausbauten. In seiner Berliner Zeit erwarb er im Westend ein Wohnhaus aus den frühen 1920er Jahren, einen hell verputzten Beinahe-Kubus, der fast von ihm selbst aus seinen späteren Jahren hätte stammen können.⁵ Daß Ungers sich mehrfach auf das Abenteuer eines privaten Hausbaus einließ, hing vielmehr mit dem Wunsch zusammen, die Möglichkeiten seines jeweiligen, sich ändernden Repertoires zu erproben. Eigene Häuser zu bauen, bedeutete für Ungers, angewandte Hausbauforschung zu betreiben und der Mitwelt seine Vorstellung eines Hauses mitzuteilen.

Und weil ein Haus für Ungers nicht nur Bedarfsbefriedigung war, sondern Erwerb räumlicher Erfahrungen und Erprobung des Möglichen, ja weil es ihm dabei um Prinzipien der Architektur ging, war auch seine Leidensanfälligkeit entsprechend groß. »Das Haus ist ein Abbild der Idee von Welt, von Leben, von Existenz.« Wer so hoch setzt, nimmt Enttäuschungen nicht leicht – auch wenn ein wenig Koketterie bei seinen Unmutsbekundungen mitgespielt haben dürfte. Immerhin verzeichnete Ungers auch positive Gemütszustände. »Manchmal war ich glücklich und begeistert vom Ambiente und fühlte mich geborgen«, schrieb er über das Leben im Haus an der Belvederestraße.⁶ Aber: »manchmal« ist nicht immer.

In der Architekturgeschichte finden sich unter den Architekten, die ein Wohnhaus oder gar mehrere Wohnhäuser für sich selbst bauten, auch solche, die ihrem späten Nachfahren Ungers an Experimentierlust gleichkamen oder ihn übertrafen. Eine Motivation für gebildete Baukünstler, eigene Häuser zu errichten, war es seit Renaissance und Manierismus, der Mit- und Nachwelt den erreichten gesellschaftlichen Status des Architekten bekannt zu machen. *Per lasciare memoria di sé*, formuliert der toskanische Universalkünstler und Biograph Giorgio Vasari (1511–1574) in seinem Raffael-Kapitel, habe der Malerarchitekt sich einen Palazzo in Rom, im Borgo Nuovo, errichtet.⁷ Zu dem inneren Beweggrund, die Möglichkeiten ihrer Profession auszuloten, kam der sozusagen externe, durch repräsentative Wohnstätten das Verhältnis des Künstlers zur sozialen Außenwelt zu definieren. An der Repräsentation maß sich die Repräsentanz, die dem Künstler zugebilligt wurde. Sie war, versteht sich, immer auch an künftige Auftraggeber an den Fürstenhöfen und im gehobenen Bürgertum adressiert.⁸

Voraussetzung war, daß nicht allein mehr die Tradition und damit die Selbstverständlichkeit des Handelns galt. Wahlmöglichkeiten taten sich auf und wurden wahrgenommen, zumeist innerhalb der Grenzen des stilistisch Erlaubten und Angesagten, aber zunehmend – vor allem seit dem 19. Jahrhundert – mit gezielt innovatorischem Programm. So zeichnet sich auch in Ungers’ Werk, nicht zuletzt in seinen eigenen Hausbauten, eine Abfolge unterschiedlicher, aber sich auseinander ergebender Haltungen ab. Das Haus in der Belvederestraße in Köln-Müngersdorf (1958–59) war der mauerstark-kraftvolle Auftritt eines jungen Architekten, der wirkte und wirken sollte. Das zweite Wohnhaus, das Ungers sich selber leistete, das Haus Glashütte (1986–88), war ein prototypisches Satteldachhaus in einem idyllischen Waldtal der Eifel. Strenge der Architektur stand gegen Freiheit der Natur. Ungers wählte seine *villeggiatura* dort, wo auch Römer ihre Landhäuser hatten.⁹ Das dritte, letzte Haus am Kämpchensweg (1994–96), nur ein paar Schritte

- Oswald Mathias Ungers, 2003. (Photo: Peter H. Fürst.)
- Oswald Mathias Ungers, Haus Belvederestraße 60, Köln-Müngersdorf, 1958/59. Zustand 1960. (Photo: Walter Ehmann.)
- Oswald Mathias Ungers, Haus Glashütte, bei Utscheid, Eifel, 1986–88. (Photo: Stefan Müller.)
- Oswald Mathias Ungers, Haus Kämpchensweg 58, Köln-Müngersdorf, 1994/95. (Photo: Stefan Müller.)

- Oswald Mathias Ungers, 2003. (Photo: Peter H. Fürst.)
- Oswald Mathias Ungers, Haus Belvederestraße 60, Müngersdorf, Cologne, 1958/59. State in 1960. (Photo: Walter Ehmann.)
- Oswald Mathias Ungers, Haus Glashütte, near Utscheid, Eifel, 1986–88. (Photo: Stefan Müller.)
- Oswald Mathias Ungers, Haus Kämpchensweg 58, Müngersdorf, Cologne, 1994/95. (Photo: Stefan Müller.)



Wolfgang Pehnt

Haus Belvederestraße 60, Müngersdorf, Cologne

When architects build a house for themselves, one would think they are fulfilling a career aspiration. They are able to apply what they have learned. There is no client to raise objections, for they themselves are the clients. They can choose the form and the ground plan they believe most corresponds with their own and their families’ ideas, behaviour patterns and housing needs. They can show others how they conceive of their own profession, what it is they would like to change about the world as far as lies within their capacity. And as far as conditions permit – the size and shape of the building site, financial resources, building permits, urban planning legislation, neighbour law, fire safety rules and a hundred other regulations.

»An existential piece of world«

Oswald Mathias Ungers (1926–2007) was a thinking architect, an *architectus doctus*. It is therefore no wonder he also had a theoretical approach to the building of his own house. For him the house was »a habitat«, »a laboratory«, »the sum of insights and experience«, »a little universe«, »an existential piece of world«. ¹ No doubt because he had such high standards he used to claim that nothing was more excruciating than having to live in one’s own house. In other words, he was not granted the happiness of self-fulfilment, but constant doubt: what could he, should he, ought he to have done differently?

In the course of his life, Ungers built himself and his family three houses, two in Müngersdorf, Cologne, one in the Eifel highlands.² Depending on the occasion and circumstances he lived and worked in them – often at the same time, once all three of them had been built. Why, he asked himself and his readers, should an architect build three houses for himself if it was already difficult enough to live in one single house of his own? He had suffered for a long time in his first house, he said – every day, every morning after getting up. Again and again, a thousand times over, he said, he had theoretically redrawn the house and pondered what he could have done differently, better.³

Other architects who have built their own house were not affected by such scruples. Indeed, there is something luxurious about Ungers’ reservations given that there are people who are not able to live in a house of their own, let alone three of them! Many colleagues in the past and present were forced to build a new home at their own expense by a change of circumstances: a move to a different city, an appointment at another university and, in the century of emigrations: flight and exile. Walter Gropius, Ernst May, Erich Mendelsohn, Bruno Taut, Henry van de Velde did not voluntarily embrace a fresh start and give up their native domiciles. They were compelled to build a new existence, and if they were lucky, this included a new house.

In Ungers’ case the situation was different. In the 1960s, he too intermittently relocated the central point of his life away from Cologne when he was invited to teach at the Technische Hochschule (now: Universität) Berlin and later accepted appointments at North American universities.⁴ But these moves did not result in his building

new houses. While in Berlin, he purchased an early-1920s residence in Westend, a brightly plastered quasi-cube he might easily have designed himself in his later years.⁵ The fact that Ungers repeatedly embarked on the adventure of building his own private house had more to do with his wish to explore the possibilities of his repertoire at the time – a repertoire that kept changing. For Ungers, building his own houses meant doing research in applied house construction and sharing his concept of a house with his contemporaries.

And because a house allowed Ungers not only to satisfy a need, but rather to acquire spatial experience and explore what was possible – indeed, because he was concerned with the principles of architecture, the experience was just as painful as it was pleasurable. »A house is a representation of the idea of the world, of life, of existence.« A man whose stakes are so high does not take disappointments lightly – even though there might have been a hint of coquetry about his expressions of dissatisfaction. At any rate, Ungers also recorded positive feelings. »Sometimes I was happy and enthusiastic about the ambience and felt safe and secure«, he wrote about life in the Belvedere house.⁶ However: »sometimes« is not always.

In architecture history, among the architects who built a residential house or even several houses for their personal use, there are some whose pleasure in experimenting rivalled that of their late successor Ungers or even excelled it. Ever since the Renaissance and mannerism, one motivation for trained architects for building their own homes has been to proclaim to his contemporaries and to posterity the social status the architect has attained. In his chapter about Raphael, the Tuscan universal artist and biographer Giorgio Vasari (1511–1574) wrote that the painter and architect had built a palazzo in Rome, in the Borgo Nuovo, *per lasciare memoria di sé*.⁷ Added to the inner motive – to explore all the potentials of their profession – there was the external one, so to speak: to define, by means of representative residences, the relation of the artist to the social outside world. Representation was a gauge of the representative capability accorded to the artist. And, it goes without saying, it was always directed at future patrons at princely courts and in the upper echelons of the middle class.⁸

The assumption was that it was no longer tradition alone, and thus self-evident action, that counted. New options appeared and were pursued; for the most part, these were within the boundaries of what was stylistically permitted and fashionable – but increasingly – particularly since the 19th century – they had a specific innovative programme. Thus Ungers’ work, too, including the houses he built for himself, is characterised by a succession of positions that, while different from one another, evolve from each other. The house in Belvederestraße in Müngersdorf, Cologne (1958–59), expressed the strong, vigorous stance of a young architect who was effective and intended to be so. The second private home Ungers built for himself, the Glashütte House (1986–88), was a prototypical gable roof house in an idyllic wooded valley in the Eifel highlands. The severity of its architecture contrasted with the freedom of nature. Ungers chose to locate his *villeggiatura* where the Romans, too, had had their country houses.⁹ The third, and last, house, on Kämpchensweg (1994–96), only a few steps from the first house, was a structure that almost hit the rock-bottom level of abstraction.

vom ersten Haus entfernt, war ein Gebilde fast am Nullpunkt der Abstraktion.

Experimentierort Architektenhaus

Die verschiedenen Aufgaben, die Ungers seinem Haus an der Belvederestraße auftrag, waren in Künstlerhäusern der Kunstgeschichte vorweggenommen. Exemplarisch erfüllt, ja übererfüllt waren sie in John Soanes Häusern an Lincoln's Inn Fields, London. Soane (1753–1837) war Sammler, Architekt und akademischer Lehrer, der sein Domizil als Privatmuseum, Experimentierort, Memorialbau verstand.¹⁰ Nach immer neuen Erweiterungen und Zukäufen bestand dieses Gesamtkunstwerk schließlich aus drei miteinander verbundenen Gebäuden.¹¹ Das komplexe Gebilde wahrte mit seiner Fassade mühsam das Dekor, bot aber innen ein *non plus ultra* an überbordender Phantasie, an unerwarteten Raumeffekten, museologischem Raffinement, an Büchern, Gemälden, Architekturmodellen, Kunstgewerbe und antiquarischen Fundstücken aller Zeiten.

Vergleichbar in der Verwendung der eigenen Wohnhäuser als Studienobjekten, exemplarischen Stationen stilistischen Wandels und gesellschaftlicher Statussymbolik waren die Bauten, die der österreichische Baukünstler Otto Wagner (1841–1918) für sich errichtete.¹² Wagner, Historist und dann Reform, entwarf und realisierte auf eigene Rechnung nicht weniger als vier Wohnungen in selbst entworfenen Etagenhäusern, ein mehrstöckiges Wohnhaus in der Straßenflucht, am Rennweg in Wien III, und zwei Villen in Wien XIV. Die beiden Villen stehen in unmittelbarer Nachbarschaft zueinander. Ihr Nebeneinander wirkt wie die absichtsvolle Demonstration eines Entwicklungssprungs. Auf den Glamour eines Architektenhauses mit dem Pathos eines italienischen Renaissancepalais bei der ersten Villa folgten in der zweiten schräg gegenüber pragmatische Bescheidung und sparsamere Dekoration. Sie zeigen Wagner auf dem Wege zum »Nutztstil«.

Auch jetzt verzichtete Wagner nicht auf Kunst in der Bewältigung der Bauaufgabe. Aber mit der zweiten Villa betrat er den Weg einer künstlerischen Auseinandersetzung mit Technik und Utilität. Den Spruch Gottfried Sempers *artis sola domina necessitas* hatte er schon an der Außenseite der ersten Villa angebracht, ohne daß man bei dieser prächtig geschmückten, säulenverzierten Künstlerresidenz Notwendigkeit, *necessitas*, als »einzige Herrin der Kunst« erkennt. Die zweite Villa ein Vierteljahrhundert später läßt eher an Einschränkung und Rückzug denken. Sie kündigt eine neue Ästhetik der Bescheidung an: einfache Kastenform, Verzicht auf Symmetrie, Reihung der Räume in der oberen Etage und der Fenster in der Fassade, Dekoration nur durch flächige Elemente, Fliesenbänder und -felder, Glasplättchen, kleine Aluminiumscheiben.

Uns scheint auch der »Neustil« dieses Bauwerks noch fern jeder Zweckmäßigkeitsdoktrin zu stehen. Aber der Abstand zwischen den beiden Häusern, die in der Hüttelbergstraße der gleichzeitigen Betrachtung dargeboten werden, ist enorm. Der Impuls, sich eine neue Villa zu bauen, ist im Wandel der Architekturideale zu suchen. Denn an einem Mangel an Wagnerschem Immobilienbesitz kann es nicht gelegen haben. Man denkt an die Konfrontation von Ungers' Häusern in Köln-Müngersdorf. Auch sie scheinen – nur ein paar Schritte voneinander entfernt, wenn auch nicht gleichzeitig im Blick –

zwei unterschiedlichen Formenwelten zu entstammen. Auch bei ihnen wird die räumliche Nähe zum demonstrativen Vergleich genutzt. Das letzte Haus am Kämpchensweg nannte Ungers »ein Haus ohne Eigenschaften«. Das frühe Haus an der Belvederestraße weist dagegen sehr viele Eigenschaften auf – wobei auch die angebliche Eigenschaftslosigkeit des späteren Hauses als sehr deutlich ausgeprägte Eigenschaft gelten muß.

Beginn einer Karriere

Als Oswald Mathias Ungers sein erstes eigenes Wohnhaus an der Belvederestraße entwarf, hatte er acht Jahre Berufspraxis hinter sich. Ungers stammte aus einfachen Verhältnissen. Geboren wurde er 1926 in Kaisersesch, einem kleinen Ort am Rand der Eifel, der 1321 von Ludwig dem Bayern (ab 1328 Kaiser) Stadtrechte erhalten hatte. Der Bestandteil »Kaiser« im Ortsnamen rührt daher. Als der Vater Postbeamter in Mayen wurde, zog die Familie in das etwas größere Eifelstädtchen Mayen um. Erinnerungen an die Römerzeit finden sich in beiden Orten, die an der Römerstraße zwischen Trier und Andernach lagen. In Mayen besuchte Ungers das Realgymnasium. In der Nähe liegt das Benediktinerkloster Maria Laach, wo der junge Ungers bei Bauforschungen half. In Maria Laach erfuhr er nicht nur die Gesetzmäßigkeit einer großen mittelalterlichen Bauanlage, sondern auch die strengen Rituale des Ordenslebens mit seiner festgelegten Tagzeitenliturgie.

Das Architekturstudium absolvierte Ungers im Geschwindmarsch, innerhalb von drei Jahren. Er ging 1947 an die Technische Hochschule (heute: Universität) Karlsruhe, die dank ihrer Dozenten Otto Haupt, Otto Ernst Schweizer und vor allem Egon Eiermann (1904–1970) in der Architekturausbildung zu den angesehensten Hochschulen der Bundesrepublik zählte. Ungers schrieb sich bei Eiermann ein, der ein burschikoser und brillanter Redner war, über aktuelle Informationen aus der Welt der westlichen Moderne verfügte und seine Studenten makellosoes Handwerk und Präzision im Detail lehrte. Monumentalität, überhaupt der Vorrang der Form war tabu. »Die gute Funktion eines Hauses hängt im wesentlichen davon ab, daß der darin arbeitende Mensch funktioniert, das heißt, daß er die Arbeit, die er zu seiner und seiner Familie Ernährung, aber nicht freiwillig leistet, möglichst fröhlich tut. Fröhlichkeit zu vermitteln, gehört eben auch zur guten Funktion eines Hauses.«¹³

In seinen eigenen Bauten setzte Eiermann auf den klaren, aristokratischen Stahl im Gegensatz zum Gemisch des – in seinen Augen – plebejischen Betons, der erst durch Schalung Form erhält. Tragen und Lasten werden in nachvollziehbaren Verbindungen dargestellt. Vor den Traggerüsten liegt eine Schicht sekundärer Elemente wie Laufgänge für Reinigung, Reparatur und Feuerbekämpfung, Fluchtwege, Nottreppenhäuser, starrer oder beweglicher Sonnenschutz, Rankgitter für Begrünung. Das Gestänge solcher Umgänge legt eine Zone zwischen Innen- und Außenraum und bildet eine filigrane Fassadengraphik. Den oft beträchtlichen Bauvolumen, mit denen es Eiermann zu tun hatte, nimmt sie den Eindruck der Massigkeit, suggeriert Leichtigkeit, Transparenz und »Fröhlichkeit«.

Das ist nicht der Weg, den Ungers einschlagen wird. Vor allem vermißte der junge Architekt bei Eiermann Begründungen, die über die sachgerechte Konstruktion, die Sicherheit in der Materialwahl und die Disziplin der



5. Sir John Soane, Häuser Lincoln's Inn Fields 12–14, London, 1792–1824. Der Bereich mit der Kuppel. (Photo: Richard Bryant.)
6. Otto Wagner, Villa I, Hüttelbergstraße 26, Wien XIV, 1886–88. (Photo: Welleschik.)
7. Otto Wagner, Villa II, Hüttelbergstraße 28, Wien XIV, 1912/13. (Photo: Müsse.)

5. Sir John Soane, Houses Lincoln's Inn Fields 12–14, London, 1792–1824. The space with the dome. (Photo: Richard Bryant.)
6. Otto Wagner, Villa I, Hüttelbergstraße 26, Wien XIV, 1886–88. (Photo: Welleschik.)
7. Otto Wagner, Villa II, Hüttelbergstraße 28, Wien XIV, 1912/13. (Photo: Müsse.)



The architect's house – a place for experimentation

The various functions Ungers assigned to his Belvederestraße house had been anticipated in artist houses throughout history. In an exemplary manner, they had been fulfilled, indeed over-fulfilled, in John Soane's houses at Lincoln's Inn Fields, London. Soane (1753 to 1837) was a collector, architect and academic teacher who saw his domicile as a private museum, a place for experimentation, a memorial.¹⁰ After repeated expansions and additional acquisitions, this all-encompassing work of art eventually consisted of three connected buildings.¹¹ The complex structure observed the proprieties with difficulty as far as the façade was concerned, but its interior was the ultimate in exuberant fantasy, unexpected spatial effects, museological refinement, books, paintings, architectural models, arts and crafts, and antiquarian finds of all time.

The homes that Austrian architect Otto Wagner (1841 to 1918) built for himself were comparable: Wagner used his own residences as objects of study, exemplary stages of stylistic change and symbolism of social status.¹² Wagner, a historicist and subsequently a reformer, designed and implemented no less than four apartments at his own expense in multi-floor buildings he designed himself, a multi-storey home in alignment with other buildings in the 3d District of Vienna, and two villas in the 14th District of Vienna. The two villas are immediately adjacent to each other. The effect of this is like the intentional demonstration of a developmental leap. The glamour of an architect's residence that had the dramatic effect of an Italian Renaissance palace, in the first villa, was followed in the second, diagonally opposite, by pragmatic unpretentiousness and more sparing decoration. They show Wagner moving toward a functional style (»Nutztstil«).

Here too, Wagner did not dispense with art as he approached the task of building. But the second villa was his way of addressing technology and utility as an artist. He had already mounted Gottfried Semper's maxim *artis sola domina necessitas* on the exterior wall of the first villa, though it is difficult to recognise necessity, *necessitas*, as the »sole mistress of art« in this sumptuously decorated artist's residence with its splendid columns. The second villa, a quarter century later, is more likely to make one think of restraint and withdrawal. It proclaims a new aesthetics of unpretentiousness: a simple box shape, the absence of symmetry, the serial arrangement of rooms on the top floor and of windows in the façade, decoration only with two-dimensional elements, strips and panels of tiles, little glass slabs, small aluminium discs.

To us, even the »New Style« (»Neustil«) of this building still seems far removed from any doctrine of functionality. But the distance between the two houses, on simultaneous display in Hüttelbergstraße, is enormous. Wagner's impulse to build himself a new villa is due to changing ideals in architecture. For Wagner can hardly have suffered from a lack of real estate properties. We are reminded of the confrontation of Ungers' houses in Müngersdorf, Cologne. They too – merely a few steps from each other, even though not simultaneously in sight – seem to have evolved from two different stylistic worlds. Here too their close proximity is used for the purpose of demonstrative comparison. Ungers called the last house on Kämpchensweg »a house without qualities«. The ear-

ly house in Belvederestraße, on the other hand, has quite a lot of qualities – but the alleged lack of qualities of the later house must be considered a very pronounced quality, too.

The beginning of a career

When Oswald Mathias Ungers designed his first personal residence on Belvederestraße, he had been in professional practice for eight years. Ungers came from a humble background. He was born in 1926 in Kaisersesch, a small town on the periphery of the Eifel mountains that had received its town charter in 1321 from Ludwig the Bavarian (who became Holy Roman emperor in 1328), hence the word »Kaiser« in the name of the town. When Ungers' father became a postal clerk in Mayen, the family moved to the somewhat larger Eifel town of Mayen. Reminders of Roman times can be found in both towns, which were located on the Roman road leading from Trier to Andernach. In Mayen Ungers attended secondary school. Not far from Mayen is the Benedictine monastery of Maria Laach, where young Ungers helped with building research. In Maria Laach he not only learned about the laws governing a large medieval building complex, but at the same time about the strict rituals of monastic life with its fixed Liturgy of the Hours.

Ungers completed his architecture studies at an accelerated pace, within three years. In 1947 he enrolled at the Technische Hochschule (now: Universität) Karlsruhe, which thanks to its lecturers Otto Haupt, Otto Ernst Schweizer and above all Egon Eiermann (1904 to 1970) was considered to be one of the most renowned colleges in the Federal Republic of Germany in the field of architectural education. Ungers signed up for Eiermann's course. The latter was a laid-back and brilliant speaker, had the latest information from the world of Western Modernism, and taught his students flawless craft and precision in detail. Monumentality was taboo, as was any prioritising of form. »The good function of a house essentially depends on the fact that the person who works in it is functioning, in other words, that he does the work he performs in order to feed himself and his family, though not voluntarily chosen, as joyfully as possible. Giving a sense of joy, you see, is also part of the good function of a house.«¹³

In his own buildings Eiermann preferred clear, aristocratic steel as opposed to the conglomeration of – as he saw it – plebeian concrete, which is only given its form by shuttering. Supports and weights are represented in easily understandable relationships. In front of the supporting framework there is a layer of secondary elements such as walkways for cleaning, repairs and fire-fighting, escape routes, emergency stairwells, rigid or mobile sun protection, trellises for climbing plants. Such passageways create a zone between the interior and exterior and produce a filigree façade pattern. In the often huge buildings Eiermann worked on, this zone takes away the impression of massiveness, suggesting lightness, transparency and »joy«.

That is not the path Ungers was to follow. What the young architect missed in Eiermann above all were rationales that went beyond proper construction, safety in the choice of materials, and discipline of means. It was impossible to speak to Eiermann, as Ungers experienced him, about architecture as an art form and about

Mittel hinausgingen. Über den Kunstcharakter und die zeitüberdauernden Ideen im Bauen war mit Eiermann, wie Ungers ihn erlebte, nicht zu reden, eher schon mit Schweizer oder dem Karlsruher Bauforscher Karl Wulzinger.¹⁴ Seine übrigen Gesprächspartner suchte der junge Ungers sich, wo er mit einem von Kunstwillen, bildhaftem Denken und organischen Lebensvorgängen geprägten Architekturverständnis rechnen konnte: Hugo Häring (1882–1958) etwa, den er in dessen Wohnort Biberach aufsuchte, und Rudolf Schwarz (1897–1961), den Kirchenbauer und Kölner Stadtplaner. Zu ihm stellte sich in Müngersdorf ein distanziert-nachbarschaftliches Verhältnis her, das auf gegenseitiger Wertschätzung beruhte.¹⁵

Ungers sorgte dafür, daß sein Bildungsweg nicht nur in der deutschen Szene verlief. Auf der IX. Tagung der CIAM, der Congrès Internationaux d' Architecture Moderne, in Aix-en-Provence 1953 erlebte er die Auseinandersetzungen einer jüngeren Generation mit den Heroen der rationalistischen Architekturmoderne, die zur Gründung des oppositionellen Team X führte.¹⁶ Gern erzählte Ungers die Geschichte, wie der temperamentvolle niederländische Architekt Aldo van Eyck (1918–99) eine Rotweinflasche in die Richtung von Walter Gropius warf, als der Patriarch allzu seigneurial und unberührt von den Problemen des aktuellen Massenzeltalters auftrat.¹⁷ 1954 besuchte Ungers – zusammen mit seinem Kommilitonen und Freund Reinhard Gieselmann (1925–2013) – die Biennale in Venedig und die Triennale in Mailand. Über Mailand berichteten beide in einem gemeinsamen Artikel und stellten ein »Gefühl der Zusammengehörigkeit des heutigen Formschaffens« fest.¹⁸

Die ersten Bauten, die Ungers unter seinem Namen veröffentlichten ließ, entstanden in einer Bürogemeinschaft mit dem Architekten Helmut Goldschmidt (1918–2005). Sie bestand bis Anfang des Jahres 1955. Das Büro firmierte als Goldschmidt & Ungers. Goldschmidt, acht Jahre älter als Ungers, hatte Aufträge und baute unter anderem die Kölner Synagoge an der Roonstraße wieder auf. Wie Ungers stammte er aus Mayen. Bevor Goldschmidt nach Köln übersiedelte, führte er dort ein Büro, in dem Ungers während seiner Studienzeit sein Praktikum absolvierte.¹⁹ Mehrgeschossige Häuser in Baulücken, die Ungers in seiner Goldschmidt-Epoche errichtete, sind Putzbauten. Auf den zweiten Blick zeichnen sie sich durch gediegene, rhythmisierte Fassadenlösungen auf. Symmetrie wird mit subtilen Abweichungen unterlaufen, die Disziplin der Straßenfront aber gewahrt.²⁰ An die Konventionen der damaligen Moderne hielt sich der Eiermann-Schüler noch.

Nach der Trennung von Goldschmidt ändert sich das. Die Mehrfamilienhäuser, die Ungers jetzt baut, sind gestaffelt, fangen Licht und bilden Schatten. Sie zeigen unverhüllt das Baumaterial, Ziegel und Betonstürze. Fenster werden um die Gebäudekanten geführt. Kamin-schlote setzen plastische Akzente. Einige Male handelt es sich um größere Komplexe, die sich in Ketten und Höfen organisieren. Grundrisse mit vor- und zurücktretenden Risaliten, Balkons und Loggien fördern die Gruppenbildung der Anlagen. Es entsteht der Eindruck einer kraftvollen, dynamischen Architektur, den Ungers auch auf innerstädtische Bauten in der Straßenflucht übertrug. Aus dieser Periode stammt auch ein anspruchsvolles Zweifamilienhaus in Köln-Hohenlind, das Haus Müller, das sich aus mehreren, allerdings noch in weißem Rauputz gehaltenen Baukörpern zusammensetzt. Im Wechsel positiver und negativer Volumen – darunter auch Zy-

linderformen für Treppenhäuser und Kaminplatz – zeichnet sich bereits das Konzept eines Hauses als kleiner Stadt ab, das dann für das eigene Wohnhaus in Müngersdorf zutrifft.²¹

Ein Haus als Manifest

Architekten bauten damals, wenn sie eigene Häuser realisierten, in der Regel frei stehende Bungalows – und tun es wohl auch heute noch. Dagegen erwarb Ungers für seinen geplanten Neubau ein Grundstück in einer Ortslage, Müngersdorf. Der dörfliche Vorort im Westen Kölns liegt an der Aachener Straße, der einstigen Via Belgica, am Übergang der Niederterrasse des Rheintals zur Mittelterrasse. Gräberfelder und ein römischer Gutshof sind ergraben worden. Nahe römischer Vergangenheit konnte sich Ungers auch hier am richtigen Ort fühlen. In unmittelbarer Nähe befindet sich der Stadtwald. Eine privilegierte Situation also, historisch wie topographisch. Vom Wald und seinen Wiesen machten Herr, Frau und Hund bei Spaziergängen gern Gebrauch.

Das Baugrundstück und damit auch der Neubau schließt eine – damals noch nicht zur Gänze bebaute – Zeile von Reihenhäusern ab. Mit dem unmittelbar angrenzenden Nachbarhaus Belvederestraße Nr.58 teilt das Haus Ungers (Nr. 60) ein Stück des durchlaufenden Satteldachs, das aber nach wenigen Metern im Ungerschen Bereich abgewalmt ist. Immerhin deckt das ziegelgedeckte Dach noch die vortretende Mauerstirn des ersten Obergeschosses im rechten Hausteil. Rücksichtnahme gehörte zum inhaltlichen Programm. Die isolierten Fenstergaube der Nachbarn werden auf der Ungers-Seite zu einem lang gezogenen Fensterband.

»Dichte« war eine in den 1960/70er Jahren viel diskutierte Forderung, die zur nicht minder erwünschten »Urbanität« gehörte. Urbanität hieß die Alternative zum funktionalistischen Städtebau der Moderne, der getreu der Maximen der *Charta von Athen* in Funktionen aufgeteilt und zergliedert worden war.²² Der Begriff Urbanität dagegen verband sich mit Überlagerung, Mischung, Verflechtung.²³ Hier wurde er vom Städtebau auf den Hausbau übertragen. Der Slogan vom Haus als kleiner Stadt (*minima civitas*) und von der Stadt als großem Haus (*maxima domus*), der seit Alberti die europäische Architekturgeschichte durchzieht,²⁴ gilt auch für diesen Bau, für diesen Bau erst recht. In seiner ersten großen Monographie überschrieb Ungers ein Kapitel mit »Das Haus als Abbild der Stadt«.²⁵

Infolgedessen waren der Baumeister, seine Frau Liselotte (»Lo«), ihre drei Kinder Simon, Sibylle und Sophia, ihre Katzen und Hunde nicht die einzigen Nutzer des Hauses. Das Haus diente nicht nur als Wohnhaus, sondern auch als Architektenbüro für den Chef und seine Mitarbeiter, als Besprechungsort, als Bibliothek und Ort der Kunstsammlung. Der Hausteil rechts vom Eingang an der Belvederestraße enthielt im Erdgeschoß und im ersten Obergeschoß zunächst zwei Einliegerwohnungen mit jeweils zwei Räumen, Küche und Bad. Im Laufe der Zeit wurden diese Appartements ins Ganze einbezogen. Aber zunächst trugen die Mieteinnahmen zur Finanzierung des Hausbaus bei. Beide Wohnungen wurden über ein doppelläufiges Treppenhaus erschlossen, während die privaten Räume in der Hälfte des ersten und im ganzen zweiten Obergeschoß durch eine unabhängig davon geführte Wendeltreppe aus Terrazzo-Elementen bedient wurden. Die Hausteile konnten daher unabhän-

8. Egon Eiermann, Haus Eiermann, Krippenhof 16 bis 18, Baden-Baden, 1959–62. (Photo: Horstheinz Neuen-dorff.)

9. Oswald Mathias Ungers, Mehrfamilienhaus und Kleiderfabrik in der Aachener Straße, Köln-Braunsfeld, 1951. (Photo: Hugo Schmölz.)

10. Oswald Mathias Ungers, Mehrfamilienhäuser in der Mauenheimer Straße, Köln-Nippes, 1957–59. (Photo: Walter Ehmann.)

11. Oswald Mathias Ungers, Zweifamilienhaus in der Werthmannstraße, Köln-Hohenlind, 1957/58. (Photo: Friedhelm Thomas.)

8. Egon Eiermann, Haus Eiermann, Krippenhof 16 to 18, Baden-Baden, 1959–62. (Photo: Horstheinz Neuen-dorff.)

9. Oswald Mathias Ungers, multi-family house und garment factory on Aachener Straße, Braunsfeld, Cologne, 1951. (Photo: Hugo Schmölz.)

10. Oswald Mathias Ungers, multi-family house on Mauenheimer Straße, Nippes, Cologne, 1957–59. (Photo: Walter Ehmann.)

11. Oswald Mathias Ungers, two-family house on Werthmannstraße, Hohenlind, Cologne, 1957/58. (Photo: Friedhelm Thomas.)



enduring ideas in architecture; Ungers preferred to speak with Schweizer or the Karlsruhe building researcher Karl Wulzinger.¹⁴ Young Ungers found the rest of his interlocutors wherever he could count on an understanding of architecture characterised by artistic intent, vivid thinking and organic life processes: for instance, Hugo Häring (1882–1958), whom he visited at his home in Biberach, and Rudolf Schwarz (1897–1961), a builder of churches and Cologne urban planner. With the latter, in Müngersdorf, he established a distant neighbourly relationship based on mutual esteem.¹⁵

Ungers saw to it that his education was not limited to the German scene. At the 9th conference of CIAM, the Congrès Internationaux d'Architecture Moderne, in Aix-en-Provence in 1953, he witnessed the clashes of a younger generation with the heroic figures of rationalistic Modernist architecture, which led to the founding of the opposition Team X.¹⁶ Ungers enjoyed telling the story of how the temperamental Dutch architect Aldo van Eyck (1918–99) threw a bottle of red wine in the direction of Walter Gropius when the patriarch's demeanour was too lordly and unaffected by the problems of modern mass society.¹⁷ In 1954 Ungers – together with his fellow student and friend Reinhard Gieselmann (1925–2013) – attended the Biennale in Venice and the Triennale in Milan. In a joint article, the two wrote a report about Milan, noting that there was a »feeling of solidarity among today's architects«.¹⁸

The first buildings Ungers published under his name were designed in an office he shared with the architect Helmut Goldschmidt (1918–2005). Their association continued until the early part of 1955. The office was registered under the name of Goldschmidt & Ungers. Goldschmidt, eight years older than Ungers, had commissions, including the rebuilding of the Cologne Synagogue in Roonstraße. Like Ungers, he was originally from Mayen. Before Goldschmidt moved to Cologne, he ran an office in Mayen in which Ungers did his internship while a student.¹⁹ Multi-storey houses in gap sites built by Ungers in his Goldschmidt period are stucco buildings. At second glance they are characterised by sound rhythmic façade solutions. Symmetry is undermined by subtle deviations, though the discipline of the street façade has been preserved.²⁰ Eiermann's student still adhered to the conventions of the Modernism of his time.

This changed after his separation from Goldschmidt. The multifamily houses Ungers now built are staggered, catch the light and create shadows. They openly reveal the building material, bricks and concrete lintels. Windows are run around the edges of buildings. Chimney-stacks provide three-dimensional accents. Sometimes Ungers designs larger complexes, organised into chains and courtyards. Ground plans with projections and recesses, balconies and loggias enhance the grouping of the buildings. This creates the impression of a powerful, dynamic architecture, an impression Ungers also conveyed in inner-city buildings that were part of the streetscape. During this period he also designed a sophisticated two-family house in Hohenlind, Cologne, the Müller House, composed of several structures, though still featuring white stucco. In the alternation of positive and negative volumes – including cylinder shapes for stairwells and fireplace – we can already see the concept of a house as a small town, which then applied to his own home in Müngersdorf.²¹

A house as a manifesto

At the time, architects normally used to build free-standing bungalows when building their own homes – and are no doubt still doing so to this day. Ungers, on the other hand, purchased a piece of land in the village of Müngersdorf for his projected new building. The rural suburb on the west side of Cologne is located on Aachener Straße, the former Via Belgica, where the lower terrace of the Rhine Valley transitions into the middle terrace. Burial grounds and a Roman country estate have been excavated here. Close to the Roman past, Ungers was again able to feel he was in the right place. Nearby is the town forest. In other words, this was a privileged situation, both historically and topographically. Master, mistress and dog enjoyed their walks in the woods and the surrounding meadows.

The building site and thus the new building as well are at the end of a line of row houses that had not been completely built up at the time. The Ungers House (no. 60) and the neighbour's house immediately next to it, Belvederestraße no. 58, share part of the continuous gable roof, which, however, is hipped after a few meters in the Ungers section. At any rate, the tiled roof still covers the projecting outer face of the first floor on the right side of the house. Consideration for one's neighbours was part of the programme. The neighbours' isolated dormer windows become a long row of windows on Ungers' side.

»Density« was a requirement, much discussed in the 1960s and '70s, that was part of a no less desirable »urbanity«. Urbanity was the alternative to the functionalist urban planning of the Modernist movement, which, true to the maxims of the *Athens Charter*, had been subdivided and dismembered into functions.²² The term urbanity, on the other hand, was associated with overlaying, mixing, interweaving.²³ Here it was transferred from urban development to housing construction. The slogan that describes the house as a small town (*minima civitas*) and the town as a large house (*maxima domus*), which has been running like a thread through the history of European architecture since Alberti,²⁴ also applies to this building, and particularly this building. In his first major monograph, Ungers titled one chapter »The house as an image of the town«.²⁵

Consequently, the architect, his wife Liselotte (»Lo«), their three children Simon, Sibylle and Sophia, and their cats and dogs were not the only users of the house. The house served not only as a residence, but also as an architect's office for the boss and his staff, as a meeting place, as a library and site of the art collection. The part of the house to the right of the Belvederestraße entrance initially contained, on the ground floor and the first floor, two two-room granny flats with kitchen and bathroom. As time went by, these apartments were integrated in the rest of the house. But at first the rental income contributed to the financing of the construction. Both flats were accessed by a double-flight stairwell, while the private rooms in one half of the first floor and in the entire second floor could be reached by an independent spiral terrazzo staircase. That is why the parts of the house could be used independently of each other. They even had walled gardens, each of which was accessible separately from the rest of the house – the garden of the architect's apartment on the top floor by a steep outside staircase along a strikingly stepped brick wall.

gig voneinander benutzt werden. Sie besaßen sogar ummauerte Gärten, die jeweils getrennt vom übrigen Ensemble aus zugänglich waren – der Garten der Architektorenwohnung im Obergeschoß über eine steile Außen­ter­rasse entlang einer markant abgetreppten Backsteinwand.

In seinen *Aphorismen zum Häuserbauen* hat Ungers die Überschneidungen der Zwecke und Tätigkeiten genüßlich beschrieben. »Wir hatten das klassische *grocery-store arrangement*: Das Haus war der Laden, die Werkstatt, oben wurde gewohnt, wurden die Produkte hergestellt und wurde verhandelt. Dazwischen die Kinder und die Tiere ... Oben auf dem Söller wurden Vorlesungen geschrieben, unten im Keller Modelle gebaut. Eine kleine Welt für sich. Der Ammoniakduft von frischen Lichtpausen mischte sich mit den Kochdünsten der Küche. Alles unter einem Dach: Museumsstücke, wertvolle Bücher, Kinderrasseln und Futternäpfe.«²⁶ Ein wenig erinnert diese »kleine Welt« an das, was Kulturosoziologen wie Wilhelm Heinrich Riehl (1823–97) einst als »das ganze Haus« der guten alten Zeit beschrieben haben: Wohnen und Arbeiten, Fremde wie Mitarbeiter in *einem* Bau, das Büro wie ein alter Handwerksbetrieb im Erdgeschoß.

Von einer Lichtkuppel bekrönt, zeichnet sich der Zylinder der »Privattreppe« bei geeignetem Standpunkt auch in der Außenansicht ab. Es ist gewissermaßen die Achse, um die sich das Haus »dreht«. Wenn die Wendeltreppe das vertikale Zentrum des Hauses in seinem ursprünglichen Zustand bildet, so wirkt ein gepflasterter Weg als Achse in der Horizontalen. Er führte vom westlichen Vorplatz am Eingang von der Belvederestraße über einige Stufen ins Haus, durchschneidet die ganze Länge des Grundstücks nach Osten, läuft als Korridor erst durch das Haus (wo man dem Gehäuse der Treppenspirale ausweichen muß), dann zwischen den ummauerten, aber damals noch nicht überbauten Gärten hindurch. Es war sozusagen die Entwicklungssachse der *minima civitas*, an der Ungers später, 1989, den Kubus der Bibliothek anhängen konnte. Zugleich wirkt der Weg als ordnendes Moment in der Vielfalt der Kuben, Quader, Zylinder und Terrassen.

Ein weiterer Bereich an einem Flur parallel zum »langen Weg«, von ihm durch eine tragende Wand getrennt, war dem Atelierbetrieb gewidmet, mit zwei Büros, einem Raum für mehrere Zeichentische und einem Besprechungsraum in einer Rotunde. Wie der Treppenzylinder empfängt sie Oberlicht durch eine Deckenkuppel. Außen läßt sie sparsamen Raum für ein weiteres Gärtchen, um das eine Außenmauer schwingt. Nimmt man hinzu, daß die Backsteinverbände der Haus- und Umfassungsmauern von Rollschichten gegliedert werden, daß dort, wo Mauern nicht recht-, sondern schiefwinklig aufeinander treffen, die Steine nicht abgeschlagen, sondern durchgesteckt wurden und einen nahezu textilen Saum bilden, daß die Höhe der Betonstürze entsprechend der Länge, über die sie sich erstrecken, wechselt, daß schließlich das weiß gestrichene Sprossenwerk der Stahlfenster und -Türen vor den späteren Dämmungs- und Lärmschutzmaßnahmen tief hinter den Außenwänden zurücklag, so wird einsichtig, wie ganz und gar plastisch diese Hausgruppe gedacht war. Das kompakte und – für ein Wohnhaus – vierteilige Programm führte zu einem Katakakt von Formen, der hier, am Ende der Häuserzeile, ausgeschüttet wurde. Licht und Schatten veranstalteten ihre Spiele auf den vor- und zurücktretenden Flächen des Bauwerks.

Es war ein Haus, in dem ein noch junger Architekt verdeutlichte, was er anders machen wollte als die Kollegen. Das Haus »zeigt alles, was ich damals konnte, läßt keine Möglichkeit aus: Sockel, Wand, Dach, Gesims, Leibung, schwere Materialität, Leichtigkeit, schwebende Abläufe, Brüche, unten Basis, oben Offenheit, so viel wie möglich.«²⁷ Auch abgesehen von Gestaltungsfragen war es ein aufwendiges Haus. In der ersten Fassung, vor dem Anbau der Bibliothek, hatte es eine Nutzfläche von 448 qm (ohne Kellergeschoß und Garage), nach der Erweiterung von 1990 740 qm.²⁸

Ein paar Häuser weiter, am Lövenicher Weg, bewohnte Rudolf Schwarz sein Domizil. Der Vergleich zeigt den Unterschied der Generationen. Vier Jahre früher entstanden, ist das Haus des Kölner Stadtplaners und viel beschäftigten Baumeisters ein denkbar schlichtes, ein­stöckiges Backsteingebäude, wenn auch schön am Waldrand gelegen. Ein kleiner Büroflügel schließt im rechten Winkel an. Schwarz war noch von der Frugalität der Kriegs- und Nachkriegszeit geprägt und vertrat ein Ideal der »reinen und armen Gestalt«. Ungers dagegen entstammte einer jüngeren Generation, die ehrgeizig nach vorne drängte.²⁹ Bei der Finanzierung seines Hauses dürfte geholfen haben, daß Liselotte Ungers aus der begüterten Familie eines Wuppertaler Bauunternehmers stammte.

So willkürlich-subjektiv das Ungers-Haus damals manchem erscheinen mochte, es vertrat programmatische Forderungen. Körperhaft und räumlich sollte Architektur sein, erlebbar »durch Umschreiten und Eindringen«. Bewegung, Dynamik, Asymmetrie, Vitalität waren gefragt. Schöpferische Kunst – und um Kunst, Baukunst, ging es – müsse die bestehende Form zertrümmern, um den Ausdruck der eigenen Zeit zu finden. Bauen habe nicht dem Primat der Technik und der Gleichmacherei zu folgen. Jede wahre Schöpfung sei Kunst, und Architektur bedeutete für Ungers zumindest »partielle Schöpfung«. Diese Maxime war zugleich politisch verortet, nämlich »in einer lebendigen demokratischen Ordnung«, und kritisierte die »materialistischen Methoden« der zeitgenössischen Bauproduktion. »Freiheit lebt nur in der ständigen Auseinandersetzung des einzelnen mit der Realität und im Erkennen der persönlichen inneren Verantwortung gegenüber Ort, Zeit und Mensch.« »Einhüllung und Bergung« des Individuums werden als die Aufgabe, ja als das Wesen der Architektur gefordert.

Diese Zitate finden sich in einem Dokument, das kurz nach der Fertigstellung des Hauses entstand. Dessen Gedankengänge müssen aber ihre Verfasser auch bereits vorher beschäftigt haben. Es hatte zwei Autoren: Ungers und Reinhard Gieselmann. Beide waren Eiermann-Schüler, beide hatten ihre Vorbehalte gegenüber dem Meister. In den späten fünfziger und frühen sechziger Jahren sahen sie sich öfter, diskutierten, reisten gemeinsam nach Italien oder zu Le Corbusiers Kapelle in Ronchamp und verfaßten das Manifest *Zu einer neuen Architektur*.³⁰ Der Text wirkt ein wenig unorganisiert, wiederholt sich, kommt auf den Anfang zurück. So entsteht der Eindruck einer aus der Erregung der Stunde entstandenen Stellungnahme, in der es um nicht weniger als die »Erneuerung der europäischen Architektur« geht.

Die »Verantwortung gegenüber dem Ort«, die das Manifest anspricht, war auch konkret gemeint. Das Haus steht nicht an einer beliebigen Stelle, sondern an einem Ort, der den *genius loci* beherbergt, seinerseits

In his *Aphorismen zum Häuserbauen* (Aphorisms on building houses) Ungers described with obvious enjoyment the overlapping of functions and activities. »We had the classic *grocery-store arrangement*: The house was the store, the workshop, upstairs was where you lived, where products were manufactured, where arguments and negotiations took place. In between were the children and the animals ... Lectures were written upstairs on the balcony, models built down in the cellar. A little world of its own. The smell of ammonia of fresh blueprints mingled with the smells of cooking that came from the kitchen. Everything under one roof: museum pieces, valuable books, children’s rattles and dog dishes.«²⁶ This »little world« is somewhat reminiscent of what cultural sociologists like Wilhelm Heinrich Riehl (1823–97) once described as »the complete house« of the good old days: living and working, strangers as well as staff in one building, the office on the ground floor like the business of an old-time craftsman.

Crowned by a domed roof-light, the cylinder of the »private staircase« can clearly be seen in the external view as well, from the right vantage point. It is, as it were, the axis around which the house »turns«. While the spiral staircase is the vertical centre of the house in its original condition, a paved path acts as an axis in the horizontal direction. This path led from the west forecourt at the Belvederestraße entrance up a few steps into the house, cuts through the entire length of the property eastward, runs as a corridor first through the house (where you have to avoid the casing of the spiral staircase), then through the walled gardens, which at the time had not yet been overbuilt. It was so to speak the development axis of the *minima civitas*, to which later, in 1989, Ungers was able to attach the cube of the library. At the same time, the path acts as a structuring factor in a multitude of cubes, cuboidal blocks, cylinders and terraces.

An additional area on a hallway parallel to the »long path«, separated from it by a load-bearing wall, was devoted to studio work, with two offices, a room for several drafting tables and a conference room in a rotunda. Like the cylindrical stairwell, it is lit from above by a ceiling cupola. Outside there is scant room for another tiny garden, which is surrounded by a curving exterior wall. Add to this the fact that the brick bonds of the house walls and enclosing walls are structured by brick-on-edge courses; that in places where the walls do not meet at 90 degrees but at an oblique angle, the stones were not chipped off but were inserted from front to back and form an almost textile seam; that the height of the concrete lintels changes in accordance with the length over which they extend; and finally that before later insulation and noise abatement measures were undertaken, the white painted sash bars of the steel windows and doors lay far behind the exterior walls, it is clear how very three-dimensional the design of this building was meant to be. The programme was compact and – for a residence – complex, producing a cataract of forms spilled here, at the end of the row of houses. Light and shadow played over the projecting and receding surfaces of the building complex.

It was a house in which a young architect demonstrated what he wanted to do differently from his colleagues. The house »shows everything I knew how to do at the time, leaves out no possibility: foundation, wall, roof, cornice, intrados, heavy materiality, lightness, suspended waste pipes, fractures, a base below, openness

above, as much as possible.«²⁷ Even apart from questions of design it was a lavish house. In the first version, before the library was built on, it had a floor space of 448 square metres (without the basement and garage), and 740 square metres after the 1990 expansion.²⁸

A few houses away, on Lövenicher Weg, Rudolf Schwarz had his home. A comparison shows the difference between the generations. Built four years earlier, the house of the Cologne urban planner and busy architect was a very simple one-storey brick building, though beautifully situated on the edge of a forest. There is a small office wing at a right angle to the house. The frugality of the war and postwar period had left its mark on Schwarz, who believed in the ideal of »pure and barren form«. Ungers, on the other hand, belonged to a younger generation that surged forward ambitiously.²⁹ When he financed his house, it probably helped that Liselotte Ungers came from the affluent family of a Wuppertal building contractor.

No matter how arbitrary and subjective the Ungers house may have appeared to some people at the time, it did represent programmatic claims. For architecture was supposed to be physical and spatial, to be experienced »by walking around it and penetrating it«. Movement, dynamism, asymmetry, vitality were in demand. Creative art – and architecture was an art form – must shatter existing form in order to find the expression of its own time. Building, it was claimed, did not need to follow the primacy of technology and egalitarianism. All true creation was art, and architecture for Ungers meant at least »partial creation«. At the same time this maxim was political in nature, rooted »in a living democratic order«, and criticised the »materialistic methods« of the contemporary construction industry. »We are free only insofar as we constantly confront reality and recognise our personal responsibility to place, time and human beings.« Ungers demands that the task, indeed the essence of architecture should be to »envelop and shelter« the individual.

These quotations are found in a document written shortly after the completion of the house. But the ideas contained in it must have preoccupied its authors even earlier. There were two of them: Ungers and Reinhard Gieselmann. Both were pupils of Eiermann, both had reservations regarding the master. In the late fifties and early sixties they saw each other frequently, engaged in discussions, travelled together to Italy or to Corbusier’s chapel in Ronchamp and wrote the manifesto *Zu einer neuen Architektur* (”Towards a New Architecture”).³⁰ The text seems somewhat disorganised, is repetitive, returns to the beginning. Thus one gets the impression that this was a position statement which arose from the excitement of the hour, concerned with no less than the »renewal of European architecture«.

The »responsibility toward the place« referred to in the manifesto was meant concretely as well. The house is not located at an arbitrary spot but in a place that houses the *genius loci*, that was already inhabited and shows traces of human activities. It reacts to the latter, for instance by using brick, the locally traditional building material, or by continuing or breaking up the row in which the house is situated. In the Müngersdorf neighbourhood, one often comes across curving walls around individual properties. These features too are adopted by Ungers: he transforms the junction of the little side street and Belvederestraße into a semicircular curve. He even uses this curve in the ground plan of the house. It reap-

bereits bewohnt war, Spuren menschlicher Tätigkeiten trägt. Auf sie reagiert es, beispielsweise im Aufgreifen des ortsüblichen Baumaterials Backstein oder in der Fortführung und Auflösung der Zeile, in der das Haus steht. Im Wohnquartier Müngersdorf trifft man mehrfach auf gerundete Grundstücksmauern. Auch sie greift Ungers auf, indem er die Einmündung der kleinen Nebenstraße in die Belvederestraße zu einer Halbkreisurve umformt. Diese Rundung übernimmt er sogar in den Grundriß des Hauses. Sie kehrt wieder im Dreiviertelkreis der Besprechungsnische, auf die sich ihrerseits der Vollkreis des zentralen Treppenturms bezieht. Wenn Ungers der Ortsgeschichte Themen entnimmt, so sind die Variationen ganz und gar seine Komposition. Dem ursprünglichen Motiv gleichen sie so wenig oder so viel wie die Brahms-Variationen dem Thema von Haydn.

Das Verfahren der Variation, der Metamorphose und Transposition eines Motivs, das Ungers in seinen späteren Schriften oft angeführt und in seinem Werk ebenso oft angewendet hat, ist im Manifest nicht eigens erwähnt. Formation und Transformation waren für ihn jedoch zusammengehörende Prozesse. Sie »bedingen sich gegenseitig wie das Ein- und Ausatmen, wie Tag und Nacht. Formation ist nicht denkbar ohne Transformation, und umgekehrt gibt es keine Transformation, die nicht wieder eine andere Transformation hervorbringt.«³¹

Den Besuchern seines Hauses pflegte der Architekt die Entstehung dieser Variationsketten an der Abfolge der Stockwerke klarzumachen.³² Unten verschließt sich das Haus, indem die Arbeits- und Wohnräume des Parterres von den stabilen Backsteinmauern um das Haus und seine Gärten abgedichtet werden. Licht und Grün (das im Schatten des Hauses nicht eben üppig gedeiht) sind zugelassen, nicht aber der Blick ins Freie und umgekehrt der Blick ins Innere. Die Schutzfunktion, »Bergung und Einhüllung« überwiegen. Nach oben zu lichtet sich die Baumasse auf, der Bau durchläuft Stufen der Befreiung. Die Fenster gewinnen größere Formate, der Blick reicht in die Nachbarschaft, die in Ausschnitten zugelassen wird. Öffnung und Transparenz nehmen zu. Im zweiten Obergeschoß gibt es Dachgarten, Balkon und den Überblick über die örtliche Situation. Der Himmel tut sich auf.

Das Wort von der Metamorphose erinnert an Johann Wolfgang Goethes *Metamorphose der Pflanzen*.³³ Ungers berief sich auf die Goethe-Lektüre, die er schon in seiner Studienzeit zur Kenntnis genommen haben will. »In dieser kleinen Schrift erschloß sich mir eine Ideenwelt, die sich nicht auf das Prinzip der Kausalität bezog, sondern auf die Umwandlung der Dinge durch die Metamorphose, nach welcher ein Teil den nächsten hervorbringt und die verschiedenen Gestalten durch Modifikation eines Grundprinzips entstehen«, erläuterte Ungers seinen Hörern bei passender Gelegenheit, als er nämlich 2002 die Goethe-Plakette der Stadt Frankfurt am Main empfing.³⁴ Über Goethes Morphologie hätte er sich im übrigen auch mit seinem Müngersdorfer Mitbürger Rudolf Schwarz unterhalten können, mit dem er sich in vielem einig wußte. Ungers bekannte sich posthum als »großer Verehrer von Schwarz«.³⁵

Kritiker und Gesinnungsgenossen

Das Haus Ungers I war nicht das einzige, das aus der zeitgenössischen Hausproduktion hervorstach. In der Bundesrepublik bauten Wilfried Beck-Erlang, H. Peter

Buddeberg, Heinz Mohl in den 1960er Jahren Einfamilienhäuser, die sich durch individuelle Formensprache, skulpturale Gestaltung der Volumen, taktiles Baumaterial, gewichtigen Auftritt und private Abgeschlossenheit von den offenen Bungalows der Moderne-Tradition unterschieden. Carlfried Mutschler errichtete 1960 in Mannheim ein eigenes Wohnhaus in hellem Ziegelstein und Beton, das eine Baulücke füllte und insofern auch Ungers' »Verantwortung gegenüber dem Ort« übernahm.

Im Karlsruher Raum entwarf Gesinnungsfreund Gieselmann Einfamilien- und Reihenhäuser, in denen er mehr oder weniger den Forderungen aus dem Manifest *Zu einer neuen Architektur* nachkam. Auch ein eigenes Haus entstand 1960–65. Im Raumprogramm ist es ähnlich vielseitig wie das Haus Ungers, im Erscheinungsbild gleichfalls reich differenziert und plastisch in der Auffassung. Es besitzt einen dreigeschossigen Wohnbereich des Bauherrn, Studio und Einliegerwohnungen in drei Baukörpern, die sich an einem steilen Hang um einen kleinen Patio gruppieren. Die Seitenansichten sind reich gestaffelt, wie eine architektonische Paraphrase des Hangs, der früher als Weinberg gedient hatte.

Gieselmann war 1953 mit der Vespa durch Skandinavien gekurvt. Der wichtigste Ertrag seiner Reise war die Bekanntschaft mit Alvar Aalto, ein »Schlüsselerlebnis«. Der große finnische Architekt erlaubte es ihm, in seinem Sommerhaus auf der Insel Muuratsalo zu übernachten. Aaltos Naturverständnis, sein Materialgefühl, sein Umgang mit Tages- und Kunstlicht, seine Einbeziehung von Kunst und künstlerischem Gerät hinterließen einen tiefen Eindruck, den Gieselmann auch seinem Freund Ungers übermittelte. »Es war für uns eine ganz neue Art Moderne – weder nach den uns geläufigen asketischen noch auch nach den ästhetischen Regeln konzipiert, sondern frei, gefühlvoll, sinnlich, asymmetrisch, gekurvt, im Spiel mit dem Licht, in der Einbeziehung der Natur.«³⁶ Aalto blieb über viele Jahre ein Stern auch an Ungers' Firmament, obwohl sich die konkreten Einflüsse in Grenzen hielten.

Kein Einfamilienhaus dürfte in Nachkriegsdeutschland und darüber hinaus so viel Aufsehen erregt haben wie das Haus Ungers in der Belvederestraße. Daran war zum Teil die Presse schuld, zum Teil waren es die internationalen Beziehungen, die Ungers schon zu dieser Zeit geknüpft hatte. Die erste Veröffentlichung erschien 1960 in der wöchentlichen Architekturzeitschrift *Bauwelt*, deren Chefredakteur Ulrich Conrads den jungen Architekten anfangs förderte, wo er konnte. In Heft 8, das Ungers gewidmet war, stand ein Photo des Hauses auf der Titelseite.³⁷

Auch internationaler Besuch stellte sich in der Belvederestraße ein. Im Frühjahr 1960 – das Ungers-Heft der *Bauwelt* konnte eben erst erschienen sein – besuchten Aldo Rossi, Giorgio Grassi und Vittorio Gregotti im Auftrag der italienischen, international respektierten Architekturzeitschrift *Casabella* den *amico* Ungers. Der Artikel kam im Oktober heraus.³⁸ Ungers hatte seinen Gesprächspartnern offenbar ausführlich seine Gedanken über die Notwendigkeit erläutert, sich an der Realität des Ortes zu orientieren. Er verteidigte Vielfalt, Individualität, die Koexistenz vieler Meinungen und wehrte sich gegen Schlagworte. Den Schlagworten entging er allerdings nicht. Denn sein Domizil in der Belvederestraße avancierte zu einer Stillkone des so genannten Brutalismus, was andererseits den Vorteil hatte, ihm zu internationaler Bekanntheit zu verhelfen.



12. Oswald Mathias Ungers, Haus Belvederestraße 60, Köln-Müngersdorf, 1958/59. Zustand 1960. (Photo: Walter Ehmann.)

13. Carlfried Mutschler, Wohn- und Bürohaus Mutschler, Mannheim, E 7/7, 1960. (Photo: Joachim Langner.)

14. Reinhard Gieselmann, Wohn- und Atelierhaus Gieselmann, Karlsruhe-Durlach, Rittnerstraße 81, 1960 to 1965. (Photo: Sigrid Neubert.)

12. Oswald Mathias Ungers, Haus Belvederestraße 60, Müngersdorf, Cologne, 1958/59. State around 1960. (Photo: Walter Ehmann.)

13. Carlfried Mutschler, Mutschler residential and office building, Mannheim, E 7/7, 1960. (Photo: Joachim Langner.)

14. Reinhard Gieselmann, Gieselmann residential building and studio, Durlach, Karlsruhe, Rittnerstraße 81, 1960–65. (Photo: Sigrid Neubert.)

pears in the three-quarter circle of the conference niche, to which in turn the full circle of the central stairwell tower is a reference. When Ungers borrows themes from local history, the variations are very much his own composition. They have as little or as much resemblance to the original motif as do the Brahms variations to the theme by Haydn.

The method of variation, metamorphosis and transposition of a motif, which Ungers often referred to in his later writings and used in his work just as frequently, is not specifically mentioned in the manifesto. However, formation and transformation were for him processes that belonged together. They »are interdependent like breathing in and out, like day and night. Formation is not conceivable without transformation, and conversely there is no transformation that does not in turn produce another transformation.«³¹

To visitors of his house, the architect used to explain the origin of these chains of variations, using the succession of the floors as an example.³² Below, the house shuts down: the workrooms and living rooms of the ground floor are insulated by the stable brick walls around the house and its gardens. Light and greenery (which hardly thrives in the shadow of the house) are allowed, but not a view of the outdoors and conversely a view of the indoors. The protective function, »to shelter and envelop«, predominates. Higher up the building becomes brighter, goes through stages of liberation. The windows now have larger formats, the view extends into the neighbourhood, which is visible in sections. Opening and transparency increase. On the second floor there is a roof garden, balcony and the view of the local situation. The sky unfolds.

The quotation about metamorphosis is reminiscent of Johann Wolfgang Goethe's *Metamorphose der Pflanzen* (Metamorphosis of plants).³³ Ungers was referring to his reading of Goethe, claiming he took note of the essay even as a student. »What was revealed to me in this short piece was a world of ideas that did not refer to the principle of causality but to the transformation of things through metamorphosis, according to which one part gives rise to the next and the various forms come about through the modification of a basic principle«, Ungers explained to his listeners when the opportunity arose, namely when, in 2002, he was awarded the Goethe-Plakette of the city of Frankfurt am Main.³⁴ Incidentally, it is also possible that he discussed Goethe's morphology with a fellow Müngersdorfer, the architect Rudolf Schwarz, with whom he agreed on many points. Ungers posthumously declared himself to be a »great admirer of Schwarz«.³⁵

Critics and like-minded colleagues

The Ungers House I was not the only one to stand out among those built by his contemporaries. In the German Federal Republic, Wilfried Beck-Erlang, H. Peter Buddeberg, Heinz Mohl built single-family houses in the 1960s that differed from the open bungalows of the Modernist tradition due to their individual stylistic idiom, the sculptural design of the buildings, tactile building material, imposing appearance and private seclusion. In 1960 Carlfried Mutschler built his own residence in Mannheim of light-coloured brick and concrete that filled a gap site and in this respect also adhered to Ungers' »responsibility to the place«.



In the Karlsruhe area Ungers' like-minded friend Gieselmann designed single-family and row houses in which he more or less fulfilled the demands of the manifesto *Zu einer neuen Architektur*. He, too, designed his own house in 1960–65. Spatially it is just as multifaceted as the Ungers house, and its appearance is just as richly differentiated and three-dimensionally conceived. It has a three-storey living area for the owner, a studio and flats for lodgers in buildings grouped on a steep slope around a small patio. The side elevations are intensely staggered, like an architectonic paraphrase of the slope, which was formerly a vineyard.

In 1953 Gieselmann took his Vespa on a tour of Scandinavia. The most important result of his journey was his meeting with Alvar Aalto, a »key experience«. The great Finnish architect allowed him to spend the night at his summerhouse on the island of Muuratsalo. Aalto's understanding of nature, his feeling for materiality, the way he handled daylight and artificial light, the way he included art and artistic furnishings left a deep impression, which Gieselmann also communicated to his friend Ungers. »We felt it was a completely new type of Modernism – conceived neither according to the ascetic rules familiar to us nor according to aesthetic rules, but free, expressive, sensuous, asymmetrical, curved, in interplay with light, integrating the natural world.«³⁶ For many years Aalto continued to be a star in Ungers' firmament as well, although his concrete influence was limited.

No single-family home probably caused as big a stir in postwar Germany and beyond as did the Ungers House in Belvederestraße. It was partly the press that was to blame, and partly the international contacts Ungers had already established by then. The first public reference to the building appeared in 1960 in the architecture weekly *Bauwelt*, whose editor in chief, Ulrich Conrads, initially promoted the young architect wherever he could. The title page of issue no. 8, dedicated to Ungers, showed a photo of the house.³⁷

International visitors also appeared in Belvederestraße. In the spring of 1960 – the Ungers issue of *Bauwelt* had probably just been published – Aldo Rossi, Giorgio Grassi and Vittorio Gregotti visited their *amico* Ungers on the instructions of the internationally respected Italian architecture journal *Casabella*. The article was published in October.³⁸ Ungers had obviously given his interviewers a detailed explanation of his ideas about the need to be guided by the reality of a place. He defended variety, individuality and the coexistence of many views, and protested against slogans. He could not avoid slogans, however. For his residence in Belvederestraße became a style icon of the so-called Brutalist movement, which on the other hand had the advantage of helping him gain international recognition.

He owed this promotion to the British architecture critic and historian Reyner Banham, who in 1966 included the house in his book *The New Brutalism*. Banham was one of those historians who devote a considerable part of their time and energy to the definition of styles. His attempt to explain the slogan Brutalism or – since it is originally an English term and was uttered with faint irony – *New Brutalism*, ranges from descriptions of precise steel buildings in emulation of Mies van der Rohe³⁹ to »brick Brutalists« – as he referred to them – and concrete sculptors such as Walter Förderer or Vittoriano Viganò. The works of his Brutalists look so different from each other that Banham had to resort to intellectual cat-

Diese Beförderung war dem englischen Architekturkritiker und -historiker Reyner Banham zu verdanken, der das Haus 1966 in sein Buch *Brutalismus* aufnahm. Banham gehörte zu den Historikern, die einen beträchtlichen Teil ihrer Zeit und Arbeitskraft der Definition von Stilen widmen. Sein Versuch, das Schlagwort Brutalismus oder – da es aus dem englischen Sprachraum stammt und mit leichter Ironie vorgetragen wurde – *New Brutalism* zu erläutern, reicht von präzisen Stahlbauten in der Nachfolge Mies van der Rohes³⁹ bis zu den von ihm so genannten »Backsteinbrutalisten« und Betonskulpteuren wie Walter Förderer oder Vittoriano Viganò. Das Erscheinungsbild seiner Brutalisten ist so unterschiedlich, daß Banham intellektuelle Kategorien zur Begriffsbestimmung heranziehen mußte: Bildhaftigkeit, Ablesbarkeit und Betonung der Konstruktion, »brutale« Ehrlichkeit in der Verwendung der Materialien, Berücksichtigung von Situationen und Baustoffen »as found«, Masse und Plastizität.

Ungers' Haus sei »vielleicht das einzige qualitätvolle Bauwerk in Nordeuropa, das mit dem Werk der Vertreter der Neoliberty in Italien verglichen werden kann«, meinte Banham. Mit »Neoliberty« war eine von *Casabella* unterstützte Stilrichtung gemeint, die sich in Erinnerung an den Liberty-Stil, den italienischen Jugendstil, neben Rationalismus und *architettura organica* etablierte. Der Vergleich falle aber zugunsten von Ungers aus, wegen dessen historischer Bildung und seiner Fähigkeit, Bildungseindrücke zu verarbeiten. Banham dachte an Erich Mendelsohn oder Hugo Häring. Was die Lage des Hauses am Abschluß einer Häuserzeile betraf, fühlte er sich an Gerrit Thomas Rietvelds Haus Schröder in Utrecht (1923–25) erinnert, das als ein Hauptwerk der holländischen De Stijl-Bewegung gilt.⁴⁰

Rietveld hatte allerdings auf den scharfen Kontrast des Modernen gegen das überlieferte Alte gesetzt. Seine leichte Komposition aus Linien und Flächen ist wie eine Botschaft aus einer anderen Welt an die Brandmauer der älteren und höheren Zeile geheftet. Ungers dagegen führte Vorgaben wie das Sichtmauerwerk und die Farbigekeit der Nachbarbebauung weiter, zum Teil auch Gebäudehöhe, Dachfirst und Traufe. Er nahm sich nie gesehene Freiheiten, ließ aber trotzdem die eigene Formenwahl aus den lokalen Gegebenheiten hervorgehen.

Mit diesen Publikationen wurde das Müngersdorfer Haus zu einer Zielscheibe der Kritik.⁴¹ Prominente Kritiker nahmen es als Beispiel für eine Entwicklung, die bewährte Prinzipien und Methoden der Moderne zu verraten schien. Willkür und Neues um jeden Preis drohten. Sigfried Giedion, ein Doyen der Architekturkritik, entdeckte überall »Playboy-Architektur«: »Die Architektur wird behandelt, wie ein Playboy das Leben behandelt – schnell aller Dinge überdrüssig und von einer Sensation zur anderen hastend.«⁴² In der Schweizer Zeitschrift *Bauen und Wohnen* forderten Jürgen Joedicke, Autor einer *Geschichte der modernen Architektur* (1958), und der Architekt Franz Füg »geistige Zucht« und bildeten eine Seite mit neun Bauten ab, die ihnen offenbar als Exempel der Zuchtlosigkeit erschienen. Neben Gottfried Böhm war auch Ungers mit der Belvederestraße vertreten.⁴³ Gieselmann und Ungers verteidigten sich ihrerseits, traten für das Wagnis der Kunst ein, für die geistige Freiheit, gegen Erstarrung und Schematisierung.

Eine der in Deutschland seltenen Debatten über Architektur begann, und das unschuldige Müngersdorfer Haus war einer ihrer Auslöser. Da die Diskussion und der Name ihres Protagonisten dank Banham und den drei *Casabella*-Redakteuren ins Ausland gedungen waren,

regten Bauten von Ungers auch dort zur Kritik an. Sir Nikolaus Pevsner konstatierte beunruhigt eine »Wiederkehr des Historismus« und nicht zuletzt des Expressionismus. Die Verwendung »ineinander verschachtelter Blöcke«, wie sie Mies van der Rohe bei seinem Berliner Denkmal für Rosa Luxemburg und Karl Liebknecht (1926) benutzt hatte, fand er bei Ungers wieder. Das Müngersdorfer Haus bildete er daher auch in seinem Sündenkatalog von 1961 zusammen mit rund dreißig anderen Übeltätern ab.⁴⁴

Ungers konnte sich von dem Vergleich nicht unangenehm berührt fühlen, weil er selbst begonnen hatte, sich mit der Expressionistengruppe um Paul Scheerbar und Bruno Taut aus der Zeit unmittelbar nach dem Ersten Weltkrieg zu beschäftigen.⁴⁵ Er kaufte eine Sammlung expressionistischer Zeichnungen zusammen, veranstaltete 1963 gemeinsam mit dem Leverkusener Museumsleiter Udo Kultermann die Ausstellung »Die gläserne Kette«, die von Schloß Morsbroich in die Berliner Akademie der Künste wanderte, und gab die Briefe der in Deutschland verstreut lebenden, hauptsächlich aber Berliner Künstler und Architekten der Revolutionsjahre nach 1918 heraus.⁴⁶ Tenor dieser Aktivitäten aus Expressionistentagen war revolutionärer Künstlerwille. Eine solche Entdeckung früher Gesinnungsgenossen mußte Ungers zum Zeitpunkt der Attacken auf seinen Hausbau gelegen kommen, denn: »Bauen ist etwas anderes als Mauern – Bauen ist Ausdruck einer geistigen Weltvorstellung.«⁴⁷ Darin war er mit den Expressionisten einig.

Aber schon im Laufe der frühen 1960er Jahre wandte Ungers sich von allzu heftig-utopischen Bekundungen ab. Sein gesammeltes Material zum deutschen Expressionismus stellte er anderen Autoren wie den italienischen Historikern Franco Borsi und Giovanni Klaus König zur Verfügung, *con una franca amicizia e aperta cameraderie*. Es wirkte wie ein Abschied von diesem Thema. Borsi und König machten aus den *segreti della biblioteca della sua bellissima casa* ein umfangreiches Buch, das eine Zeitlang die maßgebliche Darstellung des Expressionismus in der Architektur blieb.⁴⁸

Ungers selbst referierte auf einem internationalen Kongreß über die Kunstformen des Expressionismus, der 1964 in Florenz stattfand, bereits ziemlich leidenschaftslos über »die Erscheinungsformen des Expressionismus in der Architektur«.⁴⁹ Er fragte sich – wie auch Sigfried Giedion⁵⁰ –, ob man den Begriff Expressionismus überhaupt auf die Architektur übertragen könne. Expressionistische Erscheinungsformen könnten sich lediglich auf mehr oder weniger visionäre und utopische Bauprojekte beschränken. »Dies liegt in der Architektur selbst begründet, die ihrem Wesen nach in weit größerem Maße als die übrigen Künste an den Stoff, den Zweck, die Konstruktion und die Aufgabe gebunden ist.«⁵¹ Anders als im Gieselmann-Ungers-Manifest stand Ungers dem Bauwerk nun zu, rationalen Überlegungen und nicht nur irrationalen Impulsen zu folgen, den Funktionen wie den Inspirationen. Der Weg war frei zu neuen Positionen. Mit der früheren teilten sie jedoch den Anspruch auf das souveräne Recht des Künstlers auf seine künstlerisch-intellektuellen Entscheidungen.

Mit dem Hause leben

Eine besondere Eigenschaft des Müngersdorfer Hauses stellte sich im jahrzehntelangen Gebrauch heraus: seine Veränderbarkeit. Ein derart festes, ausdrucksstarkes Ge-



15. Gerrit Thomas Rietveld, Haus Schröder, Utrecht, 1923–25. (Photo: Klaus Kinold.)

16. Ludwig Mies van der Rohe, Denkmal für Rosa Luxemburg und Karl Liebknecht, Berlin-Friedrichsfelde, 1926. (Photo: Mies van der Rohe Archive, Museum of Modern Art, New York.)

15. Gerrit Thomas Rietveld, Schröder house, Utrecht, 1923–25. (Photo: Klaus Kinold.)

16. Ludwig Mies van der Rohe, memorial for Rosa Luxemburg and Karl Liebknecht, Friedrichsfelde, Berlin, 1926. (Photo: Mies van der Rohe Archive, Museum of Modern Art, New York.)

egories in order to define the term: a pictorial, readable and emphatic structure, »brutally« honest use of materials, with locations and building materials taken into account »as found«, mass and plasticity.

Ungers' house, wrote Banham, was »perhaps the only high-quality building in Northern Europe that can be compared with the work of representatives of the Neoliberty movement in Italy«. By »Neoliberty« he meant a style promoted by *Casabella* which recalled the Liberty style, or Italian Art Nouveau, and which established itself alongside rationalism and *architettura organica*. But the comparison, according to Banham, favoured Ungers, because of the latter's historical education and his ability to process all that he had learned. Banham had Erich Mendelsohn or Hugo Häring in mind. As far as the location of the house at the end of a row of houses was concerned, he was reminded of Gerrit Thomas Rietveld's Schröder House in Utrecht (1923–25), considered to be a principal work of the Dutch De Stijl movement.⁴⁰

Rietveld, however, had focused on the sharp contrast of the Modernist style as opposed to age-old tradition. His light composition of lines and surfaces is like a message from another world posted on the firewall of the older and taller row of houses. Ungers, on the other hand, continued to use such features as exposed masonry and the colour scheme of adjacent architecture, and in part the height of buildings, roof ridge and eaves. He took unprecedented liberties, yet made sure his own choice of forms evolved from local conditions.

As a result of the above-named publications, the Müngersdorf house became a target for criticism.⁴¹ Prominent critics considered it to be an example of a development that betrayed the tried and tested principles and methods of Modernism. They feared the impending threat of arbitrariness and of novelty at any price. Sigfried Giedion, a dean of architectural criticism, discovered »playboy architecture« everywhere: »They treat architecture the way a playboy treats life – quickly tired of everything and rushing from one sensation to the next.«⁴² In the Swiss journal *Bauen und Wohnen* Jürgen Joedicke, the author of a *Geschichte der modernen Architektur* (History of modern architecture) (1958), and the architect Franz Füg called for »intellectual discipline«, adding a page of illustrations that showed nine buildings they apparently considered to be examples of lack of discipline. In addition to Gottfried Böhm, Ungers and his Belvederestraße building were also represented.⁴³ In turn, Gieselmann und Ungers defended themselves, advocating art as an act of daring, calling for intellectual freedom, and protesting against rigidity and schematisation.

This marked the beginning of a debate about architecture, a rare occurrence in Germany, and the innocent Müngersdorf house was one of the things that triggered it. Since, thanks to Banham and the three editors of *Casabella*, the discussion and the name of its protagonist had become public knowledge abroad, the buildings of Ungers aroused criticism there as well. Sir Nikolaus Pevsner was alarmed to note a »return to Historicism« and, not least, Expressionism. In the work of Ungers he again discovered the use of »blocks nested inside one another«, of a type used by Mies van der Rohe in his Berlin memorial for Rosa Luxemburg and Karl Liebknecht (1926). That was why he included a picture of the Müngersdorf house in his 1961 list of transgressions together with some thirty other wrongdoers.⁴⁴



Ungers could not take exception to the comparison, because he himself had begun to devote his attention to the group of Expressionists around Paul Scheerbar and Bruno Taut, from the period immediately after World War I.⁴⁵ He purchased a collection of Expressionist drawings; in 1963, together with the Leverkusen museum director Udo Kultermann, he organised the exhibition »The Glass Chain«, which later moved from Morsbroich Castle to the Berlin Akademie der Künste, and published the letters of artists and architects of the years of revolution after 1918, who lived dispersed in Germany but mainly in Berlin.⁴⁶ The tenor of these activities from Expressionist days was revolutionary artistic intention. Ungers' discovery of others who shared his views must have come at an opportune time, just as his new house was coming under attack, for: »Building is something more than walls – building is the expression of a spiritual view of the world.«⁴⁷ On this he and the Expressionists were in agreement.

Already in the early 1960s, however, Ungers turned away from overly vehement utopian proclamations. He made his collected material on German Expressionism available to other authors, such as the Italian historians Franco Borsi and Giovanni Klaus König, *con una franca amicizia e aperta cameraderie*. It felt like a leave-taking from this topic. Borsi and König made a sizable book out of the *segreti della biblioteca della sua bellissima casa*, which for awhile was the authoritative volume on Expressionism in architecture.⁴⁸

Ungers himself lectured, somewhat dispassionately by this time, on »manifestations of Expressionism in architecture« at an international congress on the art forms of Expressionism held in Florence in 1964.⁴⁹ He wondered – as did Sigfried Giedion⁵⁰ – whether it was even possible to apply the term Expressionism to architecture. Expressionist manifestations, he felt, could be limited only to more or less visionary and utopian construction projects. »This is due to the nature of architecture itself, which is subject to material, purpose, construction and design to a far greater extent than the other arts.«⁵¹ Unlike in the Gieselmann-Ungers manifesto, Ungers now conceded that a building follows rational considerations and not only irrational impulses – functions as well as inspirations. The way was open to new perspectives. These did have something in common with the former ones, however: the claim that the artist has a sovereign right to his artistic and intellectual decisions.

Living with the house

One particular quality of the Müngersdorf house became apparent over decades of use: its changeability. One would have thought such a solid, expressive structure would balk at any transformation. But the opposite turned out to be the case. The house showed itself to be amazingly willing to change. When, after Ungers' stays in America, the architectural office was again enlarged, partition walls were removed. The garage and garage driveway on Belvederestraße were eliminated. The lower granny flat was used to house studio drafting tables, while the upper one was incorporated in the private zone as a library. Brick walls were plastered in white. Definite form and alterable function do not have to be irreconcilable contradictions. The flexibility of this house lay in the adaptability of a defined form, not the instant variability of a serviceable conversion system.

häuse, sollte man meinen, sperrt sich gegen jede Umwandlung. Aber das Gegenteil war der Fall. Das Haus legte eine erstaunliche Veränderungsbereitschaft an den Tag. Als sich das Architekturbüro nach den Amerika-Aufenthalten des Hausherrn wieder vergrößerte, wurden Zwischenwände herausgenommen. Garage und Garageinfahrt an der Belvederestraße fielen weg. Die untere Einliegerwohnung nahm Zeichentische des Ateliers auf, die obere wurde als Bibliothek der privaten Zone zugeschlagen. Backsteinwände wurden weiß geputzt. Bestimmte Form und wandelbarer Zweck müssen keine unvereinbaren Widersprüche sein. Die Flexibilität dieses Hauses war die Wandlungsfähigkeit einer definierten Gestalt, nicht die hurtige Variabilität eines funktionstüchtigen Umbausystems. Sogar eine Kassettendecke, die ausgerechnet der Ehrlichkeitsfanatiker Ungers sich gewünscht hatte, wurde in einem Raum der ehemaligen oberen Einliegerwohnung nachträglich und vorübergehend eingezogen.

Sogar der Auftritt des Hauses hat sich verändert. Das vormals leere Nachbargrundstück gegenüber an der Nebenstraße ist verbaut, dem Ungers-Haus damit ein Stück provokanter Isolation genommen. Die Bäume sind gewachsen und haben den Bau kleiner werden lassen. Die Fülle der Bauformen ist geblieben, aber nach den auftrumpfenden Gewalttaten anderer scheint sie sich beruhigt zu haben. Heute wirkt sie fast zierlich, kleinteilig, nicht brutal, sondern im Gegenteil spielerisch, handwerklich gediegen im Ganzen wie im Einzelnen. Im sorgfältigen Mauerverband sitzen Betonbänder und Wasserspeier wie Schmuckstücke. Die größte Veränderung, ob wohl nicht auf den ersten Blick wahrnehmbar, entstand durch die Doppelfenster, die in den 1980er Jahren eingesetzt wurden. Die äußeren Scheiben sitzen bündig in den Außenflächen und egalisieren die zuvor tief schattenden Fassaden.

Bildende Kunst war für Ungers nicht eine Liebhaberei, sondern eine notwendige Orientierungshilfe, Teil seines Kosmos, zu dem das Bauen, die architekturwissenschaftliche Lektüre, Skulptur, Malerei und Photographie gehörten. Er hat nicht alles gesammelt, aber vieles, was ihn und seine Arbeit berührte. Sein Interesse setzte schon bei der Antike ein. Ungers besaß griechische und römische Skulpturen und Kapitelle und Abgüsse davon, Darstellungen antiker Bauten in Gemälden Leo von Klenzes oder Turpin de Crissés, historische Modelle in Holz oder Kork. Den Modellbauer und Künstler Bernd Grimm ließ er jahrelang Ikonen der Baugeschichte wie den Parthenon in Athen, das Pantheon in Rom, das apulische Castel del Monte oder den Tempietto Donato Bramantes in Rom, der seinerzeit sogar von Zeitgenossen für ein antik-römisches Bauwerk gehalten wurde, maßstabsgetreu in Gipsmodellen nachbauen.⁵²

Auch der Architektur der französischen Revolution, des Klassizismus und der Romantik mit ihren Architekturvisionen galt sein Interesse, dann aber intensiv und extensiv den Avantgarden des 20. Jahrhunderts. Welcher private Sammler mit historisch so weit ausgreifenden Themen konnte sich gleichzeitig eines Piet Mondrian und eines Gerhard Richter, eines Ellsworth Kelly und eines Dan Flavin rühmen! Mancher Ankauf erklärt sich aus Ungers' späterer Faszination durch das Quadrat, dessen Bearbeitungsformen bei anderen Künstlern er nachging: so bei Josef Albers, Carl Andre, Sol LeWitt, Gerhard Merz oder Bruce Nauman. Anderes war durch das Berufsinteresse des Architekten berührt, wie die aus Neonröhren zusammengestellte Lichtsäule Dan Flavins

oder das »Dachpfannen«-Bild des Düsseldorfer Akademiekollegen Markus Lüpertz.

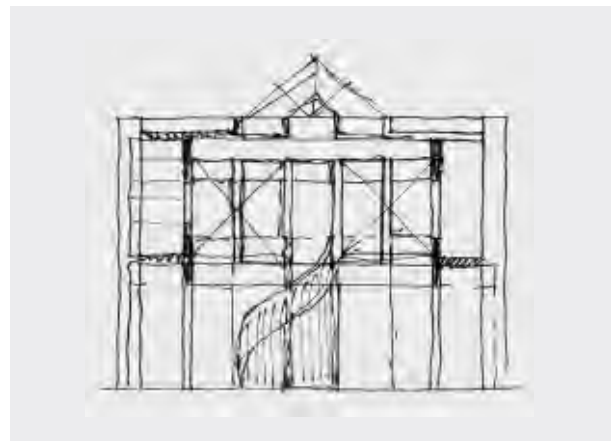
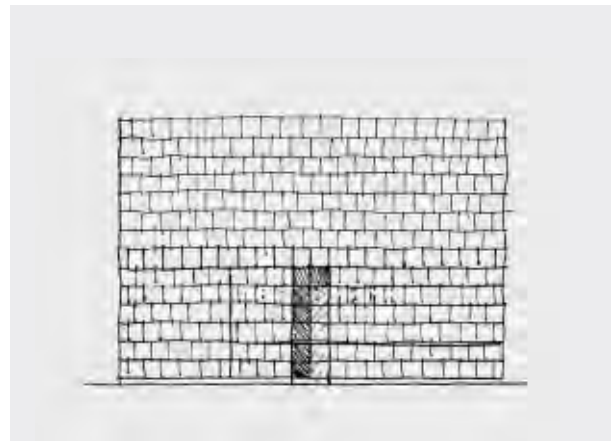
Kunst sorgte im Haus an der Belvederestraße durch sich selbst für Bewegung. Vieles wechselte seinen Platz, weil die Bauherren ihre Prioritäten änderten, weil Ankäufe hinzukamen und andere Nachbarschaften erforderten, weil Kunstwerke für Ausstellungen ausgeliehen waren und monate- oder jahrelang nicht zurückkehrten. Der einzige größere Hof, der nach dem Bau der Bibliothek unbebaut blieb, wirkte jeweils anders, je nachdem ob dort die sechs toskanischen, im Kunsthandel ersteigerten Säulen standen und einen Peristylhof darstellten oder/und die Stahlprofile des *Square* von Bruce Nauman oder/und die Felsbrocken des *Basalt Circle* von Richard Long ausgelegt waren. Fast zu erwarten, daß Ungers auch eine Ikone des deutschen Klassizismus variierte, den *Stein des guten Glücks*, den Goethe 1777 in seinem Weimarer Garten aufstellen ließ: Kugel auf Quader. Ungers ließ ihn von Hubert Becker ausarbeiten.

Seit seinen Projekten für Düsseldorf und Köln (1960) hat Ungers, inzwischen von der Fachwelt gern OMU abgekürzt, mehrere Museen entworfen und seit dem Deutschen Architekturmuseum in Frankfurt am Main (1979–84) auch gebaut. Sein eigenes Haus zeigt nicht die Disposition eines wenn auch kleinen Museums. Bilder und Skulpturen wurden anfangs dorthin gehängt und gestellt, wo Platz war – anders als bei seinen großen Bauaufträgen, wo ihm die Zusammenarbeit mit Künstlern von Anfang an wichtig war. In räumlicher Disposition und Lichtführung nahm die Architektur erst mit dem Bibliothekskubus Rücksicht auf dort zu plazierende Kunstwerke.

Nach dem postumen Verkauf des Hauses am Kämpchensweg und dem erneuten Umzug von Büchern zurück in die Belvederestraße wirkt das »alte« Haus in manchen Räumen sogar überfüllt. Denn deren Proportionen waren bei aller Vielfalt des Komplexes Proportionen der späten fünfziger Jahre – relativ kleine, relativ niedrige Zimmer ohne repräsentative hohe oder zweigeschossige Räume, wie sie heute in den Luxusvillen der Bauzeitschriften die Regel sind. Möbliert war das Haus entweder mit gediegenen Stilmöbeln oder den modularen Holzmöbeln, die Ungers seit den 1950er Jahren selbst entwarf (System Kubus, System Kreis, rechtwinklige Gerüstentwürfe für das Deutsche Architekturmuseum) und von Schreibern herstellen ließ. Die Bequemlichkeit des Sitzenden war dabei kein Entwurfsparameter, wohl aber waren es die Maße und Proportionen der Architektur. Den Stuhl Leonardo von 1991 entwarf er nach den Vorgaben der vitruvianischen Proportionsfigur.

Ein Kubus für Bücher

Die größte Veränderung, die der Baugruppe widerfuhr, war der Bau der Bibliothek auf einem Teil des Grundstücks, wo bisher einer der ummauerten Gärten gewesen war. Die Seitenstraße der Belvederestraße heißt hier zufälligerweise Quadrather Straße. Der Name erklärt sich aus einem nicht allzu weit entfernten Ort westlich von Köln namens Quadrath, paßt aber hervorragend zu jener geometrischen Figur, die im Spätwerk von Ungers einen Vorzugsplatz erhielt, das Quadrat. Quadratisch ist der Grundriß der Bibliothek, quadratisch der Schnitt des Bücherturms, der zu einem Drittel, nämlich mit seinem Kellergeschoß, in die Erde versenkt ist. Quadratisch sind die Luken im Steinmantel des Gebäudes, kubisch die



17–19. Oswald Mathias Ungers, Haus Belvederestraße 60, Köln-Müngersdorf. Bibliothek, 1989/90. Skizzen von Oswald Mathias Ungers.

20. Oswald Mathias Ungers, Haus Belvederestraße 60, Köln-Müngersdorf. Bibliothek. Arbeitsmodell. (Photo: Dieter Leistner.)

17–19. Oswald Mathias Ungers, Haus Belvederestraße 60, Müngersdorf, Cologne. Library, 1989/90. Sketches by Oswald Mathias Ungers.

20. Oswald Mathias Ungers, Haus Belvederestraße 60, Müngersdorf, Cologne. Library. Working model. (Photo: Dieter Leistner.)

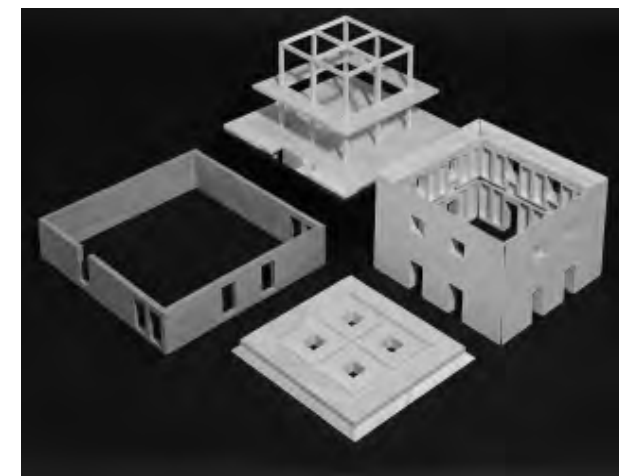
Even a coffered ceiling, which ironically Ungers, a fanatic for honesty, had wanted to have, was later and temporarily installed in a room of the former upper granny flat.

Even the outer view of the house has changed. The previously empty adjacent property opposite, on the side street, is now built up, thus depriving the Ungers House of some of its provocative isolation. The trees have grown and the building seems smaller. The design features are still as abundant as ever, but now, after the boastful acts of violence of other architects, this abundance seems less turbulent. Today it seems almost delicate, intricate, not brutal, but quite the contrary – playful, tastefully crafted both as a whole and in detail. In the careful wall bond, concrete bands and waterspouts are set like ornaments. The biggest change, although not obvious at first glance, came about as a result of the double windows that were installed in the 1980s. The panes of the storm windows are flush-mounted in the exterior surfaces and level the façades, which formerly used to cast deep shadows.

For Ungers the fine arts were not a hobby but something he needed in order to find his bearings, part of his cosmos, which included building, reading matter on the science of architecture, sculpture, painting and photography. He did not collect everything, but did collect many things that touched him and his work. His interest began already with antiquity. Ungers owned Greek and Roman sculptures and capitals and casts of them, representations of ancient Greek and Roman buildings in paintings by Leo von Klenze or Turpin de Crissé, historical models of wood or cork. For many years he commissioned the model builder and artist Bernd Grimm to build to scale plaster models of icons of architectural history, such as the Parthenon in Athens, the Pantheon in Rome, the Castel del Monte in Apulia or Donato Bramante's Tempietto in Rome, once taken for an ancient Roman building even by contemporaries.⁵²

He was also interested in the architecture of the French Revolution, of classicism and romanticism with their architectural visions, and finally, intensively and extensively, in the avant-gardes of the 20th century. What private collector with such historically wide-ranging themes could boast that he owned both a Piet Mondrian and a Gerhard Richter, an Ellsworth Kelly and a Dan Flavin! Many a purchase can be explained by Ungers' later fascination with the square, whose treatment by other artists he studied: for instance, in the work of Josef Albers, Carl Andre, Sol LeWitt, Gerhard Merz or Bruce Nauman. Other purchases were motivated by an architect's professional interest, for instance Dan Flavin's light column, composed of neon tubes, or the picture »Roof Tiles« by Ungers' Düsseldorf academy colleague Markus Lüpertz.

In the Belvederestraße house, art itself ensured that there was movement. Many things changed places because the owners changed their priorities, because new purchases arrived and required different settings, because works of art had been lent to exhibitions and did not return for months and years. The only sizeable courtyard that had remained vacant after the construction of the library had a different effect every time, depending on whether the six Tuscan columns, bought at an art auction, stood in it representing a peristyle courtyard or/and the steel sections of Bruce Nauman's *Square* or/and the boulders of Richard Long's *Basalt Circle* were displayed there. It was almost predictable



that Ungers put up the replica of an icon of German Classicism here – the *Stone of good fortune* Goethe had placed in his Weimar garden in 1777: a sphere on a cubic stone. Ungers commissioned Hubert Becker to make it for him.

Since his projects for Düsseldorf and Cologne (1960), Ungers – whose name in the meantime was abbreviated by his colleagues to OMU – designed several museums and, after the Deutsches Architekturmuseum in Frankfurt am Main (1979–84), built them as well. His own house does not have the disposition of even a small museum. Paintings and sculptures were initially hung and placed wherever there was room – unlike in his major construction projects, where collaboration with artists was important for him from the very start. As far as spatial disposition and lighting went, it was not until the library cube that Ungers' architectural designs took into account works of art that would be placed in a space.

After the posthumous sale of the house on Kämpchensweg, and once books had again been moved back to Belvederestraße, some of the rooms in the »old« house even felt crowded. For no matter how versatile the complex was, their proportions were the proportions of the late fifties – relatively small, relatively low rooms without representative high-ceilinged or two-storey rooms of a type today normally found in the luxury villas of the architectural journals. The house was furnished either with high-quality period furniture or modular wooden furniture that Ungers had been designing himself since the 1950s (Cube System, Circle System, rectangular frame designs for the Deutsches Architekturmuseum) and that he commissioned carpenters to make. The comfort of those who sat in the chairs was not one of the parameters of the design: rather, it was the measurements and proportions of the building. He designed the Leonardo chair, in 1991, based on the data of the Vitruvian Canon of Proportions.

A cube for books

The biggest change undergone by the complex of buildings was the construction of the library on part of the property where one of the walled gardens had previously been. The side street of Belvederestraße at this point is coincidentally called Quadrather Straße. The name is derived from a nearby village west of Cologne called Quadrath, but is remarkably appropriate in view of the geometrical figure Ungers favoured in his late work, the square (German: *Quadrat*). That is the shape of the ground plan of the library and of the section of the book tower, a third of which – the basement storey – is below the ground. It is the shape of the hatches in the building's stone envelope, while the four skylights installed on the roof are cubical. They are reminiscent of the white rods of the minimalist work of Sol Le Witt (1984) that was part of Ungers' collection.

In Ungers' work the square evolved into a form that creates order in the chaos of the world, a figure in which all differences and deviations are immobilised: equal length, equal height, equal width. It guarantees a very timeless look that »is touched by the breath of eternity. It attains permanence and stability, and saves one from the temptation to succumb to the trendy enticements of the prevailing spirit of the time, which is so short-lived that it would at once be followed by repentance for yesterday's enthusiasm« (Fritz Neumeier).⁵³

3. Grundriß (Erdgeschoß) der Baustufe von 1958/59.

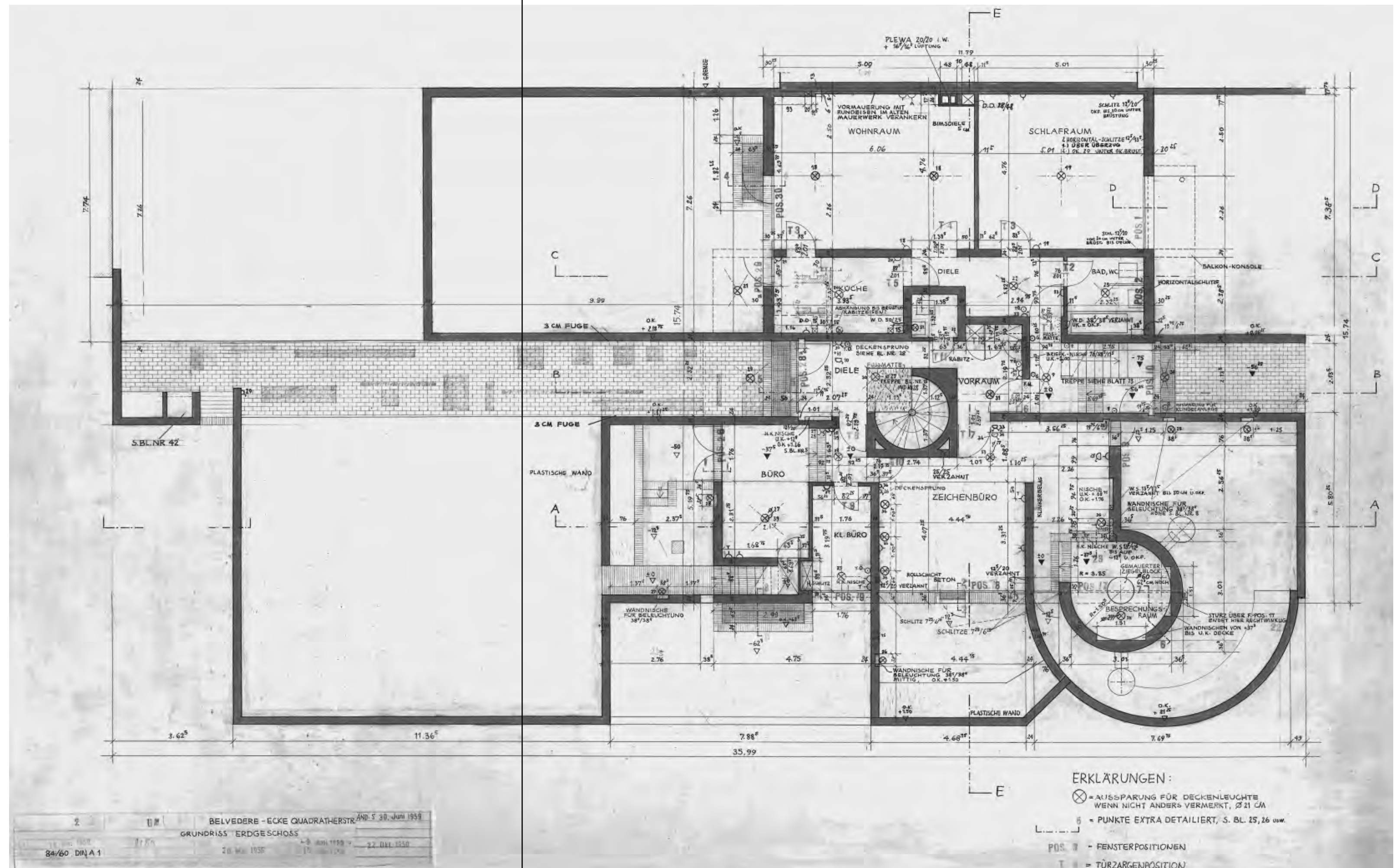
S. 34, 35

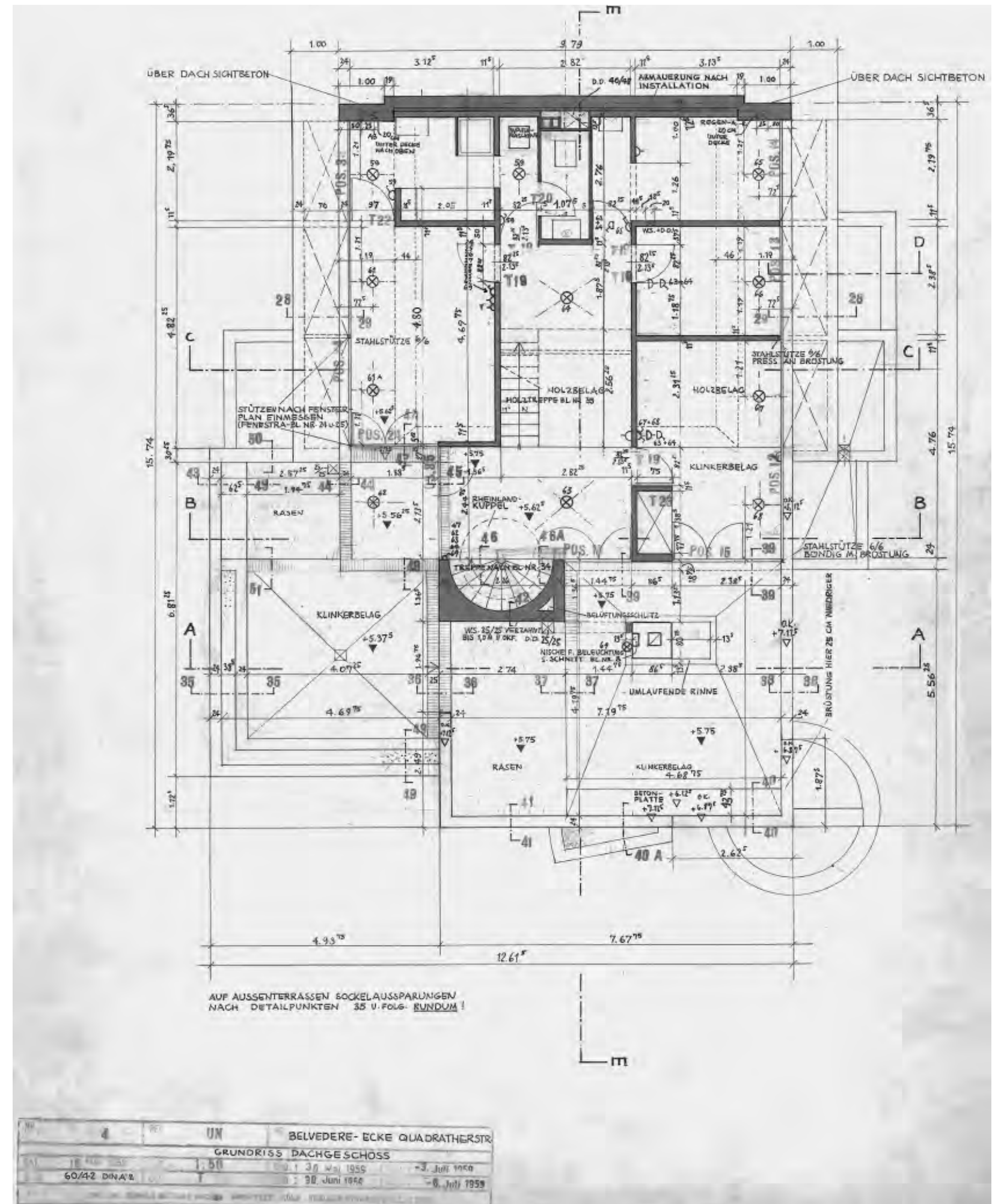
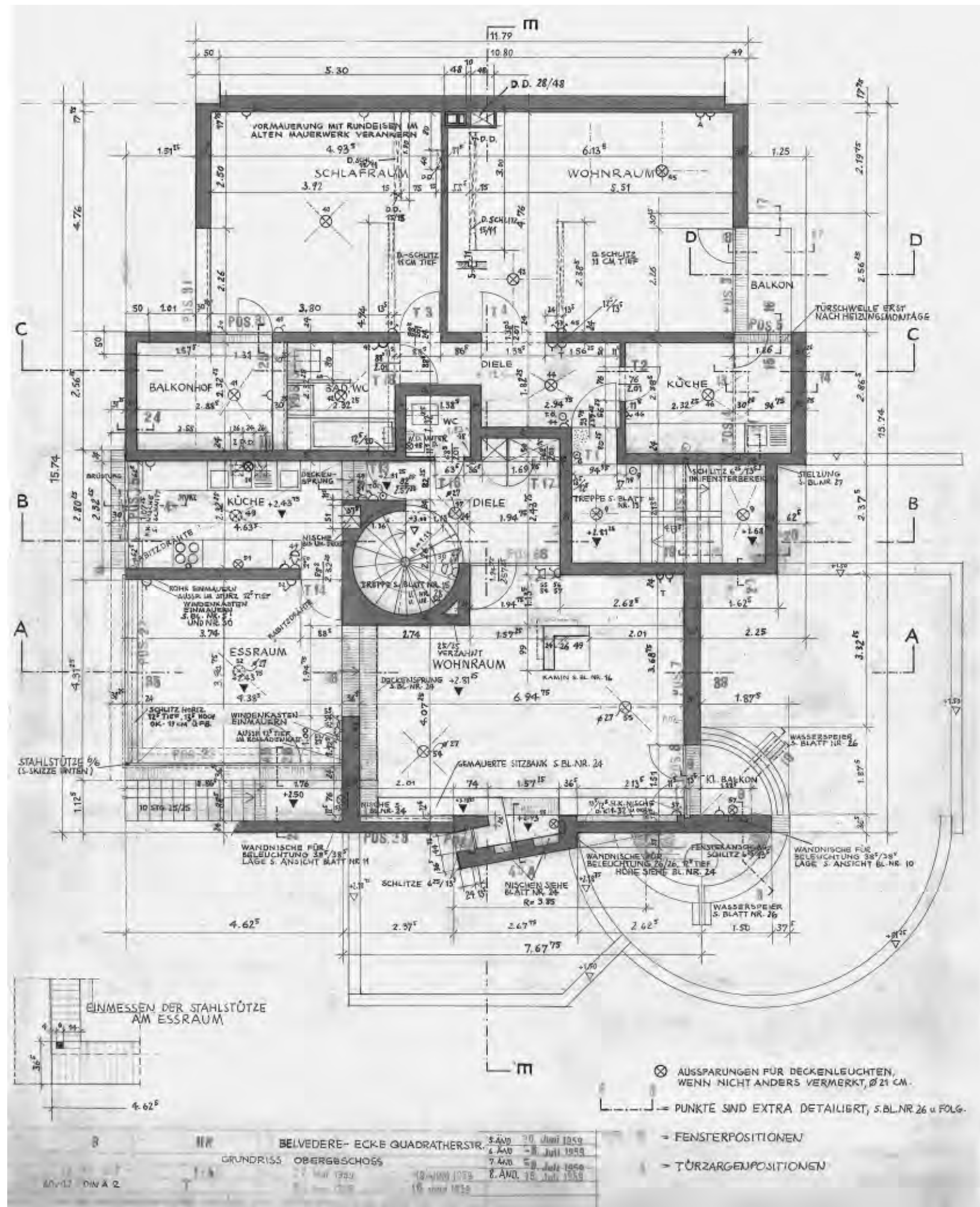
4, 5. Grundrisse (Obergeschoß und Dachgeschoß) der Baustufe von 1958/59.

3. Floor plan (ground floor) of the construction stage of 1958/59.

pp. 34, 35

4, 5. Floor plans (upper floor and attic floor) of the 1958/59 construction stage.



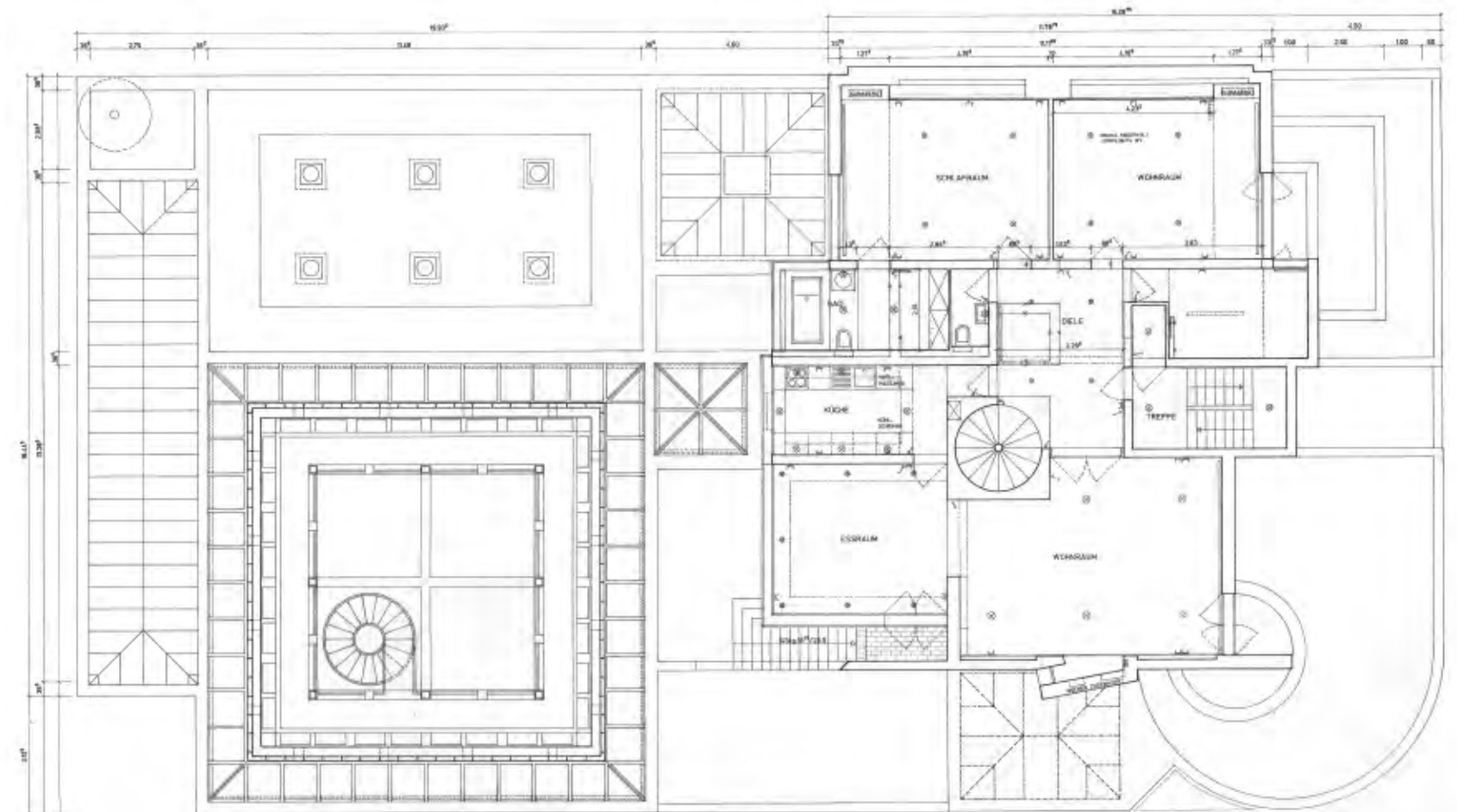
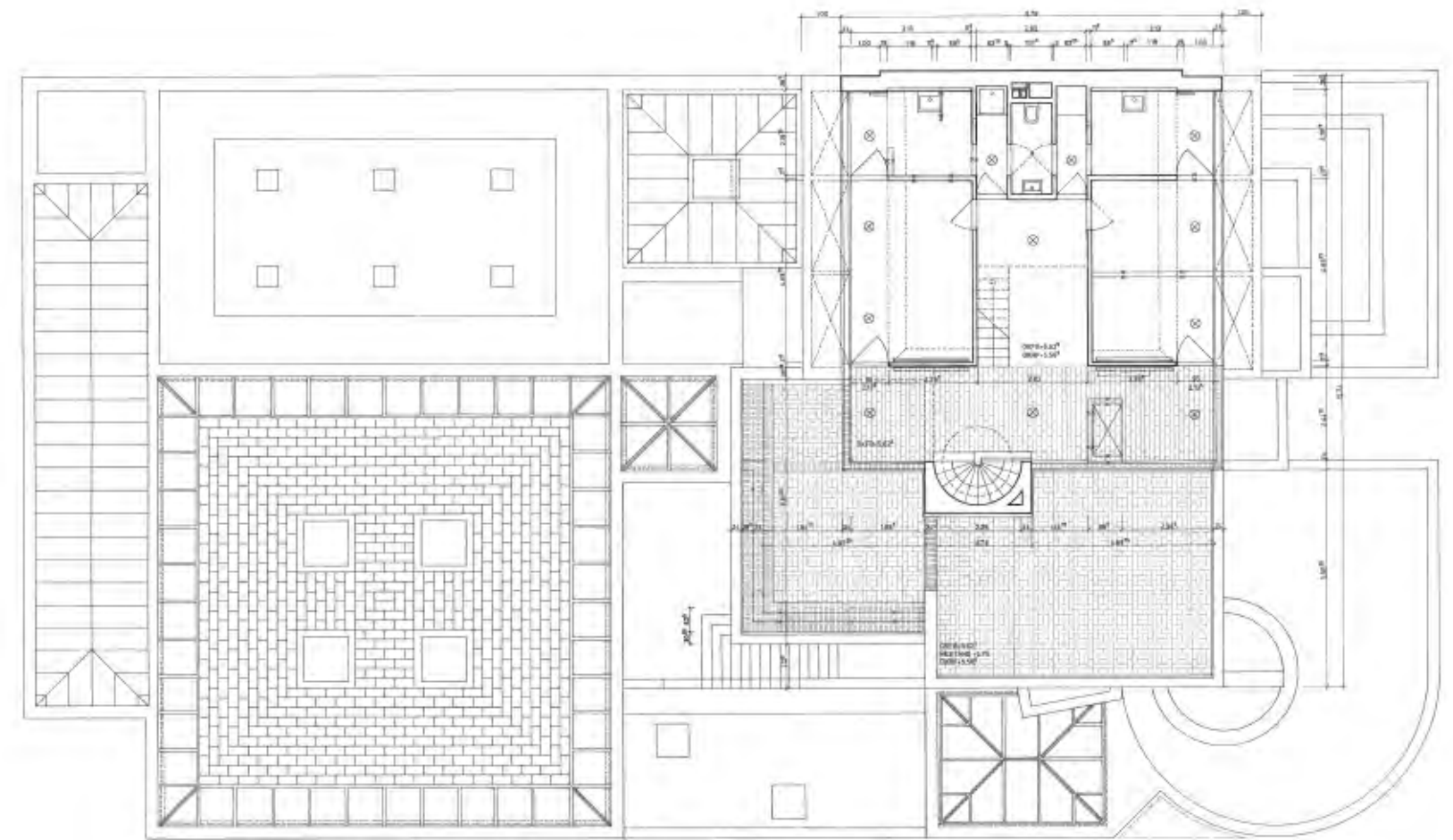
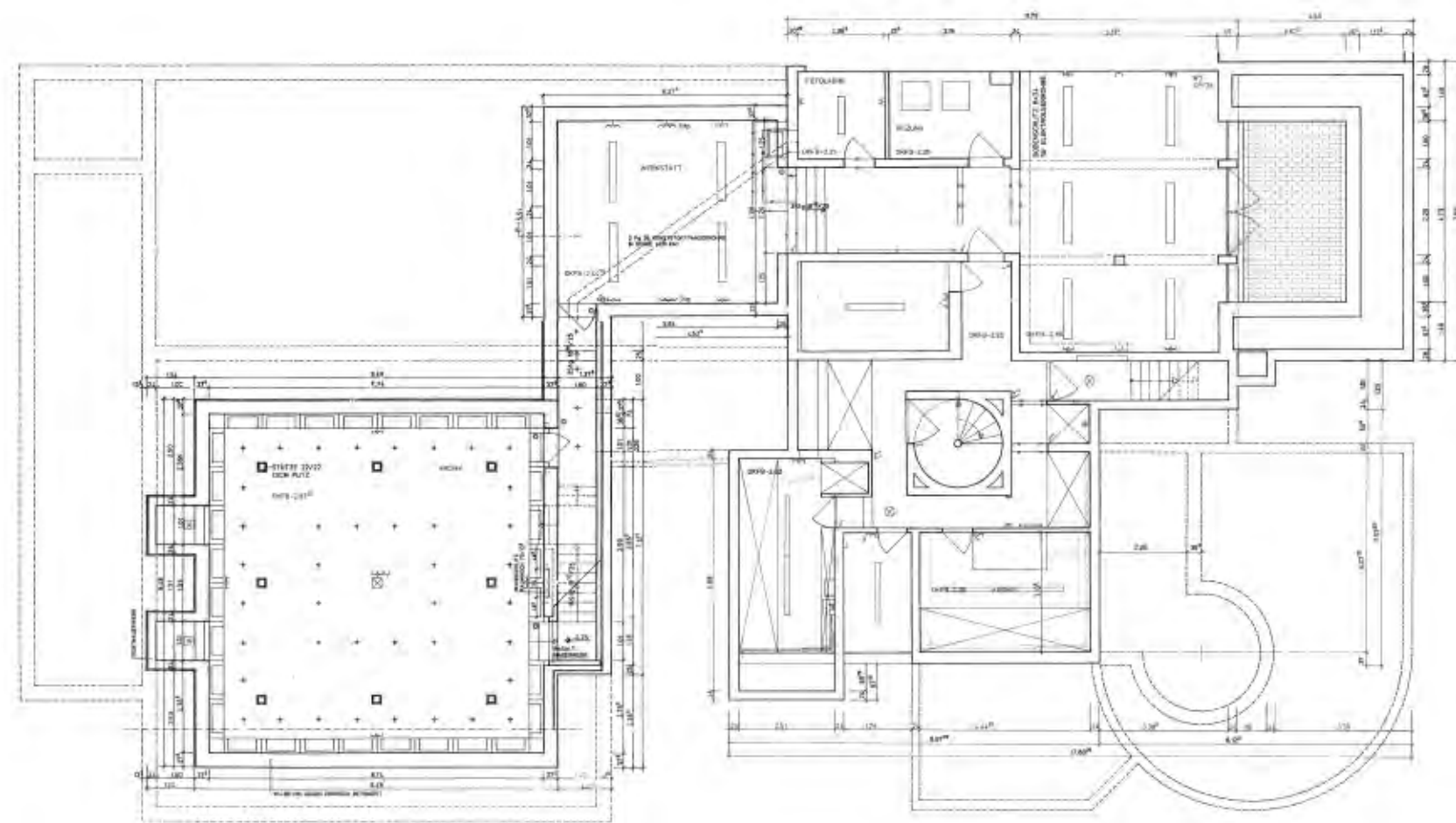
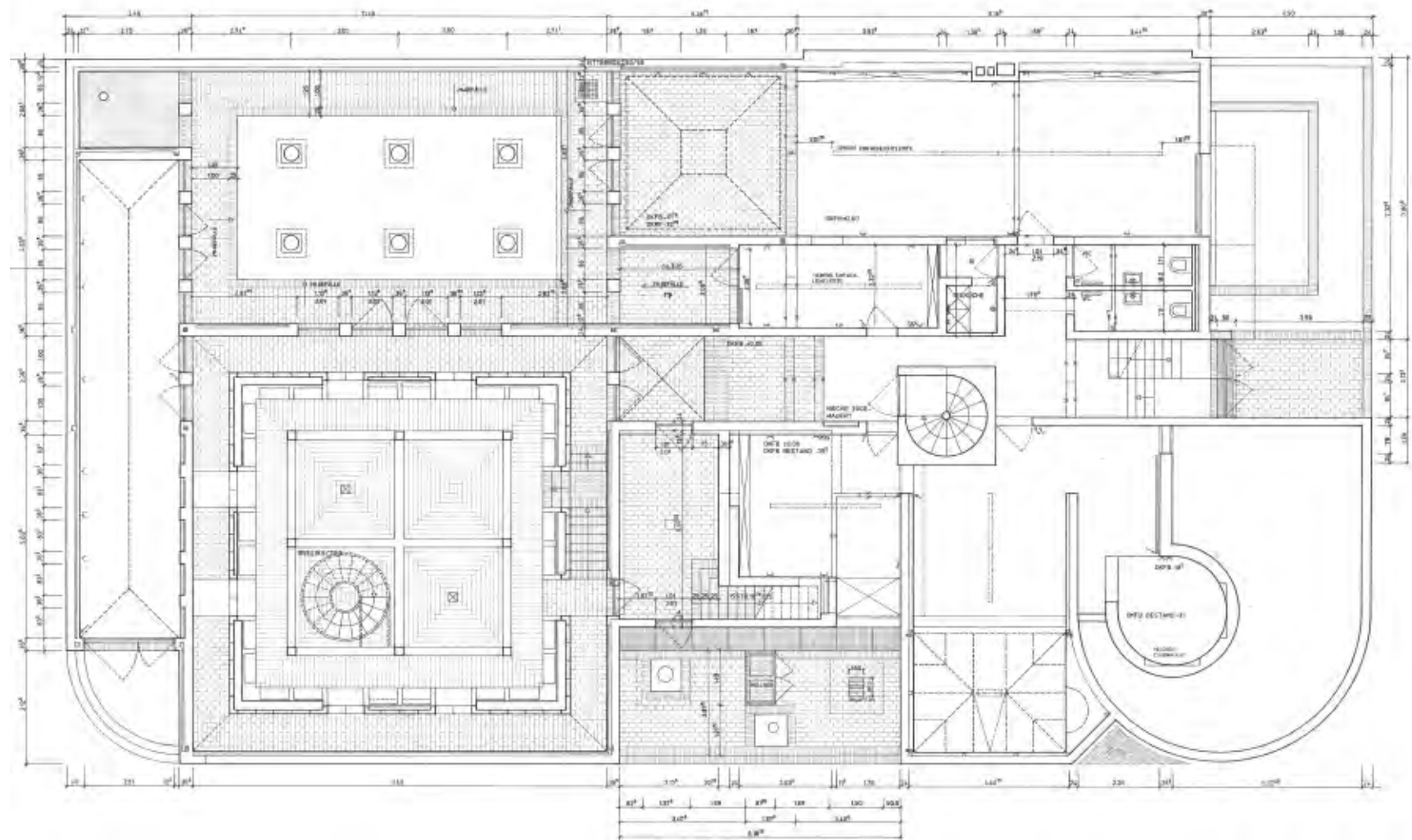




6. Gesamtansicht von Norden, 1960. (Photo: Walter Ehmann.)
7. Gesamtansicht von Westen, 1960. (Photo: Walter Ehmann.)



6. General view from the north, 1960. (Photo: Walter Ehmann.)
7. General view from the west, 1960. (Photo: Walter Ehmann.)





32. Blick vom Vorraum in den Besprechungsraum in der ehemaligen Einliegerwohnung im Obergeschoß, 2007. (Photo: Stefan Müller.)
 33. Der Besprechungsraum in der ehemaligen Einliegerwohnung im Obergeschoß, 2007. (Photo: Stefan Müller.)

32. View from the anteroom into the conference room in the former granny-flat on the upper floor, 2007. (Photo: Stefan Müller.)
 33. The conference room in the former granny-flat on the upper floor, 2007. (Photo: Stefan Müller.)



38. Detailansicht der Empore in der Bibliothek, 1990. (Photo: Stefan Müller.)

39. Blick auf die Stele mit einem Gipsabguß der Büste Karl Friedrich Schinkels von Christian Friedrich Tieck von 1819 im Umgang der Bibliothek. 1990. (Photos: Stefan Müller.)



38. Detailed view of the gallery in the library. (Photo: Stefan Müller.)

39. View of the stele with a plaster cast of the bust of Karl Friedrich Schinkel by Christian Friedrich Tieck from 1819 in the ambulatory of the library, 1990. (Photo: Stefan Müller.)

