



O. M. UNGERS

Kosmos der Architektur

Herausgegeben von Andres Lepik

**HATJE
CANTZ**

S M
B Nationalgalerie
Staatliche Museen
zu Berlin

Inhalt

ANDRES LEPIK	
Vorwort	15
STEPHANIE TASCH	
Ein Besuch im Haus des Architekten Die Kunstsammlung Oswald Mathias Ungers'	19
JASPER CEPL	
Ungers und seine Bücher Die Bibliothek als Sammlung der Ideen	31
OLIVER ELSER	
Die Sammlung der Architekturmodelle nach eigenen und historischen Entwürfen	41
MARTIN KIEREN	
Der Architekt als Bauherr Ungers' eigene Häuser als Ergebnis einer monologischen Kunst	55
WILFRIED KÜHN	
Die Stadt als Sammlung	69
ANDRES LEPIK	
Eine geistige Akropolis Die Museumsprojekte	83
WALLIS MILLER	
Circling the Square	97
Liste der ausgestellten Werke	109



Der Architekt als Bauherr

Ungers' eigene Häuser als Ergebnis einer monologischen Kunst

Martin Kieren

Architekten sind in der Regel Dienstleister: Ein Bauherr äußert Wünsche, der Architekt macht sich Notizen, fertigt Skizzen, legt sie dem Bauherrn vor; dieser äußert Bedenken oder Zustimmung. Es folgen weitere Skizzen und Entwürfe, Bauherr und Architekt treten in einen Dialog miteinander. Diesem Dialog entwächst der Entwurf.

Handelt es sich bei dem Entwurf um ein Wohnhaus für den Bauherrn, sieht sich der Architekt mit einem individuellen Lebensentwurf konfrontiert, für den er eine Bildidee finden muss: Er muss das treffen, was man gemeinhin Geschmack nennt. Jenes also, das in unserer Kultur zunehmend in den Vordergrund rückt. Nicht das Allgemeine eines (Gebäude-)Typus ist aus den Randbedingungen herauszufiltern, sondern das Besondere, etwas, das diesen Bauherrn und seinen persönlichen Lebensentwurf betrifft.

Jeder Architekt hat von diesem Gebäudetypus – nennen wir ihn »Villa« – seine eigene Idee, im besten Falle eine übergeordnete: eine Idee, die, so er sein Metier ernst nimmt, nicht nur die Wünsche des Bauherrn im Visier hat, sondern ebenso die Geschichte des Typus, seine Einbettung in die jeweilige Kultur und die daraus erwachsene Bildidee, gleichsam ein Thema, das sich den im Metier selbst aufgehobenen Gesetzen verdankt. An dieser Schnittstelle kollidieren meist die Vorstellungen des Architekten mit denen des Bauherrn. Oft gipfelt die Zusammenarbeit in dem Vorwurf des Bauherrn, der Architekt wolle nur »Kunst« und sich selbst verwirklichen, während man selbst nur ein Haus wolle, das seine Funktion erfüllt, den ökonomischen Rahmen nicht sprengt und ansonsten repräsentativ und »schön« sein soll.

Diese Überlegungen, die zunächst banal erscheinen mögen, führen schnell, schaut man sich die Häuser an, die der Architekt Oswald Mathias Ungers für sich selbst über einen Zeitraum von 40 Jahren geplant und realisiert hat, zur Einsicht in die strukturelle und formalästhetische Radikalität, die sie kennzeichnet. Auf dieser Folie erst scheint sie auf, diese mal mit Respekt, mal mit einem kritischen Unterton geäußerte Radikalität. Wir wollen sie hier jedoch nicht nur feststellen, sondern aufspüren.

Wenn ein Architekt im Laufe seines Berufslebens – und Ungers' Leben ist zunächst Beruf (im besten Sinne auch Berufung, weil er in seinem Leben alles, im existentiellen Sinne, auf diese Karte gesetzt hat, auch

Vom Glück der Einsamkeit



Haus Kämpchensweg, Ansicht vom Garten



Haus Kämpchensweg,
Ansicht vom Garten mit geöffneten Fenstern

hier radikaler als andere¹⁾ – sich mehrmals daran macht, für sich selbst Refugien für *seinen* Lebensentwurf zu planen, und dann realisiert, dass er damit nicht mehr leben kann, könnte man zunächst meinen, dass er nicht zufrieden war damit und sich deshalb ein zweites Haus plante, ein drittes und so fort. Diese Überlegung wäre nahe liegend, wenn Ungers die ersten veräußert hätte, sie nicht mehr nutzen würde. Das aber ist mitnichten der Fall: Alle Häuser werden nach wie vor von ihm selbst, seiner Frau Liselotte und seiner Familie benutzt, sie sind von seiner Person und seiner Arbeit beseelt und wirken wie Tätowierungen im Namenskürzel OMU. Ungers ist ohne sie nicht denkbar – und diese Häuser sind es nicht ohne ihn. Sie sind freilich auch – im Gegensatz zu der eingangs crörterten Beziehung Architekt–Bauherr, die ja, wie wir festgestellt haben, eine dialogische Beziehung ist – Ergebnis einer »monologischen Kunst«.²

Was aber bedeutet dies? Man muss zunächst abseitsstehen, will man diese »monologische Kunst« betreiben: abseits der Debatten, die das Tagesgeschehen kommentieren, die dem Zeitgeist frönen, die den wechselnden Moden sich verdanken, die nicht in die Tiefe, sondern nur an die Mikrofone gehen. Man muss den Abstand wahren zu den ausgegebenen Tagesparolen, seien es die der Kritiker oder die der selbst ernannten Avantgarde unter den Architekten: Abstand zum laufenden Tamtam, zu den Stilisierungen, zum Gerede über Modernismus, Blow-up Architecture, Tektonik, Mapping und Folding Architecture, Dekonstruktivismus, Pulp Architecture, Minimalismus und so weiter. Man muss zunächst seine mentalen Kräfte sammeln, seine intellektuellen Bestände sichten und die Themen und Stoffe der Architektur immer wieder durch die gleichen Filter sintern lassen. Dazu benötigt man eine besondere Konstitution und einen Ort, an dem man in die hierzu notwendige – nennen wir sie ruhig »mönchische« – Klausur gehen kann, mit sich, mit seinen Gedanken, mit seinen Büchern, seinem Werkzeug, seinem Befinden. Man muss sich abschotten können – was Ungers kann, was er tut, was er tun muss.

Genau hierzu dienen ihm auch seine von ihm selbst entworfenen Häuser. Dies sind die Orte, an denen das Werk des Architekten entsteht und zu sich selber kommt – und wo es zugleich dem Ernstfall, dem sozialen wie funktionalen Gebrauch nämlich, ausgesetzt ist.

Das erste Haus, entworfen und gebaut 1958, spielt in der Biografie des Architekten und in der deutschen Architekturgeschichte eine besondere Rolle. Es dient Ungers seit bald einem halben Jahrhundert als Klausur, Denkfabrik und Schatzhaus für seine Büchersammlung. Darüber hinaus ist es ein architektonisches Manifest, das bislang allen Wandlungen des Geschmacks und des sozialen Gebrauchs standgehalten hat. Gebaut wurde es zunächst als Wohnhaus für sich und seine Familie, mit zwei Einliegerwohnungen.

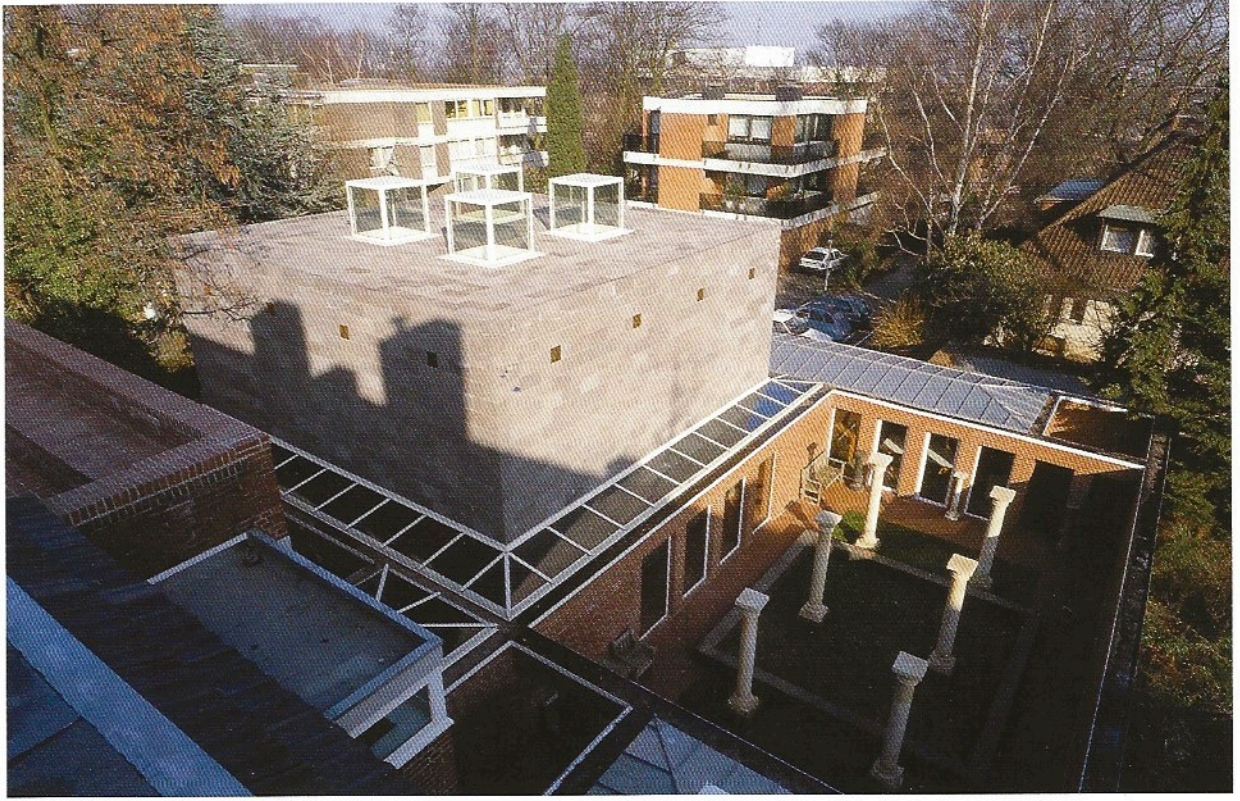
Ungers experimentierte zu dieser Zeit mit den Elementen der Architektur: mit Sockel, Gesims und Laibung, mit Schwere und Leichtigkeit, mit offenen und geschlossenen Räumen – und immer wieder mit der Wand als Membran zwischen Innen und Außen, mit der Wand also als Fläche zur Regulierung architektonischen Sinns und Sehens.

¹ »Es fällt mir schwer, etwas anderes als Architektur zu denken, darum ist das eigene Bauen kein Luxus, sondern eine Lebensnotwendigkeit. Mein ganzes Denken kreist immer nur um Raum, Körper, Proportion, Maß und Zahl.«
Oswald Mathias Ungers, *Aphorismen zum Häuserbauen*, Braunschweig u. a. 1999, S. 6.

² Man darf hier ruhig an die Entfaltung des dionysischen Weltwillens hin zum schaffenden Individualwillen à la Zarathustra denken. Es geht bei Ungers tatsächlich um das schaffende Subjekt und der diesem eigenen Schaffensästhetik. Existentiell hierbei ist das Motiv der Einsamkeit (beziehungsweise des Alleinseins und -schaffens) als schöpferischer Impuls; erst aus der Einsamkeit erwächst Kunst als Lebenssteigerung, quasi ihre höchste Form. Hier verankern wir die wahre, die monologische Kunst.



Haus Belvederestraße, Ansicht von der Ecke, 1989

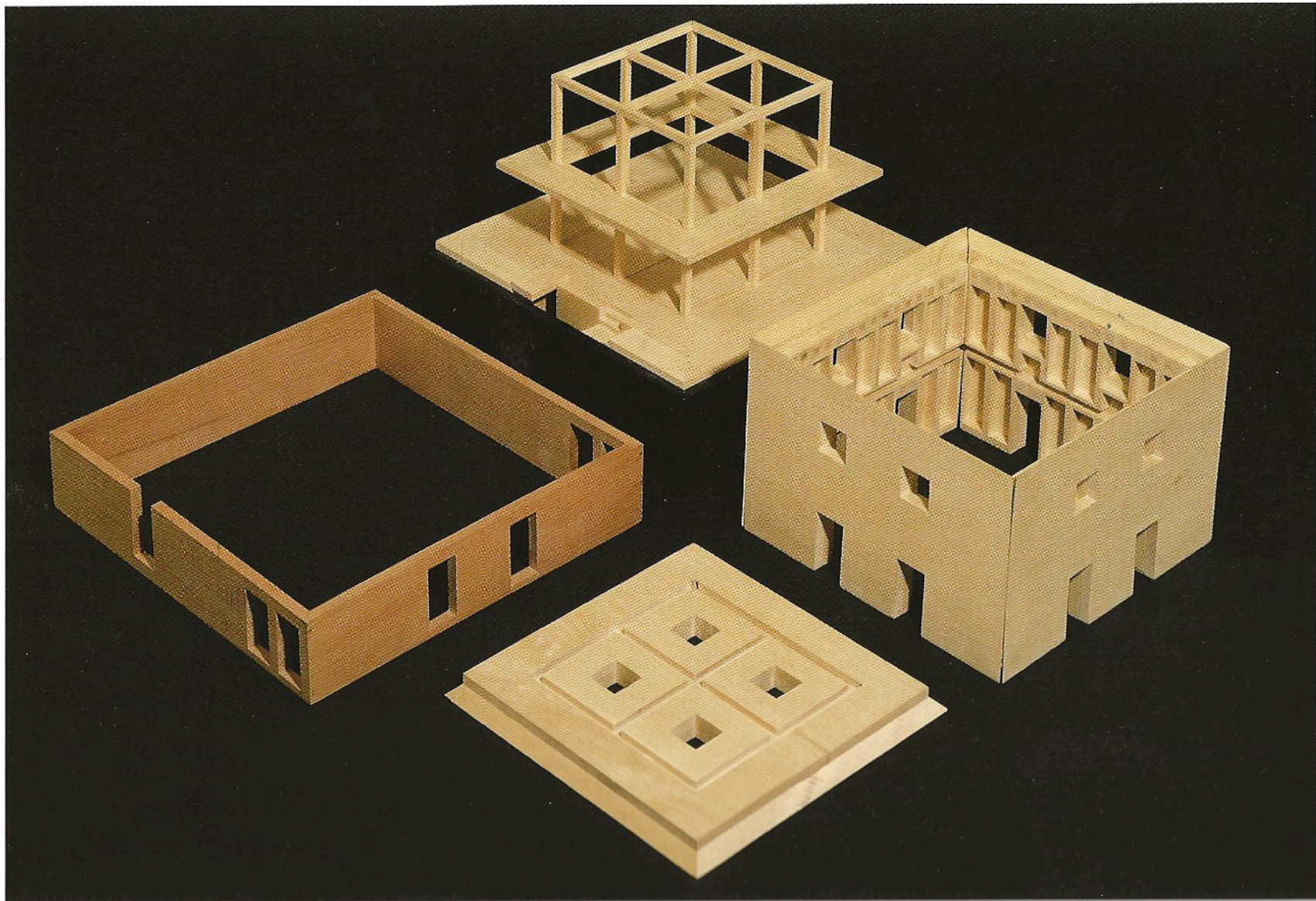


Bibliothekskubus, Peristylhof

Aber nicht die aus der Anwendung der Elemente resultierenden Motive als solche interessierten ihn, sondern, und hierin liegt die Brisanz seines Denkens bis heute, die diesen Bildern vorgeschalteten »Ideen zur Architektur«, ihre Themen, als deren Resultate die Bilder fungieren – gleichsam als architektonische Kodierungen geistiger Arbeit. Er erforscht seither diese »Thematisierung der Architektur«.³

Die Bauten dieser Jahre waren Versuchsanordnungen unter Ernstfallbedingungen, geprägt von der Suche nach einer Idee der Architektur jenseits des Bauens als Pflicht- und Zweckerfüllung. Ungers wollte nie nur ein stoffliches Werk, sondern zugleich ein geistiges Werk schaffen, das sich im Gebauten widerspiegelt. Sein Atelier in der Belvederestraße ist ein Labor für diese Prozesse, in dem Ingredienzien aus dem Ideenfundus der Architekturgeschichte neu gemischt werden: Strukturen, Baukörpervolumen, Physiognomien der Fassaden und Grundrissfiguren verlassen das Labor als Resultate beherrscht kalkulierter und rational beantworteter Fragen. Es sind Feststellungen, manifestartige Konzisionen im Raum. Dabei spielten seinerzeit der unmittelbare Kontext und die hier aufgespürten Materialien und Motive ebenso eine Rolle wie die Überlegung, aus ihnen mehr zu machen als triviale Häuser.

Am Ende einer banalen Reihenhausbauung scheint es auf als plastische Figur, die aus positiv und negativ geformten Raumkörpern besteht. Ein reliefartig modulierter Monolith, geprägt von einer harten, aber, dies ist kein Widerspruch, im Innern elastischen Struktur. Die klassische Frage nach der Fassade wird radikal gewendet und als Resultat



Arbeitsmodell Bibliothekskubus, Holz, Maßstab 1:50, 1990

⁴ Ungers 1999 (wie Anm. 1), S. 6.

⁵ Ebd., S. 8.

⁶ Ebd., S. 21.

⁷ Ebd., S. 16.

⁸ Es handelt sich um das Castel del Monte (13. Jahrhundert) in Apulien und Malewitschs *Schwarzes Quadrat auf weißem Grund* (1913).

tat eines im Innern des Hauses wirkenden Raumprinzips interpretiert. Hier wurde ein Labyrinth geschaffen, das das kleine Haus groß macht. Weite und enge, offene und geschlossene Raumkompartimente wechseln sich ab, Treppen durchdringen den Körper an Knotenpunkten, Sichtbeziehungen zwischen den Raumabschnitten heben die tradierte Folge von Zimmern auf. Das Ergebnis ist verblüffend: Es entstand ein Kontinuum von Raumteilen, das quasi auf die Außenhaut projiziert und hier in negativen und positiven Abdrücken sichtbar wird. Das Haus wirkt hart, es ist aus gebrannten Ziegelsteinen und Beton gebaut, von deren Materialität und Oberflächenstruktur es geprägt ist. Interessanterweise zeigt sich, wie elastisch im Grunde selbst diese Materialien sind, wenn sie Hände finden, die sie zu Formen verstehen. Fast geschmeidig legen sich die Flächen um die Räume, deren Grenze sie zugleich markieren. Die Fensteröffnungen folgen dabei keiner Komposition, sondern dem inneren Raumgefüge und der dort herrschenden Notwendigkeit, wobei Lichtführung und Ausblicke entscheidend sind. Bis vor wenigen Jahren diente das Haus dem Architekten als Wohn- und Arbeitsrefugium.

Der englische Architekturkritiker Reyner Banham erkannte sofort, dass es sich hier um ein besonderes Haus handelt, und nahm es 1966 in sein Buch *The New Brutalism* auf. Etwas Vergleichbares – nicht in Bezug auf die Qualität, sondern in Bezug auf die Radikalität, auf der diese programmatische Idee der Architektur fußt – ist in diesen Jahren in Deutschland nicht gebaut worden, weil niemand so radikal dachte wie Ungers.

Natürlich gilt, dass man als sein eigener Bauherr – in einem monologischen Verfahren – die besten Möglichkeiten zur Realisierung eines Gebäudes hat, in das die Summe der Erkenntnisse und Erfahrungen eingebracht werden kann: »Das Haus ist Lebensraum, Laboratorium, Weltvorstellung und Testfall zugleich«, ⁴ schreibt Ungers. Und: »Das Haus ist ein Abbild der Idee von Welt, von Leben, von Existenz. Es ist ein existentielles Weltstück.« ⁵ Ein *Welt-Stück* und *Werk-Stück*, denn es ist Stück und Bühne für die Auftritte der hier Agierenden zugleich: Architekten, Kinder, Bauherren, Künstlerfreunde, Hunde, Katzen, Bedienstete und Mitarbeiter gingen und gehen hier seit Jahren ein und aus und proben diesen Ernstfall – den Gebrauch. Sie alle gehören zu dieser Versuchsanordnung, zum Stück »Experiment Architektur« dazu.

Erweitert wurde das Haus im Jahre 1989 durch einen Bibliotheksbau, einen »kubischen Idealraum«, ⁶ und durch Maßnahmen, die aus dem häuslichen und labortechnischen Labyrinth eine »Stadt im Kleinen« machen: Ungers verdichtete es. Den einstigen Raumfolgen entspricht nun die Struktur eines um einen schwarzen Steinwürfel ergänzten komplexeren Raumbildes, das, in den Augen des Architekten, »ausieht wie eine Ministadt aus Plätzen, Höfen, Gassen und Kuben.« ⁷ Der Würfel birgt seine einmalige private Bibliothek zur Architekturgeschichte und -theorie in Erstaussagen. Ungers nennt als Paten für die elementare Form des Kubus Stauferkaiser Friedrich II. und Kasimir Malewitsch. ⁸ Im Kern strukturell »ein weißes Idealgerüst von 6 x 6 x 6 Metern, ein Grundelement der Architektur, Kubus und Gerüst, Block

und Gestänge, Arche und Lade, Höhle und Zelt, die beiden Grundmodule vereint in einem Konzept. Ein kleines Pantheon.«⁹ Dem inneren Gerüst¹⁰ – quasi dem platonischen Raum der Leere – folgt die Schicht der Bücher, dieser die Haut aus schwarzer Basaltlava. Die Grundstücksrestfläche wird zum Peristyl umgewandelt, zum Klosterhof, zum Kreuzgang. »Es ist mehr geworden als ein schwarzer Kubus«, schreibt Ungers. »Es ist die Summe meines architektonischen Wissens.«¹¹

Die Bedeutung des Hauses Glashütte in der Eifel ermisst erst, wer die Vitruv'schen, mithin römischen, Voraussetzungen für eine »Villa rurale« abrufen kann, wer zudem die Anfahrt erlebt und das kleine Tal gesehen hat, in dem es steht, wer die Stille einmal zu hören vermochte, in die das Haus eingebettet ist, und wer die Finsternis, die tiefe Schwärze der Nacht in dieser von Wald hinterfangenen, anmutig bewegten Mulde einmal erfahren durfte und zu lesen vermag. Ungers selbst ging es dabei um die »Harmonisierung von Natur, Gebrauchszweck und Kunst«,¹² also einmal mehr um das Experiment einer weiteren Versuchsanordnung zum Zusammenfall der Gegensätze, die sich komplementär ergänzen: »Die natürliche Welt und der kunstvoll gefertigte Bau.«¹³ Eingebettet in eine künstlich gestaltete Landschaft – ein Raster, das dem Grundriss des Hauses gehorcht –, steht das Haus da wie der Prototyp Haus, gleichsam so, als hätte es ein Kind mit Kreide in diese grüne Landschaft gezeichnet: vier Wände, ein Satteldach, eine monotaktisch rhythmisierte Befensterung, eine Tür in jeder Wand. Kein Ornament, nirgends – ein Monument. Es folgt in der äußeren Lineatur dem folgenreichsten Bautypus der Baugeschichte, dem Megaron: ein durch das Satteldach gerichteter quadratischer Zentralbau, durch Ungers' geburtsbedingte Herkunft aus der römischen Tradition der Trierer Nachbarschaft initiiert, ein Haus für seine persönlichsten Erinnerungen, seine geistigen Spaziergänge, abgeschottet vom Tagesgeschehen, geeignet für die Monologe, die zu führen sind, für das Zu-sich-Kommen. »Glashütte ist meine Villa Hadriana, wo all das versammelt ist, was die Summe meines Lebens ausmacht.«¹⁴ Das Haus ist groß und klein zugleich, ein Mikrokosmos und zugleich ein Universum – einfach und doch komplex. Auch hier wieder eine klar der Geometrie folgende Raumanordnung, ein durch zwei Geschosse durchgestecktes Hallenmotiv, dem enfiladenartig die Arbeits-, Schlaf- und Nebenräume zugeschaltet sind.

Ein Nebenhaus dient als kontemplative Architekturzelle. Hier stehen, quasi zur zeremoniellen Anschauung, die in Ungers' Universum eine wichtige Rolle spielenden Ur- respektive Prototypen der Architekturgeschichte in Form von Gipsmodellen: Parthenon und Pantheon und deren Variationen, stumme und doch beredte Zeugen des Lebens eines Menschen, der sich, wie wenige andere in dieser Intensität, dem Metier existentiell verschrieben, ihm anheim- und diesen Zeugen eine Heimstatt gegeben hat.

Sein Begriff von Schönheit in der Architektur bewahrt Ungers vor persönlichen Zeichen, vor Mimikry, vor Surrogaten. Diese Radikalität, die das Existentielle des Metiers vor Verschönerungsabsichten zu retten sucht, folgt in den letzten Jahren der Strategie der

⁹ Ungers 1999 (wie Anm. 1), S. 16.

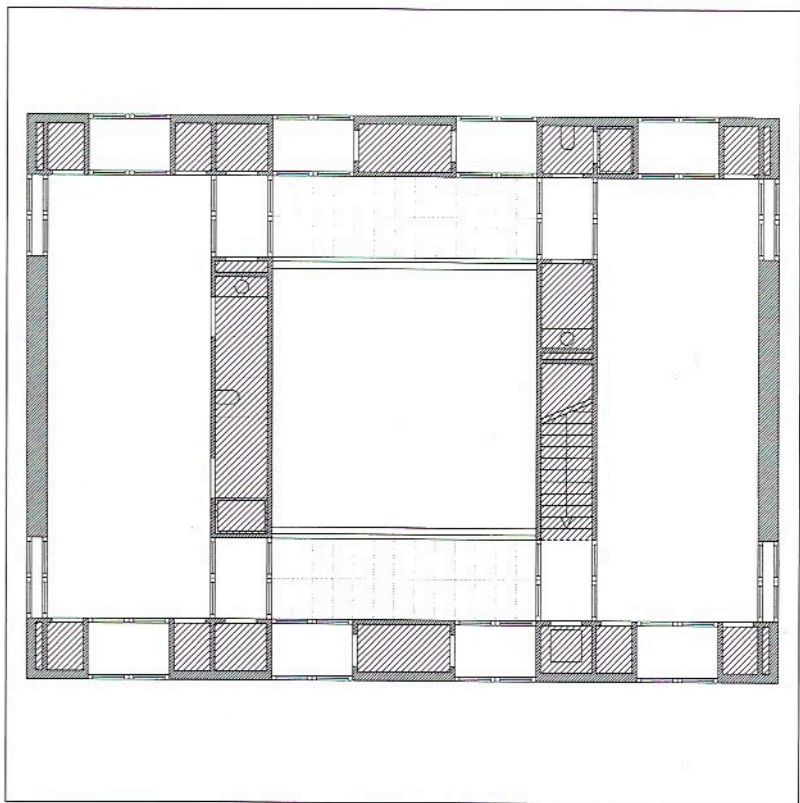
¹⁰ »[...] das Gerüst, die Idealform, die höchste Reduktion [...]« Ebd.

¹¹ Ebd., S. 21.

¹² Ebd., S. 50.

¹³ Ebd., S. 54.

¹⁴ Ebd., S. 64.



¹⁵ Ebd., S. 30–32.

¹⁶ »Es geht mir um die reine Kiste, die einfachste Form der Interpretation eines ständig vorkommenden Elements.« Ebd., S. 38.

¹⁷ Ebd., S. 29.

¹⁸ Ebd., S. 38.

¹⁹ Der Abschnitt über das Haus Kämpchensweg ist in Ungers 1999 (wie Anm. 1) mit »Das Regelwerk der Geometrie« überschrieben.

Verfeinerung des einmal Erreichten. Es ist der Versuch, zu einem Kern vorzustoßen, von dem es nichts mehr zu subtrahieren gibt.

Angesichts dieses zunächst letzten für seine Privatzwecke gebauten Hauses Kämpchensweg von 1996 kann man versuchen, Referenzen heranzuziehen: Häuser von Adolf Loos würden sich eignen und das Haus Kundmannngasse von Ludwig Wittgenstein, Palladios Villa Badoer, das Casino von Karl Friedrich Schinkel im Schlosspark Charlottenburg. Ungers schreibt, sein Haus sei nichts weiter als eine Reflexion des Grundtypus der dreischiffigen Anlage einer Villa, eines Typus, der in der Baugeschichte immer wieder in neuen Variationen auftaucht.¹⁵ Schaut man sich die vom Architekten benannten Gebäude aber genauer an, wird das Raffinement der Ungers'schen Konzeption evident: Ungers radikalisiert einfach die in ihnen angelegten Strategien. Und: er schottet die »reine Kiste«¹⁶ gegen alle Versuche ab, eine Interpretation jenseits der in ihr angelegten strengen Raumordnung und jenseits der aus einer Idee zur Architektur herausdestillierten Erscheinungsform zu suchen. Er schafft einzig aus dem Lot und dem Zirkelschlag Räume, gleichsam entleerte, auf nichts verweisende Module, die er durch die architektonische Intervention einer normativen Sprache, einer radikal minimierten Grammatik gewinnt. Bei diesem Haus zählt nur die Ordnung der Form, die aus der Geometrie erwächst, aus der geklärten, sich jedweder sentimental Abweichung versagenden Linie, mit der er das Gebäudevolumen umschreibt, es durchfenstert und jedes Raummodul in diese Hausfigur einzeichnet. *Ein Gedanke, eine Regel, ein Ordnungsmuster, keine Abweichung.*

Auf den Fassaden zeigt Ungers die Dreischiffigkeit, die die innere Struktur beherrscht, nicht an. Hier zelebriert er »das Haus als reines Kunstobjekt«,¹⁷ indem er einen Sockel, gleich einem Stylobat, flach in den Garten legt. Hierauf stellt er seine »Kiste«, die das Notwendigste anzeigt, um sie als Haus zu kennzeichnen: Wände und Fensteröffnungen. Mehr nicht. Nicht einmal mehr ein Dach. Präzise in den Naturraum gezeichnet, hart, schmucklos, elementar, rein. »Kein Ausdruck von etwas, kein Synonym für etwas, heruntergeschliffen auf den absoluten Kern, so pur, so eindeutig wie möglich. [...] Alles was gemeint ist, wird sichtbar, wird unvermittelt gezeigt.«¹⁸

Im Innern zeigen sich die Räume mit der gleichen Eindeutigkeit. Es sind exakt umhüllte, mittels Vitruv'scher Proportionen geschaffene Raummodule. Sie sind oblong-rechtwinklig konfiguriert, regelmäßig durchbrochen durch große Türen und Fenster. Alle Räume sind gleich, alle Wände sind gleich, es gibt nur einen Rhythmus. Wir haben es mit insgesamt fünf solchen Räumen zu tun, eingespannt zwischen Wänden und den zwei schmalen Seitenfassaden. Diese als »bedienende« Wände ausgebildeten ausgehöhlten Scheiben nehmen die Treppen, einen Fahrstuhl, die Küchenzeile, die Bäder auf, oder sie sind als Schränke ausgebildet.

Der zentrale Raum im Gebäude *ist* Zentralraum: Er durchstößt beide Stockwerke und sammelt die Energien und Strukturmerkmale des Hauses, die von der Norm aller Module, von dem »Regelwerk der Geometrie«,¹⁹ von der präzise kalkulierten Linienführung und von der mathematisch-rhythmischen Dynamik zwischen Wandabschnitten

Haus Kämpchensweg, Schwimmbad

Haus Kämpchensweg, Innenraum

Haus Kämpchensweg, Stuhl

Haus Kämpchensweg, Grundriss

und Tür- und Fensteröffnungen ausgehen. Diese Sala terrena ist aber nicht nur räumlicher, sondern, durch die hier aufgestellte Bibliothek mit den Erstausgaben der europäischen Traktatliteratur von 1450 bis um 1900, auch geistiger, man könnte sagen: platonischer, Mittelpunkt des Hauses.

Die kalt und klar gehaltene Modularität, die alle Räume auszeichnet, wird von Ungers zusätzlich gesteigert und zelebriert: Es gibt eine Wand, auf der Zirkelschläge, Proportionslinien und Zahlen zu sehen sind, in römisch-antiker Manier aufgetragen (vgl. Abb. S. 37). Es sind die hier waltenden harmonischen Gesetze, die den das Haus erst konstituierenden Wänden gewissermaßen eingebrannt sind und somit auf die Idee verweisen, der es sich verdankt. Spätestens hier wird klar, dass es als Manifest zu lesen ist. Es ist eine radikale, aus dem Substrat der Architektur herausgearbeitete Möglichkeitsform gegenüber der Varietät und Vielfalt, die in ihr angelegt ist.

Diese »Villa« aber ist kein Fanal, sondern die Befreiung des Denkens in architektonischen Kategorien von einem dem Metier fremden Stilballast. Ungers ging es nie um »moderne Architektur«, nie um Geschmack und niemals um einen etwaigen Zeitgeist – er weiß, dass dies in unserer Kultur eine private Angelegenheit ist. Er versucht vielmehr, auf einen Kern zurück- oder auch vorzustoßen, dessen gehärtete Form es ihm erlaubt, die existentiellen Fragen der Architektur vor den häufig zu schnell und voreilig gegebenen Antworten zu retten.

Wovon aber erzählt uns dieses letzte Gebäude trotzdem etwas, diese »casa senza qualità«, wie Ungers es nennt? Jenseits anderer Erzählungen anderer Architekten – seien es die seiner Schüler oder die der selbst ernannten Avantgardisten, die in diesem Falle Arm in Arm Ungers gegenüberstehen – erzählt Ungers damit *seine* Geschichte der Architektur, einer oftmals missbrauchten Disziplin, missbraucht von Staatsmännern oder talentlosen Architekten. Er erzählt von seiner Sehnsucht, die Architektur als Kunst möge rein bleiben. Rein von Geschwätz, rein von Simulacren, rein von Atavismen, rein von Sentimentalitäten, rein von Simulationen – seien es die der Tektonik, der Konstruktion, von Last- und Tragverhalten, von Screen, Blob und Pulp. Rein von den Zitate auch aus der Bilderwelt einer entfesselten Unterhaltungsindustrie. Seine Erzählung ist knapp und illusionslos. Sie erfreut und tröstet nicht und niemanden. Sie konstatiert. Sie will kein Ersatz für irgendetwas anderes sein. Sie will nichts mitteilen. Sie ist im besten Sinne autonom. In den Notizen von Charles Baudelaire zu seinem ungeschriebenen geliebten Buch *Mein entblößtes Herz* findet sich die Bemerkung: »Die Ruhe als einen Grundzug der Schönheit bewundern.« – Dies ist eines der Themen von Ungers' vorläufig letztem eigenem Haus.

