

Disertační práce



České
vysoké
učení technické
v Praze

F5

Fakulta architektury

O.M. UNGERS - KRITICKÁ STUDIE

Milan Pitlach

Školitel: PhDr. Benjamin Fragner
Červenec 2021

Poděkování

Rád bych poděkoval na tomto místě mému příteli Prof. Mirko Baumovi & Prof. Moritzi Fleischmannovi-Bergsteinovi.

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem předloženou práci vypracoval samostatně, a že jsem uvedl veškerou použitou literaturu. Citace použité v této práci, většinou z německých publikací, jsem podle svého nejlepšího vědomí a svědomí přeložil do češtiny.

V Praze, 27. July 2021

Abstrakt

30.9.2007 zemřel v Kolíně nad Rýnem ve věku 81 let Oswald Mathias Ungers, muž, který ve druhé polovině 20. století svým dílem ovlivnil nejen německou, ale i mezinárodní architekturu.

Jedná se o kritickou reflexi Ungersova díla na pozadí mé dlouholeté práce v jeho kanceláři a o důkladné studium jeho teorie a praxe na pozadí vývoje dějin architektury a umění.

Klíčová slova: O.M. Ungers, postmodernismus, brutalismus, německá architektura, teorie architektury, prostor, proporce, urbanismus, Berlín, Kolín nad Rýnem

Školitel: PhDr. Benjamin Fragner
15113 Ústav teorie a dějin architektury,
Thákurova 9,
160 00 Praha 6

Abstract

30.9.2007 Oswald Mathias Ungers, a man who influenced not only German but also international architecture in the second half of the 20th century, died in Cologne at the age of 81.

This is a critical reflection on Unger's work against the backdrop of my years of work in his office and a thorough study of his theory and practice against concurrent and predecesing developments in the history of architecture and art.

Keywords: O.M. Ungers, Postmodernism, brutalism, german architecture, architectural theory, space, porportion, urban design, Berlin, Cologne

Title translation: O.M. UNGERS - A CRITICAL STUDY

Obsah

| | | | |
|--|-----------|---|------------|
| 1 Životopis | 1 | 8 Hodnocení Ungersovy teoretické činnosti | 105 |
| 2 Etapy Tvorby | 7 | 9 Interpretace Ungersovy architektury | 109 |
| 2.1 Obecné aspekty Ungersovy tvorby | 8 | 10 Janusova tvář Ungersovy architektury | 113 |
| 2.2 Vnější podmínky | 8 | 11 Ungersova tvorba v pohledu klasických architektonických kategorií | 117 |
| 2.3 Německý architekt | 11 | 11.1 Půdorys | 117 |
| 3 Racionální tvůrce | 13 | 11.2 Čtverec | 120 |
| 4 Povaha Ungersovy architektury | 17 | 11.3 Papírová architektura | 123 |
| 5 Prameny inspirace | 23 | 11.4 Presentace | 126 |
| 5.1 Bauhaus | 25 | 11.5 Realita stavení | 127 |
| 5.2 Expresionismus | 27 | 11.6 Materiály | 129 |
| 5.3 Louis I. Kahn | 29 | 11.7 Prostor | 130 |
| 5.4 Brutalismus | 32 | 11.8 Světlo | 146 |
| 5.5 Karl Friedrich Schinkel | 34 | 11.9 Plastické hodnoty | 147 |
| 5.6 Setkání s ruskou architekturou | 35 | 12 Umění v Ungersově architektuře | 149 |
| 5.7 Team 10 | 37 | 12.1 Ungers sběratel | 150 |
| 5.8 Architettura razionale | 42 | 13 Psychologická poloha | 155 |
| 5.9 Pozdní tvorba | 44 | 14 Akceptance Ungersovy tvorby | 161 |
| 5.10 Vztažné objekty | 45 | 15 První tvůrčí období (1951-64) | 169 |
| 6 Charakteristiky tvorby | 49 | 15.1 Brutalismus | 172 |
| 6.1 Analýza | 50 | 15.2 Cluster | 172 |
| 6.2 Aditivní princip, asambláž | 52 | 15.3 Rodinné domy | 174 |
| 6.3 Variační princip, alternativy | 55 | 15.4 Grünzug Süd | 175 |
| 6.4 Transformace | 58 | 15.5 Vlastní dům v Kolíně | 176 |
| 6.5 Fragmentace | 61 | 16 Druhé tvůrčí období (1964 – 67) | 181 |
| 6.6 Metafora, analogie | 63 | 16.1 Soutěž na kolej v Enschede | 182 |
| 6.7 Interpretace | 65 | 16.2 Soutěž na německé zastoupení u svaté stolice v Římě | 184 |
| 6.8 Rozmanitost | 66 | 16.3 Soutěž na musea pruského kulturního dědictví v Berlíně | 187 |
| 6.9 Dům v domě | 68 | 16.4 Urbanistické práce, lineární urbanismus | 189 |
| 6.10 Panenka v panence | 71 | 17 Třetí tvůrčí období (1967 – 76) | 193 |
| 6.11 Citát | 72 | 17.1 Nové město Blauer See | 195 |
| 6.12 Tematisování architektury | 74 | 17.2 Obytná čtvrť Kuhgassenviertel | 195 |
| 7 Úloha obrazu a slova v Ungersově architektuře | 79 | 17.3 Landwehrkanal Berlín | 197 |
| 7.1 Obraz v Ungersově architektuře | 79 | 17.4 Berlín-Lichterfelde | 198 |
| 7.2 Slovo v Ungersově architektuře | 81 | | |
| 7.3 Symbolická dimenze Ungersovy architektury | 99 | | |
| 7.4 Bezpodmínečná architektura | 102 | | |

| | | | |
|--|------------|---------------------------|------------|
| 17.5 Roosevelt Island | 199 | 21 Závěrečná úvaha | 287 |
| 17.6 Wallraf–Richartz–Museum . . . | 201 | A Literatura | 293 |
| 18 Čtvrté tvůrčí období (1976 – 84) | 205 | | |
| 18.1 Zastavění Ritterstrasse v Marburku | 207 | | |
| 18.2 Schlosspark Braunschweig . . . | 209 | | |
| 18.3 Museum zámek Morsbroich . . | 211 | | |
| 18.4 Hotel Berlin | 213 | | |
| 18.5 Kammergericht Berlin | 215 | | |
| 18.6 Museum architektury | 216 | | |
| 18.7 Zemská knihovna v Karlsruhe | 221 | | |
| 18.8 Institut pro výzkum polárních oblastí | 225 | | |
| 18.9 Veletržní dům 9 | 226 | | |
| 18.10 Galeria, veletrh | 228 | | |
| 18.11 Dům brána | 231 | | |
| 18.12 Úprava Konstantinova náměstí | 234 | | |
| 18.13 Kulturforum | 235 | | |
| 19 Páté tvůrčí období (1984 – 89) | 237 | | |
| 19.1 Galerie současnosti domu umění | 239 | | |
| 19.2 Museum Kunstpalast | 242 | | |
| 19.3 Bytový dům Köthener Strasse | 244 | | |
| 19.4 Messepalast / dnes Museumsquartier Wien | 246 | | |
| 19.5 Fortezza di basso | 247 | | |
| 19.6 Thermenmuseum | 250 | | |
| 19.7 Piazza matteotti | 252 | | |
| 19.8 Dům Glasshütte | 253 | | |
| 19.9 Kubushaus / dům – krychle . . | 256 | | |
| 20 Šesté tvůrčí období (1990 – 2007) | 261 | | |
| 20.1 Dům historie Bádenska–Württemberska | 269 | | |
| 20.2 Potsdamer Platz / Leipziger Platz | 270 | | |
| 20.3 Výškový dům v Düsseldorfu . . | 271 | | |
| 20.4 Dva objekty typu dům–brána | 273 | | |
| 20.4.1 Výškový dům v Neussu . . | 273 | | |
| 20.4.2 Euroforum | 274 | | |
| 20.5 Friedrichstadt–Passagen | 276 | | |
| 20.6 Budova E.ON | 277 | | |
| 20.7 Dům bez vlastností | 278 | | |
| 20.8 Wallraf–Richartz Museum . . . | 283 | | |

Obrázky

| | |
|---|----|
| 1.1 Ungers, Trevír, skica rajského dvora trevírského klášteřa | 6 |
| 2.1 Ungers, obálka první monografie | 12 |
| 5.1 (a): Ungers, Bauhaus, Klee, skica (b): Ungers, Bauhaus, Ungers, skica | 26 |
| 5.2 (a): Ungers, Bauhaus, Breuer, Dessau, skica (b): Ungers, Bauhaus, Ungers, Marburk, skica | 27 |
| 5.3 (a): Ungers, expresionismus, Mies van der Rohe, Berlín, Památník Rosy Luxemburgové a Karla Liebknechta, fasáda (b): Ungers, expresionismus, Ungers, Kolín, dům v Müngersdorfu, fasáda | 29 |
| 5.4 (a): Ungers, Louis I. Kahn, Kansas City Office Building, skica (b): Ungers, Louis I.Kahn, Ungers, Düsseldorf, výškový dům u Zemského parlamentu, pohled | 31 |
| 5.5 Ungers, brutalismus, Le Corbusier, Neuilly, Maison Jaoul | 33 |
| 5.6 (a): Ungers, Karl Friedrich Schinkel, Palác na Akropoli, situace (b): Ungers, Karl Friedrich Schinkel, Ungers, Řím, vyslanectví u Svaté stolice, půdorys | 35 |
| 5.7 (a): Ungers, setkání s ruskou architekturou, Lavrov, Moskva, lineární město (b): Ungers, setkání s ruskou architekturou, Ungers, Berlín – Am Rupenhorn, axonometrie | 36 |
| 5.8 (a): Ungers, Team 10, van Eyck, Amsterdam, sirotčinec, půdorys (b): Ungers, Team 10, Ungers, Berlín, soutěž na Landwehrkanal, situace . | 41 |
| 5.9 (a): Ungers, Team 10, Alison & Peter Smithson, Sheffield, rozšíření university, axonometrie (b): Ungers, Team 10, Ungers, Berlín, soutěž na Landwehrkanal, axonometrie | 42 |
| 5.10 (a): Ungers, Architettura razionale, Grassi, Chietti, studentská kolej (b): Ungers, Architettura razionale, Ungers, rezidence vyslanectví ve Washingtonu | 44 |
| 5.11 (a): Ungers, pozdní tvorba, Sigmond, Berlín, skica (b): Ungers, pozdní tvorba, Ungers, Potsdamer Platz / Leipziger Platz v Berlíně, model | 46 |
| 5.12 (a): Ungers, vztažné objekty, Schwarz, Cáchy, kostel Corpus Christi (b): Ungers, vztažné objekty, Ungers, kostel v Kolině - Wingstu . | 47 |
| 6.1 Ungers, adice, Ungers, Siena, Piazza Matteoti, axonometrie | 54 |
| 6.2 Ungers, variační princip, Ungers, New New York, Roosevelt Island, axonometrie | 58 |
| 6.3 Ungers, transformace, Ungers, Leverkusen, Zámek Morsbroich příčné řezy | 61 |
| 6.4 Ungers, fragmentace, Ungers, Berlín, Musea Pruského kulturního dědictví, axonometrie | 63 |
| 6.5 Ungers, metafora, Ungers, Bremerhaven, Alfred–Wegener–Institut, pohled . . | 65 |
| 6.6 Ungers, interpretace, Ungers, Berlín, dům Lattré, axonometrie . . | 67 |
| 6.7 Ungers, rozmanitost, Ungers, Marburg, Ritterstrasse, axonometrie | 68 |
| 6.8 Ungers, dům v domě, Ungers, Frankfurt, Architekturmuseum, skica | 71 |
| 6.9 Ungers, panenka v panence, Ungers, solární domy v Landstuhlu, axonometrie | 73 |
| 6.10 (a): Ungers, citát, Ungers, sloup, skica (b): Ungers, citát, Ungers, konzola, skica | 74 |
| 7.1 Ungers, obraz v Ungersově architektuře, Ungers, Bremerhaven, Alfred–Wegener–Institut, pohled . . | 81 |
| 7.2 (a): Ungers, slovo v Ungersově architektuře, Ungers, obálka knihy Architekturlehre (b): Ungers, slovo v Ungersově architektuře, Ungers, obálka knihy Berlín – zelené souostroví | 85 |

| | | | |
|--|-----|---|-----|
| 7.3 (a): Ungers, slovo v Ungersově architektuře, Ungers, katalog Čtvercové domy (b): Ungers, slovo v Ungersově architektuře, Ungers, katalog Sedm variací | 95 | 11.8 (a): Ungers, prostor, Ungers, rezidence německého vyslance ve Washingtonu, hala (b): Ungers, prostor, Ungers, rezidence německého vyslance ve Washingtonu, jídelna | 141 |
| 7.4 Ungers, symbolická dimenze Ungersovy architektury, Ungers, Berlín, soubor Pyramos a Thysbe, axonometrie | 101 | 11.9 (a): Ungers, prostor, F.L. Wright, New York, Guggenheim museum, hala (b): Ungers, prostor, Ungers, Hamburk, galerie současnosti, hala | 142 |
| 10.1 (a): Ungers, Janusova tvář Ungersovy architektury, Serlio, scena tragica (b): Ungers, Janusova tvář Ungersovy architektury, Ungers, Frankfurt, Paulsplatz, scena tragica I, axonometrie | 115 | 11.10 (a): Ungers, prostor, Ungers, New York, Roosevelt Island, situace (b): Ungers, prostor, Ungers, Milano, Progetto Bicocca, situace | 146 |
| 11.1 (a): Ungers, půdorys, Ungers, Hildesheim, městská loggie (b): Ungers, půdorys, Ungers, Künzelsau, správní budova | 120 | 12.1 Ungers, umění v architektuře, Ungers, Kubushaus, interiér | 151 |
| 11.2 (a): Ungers, čtverec, Ungers, zastřešení přednádražního prostoru v Bonnu, půdorys (b): Ungers, čtverec, Ungers, dům Glashütte v Utschaidu | 122 | 12.2 Ungers, sběratel, Josef Albers, Pocta čtverci | 153 |
| 11.3 Ungers, papírová architektura, Ungers, Berlín – zelené souostroví, kresba | 125 | 15.1 Ungers, první tvůrčí období, Ungers, Kolín–Chorweiler, Nové město A sternweg, model | 173 |
| 11.4 (a): Ungers, prezentace, Ungers, galerie současnosti v Hamburku, kresba (b): Ungers, prezentace, Ungers, pocta Stanley Kubrickovi, kresba | 127 | 15.2 (a): Ungers, první tvůrčí období, Ungers, Berlín, Märkisches Viertel, schema (b): Ungers, první tvůrčí období, Ungers, Berlín, Märkisches Viertel | 174 |
| 11.5 Ungers, realita stavění, Ungers, Kolín, galerie Hetzler, interiér | 129 | 15.3 (a): Ungers, první tvůrčí období, Ungers, Hennef, rodinný dům (b): Ungers, první tvůrčí období, Bienefeld, Senden, dům Holtermann | 175 |
| 11.6 (a): Ungers, prostor, Ungers, Kolín, dům v Belvederestrasse, interiér obývacího pokoje (b): Ungers, prostor, Aalto, Noormarkku, vila Mairea, interiér obývacího pokoje | 134 | 15.4 (a): Ungers, první tvůrčí období, Ungers, Kolín, Belvederestrasse, půdorys přízemí (b): Ungers, první tvůrčí období, Ungers, Kolín, Belvederestrasse, fasáda | 180 |
| 11.7 (a): Ungers, prostor, Ando, Tokyo, Dům Kaneko, interiér obývacího pokoje (b): Ungers, prostor, Moore, Orinda, vlastní dům, interiér obývacího pokoje | 135 | 16.1 Ungers, 2.tvůrčí období, Ungers, kolej v Enschede, diagram forem | 183 |
| | | 16.2 (a): Ungers, 2.tvůrčí období, Ungers, kolej v Enschede, půdorys (b): 2.tvůrčí období, Ungers, kolej v Enschede, prostorové schéma | 184 |
| | | 16.3 Ungers, 2.tvůrčí období, Ungers, vyslanectví u Svaté stolice v Římě, axonometrie | 186 |

| | | | |
|---|-----|---|-----|
| 16.4 (a): Ungers, 2.tvůrčí období, Ungers, musea Pruského kulturního dědictví, půdorys (b): Ungers, 2.tvůrčí období, Ungers, musea Pruského kulturního dědictví, axonometrie | 189 | 18.7 (a): Ungers, 4.tvůrčí období, Ungers, Frankfurt, Museum architektury, výstavní plocha (b): Ungers, 4.tvůrčí období, Kahn, Fort Worth, Kimbel Art Museum, výstavní plocha | 221 |
| 17.1 3.tvůrčí období, Ungers, Düren, Kuhgassenviertel, axonometrie . . . | 196 | 18.8 (a): Ungers, 4.tvůrčí období, Ungers, Karlsruhe, zemská knihovna, axonometrie (b): Ungers, 4.tvůrčí období, Ungers, Karlsruhe, zemská knihovna, příčný řez | 223 |
| 17.2 3.tvůrčí období, Ungers, Berlín, Landwehrkanal, Tiergartenviertel, situace | 197 | 18.9 Ungers, 4.tvůrčí období, Ungers, Karlsruhe, zemská knihovna, atrium | 224 |
| 17.3 Ungers, 3.tvůrčí období, Koolhaas, City of the Captive Globe | 200 | 18.10 Ungers, 4.tvůrčí období, Ungers, Bremerhaven, Alfred-Wegener-Institut | 226 |
| 17.4 (a): 3.tvůrčí období, Ungers, Kolín, Wallraf-Richartz-Museum, situace (b): 3.tvůrčí období, Ungers, Kolín, Wallraf-Richartz-Museum, perspektiva | 203 | 18.11 (a): Ungers, 4.tvůrčí období, Ungers, Bremerhaven, Alfred-Wegener-Institut, foyer (b): Ungers, 4.tvůrčí období, Ungers, Bremerhaven, Alfred-Wegener-Institut, ústřední hala | 227 |
| 18.1 (a): Ungers, 4.tvůrčí období, Ungers, Marburg, axonometrie (b): Ungers, 4.tvůrčí období, Ungers, Marburg, axonometrie | 208 | 18.12 Ungers, 4.tvůrčí období, Ungers, Frankfurt, Messehaus 9, jižní fasáda | 228 |
| 18.2 Ungers, 4.tvůrčí období, Braunschweig, Zámecký park, prostorové ohraničení | 210 | 18.13 (a): Ungers, 4.tvůrčí období, Ungers, Frankfurt, Galeria: Paxton, Crystal Pallace, kresba (b): Ungers, 4.tvůrčí období, Ungers, Frankfurt, Galeria, interiér | 230 |
| 18.3 (a): Ungers, 4.tvůrčí období, Leverkusen, Zámek Morsbroich, situace (b): Ungers, 4.tvůrčí období, Leverkusen, Zámek Morsbroich, půdorys | 213 | 18.14 (a): Ungers, 4.tvůrčí období, Ungers, Frankfurt, Galeria, průčelí (b): Ungers, 4.tvůrčí období, Ungers, Frankfurt, Galeria a Messehaus 9 | 231 |
| 18.4 (a): Ungers, 4.tvůrčí období, Ungers, Berlín, Hotel Berlin, půdorys přízemí (b): Ungers, 4.tvůrčí období, Ungers, Berlín, Hotel Berlin, skica fasády | 214 | 18.15 (a): Ungers, 4.tvůrčí období, Ungers, Frankfurt, Dům – brána (b): Ungers, 4.tvůrčí období, Ungers, Frankfurt, Dům – brána, řez | 233 |
| 18.5 Ungers, 4.tvůrčí období, Ungers, Berlín, Kammergerich, situace II . | 216 | 18.16 (a): Ungers, 4.tvůrčí období, Ungers, Trevír, Konstantinovo náměstí, axonometrie (b): Ungers, 4.tvůrčí období, Ungers, Trevír, Konstantinovo náměstí, arkáda . . | 235 |
| 18.6 (a): Ungers, 4.tvůrčí období, Ungers, Frankfurt, Museum architektury, půdorys přízemí (b): Ungers, 4.tvůrčí období, Ungers, Frankfurt, Museum architektury, výstavní plocha I | 220 | | |

| | | | |
|--|-----|--|-----|
| 18.17 Ungers, 4.tvůrčí období, Ungers, Berlín, Kulturforum, axonometrie | 236 | 20.4 Ungers, 6.tvůrčí období, Ungers, Kolín, Dům bez vlastnosti, interiér | 283 |
| 19.1 Ungers, 5..tvůrčí období, Ungers, Hamburk, galerie současnosti | 241 | 20.5 (a): Ungers, 6.tvůrčí období, Ungers, Kolín, Dům bez vlastnosti | |
| 19.2 (a): Ungers, 5.tvůrčí období, Ungers, Düsseldorf, Kunsthalle, fasáda (b): Ungers, 5.tvůrčí období, Ungers, Düsseldorf, Kunsthalle,vstupní hala | 244 | (b): René Magritte, L'État de veille, 1958 | 284 |
| 19.3 Ungers, 5.tvůrčí období, Ungers, Berlín, Dům Kothener Strasse, půdorys | 246 | | |
| 19.4 Ungers, 5.tvůrčí období, Ungers, Víděň, Messepalast, půdorys | 248 | | |
| 19.5 (a): Ungers, 5.tvůrčí období, Ungers, Florencie, Fortrezza di Basso, skica (b): Ungers, 5.tvůrčí období, Ungers, Florencie, Fortrezza di Basso, model | 250 | | |
| 19.6 Ungers, 5.tvůrčí období, Ungers, Trevír, Thermenmuseum | 252 | | |
| 19.7 120, Ungers, 5.tvůrčí období, Ungers, Siena, Piazza Matteoti, fasáda | 254 | | |
| 19.8 (a): Ungers, 5.tvůrčí období, Ungers, dům Glashütte, hala (b): Ungers, 5.tvůrčí období, Ungers, dům Glashütte, obytný prostor | 256 | | |
| 19.9 (a): Ungers, 5.tvůrčí období, Ungers, Kolín, Kubushaus, interiér (b): Ungers, 5.tvůrčí období, Kahn, New Haven, Yale Center for British Art, detail | 259 | | |
| 20.1 Ungers, 6.tvůrčí období, Ungers, Berlín, Potsdamer Platz / Leipziger Platz, situace | 271 | | |
| 20.2 Ungers, 6.tvůrčí období, Ungers, Neuss, výškový dům | 275 | | |
| 20.3 (a): Ungers, 6.tvůrčí období, Ungers, Düsseldorf, správní budova společnosti E.ON (b): Ungers, 6.tvůrčí období, Ungers, Düsseldorf, správní budova společnosti E.ON, interiéru | 278 | | |

Tabulky



Kapitola 1

Životopis

„Uplývající velikost slova a činu může ve světě setrvat, jen pokud se jí dostává krásy.“

Hannah Arendt

Oswald Mathias Ungers se narodil v malém sídle Kaisersesch v Eifelu v roce 1926. Studoval na gymnáziu v Mayenu. Krajinou jeho mládí bylo předhůří pohoří Eifel, krajina mezi Trevírem a Kolínem nad Rýnem, městy, v nichž se daly a ještě dají ne vystopovat, ale zažít dvě tisíciletí architektury. Trevírský Liebfrauenkirche považoval Ungers za nejskvostnější německou gotickou architekturu, zmiňoval a oceňoval přísnost konceptu Konstantinovy basiliky, do jejíhož bezprostředního okolí zasáhl později svou úpravou Konstantinova náměstí. Prostorem s nímž se identifikoval byl rajský dvůr kláštera trevírského dómu, z něhož se otvírají pohledy na dóm, včetně věží jeho otonského západního průčelí a na závěr chóru Liebfrauenkirche.¹

Setkání s těmito architektonickými monumenty jistě přispělo k jeho rozhodnutí věnovat se architektuře. Možná to byl právě rytmus gotických arkád tohoto prostoru, který stál u zrodu tématu, které se stalo zvláště v jeho pozdějších architekturách tématem až obsedantním, důsledně se opakujícím pravidelným střídáním otevřených a pevných částí fasád.

Na samém konci války byl do ní Ungers zatažen a po jejím skončení strávil nějakou dobu v zajetí. Maturitu složil v roce 1946. Není bez zajímavosti, že se o svém mládí stejně tak jako o své válečné zkušenosti nezmiňoval. Vyjimku udělal jenom v rozhovoru s Remem Koolhaasem a Hansem Ulrichem Obristem, nadepsaném Racionalizace stávajícího.²

Po ukončení gymnázia v Mayen se zapsal na Vysokou školu technickou v

¹Dokumentují to nepříliš zdařilé perokresby z mladších let, publikované v první Ungersově monografii [viz Cep07, str. 24-25]. Ungersova kresba, jak ukazují jeho skici, procházela vývojem. V sedmdesátých a osmdesátých letech se stala naprosto suverénní. Naopak k staří ztratila svou preciznost [viz kresbu Monolit, Hommage á Stanley Kubrick in Cep07, str. 506].

²„Podílel jsem se jenom na ústupu. Můj princip jako vojáka byl: nikdy nevystupovat dopředu nebo se dobrovolně hlásit, nýbrž nechat se nést. Akceptoval jsem všechna rozhodnutí, myslel jsem si, že žádné mé rozhodnutí nemůže být za těchto okolností správné, takže je lépe nechat se nést“ [BKLN06, str. 6].

Karlsruhe, kde byl žákem Egona Eiermanna. Jeho vztah k tomuto „machrovi“, jak jej někde nazval, nebyl jednoznačný, vyčítal mu, že „jeho učení postrádalo jakýkoliv teoretický základ“ [BKLN06, str. 6]. Na druhé straně oceňoval jeho neomylný smysl pro volbu materiálů. Začátkem padesátých let byl nějakou dobu jeho zaměstnancem, když realizoval jednu z jeho staveb v Kolíně. Jiní pedagogové školy v Karlsruhe, Otto Ernst Schweizer, ale zvláště historik Karl Wulzinger, který mu zprostředkoval poznání historické architektury, se těšili jeho větší oblibě. V interview s Remem Koolhaasem říká o druhém že je vlastně postava z 19. století. Člověk, který uměl oběma rukama kreslit na tabuli nejrůznější půdorysy [viz BKLN06, str. 7]. Poznání a porozumění historické architektuře bude mít pro Ungersovu tvorbu zásadní význam.

Po ukončení studia v roce 1950 zakládá O.M.Ungers spolu s Helmutem Goldschmiedem, mužem který přežil holokaust, v Kolíně nad Rýnem architektonickou kancelář. Toto partnerství, které skončilo v roce 1954 není v Ungersovských monografiích zmiňováno a Helmut Goldschmied v nich nefiguruje jako spoluautor Ungersových staveb první poloviny padesátých let, těch několika bytových domů v Kolíně nad Rýnem a jeho okolí.

Byla to realizace jeho vlastního domu v Kolíně–Müngersdorfu, v ulici Belvederestrasse, které se začátkem šedesátých let dostalo velké publicity. Tento dům se objevil na stránkách časopisu Casabella, Rayneru Banhamovi posloužil v knize *The New Brutalism* jako německý příklad architektury nesené touto estetikou. Reakce právě na Banhamovu kritiku, že jeho dům vyrůstá z tradic německého expresionismu, přivede Ungerse k dočasnému zájmu o tuto estetiku. V stejné době koncipuje Ungers spolu se svým kolegou ze studií v Karlsruhe, Reinhardem Gieselmannem, Manifest, první ze svých zásadnějších textů.

V roce 1963 dostává Ungers, údajně na doporučení Hanse Scharouna, profesuru na Technische Hochschule v Berlíně. Přemísťuje se tam i s rodinou a s velkým zaujetím se věnuje pedagogické činnosti. V zimním semestru 1964 – 65 udělá sérii přednášek na téma museálních staveb, která bude později (2006) publikována pod názvem *Architekturlehre - Berliner Vorlesungen 1964 - 65* [viz BKLN06]. Tyto přednášky dokumentují Ungersův přístup k výuce studentů, vycházející se systematiky stejně jako z historie architektury. V letech 1965 – 67 zastává Ungers funkci děkana Fakulty architektury.

Přechod do Berlína představuje do jisté míry zlom v Ungersově tvorbě. Jeho bytové domy z padesátých let, snad s výjimkou jeho vlastního domu, se pohybují v kontextu poválečné německé architektury, i když její běžnou úroveň v mnohém převyšují. Ale teprve v Berlíně dostane Ungersova tvorba individuální charakteristiky. Vyplývá z povahy věcí, že v době jeho berlínského působení ztratila jeho projekční činnost na intenzitě, ale o to více získala na kvalitě. V hojnější míře se zúčastňuje soutěží, rovněž prestižních soutěží. V té době vznikají soutěžní návrhy na studentskou kolej v holandském Enschede (1964) na Německé zastoupení u Svaté stolice v Římě, na „Muzea Pruského kulturního dědictví“ v Berlíně (obě 1965), kde Ungers novým způsobem zhodnocuje historické dědictví. V Berlíně objeví pro sebe tvorbu Karla Friedricha

Schinkela.

Jeho působení na berlínské škole architektury bylo pro studenty díky jeho modernitě zajisté přínosem. Ale nebylo prosté problémů. V rámci fakulty se vyhrocují konflikty mezi jeho a Scharounovými studenty. Mnohem zásadnější byly dalekosáhlé společenské proměny, které probíhaly celosvětově v šedesátých letech minulého století. Staví se Berlínská zeď, v Americe sílí hnutí za občanská práva, uskutečňují se první lety do vesmíru, dochází ke Kubánské krizi, eskaluje válka ve Vietnamu, v Americe vzniká hnutí hippies, jsou zavražděni J.F. Kennedy a Malcolm X, v Berlíně je zastřelen student Benno Ohnesorg a v Německu vstupují v platnost krizové zákony. V květnu 1968 dochází v Paříži k nepokojům, o několik měsíců později vjíždí do Prahy ruské tanky, jsou zavražděni Martin Luther King a Robert Kennedy, v Biafře dochází ke genocidě. Šedesátá léta jsou ve znamení vítězného tažení pop-kultury, Beatles, Bob Dylan, Rolling Stones, festival ve Woodstocku, Living Theatre, American Underground Film, Mary Quant, a také je nasazeno letadlo Boeing 747 na pravidelné linky.

Situace se silně politizuje zvláště v Západním Berlíně. Atmosféra v této uzavřené enklávě je krajně zjitřená. Berlínští studenti žádají o právo spolurozhodovat ve vysokoškolských grémiích. V září 1966 prosazuje konference „Sozialistischer Deutscher Studentenbund“ (SDS) požadavek na zpolitizování vysokých škol. Frekventanti Technische Hochschule byli, podle svědectví Thomase Beuckera, v té době studenta této školy, orientováni převážně levicově. Věnovali v té době více pozornosti politickému dění než vlastnímu studiu.

Jestliže většina studentů, ale také pedagogů Fakulty architektury byla orientována levicově, Ungers naproti tomu, také díky skutečnosti, že vyrůstal v maloměstském prostředí, byl orientován spíše pravicově. Byl také velmi autoritativní. Studenti museli odevzdávat své práce v předepsané úpravě, což bylo pro ně nezvyklé. Ve svých pracech museli zohledňovat požadavek na flexibilitu půdorysů, kterou Ungers v té době favorizoval. Navíc atributy kterými se obklopoval jeho, umělecké sbírky a automobily anglické výroby mu u levicového studentstva nezjednávaly příliš sympatií. V roce 1967 uspořádal Ungers kongres na téma Teorie architektury, který skončil předčasně, když studenti vtrhli do přednáškového sálu, přerušili jednání a provolávali radikální hesla. Tehdy se Ungers rozhodl opustit Německo.³

Právě politické klima v Berlíně obecně a na škole architektury zvláště bývá nejčastěji uváděno jako důvod Ungersova odchodu do USA. Ale byl zde ještě další vážný důvod. Bylo jím naprosto negativní přijetí v té době v Berlíně realizovaného obytného souboru Märkisches Viertel (projekt 1962, realizace 1964 – 67), na kterém se Ungers autorsky podílel. Jeho reputace byla otřesena.

³ „Uspořádal jsem kongres architektury. Chtěli jsme tam definovat, kde stojí architektura teoreticky. Ale toto setkání skončilo katastrofou. Přišly dvě tisícovky studentů, aby tam protestovali. Ke konci rozbali obrovský transparent: *Alle Häuser sind schön – hört auf zu bauen.* (CZ: Všechny domy jsou krásné – přestaňte stavět.) Přednášející byli totálně frustrováni. Siegfried Giedion seděl na pódiu a vůbec nevěděl, co má říci. Bylo to v květnu 1968 a tím všechno skončilo. Studenti zničili celý kongres.“ [BKLN06, str. 10]

Byly to tedy obecně dva důvody, „*studentská revolta, namířená přímo proti němu stejně jako desaster sídliště Märkisches Viertel, které jej pohnuly k tomu, aby opustil Německo a přijal profesuru v Cornellu*“. [UKR⁺13, str. 132]

A tak v roce 1968 opouští Ungers Berlín aby nastoupil místo profesora architektury na Cornell University v Ithace / USA. Odchází tam na pozvání Colina Roweho, profesora na Cornellu, autora (kromě jiných) také knihy *Collage City* [viz RK84]. Sympatie, kterou k sobě z počátku vzájemně chovali, se ale s postupem času vytrácí, tak jak se rozchází jejich názorová hlediska. Ungers přináší s sebou do Ameriky hluboké teoretické i historické znalosti, které mohl v té době na amerických školách nabídnout málokdo, proto se později stává také hostujícím profesorem na Harvardské universitě (1973 - 78) a Kalifornské universitě UCLA v Los Angeles (1974 - 75). Mezi jeho americké žáky patřili Rem Koolhaas, Hans Kollhoff a Arthur Ovaska, kteří s ním v Cornellu spolupracovali na některých jeho soutěžních návrzích a s nimiž se budeme v dalším textu průběžně setkávat.

Americký pobyt (1968 – 76) byl pro Ungerse co se týče jeho působení od jeho německého působení před ním i po něm odlišný. První čas v Americe se Ungers musel adaptovat na nové prostředí, musel se vyrovnat s handicapem cizího jazyka, což při sofistikovanosti projevů některých amerických kolegů⁴ stejně jako při sofistikovanosti jeho německého mluveného i psaného projevu, pro kterou nenacházel v angličtině ekvivalent, asi nebylo snadné. Z počátku se se zaujetím věnoval pedagogické činnosti. Takže z prvních let amerického pobytu není v soupisu jeho prací uveden žádný opus. Teprve v roce 1973 obesílá svou práci soutěž do Dürenu. V následujících letech se jeho aktivita v Německu, kde si po celou dobu svého amerického působení udržuje ateliér, stupňuje, proto zde tráví většinu času.⁵ V posledních cornellských letech vypracovává řadu soutěžních návrhů a urbanistických studií (Landwehrkanal / Tiergartenviertel, Berlín, 1973, Wallraf-Richartz-Muzeum v Kolíně, 1975, Schlosspark Braunschweig, 1976) na německá zadání. Mezi půltuctem jeho prací z tohoto období se vyskytuje jediný projekt (New York, Roosevelt Island, 1975) na zadání americké.

Na Cornell University má Ungers příležitost seznámit se s estetikou Postmoderny, která se tehdy začíná etablovat. Reaguje na její impulsy a vypracovává několik návrhů v nichž se jeho formová mluva přibližuje výrazivu postmoderny (Marburk, 1976, Berlín-Spandau, 1977). Marburkským projektem se budeme zabývat v dalším oddílu této práce. Ale tato estetika, jak ji reprezentují třeba práce amerických architektů Moorea, Venturiho a Raucha nebo Gravesa, ne-souzněla zcela s jeho naturelem, takže se jí nesnažil dále přiblížit a jeho tvorba

⁴V rozhovoru s Jasperem Ceplem hovoří Ungers o seminářích Wittgensteinova kroužku v Cornellu, které přestal navštěvovat, protože mu byly jazykově stěží dostupné. Zde si zřejmě osvojil wittgensteinskou tematiku, čehož využil u svého Domu bez vlastnosti.

⁵„Většinou byl v Německu a když soutěží a návrhů přibýlo, byl v Cornellu stále méně presentní. Nakonec přicházel tak dvakrát za semestr, aby se setkal se studenty, které jsem měl na starosti“ [UKR⁺13, str. 153]. Stejně tomu bylo později při jeho působení na Kunstakademii v Düsseldorfu.

tohoto období je nesena především v duchu racionalismu. V rozhovorech často označoval americkou architekturu za inferiorní vůči architektuře evropské.

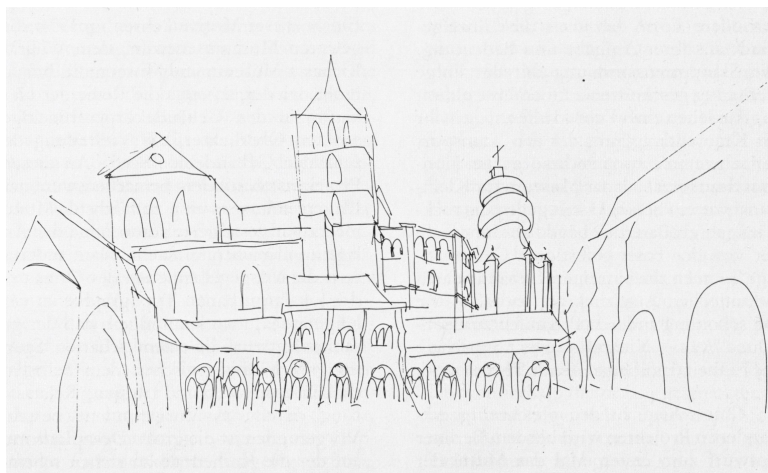
Do Německa se trvale vrací v roce 1976. Aby získal zakázky, podniká přednáškové turné, kde hovoří o své představě architektury. Současně, s intenzitou jemu vlastní, vypracovává v následujících letech řadu převážně urbanistických studií, svými návrhy obesílá četné soutěže. U některých, třeba u soutěže na Zemskou knihovnu Bádenska v Karlsruhe (1980) je jeho návrh oceněn nejvyšší cenou. V roce 1979 jej ředitel nově zakládaného Musea architektury ve Frankfurtu nad Mohanem, Heinrich Klotz, pověří úpravou, spíše proměnou vily z počátku 20. století pro potřeby musea. Díky tomuto prestižnímu projektu, (autory jiných z řady museí, které v těch letech město Frankfurt realizovalo, byli třeba Richard Meier, Hans Hollein, Josef Paul Kleihues) se Ungersovi podařilo dobýt si zpět posice, které zaujímal před svým odchodem do USA. Byl to právě Heinrich Klotz, původně profesor historie umění na universitě v Marburku, který se více než kdokoliv jiný přičinil o image Ungerse jako protagonisty německé architektury. Oba muže spojoval náhled na architekturu, založený na intelektuálním přístupu. Svědčí o tom rozhovor, zařazený do publikace *Architektur in der Bundesrepublik*⁶ [viz Klo77], kde vedle Ungerse figurují ještě Günter Behnisch, Wolfgang Döring, Helmut Hentrich, Hans Kammerer a Frei Otto.

Museum architektury stojí na počátku řady Ungersových realizací velkých stavebních objemů počátku osmdesátých let, z nichž neznámější jsou stavby v areálu frankfurtských Veletrhů, zvláště výškový dům nazývaný Torhaus (Dům – brána). V té době patřil Ungers k čelným osobnostem německé architektonické scény a jeho práce se těšily obecnému zájmu. V roce 1985 vydává nakladatelství Vieweg jeho první monografii *O.M.Ungers, 1951 – 84* [viz Ung85].

V druhé polovině osmdesátých let pluje architekt na vlně úspěchu. Realizace ve Frankfurtu, Karlsruhe (knihovna) a Bremerhavenu (Alfred-Wegener Institut) z něj udělaly bohatého muže, ale především zcela nezávislého tvůrce. S týmem spolupracovníků v ateliérech v Kolíně a Frankfurtu vypracovává bezpočtu soutěží, v řadě případů oceňovaných, některé z nich budou s větším časovým odstupem realizovány. V roce 1987 dostává Velkou cenu Spolku německých architektů (BDA) a ve stejném roce se stává členem berlínské Akademie věd. Další čestná členství a řády za zásluhy následují. V roce 1986 je jmenován profesorem na Akademii výtvarných umění v Düsseldorfu, kde působí do roku 1990. V téže době realizuje své letní sídlo Glashütte v Utscheidu v Eifelu a vlastní dům v kolínské Belvederestraße rozšiřuje o objekt knihovny.

S nástupem nové estetiky dekonstruktivismu na přelomu osmdesátých a devadesátých let začíná zájem o jeho osobu i tvorbu postupně opadat. Ale právě v té době realizuje O.M.Ungers několik velkých projektů, z nichž většina, třeba Spolkový soudní dvůr v Karlsruhe (soutěž 1984, realizace 1990

⁶CZ: Architektur v německé spolkové republice



Obrázek 1.1: Ungers, Trevír, skica rajského dvora trevírského kláštera

- 94) nebo Rezidence německého velvyslance ve Washingtonu (1982, 1994) Thermenmuseum⁷(1988, 1998), Technologický institut BIBA v Brémách, (1988, 1992), Galerie der Gegenwart der Kunsthalle⁸ (1986, 1997) nebo düsseldorfské Museum Kunstpalast (1988, 2001) jsou plody soutěží vyhraných v osmdesátých letech. Posledním velkým realizovaným dílem O.M.Ungerse bude budova Musea Wallraf-Richartz v Kolíně nad Rýnem (2001), třetí toho jména v řadě. Jeho uměleckou závětí je pak objekt, který realizoval jako svou další, již třetí soukromou rezidenci v bezprostřední blízkosti svého prvního domu v Kolíně, Dům bez vlastností (1994 - 95). Navzdory dramatickým proměnám řeči architektury konce 20.století zůstal Ungers ve svých pozdních pracích věrný formové mluvě, v té době už anachronické, jak ji definoval v osmdesátých letech.

Oswald Mathias Ungers, muž, který ve druhé polovině 20. století svým dílem ovlivnil nejen německou, ale i mezinárodní architekturu, zemřel 30.9.2007 v Kolíně nad Rýnem ve věku 81 let.

⁷CZ: Museum římských lázní v Trevíru

⁸CZ: hamburská Galerie současného Domu umění

Kapitola 2

Etapy Tvorby

Ungersovo dílo je nesmírně rozsáhlé. Architekturu se intenzivně zabýval po více než pět desetiletí a díky své inteligenci, svému nadání, svému zaujetí, své důslednosti, se jí zabýval na vysoké úrovni. Nespočetné jsou soutěžní návrhy a studie které vypracoval, dlouhý je seznam jeho realizací. Pro snažší orientaci rozdělíme jeho tvorbu do několika oddílů, ačkoliv jsme si vědomi toho, že jakékoliv dělení může být jenom přibližné, protože jako v každém umění, také v architektuře, koncepty jsou výsledkem určité formotvorné idee, která je latentně stále přítomná, ale v některém tvůrčím obdobích naléhavěji. Rozdělíme ji také do několika období proto, abychom lépe postihli znaky, kterými se jednotlivé etapy vyznačují;

1. rané období tvorby, zahrnující léta 1951 až 1964, tedy od prvních projektů od otevření si vlastní kanceláře v Kolíně nad Rýnem až do odchodu do Berlína
2. tvorba let 1964 – 68, tvorba berlínských let až do odchodu do Spojených států
3. tvorba let 1967 – 76, americké práce
4. tvorba let 1976 – 84, od návratu ze Spojených států až po realizaci Musea architektury a staveb pro Frankfurtský veletrh
5. tvorba let 1984 – 89, období intenzivní participace na nejrůznějších soutěžních návrzích, doba realizace vlastních objektů knihovny a víkendového domu v Eifelu, čas působení autora tohoto textu v Ungersově ateliéru
6. tvorba let 1990 – 2007, období pozdních velkých realizací, Wallraf-Richartz-Musea v Kolíně, hamburského Domu umění, kolínského Domu bez vlastností.

Nejlepší pomůckou pro získání přehledu o prvních tvůrčích obdobích, o jeho německém působení v letech 1951 – 84, včetně jeho působení v Americe v letech 1967 – 76 je publikace *O.M. Ungers 1951–1984, Bauten und Projekte* [viz Ung85] s předmluvou Heinricha Klotze a texty autora. Jeho působení v Německu i v USA až do roku 1990 je pak podrobně dokumentováno v

V prvních poválečných letech bylo příkazem dne vytvořit prostory pro produkci stejně jako vyrovnat se s deficitem bytového fondu zničeného za války, deficitem, který zvyšovaly milióny uprchlíků z východních oblastí bývalé Německé říše, také z Československa. Ungersova zadání v jeho rané tvůrčí fázi, tedy v padesátých letech, byly vesměs bytové domy, některé určené jako bydlení pro uprchlíky.

Situace v zemi se stabilizovala v šedesátých letech, kdy se německá ekonomie rozvíjela tak rychle, že mohla být označena za hospodářský zázrak. Už jenom typologické druhy, které Ungers v šedesátých letech ve svých návrzích zpracovával, jsou toho dokladem: škola v Oberhausenu, rozsáhlé bytové soubory v Kolíně–Chorweileru a Berlíně, Musea Pruského kulturního dědictví v Berlíně, Německé zastoupení u Svaté stolice v Římě.

Zjitřená politická atmosféra šedesátých let, také na berlínské škole architektury, kde byl Ungers od roku 1963 profesorem, stejně jako negativní přijetí obytného souboru Märkisches Viertel v Berlíně, na němž se Ungers autorsky podílel, byly důvodem toho, že se architekt rozhodl odejít do Spojených států. V letech 1968 – 76 působí Ungers jako pedagog na Cornell University v Ithace.

Když se v roce 1976 vrací do Německa, dosáhl ekonomický rozvoj země dalšího, vyššího stupně. Společnost byla dostatečně stabilizována a mohla velkoryse investovat také do terciárního sektoru. Díky individuálním výkonům, jakými byly třeba Scharounova budova Berlínské filharmonie, Olympijský stadion v Mnichově Freie Otta, kostel v Neviges Gottfrieda Böhma, ale také stavbám zahraničních architektů, Le Corbusiera, Aalta a dalších se architektura v Německu stala vůdčím kulturním médiem. Po celé zemi vyráží jako houby po dešti prestižní stavby, ale nejsou to už jen obchodní domy, ale také musea, divadla, ústředí národních i nadnárodních společností, bankovní domy, reprezentativní vily bohatnoucích soukromníků. Jestliže mezi dvěma válkami byla v Německu realizována jediná museální novostavba (druhé berlínské Pergamon museum), pak po Druhé světové válce byly realizovány velké museální domy bez počtu: Staatsgalerie ve Stuttgartu, Wallraf–Richartz–Museum v Kolíně, dokonce hned dvakrát, Nová Pinakoteka v Mnichově, Kunsthalle v Bielefeldu, Kunstmuseum v Dusseldorfu, Galerie přítomnosti v Hamburku, Židovské museum v Berlíně, Museum Vitra ve Weil am Rhein, frankfurtská muzea abych jmenoval jen některé),

Centrem těchto aktivit se stal především Frankfurt nad Mohanem, s jeho mezinárodním letištem, finančním centrem, areálem veletrhu, centrem velení spojeneckých sil soustředěných v Německu, ale také s potřebou sanovat válkou zničené městské centrum. V roce 1977 se stal starostou Frankfurtu osvícený politik Walter Wallmann, který

„sledoval velkorysou otevřenou stavební politiku, prosadil například rekonstrukci [historických] hrázdných domů na Römerbergu, podporoval občanskou iniciativu při obnovení Staré Opery jako objektu pro koncerty a shromáždění. Dále se postaral o sanování nádražní čtvrti a položil základní kámen Nábřeží museí.“¹

¹https://de.wikipedia.org/wiki/Walter_Wallmann

V osmdesátých a devadesátých letech je Ungersova prestiž takového druhu, že bývá zván k omezeným soutěžím.³ V několika z nich byly jeho práce oceněny nejvýše. Z těchto návrhů se pak rekrutovaly prestižní realizace jeho poslední tvůrčí fáze, Galerie současnosti v Hamburku, Rezidence německého vyslance ve Washingtonu, Institut BIBA v Brémách, Thermenmuseum v Trevíru.

2.3 Německý architekt

V předchozím jsme se pokusili charakterizovat kulturní prostředí druhé poloviny 20.století. Přesněji německého kulturního prostředí. Protože navzdory tomu, že se Ungersovu dílu dostalo mezinárodního uznání, je třeba jej považovat za německého architekta. Díky svým kontaktům s architekty sdruženými v Teamu 10 v šedesátých a sedmdesátých letech, díky svému bezmála desetiletému působení na universitě v Cornellu, díky ohlasu, které mělo posléze jeho dílo v zahraničí, se sice odlišoval od tvůrců, kteří patřili bezvýhradně německé scéně, jakými byli třeba Hans Scharoun, Rudolf Schwarz, Gottfried Böhm, Frei Otto, Karljosef Schattner, ale těžištěm jeho práce byla vždy německá zadání. Pokud pracoval na projektech do zahraničí, byl k tomu většinou přímo vyzván zadavatelem nebo investorem (Milano, Siena) Tím se liší od typických „global players“, jakými byli nebo jsou Renzo Piano, Norman Foster, Zaha Hadid, Frank O.Gehry, Daniel Libeskind a Jean Nouvel.

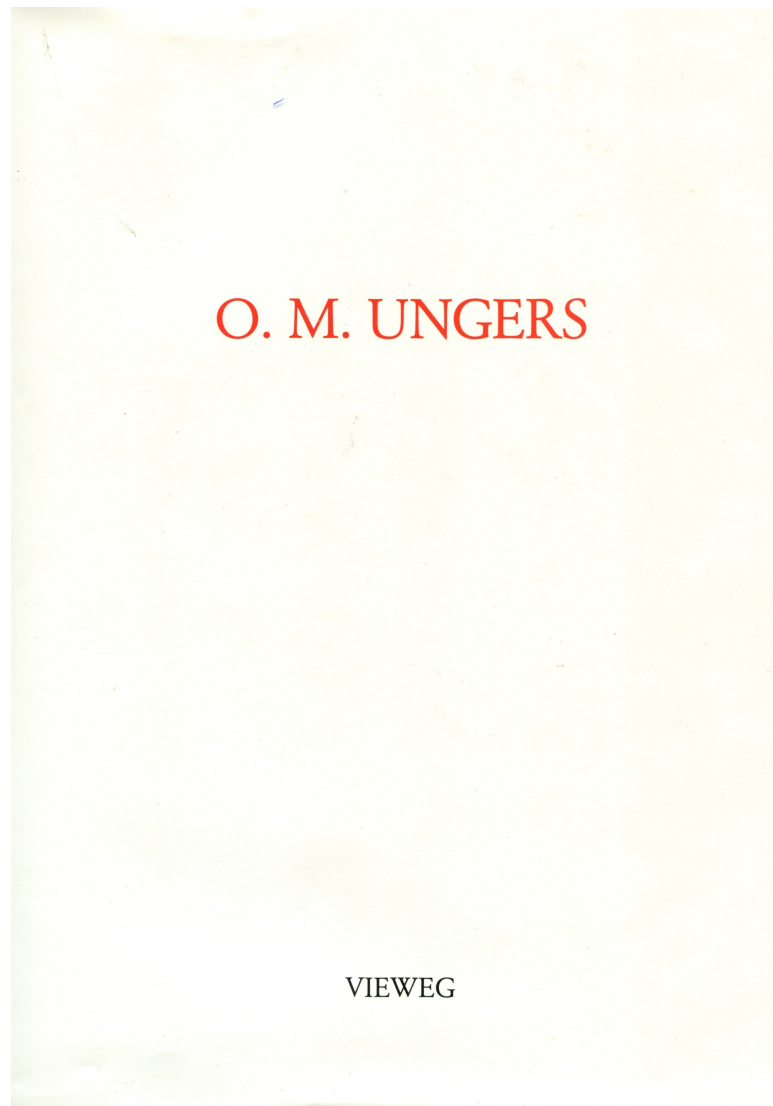
Jako málokdo jiný disponoval Ungers detailními znalostmi starší i novější německé historie architektury. V jistém bodě své profesionální dráhy se setkal s dílem K. F. Schinkela, jehož způsob myšlení se mu po nějakou dobu stalo mírou všech věcí a s jehož odkazem se následně dlouho vyrovnával. Interier Ungersova domu v Belvederestrasse zdobí Schinkelova mramorová busta.

Mimořádnou sounáležitost pociťoval ke krajině svého mládí, k předhůří pohorí Eifelu, poznamenanou dědictvím Říma stejně jako středověku, demonstrující se monumentálními architekturami císařského i biskupského Trevíru.

„Moje afinita patří zcela jasně římské antice. To má co do činění s tím, že pocházím z kraje, který je silně poznamenán římskou antikou. Jmenovitě Trevír a Jižní Eifel. S římskou antikou se pojí raná románská architektura. Konečně třetí prvek je rajský dvůr trevírského dómu, to je místo, kde má člověk kolem sebe seřazenu celou historii architektury Západního světa“.[MS98]

Do této krajiny se vrací svými realizacemi v tomto městě, úpravou prostoru před Konstantinovou bazilikou (1981 – 83) a úpravou náměstí Viehmarktplatz, včetně zpřístupnění římských lázní pod jeho povrchem odkrytých (1988). Stejně tak se do této krajiny vrací realizací vlastního domu Glashütte v Utschaidu (1986 – 88).

³Vyzvané soutěže s omezeným počtem vylosovaných účastníků, ke kterým bylo přizváno několik renomovaných kanceláří, zaujaly místo veřejných otevřených soutěží, když předtím některých z nich, třeba soutěže na Museum v Norimberku, se zúčastnilo 900 teamů, počet porotou téměř nevládnutelný.



Obrázek 2.1: Ungers, obálka první monografie

Kapitola 3

Racionální tvůrce

O.M.Ungerse je možno označit za racionálního tvůrce. Tento tvůrčí typ se vyskytuje napříč historií architektury. Byť některá slohová období byla racionalismu příznivější než jiná. V 19. století může Violet-le Duc definovat architekturu jako „*posloupnost logických operací, které se odvíjí na několika racionálních principech*“ [Ros15, str. 91], ale taková definice by byla o sto let dříve, pomyslíme-li třeba na takového Guarino Guariniho, nebo o sto let později, pomyslíme-li třeba na takového Franka O. Gehryho, nepatřičná.

Termín racionalismus nejlépe vystihuje Ungersovu pozici v pluralistickém spektru architektury, jak se vytvořilo po tom, co ztratila svou dominantní pozici estetika moderny. V interview s Rem Koolhaasem se Ungers zamýšlí: „*Racionalita kontroluje emocionalitu nebo emocionalita kontroluje racionalitu?*“ [UKR⁺13, str. 8], ale už na konci tohoto odstavce ví, že architektura „*je vždycky racionalizováním existujícího.*“ (tamtéž). O několik odstavců dříve říká: „*Nikdy jsem se nespolehal na intuici nebo na nápad, protože mi byly podezřelé. Pro to, co jsem dělal, jsem měl vždycky racionální vysvětlení.*“ [UKR⁺13, str. 7]. Dodejme pod čarou: nebo ho následně hledal. V jeho textech je možné najít bezpočtu podobných tvrzení. Tuto pozici potvrzuje celá jeho tvorba, v níž se nikde nevyskytne jediná matematicky nsnadno definovatelná křivka nebo plocha. Ungers chápe racionální architekturu jako práci s elementárními geometrickými figurami. „*V každé době dávali klasikové přednost geometrii, mysleli v jasných konturách a volili přesnost stereotomických těles, jejichž skladbu vždy znovu variovali a dovedli ji tak k nejvyšší dokonalosti. Geometrické útvary byly pro ně ztělesněním stálosti, „nehýbný, ale přesto vším pohybující, v nic se proměňující a přesto všechno měnící“.* Z geometrické hry, ze vzájemného pronikání hranolů, válců, jehlanů a koulí hovoří nejen klasická antika, ale také idealismus románského stavebního umění. Touha po architektuře elementární prostoty se demonstruje touto formovou mluvou. [...] Také z plánu Gillyho a Ledoux je zjevná touha po nepomíjivosti a i ve stavbách Miese van der Rohe rozeznáváme ryzost geometrie v její nekompromisní jasnosti. Spoléhání se na působivost základních geometrických forem se v průběhu času nezměnilo.“ [Küc87, str. 3]

Tato slova volil Ungers ve svém projevu při přejímání Velké ceny Spolku německých architektů (BDA) v Brémách v roce 1987. Jeho projev je možno považovat, právě kvůli důvodu jeho proslovení, za jeho umělecké credo. Ale

si mohli osvojit absolventi pražského ČVUT v šedesátých letech.² Některá jeho technická řešení, jako osazení kupolí, jako sloupky vynášející sádrové hlavy v jeho knihovně nebo umístění bodových světél v místech křížení konstrukce řady jeho realizací mohou být nebo jsou výrazem jeho neporozumění konstrukci nebo nedostatečnému citu pro ni.

Právě způsob jakým osadil kupoli na stropní desku čtvercové haly Zemské knihovny Bádenska v Karlsruhe zásadně odporuje všem tektonickým i statickým, tedy racionálním principům. Tato kazetami opatřená kupole je navíc zapuštěna do prizmatického prostoru čtvercového půdorysu, takže není vůbec viditelná.³ Stejně je osazena i kupole düsseldorfského Paláce umění / Kunstpalast. Podobně nejen staticky, ale i esteticky neuspokojivý je způsob, jakým architekt vytvořil strop přijímacího sálu Rezidence německého velvyslance ve Washingtonu, kde osadil valenou klenbu tvaru poloviny válce na plochou stropní desku, aniž by ji v místech přechodu vodorovných ploch do zaoblené plochy byl jen bodově podepřel. Možná se zde u těchto detailů zdržujeme trochu déle. Ale chceme upozornit na to, že Ungersem proklamovanou racionality je třeba vidět kriticky. V dalším textu budeme narážet na podobné rozpory mezi předkládanými fakty a skutečností.

Ungersův racionalismus tedy není zcela objektivní kategorií, jde spíše o polohu, kterou zaujal, když k tomu, aby tvořil bez jakýchkoliv, tedy i vnitřních omezení, mu pravděpodobně chyběly vnitřní jistoty. Přesto narazíme v jeho tvorbě na výrony subjektivity, které pojednáme na jiném místě. Jeho tematizování architektury je snahou po logickém zdůvodnění kroků vedoucích k definitivní formě návrhu. Stejně tak je třeba hodnotit i jeho aplikování čtvercového, ať už plošného nebo prostorového rastru, který slouží jako základní matrice mnoha jeho návrhů, stejně jako někdy až s posedlostí hraničící aplikování čtvercových polí v plochách fasád, podlah a podhledů jeho architektur. Obojím se budeme zabývat následně.

Přitom nechceme vyloučit určité schéma jako základ nějaké struktury *en bloc*. V dějinách umění najdeme mnoho příkladů, kde tvůrce při výstavbě svého díla vychází ze schématu. Zástupně můžeme jmenovat Pieta Mondriana nebo Victora Vasarelyho, konečně i Jiřího Koláře. Stejně je tomu také v hudbě. Zde bychom mohli uvést jako příklad formu fugy v tvorbě J.S.Bacha. Matricí jeho nesčetných komposic tohoto typu je stále stejné schéma, kde základním prvkem komposice je téma (*dux*), po kterém následuje odpověď (*comes*). Tato vlastně jednoduchá konstrukce je ale schopná být nekonečně variována, jak co do počtu hlasů, tak také zvolené polohy, téma může být zrcadlově obráceno, může být provedeno v různých orchestrálních variantách.

²V šedesátých letech minulého století byly první dva ročníky studia architektury na CVUT v Praze věnovány technickým disciplinám jako matematika, deskriptivní geometrie, statika, pružnost a pevnost, betonové konstrukce, technická zařízení budov, geologie. Vlastní architektura se stala tématem teprve ve třetím ročníku. Následování hodný příkladu.

³Přitom převýšení kupole nad ostatní částí stavebního objemu musíme považovat za jeden z vrcholných výkonů renesance. Jestliže kupole Pantheonu je jenom organickou součástí zastřešení objektu, pak kupole Bramantovy nebo Michelangelova jsou vyzdvíženy nad hmotu vlastní budovy a osazeny na tamburech, tak lépe ukazují vrchol celkové komposice struktury.

Kapitola 4

Povaha Ungersovy architektury

Zamysleme se nyní nad povahou Ungersovy architektury. O.M.Ungers praktikoval architekturu déle než půl století. Za tu dobu vypracoval veliké množství konceptů a realizoval dlouhou řadu objektů nejrůznějšího typologického druhu. Jaké byly cíle které sledoval, jaké prostředky při tom používal, jak je nasazoval? Co byly charakteristické znaky jeho rukopisu? Na tyto otázky nelze najít jednoznačnou odpověď, protože v průběhu času se měnily jak cíle, tak také repertoar jeho výrazových prostředků. Přesto ve všech svých publikacích (první velká monografie vyšla již v roce 1984, druhá 1991) usiloval o to prezentovat své dílo jako homogenní, kontinuálně se rozvíjející proud architektonického myšlení. Snad se mu to do jisté míry podařilo, protože na jedné z posledních stránek své ungersovské monografie staví Jasper Cepl, kterému musíme atestovat detailní znalost Ungersovy tvorby, vedle sebe dvě ilustrace jeho prvního domu v Hültzstrasse a Domu bez vlastnosti, oba v Kolíně. Poznamenejme pod čarou, že tyto dva opusy nemají nic společného, s výjimkou hlavních fasád, které jsou přibližně stejného měřítká a prosty jakéhokoliv článkování. Ale ve skutečnosti je právě nedostatek konsistence výtvarného názoru v Ungersově tvorbě vážným problémem.

V projevu, který proslovl při příležitosti slavnostního předání Velké ceny BDA v Brémách nám ozřejmuje své umělecké cíle: „*Nehledám nějaký formální obsah, nýbrž s rozhodností se koncentruji na elementární formovou mluvu. Jasnost, jednoznačnost a askeze základních geometrických forem, výrazná přítomnost jednoduchých objemů a těles, jednoznačné omezení prostoru [. . .]*“ [Küc87, str. 7] Ungers skutečně nehledal „*nejaký formální obsah*“. Nehledal primárně ani obsahy, nové obsahy, které by zrcadlily tu společnost, jaká se zformovala v šedesátých letech minulého století, jak je v jeho generaci hledali třeba Aldo van Eyck (sirotčinec v Amsterdamu, 1960), Herman Herzberger (Montessori škola v Delftu, 1966, Centraal Beheer v Apeldoornu, 1972) nebo Giancarlo de Carlo (Facolta di Magistero, Urbino 1968 – 76), Jeho zájem se vždy soustředil na hledání „silné“, přesvědčivé vnější formy, jakkoliv různá byla jeho představa této formy v různých tvůrčích obdobích. Přesto musíme některé jeho návrhy považovat za inovativní, třeba návrhy na Musea Pruského kulturního dědictví v Berlíně (1965) nebo Německého zastoupení u Svaté stolice v Římě (1965). „*Jasnost, jednoznačnost a askeze základních geometrických forem, výrazná přítomnost jednoduchých objemů a těles*“ jsou

tedy charakteristické znaky především jeho pozdní tvorby, když rané práce vykazují bohatší půdorysnou stopu a někdy i značnou míru plasticity.

Ungersův zájem bude patřit především objemu, nikoliv prostoru. Ačkoliv definuje architekturu jako interakci (Wechselspiel) objemu a prostoru, jeho koncepty nikdy nevychází zevnitř, z představy vnitřního prostoru, kdy pak exteriér je jenom vnějším vymezením tohoto prostoru, jak je tomu třeba u Alvara Aalta nebo Hanse Scharouna. Jeho koncepty budou vždycky určovány vnějším objemem. Pokud se v rámci některé struktury vyskytuje nějaká položka dispoice, ať už významem nebo velikostí, kterou je třeba zvýraznit, děje se tak vynecháním jedné nebo více patrových desek v rámci pravoúhlého půdorysu. Jako ilustrace můžeme jmenovat knihovnu v Karlsruhe, galerii v Hamburku, jeho vlastní domy Glashütte a dům v kolínské Kämpchenweg. V celé své tvorbě nevytvořil prostor, který bychom chtěli nebo mohli označit za hodný zapamatování. Přitom jsou to právě nebo pouze prostorové zážitky, které vyvolávají naše emoce. Interier Pantheonu nás osloví mnohem silněji než Forum Romanum.

Ungersův malý zájem o prostor musíme přičíst tomu, že se jeho představitost odvíjela ve dvou, nikoliv ve třech dimenzích. Proto jsou nejčastějším typem ilustrací v jeho publikacích dvourozměrné obrazy, půdorysy a frontální nákresy nebo fotografie průčelí (Messehalle 9). Protože na nich mohl nejlépe ukázat vázanost všech prvků kompozice promítnutých na abstraktní čtvercovou osnovu. Tuto vztaženost považoval za esenciální. Mezi desítkami jeho mnohdy velmi pracných modelů nenajdeme jediný model interieru. Jak jinak je tomu třeba u Le Corbusiera, který u mnoha svých projektů pracoval třeba ne s precizními, ale velkými, výpovědi schopnými modely interiérů nebo modely jednotlivých pater. Stejně tak projevoval Ungers malý zájem o své architektury ve stadiu realizace, kde mohl, pokud by byl chtěl, ve skutečném měřítku již definovaných prostorových vztahů definovat nebo ovlivňovat výraz prostoru. Některé jeho interieri jsou skutečně jenom schemata. (galerie Hetzler, Wallraf-Richartz-Museum, oba objekty v Kolíně) Tento nedostatek prostorového citění byl vždycky pocítován jak odbornou tak i laickou veřejností.

Architekturu chápe Ungers jako výsostný projev duchovnosti. „*Architektura je dílní tvorba. A každý tvůrčí akt je umění. Jemu přináleží nejvyšší duchovní pozice.*“ [GU60] Podmínkou tvorby je pro něj svoboda projevu, neomezovaná žádnými ideologickými nebo ekonomickými hledisky. Pro ni se při různých příležitostech mnohokrát vyslovil. „*Aby se architektura mohla svobodně rozvíjet, měla by být prostá jakékoliv reálné vazby. Vždyt usiluje o to překonat hmotu a současně i realitu. Snaží se vytvořit obraz, který je určen seshora, a ve skutečnosti zrcadlí obraz tohoto svého určení.*“ [BKLN06, str. 15] Proto je pro něj esenciálním úkolem „*chránit svobodu rozvíjení tvůrčího ducha. Cílem architektury je hledání absolutního výrazu obsahu.*“ [GU60]

Ve svém zaujetí pro absolutní hodnoty architektury jde Ungers ještě dál, když rozlišuje mezi architekturou a stavebním uměním. „*O rozdílu mezi architekturou a stavebním uměním se dá říci, že jestliže stavební umění hledá*

své tvůrčí impulsy mimo realitu a svou existenci kotví v nadpřirozeném, pak architektura zůstává věrna skutečnosti, z které čerpá své rozhodující impulsy. Názvem stavební umění povyšujeme svým způsobem architekturu směrem k ideálu“[GU60] Po většinu času se Ungers jako tvůrce z takové svobody mohl těšit, své koncepty mohl rozvíjet bez vnějších omezení.

Jím požadovaná svoboda ovšem naráží na některá omezení, protože realita architektonického díla je vzdálena ideálu volného umění svými materiálovými danostmi. Přesto ve svých vrcholných dílech může tento handicap vyrovnat. Když Ungers mluví o gotické katedrále, říká: „*Člověk nemůže při nejlepší vůli pochopit, z jakých technických nebo praktických důvodů mohl takovýto obrovský, všechna lidská měřítka překračující objekt vzniknout. Musela zde působit nějaká jiná produktivní síla, která takové stavební dílo vytvořila a kterou je třeba hledat mimo zdravý lidský rozum a praktické požadavky*“.[Cep07, str. 99]

Zde je Ungers dojmově překonán tou složkou historických architektur, která spočívala v ručním opracování a spojování materiálu a která je dnes nedosažitelná. Ale i soudobá architektura může vytvářet strhující díla, díla metafyzických kvalit, díla vizionářská, může být oním „*výrazem ducha*“, o němž Ungers hovoří, dokonce srovnatelná s gotikou.

Důležitost kterou Ungers přisuzoval svobodné, ničím neomezené tvorbě našla svůj výraz v jeho požadavku na autonomní řeč architektury. V roce 1979 prezentuje Ungers na setkání Forum Philippinum v Marburgu svůj příspěvek na téma *Das Recht der Architektur auf eine autonome Sprache*¹ [viz Ung81]. Zde se vrací k tématu, které pojednal před lety (1962) pod názvem *Architektur als geistiger Ausdruck*.² Cíle architektury zde definuje širěji, když říká: „*Jejím smyslem není jenom uspokojit praktické potřeby lidí, nýbrž především splnit kulturní přání člověka. Není pouze ochranou proti přírodě, nýbrž duchovní nezbytností*“.[Ung81, str. 70] . V dalším pak vyzdvihuje důležitost subjektivního podílu architekta, který může být „*klíčovým momentem architektury vzpomínky*“. Protože, jak říká dále: „*umělecké dílo, jehož základem je subjektivní výraz, nutí k podrobnějšímu zkoumání a následně k srovnávání s vlastním věděním a vlastními vzpomínkami, čímž vytváří vzpomínku kolektivní*“. Ačkoliv tento text koncipuje a prezentuje v roce 1979 a publikuje v roce 1981, tedy v době, kdy jeho kontakty s členy Teamu 10 ustaly, myšlenka architektury vzpomínky ukazuje na trvalejší vliv tohoto seskupení na Ungerse. Architektura vzpomínky opravdu není Ungersovým vlastním tématem, přesto se stala námětem práce Brit Münkewarf: *Oswald Mathias Ungers und die Architektur der Erinnerung*.³ [viz Mün20]

Jsou to právě obavy z ohrožení tvůrčí svobody, které vedou Ungerse k odmítání sociální role architektury, jak je vyjadřuje jeho věta: „*Jsem toho názoru, že architektura nemůže řešit sociální problémy. Nemá k tomu žádné*

¹CZ: Právo architektury na její autonomní řeč

²CZ: „Architektura jako výraz ducha“ - nepublikováno, přednáška byla držena v Grazu a brzy nato ve Stuttgartu 5. června 1962

³Oswald Mathias Ungers a architektura vzpomínky

prostředky“[UKR⁺13, str. 11]. V době kdy to řekl, už dávno dozněly snahy zajistit lidem ve všech koutech zeměkoule alespoň nejskromnější příbytek. Kolik prostoru zabírají v polovině sedmdesátých let tato témata na stránkách tehdejších architektonických periodik. Celá čísla anglických *Architectural Review*, ale ještě více *Architectural Design* jsou věnována domům konstruovaným z elementů třívrstvé lepenky potažené hliníkovou folií, z plátu překližky, z plastických hmot, staticky úsporným konstrukcím a kupolám. Vedle malého množství fantazijních konceptů šlo ve valné většině o řešení minimalistická. Příkladem může být úspěšný projekt chilské Santiago Foundation která pod vedením jezuity Joose van den Resta realizovala v krátké době dvě stě tisíc příbytků o plošné výměře 22 m².

Ze stejných důvodů odmítá Ungers také uzнат roli konstrukce jako spo-lučujícího faktoru architektury, kterou jí v historii architektury přisoudili stavitelé Pantheonu, gotiky, Quarneriové, Eiffelové nebo Nerviové. „*Technika je použití vědění a zkušenosti. Technika a konstrukce jsou pomocné prostředky realizace. Technika není umění.*“[GU60] Právě důležitost konstrukce, kterou jí přidělovali funkcionalisté, byla jedním z důvodů jeho kritiky této estetiky. Setkání s pracemi Buckminstera Fullera (1961) ho přimělo k následujícímu úsudku: „[Fuller] nevychází z představ, vjemů, pocitů, nýbrž spoléhá se pouze na rozsáhlé a přesné informace. Chlad, přesný úsudek a věcné konstatování inženýra nahrazují sny a imaginaci architekta. Poezie života má být vyjádřena v energiích a použitelnosti, v množství produkce a správném dimenzování parkovacích stání“.⁴ Stejně tak odmítá tematizování konstrukčního řešení, které se demonstruje v architektuře označované jako *High-Tech*. V osmdesátých letech minulého století se začala celosvětově prosazovat technicistní architektura (Richard Rodgers, Lloyds, London, 1978 – 86, Norman Foster, HSBC Building, Hong Kong, 1985 – 86, Santiago Calatrava, most v Seville, 1987 – 92), která akcentovala podíl konstrukce na celkovém výrazu architektury. Právě v té době koncipuje Ungers dva objekty, jejichž byl současně stavebníkem i architektem, víkendový dům Glashütte a Dům – krychli. Rozdíl mezi těmito dvěma polohami architektury nemůže být větší.

Bude tedy znít nejvýše paradoxně, když řekneme, že navzdory četným projevům, v nichž se vyslovuje pro absolutnost disciplíny architektury, pro vyloučení všeho mimoarchitektonického, se začne v Ungersově tvorbě od určitého okamžiku objevovat, přímo hromadit mnoho právě takovýchto mimoarchitektonických prvků. Pro koncipování svých architektur začne volit strategie, které vychází z obrazu, k repertoaru jeho výrazových prostředků přibude metafora, a to jak vizuální tak také slovní, své koncepty bude tematizovat, bude je obohacovat o verbální významovou vrstvu, mnohdy symbolického charakteru. Pro toto mimoarchitektonické bude mít pak zdůvodnění: „*Stavba bez tématu, bez nosné idee je bezmyšlenkovitou architekturou.*“ *Stavební díla, která takto vzniknou, nemají smysl, nemají žádnou důležitost a slouží pouze triviálnímu uspokojení potřeb.*“ [Ung83, str. 10] Toto protirečení je jenom jedním z mnoha, na které v díle O.M.Ungerse narazíme.

⁴Dopis Ungerse Bauweltu v lednu 1961 (*Bauwelt* 52/37)

Tyto tendence, dominantní především v sedmdesátých a osmdesátých letech v posledních fázích jeho tvorby pomalu odezní. Ungers upustí od programových prohlášení, opustí také řadu pozic, které předtím zastával. V interview, které dal Jürgenu Müllerovi a Ernstu Seidlovi v roce 1998 říká: „*V architektuře se pokouším ozřejmit svůj pohled na svět. Konkrétně to znamená: nakolik můžeme náš život redukovat jen na to podstatné? Přitom je samozřejmě rozdíl mezi tím, zda je člověk mladý nebo starý. Protože když je člověk mladý, snaží se ukázat, co umí. Když je člověk starý, pokouší se jenom redukovat. U mně je to jako u Becketta. To poslední co napsal, je historika, kde nejsou žádná adjektiva. [...] Nemohu se zabývat zbytečnostmi*“.[MS98]

Tento citát ilustruje tu fázi Ungersovy tvorby, kdy se výlučně soustředil na hledání takového výrazu architektury, který by mohl být označen za abstraktní. Výsledkem tohoto hledání bude jeho třetí dům v kolínské ulici Kämpchensweg. Navzdory odklonu od tematizování, označí tento dům, když zde parafrázuje název románu *Roberta Musila Muž bez vlastností* jako „*Dům bez vlastností*“, za což sklídí obdiv kunsthistorické obce.

Pokud probíráme Ungersovo dílo, nejmarkantnější znaky jeho tvorby jsou, kromě jeho častého reposicionování, užívání základních geometrických forem a užívání slova k ozřejmění, převýšení architektova záměru. Fritz Neumeyer nešetří chválou, když hodnotí Ungersovo dílo jako „*součást historické průkopnické práce obnovení duchovních základů stavění ve znamení rozpadu funkcionalismu. Znovunabytí umělecké nezávislosti architektonické mluvy tvoří orientační střed architektury, která vstoupila do oblasti odpovědnosti architekta pod postulátem znovuzískání stavebního umění*“.[UN91, str. 7]. Takové hodnocení je poněkud nadnesené. Protože doznívání estetiky funkcionalismu neznamenal propad duchovních základů architektury, znamenalo jenom změnu estetiky. Stejně tak nebyl jediným tvůrcem, kterému ležela na srdci umělecká nezávislost. Tento požadavek je vlastní všem umělcům všech dob. Ungers, z důvodů, které vytanou při četbě tohoto textu, jenom tyto kategorie tematizoval. A právě schopnost tematizovat je pro jeho dílo charakteristická.

Kapitola 5

Prameny inspirace

Probíráme-li se podrobněji tvorbou O.M.Ungerse, musíme konstatovat, že v různých tvůrčích obdobích měl různé preference a to jak co se týče volby druhu zadání, tak také způsobu zpracování těchto zadání. Můžeme zaznamenat období, kdy mezi jeho pracemi převažovaly bytové domy, jiné období, kdy převažovala urbanistická zadání, opět jiné období, kdy se soustředil na řešení zadání solitérních objektů často reprezentativního charakteru. Podobně i v jeho textech dostávají v různých časových obdobích prioritou různá témata.

Ungersova tvorba se nám proto ve svém úhrnu nejeví tak homogenní, jak by si byl snad tvůrce přál a jak se ji snažil prezentovat především ve svých monografiích. Jeho tvorba se také nejeví nezávislá na dobových estetikách. Což je logické, protože architektura, podobně jako umění, je výrazem individuálního vědomí, ale stejně tak je odrazem stavu společnosti v daném okamžiku i s její ideou nebo představou krásy

Budeme-li hledat, která směřování, které estetiky se do jeho tvorby promítly, pak budeme konstatovat, že to bylo dědictví Bauhausu, s nímž se musel vyrovnat nejdříve. Následně to byl německý expresionismus. V šedesátých letech, v době jeho „Sturm und Drang“ periody, objevil pro sebe v Berlíně dílo Karla Friedricha Schinkela. V téže době narazil na fenomény jako ruský konstruktivismus, brutalismus, strukturalismus, chceme-li tak nazvat estetiku architektů sdružených v Teamu 10, stejně tak na tvorbu italských (neo)racionalistů, Aldo Rossiho, Giorgio Grassiho. Setkání s těmito fenomény se v jeho tvorbě odrazila.

Stejně tak najdeme v jeho díle ozvuky myšlenek a prací tvůrců minulosti. Ungers se hlásí k duchovnímu dědictví autorů Parthenonu a Pantheonu, cituje Vitruvia, Leona Battistu Albertiho, Sebastiao Serlia. Velkou afinitu má k dílům Claude-Nicolase Ledoux, Etienne-Louise Boulléeho. Jména jako Le Corbusier, Ludwig Mies van der Rohe, Alvar Aalto se objevují jak v textech jeho přednášek na berlínské universitě tak také v jeho textech o architektuře. V konfrontaci s těmito impulsy zvenčí se jeho názor na architekturu modifikoval.

Probíráme-li se podrobněji tvorbou O.M.Ungerse, musíme konstatovat, že v různých tvůrčích obdobích měl různé preference a to jak co se týče volby druhu zadání, tak také způsobu zpracování těchto zadání. Můžeme zaznamenat období, kdy mezi jeho pracemi převažovaly bytové domy, jiné období, kdy

převažovala urbanistická zadání, opět jiné období, kdy se soustředil na řešení zadání soliterních objektů často reprezentativního charakteru. Podobně i v jeho textech dostávají v různých časových obdobích prioritou různá témata.

Ungersova tvorba se nám proto ve svém úhrnu nejeví tak homogenní, jak by si byl snad tvůrce přál a jak se ji snažil prezentovat především ve svých monografiích. Jeho tvorba se také nejeví nezávislá na dobových estetikách. Což je logické, protože architektura, podobně jako umění, je výrazem individuálního vědomí, ale stejně tak je odrazem stavu společnosti v daném okamžiku i s její ideou nebo představou krásy

Budeme-li hledat, která směřování, které estetiky se do jeho tvorby promítly, pak budeme konstatovat, že to bylo dědictví Bauhausu, s nímž se musel vyrovnat nejdříve. Následně to byl německý expresionismus. V šedesátých letech, v době jeho „Sturm und Drang“ periody, objevil pro sebe v Berlíně dílo Karla Friedricha Schinkela. V téže době narazil na fenomény jako ruský konstruktivismus, brutalismus, strukturalismus, chceme-li tak nazvat estetiku architektů sdružených v Teamu 10, stejně tak na tvorbu italských (neo)racionalistů, Aldo Rossiho, Giorgio Grassiho. Setkání s těmito fenomény se v jeho tvorbě odrazila.

Stejně tak najdeme v jeho díle ozvuky myšlenek a prací tvůrců minulosti. Ungers se hlásí k duchovnímu dědictví autorů Parthenonu a Pantheonu, cituje Vitruvia, Leona Battistu Albertiho, Sebastiao Serlia. Velkou afinitu má k dílům Claude-Nicolase Ledoux, Etienne-Louise Boulléeho. Jména jako Le Corbusier, Ludwig Mies van der Rohe, Alvar Aalto se objevují jak v textech jeho přednášek na berlínské universitě tak také v jeho textech o architektuře. V konfrontaci s těmito impulsy zvenčí se jeho názor na architekturu modifikoval.

Stejně jako vlivy těchto stylových směřování a individuálních přínosů jednotlivých tvůrců se v jeho tvorbě odráží doba, v níž jeho architektury vznikaly. Narazíme v ní na většinu aktuálních témat té doby ať to byly úvahy o strategiích obnovy válkou zničených měst, otázky masové bytové výstavby, rozvoje městské infrastruktury. Mezi jeho témata patřila prefabrikace, zaměstnávala je imploze německých měst stejně jako jejich rozvoj i jejich snaha po restituci kulturních hodnot. Rovněž je v jeho díle patrný průběžný rozvoj konstrukčních možností a materiálové základny.

Tak jak se tyto rozličné vlivy projevovaly na výrazu Ungersových návrhů a realizací, stejně tak se projevovaly i v jeho textech. Přitom zdrojem jeho inspirace nebyly jenom teorie soudobé architektury. Také se neorientoval pouze na kunsthistorické teorie. Nechal se inspirovat literaturou filosofickou i historickou.¹ Jeho klasické vzdělání (německá gymnázia nabízela v té době velmi komplexní vzdělání!) mu dovoľovalo pohybovat se napříč světovou kulturní historií, takže v jeho textech můžeme najít odkazy na Nikolause Kusánskeho, Leona Batistu Albertiho, stejně jako na Moholy-Nagye nebo

¹Ungersovým inspiračním zdrojem byla především vizuální realita, obrazy. Nechal se inspirovat také literaturou filosofickou i historickou. Nikoliv krásnou literaturou nebo hudbu. V textech, kromě jmen autorů knih zabývajících se teorií nebo historií architektury najdeme jen vyjíměčně jiná jména: Seneca, Kusanus, Beckett, žádný odkaz na hudbu.

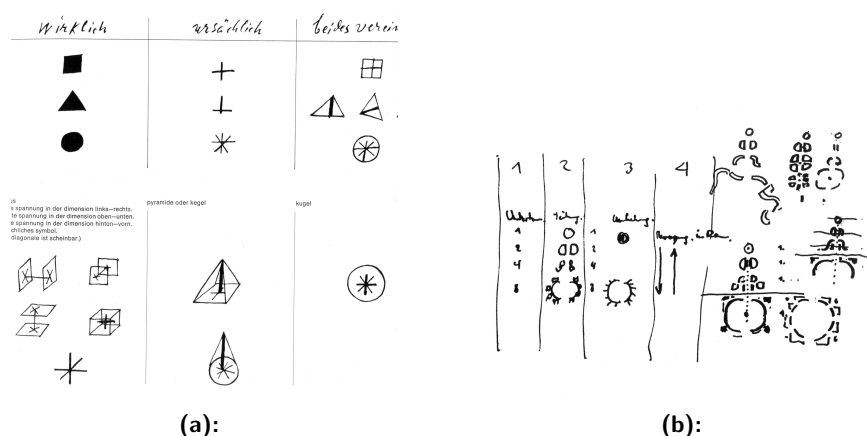
Leo Adlera. Také ne bez vlivu na jeho pozicionování byla některá setkání. Třeba s Rudolfem Schwarzem, nějakou dobu jeho sousedem v kolínském Müngersdorfu, s Remem Koolhaasem, s Heinrichem Klotzem, s Shadrahem Woodsem, se sochařem Gerhardem Merzem, také müngersdorfským sousedem. I tato setkání rozšiřovala spektrum jeho vnímání architektury a prohlubovala jeho znalosti o jednotlivých tematických okruzích. V zásadě byl Ungers typem vědoucího architekta. Spontaneita mu nebyla vlastní. Na druhé straně je třeba říci, že teoretické poznání jenom usměrňovalo jeho formotvorné úsilí, protože ve vlastním tvůrčím procesu se soustředil primárně na vizuální strukturu svých prací, o kterou se nejvíc zajímal také u prací, které mu byly inspirací. Dokladem toho mohou být jeho berlínské urbanismy z druhé poloviny šedesátých let, kde můžeme spíše než vliv urbanistických tezí proklamovaných členy Teamu 10 rozeznat formové elementy v jejich pracích uplatňované (Smithsonovi, týmu Candilis Josic, Woods, Bakema, Rossi, Grassi). Teorie mu sloužila spíše jako korektiv. Následně ji využíval při zdůvodňování pohnutek, které vedly k formotvorným rozhodnutím v jeho konceptech.

Pokusíme se tedy vyjmenovat a časově zařadit nejdůležitější impulsy, které se promítly do Ungersových návrhů stejně jako do jeho textů. Učiníme tak v chronologickém pořadí.

■ 5.1 Bauhaus

V ungersovské literatuře je často zmiňován jeho v čase se měnící vztah k expresionismu. Zmíníme se o něm následně. Ale téměř nikdo z autorů nevěnuje pozornost jeho vztahu k architektuře moderny, od níž se sice Ungers ve svém Manifestu rozhodně distancuje, která ale byla dominující estetikou jeho studijních let stejně jako období bezprostředně následujícího. Ještě méně je tematizován jeho vztah k architektuře Bauhausu, jehož dědictví nemohl mladý muž, zabývající se v Německu po válce architekturou, přehlédnout.

Bauhaus musel oslovit Ungerse nejméně ze dvou důvodů. Pro svůj analytický přístup k řešení zadání stejně jako kvůli afinitě k jednoduchým geometrickým tělesům. Máme právě Ungersovo preferování základních geometrických útvarů považovat za dědictví Bauhausu? V úvaze nazvané O praformách říká Wassily Kandinsky: „*Takové čisté abstraktní útvary, které mají svůj vlastní život, svůj vliv a své působení, jsou čtverec, kruh, trojúhelník, kosočtverec, kosodélník, lichoběžník a všechny ty další nespočetné formy, které jsou stále komplikovanější a nemají žádné matematické označení. Všechny tyto formy mají v říši abstrakce stejná práva*“. [Kan12, str. 21] Tuto větu i s tímto nadpisem mohl napsat také Ungers. Stejně tak mohl být autorem textu Pracesty k formě: „*Položíme-li vedle sebe tři základní formy, obdélník, trojúhelník a kruh, vystane z hlediska otázky po kauzalitě následující obraz: skutečný, kausální, společný oběma*“. [Bay68, str. 22] Je dobře možné, že stránka s Kleevými ideogramy mohla být prototypem Ungersových morfologických proměn pravoúhlých, kruhových a ostroúhlých formových prvků, kterými ilustroval svůj přístup k řešení Studentské koleje v holandském Enschede.



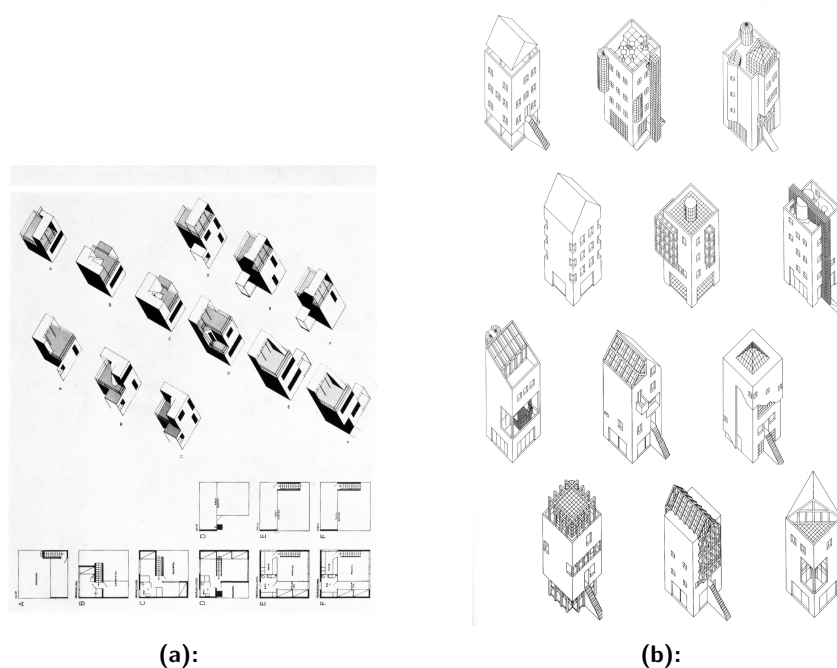
Obrázek 5.1: (a): Ungers, Bauhaus, Klee, skica (b): Ungers, Bauhaus, Ungers, skica

Stejně tak může být třeba podvědomým dědictvím Bauhausu Ungersova vůle systematizovat, třídit, pojmenovávat. Podíváme-li se na 6 variací na téma malého domu Marcela Breuera (1927), pak máme před sebou čirý systém variací domů vepsaných do krychle. Nedosti na tom, Walter Gropius svou typologií Domů první etapy sídliště Bauhausu v Dessau-Törten (1926) jakoby přímo předznamenával půdorysné varianty Ungersových marburgských domů [Walter Gropius in Bay68, str. 22]

Mezi profesory Bauhausu se vyskytovaly nejruznější tvůrčí typy, ale racionální typy, také díky době, která objevila techniku, zde měly většinu. Jejich snaha stanovit, logicky zdůvodnit, jak ji dokumentuje třeba diagram vytvořený Hannesem Mayerem nazvaný: „Půdorys se vypočte z následujících faktorů: životní funkce a osvit sluncem“. [Hannes Mayer in Bay68, str. 77] musela být Ungersovi blízká.

Ungers svůj vztah k dědictví Bauhausu nikdy netematizoval. Ale nemáme nejmenší pochyby o tom, že znal detailně práce všech jeho protagonistů, a to nejen architektů. Jedním z chef d'oeuvre Ungersovy umělecké sbírky, pro důležitost své výpovědi publikovaný v katalogu Ungersovy výstavy Sedm variací prostoru v kolínském Kunstverein je plátno Josefa Alberse, také učitele Bauhausu, nazvané Hommage to the Square / Pocta čtverci. Čtvercové plátno zobrazuje čtyři různě barevné čtverce, posazené jeden v druhém na vertikální osu symetrie tak, že odstupy spodních hran čtverců jsou menší než odstupy jejich horních hran. Tak se v jedné elementární kompozici vyskytnou čtverec, symetrie i asymetrie, rozdíl měřítek, různé barvy, tedy dokonalý příklad morfologických proměn tohoto obrazce.

Poznamenejme ještě, že učitelem Bauhausu byl také Mies van der Rohe, který patřil mezi Ungersovy vztahné osoby, k jehož tvorbě měl obdivný vztah, byť nikdy nebyl v pokušení ji nějakým způsobem imitovat, skutečně se s ní měřit.



Obrázek 5.2: (a): Ungers, Bauhaus, Breuer, Dessau, skica (b): Ungers, Bauhaus, Ungers, Marburk, skica

5.2 Expressionismus

Estetikou která Ungerse v začátcích jeho profesionální kariéry ovlivnila byl expresionismus. Bylo to nepochybně dáno tím, že řada jeho učitelů nebo vztazných osob byli žáky velkých postav německého expresionismu. Egon Eiermann stejně jako Rudolf Schwarz byli Poelzigovými žáky, Hans Scharoun patřil ke kruhu tvůrců kolem Tautova *Gläserne Kette*² stejně jako později ke spolku architektů Ring. Ale Ungers se musel zajímat o expresionismus ještě z jiného důvodu. Byli to právě němečtí expresionisté, Bruno Taut, Hugo Häring, Erich Mendelsohn kteří tematizovali neomezenou svobodu uměleckého projevu a ve svých skicách, projektech a některých realizacích ji také dosahovali. Svoboda tvůrčího projevu je jedním z témat Ungersova a Gieselmannova Manifestu (1960). „*Na místě nehybnosti nastupuje pohyb, na místě symetrie asymetrie, na místě statiky dynamika, na místě monotónní přehlednosti překvapení*“. [GU60]

Vlivy expresionismu se projevují na začátku jeho tvorby průběžně, i když nabývají různých facet. Podíváme-li se na Ungersovu skicu soutěžního návrhu Gymnasia v Andernachu (1961), kterou autor nazval *Urwirbel*³, musíme ji jednoznačně kvalifikovat jako projev expresionismu. Protože podobnou skicu, dokonce i s tímto názvem, by mohl vytvořit třeba také Erich Mendelsohn. Podobnou míru expresivity ukazuje soutěžní návrh na Arcibiskupské gym-

²CZ: Skleněného řetězce

³CZ: Pravír

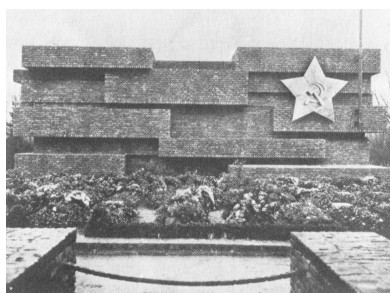
nasium v Bonnu-Beuelu (1961). Celková kompozice, kde jednotlivé objemy představující školní třídy jsou organizovány podle části spirály, je velmi dramatická. Na protilehlých koncích křivky jsou navěšeny objekty kaple a auly. V komentáři k projektu Ungers říká: „*Odpoutává-li se v kapli pohyb spirály od země, pak v aule se do země noří. [...] Jestliže je v kapli ono vzhůru směřující zdůrazněno vertikálou, pak naopak v aule dominuje horizontála, která má ještě více vyjádřit spojení se zemí, s životem*“. [Ung85, str. 68]

Takže Nikolaus Pevsner mohl, a nebyl daleko od pravdy, označit Ungersův vlastní dům v kolínské Belvederestrasse (1959) za expresionistický. Uliční fasáda tohoto domu bývá notoricky srovnávána s fasádou Památníku Karla Liebknechta a Rosy Luxemburgové Ludwiga Miese van der Rohe v Berlíně (1926), objektu, který se zase notoricky objevuje ve všech encyklopediích expresionismu. Pevsner jde ještě dál, když nachází souvislosti mezi Ungersovým domem a holandskými projevy expresionismu. I takové srovnání není zcela od věci. Když Wolfgang Pehnt charakterizuje pozdní opusy Henryho van der Velde, návrh Musea Kröller-Müller (1921) a Domova pro židovské důchodce v Hanoveru (1929-31) říká: „*Dominující zůstává hra ramp, teras, předstupujících a ustupujících částí stavby. Zkosené hrany, mnohostěny závěru postranních částí ozřejmují, jak [van der Velde] zkouší spojit hladkou plasticitu svých raných prací s větší přísností prizmaticky formované hmoty*“. [Peh73, str. 118] Van der Veldeho formování hmoty není příliš odlišné od formování Ungersova vlastního domu. Také Rayner Banham v knize *The New Brutalism* poukazuje u těchto staveb na vliv německého expresionismu.

Přirovnání jeho vlastního domu s expresionistickými projevy bylo pro Ungerse překvapující. A to spíše v negativním smyslu. Proto se tomuto označení brání, když říká: „*V této své přednášce [kterou pronesl při příležitosti kongresu o Expresionismu v umění ve Florencii v roce 1960] jsem definoval, zvláště pro sebe, expresionismus jako nežádoucí metu architektury. Expresionismu je realitě cizí. [...] Onen transcendentní element, který je v expresionismu obsažen, všechno tohle emocionální je v protikladu vůči mé emocionalitě a mému intelektuálnímu chápání*“. [UKR⁺13, str. 7] A tak v nejkratší době nasbíral nejen všechny dostupný uměnovědný materiál k tomuto tématu, stejně tak nakoupil řadu artefaktů nesených touto estetikou, aby se vybaven tímto poznáním od takového zařazení svého domu dále distancoval. „*Expresionismu připadá svět unavený, jeho pocit je neuspokojivý, proto chce rozbít smyslové formy, protože doufá, že za nimi najde smyslový svět, který mu přinese svobodu, štěstí a radost*“. [Cep07, str. 150] V rozhovoru s Heinrichem Klotzem Ungers říká: „*Mé návrhy nemají s expresionismem nic společného, protože všechny ty metafyzické překryvy, kterými se expresionismus projevuje, celý ten duchovní spektakl, který se na to navěšuje, opravdu nemají s mou architekturou co do činění*“. [Ungers in Klo77, str. 296]

V každém případě ony výše zmíněné soutěže, stejně jako plasticita jeho raných objektů vykazují řadu společných znaků s neklidnou fakturou expresionistických architektur. O tématu tvůrčích svobod ani nemluvě.

O tom, jak rozsáhlý materiál Ungers k tomuto tématu nasbíral svědčí



(a):



(b):

Obrázek 5.3: (a): Ungers, expresionismus, Mies van der Rohe, Berlín, Památník Rosy Luxemburgové a Karla Liebknechta, fasáda (b): Ungers, expresionismus, Ungers, Kolín, dům v Müngersdorfu, fasáda

skutečnost, že tyto materiály, když mu expresionismus přestal být tématem, postoupil historikovi Giovanni Claus Koenigovi, které je použil ve své knize o architektuře expresionismu. Později se také vzdal své sbírky expresionistických artefaktů, když ji vydražil v osmdesátých letech u Sothebys.

5.3 Louis I. Kahn

Vliv Louise I. Kahna na O.M. Ungerse není v literatuře téměř vůbec tematizován. V rozhovorech se Ungers o Kahnovi zmiňoval zřídka, v jeho textech se toto jméno téměř nevyskytuje. Což je poněkud překvapující. Protože s tímto tvůrcem, na rozdíl od takového Le Corbusiera, sdíleli podobný racionální přístup k architektuře. Odborná literatura sice uvádí, že z formové mluvy Teamu 10 adoptoval Ungers pro své návrhy formu clusteru (Köln–Chorweiler, Berlín–Märkisches Viertel), ale většinou neuvádí, že prvním, kdo tento princip organizace použil byl Louis I. Kahn, který jej aplikoval třeba v projektu Richards Medical Research Building ve Philadelphii (1957 – 60).

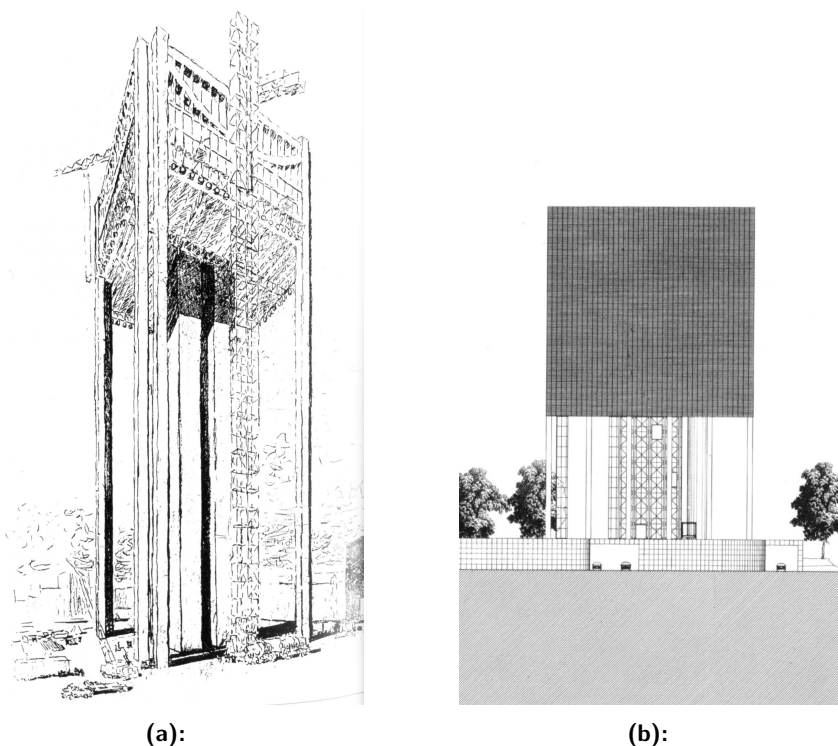
Možná bylo v Ungersově zájmu nepoukazovat na Kahnův vliv, protože ten se v jeho díle projevuje spíše decentně, podprahově, přesto je velmi důležitý. V jednom z nejsvobodněji koncipovaných, současně ale nejoduševnělejších Ungersových projektů, v soutěžním návrhu na Muzea Pruského kulturního dědictví v Berlíně (1965), můžeme rozpoznat inspiraci nerealizovaným Kahnovým projektem Philadelphia College of Art ve Philadelphii (1960 – 66) (Kahn I, str.114), jedním z řady návrhů (podobně třeba Fine Arts Centre, Fort Wayne (1963) z doby, ve které se jeho práce vyznačovaly velkou mírou spontaneity, projevující se v používání jiných než základních geometrických obrazců stejně jako ve způsobu jejich organizace. Právě zde použité obrazce, především lichoběžníky, některé s nerovnoběžnými stranami, čtverce s osou svírající vůči převládajícímu pravoúhlému rastru úhel 45 stupňů, objemy jenom mírně vychýlené z pravoúhlého systému, princip později až zneužívaný v architektuře dekonstruktivismu, najdeme také ve zmíněné Ungersově práci.

K tomuto Kahnově exkursu do světa nevšední geometrie nemáme od něj

žádný komentář. Sherri Geldin v kahnovské monografii vidí v návrhu Philadelphia College of Art snahu překonat zájem o formu jednotlivé budovy a pokus o vytvoření interaktivního prostoru. Dodejme, nejen interaktivního, ale také architektonického prostoru. „*Jinak než ve svých jiných konceptech pro akademické prostředí se tento komplex méně zabývá nezávislými studiiemi spojenými s knihovnami nebo klášterům podobnými uzavřenými prostory, ale zabývá se interakcí spojenou s divadly a galeriemi*“. [BL91, str. 112] Ungers svůj návrh široce komentuje. Pro Kahnovi podobnou strukturu hledá téma a nalézá je kupodivu ve fragmentaci. Proč právě ve fragmentaci, když celé schéma je adicí různorodých prvků, spojených rafinovanými kompozičními vazbami? Říká: „*Téma návrhu, fragmentace, koresponduje s krajinou berlínské čtvrti Tiergarten, která pozemek obklopuje, v níž se nalézají budovy nejruznějšího architektonického charakteru. Návrh Museí v tomto místě je pokusem najít výraz pro duchovní a kulturní forum*“. [Ung85, str. 88] Na jiném místě má architekt potřebu označit návrh jako „*Forum protikladů*“. „*Celek působí jako zahrada kultury s nejruznějšími rostlinami. Jednotlivé budovy jsou fragmenty, dílem také objekty vzpomínek v místě, které je vymezí vůči okolí, které je místem ducha a kultury, které je ostrovem umění*“. [Ung83, str. 37] Ve světle těchto slov se jeví Kahn jako nepříliš sdílná osoba.

Srovnání těchto dvou prací je zajímavé ještě z jednoho důvodu. Jestliže Kahnův situační plán se dá označit za věcný, pak Ungersův plán je nakreslen brilantně. Obrazec půdorysu se téměř dotýká okrajů výkresu, v jednom bodě jej rafinovaně překračuje, detaily pilířů a schodišť dávají plánu nutný detail. Ungersovy plány se vždycky vyznačovaly precizní grafikou, která byla příslovečná, která byla jeho poznávacím znamením a která se výrazně lišila od prací jeho německých kolegů.

Ve své pozdní tvorbě se Ungers ještě jednou obrátí ke Kahnovi u soutěžního návrhu na Výškový dům u Zemského parlamentu v Düsseldorfu (1990). Tato administrativní budova je tvořena elevovanou krychlí stranové délky 36 metrů, která je podpíraná řadou podél obvodu budovy seřazených vertikálních konstrukcí. Celá struktura spočívá na kamenem obložené jednopatrové podnoží, která obsahuje vstupní prostory. V letech 1966 - 73 vypracoval Kahn nerealizovaný koncept Kansas City Office Building, Kansas City [BL91, str. 118], kde čtveřici dvousloupů v rozích budovy propojuje v nejvyšší části budovy vysokými Vierendeelovými nosníky, jejichž spodní příruby sledují kruhový oblouk. Na ně zavěšuje jednotlivá níže se nacházející patra. Ungersův návrh je ve srovnání s Kahnovým málo tektonický. Ale Ungers nepochybně sledoval jiné cíle. I v tomto projektu prezentuje elementární tvar, krychli, která aspiruje být něčím více, než jenom výškovým objektem. Martin Kieren říká: „*Tady se uskutečňuje Ungersova ústřední myšlenka ve své nejužší expresivní variantě, jmenovitě pomocí jasně definovaného geometrického tělesa uspořádat okolní městskou scénérii a současně ji signifikantně interpretovat*“. Následně pokračuje: „*Díky podporám a mezi nimi situovaným skleněným šachtám vertikálního propojení budovy se kubus vznáší, opticky působí jako „magická kostka. Ve dne se zdá být tmavý, téměř černý, takže spíše tajuplný. V noci se stane – kvůli světlu které vyzářuje – zdrojem světla, světelnou kostkou*“.



Obrázek 5.4: (a): Ungers, Louis I. Kahn, Kansas City Office Building, skica (b): Ungers, Louis I.Kahn, Ungers, Düsseldorf, výškový dům u Zemského parlamentu, pohled

Nechceme polemizovat s touto poslední představou. Snad bychom jenom mohli poznamenat, že atributy připisované tomuto konceptu jej posunují z kategorie architektury do sféry „events“, tedy do sféry, vůči které se Ungers rozhodne distancoval, třeba ve svém projevu při udílení Velké ceny BDA. Námitky lze ale vznést vůči Kierenově představě, že takovýto jasně definovaný geometrický objem by mohl „*uspořádat okolní městskou scénérii a současně ji signifikantně interpretovat*“.

Navzdory jisté spřízněnosti Louise I.Kahna a O.M.Ungerse, vycházející z racionálního přístupu k architektuře, je nutné vidět mezi těmito tvůrci podstatné rozdíly, především pokud jde o kontinuitu výtvarného názoru, pro Kahna příznačnou, také pokud jde o širší repertoár výrazových prostředků, ale především pokud jde o prostorové cítění těchto architektů. Jako příklad bychom chtěli uvést detail, který tento rozdíl ukazuje. Srovnajme strop vstupní haly Kahnova Yale Center for British Art v New Havenu (1969 – 74) se stropem knihovny, rozšíření Ungersova domu v kolínské Belvederestrasse, objektem zvaným Kubushaus (1989). V obou případech se jedná o čtvercové plochy, rozdělené do čtyř polí. Tento drobný detail, který zmíníme ještě v dalším textu, zřetelně ukazuje odlišnost především plastického cítění obou tvůrců.

5.4 Brutalismus

Listujeme-li publikací Reynera Banhama *The New Brutalism* (1966), uvědomujeme si, že padesátá léta měla ještě jinou estetiku než estetiku moderny, **byt** v té době ještě formálně nezpracovanou. Počátky této jiné estetiky sahají zpět do prvních poválečných let, kdy Mies van der Rohe realizuje několik staveb pro chicagský Technologický institut IIT (1945-47) a Le Corbusier marseillskou Unité d'Habitation (1948-54). Ale „story“ brutalismu začíná vlastně v roce 1954 realizací školy v anglickém Hunstantonu, díla manželů Smithsonových. „V roce 1954 došlo v teorii architektury k nové, velmi opožděné explozi. Po mnoho let od konce války jsme pokračovali ve svém zvyku ponižovat se před ražbou⁴ p. Le Corbusiera a vytvořili jsme soudobý styl⁵, který se snadno pozná podle zneužívání tradičních materiálů a potahu moderními detaily, podle ráamů, ustupujících sloupových patek, dekorativních pilot.“

Ungers při různých příležitostech zmiňuje brutalismus. V rozhovoru s Heinrichem Klotzem (1977) říká: „*Brutalismus byl provokativní pojem a znamenal něco jako „brutální upřímnost“ To mělo co do činění s etickým přístupem a byl to spíše morální než stylistický postoj.* [Klo77, str. 298] Následně říká: „*Pro můj rozvoj a také rozvoj některých mých přátel byl brutalismus myšlenkové východiště, protože vedl dál od mezinárodního stylu dvacátých let.*“ [Klo77, str. 300]. Vůle překročit hranice moderny se v Ungersových textech opakuje často. Ale přesto, že si je architekt vědom důležitosti brutalismu jako stylové epochy, žádná z jeho architektur se nedá vpravdě za takovou označit.

Tři symptomatické znaky architektury hlásících se k estetice brutalismu (slovo odvozené z francouzského označení odšalovaného betonu „beton-brut“) jsou podle Banhama:

1. *budova nabízí jednotný vizuální obraz,*
2. *ukazuje jasný obraz své struktury,*
3. *velká hodnota je kladena na použití přirozených, nepojednaných materiálů.*

[Ban66, str. 127]

Stavby Ungersova kolínského období nesou některé znaky tohoto stylu. Jeho vlastní dům v kolínské Belvederestrasse, ten, který Pevsner reklamuje pro expresionismus, je dokonce v Banhamově knize *The New Brutalism* zobrazen [Ban66, str. 144-145], navzdory tomu, že o něm stěží můžeme říci, že „*poskytuje jednotný vizuální obraz*“. Obecně chybí Ungersovým kracím té doby ona formová sevřenost, pregnance, kterou ukazují třeba Sugden House ve Watfordu manželů Smithsonových (1956), obytný soubor Park Hill Development v Sheffieldu (1961) ale především Le Corbusieruv Maison Jaoul v Neuilly. „*Pak přišel v roce 1956 Maison Jaoul a vakuum architektonického významu bylo dramaticky vyplněno. Pozdější historie Nového brutalismu má*

⁴Anglicky: „Coinage“

⁵Anglicky: „Contemporary style“



Obrázek 5.5: Ungers, brutalismus, Le Corbusier, Neuilly, Maison Jaoul

mnohem méně společného s teoretickými pozicemi Smithsonianých, jako má více společného s postupem a permutacemi stylu vynalezeného Le Corbusierem pro tyto dva domy na jedné podnoži v Neuilly“. [Ban66, str. 85]

Přesto Heinrich Klotz vidí úzké vazby mezi brutalismem a Ungersovou tvorbou těchto let. Když hovoří o bytových domech v Kolíně-Niehl (1955-57), Kolíně-Nippes (1957), realizovaných v režném zdivu, oceňuje „*poctivost, která spočívá v nahotě věcí, v autentickém stavu materiálu*“, a konstatuje: „*Takže bylo než důsledně aplikovat neomítnuté cihelné zdivo a současně podržet v pohledech v kontrastu ke zdivu materiálnost betonových částí, bílých stropních desek, schodišť, balkonů a komínů a spolehnout se na bezprostřednost materiálového působení*“. [Klo84, str. 14]

Tato argumentace není zcela přesná. V době realizace výše zmíněných objektů neměl brutalismus ještě ani své jméno ani svou estetiku. Ungers v té době hledal svůj individuální výraz. Hledal ho všude kolem sebe, jak svědčí jeho exkurs do tvarosloví expresionismu, stejně jako paralelně realizované, zcela jinak formované, celoplošně omítnuté objekty dvojdomu v Kolíně-Lindenthalu (1957-58) nebo domu v Eckewartstrasse v Kolíne-Mauenheimu (1959 – 61). Režné zdivo je přírodním, nepojednaným materiálem, patřícím do kategorie „brut“, ale režné zdivo je také tradičním stavebním materiálem oblasti Dolního Porýní, navíc materiálem, který byl dlouho jediným dostupným materiálem jak ekonomicky tak technologicky. Takže blízkost k estetice brutalismu je dána spíše shodou okolností.

Začátkem šedesátých let, když už brutalismus měl svou estetiku a své stoupence, byl určitě jenom jednou z alternativ hodných následování. Ale pro Ungerse zřejmě už ne alternativou nejprůtažlivější. Protože se v té době zabýval urbanismem více než architekturou, zajímal se více o práce tvůrců Teamu 10,

ve kterém sice právě Smithsonovi, kteří spolupůsobili na definování estetiky brutalismu, figurovali na předním místě, ale kteří v té době už používali, jak o tom svědčí jejich mistrovské dílo, londýnská budova The Economist (1962 – 64), jinou formovou mluvu, než na začátku své kariéry.

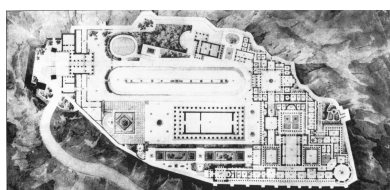
5.5 Karl Friedrich Schinkel

K rozšíření Ungersova chápání architektury, k definování jeho uměleckého názoru, přispěl podstatně Karl Friedrich Schinkel (1781 – 1841), jehož dílo, ale také osobnost, objevil Ungers spolu s dalšími výraznými postavami německého klasicismu, Hegelem, Humboldtem, po svém přesídlení do Berlína. Teprve zde měl Ungers příležitost seznámit se Schinkelovým dílem detailně. Iniciačním momentem jeho zájmu o morfologické transformace byla lekce, kterou vyčetl z Schinkelovy (a Lenného) úpravy parku v Glienicke. Tato lekce byla tak důležitá, že se k ní bude stále vracet. Říká: „*Princip navrhování, kterým se vyznačuje řada mých prací, spočívá v tom, že opakovaně používám nějaký element v nejrůznějších interpretacích. Tento princip jsem odvodil ze Schinkela, který to v zámku Glienicke v Berlíně skvěle demonstruje. [...] Je to postup, který obohacuje instrumentarium architekta, který může nabídnout širší škálu možných interpretací*“. Ungersovu reakci na tento jeho objev nazývá Hans Ulrich Obrist „retroaktivním manifestem“. [BKLN06, str. 9] „Ano“, říká Ungers, „*byl to svým způsobem retroaktivní manifest. Byl tady ten pahýl stromu, ten uražený dřív sloupu, ten skutečný sloup s tím ptákem nahoře a ten sloup, který byl namalován na zeď jako fikce. Tedy celá morfologická šíře a ten park se svými různými architekturami, které si navzájem protirečí, ale které v jiné formě představují jednotu. Glienicke bylo učebnicí mých berlínských počínů*“. [BKLN06, str. 9] Za Schinkelovu lekci musí být Ungers zavázán svému asistentu Johannesu Uhlovi, který Glienicke pro sebe objevil a pro potřeby svých přednášek zdokumentoval ještě před Ungersovým příchodem do Berlína.[viz Sch18]

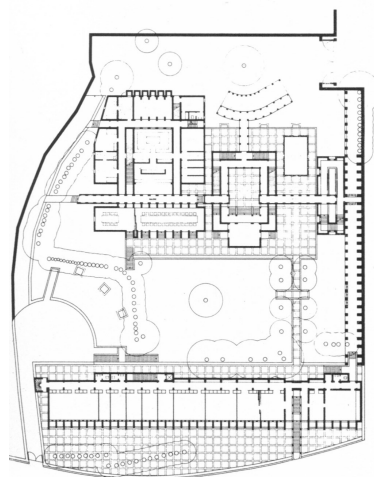
Ale nebylo to jenom tato morfologická lekce, poučení šlo daleko za ni: „*Schinkelův Park Glienicke byl mou učebnicí architektury. Chcete-li, architektuře jsem se vyučil v Glienicke. Můžete běhat parkem a neuvidíte vůbec nic, ale můžete se procházet parkem a život se stane poetický*“.⁶

Detailní studium a poznání díla Schinkelova ozřejmuje Ungerovi principy klasické architektury s jejími osovostmi, symetriemi, rytmem představených sloupů (představené pilíře se stanou charakteristickým rysem pozdní Ungerovy architektury). Schinkelovo dílo podstatně přispělo k tomu, že se Ungers mohl oprostít od vlivů expresionismu, které jsou patrné v jeho rané tvorbě. A jsou to také Schinkelovy teorie architektury a jeho metaforika, která Ungerse dlouhodobě ovlivní. Důkazem toho jak detailně se architekt obeznámil s Schinkelovou tvorbou, že ji dokonce udělal součástí svého formového fondu, je jeho návrh Německého zastoupení u Svaté stolice v Římě (1965), který

⁶<https://www.bauwelt.de/themen/Den-Ort-suchen-den-Ort-setzen-2104136.html>



(a):



(b):

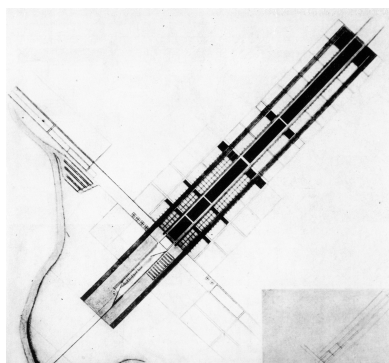
Obrázek 5.6: (a): Ungers, Karl Friedrich Schinkel, Palác na Akropoli, situace
(b): Ungers, Karl Friedrich Schinkel, Ungers, Řím, vyslanectví u Svaté stolice, půdorys

interpretuje Schinkelův projekt Paláce na athénské Akropoli (1834). Tímto projektem se budeme zabývat v následující části tohoto textu.

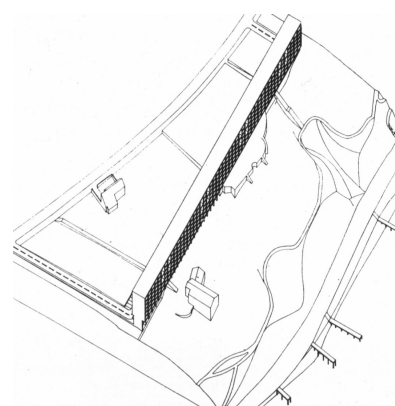
K poznatkům, které načerpal z Schinkelova díla, se bude Ungers vracet. Ve svých lekcích o museích popisuje Schinkelovo Staré museum v Berlíně slovy: *“Takové uspořádání [...] nejenom že dává vnitřnímu jádru postupně narůstající důležitost, ale navíc dává celému souboru absolutní samostatnost a vyrovnanost. K vyjádření tohoto velkého významu středu kompozice sahá Schinkel k ve své uzavřenosti nepřekonatelnému Pantheonu.”* [BKLN06, str. 133] Ungers použije podobnou sekvenci prostorů, podobné architektonické principy pro svou Zemskou knihovnu v Karlsruhe stejně jako později pro Palác umění / Kunstpalast v Düsseldorfu. Bohužel bude přitom sledovat jen půdorysnou organizaci souboru, nikoliv organizaci prostorovou.

5.6 Setkání s ruskou architekturou

U projektů z druhé poloviny šedesátých let, nejzřetelněji pak u soutěžního návrhu pro Berlín–Rupenhorn (1965), můžeme poukázat na vliv, který měla na Ungerse architektura ruského konstruktivismu. V té době se práce ruských architektů období dvou porevolučních dekád dostaly díky soustavnější publikační činnosti (v Německu především díky vydání překladu El Lissitzkého titulu: *Rusko, architektura pro revoluci*, 1965) do povědomí mnoha západních architektů. Kromě jiných třeba také Jamese Stirlinga, jak o tom svědčí jeho



(a):



(b):

Obrázek 5.7: (a): Ungers, setkání s ruskou architekturou, Lavrov, Moskva, lineární město (b): Ungers, setkání s ruskou architekturou, Ungers, Berlín – Am Rupenhorn, axonometrie

Budova inženýrské fakulty v Leicesteru (spolu s James Gowanem, 1959), jedna z jeho nejlepších architektur, kde se nabízí srovnání s Melnikovovým Klubem Rusakova v Moskvě (1927-29). Tuto lekci definuje Jasper Cepl následovně: „Skutečnost, že se Ungers zabýval ruským konstruktivismem mělo na jeho myšlení velký vliv. Na tomto příkladě se poučil, že rozhodnutí týkající se návrhu nemohou být učiněna „jen tak z břicha“, ale že musí být krok za krokem rozvíjeny na základě racionálních argumentů.“ [Cep07, str. 222]

Nechceme polemizovat s Jasperem Ceplem pokud jde o vliv ruských architektů na Ungerse. Spíše pochybujeme o tom, že ruská architektura té doby se dá vyložit jako přísně logický proces. Proti takovému tvrzení svědčí právě to množství překvapivého, které tato epocha ruské architektury nabídla. O tom jak ruská architektura Ungerse zaujala, svědčí mimo jiné jeho návštěva Moskvy v roce 1967. Z titulu děkana fakulty architektury berlínské Technische Universität odjíždí spolu se svými dvěma asistenty na měsíc do Moskvy, kromě jiného také proto, aby navázal oficiální styky s tamní školou architektury. Moskva tuto návštěvu později recipročně opakovala.

Pod vlivem ruské lekce doznává na určitou dobu změny, protože Ungers se stále zahrnoval novými vjemy, především měřítko jeho prací. Jestliže například berlínské Märkisches Viertel (1962 – 67) je drobnokresba, pak koncept soutěžního návrhu pro berlínskou lokalitu Am Rupenhorn (1965) je přísná, elementární kompozice, která vykazuje podobnost třeba s Lineárním městem Sergeje Lavrova (1928) nebo s Obytným domem v Moskvě architektů Moisseie Ginsburga a Ignatije Milinise (1928 - 29). Rovněž svědectvím toho, jak silný dojem v něm ruská porevoluční architektura zanechala, je manifest Berlín–zelené souostroví . V původním Koolhaasově strojopise se v kapitole nadepsané *Particular Projects* objevují rukopisné, ať už Koolhaasem nebo Ungersem, ale spíše Ungersem, protože jeho zážitky s ruskou architekturou byly ještě živé, přičleněné vsuvky, kde umísťuje do středu Náměstí Ernesta Reutera Leonidovův Palác Kultury, kde transponuje podél ulice *Unter den*

Eichen plán Magnitogorska, kde požadují vztyčení El Lissitzkeho Žehličky mraků na křižovatce ulice *Generalszug* [viz UKR⁺13, str. 21]. Podíl ruských prací je v tomto souboru citátů nadproporční. Ještě v roce 1987 nechá Ungers v návrhu Muzea ve Stuttgartu umístit perspektivy vstupní haly Tatlinův Pomník III. internacionály. Zaujetí pro architekturu porevolučního Ruska nikdy zcela nevymizí. Ještě v polovině osmdesátých let bude Ungers od antikvářů kupovat stará čísla vzácných ruských architektonických časopisu, v té době možná už jenom jako obohacení své knihovny o cenná periodika.

■ 5.7 Team 10

Výrazný vliv na Ungerse mělo v šedesátých a sedmdesátých letech společenství architektů označované jako Team 10, k jehož čelním představitelům patřili Alison a Peter Smithsonovi, Aldo van Eyck, Jakob Bakema, Giancarlo de Carlo atd.⁷ Tomuto společenství vděčí Ungers za mnoho impulsů, které můžeme vysledovat v jeho pracech tohoto období. Přitom spíše než etika a poetika (připomeňme si Ungersovo: „*byl to spíše morální než stylistický postoj*“ [UKR⁺13]) jejich přístupu k architektuře, jak jej dokumentují texty Aldo van Eycka, Alison Smithsonové, Josepa Antoni Coderche, přitahovala Ungerse jejich estetika, a to více ve sféře urbanismu než vlastní architektury. Také proto, že se v té době urbanismem více zabýval. Bezprostřední vliv Teamu 10 přetrval u něj déle než jedno desetiletí.

Tato skupina tvůrců je opravdu typickým nezaměnitelným reprezentantem myšlenkových proudů této dekády, pro kterou byl charakteristický poválečný optimismus. Ten se projevoval i v obecné snaze umenšit třídní rozdíly, také masivními programy výstavby bytových domů a zakládáním nových universit na kterýchžto programech členové Teamu 10 spolupracovali. Jejich architektura usilovala o humánní dimenzi. „*Můj způsob formování architektury je pozvat budoucí obyvatele, aby k ní přidali svou nehmotnou, abstraktní kvalitu užívání.*“ [Smi63, str. 84] A to, jak ukazuje úvaha Aldo van Eycka o dveřním prahu, také v detailu.⁸

V první polovině šedesátých let se Ungers začíná zabývat urbanismem, disciplínou, které se na počátku své kariéry nevěnoval. Vnější důvodem takového posunu zájmu bylo nejen zintenzívnění masové bytové výstavby v Německu v šedesátých letech minulého století, vedoucí zákonitě ke zvýšení počtu soutěží urbanistického charakteru, ale také jeho přesídlení do Berlína,

⁷V publikaci Team 10 Primer jsou členové teamu uvedeni v tomto pořadí: Jacob Bakema, Aldo van Eyck, Georges Candilis, Alison & Peter Smithson, Shadrach Woods, Giancarlo de Carlo, Josep Antoni Coderch, Charles Poldini, Jerzy Soltan, Stefan Wewerka.

⁸Aldo van Eyck: Dveřní práh / Doorstep: „*Je ještě jedna věc, jejíž význam v mém vědomí narůstal od okamžiku, kdy Smithsonovi utrousili toto sousloví v Aix. Od té doby mě neopustila. Přemýšlel jsem o tom, rozšiřoval jsem jeho význam jak jsem jenom mohl. Šel jsem dokonce tak daleko, že jsem jej identifikoval s architekturou jako takovou. Vytvořit to mezi (in-between) znamená smířit protivy. Vytvořit místo, kde se mohou vzájemně zaměnit a kde vy znovu vytvoříte duální fenomén. V Dubrovniku jsem to nazval: „la plus grand réalité de seuil.“* [Smi63, str. 96]

který učinil svým téměř výhradním „experimentálním pracovištěm“. Z toho vyplývající změnou měřítko zadání. Takže místo izolovaných bytových domů kolínského období jsou teď těžištěm Ungersovy práce větší obytné soubory, sídliště.

Team 10 založil své strategie při řešení urbanistických zadání na modifikaci infrastruktury, které předtím nebyla přisuzována podstatnější role. Příkladem rozdílného přístupu k řešení, především ve snaze vytvořit podmínky pro intenzivní kontakty obyvatel, je návrh satelitu Toulouse-le-Mirail. Řešení Teamu 10 kladla přitom důraz na takovou dimenzi zásahu, který by si uchoval svou platnost také pro budoucnost. „*Abychom mohli organizovat síly, které vytváří město, musíme je zkoumat a učinit viditelnými na plánu. Abychom poznali dynamické procesy změn sil, které vytváří město, musíme rozumět tomu, jaké byly v minulosti, jaké jsou v přítomnosti a předvídat, jaké budou v budoucnosti. Když to udělme, můžeme se identifikovat s přítomným okamžikem*“. [Smi63, str. 62] Matricí všech těchto úvah byla přitom studie dopravy ve Philadelphii (1952 – 53), práce Louise I.Kahna. Vzorce zastavení centrálních zón měst, které Team 10 navrhl, Smithsonových *Cluster City* (1952), Deana and Richardse *Building types appropriate to the new urban pattern* (1960) a Josice, Candilise a Woodse *Toulouse-le-Mirail* (1961), jsou nové svou snahou po segregaci automobilové a pěší dopravy, decentralizací zařízení městské vybavenosti, trojrozměrností navrhovaných řešení. Byť následující vize: „*Tady je pěší komunikace, která se zvedá povlovnou rampou do úrovně prvního patra, která pokračuje další kilometry jako terasa. Je lemována kavárnami uklíněnými mezi koruny stromů, odkud je možno vidět úroveň pod ní. Jiná rampa nás zavede na jinou terasu o dvě patra výše, na jedné její straně je Rue de la Paix těch nejlákavějších obchůdku, na druhé straně se otvírá nerušený pohled až k okrajům města*“. [Ban66, str. 73] se uskutečnila teprve mnohem později při dílčích řešeních segregace dopravy některých metropolí, třeba Hong Kongu nebo realizací new-yorského High Line Park (2009). Podobný urbanistický koncept aplikoval Ungers ve svém nerealizovaném soutěžním návrhu na 4.Ring / 4.okruh v Berlíně–Lichterfelde (1974): „*Stavební druhy a prostorové členění jsou navzdory přísnému základnímu schématu nanejvýš různorodé. Řádky domů mají různé vnější formy a různé typy bytů. Jsou přímo napojeny na terasy nad komunikací, které jsou koncipovány jako ústřední pěší promenády*“. [Ung85, str. 106]

Práce Teamu 10 nasměrovaly tedy Ungersův zájem na studium městských struktur. Většina jeho urbanistických návrhů, máme na mysli především soutěžní návrhy pro Grünzug–Süd / Zelený pruh Jih, v Kolíně, (1962 – 65), pro Berlín, Märkisches Viertel (1962 – 67), které oba projekty byly ještě aktuální v době jeho působení v Berlíně, následně další dvě berlínská zadání, obytný okrsek Ruhwald (1965 – 67) a obytná zástavba městské části Rupenhorn (1965 – 67), konečně i soutěž na letiště Berlín–Tegel (1966), svým měřítkem vlastně urbanistická soutěž, se týkaly zásahů do existujících městských struktur nebo navazování na jejich kontext.

Jestliže jsme nejdříve zkoumali vlivy Teamu 10 na Ungerse na poli urbanis-

tickém, pak proto, že byly signifikantní. Pokud jde o architekturu, řekli jsme, že to nové, čím Team 10 ve své době zaujal, nebyla jen estetika, ale také etika a poetika. Ungersovi byl ale bližší svět věcí než svět lidí, proto nebyl příliš interesován subjektivními, chováním lidí se zaobírajícími kategoriemi jako místo, všední den, kontext, genius loci, architektura vzpomínky, sousedství, ono okřídlené, bezpočtukrát opakované slovo neighbourhood. Ty nenalézají u Ungerse příliš velkou odezvu, protože jeho zájem patřil ne tolik obsahu jeho architektury, ale její formě. V uvedeném výčtu pojmů je výjimkou jen Norbergem-Schulzem v jeho práci *Intention in Architecture* (1961) tematizovaný a následně v teorii architektury velmi frekventovaný termín genius loci, který Ungers předjímá ve svém Manifestu, kde, když hovoří o úkolech architektury, říká: „*Její tvůrčí úkolem je zviditelnění zadání, zařazení se do stávajícího [prostředí], akcentování a zvýraznění místa. Je stálým objevováním genia loci, z něhož vyrůstá.*“ [GU60] Ale tento termín se stane Ungersovým nosným tématem teprve později a to spíše jako abstraktní pojem než jako skutečnost daného místa, s nímž je třeba vstoupit do dialogu. Při pohledu na jeho koncepty a realizace se nemůžeme ztotožnit s myšlenkou Jaspéra Cepla, že „*zkušenost místa je pro Ungerse existenčně důležitá. Že místo neznamena jenom jenom prostor sám, že představuje vrstvení historie a umožňuje tak zařazení se do proudu času.*“ [Cep07, str. 514] Takovému tvrzení odporuje stereotyp používání stejných forem v různých urbáních situacích stejně jako jejich typologie. Nakonec tento tak často frekventovaný pojem ztratí zcela na své důležitosti. V roce 1997 Ungers napíše: „*Člověk musí se vši rozhodností a pokaždé znovu říci: „Neexistuje žádná identita architektury kromě její identity s architekturou samou.“* [Cep07, str. 499]. Místo (lokus) nahradí v Ungersově vědomí duchovní prostor.

Vlivu Teamu 10 můžeme připsat vytvoření nového instrumentaria, které Ungers použil v urbanistických návrzích pro Köln–Chorweiler (1961 – 64) a berlínského Märkisches Viertel (1962 – 67). Aplikuje zde princip clusteru, kde jak půdorysná stopa domu tak také uspořádání jednotek jsou výsledkem skladby, chcete-li hry pozitivních a negativních, nebo lépe aktivních a pasivních elementů, kde aktivní elementy, obdélníkové prostory, vymezené nosnými konstrukcemi, vynáší patrové desky pasivních elementů bez jejich pevného vnějšího ohraničení. Taková organizace umožňuje ve srovnání s jednoduchým lineárním řazením vytvářet mnohem organičtější struktury otevřené mutacím. Proto bývají práce členů Teamu 10 někdy označovány za strukturalismus. Takový způsob organizace prvků pak určuje i výraz fasád.

Objemová a dispoziční řešení berlínských prací se lišila od těch, která Ungers aplikoval ve svých kolínských bytových domech. Předností clusteru byla maximální flexibilita půdorysu, kterýžto fenomén byl v té době příkazem dne. Ale s největší pravděpodobností vzhledem k negativnímu přijetí souboru Märkisches Viertel Ungers v dalším na podobná řešení resignoval. Ale k formální čistotě půdorysných řešení svých raných prací (Kolín–Nippes, 1957 – 59, Kolín–Braunfeld, 1958) se architekt, jak ukazují třeba dispozice bytových domů v berlínských Schillerstrasse (1978 – 79), Köthener Strasse (1987), nebo salzburžského bytového komplexu Forellenweg (1984), už nikdy nevrátil.

Pokud jde o architekturu samotnou. Produkce architektů sdružených v Teamu 10 nebyla ve svém úhrnu nepřehledná. Přesto některé jejich práce, jako van Eyckův sirotčinec v Amsterdamu (1960), galerie Schmela v Düsseldorfu (1971), Smithsonových londýnská budova *The Economist* (1975) a univerzitní budova v Urbinu Giancarlo de Carla (1982), byly zásadního významu. Ale v Ungersově tvorbě nenajdeme jejich odraz, protože v onom zhruba desetiletém období, ve kterém byl architekt ovlivněn jejich estetikou, nevytvořil žádný ryze architektonický koncept. Protože soutěžní návrhy na Wallraf-Richartz-Museum v Kolíně (1975), na bytovou zástavbu v Marburku (1976), na studii Zámeckého parku v Braunschweigu (1976), vznikly v době, kdy se už Ungers z vlivu Teamu 10 víceméně vymanil.

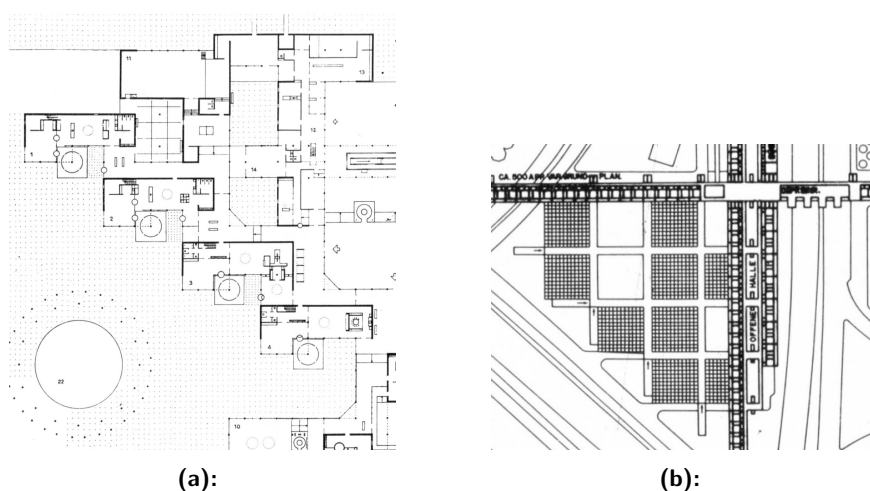
Jedním z markantních formových prvků používaných členy Teamu 10 je nepravidelný otevřený víceúhelník, kterého použili Smithsonovi ve svém krásném návrhu na rozšíření shefieldské university (1953). Variantu této formy, označenou jako Obytný blok s vnitřním obytným kruhem najdeme v soutěžním návrhu na Landwehrkanal v berlínské čtvrti Tiergartenviertel, (1973) [viz Ung85, str. 103] stejně jako v soutěžním návrhu pro Düren (1973) [viz Ung85, str. 101]. Bakemovský motiv dlouhého, na několika místech oble zalomeného objektu (1958) [viz Smi63, str. 25], nepochybně Bakemou aktualizovaného alžírského urbanismu Le Corbusiera, aplikuje Ungers v objektu Domu – galerie ve své práci pro Braunschweig, 1976 [viz Ung85, str. 128] Pravoúhlou strukturu ohraničenou na jedné straně diagonálou, jak ji navrhl ve svém amsterodamském sirotčinci Aldo van Eyck, (1958 – 60), obměňuje Ungers v soutěžím návrhu na Landwehrkanal v berlínské čtvrti Tiergartenviertel, 1973 [viz Ung85, str. 103]. Isolované výškové bodové domy čtvercového půdorysu [viz Smi63, str. 63] použije Ungers později v návrhu na Potsdamer Platz / Leipziger Platz (1991). Tyto formální prvky se staly, jak ukazuje 21. číslo *Veröffentlichungen zur Architektur (1968)*⁹, také stavebními kameny prací Ungersových studentů.

Celé jedno desetiletí byl Ungers s členy Teamu 10 v pracovním i lidském kontaktu. V roce 1966 byl Ungers přizván na setkání Teamu 10 v Urbinu, když jej doporučila publikace jeho domu v právě vydané Banhamově knize *The New Brutalism*, stejně jako se zúčastnil setkání týmu v Toulouse-le-Mirail (1971). Z pozice svých pedagogických funkcí na univerzitách v Berlíně a Cornellu zve Ungers členy Teamu 10 na nejrůznější semináře. V Cornellu se v programu „chain-teach“, (1972) vystřídají m.j. Peter Smithson, Bakema, Candilis a de Carlo. Někteří jeho členové přijedou také na seminář, jehož tématem byl Berlín–Spandau (1974).

Společenství Teamu 10 Ungerse akceptovalo. S Shadrachen Woodsem, když ten v Berlíně začátkem sedmdesátých let realizoval *Freie Universität / Svobodnou universitu*, jej spojovalo až do Woodsovy smrti (+1973) přátelství. Tyto kontakty byly pro Ungerse v té době nejen obohacující, ale i směrodatné.

Nakonec došlo mezi Teamem 10 a Ungersem k zásadní roztržce. Ungers zveřejňuje svůj oceněný soutěžní návrh na Hotel Berlin (1977), schematickou

⁹CZ: Sešitů o architektuře



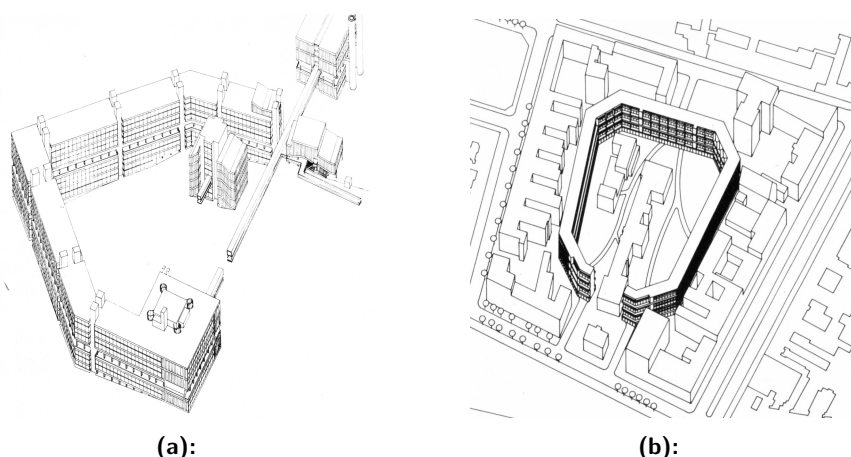
Obrázek 5.8: (a): Ungers, Team 10, van Eyck, Amsterdam, sirotčinec, půdorys
 (b): Ungers, Team 10, Ungers, Berlín, soutěž na Landwehrkanal, situace

strukturu sestávající z hranolu s do něj vyhloubeným válcovitým prostorem atria. Zde aplikuje svou strategii označovanou jako *Dům v domě*: „*Hotel Berlín je další pokus zpracovat téma „dům v domě“.* Návrh představuje model města. [...] *Hotel se tedy skládá z několika domů, z domu – zdi, z haly, z kruhové stavby a z věžových domů. Každý z nich má, z hlediska funkce a formy svou identitu, která je zdůrazněna použitými materiály. Ale tyto komponenty nestojí vedle sebe bez toho, aniž by měly mezi sebou vazby, nýbrž tvoří tématem daný celek*“ [Ung83, str. 69]. *Dům je celoplošně pokryt nepříliš vynalézavě traktovnou skleněnou fasádou, vycházející ze čtvercové modulové sítě. Tedy právě takovou, která byla předmětem kritiky v jeho Manifestu, „v němž jsem spolu s Reinhardem Gieselmann formuloval první protesty proti funkcionalistické architektuře. V tomto manifestu se obracíme proti primátu technologie, proti uniformitě stavění, proti rastrům fasád a vyžadujeme, aby stavění bylo uměleckým výrazem*“ [Ung83, str. 75]

Na toto zveřejnění reaguje Aldo van Eyck v příspěvku *Rats, posts a and other pests*¹⁰, publikovaném v *Annual Discourse to the RIBA* (1981), kde vyčítá Ungersovi, že se cítí přitahován pozicemi takového Rossiho, Tafuriho, Venturiho, že se vůbec nepoučil z historie, nýbrž že upadá do eklekticismu, o němž jsme doufali, že už je překonaný. Současně mu vyčítá, že se prezentuje jako člen Teamu 10, aniž k němu kdy opravdu patřil.

Právě styky s Teamem 10 zvýšily Ungersovu mezinárodní prestiž. Jeho pracem, většinou projektům, protože v té době neměl, stejně jako někteří z členů Teamu 10 mnoho realizací, se dostávalo publicity, byl zván na setkání organizovaná Teamem 10, také na Mezinárodní kongres architektury v Teheranu (1970), kde byli přítomni třeba Louis I.Kahn nebo Kenzo Tange.

¹⁰CZ: Rac(ionalisté), post(modenisté) a jiný mor (<https://www.architectural-review.com/essays/reputations/aldo-van-eyck-1918-1999>)



Obrázek 5.9: (a): Ungers, Team 10, Alison & Peter Smithson, Sheffield, rozšíření university, axonometrie (b): Ungers, Team 10, Ungers, Berlín, soutěž na Landwehrkanal, axonometrie

5.8 Architettura razionale

Do času Ungersova berlínského působení spadají také první výrazné projevy italských architektů, kteří byli protagonisty estetiky označované jako *Architettura razionale*, tedy volně interpretováno jako Italský racionalismus. Jeho představiteli byli především Aldo Rossi a Giorgio Grassi, následně jejich žáci a spolupracovníci, Adolfo Natalini, Gianni Braghieri. Stejným názvem je označována také italská architektura dvacátých a třicátých let minulého století, ale Rossi zvolil toto označení vědomě, protože chtěl na tuto epochu navazovat. Od postmoderny, jak ji známe třeba z prací Venturiho & Raucha, Moora a Holleina, se jejich architektonická mluva odlišuje důsledným užíváním elementárních geometrických forem, krychlí, válců, komolých kůželu, rytmizovanými fasádami, volně stojícími sloupy, tedy znaky, které v té době, v šedesátých letech, ještě nebyly Ungersovým tématem, ale které se jím nejspíše v sedmdesátých letech staly. Výchozím bodem *Architettura razionale* je: „*vztah mezi geometrií a historií, t.zn. užití geometrických forem v historickém smyslu tvoří konstantní specifickou architekturu.* [Klo84, str. 264], Jde tedy o architekturu, jejíž kořeny je třeba hledat v minulosti. Ale v tomto případě nejde o geometrické nebo historické formy napříč dějinami architektury. Pokud nepůjdeme do jejích velmi raných kapitol, pak nejbližším vztažným bodem prací Rossiho a Grassiho je architektura Ledouxova a Boulléeho. Právě ono vědomí tradice se odráží také v Rossiho publikaci *L'architettura della città* (1966), kde označuje veškerou evropskou urbanitu za dědictví klasického Řecka. Říká: „*Řecký je také ideál krásy, který římská, arabská, gotická a moderní města vědomě napodobují, aniž by jim to někdy alespoň zhruba podařilo.*“ [Ros15, str. 119]

Tito architekti, máme na mysli Rossiho a Grassiho, na sebe upozornili v polovině šedesátých let společným projektem bytového souboru San Rocco v Monze (1966), velkorysou komposicí vycházející z rastru čtvercových vnitřních

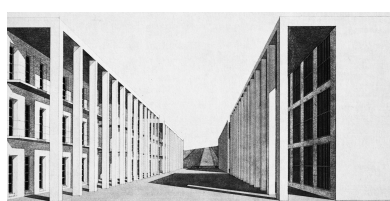
dvorů / atrií, která se v okrajových polohách rozvolňuje. Tento koncept zaujal, s touto myšlenkou se budeme setkávat v i Ungersových pracech (Universität Bremen-Ost (1976). Následoval Rossiho (ve spolupráci s Carlo Aymoninem) obytný dům v milánské čtvrti Gallarate (1968–1973), který byl ve své době objektem, který se těšil velkému zájmu odborného publika i medií.¹¹ Prototypem *Architettura razionale* se stal Grassiho návrh budovy Laboratoří v Paullo (1969), přímo ikonou pak Rossiho Hřbitov v Modeně (1971), i s celou jeho symbolikou. Za jedno z vrcholných děl Giorgio Grassiho a současně *Architettura razionale* je třeba považovat rekonstrukci antického divadla v Saguntu ve Španělsku. Vnější fasáda zadního ohraničení scény, svým charakterem novotvar, patří, pokud jde o proporce, rozvržení otvorů v ploše, volbě materiálu, k tomu nejpřesvědčivějšímu, co tato estetika přinesla. Mirko Baum hovoří o Grassiho přístupu jako o ukázce ofenzivního přístupu k rekonstrukci památek.

Mezi Ungersem a Rossim existovalo od počátku povědomí vzájemnosti, protože Aldo Rossi, spolu s Giorgio Grassim a Vittorio Gregottim, patřil jako tehdy dopisovatelé Casabelli, mezi první návštěvníky domu v kolínské Belvederestrasse. Později se jejich cesty zkrížily na Bienale architektury v Benátkách v roce 1980, jehož kurátorem byl Paolo Portoghesi. Součástí Bienale byla Strada Novissima / Nová ulice, kde se prezentovali prominenti postmoderny: Venturi & Rauch, Frank O. Gehry, Rem Koolhaas, Arata Isozaki, Ricardo Bofill, Christian de Portzamparc. O.M.Ungers zde, na omezeném prostoru za nápadnou fasádou, která sestávala z do překližky vyřiznutého vstupního otvoru ve tvaru dórského sloupu, vystavil plány a modely některých svých starších prací.

Redukovaná formová mluva raných staveb italských architektů, ale stejně tak i některé jejich pozdější práce, třeba Rossiho hotel Il Palazzo v japonské Fukuoce (1989), vykazují podobnost s formami Ungersem používanými o jedno, dvě desetiletí později. Je charakteristické, že to byly právě Rossiho a Ungersovy soutěžní návrhy na nové využití průmyslových ploch opouštěných firmou Pirelli v Miláně, Progetto Bicocca v roce 1986, tedy v době, kdy Ungers dospěl k podobné redukci formových prvků svých návrhů jako Rossi, kterým kvůli jejich sevřenému výrazu věnoval odborný tisk největší pozornost.

Ještě jednu charakteristiku mají Rossi a Ungers společnou. Oba ve svých textech důrazně proklamovali vyloučení všeho mimoarchitektonického z konceptů. Ungersova idee fix, která se objevila již v jeho Manifestu a kterou opakoval v řadě svých textů a interview z časů následujících. Této své premise ale nezůstal Ungers vždy práv, protože snaze po vyloučení všeho mimoarchitektonického konkurovalo jeho zaujetí obrazem [viz Ung82]. Tato tendence je patrnější v jeho pozdních opusech.

¹¹Nikoliv laické veřejnosti. Nakonec byl obsazen chudinou.



(a):



(b):

Obrázek 5.10: (a): Ungers, Architettura razionale, Grassi, Chietti, studentská kolej (b): Ungers, Architettura razionale, Ungers, rezidence vyslanectví ve Washingtonu

5.9 Pozdní tvorba

Od konce osmdesátých, ale definitivně od poloviny devadesátých let už stěží nalézáme styčné body mezi Ungersovou tvorbou a trendy architektury té doby. Zcela se od ní odpoutal, protože byla, alespoň její oslavované výkony, třeba Liebeskindovo berlínské Židovské museum (1993 – 99), drážďanský Ufa-Kristallpalast, dílo kanceláře Coop Himmelb(l)au (1996 – 97), Gehryho Neuer Zollhof v Düsseldorfu (1996 – 99), ve znamení dekonstruktivismu, s kterým se Ungers naprosto nemohl identifikovat. A protože se jeho pracem nadále nedostávalo tolik mediální pozornosti jako módním projevům dekonstruktivismu, převládl u Ungerse pocit, že jeho dílo není správně chápáno a následně dostatečně ceněno.

Dokumentuje to pasáž z Ungersova rozhovoru s Boumanem a van Toornem, z které je patrná hořkost, kterou pocituje nad ztrátou své pozice v hierarchii úspěchu, jakkoliv se snaží o kompenzaci této ztráty chválou nezávislosti takto získané. Planá útěcha, protože nezávislost měl de facto po většinu svého profesionálního života, nejpozději od začátku osmdesátých let. „Vím zcela přesně, že to nepřijde na titulní stránky. Oni mě snad akceptují, protože jsem starý a známý. Dokonce publikují mé práce, ale jenom jako ukázky stylu. Jím to vůbec nic neříká. Musím žít s tím, že jsem „out“. A já si to vychutnávám, dává mi to mnoho svobody. Když jste „in“, musíte si pořád dělat starosti, abyste „in“ zůstal; to je překerní situace. Ale protože jsem svobodný, mohou

být moje zdi tlustší a mé objemy ještě mohutnější. Nemusím se s nikým měřit, jsem sám a líbí se mi to. Být „out“ je skvělá zkušenost, je to fantastické, je to nádherné, dává mi to čas“: [Cep07, str. 483]

Ale nelze říci, že se Ungers ve svém stáří impulsům zvenčí zcela uzavřel. Pravda, hledal je méně v projevech svých současníků, zato více v historii architektury a ve vlastním díle. Přesto mezi jeho pracemi z té doby najdeme několik projektů, které na vnější inspiraci ukazují. Nejnápadnější z nich je soutěžní návrh na Výškový dům u Zemského parlamentu v Düsseldorfu (1990-91), jehož zřejmou předlohou byla třetí verze objektu Kansas City Office Building Louise I.Kahna (1966-73), delikátně traktované struktury, kde vlastní stavební objem, podpírán štíhlými pilíři, je situován v nejvyšší části budovy. Takové tektonické řešení Ungers nepřevzal. Na mnohem hustší rastr podpor usadil přesnou skleněnou krychli. Isolované výškové bodové domy čtvercového půdorysu, formový prvek, který nacházíme v Bakemově skice z roku 1958 [Smi63, str. 25], aplikovaný Ungersem v soutěži na Potsdamer Platz / Leipziger Platz v Berlíně (1991) jsme zmínili již dříve.

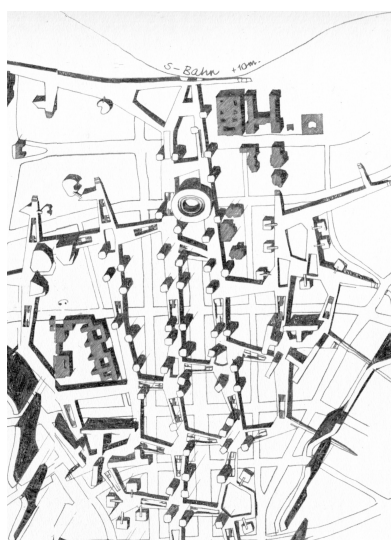
Odborná kritika netematizovala příliš jistou vzájemnost mezi vídeňskou vilou Wittgenstein–Stonborough a Ungersovým Domem bez vlastností. Možná tuto vzájemnost nehledala vzhledem k morfologické rozdílnosti, vzhledem k různosti půdorysných konceptů, kdy vídeňský dum je zasvěcen své noblesní užítkovosti, zatímco kolínský dům zůstal jen schematem. Přesto při srovnání jejich vnějšků vyvstává podobnost, daná rozvrhem jejich otevření a askezí jejich výrazu.

V návrhu na správní budovu Johannishaus v Kolíně (1991-94), kde na nepravidelném pozemku vytvořil velmi kapacitní, svým charakterem developerskou kompozici, jejímž jádrem je poněkud úzký vnitřní prostor procházející všemi podlažními, jehož tvar a rozměry byly nepochybně inspirovány atriem pevnosti Boyard.

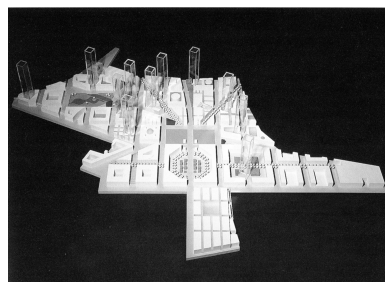
Pokud jde o půdorysná řešení Ungersových architektur tohoto období stejně tak jako řešení průčelí, nenalzáme zde, s výjimkou kolínského Domu – brány, kde architekt předvedl variaci fasád berlínského Kulturfora, žádné nové přístupy. Architekt se v té době hodně zabývá teorií, přehodnocuje své předchozí pozice, vzdává se obrazivosti, tematizování, které nahrazuje vůli k abstrakci.

5.10 Vztažné objekty

Mimo výše zmíněné vlivy obecně rozšířenými estetikami, které se někdy mohly opřít také o propracovanou teoretickou bázi, bychom ještě chtěli zmínit několik objektů, kterými se Ungers cítil fascinován. Vícekrát, v různých souvislostech zmínil Castel del Monte, hrad postavený Friedrichem II (1240 – 1250) v Apulii, prizmatický, středově symetrický osmiúhelník s osmiúhelníkovými věžemi na zlomech vnějšího obvodového zdiva s přímo nádherným, rafinovaným půdorysem. Stejně tak obdivoval Pevnost Boyard (1848 - 57), vyhřezávající z



(a):



(b):

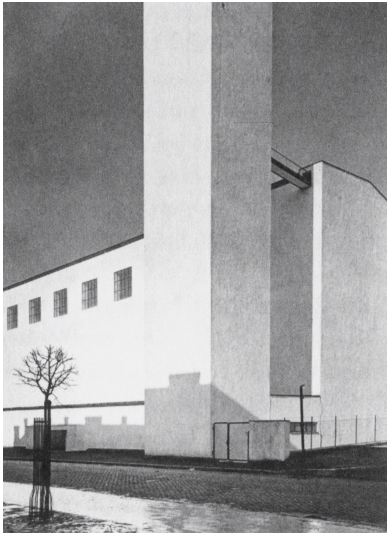
Obrázek 5.11: (a): Ungers, pozdní tvorba, Sigmond, Berlín, skica (b): Ungers, pozdní tvorba, Ungers, Potsdamer Platz / Leipziger Platz v Berlíně, model

moře blízko francouzského atlantického pobřeží mezi ostrůvky Ile d'Aix a Ile d'Oléron, budovu oválného tvaru s delší stranou kolem 60 metrů s vnitřním, na svých dvou kratších stranách půlkruhovitě uzavřeným atriem. Její velmi uzavřené fasády jsou na dlouhých stranách perforovány ve čtvercovém rastru situovanými, zhruba čtvercovými otevřeními.¹² Formu vnitřního atria této pevnosti imituje Ungers, dokonce v odpovídající proporcii, v administrativním objektu Johannishaus v Kolíně (1991 – 1994). Oběma těmito strukturám, svým tvarem velmi rozdílným, je vlastní přesná geometrie a uzavřenost vůči exteriéru.

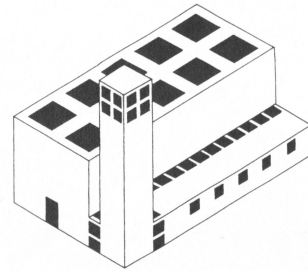
Stejný obdiv choval také k pracem Ledoux a Boulléeho. Dům ředitele solnice v Chaux Claude-Nicolase Ledoux (1779), Scamozziho Vilou Rocca, kostel St. Michaelis v Hildesheimu, zmiňuje ve svém projevu při udělení Velké ceny BDA v Brémach (1987). Nemenšímu obdivu se těšily také Royal Crescent v Bathu, Palác spojených národů Hannese Mayera a Leonidovův Kulturní palác v Moskvě. Velké přitažlivosti pro Ungerse se vyznačovala architektura Rudolfa Schwarze, kostel St. Fronleichnam / Corpus Christi v Cáchách. Zmiňoval často tuto architekturu v různých souvislostech, aby se ve svém posledním tvůrčím období pokusil přiblížit se jejím obrazu v soutěžním návrhu na kostel v Kolíně-Vingstu.

Pokud budeme resumovat předešlé kapitoly, budeme konstatovat, že Ungers sledoval soudobé tendence v architektuře a že s nimi konformoval. Možná se dobovými trendy nechal ovlivňovat až příliš, na úkor jednotnosti svého díla.

¹²Ze své dovolené v Poitou jsem Ungersovi, svému tehdejšímu zaměstnavateli, poslal pohlednici této pevnosti. Když jsem se vrátil, naprosto vážně se ptal, zda by pevnost nebyla ke koupi. Následně byla skutečně koupěna francouzským soukromníkem za zanedbatelnou cenu. Dnes ji vlastní stát.



(a):



(b):

Obrázek 5.12: (a): Ungers, vztažné objekty, Schwarz, Căchuy, kostel Corpus Christi (b): Ungers, vztažné objekty, Ungers, kostel v Kolině - Wingstu

Domníváme se, že k tomu měl dva důvody. Byla to především jeho vůle patřit k předvoji architektury, být, jak říká ve svém pozdním interview „in“, která jej motivovala, při jeho ctižádosti přímo nutila vyjadřovat ve formové mluvě, která je právě aktuální. Dalším důvodem byla pak jeho vnitřní nejistota, kterou se snažil rozptýlit příslušností k nějaké skupině, nějaké estetice.

Kapitola 6

Charakteristiky tvorby

Ungersova rozhodnutí týkající se obsahu a formy zpracovávaných zadání byla většinou racionální povahy, takže je mohl ve svých textech, ať už se jednalo o průvodní zprávy k projektům nebo následně o texty v různých publikacích nebo při různých interview snadno vysledovat a definovat. V následující kapitole se budeme zabývat přístupy k řešení zadání, které architekt používal.

Pokud volíme takovýto způsob rozboru Ungersových konceptů, pokud chceme posuzovat jeho práce nejen podle jejich vizuálních kvalit, ale také podle toho, co bylo o jeho architektuře napsáno, ať už se jedná o texty, které sám napsal, nebo které byly napsány o jeho architekturách, pak vlastně přijímáme pravidla jeho hry, v níž, jako u málo kterého jiného tvůrce, hraje verbální složka konceptu mimořádnou roli. Smyslem obohacování struktur o slovní významy, tohoto Ungersem dobře uváženého postupu, bylo, používáme termínu Heinricha Klotze, „zviditelnění“ myšlenek v konceptech obsažených, které nemusely být vždy na první pohled patrné. Stejně důležitým důvodem autorových průvodních textů a interpretací bylo obohacení konceptu a další obsahovou vrstvu, navíc presentovanou v médiu, které je průměrnému divákovi srozumitelnější, takže dosahuje mnohem širší vrstvy, také laického publika. Takové interpretace umění, tedy i architektury, ale i hudby nebo literatury, jsou dnes pravidlem. Ale neomezíme se pouze na takový, na slovní interpretaci zúžený výklad jeho architektur, který je často podstatnou kritických úvah recenzentů. V dalším textu budeme při posuzování jeho prací uplatňovat hodnotící kritéria klasické teorie architektury.

Následující výčet přístupů k řešení, strategií řešení, z nichž všechny dostaly své jméno, je rozsáhlý. Poznamenejme však, že strategie ozřejmující řešení, slovní explikace záměru, tematizování, bylo, a v tom si je většina interpretů jeho architektur zajedno, většinou dodatečným tvůrčím aktem.¹ Zvolené interpretace, chcete-li zviditelnění, se lišily podle druhu zadání, navíc v různých tvůrčích obdobích měl architekt různé preference. Jestliže můžeme říci, že řada konceptů z jeho rané tvorby je vychází z principu adice, pak

¹Tuto skutečnost potvrzují mé zkušenosti z práce v jeho ateliéru. Apriori byla hledána silná, z elementární geometrie vycházející myšlenka. Žádný z konceptů neměl předem stanoveno téma. Některé objekty (přestavba Bavorské hypotéční banky, Düsseldorf, Bytový dům na Köthener Strasse, Berlín) je dostaly dodatečně.

strategie přístupu k řešení v pozdějších obdobích budou častěji označovány jako morfologická proměny, analogie, transformace.

Materii, tedy výčet strategií řešení, rozdělíme do několika oddílů, které nazveme aditivní princip, asambláž, variace, fragment, citát, tematizování architektury a využívání slova jako další významové vrstvy Ungersových návrhů. Tyto kapitoly ale uvedeme obecnějším zamyšlením nad substantiálním rysem Ungersova myšlení, vycházející z jeho analytické schopnosti.

6.1 Analýza

Listujeme-li v Ungersových publikacích, zejména v jeho první monografii (Vieweg, 1984), ale třeba také v Tematizování architektury, musíme konstatovat, že nepřehlédnutelným rysem Ungersovy tvorby je analytický přístup k řešení zadání. Takový přístup vede k funkční diferenciaci jednotlivých položek zadání, kterým se dostává odpovídající formy. Následně jsou tyto dílčí části sestaveny do výsledné kompozice. V rozhovoru s Heinrichem Kloztem, který se uskutečnil někdy v polovině sedmdesátých let, když Ungers popisuje dvojdům v Kolíně–Lindenthalu (1957), říká: „*Tento dům je vlastně složen ze čtyř objemu, které vytváří dva prostory, vstupní prostor a obytný prostor. Vstupní prostor je vymezen garáží, ložnicovým traktem a kuchyňským traktem. Mezi kuchyňským a ložnicovým traktem vede cesta k dalšímu prostoru, který je vymezen oběma výše jmenovanými trakty a knihovnou.*“ [Klo77, str. 307] Heinrich Klotz následně říká: „*Vlastně jste postupně proměnil kompaktní masu stavebních objemů do velmi diferencované struktury.*“ [Klo77, str. 307]. Velmi podobně komentuje Ungers další svou realizaci z této doby, rodinný dům v Hennefu (1961)

Také v soutěžním návrhu Studentských kolejí v holandském Enschede (1964) „proměňuje kompaktní masu stavebních objemů do velmi diferencované struktury“. Vypracovává celé stránky typologických schémat možných morfologických variant pravoúhlých, kosoúhlých a oblých formových prvků, které jsou vyobrazeny v první Ungersově monografii [Ung85, str. 81]. „*Cílem tohoto teoretického úsilí bylo vytvořit jakousi encyklopedii prostorových a hmotných forem, která by mohla obsáhnout všechny možné existující i myšlené kombinace.*“ [Ung85, str. 80] Ale, dodává: „*Toto úsilí ztroskotalo brzy na jejich nepostižitelném množství.*“ [Ung85, str. 80]. Takový přístup zkoumání všech možností řešení jsme výše uvedli do spojitosti s tendencemi, které byly vlastní Bauhausu.

Ungersův analytický přístup se demonstruje také v úsilí třídit jednotlivé fenomény, pojmenovávat je. V soutěžním návrhu na Grünzug Süd / Zelený pruh Jih v Kolíně, kde poprvé použije termín „morfologický princip navrhování“, analyzuje stávající stav, výsledky průzkumu shrnuje do grafické přílohy, kde řadí vedle sebe a nad sebou do skupin fotografie, které nazývá třeba: „*jednotlivé, individuálně tvarované objekty před je spojující, sjednocující zdí*“, „*brána a most*“, „*uliční prostor*“, „*objekty navrstvené mezi zdmi*“, „*plocha s do ní vestavěným objektem, [...]*“ [Ung85, str. 78] Už jenom těchto pár

titulů ukazuje velkou různorodost případů a tím jenom podmíněnou přesnost uvedených popisů. V přednáškách na Technické Universitě v Berlíně v zimním semestru 1964 - 65 věnovaným museálním stavbám je jeho analýza a následně také systematika ještě komplexnější. Jednotlivé kapitoly nesou názvy: „*Vývoj monoprostorových neaxiálních staveb od čtvercových ke kruhovým*“, „*Od pravidelných staveb s vedlejšími prostory přes axiální rozvinutí vedlejších prostorů k nepravidelným stavbám s definovanými vedlejšími prostory.*“, „*Od neurčitého pohybu všemi směry k určitému a pravidelnému spojení mezi dvěma body [...]*“. [Ung82, názvy kapitol].

Podobně analytický přístup vykazuje i Sedm variací prostoru podle Sedmi svícnu stavebního umění od Johna Ruskina [viz Ung83], kde si Ungers vybírá sedm Ruskinových citátů, které interpretuje snad až příliš libovolně. Vytváří škálu spíše půdorysných než prostorových variací, kterým dává jména: Slupka, Labyrint, Galerie, Oktogon, Kapsa, Element a Enfiláda.

Jeho analytická schopnost přinášela ovoce při rozboru soutěžních zadání. Řešení nacházel rychle, což uvolňovalo jemu i jeho spolupracovníku časoprostor pro přesvědčivou presentaci. Na druhé straně tento analytický přístup vedl mimovolně k tomu, že jeho pohled na koncept v jeho celku byl někdy ovlivněn zřeteli na detail.

Ve jeho pozdní tvorbě, kdy převládá zájem o kategorie jako archetyp nebo abstraktní architektura, bude v jeho formální mluvě analýza hrát podřadnější roli. Ne tak v interpretacích těchto prací.

Věnujme nyní pozornost jednotlivým strategiím, jak jsou formulovány především v jeho publikaci Tematizování architektury, rovněž v komentářích k jednotlivým projektům, ale také v kunsthistorických textech věnovaných Ungersovu dílu.

Kupodivu, možná ne zcela logicky, spojuje Ungers pojem asambláže s kategorií času. „*Téma asambláže se týká především aspektu času, ale také aspektu diskontinuity a nekonsistence. Obecně se člověk snaží vidět věci a objekty v jejich úplnosti*“, říká Ungers. Zde má ovšem na mysli asambláž, jakou představují nikoliv jednotlivé architektonické koncepty, nýbrž rostlé struktury nebo sídlení útvary, které se mohou vykázat jistou historickou kontinuitou. Potvrzuje to jeho následující věta: „*Názor, že historicky rostlá města jsou jednotná, je mýtus. Tato města – pokud odhlédneme od několika museálních vyjímek – jsou definována diskontinuálním vývojem a jsou tudíž plná protikladů.*“ Podobně i stavby. Ungers uvádí jako zářný příklad principu adice jemu důvěrně známý trevírsky Dóm. Ten rozhodně patří ke stavbám, „*které byly v průběhu jejich historie stále měněny, doplňovány, rozšiřovány, zmenšovány nebo zdokonalovány. Jsou sestaveny dohromady z mnoha kousků jako „koláž“ a zrcadlí epochy a jím odpovídající stavební slohy*“. [viz Ung83]. Taková města, stejně jako takové architektury, nemusí poskytovat jednoznačný, harmonický obraz, mohou být dokonce plná protikladů, ale přesto vznikly na principu adice.

6.2 Aditivní princip, asambláž

Ungersovu tvůrčímu naturelu byl vzdálen velký syntetický vrh, ono velkorysé kreativní gesto, jak jej známe z tvorby takového Le Corbusiera (urbanismus pro Algier, vládní okrsek v Chandigarhu), Hanse Scharouna (budovy berlínské Filharmonie a Statní knihovny), Alvara Aalta (komplex Finlandia v Helsinkách, divadlo v Essenu), Giancarlo de Carla (universita v Urbinu), Franka O. Gehryho (Museum v Bilbao), kde výsledný tvar i prostor jsou především dílem instinktu. U takového přístupu vyrůstá koncept z původní celkové představy, jakkoliv vágní může být na svém počátku, která je dále precizována, kultivována, zabydlena detaily.

Ungers zvláště na počátku své tvorby pracoval jinak. Své objemy skládal z jednotlivých prvků, které byly vzájemně vztaženy výtvarnou myšlenkou, aplikoval tedy aditivní princip. Použijeme-li jeho terminologii, můžeme tento postup nazvat asambláží. V případě architektonického řešení různorodost prvků vnuká struktuře jisté napětí. U urbanistických zadání nové prvky vložené do stávající městské struktury mohou vytvářet žádoucí kontrast nebo se mohou podílet na změně měřítka a tím také charakteru řešeného souboru. Původně, jak uvádí Jasper Cepel [viz Cep07, str. 384], používal Ungers pro tento kompoziční princip termín diskontinuita, který teprve později nahradil termínem asambláž. Asambláž bude později Ungers kvalifikovat jako jednu z forem tematizování architektury. [Ung85, str. 29] Právě ono skládání jednotlivých prvků bude patřit mezi charakteristické rysy Ungersovy architektury. Výsledné objemy, pokud to nejsou monobloky, jejichž tvar konverguje k formě základních geometrických obrazců, k čemuž inklinoval ve své pozdní tvorbě, vznikají sčítáním jednotlivých dílčích objemů. Nikde v jeho tvorbě nenajdeme opačný postup, kde by výsledný tvar vznikl ubráním materiálu z původní sumární formy, což je postup vlastní dekonstruktivismu, kde výsledný objem vzniká postupnou dekonstrukcí, rozkladem původní celistvé formy.

V publikaci *Tematizování architektury* definuje Ungers tento přístup následovně: „*Asambláž je ve smyslu humanistického směřování pokus o to chápat prostor myšlení a jednání jako jeden morfologický celek mnohonásobných vztahů a přisoudit místu všechny duchovní možnosti*“. [Ung85, str. 35] Tato definice, pokud odhlédneme od poněkud nadneseného „humanistického směřování“ a pokud ji vztáhneme k procesu navrhování, popisuje proces zrodu uměleckého díla jako něčeho, co v sobě zahrnuje myšlení i materializování myšlenky v tvaru při komplexnosti vazeb vnitřních stejně jako vnějších. Ale je příliš obecná, než aby říkala něco o kvalitách výsledného produktu.

Musíme tedy rozlišovat asambláž, která je výsledkem organického růstu sídla nebo architektonického díla v čase od jiné, která je dílem tvůrčího aktu. Konceptů, které můžeme označit jako asambláž, najdeme v Ungersově tvorbě celou řadu. Na principu adice je koncipován soutěžní návrh Studentské koleje v holandském Enschede (1964). Tomuto pozoruhodnému konceptu se budeme podrobněji věnovat později. Zde jenom řekneme, že kompozice

areálu sestává z jednotlivých objemů jednotné výšky, jejichž vnější forma je derivována ze základních geometrických obrazců. Podobně jsou na principu adice koncipovány také jeho další opusy z tohoto období, Muzea Pruského kulturního dědictví v Berlíně (1965) a Německé zastoupení u Svaté stolice v Římě (1965). V návrhu pro berlínská Muzea prezentuje Ungers kompozici složenou z mnoha jak typologicky tak morfologicky odlišných objemů. „Každá budova má svou vlastní architektonickou mluvu, slovník je tak různorodý, jak rozdílný je vystavovaný materiál v těchto muzeích.“ [Ung85, str. 88]

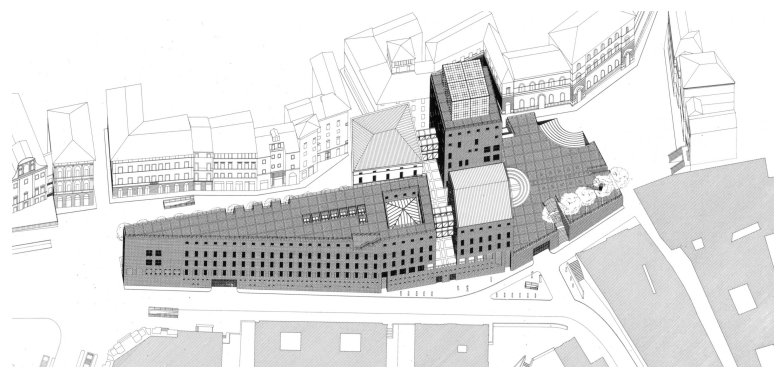
Aditivní přístup bude Ungers aplikovat také v urbanistických konceptech ze začátku sedmdesátých let pro Berlín a Düren. V soutěžním návrhu na Landwehrkanal v berlínské čtvrti Tiergarten (1973) vkládá architekt do plochy zastavěné předivem klasické blokové zástavby nebo jejích zbytků elementy, které svou formou i velikostí kontrastují se stávající strukturou. Právě jejich jinakost zdůrazňuje jejich aditivní charakter.

Jiný, ale předchozím návrhům podobný je jeho soutěžní návrh na berlínské Kulturforum, vypracovaný na de facto stejném pozemku jako návrh na Musea Pruského kulturního dědictví o 16 let později (1981). I zde jde o kompozici objektů, tentokrát již na čtvercových půdorysech, která usiluje o vytvoření chybějících prostorových vazeb mezi příliš soliterně koncipovanými objekty prestižních výtvarů Miese van der Rohe a Scharouna.

Ungers si je vědom určité vágnosti těchto svých komposic, kde je možno formu jednotlivých prvků stejně jako jejich vzájemnou polohu bez podstatné změny výsledného obrazu modifikovat, kde je možné tyto prvky také vzájemně zaměnit. Ve snaze vyvolat dojem souvztažnosti jednotlivých částí pokrývá, počínaje návrhem Německého zastoupení u Svaté stolice v Římě, Ungers plochu, do níž situuje své objekty, čtvercovou sítí, která se s postupem času stane jeho signem. „Mřížka je neutralizující element, který strukturuje tyto epizody. V rámci její pravoúhlé sítě se stává pohyb ideovou navigací mezi konfliktními požadavky a přísliby každého bloku.“ [UKR⁺13, str. 104] Ano, tato mřížka skutečně strukturuje epizody, ale činí tak jen v plánech, nikoliv ve skutečnosti. Ungersova architektura bude proto někdy označována za Paper architecture.

Výše zmíněné návrhy vystavěné na aditivním principu vytváří málo syntetické, jen těžce zapamatovatelné figury, zato vytváří různorodé, formově bohaté soubory. Tím se tyto jeho komposice pronikavě lišily od dobové, konkrétně německé produkce. Pro myšlenkový potenciál v nich obsažený je můžeme považovat ze jeden z jeho největších formálních výbojů, za práce, které ukazují do budoucna. Proto není překvapující, že myšlenka adice de facto nesouřadných prvků našla v následující době své napodobitele. Jejich výčet by mohl být dlouhý, zástupně jmenujme Kresge College v Santa Cruz Charlese W. Moora (1973) nebo Vědecké centrum Jamese Stirlinga (1985 – 88), realizované shodou okolností na pozemku sousedícím s pozemkem Ungersova soutěžního návrhu na berlínská musea.

Za asambláž může být označen také návrh, kterým Ungers obeslal soutěž vypsanou firmou Pirelli na zastavění firmou opouštěných průmyslových ploch



Obrázek 6.1: Ungers, adice, Ungers, Siena, Piazza Matteoti, axonometrie

v Miláně, Progetto Bicocca, (1986), k níž tento nadnárodní koncert vyzval dvacet architektů, považovaných za nejprofiltrovanější tvůrce této epochy.² Ungers ve svém návrhu rozděluje území na čtyři kvadranty, kde mezi vždy dvě dvojice vkládá široký zelený pruh, jemuž na jedné jeho delší straně dominuje kubus správní budovy. Kvadranty osazuje pokaždé jiným typem zástavby, jeden masivními bloky s vnitřním zastřešeným atriem, druhý městskými vilami, třetí bloky rozdělenými na čtyři díly zasklenými pasážemi a čtvrtý komposicí volně formovaných solitérů.

V pozdější tvorbě se kompoziční princip adice bude vyskytovat vzácněji. Především se architekt bude zúčastňovat méně urbanistických soutěží, které jsou k takovému přístupu náchylnější. Práce jako soutěž na kolínský Media-Park (1987), soutěž na Potsdamer / Leipziger Platz v Berlíně (1991) budou spíše výjimkou. Bude se postupně více soustřeďovat na návrhy solitérních budov, přitom jeho hmoty budou stále jednodušší až lapidární, postupně budou jejich objemy stále více konvergovat k základním prostorovým stereotickým obrazcům. Důsledně bude aplikována nejen plošný, ale prostorový čtvercový rastr.

Jedním z formově bohatých, formálně vyzrálých Ungersových projektů, kde se výsledná struktura sestává z několika morfologicky rozdílných prvků, je soutěžní návrh na řešení prostoru Piazza Matteoti v Sieně (1989). „*Vycházejte z toho, že bylo třeba zachovat historickou památku Paláce Ciacci, byl navržen soubor čtyř objemů, jejichž půdorysy, vzájemně se doplňující, vytváří svým způsobem „negativní“ křížení ulic, které bude překryto galerií z oceli a skla*“ [UN91, str. 202]. Zcela Ungersovský je ovšem název tohoto ensmbu, označeny, a to navzdory jeho neutrální poloze v městském organismu jako „Brána do města“. „*Strategická posice celého areálu jako „Brány do města“ a jeho mimořádné funkce, (banka, obchodní komora, auditorium, autobusové nádraží) ospravedlňují rozhodnutí pro tuto spektakulární a pro sienský kontext novou typologii*“. [UN91, str. 202]

²Není bez zajímavosti uvést jména bohů architektonického Olympu roku 1986: Aymonino, Aulenti, Botta, Ciriani, De Carlo, Gabetti a Isola, Gehry, Gregotti, Guedes, Herzberger, Manteola a Saviez, Meier, Moneo, Pechl, Piano, Rossi, Ungers, Vale, Ando na pozvání nereagoval.

Princip adice je možnou alternativou přístupu k řešení komplexnějších zadání. Navíc historicky potvrzenou. Všechna přirozeně rostlá města vznikala na principu adice. Z jejich plánů můžeme vyčíst expanzi zastavění v ploše, stejně jako můžeme na druhé straně sledovat skladbu prvků, které město tvoří, prvků stále se zmenšujících, od bloku přes dům až k bytové dispozici.

6.3 Variační princip, alternativy

Průvodním jevem analytického přístupu k řešení je, že zadání je rozloženo do jednotlivých položek, které jsou ve výsledném návrhu organizovány do určité konfigurace, komposice, která splňuje jak funkční tak estetické nároky na strukturu. Ale podobně jako u některých matematických zadání, možných řešení může být více. Dostáváme tak varianty řešení. Přitom může jít o různé varianty funkčních vazeb nebo o různé varianty objemové resp. prostorové.

Jestliže variace v umění jsou pohledy na stejný objekt z různých stanovíšť nebo v různém osvětlení (Monet, Cezanne) nebo volba různé barevnosti pro stejný nebo přibližně stejný motiv (Vasarely, Warhol), jestliže variace v hudbě jsou postup, kdy se úvodní téma postupně obohacuje, narůstá do harmonické šíře,³ pak v Ungersových projektech se jedná nejčastěji o variace morfologického charakteru, o záměnu objemů na stejných plochách.

Alternativy se v jeho pracech vyskytují často. „Pracoval vždycky s alternativami“, říká Hans Kollhoff [UKR⁺13, str. 154] Ale bylo by nesprávné podezírat jej z toho, že chtěl porotcům soutěží, které často přetěžoval intelektuální výstavbou svých prací, nabídnout různé možnosti řešení s tím, že jedno z nich by mohlo splnit jejich představu optima. Alternativy jsou často výsledkem analytické práce s jednotlivými položkami zadání, které mohou rychle nabýt nejrůznějších forem, stejně ale také jako důkaz neselehávající invence. Jak ukazují třeba varianty fasád domů ve studii zastavění bloku v Marburgu nebo varianty fasád architekta vlastního domu Glasshütte v Eifelu. Jeho přístup charakterizuje věta: „*Ústředním problémem není zobrazení typu jako takového, nýbrž způsob, jak na sebe navazují jejich modifikace a různé formy jednoho stejného archetypu*“. [Ung85, str. 35]

Ale ne všechny varianty můžeme označit za pouhé morfologické záměny, u některých projektů dospěl architekt k velmi odlišným řešením, což bylo někdy způsobeno delším časovým odstupem mezi jednotlivými fázemi projektu, např. mezi soutěží a realizací. Protože projektů s více různými alternativami není mnoho, věnujme jim pozornost nejdříve.

Předmětem soutěže na řešení náměstí Thermenmuseum na Viehmarktplatz v Trevíru (1989) bylo upravit plochu tohoto náměstí, ale současně zpřístupnit pod jeho plochou překvapivě nalezené římské lázně. Ungers který vyšel z této soutěže vítězně, předložil dvě varianty. V jedné reagoval na půdorys římských

³Skladby variačního charakteru některých tvůrců patří k tomu nejlepšímu, co vytvořili. Jmenujme namátkou Goldbergovské variace J.S.Bacha, Diabelliho variace L.v. Beethovena, Brahmsovy Variace na Haydnovo téma, Brittenovy Variace na téma Franka Bridge

therem a jejich hlavní prostory, caldarium a tepidarium, uzavřel prosklenými konstrukcemi, které měly navozovat dojem jejich prostorovosti. Ve druhé, realizované variantě otevřel v dlažbě náměstí čtverec a tuto čtvercovou desku, vynášenou řadou subtilních sloupů vyzdvihl, aby jí zastřešil otevření, v němž se nalézají odkryté archeologické nálezy. Dále situoval do plochy pod střešní deskou několik objemů, také věž připomínající věž frankfurtského Musea architektury, označovanou jako „dům v domě“.

Jiný projekt, kde můžeme hovořit o dvou rozdílných variantách je Rezidence německého velvyslance ve Washingtonu D.C. (1982, 1990), mezi jejímiž dvěma fázemi byla osmiletá cezúra. Koncepty jsou různé především proto, že v prvním návrhu musel architekt respektovat na pozemku se nacházející objekt, Harrimanovu vilu, zatímco ve druhém návrhu požadavek na její zachování nebyl uplatněn. První návrh vychází z přísné geometrie. Do plochy pozemku jsou vloženy dvě stejné čtvercové plochy, které jsou vyvinuty jedna jako dům s atriem překrytým skleněnou konstrukcí, druhá jako atrium obklopené pergolami, když osa stávajícího domu leží na linii dotyku obou čtverců a stávající dům z figury dvou čtverců vystupuje. Druhý je spíše monoblok o čtyřech travě s představenou arkádou, který popíšeme na jiném místě.

Obraťme nyní pozornost na příklady variant, které jsou v Ungersově tvorbě mnohem častější, na variace charakteru morfologické záměny, na osazení různě formovaných objemů ve stejné prostorové situaci.

U některých konceptů se architekt primárně rozhodne pro opakování určitého, svou velikostí stejného objemu, který pak proměňuje ve variantách. Příkladem takového přístupu je soutěž na Roosevelt Island v New Yorku (1975), kde výchozím momentem kompozice je šestipodlažní blok, hranol velikosti 18 x 36 metrů, který architekt následně nechá projít mnoha proměnami „od běžného městského bloku až městskému paláci nebo typu městské vily“ [Ung85, str. 110]. Konkrétně: „*Bloky se liší především funkčně (malé, střední a velké byty), dále svým typem, (řadový dům, blok, pavlačový dům), svým typem půdorysu, strukturou půdorysu, svou polohou, svou velikostí, [...]*“ [Ung85, str. 110]. Zvolené schéma vykazuje podobnost s projektem Rema Koolhaase nazvaného The City of the Captive Globe (1972)⁴ s tím rozdílem, že Koolhaasovy nástavby na vždy stejných blocích podnože jsou ztvárněny živěji než nástavby Ungersovy.

Takový způsob formování hmoty a prostoru má mnoho společného se hrou. Rem Koolhaas v interview se Sebastianem Marotem říká, že na Ungersově tvorbě jej fascinovalo to, „že chápal architekturu jako svým způsobem myšlenkovou hru nebo výzkum“. [UKR⁺13, str. 133]. Obě slova která Koolhaas používá, myšlenková hra a výzkum, mají v sobě něco, co o definitivní tvar nebo myšlenku teprve usiluje. Samozřejmě je v umění silně obsažen prvek hry, myšlenkové hry. Gustav Flaubert napsal, že: „umění není možná vážnější než hra v kuželky, Možná, že vše je jen úžasná lež, [...] bojíme se toho a až obrátíme stránku, podíváme se možná, poznávající, že rozluštění rébusu bylo

⁴<https://www.moma.org/collection/works/104696>

tak prosté.“⁵ [viz Vla84] Přesto je otázkou, zda tento Koolhaasuv postřeh můžeme bezvýhradně akceptovat. Ungers byl příliš vážný, aby se bezelstně oddal jakékoliv hře.

Ale jakkoliv duchaplná je u obou architektů tato variační hra, srovnáme-li jimi navržené objemy s fakturou Manhattanu, který se nalézá vis a vis Roosevelt Island, pak obě řešení svým způsobem předurčují výsledný objem a tím omezují možnost vytvořit pro každý jednotlivý blok jedinečnou formu, která by korespondovala se snahou většiny investorů vytvořit objekt, který by byl nositelem corporate identity, požadavku velmi typického pro všechny vysoké stavby nejen v New Yorku.

Zvláštní místo v pracích založených na variačním principu zaujímá dům Dům Lettré (1974) v Berlíně, který byl příbytkem Ungersovy rodiny během jeho pobytu v Berlíně. Ten podrobněji zmíníme v následující kapitole věnované interpretaci.

Vzorovým příkladem variací morfologického charakteru je návrh bytové zástavby v Marburku (1976). Polovina jednoho bloku v historickém jádru města měla být doplněna objemem s převládající bytovou funkcí. Ungers nezkusil uzavřít blok kompaktním objemem, nýbrž od počátku pracoval s jednotkami čtvercového půdorysu (o straně 6.5 metru), které sestavil do clusteru uspořádanému do pravoúhlého systému. Vytvořil celou abecedu formální mluvy:

Vznikne pět tematických skupin,

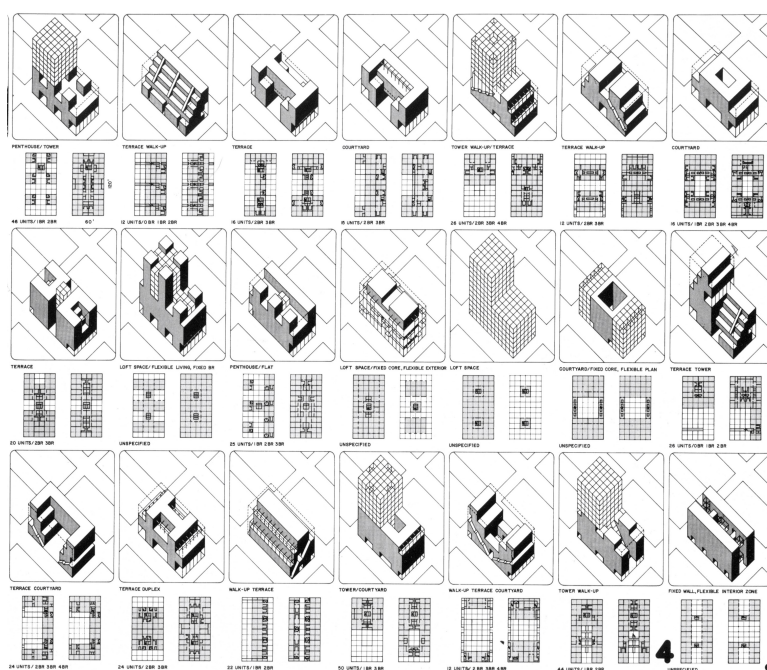
1. *pravidelné objemy s racionálními formovými prvky,*
2. *objemy s geometrickým formovým uspořádáním,*
3. *objemy sestávající z vnitřního křehkého jádra a vnější tuhé slupky,*
4. *objemy jako historické nebo lokální citáty,*
5. *personifikované objemy. Celkem bude vyvinuto 13 alternativ domu na stejném půdoryse*

[Ung85, str. 117]

Variační práce per excellence.

V roce 1977 vypracoval Ungers studii na dvojici bytových domů v Berlíně–Spandau (1977), které dostaly jméno Pyramus a Thisbe. V souhlase s antickým příběhem, kdy milenci jsou navzájem odděleni zdí, také zde navrhl Ungers mezi komplementárními objemy vysokou zeď. Tematizování per excellence. Variovány jsou zde půdorysy i průčelí domů. Jestliže u jednoho objektu najdeme celoskleněné partie ve spodní části, u druhého je tomu naopak, jestliže jeden objem spočívá svou základnou na zemi, druhý je podpírán pilíři. Je třeba ještě zmínit, že hranu mezi pevnou a prosklenou částí tvoří zalomená linie, element u Ungerse naprosto nezvyklý. Snad můžeme tuto

⁵Jan Vladislav cituje z Flaubertových dopisů



Obrázek 6.2: Ungers, variační princip, Ungers, New New York, Roosevelt Island, axonometrie

práci považovat za poněkud nereálnou, ale je brilantním příkladem Ungerovy schopnosti vyhrotit téma k možnému maximu. Mohli bychom jmenovat řadu další příkladů, třeba varianty stejného objemu v soutěži na Ackerhof v Braunschweigu (1979) nebo úpravu náměstí Paulsplatz ve Frankfurtu (1983), s onou aplikací Serliových citátů.

Všechny tyto práce svědčí o Ungerově systematickém přístupu k řešení zadání. Stejně tak svědčí o jeho vynalézavosti. Ale poznamenejme, že každý krok při hledání konečného objemu a prostoru je už vlastně volbou mezi variantami. Předkládání variant je tedy vlastně oddalování alespoň onoho posledního kroku, kterým návrh dostane svou konečnou formu.

6.4 Transformace

Dalším z témat které Ungers vytyčuje ve svých textech je transformace. Jasper Cepl zastává názor, že *transformace* není Ungerovi jenom tématem, že je mu nadřazeným principem. „Ungers vidí všechno vtaženo do neustále proměny, a to jak v tvorbě, tak také v historii“. [Cep07, str. 407]. Je obecnou pravdou, že všechno se neustále proměňuje, vybaví se nám zde *Herakleitovo „panta rhei“*, „všechno je v neustálém pohybu“. Ungers dále upřesňuje: „Všechny události, a to jak ty přirozené, tak také ty podmíněné lidmi, sledují víceméně zákony formování a transformování. Aby tyto procesy se vzájemně podmiňují jako vdech a výdech, jako den a noc“ [Ung83, str. 13].

Sledujeme-li dále jeho vývoje o transformaci, čteme teď Tematizování

architektury, narazíme na trochu překvapivou myšlenku, že „*transformativní proměna není pouze prostředek, nýbrž sám cíl tvorby (Gestaltung). Transformace současně umožňuje vstoupit do dialogu s danostmi místa, na kterém se má architektura realizovat – tedy s geniem loci – objevit poezii místa a najít pro ni výraz a tím toto místo dále zhodnotit*“ [Ung83, str. 15]

Tento myšlenkový konstrukt není podle našeho názoru přesvědčivý. Především cílem tvorby není proměna, ať už jakéhokoliv druhu, nýbrž jednoznačný návrh realizovatelné struktury, byť realizace už neleží vždy zcela v ruce architekta. Od architekta se očekává, že bude při návrhu nového objemu nebo prostoru vycházet ze znalostí místa, a to nejen v tom stádiu, v kterém se právě nalézá, nýbrž v celém průběhu jeho historického vývoje. Může při svém návrhu „*vstoupit do dialogu s danostmi místa*“, zhodnotit, pokud se zachoval, historický fundus místa, hledat formální prostředky, jak ukázat některou fázi historie místa, ale takový, řekněme žádoucí přístup architekta k řešení je stěží možné nazvat transformací.

Ještě věnujme pozornost termínu „genius loci“. V osmdesátých letech minulého století, v době formulování textu Tematizování architektury se pojem „genius loci“ vyskytuje v Ungersových textech průběžně. Aniž by se tento fenomén stejnou měrou uplatňoval v jeho architektonických návrzích té doby. Ungersovi šlo primárně vždy o realizování jeho formové představy, která v každé době vycházela z té estetiky, z toho formálního jazyka, kterým se právě vyjadřoval. Některé jeho návrhy a stavby se zdají „ducha místa“, ignorovat. Abychom jmenovali jen některé: bytový dům na kolínském Hansaringu (1959) se nezařazuje do kontextu tohoto bulváru ani svou plasticitou ani použitým fasádním materiálem, Galerie Hetzler v kolínské Venloer Strasse (1988) svým relativním měřítkem, stejně jako Výškový dům v Neussu (1991) svou velikostí. Srovnáme-li důležitost, kterou Ungers tomuto pojmu přisuzuje s jeho návrhy a realizacemi, neubráníme se dojmu, že tento pojem byl spíše theoremem než cílem uměleckého snažení. S postupem času se bude frekvence používání tohoto pojmu zmenšovat, tak jak se stanou aktuálnějšími jiná témata jeho pozdní tvorby.

Navzdory tomu, že Jasper Cepla soudí, že spíše nežli jen téma je transformace nadřazený princip, používá jej Ungers jako jednu ze strategií (metafora, adice, variace), které aplikuje u svých návrhů. První projekt, kde tak učinil, byl soutěžní návrh pro Grünzug Süd / Zelený pruh Jih v kolínském předměstí Zollstock (1962 – 65) „*Také návrh Zelený pruh je založen na principu morfologické transformace. V tomto návrhu jsou – podobně jako v Enschede – témata jako stěna, ulice, blok, to znamená objem, a prostorové elementy transformovány*“ [Ung83, str. 27]

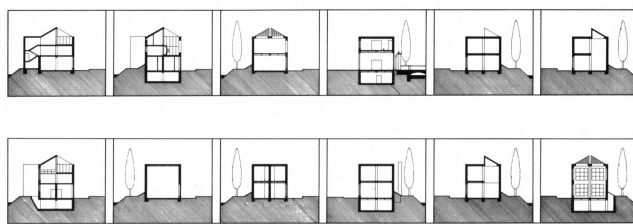
Aplikovat na tento návrh termín transformace je dobře možné, protože každý nový objem vložený do stávající struktury představuje transformaci, proměnu. Ale takovýto popis stavu je jistý eufemismus. Kromě toho jsou transformativní zásahy místně omezené. Nově navržené objemy jsou de facto zónovány do pruhu jižně od dopravních tepen, kde vytváří souvislý pruh nové zástavby, zatímco severní část území zůstává téměř nedotčena. Stejně

tak je v návrhu stěží čitelné, že: „*přísný primární řád [nové zástavby] bude variován různými manipulacemi*“ [Ung85, str. 77]. Připustíme, že „*Nové a staré, plánované a existující budou k sobě přiřazeny smysluplnými vazbami, které se vzájemně podporují a interpretují*“ [Ung83, str. 27], ale to nejsou argumenty, které by podtrhávaly vytyčenou tezi transformace.

Zvažujeme-li myšlenkový obsah pojmu transformace, časový faktor je v něm stále presentní. „*Pojmem transformace je vyjádřena změna jednoho stavu do jiného*“, říká Ungers [Ung83, str. 13]. V tomto pojmu jsou obsaženy procesy jako proměna, růst, doplňování, spojování, třeba i divergentních fenoménů. „*Princip transformace se může stát strůjním principem, který uvede tvůrce do pozice, z níž může smysluplně spojit divergentní, vzájemně si protirečící polohy*“ [Ung83, str. 13]. Tím může dát lokalitě, protože Ungers se zde vztahuje k urbanistickým úlohám, jinou, dokonce vlastní fyziognomii. „*Zastavění, které vychází z dané, jej určující situace se snaží zapojit různorodost stávajícího do nového řádu a dát této městské čtvrti již v zárodku zjevnou vlastní fyziognomii*“. [Ung85, str. 77]

Poněkud jinak je tomu u projektu muzea Schloss Morsbroich (1976–84) v Leverkusenu. Tento pozoruhodný projekt, pozoruhodný z několika důvodů, z důvodů své formy, dvoupodlažní hmoty tvaru oválu (jak je zobrazena v Ungers IV, str.18), v dalším projektovém stupni půloválu [Ung85, str. 131], v jejímž středu se nachází museálně využívaný barokní zámeček, návrh pozoruhodný také z důvodu jenom podmíněné funkčnosti, když mezi barokní stavbou a novotvarem neexistuje žádné spojení, ale především z důvodu variant čtvercového příčného řezu novotvaru, které reflektují skutečnost, že do předem zvoleného, v celém svém průběhu stejného řezu, byly umístěny nejružnější funkce: výstavní prostory, kanceláře, kafeteria, byty zaměstnanců atd. Nutné transformace příčného řezu jsou cenou za tento a priori zvolený profil. Právě tato různorodost, kterou ilustruje 12 příkladů v první Ungersově monografii [Ung85, str. 133] slouží architektovi jako příklad postupné transformace. Tuto práci prezentuje jako Wandgebäude / Dům – zeď. Říká: „*Takový názor na architekturu není ani jednotný ani pluralistický, ani otevřený ani uzavřený, ani statický ani uvolněný. Je vázán na jedno téma, které obměňuje a které bude vyčerpáno ve své různorodosti a svých možnostech*“. [Ung83, str. 19].

Je ovšem otázkou, zda je třeba proměny příčného řezu tohoto oválného objektu označovat za transformace, zda by tato různost, pokud vůbec musí být označena, tematizována, nemohla být označena za variace, slovo, které architekt používá v předchozím citátu, když pod pojmem transformace rozumíme přece jenom více proměnu v čase. Tento názor konečně podporují i skutečnosti, které v oddílu zabývajícím se transformací Ungers uvádí. Jedna ilustrace ukazuje „*historickou transformaci města Trevíru od plánovaného řádu k uspořádanému stavu nahodilosti*“ [Ung83, str. 14]. Tedy transformaci v čase.



Obrázek 6.3: Ungers, transformace, Ungers, Leverkusen, Zámek Morsbroich příčné řezy

6.5 Fragmentace

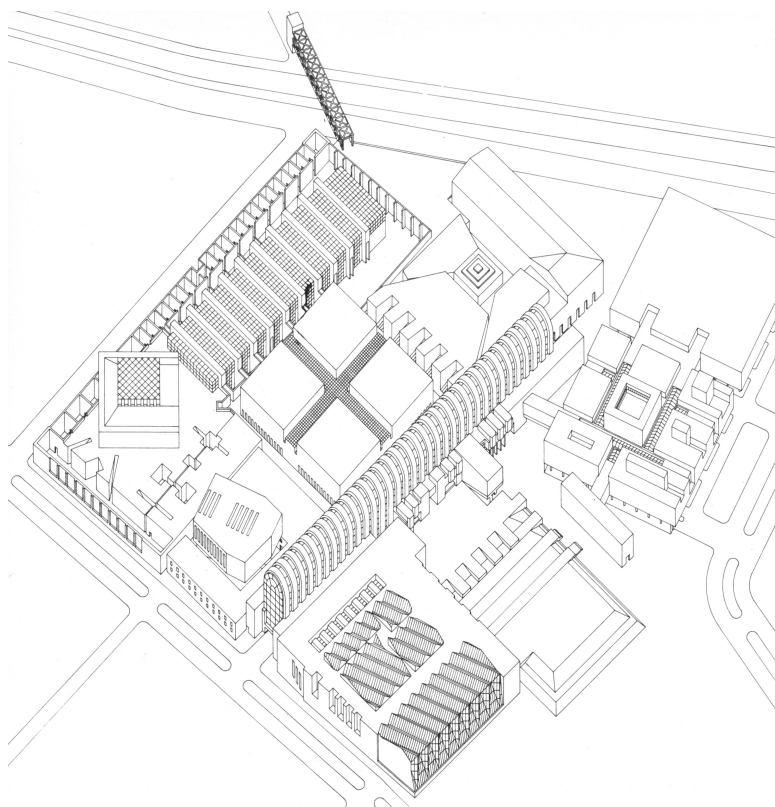
Další strategií vyskytující se v Ungersových textech, v komentářích k jeho návrhům, je fragmentace. Možná je tento termín poněkud chtěný, navíc rozptyl významu tohoto pojmu se zdá být příliš velký. Ale kvůli jeho opakovanému výskytu mu rovněž chceme věnovat pozornost.

Za ideu fragmentace vděčí Ungers zážitku, poznatku pro něj tak důležitému, že se k němu bude při různých příležitostech vracet. Tento poznatek učinil v parku Glienicke, díle Karla Friedricha Schinkela a Petera Josepha Lenné. Schinkelova sekvence v parku volně rozptýlených elementů, od kmene stromu přes sloup s korintskou hlavicí až po klasicistní palác stála definitivně u zrodu myšlenky morfologické proměny. „Člověk vidí v parku neuspořádaně ležící kmeny stromu, fragmenty v krajině. Člověk jde dál a objeví zlomky opracovaných kamenů, které jen tak leží, potom vidí arrangement fragmentů sloupových hlavic a patek, potom zeď, která je sestavena z fragmentů a nakonec komplex budov, který se zdá být složen z fragmentů: florentský statek, renesanční palác a klasicistní zámek“. [BKLN06, str. 5].

„Termín fragmentace“, říká Ungers „obsahuje jistou mnohohrstevnatost, jistý stupeň complexity, který člověk postrádá u jednotně koncipované stavby nebo jednotného obrazu města“ [Ung83, str. 33]. Domníváme se, že zde není Ungersova argumentace zcela přesná, protože se pokouší dostat na společného jmenovatele dva různé fenomény, zlomkovitost a nahodilost. Deklaruje fragmentaci jako možnou strategii přístupu k řešení zadání, ale příklady, které uvádí, ať jde o park Glienicke nebo nejednotný městský obraz, jsou mnohem více příklady adice různorodých prvků. Jsou tím, co Nikolaus Kusanický nazývá coincidentia oppositorum / splývání protikladů.⁶

Ungers pokračuje: „Otvírá se nová dimenze myšlení a cítění, když bude svět vnímán v jeho nekonsistenci, to znamená v jeho různorodosti a rozmanitosti, když nebude zúžen do vše nivelizujícího konceptu jednotnosti“ [Ung83, str. 33]. Bohužel, asi musíme svět, a v tomto bodě se od časů, kdy Ungers napsal

⁶Coincidentia oppositorum / koincidence nahodilosti, nebo také *Zusammenfall der Gegensätze* (CZ: smíření protikladů) do jednoty byla hlavní myšlenkou německého teologa a filosofa. Tato formulace Ungerse v určité době velmi zaujala, ale opět spíše jako téma než jako myšlenka sama. Interpretoval ji tak, že skutečnost, a tím myslel i svou architektonickou produkci, může být rozmanitá, pokud vychází z jednoty představy, myšlenky.



Obrázek 6.4: Ungers, fragmentace, Ungers, Berlín, Musea Pruského kulturního dědictví, axonometrie

6.6 Metafora, analogie

Je nezvyklé, že v textu věnovaném architektuře nese jedna kapitola název metafora, což je vlastně „literární konstrukce spočívající v přenášení významu na základě vnější (strukturální) podobnosti.“ (Wikipedia). Pohlédneme-li ale zpět do historie architektury, budeme muset konstatovat, že užití metafory jí není cizí. Středověká architektura je plná přenosu významů, i když jejich charakter může být někdy velmi abstraktní. „*Bůh je světlo. A na tomto prvotním, nestvořeném a tvůrčím světle se podílí každý tvor*“. [Dub02, str. 104] „*Žářem lásky pravého božího rozumu stoupá duše ze světa stínů a přízraků k jasnému dennímu světle, světle milosti a pravdy*“. [Dub02, str. 125] Podobně si počíná baroko nebo architektura expresionismu. Abychom nemuseli dlouho hledat, Ungersův Pravír je toho nejlepším příkladem. V textech o architektuře druhé poloviny dvacátého století se metafora stala termínem až zneužívaným.

Mluvíme-li u Ungerse o metafoře, měli bychom pojem rozšířit o termín analogie, která je stejnou měrou jako metafora konstrukcí pojednávající vnější podobnost. Ungersovi je metafora snad pomůckou při řešení některých zadání, ale mnohem více pomůckou při zdůvodňování zvolené formy nebo struktury. (Zde předjímáme jednu z následujících kapitol.) Metafora u něj není iniciačním momentem návrhu, formuje se teprve v průběhu práce na zadání. Je volena

na základě výsledného tvaru, na základě jeho podobnosti s nějakým obrazem nebo literární formulací proto, aby zprostředkovala pochopení, aby stupňovala působivost vlastního architektonického díla.

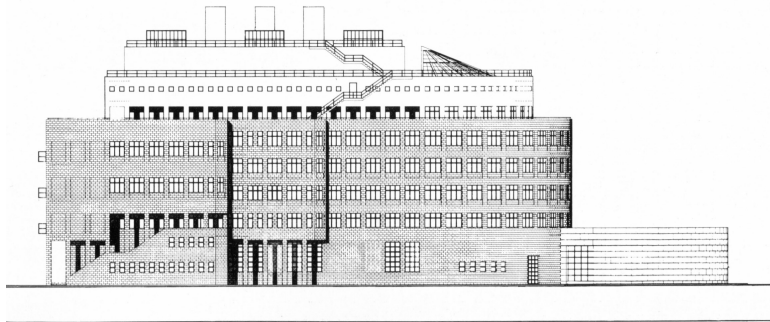
O tom, jak velkou pozornost věnoval Ungers metaforickému jazyku svědčí publikace O.M. Ungers: *Morphologie - City Metaphors* [viz Ung82]. Postavil zde proti sobě obrazy přírodnin, jako třeba strukturu listu nebo řez buňkou a městské situace, reprezentované půdorysy převážně historických měst (Scamozzi, Riverside). Tento soubor fotografií, ostatně svým duchem podobných fotografiím v publikaci Bernarda Rudofského *Architektura bez architektů* [viz Rud64], které Ungers ukázal v rámci MANtransForms v Cooper-Hewittově museu v New Yorku (1976) a později ještě jednou v Německu (v roce 2014 v redukované formě v Kolíně), svědčí o šířce jeho pohledu na disciplínu architektura. Ale nezprostředkovává nám mnoho nových informací pokud se jedná o jeho dílo. V roce 2011 vydalo City Metaphers kolínské nakladatelství Walther König [viz Ung82]. Výstava v Cooper-Hewittově museu nás může zajímat ještě z jednoho důvodu. Tím, že instalace je nesena v duchu surrealismu.⁷

Jasper Cepl se k vydání publikace staví pozitivně. Soudí, že „*takové dialogy otvírají nové horizonty interpretace a dávají impulsy k novým myšlenkám týkajících se města a nových možností navrhování*“ [Cep07, str. 354]. Podmíněně můžeme souhlasit. Přesto se domníváme, že opus *Morfologie / City Metaphors* je spíše duchaplná hra intelektu než zdroj inspirace k řešení zadání architektonické nebo urbanistické povahy. Protože postup práce na konceptu výstavy byl s naprostou určitostí takový, že k hmotovým a prostorovým konfiguracím architektury, a byly to převážně hmotové struktury měst, byly voleny takové obrazy přírodnin, které se jim formálně podobaly. Najít je nebylo těžké, protože výrazové možnosti přírody jsou ve srovnání s urbáními situacemi nepoměrně bohatší. Samozřejmě mohou být taková srovnání inspirující, ale architektura je disciplína, která má více faset než jen morfologii a položíme-li vedle sebe dvě fotografie, jednu architektury a druhou přírodniny, srovnáváme jenom jejich vnější tvar. Kromě toho, jak říká Christopher Alexander: *Město není strom* [viz Ale15].

City Methaphers jsou v kontextu Ungersova díla často zmiňovaným opusem. Ale podobně jako *Sedm světél* [viz UR85] nebo *Čtvercové domy* [viz Ung86] je to vlastně publikace, která slouží k zvýšení architektovy prestiže.

V té souvislosti je třeba říci, že navzdory svému zaujetí pro slovo, navzdory důležitosti, které slovu přičítal, se Ungers nikdy nepokusil vytvořit koherentní

⁷Výstava v Cooper-Hewittově museu nás může zajímat ještě z jednoho důvodu. Tím, že instalace je nesena v duchu surrealismu. V dlouhém, úzkém prostoru musea, spíše chodbě, jsou vyobrazení, vždy ve dvojicích na jednom panelu, umístěna na protilehlých stěnách. Dvorní prostor pak zasahují dvourozměrné, černé, různými vertikálními a horizontálními řezy odcizené siluety Magrittova muže s buřinkou (*Syn muže*, 1964). Zajímat nás to může proto, že se zde setkáváme s tématem surrealismu, který byl pro Ungerse z nějakých důvodů přitažlivý, v této době pak zvláště aktuální. Protože i v jeho návrhu na Wallraf-Richartz-Museum v Kolíně (1975) se v perspektivách rovněž vyskytuje stejný surrealistický inventář jakož i inventář Pittury metafyzika. V řadě svých projevů se vyjadřoval o své duchovní spřízněnosti s René Magrittem.



Obrázek 6.5: Ungers, metafora, Ungers, Bremerhaven, Alfred-Wegener-Institut, pohled

teorii architektury. Nepokusil se ani pojednat určité téma, jak to udělal třeba Aldo Rossi ve své knize *Architektura města s podtitulem Skica k základní urbání teorii*.

6.7 Interpretace

V Ungersových pracech se vyskytuje ještě další způsob řešení, který by bylo možné kvalifikovat jako metaforu, přesto si zaslouží vlastní název. Snad nejvhodnější termín by mohl být interpretace, jak bývají v hudbě označovány přednesy stejné skladby různými interprety. U níže uvedených příkladů se rozhodně nejedná o napodobení, nýbrž o vskutku tvůrčí interpretaci vzoru.

První opus který můžeme označit jako interpretaci, dokonce manifestační povahy, se ne náhodou váže na osobnost Karla Wilhelma Schinkela. Setkání s jeho dílem, jeho detailní poznání v letech Ungersova berlínského pobytu, bylo setkáním s tvůrcem stejného duševního ústrojenství. V roce 1965 obesílá Ungers soutěž na Německé vyslanectví u Svaté stolice římské návrhem, který je právoplatným pokusem vyrovnat se s Schinkelovým návrhem Paláce na athénské Akropoli (1834). Zřejmá je kompoziční podobnost obou návrhů, užití prostředků estetického účinku klasické architektury (pravoúhlost, symetrie, osovost) stejně jako typologických forem (dům atriového typu, typ římského domu, arkády).

Stejně tak můžeme nazvat interpretací návrh rozšíření Domu Lattré v Berlíně, který si Ungers koupil a který obýval v době svého berlínského působení. Tento kubický objekt, dílo architekta Eduarda Pfeiffera (1923), mohl, i když v té době ještě nemusel, Ungerse zaujmout svým minimalistickým výrazem. (Zřejmě zaujal. Mnohem později, v roce 1992, realizuje Ungers v Königswinter Haus Jeromin, který je domu Lattré velmi podobný.) V roce 1974 vypracoval projekt, kde vedle Pfeifferova objektu umísťuje objekt identické velikosti s identickým vstupním motivem, jakýsi jeho zrcadlový obraz. Jiné jsou jen zastřešení obou objektů a použité materiály. Ungers k tomu poznamenává: „*Myšlenka dvou věží ve dvou zcela různých interpretacích, jednou cihelná*“

stavba s úspornými okenními otevřeními, podruhé transparentní skleněný povrch“ [Cep07, str. 305]. Rozšíření domu nebylo realizováno a Ungers později dům prodal.

Ještě jeden Ungersův počin bychom mohli označit jako interpretaci. Soutěžní návrh kostela sv. Theodora v Kolíně-Vingstu (1997). Soutěž vyhrál a stavbu realizoval Gottfried Böhm. Zde se Ungers vyrovnává se vzorem, který pro něj presentoval jednu z nejdůležitějších architektur německého 20. století, s kostelem Kristova těla⁸ v Cáchách⁹ (1929 – 30) architekta Rudolfa Schwarze. O důležitosti tohoto Schwarzova opusu pro Ungerse svědčí skutečnost, že ho stavěl do jedné řady s: „domem v Hildesheimu, vilou Rocca, solnicí v Chaus a domem Vieweg v Braunschweigu“, které jmenuje jako objekty, k nimž se ve své tvorbě vztahoval [Ung86, str. 7]. To co Ungerse na této architektuře nepochybně fascinovalo bylo, že: „v Cáchách jsou objem a prostor podrženy jedinému velkolepému abstraktnímu myšlenkovému procesu“ [Peh11, str. 110]. Tedy kvality, o které Ungers usiloval, ale kterých dosahoval spíše vyjimečně.

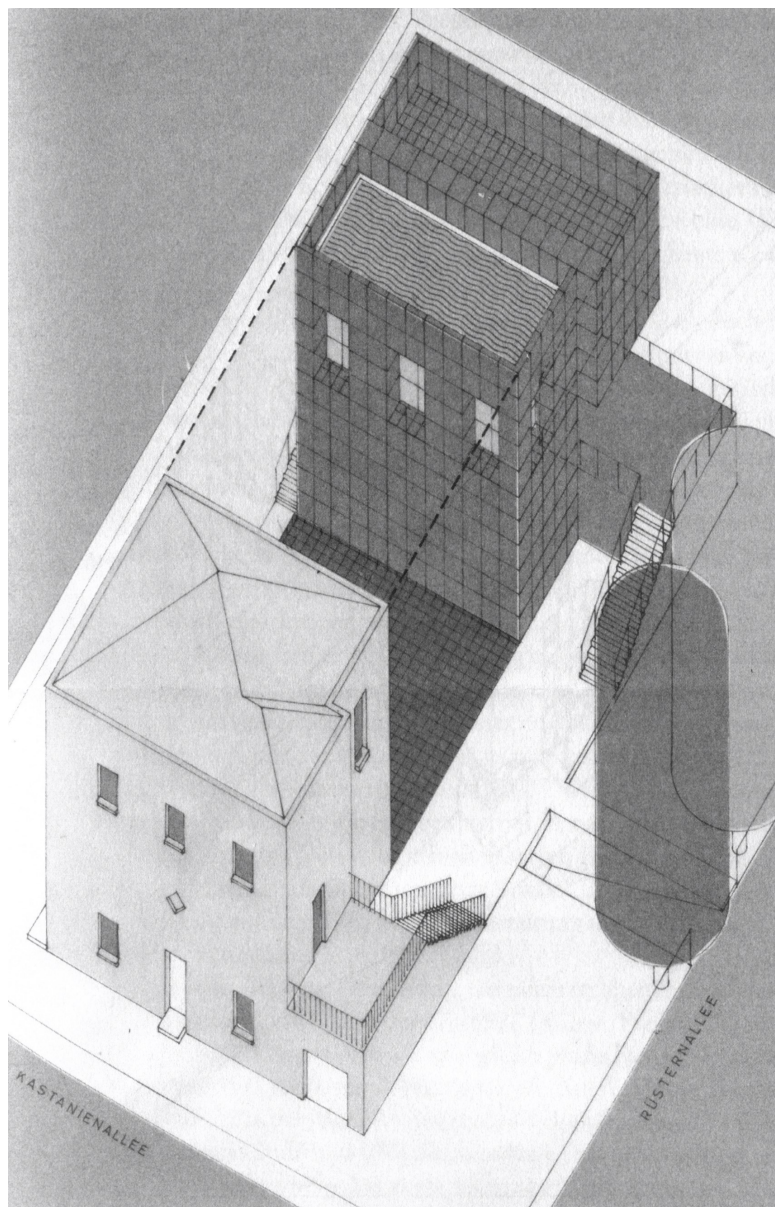
6.8 Rozmanitost / Mannigfaltigkeit

V některých Ungersových textech narazíme na pojem rozmanitost / Mannigfaltigkeit. Podíváme-li se souhrnně na jeho tvorbu, skutečně v ní najdeme fáze, kdy si jeho architektura, především v šedesátých letech, sloužila, jak ukazují třeba soutěžní návrhy na Musea Pruského kulturního dědictví v Berlíně, na uzavření obytného bloku v Marburku, studie Zámeckého parku v Braunschweigu, širokým spektrem používaných forem. S postupem času se bude jeho výrazový rejstřík zužovat. Ungersovo zaujetí pro pojem rozmanitosti můžeme nepochybně připsat Heinrichu Klotzovi, údajně znalci architektury renesance, který Ungersovi přiblížil termín varietas, uvedený do architektury i teorie architektury Leonem Batistou Albertim. Jak jinak máme posuzovat Albertiho větu: „[...] je příjemné, když se pozice a pohyby lidských těl výrazně liší. Člověk si musí dát práci, aby divák nezpozoroval, že žádné dvě figury nemají stejnou polohu nebo stejná gesta“ [Alberti in: Kue85], než jako výzvu k rozmanitosti, k individuálnosti gesta. Termín varietas patří mezi velké pojmy architektury. Je stejného rodu, má stejnou váhu jako Vitruviův trias firmitas, utilitas und venustas, tedy pevnost, užitečnost a krása, pojmy, na které v Ungersových textech rovněž narazíme.

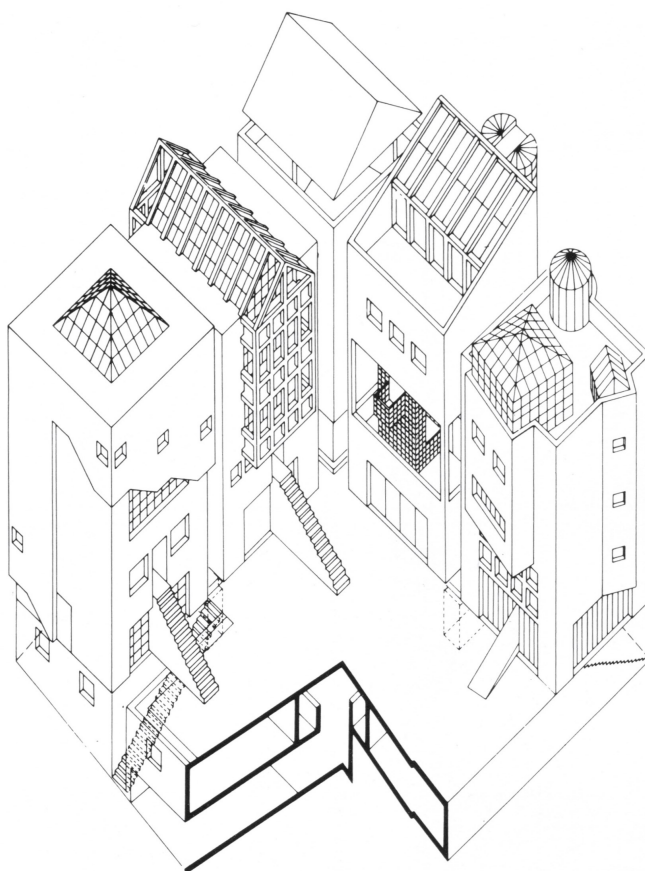
Ale dá se soudit, že termín varietas zaujal Ungerse především svým rodokmenem. Protože v jeho pracech konce sedmdesátých a začátku osmdesátých let, kdy s tímto termínem verbálně pracoval, se s příliš velkou rozmanitostí v jeho pracech nesetkáváme. V soutěžním návrhu na Odbornou školu v Bremerhavenu (1979-80), následně ve velmi podobném návrhu na Institut polárního výzkumu Alfreda-Wegenera rovněž v Bremerhavenu (1980-84), si architekt u těchto relativně velkých objemů vystačí s jedním okenním formátem. Nejinak

⁸Lat: Corpus Christi

⁹Něm: Aachen



Obrázek 6.6: Ungers, interpretace, Ungers, Berlín, dům Lattre, axonometrie



Obrázek 6.7: Ungers, rozmanitost, Ungers, Marburg, Ritterstrasse, axonometrie

je tomu u Zemské knihovny v Karlsruhe (1980-84). I zde nabízí fasády, kde okenní otvory jsou jen vynechaná pole ve čtvercovém rastru.

6.9 Dům v domě

Téma „domu v domě“ můžeme považovat za jednu z nejdůležitějších strategií, které Ungers při řešení svých návrhů volil. S tímto pojmem se budeme v jeho textech setkávat častěji, protože mu připadl nosný, individuální, navíc „potvrzený“ historií architektury. Poprvé se s ním shledáváme u soutěžního návrhu na Solární domy v Landshutu (1979). Následně učiní toto téma „velkým“ v návrhu Musea architektury ve Frankfurtu (1979 – 84), za což se mu dostane u odborného publika velké pochvaly. Takže jej bude dále aplikovat a varioval do příbuzných témat, ať jsou to město ve městě, věž ve věži, prostor v prostoru, panenka v panence.

V případě „domu v domě“ jde o konstelaci dvou objemů, kde vnější objem

tvoří obálku objemu vnitřnímu. „*Téma Dům v domě odpovídá prostoru, který je chráněn několika slupkami, nebo – řečeno jinak – několik slupek obklopuje v jádru ležící prostor. Tento princip prostorového obalu se v průběhu historie architektury objevil nesčetněkrát. Jedním z prvních příkladů je antický chrám, v principu do dokonalosti zušlechtná forma archaického přístřešku*“. [Ung83, str. 59] Na stejném principu, říká dále Ungers, je postavena Palladiova Vila Rotonda, „*kteřá je snad nejdokonalejším příkladem klasického domu*“. [Ung83, str. 59]

Toto srovnání zdaleka nereflektuje rozdíl mezi půdorysnou organizací Vily Rotondy a Musea architektury. Palladiův kupolí sklenutý centrální prostor je provázán s ostatními prvky dispozice, zatímco Ungersova vestavba je vložena do půdorysu, aniž by s ním měla dotykové body, a to nejen fyzicky, ale i ideově! Stejně tak není přesné označovat za příklad domu v domě řecký chrám. Po stranách cely se u větších chrámu rozprostraňuje zastřešený ochoz, pteron, který nebyl koncipován jako prostor, ale pouze jako před povětrností chráněné místo, příležitostně využívané při kultovních procesích.

Návrh Musea architektury ve Frankfurtu (1979 - 84) je vzorovým příkladem uplatnění motivu „domu v domě“. „*Jako architektonické téma se zde nabídl princip „domu v domě“. Vnější slupka je tlustá zeď s nikami, zářezy, prázdnými prostory. Je srovnatelná se zdí ohraničující město. Další vnější slupku tvoří profilovaná zeď s okny, sloupy, pilastry, profily a lyzénami. Dál pak stojí konstrukce, která je koncipována jako mřížka, skelet. Takže v proměnách zděné slupky, zdi a mřížky stojí jeden prostor v druhém*“. [Ung85, str. 160]

Téma „dům v domě“ je ze všech Ungersovských motivů to nejnosnější a nejméně frekventovanější. Kvůli jeho přehledné faktuře mu odborná kritika věnovala velkou pozornost. „*V tématu „domu v domě“ jsou obsaženy oba motivy, mezi nimiž se rozprostírá Ungersovo myšlenkové pole a to jak ve vzájemné shodě obou tak také v jejich zjevu, protože v tomto motivu se překrývají a konkretizují jeho hledání realizovatelných obrazů stejně jako hledání forem elementární architektury*.“ [Cep07, str. 418].

Pokud rozumíme této větě správně, pak je Museum architektury ve Frankfurtu realizovaným obrazem, navíc jeho forma nese znaky elementární architektury. Na jiném místě budeme hovořit o úloze obrazu v Ungersově architektuře. Pokud jde o elementární formu; zde můžeme namítnout, že Museum architektury, už jen svými danostmi, třeba kombinací několikapatrové vily s plošným jednopodlažním zastavěním zbytku pozemku, jehož architektonická mluva připomene halu vídeňské spořitelny Otto Wagnera (1904), se stěží da označit za elementární architekturu a že téma dům v domě a vůle k elementární architektuře se vzájemně nepodmiňují.

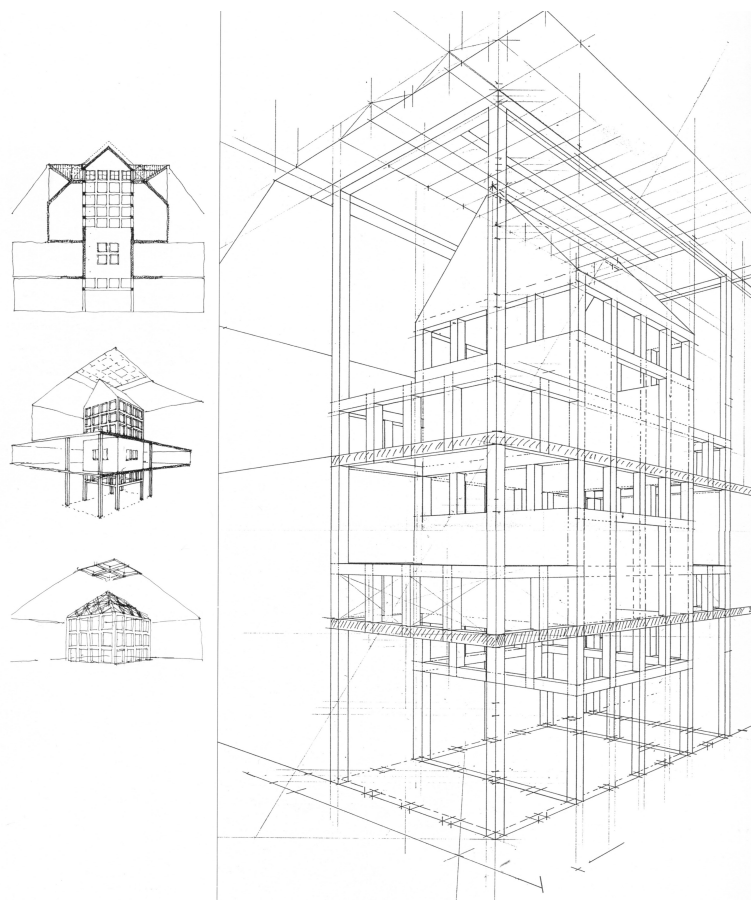
Positivní postoj k Museu architektury zaujímá také André Bideau. Ten se nespokojuje jenom s tématem domu v domě. V návaznosti na Ungersův komentář říká: „*Vnější slupka [objektu] je tlustá zeď s nikami, průlomy, prázdnými prostory. Je srovnatelná s městskou ochranou zdi*“ [Ung85, str. 160], kvalifikuje Bideau koncept rovnou jako příklad tématu města ve městě. „*U*

organizace přízemí demonstruje Ungers své téma *Město ve městě*. Ungers pracuje s motivy jako ohradní zeď, vnitřní a vnější prostor, které postupně vymizí, přitom se vytvoří prostor podobný ostrovům: uličky, další vnitřní dvůr a – jako jádro kompozice - dům v domě. Protože se celý pozemek včetně zachovaného kaštanu stává součástí podnože, kompozice se vlastně vytváří z vytěsněného městského pozemku. Podmíněn nedostatkem plochy k zastavění koncept návrhu odděluje a odcizuje historickou substanci také fyzicky. Pozemek je převeden do stadia, kdy osciluje mezi městem a domem, čímž Ungers zpřítomňuje analogii domu jako malého města nebo města jako velkého domu, která je jeho tématem od raných šedesátých let“. [Bid11, str. 107] Hromadění příkladů dům v domě, město ve městě, dům jako malé město, město jako velký dům dokládají kritikovu schopnost asociativního myšlení.

Oba texty mezi řádky oprávněně poukazují na komplexnost zadání, vyplývající z danosti situace i stavebního programu. Proto se výsledné řešení nedokázalo vyhnout jisté nesouřadnosti jednotlivých prvků kompozice: obvodní zdi ohraničující pozemek, vnější slupky objektu vily z počátku 20.století a Ungersovy konstrukce do ní implantované, onoho skeletu, s jeho čtvercovými, někdy prázdnými, jindy vyplněnými otvory, který tvoří vnitřní jádro struktury. Vztahy těchto elementů nejsou v reálu čitelné. Následující věta je (opět) pokusem verbálně zviditelnit autorův úmysl: „*Existující vila [...] se stává tématem návrhu, když bude vestavěna do ji obklopujícího primárního prostoru, tím se stane vila sama výstavním objektem ale současně prostorovou slupkou prostorů v ní obsažených.*“ [Ung83, str. 63]. Ano, existující vila se skutečně stala tématem návrhu, je jen otázkou nakolik také výstavním objektem. Tím se ale definitivně stal Ungersem do prostoru vily vestavěný skelet. Jeho prostorová konfigurace ovšem člení vnitřní prostory Musea architektury do zbytkových ploch kolem tohoto skeletu. Ještě nesnadnější je sledovat autora, když říká, že „*morfologický koncept návrhu obsahuje proměnu prostoru ve smyslu nekonečné kontinuity vnitřního a vnějšího prostoru. „Prostoru v prostoru.“* [Ung85, str. 161]

Téma Domu v domě je také uplatněno v soutěžním návrhu na Hotel Berlin, uvedeném jako příklad této strategie v publikaci *Tematizování architektury*. „*Návrh je vlastně model města. [...] Vnější obklopující zeď uzavírá řadu prostorů nebo domů. Vnější zeď, v níž jsou seřazeny hotelové pokoje a která v přízemí vytváří arkády odpovídá zdi městského opevnění. Má brány a průchody a v nejvyšším podlaží promenádu, jako zeď městského opevnění je vystavěna z kamene nebo jiného těžkého materiálu. Uvnitř této zdi stojí různé budovy, hala jako skleněný dům, majolikou obložená kulatá věž a kovové věže výtahů a schodišť. Hotel se tedy skládá z několika budov, z domu – zdi, z haly, z kruhového domu a z věží. Každá má svou vlastní identitu, která bude zdůrazněna odlišnými materiály. Nestojí ale vedle sebe, aniž by mezi sebou měly nějaké vztahy, nýbrž díky tématu tvoří organizovaný celek.*“ [Ung83, str. 69]

Oběma objekty se budeme později podrobněji zabývat v kapitolách věnovaných jednotlivým tvůrčím obdobím stejně jako v kapitole věnované prostoru.



Obrázek 6.8: Ungers, dům v domě, Ungers, Frankfurt, Architekturmuseum, skica

6.10 Panenka v panence / Die Puppe in der Puppe

Pro úplnost věnujme krátce pozornost dalšímu z Ungersovských témat, které architekt označuje jako panenku v panence, a které je v principu variantou tématu dům v domě. [viz Cep07, str. 419] Tento obšírný název se odvolává na známou dětskou hračku ruské provenience, kde jádro, stylizovaná panenka, je obalována dalšími, vždy ze dvou polovin se skládajícími, do sebe zapadajícími vrstvami stejného, pestře pomalovaného vnějšího tvaru. „*To fascinující na tomto fenoménu spočívá v představě, že v sobě obsahuje pokračování, které se nedá domyslet do konce. Ten stále znovu se objevující objekt v objektu popisuje posloupnost, která může teoreticky jít do nekonečna, průběžný proces, který není logicky uchopitelný. Převáděno na architekturu se v tomto konceptu může shrnout celá řada prostorových vztahů. V širším slova smyslu je každá městská formace, která je od okolní krajiny oddělena ochrannou zdí, fenomenologicky objektem v objektu. Ona ochranná zeď je jako obálka, do níž jsou vloženy objekty a prostory, které dále samy v sobě obsahují vnitřní dvory a prostory, které se pak dále rozkládají do ještě menších jednotek. Středověké město tedy může být prostorově znázorněno obrazem panenky v panence*“, říká Ungers [Ung83,

str. 57]

Tento theorem je poněkud umělé povahy. Popisuje fenomen, který by bylo možné vysvětlit také jiným příměrem. Pokud zasluhuje zvláštní název, bylo by možné jej nazvat jednodušeji cibulkou. Rozdíl vůči tématu dům v domě je, že u tématu panenka v panence mají všechny prvky stejný tvar, liší se jenom svou velikostí. V každém případě uvedení tohoto tématu dokumentuje Ungersovu vůli věci třídit a pojmenovávat.

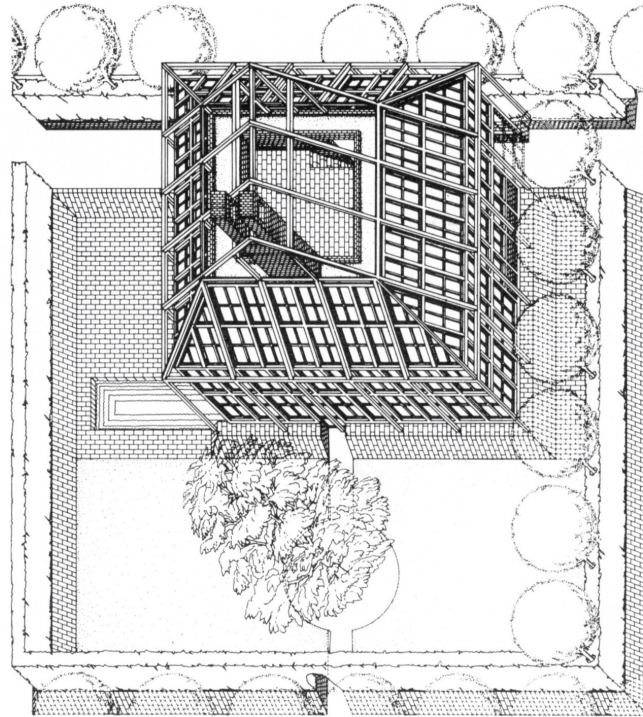
Tématu Panenka v panence se dostává prostoru v publikaci Tematizování architektury. Architekt oceňuje, že tento princip umožňuje diferencování a různorodost nejrůznějších oblastí. „Podobně jako u tématu morfologické transformace je také u konceptu panenky v panence uveden do pohybu proces, který díky svým četným možnostem dráždí fantazii a rozšiřuje představivost“. [Ung83, str. 57] Jako ilustraci tohoto principu uvádí Ungers příklad Domů s využitím sluneční energie v Landstuhlu (1979), kde čtyři různé vrstvy, každá z jiného materiálu, zaujímají přibližně stejný tvar.

Možná právě poněkud infantilně znějící název této strategie nás nutí k zamyšlení, zda taková, někdy detailní práce s pojmy přece jen nenesou znaky hypertrofie. Už samo tematizování architektury je velmi specifickým myšlenkovým záměrem, ale Ungers nám připomněl Alvara Aalta, který rovněž našel paralely mezi tvary svých skleněných váz a finskou krajinou, mezi vnější formou essenského divadla a kmenem uříznutého stromu. Ale pokud se toto téma stane natolik obsedantní, že, jak ukážeme následně, přivede architekta k závěru, že architektura bez tématu je architekturou bez myšlenky, začíná už nabývat mírně patologických rysů.

6.11 Citát

V předchozích kapitolách jsme uvedli, že Ungers reagoval na tendence, které byly aktuální v té které době, ať to byl konstruktivismus, expresionismus, ruský futurismus, následně brutalismus, strukturalismus nebo konečně postmoderna. Zcela inertní se ukázal být jen vůči dekonstruktivismu, s kterým byl poprvé přímo konfrontován v roce 1989, kdy ze soutěže na Židovské museum v Berlíně vyšel vítězně návrh Daniela Liebeskinda, který se následně stal ikonou této estetiky. Jak ukazuje třeba publikace Heinricha Klotze *Moderne und Postmoderne* [viz Klo84], projevy směřování zvaného postmoderna se od sebe vzájemně lišily, někdy dost zásadně, tak jak v té době už převládal formový pluralismus. Nastala situace, o které mohl Ungers v roce 1987 s jistou mírou ironie říci: „Aktuální pohled na mapu architektury dává podnět k tvrzení, že je tolik architekt, kolik je architektů. Krajinou prochází démon pluralismu.“ [Küc87, str. 4]. Průvodním jevem prací architektů určité orientace hlásících se k postmoderně se stal citát, ať už v jakékoliv nuanci, vážně míněný, jako u Thomase Gordona Smithe, zábavný, jako u Charlese W. Moora, Roberta Venturiho, nebo ironizující, jako u Jamese Stirlinga.

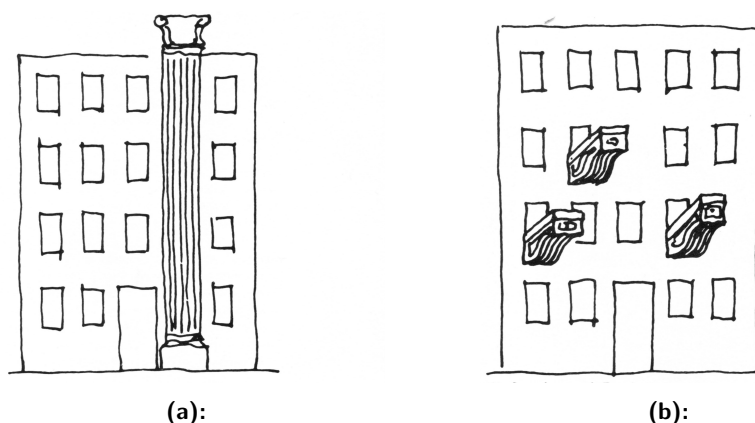
Setkání se Schinkelovým dílem, jeho klasicistním tvaroslovím, které Ungerse hluboce ovlivnilo, takže se s impulsy, které z jeho díla načerpal, byly



Obrázek 6.9: Ungers, panenka v panence, Ungers, solární domy v Landstuhlu, axonometrie

trvalé povahy, navzdory tomu, že v osmdesátých letech minulého století, kdy postmoderna byla převládající estetikou a citát patřil k jejímu běžnému repertoaru, navíc v době, kdy Ungersova tvorba už nesla zřetelné rysy latentního klasicismu, Ungers nepodlehл pokušení vnášet do svých architektur citát, ať už v jakékoliv jeho podobě. Vyjimku tvoří několik skic, které vytvořil u příležitosti symposia Integrovaná výstavba v Berlíně–Kreuzbergu v 1975, kdy v jednom případě opatřil fasádu běžného kreuzberského domu balkony v podobě klasicky formovaných konsol, v druhém případě pilastrem z náznakem korintské hlavice. Na otázku / konstatování Heinricha Klotze: „*Nedávno jste v našem berlínském Symposiu o integrované výstavbě vytvořil návrh, který ukazuje, že ani vy jste nepřešel kolem Roberta Venturiho bez povšimnutí. [...] Vzal jste tyto citáty z kontextu staré zástavby Kreuzbergu a přímo pop-artově je zvětšil do obrovita, takže přes vztah k danému a známému je docíleno momentu překvapení, nového vtipného akcentování*“ [Klo77, str. 313] odpovídá Ungers lakonicky. „*To má co do činění s uvědomováním si.*“ [Klo77, str. 313]

Ale ve své podstatě byla postmoderna, i s její prací s citátem, Ungersovi přece jen cizí. Pokud bychom chtěli určit, kdy se této estetice přiblížil nejvíc, pak bychom pravděpodobně museli říci, že to bylo ve studii bytových domů v



Obrázek 6.10: (a): Ungers, citát, Ungers, sloup, skica (b): Ungers, citát, Ungers, konzola, skica

Ritterstrasse v Marburgu (1976). V mnoha variantách stejného čtyřpatrového objemu, vyrůstajícího na půdorysné ploše 6.5 x 6.5 m, předvádí variační hru, kde alternuje horní ukončení objektů, jejich fasády a povrchové materiály. Popisuje to následovně: „*Morfologická struktura starého města [...] je zde napodobena v malém měřítku. [...] V principu napodobení spočívá také návaznost na existující strukturu. Nespočívá v imitaci existujících prvku, stylové prvky jsou pouze přeneseném smyslu použity a citovány, ale ne imitovány*“. [Ung85, str. 118].

Přitom právě u tohoto projektu citát byl předmětem diskuse. Při úvahách o vnějším plášti nových objemů zamítl Ungers variantu, že by novotvary, ve snaze přizpůsobit je faktuře marburgských historických domů, obohatil o ozdobné články vlastní starým domům. Byl přesvědčen o tom, že reakcí modernisty v dané situaci by mělo být sporadické použití citátů, jakým by třeba bylo horní ukončení objektu profilovanou římsou. Bohužel, marburkské domy nebyly realizovány.

Ale měli bychom připomenout, ba zdůraznit, že tento Ungersův morfologický a typologický exkurs do světa postmoderny, jeden z nemnoha, se nakonec stal následování hodným vzorem, třeba pro architekty (mezi nimi Adolfo Natalini, Charles W. Moore, Berghof & Landes & Rang, Eisele & Fritz, Christoph Mäckler), kteří realizovali pozoruhodnou sérii formálně nesourodých, ale invenčně bohatých domů ve frankfurtské Saalgasse.

6.12 Tematisování architektury

Jestliže se pokusíme najít v Ungersově pojmovém světě napříč jeho celoživotní tvorbou velké téma, pak je to tematisování architektury. Jeho styl doznával v čase proměn, ale od momentu, kdy rozšířil svůj výrazový repertoár o slovo, stalo se tematisování architektury stabilním prvkem jeho duchovních konstrukcí. Jakou důležitost přisuzuje tomu tématu je patrné z následujícího citátu: „*Stavba bez tématu, bez nosné myšlenky je architektura*

bez myšlenky. Stavby které takto vznikly nemají smysl, nemají žádný význam a slouží pouze triviálním způsobem k uspokojení potřeb“: [Ung83, str. 10] můžeme klasifikovat jako nejnosiější z mnoha náběhů, ať to byly asambláž, variace, interpretace, či metafora, kterými si chtěl Ungers vytvořit svým způsobem ideovou platformu, která by byla univerzálně použitelná jako báze jeho projektové činnosti. Důkazem toho je takto nazvaná publikace.

Význam pojmu „tematizování“ v jeho vědomí postupně narůstá: „Nalezení tématu a jeho uplatnění je pro architekturu důležitým předpokladem“. [Ung83, str. 10] Následně: „Architektura, která na sebe nevztahuje své téma je jako obraz, který se omezuje na to, aby byl fotografickým odrazem skutečnosti. Tématem a obsahem architektury může být jen architektura sama“. [Ung83, str. 9] Podle něj je tematizování pro architekturu východiskem ze slepé uličky, kam ji zavedl funkcionalismus. Přisuzuje mu dokonce metafyzické kvality. „Nárok na tematizování architektury je také eminentně lidská otázka, protože tematizování přispívá k transformaci okolního prostředí pragmatické skutečnosti do metafyzického světa myšlenek“. [Ung83, str. 10]

Co je tematizování architektury? Heinrich Klotz v první Ungersově monografii (1984) říká: „Tematizování u Ungerse znamená vyhrotil tématicky určitou myšlenku návrhu prostorově nebo plasticky, tedy provést jakési převýšení, které tuto myšlenku zviditelní. Tak získá každá stavba určitý charakter, poeticky-hravou výrazovou hodnotu, která převýší pouhou účelovost architektury. Morfologická transformace zde přitom hraje podstatnou roli. [...] Ungers sám uvedl v několika publikacích katalog různých forem tematizování, kterými jsou vedle hlavního konceptu morfologické transformace, asambláž, inkorporace, asimilace, imaginace“. [Ung85, H. Klotz in str. 29]

Tato Klotzova věta postihuje důvod, proč Ungers věnuje takovou pozornost textům, kterými provází své architektury. Jde mu v první řadě o „zviditelnění“ myšlenek, které vložil do svého projektu. Ale jde mu současně o transpozici obrazu do slova, kterému rozumí převážná většina lidí lépe než obrazu. Protože se slovem zachází inteligentně, jeho strategie přináší úspěch. Stejně jako se synonymem Beethovenovy 5. symfonie stalo slovo Osudová nebo synonymem klavírní sonáty op.27, Nr.2 stejného autora název Měsíční svit, pak pojem „dům v domě“ se stal v obecném povědomí synonymem Musea architektury ve Frankfurtu a „dům – brána“ synonymem výškového objektu frankfurtského veletrhu.

Je ovšem otázkou, zda poeticky-hravou výrazovou hodnotu, která převýší pouhou účelovost, zda k převýšení účelovosti, tedy k povýšení stavebního díla na architekturu stačí dílo pouze zajímavě pojmenovat. V každém případě, o tom, že slovní interpretace může být účinná, svědčí věta Hanse Kollhoffa: „Četl jsem text a byl jsem zcela fascinován. Skutečně mě nadchlo, že to, co dělal, současně konceptualizoval – že byl schopen okamžitě posunout proces navrhování do teoretického rámce. To bylo v té době neobvyklé.“ [UKR⁺13, str. 153]. Jistě je to neobvyklé i dnes.

Architektura je umění ryze vizuální, jejími výrazovými prostředky jsou linie, plochy, objemy, prostory, materiály, struktury, barvy. Tato skutečnost

s sebou ale přináší problém. Její vnímání, stejně jako vnímání výtvarného umění nebo hudby, vyžaduje určitého školení. Naproti tomu je slovo většině lidí mnohem srozumitelnější. Proto nejpozději od okamžiku, kdy se umění stalo předmětem masového konzumu, muselo být započato s interpretací jeho děl, také děl architektury nebo hudby, slovy. „*Malířství je právě proto malířstvím, sochařství je proto sochařstvím – a to už po tisíciletí – že mají svoji vlastní, ničím nenahraditelnou a ničím nenapodobitelnou mluvu. Chtít ji převádět do slov by tedy bylo nejen marné, ale i bláhové*“. [Vla84, str. 35] Obraz, tedy i architektura, kterou je také třeba chápat jako vizuální umění, a slovo nejsou kompatibilní média. Pokusíme-li se popsat obraz, pokud to není zrovna monochrom, pokusíme-li se popsat byť jednoduchý stavební objem, budeme k tomu potřebovat mnoho slov. Kromě toho hodnota takových popisů je sporná, protože každý popis je vlastně interpretací a každá interpretace je temperována subjektem interpreta. Oč přesnější, oč obsažnější informací může zprostředkovat jediný obraz, jediná fotografie.

Názor, že „*stavba bez tématu, bez nosné myšlenky je architekturou bez myšlenky*“ je třeba přičíst na vrub Ungersově zaujatosti pro jeho způsob myšlení v té době. Tedy v době, kdy dokončoval Museum architektury ve Frankfurtu (1984), jehož koncept je zcela ve znamení tematizování. A toto tvrzení je nutné přijmout s rezervou. Kdybychom je totiž akceptovali, museli bychom přehodnotit celou historii architektury, protože zdaleka ne všichni tvůrci měli potřebu nosné myšlenky svých děl verbalizovat.

Jasper Cepl zdůvodňuje tento Ungersův přístup následovně: „*Tematizování zajišťuje svým způsobem uvědomění si toho, co bylo již vnímáno podvědomě. Nejen pro samu formu stavby, stejně tak pro její nalezení matematizování pro něj [Ungerse] největší význam*“. [Cep07, str. 397] Tato věta nevystihuje ale průběh procesu navrhování, jak je Ungers praktikoval. Tematizování bylo tvůrčím aktem, který následoval teprve po ukončení vlastního návrhu. Že jeho smyslem bylo uvědomění si podvědomého, stejně jako ujištění se o správnosti zvoleného řešení. A jak ukážeme v následujícím textu, nechtěli bychom přitom vyloučit, že jedním z důvodů tematizování architektury byla Ungersova vnitřní nejistota pokud jde o volbu tvůrčího gesta. Přesto se nakonec tematizování stalo nedílnou součástí jeho rukopisu.

Je vlastně podivné, že něco, co nabylo pro Ungerse takový význam, co se stalo jeho signem, tedy tematizování architektury, má přitom s vlastní architekturou jenom málo společného. Je v přímém protikladu k Ungersovu požadavkům na *Das Recht der Architektur auf eigene Sprache* [viz Ung81]¹⁰. Tematizování je slovní háv, určený pro nasměrování naší senzibility k autorem žádoucímú vnímání jeho díla.

Při důležitosti, které Ungers tematizování přiznával, se může zdát trochu překvapivé, že ve své pozdní tvorbě na tematizování architektury progresivně resignoval. Distancuje se od literárního zviditelnění konceptů, jehož fasetou se tehdy, v devadesátých letech minulého století, stal mediální spektakl, když

¹⁰CZ: Právo architektury na její vlastní řeč

říká: „*Čím více se architektura stává literaturou nebo mediálním spektaklem, tím více se ubírám opačným směrem. Chci dát jasně najevo, že architektura je vytvořena ze základních elementů. Chci udělat zeď tlustší, protože všichni ji chtějí zrušit, chci objem ještě objemnější, redukovaný na kubus, tedy na samotný objem*“. [viz Ungers interview in Cep07, str. 483] Toto tvrzení je možná trochu smutným dokladem zřeknutí se přesvědčení o významu slova v architektuře, které jej provázela bezmála tři desetiletí.

V každém případě sehrálo Tematizování architektury v Ungersově tvorbě velmi významnou roli. Bylo to právě ono, které ho výrazně odlišilo od příslušníků jeho generace, Gottfrieda Böhma (1920 – 2021), Günthera Behnische (1922 – 2019) a Karljosefa Schattnera (1924 – 2012).

Kapitola 7

Úloha obrazu a slova v Ungersově architektuře

V předchozím textu jsme pojednali témata, která Ungers v určitém časovém období používal nebo deklaroval jako strategie svého přístupu k řešení architektonických a urbanistických zadání. Nyní budeme věnovat pozornost úloze slova a obrazu v Ungersově architektuře, protože tendence vnášet do architektonických konceptů obraz a slovo je jedním z charakteristických a veskrze individuálních rysů jeho tvorby.

7.1 Obraz v Ungersově architektuře

Ungers živí svou imaginaci obrazy. Průběžně budeme v jeho tvorbě nacházet odkazy jednak na díla výtvarného umění a architektury stejně jako odkazy na obrazy reality. V textech provázejících jeho práce jsou tyto inspirační zdroje často uváděny, protože tyto informace zviditelňují motivy jeho konceptů.

Obraz byly Ungersovi materiálem, který transponoval do řeči architektury. Jeho architektonický jazyk byl, alespoň v určité fázi jeho tvorby, metaforický. Důkazem toho je, že historik André Bideau dal své Ungersovské monografii titul: *Architektur und symbolisches Kapital*¹ [viz Bid11]. Protože takové označení není jenom frází, s jakými se na stránkách textů o architektuře často setkáváme, věnujme mu více pozornosti. Obraz, metafora patří k repertoaru Ungersových výtvarných prostředků, jak dosvědčuje výstava a následně publikace *Morphologie - City Metaphors* [viz Ung82].

Většina obrazů, které vstupují do ohniska jeho zájmu, jak ukazuje jeho sbírka umění, je abstraktní povahy. Ať jsou to projevy abstraktního umění nebo obrazy architektury nebo okolního světa. Předmětem duchovního ztotožnění, přímo ikonou se Ungersovi stalo plátno Josefa Alberse, nazvané *Tribute to Square*². Jedna varianta tohoto častého Albertsova námětu se nalézala v architektově vlastnictví³. Často se na tento obraz odvolával. Stejně tak

¹CZ: Architektur a symbolický kapitál

²CZ: Pocta čtverci

³<https://www.tate.org.uk/art/artworks/albers-study-for-homage-to-the-square-t02312>



Obrázek 7.1: Ungers, obraz v Ungersově architektuře, Ungers, Bremerhaven, Alfred–Wegener–Institut, pohled

jak jsme ukázali na příkladu archy, do jeho architektury ve své původní formě, nezpracovány. Postupně se proměňují v pojmy, které lze vyjádřit stejně tak dobře slovy, které lze abstrahovat. Jako příklad uveďme Serliovy scénické obrazy, které Ungers používá v projektu na rekonstrukci Paulsplatz ve Frankfurtu. To, co je divákovi předkládáno, nejsou obrazy italského renesančního architekta, s jejich morfologií, jejich prostorovou komposicí, s jejich detaily. Divákovi jsou prezentovány názvy jednotlivých scénických návrhů, tedy slova: scena satyrica, scena lyrica, scena tragica.

Stejný algoritmus najdeme také v berlínském projektu *Pyramus a Thisbe*. Ungers volí vedlejší dějovou linii (když hlavní je barva plodů morušovníku) Ovidiova příběhu, aby na jejím základě tematizoval zeď mezi dvěma morfologicky stejnými, pokud jde o obsah a architektonický výraz ve své rozdílnosti komplementárními objekty. Tak se stává tématem návrhu ne fyzický objem, vlastní architektura, prostor, ale ruina zdi, na kterou je navěšena symbolika rozděleného města, rozdělených bytostí. Ungerssem požadované právo architektury na její autonomní řeč zde ustupuje slovu za účelem uměleckého převýšení konceptu. Tento způsob není nezbytně logický, ale má nepochybně svou poetickou hodnotu.

7.2 Slovo v Ungersově architektuře, slovo jako výrazový prostředek a jako nositel vlastního obsahu architektury

U málokterého architekta hraje slovo tak důležitou roli jako u Ungerse. Tak důležitou, že se někdy stává dokonce nositelem vlastního obsahu architektury. Je ovšem otázka, zda taková role slova je v architektonických konceptech

nový, stejný vznesli na počátku 20. století, byť jinými slovy, také Mies van der Rohe, Hugo Häring, konečně i Le Corbusier: „*Architektura stojí mimo otázku užitečnosti*“. [Le 26, str. 123]

Abychom přiblížili gestus tohoto dokumentu, uvedme několik myšlenek: „*Architektura je vítální vpád do mnohavrstevného, tajemného, přirozeně vzniklého a daného prostředí. Jejím tvůrčím cílem je zviditelnění tohoto zadání, zařazení se do existujícího, akcentování a renovace místa. Je vždy znovu potvrzením genia loci, z něhož vychází*“. [viz GU60] Zde autoři operují s pojmem genius loci. Ten se stane Ungersovi, pod vlivem Norberga-Schulze a Teamu 10, důležitým tématem teprve později. Technice samotné odpírají, snad v reakci na svého učitele Egona Eiermanna, jakýkoliv tvůrčí potenciál. Na rozdíl takového Le Corbusiera, který ji na počátku své kariéry adoruje.¹¹ Kvalifikují ji spolu s konstrukcí pouze jako pomocné prostředky, které samy o sobě mohou nabídnout jen uniformitu. Navzdory tomu udělá Ungers o několik let později svým tématem prefabrikaci. Architekturu pak deklaruje jako nositelku duchovních hodnot. „*Architektura je parciální tvorba. A každý kreativní akt je umění*“. [viz GU60]

Důležitost slova jako prostředku osvětlení záměru, zdůraznění významu, vytvoření symbolu, si Ungers nepochybně plně uvědomil teprve s souvislostí s projevy architektů sdružených v Teamu 10, jejichž tvorba mu byla v mnohém směru inspirací a s nimiž se v druhé polovině šedesátých let sblížil. Texty Alison a Petera Smithsonových, Aldo van Eycka a Josepa Antoni Coderche, svou konceptuální úrovní výrazně převyšovaly texty jiných architektů v té době publikované. Texty Teamu 10 nejen ozřejmovaly estetiku skupiny, ale tematizovaly také sociální dimenzi architektury, poukazovaly na morální odpovědnost architekta vůči společnosti. Řada těchto textů je obsažena v publikaci *Team 10 Primer*. [viz Smi63]

Ungers se začal zabývat teoretickou stránkou architektury soustavněji v okamžiku, kdy dočasně ukončil, správněji přerušil svou činnost praktikujícího architekta. Protože procesy spojené s výukou, tedy i teorie architektury, se mu staly náhražkou tvůrčí činnosti, přistupoval k nim velmi angažovaně. Ve svém důsledku, konečně i přičiněním studentů, protože jak potvrdí každý vysokoškolský pedagog, práce se studenty je v mnohém směru inspirující, nebyla tato činnost bez užitku. Právě díky ní objevil svou schopnost formulovat. Kromě toho přitom nakumuloval teoretický kapitál, obohatil svůj pojmový rejstřík, uvědomil si možnost dát slovu mnohý, nový vyznám, rozšířil repertoár svých stylových prostředků, vyvinul strategie, které pak uplatňoval ve své

¹¹Technika, které Ungers odpírá formotvorné impulsy rozhodně nezužuje výrazový rejstřík architekta. Toho si Ungers musel být nepochybně vědom, protože věnoval jedno číslo Sešitů o architektuře Křišťálovými paláci Josefa Paxtona. Nelze také přehlížet, že technika je také důležitým stylovým faktorem. Zařazuje architekturu do času. Můžeme najít několik Ungersových staveb, jejichž výraz se přiblížil výrazu architektury Miese van der Rohe (Thermenmuseum Trevír, 1989, Stadportalhäuser, Frankfurt, 1992). Ale při jejich srovnání vystoupí zřetelně rozdíl mezi těmito architekturami. Mies se vždy pohybuje na hranici technických možností své doby (Barcelona, Brno, Berlín, Mannheim), zatímco Ungersovo použití techniky je povětšinou anachronické, pokud ne chybné (soutěžní návrh zastrašení knihovny v Karlsruhe, Galeria Frankfurt).

pozdější činnosti. Bez této berlínské kapitoly by měl Ungersův profesionální životopis zcela jiná charakteristika.

Psaní se Ungersovi stalo v desetiletí, kdy byl vzdálen praktické architektuře, alternativní možností sebevyjádření. S postupem času stále uspokojujivější. V té době se začala architektonická scéna internacionalizovat, časopisy jako *Domus*, *Casabella*, *Lotus*, *Architectural Design* se staly nadnárodními periodiky. Slovo, architektonická kritika získaly na váze, autoři jako Christian Norberg-Schulz (*Intentions in Architecture*, 1966 [viz NS66]), Rayner Banham (*The New Brutalism*, 1966 [viz Ban66]) nebo Aldo Rossi (*L'architettura della città*, 1966 [viz Ros15]), ovlivňovali dobový názor na architekturu, i když jejich východiska i závěry nebylo vždy možné prohlásit za objektivní.¹²

Na Ungersově rychlém osvojení si teoretického výraziva mělo obecně podíl akademické prostředí jako takové, ale jistě k tomu přispěli také jeho kolegové na berlínské Technische Hochschule. Teorii architektury se tam v té době zabýval Roland Reiner. V ungersovské literatuře je ale především zmiňován jeho asistent Johannes Uhl, který Ungersovi kromě jiného ukázal Park Glienicke a který mu také postoupil svou fotodokumentaci tohoto parku. Uhl chápal architekturu spíše kausálně. „*Nic nemusí být tak jak je, každá forma ukazuje na další krok, nenaplní se nikdy sama, poukazuje vždycky dál za sebe*“.[Sch18] I tuto myšlenku najdeme v Ungersových textech, když cituje Herakleitovo *panta rhei*.

Rozšíření Ungersova teoretického obzoru se projeví tak, že se v jeho textech vedle klasických pojmů teorie architektury jako: rytmus, proporce, symetrie, osovost, kontrast, [viz BKLN06, str. 18] mohli bychom ještě dodat silueta, prostor, světlo, se v jeho textech začnou vyskytovat termíny jako: struktura, cluster, odcizení, dialektická presence, tematizování architektury, morfologická proměna, sémiotický obsah. Následně obohatí své texty symbolickým instrumentáři, bude používat termíny jako: „dům v domě“, „věž ve věži“, „blok v bloku“ „objem v objemu“ „město ve městě“, „město jako divadlo“,

¹²Rossiho knize *L'architettura della città* (CZ: Achitektura města) se dostalo velmi rozdílného přijetí. Od skutečnosti, že je považována za jeden ze základních textů své doby až po přijetí krajně odmítavá. Jedno takové stanovisko ukazuje příspěvek Nesplněný slib: „V roce 1966 uveřejnil Rossi *L'architettura della città* „*To nejmenší co se k tomu dá říci je, že je to kniha plná nedostatků: konfuze, plná redundancí, bez jasného poselství. A přesto se časem Rossiho kniha prosadila – aniž někdo pořádně ví proč – jako základní text, dokonce jako klasika*.“ Francouzská historička architektury Françoise Choay označila v roce 1998 Architekturu města za „*výkvět absurdit*“. Co zde bylo pravděpodobně míněno jako jasný *affront*, obsahuje přesto odpovídající posudek, který postihuje jednu podstatnou vlastnost Rossiho knihy: Je to skutečně *výkvět*, sbírka *disparátních* prvků, které dávají *dohromady* obraz, obraz *zamlžený*, který se nikdy zcela neodhalí. V knize skutečně není formulována žádná *precizní* teorie, není tam představena žádná *metoda*, Rossi spíše něco objevuje. Tu a tam se vynořují *fragmenty* (části *lapidární* věty bez *souvislostí*), které zdánlivě *otvírají* úplně nový horizont pro *moderní* architektky. Ovšem onen nový kontext je, bez ohledu na to, jak *kategoricky* je *presentován*, velmi *nejasný*. „*Architektura města je zvláštní kniha: na jedné straně ji člověk nemůže libovolně interpretovat, na druhé straně není snadné dát dohromady všechny její části. Kniha vytváří jakousi krajinu, v níž se střídají neostrost a jasnost. Člověk je v pokušení číst Architekturu města jako nějaké město, které sestává z difúzních, dokonce dost průměrných čtvrtí a opravdových památníků. [...]*“ [bau14]



Obrázek 7.2: (a): Ungers, slovo v Ungersově architektuře, Ungers, obálka knihy Architekturlehre (b): Ungers, slovo v Ungersově architektuře, Ungers, obálka knihy Berlín – zelené souostroví

„dům – brána“, „dům – kubus“, „dům bez vlastností“, „městský archipel“. Jeho ne snad obraznost, ale způsob myšlení a také formulování se stanou komplexnějšími: „*Pod pojmem myslet v typech a strukturách – nepostradatelný předpoklad pro myšlení a také uměleckou činnost vůbec – rozumím myslet v analogiích, obrazech a metaforách.*“ [Ung85, str. 35]. Některé tyto termíny se stanou až ikonami, třeba „*Dům v domě*“. Nejen tento termín, sám do jisté míry zavádějící, ale i mnoho dalších, budou opakovat všichni historici architektury, aniž se přitom pokusí analyzovat objekt Musea architektury ve Frankfurtu, kde architekt tento termín poprvé uplatnil.

Profesura na Technische Hochschule v Berlíně byla pochopitelně spojena s pedagogickými úkoly, také přednáškami. Ungers nalézá zalíbení v systematizování, ve formulování. Dokladem toho, ale také dokladem jeho analytických schopností, důslednosti přístupu k tématu je série přednášek, které proslovil na této škole v zimním semestru 1964 – 65. Publikovány byly mnohem později, až v roce 2006, pod názvem Architekturlehre / Nauka o architektuře nakladatelstvím arch+. Uvádíme zde několik myšlenek: „*Návrh není nikdy jedinečný a konečný, je odvislý od představy, která se může kdykoliv změnit. Jediným odrazem představy je umění.*“ nebo: „*O rozdílu mezi stavebním uměním (Baukunst) a architekturou (Architektur) se tedy dá říci, že stavební umění hledá své tvůrčí impulsy mimo skutečnost a kotví je v nadpřirozeném, zatímco architektura zůstává ve skutečnosti a z ní si bere své rozhodující impulsy. Díky pojmu „stavební umění“ se architektuře dostává v jistém smyslu povýšení k ideálu.*“ [BKLN06, str. 14-15]

Obecně chce Ungers u studentů posílit zájem o teorii architektury, která v jeho alma mater, v Karlsruhe, přicházela podle jeho názoru poněkud zkrátka.

se nezúčastňuje ani žádných soutěží, takže slovo zůstává nadále ve středu jeho zájmu. Jeho zaujetí pro výuku na počátku cornellského pobytu trvá, takže Hans Kollhoff může říci, že: „*Ungersovy semináře byly nesmírně napínavé*“ [UKR⁺13, str. 134], Koolhaas pro popis jeho angažovanosti při pracovních setkáních dokonce použije výrazu „*Blitzkrieg*“.

Ungers tedy přednáší a publikuje v Americe. V roce 1971 hovoří na konferenci o vzdělávání architektů v New Yorku, o rok později je v Institute for Architecture and Urban Studies v New Yorku jeho tématem: Strategie pro regionální rozvoj. V roce 1972 vychází publikace Liselotte Ungers *Kommunen in der Neuen Welt (1740 – 1972)*¹⁶, na které se Ungers nepochybně také myšlenkově podílel.

Stejně jako do Berlína, také do Cornellu zve Ungers členy Teamu 10. V roce 1972 zde působili v rámci akce „*chain-teach*“ Bakema, Candilis, de Carlo, P. Smithson, Woods. Ale navzdory tomu, že Team 10 představuje avantgardu evropské architektury, vystoupení jeho členů se v Cornellu nesetká s velkou odezvou. Američtí studenti nebyli zřejmě připraveni jejich poselství přijmout. Colin Rowe bilancuje: „*Team 10 shledal smysl pro ideál (Idealität) a zálibu pro to, co je na klasické moderně nadále platné, nesmyslným. Ale ačkoliv veřejně odsoudil Athénskou chartu a s ní související poselství CIAM jako bezpředmětné, nezdá se (možná to byl záměr) že by vyvinul nějaký teoretický systém, který by byl stejně důsledný [...]. Bylo řečeno (Bakemou), že Team 10 ony dosud oddělené stavby a stavební programy nahradí interferencí obého, že funkční organizace bude nahrazena mezilidskými vztahy, a to je to nejnovější, že jednostranná rozhodnutí budou naražena participací. Jakkoliv obdivuhodné všechny tyto návrhy jsou, (kdo by chtěl odporovat takovým chvályhodným obecnostem) jejich výsledky jsou stěží viditelné. A tak Team 10 se pohybuje sem tam mezi fantaziemi růstu a Townscape – tune up.*“ [RK84, str. 56] Jenom dodejme, že u zmíněné participace se jedná o myšlenku de Carla, který chtěl, aby se na architektonickém návrhu podílel také uživatel. Tedy myšlenka ne zcela zavrženíhodná, v historii architektury neznámá.

Citovaná pasáž je důkazem názorových rozdílů v teoretickém přístupu k architektuře mezi Ungersem, který tyto architektky do Cornellu pozval a Rowem, který je odbyl poznámkou, že ani nedokázali vyvinout „*nějaký teoretický systém*“. Tyto rozdíly se postupně vyhrotily až do nepřátelského postoje.

Předchozí pasáž nás může přimět k zamyšlení, do jaké míry se Ungers sám ztotožňoval s filosofií Teamu 10. Cluster, infrastruktura - ano. Ale mezilidské vztahy, participace atd. nikdy nepatřily k Ungersovým tématům. Proč tedy usiloval o udržování kontaktů se členy Teamu 10? „*Team 10 dal Ungersovi na jeho cestě akademickým světem orientaci, upoutal jeho pozornost na některé věci a byl mu inspirací při hledání témat jeho výuky*“. Nejen výuky. V následující pasáži předjímá Jasper Cepl další Ungersův vývoj: „*Ale teď se tato víra stala překážkou, příležitostí, která mu brání vydat se novými cestami*“. [Cep07, str. 304]

¹⁶CZ: Komuny v Novém Světě

fyziká realita bude uchopena a pochopena jako analogie naší představy této reality, pak sledujeme morfologický koncept návrhu a proměňujeme skutečnosti ve fenomény, které mohou být jako všechny reálné koncepty rozšiřovány nebo komprimovány“. [Cep07, str. 338]

V roce 1976 vypracovává Ungers rozsáhlou (obsahuje včetně obrazového materiálu více než sto stran) urbanistickou studii Zámeckého parku v Braunschweigu. Zde pracuje už důsledně s výrazivem, které se pro něj stane v následující době typickým. Jedna kapitola nese název: „*Vzájemné překrývání se morfologických vlastností vnitřního města a zeleného pásu a jejich vliv na další plánování*“, [Ung76, str. 43] Jeho přístup k zadáním vyjadřuje věta: „*Když například bude plánování a navrhování chápáno jako čistě technický proces, pak jsou jeho výsledky pragmatický formalismus nebo matematické formulky. Když navrhování je výsledkem ryze emocionálního procesu, pak se jeho výsledek rovná vyznání víry. Když je však navrhování pojato jako konceptualizování představ, pak se jedná o morfologický koncept návrhu*“. [Ung76, str. 7] Tedy konceptualizování představ.

V létě roku 1977 organizuje Ungers pro studenty Cornell University již z Berlína ještě další letní akademii. Jejím tématem měla původně být *Städtische Villa*¹⁷, která v té době v Ungersových představách representovala mnohoslibný hybrid mezi městským a venkovským bydlením. Tento sporný, jak ukazuje třeba zástavba některých částí Tel Avivu, málo prostorotvorný typologický druh aplikuje Ungers ve víře, že by mohl učinit v té době vylidňující se města (nejen Berlín, ale i jiná německá ale především americká města) atraktivnější pro populaci, která inklinuje k bydlení v příměstské zóně. [UKR⁺13, str. 39] „*Městská vila je nová dialektická dohoda mezi městem a venkovem*“. [UKR⁺13, str. 40]. Na 24 seminářích provázejících tuto akademii se vystřídají jako přednášející mimo jiné Aldo Rossi, Alison a Peter Smithsonovi, Charles Moore, Philip Johnson, ale také Kenneth Frampton a Massimo Scholari.

Účastníkem této Letní akademie je také Rem Koolhaas, který přiveze do Berlína text nazvaný *Berlín: Zelené souostroví*¹⁸, v němž reaguje na implozi měst. Toto téma Ungerse okamžitě zaujme. Takže paralelně s původním tématem městských vil pracuje na konceptu, rovnou „manifestu“ *Město ve městě / Berlín - zelené souostroví*, kde je Rem Koolhaas uveden jako spoluautor. Tento manifest, ve své konečné podobě šedesátistránková publikace, je jakási suma všech elementů a pojmů, které Ungerse v té době zaměstnávají [viz UKR⁺13]. Současně tato práce ukazuje, jak časově podmíněné byly jeho názory i jak souvisely s pracemi jiných tvůrců.

Chtěli bychom této práci, jejíž konečný výsledek byl publikován v kritickém vydání v roce 2017, věnovat větší pozornost také z jiného důvodu, než je samotné její téma. Narážíme zde opět na Ungersovu tendenci dávat pojmům, s nimiž operuje ve svých textech, symbolickou dimenzi.

Rozsáhlá je analytická část této práce, kde je prezentován mapový materiál se zákresy relevantních městských elementů, dále série referenčních

¹⁷CZ: městská villa

¹⁸Ang: A Green Archipelago

str. 134]. H. cituje Jaspera Cepla, který soudí, že Koolhaas Ungerse posunul „na správnou kolej“. Nepochybně, americké roky byly pro Ungerse dobou hledání. Impulsy, které ve své předchozí tvorbě čerpal z estetiky brutalismu, později z prací stejně jako z filosofie členů Teamu 10, ztratily pro něj postupně svou přitažlivost. Ungers hledal svou novou pozici. André Bideau to charakterizuje jako „repositioning“, jichž jsme v Ungersově tvorbě svědky častěji. Práce amerického období nejsou tak homogenní, jako byly jeho práce z kolínských let nebo tak objevné, jako byly práce začátku šedesátých let. Ale už urbanistická soutěž na Landwehrkanal v Berlíně, projekty do Marburgu nebo do Braunschweigu, koncipované ke konci cornellskeho působení, ukazují, kterým směrem se bude Ungersova tvorba dále vyvíjet. Při definování nového nebo jiného formového jazyka nemohl Koolhaas Ungersovi příliš pomoci prostě proto, že do té doby nic nerealizoval, takže vlastně žádný vlastní formový jazyk neměl. Ale díky skutečnosti, že byl o generaci mladší, díky tomu, že jeho vědomí bylo formováno jiným kulturním okruhem než Ungersovo, máme zde na mysli především jeho novinářskou kariéru a čtyřletý pobyt v Londýně, světovém kulturním centru té dekády, navíc studium architektury na elitní londýnské škole AA, byl jeho pojmový svět jiný než Ungersův. A právě tento jeho pojmový svět, jak ukázal v publikaci *Delirious New York*, k jejímuž sepsání se v té době připravoval, byl pro Ungerse přitažlivý a inspirativní. Koolhaas byl skutečně schopen dávat myšlenkové impulsy, které Ungers vděčně přijímal. Ungers naopak svými berlínskými přednáškami, svými semináři, přizváním Koolhase ke spolupráci na soutěžních návrzích, ukázal Koolhaasovi komplexnost povolání architekta. Ungersova a Koolhaasova spolupráce byla tedy oběma stranám prospěšná.

Je typické, že projektu *Stadt in der Stadt* se dostalo od historiků architektury velké pozornosti právě kvůli použité terminologii. „*Ostrov, město ve městě, metafora města jako zeleného souostroví [...]*“, Ungers hovoří o metafoře. Právě tato metafora se zdá být, alespoň čteme-li kunsthistorické texty věnované této práci, tím nejdůležitějším na celém konceptu. Přitom to podstatné na návrhu je, pomíneme-li propagaci městské vily jako stavebního typu (typu, který ho myšlenkově okupoval, takže jej použil v té době v řadě konceptů a ke kterému se i v pozdějších letech vracel [viz Gre86], především idea, že „*městské ostrovy budou od sebe odděleny pásy přírody, zeleně, čímž bude definována struktura města a bude vysvětlena metafora města jako zeleného archipelu*“. [UKR⁺13, str. 106]

Tato myšlenka nevznikla náhodou, byla důsledkem imploze měst. Přesto se domníváme, že řešení, kde pruhy zástavby budou demolovány, aby uvolnily místo pásům zeleně, které budou oddělovat jednotlivé městské části, má v sobě málo urbanity. Takové řešení by také naráželo na neřešitelné problémy vyvlastňování existujících objektů v těchto zónách. A pokud jde o výsledný obraz? Ten ukazují existující města, jejichž jednotlivé části nedokázaly srůst do jednoho celku, které nedokázaly vytvořit jednu entitu, jak je tomu třeba v případě Wuppertalu nebo Soligenu nebo také Ostravy. Konečně další rozvoj berlínské urbanity popřel smysluplnost podobného zásahu.

Nejvýraznějším počinem v řadě Ungersových prací vázaných na slovo je jeho text nazvaný *Tematizování architektury*²⁰ [viz Ung83]. Ungersův přístup k řešení zadání doznával v čase proměn, ale od momentu, kdy rozšířil svůj formový repertoár o slovo, stalo se tematizování architektury stabilním prvkem jeho duchovních konstrukcí. Tematizování architektury můžeme klasifikovat jako nejnósnější z mnoha náběhů, ať to byly metafora, variace, interpretace nebo asambláž kterými si Ungers chtěl vytvořit svým způsobem ideovou platformu, která by byla univerzálně použitelná jako báze jeho projektové činnosti.

Ungers zde vytyčuje tezi, že architektura si musí sama stanovit svá témata. *„Zatímco malířství a sochařství mohou, ale nemusí zobrazovat a také literatura může popisovat vjemy, musí si architektura, podobně jako hudba, témata, která chce vyjádřit, stanovit sama. Nalezení a stanovení tématu jsou zásadním předpokladem architektury. Téma jednou stanovené může být libovolně měněno a variováno, podstatné ale je, že návrh má své téma“*. [Ung83, str. 10] . Může být poslední věta interpretována tak, že nezáleží na druhu tématu, že důležité je vůbec nějaké téma? Velmi tolerantní přístup. Můžeme mu rozumět i tak, že vůbec nezáleží na tom, jaká je vlastní architektura, důležitý je její název. Nebo ji máme interpretovat tak, že si u volby tématu Ungers předem zajišťuje prostor pro morfologické varianty? Jakou důležitost přisuzuje stanovení tématu návrhu je patrné z následující už citované věty: *„Stavba bez tématu, bez nosné myšlenky je architektura bez myšlenky. Stavby které takto vznikly nemají smysl, nemají žádný význam a slouží pouze triviálním způsobem k uspokojení potřeb.“* [Ung83, str. 10]

Architekt je dále přesvědčen ještě o tom, že téma propůjčuje architektuře duchovnost, které by jinak stěží dosáhla: *„Takže je nezbytné povznést se nad pouhé splnění požadovaných funkcí, je nutné ono splnění myšlenkově transformovat, t.zn. uchopit jej tématicky. To je podstatným zadáním architektury. Proto je také hledání tématu budovy vlastním obsahem a předpokladem architektonického návrhu“*. [Ung83, str. 10] . Garantem onoho zduchovnění jsou pak na mnoha stránkách publikace *Tematizování architektury* nepřilíš přehledně vyjmenovávané strategie Ungersových přístupů k řešení zadání (transformace, fragmentace, ambivalence, dům v domě, panenka v panence atd.), ilustrované obrázky jeho, jak výslovně v textu zdůrazňuje, nerealizovaných projektů.

Tematizování můžeme považovat za specifický, v každém případě za velmi individuální způsob přístupu k architektuře. Jasper Cepel říká: *„Spíše se ukazuje, že tematizování je Ungersova zvláštnost hledat ve vlastních pracích struktury“*. [Cep07, str. 421] Ale Ungersův vývoj k takové katarzi směřoval.

Jistě je hledání struktur plausibilním vysvětlením tematizování architektury, ale rozhodně ne jediným. Zamyslíme-li se nad biografiemi umělců, nemůžeme si nevšimnout, že někdy v průběhu času se tomu kterému umělci podařilo vytvořit dílo, které vzbudí obecnou pozornost a stane se typickým reprezentantem jeho formového úsilí. Jako příklad můžeme uvést Marc Rothka, který

²⁰Něm: Thematisierung der Architektur

vyzkoušel leccos, aby se nakonec dopracoval k svému osobitému výtvarnému projevu, obrazu obsahujícímu dva nestejně velké, ne ostře ohraničené obdélníky vyvedené v různých barvách. Můžeme si představit, že tematizování bylo Ungersovi variantou najít si svou jedinečnou polohu. A protože s ním měl úspěch, přidržel se ho a dále ho rozvíjel.

Tematizování architektury je Ungersovým nejrozsáhlejším textem, ale nedá se označit za souvislou estetiku. Možná, vezmeme-li v úvahu jeho obdiv k tvůrcům renesance, kteří všichni psali (Alberti: *Deset knih o architektuře* [viz Alb56], Palladio: *Čtyři knihy o architektuře* [viz Pal58], Sebastiano Serlio: *Sedm knih o architektuře* [viz Ser09], Vassari: *Le vite de' piu eccellenti pittori, scultori, e architettori* [viz Vas68]) dokonce trochu překvapuje, že se o souvislý text nepokusil, jako se o to pokusili, byť na užší téma, třeba Aldo Rossi (*L'architettura della citta*, 1966 [viz Ros15]) nebo Rob Krier (*Urban Space*, 1979 [viz Kri93]). V tematizování se Ungers omezuje na vysvětlování svých prací, opíraje se přitom o myšlenkové systémy jak filosofické (např. Kusanus a Schopenhauer) tak uměleckohistorické povahy.

Tematizování architektury je sofistickou interpretací některých návrhů v publikaci ilustrovaných. Ale tuto interpretaci je třeba označit za subjektivní. Proto na ně architektonická scéna reagovala různě. Tvůrci architekti byli k tomuto textu spíše kritičtí. Jasper Cepl píše: „*Již Vittorio Gregotti položí po vyjití publikace oprávněnou otázku, zda je správné definovat témata, nebo zda je Ungers přece jen nenalézá dodatečně. V žertu dává knize podtitul: „jak člověk na nesprávné cestě k některým dobrým závěrům přijde.“*“ [viz Cep07] Příkladem odmítání jeho interpretací je dokument ze setkání architektů v americkém Charlottesville (1982). Zde, na mezinárodním fóru, představil Ungers svou administrativní budovu pro frankfurtský veletrh, onen Dům – bránu²¹, dům, který podle něj může stát jen na tomto místě, který má jasný gestus, symbolizující vstupní bránu do areálu veletrhu. V následné diskusi Philip Johnson mínil, že takový dům by mohl stát kdekoli jinde, třeba v Kansas City v téže publikaci se ptal Stanley Tigerman, „*zda to všechno nejsou jenom svévolná slovní zdůvodnění*“. [RT91, str. 54] Následně řekl: „*Nechápu zcela, co tato budova vypovídá jako architektura stejně jako nevím, co vypovídá o tvém způsobu dělat architekturu*“. [RT91, str. 55] & [Cep07, str. 430]. Negativní posouzení objektu Domu-brány, kterou verbalizoval na tomto setkání Leon Krier a která vyvolala Ungersovu nenávistnou reakci, uvádíme na jiném místě tohoto textu, v kapitole věnované akceptanci Ungersova díla.

Podobný nedůvěřivý postoj pokud jde o vztah mezi Ungersovými teoretickými vývody a jeho architekturami zaujímá i James Stirling, když říká: „*Muž s mnoha zajímavými intelektuálními a silnými myšlenkami, ale když jsou aplikovány, jeho stavby této myšlenkové úrovně nedosahují*“. [Röt87, str. 203]

Naopak, architektonická kritika získala v Tematizování architektury vítaný materiál k interpretaci mnoha Ungersových konceptů. Protože většina autorů pojednávající o architektuře, přejímá pro nedostatek vlastního ná-

²¹Něm: Torhaus

zorů argumentaci Ungersovu. I takový Heinrich Klotz, když mluví třeba o transformaci. [viz Klotz in Ung85, str. 23]

Ungers bude i nadále hledat možnosti, jak publikovat své názory a současně popularizovat svou tvorbu. Využívá k tomu výstav v Kolíně a Düsseldorfu, k nimž vydává obšírné, graficky velmi působivě řešené katalogy. Publikace Sedm variací prostoru podle Sedmi svícnu stavebního umění Johna Ruskina je katalog výstavy stejného názvu, která se realizovala v prostorách kolínského Künstlerverein (1985). Katalog vydalo o rok později nakladatelství Gerd Hatje ve Stuttgartu [viz UR85]. Jde zde především o prezentaci Ungersových prací, které jsou bez skutečné návaznosti na Ruskina sestaveny do sedmi oddílů. V düsseldorfské galerii Denise Reného a Hanse Mayera (1986) jsou tématem Čtvercové domy²² a výstava stejně jako katalog [viz Ung86] ukazují deset Ungersových domů na čtvercových půdorysech vis a vis příkladům domů stejného půdorysu z historie architektury, mezi nimi Palladiovy Vily Rotonda a Klenzeho mnichovské Glyptotheky.

Úvodní text do katalogu Čtvercových domů nazvaný Janusova tvář architektury napsal sám architekt. K definování disciplíny architektury v úvodní části textu si slouží citátem svého mentora, k němuž se ve svých textech bude vracet, Hermana Sörgela, z jeho publikace Skici nauky o architektuře²³ (1925). Odtud přejímá Ungers některé obecnější myšlenky, když třeba říká: „*Architektura je v jejím obecném významu vytváření celého viditelného prostorového světa, počínaje vesmírným přírodním prostorem až k nejmenší prostorové jednotce nábytku*“. [Ung86, str. 7].

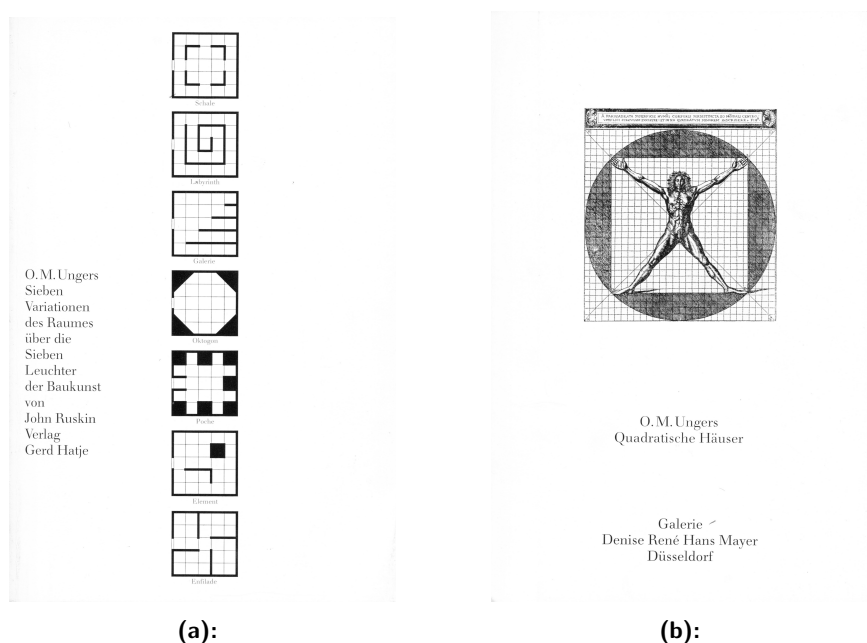
Myšlenku Sörgelova prostorového světa Ungers modifikuje, když, vycházející z Augusta Schmarsowa, zdůrazňuje dualitu hmoty a prostoru, jejímž obrazem je Janusova tvář. Říká: „*Podstata architektury spočívá skutečně ve vzájemném spolupůsobení vnitřku a vnějšku, spolupůsobení objemu a prostoru, spolupůsobení uzavřených a uzavírajících elementů*“. [Ung86, str. 7]

Text v katalogu zaujme ještě z jednoho důvodu. Je to jeden z mála Ungersových textů, kde přisuzuje architektonickému prostoru jistou důležitost. „*Opravdu bude pro každého historika architektury těžké jmenovat velké prostorové kreační vzniklé po doznění baroka. Stejně tak můžeme s lítostí konstatovat, že v posledních desetiletích vzniklo sotva pár interiérů, které stojí za zmínku. Podobný nedostatek může člověk konstatovat také u významných prostorů náměstí a ulic*“. [Ung86, str. 7]

Publikace Sedm variací prostoru podle Sedmi svícnu stavebního umění Johna Ruskina už svým názvem sugeruje těsnou vazbu na předlohu, jakousi její variaci. Jestliže návrhy na frankfurtský Paulsplatz, které pojednáme následně, mají málo společného se Serliem, ještě méně společného s Ruskinem mají Ungersovy variace na jeho téma. Obě práce mají jen společnou systematiku. Ale jestliže například Ruskinova pátá úvaha nese název Svícen života a říká, „*že budovy by měly být vytvořeny lidskýma rukama, tak aby radost tesařů a*

²²Něm: Quadratische Häuser

²³Něm: Entwürfe einer Architekturwissenschaft



Obrázek 7.3: (a): Ungers, slovo v Ungersově architektuře, Ungers, katalog Čtvercové domy (b): Ungers, slovo v Ungersově architektuře, Ungers, katalog Sedm variací

kameníků byla spojena s jím danou expresivní svobodou“, pak Ungersova nikoliv pátá úvaha, ale pátá prostorová varianta nese název „*Kapsa – kolínské proluky padesátých let*“ a jí provázející text říká: „*Vyhloubení objemu vytváří negativní prostor, niku, kapsu, poche. Vzájemná souhra vyhloubení a hmoty, pozitivní substance a negativního meziprostoru vytváří prostorový dojem vzájemné závislosti. Odhaluje Janusovu tvář architektury*“. [Ung86, str. 7] Jako ilustrace pak slouží několik jeho prvních kolínských staveb, na rozdíl od pojednávaných prostorových variant ukazované ne jako prostory, ale jako hmotové útvary. Čtvrtou Ruskinovu úvahu která hovoří o tom, že „*dokonalé provedení je známkou jak nejlepší architektury tak také nejlepšího malířství*“ [Ung86, str. 7], interpretuje Ungers čtvrtou prostorovou variantou, oktogonem, o kterém říká: „*osmiúhelník omezuje pravidelnost prostoru, představuje centralitu, vyváženost, harmonii a koncentraci na střed, prostor leží sám v sobě a je čistou formou vnitřního prostoru*“. [Ung86, str. 7]. Ale žádná z následně uvedených ilustrací oktogon neobsahuje.

Tady se slovo vzdaluje od vizuální skutečnosti a stává se samo obsahem zprostředkované informace. Oč více přijímá pozorovatel poselství, která mu sugerují slova, o to méně přijímá nepředpojatým, nezprostředkovaným pohledem vizuální vjem. Přitom je ještě třeba dodat, že ilustracemi ve zmíněných Ungersových, na textu vystavěných pracích, at' jsou to Tematizování architektury nebo katalogy výstav, jsou ponejvíce půdorysy nebo axonometrie, tedy de facto nereálné obrazy, v nichž jsou dobře čitelné všechny ty osivosti a symetrie, ale kde není ukázána faktura díla, jeho objem, prostor, povrchy. Rozhodně to není onen už zmíněný pohled na architekturu, kterou „člověk

vidí očima, které jsou 1.70 metru nad zemí. [viz Le 26]

K zamyšlení by nás měla přimět skutečnost, že je to verbálně definovaný důvod, nebo snad jeho interpretace, které v Ungersových očích povyšují architekturu do duchovní polohy. Ungers připomíná Etienne-Louise Boullého, který „povyšil“ svůj návrh rozšíření Národní knihovny v Paříži tím, že ji nazval „*obrazem universa vědění*“. Bez tohoto názvu, říká architekt, „by bylo všechno strašně banální, pak by to byl snad sklad knih, ale žádná knihovna.“ (Wettbewerb Aktuell, 11/79). Navzdory vznešenému názvu se na návrhu knihovny nic nezměnilo. Je to velmi krásný, boulléovský návrh dlouhého, detaily zabydleného prostoru.

V Ungersových textech se takový způsob přehánění, hypertrofie, vyskytuje velmi často. Ale spíše než zlému úmyslu bychom chtěli připočíst tuto tendenci jeho zaujetí pro téma. Podobně označí bytový dům na berlínské Schiller Strasse městským palácem, halu knihovny v Karlsruhe sálem Pantheonu atd.

Podobnou diskrepanci jakou zjišťujeme u interpretace Ruskinova textu konstatujeme také při volbě a následně interpretaci referenčních objektů v návrhu Úpravy frankfurtského náměstí Paulsplatz (1983). V této práci se Ungers pod titulkem Stadt als Theater / Město jako divadlo, v jiné variantě Město jako jeviště [viz Ung85, str. 227], odvolává na Sebastiao Serlia, na jeho návrhy scénických obrazů pro tragedii, komedii a satyrskou hru, na obrazy vybavené vším renesančním bohatstvím forem, článkovaní, struktur. Ungersovy návrhy, až příliš střízlivé, ba bojácné, mají se Serliovými renesančními vizemi opravdu málo společného. Architekt usiluje o to navodit dojem, že obsahem této architektury není onen octogonální kubus opatřený pravidelným rastrem okenních otvorů, jehož vnitřní atrium je uzavřeno skleněnou stanovou střechou, ale že jejím vlastním obsahem je ona struktura, ona scena tragica, kde už sám název nás automaticky zavádí do výlučného světa antických tragedií nebo Shakespeara. I tady je patrná snaha přidat serliovskou referencí další významovou vrstvu a tím dodat návrhu intelektuální dimenzi, kterou stěží nalézáme v návrhu samotném. Přesto je tato reference v textech historiků architektury nejčastěji zmiňovaným znakem celého projektu a jsou to ne Ungersovy variantní návrhy, ale Serliovy perspektivy, které jejich interpretace ilustrují.

Referenční objekty, a nemusí to být vždy jen stavba, může to být stejně tak i obraz, který se nevztahuje k architektuře, obraz struktury, může to být vizuální nebo literární znak, symbol, může to být hudební motiv, mohou být pro architekturu velmi inspirující.²⁴ Transfer obrazů, ale především jejich slovního významu, byl pro Ungersovu tvorbu v jeho střední fázi tvorby častý. Hans Kollhoff potvrzuje, že se Ungers zajímal o obrázky: „Tyto obrazy,

²⁴Ita Heinze-Greenberg říká: „Hudba je neodmyslitelná od Mendelsohnova života. [...] Téměř všechny návrhy vznikly pod vlivem hudby [...] Byla mu především také zdrojem inspirace. [...] Byl to vždycky znovu a znovu Bach, který ho fascinoval a povzbuzoval. Strukturální a koncepční rysy jeho hudby, její geometrie byly při vši matematické disciplíně schopny vyjádřit sotva překonatelnou míru emocí a vášnivosti.“ [HG11, str. 60] „Mendelsohn chápal svou architekturu nejen jako zrozenou z hudby, nýbrž jako zkamenělou hudbu.“ [HG11, str. 62]

kteřé většinou nevyšly z architektury, byly obsazeny významy a mohly být nějak architektonicky interpretovány“ [Kollhoff in UKR⁺13, str. 157]. Neobrazy samy, obrazy obsazené významy, které mohly být interpretovány nejen vizuálně, ale i literárně, jako třeba obrazy Serliovy.

Hlavním motivem většiny Ungersových textů bývá ozřejmit důvody architektonických rozhodnutí, které nemusí být na první pohled zřejmé. Zástupně citujeme pasáž z rozhovoru s Heinrichem Klotzem, kde Ungers hovoří o svém vlastním domě v Belvederestrasse: „*Tento dům má tři různé, nad sebou ležící půdorysy. V půdoryse přízemí má každý prostor své pohledové omezení. Člověk se dívá do vnějšího prostoru, který k tomuto prostoru přináleží, do zdmi omezených zelených prostorů. Tak je vymezena jistá hranice. Další půdorys se nalézá v prvním patře. Odsud se můžete dívat ven, ale to co vidíte, jsou jen fragmenty, protože jediné co se v okolí vyskytuje jsou fragmenty. Právě kvůli fragmentárním výhledům budou fragmenty vnějšku ještě jednou odcizeny a tím současně estetizovány. Vnějšek se stane vlastně koláží. Konečně poslední půdorys je v druhém patře, pouze odsud je možno vidět celé okolí, všechno je otevřeno. [...] tady máte zase onu sekvenci, tady máte zase jednu morfologii rozdílného, která ozřejmuje okolní prostředí a interier.*“ [Klo77, str. 314] Nemůžeme zvolené umístění okenních otvorů interpretovat také jinak? Poloha a velikost oken není přece jenom otázkou fragmentárního výhledu, koláže. Může být spoludefinována také kompozičními záměry při návrhu průčelí, u tohoto objektu definitivně.

Takový detailní popis je příliš předurčující, nedůvěřuje pozorovateli, podceňuje jeho percepci. Podobně jako T.S.Eliot o Wordsworthově básni i my můžeme říci: „*Já osobně tvrdím, že znalost pramenů, ze kterých vytryskla (Wordsworthova báseň), nám nemusí nutně umožnit, abychom ji pochopili. Příliš mnoho informací o zdrojích básně může dokonce narušit náš kontakt s ní. Nepotřebuji, aby mi někdo báseň vysvětloval, stačí mi světlo, které vyzařuje.*“ [EH91, str. 127]. Kromě toho jakýkoliv popis nemůže nahradit přímý vizuální vjem.

Ta úporná potřeba verbalizovat, nalézat důvody! ²⁵ Jenom pro srovnání s výše uvedeným Ungersovým citátem bychom chtěli uvést slova, která volí Ludwig Mies van der Rohe při popisu svého návrhu výškového domu v Berlíně, který představuje mezník moderní architektury a který Ungers zařadí mezi referenční objekty svého „manifestu“ Berlín–zelené souostroví. Ta se vedle Ungersovy interpretace zdají být naprostým understatementem: „*Při mém návrhu pro výškový dům u Friedrichsbahnhof v Berlíně, pro který byl k dispozici trojúhelníkový pozemek, se mi zdálo, že pro tuto stavbu je vhodná tomuto trojúhelníku přizpůsobená prizmatická forma, mírně jsem vzájemně naklonil jednotlivé plochy fasád, abych se vyvaroval nebezpečí mrtvých úhlů, které se často při velkoplošném použití skla vytváří. Mé pokusy na skleněném modelu mi ukázaly cestu, brzy jsem poznal, že při použití skla nejde o působení světla a stínu, nýbrž o bohatou hru reflexů skla.*“ [Ung05, str. 191] Mies van der

²⁵Jeden z mých učitelů na pražské ČVUT by důvody nehledal. Odbyl by to poznámkou: já to tak cítil.

7.3 Symbolická dimenze Ungersovy architektury

Závěrem části věnované úloze slova, ale také obrazu, který se v Ungersově architektuře záhy proměňuje ve slovo, chceme ještě věnovat pozornost jeho tendenci propůjčovat svým pracem symbolickou dimensi.

Roli symbolu vidí velmi přesně Otakar Novotný: *„Každý výtvarník může vyjádřit za určitých okolností své představy, zobrazit úlohu nepřímými znaky, přičemž nutí pozorovatele, aby v takovém jinotaji - alegorii sám vyhledal pravý smysl. Dá-li pak výtvarník některé představě tvar tak přiléhavý a výrazný, že v nás vznikne alegorická představa, kdykoliv se s tímto tvarem znova setkáváme, stává se časem tento tvar symbolem. Symbolika je zvyk dávat určitým tvarům význam nějakých opakujících se činností, faktů, zážitků, tvarů. Čím delší život má symbolický tvar, tím neklamnější je sice jeho účinek, ale jednou přijde čas, kdy zevšednělá konvenčnost a stálé opakování omrzí. Ze symbolu se stává šablona, kterou se zakrývá nedostatek vnitřních kvalit.“* [Nov59, str. 345]

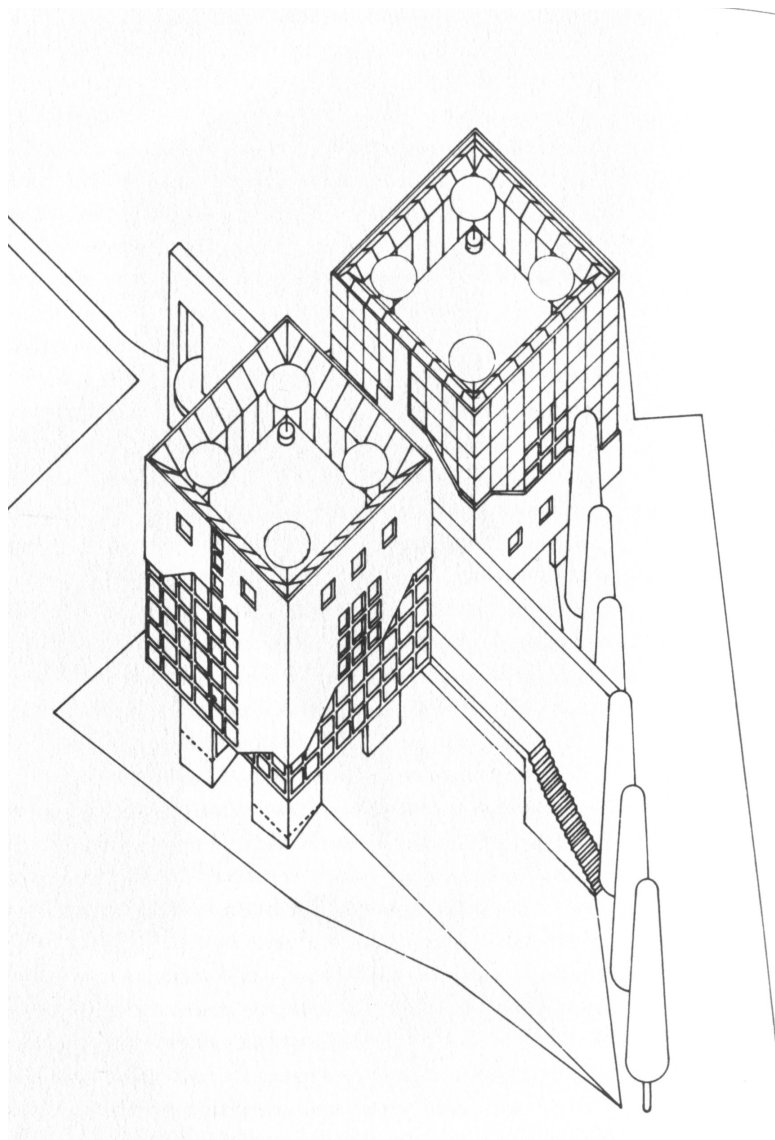
Ungers pracuje se symbolem dvojitým způsobem. Jednak tím, že ve svých projektech aplikuje elementární geometrické obrazce, které jsou už samy o sobě zatíženy symboly a dále tím, že ke svým projektům připojuje symbolické atributy (město jako divadlo, dům – brána). Symbolika totiž nabízí *„mnohem bohatší instrumentarium k jejich interpretaci“*. [Bau10, str. 10].

Symbolika základních geometrických obrazců provází architekturu od jejich počátků. Kruh bude představovat nebesa, tím také duchovno, ale stejně tak pohyb a život. Čtverec naproti tomu reprezentuje zemi, pozemskou existenci, statickou rovnováhu, ale také smrt. Osmiúhelník představuje dokonalost, v našem kulturním okruhu stejně jako v historické čínské architektuře nebo architektuře Mexika. Takovým formám a z nich generovaným objemům jsme náchylní přisoudit určitou symboliku téměř automaticky.

Již v Ungersových raných pracích se vyskytují základní geometrické obrazce, ale zde ještě nejsou symbolikou zatíženy. Teprve v šedesátých a sedmdesátých letech začnou jeho projekty dostávat symbolické převýšení.

Snaha o vnášení pojmové symboliky vyvstane zřetelně, když sledujeme genezi textu *Die Stadt in der Stadt / Město ve městě*. Rem Koolhaas přiveze v roce 1977 na Letní akademii do Berlína text nazvaný Berlín - Zelené souostroví. Jak dokládá publikace *Die Stadt in der Stadt*, původní Koolhaasův text Ungers *„přepisuje a podstatně doplňuje tak, že mu například dává nový titul.“* [UKR⁺13, str. 11] Koolhaasův termín Viertel, kteréžto německé slovo Koolhaas používá v anglicky psaném originálu, nahrazuje Ungers termínem Island, ostrov. Psychologicky nezanedbatelný posuv významu. Slovo ostrov má na rozdíl od slova čtvrt nepoměrně větší symbolický dosah.

„Symbol je všechno, co někdo použije, aby se – alespoň zdánlivě – k něčemu vztáhl.“ [Bau10, str. 2]. Nebo, použijeme-li Klotzova termínu, aby něco zviditelněl, nebo konečně, aby v žebříčku hodnot posunul něco výše. Ungers usiluje o to dát svým kreacím novou identitu. Z výškového domu bude dům - brána,



Obrázek 7.4: Ungers, symbolická dimenze Ungersovy architektury, Ungers, Berlín, soubor Pyramos a Thysbe, axonometrie

7.4 Bezpodmínečná architektura

Navzdory tomu, že máme dobré důvody označit Ungerse za racionálního tvůrce a tento jeho postoj jsme dokumentovali kapitolami, které popisují jeho analytický přístup k řešení zadání, strategie, které k tomu používal, hledání potvrzení svých myšlenek v teorii, možná jsme ne dostatečně pojednali jeho další charakteristické tvůrčí znaky, kterými bylo absolutní zaujetí disciplínou zvanou architektura stejně jako jeho bezbřehý idealismus. Právě tyto vlastnosti byly hnacím motorem jeho tvorby.

Fritz Neumeyer v předmluvě ke druhé Ungersově monografii říká: „V tomto rozhodujícím desetiletí²⁷ vyvinul Ungers něco, co by se v souhlase s Kantovým učením o autonomii volního aktu mohlo nazvat „teorií“ bezpodmínečné architektury. Architektury, která se osvobozuje od vnějších pout a ideologických omezení a představuje radikální nárok na sebe odkázaného myšlení.“ [UN91, str. 11] Sledujme ještě další Neumeyerovy vývody: „Zdůvodnění sebe sama je krédo této teorie, která hledá východisko z dilematu smyslu architektury určeného jinými, jak ji ztělesňuje funkcionalismus. S „Právem architektury na její autonomní jazyk“ – jak zní titul jednoho jeho na několika místech otiskného textu z roku 1982 – vyžaduje Ungers právo architektury na její vlastní diskurs, aby vznikla svým způsobem kritická fenomenologie architektury.“ [UN91, str. 11]

Autor zde vyzdvihuje mimořádnost, dokonce někdy absolutnost Ungersových prací šedesátých let, které se diametrálně lišily od běžné produkce té doby. Architekt vyvinul nemalé úsilí, aby se vymanil z klíše příznačných pro architekturu té doby. Nespokojil se variacemi na dobová schemata, hledal nové zdroje inspirace, ať už v teorii nebo historii architektury, která by je překonala. Jeho kritičnost k dobovému statutu quo ilustruje pasáž z jeho a Gieselmanna Manifestu „Sleduje-li člověk metody technicko-funkcionální „Architektury“, je výsledkem uniformita, jednotvárnost. Architektura, pokud si slouží technicko-funkcionálními metodami, ztrácí svůj výraz. Výsledkem je, že obytné domy vypadají jako školy, školy jako správní budovy a správní budovy jako továrny. Budou se lišit jen před ně převěšenými rastry fasád. Forma samotná bude zaměnitelná použitím matematického, tedy mimo-uměleckého schematismu.“ [GU60, viz]²⁸ Tato kritika je ale legitimní jen do určité míry.

²⁷Míněna jsou šedesátá léta

²⁸Ungersův kritický postoj k funkcionalismu, jak jej vyjádřil ve svém Manifestu: „Výsledkem je, že obytné domy vypadají jako školy, školy jako správní budovy a správní budovy jako továrny. Budou se lišit jen na ně zavěšenými rastry fasád“, se v praxi neukázal být tak radikální. Pro své návrhy odborné školy a výzkumného ústavu v Bremerhavenu použil nejen stejnou vnější formu, ale i stejnou architektonickou mluvu. Už několikrát jsme řekli, že nejvyšší prioritu měla u architekta silná vnější forma. Právě v době, kdy Ungers Odbornou školu v Bremerhavenu navrhoval byl jeho tématem kruhový oblouk, který uplatnil v řadě svých komposic. Tento formální prvek najdeme v návrhu Musea Zámek Morsbroich v Leverkusenu (1976), v soutěžních návrzích na Hotel Berlin, Lützow Platz (1977), na berlínský hotel v Budapester Strasse (1978), najdeme ho v návrhu Technického centra budovy spořitelny v Berlíně (1979), v realizaci Alfred-Wegener-Institutu v Bremerhavenu (1980). Ačkoliv zde používá stejné tvarosloví jako u odborné školy, na symboliku v komentáři

Architektura šedesátých let nebyla jenom rozměňováním principů klasické moderny. Řekněme té moderny, ke které se hlásili také architekti působící v Bauhausu, jejichž vlivu nebyl Ungers ušetřen. V té době vrcholí tvorba klasiků architektury 20.století, ať to byli Le Corbusier, Alvar Aalto, Louis I.Kahn nebo v Německu působící Hans Scharoun, Rudolf Schwarz a Hans Döllgast, kteří každým svým dalším dílem výrazně překračovali hranice klasické moderny.

Idea bezpodmínečné architektury není nová. Volali po ní němečtí expressionisté, volali po ní J.J.P. Oud, Theo van Doesburg, Mies van der Rohe. Posledně zmíněného cituje Neumeyer: „*Problém nového bydlení je problémem stavebního umění, navzdory jeho technické nebo ekonomické složce, problém, který se dá řešit jen kreativními silami, nikoliv počtářskými metodami*“. [UN91, str. 11]. Ungersův citát zní velmi podobně. Architektura v každém okamžiku své dlouhé historie usilovala o bezpodmínečnost svého výrazu. I v těch dobách, které nedisponovaly soustavnou teorií architektury. A ve všech dobách jej ve svých vrcholných projevech také dosahovala. Svědčí o tom gotické katedrály stejně jako díla Fillippo Brunelleschiho nebo Guarino Guariniho. Právo architektury na její autonomní jazyk, které Ungers koncipuje v osmdesátých letech, je dobově podmíněno, zapadá do trendu snahy architektů i historiků architektury opodstatnit formový jazyk postmoderny. Obsahově i časově koresponduje s požadavkem na vyloučení všeho mimo-architektonického z konceptu, jak jej vyslovil Aldo Rossi.

Ale Ungers byl skutečně idealista, který po celou dobu své tvůrčí činnosti šel za vizí bezpodmínečné architektury. Realizace jeho vlastních domů jsou toho nejlepším důkazem. Ne vždy svého cíle dosahoval. Jestliže Neumeyer označí úsek Ungersovy tvorby v době napsání Manifestu za období vytváření bezpodmínečné architektury, není daleko od pravdy. Totéž se ale nedá říci o osmdesátých letech, kdy vzniká text Právo architektury na její autonomní jazyk. V té době byla Ungersova formová mluva už zatížena příliš mnoha elementy, ať to byly metafora, tematizování, obraznost, než aby mohla být označena za autonomní výtvarný výraz, protože autonomní jazyk architektury je pouze ten, který používá ryze architektonické prostředky.

k tomuto projektu ve své první monografii resignuje. Téma oblouku se touto sérií vyčerpalo, v dalším se Ungers k této formě ani k této symbolice nevrátí.

Kapitola 8

Hodnocení Ungersovy teoretické činnosti

Závěrem kapitoly o použití slova v Ungersově tvorbě vyvstává otázka, jak máme tuto jeho činnost obecně hodnotit? Odpověď zní: jednoznačně pozitivně. Protože texty představují významnou, obsahově bohatou složku jeho tvorby. Je třeba také ocenit originalitu těchto textů. Který z architektů jeho generace se jen přibližně pokusil dát své činnosti praktikujícího architekta teoreticky fundovanou bázi?

Smyslem Ungersova psaní nebyla teorie sama. Cílem jeho textů bylo vysvětlit, Heinrich Klotz používá výrazu „zviditelnit“, hlavní myšlenky konceptu, a to i v případech, kdy se nejednalo konkrétně o tematizování. Jiné Ungersovy texty sledovaly jinou strategii: vznikly ve snaze vytvořit intelektuální nadstavbu jeho projektů (Serlio, Ruskin, Musil). Ale i takové myšlenkové konstrukce vykazují velký intelektuální, ale stejně tak imaginativní potenciál.

Můžeme se rovněž ptát na důvody, které k teoretizování vedly. Ungers zjevně nedůvěřuje divákově schopnosti vejmout objem nebo prostor souhlasně s architektoým záměrem, proto mu předkládá verbální interpretace struktur, někdy zatížené symboly. Jako kdyby nevěřil, že architektura je schopna vyvolat reakce, dokonce emoce pouhou konstelací konstrukcí definujících prostor. Ale to není jediný důvod, protože stejnému problému odlišné interpretace jsou vystaveni všichni architekti, všichni umělci. Důležitým motivem Ungersova psaní, tematizování byla snaha odlišit se od ostatní scény, zaujmout jiným, sofistikovaným pohledem na architekturu.

Ungersovy texty se vždy dotýkají určitého, pro architekta právě aktuálního tématu. Tím se liší od textů některých jiných architektů nebo teoretiků, kteří volili za náměty svých teoretických prací témata pokud ne obecnější, pak od jejich vlastní projektové činnosti odtazitější. Jmenujme třeba Aldo Rossiho *L'architettura della città* (1966), Venturiho, Scott Brownové, Izenourovo *Learning from Las Vegas* (1972), Alvina Boyarského *Chicago a la carte* (1970), Reynara Banhama *Los Angeles* (1971), Rema Koolhaase *Delirious New York* (1978), tedy texty vesměs staršího data než třeba Ungersův / Koolhaasův manifest *Město ve městě*. Nebo Ungersovo *Tematizování architektury* (1982), takže mohly být Ungersovi motivem, důvodem k napsání jeho textů. Tím, že náměty jeho teoretických textů většinou patřily do okruhu témat toho kterého období jeho tvorby, váží se tyto texty často na lokality, které byly

žádný problém. Třeba pro výstavu v düsseldorfské galerii René Denise Hans Meyer nechal vyhotovit deset velkých kartonových modelů, pro výstavu v Berlíně tucty pracných dřevěných modelů, které pak uchovával včetně podstavců ve svém domě v Eifelu.

Některé texty pozbyly už dnes svou aktuálnost, protože se změnila politická a ekonomická poměry. Berlín již není městem, jemuž ubývá obyvatelstva, kterýžto problém byl podnětem studie Město ve městě, uzavřené požární zdi berlínských bloků i s jejich poetikou zmizely za skleněnými fasádami novotvarů rychle se rozvíjející německé metropole, městská vila, typologický druh, kterému Ungers věnoval takovou pozornost, není dnes preferovaným stavebním druhem, protože dynamický rozvoj měst, do kterých se stahuje stále větší procento obyvatelstva, musí pro bytové a administrativní funkce volit, jak ukazují třeba asijská velkoměsta, daleko kapacitnější architektonické objemy. Stejně tak byl ukončen rozvoj frankfurtského veletržního areálu a nová musea vznikají spíše sporadicky.

O tom, že Ungersovy teoretické projevy obsahují myšlenkový kapitál, který může i dnes být inspirativní, svědčí skutečnost, že jsou dodnes předmětem kunsthistorického zájmu, a to navzdory tomu, že zájem o jeho architekturu doznal značné újmy. V internetu najdeme bezpočtu komentářů vztahujících se k jeho textům, kterých s časem přibývá. V posledních letech vyšla celá řada publikací, ať už byl jejich autorem sám architekt nebo ať bylo jejich předmětem jeho dílo. Jmenujme některé z nich: Berlínské přednášky (2006) [BKLN06, viz], Architektura a symbolický kapitál³ (2011) [viz Bid11], jejímž autorem je André Bideau, rozsáhlá a zasvěcená publikace Jaspera Cepla nazvaná Ungers – Eine intellektuelle Biografie / Intelektuální biografie (2007) [viz Cep07], Berlín, zelený archipel (2013) [viz UKR⁺13], Wolfganga Pehnta O.M.Ungers, Haus Belvederestrasse 60 (2017). Některé z nich vyšly díky podpoře Ungersova archívu pro architektonickou⁴ vědu v Kolíně.

jejich vypracováním. Odměna za vypracování návrhu na Progetto Bicocca v Miláně obnášela, jak stálo v soutěžních podmínkách, přepočteno 119.000 marek (1986).

³Něm: Architektur und symbolisches Kapital

⁴UAA, Ungers Archiv für Architekturwissenschaft

Kapitola 9

Interpretace Ungersovy architektury

V předchozím textu jsme řekli, že Ungers se uchýlil ke slovům, kterými vysvětloval svůj záměr, kterými vytvářel další obsahové vrstvy struktury, kterými přiřazoval pracem symbolické významy. Slovník který používá je jiný než slovník klasické teorie architektury. Reflektuje posuv ve volbě vyjadřovacích prostředků v důsledku změny jazyka dějin umění. Umění přestalo být vykládáno, začalo být interpretováno, protože je nesnadné hledat konkrétní významy v objektech často autoreferenční povahy. V rámci takové interpretace se v jazyce kritiků postupně objevily pojmy, používané paralelně ve filosofii, jazykovědě. Podobně se událo také v architektuře. V záplavě nových možností výkladu architektonických děl, které jim ukázaly texty zabývající se uměním, ztratili kritici ze zřetele, že architektura je více než hra se slovy. Slovník takových diskursů někdo označil za „*Eigenschaftsloses Architekturvokabular*“¹.

Abychom dokumentovali to, co máme na mysli, uvádíme dvě ukázky textů o architektuře. Autorem prvního je Rayner Banham a text byl napsán v šedesátých letech minulého století. Druhý napsal Ignasi de Sola-Morales v roce 1997. Nevztahují se ke stejnému tématu, slouží zde pouze jako ukázka způsobu vnímání architektury. Banham mluví o generaci tvůrců brutalismu: „*O čem tato generace přemýšlela bylo ospravedlnění jejich vlastního postoje, a přemýšleli o tom ve dvou hlavních oblastech historie - v tradici samotné moderní architektury a současně v kategorii mnohem delší tradice klasicismu. Stupeň jejich sofistikovanosti o historii moderní architektury byl na tehdejší světový standard pozoruhodný, jejich sofistikovanost pokud jde o klasicismus byla pozoruhodná spíše pro zvláštnost jejich zájmu než kvůli rozsahu jejich znalostí*“. [Ban66, str. 15] Text Sola-Moralese je nadepsán: Topografie současné architektury: „*V současném období epistemologického poststrukturalismu a politického nihilismu není možné, aby se kritika stala něčím jiným než provizorním systémem. Z mnoha různých hledisek je však možné, aby dnes převzala tvorbu jakýchsi map či popisů, které ukáží, podobně jako topografické mapy, složitosti v daném území – jeho forma je výsledkem geografických činitelů, které neslyšně opracovávají nepohyblivou hmotu, nicméně protatou proudy, toky, změnami a vzájemnými vlivy, které způsobují neustálé mutace*“. [SM95, str. 18]

¹CZ: Architektonický slovník bez vlastností

kontinuity vnitřního a vnějšího prostoru“ [Ung85, str. 161] nevystihují způsob, jakým je struktura sestavena a také jak je vnímána. K tomuto tématu se dostaneme později. Rozpor mezi skutečným, tedy realizovaným a ideálním, popisovaným, byl u Ungersových opusů pocítován. „*Intelektuální vznášení se výškách je sice vzato veřejností na vědomí, ale Ungers si musí nechat říci, že „vaše architektura, pane Ungersi, se zdá nemít žádnou smyslovou složku, [...] žádnou z vašich budov nelze používat, pokud k tomu člověk nemá od architekta návod k použití.“* [Bid11, str. 175] ² Není proto náhodou, že jeho práce měly větší respons v Itálii než třeba v anglosaském světě, protože Italové si historicky uvykli na nadsázku. Kromě toho v té době byla Itálie baštou architektonického tisku, redaktoři hledali průběžně nová, zajímavá témata. Proto mezi prvními návštěvníky Ungersova domu v Belvederestrasse byli redaktoři Domusu, Rossi, Grassi a Gregotti.

Hesla jako Dům v domě nebo dům – brána mají v sobě potenciál stát se samy o sobě „event“. Gehryho Tančící dům se stal ikonou především proto, že se nazývá Tančícím domem. Zůstává ovšem otázkou, co jsou vlastní obsahy těchto architektur.

²Tato slova padla při veřejné diskusi, kterou uspořádala leverkusenská Volkshochschule a zúčastnil se jí m.j. i historik Udo Kultermann. „Ungers mluví o pozitivních a negativních prostorech a následně je publikem vyzván, aby se vyjádřil „srozumitelněji“. [Cep07, str. 68] O několik dnů později vzniká Manifest.

Kapitola 10

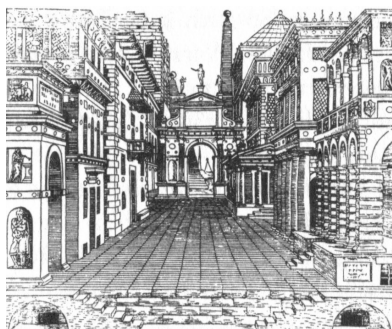
Janusova tvář Ungersovy architektury

Dědictvím starověku je obraz hlavy boha Januse, která má dva různé obličej. Tento obraz se stal symbolem dvojznačnosti nebo současné přítomnosti protikladů. Ungers zná tento obraz a odvolává se na něj v úvodním textu katalogu své výstavy Sedm variací prostoru podle Sedmi svícňů architektury Johna Ruskina (1985). Je nadepsán: Janusgesicht der Architektur / Janusova tvář architektury a jeho hlavní myšlenkou je teze, že „*samotnou podstatou architektury je vzájemný spoluúčín (Doppelwirkung) vnitřku a vnějšku, objemu a prostoru, uzavřených a uzavírajících prvku*“.[viz Ung86] Ungers se zde odvolává na Augusta Schmarsowa, který v polovině 19.století v reakci na dobové formalistické, stylistické a dekorativistické tendence ovládající tehdy teorii architektury prohlásil za její primární cíl tvorbu prostoru. „*Historie stavebního umění je historií prostorového cítění, a tím je vědomě nebo nevědomě základním kamenem historie světového názoru*“.(Schmarsow, Wiki). Přitom prostor a hmota nejsou vůči sobě v opozici. Jedno podmiňuje druhé. A to dokonce i v případě, když prohlásíme, třeba proto, abychom odlišili stavební umění od sochařství, prostor za vlastní obsah architektury. I pak je zapotřebí hmoty, která by tento prostor vymežila.

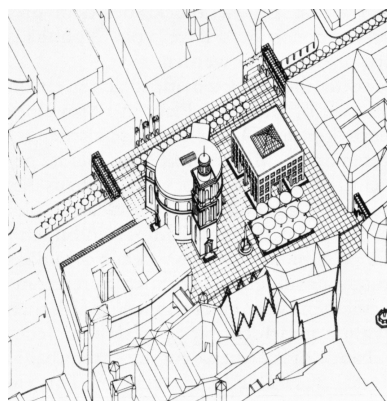
Pojednává-li však Ungers prostor a hmotu a nadepisuje-li svůj text Janusova tvář architektury, pak staví tyto dva fenomény do opozice, protože hlava tohoto boha je symbolem antagonismů. Tento název je kromě toho o to více neadekvátní vlastnímu tématu výstavy, protože jím nebyly vztahy mezi prostorem a hmotou, nýbrž variace na Ruskinovo téma. Jak jsme ukázali výše, Ungersova variační práce se na Ruskina odvolává, ale s jeho texty nemá vlastně žádné styčné body. Vlastním obsahem této Ungersovy práce bylo vytvoření sedmi různých alternativ půdorysného členění plochy vymezené čtvercem.

Ale nebylo naší snahou použít metafory Janusovy hlavy k tomu, abychom poukázali na nesouřadnost prvků uvedených do souvislosti v této publikaci. Chceme zde obecně poukázat na rozpory mezi tezemi, které architekt proklamuje a konkrétní architekturou, kterou ve stejné době vytváří, stejně jako na rozpory mezi skutečností a jejím obrazem ve vědomí architekta.¹ Při

¹Vědomí míry rozporů v architektově tvorbě v mém vědomí narůstalo s tím, jak se prohlubovaly mé znalosti Ungersových textů a textů o Ungersovi, z nichž některé, ranější,



(a):



(b):

Obrázek 10.1: (a): Ungers, Janusova tvář Ungersovy architektury, Serlio, scena tragica (b): Ungers, Janusova tvář Ungersovy architektury, Ungers, Frankfurt, Paulsplatz, scena tragica I, axonometrie

Ale zůstaňme u tvrzení, že i v tomto případě je rozdíl mezi proklamovanými tezemi a konkrétním návrhem frapantní, že i tomto případě nalézáme dvě různé tváře jednoho boha. Právě práce tohoto typu byly Jasperu Ceplovi podnětem k výroku, že: „*Jeho práce zašly příliš do teoretická, byly vzdáleny praxi a současně trpěly hypertrofií.*“ [Cep07, str. 427] Z toho vyvozuje, jsme na počátku 80 let, že Ungers „*musí svá témata přehodnotit*“.

Tento rozpor se bude dál táhnout celým Ungersovým dílem. Narazíme na něj u Musea architektury, u staveb pro frankfurtský veletrh, u projektu výškového domu v Neusse a projektu Euroforum v Kolíně.

Kapitola 11

Ungersova tvorba v pohledu klasických architektonických kategorií

V předchozích kapitolách jsme pojednávali témata, která nepatří k repertoaru klasické teorie architektury, která ale byla pro tvorbu O.M.Ungerse signifikantní. Shrnutí jsme je do dvou bloků, v prvním jsme se popsali strategie, které architekt aplikoval při řešení zadání, ve druhém jsme poukázali na úlohu slova v Ungersově architektuře. Přitom u první kategorie jsme záměrně přijali Ungersův pojmový svět, řekli bychom pravidla jeho hry, protože bez zohlednění pojmů jako morfologie, metafora a tematizování, bychom nedokázali beze zbytku zdůvodnit jeho formotvorné záměry.

Posudme nyní Ungersovu tvorbu z hlediska klasických architektonických kategorií, jakými jsou urbanistické osazení objemů, řešení půdorysu, morfologická tvářnost jeho objektů, tvorba prostoru, práce se světlem, volba materiálů, barevné řešení, tedy kategoriím, kterým se kritikové zabývající se Ungersovou tvorbou věnují jen okrajově.

11.1 Půdorys

Málokterý architekt moderní doby věnoval takovou pozornost půdorysnému řešení svých architektur jako O.M.Ungers. Mohli bychom dokonce mluvit o kultu půdorysu, protože ten byl od samých počátků jeho tvorby úhelným kamenem jeho architektur. Půdorys je Ungersovi základem organizace jak plochy, tak také objemu. Ještě předtím, než se mohl detailně seznámit s dílem Karla Friedricha Schinkela, u kterého oceňoval právě vysokou kulturu jeho půdorysných řešení.¹

Aplikoval v bytových domech, které realizoval v padesátých letech minulého století v Kolíně a okolí, nesmírně čisté, až puristické půdorysy, vycházející

¹V sérii přednášek na berlínské Technické universitě v zimním semestru 1964 – 65 věnovaných museálnímu stavbám, když hovoří o Schinkelově berlínském Starém museu, říká: „*Takové uspořádání půdorysu nedává jenom vnitřnímu jádru postupně narůstající důležitost, nýbrž dává celému komplexu naprostou samostatnost a vyváženost. Aby se formálně vyrovnal s velkou důležitostí centra, sáhnul Schinkel k v jeho integritě nepřekonatelnému příkladu Pantheonu. A tak vedle vyhovění funkčním požadavkům je vyhověno i požadavkům kompozice, centralita vnitřního prostoru odpovídá centralitě celé budovy*“ [BKLN06, str. 133]

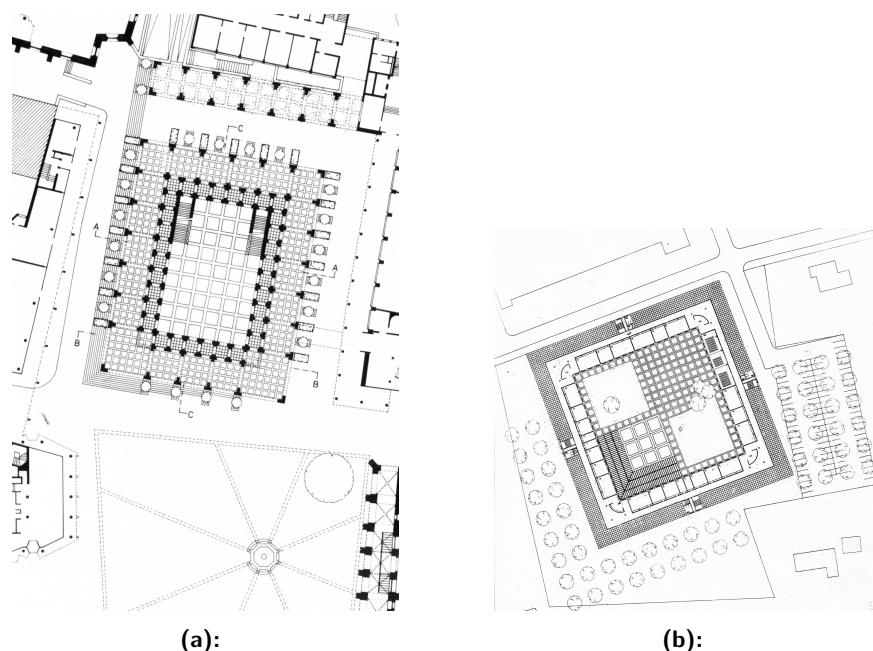
návrhu na 4.Ring, Berlin–Lichterfelde (1974), kde tvoří hlavní komponentu zastavění. Tento stavební typ je zde presentován přibližně ve formě krychle s odstupy mezi jednotlivými objekty stejné šířky. Všechny objekty jsou osově symetrické a jsou ukázány v mnoha půdorysných i řezových variantách jako: jedno- nebo dvoupatrové bytové jednotky, jako byty s terasou nebo střešní terasou, s předzahrádkou. Rok nebo dva před sblížením se s Heinrichem Klotzem, údajně znalcem architektury renesance, který teprve Ungersovi přiblížil Albertiho termín *varietas*, se zde architekt se svým vyvinutým smyslem pro kombinatoriku oddává hře vytvořit v rámci obálky kubického objemu městské vily co největší počet variant.

V duchaplné hře na téma městské vily pokračuje Ungers ještě s větší virtuositou ve studii na dostavbu bloku v marburkské Ritterstrasse (1976). Architekt se zde rozhodl neuzavřít blok kompaktní hmotou, která by mohla profitovat z vazby na nikoliv nezájímavou stávající historickou substanci, ale zkompletovat tento blok sérií pěti izolovaných objemů, městských vil, tvaru hranolu se čtvercovou základnou stranové délky 6,5 metrů, osazených na pravoúhlém rastru. Pro 13 různých variant čtyřpatrových domů vyvinul širokou škálu variant organizace plochy jednotlivých pater, které ukazují veškerý důmysl, který je možné uplatnit při a priori daných vlastních omezeních (myslíme tím onen vnější rozměr jednotek velikosti 6,5 metrů). Různé půdorysné varianty dostávají svůj individuální výraz ve fasádách objektů. Výsledkem je brilantní, myšlenkově bohatý, byt reality vzdálený (nedostačující vzájemné odstupy jednotlivých objemů, okna situována do proluk šířky 1 metru atd.) koncept.

Městská vila byla rovněž tématem Letní akademie studentů cornellské university v Berlíně roce 1977. V konečném výsledku tohoto setkání bylo toto téma zastíněno jiným, náhodně se vynořivším tématem Berlín–zelené souostroví. Ale v publikovaném materiálu uvádí Ungers příklady berlínských městských vil od Schinkela přes pseudoslohovou architekturu až k vilám ze začátku 20.století, neukazuje zde však žádná půdorysná řešení. Později se s tímto typem setkáme ještě v projektech na Kulturforum v Berlíně (1983) na zástavbu Forellenweg v Salzburgu (1984) nebo u Projeto Bicocca v Miláně (1986).

Stejně tolik pozornosti jako typu městské vily musíme věnovat pravoúhlým, symetrickým půdorysům. Poprvé se takový půdorys ve své definitivní podobě vyskytuje v soutěžním návrhu na řešení Náměstí v Hildesheimu (1980) v novotvaru uzavírajícím plochu náměstí na severní straně, v objektu označeném jako Městská loggie / Stadtloggia. Jeho signifikantními znaky jsou především souměrnost podle dvou navzájem kolmých os, dále arkáda, která lemují všechny čtyři strany budovy stejně jako otevřené loggie touto arkádou vytvořené. Celá struktura je vybudována na čtvercovém rastru, dalším signifikantním ungersovským motivu. Čtvercové jsou rovněž okenní otvory dvou vyšších pater.

Půdorysné řešení tohoto objektu je prototypem celé řady dalších Ungersových prací. Podobné řešení najdeme u návrhu na Úpravu náměstí Paulsplatz ve Frankfurtu, ve variantách označených „Scena Tragica I a II“ (1983), u



Obrázek 11.1: (a): Ungers, půdorys, Ungers, Hildesheim, městská loggie (b): Ungers, půdorys, Ungers, Künzelsau, správní budova

návrhu objektu hotelu v urbanistické soutěži na vytvoření Městského centra Ghibeliny, zničeného zemětřesením (1982), u soutěžního návrhu na správní budovu firmy Wurth v Künzelsau (1984), u Galerie současnosti Musea v Hamburgu (1986), u soutěžního návrhu na Zastřešení přednádražního prostoru v Bonnu (1986), u projektu Kleiner Schlossplatz ve Stuttgartu (1987). Řada zde jmenovaných navržených objemů přitom vyrůstá na čtvercové základně.

Takovéto půdorysy, kde se díky grafickému podání prokomponovanost jednotlivých částí násobí, jsou v sobě uzavřena entita. Vzájemná provázanost, také provázanost půdorysů a fasád, dávají takovýmto architekturám na první pohled výraznou statičnost. A právě statičnost, neživotnost, bude markantním znakem posledních dvou dekad Ungersovy tvorby.

11.2 Čtverec

V předchozí kapitole jsme se zabývali půdorysy založenými na křížících se osách symetrie při čtvercovém tvaru základny. Tak se dostáváme k samotnému tématu čtverce, který ve výčtu charakteristických elementů Ungersovy formové mluvy hraje klíčovou roli. Odkud pramení jeho zaujetí tímto obrazcem? Jeho texty dokumentují jeho preferenci základních stereotomických útvarů, hranolu, válce, koule, kužele, jehlanu, stejně jako půdorysných stop těchto těles, čtverce, kruhu, víceúhelníku. Čtverec je obrazec, procházející napříč dějinami umění, ale nejen umění. „*Enigmatická je jeho jednoduchost v monotonním opakování čtyř stejných stran a čtyř stejných úhlů.*“ [Mun65, str. 5] Ve své chvále čtverce se Bruno Munari nevyhne několika nepřesnostem, třeba když říká, že „*čtverec*

je nejčistší forma prostorové myšlenky uzavřené v sobě“. [Mun65, str. 5] Čtverec je rovinný obrazec, který nerepresentuje prostorovou myšlenku.

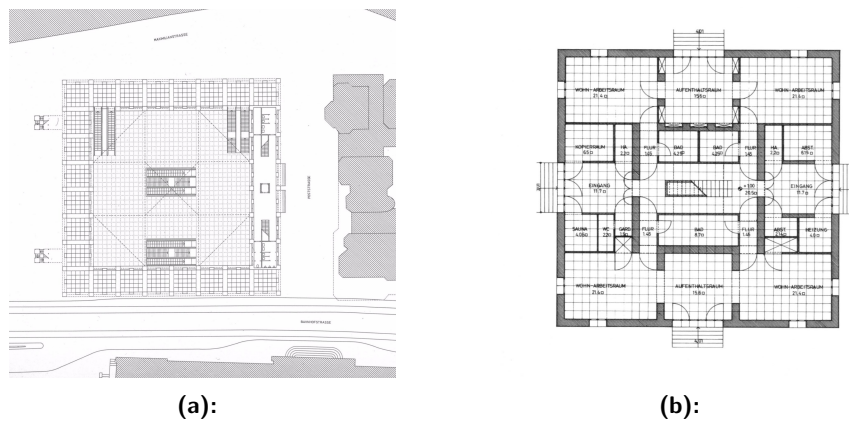
Čtverec je pozoruhodný obrazec. „S jeho strukturálními možnostmi pomáhal umělcům a architektům všech epoch a stylů tím, že jim dával harmonickou kostru, na níž budovali své umělecké konstrukce.“ [Mun65, str. 7] Jeho častý výskyt především v půdorysných řešeních je možno přičíst faktu, že pro architekta, ale také třeba pro umělce (Josef Alberts, Kazimir Malevic atd.) představuje čtverec nebo čtvercové půdorysné omezení objemu krok k abstrakci, svým způsobem povýšení ideového záměru. Navíc povýšení jednoduše dosažitelné. Konstruovat pomocí pravítka a kružítko, a Ungers pracoval s těmito pomůckami, zlatý řez nebo vztah jedné k odmocnině ze tří je proces nepoměrně komplikovanější. Jenom na okraji: je opravdu zajímavé, že v Ungersově architektuře nikdy nenašel uplatnění poměr zlatého řezu, exploatovaný celou historií architektury, od starých Řeků, přes renesanci až po Le Corbusiera, který je symbolicky stejně tak nosný jako čtverec.

Čtverec ale s sebou přináší problém. Místnosti čtvercového půdorysu jsou příliš orientovány do sebe, jsou doslova sebestředné, takže omezují pohyb uvnitř struktury. Proto se v klasické architektuře vyskytují vyjíměčně. Ve Ville Rotonda, Ungersovu vztažném objektu, není jediný prostor čtvercového půdorysu. Podobně v berlínském Starém museu Karla Friedricha Schinkela. Aplikace čtverce jako omezujícího útvaru objemu přináší s sebou ještě další problém. Se zvětšováním se jeho základny se zvětšuje hloubka budovy, což vede ke zmenšení proporce ploch osvětlených přirozeným světlem. Příkladem zde by mohl být bodový dům ze soutěžního návrhu na Media-Park (1987).

Zaujetí čtvercem je takového druhu, že od určité doby, zhruba od poloviny sedmdesátých let, stěží najdeme nějaký Ungersův koncept, kde by nebyl čtverec použit, často i jako půdorysná stopa budovy. Tak je tomu třeba, jmenujeme jen některé příklady, u domu v Ritterstrasse v Marburku, u berlínského hotelu Berlín, u Kulturfora tamtéž, u Galerie přítomnosti musea v Hamburku (1986 – 95), u Zastřešení přednádražního prostoru v Bonnu, u vlastního domu Glashütte v Utschaidu (1986). V řadě případů bylo při koncipování projektu hledáno především nebo dokonce výlučně řešení, vycházející ze čtverce, jak tomu bylo u Thermenmusea v Trevíru (1989).

Přitom všechny tyto čtverce, pokud se právě nejedná o rastr dlažby nebo zavěšeného pohledu, a to je paradoxní, nejsou ve skutečnosti čitelné. Můžeme je vystopovat pouze v plánech. Čtverec ale neaplikuje Ungers jenom v půdorysech, tento obrazec je často i dominantním elementem řešení průčelí jeho architektury. Matricí těchto řešení je čtvercová síť, do jejíž osnovy jsou vepsána všechna otevření ve zdech, ale také všechny spáry obkladového materiálu. U některých konceptů je celá struktura opatřena jen jedním typem okenního otvoru čtvercového formátu (frankfurtský Torhaus), bez ohledu na to, jak je tomu u berlínské Köthener Strasse, jaké prostory se za těmito otevřeními nalézají.

Používání čtvercových rastrů ovlivňuje výsledku účín architektury negativně v tom smyslu, že čtverec kvůli své vyváženosti postrádá, pokud jej



Obrázek 11.2: (a): Ungers, čtverec, Ungers, zastřešení přednádražního prostoru v Bonnu, půdorys (b): Ungers, čtverec, Ungers, dům Glashütte v Utscheidu

nepostavíme na vrchol, jakoukoliv dynamiku. A vyskytuje se zde ještě další, subtilnější, ale o to vážnější problém. Pravda geometrie není totožná s pravdou vidění. (Stejně je tomu u hudby, kde přesné číselné poměry ustoupily temperovanému ladění.) Proto si řecká klasická architektura sloužila postupy, kterými přesnou geometrii korigovala. (Vzdutá krepis, sešíkmení sloupů průčelí, větší průměr nárožního sloupu, etc). Moderní stavební metody nejsou dost flexibilní, aby se mohly o takové optické korekce pokoušet. Proto čtverce fasád zůstanou čtverci. Ale protože oko považuje za čtverec jen takový útvar, který je nepatrně převýšený, zdají se čtverce Ungersových fasád výškově ochuzené. Snad nejmarkantněji se tento fenomén projevuje na objektu výškového domu Frankfurtského veletrhu (Torhaus), kdy čtvercový rastr budovu opticky snižuje. Navíc uplatňování stále stejného principu při koncipování), kdy čtvercový rastr budovu opticky snižuje. Navíc uplatňování stále stejného principu při koncipování fasád je zjevným projevem ochuzení, slábnutí invence, které je patrné v Ungersově pozdní tvorbě.

Hans Kollhoff udává důvod Ungersovy preference tohoto obrazce, když hovoří o „jeho posedlosti kontrolovat všechno jednoduchou geometrií a držet návrh tak jednoduchý, jak jen možno: jeden jediný okenní formát, samozřejmě čtvercový. To je do jisté míry škoda, protože záměr obohatit architekturu tím, že člověk morfologicky rozvíjí vrstvu po vrstvě, od městského půdorysu až po detail, byl fantastický. Ale jeho posedlost čtvercem podkopávala tento umělecký záměr“. [UKR⁺13, str. 156]

Architektovo zaujetí touto formou dokumentuje už zmíněná výstava Quadratische Häuser / Čtvercové domy v Düsseldorfu (1986). V katalogu výstavy cituje Ungers Kasimira Maleviče: „Všechno, co jsme milovali, je ztraceno, jsme teď v poušti. Před námi není nic jenom černý čtverec na bílém podkladu. Dokonalý čtverec se zdál kritikům stejně jako publiku jako něco nepochopitelného a hrozného – což se dalo očekávat“ [...] Ale tato poušť je naplněna duchem abstraktní senzibility, která vším proniká“. [Malevič in Ung86]

Černý čtverec je ovšem v kontextu Malevičova díla vyjímečným obrazem.

Většina jeho obrazů tohoto období, v nichž často v diagonálních kompozicích víří abstraktní tvary, je opravdu plná abstraktní senzibility. V tom je zásadní rozdíl mezi Malevičem a Ungersem, jehož čtverec není produktem produktem senzibility, ale přísného ratic.

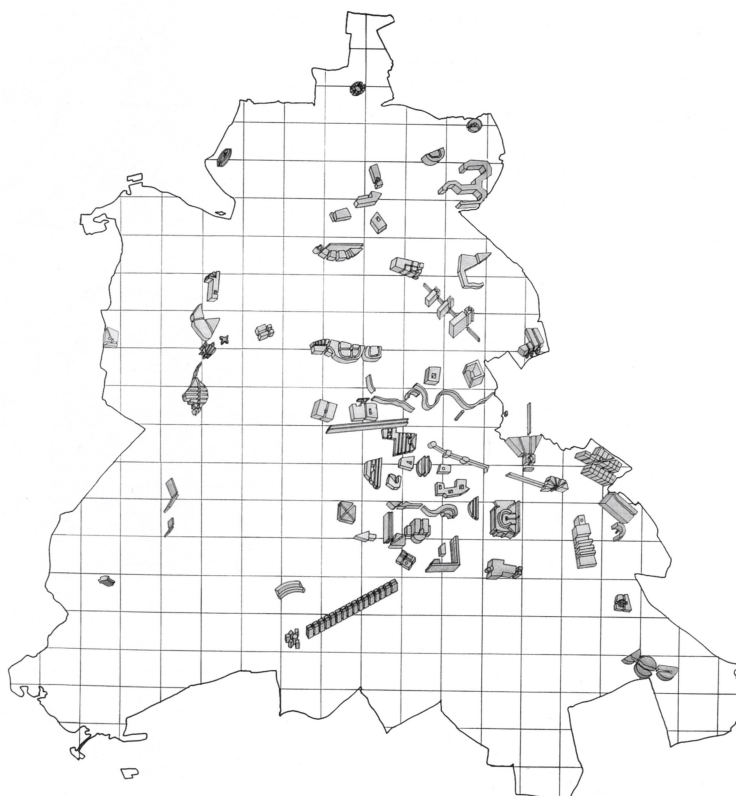
11.3 Papírová architektura

Když hovoříme o půdorysných řešeních, o čtvercích v nich aplikovaných, je třeba zmínit také fenomén označovaný jako *Paper Architecture*². Tedy architektura o níž se předpokládá, že zůstane jenom na papíře. Upřesněme tento pojem. „Výraz *papírová architektura* je často pejorativně používán pro označení architektů, kteří vytváří utopické, distopické nebo fantastické projekty, u nichž se nikdy nepředpokládalo, že budou realizovány“³. Tento pejorativní „touch“ není vždy zcela na místě. Protože *vizionářská, utopická* dimenze architektury se může ukázat být modelem, který pozdější doba uzná za hodný následování. Tento termín může být použit také pro architekturu, která se zcela soustředí na obsahovou nebo formální stránku konceptu bez ohledu na možnosti její realizace, kterou ale nevyklučuje. Stejný pojem posléze označuje určitý směr umění, jehož artefakty vytvořené z papíru, si slouží architektonickými formami. Tento poslední význam je ale pro naše úvahy irelevantní.

Ungers rozhodně nepatří k těm německým architektům, kteří si mohou stěžovat na to, že zhmotnili málo svých projektů. Ano, Ungers vypracoval stovky konceptů a zdaleka ne všechny byly realizovány. Přesto seznam jeho realizací je dlouhý a nechybí v něm ani rozlehlé objemy prestižního charakteru (Frankfurt, Berlín, Kolín). V tomto směru mu mohli v té době v Německu konkurovat jenom velké kanceláře jako HPP, Gerkan Marg und Partner a Behnisch Architekten, vesměs kanceláře s rozvinutou strukturou partnerských vztahů, tedy nikoliv kanceláře, kde byl umělecký profil určován jedním tvůrcem, jak tomu bylo v Ungersově případě. Ale protože architektura je konjunkturní povolání, najdeme v jeho tvorbě období, kdy realizoval relativně málo, kdy výsledkem jeho tvůrčího úsilí byly pouze studie, soutěžní návrhy. Jednou takovou cezúrou představuje přelom šedesátých a sedmdesátých let minulého století, kdy posledním realizovaným projektem bylo berlínské sídliště Märkisches Viertel (koncept 1962), následující realizací pak bytový dům v berlínské Schillerstrasse (1978). Pro tuto fázi má Fritz Neumeyer, autor Ungersovy druhé monografie, výraz „teoretické stavění“. Říká: „V této druhé vývojové fázi jeho profesionální kariéry bude konceptuální struktura architektury myšlenkově rekonstruována a umělecky koncipována na nové úrovni. V této fázi vznikla řada mezitím už legendárních projektů, které byly převážně soutěžními návrhy. Snad žádný z těchto projektů by nemohl být realizován, ale každý z nich reflektuje daný stav myšlení v procesu osvojení si nových procesů a je zásadně důležitý pro duchovní proměnu architektury“. [UN91, str. 9].

²CZ: papírová architektura

³https://en.wikipedia.org/wiki/Visionary_architecture



Obrázek 11.3: Ungers, papírová architektura, Ungers, Berlín – zelené souostroví, kresba

Ungersova architektura v žádném okamžiku neměla opravdu vizionářský charakter. Možná je to trochu překvapující, protože německý expresionismus, jeden z orientačních momentů počátku Ungersovy kariéry, vizemi jen překypoval. Ungers ve fázi zájmu o tento umělecký směr se dokonce seznámil s řadou jeho protagonistů (Hermann Finsterlin, Wassili Luckhardt, Bruno Taut) a spolu s Udo Kultermannem uspořádali výstavu jejich prací. Ale poválečné Německo zřejmě nebylo tím místem, kde se člověk mohl zabírat vizemi, protože tématem doby bylo řešení naléhavého problému nedostatku bytových ploch. Přesto, a v tom si Ungers zaslouží náš obdiv, jsou některé koncepty, vypracované nepochybně se záměrem rozšířit si škálu vyjadřovacích prostředků, vzdáleny realitě. Jsou to teoretické modely zamýšlených architektur. Právě tyto projekty patří k jeho nejlepším pracem. Ale historie architektury je především historií realizovaných staveb, nikoliv projektů.

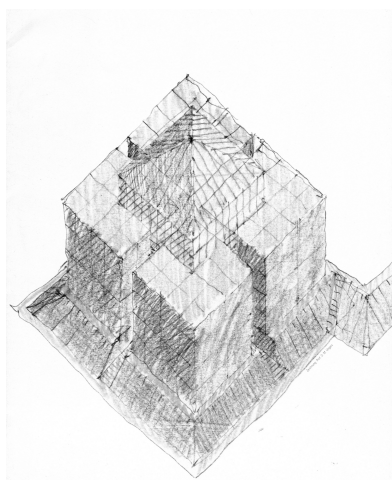
11.4 Presentace

Jeden ze způsobů které má architekt k dispozici, když usiluje o získání zakázky, jsou architektonické soutěže. Zvláště v Německu, kde byla po válce velká potřeba nových stavebních objemů, navíc v zemi, která se snažila uplatňovat demokratické principy také u zadávání státních nebo komunálních zakázek, byla architektonická soutěž nejčastěji aplikovaným řešením. Zvláště v šedesátých a sedmdesátých letech bylo vypsanó bezpočtu soutěží, tolik, že i ty méně prestižní z nich byly obesílány řádově tuctem návrhů. Poroty takových soutěží hodnotily především způsob, jak se architekt zhostil zadání. S postupem času začal mít svou váhu i způsob presentace.

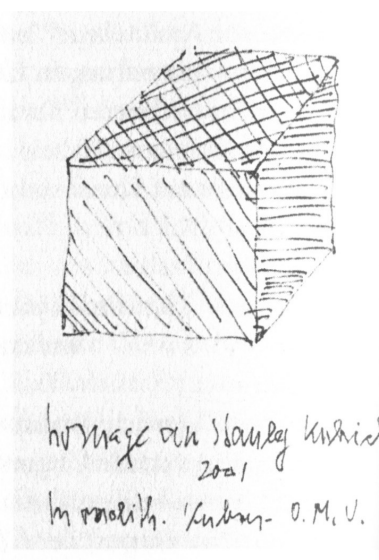
Ungersovy soutěžní návrhy se od počátku výrazně odlišovaly od návrhů ostatních účastníků soutěží svou grafickou úpravou. V době, kdy většina návrhů zvláště u urbanistických soutěží byla kreslena volně od ruky, mluvíme zde především o šedesátých letech, presentoval Ungers své návrhy formou precizních, tenkými čarami rýsovaných plánů. Tato manýra se stala jeho poznávacím znamením. Srovnáme-li třeba plány soutěžních návrhů Josefa Paula Kleihuese na Zemskou galerii v Düsseldorfu (1975) nebo jeho návrh na museum v Blankenheimu (1976 – 82) nebo projekt Karljosefa Schattnera na dostavbu objektu Ulmenhof v Eichstattu (1978), vyvedené v jednoduché lineární kresbě, s plány Ungersový návrhů z té doby, uvědomíme si ten rozdíl.

Své návrhy doplňoval rozbory urbanistických struktur (Brauschweig, Milano & Salemi), téměř vždy krásnými grafickými listy, analytickými diagramy, morfologickými variantami, obrazovým materiálem, odkazujícím na referenční objekty, erudovanými, precizně formulovanými průvodními zprávami, které poukazovaly na historické souvislosti a na vazby objektu na okolí. Ne u všech porotců se takový přístup setkal s úspěchem. Jeho první vyhranou soutěží byl teprve návrh hotelu Berlin v Berlíně (1977).

Když jsem zmínili grafickou úroveň Ungersových prací, neměli bychom opomenout vysokou úroveň jeho kresebného projevu. Při pozornějším studiu tohoto fenomenu můžeme říci, že i on prodělal svůj vývoj. Jeho kresby ambitu trevírského kláštera nejsou příliš přesvědčivé. Stejně tak jeho skici provazující návrh studentské koleje v Enschede. Ale s postupem času nabývá jeho architektonická kresba na suverenitě. Radu těchto prací je možné označit za mimořádné. Přitom mezi způsoby jeho zobrazování se nejasteničtější vyskytovaly kresby půdorysu. Perspektivní kresby byly zcela zjevně spíše vyjímečným. V běžné ateliérové praxi skicoval černým fixem na bílý nebo vzácněji na žlutý skicovací papír, vyjímečně používal tužku a barevné tužky. Takové kresby se již vyznačovaly jistou mírou definitivnosti. Na konci kariéry, jak ukazuje jedna z mála publikovaných prací, (kreseb podle Kubrika), ztratila jeho kresba na pregnanci.



(a):



(b):

Obrázek 11.4: (a): Ungers, prezentace, Ungers, galerie současnosti v Hamburku, kresba (b): Ungers, prezentace, Ungers, pocta Stanley Kubrickovi, kresba

11.5 Realita stavení

Řekli jsme, že historie architektury je především historií realizovaných staveb, nikoliv projektů. Toto tvrzení vyplývá z faktu, že architektura je uměním tvorby prostoru, který můžeme vnímat jen v trojdimenzionální realitě, nikoliv studiem plánů nebo pohledem na perspektivu.

Jestliže koncepty a je provázející texty jsou do značné míry výrazem ideální představy, pak realita stavění není jen volní akt architekta. Je to komplexní proces s mnoha participanty, investory, stavebními podniky, schvalovacími orgány, abych jmenoval alespoň ty nejdůležitější, z nichž každý sleduje své vlastní cíle. Když Fritz Neumeyer, autor předmluvy druhé ungersovské monografie, pojednává první Ungersovy realizace po návratu do Německa, nájemný dům na berlínské Schillerstrasse a bytový komplex na berlínském Lützowplatz, říká: „Problémy s kterými je Ungers na tomto bitevním poli realizace znovu [po období pedagogické činnosti] a nepoměrně tvrději konfrontován, představují vlastní kategorii problému zacházení s architektonickou skutečností. Nejen proto, že nutnost činit pragmatická rozhodnutí roste úměrně se zadáními, ale také proto, že se vlastní nárok na konceptuální komplexnost dostává do rozporu s pragmatickými nutnostmi.“ [UN91, str. 10]

Jsou tvůrci, kteří dokáží potenciál obsažený v jejich konceptech ještě dále zhodnotit. Ungers k tomuto typu tvůrců nepatřil. Při soustředěnosti, důslednosti s níž přistupoval k řešení projektových zadání, můžeme vyloučit, že by architekt v konfrontaci „s architektonickou skutečností“ neobstál, jakkoliv úmorná taková konfrontace může být. (Velké kanceláře mají k dispozici celé specializované realizační týmy.) Ungersův problém spočíval v tom, že ho



Obrázek 11.5: Ungers, realita stavění, Ungers, Kolín, galerie Hetzler, interiér

staveb. Kolik úsilí věnují tomuto detailu jiní architekti, Schinkel, Klenze, Schirmmacher, ale také Louis I. Kahn (Kimbell Art Museum, Yale Center for British Art) nebo Frank O. Gehry (Bilbao). Protože je to detail, který dokáže povýšit, umocnit potenciál obsažený v konceptu a dát architektuře výraz, dokonce emocionální dimenzi. Ungers jenom vytáhne stěny do roviny stropů, které pojedná jako skleněnou, seshora prosvětlenou plochu, kde tabule matného skla jsou vynášeny banálními kovovými T – profily. Taková schémata, prostá formálně obsažného detailu, jsou pro Ungersovy realizace příznačné.

11.6 Materiály

Důležitou součástí estetického účinku architektury jsou materiály, z nichž jsou konstrukce vytvořeny. Od nepaměti, od časů egyptských pyramid, býval u významných staveb vlastní konstrukční materiál obložen jiným, trvanlivějším nebo ušlechtlejším materiálem. Taková praxe, v našich zeměpisných šířkách dříve rovněž běžná, se stala pravidlem od okamžiku, kdy byl uzákoněn požadavek na tepelnou izolaci objektů.

Materiál nezajímal Ungerse jako kategorie. Jak jinak tomu bylo třeba u Miese van der Rohe (onyxové stěny, profily z nerezavějící oceli) nebo u Alvara Aalto (obklady z bílého mramoru, formy dřevěných profilů, vzorky zdiva na stěně jeho ateliéru). Materiál Ungerse zajímal jako něco, co vytváří nebo uzavírá stavební objemy. Pouze v několika případech byla volba materiálu ovlivněna sentimentem. Pro vnější plášť objektu své knihovny / Kubushaus, pro obklad domu Glashütte v Utschaidu, pro fasády Wallraf-Richartz-Musea v Kolíně volil ušlechtilý kámen.

V počátcích svého profesionálního působení realizoval Ungers řadu objektů převážně bytového charakteru, kde pro vertikální nosné konstrukce používal především režné zdivo. Jeho práce s cihlou ale nebyla, na rozdíl třeba od Rudolfa Schwarze nebo ještě více od Heinze Bienefeldta, kteří se snažili dát

se dostali k fenomenu, který je vlastním smyslem architektonické tvorby, k tvorbě prostoru.

August Schmarsow kvalifikuje architekturu jako umění prostoru. Říká: „*Historie architektury (Baukunst) je historií citu pro prostor (Raumgefühl)*“ [UN91, str. 333] Upřesněme tuto tezi. Architektura je interakcí hmoty a prostoru. Stejně jako pro stavební objem platí také pro prostor, že jeho výsledná forma je konsensem mezi objektivními nároky na něj kladenými, ať jsou to program, velikost, forma, konstrukční řešení, míra reprezentace nebo již zmíněná subjektivní vůle k tvaru. Ačkoliv k definování prostoru nutně potřebujeme omezující roviny, ony, použijme Ungersovský termín, Platzwände, je prostor fenoménem primárním, je ultimativním cílem architektury. Poeticky to vyjadřuje Exupéryho věta: „*Pestrý koberec mi ovšem vymalovat můžeš, ale ten má jen dva rozměry, hovoří k mým smyslům, k mému duchu a srdci však nehovoří.*“ [SE75, str. 123] Je nepopiratelnou skutečností, že nejintenzivnější zážitky, které může architektura nabídnout, se váží na percepci prostoru. Římsky *Pantheon* vyvolá nepoměrně větší emoce než ono lapidárium ušlechtilých architektonických článků zvané *Forum Romanum*.

Smysl architektury lapidárně definuje Otakar Novotný, když říká: „*Stále hledáme a nalzáme v architektonickém objektu skryté vlastnosti vyvolávající v nás duševní napětí nazývaná estetické zážitky. Úkolem stavebního objektu je tvorba prostorů, to je zřizování stěn zpravidla nějak členěných, tak sestavených a upravených, aby tu člověk mohl dobře dýchat, aby tu našel dostatek pohodlí, aby prostor podporoval jeho psychické potřeby, aby se mu líbil.*“ [Nov59, str. 12]

Prostor jako kategorie se nikdy netěšil Ungersovu nadměrnému zájmu. Možná je tvorba prostoru, zde souhlasíme s Exuperym, procesem především emocionální povahy, než aby tvůrce, jehož uměleckým krédem je racionalita, mohl v této kategorii vytvořit strhující řešení. Samozřejmě existují výjimky. Jeho postoj k prostoru se odráží v jeho textech. Navzdory jejich množství se v nich slovo prostor vyskytuje jen vzácně, úvahy o něm ještě vzácněji. V úvodní kapitole jeho berlínských přednášek, která má přiblížit studentům, co je to vlastně architektura, není prostor zmíněn vůbec. Klíčovým pojmem je zde kompozice. Jedna kapitola je nadešpsána: „*Všechno je kompozice.*“ Autor říká: „*Úvodem jsme konstatovali, že architektura je výraz pro schopnost vybudovat podle určitých pravidel vazby mezi vzájemně více či méně nezávislými kategoriemi jako jsou účel, materiál a forma a současně spojit vzájemně nejrůznější požadavky.*“ [BKLN06, str. 17]. Mezi prostředky jako toho dosáhnout pak uvádí rytmické dělení, spojení částí do jednoho celku, symetrii, proporci, axialitu, kontrast. Tato slova jsou kvintesencí Ungersova přístupu k architektuře. A zmíní-li někde prostor, pak konstatuje, že: „*Skutečně přijde kunsthistorikovi zatěžko jmenovat po konci baroka velké prostorové kreace a člověk může jen s lítostí konstatovat, že poslední desetiletí vytvořila stěží více než tučet interiérů, které by stály za zmínku.*“

V tomto bodě má do jisté míry pravdu, protože architektura 20.století preferenčně řešila jiná témata. Ale on sám z pozice tvůrce, který ve své kariéře

Už těchto několik příkladů ukazuje, že tvorba prostoru opravdu nestála ve středu architekta zájmu, jako tam stály formální přesvědčivost objemů a půdorysných obrazců, s postupem času stále symetričtějších, stále čtvercovějších, stejně jako užívání slova jako další významové vrstvy struktury. Navíc, od určitého okamžiku jakoby pro něj půdorysy přestaly být možným rámcem dějů ve struktuře (vlastní dům v Kämpchenweg), a staly se jen dvourozměrnými grafickými znaky, razítky, kde záleží méně na jejich schopnosti adoptovat určité funkce, ale o to více na jejich abstraktní geometrické podobě. Objemy vznikající nad těmito půdorysnými stopami byly z nich jen odvozovány, takže u řady Ungersových realizací není vyřešen vztah mezi omezujícími prvky prostoru: podlahou, stěnami a stropem. Markantní je to u kolínského Wallraf - Richartz musea, kde tři druhy ploch, podlaha, stěny, strop, mají svá, jen svá charakteristika: materiál, fakturu, barvu atd. ale jsou k sobě prostě přiřazeny bez jediného zprostředkujícího článku, soklu, náběhu, ostění. Ani v náznaku nevytváří jednotný obraz, celistvou entitu, prostor.

Podíváme-li se na Ungersův přístup k formování prostoru chronologicky, patrným rysem jeho raných prací, objektů s převážně bytovou funkcí, je relativní skromná velikost obytných prostorů stejně jako jejich uzavřenost navenek. Ale nebylo by správné uplatňovat tuto výtku výhradně proti architektovi, protože domy realizované v padesátých letech v Kolíně stejně jako později některé domy v Berlíně sedmdesátých let je třeba kvalifikovat jako sociální bytovou výstavbu. Tato výtku je ale už oprávněná u jeho rodinných domů, především u jeho prvního vlastního domu v kolínské Belvederestrasse, kde bychom mohli očekávat jistou velkorysost prostorového uspořádání. Ale hlavní obytný prostor tohoto rozsáhlého domu se neliší od prostorů bytů, které v těch letech navrhoval v objektech sociální bytové výstavby charakterizované omezenou velikostí půdorysné plochy a nízkou světlou výškou. Jak fantazijní se vedle toho jeví obytná zóna Villy Mairea Alvara Aalta (1938 – 39) s jejími otevřeními do zahrady, s jejím transparentním schodištěm, s její konstrukcí. Podobně bychom mohli tento objekt srovnávat s Koshino House Tadaa Ando (1979) nebo vlastním domem Charlese Moora v Los Angeles (1979).

Po návratu z Ameriky realizuje Ungers několik bytových domů v Berlíně, (Schillerstrasse, Luetzowplatz (1979 – 83), které nejsou prostorově příliš inventivní. Za zmínku stojí vytvoření pěší komunikace mezi řádkou domů a jí protilehlými městskými vilami u druhého příkladu. Pokud jde o prostorový koncept Zemské knihovny v Karlsruhe (1979 – 83), přistupoval k němu Ungers ambiciózně. Ale v úhrnu nelze říci, že by architektovo úsilí bylo korunováno úspěchem. Za kompoziční vrchol komplexní formy objektu je třeba považovat čtenářskou halu knihovny zaklenutou kupolí, označovanou Ungersem jako Pantheon Saal. Můžeme ocenit, že pokud jde o hmotové řešení, usiloval Ungers dostat svůj novotvar do relace s architekturami Friedricha Weinbrennera, ale toto úsilí je spíše čitelné na úrovni měřítka, půdorysu, nikoliv na úrovni architektonického výrazu. Můžeme také logicky nahlédnout, že volba kupole, této archaické formy, včetně jejích kazet, byla Ungersovým pokusem vyrovnat se s odkazem Karla Friedricha Schinkela, s jeho berlínským Starým museem. Ale estetický účín nejen tohoto hlavního prostoru, ale také vnitřních dvorů,



(a):



(b):

Obrázek 11.7: (a): Ungers, prostor, Ando, Tokyo, Dům Kaneko, interiér obývacího pokoje (b): Ungers, prostor, Moore, Orinda, vlastní dům, interiér obývacího pokoje

směřujících odněkud někam, které díky nákupním příležitostem v nich obsažených překypují životem, ale i detailem. Ungersova Galeria, nejen kvůli svým proporcím, zcela odlišným od de facto převýšených konstrukcí Paxtonova Křišťálového paláce nebo pasáží milánských, také kvůli konstrukci, jejíž vertikální podpory se nachází uvnitř půdorysu, ale především kvůli výškovému rozdílu, který se realizuje zhruba v její polovině, je neživý prostor, který nevyvolává touhu, aby se v něm návštěvník dlouho zdržoval.

V roce 1988 dokončuje Ungers v předhůří pohoří Eifel rekreační objekt pro vlastní potřebu nazývaný Glashütte. Objekty tohoto typu se většinou vyznačují určitou volností dispozičního řešení, protože ne všechny funkce provozu domácnosti musí být pro krátkodobý pobyt určený rekreační příbytek beze zbytku splněny. V tomto ohledu je objekt Glashütte jiný. Už jenom jeho vnější vzhled prozrazuje, že jde o architekturu, která se odvolává na vily renesance. Stejně jako Villa Rotonda má tento objekt čtvercového půdorysu vstupy na všech čtyřech stranách. Okolní přírodě se přesto uzavírá. Jestliže Palladiova architektura nabízí velkorysé půdorysné řešení s převýšeným, kupolí sklenutým centrálním prostorem, pak Ungersovy půdorysy jsou předivem drobných místností a místnůstek (jenom v přízemí se jich nachází dvacet!). I zde se ve středu dispozice nalézá převýšená část, která ale nevzbuzuje dojem velkoryse koncipovaného prostoru, protože do ní, stejně jako v jiných Ungersových architekturách, zasahují vykonzolované ochozy prvního patra a jeho střed je obsazen příliš strmým jednoramenným schodištěm. Tento prostor, ačkoliv se nachází přímo pod střechou objektu, nemá horní osvětlení. Jej uzavírající stěny jsou dekorovány zapuštěnými výškovými formáty mnohých

ono umění, s výjimkou geometrického vzorce kamenné podlahy, „*onoho rušivého faktoru v pořádkovém systému architektury*“ [KU94], navrženého Sol LeWitem, zmizelo z domu s novým majitelem. Ale i v tomto bodě je Kierenův komentář pro dobovou kritiku architektury příznačný. Předmětem jeho zájmu nejsou podstatné elementy struktury: skladba, prostor, ale slovní interpretace a dekorace. Přitom dobrá architektura nepotřebuje dekorace. Vystačí si s prostředky jí vlastními, nemusí používat umění, aby tvořilo její ideologickou nástavbu. Tak v budově Národního shromáždění v Dacce Louise I. Kahna (na rozdíl od Pragerovy budovy Národního shromáždění v Praze) je ve veřejných prostorách tohoto velkého komplexu vidění jediný artefakt, drobný, plasticky vyvedený státní znak Bangladeshe.

Z hlediska tvorby prostoru můžeme tedy v případě rekonstrukce a rozšíření Bavorské hypotéční banky v Düsseldorfu označit za mimořádný počín jen vytvoření onoho zaskleného atria čtvercového půdorysu, jehož všechny strany jsou identické, vytvořené tyčovými elementy bíle natřeného skeletu, který vyrůstá z geometrického ornamentu Sol LeWitta. Jeho důslednost, jeho racionalita ale vylučují jakoukoliv emocionální empatii. Snad právě pro tuto neživotnost se tento prostor stal tématem fotografie Candidy Höfer, umělkyně, která v intencích dobového trendu fotografie prezentuje na velikých formátech symetrické záběry symetrických architektur.

Chtěli bychom ale ještě věnovat pozornost jednomu detailu tohoto prostoru. Nikoliv celkovému osvětlení prostoru, které se realizuje prosklenou střechou, nýbrž zapuštěným světlem čtvercového formátu umístěných v bodech křížení vertikálních a horizontálních konstrukcí uzavírajících atrium stejně jako na spodní straně trámů / průvlaků. Už některá jiná Ungersova řešení (kupole) jsme označili za atektonická. Umístění osvětlovacích těles, která mají nepochybně svou hloubku, do exponovaných míst konstrukce, (pro srovnání: tato poloha koresponduje s polohou abaku řeckého chrámu), kde pocitově předpokládáme křížící se pruty ocelové výztuže, opravdu neodpovídá představě tektonické skladby. Jde pouze o dekorativní element, jehož smyslem je dojmově umenšit staticky i opticky předimenzované profily sloupů a kladí.

Téměř paralelně s rekonstrukcí banky na düsseldorfské Königsallee koncipuje Ungers v návaznosti na svůj obytný dům v kolínské Belvederestrasse knihovnu, nazývanou Kubushaus / Dům – krychli (1989). I u tohoto zadání, protože je zde architektem i stavebníkem, má naprostou svobodu výrazu. Tento objekt má s předchozí düsseldorfskou strukturou, s jejím novým objemem, mnoho společných znaků. Také Dům – krychle je vybudován na čtvercovém půdoryse, také nemá na svém vnějším obvodu žádná nebo skoro žádná otevíření, i zde je vnitřní konstrukce vytvořena bíle natřeným prostorovým skeletem. Rozdílné je jen absolutní měřítko. Jestliže düsseldorfská struktura má čtyři travé, pak knihovna jenom dvě, jestliže první objekt je třípatrový, druhý má o patro méně.

V této Ungersově tvůrčí periodě již zcela převládla vůle k elementárním objemům. Ukazují to právě zmíněný düsseldorfský koncept stejně jako soutěžní návrh na Thermenmuseum / Museum lázní v Trevíru, (oba 1988), dům

řečeného známky ne zcela uspokojivě vyřešeného vztahu dvou různorodých systémů, „vrstev“, které jej tvoří.

Nápadným rysem interiéru Ungersova Domu - krychle je plošnost celkového řešení. Je to schéma, v němž se nevyskytuje žádné článkování. Tato skutečnost vyvstane nejzřetelněji při srovnání stropu této knihovny se stropem vstupní haly Yale Center of British Art v New Havenu (1969 – 74) Louise I. Kahna, který byl jistě Ungersovi inspirací. V obou případech jsou plochy stropů rozděleny do čtyř polí. Ale jestliže Ungers osadí stropní desku přímo na stěny bez jakéhokoliv přechodu, jestliže v každém poli vyřizne čtvercový otvor, jehož velikost není formálně přesvědčivá, který navíc orámuje bílým profilem, pak Kahn nasadí v každém poli prvek tvaru komolého jehlanu (tedy šikminu) tak, že po všech stranách zůstanou úzké vodorovné pásy, které se od šikmin světlíku materiálově odlišují. Prosklená plocha Kahnových světlíku je větší než Ungersových, proto je rozdělena na čtyři pole, kteréžto dělení dává struktuře nejen bohatost, ale, a to je důležité, i měřítko. V prostoru Kahnova světlíku jsou navíc neortodoxně situovány volně zavěšené bodové světelné zdroje, které svou konstelací mohou připomenout souhvězdí. Ungers naproti tomu umístí všechny zdroje umělého světla, které sledují čtvercový rastr, v jedné rovině. Podobně bychom mohli srovnat stěny Kahnovy a Ungersovy kreace, kde bychom rovněž konstatovali nepoměrně větší formovou a materiálovou variabilitu, ale především harmonii užitých prostředků.

Navzdory těmto kritickým připomínkám je třeba Kubushaus považovat za nejrepresentativnější projev Ungersovy estetiky tohoto období. Ukazuje důslednost jeho přístupu, ale současně ukazuje omezení, vyplývající z výlučného spoléhání se na účín ortodoxního systému a opomíjení kreativního, aleatorního detailu.

Další v řadě prací, v jejímž programu se nalézaly reprezentační prostory, které mohly vzhledem k druhu zadání iniciovat pozoruhodné prostorové kreace, byla Rezidence německého vyslance ve Washingtonu (1994). Stejně jako u předchozího projektu nebyl ani u tohoto projektu rozpočet omezen a architekt měl tudíž všechny myslitelné svobody vyslovit se bez omezení. Výsledkem jeho úsilí je neživotná struktura, která nebyla příznivě přijata uživatelem ani kritikou.

Půdorysné řešení tohoto objektu postrádá ungersovskou přísnost. Čtyři paralelní travé nemají stejnou šířku, jen jedno z nich je ukončeno sedlovou střechou. Různost modulů se negativně projevuje na loggii představené před hlavním průčelím. Tato loggie tvoří vlastní hlavní fasádu, když vnější zeď za ní sestává z příliš mnoha rozdílných komponentů. Rovněž situování oken v bočních fasádách je příliš nahodilé, nepostrádá jenom řád, postrádá strůjnou myšlenku. Kromě toho objekt ukazuje některé konstrukční nedůslednosti.

Posuzováno z urbanistického hlediska je nesporné, že u výsledné formy objektu a jeho umístění na vyvýšenině nebyly vyčerpány všechny možnosti. Ungers se rozhodl, kvůli vnitřním dispozičním vazbám, pro plošně náročnou dvoupodlažní strukturu, kterou pak musel umístit na uměle vytvořené rovinné plateau, čímž se připravil o možný dramatictější účín své architektury.



(a):



(b):

Obrazek 11.8: (a): Ungers, prostor, Ungers, rezidence německého vyslance ve Washingtonu, hala (b): Ungers, prostor, Ungers, rezidence německého vyslance ve Washingtonu, jídelna

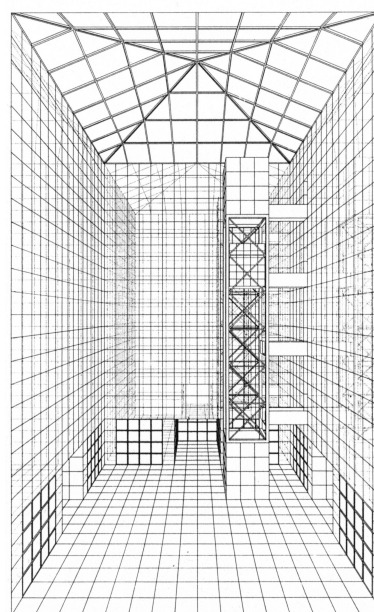
mu nezbyvalo, než situovat vedlejší místnosti včetně vertikálních komunikací do figury uprostřed objektu. Ale protože pro celek hmotové kompozice potřeboval ve středu kompozice výškový akcent, umístil doprostřed bloku servisních provozů vnitřní halu, kterou mírně převýšil a uzavřel prosklenou stanovou střechou.

Nelogické řešení. O tom, že o museálních stavbách věděl všechno, svědčí cyklus jeho přednášek v zimním semestru 1964 – 65, proslovených na berlínské Technické universitě. V nich pojednal i new-yorské Guggenheimovo museum F.L.Wrighta. Ten vybudoval svůj koncept na podobné myšlence centrálního vnitřního prostoru, zde konkrétně kruhového půdorysu. Ale zásadní konceptuální rozdíl mezi těmito dvěma objekty je v tom, že Wrightovi tento prostor není jen světlíkem, navíc neúčelným, nýbrž prostorem, ke kterému se vztahuje celý organismus budovy. Tento Wrightův prostor, který patří k mezníkům historie moderní architektury, je prostorem přímo magickým. Takovým, který vyvrací Ungersovi tezi, že po doznění baroka nevznikají prostory hodné toho jména.

Výstavní sály Galerie současnosti jsou situovány podél vnějších fasád, které jsou v nejvyšších dvou patrech téměř uzavřeny. Jsou koncipovány stejným způsobem jako jiné Ungersovy galerijní stavby (Galerie Hetzler, Wallraf-Richartz-Museum). Jejich prostory jsou vymezeny plochami trojího druhu, podlahou, stěnami a podhledy, které ani zde nejsou vzájemně provázány. Čtvercový rastr prosvětlených podhledů je v některých prostorách neorganicky dělen pruhy neprůhledného materiálu. Jako u jiných Ungersových museálních konceptů (frankfurtské Museum architektury, kolínské Wallraf-Richartz-Museum) je i zde problematické vertikální propojení jednotlivých úrovní. Opět je typické, že kritika se soustředila téměř výhradně na



(a):



(b):

Obrázek 11.9: (a): Ungers, prostor, F.L. Wright, New York, Guggenheim museum, hala (b): Ungers, prostor, Ungers, Hamburk, galerie současnosti, hala

pojednaní širších vztahů objektu, na jeho hmotové řešení, když prostorovému řešení nevěnovala žádnou pozornost.

Řekli jsem opakovaně, že primárním cílem architektury je vytvářet prostory. Na podporu tohoto argumentu jsme použili i několik citátů z Ungersových textů. (katalog výstavy v Kolíně) Navzdory důležitosti, kterou tomuto fenoménu v textu katalogu přiznává, vůle vytvářet prostory nemá v jeho díle odpovídající postavení. Takže při analýze jeho vlastního Domu bez vlastností v kolínské ulici Kämpchensweg (1996) zákonitě vyvstane otázka, jaká důležitost je v tomto konceptu prostoru přisuzována. Odpověď zní: ne podstatná. Prioritu zde měly stereotomie objemu, organizace půdorysu, oněch pěti travé, stejně jako rozvrh otevření fasád jedním typem okenního otvoru s pravidelnými rozestupy mezi nimi.

Vnitřní prostory působí uzavřeně, odtaziťe, estetické působení centrálního prostoru je oslabeno masivní vodorovnou konstrukcí, která spojuje protilehlé ložnicové části vyššího patra. Kratší stěna této dvoupatrové haly, můžeme-li tak nazvat centrální prostor Domu bez vlastností, je ve své funkci uzavření prostoru téměř dematerializována. Dvě francouzská okna v přízemí umístěná v rohové pozici redukují materii na pilíř, ale i jeho presence je ještě dále redukována dvěma velkými obrazy stejné velikosti jako okna ale různého tématu. Takže tato plocha se nejeví jako stěna uzavírající prostor, ale jako koláž, sestávající se šesti různorodých prvků. Těžký. Samým architektem navržený nábytek, přísně symetricky rozestavěný v této místnosti, ji činí dojmově ještě méně obyvatelnou.

U architektury exkluzivních obytných objektů, do které můžeme tuto Ungersovu kreaci zařadit, očekáváme, a toto očekávání je historicky podmíněno, že se architekt pokusí vytěžit nejvyšší možný kapitál daného místa, *genia loci*, třeba výhledu na okolní přírodu, krajinu, ultimativně moře, vysoké hory. Namátkou můžeme poukázat na několik renesančních příkladů, Vila Rotonda, Vila Rocca nebo moderních, Vila Tughendat, Vila Malaparte, objekty Neutrovy, vily na kalifornském pobřeží. Pokud okolní prostředí nesplňuje tyto nároky, uchyluje se architekt k vytvoření soukromé zahrady (Villino Medici ve Vatikánu), jejíž formu může sám definovat. Krajní, nejzazší možností vytvoření kontrolovaného ambiente je atriový dům, kde všechny podstatné prostory domu jsou orientovány výhradně do vnitřního atria. Moderní japonská architektura nabízí bezpočtu takovýchto řešení. Ale žádná z těchto možných alternativ se v konceptu Domu bez vlastností neuplatnila. Vnitřní prostory jsou otevřeny do skromného, vůči svému okolí zcela uzavřeného zahradního prostoru.

Pokud chceme považovat Dům bez vlastností za umělcovu závěť, pak můžeme konstatovat, že v sobě ztělesňuje i ten signifikantní rys Ungersovy tvorby, kterým je nedostatek smyslu pro prostor, neschopnost dát mu formu, která by v sobě měla emocionální náboj.

Protože mluvíme o prostoru obecně, zahrneme, stejně jako to činí Ungers ve výše citované pasáži ve svých berlínských přednáškách, do této kategorie také urbání prostory, neboť „*i na ně je moderní architektura chudá*“ [BKLN06]. Upřesněme ještě, že urbáním prostorem rozumíme nejen prostory jasně definované je obklopujícími stěnami, jako jsou třeba Piazza Navona nebo Hradčanské náměstí, ale také o zasazení objektu do dané urbání situace, jako je tomu třeba u Vily Rocca nebo Letohrádku Belvedere.

Ve svém projevu při udílení Velké ceny BDA v Brémách Ungers hovoří o dluzích moderní architektury pokud jde o tvorbu prostoru, a to jak vnitřního tak i vnějšího. Věnujme nyní pozornost formování vnějšího prostoru, které bylo Ungersovi tématem především u jeho urbanistických návrhů, kterých architekt vypracoval celou řadu. Z těch se realizovalo jenom málo: rané soubory domů v Kolíně, berlínské sídliště Märkisches Viertel, zastavění Forellenweg v rakouském Salzburgu (soutěž 1984). Jeho urbanistické návrhy, navzdory proměnám jeho estetického názoru, jsou navzdory tomu, že jejich vokabulár procházel proměnami v čase, myšlenkově velmi obsažné a ukazují, někdy možná lépe než jeho návrhy budov, architektův tvůrčí potenciál.

U prací z doby Ungersova působení v Kolíně nehraje urbání prostor podstatnou roli. U bytové zástavby v Kolíně–Mauenheimu (1959 – 61) uzavírá architekt městský blok poněkud rigidní, ne příliš obytně vypadající strukturou, která vytváří čtvercový vnitřní dvůr. U několika následujících prací, u bytové zástavby v Kolíně–Chorweileru (1961 – 64), u berlínského Märkisches Viertel (1964 – 67), aplikuje formu clusteru, u které je primární hmotový rozvrh.

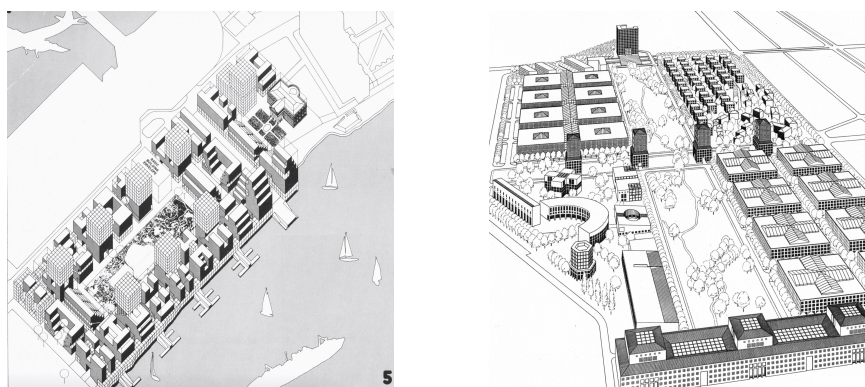
Kontextu těchto prací se zcela vymyká návrh na Studentskou kolej v holandském Enschede, vypracovaný v téže době. V této práci je vnější prostor

přesvědčivosti vertikální organizace struktury, když ona plocha, která měla spojit Domplatte s nábřežím Rýna, je museální budovou zúžena, dokonce přerušena jeho vstupním areálem. Snad měl architekt nabídnout řešení, v němž by celé museum situoval pod úroveň pochozí plochy, nebo měl volit asymetrické řešení, které by vytvořilo vstup do musea punktuálně, podobně jako to učinil Ieoh Ming Pei v pařížském Louvru (1989). Ale pro takové radikální řešení nebyla doba poloviny sedmdesátých let, representovaná porotou soutěže, ještě zralá. Teprve o desetiletí později (1986) se architekti Busmann a Haberer prosadili s myšlenkou podzemního koncertního sálu, ovšem se všemi negativními důsledky takového řešení, jak pro akustiku tohoto prostoru (v době hudebních produkcí musí být pochozí plocha nad sálem pro veřejnost uzavřena) tak také pro celkový obraz města, které je chudší o jednu reprezentativní budovu.

Z urbanistického hlediska je kompozičně nesmírně zajímavá skladba jednotlivých objektů v soutěžním návrhu na Soudní komoru / Kammergericht v Berlíně (1978 – 79). Spíše než o prostorovou kompozici se zde jedná o kompozici hmotovou, přesto poloha a tvar navržených objektů daly vzniknout několika zajímavým formám. Samotná budova Soudní komory vytváří čtvercový vnitřní dvůr, jehož úplnému uzavření ku prospěchu pro celou kompozici brání stávající městská vila. Ozeleněný trojúhelník mezi Soudní komorou a pásem obytné zástavby na jihu pozemku má díky své jasné struktuře rovněž své prostorové kvality. „*Volný prostor – ať je to vnitřní dvůr, zahrada nebo náměstí, jsou traktovány jako „objekty“ které jsou definovány je ohraničujícími stavebními objemy*“. [Ung85, str. 146] Tento objekt byl později realizován, bohužel ne v této formě.

K myšlence ozeleněného prostoru jako středu kompozice, kterou použil v soutěži na Roosevelt Island, se Ungers vrátil v projektu Progetto Bicocca v Miláně (1986). Jestliže v práci pro New York je Central Park obestavěn bloky na všech stranách, pak v milánském projektu tvoří zelená plocha osu, podél níž jsou seřazeny kvadranty s objekty různé typologické skladby. Tato kompozice působí ve srovnání s tou pro Roosevelt Island méně živě. Je také otázkou, zda rozhodnutí udělat středem rozsáhlého území v bezprostřední blízkosti městského centra městský park bylo správné. Většina účastníků soutěže nabízela v tomto prostoru řešení s kumulací funkčních ploch.

V dalším čase bude podíl urbanistických zadání, tedy také projektů, kde je hlavním tématem tvorba vnějšího prostoru, v Ungersově tvorbě stále menší, tak jak se jeho ctižádost soustředí na koncepty izolovaných soliterních objektů. Jednou z posledních urbanistických prací architekta byla soutěž na Potsdamer Platz / Leipziger Platz v Berlíně (1991), tedy na řešení prostoru, který byl už několikrát jevištěm jeho návrhů (Musea Pruského kulturního dědictví, Kulturforum atd.) Tento velmi inventivní návrh jsme podrobně analyzovali na jiném místě. Zde jenom řekněme, že nezvyklým, přitom dominantním rysem této práce je skutečnost, že se jedná o hmotovou, nikoliv prostorovou kompozici. Ungers zde sice vychází z juxta pozice dvou systémů uliční sítě, ale zásadní pro tuto práci je rozdělení zástavby do dvou výškových zón. Přitom



(a):

(b):

Obrázek 11.10:

(a): Ungers, prostor, Ungers, New York, Roosevelt Island, situace

(b): Ungers, prostor, Ungers, Milano, Progetto Biccoca, situace

řešení parteru, tedy objektů nižší výškové úrovně, je velmi sofistikované a svým způsobem „městotvorné“.

Můžeme tedy resumovat: tvorba vnitřního stejně jako vnějšího prostoru nestála v díle O.M.Ungerse nikdy ve středobodu jeho zájmu. Ačkoliv k tomu měl celou řadu příležitostí, nevytvořil ve své dlouhé kariéře jediný strhující prostor. Jeho přístup k architektuře byl především racionální povahy, a „euklidovský duch se brání kvalitativní koncepci prostoru“. [Ros15, str. 89] cituje Levi-Strauß *Naše smutné tropy*.

Možná se takové hodnocení bude zdát čtenáři nespravedlivé, proto poukážeme na to, že takové tvrzení je subjektivní. Je ovlivněno tím, že poznávání fenomenu zvaného prostor bylo u autora tohoto textu iniciováno a průběžně živeno zážitky především, ale nejen, barokních kreací, kterých je Praha plná. Na formování obrazu architektury Ungerse se renesance ani baroko nepodílely. Navíc k velké gotické architektuře Trevíru a Kolína, k její „dematerializované transcenci“ [Küc87, str. 7] nenašel afinitu.

11.8 Světlo

Téměř neodmyslitelnou součástí kategorie prostoru je světlo. Přesvědčuje nás o tom nejpozději gotická architektura, která je ve svých vrcholných projevech až dematematizací hmoty ve prospěch světla. I barokní architektura má svůj koncept světelnosti, který je jiný než gotický. Jestliže gotika nechává vstupovat světlo do prostoru stěnami, pak barokní architektura nechává toto medium vnikat do interiéru seshora, čímž jej ještě více zabstrakňuje.

Moderní architektura se průběžně potýkala s jinými problémy: karteziánským půdorysem, redukcí nebo vyloučením článkovaní, měřítkem, opakováním, flexibilitou a prefabrikací. Její zájem o prostor a světlo jako kategorie byl obecně menší. Ale jednotliví tvůrci vytvářeli průběžně architektury mimořádné.

ných prostorových a světelných kvalit. Těch, u kterých si dualita prostoru a světla si nezádá s výkony historických epoch je celá řada. Jako příklady bych jmenoval Le Corbusiera (Chandigarh, Ronchamp) Alvara Aalta (Riola di Vergato), Louise I.Kahna (budova parlamentu v Dacce).

Ungers si uvědomoval význam světla pro prostorové působení architektury. Svědčí o tom fakt, že Pantheon i s jeho otevřením kupole, patřil často k jeho referenčním objektům, že jeden ze svých domů srovnává s londýnským domem Johna Soanea, kde vedení světla hraje zásadní roli. Ale už vzhledem k charakteristikám prostorů jím vytvářených Ungers nikdy nerealizoval koncept, kde by světlo rozhodujícím způsobem spoluvytvářelo architektonický prostor. Na rozdíl od Loise I.Kahna: „*Světlo k tichu, ticho ke světlu. Světlo, které nám ozřejmuje přítomnost. Které vrhá stíny, které patří ke světlu. Vše co bylo vytvořeno patří světlu a touze*“. [LLDB69, str. 14]

Horní osvětlení aplikoval Ungers zcela vyjíměčně (galerie v Hamburku, banka v Düsseldorfu, Kubushaus), přitom je dále neusměrňoval. Nikdy nepracoval se světlem jako architekti historických epoch nebo třeba Le Corbusier nebo Alvar Aalto, kteří uzavírali interiér přímo dopadajícím světlu pomocí konstrukcí, fungujících jako odrazné plochy. Proto staví Le Corbusier na střešní desky svých architektur (Chandigarh, budova Parlamentu, Firminy, kostel) válcovité nástavby, proto uzavírá Alvar Aalto svůj kostel v Riola di Vergato oblými vazníky tvaru čtvrtiny válce. Do takových poloh Ungers nikdy pronikl, ani se o to nepokusil.

11.9 Plastické hodnoty

Hovořili o strategiích, které Ungers používá, když organizuje funkce nebo půdorysy, o tom jak formuje hmotu resp. prostor. Tyto kategorie se rozhodujícím způsobem podílí na vzhledu jak exteriéru, tak také interiéru. Přesto estetický účín stavby závisí do jisté míry také na tom, jak plasticky jsou vymežující plochy objemů vyvedeny.

V tomto ohledu musíme konstatovat, že plasticita Ungersových staveb v různých časových údobích lišila. Můžeme říci, že největší plasticitu vykazují práce z jeho prvního tvůrčího období, kde bytové domy v Kolíne na Hansaringu nebo Kolíně–Nippes, v neposlední řadě také jeho první vlastní dům v Müngersdorfu, mají velmi plastické fasády.

Ungersův dům v Belvederestrasse není objekt, který se dá beze zbytku vyložit racionálními argumenty, přesto se domnívám, že nálepka expresionismu, kterou ji dal Pevsner je zde na místě jen podmíněně, protože podíl instinktivní složky zde není tak výrazný. Tomuto označení se Ungers také bránil. Právem, stavby jeho kolínského období nemají onu rozmáchlost tvůrčího gesta, chcete-li svobodu, s níž koncipovali své objemy takový Erich Mendelsohn nebo Hans Poelzig.

Práce následujícího období, z doby kdy Ungers působil v Berlíně a v Cornellu, jsou vesměs soutěžní návrhy, řada z nich urbanistického charakteru, takže nedovolují soudit na míru jejich plasticity. První bytové domy realizované

Kapitola 12

Umění v Ungersově architektuře

Není mnoho architektů, jejichž vztah k umění byl tak intenzivní jako Ungersův. Umění stálo v jeho stupnici hodnot velmi vysoko. Mimo jiné proto, že se těší všem svobodám. A právě ty nárokoval Ungers také pro architekturu. Průběžně, během celé své profesionální kariéry sbíral umění. Jeho sbírku zmíníme později. Zde chceme jenom uvést případy, kdy se umělecká díla stala součástí jeho architektur. Jsou to případy spíše z pozdějších období jeho tvorby, kdy mu jeho pozice v německé scéně architektury dovolovala volit pro spolupráci na jeho architekturách umělce podle vlastního uvážení a kdy pracoval pro investory, kteří byli ochotni uvolnit finanční prostředky potřebné pro nákup umění horního segmentu.

Jeho blízkost kolínské umělecké scéně potvrzuje skutečnost, že byl v roce 1981 pověřen vytvořit v jedné z hal kolínského výstaviště prostorový koncept výstavy Westkunst – soudobé umění od roku 1939. V následujícím desetiletí instaloval několik svých výstav, v roce 1985 v kolínském Künstlerverein, další v roce 1986 v düsseldorfské Galerii Denise René Hans Mayer, kde představil své Čtvercové domy / Quadratische Häuser, o rok později byl vyzván k účasti na osmé kaselské dokumentě, kde na ploše 5 x 5 metrů předvedl svůj návrh ideálního musea. V roce 1990 ukazuje v kolínské galerii Max Hetzler, v objektu který sám navrhl (1986 – 88), své práce na téma Kubus. V roce 1999 ukazuje své práci v Wallraf-Richartz-Museu pod názvem Zeiträume. Architektur. Kontext. Konečně v roce 2006 pořádá Neue Nationalgalerie v Berlíně výstavu jeho celoživotního díla pod názvem O. M. Ungers. Kosmos der Architektur.

V osmdesátých a devadesátých letech minulého století, kdy už zaujal pevné místo mezi prominencí německé architektury a kdy vypracoval řadu zadání reprezentativního charakteru, instaluje v interierech některých svých realizací, třeba Zemské knihovny v Karlsruhe, Bavorské hypotéční banky v Düsseldorfu, nejmarkantněji pak v Rezidenci německého vyslance ve Washingtonu, práce předních výtvarných umělců, ať to byli Gerhard Richter, Markus Lüperts, Gerhard Merz, Rosemarie Trockel, jeho kolegové v profesorském sboru düsseldorfské Akademie umění, nebo Ian Hamilton Finlay, Sol LeWitt a Per Kirkeby. Takové spojení architektury s uměním korespondovalo s jeho představou Gesamtkunstwerku.

Mimořádnou intenzitu pokud jde o uplatnění umění v architektuře vyka-

zuje jeho dům v kolínské Belvederestrasse. V kubickém prostoru knihovny, na mezilehlých sloupcích, které netektonicky vyrůstají z podlahové desky prvního patra, končících na úrovni horní hrany zábradlí ochozu tohoto patra, je situováno osm (další čtyři jsou přisunuty ke stěně vynášejí regály knihovny) stejných sádrových odlitků hlavy Apolla, práce Iana Hamiltona Finleye s názvem „The Twelve who ruled“. Ochozy kolem objektu knihovny jsou dekorovány artefakty z Ungersovy sbírky. Na zahradě nejdeme kromě jedné práce Sol LeWitta také bustu K.F.Schinkela.

Umění hraje podstatnou roli v reprezentativních prostorech Rezidence německého vyslanectví ve Washingtonu (1994). Na výzdobě se podílela řada umělců, Friedrich Merz, Rosemarie Trockel, také Simon Ungers, syn architekta. Interiér vstupní haly je dekorován tuctem pláten Markuse Lüpertzeho, které nesou název *Parzivalův vlýs*.

Umělecká výzdoba rezidence vyvolala nejrůznější reakce. Manželský pár velvyslance oceňoval Lüpertzovy obrazy jako „*levné komiksové ornamenty*“¹. Jistě subjektivní názor. Ale při pohledu na symetrickou, na osu komponovanou fotografii interieru vstupní haly, což je tradiční perspektiva fotografií ve všech Ungersových publikacích (jakoby chtěl presentovat jenom frontální pohledy na fasády, nikoliv popsat objem v jeho plasticitě), vyvstává otázka, jakou roli vůbec Ungers umění ve svých architekturách přisuzoval? Zda to opravdu nebyla jen role dekorativní. Pokud se architekt rozhodne integrovat do svého díla umění, na což může samozřejmě resignovat, měl by tak učinit s respektem k tomuto umění. Ungers věší Lüpertzovy obrazy čtvercového formátu se stranou delší než jeden metr tak, aby souhlasily s nějakým imaginárním, nezasevěčenému pozorovateli nečitelným rastrem. Takže jejich spodní hrany jsou nejméně tři metry nad podlahou, což je poloha, která je ve velkých galeriích znakem druhořadosti děl takto instalovaných. Onen imaginární rastr je také příčinou toho, že krajní obrazy řady se téměř dotýkají okenních profilů a protilehlé stěny. Podobně zachází Ungers se sádrovými odlitky hlavy Apolla Iana Hamiltona Finleye ve své knihovně, když je umísťuje tak, aby shlížely na jeho pracovní stůl. Máme to nazírat jako poctu Finleyovu umění nebo jenom jako potřebu dát přísně koncipovanému prostoru přece jen nějaký na detail bohatý článek?

12.1 Ungers sběratel

Pokud chceme vyčerpávajícím způsobem hovořit o osobnosti O.M.Ungerse, je třeba zmínit i jeho činnost sběratele umění. Od okamžiku, kdy mu to dovolily jeho finanční prostředky, začal kupovat knihy a umělecké předměty. Základní položkou jeho jedinečné sbírky kulturních statků jsou knihy o architektuře, které „*vydražil v šedesátých letech v Amsterdamu u Menno Herzbergera. [...]* Protože se o to nikdo jiný nezajímal, koupil Ungers téměř všechno, co bylo nabízeno – mezi jiným také takové cennosti, jako *Vitruvia ve vydání Cesare Cesariana z roku 1521.*“ [Cep07, str. 32] Sbírkou soustavně rozšiřoval. Mezi

¹www.spiegel.de/politik/ein-undiplomatischer-diplomat-a-af89efd6-0002-0001-0000-00001385557



Obrázek 12.1: Ungers, umění v architektuře, Ungers, Kubushaus, interiér

návštěvníky ateliéru patřili poslíčkové antikvářů s kartony plnými starobylých, v kůži vázaných knih, s čísly ruských architektonických časopisů z dvacátých, třicátých let. Knihy nepředstavovaly pro Ungerse mrtvý kapitál. S knihami pracoval. Osvojoval si v nich obsažené teorie, nacházel v nich referenční objekty.

Svou sbírku nestavěl na odív. Knihy i umělecké předměty byly deponovány v obytném patře domu v Belvederestrasse. Ani prostory ateliéru nebyly dekorovány uměním. Na zdech visely výhradně originály plánů jeho návrhů. Teprve když dům rozšířil o objekt knihovny, soustředil všechny publikace v tomto prostoru. Pak se ukázal, možná dokonce k překvapení jeho samotného, celý obrovský rozsah jeho knihovny.

Stejně jako v případě knih, i artefakty, které Ungers sbíral, se povětšinou vztahovaly k architektuře. Katalog jeho výstavy v Neue Nationalgalerie v Berlíně v roce 2006 dokládá byť jen neúplně, rozsah jím a jeho ženou Liselotte nasbíraného umění. Uvedme několik položek: Babylonská věž Hendrika von Cleve, de Nomeho Ruinové capriccio v noci, Turpina de Crise Athénská Akropole, Leo von Klenzeho Starší chrám bohyně Hery v Paestu, Mondrianova Kompozice s červenou, Josefa Alberse Pocta čtverci, Richterovo Šedé zrcadlo, Čtverec Bruce Naumana, Sol LeWittovy Linie ve čtyřech směrech. Je nápadné, ale vlastně ne překvapující, že, pomineme-li stafáž na starých plátnech, žádný z těchto obrazů není figurativní povahy.

Zvláštní místo zaujímají v jeho sbírce modely historických staveb. Součástí trhu se starožitnostmi jsou i modely nejčastěji významných architektur historie, vyvedené v nejrůznějších měřítcích a materiálech. Ungers takové artefakty kupoval a dekoroval jimi své přebytky. Tak v jeho sbírce najdeme korkový a terakotový model Konstantinova oblouku v Římě z 18.století, dřevěný a sádrový model Bramanteho Santa Casa v basilice v Loreto (18.století), sádrový model římského Pantheonu (1994). Ale podstatnou část souboru tvoří modely



Obrázek 12.2: Ungers, sběratel, Josef Albers, Pocta čtverci

Kapitola 13

Psychologická poloha

Ještě jednomu aspektu Ungersovy osobnosti bychom chtěli věnovat pozornost. Tím je jeho psychologické ustrojení. Historie umění nás učí, že komponentou každého druhu umění, tedy i architektury, je umělcova psyché. Důvody, proč umělec volil to které téma, proč je zpracoval tím kterým způsobem, není většinou možné jmenovat beze zbytku. Protože kromě objektivních faktorů se na konečném produktu podílí také umělcova psychika, veličina pohříchu subjektivní. Charakterizovali jsme Ungerse jako racionálního tvůrce. Přesto i u něj, podobně jako i u jiných tvůrců minulosti, kteří stavěli své dílo na ratiu, kteří sledovali určitý kánon nebo byli v zajetí nějaké estetiky, dokonce doktríny, narazíme na momenty, které se nedají vysvětlit pouhým rozumem.

Podíváme-li se na Ungersovu tvorbu sumárně, budeme konstatovat, že v ní v průběhu času došlo došlo k řadě proměn, z nichž některé byly zásadního charakteru. To nás přivádí k domněnce, že architektovi někdy chybělo vnitřní přesvědčení, že to co dělá, je správné. Změny názoru, ono v ungersovské literatuře často zmiňované repositionování, jsou projevem vnitřní nejistoty. V Interview se Sébastianem Marotem říká Arthur Ovaska: „První na co si u Rema (Koolhaase) vzpomenu je, že když Mathias začal pracovat na nějaké nové soutěži, vždycky uklidil svůj pracovní stůl, na kterém, než přišel Rem, nechal ležet jen několik archů bílého papíru. Pak jsme měli brainstorming session, při níž jsme vypracovávali konceptuální diagramy. Vzpomínám si, že Rem udělal na jednom listu papíru první skicu pro 4.okruh – něco jako dálnici s prsty, na které navěsil městské vily“. [Ovaska in UKR⁺ 13, str. 144]. Podobně vyznívá i postřeh Jaspera Cepla, který říká: „*Ungersovi každopádně chybí právě tato neomylnost [ve srovnání s Colinem Rowe]. Je sice vždy připraven jít novými cestami, ale jeho radikálnost se mísí s permanentními pochybami o vlastní práci – hledá tedy vždy znovu oporu u svých souputníků. Tehdy věnoval svou víru Teamu 10.*“ [Cep07, str. 291] Tato svědectví se mohou zdát při zdánlivé sebejistotě, která vyzařovala z jeho vystupování nebo z jeho textů, až paradoxní.

Ale skutečná umělecká suverenita vypadá jinak. Tvůrce nalezne své téma, které zpracovává s vnitřním přesvědčením o jeho správnosti. Toto přesvědčení mu umožňuje pokoušet se o řešení i velmi komplexních, neústupných zadání. Už jsme řekli, že Ungersova architektura není uměním velkého tvůrčího gesta. Křivky, konkávní, konvexní plochy, prostorové průniky, rafinované proporční

objektů, konkrétně tu nazvanou Kosmos architektury / Kosmos der Architektur, vlastně katalog Ungersovy výstavy v Nové národní galerii v Berlíně v roce 2006, neunikne naší pozornosti, že ambiente, které si Ungers kolem sebe vytváří, ať je to knihovna v kolínské Belvederestrasse, dům v Eifelu nebo Dům bez vlastností v ulici Kämpchensweg, jsou výsostně statické, což je pro pesimistický životní pocit charakteristické. Čtvercové půdorysné organizace, čtvercové rastry podlah a stropů, bez konce se opakující osové symetrie, dokonce stěny nejsou, s výjimkou spojovacího traktu mezi starou a novou částí ensemblu v Belvederestrasse dekorovány obrazy. Chybí zde jakýkoliv vektor směřování, známky pozitivismu.

Jak diametrálně se liší ambiente jeho vlastních domů poznamenané tímto pesimismem od ambiente klasického milovníka umění, jak nám je přiblížil Lucino Visconti v Rodinném portrétu, kde se protagonista filmu pohybuje ve svém římském bytě mezi „banálními“ zařizovacími předměty; okny opatřenými těžkými závěsy, přeplněnými knihovnami, jídelním stolem pokrytým ubrusem s vázou s květinami uprostřed, pohovkou a stolkem s telefonem. Jenom stěny tohoto příbytku, dekorované krásnými obrazy, prozrazují, že jsme v bytě milovníka umění. Ungersovo ambiente je neživotné. I jím navržený sedací nábytek zde působí jako kulisa nebo jako práce Katariny Fritsch.¹

Ale navzdory svému pesimismu a rezervovanosti byl Ungers při práci na architektonických projektech schopen propadnout až nakažlivému entusiasmu. Dokumentuje to historka z Ungersových cornellských let. „*Vyprávěl jsi, že Ungers a on [Bakema] začali rozhovor, který byl tak intenzivní, že oba spadli na zem*“. [Kollhoff in UKR⁺13, str. 138] Architektura mu byla nikdy nezačínajícím a nikdy nekončícím tématem, také dobrodružstvím. Jeho spolupracovníci z období konce sedmdesátých, začátku osmdesátých let vypráví o pracovních víkendech, zpestřených Ungersovým pozváním k nedělnímu obědu, při kterém tématem rozhovoru byla samozřejmě architektura.

Průvodním jevem jeho téměř výhradního zaujetí pro disciplinu architektury byla jeho sebestřednost, Ungersův hnací motor, demonstrující se nikdy neustávající potřebou se presentovat. Jsou i výjimky (anonymní stavitelé gotiky, Gustav Mahler, Giorgio Morrandi), ale převážná většina umělců je dbalá svého image. Mezi nimi ale nenajdeme mnoho takových, kdo by svou image budovali tak soustavně a důsledně jako Ungers. Srovnajme jenom množství jeho publikovaných textů, monografií, výstav, s množstvím publikací třeba Gottfrieda Böhma, Josefa Paula Kleihuese, abychom jmenovali tvůrce jeho generace.

U vědomí vlastní hodnoty, a to navzdory vnitřním pochybám, soustřeďoval naprosto systematicky všechny své duchovní projevy, ať to byly originální plány a modely soutěžních návrhu, publikované texty. Se stejnou důsledností

¹Podobný obraz se mi naskytl, když jsem v roce 1968 navštívil galeristu Alfreda Schmelu, abych si prohlédl plány novostavby jeho galerie v Düsseldorfu Aldo van Eycka. Tento dobrý muž, oblečen do pohodlného županu, mě přijal v neděli odpoledne ve sluncem zalitým obývacím pokoji svého oberkasselského bytu, na jehož stěnách visely obrazy, které prodával: Yves Klein, Lucio Fontana, Arman atd. Na stole čekala káva a zákusky.

opovědníkem, spoluvůrcem mých prací. Jí přináležejí proto nejméně polovina této ceny.“ [Küc87, str. 10,11]

V době svého pedagogického působení si vychoval několik žáků. Zvláště jeho berlínské působení bylo ve znamení velkého engagement pro pedagogickou činnost. Mezi jeho studenty (ačkoliv podle výpovědi Thomase Beuckera, v té době posluchače této university, nebyl Ungers zdaleka jednoznačným favoritem všech studentů), jich bylo několik, především těch, kteří u něj dělali své diplomové práce, kteří vystoupili z anonymity a bývají zmiňováni při popisu jeho berlínského působení: Eckhart Reissinger, Wolf Meyer–Christian, Michael Wegener atd. Na jejich pracech, přetištěných v publikaci *Architekturlehre*, je patrný silný Ungersův vliv. Podobně silný, jakým se vyznačují i práce jeho žáků na düsseldorfské Kunstakademii o dvě desetiletí později. Pevnější vazby vznikly mezi Ungersem a některými jeho studenty na universitě v Ithace. Asi proto, jak říká Koolhaas, že všichni byli v emigraci. Podle familiérního tónu, s kterým o „Mathiasovi“ hovoří Rem Koolhaas, Arthur Ovasca, Hans Kollhoff, Peter Riemann, se dá soudit, že mezi těmito muži vzniklo něco jako přátelství. Dočasné přátelství. Cesty Ungerse a Koolhaase se rozešly po Letní akademii v Berlíně v roce 1977. Peter Riemann komentuje setkání s Ungersem několik let potom, co společně pracovali na projektu Berlín–Zelené souostroví následovně: *„Potom, co jsem v jeho kanceláři pracoval, jsem potkal Mathiase dvakrát nebo třikrát v jeho ateliéru. Byl vždycky neslušný a ironický. Říkal, přicházíš abys špiónoval nebo se chceš dozvědět, na čem pracuji⁵?“* [Riemann in UKR⁺13, str. 170]

Sigmund Freud říká, že celé myšlení se rodí z instinktu smrti. Korelát vlastní smrtelnosti nutí člověka, s postupujícím časem stále naléhavěji, jednat závazněji. Pozdní fáze Ungersovy tvorby v sobě přímo inkarnuje touhu dát dílům nepomíjivou, nadčasovou platnost. Větu: *„Z plánu Gillyho, Ledoux promlouvá touha po nepomíjivosti“* [Küc87, str. 7] nevyslovil jen tak do prázdna. Proto v projektech svého stáří usiloval architekt o vyloučení všeho, o čem se domníval, že má charakter nahodilosti. Ilustroval to příměrem s povídkou Samuela Becketa, v níž autor nepoužívá přídavná jména.

Pokud budeme sledovat tuto myšlenku dále, dojdeme k závěru, že způsob, jak jsou koncipovány jeho vlastní domy, všechny prostory v těchto objektech obsažené, také inventář v nich soustředěný, je výrazem touhy dát věcem, a tím také své osobě trvalost, nepomíjivost, vzepřít se smrtelnosti. Všechno to, čeho tento ze skromných poměrů vzešlý muž dosáhl, a tato bilance je oslňující, nemovitosti, které nesou punc velké architektury, umělecké předměty, jejichž hodnotu ani nebudeme chtít vyčíslovat, knihovna, která hledá mezi soukromými knihovnami sobě rovnou, to všechno je sneseno dohromady, je to učiněno viditelným na první pohled, aby sloužilo jako trvalý důkaz jeho velikosti. Ale Ungers jde ještě dál. Chce si svou velikost nechat potvrdit v čase. Objekt knihovny včetně jejího obsahu bude nadále veřejně přístupný, spravovaný nadací, kterou založil. Tím je zajištěno, že všechno to v ní nashro-

⁵Takové chování zřejmě nebylo vyjíměčně. Naprosto identická scéna se udála, když Ungers v jeho ateliéru navštívil jeho dlouholetý spolupracovník Jürgen von Brand.

mážděné „bohatství“, nebude moci být dědici rozptýleno a knihovna, zástupně symbol jeho osobnosti, bude vzdorovat historii, která tak ráda zapomíná, minimálně stejně tak dlouho jako Spolková republika Německa.

Kapitola 14

Akceptance Ungersovy tvorby

Ungersova tvorba, a to jak jeho architektura, tak také jeho na architekturu se vážící texty, byly vysoko nad průměrem dobové produkce. Proto byla předmětem zájmu odborné veřejnosti, později také masových medií.

Převážná většina autorů, kteří se Ungersovou tvorbou zabývali, kteří ji svými pracemi zprostředkovali širší veřejnosti, byli historiky umění. Materiál, který architekt těmto lidem nabízel, byl nesmírně rozsáhlý a faktograficky bohatý. V rejstříku jeho první monografie vydané v roce 1984 figuruje 576 zveřejnění, textů napsaných Ungersem nebo pojednávajících jeho dílo. Po tomto datu jich přibýlo nejméně ještě jednou, dvakrát tolik. Ungersovy texty, komentáře k jeho projektům, byly vděčně přijímány. Nebylo nutné je příliš interpretovat, bylo možné je rovnou citovat. Sebrány dohromady, třeba kunsthistorické výklady Ungersova a Gieselmanna puldruhastránkového Manifestu by jistě zaplnily několik svazků.

Ungersovy texty, jak ty obecnější, tak i texty, vztahující se k některému jeho konkrétnímu projektu, jak je hojně nacházíme v jeho monografiích, nemůžeme vždy označit za objektivní uměleckohistorický výklad. Protože často usiloval architekt o to, aby dovedl diváka k takovému vnímání svých architektur, které považoval za nejvýhodnější. Proto někdy nalézáme neproporční zdůrazňování některých dílčích nebo marginálních aspektů konceptů. Termíny používané k ozřejmění konceptu Musea architektury ve Frankfurtu, ať jsou to „dům v domě“ nebo „proměna prostoru ve smyslu nekonečné kontinuity vnitřního a vnějšího prostoru“ [Ung85, str. 161] zdaleka nevystihují to podstatné na této struktuře, způsob, jakým je sestavena, jaký je koncept jejích výstavních ploch, její prostorové kvality. K této architektuře se ještě vrátíme. Rozpor mezi zamýšleným, jak je popisováno v textech a skutečným, jak je materializováno, byl u Ungersových prací vždycky pocíťován. „*Intelektuální vznášení se výškách je sice vzato veřejností na vědomí, ale Ungers si musí nechat říci, že „vaše architektura, pane Ungersi, se zdá nemít žádnou smyslovou složku, žádnou z vašich budov nelze používat, pokud k tomu člověk nemá od architekta návod k použití.“* [Bid11, str. 175] Tato intelektuální nábavba byla nepochybně jedním z důvodů, proč měly jeho práce větší respons třeba v Itálii než ve věcném anglosaském světě. Rem Koolhaas říká: „*Myslím, že jsem v Anglii nepotkal nikoho, kdo by něco věděl o Ungersovi.*“ [UKR⁺13, str. 134] Koolhaas studoval

v Londýně v letech 1968 – 72.¹ Naopak Georg hrabě Solms poprvé uslyšel jméno Ungers v roce 1969 v italském Miláně z úst Giancarla de Carlo! Italové si historicky zvykli, a jejich jazyk je k tomu uzpůsoben, na nadsázku. Pojmy jako Dům v domě nebo Dům bez vlastností, podobně jako třeba Gehryho Tančící dům, už samy o sobě obsahují potenciál povýšit objekt, ať už jsou jeho kvality jakékoliv, na event.

Teoretické vývody, kterými Ungers své práce doprovázel, se vyznačovaly mimořádnou sofistikovaností, kterou mohl průměrný divák jen stěží sledovat. Řekne-li Ungers o konceptu svého frankfurtského Musea architektury, že „*díky tomuto kroku [vložení novotvaru do existujícího objektu] stojí starý dům sám jako výstavní objekt a stává se současně výstavním objektem i výstavní plochou*“ [Ung85, str. 161], můžeme to shledat důmyslným, ale pokud se pohybujeme uvnitř struktury, vnímáme jednotlivé prostory a zdi jako plochy je vymezující, aniž bychom chtěli průběžně analyzovat, zda ta která zeď je vnější zdí vnitřního objemu nebo vnitřní zdí vnějšího objemu. Protože se nepohybujeme mezi zdmi, ale v prostoru.

Ungersova tvorba měla u odborného publika velmi rozdílný respons. „*I když patří v té době k těm nemnohým německým architektům, kteří jsou mezinárodně uznávaní, jeho stavby a návrhy jsou německé architektonické scéně zdrojem iritací. Je mu vyčítáno přehnané teoretizování při nedostatku prostorových kvalit jeho architektury.*“ [Bid11, str. 175] Právě v této kombinaci. Gesto odvolávat se na Sebastiano Serlia je svou povahou krásné, ale varianty návrhu na zastavění náměstí Paulsplatz ve Frankfurtu, které architekt označil serliovskými tituly vyžadují určité předpoklady percepce, třeba znalost Serliových prací, protože jinak není tato metafora nositelem žádného významu.

Pokud jde o německou architektonickou scénu: Ungers ji polarizoval. Měl zde stejně tolik příznivců jako odpůrců. Německé odborné časopisy, *Bauwelt*, *Baumeister*, *Wettbewerb Aktuell*, referovaly o jeho pracech, publikovaly jeho soutěžní návrhy, ale ve stejných tiskovinách se objevovaly kritické články, humorné veršovánky, karikatury. Kromě toho s výjimkou magazínu Daidalos, vydávaného po dvě desetiletí Ulrichem Conradsem, který byl Ungersovi nakloněn jen v začátcích jeho tvorby, neexistovala v Německu platforma, která by jeho obecnější texty zveřejňovala. Proto větší respons měly jeho práce v Itálii, kde byly rozsáhle presentovány v časopisech jako *Domus*, *Lotus* nebo *Casabella*. Ne náhodou vyšlo Tematizování architektury nejdříve v italském překladu.

Positivního přijetí se dostalo od některých kritiků návrhu na dvojici domů *Pyramus und Thisbe* v Berlíně–Spandau. Z pera Brit Münkewarf: „*Dělící zeď mezi dvěma vlastně k sobě náležejícím domům musí být chápána jako zjevný poukaz na Berlínskou zeď, [...] Zeď funguje v tom okamžiku zvláště dobře jako nosné médium pro kolektivní vzpomínku, když nabízí pozorovateli*

¹Ungersovo jméno jsem neslyšel v Londýně (1969 – 70) ani já. Navzdory své příležitostné účasti na Summer Session, kde přednášeli m.j. Peter Cook, Cedric Price, Alvin Boyarsky atd.

návazný bod ke každodennímu životu a tím identifikační potenciál. Právě tím je vnímatel vyzýván vnímat zeď pozorněji a konfrontovat se s ní, aby objevil množství odkazů, obsahů a kolektivních vzpomínek, které Ungers svým stavbám vnuká“. [Mün20]. Také od Jaspera Cepla: „*Ungers interpretuje tento zbytek zdi jako genius loci tohoto místa a současně dělá stavební prvek „zeď“ tématem návrhu. Umísťuje zde ve vzdálenosti několika metrů od sebe dva kubické objemy, jeden bytový a jeden komerční. Mezi nimi nechá proběhnout zeď, v níž se otvírá úzký otvor. Tímto otvorem prochází lávka, která oba domy spojuje. Ungers tedy tematizuje tuto zeď jako nástroj a symbol oddělení a spojení. Zde se odvolává na analogii s v kulturním povědomí zakotveném obrazu Pyramus und Thisbe, jejichž historii nám zprostředkovávají Ovidiovy Metamorfózy“.* [Cep07, str. 397]

Při úvahách o obsahu a formě zvláště posledních dvou vlastních domů, Domu – krychle a Domu bez vlastností nás může napadnout jistá analogie s kobkami hrobek faraonů v pyramidách, kde jsou kolem sarkofágu soustředěny objekty, které bude faraon potřebovat ve svém posmrtném životě. Oba objekty jsou svým způsobem mauzolea, podle definice tedy monumentální pomníky ve formě stavebního díla. Podobně soustředěné do sebe, uzavřené navenek. I dům v Eifelu nese podobné rysy. Svou izolovanou polohou, kontrastem vůči okolní krajině, šikminami střechy evokuje obrazy hrobky perského krále Daria.

Na těchto dvou příspěvcích je pozoruhodná skutečnost, že v nich není řečeno nic, ale vůbec nic o vlastní architektuře. Oba se zabývají pouze symbolickými významy, které jim Ungers vnuknul tím, že tuto kompozici pojmenoval tak, jak ji pojmenoval. Potvrzuje se zde účinnost jeho strategie vnášení slova do konceptu, slova, které se stává vlastním obsahem architektury.

Pokud jde o akceptanci Domu – brány v odborných kruzích, hovořili jsme o ní v kapitole věnované úloze slova jako výrazového prostředku architektury, když jsme zmínili setkání architektů v Charlottesville. Reakce amerických kolegů nebyla příznivá. Podobně negativní byla i reakce Leona Kriera: „*Pokud jde o tento projekt, nemá pro mně z architektonického hlediska vůbec žádný význam. Shledávám jej zcela prázdným. Je to Big Business, jinak nic. [. . .] Ale, Mathiasi, na druhé straně používáš při popisích výrazy jako „město, vila, agora, brána“, atd. Tyto pojmy představují tak vysoký kulturní nárok, že mi běhá mráz po zádech, když je slyším. Mathiasi, tohle není žádná brána, a ty to víš. To také není žádné město, které jsi tady postavil. V žádném případě“.* [RT91, str. 58]

Různorodá byla i akceptance Ungersovy pozdní tvorby. Architekt realizuje prestižní objekty, ať jsou to hamburská Galerie současnosti tamního Domu umění (1996), přímo obrovitý komerční komplex Quartier 205 na berlínské Friedrichstrasse (1996), kolínské Wallraf-Richartz-Museum (2001). Masová média přináší obrazovou dokumentaci dokončených realizací, což je pro laické publikum důkazem Ungersovy profesionální kompetence. Na druhé straně část odborné kritiky srovnává jeho projevy, v nichž se stále více prosazuje latentní historismus, se současně realizovanými architekturami takového Normana Fostera, Renzo Piana, nebo Daniela Libeskinda, vedle nichž se Ungersovy

realizace zdají nečasové, invenčně chudé.

Obečně malého souhlasu se dostalo Ungersově Rezidenci německého vyslance ve Washingtonu (realizace 1995). Martin Kieren se ve své ungersovské monografii snaží o plausibilní výklad formotvorných momentů objektu. „*Soubor budov se zřiká jakékoliv impertinentní modernity. Chce vystupovat spíše skromně, citlivě, a přece jen důstojně: tedy být uměřen rezidenci vyslance. Materiály, které se projevují navenek, mají na této poloze na rozhraní, která je dílem racionálního návrhu, velký podíl. Kombinují a transportují svým způsobem myšlenku souhry tradice a moderny, ostatně souhry, která vylučuje jakoukoliv bázi přehnané reprezentace*“. [KU94, str. 146] Je ovšem otázkou, proč má objekt rezidence velvyslance vystupovat spíše skromně, a ještě více proč se má zříkat modernity? Pravým opakem takového přístupu je budova Nizozemského velvyslanectví v Berlíně Rema Koolhaase, realizovaná jen o několik let později, zahrnutá právě díky své „neskromnosti“ a modernitě všemi možnými evropskými architektonickými cenami. Rovněž textová pasáž týkající se reprezentace je, jak uvidíme v následujících citátech, neméně sporná.

Architekt může u zadání, jakým je rezidence vyslance, volit konservativnější řešení. Ale u tohoto objektu nesouhlasí ani volba výrazových prostředků ani způsob jejich organizace. Veškeré předivo velmi rozličných funkcí tohoto objektu je skryto za nic neříkající arkádou, navíc kvůli volbě dvou různých modulů formálně nepřesvědčivou. Snad byla Ungersovi u tohoto opusu, který zřetelně dokumentuje klasicistní tendenci inspirací hala Woodland Cemetery Gunnara Asplunda (1920), aniž by se architekt alespoň vzdáleně přiblížil noblese proporcí a výrazu této architektury.

Většina kritiků tohoto objektu nebyla tak moderátní jako Martin Kieren. Reakci tehdejšího německého vyslance ve Washingtonu jsme uvedli na jiném místě. Benjamin Forgey, když ocenil, že: „*Ungers chce zbavit klasické dědictví újmy, kterou utrpělo po Druhé světové válce, když jeho oficiální verze, oblíbená vládami od Washingtonu po Řím, od Berlína po Moskvu byla oceňována jako fašistická architektura*“, říká o washingtonském rezidenčním objektu: „*Základní problém je, že tento racionální dům není příliš hezký. Stojí nahoře na trojitě terasovité podnoži. Ovládá pahorek, ale nepřizpůsobující se mu. Je monumentální, ale postrádá místo odpovídající citlivost, která charakterizuje nejlepší americké, italské nebo německé klasicistní rezidence. Tento dům není osobní*“.² V interview v časopise Der Spiegel zaznívají tóny ještě kritičtější. „*Publicista Klaus Harpprecht vytkl vaší Rezidenci německého vyslance ve Washingtonu, že skrze pilířovou fasádu se na Ameriku dívá „strašidlo fašismu*“.³

A opět je typické, že všichni tito kritikové pojednávají jenom exteriér objektu, aniž by věnovali pozornost struktuře a prostoru. V některých textech je ještě zmiňováno umění, rozvěšené na zdech přijímacích místností. O tom jsme hovořili na jiném místě.

²www.washingtonpost.com/archive/lifestyle/1994/10/22/

german-residence-misses-the-mark/046ca4fb-9bf0-480a-a206-52aee4a6d8b0/

³www.spiegel.de/kultur/die-magie-der-edlen-kiste-a-dd8a9fdb-0002-0001-0000-000008670730

Příznivější akceptance se dostalo Galerii současnosti Domu umění v Hamburku (1996). Martin Kieren zde, stejně jako u washingtonské rezidence, oceňuje zdrženlivost. „Architektonická mluva Ungersovy Haly umění je velmi zdrženlivá, znovu je zde dosazeno vysokého stupně abstrakce. Čtvercový kamenný kubus, s jenom v přízemí se nacházejícími velkými okny, jinak hladký, hranatý, bez přechýlující střechy a bez jakékoli architektonické ozdoby. Vis a vis staré Hale umění zdají se být její architektonickým motivy tímto způsobem oživeny – kvůli radikálně v pozadí se držící novostavbě vystupují do popředí o to více. Ungers zde zase jednou staví na dialektickém protikladu a ne na do očí bijící konkurenci“. [KU94, str. 162] Ale stejně jako u objektu rezidence vyslanec je i tady otázkou, zda je také u museální architektury zdrženlivost předností. Frank O. Gehry, jak dokumentuje jeho Guggenheimovo museum v Bilbau (1997) nebo Daniel Liebeskind svým Židovským museem v Berlíně (1999) byli evidentně jiného názoru.

Ale i akceptance tohoto objektu nebyla jednoznačná. J. Hohmeyer a M. Schreiber jej kriticky pojednávají v interview nadepsaném Magie ušlechtilé bedny. Jejich pozornost platí celkové formě: „Ve svém nejnovějším díle, v novostavbě pro hamburskou Kunsthalle, jste odvodil základní formu objektu – kubus rozdělený okenními osami – z plastiky sochaře Ulricha Rückriema. Do formy tohoto krystalu se ale nevešel celý stavební program. Proto vznikla mezi původní a novou budovou různá podzemní spojení, která kvůli garážovému patru pod ní, se derou nahoru jako ploše useknutá pyramida, tedy kompromis ne zcela krystalinní“⁴. Když popisují vstup do objektu, říkají: „Ale vždyť ani nenačnete vstup do galerie, protože všechny čtyři strany budovy jsou stejné, [...] a tak akceptujete, že návštěvník musí [...] dlouho obíhat budovu, než najde vchod, [...] a když se konečně šťastně dostal dovnitř, když prošel působivou halou až k jednomu ze schodišť, začne pro něj horolezecké dobrodružství, tak příkré jsou ty schody“.⁵

Velký zájem kritiky vyvolal Dům bez vlastností v kolínské Kämpchenweg (1994 – 95), Florian Fischer oceňuje klidnou vážnost tohoto „realizovaného manifestu“: „V tomto smyslu bychom mohli někomu jako O.M. Ungersovi rozumět jako snobovi. Kterým možná byl. Ale byl proto také špatný architekt? Jednoho prosincového nedělního dopoledne jsme spíše náhodou narazili na jeden z jeho posledních realizovaných manifestů – Dům bez vlastností v Kolíně–Müngersdorfu. Ten stojí na konci řady tří domů, které Ungers postavil pro sebe a svou rodinu. Sám dnešní majitel domu – kolínský sběratel umění a knih Dr. Speck – nás pustil dovnitř. Používá dům pro svou Proustovu a Petrarcovu knihovnu. No a co se dá říci, když člověk již tolikrát studoval půdorysy a fasády domu, prostorový zážitek prostorového konstruktů je impozantní. Hra jednoduchosti a komplexnosti je vlastně vážnost. Jak Ungers všechno do posledního detailu určil a navrhl, tak žije dům z precizností primérních prostorových daností. Člověk by mu to zřejmě nesměl říci – ale je vlastně jedno, jakými klikami budou nakonec dveře opatřeny“.⁶ Poznamenejme, citovali jsme

⁴www.spiegel.de/kultur/die-magie-der-edlen-kiste-a-dd8a9fdb-0002-0001-0000-000008670730

⁵www.spiegel.de/kultur/die-magie-der-edlen-kiste-a-dd8a9fdb-0002-0001-0000-000008670730

⁶<https://www.baumeister.de/der-schreibende-architekt-oder-kunstler/>

z německého odborného časopisu.

Barbara Schlei precizuje: „*Tematizována je bezpředmětná (gegenstandslos) architektura, skořápka, slupka, prostor, ve své čisté podobě. Takže tím postrádá dům jakékoliv vlastnosti a je určen pouze svými mírami, geometrií a proporcemi. Nebo jak to vyjadřuje architekt: „Nic se nehýbe, nic není schované, zašifrované nebo skryté. „Za tím“ není nic, všechno, co bylo míněno, je viditelné, je rovnou ukázáno. Tak vznikl dům bez viditelných detailů, kde není nic ponecháno náhodě: dům bez soklu, bez podnože, bez základny, žádná ostění, žádná atika. Dva stupně vysoká bílá podnož velikosti 18 x 18 metrů, přísně oddělená od zeleného prostoru, vlastně již část domu, je vytvořena z přírodního kamene. Na ní stojí kubus domu jako na podnose. Z ní vede dvanáct rovnocenných vstupů do přízemí. Fasády jsou stejné, není přední nebo zadní strana domu. Cesta zvenku dovnitř vede přes 1.5 metrů tlusté „zdi“, které spolu s oběma vnitřními zdmi pojímají nutná zásobovací a servisní zařízení jako skříňe, schody a výtah, šatny, záchody a odkladní místnosti (princip služebních místností). Tím mohou být vnímány obytné prostory v jejich celé prostorovosti, aniž by bylo třeba něco vynechat“.*⁷ Barbara Schlei ale nereprodukuje Ungersovu myšlenku v jejím celku. Na počátku této pasáže říká Ungers o tomto domě: „*Nic metafyzického, žádná alegorie pro nějaký libovolně vytvořený stav, jenom direktní, nefalšovaná forma*“.

Jestliže první text je spíše záznamem nedělní rodinné procházky proslulým Müngersdorfem, pak druhý text ukazuje typický způsob akceptance tohoto domu. Ungers nazve svůj dům Domem bez vlastností. Tento název se zdá ukazovat na inspirační zdroj tohoto opusu, ne snad tolik na Roberta Musila, ten dodal jen název, jako spíše na Ludwiga Wittgensteina, jehož vídeňský Dům Wittgenstein (1928) je vnějškově (nikoliv svým vnitřním obsahem) rovněž domem bez vlastností, domem bez soklu, bez podnože, bez základny, bez ostění, bez atiky. Dodali bychom ještě: se stejnými okenními formáty a jejich rozmístěním v ploše, se stejnou bílou barvou fasády. Tato podobnost zůstala kritikou opomenuta. Wittgenstein na rozdíl od Ungerse svůj dům netematizoval, ani neměl potřebu dát mu nějaké jméno. Autorka je fascinována bezpředmětnou architekturou Domu bez vlastností. Ale už těmi několika řádky, které jsme vybrali z jejího textu, přiřkla tomuto domu celou řadu vlastností. Mohli bychom podrobněji popisovat řadu dalších, esenciálních vlastností, nebo znaků tohoto domu. Způsob jeho vnitřní organizace, kde servisní prostory, kam autorka zařazuje také schodiště, jsou kumulovány do zón oddělujících tři travě obsahující hlavní obytné místnosti objektu, zduřelost stěn hlavních fasád, prostorové danosti domu (jak činíme na jiném místě tohoto textu).

S velkou vážností se zabývá tímto objektem i Jasper Cepl ve své knize O.M.Ungers: Intelektuální biografie / Eine intellektuelle Biographie, ve které minuciózně analyzuje zdroje, z nichž Ungers čerpal inspiraci pro své myšlenkové konstrukty, pro své strategie, kde podrobně popisuje posuny priorit Ungersova myšlení, rozhodující pro volbu výtvarných prostředků. Z pozice

⁷<https://www.baukunst-nrw.de/objekte/Haus-ohne-Eigenschaften--70.htm>

takového přístupu říká o domě v kolínské Kämpchensweg: „*Jeho třetí dům je naproti tomu jiné téma. Nejde tady ani o transformaci forem, z kterých se dům sestává, ani o dialog s městem, mnohem spíše se zdá, že Ungers chce ještě jednou jít na hranice toho, co může architektura říci jako umění. A tak to není umění formovat objem a prostor, které se v tomto domě demonstruje, je to umění dát formu myšlence architektury*“. Cepl pokračuje: „*U tohoto odvážného experimentu nejde o myšlenky architektury v plurálu, nýbrž o myšlenku architektury jako takové. Nakonec je tento dům materializovanou formou Ungersovy touhy uspořádat svět podle svých představ*“. [Cep07, str. 493] Opustili jsme tedy sféru architektury a vstoupili do světa filosofie, konkrétně Arthura Schopenhauera: Svět jako vůle a představa. Možná si architekt uložil příliš náročný úkol. Možná stačilo pracovat s výrazovými prostředky architektury a jenom inventivně zorganizovat hmotu a vytvořit prostor.

Historie výtvarného umění, ale také jiných disciplin, literatury, hudby, ukazuje, že tématem pozdní tvorby umělců bývá někdy hledání hranic toho kterého druhu umění a dotýkání se jich. (Připomeňme si zde pojednávané Samuela Becketta, Gerharda Merze, vzpomeňme namátkou třeba Beethovenovy pozdní smyčcové kvartety, Johanessa Brahmsa klavírní opusy 117 – 199.) Ungers snad nehledal tyto hranice obecně, ale hledal hranice výrazu, který by byl charakterizován maximální redukcí výrazových prostředků a který nazýval abstrakcí. Tento termín byl kritiky architektury bezvýhradně akceptován. Na jiném tohoto textu jsme se snažili ukázat, že termíny abstrakce a minimalismem nejsou synonyma.

Ungersovo dílo bylo tedy předmětem nesčetných reakcí. Pozitivních stejně jako negativních. O jeho významu, o důležitosti jeho příspěvku moderní architektuře svědčí právě tato skutečnost.

Kapitola 15

První tvůrčí období (1951-64)

Zahrnuje léta 1951 až 1964, od prvních projektů po otevření si vlastní kanceláře až po rozsáhlé urbanistické koncepty sídlišť Kolín–Chorweiler a Berlín–Märkisches Viertel.

- Továrna na oděvy, Aachener str., Kolín (1951)
- Bytový dům, Hültzstraße, Kolín (1951)
- Bytový dům, Kolín–Mauenheim (1955 - 57)
- Bytový dům, Kolín–Delbrück (1955 – 57)
- Bytový dům, Kolín–Riehl (1956 – 58)
- Bytový dům, Kolín–Braunfels (1958)
- Oberhausener Institut, Oberhausen (1953 – 58, 1967 - 69)
- Bytový dům, Kolín–Nippes (1957 – 59)
- Bytový dům, Kolín–Lindenthal (1957 – 58)
- Rodinný dům, Kolín–Müngersdorf (1958 – 59)
- Bytový dům, Kolín, Hansaring (1959)
- Bytová zástavba, Kolín–Mauenheim (1959 – 61)
- Bytový dům, Wuppertal, Mozartstrasse (1959)
- Budova nakladatelství, Kolín–Braunsfeld (1960 – 64)
- Rodinný dům, Overath (1961)
- Rodinný dům, Hennef (1961)
- Nové město Asternweg, Kolín–Chorweiler (1961 - 64)
- Arcibiskupské gymnasium, Bonn–Beuel (1961)
- Bytová zástavba, Berlín–Märkisches Viertel (1962 – 67)

■ Soutěž Grünzug-Süd / Zelený pás, Kolín-Zollstock (1962 - 65)

Po ukončení studií na Technische Hochschule v Karlsruhe si O.M. Ungers otvírá v roce 1950 v Kolíně nad Rýnem architektonickou kancelář. *G. Brown Manrique v textu O.M.U. – Early Buildings in Cologne* uvádí, že, jak jsme už zmínili v úvodním životopise, až do roku 1965 byl Ungersovým partnerem Helmut Goldschmied (1918 - 2005).

V té době skýtaly interiéry větších německých měst neutěšený pohled, když jen nepatrná část stavební substance nebyla válkou poškozena, ne-li zcela zničena. Proto architekti, jejichž řady válkou rovněž prořídly, si nemohli na nedostatek zakázek stěžovat.

Převládajícím typologickým druhem prvních poválečných let byl bytový dům. Tak v letech 1950 – 1959 realizuje Ungers několik bytových domů, vykazujících řadu společných znaků, z nichž nejmarkantnějším je použití režného zdiva na jejich fasádách, ať jsou to Dům v Kolíně-Dellbrücku (1955), dům v Kolíně-Braunfelsu (1958), dům v Kolíně-Nippes (1957-59), dům v Kolíně na ulici Hansaring (1959), dům v Mozartstrasse ve Wuppertalu (1959). Velké plochy zdiva tvořené polokřížovými vazbami, s pásy na stojato uložených vazáků nad okenními otvory imitují průvlaky, které lícují s ostěním. Z plochy vystupující balkony mají přiznanou betonovou konstrukci podlahy. Případ od případu se liší formát cihel.

Pokud staví Ungers v padesátých letech své domy z cihel, pak to odpovídá místu i času. Architektura Porýní je cihelná. Pouze význačnější stavby byly vyvedeny v kameni. Měštanské domy minulosti, pokud nebyly rovnou hrázděné, byly z cihel. Cihla jako stavební materiál koresponduje i s dobou, když těsně po válce jiný materiál nebyl prakticky k dispozici. I Rudolf Schwarz staví v Kolíně, kde význačnější architektury minulosti byly realizovány v kameni, prestižní objekt Wallraf-Richartz-Musea (1957) z cihel.

Tuto řadu domů z režného zdiva můžeme považovat za zdařilé práce architekta v tomto období. Jejich stereotomie je bohatá a jejich výtvarná kultura vysoká. Jenom několik objektů je omítnutých. Například bytový dům v kolínské Holzstrasse (1951), vůbec první v literatuře uváděná realizace architekta. Třípodlažní objekt má čtvercová okna, je ukončen sedlovou střechou, pokryt světlou omítkou, má velmi racionální půdorys a na svou dobu velmi neobvyklou, asymetrickou fasádu, která by zrovna tak mohla být návrhem dnešního poučeného architekta. Asymetrická je rovněž uliční fasáda Obytného domu a taneční školy na Salieriring v Kolíně (1953), opět na velmi čistém půdoryse. Pokud zdůrazňujeme asymetričnost těchto několika fasád, pak proto, že asymetrie je v díle O.M. Ungerse spíše vzácná, s postupem času se z jeho tvorby bude stále více vytrácet.

Některé z těchto bytových domů byly určeny pro uprchlíky z východních německých území v rámci programu SBZ, přesto jejich půdorysná řešení, snad s výjimkou domu v kolínské Hülzstrasse (1951), nejsou nikterak minimalistická. Třeba bytový dům v Kolíně-Nippes nabízí třípokojové byty s kuchyní,

koupelnou a balkonem. Jednotlivá řešení jsou velmi různorodá. Najdeme zde půdorysná řešení symetrická (Kolíně–Niehl, Graditzer Str. (1957) / Kolíně, Aachener Str. (1958)) stejně jako asymetrická, (Kolíně–Hansaring, 1959), V některých objektech jsou na patře situovány jen dvě bytové jednotky, ale najdeme také řešení, kde z jedné patrové podesty jsou přístupné čtyři byty (Kolíně–Nippes, Maueneheimer Str., 1957 – 59).

Seřadíme-li tyto domy vedle sebe v časové posloupnosti, budeme konstatovat postupné narůstání plasticity objektů. Jestliže první z objektů, dům v kolínské Hültzstrasse je prostý kubus s plošnými, omítnutými fasádami, pak třeba žádný ze tří typů domů v Maueneheimer Strasse nemá lineárně probíhající fasády. U nejjednoduššího z nich jsou podélné fasády zalamovány, u dalšího domu jsou jednotlivá travé vzájemně posunuta a posléze do kompozice zahrnuté bodové domy jsou drúzy sestavené ze čtyř sice identických, ale vzájemně vůči sobě pootočených a posunutých elementů. Podobně zalamované uliční průčelí má při subtilní hře symetrií i dům na kolínském Hansaringu.

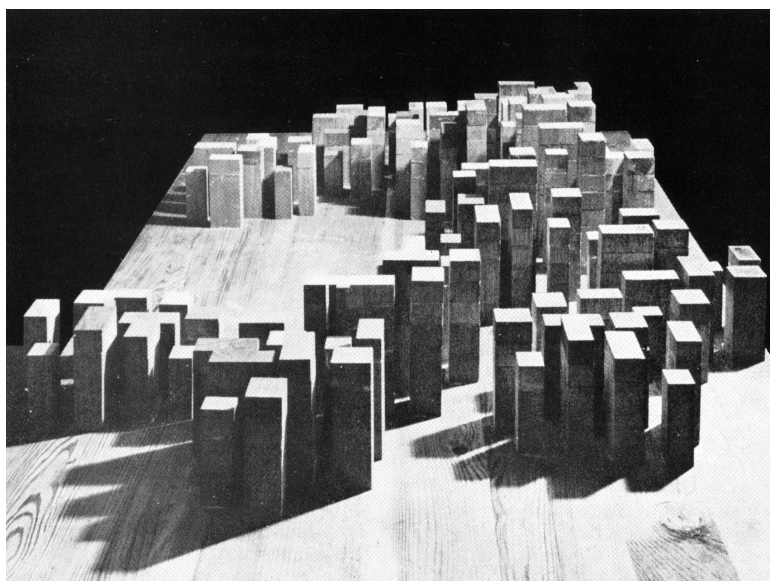
Toto vrstvení fasád, které ukazuje bytový dům na kolínském Hansaringu, ale ještě více Ungersův vlastní dům v Kolíně–Müngersdorfu (1959), připomenou svým gestem Památník Rosy Lucemburkové a Karla Liebknechta v Berlíně, dílo Ludwiga Miese van der Rohe z roku 1926. Nejspíše proto, že u těchto realizací je vědomě potlačen podíl zasklených okenních ploch.

Kam máme tuto skupinu domů stylově zařadit? Domníváme se, že deklarovat tyto objekty za projev stylu označovaného jako Brutalismus, jak činí někteří autoři, není správné. Brutalismus patří jako stylové označení primérně objektům konstruovaným z betonu, jehož povrch nebyl dále pojednán. Tento způsob přiznávání betonových konstrukcí byl běžný v architektuře průmyslových staveb. Ukázkovým příkladem takového zacházení s konstrukcí je třeba farmaceutická továrna Sira Owena Williamse v anglickém Nottinghamu (1932). Pro bytovou výstavbu jej udělal „salonfähig“ Le Corbusier svým mezním dílem, kolektivním domem v Marseille. Nepojednané betonové plochy nejsou ale jediným znakem brutalismu. Rayner Banham ve své knize *The New Brutalism* uvádí tři hlavní charakteristiky takových staveb, ty jsou:

1. *Budova jako jednotný vizuální obraz, jasný a zapamatovatelný,*
2. *Přiznání a čitelnost její struktury,*
3. *Velký důraz na syrové, nepojednané materiály.*

[Ban66, str. 127]

Za iniciační díla této estetiky jsou vedle už zmíněného Le Corbusierova domu v Marseille považovány ještě Maison Jaoul, Neuilly, Paříž (1966) téhož autora a Škola v Hunstantonu v Anglii manželů Smithsonových (1949 -54), svým gestem ne nepodobná Alumni Memorial Hall v Chicagu (1945 – 47) Miese van der Rohe.



Obrázek 15.1: Ungers, první tvůrčí období, Ungers, Kolín–Chorweiler, Nové město Astenweg, model

mezi nimi vytvářely nové prostorové vztahy“. [Ung85, str. 71] V žádném dalším jeho projektu se neobjeví taková míra aleatoriky jako v návrhu Nového města Astenweg. Budou to právě pevné vztahy mezi jednotkami, axialita, symetrie, které se s postupem času stanou jeho poznávacím znamením.

Jestliže Ungersovy bytové domy z padesátých let jsou provedeny v cihelném zdivu, pak koncepty založené na principu clusteru jsou omítnuté. Důvodem bylo ukázat nuance plasticity objemů. Ale omítka nenabízí ani blahodárny detail ani barevnost, kterou objemům dává cihla, takže realizované soubory působí schematicky.

Také návrh bytové zástavby Märkisches Viertel v Berlíně, který byl vypracován ve stejné době jako kolínský koncept, aplikuje pro systém clusteru. Na pozemku nepravidelného tvaru rozprostře Ungers čtvercovou síť 6 x 6 metrů, na kterou osadí kompaktní pravoúhlé věžovité útvary, obsahující ložnicové části bytů, když pak prostory mezi nimi zaujímají obytné části bytů. V urbanistickém globálu jsou hmoty seskupeny tak, že vytváří polouzavřené, ozeleněné prostory. Tento návrh je do jisté míry poplatný myšlence Candilise, Josice a Woodse uplatněné v návrhu rezidenční čtvrti Quartier du Mirail v Toulouse (1961 – 66), která se v té době těšila velké pozornosti urbanistů, protože přehodnotila dosavadní názor na tvorbu větších rezidenčních celků.

Projekt obytného souboru Märkisches Viertel, jehož nebyl Ungers jediným autorem, je možno označit za důležitý mezník jeho profesionální biografie. Naprosto negativní přijetí, kterého se tomuto berlínskému sídelnímu celku dostalo, bylo jedním z důvodů, proč Ungers v roce 1967 opouští Německo, Berlín a odchází na deset let do Spojených států.



(a):



(b):

Obrázek 15.2:

(a): Ungers, první tvůrčí období, Ungers, Berlín, Märkisches Viertel, schema

(b): Ungers, první tvůrčí období, Ungers, Berlín, Märkisches Viertel

15.3 Rodinné domy

Ve svém kolínském období realizoval Ungers několik rodinných domů. Jejich formy, stejně jako materiály použité pro jejich vnější povrchy, jsou příliš rozdílné, než abychom mohli jejich srovnáním dojít k nějakým stylistickým závěrům. Proto jim budeme věnovat menší pozornost.

Dům v Overathu představuje drúzu vzniklou spojením dvou prvků členitého obvodu, jejichž podélné osy svírají úhel přibližně 60 stupňů. Dům Wokan v Bad Homburgu je vybudován na principu velmi hmotné čtvercové stropní desky, pod níž se odvíjí opět členitý, pravoúhle zalamovaný půdorys objektu. Také Dům Steinmel v Hennefu má členitý vnější obvod. Jeho střední část se zvedá možná až příliš šikmo vzhůru, čímž objekt spolu s členitým půdorysem ztrácí něco na své civilnosti. Přáním investora bylo: „vytvořit intimní prostor, uzavřený vůči okolí. Proto je dům navržen kolem atria, odcloněn od vnějšku zemním valem a zdmi.“ [UN91, str. 42] Tento vnitřní prostor je ale vymezen příliš různorodými prvky, takže není jako takový pocítován. Také navršení hmot působí ve všech pohledech mimo pohledy ortogonální příliš nahodile. Rayner Banham vyslovil názor, že inspirací tohoto domu mohl být statek v Garkau, ikona německé moderní architektury, dílo Hugo Häringa (1924 – 26). Nikoliv bezpodmínečně.

Typologický druh rodinného domu vlastně neodpovídá Ungersovu naturelu. Protože konkrétní stavebník je svým způsobem participant projektu, což může architekta omezovat. Tyto objekty realizované na začátku šedesátých let se zdají být experimenty na cestě hledání obecněji platného principu organizace rodinného domu. Také zde se projevuje Ungersův primární zájem o vnější formu objektu, méně o jejich prostorové kvality. Jak jinak přistupuje k podobným zadáním Ungersův vrstevník Heinz Bienefeld (1926 – 95), který v kolínském prostoru realizoval několik rodinných domů (Haus Pahde, Köln, 1972, Haus Holstermann, Senden, 1988), některé s obyčnými prostory sdruženými kolem vnitřního atria. Jestliže Ungers hovoří ve svých textech se zaujetím hovoří o archetypu, Heinz Bienefeld jej realizuje. Vnitřní prostory



(a):



(b):

Obrázek 15.3:

(a): Ungers, první tvůrčí období, Ungers, Hennef, rodinný dům

(b): Ungers, první tvůrčí období, Bienefeld, Senden, dům Holtermann

/ atria domů jsou u Bienefeldu výchozím bodem návrhu, nikoliv otiskem stereotomie objektu.

Architektonická mluva (třeba pultová střecha domu v Hennefu) těchto Ungersových návrhů už nebude opakována. V dalších jeho pracích se setkáme jen s motivem válce, který architekt aplikuje u dvojdomu v Kolíně–Lindenthalu (1957 – 58) a který se motivicky objeví v realizaci architekta vlastního domu v Kolíně–Müngersdorfu, (1958 – 59). Ve své pozdější tvorbě se bude Ungers zabývat stavebním typem rodinného domu jen vyjíměčně. (Berlín, Miquelstrasse 1980 – 82, Urscheid, dům Glashütte, 1986 – 88, Königswinter, dům Jeromin, 1989 - 92) a tyto objekty budou koncipovány na zcela jiných principech.

Atypické pro toto období, protože svým gestem poněkud romanticky koncipované, jsou dvě Ungersovy práce. Jednak nepříliš imaginativní, realizovaný Vzdělávací institut v Oberhausenu (1953 – 58, 1967 – 69) a soutěžní návrh na Arcibiskupské gymnázium v Bonnu–Beuelu (1961), kterému jsme věnovali pozornost na jiném místě tohoto textu.

15.4 Grünzug Süd, Kolín-Zollstock (1962 - 64)

Atypickou prací tohoto tvůrčího období je urbanistická soutěž na Grünzug Süd / Zelený pás Jih, Kolín–Zollstock (1962 – 65), která je ale z několika důvodů důležitá pro další Ungersovu tvorbu. V této práci se architekt snaží vtisknout nesourodé části města Kolína organizační řád. „*Stávající prostorové, objemové a tematické danosti jsou novou zástavbou převzaty a zdůrazněny. Vycházejí z dané situace a jejího zastavění usiluje projekt integrovat panující heterogenost, zapojit ji do nového řádu a dát této městské čtvrti vlastní, v náznaku se projevující fyziognomii.*“ [Ung85, str. 76] Základem návrhu je velmi podrobná a obsažná analýza. Možná právě proto se návrh sanace tohoto území jeví poněkud schematický. Návrhu chybí organičnost, která je průvodním znakem postupně se rozvíjejících městských částí.

Jasper Cepl kvalifikuje tento Ungersův návrh jako (myšlenkový) průlom, který „ukazuje, jak se morfologické myšlení podílí na formování místa“ Zdůvodňuje, „že při morfologické analýze existující stavební struktury dochází Ungers k určení typologických témat, která doplňuje do urbaní rozmanitosti“ [Cep07, str. 145] Tento návrh považujeme skutečně za důležitý. Jenom bychom jmenovali jiné důvody. To nové na konceptu Grünzug–Süd je rozmanitost použitých formových elementů. V tomto projektu, zvláště v jeho rané fázi, se zdají být příliš různorodé: „izolované objekty před zdi, otevřený blok, uzavřený blok, zubatý blok, nedokončený blok“. Ale tento návrh je důležitý především proto, že zde Ungers opouští přehlednost komposic svých bytových domů a usiluje o syntézu různorodých forem. Výsledkem tohoto usilování bude řada jeho nejpozoruhodnějších projektů, na kolej v Enschede, na Musea Pruského kulturního dědictví a Vyslanectví u Svaté stolice v Římě, které po tomto projektu následovaly.

U prací z první dekády Ungersovy tvorby bychom ještě měli zmínit ještě jednu pozoruhodnou skutečnost. Téměř všechny koncepty z tohoto období byly realizovány, a to v nejkratších termínech.

15.5 Vlastní dům v Kolíně–Müngersdorfu, Belvederestrasse 60 (1958 - 59)

Za nejdůležitější opus prvního období Ungersovy tvorby je třeba považovat jeho vlastní dům v Kolíně–Müngersdorfu, Belvederestrasse 60. Budeme tomuto objektu věnovat zvýšenou pozornost také proto, že všech staveb tohoto období na sebe upoutal zdaleka největší zájem odborné kritiky.

Dům je pozoruhodný z několika hledisek. Koncem padesátých let se Ungersova formální mluva stala ucelenější. Rodinný dům, jehož byl stavebníkem i architektem, měl být zviditelněním jeho momentálního tvůrčího postoje, jeho manifestem. Protože tento dům byl v zastavovacím plánu designován jako poslední článek řady rodinných domů, musel se architekt vyrovnat s omezeními danými pro tuto řadu domů pokud jde o hloubku objektu, výšku římsy, formu střechy. Přes všechnu autorovu vynalézavost je výsledný tvar přece jen kompromisem mezi ideální představou a omezeními vnucenými stavebními předpisy. Autor říká: „Výsledný tvar není výsledkem náhody, ačkoliv by to tak mohlo vypadat („obwohl es so aussehen könnte“), nýbrž je vztažen na novou formu bydlení [...] Návrh se proto soustředil na vyloučení vnějšího prostoru ve prospěch vnitřní komposice prostoru.“ Rozdíl mezi ideální představou a výsledkem vyjadřuje nejlépe ona formulace „ačkoliv by to tak mohlo vypadat“ [Ung85, str. 56].

Na první pohled je patrné, že při dané velikosti stavebního objemu zde autor užil širokou paletu formálních elementů, které ve svém součtu dělají objekt poněkud nečitelný: zaoblený roh, šikminy střechy, stupňovité ukončení šikmé plné zdi východního průčelí, rohy šestiúhelníkového arkýře s přesahem cihel na nároží. Jak jiná bude vnější faktura jeho posledního vlastního domu, Domu bez vlastností.

Zdržme se ještě u věty, která objasňuje záměr architekta: „*Návrh se proto soustředil na vyloučení vnějšího prostoru ve prospěch prostorové kompozice uvnitř*“ [Ung85, str. 56], Můžeme souhlasit s první částí autorovy teze, že vnější prostor nehrál při práci na konceptu podstatnou roli, dům se neotvírá do přilehlých ploch zahrady. Ale rozporná je druhá část věty, hovořící o prostorové kompozici interiéru domu. Tvorba prostoru ani zde nehrála primární roli. Středem pozornosti architekta při návrhu tohoto domu, při zastavovacích podmínkách mu víceméně předem daném objemu, bylo půdorysné řešení a následně ztvárnění fasád. Půdorys je na objem této velikosti velmi komplexní. V původním návrhu byly v objektu situovány dva menší nájemné byty, v přízemí ateliér, ve vyšších podlažích pak byt architekta. Toto schéma bylo v průběhu času opuštěno a osmdesátých letech byl objekt nikoliv fyzicky, ale funkčně rozdělen na dvě části, přízemí sloužilo jako ateliér, vyšší podlaží byla příbytkem Ungersovy rodiny. Původnímu konceptu odpovídalo i rozdělení zahrady na tři části, když nájemné byty měly svůj podíl na zahradních plochách, vzájemně rozdělených relativně vysokými cihelnými zdmi. Jestliže spojení původních nájemných bytu se zahradami bylo bezprostřední, pak propojení architektova bytu se zahradou rozhodně nemůže být označeno za intenzivní, jak to činí Fritz Neumeyer: „*Intenzivní propojení domu s volnými plochami působí vyloženě urbáně a připomíná neobvyklé prostorové kvality, jaké je možno nalézt třeba v sídlišti Wiesenhof*“. [Neumeyer in UN91, str. 9]

Přestože původním půdorysům domu v Belvederestrasse, které následující úpravy změnily jen nepodstatně, byla v literatuře věnována velká pozornost, je třeba říci, že postrádají jasnost půdorysů jiných Ungersových bytových domů tohoto období. Jeví se, nejen v plánech, ale také ve skutečnosti, jako předivo drobných místností, z nichž většina je dimenzována minimalisticky.¹ Dílem je to důsledek oné polyfunkčnosti, dílem použitím zaoblených forem (ohradní zeď, rondel, jídelna jednoho nájemného bytu, vnitřní plocha schodiště) vnesených do struktury. A tato [původní] polyfunkčnost objektu se projevuje i v exteriéru objektu. „*Jak původně realizován, dům vykazuje jistou rozporuplnost² svého zevnějšku, není zřejmé, zda byly k němu části přidány nebo z něj odebrány*.“ [BM17, str. 4]

Pokud jde jeho „prostorovou kompozici uvnitř“: Téma chápání a tvorby prostoru v Ungersových architekturách jsme obecně pojednali na jiném místě tohoto textu. Zde jej chceme pro tento případ konkretizovat. Pokud pod pojmem prostorová kompozice rozumíme organizaci trojdimenzionální, pak je třeba říci, že dům v Belvederestrasse se nevyznačuje žádnými pozoruhodnými rysy. Dokládá to třeba fakt, že většina publikací tohoto objektu neukazuje řez budovou. Pro pochopení struktury totiž není nutný. Objekt je přepatrován stropními deskami, které vymezují tři podlaží stejné světlé výšky. Toto rigidní přepatrování je příčinou, že také vedení světla v domě je stejně málo pozoruhodné. (V souvislosti s tímto domem se bude Ungers odvolávat na interakci

¹Dům v Belvederestrasse byl pět let mým pracovištěm. Několik menších prostorů v přízemí, původně součást nájemných bytů, ocelové konstrukce šedě natřených oken, pohled do zahrady porostlé břechtanem, uzavřené vyšší cihlovou zdí. Venku absolutní ticho.

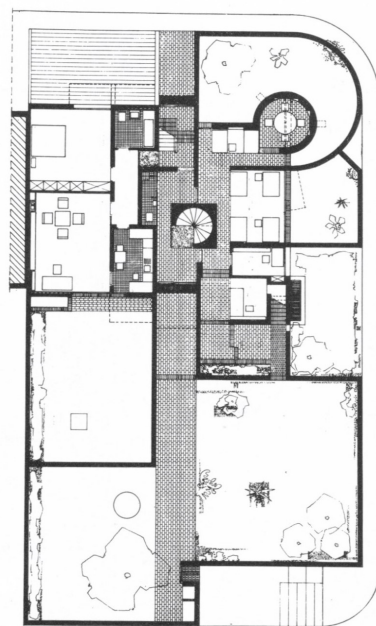
²EN: ambiguity

Ungerse v Kolíně a rozšířením Školy architektury v Cambridge nejsou žádné společné znaky pokud jde o vnější formu, detail nebo estetiku prostoru. To co mají společné je velká erudice a inteligence“. [Ban66, str. 125]

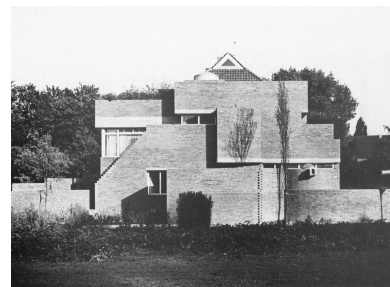
Rayner Banham tedy nejvíce oceňuje „*velkou erudici a invenci*“, kterou dokumentují především fasády objektu. Heinrich Klotz hovoří o „*do té doby neznámé intenzitě dramatickosti vztahů a závislosti, relativizování a doplnění, které zde byly zviditelněny.*“ [Klo84, str. 119] Opravdu, pokud vnímáme především uliční fasády objektu, nelze jim upřít dramatickosti. Jejich působení je zřejmě takového rázu, že přiměje Raynera Banhama aby slevil ze svého prvního axiomu, kdy „*budova je jednotný vizuální obraz, jasný a zapamatovatelný*“ kteréžto definici tento Ungersův opus neodpovídá. Architektova nepopiratelná invence a snaha po jedinečném, nezaměnitelném objemu jej přiměla k použití široké palety formálních prvků, některých přímo expresionistických. Je-li možno označit tento Ungersův dům v Belvederestrasse za mimořádný, a tento predikát si zaslouží, pak je to především díky kompozici jeho fasád.

Realizace tohoto domu a jeho následující publikace především v italském odborném tisku vyvolala zájem o Ungersovu osobu u tvůrců Teamu 10, který se právě v té době (svým způsobem inauguračním aktem tohoto seskupení bylo setkání v holandském Otterlo, 1959) formoval. Skupina, k níž patřili kromě již zmíněných Smithsonových také van Eyck, Bakema, Candilis, Josic, Woods, de Carlo, Coderch atd. se v šedesátých letech rozhodující mírou podílela na formulování trendu evropské architektury jak pokud šlo o její obsahy, tak také o její formální výraz. Ty nezůstaly bez vlivu na Ungersovu tvorbu.

Dnes je dům v Belvederestrasse, tato pozoruhodná realizace, na listině památkově chráněných objektů Spolkové republiky Německa.



(a):



(b):

Obrázek 15.4:

(a): Ungers, první tvůrčí období, Ungers, Kolín, Belvederestrasse, půdorys přízemí
(b): Ungers, první tvůrčí období, Ungers, Kolín, Belvederestrasse, fasáda

Kapitola 16

Druhé tvůrčí období (1964 – 67)

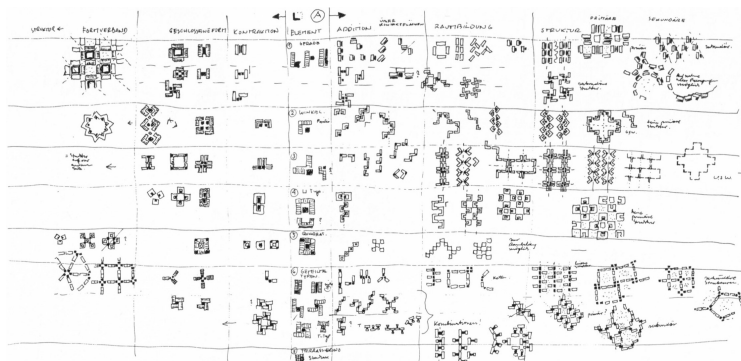
Zahrnuje Ungersova berlínská léta, poznamenaná formálními výboji a hledáním individuálního uměleckého výrazu.

- Soutěž na studentskou kolej v Enschede (1964)
- Soutěž na školní centrum v Mayen (1965)
- Soutěž na Musea Pruského kulturního dědictví v Berlíně (1965)
- Soutěž na Německé vyslanectví u Svaté stolice v Římě (1965)
- Soutěž na bytovou zástavbu Berlín–Ruhwald (1965 – 67)
- Soutěž na bytovou zástavbu Berlín, Am Rupenhorn (1965 – 67)
- Soutěž na letiště Berlin–Tegel (1966)

Realizace vlastního domu v kolínské Belvederestrasse představuje vrchol jedné vývojové etapy Ungersovy tvorby. Následující práce z poloviny šedesátých let se budou podstatně lišit od prací předchozího období. Jejich tématy už nebudou návrhy jednotlivých objektů, nýbrž stanou se jimi návrhy větších obytných souborů a soutěžní návrhy vypracované na mimořádná zadání. Autor který překročil třicítku, nalézající se na vrcholu tvůrčích sil, obesílá nej-různější soutěže koncepty, které se svým myšlenkovým potenciálem pronikavě liší od prací jiných účastníků těchto soutěží.

Rozdíl vůči předchozímu období představuje také skutečnost, že jestliže Ungers převážnou většinu projektů svého raného období realizoval, v následující časové periodě, tedy v polovině šedesátých let, která je teď předmětem našeho zájmu, nerealizoval architekt, vyjímáme dokončování některých starších konceptů, bytového okrsku Nového města Kolín–Chorweiler (koncept 1961) a zástavby berlínského Märkisches Viertel (koncept 1962) ani jeden.

Navzdory absenci realizací je třeba považovat tuto etapu Ungersovy tvorby za nesmírně důležitou, protože v tomto období, už jako profesor na berlínské Technické universitě, díky různým myšlenkovým exkursům, které se staly obsahem jeho soutěžních návrhů, ať už byly povahy typologické, morfologické, historické atd. si vytvořil svou individuální architektonickou mluvu, která,



Obrázek 16.1: Ungers, 2.tvůrčí období, Ungers, kolej v Enschede, diagram forem

charakteristika. Některé se rozprostírají na ploše pravoúhelníka, jiné jsou vymezeny válcovými plochami. A všechny spolu souvisí a vytváří tak organickou strukturu. I v některých pozdějších pracích bude architekt koncipovat celek z různorodých jednotek (Projeto Bicocca v Miláně, Piazza Matteotti v Sieně) ale ve výsledku to budou především hmotové, nikoliv prostorové komposice.

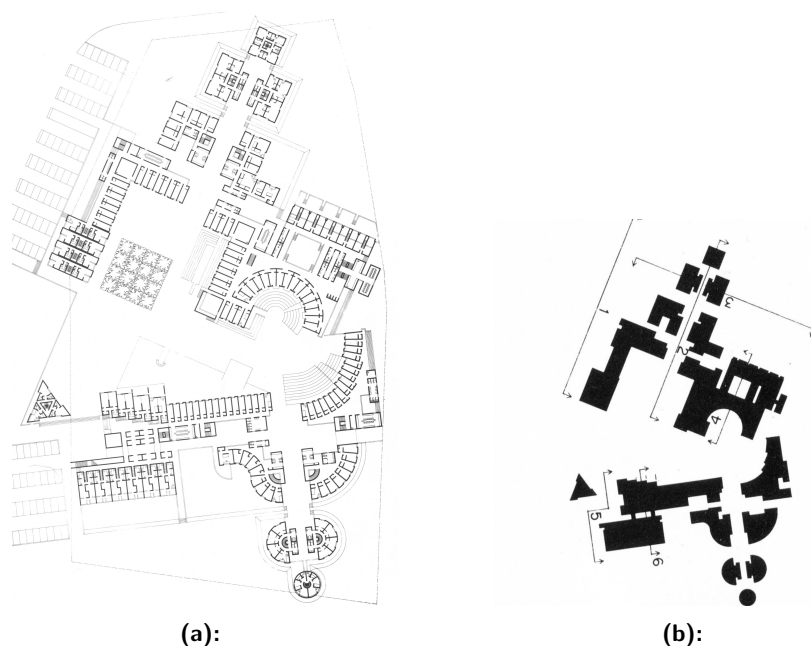
V ilustracích tohoto projektu v publikaci O.M.Ungers [viz Ung85, str. 81] najdeme schemata „Morphologische Verwandlungen²“ jednotlivých typů formálních elementů. Podobná schemata najdeme i u řady pozdějších prací. Morfologie je slovo Ungersem často používané. Ale jestliže schemata tohoto projektu představují analýzu možností variací forem, u pozdějších projektů to budou spíše skladebné varianty (Roosevelt Island).

Stejnou pozornost, jakou architekt věnoval formě struktury, věnoval také obsahové stránce. Při stanovování různých tvarů a ploch objemů hrála primární roli estetická kritéria. Ale tato různost forem konvenuje také s požadavky zadání, které předpokládalo různé typy ubytování různých druhu studentů, jednotlivé pokoje, pokoje pro páry a pro rodiny.

Je ovšem třeba si uvědomit, že soutěžní návrh Studenské koleje v Enschede je suverénně koncipovaný a přesvědčivě presentovaný soutěžní návrh. Je otázka, co by si z této přesvědčivosti podržela realizace. Jak by vypadala vlastní architektura, vnímaná z horizontu 1.70 metrů. Některé jeho části, jak ukazuje celková axonometrie, když ani u tohoto projektu neexistují perspektivy z normálního horizontu, byly jen naznačeny. Přesto je třeba tento návrh považovat za jeden z vrcholných výkonů architekta, v neposlední řadě proto, že jsou v něm přítomny prvky, které se staly součástí formového materiálu postmoderny, estetiky, která se etablovala teprve o desetiletí později.

Tento sofistikovaný koncept nenašel odezvu ani u porotců, ani u odborné veřejnosti. Proto Ungers myšlenku adice vzájemně různých forem, kterou zde a v poněkud pozmeněné formě i u následujících dvou soutěží opustil, aby se k ní už nevrátil. Ke své škodě.

²CZ: morfologických proměn



Obrázek 16.2:

(a): Ungers, 2.tvůrčí období, Ungers, kolej v Enschede, půdorys

(b): 2.tvůrčí období, Ungers, kolej v Enschede, prostorové schéma

16.2 Soutěž na německé zastoupení u svaté stolice v Římě (1965)

Stejnou myšlenkovou intenzitu jako návrh studentské koleje v Enschede vykazuje také návrh na Zastoupení Německé spolkové republiky u Svaté stolice v Římě. U tohoto projektu se architekt sice nedotýká historické substance fyzicky, na pozemku se nevyskytovaly žádné starší objekty, ale dotýká se jí ideově.

Výsledný objem je, podobně jako u předtím pojednávané struktury, volnou skladbou různých elementů, z nichž všechny se odvolávají na formy historické architektury. „Návrh přejímá elementy z historie a skládá je jako fragmenty zase do celku. Typus atriového domu (rezidence vyslance) tvoří jádro komplexu budov. Správní budova je svým typem spřízněna s římskou vilou. Reprezentační prostory jsou situovány do archetypu racionálního kubusu. Arkáda tvoří páteř celého souboru. Každá budova dostává svou vlastní identitu a jí odpovídající výraz. Jednoduché architektonické formy konkurují formálně náročným formám historie a korespondují s modernou.“ [viz UN91, str. 58]

V tomto citátu je koncept popsán velmi sumárně. Ve skutečnosti je předivno vztahů a forem ještě komplexnější. To proto, že struktura se musela přizpůsobit svažitému terénu pozemku a také proto, že návrh je prost jakýchkoliv zjednodušujících myšlenkových schémat, které se budou v pozdějších Ungersových pracech často vyskytovat.

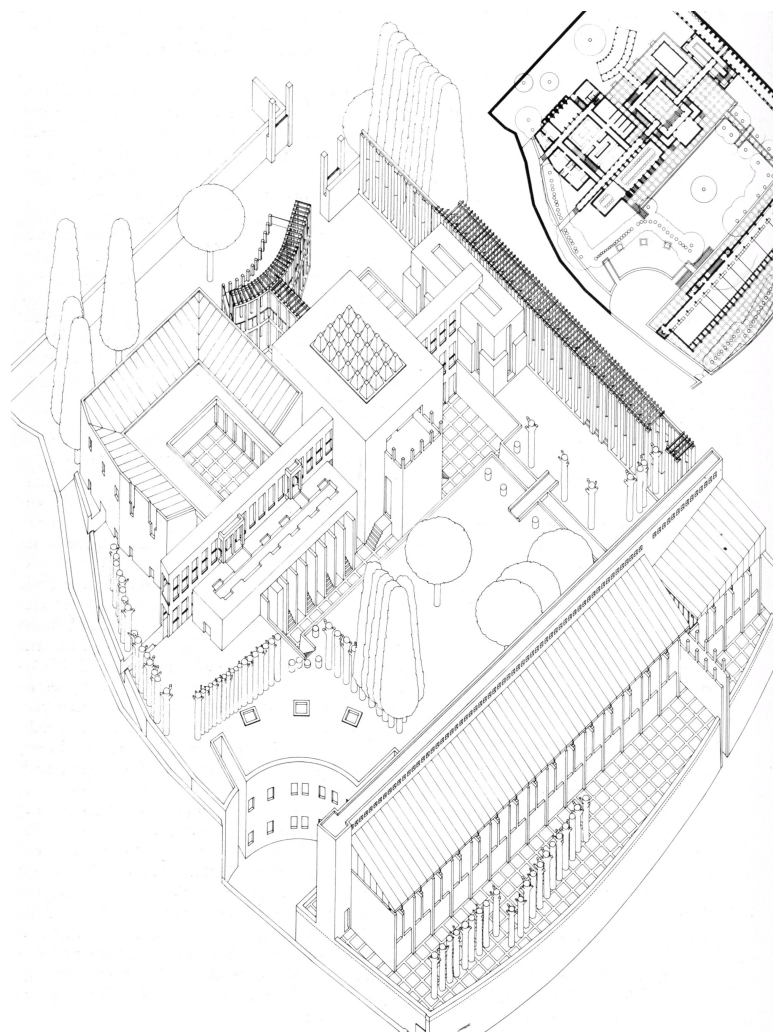
Překročilo by záměr tohoto textu, kdybychom chtěli podrobně analyzovat všechny formální prvky, které se v projektu vyskytují a kdybychom chtěli zkoumat jejich vzájemné vztahy. Repertoár formové mluvy je velmi široký jednak proto, že architekt, jak zmiňuje výše, kombinuje nejrůznější stavební typy, ale také proto, že tyto typy volně modifikuje. Atriový dům se půdorysně podobá typu římského atriového domu, ale jeho fasády jsou z jiného kadlubu, nahoře se rozšiřující okna jeho vnějších fasád upomínají na secesní architekturu, na mluvu Scarpovu, ale také na Kahnův Dům pro Margaret Esherick ve Philadelphii (1959-61), ke kubické formě společenské části vyslanectví se architekt mohl nechat inspirovat některým Ledouxovým návrhem, třeba Palace de Concorde (1772-79), ale také třeba pražskou vilou Adolfa Loose.

Vedle různých objemů komposice je jejím nezanedbatelným prvkem také relativně velký zelený square, situovaný před objekty rezidence a společenské části. Je až překvapivé, že tento v ohnisku komposice se nalézající prostor není akcentován jako její střed, jak tomu bude často u pozdějších Ungersových prací, třeba v soutěžním návrhu na Roosevelt Island v New Yorku nebo u Progetto Bicocca v Miláně. Objekty rezidence, reprezentačních prostorů i administrativní části jej vymezují, ale vlastně se k němu nevztahují, ani se k němu neobrací. To svědčí o tom, že u tohoto návrhu měla jednoznačně prioritu práce s různými typy objemů, ztvárnění onoho konglomerátu forem, nikoliv vybudování vazeb mezi programatickými částmi vyslanectví nebo využití možností, které pozemek nabízel.

Pokud jde o půdorysy tohoto návrhu, pak nejsou na rozdíl od jeho soutěžního návrhu, Museí Pruského kulturního dědictví v Berlíně, vytvořeného ve stejném roce příliš inovativní. Ale projekt je v posloupnosti Ungersovy tvorby důležitý tím, že se v této práci poprvé objevuje plošný čtvercový rastr, k němuž se všechny hmoty vztahují.

Chtěli bychom ale ještě zmínit jeden aspekt tohoto projektu. Ve velkém množství návrhů, které O.M.Ungers vytvořil, patří soutěžní návrh Německého zastoupení u Svaté stolice v Římě, pokud jde o vztahy jednotlivých komponentů, k těm nejméně determinovaným. Autor řadí vedle sebe hmoty různé velikosti a různého charakteru, kompaktní, protáhlé, ukončené sedlovou nebo rovnou střechou, nebo také jen pergolou, přitom resignuje na osovost a symetrie, které budou později charakteristickým znakem jeho rukopisu. Nikdy později už nevytvoří obrazec, který by byl podobný obrazci překrytí arkády rezidence plochou střechou, kdy jedna její strana má šířku jednoho modulu, protilehlá strana pak šířku dvou modulů.

Návrh Německého zastoupení u Svaté stolice v Římě, spolu s časově shodnými projekty Musea pruského kulturního dědictví v Berlíně a studentské koleje v Enschede, představuje zlom v tvorbě O.M.Ungerse. Práce předcházející těmto návrhům představují, viděno kontextuálně, velmi kvalitní německou architekturu 60-tých let minulého století. Obytné cihlové domy (bytový dům v Kolíně na Hansaringu, vlastní dům v Kolíně - Müngersdorfu) souzní navíc s nastupující novou estetikou, která dostane jméno brutalismus. Jistě zajímavý je fakt, že tento pozoruhodný Ungersův formální výboj, pozoruhodný nejen v



Obrázek 16.3: Ungers, 2.tvůrčí období, Ungers, vyslanectví u Svaté stolice v Římě, axonometrie

rámci jeho tvorby, ale v celém kontextu evropské architektury, realizuje ve věku 42 let, v době, kdy má za sebou celou řadu i rozsáhlejších realizací, které však do té doby postrádaly onu dimenzi oduševnění, o kterou bude autor usilovat ve svých pozdějších projektech a která bude jeho práce odlišovat od prací jeho současníků. Tento projekt je také prvním z Ungersových projektů, v kterém nacházíme odkazy na historickou architekturu, které se v ranějších pracích nevyskytovaly a které budeme hojně nacházet v pracích pozdějších, ať to byly už zmíněné symetrie a axialita, aplikování kupolí a šikmin střech korespondujícím sklonům střech římských.

Tato práce může být chápána také jednoznačně jako Hommage á Karl Friedrich Schinkel. Přesný a strohý Schinkeluv výraz Ungersovi velmi imponoval. Položíme-li vedle sebe plány Ungersova projektu Německého zastoupení u Svaté stolice v Římě a plán Paláce na Akropoli Karla Friedricha Schinkela (1834), nemůžeme přehlédnout nápadnou shodu jejich gesta. Neměli bychom

hledat přímé paralely těchto dvou prací, protože Schinkel disponuje koherentní architektonickou mluvou své doby, klasicismem, s jeho způsobem traktování objemů i tvaroslovím. Takové instrumentarium nemá Ungers k dispozici. Ale podobnost obou návrhů ve způsobu vrstvení hmoty je nepřehlédnutelná. V obou případech na pravoúhlé osnově, s moderátními výškovými rozdíly jednotlivých částí, konečně i v „ostrovní“ situaci útesu Akropole a zdmi vymezeného pozemku Ungersova.

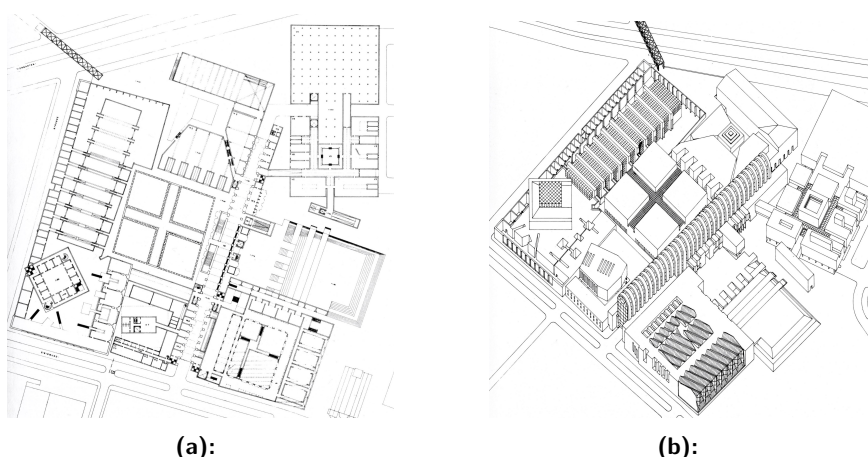
Mimořádnost tohoto návrhu vyvstane ještě zřetelněji, když si uvědomíme, že se zde architekt nespokojuje pouze se splněním stavebního programu a nalezením jemu odpovídající formy, ale že zde vnáší do konceptu další dimenzi, intelektuální nástavbu.

16.3 Soutěž na musea pruského kulturního dědictví v Berlíně (1965)

Třetí pozoruhodnou Ungersovou prací vytvořenou v relativně krátkém časovém období je soutěžní návrh na Musea Pruského kulturního vlastnictví (Preussische Kulturbesitz) v Berlíně. Na velmi exponovaném pozemku v centru Berlína, v bezprostřední blízkosti tehdy už dokončené budovy Filharmonie Hanse Scharouna (1960 – 63), v jejímž sousedství měly být v nejbližší době realizovány také Scharounova Státní knihovna (soutěž 1964) a Nová národní galerie Ludwiga Miese van der Rohe (návrh 1963), měl být navržen objekt, v němž by byla soustředěna umělecká díla „nalézající se v držení instituce Pruského kulturního dědictví.

Podobně jako v Enschede se zde Ungers rozhodl pro řešení, kde výsledná forma museálního komplexu je složena z jednotlivých elementů (tento postup bude nazývat asambláží), z nichž každý má svou individuální, zde povětšinou pravoúhlou formu. „*Návrh berlínských muzeí nevychází z žádného jednotného plánu. Analogicky k obsahu jednotlivých muzeí jsou budovy rozdílně koncipovány svou formou a materiálem – jedna téměř archaická struktura stojí vedle jiné, která je technicky perfektní, klasická budova stojí vedle výrobní haly, jiná jemně propocovaná stojí vedle monumentální, skleněná struktura stojí vedle kamenné, anonymní architektura vedle stylizované. Každá budova má svou vlastní mluvu stejně jako exponáty vystavené v jednotlivých muzeích. Téma návrhu, fragmentace, koresponduje s okolní zástavbou [berlínské čtvrti] Tiergarten, kde jsou umístěny budovy různého architektonického charakteru. Návrh muzeí v Berlíně–Tiergarten je pokus najít pro duchovní a kulturní forum odpovídající formální výraz.*“ [viz Ung85, str. 88]

Výsledný tvar je koláží forem, představujících různé museální budovy, které jsou navěšeny na půlkruhově zaklenutou prosklenou galerii, která prochází šikmo zhruba středem pozemku a představuje jakýsi foyer, odkud jsou jednotlivá musea přístupná. Autor má nepochybně pravdu, když říká, že jednotlivé objemy budou vystavovat exponáty natolik rozdílné, že je legitimní dát jim rozdílnou formu. Ale diskutabilní je nástupní situace do jednotlivých zařízení.

**Obrázek 16.4:**

(a): Ungers, 2.tvůrčí období, Ungers, musea Pruského kulturního dědictví, půdorys

(b): Ungers, 2.tvůrčí období, Ungers, musea Pruského kulturního dědictví, axonometrie

třeba si položit otázku, jaké prostorové kvality tato práce nabízí. Zmínili jsme, že kompozice je vytvářena objemy, které jsou k sobě řazeny s minimálními odstupy, na hranici reálnosti návrhu. V celém areálu se nevyskytuje vnější prostor hodný toho jména. O prostorovosti interiéru si z dostupných materiálů nemůžeme udělat konkrétnější představu. Z axonometrického zobrazení je patrné, že i fasády, podobně jako půdorysy, se vyznačují velkou různorodostí. Je otázkou, zda by taková různorodost byla schopna dát struktuře pevný, sevřený výraz.

16.4 Urbanistické práce, lineární urbanismy (1965 - 67)

Pojednáváme-li Ungersovu tvorbu poloviny šedesátých let, pak možná překvapí, že ve stejné době, kdy architekt koncipuje sofistikované projekty pro berlínská musea a římské vyslanectví, odevzdává také soutěžní návrhy na bytovou zástavbu v Berlíně–Ruhwaldu (1965 – 67), na bytovou zástavbu v Berlíně, Am Rupenhorn, (1965 – 67), na letiště Berlín–Tegel (1966), vesměs návrhy vycházející z jednoduché, přímo lapidární formy.

V šedesátých letech bylo téma masové bytové výstavby dominantním tématem německé architektury. Ve svých urbanistických pracích z této doby (Kolín–Chorweiler, Märkisches Viertel, Berlín) se Ungers zaujal nelineární organizací bytových jednotek ve prospěch amorfního clusteru. Ale v polovině šedesátých let se v Německu poprvé dostalo širší publicity pracem ruských architektů porevolučního období, také pracem urbanistického charakteru, také Leonidovovu Magnitogorsku. Tento impuls, jak ukazuje řada odkazů na tuto architekturu v jeho textech, byl pro Ungerse významný. V předcho-

zích kapitolách věnovaných inspiračním zdrojům jsme toto téma pojednali podrobněji. Technologií podmiňující eficientní masovou výstavbu nejen bytových domů se stala prefabrikace, umožňující realizovat co nejrychleji a nejekonomičtěji požadovaná množství bytů. Takový způsob masové produkce stavebních objemů jej zaujal natolik, že jej učinil zadáním semestrálních prací svých studentů a věnoval mu jedno číslo Sešitů pro architekturu. Zcela ve znamení této technologie jsou neseny projekty Berlín–Ruhwald (1965 - 67) nebo Berlín–Am Rupenhorn (1965 – 67). U prvního předkládá Ungers rigidní schéma, skládající se ze vzájemně propojených obrazců tvaru T, které organizuje do zón, vzájemně oddělených ozeleněnými dopravními pruhy. Vybavenost je situována v pásu kolmém na převládající orientaci zástavby. U druhého navrhuje protáhlý monoblok založený na modulu 7.2 metrů, který, podobně jako Le Corbusierův *Maison d'Habitation*, nabízí mezonetové typy bytů.

Poznamenejme pod čarou, že při důrazu, který Ungers kladl na svobodu architektonického projevu, připomeňme si jeho už citované: „*Aby se architektura mohla svobodně rozvíjet, měla by být prostá jakékoliv reálné vazby*“, je poněkud překvapivé, že učinil svým tématem právě prefabrikaci.

Za urbanistickou práci je třeba považovat také soutěžní návrh na letiště Berlín–Tegel (1966). „*Vycházejíce z daných požadavků na další rozšiřování byl pro odbavovací budovu zvolen lineární systém*“. [Ung85, str. 96] Ungers prezentuje promyšlený, racionální, přísně pravoúhlý koncept, který, na rozdíl od dnešních zařízení tohoto druhu, ještě nemusel být nákupním centrem a zábavním parkem, ale mohl být strojem na odbavování pasažérů leteckých společností a tuto svou úlohu mohl demonstrovat i formálně, čemuž Ungersův návrh beze zbytku odpovídá.

Z uvedeného je patrné, že Ungersův názor na urbanismus v období mezi lety 1962 a 1975, na strategie přístupu k řešení, jeho jeho priority se rychle změnil. Následně se setkáme ještě s jinými koncepty, jejichž inspirace měla jiné kořeny.

Hodnotíme-li Ungersovy práce jeho berlínského období, pak je třeba říci, že tato doba byla jednou z nejplodnějších a pokud jde o formální výrazivo také jednou z nejobjevnějších period v tvorbě architekta. V té době si ozřejmil, které formální prostředky jsou jeho uměleckému typu bližší a zkoušel jejich varianty. Je škoda že toto období plné myšlenkových výbojů bylo přerušeno jeho odchodem do USA. Ale výdobytky této Sturm und Drang periody neupadly v zapomnění. Ať už to byly způsob formování hmoty, užívání čtvercových rastrů, způsobů presentace. Některé zde vyvinuté nebo použité formální prvky se vymykají dobovým schématům a už vlastně předznamenávají formový styl, který se etabloval až o desetiletí později, Postmodernu.

Tyto Ungersovy práce se odlišovaly od dobové německé architektonické produkce nejen svým myšlenkovým potenciálem, ale také způsobem presentace. Jeho plány byly množstvím kresebných detailů zaplněné, tenkými tušovými čarami precizně narýsované grafické listy. Takový způsob presentace byl tehdy a i později zůstal jeho značkou. Kult kresby byl v ateliéru pěstován průběžně.

Kapitola 17

Třetí tvůrčí období (1967 – 76)

zahrnuje léta Ungersova působení ve Spojených státech

- Soutěž na obytnou čtvrt Blauer See, Rüsselsheim (1972)
- Soutěž na Kuhgassenviertel, Düren (1973)
- Soutěž na Landwehrkanal, Tiergartenviertel, Berlín (1973)
- Návrh na Haus Lattré, Berlín (1974)
- Soutěž na 4.okruh, Berlín–Lichterfelde (1974)
- Soutěž na Roosevelt Island, New York (1975)
- Soutěž na Wallraf–Richartz–Museum, Kolín (1975)

V roce 1967 opouští Ungers Německo, když přijal profesuru na Cornell University v Ithace ve státě New York. V životopise, který jsme uvedli v úvodu, jsme zmínili důvody, proč tak udělal. Ungersovo americké období bude trvat deset let, do Německa se trvale vrátí v roce 1976.

Toto desetiletí nelze, pokud máme na mysli počet vypracovaných konceptů, označit za příliš plodné. Adaptace na americké poměry jistě nebyla snadná. Nikoliv pokud jde o materii, kterou na Cornell University přednášel. Skript přednášek, které proslavil na berlínské Technické universitě v letech 1964 – 65 a který vyšel v roce 2010, s veškerou tam vybudovanou metodikou a přesvědčivou, místy brilantní argumentací, dokládá jeho hluboké znalosti historické i moderní architektury stejně jako jeho mimořádnou schopnost formulovat. Byť mohl mít problémy vyjádřit své sofistikované teze v cizím jazyce bez ochuzení.

Podíváme-li se na práce tohoto období seřazené chronologicky, zjistíme, že v prvních pěti letech svého amerického působení nevytvořil žádný návrh. Teprve v roce 1972 obesílá soutěž na obytný soubor do Rüsselsheimu. Také další práce Ungersova amerického období jsou na německá zadání. Jedinou výjimkou je soutěžní návrh na Roosevelt Island v New Yorku (1975).

Mohli bychom očekávat, že „objevy“ týkající se organizace hmoty a prostoru, které učinil ve svých posledních německých pracech, v návrzích na Studentskou

kolej v Enschede, na Německé zastoupení ve Vatikánu, na musea v Berlíně, že formová mluva, kterou v těchto projektech vyvinul, se stanou trvalou součástí jeho repertoiru, že budou v jeho následujících pracech rozvíjeny. Ale kupodivu tomu tak není. V pracech amerického období najdeme málo ze sofistikovaných, komplexních komposic, odkazů na architekturu minulosti, presentní v jeho posledních německých projektech. Najdeme zde ale nové přístupy i nové formální elementy. Některé z nich si pak podrží svou platnost a v pozdější Ungersově tvorbě se s nimi budeme setkávat.

Jestliže poslední berlínské práce jsou ve znamení hledání alternativ k formové mluvě moderny, hledání nových možností jak obsahových tak formálních, pak většina prací vzniklých ve Spojených státech je s estetikou, výrazivem moderny spíše konformní. Těmto pracem chybí ono zaujetí, unesení, které provázely práce berlínských let. Platí to pro většinu jeho urbanistických prací, ať jsou to soutěže do Rüsselsheimu (1972), Hamburku, (1974), Berlína–Lichterfelde (1974). Poněkud jiný je soutěžní návrh na Berlín–Tiergarten (1973), kde se vyskytují některé formy používané architekty Teamu 10. Z tuctu konceptů, které Ungers vypracoval v desetiletí mezi 1967 a 1976 je jenom jeden, Haus Betzlin v Berlíně (1973), ryze architektonické povahy, když návrhu na Wallraf–Richartz–Museum v Kolíně nad Rýnem (1975), svým zadáním vlastně architektonické soutěži, vnukl architekt ve snaze řešit museální objekt v kontextu širších vztahů, charakter urbanistické práce.

Soupis projektů amerického období svědčí ještě o jedné skutečnosti. Jestliže v prvních cornellských letech se Ungers věnuje výuce s velkou intenzitou, právě na úkor vlastní tvůrčí činnosti, pak ke konci svého amerického pobytu se v Cornellu, stejně jako později během svého profesorského úvazku na Kunstakademii v Düsseldorfu, se tam vyskytuje zřídkka, dokonce stráví celý jeden akademický rok v Německu. Ungers se necítí v Cornellu dobře. Lokalita je příliš provinciální, zájem amerických studentů o výuku se drží v mezích, stupňují se neshody s kolegou profesorem Colinem Rowem. Ungers se chce vrátit do Německa a soutěžní návrhy jsou pokusem získat zakázku, která by mu jeho návrat ekonomicky umožnila.

V pracech tohoto období opět hledá svou polohu ve stále se rozšiřujícím se spektru architektury, protože v té době, v polovině sedmdesátých let, už práce architektů Teamu 10 přestaly mít pro Ungerse onu přitažlivost, kterou měly dříve. I když se s výrazivem této skupiny architektů budeme ještě nějakou chvíli setkávat.

Najít společného jmenovatele Ungersových urbanistických prací tohoto období není snadné. Soustředíme proto naši pozornost jen na některé projekty, jmenovitě na na soutěž na Nové město Blauer See v Rüsselsheimu (1972), na soutěž na Landwehrkanal, Tiergartenviertel v Berlíně (1973), na soutěž na 4. Ring / okruh, Berlín–Lichterfelde (1974) a na soutěž na Roosevelt Island v New Yorku (1975).

17.1 Nové město Blauer See, Rüsselsheim (1972)

Ungersovou urbanistickou prací předcházející tento projekt byl návrh na zastavění ploch v Berlíně–Ruhwaldu (1965 - 67). Navzdory časovému odstupu obou prací, navzdory novým poznatkům, které si Ungers v Americe osvojil, obě tyto práce mají řadu společných znaků, a to těch podstatných. Jedním z nich je důsledná pravoúhlost struktur, dalším je jejich abstraktnost. Koncept je plošně rozestřen na rozsáhlém území. Proto jej Ungers nepojímá jako obytný okresek, ale jako městskou čtvrť.

Základem komposice jsou figury tvaru T, které jsou v pravoúhlém rastru spojeny dohromady a tím vytváří na jedné straně uliční fronty, na druhé straně otevřené čtvercové prostory, dvory. Tato základní, celkový obraz komposice určující struktura je parciálně doplněna nižší zástavbou. Na jižním okraji řešeného území situoval Ungers několik vyšších bodových domů. Architektura sama není v dostupných materiálech dokumentována.

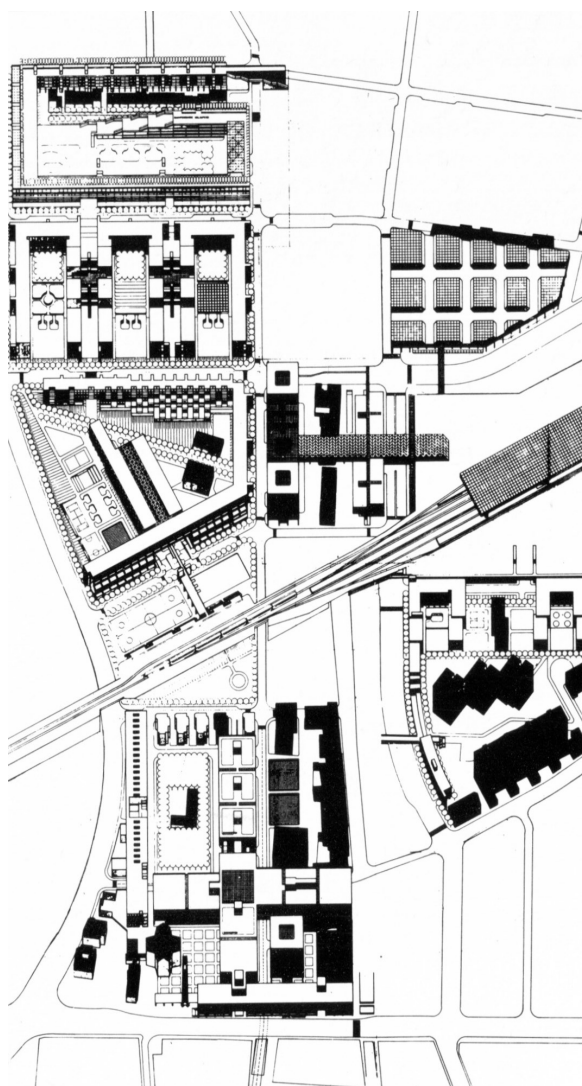
Letmý pohled na tuto práci nám možná připomene návrh Giorgio Grassiho a Aldo Rossiho na bytový soubor San Rocco v Monze (1966). Ale detailnější rozbor ukazuje, že Ungersův návrh je mnohem méně schematictější než zcela abstraktní návrh dvojice italských architektů.

17.2 Obytná čtvrť Kuhgassenviertel, Düren (1973)

Další Ungersovou americkou urbanistickou prací je soutěžní návrh na část města Düren. Cíle této své práce definuje následovně: „*Návrh zastavění vychází z následujících myšlenek: rozvíjet Kuhgassenviertel a Severní město tak, aby vytvořily jednu integrovanou jednotku s výraznou vlastní identitou, zachování existující stavební substance, [...] následně pak dílčí kompletizace jednotlivých částí území a postupná výstavba dopravního systému.*“ [Ung85, str. 98] Náplní nových objemů měly být nájemné byty stejně jako prostory pro distribuci a velkoobchod.

Jak je patrné z příložených analýz, původní zastavění se zachovalo spíše v jižní části řešeného území, takže celá severní část byla svým způsobem tabula rasa. Zde rozprostrnil Ungers relativně velké figury nového zastavění, skupinu polootevřených bloků, polygonální strukturu, jak ji známe z projektu Sheffield University Extension manželů Smithsonových (1953), pravoúhlý meandr, jehož jeden konec je šikmo seříznut. Ve srovnání s projektem pro Berlín–Ruhwald překvapuje tento koncept bohatostí své formové mluvy. Což je zřejmě třeba přičíst na konto Rema Koolhaase, který na této soutěži, jak dokumentuje řada jeho skic publikovaných v knize Berlín–Zelené souostroví, spolupracoval. [UKR⁺13, str. 136]

Právě střední část řešeného území protátného železničním tělesem nebyla příliš zatížená zbytky původního zastavění. Takže Ungers zde mohl uplatnit celý svůj formový rejstřík, což také udělal. „*V nepředstavitelném typologickém bombardování je zde presentováno zadání v nepřeborném množství forem*



Obrázek 17.1: 3.tvůrčí období, Ungers, Düren, Kulgassenviertel, axonometrie

zastavění“ [Cep07, str. 297]. Podobně tomu bude i následujícího návrhu pro berlínský Landwehrkanal.

Vnesení velkých forem do existující struktury dává návrhu pregnanci, aniž by přitom, a to je důležité, ignorovalo městotvorné aspekty. Vnější omezení těchto velkých forem, které jsou výškově sjednoceny, vytváří uliční prospekty, které odlišuje od stávajících jenom jejich délka. Na podobném principu bude, opět ve spolupráci s Remem Koolhaasem, komponován ve stejné době také návrh na berlínský Landwehrkanal.



Obrázek 17.2: 3.tvůrčí období, Ungers, Berlín, Landwehrkanal, Tiergartenviertel, situace

17.3 Landwehrkanal, Tiergartenviertel, Berlín (1973)

Soutěžní návrh na Landwehrkanal, část berlínské čtvrti Tiergartenviertel rovněž implantuje do původní, válkou silně prořídlé struktury této části města z přelomu 19. a 20., století nejrůznější obrazce, které se svým měřítkem liší od stávající struktury.

Tato práce by se dala charakterizovat jako koláž. A to v několikerém smyslu. Jako by se v tomto návrhu, který svědčí o tom, že během amerických let se Ungersův pohled na architekturu změnil, setkávaly elementy, které známe z jeho předchozích prací, ale které nikdy nebyly vztaženy do souvislostí. Najdeme zde lineární řazení jednotek, které architekt použil v soutěži na kolínský projekt Grünzug-Süd, najdeme zde monobloky připomínající svým měřítkem berlínský Rupenhorn, najdeme zde bloky tvaru otevřeného nepravidelného víceúhelníku, které patřily do repertoaru Teamu 10, najdeme zde také objekt konfigurovaný ze šesti čtvercových objemů. Prvek, který se bude v následně v Ungersově tvorbě vyskytovat, byť s různým počtem členů a různou vzájemnou polohou, stále častěji. Na tématické bohatosti návrhu má i zde svůj podíl Rem Koolhaas. Jeho skica obytného bloku se zaskleným vnitřním dvorem, podobná jeho (Koolhaasovu) soutěžnímu návrhu na Roosevelt Island, ve finální verzi práce Ungerssem zdisciplinovaná, je zobrazena v publikaci Berlín-Zelené souostroví (str.135)

Radikálnost této práce je nepopiratelná, o to více její urbaní kvality. Všech šest motivů které návrh obsahuje, a každému z nich se dostane v textové části zvláštního zdůvodnění, jsou morfologicky zajímavé objekty, ale bez jakéhokoliv vztahu jak ke svému okolí, tak k sobě navzájem. Také tvorba urbaního prostoru zde nebyla tématem. Tímto návrhem se Ungers zdá mimovolně předjímat dobu, kdy jediným kritériem při posuzování kvalit architektury bude, zda objekt může nebo nemůže být prohlášen za event. Návrh je nepochybně rafinovaný, ale v mnoha ohledech nereálný.

Tento koncept zde aplikovanou šíří spektra nejrůznějších forem svědčí o

průměrně čtyřpodlažní hladině zastavění celého souboru nabývají tyto městské vily kubické formy. Díky různým typům bytů v nich obsažených vykazují ale formální různost.

Městská vila jako typus zaujala Ungerse během jeho berlínského pobytu, kde v různých okrajových lokalitách se typ městské vily, především klasicistní, ale také z druhé poloviny 19. století, rozprostranil. Nemohlo uniknout jeho pozornosti, jak velké variační možnosti tento typ nabízí. Ale městské vily nejsou, jak ukazuje třeba zástavba některých částí Tel Avivu, příliš prostoro-rotvorným typologickým druhem. Kromě toho u onoho typu, který Ungers aplikuje právě v soutěži v Berlíně–Lichterfelde, se ve skutečnosti nejedná o městskou vilu, jedná se o bodový nájemný dům.

Na západní hraně území navrhl Ungers čtyři výškové obytné domy. Jejich poloha v rámci komposice zřetelně ukazuje, že jejich jedinou funkcí je stát se dominantou komposice. Vlastně bez souvislosti s ostatní zástavbou, na osách tvořených řadovým zastavěním, osazené v nepravidelných odstupech, samy jsou pak složeny z několika nesouladných (z různě natočených, různě velkých prizmatických bloků a terasovitě odstupňované hmoty) částí.

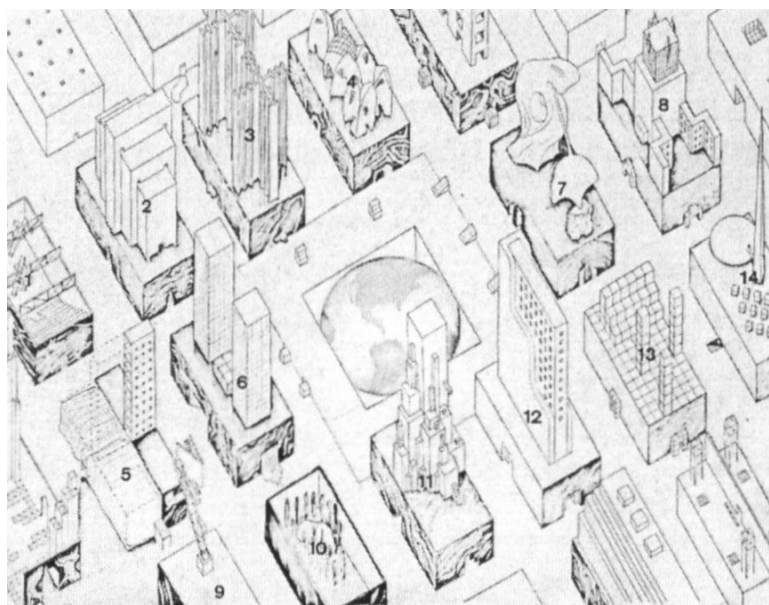
Celkový koncept se jeví málo organický. Jednotlivé druhy zástavby jsou seřazeny do paralelních pásů bez vytvoření příčných vazeb, radiál. Alespoň takový dojem tato práce budí ve srovnání s pracemi předchozího tvůrčího období. To co s takovou lehkostí a přesvědčivostí předvedl v projektech pro Enschede nebo Berlín, se zdá být zapomenuto.

17.5 Roosevelt Island, New York, (1975)

Po sedmi letech ztrávených na Cornell University v Ithace obesílá Ungers první americkou soutěž, návrh zastavění protáhlého ostrova uprostřed East River v New Yorku. Pro v té době stavebně nevyužit² plochy ostrova měl být vypracován koncept jejich zhodnocení. Je nasnadě, že poloha ostrova, vis a vis Manhattanu, nepřipouštěla jiné řešení než intenzivní zastavění výškovými domy. Ungersův komentář: „Návrh se odvolává na obrazy, které se bezprostředně vztahují k tomuto městu. Návrh vychází z městské blokové struktury, ony městské elementy jako např. „Mall“ 72. – ulice které vymezují obytné bloky a Centrální park. Všechny tyto prvky se vztahují k Manhattanu a jsou míněny jako převýšení „*genia loci*“. [Ung85, str. 110]

Ungers zde operuje s termínem *genia loci*. Toto území by se skutečně mohlo rozvíjet stejně jako se rozvinul, i když tento proces nebyl v počátcích prost váhání, na protějším břehu East River, Manhattan. Ale mohlo se rozvíjet i jiným způsobem. Třeba vzhledem ke skutečnosti, že Manhattan dostal svou definitivní podobu před zhruba sto lety. Ungersův návrh je opět hrou intelektu, která by mohla být označena jako miniaturizace. Přenáší na území

²Plochy Roosevelt Island jsou víceméně nevyužit² dodnes (2017). V severní části ostrova stojí několik velkých domů, na jeho jižním konci byl vztyčen Památník čtyř svobod, dílo Louise I.Kahna (2010).



Obrázek 17.3: Ungers, 3.tvůrčí období, Koolhaas, City of the Captive Globe

Roosevelt Islandu centrální partii Manhattanu, strukturu jeho protáhlých bloků seskupených podle městského parku, ale protože celý Roosevelt Island je široký jen 200 metrů, musí být všechny prvky zmenšeny, miniaturizovány. Na první pohled se zdá, že tato hra funguje, poznáváme bezpečně základní strukturu New Yorku, ale je třeba si uvědomit, že zmenšení měřítka má za následek zmenšení objemů i prostorů.

Opět jiná otázka je navržený způsob zastavění jednotlivých bloků. Všechny bloky mají stejně velkou, stejně vysokou (6 pater) podnož, která u jednotlivých bloků vykazuje různou morfologii. Dodatečně jim Ungers přisoudí charakter městské vily, která se stala v té době jeho velkým tématem. Ungersův přístup bychom mohli označit za svým způsobem abstrakci, protože jak ukazuje na protějším břehu Manhattan, jednotlivé pozemky by byly zastavěny různými investory, kteří by s velkou pravděpodobností nebyli ochotni se držet navrženého schématu a stavebním objemům na těchto pozemcích by dali velikost i obsah vycházející z jejich potřeb stejně jako formu, která by byla motivována snahou propůjčit těmto objektům jejich vlastní identitu. Této skutečnosti si je Ungers vědom, proto připouští, že by se jednotliví investoři mohli na konkrétním návrhu podílet.

Aby ukázal širší spektra možných variant, přikládá k projektu obsažné výkresy typologických schémat. Této praxe se přidrží i ve svých pozdějších projektech. „Cílem návrhu je umožnit v rámci nadřazeného rámce širokou paletu představ. Tradiční bloky mohou stát vedle moderních nebo technologický progresivních bloku“. [UKR⁺13, str. 72] Problémem se zdá být jenom onen nadřazený rámeček.

Nepřehlédnutelná je u tohoto projektu afinita k práci Rema Koolhaase

nazvané *The City of the Captive Globe (Město zajatého Globu)*³ vypracované o čtyři roky dříve, v roce 1972. Koolhaas „v ní obrací pozornost na newyorskou urbání strukturu: neústupně uniformní mříž, která paradoxně podporuje rozmanitost funkcí a tužeb. [...] Koolhaasova metafora předkládá urbání model, v níž jednota pojímá různorodost“. [MR02, str. 172]

17.6 Wallraf–Richartz–Museum v Kolíně nad Rýnem (1975)

Z roku 1975, kdy se Ungersovo americké působení chýlí ke konci a architekt je už více v Německu než v Cornellu, odevzdává svůj soutěžní návrh na Wallraf–Richartz–Museum, druhé toho jména, v Kolíně nad Rýnem. Z prestižní soutěže, které se zúčastnila řada předních architektů, také James Stirling, vyšli nakonec vítězně kolínští architekti Bussmann a Haberer.

Ungers odevzdal návrh, který je ve svých významech velmi komplexní. Autor popisuje svůj návrh následně: „*Museum je v konceptu pojato jako rozšíření prostranství před Dómem⁴ a současně jako spojení mezi jižní pěší zónou a Breslauským náměstím. Museum je přístupné ze všech stran a veřejně přístupné části musea jsou rozděleny do dvou prostranství a průchozí vstupní části. Vstupní prostor se odvolává na obrazový svět De Chirica. Prostor osazený plastikami (Skulpturenhof) umožňuje výstavy v plenéru, ale může být současně využíván jako terasa včetně kavárny s výhledem na Rýn.*“ [Ung85, str. 112]

Takové řešení, kde jsou do popředí postaveny urbanistické aspekty, zde především pěší spojení prostranství před katedrálou s nábřežím Rýna, jakkoliv přínosné pro městskou krajinu, přináší s sebou jistá omezení pro rozvinutí půdorysu musea. Na rozdíl od otevřeného konceptu výstavních ploch, jaký aplikují třeba Mies van der Rohe v Berlíně nebo Hans Hollein v Mönchengladbachu, zde Ungers vytváří poměrně tuhý rastr, „u kterého jsou zdůrazněny dvě paralelně vedené východo-západní osy. Z těchto hlavních chodeb jsou přístupné různé výstavní plochy stejně jako všechny plochy vedlejší.“ O komplexnosti prostorového řešení svědčí, že „hlavní vstupní hala se nalézá v meziúrovni, vůči které jsou výstavní plochy situovány oběma směry, buď nahoru nebo dolů. Všechny výstavní prostory jsou přístupné buď širokými schodišti nebo rampami.“ [Ung85, str. 112]

Ungersův urbanistický přístup k řešení je třeba hodnotit nejvýše pozitivně. Je až ku podivu, jaké vlastně nenapravitelné škody způsobily městu urbanistické zásahy 19. století. Kolín, Colonia Agripina, jak ukazuje plán města z roku 1752, bylo vzorové středověké město, které se sice k řece neobracelo, ale nikdy se vůči ní neuzavíralo. Ale železnice s obrovským nádražím a silně podjížděné silniční tahy na nábřežích město od řeky zcela odřízly. Ungersův návrh byl nesen snahou tuto situaci změnit.

³<https://www.moma.org/collection/works/104696>

⁴Něm: Domplatte

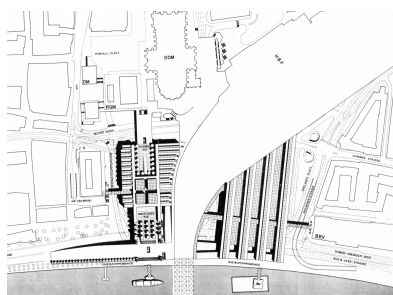
Ale tento urbání záměr se dostal do konfliktu s architektonickým řešením museálního komplexu. Museum tohoto významu nemůže být jen prostorem in-between, kde jsou shodou okolností vystaveny obrazy, musí dostat kompaktní formu ať už jakéhokoliv druhu, s odpovídající vstupní situací, odpovídající i z hlediska musea navazující městské struktury. Zmíněná dvě prostranství a střední průchozí část nemohou být synonymem musea starého umění. Vlastní výstavní prostory jsou rozptýleny v několika podlažích, jednotlivé sály vzájemně odděleny sítí pravoúhle organizovaných koridorů. Tedy koncept, kde je téměř nemožné vytvořit souvislejší sekvenci výstavních prostorů a tím také vystavovaných artefaktů.

André Bideau se ale věnuje urbanistickému aspektu návrhu a postihuje podstatné, když nazývá koncept pochozím objektem. „*Smazání rozdílu mezi vnitřním a vnějším prostorem se výrazně liší od klasické moderny, jejíž trvalá platnost potvrdil Mies van der Rohe několik let předtím svou Novou národní galerií.*“ [Bid11, str. 84]

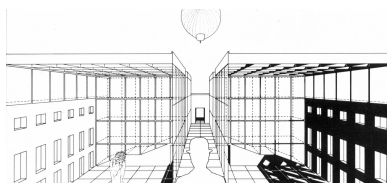
Pro většinu referentů nebyly samotný koncept musea ani jeho začlenění do kontextu města tématem. Hlavním předmětem diskursu kolem tohoto návrhu bylo použití obrazů a forem Magrittových, De Chirikových v perspektivních pohledech. Heinrich Klotz v nich vidí „*momenty ironického poselství, dvojnásobnosti, konfrontace s existující skutečností.*“ [Klo77, str. 276]

U této Klotzovy poznámky bychom se chtěli na chvíli zdržet. Je symptomatická pro způsob, jak kritici, dokonce kalibru takového Heinricha Klotze, přistupují k rozboru architektonických prací. Ungers v návrhu na Wallraf-Richartz-Musea rozšiřuje pro sebe zadání o řešení problematiky širších městských vazeb. Veškerá jeho snaha navrhnout museální budovu způsobem, který by melioroval urbání nedostatky této centrální části města, který by vytvořil městské prostory, Heinricha Klotze zřejmě nezaujala. Nepochybně na tom mají vinu tři (symetrické) perspektivní pohledy, kterými je práce ilustrována, které nic, ale vůbec nic nevypovídají o navržené struktuře. Snad proto věnuje Klotz více pozornosti mnohem konkrétnějším figurám stafáže těchto perspektivních pohledů. Tato bagatela nabyla v jeho vědomí takové váhy, že na obálku své knihy *Moderna a postmoderna* nechává umístit jednu perspektivu tohoto Ungersova projektu se stafáží figury s buřinkou na hlavě, opakovaně se vyskytující v Magrittových obrazech.

Mohli bychom říci, že Ungers zvolil takový druh stafáže proto, že se lépe hodila k charakteru kresby než jiná, než třeba nějaká práce Hanse Hartunga. Ale nebylo tomu tak. Bylo to vědomé gesto. Magritte, De Chiriko, celá *Pittura metafisica* byla v té době „in“. Aktualizoval ji Aldo Rossi svým návrhem *hřbitova v Modeně* (1972), odvolává se na ni Leon Krier, který ji svými návrhy (*Sprenkel Museum v Hanoveru*, 1972) popularizuje. Ungers, což může znít překvapivě, sbíral v určité době surrealistické umění, takže (jak ještě později uvidíme) detailně znal Magrittovu tvorbu a velmi ji obdivoval. Nepochybně proto, že je tak literární. Nejen obrazy jako „*Ceci nest pas une pipe*“, nebo „*Ceci nest pas une pomme*“. Všechny jeho obrazy, třeba na rozdíl od prací Maxe Ernsta, nabízí bezprostřední slovní interpretaci. A to libovolného druhu.



(a):



(b):

Obrázek 17.4:

(a): 3.tvůrčí období, Ungers, Kolín, Wallraf-Richartz-Museum, situace

(b): 3.tvůrčí období, Ungers, Kolín, Wallraf-Richartz-Museum, perspektiva

Proto může Ungers říci: „*Obráz, klam, hra na záměnu významů, odcizení obrazů a předmětů, filosofie skrytého světa představ a posun rovin vnímání, to všechno je i můj duchovní domov*“. [Ungers in Cep07, str. 332] Obdiv k Magrittovi, jakési spříznění volbou, bude trvalého rázu. Do Ungersovy tvorby vstoupí ještě jednou, u Domu bez vlastností.

Kapitola 18

Čtvrté tvůrčí období (1976 – 84)

Od prvních projektů po návratu z Ameriky až po realizaci Musea architektury a staveb pro frankfurtský veletrh.

- Studie zastavění Ritterstrasse, Marburk (1976)
- Studie Zámeckého parku / Schlosspark, Braunschweig (1976)
- Studie Museum Schloss Morsbroich, Leverkusen (1976 – 84)
- Studie obytného a komerčního souboru „Pyramos a Thysbe“ , Berlín–Spandau (1977)
- Soutěž na Universitu Východ / Universität-Ost, Brémy (1976)
- Soutěž na Jižní / Südliche Friedrichstadt, Berlín (1977)
- Soutěž na Hotel Berlin, Lützowplatz, Berlín (1977)
- Soutěž na Severinovu čtvrt / Severinsviertel, Kolín (1978)
- Soutěž na Soudní budovu / Kammergericht, Berlín (1978)
- Bytový dům Schillerstrasse, Berlín (1978)
- Německé museum architektury, Frankfurt (1979 – 84)
- Bádenská zemská knihovna, Karlsruhe (1979 – 1984)
- Soutěž na Ackerhof, Braunschweig (1979)
- Soutěž na Solární dům, Landstuhl (1979)
- Alfred–Wegener–Institut, Bremerhaven (1980 – 84)
- Bytová zástavba Lützowplatz, Berlín (1979 – 1983)
- Soutěž na Marktplatz, Hildesheim (1980)
- Veletržní hala 9 a Galeria, Frankfurt (1980 – 83)
- Úprava Konstantinova náměstí, Trevír(1981 – 83)

- Soutěž na Německou knihovnu / Deutsche Bibliothek, Frankfurt (1982)
- Soutěž na Museum moderního umění, Frankfurt (1983)
- Studie úpravy náměstí Paulsplatz, Frankfurt (1983)
- Soutěž na Kulturforum, Berlín (1983)

Dlouholetým pobytem v Americe ztratil Ungers mnoho ze své prestiže, kterou měl v Německu před svým odchodem do Ithaky. Tuto prestiž bylo třeba získat zpět. Svědčí o jeho mimořádných kvalitách, že se mu to podařilo v nejkratším možném čase. Období, které teď bude předmětem našeho zájmu, zahrnuje práce od návratu z USA až po realizaci frankfurtských staveb, Musea architektury a velkých objemů pro frankfurtský veletrh, Veletržní haly 9 / Messehaus 9, Galerie a Domu – brány / Torhaus.

Po návratu do Německa, do Kolína, vypracovává Ungers celou řadu soutěžních návrhů a studií. Témata těchto prací jsou velmi různorodá. Od velkoplošných urbanistických studií jako Schlosspark Braunschweig (1976), Südliche Friedrichstadt v Berlíně (1977) přes typologicky jasně zadané objekty jako Hotel na Budapest Strasse v Berlíně (1978), Kammergericht v Berlíně (1978 – 79), odborná škola v Bremerhavenu (1979), Bádenská zemská knihovna v Karlsruhe (1979 – 1984), až po stavby pro frankfurtský veletrh. Stejně tak různorodá je jejich formální mluva. Z některých těchto soutěží (hotel Berlin v Berlíně, knihovna v Karlsruhe) vychází Ungers vítězně.

Důležitou okolností tohoto období byla také skutečnost, že jeho obdivovatel a příznivec, marburkský profesor historie umění, Heinrich Klotz, se stal ředitelem nově zakládaného Musea architektury ve Frankfurtu (1979 - 84) a pověřil Ungerse, s nímž se osobně seznámil při projektu doplnění bloku v marburkské Rittergasse, přestavbou stávající vily na frankfurtském nábřeží Schaumainkai pro potřeby musea. Realizace opusu designovanému takovému účelu vrátila Ungersovi status jedné z vůdčích osobností německé architektury a získala mu prestiž na mezinárodní scéně.

Toto zadání navíc přivedlo Ungerse do Frankfurtu, kde se záhy etabloval a kde otevřel svou druhou kancelář. Znovu získaná pozice byla doporučením také pro společnost Frankfurtských výstavních trhů, která jej pověřila realizovat kapacitní objemy v areálu veletrhu, Haly 9, Galerie a Dům – bránu / Torhaus.

V té době se v Německu už etablovala estetika Postmoderny, de facto vůbec ne tak cizí Ungersovu cítění. Kompozice složené z elementárních objemů, převládající pravouhlost, užívání symetrií, užívání historického tvarosloví. Během vítězného tažení Postmoderny přijme Ungers do svého tvarosloví některé prvky, které patří k jejímu základnímu formovému repertoiru, jak o tom bude svědčit podobnost jednotek Ungersova návrhu zastavění marburkské Rittergasse s objekty ve frankfurtské Saalgasse, realizovanými později týmy Berghof, Landes, Rang, nebo Eisele a Fritz a von Gerkan & Marg. Ungersova architektonická mluva ale vykazuje více přisnosti, strohosti.

Jen pomalu probíhá proces třídění různých formálních prvků, které v té době používá, než z jejich množství vykrytalizuje několik elementů, které se stanou pevnou součástí jeho jazyka v následující tvůrčí periodě, at jsou to čtvercový rastr, symetrie, arkáda, ale především uvedení slova jako další významové složky konceptu.

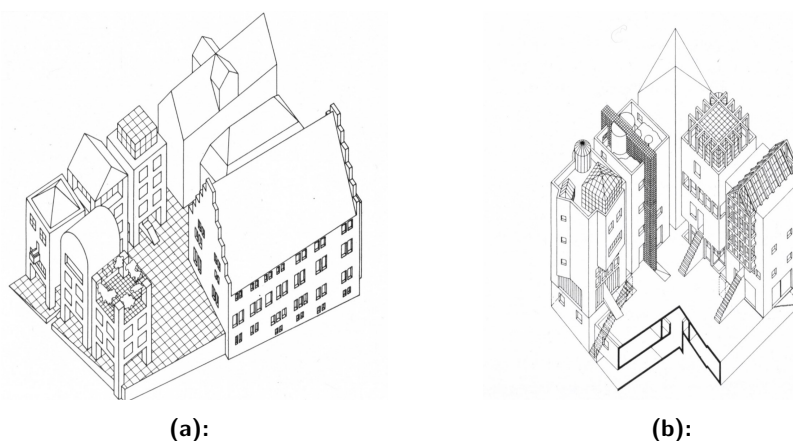
Množství projektů vypracovaných v tomto období nám nedovoluje zabývat se všemi jednotlivě. Soustředíme se na několik z nich, na ty, které považujeme v kontextu Ungersova díla za důležitější nebo směrodatnější.

18.1 Zastavění Ritterstrasse v Marburku (1976)

V roce 1976 působí již Ungers v Německu. Jednou z jeho prvních zakázek je studie zastavění Ritterstrasse v Marburku. Zadáním zde bylo uzavření jednoho bloku vnitřního historického města. Ungers navrhuje soustavu jednotek o půdorysné ploše 6.5 x 6.5 metrů. *„Jednotlivé domy jsou různě velké, mají různé fasády a tvářnost a jsou rozdílné ve výrazu. Je to zdánlivě náhodná, ale přesto uspořádaná koexistence forem, objemů, hmot a fasád, [...] to je, nazíráno architektonicky, typologie, formální mluva, kontext Marburku“*. [Ung83, str. 79] V dalším popisuje způsob organizace těchto objemů: *„Základní princip zapojení nových domů je jednoduchý. Jsou to všechno stejné objemy, které jsou konceptuálně několikanásobně interpretovány – ve formě geometrického dělení, jako názorná metafora¹ nebo použitím organizačních principů. Jejich ztvárnění je odvozeno z kontextu, z architektury, která se v místě nalézala, ale ne jako imitace daného, nýbrž ve smyslu interpretace toho, co vzniklo buď náhodou nebo co bylo výtvarným záměrem“*. [Ung83, str. 79]

V tomto návrhu se Ungers přiblížil formové mluvě postmoderny tak jako v žádné jiné své práci. Postmoderna je pojem velmi široký, navíc poněkud neurčitý. To jediné opravdu společné architektuám, které tímto termínem označujeme, je fakt, že tato díla byla vytvořena v čase po moderně. Pomineme-li ty projevy postmoderní architektury, které vychází především ze zviditelnění a zdůraznění konstrukce, pomineme-li skulpturální přístup k formování objektu, jaký reprezentují práce třeba F.O.Gehryho, ozřejmí se ta poloha architektury, kterou nejčastěji označujeme za postmodernu, ta, která navazuje na dosavadní tradici, která se nestaví proti normám stanoveným modernou nikterak radikálně, jen tyto normy přehodnocuje a obohacuje formovou mluvu moderny především ornamentem, barevností a příležitostnými odkazy na tvarosloví minulých epoch, tedy vesměs prvky, které moderna radikálně odvrhla. Tato poloha postmoderny je, k potěšení historiků architektury, nejvíce schopna přijímat nejrůznější interpretace, proto je považována za její kvintesenci. Ungers nepatří k předním představitelům takové architektury. Na rozdíl třeba od Venturiho nebo Raucha jeho architektura vycházela ponejvíce z racia a svým článkovaním nepřejímala minulost, jak to dělali třeba Charles W. Moore, J. Stirling, R. Venturi.

¹Něm: „bildhafte Interpretation“

**Obrázek 18.1:**

(a): Ungers, 4.tvůrčí období, Ungers, Marburg, axonometrie

(b): Ungers, 4.tvůrčí období, Ungers, Marburg, axonometrie

Po způsobu svých analytických studií dřívějších tvůrčích období (třeba Enschede) vytvořil Ungers v Marburku 13-člennou řadu morfologicky odlišných objektů, všechny vybudované na čtvercové základně se stranovou délkou 6.5 metrů, z nichž pět je zapotřebí k uzavření bloku. Všechny tyto skladebné jednotky jsou třípatrové, liší se formou zastřešení.

„V principu návrhu je obsaženo, že žádoucí různost nevyústí v chaos, nýbrž bude představovat obohacení vzhledu. Nejde o to, aby jednotlivé domy vykazovaly jednotnou formovou mluvu, nýbrž o to, že rozdílnost představuje vzájemné doplnění, nikoliv protiklad. Jednotnost spočívá v komplementárním charakteru protikladů, ale také v tom, že každý jednotlivý dům se bude odlišovat od jiného tak, jak je to jen možné.“ [Ung85, str. 118] Onou rozdílností, která představuje vzájemné doplnění, nikoliv protiklad, příměrem, který často používá, se odvolává na Nicolause Kusanuse.

Podíváme-li se na návrh pozorně, vytane zřetelně, že se jedná o abstraktní studii. (Okna obrácená do úzkých, jeden metr širokých proluk mezi jednotlivými domy, faktická nepoužitelnost některých půdorysů). To podstatné na návrhu je bohatství forem, které architekt snesl, zakomponoval do fasád těchto třinácti variant standardního objektu. Různé tvary a materiály střech, průčelí prolomená jednotlivými okenními otvory, pásovými okny, skleněnými ryzalitou, porušená šikmo vystupujícími patrovými konstrukčními částmi. Dům 9 má dokonce jednu fasádu tvořenou dvěma rovinami, jejich přechod je vytvořen volnou šikmou linií. Detail, který se v žádné jiné Ungersově práci už nevyskytne. Navíc fasády jsou zde komponovány nikoliv jako planární, nýbrž jako prostorové útvary.

V návrhu na zastavění marburkské Rittergasse se zdá Ungers pohybovat se na domácím poli. Může se nekonečně oddat hře variant, což také dělá s velkou virtuositou. Ale je otázkou, zda by taková drobnokresba byla nejlepším doplněním přece jen klidné, vážné struktury tohoto starého univerzitního města.

18.2 Schlosspark Braunschweig (1976)

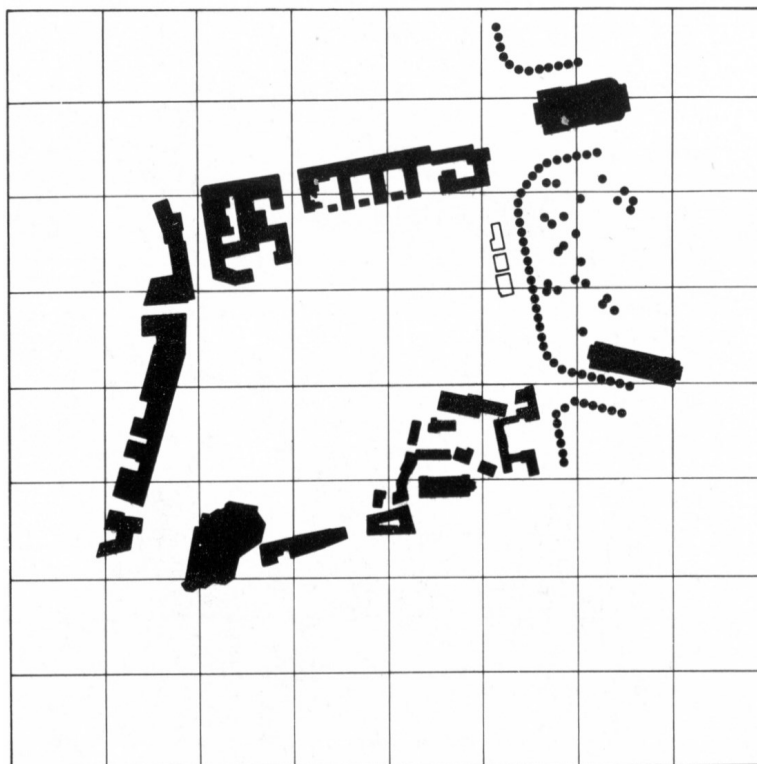
Velmi rozsáhlá (obsahuje více než sto stránek) je studie Zámeckého parku v Braunschweigu. Pokud jde o název sám, označení braunschweigský Zámecký park je spíše eufemismus. Dobové kresby ukazují, že jak t.zv. Šedý dvůr (Grauer Hof), který byl v 17. století součástí rezidence vévodů z Braunschweigu, tak také prostor kolem zámku vybudovaného v 19.století, byly spíše zpevněné plochy než zahrady. Jenom na plánech z druhé poloviny 19. století je severní část pozemku parkově upravena. Takže teprve poté, co byl zámek za Druhé světové války pumovými nálety zničen a jeho zbytky v roce 1960 odstraněny, byl v letech 1961 – 63 na těchto plochách založen veřejný park, jehož zhodnocení bylo v roce 1976 předmětem Ungersovy studie.

Ungers presentoval zadavateli, městu Braunschweigu, rozsáhlou studii. Pravě v této jeho práci se v jeho slovníku často vyskytne termín morfologie, který u něj později nabude stěžejního významu. Pojem sám označuje strukturu a formu staveb a jejich částí, u Ungerse představuje tvarovou mluvu v kontextuálním smyslu. (Tak můžeme narazit třeba i na pojem: „stadtmorphologische Eigenschaften“)

Takový přístup při konkrétním řešení braunschweigského Zámeckého parku se pak demonstruje podrobnými analýzami částí v celku, formy jednotlivých částí i jejich vzájemnými vazbami. Jednotlivé motivy nesou názvy: Města ve městě, Isolovaný objekt před stěnou, Objekty a voda, Jednotlivý objekt vystupující z celkového objemu, atd. Systematika podobná té, kterou známe z jeho berlínských přednášek. Takovýto analytický přístup vede mnohdy k tomu, že konečné řešení je presentováno ve variantách. Tak tomu bylo v Marburku, tak je tomu v Braunschweigu, ale podobně tomu bude, jak ukážeme později, třeba u soutěže na Viehmarktplatz v Trevíru, u Fortrezzy di Basso ve Florencii.

V té době vrcholí Ungersův zájem o slovo. Hned následující projekt, museum v Zámku Morsbroich v Leverkusenu, bude zcela ve znamení morfologických proměn, o rok později zkoncipuje text k publikaci Berlín – Zelené souostroví, kde uplatní všechen pojmový repertoár obrazu, metafor, metamorfóz, převýšení místa atd.

Pokud jde o tento konkrétní návrh, v Braunschweigu nabízí Ungers čtyři různé varianty řešení, (názvy oněch čtyř variant: Dvojí náměstí s arkádou. Rastr stromů s negativními prostory. Objekty v prostoru. Zvlněná krajina.), které už svými označeními prozrazují, že jsou výsledkem variací skládání jednotlivých elementů projektu. *„Z toho důvodu je studie Zámeckého parku v Braunschweigu provedena jako komplexní průzkum. Vychází z morfologie celého vnitřního města. V jednom zvláštním úseku jsou zkoumány ty elementy, které jsou pro vnitřní město stejně jako pro prstenec zelených ploch rozhodující. Patří k nim forma a struktura půdorysu vnitřního města stejně jako jednotlivé prostorotvorné elementy (parkové osy, radiální komunikace, monumentální stavby). Po části věnované morfologii města následuje morfologická studie*



Obrázek 18.2: Ungers, 4.tvůrčí období, Braunschweig, Zámecký park, prostorové ohraničení

Zámeckého parku. Zde jsou zkoumány morfologické vlastnosti volných ploch a jejich bezprostředního okolí, stejně jako obestavění hrany parku, struktura ozelenění i pohledové vazby vůči městu. [Ung85, str. 124]

Nechceme analyzovat jednotlivé varianty, protože u všech se vlastně jedná o radikální řešení, která dokumentují tezi, kterou jsme uvedli v úvodu, totiž že Ungers byl tvůrce „zaujatý pro svůj způsob“. Obecně se dá říci, že snad s výjimkou varianty nadepsané „Baumraster mit Negativräumen²“, kde architekt pokryl celou řešenou plochu pravidelným rastrem listnatých stromů, v kterémžto rastru vynechal dva čtvercové prostory a jeden napříč plochou diagonálně probíhající pruh, který představuje hlavní parkovou osu v prodloužení Museumstraße, vytváří v dané ploše kompozice sestávající z morfologicky i typologicky rozličných objemů. Tyto kompozice se nevztahují k místu, protože historicky byl pozemek obsazen solitérními objekty rezidence a zámku. Tyto kompozice nejsou také prostorotvorné. To ale můžeme možná přičíst na vrub skutečnosti, že v názvu studie stojí velce Schlosspark Braunschweig a plochy zeleně definují prostory nebo jejich hrany přece jenom podmíněně.

V každém případě je studie velmi podrobným a velmi přesným rozbořením území vnitřního města Braunschweigu, s vyznačením prostorových vazeb, hlavních dopravních tahů a posic významných budov. Svědčí nejen o autorově

²CZ: Stromový rastr s negativními prostory

analytickém smyslu ale také o jeho uvědomování si souvislostí. Studie neměla pokračování. Mnohem později, v letech 2005 – 07 byl objekt vévodské rezidence ne rekonstruován, ale de facto znovu postaven, dílem jako kulturní zařízení, dílem jako nákupní centrum. Fasády objektu přitom dostaly původní formu. Park založený v šedesátých letech ustoupil tomuto objektu a dlážděným nástupním plochám do zařízení v něm situovaným.

18.3 Museum zámek Morsbroich, Leverkusen (1976 – 84)

Historie zámku Morsbroich v Leverkusenu je dlouhá. Původně vodní tvrz obklopená oválným vodním příkopem byla v roce 1775 nahrazena rokokovým zámkem včetně jednopodlažních hospodářských budov v západní části areálu, které sledují oválný obvod pozemku. Zámek byl během Druhé světové války značně poškozen, po válce opraven, v roce 1974 zakoupen městem Leverkusen a proměněn v museum výtvarného umění.

Podle datování v knize O.M.Ungers [Ung85, viz] pracoval architekt na projektu novostavby budovy na místě stávajících hospodářských budov, když samotný zámek nebyl předmětem soutěže, již v roce 1976, ale výsledné řešení, ilustrované v již zmíněné publikaci, pochází až z roku 1984. Návrh nebyl realizován.

Pokud jde o koncept, Ungers vychází z daného: „*Původní barokní záměr byl převzat. Díky navazujícím elementům vnějšího prostoru bude zámecká budova ve svém formálním významu akcentována.*“ [Ung85, str. 131] Novotvar situuje architekt na místě stávajících, architektonicky nepřilíš hodnotných budov, které sledují ovál vodního příkopu. Přitom ovál je vztažen k budově zámku tak, že linie jeho hlavního průčelí je totožná s vedlejší osou elipsy. Hloubka traktu je všech bodech oválu stejná, at je v daném místě náplň budovy jakákoliv. Proměnlivé jsou její fasády. Především existuje základní rozdíl mezi vnější a vnitřní stranou objektu, mohli bychom také mluvit o exodermu a endodermu. „*Zatímco budova – zeď³ má z vnějšku charakter obálky, otvírá se dovnitř arkádám podobnými okenními otevřeními, které zprostředkovávají kontakt mezi novými prostorami musea v přízemí a parkem s jeho starými stromy.*“ [Ung85, str. 131] Vnější stěna má mnohem méně otevření než stěna vnitřní. A protože v celém svém průběhu je průřez budovy (s výjimkou prvků horního osvětlení) stejný a protože různé položky dispozice (vstupní prostory, vlastní výstava, přednáškový sál a restaurace) mají rozdílné nároky na přirozené světlo, jsou okenní otvory rozsety po obou fasádách s výjimkou přízemí vnitřní fasády velmi nepravidelně. Což dává budově bezesporu rys živosti a zajímavosti.

Formální zapojení nového objemu do existující struktury je vyřešeno plausibilně. Domníváme se ale, že se architekt brzy uspokojil výslednou celkovou figurou, oním akordem dominantního solitéru rokokové stavby sevřené podkovou (staro)nových objemů, aniž by si uvědomil dimenze prostoru těmito

³Něm: „Wandartige Gebäude“

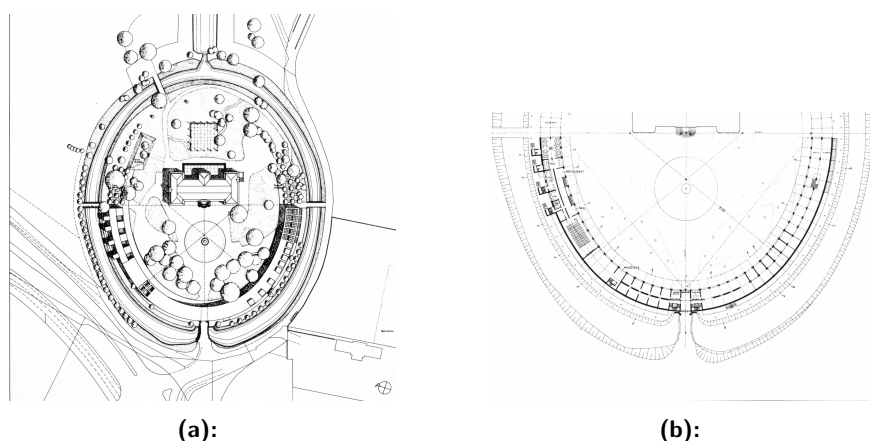
objemy definovaného. Protože prostor jako kvintesenci architektury bychom neměli ztrácet ze zřetele. Hlavní osa vnitřního pláště novotvaru obnáší (dedukováno podle kót čitelných v plánech ukázaných v publikaci) nějakých 120 metrů, vedlejší osa přibližně 100 metrů. Tudíž do plochy poloviny elipsy (s její realitvně malou excentricitou) by se dalo vložit fotbalové hřiště. Při těchto parametrech je zřejmé, že vzniklý prostor by postrádal koherentnost, která je podmínkou toho, že prostor jako takový vnímáme.

Zvolené hmotové řešení má také negativní důsledky na dispoziční řešení. Můžeme předpokládat, že část výstavních ploch by zůstala v zámku. Ale jiná, ne nepodstatná část by byla situována do křídel oválu, vzdáleného nějakých osmdesát metrů od zámku, bez jakéhokoliv proti povětrnosti chráněného spojovacího koridoru. Také další funkce musea, přednáškový sál, restaurace, nejsou vzájemně propojeny. Všechny jsou dosažitelné pouze zvenčí. Neuspokojivá je také vstupní situace do nových výstavních prostor. Spojení celého ostrůvku, tedy celého komplexu budov Zámku Morsbroich s vnějším světem je realizováno úzkou přístupovou cestou, sevřenou po obou stranách vodním příkopem. V jeho ose, současně také na hlavní ose elipsy, je situováno travé, které zajišťuje spojení pozemku s vnějškem včetně zásobování, z kterého jsou současně přístupny stálé sbírky na straně jedné a grafická kolekce na straně druhé. Vstupní situace obou částí sbírky je tedy dosti stísněná.

Zmiňme se ještě stručně o uvažovaných povrchových materiálech, pokud je můžeme z publikovaných výkresů vyčíst. Samozřejmě cesta od soutěžního návrhu k realizaci je dlouhá a ne vždy přímočará. Pokud správně interpretujeme publikované výkresy, byla zamýšleným materiálem pro vnější povrchy oválného útvaru režná cihla, s kterou v této tvůrčí periodě Ungers často pracoval (třeba Alfred - Wegener - Institut v Bremerhavenu, 1980-84).

Návrh Musea Morsbroich je mimo vši pochybnost kompozičně zajímavý. Respektuje historickou situaci, i s akcentem rokokového zámku, hospodářské budovy komplexu nahrazuje novostavbou sledující jejich půdorysnou stopu. Ale v okamžiku, kdy původní objemy servisního charakteru jsou nahrazeny funkčně stejně hodnotnou zástavbou, přehodnocují se nejen funkční, ale i prostorové vztahy souboru. Těžiště kompozice se posouvá do mezilehlého prostoru zámeckého parku, ten ale je příliš velký a navíc není v Ungersově návrhu aktivován, zůstává jenom tou vedutou rokokového zámku, kterou byl předtím. Tato dvoupólovost vede k výše zmíněným dispozičním problémům.

Stejně jako u předtím pojednávaného Wallraf-Richartz-Musea Kolíně je třeba konstatovat, že většinu kritiků více než prostorové a funkční vztahy nebo formová mluva novotvaru zaujaly varianty příčného řezu, kterých je mnoho prostě proto, že průběžný profil dlouhého objektu je modifikován pro nejrůznější funkce, výstavu, přednáškovou síň, restauraci. Tyto modifikace jsou, ve shodě s Ungersovým zájmem o typologii, v publikaci ukázány [Ung85, viz]Gerardo Brown - Manrique z toho vyvozuje, že: „*Návrh je založen na morfologických transformacích archetypálních vzorů (examples)*.“ [BM17] Domnívám se, že varianty příčného řezu zde nejsou apriorním architektonickým činem, oněmi: „*morfologickými transformacemi archetypálních vzorů*“, že jsou

**Obrázek 18.3:**

(a): Ungers, 4.tvůrčí období, Leverkusen, Zámek Morsbroich, situace

(b): Ungers, 4.tvůrčí období, Leverkusen, Zámek Morsbroich, půdorys

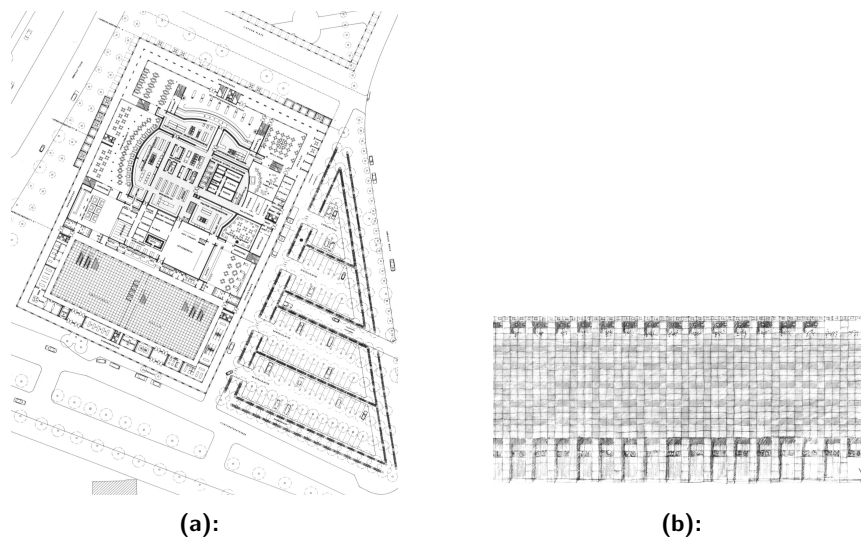
jen důsledkem polyfunkčnosti objektu a že hlavní myšlenkou návrhu je vnesení silné oválné formy do prostoru jako kontrastu stávajícího rokokového zámku.

18.4 Hotel Berlin, Lützowplatz, Berlín (1977)

Tento projekt je demonstrativním příkladem, možná prvním v řadě, takového Ungersova přístupu k řešení zadání uvnitř městského ambiente, které se bude v jeho další tvorbě vyskytovat stále častěji. Architekt si bude vědom objemové i historické konfigurace daného území, jeho genia loci, ale nakonec u něj převáží jeho vůle k individuálnímu výrazu jeho architektury.

V průvodním textu k projektu Hotelu Berlin Ungers říká: „Zastavovací koncept přejímá historicky danou situaci blokového zastavění. Navržený objem tvoří jihozápadní stěnu Lützovova náměstí“. Jestliže ale architekt věnuje pozornost uzavření náměstí „ve formě pokud možno nejvěrnější původnímu stavu [...] [tedy před 2.světovou válkou]“ [Ung85, str. 138], pak zcela ignoruje skutečnost, že pozemek určený pro stavbu hotelu je lichoběžníkový, kde jedna jeho šikmá strana původně definovala uliční prostor Karl-Heinrich-Ulrichs-Strasse. Tato skutečnost není zohledněna, Ungersem navržený objem je obdélníkového půdorysu a pro zbylou trojúhelníkovou plochu nenalezl architekt lepší řešení než jakým je jednoúrovňové parkoviště. Tato pasáž textu svědčí o Ungersově dogmatismu, který nastupuje tam, kde jde o posílení váhy argumentů pro zvolené řešení.

Podíváme-li se na půdorysné řešení, musíme konstatovat, že se vymyká všem usancím hotelového provozu. Vertikální komunikační jádra jsou rozptýlena po celé ploše půdorysu, bez možnosti centrální kontroly. „Vstupní hala je centrálním prostorem hotelu. Všechny provozy jsou opticky a funkčně k tomuto prostoru vztaženy a odsud také přístupné. Hala je také na několika místech přístupná zvenku.“ [Ung85, str. 138] Jestliže Ungers dále prohlásí, že „v tomto

**Obrázek 18.4:**

(a): Ungers, 4.tvůrčí období, Ungers, Berlín, Hotel Berlin, půdorys přízemí

(b): Ungers, 4.tvůrčí období, Ungers, Berlín, Hotel Berlin, skica fasády

uličním rastru nabývá hala funkce náměstí“ [Ung85, str. 138], pak je to čirý eufemismus, protože tento jednopodlažní prostor haly je beze zbytku vyplněn různými funkčními jednotkami.

Hotelové pokoje sledují obvod vnější fasády a vnitřní „rotundy“, válcového útvaru vykrojeného do struktury. Tento snad příliš široký prostor není zastřešen, což je řešení, které se stalo u tohoto typologického druhu pravidlem. (Kolín, Maritim Hotel,, Šanghaj, Hyatt). Tím se architekt připravil o možnost vytvořit svým způsobem vyjímečný prostor. Parteru rotundy dominuje drobný, pravděpodobně skleněný objekt, archetypální hranol uzavřený sedlovou střešou a několik dřevin.

Pro vnější fasády tohoto objektu, stejně jako pro fasádu rotundy, zvolil architekt málo inventivní rastr závěsových stěn. Hans Kollhoff, který s Ungersem na tomto projektu spolupracoval, říká, že to byla vlastně jen proporční skica kterou nakreslil, která byla Ungersem beze zbytku akceptována jako definitivní výraz objektu. Byly to především tyto fasády, ale také tyto půdorysy, které vyvolaly kritiku Aldo van Eycka, kterou uvádíme na jiném místě, a následně vedly k definitivnímu rozchodu Teamu 10 s Ungersem.

Takové fasády, představíme-li si je ve skutečnosti, protirečí pasáži v Ungersově Manifestu, kde říká: „Zavěšen bude prázdný rastr. Forma bude zaměnitelná použitím matematického, tedy neuměleckého schematicismu. Pokud člověk sleduje metody technicko – funkcionální „architektury“, pak se dostaví uniformita, monotónnost.“ [GU60] Ale právě tento příklad ukazuje neustálé proměny Ungersova názoru na architekturu. Komentátorovi přijde někdy zatěžko poukazovat na všechny rozpory, které jsou pro Ungersovo dílo charakteristické.

18.5 Kammergericht Berlin (1978)

Soutěžní návrh na berlínskou soudní budovu / Kammergericht z následujícího roku je, ačkoliv jsou si v řadě znaků podobné, ve srovnání s hotelem Berlin nepoměrně komplexnější projekt. Na nepravidelném pozemku, jehož jižní omezení představuje vodní cesta (Landwehrkanal), navrhuje Ungers jednu ze svých nejzdařilejších hmotových komposic, srovnatelnou třeba s návrhem koleje v Enschede nebo návrhem na Piazza Mateotti v Sieně.

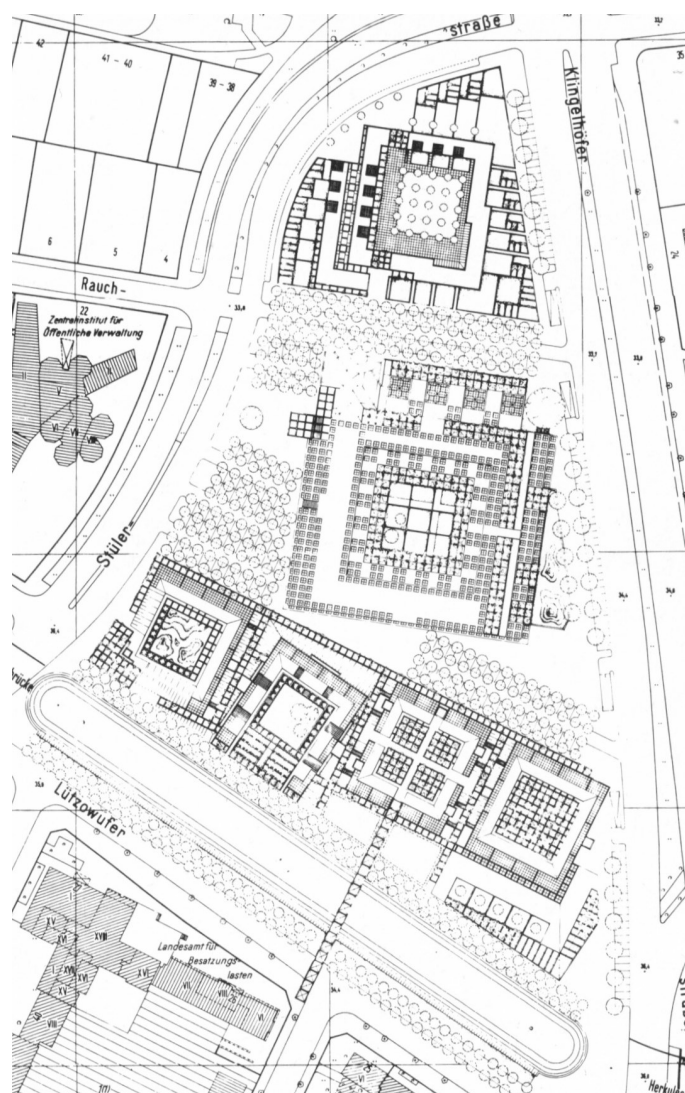
Kompozice rozprostřená na trojúhelníkovém pozemku sestává ze tří prvků, když v severní části je situován blok se smíšenou, svým tvarem amorfní zástavbou, která obsahuje také budovu tureckého konzulátu, uprostřed se nalézá typický Ungersovský čtvercový blok, který je k svému prospěchu na jednom místě přerušen existujícím vilovým objektem, v jižní části jsou pak umístěny čtyři čtvercové bloky s bytovou funkcí, které tvoří kompaktní frontu nábřeží vodní cesty.

Tento čtvercový objekt s vnitřním atriem (přítom nechceme vnášet pochyby o tom, zda atriový typ objektu je ideální pro funkční řešení soudní budovy), „je antitezí k architektonické mluvě konzulátu. Svou vnější formou stejně jako svými mírami (90 x 90 m) přejímá soudní budova velikost sousedící Nové národní galerie Miese van der Rohe“. Pro Ungerse představuje tento objekt střed kompozice: „přísná forma objektu soudu tvořící atrium bude kvůli zachování vilového objektu konceptuálně stejně jako funkcionálně rozmělněna, obohacena, komentována“. [Ung85, str. 146]

Pozoruhodné na této kompozici je nenucenost, s níž jsou tyto tři různé prvky sestaveny. Jejich osy nejsou paralelní, což vedlo k vytvoření zazeleněného trojúhelníkového v prostoru jižně od soudní budovy. Ještě zajímavější kompozici nabízí druhý projektový stupeň, kde autor předvádí morfologickou proměnu figury, když bytové domy v jižní části jsou, s jednou výjimkou, vytočeny o malý úhel od osy vodní cesty, takže výsledná kompozice této části předjímá až dekonstruktivistická kompoziční schémata. Právě taková řešení ukazují Ungersův tvůrčí potenciál, který je často omezován jeho apriorními výchozími předpoklady nearchitektonické povahy, ať už jde o symetrie, čtverce, tematizování.

V té době kontempluje Ungers nad tématem „města jako materializovaného archivu kolektivní paměti“, tématem, které uvedl Aldo Rossi ve své knize *L'architettura della città*. V tomto duchu, a může mít přítom na mysli danosti právě tohoto území, říká: „tyto prvky zanechané různými epochami projektují minulost do budoucnosti a spojují přítomnost do kontinua kolektivních vzpomínek“. [viz LCU06]

O architektuře neříká tento s velkou suverenitou vypracovaný objemový koncept mnoho. Půdorysy jsou podobně schematické jako třeba u Hotelu Berlin, 80 metrů dlouhé chodby nemají jediné rozšíření, schodiště jsou opět umístěna vždy v polovině délky fasád. Dvě přiložené perspektivy mají spíše interiérový charakter. Pokud můžeme vyčíst z axonometrie, fasády soudní budovy jsou podobné fasádám Hotelu Berlin.



Obrázek 18.5: Ungers, 4.tvůrčí období, Ungers, Berlín, Kammergericht, situace II

18.6 Museum architektury, Frankfurt nad Mohanem (1979 – 84)

Museum architektury ve Frankfurtu nad Mohanem může být považováno za jednu z nejdůležitějších prací O.M.Ungerse. Úkol přeměnit vilu na frankfurtském nábřeží Schaumainkai na Museum architektury byl prestižní. O to prestižnější, že přibližně ve stejné době realizovalo město Frankfurt půl tuctu muzeí, jejichž autory byli tvůrci s mezinárodní reputací; Richard Meier: Uměleckoprůmyslové museum (1979 – 85), Hans Hollein: Museum moderního umění (1983 – 91), Josef Paul Kleihues (s Mirko Baumem): Archeologické museum (1984 – 88), Helge Bofinger: Museum filmu (1984), Ante Josip von Kostelac: Museum hebrejské historie (1985 – 89). Tento velkorysý záměr byl výrazem snahy tehdejšího osvíceného starosty města Wallmana dodat městu

urbanitu, ztracenou škodami, které způsobila 2.světová válka.

Ungersovo Museum architektury není novostavba, stejně jako jimi nejsou práce Kleihuesovy nebo Kostelacovy. Je to přestavba a rozšíření rozlehlé vily postavené v roce 1912. *„Byly dvě možnosti vilu zachovat. Bud ji rekonstruovat v původním stavu nebo integrovat její fyzickou podstatu do nového konceptu, v němž bude tato její fyzická podstata obsahem a tématem konceptu.“* [UN91, str. 108] Protože původní dispoziční řešení objektu stejně jako jeho statické danosti vylučovaly jeho využití pro museální funkce, byly všechny vnitřní konstrukce odstraněny, takže z původního objektu zůstala jen obálka, vnější slupka, kulisa upomínající na minulé časy.

Výstavní plochy musea tvoří čtyři podlaží vymezené vnějšími stěnami původní vily, Ty architekt zvětšuje jednopodlažním zastavěním celé plochy původní zahrady. Ale Ungers se nespokojí jen s reorganizací daných ploch. Rozhodl se dát objektu svou pečeť. Ta nese název „dům v domě“. Mezi ponechané obvodové zdi objektu, které si z vnějšku podržely svůj charakter architektury začátku 20. století, vestavuje Ungers objem čtvercového půdorysu o hraně pěti metrů, věž, jejíž boční uzavření se v patrech průběžně proměňuje, v podzemním podlaží, kde je její plocha součástí auditoria, ji tvoří pouze čtyři pilíře, ve vyšších patrech se otvírá do okolního ochozu formou okenních nebo dveřních otvorů, nahoře, pod vlastní částečně prosklenou střechou, je tato konstrukce uzavřena, spíše korunována masivní sedlovou střechou. A protože bylo třeba toto téma zviditelnit, zdůraznit, jsou po dvou stranách hranolu v podlahách vyšších pater vynechány obdélníkové otvory, které umožňují vertikální vložení objektu, onoho „domu v domě“, vnímat. A aby nové formy uvnitř dispozice nebyly konfrontovány vis a vis s architektonickou mluvou historického objektu, s jeho původními ostěními, parapety, nadpražími oken, jsou po obou delších stranách původního objektu vytvořena dvě dlouhá, úzká travě, která obsahující schodiště a vedlejší místnosti. Důsledkem takového uspořádání je ovšem redukce vlastních výstavních ploch. V typických patrech (úroveň 3 a 4) zbyly pro exponáty jen ochozy kolem vloženého jádra, když navíc stěny vnějšího obvodu ochozu jsou z hlediska použitelnosti pro výstavu degradovány četnými dveřními otvory.

Prostorové řešení, kterému jsme věnovali více pozornosti v části zabývající se Ungersovou tvorbou prostoru, postrádá velkorysost, protože vnitřní prostor je rozdělen konstrukcemi tvořícími vnitřní dům, tak jak autor vrší na sebe a vedle sebe čtverce, některé jako otvory, některé jen jako rámy, které jsou navíc zbytečně masivní.

Samozřejmě můžeme prostorovému útvaru vloženému do vnější slupky připisovat symbolické významy, ale neměli bychom kvůli tomu ztrácet ze zřetele, že smyslem rekonstrukce bylo vytvořit museální prostor, který má svá specifika, třeba potřebu flexibility, aby mohl vyhovět měnícím se nárokům na velikost a návaznost ploch při jednotlivých výstavách. (Museum nebylo koncipováno jako stálá sbírka.) S tímto požadavkem se architekt nevyrovnal.

Součástí prostorového řešení je také vertikální spojení mezi podlažími. Zde je realizováno dvěma schodišti a jedním osobním výtahem. Schodiště

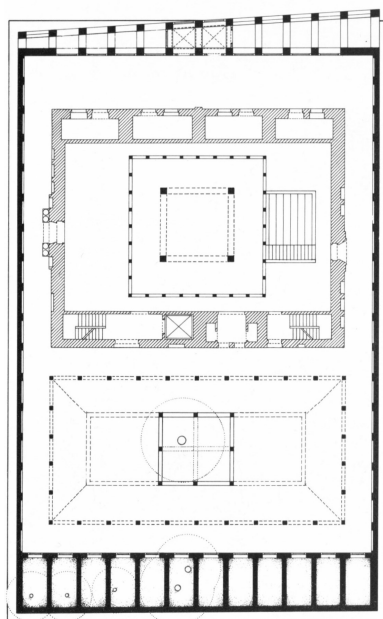
působení prostorů jednotlivých pater. Vestavěný hranol zákonitě na sebe strhává pozornost také svým detailem, čtvercovými otevřeními, jejichž horní hrana lícuje se stropní deskou.

Je zřejmé, že u Musea architektury ve Frankfurtu nebylo vytvoření fungujícího museálního objektu Ungersovým primárním cílem. Jeho cílem bylo realizovat koncept, který by povýšil průměrnost, dokonce snad banalitu architektury stávajícího objektu. To se mu do značné míry podařilo. Vložením nad čtvercem vztyčeného hranolu do konstrukcí zbaveného vnitřního prostoru vily vnesl do struktury moment překvapení a současně i napětí. Obojí ovšem s negativním dopadem na samotnou funkci musea. A priorita kterou mělo objemové řešení se negativně projevila i na prostorových kvalitách objektu. Není zde vlastně žádný, pokud nepočítáme nejčastěji publikovaný, suterénní, až sterilně působící auditorium, zapamatovatelný prostor, zapamatovatelný je pouze vestavěný novotvar.

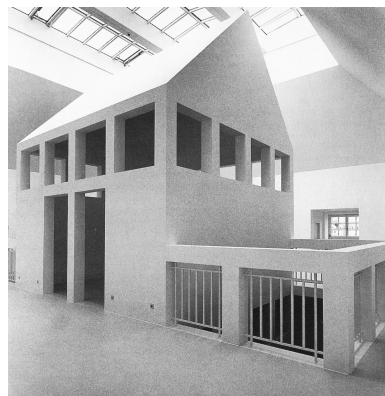
Umění, stejně jako architektura se staly v posledních desetiletích mnohem více literární, než tomu bylo dříve. Mnohá díla současného umění jsou stěží uchopitelná bez verbálního ozřejnění. V architektuře se prosazuje podobná tendence. Ambiciozní architektury dostávají svá jména, Gehry staví v Praze Tančící dům, nebo také Ginger & Fred, v Düsseldorfu Dům-muže, Dům-ženu a Dům-dítě, Renzo Piano postavil v Londýně The Shard, v Šanghaji stojí Jin Mao / Dobrý vítr. Ungers staví dům v domě a věž ve věži a Dům bez vlastností. To nejsou názvy, které domy v průběhu času dostaly, jako Flatiron Building, to jsou názvy, které jim dali jejich tvůrci ve snaze zdůraznit zvláštnost svých architektur. Tyto názvy mají většinou odpovídající mediální respons, protože percepce a reflexe architektury vyžadují přece jen určité školení, které mnozí z těch, kteří o architektuře píšou, nemají. Pak je možné vybudovat příběh na názvu samotném. Tančící dům! Ostatně podobně je tomu třeba i v hudbě, zvláště té, která dosáhla jistého stupně popularity. Tituly jako Beethovenova Klavírní sonáta Opus 90, e moll nebo Klavírní sonáta Opus 109, E Dur zaujmou obecně méně než tituly jako Sonáta Pathétique nebo Appassionata. Odtud pramení jejich někdy až nezasloužená popularita.

Postmoderna, jak ukazuje třeba Klotzova kniha *Moderne a Postmoderne* [viz Klo84], byla velmi literární, ráda odívala své tvary slovy. A Ungers, literárně nadaný, se rád nechal nést na této vlně. Je trpkou pravdou, že je málo lidí, kteří dokáží číst formy, o porozumění prostoru ani nemluvě. Všichni ale umí číst. Na tomto faktu je vystavěno soudobé umění. Postmoderna rozhodně nebyla, když ji srovnáme třeba se secesí, féerií plastických a prostorových prvků architektury, měla tendenci zjednodušovat. Tento nedostatek kompenzovala tím, že požívala některé výpravné prvky minulosti (třeba z prken sbitou ionskou hlavicí nebo do země zapuštěný portikus s neproporčními dórskými sloupy vynášejícími stejně neproporční kladí) nebo připisovala svým formám symbolické významy. Prostor v prostoru, Dům v domě, Dům bez vlastností, Dům – brána, a to jsme zůstali jen u Ungerse.

Další otázkou je, nakolik nám při percepci takového objektu jako Ungersova frankfurtského Musea architektury pomůže znát všechny nuance, nebo spíše



(a):



(b):

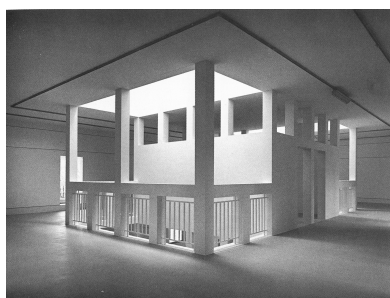
Obrázek 18.6:

(a): Ungers, 4.tvůrčí období, Ungers, Frankfurt, Museum architektury, půdorys přízemí

(b): Ungers, 4.tvůrčí období, Ungers, Frankfurt, Museum architektury, výstavní plocha I

nuance interpretace autorova záměru: „*Morfologický koncept návrhu obsahuje také proměny prostoru ve smyslu nekonečné kontinuity vnitřního a vnějšího prostoru. „Prostor v prostoru“ nechává návštěvníka jít z jednoho vnějšího prostoru, který je sám zase ve vztahu k následujícímu prostoru vnějším prostorem atd.*“ [Ung85, str. 161] Ne každý návštěvník, který se pohybuje prostorem musea, je náchylný průběžně si uvědomovat, zda se z hlediska struktury nalézá ve vnitřním nebo vnějším prostoru.

Museu architektury ve Frankfurtu se dostalo po jeho dokončení velké pozornosti. Bylo to jedno z prvních muzeí architektury na světě. Především zásluhou tehdejšího ředitele musea, Heinricha Klotze, který byl velmi nakloněn osobnosti i pracem O.M.Ungerse. Ve své publikaci *Moderna a postmoderna*, vlastně katalogu jedné z prvních výstav v tomto museu, věnuje tomuto tvůrci hodně pozornosti. Jistě ne neprávem. Museum architektury ale bylo, také kvůli danostem místa, zadáním velmi komplexním, při jehož řešení se Ungers rozhodl pro koncept, kterým se zviditelnil, a to na úkor funkčnosti zařízení. Někdo označil tento objekt ne za Museum architektury, ale za Museum Ungerse. Označení, které nelze přehlédnout.



(a):



(b):

Obrázek 18.7:

(a): Ungers, 4.tvůrčí období, Ungers, Frankfurt, Museum architektury, výstavní plocha

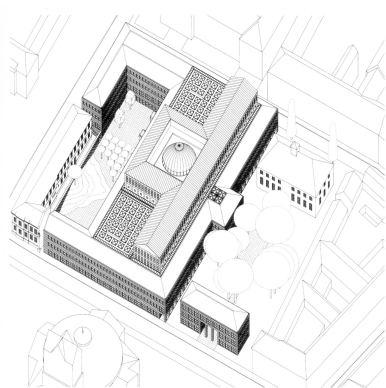
(b): Ungers, 4.tvůrčí období, Kahn, Fort Worth, Kimbel Art Museum, výstavní plocha

18.7 Zemská knihovna v Karlsruhe (1979 – 84)

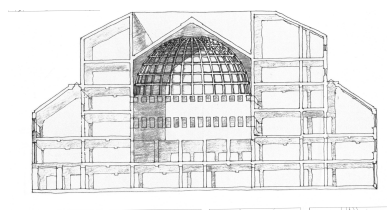
Dalším velkým projektem, na kterém Ungers začátkem osmdesátých let pracoval, byl návrh a realizace Bádenské zemské knihovny v Karlsruhe (1979 – 1984). Plány a fotografie tohoto objektu proběhly po jeho dokončení odborným tiskem, objekt byl detailně publikován v časopise *Casabella* (540, 1987).

Než se budeme věnovat tomu, co je na objektu zvláštní, zmíníme to, co je jeho podstatou. Půdorysné řešení, trojtrakt s příliš dlouhými chodbami napříč celou budovou, je velmi konservativní. Nejpozději třeba Hermann Herzberger svým návrhem budovy *Centraal Beheer Versicherung* v Apeldoorne (1972) ukázal, že i objekty s množstvím stejných jednotek je možné koncipovat jinak, než jak je petrifikovala dvoustletá byrokratická tradice. Od přediva drobných místnosti knihovny se odlišuje jediný prostor hodný toho jména, čítárna čtvercového půdorysu, která je uzavřena kupolí, která představuje vrchol komposice.

Pro dobu svého vzniku netypická, navíc kazetami opatřená forma, která se stala synonymem této budovy, je stejně málo konstruktivní jako logická. Řešení problematiky osazení kupole kruhového půdorysu nad čtvercem patří mezi vrcholné výkony historické architektury. Toto řešení bývá nazýváno bání na cípech nebo kupole na pendantivech, přitom pendantivy jsou částí kulové plochy, vymezené dvěma sférickými a jednou planární křivkou. Ungers osadil kupoli bez pendantivů rovnou na římsy čtvercového atria, takže v rozích tohoto prostoru jsou zhruba trojúhelníková, dále nepojednaná pole nepřilíživě vysoké stropní desky, z které vyrůstají masivní žebra kupole. Tomuto řešení jsme věnovali pozornost na jiném místě tohoto textu. Navíc kupoli „utopil“ ve struktuře objektu, takže zvenku není viditelná. Také toto řešení se přičií duchu



(a):



(b):

Obrázek 18.8:

(a): Ungers, 4.tvůrčí období, Ungers, Karlsruhe, zemská knihovna, axonometrie

(b): Ungers, 4.tvůrčí období, Ungers, Karlsruhe, zemská knihovna, příčný řez

charakteru. Je otázkou, zda můžeme za povýšení považovat jenom doplnění struktury dalším, formově podobným elementem.

O tom, že Jaspera Cepla koncept velmi zaujal, svědčí ještě následující pasáž. Přisuzuje v ní Ungersovi, že: „*má na mysli budovu, která vypadá tak, jako by tam stála vždycky, tato budova má své okolí interpretovat tak subtilně, že nakonec není jasné, která z okolních budov stála na pozemku nejdříve. Stejně tak kterým směrem se vztahy vyvíjely, dokonce kde jedna budova končí a druhá začíná*“. [Cep07, str. 406] Pokud budeme procházet tímto územím, opravdu procházet a kontemplotvat architektury, kterými je zastavěno, nebudeme mít problémy s určením doby vzniku jednotlivých objektů. Směrodatným nám přitom bude architektonický detail. Říká-li Cepl, že „*Ungersova budova působí tak, jako by tam stála vždycky*“, myslí to nepochybně v přeneseném významu. Tento Ungersův opus je zdrženlivý. Zdrženlivý svým vrstvením hmot, přehledný použitými materiály. V dalším textu budeme hovořit o tom, že pozdní Ungersova tvorba nese znaky latentního historismu. Objekt Zemské knihovny v Karlsruhe je jedním z prvních, ale již jasně formulovaných příkladů této tendence. Ale latentní historismus není historismus. Ungers se vždycky bránil tomu, aby jeho architektury (dům v Müngersdorfu, návrhy pro Marburk atd.) byly považovány za napodobeniny nějakého objektu nebo stylu. Proto by názor, že vytvořil „*budovu, která vypadá tak, jako by tam stála vždycky*“, rozhodně odmítl.

Na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let je Ungers velmi aktivní. Nadále se zúčastňuje mnoha soutěží, ale současné v té době jeho tři ateliéry (Kolín, Frankfurt, Karlsruhe) pracují na prováděcích projektech jeho velkých realizací první poloviny osmdesátých let, na knihovně v Karlsruhe (1979 – 84), na Institutu pro výzkum polárních oblastí v Bremerhavenu (1980 – 1984) a na stavbách pro Frankfurtský veletrh, nejdříve na Veletržním domě 9 a Galerii (1980 -1983), později na Domu – bráně (Torhaus).



Obrázek 18.9: Ungers, 4.tvůrčí období, Ungers, Karlsruhe, zemská knihovna, atrium

18.8 Institut pro výzkum polárních oblastí, Bremerhaven (1980 – 84)

Ungers na sebe v Bremerhavenu upozornil svým soutěžním návrhem na Odbornou školu / Fachhochschule (1979 - 80). Soutěž vyhrál a budovu realizoval Gottfried Böhm, ale Ungersův soutěžní návrh zaujal svou vnější formou, která byla inspirována tvarem lodi, velkého zaoceánského parníku.

Proto dostal v následujícím roce od města Bremerhavenu zakázku na projekt Institutu pro výzkum polárních oblastí Alfreda Wegenera, kde myšlenku presentovanou v soutěži na odbornou školu zopakoval. Institut je masivní, pětipodlažní stavba, přimykající se jednou stranou k jednomu z přístavních bazénu, oddělená od něj širokou, silně podjžděnou komunikací. Jejím signem je objem zaobleného lodního trupu, výrazně se projevující především v pohledech z jihu a východu, s lodní nástavbou, kterou tvoří bíle omítnuté ustupující patro s ještě dalšími nástavbami, včetně tří válcovitých útvarů, které imitují lodní komíny.

Směrodatnou pro situování i formu objektu byla urbání souvislost. „*V tomto kontextu zaujímá pozemek svou zvláštní polohu na špičce, chcete-li na přídi Columbus Centra a stává se vstupní branou nebo hraničním sloupem Starého města*“. [UN91, str. 130] Architektův zájem patřil především vnějšímu tvaru budovy. „*Na základě této inspirativní představy soustředilo se úsilí projektanta na vypracování pokud možno co nejvěrnějšího obrazu kamenné lodi. Tento obraz sleduje nejen stavební objem jako celek, také detaily jako zábradlí, komíny či střecha, budou koncipovány tímto způsobem. Každý prvek by měl ozřejmovat představu lodi*“. [Ung83, str. 119]

Svým řešením fasád se Institut Alfreda Wegenera vztahuje ke stavbám severoněmeckých přístavních měst, jak je známe třeba z Hamburku, nejznámějším příkladem je Chilehaus Fritze Högera (1922 – 24). Zvolená cihla klasického formátu je tmavšího odstínu. Až na nečetné výjimky jsou všechna okna objektu stejná. Jejich čtvercové formáty jsou vertikálně rozděleny do tří dílů s příčlím v horní části, jejich rámy jsou, stejně jako omítnuté plochy nástavby, sněhově bílé. Což při tmavém odstínu rezného zdiva vytváří příliš velký barvený kontrast. Ale Ungers nezná jinou alternativu. Stejně jsou řešeny fasády bytového domu knihovny v Karlsruhe, bytového domu v berlínské Koethener Strasse. Důsledkem tohoto kontrastu je, že fasády ztrácí svou plošnou působivost a jeví se spíše jako koláže sestavené z jednotlivých otevření.

Interiery tohoto objektu jsou vytvořeny ve stejném duchu jako fasády a nejsou příliš inventivní. Pro tak vyjimečný objekt je to poněkud málo. Pouze přednáškový sál vykazuje určitou individuálnost. Ale i zde ruší celkový prostorový dojem míra použitého kontrastu. Rámy dveří a podlahové lišty z tmavého dřeva vytváří optický meandr, jakýsi ornament, nakreslený na bíle omítnuté stěny významnějších prostorů, které jsou někde jen ve svých spodních částech pokryty rastrem tmavohnědých dřevěných obkladů při častém výskytu čtvercových polí. Řešení, které architekt uplatní později u



Obrázek 18.10: Ungers, 4.tvůrčí období, Ungers, Bremerhaven, Alfred-Wegener-Institut

objektu Rezidence německého vyslance ve Washingtonu a ve svém vlastním domě v Eifelu.

Věnujme nyní naši pozornost skupině staveb pro frankfurtský veletrh. Realizace Musea architektury (1979 – 84) zpřítomnila Ungerse nejen frankfurtským politickým reprezentantům, ale i tamnímu velkému kapitálu, také společnosti provozující frankfurtské veletrhy, považované za jedny z nejnvýznačnějších v zemi, která měla, stejně jako správa města, eminentní zájem na zlepšení celkového obrazu města. Pro tuto společnost realizoval Ungers v areálu veletrhu tři velké objemy, Veletržní dům 9, Galerie a výškový objekt Dům – bránu / Torhaus.

■ 18.9 Veletržní dům 9 / Messehaus 9, Frankfurt (1980 – 83)

Veletržní dům 9 / Messehaus 9 je obrovský kubus, kde rozsáhlá volná vnitřní výstavní plocha je podél fasád lemována účelovými místnostmi kanceláří a skladů. „U Výstavního domu 9 byl učiněn pokus vytvořit budovu, která na jedné straně ukazuje určitou jednotu a z ní rezultující měřítko, na druhé straně ale ukazuje vzájemnou diferenciaci měřítkového členění jednotlivých stavebních částí – servisního traktu, zásobování, pěšého terminálu.“ [Ung85,



(a):



(b):

Obrázek 18.11:

(a): Ungers, 4.tvůrčí období, Ungers, Bremerhaven, Alfred-Wegener-Institut, foyer

(b): Ungers, 4.tvůrčí období, Ungers, Bremerhaven, Alfred-Wegener-Institut, ústřední hala

str. 200]

Messehaus 9 je převážně šestipatrová struktura, kde se počet podlaží na dvou kratších stranách, tedy na straně navazující na Galerii a na straně protější, která je vlastně posledním objemem v komplexu hal veletrhu, ve dvou stupních redukuje. To je ale také jediné morfologické rozvolnění tohoto objektu. Messehaus 9 je neseadný dům. Je příliš kapacitní a, jak už bývají tyto veletržní objekty (nejen ty, stejně tak všechny shopping malls), příliš prázdný, protože naprostou prioritou půdorysů těchto objemů je flexibilita. Proto není nutné věnovat přílišnou pozornost jeho vnitřnímu uspořádání.

Tento dům není solitérní objekt. Je součástí formálně různorodého souboru hal, které vznikaly postupně, kterážto časová posloupnost se odrazila na výrazu jejich architektur. Proto primárním úkolem architekta bylo najít uspokojivé formální řešení návaznosti jednotlivých objemů především pokud jde o jejich průčelí.

Objekt má tři fasády, když čtvrtá již vymezuje prostor Galerie. Obě delší fasády vykazují rozměrovou podobnost, liší se detaily rozmístění otvorů v jejich důsledně planárních plochách. Třetí fasáda je symetrická. Všechny fasády jsou podloženy čtvercovým rastrem, který tak automaticky determinuje velikost jak desek obkladu, tak také čtvercových otevíření v nich. Obkladovým materiálem jsou desky z červeně probarveného betonu. Vzhledem k danostem půdorysu neprobíhají stropní desky průběžně, takže otevíření ve fasádách jsou situovány v různých výškách. Aby architekt mohl dát onomu obrovskému objemu nějaký výraz, uchýlil se k arkádám, svému standardnímu formálnímu prostředku, kterými opatřil dvě dolní patra východního průčelí (přitom šířka arkád vyššího patra je poloviční), nejnižší patro severní fasády stejně jako plochy ustupujících



Obrázek 18.12: Ungers, 4.tvůrčí období, Ungers, Frankfurt, Messehaus 9, jižní fasáda

částí. Pilíře arkád pokračují i nad úroveň podlah teras ustupujících částí, kde tvoří kubické sokly do kulové formy tvarovaných buxusů. V kontextu s hmotností a uzavřeností Domu 9 působí detaily keřů poněkud neadekvátně. Přesto je právě tento detail pro některé kritiky důležitým momentem celého objektu. „V prvním návrhu Veletržního domu 9 jsou střešní balustrády podobně jako v barokních krajinných architekturách opatřeny umělými keři, které mají quasi převýšit topografické měřítko budovy.“ [Bid11, str. 115]

Nejvýraznějším prvkem exteriéru objektu je zcela plošně vyvedená západní fasáda, která má až monumentální charakter. Do čtvercového rastru jejího obkladu jsou vyřiznuty opět čtvercové otvory několikrát velikosti, které ji odcizují, protože její působení je stejné jako u abstraktního obrazu. Nazírána plošně, tak jak ji většina fotografií ukazuje, připomíná mimovolně děrný štítek, utensilii z pravěku počítačů, tedy z doby, kdy Ungers tuto architekturu realizoval. Způsob spojení tohoto objemu s Galerií zmíníme v následující kapitole.

Zopakujme, že Messehaus 9 je nesnadný dům. Pokud se architekt rozhodl pro prizmatický kubus, pak zřejmě bylo nutné jej na některých místech rozvolnit, protože jeho hmotnost by byla hrozivá. V té souvislosti je zajímavé, že moderní architektura vlastně nedisponuje prostředky, jak ztvárnit objekty tohoto typu této velikosti. S jakou snadností, s jakou formovou přesvědčivostí řešilo podobná zadání 19.století. Máme zde na mysli struktury jako Crystal Palace (Joseph Paxton, 1851) nebo pařížský Grand Palais (Charles-Louis Girault, 1900).

18.10 Galeria, veletrh, Frankfurt (1980 – 83)

Postmoderna se z nějakého iracionálního důvodu shlédla v typologickém druhu prosklené pasáže, jak ji známe primérně z Paříže nebo Milána. Každé město stejně jako každý architekt si museli nějakou pasáž postavit, i kdyby vedla odnikud nikam. Galeria, spojovací element mezi kapacitními Halou 5 a Veletržním domem 9 je takovou pasáží. Její prostor uzavírá zasklená

konstrukce tvaru poloviny válce, čelní fasády vykazují tedy rovněž půlkruhové uzavření.

Ungers ji představuje následně: „*Podstatný architektonický a urbanistický element nového veletrhu je „Galeria“ mezi Halou 5 a Veletržním domem 9. Tuto galerii je třeba, vedle jejího architektonického vzhledu, chápat především urbanisticky. Prostorově spojuje obě budovy po jejich stranách. [...] Tento nově vytvořený prostor a jím zprostředkovaný prostorový zážitek mají sloužit návštěvníkům veletrhu i veřejnosti. Pro tyto funkce je stavební typ galerie, jak ukazují mnohé působivé příklady, zvláště vhodný. Kromě toho se má galerie, díky své preferenční poloze na jedné z hlavních městských os, stát symbolem Frankfurtu nad Mohanem, města směny a obchodu*“. [Ung85, str. 200]

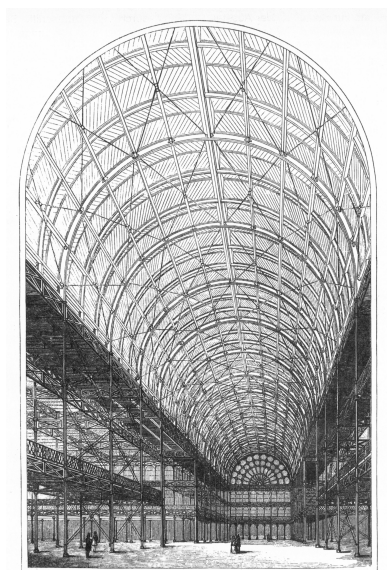
Primérním problémem Ungersovy Galerie je již zmíněná skutečnost, že tato pasáž vede, (podobně jako mnoho jiných, třeba pasáž Josefa Paula Kleihuese ve Wulfenu, 1981) odnikud nikam. Spojuje, při svých monumentálních rozměrech, de facto dva parkovací domy. Navíc její niveleta probíhá v několika různých výškových úrovních, což dojem její průchodnosti ještě snižuje. Také její funkce spojovacího elementu mezi objekty které ji definují je spíše hypotetická, protože, jak je patrné z půdorysů, tyto objekty jsou do ní otevřeny jen podmíněně, když zóny související s galerií jsou dílem obsazeny kancelářskými prostory.

Pokud jde o statické řešení: Nosné vertikální prvky konstrukce galerie nemohly být kvůli základům sousedních budov situovány po jejím obvodu, takže střešní konstrukci vynáší čtveřice vnitřních podpor, z nichž každá je tvořena dvojicí ocelových uzavřených profilu spojených nahoře obloukem. Tato skutečnost se ovšem neodrazila v architektonickém řešení. Bíle natřené nosníky čtvercového profilu sledující půloblouk, které sugerují být tektonickými prvky, jsou těsně nad římsami obou objektů ukončeny a zakreповány do vodorovného profilu, který sám o sobě se nezdá být ničím podporován. Ve srovnání s klasickými konstrukcemi pasáží řešení krajně neuspokojivé.

Stejně neuspokojivý je její architektonický výraz. Ve srovnání se vzorovými pařížskými nebo severoitalskými pasážemi je Galeria příliš široká, takže postrádá jistotu, spíše mimovolnou spiritualitu, kterou dává pasážím jejich převýšení, které může evokovat až gotické prostory. Je poněkud překvapivé, že se zde Ungers vzdaluje tak daleko od notoricky známého typu pasáže, jaký reprezentovala třeba galerie londýnského Křišťálového paláce Josepha Paxtona (1851), objektu, kterému Ungers věnoval jedno z čísel svých Sešitů pro architekturu.

Zjevná neurčitost uzavírající skleněné konstrukce i s jejími neproporčními detaily podstatně snižují působení tohoto „nově vytvořeného prostoru a jím zprostředkovaného prostorového zážitku“. To platí nejen pro uzavírající konstrukci, ale také kvůli několikaúrovňovému řešení také pro podlahu galerie.

Stejně tak záhlaví Galerie. I zde je tektonika fakticky popřena. Fasáda je redukována na dva půlkruhové prvky, z nichž jenom vnitřní je podpírán, které navíc způsobem, jakým jsou vzájemně propojeny, nevyvolávají zdání, že by



(a):



(b):

Obrázek 18.13:

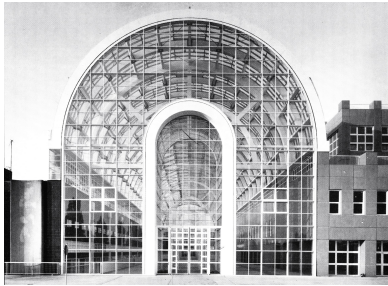
(a): Ungers, 4.tvůrčí období, Ungers, Frankfurt, Galeria: Paxton, Crystal Palace, kresba

(b): Ungers, 4.tvůrčí období, Ungers, Frankfurt, Galeria, interiér

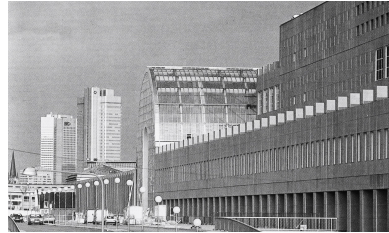
mohly mít konstrukční funkci. Stejně málo uspokojivé je spojení hlavního motivu Galerie, onoho oblouku, s navazujícími částmi Haly 5 a Veletržního domu 9. Aby se apriorní forma oblouku Galerie mohla vedle monumentálního objemu Výstavního domu 9 vůbec uplatnit, musel architekt sukcesivně snižovat výšku domu 9, který je na dotyku s pasáží jenom dvoupatrový, se všemi nedořešenými problémy postupného ubírání hmoty, navíc ve dvou směrech.

Ve textu doprovázejícím vyobrazení tohoto objektu v Ungersově monografii se Martin Kieren odvolává na architektův komentář z jeho první monografie, když říká, že. „*hlavní funkce připadá Galerii jako veřejné a spojující komunikaci, jako symbolu obchodu a pohybu, jako bazaru a místu směny [.]*“ [Ung85, str. 200] Výše jsme ukázali, že Galerie nemůže být chápána jako spojnice. Pak ještě autor nesprávně interpretuje konstrukční řešení: „*Proto byla jako určující a signifikantní znak zvoleno půlkruhové zaklenutí provedené jako ocelová konstrukce. Uvnitř haly spočívá tato klenba na vnějších zdech přilehlých veletržních hal [.]*“ [Ung85, str. 200]

Galerie se z architektonického hlediska jeví jako rozporuplný objekt. Ale zdá se, že běžnému pozorovateli stačí předestřít téma pasáž a ukázat mu symbolickou formu půloblouku, aby této struktuře přiznal vlastnosti, kterými ji architekt ve svých interpretacích obdařil. Je to neupřímná architektura.



(a):



(b):

Obrázek 18.14:

(a): Ungers, 4.tvůrčí období, Ungers, Frankfurt, Galeria, průčelí

(b): Ungers, 4.tvůrčí období, Ungers, Frankfurt, Galeria a Messehaus 9

18.11 Dům brána / Torhaus (1983 – 84)

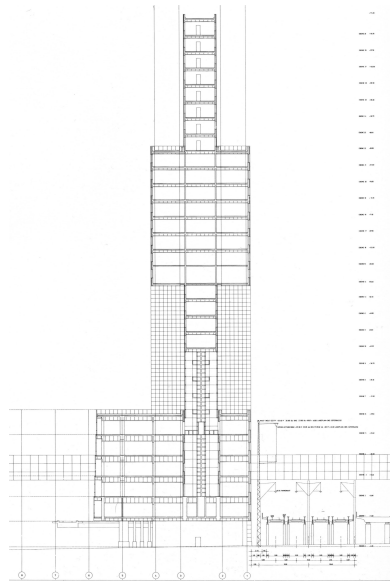
Posledním konceptem který Ungers v areálu Frankfurtského veletrhu realizoval, je objekt nazývaný Torhaus / Dům - brána (1983 - 84). Objekt, kterému se dostalo velké mediální pozornosti a který se stal svým způsobem Ungersovým signem, objekt, kde architekt definoval téma Dům - brána, ke kterému se bude ještě mnohokrát vracet. Svým tvaroslovím se tato architektura hlásí k postmoderně, jak ukazuje srovnání třeba s Public Service Building v Portlandu Michaela Gravesa (1980 – 83) nebo La Grande Arche Johana Otto von Spreckelsena (soutěž 1981).

Pokud Ungers zvolil formu Domu – brány, bylo to proto, že chtěl: „*dát domu nezaměnitelnou identitu*“ [Ung85, str. 248] a prostředky které k tomu použil byly ungersovské, tedy morfologické povahy: „*Dům sestává ze dvou do sebe zasunutých elementů, z vnitřního skleněného domu a z vnějšího kamenného domu. Spolu se jeví tyto dva elementy jako velká brána nebo předimenzované okno.*“ [Ung85, str. 248] Jeho interpretaci přebírá Fritz Neumeyer ve své předmluvě ke druhé Ungersově monografii, když říká: „*Výškový dům na území frankfurtského veletrhu – moderní brána – který obohacuje město o nový symbol, je vlastně pendantem Musea architektury. Opakuje a obměňuje jinými prostředky stejné téma. Tentokrát je návštěvník překvapen úplně jiným domem v domě. [...]*“ [UN91, str. 19] Název Dům – brána se tedy ujal.

Domníváme se, že způsob adice dvou různých prvků, skleněného a kamenného domu, není problémem tohoto stavebního objemu, spíše je jeho předností. Můžeme jej tak interpretovat. Jeho problém spočívá jinde. Především je dům navržen velmi neekonomicky. Podíl užitkových ploch výškové části tohoto objektu činí jen 46% celkové plochy. Argument ekonomie, který byl vždycky jedním z kritérií, které architekturu ovlivňovaly, přestal platit právě v době realizace Domu – brány, zvláště u společnosti Messe Frankfurt GmbH. Zde nešlo o architekturu, zde šlo o to vytvořit events. To ale nic nemění na platnosti axiomu Norberta Wienera, že všechno, co společnost produkuje s vyššími nároky na materiál a energie než je nezbytně nutné, ohrožuje naši budoucnost.



(a):



(b):

Obrázek 18.15:

(a): Ungers, 4.tvůrčí období, Ungers, Frankfurt, Dům – brána

(b): Ungers, 4.tvůrčí období, Ungers, Frankfurt, Dům – brána, řez

– brány, nejvyššího Ungersem realizovaného objemu, se zřetelně ukazuje, že čtverce jeho fasád jsou jimi tím méně, čím výše se v předivu budovy nalézají. Protože čtverec aby byl čtvercem, musí být mírně převýšený.

Vícekrát jsme již řekli, že Ungers byl racionalista. Což není celá pravda. Ungers byl stejně tak vizionář. Všechny logické argumenty, svědčící proti jím zvolené formě, které jsme v předchozích odstavcích uvedli, si musel Ungers při návrhu Domu – brány uvědomovat. Ale všechny tyto argumenty přestaly mít svou platnost vedle síly vize, která zde dostala jméno Dům – brána. Tento aspekt najdeme v jeho tvorbě častěji. Třeba u výše zmíněného návrhu Zemské knihovny v Karlsruhe či u jeho kolínských knihovny.

Začátkem osmdesátých let jsou Ungers a jeho ateliéry zcela vytíženi prací na velkých realizacích. Přesto z této doby pochází několik pozoruhodných urbanistických studií, soutěžních návrhů, kde dvě z nich, Úprava Konstantinova náměstí v Trevíru a Úprava Paulsova náměstí ve Frankfurtu mají komornější charakter, zatímco u třetí práce, berlínského Kulturfora, se jedná o „velký“ urbanismus. Zde zmíníme jen Úpravu Konstantinova náměstí a především berlínské Kulturforum, když Paulusovu náměstí jsme věnovali pozornost v kapitole nadešlé Janusova tvář Ungersovy architektury.

18.12 Úprava Konstantinova náměstí / Konstantinplatz, Trevir (1981 – 83)

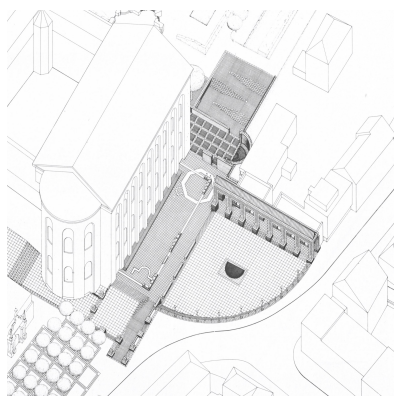
Konstantinova basilika v Trevíru byla postavena ve 4.století n.l. jako audi-enční síň římských císařů. Původně solitérní budova byla s postupem času obestavována nejrůznějšími architekturami, z nichž poslední, palác trevírských kurfiřtů, architektura ze 17.století, navazuje přímo na východní stěnu basiliky. V 19.století byly všechny přístavby na jižní straně basiliky sneseny a basilika byla vysvěcena (1856) jako evangelická svatyně. V osmdesátých letech minulého století byl tento prostor nově definován úpravami, jejichž autorem byl O.M.Ungers.

Jeho zásahy se dotýkají především plochy před jižní, boční fasádou, ale zasahují také částečně na straně severní a jižní. Architekt zde vytvořil prostor náměstí markantního tvaru čtvrtiny kruhu, který je od vlastního objemu basiliky dilatován přechodovým článkem tvaru protáhlého obdélníka, v jehož dlažbě jsou ukázány půdorysné stopy architektury, které zde v minulosti stávaly, osmiboké rotundy a závěru románské kaple.

Výrazná figura čtvrtkruhu, jejíž formu ovlivnila trasa podjížděné komunikace, je na severní straně ohraničena arkádou, kterou Ungers nazývá „Arkadenstrasse“, nahoře uzavřenou skleněnou konstrukcí tvaru sedlové střechy. Tato arkáda, situována na místě, kde ve středověku stávala podobná hmota, je vlastně jakousi kulisou, představenou před dvěma domy na této straně náměstí, které se otvírají do arkády svými obchodními prostory v přízemí. Arkáda, v té době téměř Ungersovo signum, jejíž části jsou vytvořeny z místního materiálu, tmavého tufu, nese všechny znaky postmoderní formové mluvy. Podobná arkáda, v jiném materiálu, tvoří nábrežní frontu Musea architektury ve Frankfurtu, také zadní uzavření Domu Bitz v Bachemu u Kolína nad Rýnem (1989), stejná jednopodlažní konstrukce vymezuje také pozemek Císařských lázní v Trevíru. Všechny tyto příklady, snad s výjimkou Domu Bitz, kde se pozitivně uplatňuje detail režného zdiva, působí poněkud sterilně.

V jihozápadním rohu území, které bylo předmětem řešení, vyvinul Ungers monumentální schodiště se dvěma širokými podestami, jímž napříč prochází rampa, jejíž šikminy svírají s hranami schodů ostrý úhel. Tento detail používaný v baroku představuje imaginativní pól této Ungersovy architektury.

Zajímavý detail tohoto ensemblu představuje schodiště / rampa před jižním portálem basiliky. S velkou rafinovaností je zde vytvořena mírně se zvedající šikmá plocha, která je dílem pojednána jako rampa a dílem jako několikero schodišť s mezipodestami. Podobné řešení použije Ungers u Galerie současnosti v Hamburku.



(a):



(b):

Obrázek 18.16:

(a): Ungers, 4.tvůrčí období, Ungers, Trevír, Konstantinovo náměstí, axonometrie

(b): Ungers, 4.tvůrčí období, Ungers, Trevír, Konstantinovo náměstí, arkáda

18.13 Kulturforum, Berlin (1983)

Nová zástavba na plochách na okraji berlínské čtvrti Tiergarten po Druhé světové válce vůbec nezohlednila původní urbanistický rozvrh města s jeho uliční sítí. Místo toho zde byly bez jakéhokoli promyšleného konceptu realizovány prestižní stavby převážně kulturního charakteru Scharounova budova Filharmonie, Národní galerie Mies van der Rohe. Ungers v analýze, která je součástí průvodní zprávy jeho soutěžního návrhu na Kulturforum Berlin, tuto desetiletí trvající absenci konceptu ostře kritizuje. Své zadání pak vidí v tom, že je třeba „doplnit, dokončit, ale především je podle možností nutné zviditelnit v tomto relativně neuspořádaném chaosu prostorový řád. Neklid forem, prostorů a objemů může být zvládnut jen pomocí zdrženlivosti, jasnosti a jednoduchosti forem“. [Ung85, str. 236]

Jeho návrh představuje kompozici, která je založena na principu adice, tedy na principu, který známe z jeho předchozích prací, jako byl třeba návrh Musea Pruského kulturního dědictví. Formy, které zde používá jsou jednoduché, svým měřítkem korespondují s měřítkem výše zmíněných prestižních staveb. Ale navzdory těmto jejich vlastnostem jejich konfigurace nepřispívá k vytvoření prostorových vztahů řešeného území, protože jejich formy jsou stejně jedinečné jak formy objemů zde již existujících. Několik dlouhých sedmipatrových bloků tvaru L vytváří sice kulisu bohatě formovaným tvarům Scharounových architektur, ale samy o sobě postrádají členění a detail. Vis a vis Miesovy Národní galerii navrhl Ungers blok čtvercového půdorysu, jehož forma, podobně jako



Obrázek 18.17: Ungers, 4.tvůrčí období, Ungers, Berlín, Kulturforum, axonometrie

u návrhu na Kammergericht, není zcela uzavřena kvůli stávajícímu kostelu sv. Matouše / Matthäikirche, do jehož vnitřního prostoru orientovaná arkáda má charakter klasického fóra. Ale i tento prostor není více než schema, postrádá jakýkoliv detail. Kompozici dominuje výškový prizmatický objekt vybudovaný na čtvercovém půdorysu nazvaný Kampanile, jehož šest částí stejné výšky mají vždy různé, opět na čtvercovém rastru vybudované fasády, od zcela uzavřené nejnižší části až po prostorovou mřížku nejvyššího stupně. (Tento objekt jako solitér byl součástí düsseldorfské výstavy Quadratische Häuser). Posledním formovým prvkem velkorysé, i když schematické kompozice jsou městské vily, zde přesně pětipatrové kubusy, připomínající Rossiho kubický objekt ze hřbitova v Modeně.

Pravě pojednaná perioda Ungersovy tvorby byla naplněna velkými tvůrčími činy, at jsou byly rozsáhlé realizace pro Frankfurt, Bremerhaven, Karlsruhe, stejně jako mediálně úspěšná rekonstrukcí vily ve Frankfurtu pro účely Musea architektury. Ungers dosáhl zenitu své kariéry, je úspěšným, uznávaným, napodobovaným architektem, jehož práce spoluurčují dobový trend.

Kapitola 19

Páté tvůrčí období (1984 – 89)

Ungers na vrcholu své popularity, produkuje bezpočtu návrhů, z nichž některé budou realizovány teprve v pozdějším období. Staví si další dva vlastní domy, víkendový dům Glashütte v Eifelu a knihovnu (Kubushaus) jako rozšíření svého prvního domu v Belvederestrasse. Doba působení autora tohoto textu v jeho ateliéru.

- Soudní dvůr / Bundesgerichtshof v Karlsruhe (1985)
- Městský park, Salemi, Itálie (1985)
- Soutěž Museum Kunstpalast, Düsseldorf (1986, 1988, realizace 1995-2000)
- Dům Glasshütte, Utscheid, 1986, realizace (1988)
- Soutěž na Galerii soudobého umění v Hamburku (1986, realizace 1997)
- Soutěž na městskou spořitelnu, Mönchengladbach (1986)
- Studie překrytí přednádražního prostoru v Bonnu (1986)
- Soutěž na hotel Maritim, Kolín, (1986)
- Studie Lufthansa German Center, Beijing, Čína (1986)
- Vyzvaná soutěž Progetto Pirelli, Milano, Itálie (1986)
- Galerie Hetzler, Kolín, 1986, realizace (1988)
- Soutěž na Messepalast / dnes Museumsquartier, Vídeň, Rakousko (1987)
- Soutěž na Kleiner Schlossplatz, Stuttgart (1987)
- Bytový dům na Köthener Strasse v rámci IBA, Berlín (1987)
- Soutěž na výškový dům Campanile, Frankfurt (1987)
- Rezidence německého vyslance, Washington, USA (1987)
- Soutěž na Media-Park, Kolín (1987)

V té době měla Ungersova architektonická mluva už velmi vyhraněnou podobu a dále se vyvíjela jen nepodstatně. Půdorysy byly téměř výlučně odvíjeny ze čtverců, někdy čtyřúhelníků a do plochy uzavřených fasád byla v pravidelném rytmu vkládána čtvercová nebo obdélníková okna, ať se jednalo o soutěžní návrh na Zastřešení přednádražního prostoru v Bonnu (1986), Galerii soudobého umění v Hamburku (soutěž 1986, realizace 1997), architektův vlastní dům Glashütte v Eifelu (1986 – 88), Bytový dům na Köthener Strasse v Berlíně (1987), nebo o Přestavbu musea Kunstpalast v Düsseldorfu (první návrhy 1986, 88, realizace 2000).

19.1 Galerie současnosti domu umění, Hamburk (1986, realizace 1997)

V roce 1986 byla vypsána soutěž na rozšíření stávajícího Domu umění / Kunsthalle v Hamburku, deklarovaného jako Galerie moderního umění. V této soutěži byl Ungersův návrh odměněn nejvyšší cenou.

Pro takovou vnitroměstskou polohu, v jaké se galerie nalézá, je především nezvyklá její urbanistická situace. Pozemek s historickou architekturou Domu umění je vlastně jakýsi ostrov, obtékaný z jedné strany širokým železničním koridorem, z druhé strany silně podjžděnou vnitroměstskou komunikací. Na tomto ostrově stojí budova Kunsthalle / Domu umění, bohatě plasticky zdobená architektura ve stylu berlínské Schinkelovy školy navržená Georgem Theodorem Schirrmacherem v letech 1833–1864.

„Aby nebylo oslabeno působení Kunsthalle v její urbanistické dominanci, byla zde snaha umístit nový objem pokud možno co nejdál od jejího východního průčelí a vytvořit tak velkorysý prostor mezi nimi.“ [UN91, str. 176] Což je nepochybně optimální řešení. Přitom situování novotvaru na osu Schirrmacherovy Kunsthalle jenom zdůrazňuje vzájemnost obou objemů.

Další rozvíjení myšlenky axiality je už méně přesvědčivé. Ungers pokračuje: *“Z této skutečnosti je odvozen koncept: skrze opakování existujícího objektu vytvořit čtyři stejně velké kubusy, z kterých pak bude složen výsledný tvar.“* Definice *„skrze opakování existujícího objektu“*¹ nedává smysl, protože stará budova se nedá dělit a opakovat kvůli svému jinému měřítku i vnitřní struktuře. Touto logicky pochybnou formulací se Ungers pokouší zdůvodnit, proč přidává objektu čtvercového půdorysu ještě další osu symetrie, proč mu dává čtyři identické fasády, z nichž každá ve své střední části simuluje vstup do objektu, ačkoliv jediný vstup je situován na západní straně.

Pokud hledáme vysvětlení takového řešení, které není možné zdůvodnit daností místa, pak je to nepochybně skutečnost, že architekt byl v té době, tedy v polovině 80-tých let, zaujat pro taková dvousymetrická řešení, protože analogicky jsou, rovněž na čtvercovém půdorysu, řešeny dům Glashütte v Eifelu (1986), Zastřešení přednádražního prostoru v Bonnu (1986), rovněž

¹Něm: „durch eine Wiederholung des Altbaus“

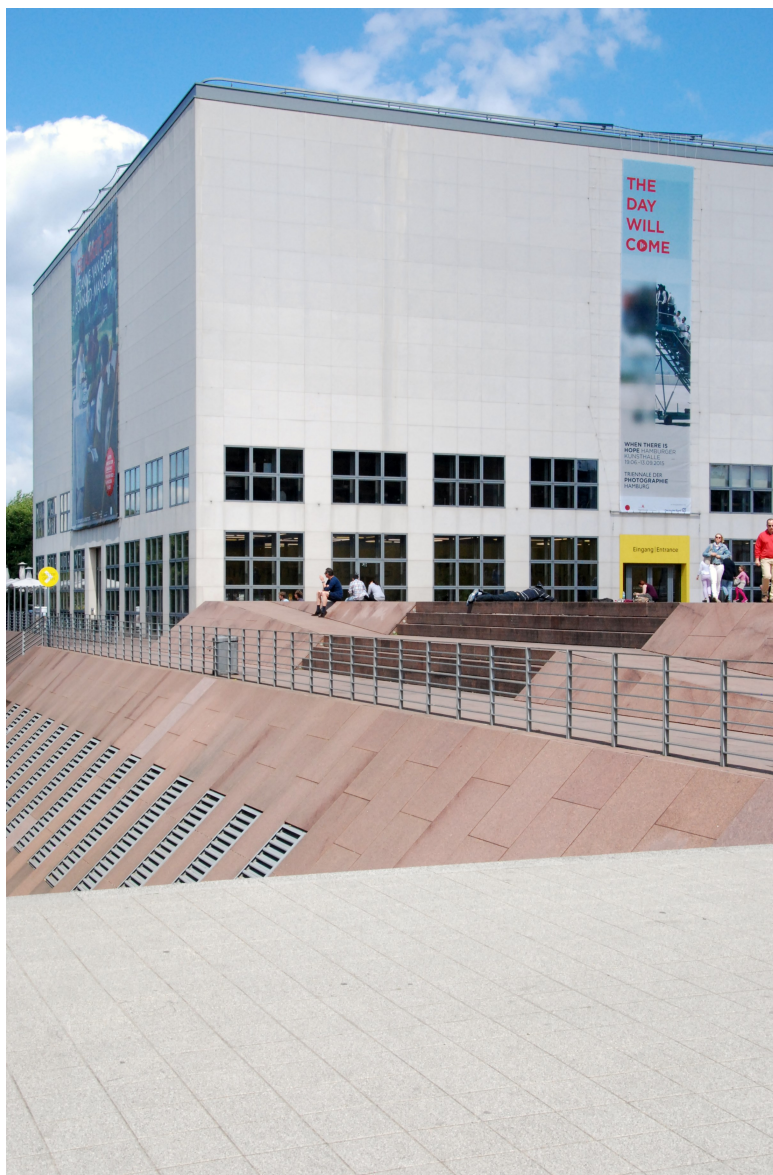
bytový dům v berlínské Köthener Strasse, poslední s tím rozdílem, že má v každé fasádě dvě otevření. Taková řešení odkazují na inspiraci vilou Rotonda. V té době Ungersova afinita k renesanční architektuře, jak ukazuje jeho projev při udílení Velké ceny BDA (1987), vrcholí. Snad proto se téma čtyř stejných průčelí jednoho stavebního objemu vyskytuje v jeho tvorbě té doby tak často.

Půdorysné řešení rozšíření hamburské Kunsthalle je typickým příkladem Ungersovy tvorby té doby. Do plochy pater, které jsou vymezeny čtvercem vnějších zdí, vepisuje architekt další čtvercové útvary. Ve středu objektu, modulovaného čtvercovou sítí 4 x 4 metry, se nachází čtyřpatrová hala, kterou na všech čtyřech stranách vymezuje prstenec servisních prostorů, také schodišť, kterým se ani v tomto konceptu nedostává patřičné důležitosti. Protože servisní zónu tvoří také řada drobných prostorů, je tento věnec obklopující vnitřní čtyřpatrovou halu na obě strany uzavřen. Tím je hala ke škodě svého možného prostorového působení zcela oddělena od ostatního organismu budovy. Vlastní výstavní prostory jsou pak rozvinuty mezi servisní zónou a fasádami, v nejvyšších dvou patrech téměř uzavřenými. Tématu prostorového řešení tohoto objektu jsme se podrobně věnovali v kapitole věnované Ungersově přístupu k řešení prostoru.

Pokud opustíme vnitřek galerie, octneme se v prostoru vymezeném starým a novým museálními objekty. Tento prostor díky nutnosti jeho převýšení téměř nezprostředkovává vzájemnost obou částí. Ungers hledá argumenty, jak jeho účín povýšit: *„Díky tomuto prostoru se může vybit napětí mezi starým a novým domem stejně jako se zde může rozvinout dialog mezi bohatě zdobenou historickou bednou a od všech adjektiv osvobozenou, na základní formu obroušenou moderní bednu. Nová jednoduchost dovoluje působení staré ornamentiky a staví proti ní svou vlastní magii“*.²

Taková argumentace jenom pozornost od problému tohoto prostoru. Jeho výškové uspořádání je neuspokojivé. Z podélného řezu, také z textů je zřejmé, že pod plateau náměstí se nalézají dvoupatrová podzemní struktura, v níž se realizuje také spojení obou domů. Niveleta horní hrany této struktury leží ale výše, než je vstupní úroveň Ungersova novotvaru. Takže vstupní situace do objektu zdaleka neodpovídá představám vstupu do budovy tohoto významu. Přitom bylo nepochybně možné zvednout niveletu přízemí řadově novotvaru o jeden metr a vytvořit přechodný článek podobný tomu, který má Schirmmacherův objekt, jmenovitě vnější schodiště. A tak Ungersův objem, který se ve svém celku prezentuje jako světlá, téměř bílá budova, vyrůstá nezprostředkovaně z temně červené kamenné podnože. Kvalitu hudby můžeme posoudit nejlépe podle způsobu, jakým jsou spojena jednotlivá témata. Domníváme se, že totéž platí také pro architekturu. Stejně problematické jsou červeným kamenem obložené šikminy na zbývajících třech stranách budovy. Jsou příliš strmé. Ale podstatnějším nedostatkem je, že horní hrana zlomu ramp se nalézají příliš blízko vnějších hran budovy.

²www.spiegel.de/kultur/die-magie-der-edlen-kiste-a-dd8a9fdb-0002-0001-0000-000008670730



Obrázek 19.1: Ungers, 5..tvůrčí období, Ungers, Hamburk, galerie současnosti

19.2 Museum Kunstpalast, Düsseldorf (1986, 1988, realizace 1995-2000)

Museum Kunstpalast v Düsseldorfu je vlastně dokončením konceptu, který v letech 1925 – 26 pro výstavu GeSoLei navrhl prominentní (prominentní také za doby Národního socialismu) německý architekt Wilhelm Kreis. V roce 1986 vypsal město Düsseldorf soutěž na dokončení části Kreisova konceptu zvané Museumsbau II, z níž existovala (pomineme-li provizoria za ní) jen fasáda, tvořící protějšek plně funkčnímu Museumsbau I, pro účely galerie umění. Z prvního kola soutěže vyšel vítězně návrh düsseldorfské kanceláře HPP, z druhého kola pak Ungersův návrh. Soutěžním návrhům málo podobný, pokud jde o zastavěnou plochu silně redukováný Ungersův koncept, byl pak o jedno desetiletí později realizován společně s reprezentativní správní budovou energetické společnosti E-on, sponsorem musea, taktéž dílem O.M.Ungerse, postavené na části pozemku určeném pro museum.

Po odstranění provizoria zůstaly z Kreisovy budovy de facto jen tři fasády, provedené z režného zdiva, včetně kamenného portiku jeho západního průčelí. Takže Ungersův zásah se týkal vnitřku budovy a její východní fasády. V souhlase s Kreisovým konceptem zdůraznil architekt osovost budovy a její střední trakt, prostor čtvercového půdorysu, uzavřel kupolí. Na tento centrální trakt navazují symetricky dvě dvoupatrová křídla výstavních prostorů. V Düsseldorfu, na rozdíl od Musea architektury ve Frankfurtu, resignoval Ungers na vnesení nějaké kontrastní figury do objemu, jeho pozornost se soustředila na ztvárnění především středního traktu. V osách kompozice situovaná kupole je svým duchem podobná kupoli Bádenské zemské knihovny v Karlsruhe, je ale jednodušší, bez kazet. Stejně jako tam nevynáší ani düsseldorfskou kupoli cípy / pendanty, formální, ale především konstrukční řešení používané architekturou minulosti. Kupole je stejně jako v Karlsruhe osazena nad čtvercovým vnitřním prostorem tak, že vyrůstá ze stropní desky, odsazena od svislých stěn s odstupem snad 80 centimetrů.

Ale nejen z tohoto důvodu se prostor foyeru musea jeví ambivalentním. Jej omezující stěny jsou provedeny v typické manýře této ungersovské tvůrčí periody, široké pilíře (se čtvercovou půdorysnou stopou) a stejně dimenzované vodorovné příčle v úrovni stropních desek vytváří pravoúhlý rastr, jehož monumenatlnita neodpovídá účelu budovy. Navíc rušivě působí, že vertikálnost stěn tohoto atria, foyeru, je přerušena do prostoru zasahující ochozem na úrovni podlahy prvního patra. Spolu s už zmíněným způsobem osazení kupole se jeví interierový prostor jako příliš geometrizovaný, chladný. Zřejmě stejný dojem nabyl po otevření musea i jeho provozovatel, takže dnes je foyer včetně kupole téměř beze zbytku vyplněn umělohmotnou strukturou vegetativního charakteru, která svou hustotou a barevností dělá prostor méně přísným, také méně čitelným. Vertikální spojení pater zajišťují dvě rovnoramenná schodiště ve dvou úzkých travé po stranách foyeru. Tento detail působí trochu toporně, také díky opět typickému ungersovskému zábradlí schodišť, vytvořenému ze svislých kovových příčlů.

Obě postranní hmoty, vlastní výstavní prostory jsou organizovány racionálně na čtvercovém rastru. Ten se uplatňuje i v podhledech, obsahujících osvětlovací tělesa. Podobně jako v jiných Ungersových stavbách se svítící části čtvercového rastru stropu dotýkají stěn, aniž by mezi hranou zdi a linkou vymezující svítící části stropu byl vložen nějaký přechodný článek. Stejný detail použije architekt později i ve Wallraf-Richartz museu v Kolíně.

V severním uzavírajícím křídle je situován Schumannův sál, düsseldorfský prostor pro provozování komorní hudby. Už Kreis ve svém konceptu mu zřejmě nepřikládal velkou důležitost, čehož důkazem je neadekvátnost nástupních prostorů do sálu. Ungers rekonstruoval i tento sál, aniž by podstatně zasáhl do původního půdorysného schématu. Prostorový hranol s rovnými podlahou a stropem, prost jakékoliv emocionálního náboje, je celoplošně obložen dřevem.

Exteriér budovy nedoznal, jak jsme už řekli, s výjimkou východní fasády, která nahradila provizorium, podstatných změn. Především proto, že Ungersem upravované museum je součástí většího souboru Kreisových budov, seřazených podle protáhlé severojižní pěší osy, t.zv. Ehrenhofu, využívaných pro kulturní účely. Mezi nimi také největší městské koncertní síň, Tonhalle (původně planetária) stejně jako další muzejní budovy na opačné straně protáhlého ozeleněného prostoru, Forum NRW. Osamoceně, blíže k Rýnu, stojí restaurační objekt Rheinterasse. Ungers musel tedy nově uzavřít budovu Kunstpalastu jen na východní straně. Učinil tak podlouhlou fasádou, která je výrazně jiného gesta než architektury Kreisovy, který v duchu dobové estetiky vyvinul fasády velmi plasticky, když režné zdivo s předstupujícími vrstvami cihel vyrůstá z mírně sešikmeného patrového soklu z pískovcových kvádrů. Ungersova fasáda je zcela planární a je vytvořena z tmavých, ostře pálených cihel. Je traktována podobným rytmem stejně širokých pilířů a příčlů jako atrium, vytváří tedy jakousi strukturu otvorů a výplní, ale protože přirozené osvětlení okny zřejmě neodpovídalo museálnímu konceptu, jsou tyto otvory většinou zazděny a omítnuty, což působí silně provizorním dojmem. Tato fasáda má také jinou patrovost než původní architektura.

Přestavba Musea Kunstpalast zahrnuje i objemnou novostavbu ústředí společnosti E-on, která rekonstrukci musea spolufinancovala. O ní se zmíníme na jiném místě.

Tato Ungersova realizace není navenek tak nápadná, protože vnější plášť novým obsahům, které zde vznikly, tvoří Kreisova architektura. Ta také svou symetričností predestinovala funkční uspořádání půdorysů. Ungersův rukopis nesou interiéry, především atrium / foyer střední části. Ten se pohybuje v intencích formové mluvy, kterou si architekt sloužil v této své tvůrčí fázi. Veskrze pozitivní je fakt, že svým zásahem neporušil celkový výraz souboru staveb, který ve městě, které za Druhé světové války utrpělo značné škody, má svou hodnotu.



(a):



(b):

Obrázek 19.2:

(a): Ungers, 5.tvůrčí období, Ungers, Düsseldorf, Kunsthalle, fasáda

(b): Ungers, 5.tvůrčí období, Ungers, Düsseldorf, Kunsthalle, vstupní hala

19.3 Bytový dům Köthener Strasse, Berlin (1987)

Projektem bytového domu v Köthener Strasse se Ungers vrací do té části Berlína, která byla už vícekrát předmětem jeho studií a soutěžních návrhů (Musea Pruského kulturního dědictví, Kulturforum atd.), do prostoru jižně od Tiergarten.

Předmětem tohoto zadání byl bytový dům, součást blokového zastavění tohoto prostoru, jeden z objektů realizovaných v rámci IBA. Vzhledem k jeho poloze připadla tomuto objektu role zprostředkujícího elementu mezi architekturami postavenými před a po První světové válce, tedy architekturami které mají nebo nemají historické článkování.

Ungers zvolil pro tento objekt lapidární formu hranolu čtvercového půdorysu s vnitřním atriem, kterému dominuje vzrostlý strom. Šestipodlažní struktura je vertikálně rozdělena na dvě části, když spodní tři podlaží tvoří osm objemů čtvercového půdorysu, které v nejvyšších třech podlažích srůstají dohromady, takže vnějšek objektu je spojen s vnitřním atriem osmi de facto třípatrovými průchody.

Vnější i vnitřní plášť budovy jsou obloženy tmavými pálenými cihlami. Nejmarkantnějším znakem struktury je použití jednoho jediného, rozumí se čtvercového okenního formátu velikosti 2 x 2 metry, opatřeného ve všech případech robustně působícím dělicím křížem.

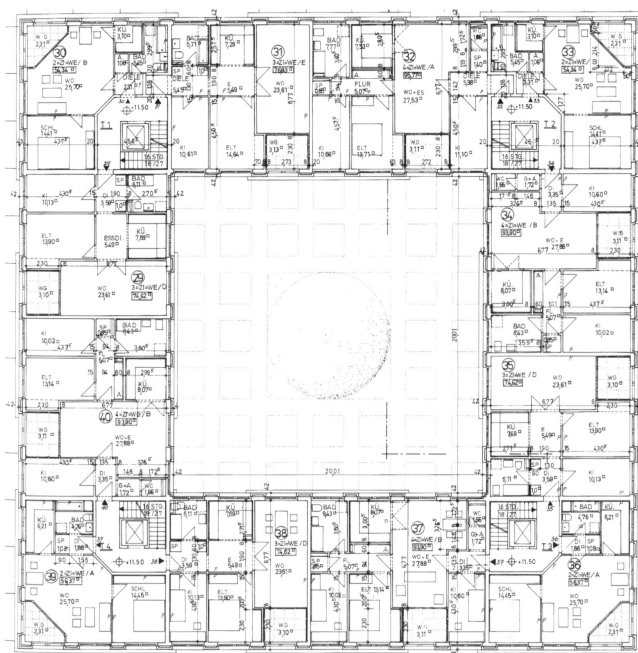
Bytovému domu v Köthener Strasse můžeme stěží vytknout nějaké nedostatky pokud jde o jeho zařazení do městského kontextu. Jeho forma, včetně

vnitřního dvora, jeho výška, výraz jsou voleny správně. Problém této struktury však spočívá v její schematicčnosti. Cílem architekta zde nebylo vytvořit, jak by řekla Alena Šrámková, „zdravý barák“, ale realizovat další objem vyzdvžený na čtvercovém půdorysu. Ungers propojí vnější uliční prostor s vnitřním atriem, které bude deklarovat jako poloveřejný prostor, osmi širokými průchody. Toto řešení je dokladem schematicčnosti, zvolil je nepochybně proto, že mu dalo možnost označit strukturu za Dům bránu / Torhaus, což bylo v době, kdy vrcholilo jeho zaujetí pro tematizování architektury, nadřazeným cílem veškerého jeho tvůrčího snažení. U těchto kreací bylo zcela podružné, na hraně kterých dvou fenoménů brána stojí. I onen „poloveřejný prostor“ je sporné, nejvýš symbolické označení. Kromě vzrostlého stromu v jeho geometrickém středu neobsahuje jediný element, který by byl jakkoliv využitelný nejen pro obyvatele těch padesáti bytů v domě poskládaných, ale ani případně širší veřejnosti.

Stejně, nebo ještě více schematické jsou půdorysy tohoto domu. Naprosto neadekvátní jsou vstupy do čtyř vertikálních komunikačních jader komplexu, také do dvoupodlažních bytů v „podstavcích“ struktury. O bytových jednotkách přístupných přímo z pozemku, bez jakéhokoliv zprostředkujícího článku mezi vně a uvnitř, architekt říká, „že „dostávají [...] vlastní identitu a jejich obytná kvalita je srovnatelná s kvalitou rodinných domů“. [UN91, str. 190] Ještě větším problémem je přístup do bytu ve třetím podlaží čtvercových podnoží, které jsou dosažitelné ze schodišť v rohových polohách budovy pomocí zasklených můstku. Horní patra vykazují nepřehledný labyrint různých velkých, různým účelům zasvěcených místností. Protože všechny prostory přiléhající k fasádám mají stejně velká okenní otevření, dochází k paradoxu, že toaleta má stejně velké okno (tedy dvojnásobně větší než její půdorysná plocha) jako obývací pokoj. I zde, stejně jako u Výzkumného ústavu v Bremerhavenu, jsou okenní konstrukce robustní a bílé, což i zde pracuje proti výrazové integritě objemu.

Povrchní dojem, který pozorovatel nabude při pohledu na tuto architekturu, může být svým způsobem plausibilní. Pokud ale podrobíme strukturu podrobnějšímu rozboru, budeme konstatovat, že všechny komponenty tohoto stavebního díla, logika půdorysu, kvalita prostorů, byly obětovány tomu jedinému, co bylo předmětem zájmu architekta, vnější formě, která i zde nese jméno Dům – brána.

V publikaci která souborně ukazuje všechny objekty realizované v rámci Mezinárodní výstavy bydlení / IBA je tento objekt presentován ještě ve stádiu projekce. Pokud jej srovnáme s jinými objekty, vyvstane zřetelně jeho formální sevřenost stejně jako jeho malá obyvatelnost.



Obrázek 19.3: Ungers, 5.tvůrčí období, Ungers, Berlín, Dům Kothener Strasse, půdorys

19.4 Messepalast / dnes Museumsquartier Wien (1987)

Tématem mezinárodní soutěže byl návrh Veletržního paláce / Messepalast na teritoriu Dvorních stájí / Hofstallungen ve Vídni, částečně zastavěném historickými objekty stájí a jízdárny, obojí díla Johanna Bernharda Fischera z Erlachu (započato 1713). Ungersův návrh byl v prvním kole soutěže oceněn s šesti dalšími koncepty první cenou ex aequo jako jediný příspěvek ne rakouského architekta. Z druhého kola soutěže, ve kterém Ungers své řešení z prvního kola jen modifikoval, vyšel pak vítězně návrh rakouské kanceláře Ortner & Ortner. Ten byl v pozměněné formě v devadesátých letech realizován.

Základní myšlenkou koncepčně velmi přísného, v ortogonálních drženého Ungersova soutěžního návrhu bylo postavit dvojici kapacitních hranolů obsahujících výstavní prostory symetricky po obou stranách nově vytvořeného náměstí za dlouhou hmotou stájí Fischera z Erlachu v ose symetrie historických architektur. Přitom koncept předpokládal, že postranní dvoupodlažní křídla Dvorních stájí budou v lince hřebenu sedlové střechy rozříznuty a zachována bude jen ta jejich polovina, která je orientována do Muzejního náměstí / Museumsplatz.

Z hlediska přístupu k historickému dědictví jistě neobvyklé řešení. Důvodem

takového přístupu bylo kvůli rozsáhlém stavebním programu nezmenšovat výrazně využitelné plochy pozemku, když respektování statu quo těchto křídel Dvorních stájí by znamenalo ponechat nutný odstup od jejich dvorních fasád a navíc vyrovnat se s rozdílem měřítek dvoupodlažních historických objektů se sedlovou střechou a kapacitních novotvarů.

Takové řešení se snad jeví jako málo citlivé k stávající barokní architektuře. Ale Ungers argumentuje: „Respekt před historickým vývojem je příčinou toho, že pokusy ve smyslu ideálních řešení, které byly možné ještě v 19. století a naposled v roce 1947 se nezdaří být přiměřené situaci. Řazení velkolepých městských prostorů, jak je Wagner a Semper navrhovali v marném pokuse zcelit soubor budov Hofburgu včetně vtažení budov Fischera z Erlachu, nejsou už dnes z důvodu kulturně politických, ekonomických a městotvorné myslitelné. V protikladu k těmto návrhům minulých dob měl by dnes být spíše učiněn pokus jedinečnou velkorysost urbanistického komplexu mezi Hofburgem a Veletržním palácem sice zohlednit, ale hledat přitom takové řešení, které bude více než jen zachováním této struktury.“³

To také činí. Průvodní zpráva pokračuje: „Do existující struktury jsou jako doplnění souboru navrženy dva nové komplexy budov, které mohou být chápány jako doplněk obou Semperových staveb, jmenovitě Kunsthistorického a Přírodovědeckého musea.“⁴ Tyto dva kapacitní čtyřpatrové bloky s vnitřním atriem, které tvoří atrium, mají flexibilní půdorysy, schopné adoptovat jakoukoliv funkci. Předností řešení byl také sevřený výraz prostoru centrálního prostoru, navíc ozdobeného budovou Fischerovy jízdárny, který byl v intencích konceptu barokních stavitelů. Toto řešení bych nazval silným, na rozdíl od realizovaného konceptu bratří Ortnerů, kteří do vymezeného prostoru situovali několik různorodých, soliterních objektů. Formová mluva novotvaru nepřinášela pokud jde o architekturu nové myšlenky, zrcadlila tehdejší Ungersův názor na řešení projektů tohoto měřítka.

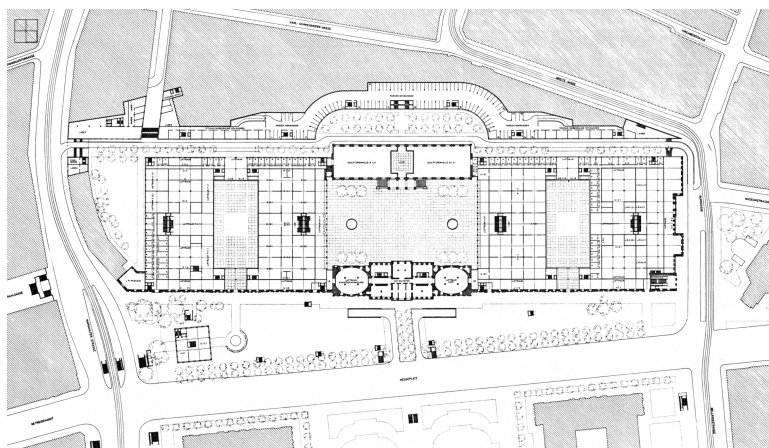
Originalitu řešení vyzdvihuje Otto Kamfinger: „Ungers jako jediný ze všech účastníků soutěže zachovává objekt jízdárny, ale rozřezává její postranní křídla v jejich hřebeni, takže z nich zůstávají vlastně jen jejich fasády. Tak může být vnitřní život struktury nově definován.“ [Kam89]

19.5 Fortrezza di basso, Florencie (1988)

V roce 1988 byl O.M.Ungers vyzván přípravným výborem milánského Triennale, aby vypracoval ideový návrh na využití florentské Fortrezza di Basso, renesanční pevnosti, nalézající se na severním okraji historického jádra města, jejímž stavebníkem byl Alessandro de' Medici a architektky Piero Francesco da Viterbo a Antonio da Sangallo mladší (1534 -1537). Stavební program nebyl specifikován a tak v průběhu práce na studii vykryštalizovaly tři varianty.

³O.M.Ungers: *Průvodní zpráva k projektu Messepalast*

⁴O.M.Ungers: *Průvodní zpráva k projektu Messepalast*



Obrázek 19.4: Ungers, 5.tvůrčí období, Ungers, Vídeň, Messepalast, půdorys

Fortrezza di Basso, to je především onen nepravidelný pětiúhelník obraných zdí se zdůrazněnými nárožími. K těm se v některých částech přimykají starší objekty původně vojenského charakteru. Další objekty se nalézají uvnitř pětiúhelníka. Nověji k nim přibyla hmota Pavilonu Spadoliniho, umístěná bez patrného hlubšího záměru ve východní části areálu, využívaná druhořadou komercí.

Tři presentované varianty se liší svou náplní. První navrhuje využít z hlediska městského generelu velmi centrálně situované plochy uvnitř pevnosti pro soubor kulturních staveb, druhá jejich transformaci ve veletržní areál, třetí varianta pak uvažuje využít plochy pevnosti jako obrovskou parkovací garáž s formální zahradou na její střeše. Všechny tyto rozdílné varianty mají jednoho společného jmenovatele, kterým je přísný geometrický rastr.

První varianta předpokládala zastavění vnitřního prostoru pevnosti objekty kulturních staveb. Přitom architekt vycházel z toho, že stávající objekty, s výjimkou původně obytné budovy, vytvářející při své zavlnuté formě jakýsi vnitřní prostor a objekt prachárny, budou demolovány. Do takto uvolněného vnitřního prostoru vložil architekt ortogonální strukturu, sestavenou z kvadrantů stranové délky přibližně 50 metrů, které se svou velikostí příliš neliší od bloků zastavění středověké Florencie. Struktura je orientována paralelně s osou symetrie obrazce pevnosti. Vnější formy budov jsou tvary typické pro toto Ungersovo tvůrčí období (srovnejme je třeba s formami použitými v *Progetto Bicocca*). Jsou to dílem kompaktní objekty čtvercového půdorysu ukončené plochou stanovou střechou, nebo větší objekty s vnitřním atriem, ukončené sedlovou nebo pultovou střechou. V severní části, na ose symetrie, byl umístěn amfiteatr. Náplní těchto objektů mělo být celé spektrum kulturních zařízení, museum, divadlo, knihovna, umělecká škola, ateliéry, ale také bydlení a restaurační zařízení.

Druhá varianta zkoumala využití vnitřních ploch pevnosti pro komerční účely, konkrétně jako areál veletrhů. Ungers, autor podstatných budov frankfurtského veletrhu, přisuzuje pevnosti „*vyšokou identifikační hodnotou formy*“

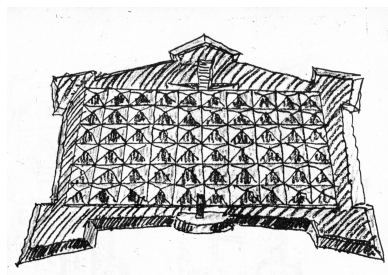
⁵, která by mohla přitahovat vystavovatele a konkurovat tak veletrhům v Miláně. Formální řešení je lapidární. Do pětibokého obrazce byl v návrhu vložen obdélník skládající se z 16 x 10 modulových polí, každé z nich celoplošně překryté prosklenou stanovou střechou, zbytkové plochy mezi tímto obdélníkem a obvodovými zdmi pevnosti byly využity pro vedlejší provozy a neměly horní osvětlení. Jejich střechy, zhruba ve stejné vodorovné rovině jako prosklené stany výstavních prostor, byly zatrávněny. Pod vlastními výstavními plochami, které bylo možno libovolně dělit, se nalézala dvě garážová patra. Návrh je poněkud schematický. Problematická, nevyřešená zůstala nástupní situace, která u zařízení tohoto druhu, které navštěvují denně desetitisíce lidí, hraje podstatnou roli. Pěší vstup do výstavních prostor byl realizován dvěma úzkými otvory v jižní části pevnostní zdi.

Ve třetí variantě je rozvinuta myšlenka vytvoření kapacitní parkovací garáže (cca 5000 aut), která by vyřešila chronický problém města, parkování. Na její střeše by byl vytvořen veřejný parkový prostor. Střední osa je obsazena bazilikálním prostorem, jehož střecha je opět prosklená. V jeho záhlaví je navržen kubický objekt administrativy, připomínající Rossiho Dům bez oken modenského hřbitova. V této variantě se Ungers odvolává na Stefana Buonsignoriho, který myšlenku zasypání nezastavěných částí pevnosti hlínou a vytvořením ornamentální zahrady na jejím povrchu předvedl ve svém návrhu datovaném rokem 1584. Tato reference dokumentuje Ungersovu znalost historické architektury a současně také bohatství jeho odborné knihovny, pokud jde o literaturu vážící se na minulé epochy. Ale i v tomto návrhu se jeví problematickou přístupnost parku, který by byl nepochybně vítaným rozšířením vnitroměstských zelených ploch. Ale i v tomto případě by bylo nutné vyřešit uspokojivě nástupní situaci do parku. Protože návštěvnost zahrady elevované nad okolní terén, ze všech stran obehnané vysokou zdí a tím vlastně vytržené z kontextu města, přístupné jen několika úzkými otvory v hradbách, kde spektrum stromové vegetace by bylo kvůli pod zahradou situovaným garážím silně omezeno, by se pak pravděpodobně držela v mezích.

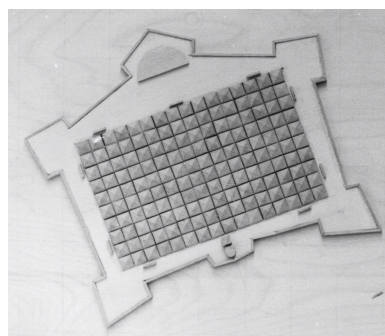
Doprovodný historický obrazový materiál ke studii je velmi rozsáhlý. Všechny tři varianty jsou formálně zajímavé, ale všechny jsou současně poněkud abstraktní. Uzavřenost areálu, jeho de facto fyzické oddělení od organismu města představuje překážkou naplnění kterékoliv z funkcí. Tento handicap by bylo nutné uspokojivě vyřešit. O těžkosti tohoto zadání svědčí skutečnost, že za těch více než třicet let, které od vypracování studie uběhly, se areál, s výjimkou koncepčně jistě nesprávně umístěného pavilonu Spadolini, nezměnil.

Tato Ungersova práce, bezesporu velmi duchaplná, je dalším příkladem jeho variačních schopností, jak je předvedl třeba ve studii na marburkské domy, nebo ještě dříve v Enschede.

⁵Ungers: *Průvodní zpráva k projektu Fortrezza di Basso*



(a):



(b):

Obrázek 19.5:

(a): Ungers, 5.tvůrčí období, Ungers, Florencie, Fortezza di Basso, skica

(b): Ungers, 5.tvůrčí období, Ungers, Florencie, Fortezza di Basso, model

19.6 Thermenmuseum, Viehmarktplatz, Trevír (1989)

Při archeologickém průzkumu, který předcházel stavbě fliálky městské spořitelny v Trevíru, ve městě s mnoha zachovalými stavebními památkami mimořádného významu, byly pod dlažbou náměstí Viehmarktplatz objeveny zbytky římských lázní. V soutěži, jejímž cílem bylo najít způsob, jaky tyto archeologické stopy ukázat a zpřístupnit, se dostalo nejvyššího ocenění Ungersovu návrhu. Ten je založen na lapidární myšlence vymezit v ploše náměstí nad areálem bývalých therme čtverec, tuto čtvercovou plochu „vyříznout“ a vyzvednout vzhůru tak, aby se stala střešní deskou objektu kubického charakteru, následně boční stěny takto vzniklého objemu zasklít a tím vytvořit jakousi „vitřinu“ (Ungersův termín, použitý v průvodní zprávě), na jejímž dně budou k vidění zbytky římských zdí, zřetelně ukazující prostorovou organizaci lázní. Protože areál je rozsáhlý a náměstí si muselo uchovat svou komunikační funkci, plocha takovým způsobem odkrytá ukazuje jenom jeho menší část. Zbývající část therme, rovněž archeologicky odkrytá, se nalézá v prostorách, jejichž stropem je plocha náměstí. Vedle této realizované varianty byla vypracována varianta další, která se orientovala na římský půdorys a nad hlavními prostorami lázní vytvářela skleněné konstrukce, které měly ukázat pravděpodobnou velikost prostorů hlavních místností lázní, caldaria a trepidaria.

Realizovaný koncept, ona „vitřina“ je jistě možným řešením. Nezasahuje do archeologického pole více než je nezbytně nutné, jen ocelovými sloupy kruhového půdorysu, které vynášejí střechu. Uvnitř kubusu, také proto, aby do kompozice dostal vertikální prvek, situoval architekt věž čtvercového půdorysu ukončenou stanovou střechou (téma známé z Musea architektury ve Frankfurtu), odkud mohou návštěvníci Thermenmusea seshora přehlédnout archeologický areál, tedy alespoň tu jeho část, která se nalézá uvnitř vitřiny. Kubusem diagonálně prochází pěší lávka, z níž mohou do areálu nahlédnout

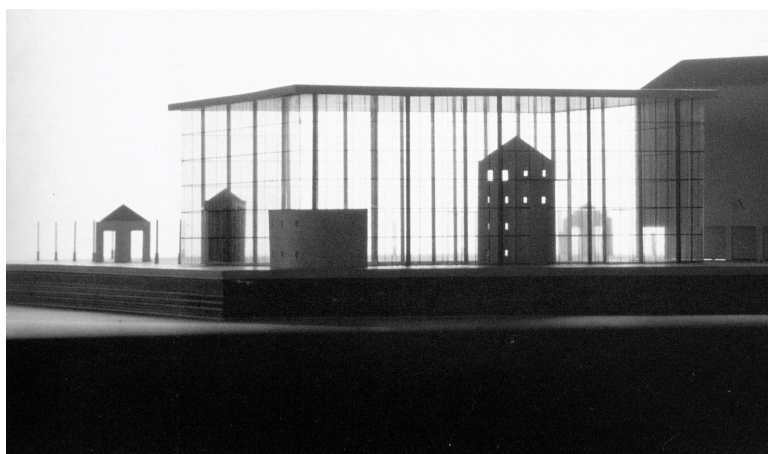
také běžní pasanti křižující náměstí. „*Pohled do musea je tak součástí veřejného dění a stejně jako součástí veřejného prostoru. Sám výstavní objekt je pak přímo a bezprostředně integrován s městem.*“ [UN91, str. 196]

Tuto historickou kontinuitu, toto zpřítomnění minulosti v obrazu města zdůraznil Ungers také mimo plochy, které byly předmětem soutěže, vnesením dalšího tématu do konceptu. Položil přes sebe uliční síť římského a dnešního města, aby zjistil, že řada uličních tahů minulosti a přítomnosti jsou identické. Následně navrhl, aby plochy ulic římského města, pokud jsou i dnes komunikacemi, byly ozřejmeny jejich vydlážděním historickou dlažbou. Tato myšlenka nebyla realizována.

Jestliže můžeme Ungersův koncept označit za plausibilní, bohužel za takovou nemůžeme označit architekturu tohoto objektu. Těžištěm Ungersova zájmu byl vždycky koncept. Realizace ho zajímaly spíše okrajově. Fasády, tedy to nejvíce viditelné na tomto museálním objektu, nepřesvědčují svou proporcí ani svým rastrem, který je příliš mechanický. Předsunutí římsy střechy se ve vztahu k celkovému objemu jeví neadekvátní. Průčelí svým gestem připomínají průčelí po válce realizovaných nádražních budov, třeba právě té v Kolíně nad Rýnem. Zcela mimo diskusi jsou detaily ocelové konstrukce. Štíhlé, sedě natřené sloupy vyrůstají na příliš pravidelném (takže některé vyrůstají ze hmoty historického zdiva) rastru, bez patky nebo plintu nebo jejich náznaku, sloupy nemají hlavice. Krajní sloupy jsou v úrovni nivelety náměstí připevněny k plechem kompotované hraně otvoru pomocí banálních vertikálních konsol. Kovové schody, překonávající výškové rozdíly uvnitř areálu musea, vyvolávají dojem, že se jedná o stavební zařízení. Připočteme-li k tomu fádňi barevnost celé struktury, nejeví se interiér jako prostor, kdy by chtěl člověk prodlévat.

Snad není zcela od věci srovnání této architektury s Novou národní galerií Miese van der Rohe v Berlíně, protože tyto stavby si nejsou svou koncepcí nepodobné. U obou se jedná o čtvercovou rovinnou střešní konstrukci vynášenou ocelovými sloupy, po obvodu prosklenou. Toto srovnání nevychází v Ungersův prospěch. To, co činí Miesův opus ikonou moderní architektury, není její hmotový koncept, jsou to právě její proporce, detaily, materiály. Mies van der Rohe umístí podpory na samém okraji vynášeného čtverce a tak z nich učiní výrazný tektonický element. Tyto sloupy jsou složeny z čtyř U profilů a mají, byť přímkovou. Stylizovanou hlavici tvoří zúžení na jejich horním konci. Každá strana čtvercové desky je podpírána dvěma sloupy, proporce polí jsou ve zlatém řezu. Střecha je vytvořena vysokými vazníky, jejich stojiny tvoří stropní kazety. Zasklení ustupuje hluboko za rovinu nosných sloupů. Kolik výtvarné kultury je vloženo do těchto několika detailů!

Nebo je tato kritika irelevantní, toto srovnání neadekvátní vedle tezí, kterými autor doprovodil tuto práci ve své druhé monografii? „*Museum římských lázní je tvořeno menším nebo větším výřezem podlahy náměstí, ne nepodobnému oknu. [...] Tento výřez je pomocí pravidelného systému sloupů držěn nahoře jako svým způsobem víko a vnitřní prostor je následně chráněn vůči venkovnímu prostředí lehkou a transparentně působící skleněnou plochou.*“



Obrázek 19.6: Ungers, 5.tvůrčí období, Ungers, Trevír, Thermenmuseum

Existuje vědomě hledaný konflikt mezi rastrem zastrašení a koordinátami ruinového pole. [...] Stavební schránka vykopávek je jako velká vitrína, ve které je viditelná jedna z největších cenností města.“ [UN91, str. 196]

Architektura není jenom o tom co, ale o tom jak. Čtvercový výřez podlahy náměstí drženy nahoře jako víko, hledaný konflikt mezi rastrem zastrašení a koordinátami ruinového pole, velká vitrína, jsou pojmy, které zaujmou náš intelekt, ale naše percepce se soustředí na způsob, jakým je utvářena hmota, jaký je vzájemný vztah jednotlivých elementů stavebního díla, jakými detaily jsou opatřeny, z jakého materiálu jsou vyvedeny. Konflikt mezi rastry zastřešení a ruinového pole je přitom opravdu bagatelou. Nárokům na mimořádnou architekturu se tato Ungersova realizace nezdá vyhovovat.

19.7 Piazza matteotti, Siena (1989)

Ve stejné době, kdy Ungers pracuje na trevírském projektu, vytváří také několik návrhů, které přesvědčivě dokládají jeho tvůrčí potenciál. Soutěžní návrh na úpravu Piazza Matteotti v Sieně (1989), zvláště jeho hmotová kompozice, jsou toho důkazem. Nepravidelný prostor plochy náměstí vyplní architekt sumární, zhruba ze dvou lichoběžníků složenou formou jakési podnože, z níž se zvedají čtyři velké, morfologicky rozdílné hmoty, nichž každá má svou vlastní typologii. Proti jedné z hmot souboru, stávajícímu klasicistnímu objektu Palazzo Ciacci půdorysu nepravidelného lichoběžníku, staví Ungers tentokrát pravidelný lichoběžník, kubus se všemi hranami stejné délky s plochou střechou, na níž umísťuje prosklenou nástavbu. Proti tomu staví podobný kubus tentokrát nad čtvercem, ukončený sedlovou střechou. Poslední hmota ve své nejširší části je zrcadlovým obrazem poslední zmíněného objemu, dále se pak lichoběžníkově zužuje až do šířky nějakých dvou metrů. Obdivuhodná kompozice, navíc logicky se zapojující do organického předělu ulic historického města. Myšlenka poněkud připomíná jeho návrh pro Enschede, zde je rozpracována ještě organičtěji.

Snad jedinou výtku, kterou bychom mohli uplatnit, je, že na východní straně pokračuje hmotová kompozice vyvýšeným jednopatrovým plateau, v němž je situováno auditorium a které pojímá také část autobusového nádraží. Tento hmotový útvar zasahuje hluboko do prostoru Piazza Gramsci a vytváří tak nové prostorové souvislosti tím, že odsouvá do druhého plánu některé historické objekty.

Perspektivy projektu ukazují novotvary vyvedené v načervenalém přírodním kameni. Tedy v jiném materiálu, než je použit v budovách v bezprostředním sousedství, které jsou omítnuté, také v jiném materiálu, který je pro příslovečný pro historický střed města, sienskou cihlu.

Vnější plochy Ungersových architektur jsou uzavřenější než fasády okolních domů vzniklých v 19. století, opatřených klasicky rozvrženými okenními otvory s jejich bohatým článkováním. Ungers i zde aplikuje čtvercová okna, více jejich výškově orientované poloviny s hlubokým ostěním. V objektu banky, který někde označuje jako „věž ve věži“, volí, na rozdíl od zbývajících dvou objektů, nepravidelný rozvrh rozmístění okenních otvorů. I zde, stejně jako u Veletržního domu 9 ve Frankfurtu nebo v návrhu na Palazzo di Cinema v Benátkách, se zřetelně projevuje, na jak nejistou půdu se architekt vydává, když opouští schematický rozvrh fasád. Jeho volným komposicím chybí ona uvolněnost, spontaneita gesta. Možná se zde projevuje Ungersův nedostatek hudebnosti. Schopnost umisťovat do prostoru znaky, tóny s takovou samozřejmostí, s jakou to dělá třeba Anton Weber. Nebo jako to demonstruje na budově Vysoké školy v Essenu ateliér SANAA (2006).⁶

V poslední části oddílu věnovaného Ungersovým pracem z druhé poloviny 80 - tých let věnujme pozornost dvěma objektům, kterým byl také nejen architektem, ale také investorem, domu nazývanému Glashütte v Utschaidu v Eifelu a Kubushaus / Domu – krychli v Kolíně.

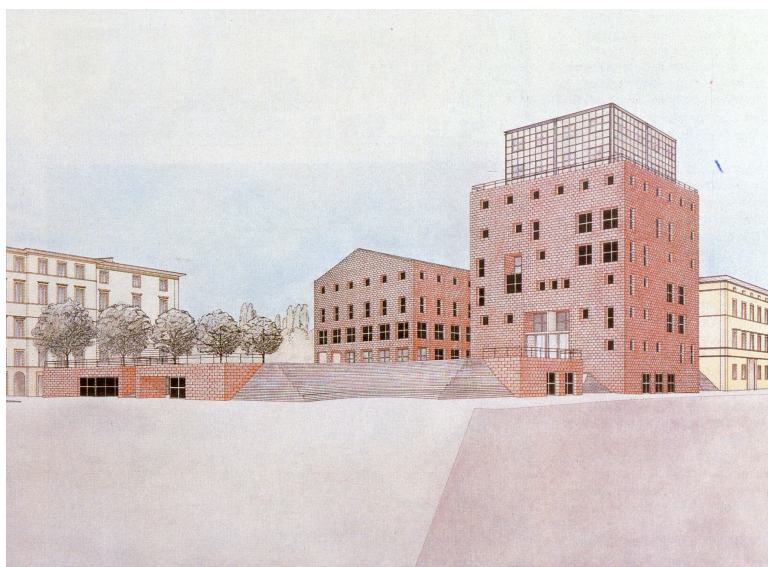
ILUSTRACE 120, Ungers, 5. tvůrčí období, Ungers, Siena, Piazza Matteoti, fasáda

19.8 Dům Glasshütte (1986 – 88)

Volba místa pro realizaci druhého vlastního domu Glashütte v Bittburgu–Utschaidu nebyla náhodná. Krajina, předhůří Eifelu, do níž je objekt zasazen, je krajinou Ungersova mládí. Samotný proces navrhování, především hledání vnější formy bylo, jako ukazují nesčetné varianty, zdlouhavé. Charakter prázdninového domicilu měl objekt jen ve svých počátcích. V průběhu času nabýval dům na vážnosti a také na přisnlosti.

Tento kraj má bohatou římskou minulost, Trevír, Trier, Augusta Treverorum, je toho nejlepším důkazem. Ungers se cítil být nositelem tohoto kulturního dědictví. Jádrem kompozice (která zahrnuje ještě několik drobných

⁶Objekt zvaný Zollverein-Kubus nebo také Sanaa-Kubus je kubus. Nabízí se tedy možnost srovnání s Ungersovým Domem – krychlí.



Obrázek 19.7: 120, Ungers, 5.tvůrčí období, Ungers, Siena, Piazza Matteoti, fasáda

objektů) je „kamenný dům, který se svým formálním ztvárněním přímo odvolává na římskou tradici této oblasti. Římská architektura je zde dodnes živá a formuje nejen charakter města Trevíru, nýbrž ještě dalšími zbytky římských vil také okolní krajinu.“ [UN91, str. 184] Proto vytvořil architekt v objektu čtvercového půdorysu střední, rovněž čtvercovou halou, odkaz na atria římských domů, proto dům překryl sedlovou střechu se sklonem identickým se sklonem střech římských staveb, proto nechal dům obložit kamenem vytěženým z lomu jižně od Nancy, kamenem, který zde používali pro své stavby Římané.⁷

Ve výčtu podmínek, které si Ungers při koncipování tohoto domu stanovil, nemůžeme opomenout záměr vytvořit koncept srovnatelný s renesančními vilami, s Paladiovou Villou Rotonda (1576) a Villou La Rocca Pisana Vicenza Scamozziho (1576) v Lonigu. Vrcholná renesance byla už mnohem dříve předmětem jeho eminentního zájmu (Scena tragica) a právě vilové objekty jej v té době myšlenkově zaměstnávaly především kvůli jejich symetriím. Villu Rocca zmiňuje mezi nemnohými příklady ve svém projevu při přebírání Velké ceny BDA. Podobně jako Palladio nebo Scamozzi řadí Ungers funkční prostory kolem prostoru centrální haly. Ale jestliže renesanční architekti zaklenují tento prostor kupolí, Ungers ji uzavírá plochou deskou, na kterou osazuje sedlovou střechou. Četné skici (viz Ungers II, str.184) ale ukazují, že i on zvažoval převýšení tohoto prostoru, jehož otevření nad rovinou střechy by podobně jako u renesančních mistrů přivedlo do haly denní světlo. Jestliže Scamozzi situuje vstup do objektu jen na jedné straně a zdůrazňuje ho schodištěm a delikátně proporcionovým portikem, pak Ungersova architektura má, podobně jako Villa Rotonda, identicky vyvinuté vstupy se schodišti a náznaky portiků

⁷Obklad domu Glasshütte je proveden z kamenných desek z lomu u Nancy, které nejsou uchycovány na kovovou konstrukci, nýbrž díky své tloušťce mohou být sestavovány jako skutečné kamenné bloky.

na všech čtyřech stranách budovy a stejný rozvrh okenních otevření všech fasád. Společně všem těmto budovám je zdůrazněné piano nobile.

Pokud je možné konstatovat určité podobnosti týkající se vnějšku těchto architektur, jejich izolované polohy, jejich symetrií, pak jejich dispoziční a prostorové řešení se liší diametrálně. Scamozziho centrální, kupolí sklenutý prostor, navazující bezprostředně na portikus, téměř prostý jakékoliv dekorace, působí velkolepě. Po obou stranách portiku, navazující na centrální prostor, jsou situovány dva velké, podlouhlé, sklenuté prostory. Dvě symetricky umístěná schodiště spojují piano nobile s prostory pod a nad ním. Zadní trakt obsahuje pět menších místností. Neobvyklé a inventivní je řešení kupole, kdy žebra klenby nejsou nesena sloupy nebo pilastry, nýbrž konzolami, které vystupují z věnce ukončujícího svislé omezení centrálního prostoru.

Dům Glasshütte je vybudován na čtvercovém rastru 50 x 50 cm, který je v půdorysech i fasádách rigorózně dodržován. Ústředním vnitřním prostorem domu je dvoupodlažní centrální hala čtvercového půdorysu. Ta ale ztrácí na své působivosti, protože v její jedné ose stoupá jednoramenné, příliš příkré schodiště. Tím je hala dojmově redukována jen na vyšší podlaží. Přízemí je zastavěno dvěma tucty menších místností. Ve vyšším patře jsou situovány hlavní obytné prostory. Protože vnější plochy vnitřních dělicích konstrukcí musí být umístěny na modulových čarách, je tloušťka všech „zdí“ 50 cm. A protože je taková hloubka konstrukce nepotřebná, jsou ve zdech vytvářeny niky stejné velikosti jakou mají okenní a dveřní otevření, využívané jako regály pro knihy. Všechny tyto otvory vytváří pak rytmus tmavých ploch, rozprostřený podél celého ochozu. Rytmus tak hustý, tak dominantní, že vlastně vylučuje vnímání vlastního prostoru. Hlavní obytná místnost v prvním patře má proporci 1:4 (4 x 16m) a je přístupná pěti otevřeními, která nejsou opatřena dveřmi.

Ve svém výsledku se gesto vyrovnat se s historickým odkazem nebo dokonce s historickým příkladem zdá být poněkud liché. Návrh, u jehož vzniku stála řada apriorních záměrů, může být jen podmíněně kvalifikován jako maison de la campagne, usazený v půvabné krajině. Vlastně s ní nemá kontakt. Úzká, převýšená francouzská okna s hlubokými ostěnými rozhodně neotvírají pohledy na louku svažující se k malé vodní ploše na jedné a hranu lesa na straně druhé.

Je zřejmé, že smyslem tohoto návrhu nebylo primárně vytvoření venkovského sídla, ale hra, jakkoliv intelektuální, s jednotlivými komponenty návrhu, ať to byla hra čtverců vnějšího objemu a vnitřní haly nebo hra čtverců okenních otevření a dělení výplní nik, hra rytmu uzavřených a otevřených ploch ochozu stejně jako fasád. Funkční řešení bylo této hře zcela podřízeno. V labyrintu dvou tuctů místností přízemí jsou jen čtyři opatřeny okny. Trochu podvědomým smyslem tohoto návrhu mohla být snaha vyrovnat se s renesančními příklady. Takové srovnání nevyznívá v Ungersův prospěch. Ungersova architektura, pomineme-li její funkční nezařazenost, je ve své sevřenosti, lapidárnosti nepochybně svým způsobem „statement“, připomínkou, chcete-li manifestem, ale je vzdálena invenčnosti a bohatosti hmotového i prostorového



(a):



(b):

Obrázek 19.8:

(a): Ungers, 5.tvůrčí období, Ungers, dům Glashütte, hala

(b): Ungers, 5.tvůrčí období, Ungers, dům Glashütte, obytný prostor

výrazu architektury Scamozziho a Palladia, stejně jako v nich obsažených krásných detailů.

Zde se setkáváme s fenomenem, který se budeme konstatovat i u dalších Ungersových vlastních domů, ať jde o Kubushaus / knihovnu nebo o Dům bez vlastností v kolínské Kämpchenweg, kterým budeme věnovat naši pozornost následně. Tyto objekty dostávají monumentální charakter, nepřiměřený jejich účelu. Ve svém výrazu nabývají pak až charakteru mauzolea. Jak vstřícný je ve srovnání s tímto objektem první Ungersův dům v Belvederestrasse. Snad můžeme tendenci monumentalizovat označit za průvodní jev stáří, chcete-li zralosti. Ale pozdní opusy takového Louise I.Kahna nebo Le Corbusiera, (Parlament v Dacce, Parlament v Chandigarhu) jsou navzdory své velikosti i významu ve svém výrazu velmi živé, formálně bohaté struktury. Ne tak Ungersovy architektury.

19.9 Kubushaus / dům – krychle, Kolín (1989 – 90)

Jestliže dům v Belvederestrasse je živou architekturou poznamenanou dobovou estetikou konce padesátých let, pak rozšíření tohoto domu o Objekt knihovny, nominálně na pozemku přilehlém ke Quadratherstrasse (není to Ungersův název, ulice se tak jmenuje odjakživa), nazývaný Kubushaus / Dům - krychle, se od tohoto liší diametrálně. Při jeho konceptu autor rozhodně neusiloval o vytvoření výrazově zdrženlivého, meditativního prostoru, kde by shromáždil svou jedinečnou sbírku odborných knih. Usiloval zde především o vytvoření „ultimativní architektury“. Této představě odpovídala podle jeho názoru vnější forma uzavřeného hranolu, svými proporcemi ne příliš odlišného od hranolu Kaaby (v překladu hranolu) v Mece. Při podrobnějším studiu tohoto objektu nás může napadnout také slovo mauzoleum. Tento dojem jenom posiluje absence okenních otvorů ve zvenku viditelných částech budovy.

Jestliže bylo architektovi důležité dát bytovému domu v berlínské Köthener Strasse přívlástek Torhaus / Dům - brána, pak název Kubushaus / Dům -

krychle byl pro objekt knihovny přímo imperativem. Přitom je toto označení především symbolické povahy, protože vnější forma tvar krychle nezaujímá.

Skutečně kubický / krychlový je vnitřní prostor knihovny, oné svatyně. Ale opticky tuto skutečnost nevnímáme, protože vymežující svislé roviny krychle nejsou definovány dost výrazně. Netvoří je souvislejší uzavřené plochy, ale pouze bíle omítnutý skelet, vždy čtyři čtvercová pole pro každou stěnu. Ta jsou v přízemí navíc půlena aditivními sloupy, prodlouženými ve vyšším podlaží do úrovně horní hrany zábradlí, kde jsou na j čtvercích jejich ukončení umístěny sádrové odlitky hlav antického světa. Právě tyto byt stylizovaně naznačené roviny uzavření stěn oslabují působení tohoto prostoru. Jak jinak vnímáme atriový prostor Yale Center for British Art v Yale Louise I. Kahna, stranově uzavřený dřevěnými panely s jemnou kresbou spár. Ostatně strop tohoto atria byl Ungersovi nepochybně inspirací pro horní uzavření prostoru. Ochoz mezi skeletem vymezenými plochami a vnějšími stěnami, před kterými se řadí regály obsahující knihy, interiér půdorysně rozšiřuje, na úkor ideového principu. A protože výška střešní konstrukce nekoresponduje s tímto odstupem, lze označit vnější formu objektu knihovny jako krychli jen v řeči symbolu.

Stejně tak brání vnímání tohoto objektu jako krychle skutečnost, že v přízemí obíhá kolem všech vnějších stěn struktury ochoz, tvořený pevnou, jen na několika místech úzkými okny prolomenou stěnou, překrytý skleněnou střešní konstrukcí. Takže kubus, vně obložený šedým bazaltem, se při pohledech ze stanovišť uvnitř areálu domu jeví jenom jako hmotové převýšení středního traktu objektu. Navíc přízemní části struktury jsou vytvořeny z cihel. Ne dost diferencovaná barevnost cihel a tufu pak ještě dále umenšuje působivost celku.

Čím vyjimečnější forma, tím větší nároky má na svou čitelnost. Kaaba stojí uprostřed velkého prázdného prostranství, stejně tak Rossiho kubus na modenském hřbitově nebo hlavní hmota Bienefeldova soutěžního návrhu na Operu de la Bastille (1983). Konečně i Villa Rocca nemá sousedy.

Také tímto opusem chtěl Ungers vytvořit manifest. Jeho vůle realizovat právě takový objekt, Dům – krychli, byla tak velká, že se nerozpakoval kvůli tomu obětovat zahradu stávajícího domu, redukovat odstupy hmot na minimum, popřít logiku dispozice. *„Celý soubor prostorů a objemů se stává městem v malém, stává se labyrintem chodeb, ploch, věží, bran, vstupů, nik, uskočení a hran – světem plným protikladů, ilusí a skutečností, které zobrazují celé spektrum obrazu architektury, fikce, skutečnosti.“* [UN91, str. 316] Labyrint, slovo které zde používá, dobře vystihuje novou situaci. Přitom vše co se labyrintu byt jen vzdáleně mohlo podobat, stávalo do té doby programově na samém konci škály jeho formových prostředků. Z často propagované *„čirosti, jednoznačnosti a askeze základních geometrických forem“* zde zbylo jen málo.

Na první pohled může čtenáři připadat zvláštní, že představa absolutní architektury je spojována s tvarem tmavé krychle. Ale pokud se při konceptu spoléháme na ratio, hledáme zdůvodnění ve světě čísel. Pak už není daleká představa, že jako ideální formu zvolíme těleso, jehož všechny tři rozměry jsou stejně velké, tedy krychli.

Jako by se Ungers s postupem času stával stále více obětí vlastních dogmat. Již u frankfurtského Domu – brány jsme viděli, jaké logické kompromisy musel udělat, aby struktura alespoň navenek odpovídala jejímu označení. Stejně je tomu tak i u Domu – krychle.

Už vícekrát jsme tematizovali malý Ungersův zájem o prostorové kvality architektury, které považujeme za vlastní obsah architektury. Prostor je veličina stěží postižitelná nejen ve dvourozměrných plánech, ale také, kvůli rozdílu absolutního měřítka, v trojrozměrných modelech.⁸ Umění tvorby prostoru je především výsledkem empirické zkušenosti. Není proto ku podivu, že i takoví mistři architektury jako Le Corbusier nebo Alvar Aalto nebo Louis I. Kahn učinili prostor svým tématem teprve v dílech jejich stáří. Ungersovo odmítání barokních stavitelů, neříká architektů, říká stavitelů, (Baumeister), jejichž umění tvorby prostoru bylo výsledkem empirické zkušenosti (Dientzenhofer), má v sobě něco ze strachu z ne zcela rozumem uchopitelného až transcendentního. Ungersovo odsouzení baroka není na místě. I baroko bazírovalo na číslech. Ledouxovy plány, koncepty takového Guarneriho si s těmi Ungersovými nezadají ani v nejmenším. A nepochybně je to právě ono transcendentní, co pozorovatele na architektuře uchvacuje nejvíce. Ve prospěch této teze svědčí skutečnost, že od nástupu dekonstruktivismu vzbuzují největší zájem veřejnosti právě díla, která racionalismus popírají.

Objektem knihovny Domu - krychle uzavíráme jedno tvůrčí období Ungersovy tvorby. Období, kde jsme byli svědky výrazného posunu priorit pokud jde o obsah i formu jeho architektury. Jestliže předchozí období bylo ve znamení velkých realizací, ve znamení tematizování architektury, právě pojednané období se vyznačovalo menším počtem realizací a hledáním abstraktního jazyka architektury.

Ungersovy práce z této doby vykazují již velkou míru opakování. Jen některé z nich jsou inspirovanější. Navíc se v jeho pracech stal dominantní složkou prostorový rastr, jehož důsledná aplikace poznamenala většinu jeho prací (Bytový dům na Köthener Strasse v Berlíně nebo dům Glashütte v Eifelu). Tento diktát, mohli bychom jej nazvat diktátem čtvercového rastru, se projevil značnou mírou uniformity, když půdorysy, ale především fasády objektů různých typologií dostaly stejný výraz.

V tomto období mohla být Ungersova tvorba ještě považována za architekturu mainstreamu, za konservativnější variantu postmoderny. Tento status quo ale skončil rasantním nástupem nové estetiky dekonstruktivismu. Na základě jejich premis, které byly právě dekonstruktivní, vznikaly stavby, které byly nové svým obsahem a živější svým výrazem.⁹ Proto se od počátku těšily

⁸Renesance pracovala s velkými precizní dřevěnými modely, které detailně ukazovaly také interiéry. Antonio da Sangallo nechá vybudovat dřevěný model římského chrámu sv. Petra vnějších rozměrů 8 x 6 x 5 metrů.

⁹Shodou okolností jsem vyslechl část telefonického rozhovoru mezi Ungersem a Josefem Paulem Kleihuesem, kde první vyčítal druhému, že jako předseda poroty soutěže na Židovské museum v Berlíně (1989) připustil, aby z ní vyšel vítězný návrh tehdy málo známého Daniela Libeskinda, nesený v dekonstruktivistickém duchu. Závěrem rozhovoru Ungers řekl: „Josefe, ty jsi zradil naši věc“.



(a):



(b):

Obrázek 19.9:

(a): Ungers, 5.tvůrčí období, Ungers, Kolín, Kubushaus, interiér

(b): Ungers, 5.tvůrčí období, Kahn, New Haven, Yale Center for British Art, detail

zájmu veřejnosti, vydatně živené pozorností medií. Práce protagonistů nové estetiky začaly pravidelně vycházet vítězně z architektonických soutěží, ať to by byli Frank O. Gehry, Zaha Hadid, Peter Eisenman atd. Byla to doba názorového přelomu. Ungers dokončuje svůj vilu Glashütte v Eifelu jenom o rok dříve než firma Vitra otvírá ve Weil am Rhein své Museum Vitra Franka O. Gehryho.

Kapitola 20

Šesté tvůrčí období (1990 – 2007)

Pozdní Ungersova tvůrčí perioda, kdy se realizují práce z předcházejícího období stejně jako kolínské Wallraf-Richartz-Museum a poslední z jeho vlastních domů, Dům bez vlastností. Velkým tématem této periody je hledání abstraktního výrazu architektury.

- Palazzo dei Cinema, Benátky (1990)
- Soutěž na Dům historie Bádenska–Wurtenberska, Stuttgart (1990)
- Soutěž na Potsdamer Platz / Leipziger Platz, Berlín (1991)
- Soutěž na Výškový dům u Zemského parlamentu, Düsseldorf (1990 - 91)
- Dvorní křídlo domu Bitz, Frechen-Bachem (1990 – 91)
- Soutěž na Výškový dům v Neussu (1991)
- Správní budova Johannishaus, Kolín (1991 - 92)
- Euroforum „KHD“, Kolín (1992)
- Komplex kancelářských a produkčních ploch Oskar–Jäger-Strasse, Kolín (1992)
- Familiengericht / Rodinný soud, Berlin (1993 - 95)
- Friedrichstadt–Passagen, Berlín (1992 - 96)
- Haus ohne Eigenschaften / Dům bez vlastností, Kolín (1994 - 95)
- Soutěž na farní kostel sv. Theodora, Kolín–Vingst (1997)
- Návrh na přestavbu Pargamon-Musea, Berlín (2000)
- Realizace Kunstpalast ,Düsseldorf (2001)
- Realizace Wallraf–Richartz–Musea, Kolín (2001)

Mezi jeho pracemi z posledního tvůrčího období najdeme už málo projektů, které ukazují na vnější inspiraci. Můžeme soudit, že ideální předlohou soutěžnímu návrhu na Výškový dům u Zemského parlamentu v Düsseldorfu (1990-91) byla třetí verze objektu Kansas City Office Building Louise I. Kahna (1966-73), této delikátně traktované struktury. Isolované výškové bodové domy čtvercového půdorysu, formový prvek, který nacházíme u Jacoba Bakemy (1958) a který jsme zmínili již dříve, [viz Smi63, str. 25] aplikuje Ungers v soutěži na Potsdamer Platz / Leipziger Platz v Berlíně (1991).

Ungers se tedy obrací k vlastnímu dílu, navazuje na věci již řečené. Veškerý formový materiál, který byl někdy součástí jeho rukopisu, ukazuje v soutěžním návrhu na Potsdamer Platz / Leipziger Platz v Berlíně. Vrací se také k tématům která aplikoval v minulosti, jako jsou Torhaus / Dům – brána, Kampanila / Dům – věž, Atriový dům, v projektech Výškového domu v Neussu (1991) a výškového objektu tvořícího vrchol kompozice Eurofora „KHD“ v Kolíně (1992) stejně jako v soutěži na Městské portálové domy / Stadtportalhäuser do Frankfurtu (1991).

Všechny tyto práce provází myšlenka hledání maximální míry abstrakce, jíž je architektura schopna. Nejblíže se k ní dostává u vlastního domu v Kämpchensweg (1994 – 95). Objekt je označován jako Haus ohne Eigenschaften / Dům bez vlastností a jako takový se těšil a těší velké pozornosti kritiky. Tímto objektem se budeme zabývat v následujícím textu.

Ungersův slovník je v této fázi už zcela jednoznačně definován. Díky tomu může snadněji vzdorovat pluralitním formotvorným názorům architektury posledních dvou desetiletí minulého století. Tento jazyk je výsledkem jeho cílevědomosti stejně jako jeho velkého tvůrčího nasazení. V osmdesátých letech, jak ukazuje soupis jeho prací, odevzdávaly jeho dvě kanceláře v Kolíně a Frankfurtu každý měsíc alespoň jeden soutěžní návrh.

Toto množství projektů zpracovávaných v krátkých lhůtách ovšem nutně vedlo k tomu, že se v jeho projektech opakovaly jak konceptuální principy, tak také půdorysná schemata i výraz fasád. Svůj neoddiskutovatelný podíl na tom měla také jeho obsedance čtvercem. Opakování se je pro tuto periodu Ungersovy tvorby typické.

Dalším markantním rysem pozdní Ungersovy tvorby je latentní historismus. Ten se projevuje už v některých pracech z poloviny sedmdesátých let. Jako jeho charakteristické znaky můžeme jmenovat používání elementárních objemů (vzpomeňme biskupa Markvarta), používání symetrií, představování arkád, aplikaci jednoho typu okenního otvoru, nejčastěji ještě dále děleným středově umístěným masivním křížem okenního rámu.

Přičteme-li k tomu skutečnost, že Ungersova architektura té doby byla často koncipována z elementárních geometrických forem, pak se nutně jeví jako snadno čitelná, snadno zapamatovatelná. Když Otakar Novotný hovoří o dobrém díle, říká: „*Dobré dílo se nikdy neprojeví až do posledního slova, může být pokaždé jinak viděno a pokaždé mluví k divákovi v nových a nových*

a düsseldorfský Medienhafen)

Postoj vycházející z ne historických, ale historizujících principů v sobě skrývá nebezpečí, že se dílo stane anachronickým. Duch končícího 20.století byl nesrovnatelně jiný, než duch jeho první poloviny, navíc vnímaný v rurálním prostředí Eifelu, kde se formovalo Ungersovo vědomí. I při akceptování stylové plurality, která je pro dobu končícího 20.století příznačná, je přece jen třeba položit si otázku, zda prizmatické objemy, symetrické komposice, masivní pilíře se čtvercovou půdorysnou stopou vynášející vodorovné kladí stejných proporcí, čtvercová okna v plochých fasádách, jsou odpovídajícím výrazem doby, která nepostrádala dramatické akcenty, když se neočekávaně zhroutil komunismus, což následně vedlo nejen k pádu Berlínské zdi, ale také k zásadním změnám na mapě Evropy, doby, kdy zuřily konflikty mezi národy Jugoslávie, doby genocidy v Ruandě, nukleární katastrofy v Černobylu, doby, kdy došlo k první válce v Iráku, kdy v jednom dopoledni, označovaném dnes jako 9/11 zmizely dva newyorské mrakodrapy. Ale vedle všech těchto izolovaných událostí jsou pro toto období historie ještě dva důležitější fenomény, globalizace a vítězné tažení počítače. Zůstává ovšem otázkou, zda tento rozpor mezi dynamismem doby a nezúčastněnou, zcela inertní polohou architektury máme považovat za nedostatek. I to je markantním rysem současné doby, že architektura není odrazem stavu, ve kterém se společnost právě nalézá, nýbrž „*soukromou zkušeností*“. [SM95, str. 58] Čehož snad můžeme litovat, protože historie architektury byla až donedávna jeho věrným obrazem.

Ve své rané tvorbě byl Ungers, pokud jde o obsahy vkládané do jeho prací, velmi kreativní. Připomeňme si jeho koncepty pro Enschede, pro Musea Pruského kulturního dědictví v Berlíně, konečně i sídliště Märkisches Viertel. V pozdním tvůrčím období zájem architekta o hledání inovativního obsahu opadl. Jeho koncepty jsou diktovány výlučně formálními hledisky. Tak třeba návrh Výškového domu v Düsseldorfu je nesen jedinou myšlenka: vytvořit kubický objem a elevovat jej vzhůru, tak aby zdánlivě ztratil kontakt s podložkou. Jsou to tedy formální aspekty, které budou v jeho architekturách převažovat.

Současně v té době vyvstalo v Ungersově mysli nové téma, abstraktní dimenze architektury. Toto téma je mu tak důležité, že vytěsnil na okraj významnější fenomény jeho tvorby předchozích dvou dekad, myšlení v obrazech, analogiích, tematizování, když poslední se bude nadále vyskytovat už jen ve formě hesel, jako: Dům-brána, Dům bez vlastností. V rozhovoru s Pettorinem a Schmidtem říká: „*Abyste rozpoznali struktury, musíte myslet abstraktně. Před pěti lety bych řekl, že by člověk měl myslet v analogiích, to dnes už není ten případ. Myslet abstraktně je pro mně důležité.*“ [Ungers in PS02]

Zamysleme se nad tím, co představuje pojem abstraktní architektura, zda je, a v jaké formě, ultimativním projevem architektury a jak ji můžeme definovat. Abstraktní v širším slova smyslu znamená něco obecného, jednoduchého, něco co vynechává jednotlivosti. Abstraktní umění má ale jiná charakteristika. Je to umění, které se odpoutalo od předmětnosti. Přitom, jak ukazují práce takového Vasilije Kandinského nebo Františka Kupky, faktura těchto pláten

Historie výtvarného umění, ale také jiných disciplin, literatury, hudby, ukazuje, že tématem pozdní tvorby některých umělců bývá hledání hranic toho kterého druhu umění a dotýkání se jich (Brahms). Ungers snad nehledal tyto hranice obecně, ale hledal hranice specifického výrazu, který usiloval o redukci výrazových prostředků a který nazýval abstrakcí.

Na konci své cesty za abstraktní architekturou ale architekt nemá pocit, že dosáhl svého cíle. Z důvodů, které jsme jmenovali výše, to nepřekvapuje. Usiloval, jak říká, o architekturu bez přídavných jmen, usiloval o minimální výraz především vnější formy, který deklaroval za abstraktní, místo aby hledal abstrakci ve formování prostoru. Protože vnějšek bude vždycky obsahovat metaforikou zatížené elementy, které prezentují předmětový svět. „*V poslední době často diskutuji otázku, zda je architektura vůbec schopna být bezpředmětná¹. Asi ne. Být bezpředmětná by znamenalo, že by neměla žádnou metaforiku a že by byla čistou abstrakcí.*“ [O.M. Ungers in MS98]. Nakonec musí Ungers konstatovat, že: „*Ta čistá geometrie kterou favorizují, se dá možná uskutečnit jen v nerealizovaných, tedy vizionářských projektech.*“ [O.M. Ungers in PS02]

Je poněkud překvapující, že žádný z kritiků se nepozastavil nad dualitou pojmů abstrakce a minimalismus. Stejně tak že se v interpretacích Ungersových architektur neobjevují odkazy na Minimalist Architecture, která byla tematizována už koncem osmdesátých let. Možná by zkoumání souvislostí s tímto fenoménem usnadnilo výklad pozdní Ungersovy tvorby, také afinitu k Samuelu Beckettovi, jehož pozdní prózy jsou rovněž označovány za minimalistické. V rámci specifik pozdní Ungersovy tvorby musíme zmínit ještě pojem „genius loci“, kterému architekt věnoval průběžně svou pozornost, Akcentuje jej ve svém a Gieselmannově Manifestu, kde říkají, že „*architektura je vitální průnik do mnohvrstevného, přirozeně vzniklého a určujícího prostředí. Jejím tvůrčím úkolem je zviditelnit toto zadání. Zařazení do existujícího, akcentování a hodnocení místa. Je neustálým dialogem s geniem loci, z něhož vyrůstá*“ [GU60, str. 2]. Už v minulosti, kdy byl tento pojem v Ungersových textech často se vyskytujícím tématem, přicházely danosti místa v jeho návrzích zkrátka, když důležitějším argumentem byla formová vůle architekta. Tendence odhlížet od daností místa se v pozdním tvůrčím období prohlubuje. Jako příklad bychom mohli uvést dva projekty ze začátku devadesátých let, *Výškový dům v Neussu* (1991) a projekt Euroforum „KHD“ v Kolíně nad Rýnem (1992), které, ačkoliv jsou různé šířkou záběru zadání, když v jednom případě se jedná o izolovaný objekt, v druhém o urbanistickou studii, v obou je aplikována forma Domu - brány, jejíž situování v daných lokalitách není, jak ukážeme dále, přesvědčivé. Přesto je genius loci důležitým tématem textových částí doprovázejících tyto návrhy.

Současně se ale Ungers od pojmu genius loci distancuje, když zdůrazňuje vlastní identitu architektury, která jako taková představuje myšlenku samu o sobě. Proto pro něj „*irelevantní otázka místa neexistuje.*“ „*Místo mu připadá nepodstatné, protože, říká, duch architektury existuje všude a může se rozvinout*

¹Německo: „Gegendstandslos“

některým, z našeho hlediska významnějším konceptům v jejich chronologickém pořadí.

Na počátku této periody si Ungersovy ateliéry podrží svou vysokou produktivitu pokud jde o počet vypracovaných návrhu, převážně soutěžních. Tematické spektrum stejně jako spektrum výtvarného názoru je velmi široké. Palazzo di Cinema v Benátkách (1990), Dům historie Bádenska–Württemberska ve Stuttgartu (1990), soutěž na Potsdamer / Leipziger Platz v Berlíně (1991), Friedrichstadt Passagen v Berlíně (1992-96), vlastní dům v Kämpchensweg v Kolíně (1995), Farní kostel sv. Theodora v Kolíně–Vingstu (1997), Wallraf-Richartz-Museum v Kolíně (2001), Vstupní postál Pergamon – Musea v Berlíně (2000). K tomu přistupují další projektové stupně řady prací, většinou návrhů vyhraných v soutěžích předchozího období (1984 – 89), které byly realizovány někdy se značným časovým posunem. Jmenujme třeba Bundesgerichtshof / Spolkový soud v Karlsruhe (soutěž 1985, realizace 1994), Galerii současnosti Domu umění v Hamburku (1997).

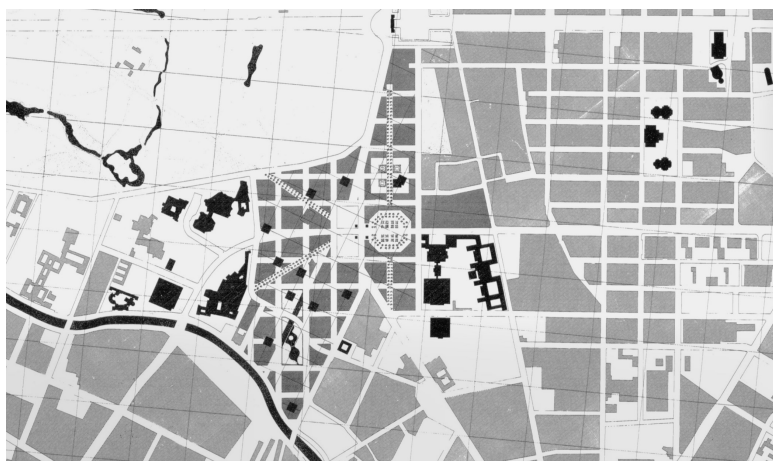
Měřítka, ale především výraz navržených objektu je tak rozdílný, jak jen může být. Uzavřené fasády se čtvercovými okenními otvory, prostorové skelety fasád, skleněné závěsové stěny. Tato diversita je jistě také důsledkem onoho až nepřehledného množství zadání. Je otázkou, zda je také dokladem kvality díla. Pozdní tvorba velkých jmen moderní architektury vykazovala mnohem více konstantních veličin. Le Corbusier hledá nové možnosti ztvárnění betonu, Mies van der Rohe zůstává věren oceli a ještě dále se zjednodušuje, Alvar Aalto dává svým strukturám ještě organičtější formy.

Za vrcholné výkony Ungersova usilování v posledním tvůrčím období je třeba považovat dvě realizace, jeho vlastního domu v Kämpfchenweg v Kolíně a Wallraf-Richartz-Musea tamtéž. Obě mohou být považovány za svým způsobem umělcovu závěť. Realizace Wallraf-Richartz-Musea byla Ungersovi svěřena na základě vyhrané soutěže, jedné z mála v tomto tvůrčím období.

■ 20.1 Dům historie Bádenska–Württemberska (1990)

Prohlížíme-li Ungersovu produkci těchto let, zaujme nás soutěžní návrh na Dům historie / Haus der Geschichte Bádenska–Württemberska ve Stuttgartu. Zaujme nás svou bezprostředností i rafinovanou geometrií, která sice náleží k standardnímu výrazivu tohoto období, tedy čtvercům, kubusům, kruhům, ale vyhýbá se symetriím, které těmto komposicím často ubírají na životnosti.

Osamoceně stojící objekt je situován na hraně parkové plochy Akademiegarten před Novým zámkem / Neues Schloss, který dává prostoru před svou dlouhou hlavní fasádou imanentní symetrický řád. Ungers reaguje na tuto výzvu a jako protějšek k nad čtvercem vyzdvižené hmotě Zemského sněmu situuje kubickou hmotu Domu historie jako protiváhu na opačnou stranu osy. Přitom kubický objem zapouští do kruhem vymezené terénní prohlubně tak, že střed čtverce a střed kruhu nejsou totožné, ale vzájemně mírně posunuty,



Obrázek 20.1: Ungers, 6.tvůrčí období, Ungers, Berlín, Potsdamer Platz / Leipziger Platz, situace

situovat tyto výškové domy na takových kritických místech. Potvrzuje to skutečnost, že Ungersův tvůrčí duch, navzdory základní racionální poloze, obsahoval také polohu vizionářskou.

Tato práce je myšlenkově velmi obsažná. Je třeba litovat, že na těchto pozemcích byl později realizován ideově nenáročný, proto snadněji uchopitelný, ekonomičtější a z investorského hlediska reálnější koncept, parciálně navržený a realizovaný velkými jmény soudobé architektury, Renzo Pianem, Richardem Rodgersem, Helmutem Jahnem, také Ungersovým žákem Hansem Kollhoffem. Tento soubor ale ve svém celku nezprostředkovává žádný architektonický nebo prostorový zážitek.

20.3 Výškový dům v Düsseldorfu (1990 – 91)

Ve velkém, pokud jde o stavební objemy dokonce mimořádném množství Ungersových realizací najdeme jenom jeden výškový objekt, Dům – bránu / Torhaus frankfurtského veletrhu. Ostatní návrhy, jako Kampanila berlínského Kulturního fóra (1983) nebo výškový dům Kampanile pro Frankfurt (1987), zůstaly jen v konceptech. Sledujeme-li návrhy z pozdních fází Ungersovy tvorby, vytane zřetelné, že jej tato skutečnost iritovala.² Proto mezi pracemi posledního desetiletí najdeme hned celou řadu návrhů výškových domů, ať jsou to dům právě pojednávaný, nebo následující Torhaus / Dům - brána v Neussu (1991), výškové objekty, které tvoří „vyšší patro“ už zmíněné struktury navržené pro Potsdamer Platz / Leipziger Platz v Berlíně (1991), soutěžní návrh na Stadtportalhäuser / Bránu / Gateway ve Frankfurtu (1991 - 92).

²V poslední fázi své tvorby se Ungersova touha, jak ukazují témata soutěží z devadesátých let, realizovat další výškový dům stupňovala. Stejně tak želel, a v rozhovorech to několikrát zmínil, že nikdy nedostal příležitost postavit kostel. Jediný jeho návrh tohoto typologického druhu je soutěžní návrh na kostel v Kolíně-Wingstu, který je silně poplatný svému vzoru, kostelu Corpus Christi Rudolfa Schwarze v Cáchách.

Kvalita, nebo spíše prodejní hodnota moderního umění stejně jako moderní architektury se staly funkcí interpretace. Výtvarné kvality nejsou stavěny do popředí, o to více významy, kterých může struktura případně nabýt. Jasper Cepl, když hovoří o struktuře výškového domu v Düsseldorfu, ne o obsahu, ale o jejím vnějšku, říká, že: svědčí o rostoucí touze opustit všednost³ reality, aby svou architekturou vstoupil do duchovního prostoru. Ungers navrhne černou krychli, která stojí na tenkých podporách: Vznášející se ideální objekt, který se odpoutal od daností místa, proto je nejlépe racionální a perfektní“. [Cep07, str. 474] Pokud je tomu tak, pak dosažení duchovního prostoru zdaleka není nemožné.

I zde se pokusíme ukázat, že myšlenka elevovat krychli do výšky není sama o sobě zárukou mimořádných architektonických kvalit. Řekli jsme, že podmínkou architektury je fungující dispoziční a provozní schema, vnější obraz objektu a prostory, jak vnitřní, tak také ty ve vztahu k sousedícím objemům.

Navržené řešení je příliš lapidární, založené na jediné myšlence. Se všemi provozními a technickými nevýhodami takového řešení. O prostorových kvalitách ani nemluvě. Tam, kde u výškových domů podobného typu architekti koncipují několikapatrové vstupní haly, nalezneme v Ungersově konceptu jen jednopatrové plateau. Půdorysy typických pater nejsou ekonomické, opět sledují schéma skladby ze soustředěných čtvercových obrazců. Fasády tvoří příliš mechanicky rozvržený skleněný plášť. Veškerý obsah tohoto objektu je redukován na myšlenku, že nad düsseldorfským Medienhafenem, vlastně ani ne přímo v jeho areálu, se bude vznášet masivní, ve dne tmavý, v noci do tmy zářící kubus. Ale právě pro tuto lokalitu, která je plná křací „big names“, jako Fumihiko Maki, Frank O.Gehry, Steven Holl, Claude Vasconi, David Chipperfield, nezapomeňme také na elegantní televizní věž Harald Deilmanna (1979), je to poněkud málo. Tady už architektura zcela ustupuje ve snaze vytvořit „event“, nebo zaujmout porotu a dostat se k realizaci vnějškově nenezajímavého objektu, prostě event.

Pokud jde o vnější vztahy, Ungers situuje objekt Výškového domu u düsseldorfského parlamentu do vzduchoprázdna, i když je třeba přiznat, že o toto vzduchoprázdno se osobně nepříčinil. Veliký pozemek využívá jen z části a nehledá možné prostorové vazby na sousední zastavění, protože blízkost jiných objektů by oslabil signální působení Domu - kostky.

Zamysleme se ještě nad tématem prostoru. Pokud už architekt vytvořil tento meziprostor, pravda, dílem zaplněný vertikálními spoji, mohl se pokusit jej urbanisticky využít. V textu svého návrhu na rekonstrukci frankfurtského Paulsplatz říká: „*Návrhy na úpravu Paulsplatz vychází z cílové představy nabídnout na tomto místě divákovi zážitek uzavřeného městského prostoru*“. [Ung85, str. 226] Následně dodává myšlence symbolickou dimenzi, když hovoří o „městském jevišti“ a „městě jako divadle“, když si u posledního slouží příklady Serliových scénických návrhu. Zde ani v náznaku nezkoumal možnost vytvořit

³Německo: „Niederungen“

pod vznášející se kostkou, jejíž rozměry jsou přece jen úctyhodné (36 m), městské jeviště, tolik potřebné právě v této městské části, kde se veškerá činnost architektů – urbanistů městského stavebního úřadu soustředila na přidělování pozemků silným investorům a jejich „star-architektům“, proto se zde nevyskytuje jediný prostor hodný toho jména. Můžeme poukázat na analogickou situaci, na objekt HSBC Normana Fostera v Hong Kongu, který lokalizací svislých nosných konstrukcí této megastuktury do okrajových poloh dokázal udržet prostor pod budovou jako volný parter, jako veřejnou plochu, která skutečně může být označena jako městské jeviště.

Zbývá otázka, zda: „vznášející se ideální objekt, který se odpoutal od danosti místa, proto je nejvýše racionální a perfektní“ [KU94, str. 210] „je opravdu racionálním a perfektním, zda je ideálním zhmotněním obsahu a výrazu architektury končícího 20.století. A jestli jedna lapidární, třeba abstraktní myšlenka postačuje k tomu, aby dala vniknout strhujícímu objektu.

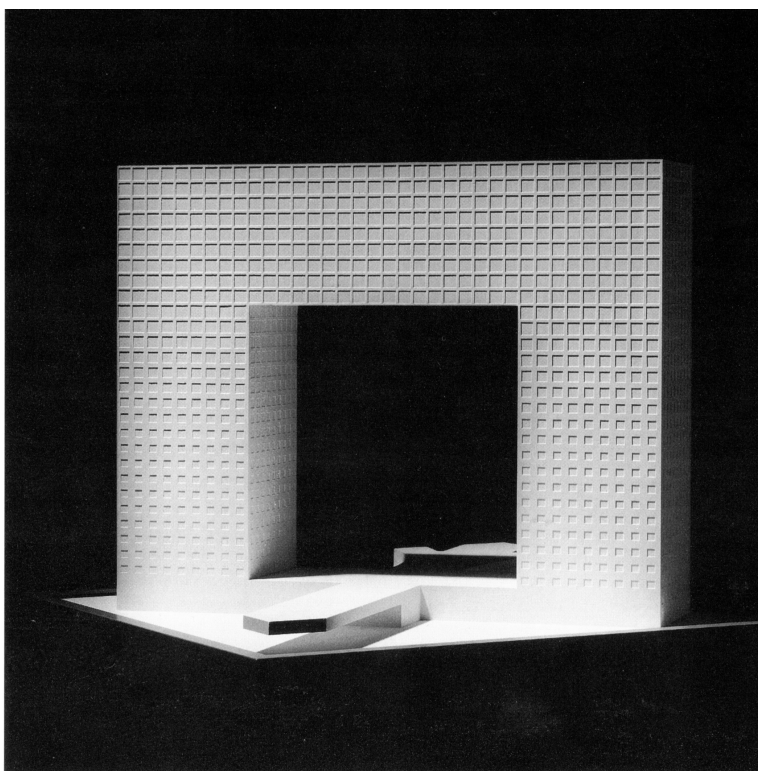
■ 20.4 Dva objekty typu dům–brána / Torhaus

■ 20.4.1 Výškový dům v Neussu (1991)

Téma Torhaus / Dům – brána se v Ungersově tvorbě periodicky objevuje od doby, kdy toto téma definoval při návrhu výškového objektu pro frankfurtský veletrh. Návrh administrativní budovy v Neussu bude jedním z posledních v řadě.

Neuss může být považován za předměstí Düsseldorfu. Spojení obou měst je realizováno především jedním dálničním spojením, které překračuje Rýn. Výšková hladina zastavění Neussu je nízká stejně jako kvalita architektury, která tento sídelní celek tvoří. Na düsseldorfské straně řeky ale město ještě zdaleka nezačíná. Do hloubky dvou kilometrů se zde rozprostírají zemědělské plochy, také čistička odpadních vod. Do této situace navrhuje Ungers na neusské straně třicetipatrovou strukturu administrativní budovy, Dům - bránu, která překračuje silně pojížděnou dálnici, kde dvě svislé části, pylony, vynáší devítipatrové kladí, přitom šířky vertikál a výška kladí jsou stejné. Hloubka tohoto objektu dovoluje rozvinutí jen schematických půdorysů. Nebudeme zmiňovat funkční a technické problémy, které s sebou takové dispoziční řešení přináší.

Z předchozího je zřejmé, že situovat na tomto místě megastrukturu, která je obsahově i formálně vzdálena *geniu loci*, je gesto poněkud afektované. Rozměry onoho obráceného U neusského Domu - brány se svou velikostí liší jen nepodstatně od pařížského Velkého oblouku / La Grande Arche, (1984 – 89), díla architektů Johana Otta von Spreckelsena a Paula Andreu. Jak jiná je ale situace těchto dvou stavebních děl: pařížská budova leží na Velké městské ose / Grand Axe, která protíná velkoměsto od Bois de Vincente, napříč centrem, tepny, která tanguje Louvre, tvoří Rue de Rivoli a Champs Elyssée, prochází Place de l'Etoile s jeho Vítězným obloukem, tanguje Bois de Boulogne, aby po překročení Seiny byla ještě jednou akcentována novotvarem



Obrázek 20.2: Ungers, 6.tvůrčí období, Ungers, Neuss, výškový dům

Mülheimer Strasse, a bazény říčního přístavu na straně západní, postrádá jakýkoliv koncept.

Proto Ungersovo řešení, kde pokryl území na pravoúhlé osnově založených, různě velkých a různě formovaných bloků, ať to byly velkoplošné haly, uzavřené bloky s vnitřním prostorem, polootevřené bloky, deskové domy, všechny v zásadě stejné výšky, je jistě jedním z možných řešení. Tato práce opět jednou ukazuje Ungersovu schopnost vytvářet širokou paletu variant, schopnost, kterou dokumentoval v minulosti již mnohokrát. Formálně ale není tento koncept zde příliš přesvědčivý.

A protože téma Torhaus / Dům - brána bylo v té době architektovu obsesí, situoval do středu kompozice jednu jeho variantu. Proti objektu popsanému v předešlé kapitole je její forma „odcizená“ nakosením (vzhledem k pravoúhlého rastru, který definuje zástavbu) kratších stran pilířů v souladu s nakosením osy dálnice, která pod objektem probíhá.

Ani v této situaci není použití této výlučné, symbolické formy, kterou zde autor nazývá „Bránou do Kolína“, adekvátní. Objekt překlenuje městskou okružní komunikaci, takže aby mohl být chápán jako brána do Kolína, musel by mít opačnou stranovou orientaci. Navíc, architektovi se nepodařilo zvolit správně absolutní měřítko tohoto objektu, které je v rozporu s ostatními prvky kompozice. Pokud přiznáme vnější fakturu Domu - brány v Neussu, že obsahuje celou řadu svou povahou subtilních, formálně uspokojivých elementů,

což musíme, pak najít další plausibilní prvky tohoto konceptu nám přijde zatěžko.

20.5 Friedrichstadt–Passagen, Berlín (1993-96)

Jako dramatický můžeme popsat rozvoj Berlína v prvních letech po pádu Berlínské zdi (1989). Berlín ve své entitě se stal pro velký kapitál lákavým cílem. Tato skutečnost byla ještě podtržena rozhodnutím Spolkové vlády přeložit orgány státní správy z Bonnu do Berlína (1991), který se tak stal jedním z největších stavenišť světa, a to ve všech typologických druzích. Kromě rekonstrukce zchátralého bytového fondu na území Východního Berlína, který mezitím získal nové majitele, kromě už zmíněné výstavby především administrativních ploch kolem Potsdamer Platz / Leipziger Platz, bylo nutné vytvářet en masse reprezentativní prostory pro komerční účely. Jedním z dílčích zadání bylo vrátit tradičním bulvárům předválečného Berlína jejich původní lesk. Také ulici Friedrichstrasse.

Mezi jiným se našli investoři pro obchodní zařízení vyššího sektoru pro tři sousedící pozemky na tomto bulváru, označované jako Quartier 205, 206, 207. Vyplnění zadání bylo svěřeno třem architektům: O.M.Ungersovi (Quartier 105), Henry Cobbovi, Pei, Cobb & Freed, (Quartier 106) a Jeanu Nouvelovi (Quartier 207, objekt zvaný Galeries Lafayette). Tyto tři konvešpty, ačkoliv zaujímají plochu na historicky stejné stopě města, si nemohly být méně podobné. Jestliže Ungers navrhuje kompaktní megastrukturu (pozemek na kterém staví je dvojnásobně větší než sousední dva, prodejní plocha 14.000 m, celková užitná plocha 51.000 m) se dvěma vnitřními dvory, pak Henry Cobb obestavuje daný pozemek bílou, art-decem silně ovlivněnou šestipodlažní hmotou, v jejímž vnitřku se nalézá atrium, které je zaskleno nad přízemím, rovněž využívaným pro komerční účely. Jean Nouvel posléze navrhuje až hyalinní skleněnou strukturu s jedním zaobleným rohem, v jejímž interiéru se nalézá vícepodlažní hala.

Ungersův návrh můžeme kvalifikovat jako ryze developerskou architekturu. Ovšem přísně modulovanou. Obrovskou hmotu i s jejími vnitřními dvory traktuje architekt ustoupením částí fasád vždy o jeden modul dovnitř, takže delší fasády vytváří modulovou řadu 10,3,10,3,10, kratší pak 10,3,10. Základní struktura je šestipodlažní, přitom spodní dvě podlaží jsou spojeny do vysoké arkády. Na tomto soklu spočívají třípatrové nástavby, které odskakují od líce hmoty nižšího podlaží vždy o dva moduly. Všechny modulové jednotky, kterých je na budově kolem jednoho tisíce, mají stejný formát okna, bez ohledu na to, jaké provozy jsou za nimi situovány. Okna sama jsou čtvercového formátu s dělicím křížem uprostřed. Přitom ale fasádní moduly samy nejsou čtvercové, proto architekt vkládá pod vlastní okna konstrukční pásek, který je barevně odlišen od barvy ostatní konstrukce. Čtvercový rastr důsledně sledují také podlaha a podhled.

Takovýto výraz architektury je jednou z poloh této časové periody Ungersovy tvorby. Dům v Köthener Strasse je mu ve svém gestu podobný. Ale

bytová funkce stejně jako jiný použitý vnější materiál propůjčují tomuto bytovému domu přece je určitou živost. Objekt Quartier 205 neobsahuje žádný element, který by strukturu obohatil. Bohužel, stejně neuspokojivé jsou i sousední objekty Jeana Nouvela a Henry Cobba.

Tyto zásahy, především měřítko těchto objemů, byly i na Německo moc velké. Stejně tak architektonický výraz souboru, zcela nepodobný luxusním obchodním prospektům Düsseldorfu nebo Stuttgartu. Tento zásah definitivně zbavil Friedrichstrasse identity, kterou měla na přelomu 19. a 20. století i později, až do Druhé světové války, kdy byla jevištěm berlínského veřejného života.

Profesor Jindřich Krise ve svých přednáškách na ČVUT v šedesátých letech několikrát opakoval, že jenom zhruba čtyři procenta stavební produkce se dají označit za architekturu. Hodnocení spíše subjektivní, neopírající se o žádnou statistiku. Pokud kontemplanuje některé pozdní Ungersovy opusy, právě pojednaný objekt Friedrichstadt-Passagen, ale také návrhy na realizovanou Správní budovu Johannishaus v Kolín (1991-2) nebo na Komplex kancelářských a produkčních ploch v Oskar-Jäger-Strasse v Kolíně (1992), prací, které se kromě svého objemu a banálního rastru fasád nevykazují žádnou zvláštní myšlenkou, vytane otázka, zda se zde ještě jedná o architekturu nebo dokonce o stavební umění, nebo zda to stavby, které nevybočují z anonymity komerčních objektů té doby.

20.6 Budova E.ON, Düsseldorf (2001)

Výše jsme zmínili že přestavba Musea Kunstpalast v Düsseldorfu byla součástí většího městotvorného zásahu, který zahrnul i novostavbu ústředí energetické společnosti E.ON, která rekonstrukci musea spolufinancovala. Tento objekt vystupuje z řady Ungersových projektů té doby tím, že je rozvinut na půlkruhovém půdoryse. Kružnice, kruh, válec tvoří součást architektova formového repertoiru. Vzpomeňme na jeho analytické studie soutěžního návrhu koleje v Enschede, Hotelu Berlin, vzpomeňme na BIBA Institut v Brémách (1988). Ale v žádném z těchto konceptů se forma poloviny válce nezjevuje tak pregnantně jako zde. Přitom hra forem je zde subtilnější než v jiných projektech té doby. Jádrem objektu tvoří vnitřní, nahoře šikmo seříznutý „kamenný“, travertinem obložený půlválec, jeho vnější obvod sleduje opět půlkruhová pasáž, která je nahoře uzavřena šikmým zasklením. Ta ale není ukončena na ose hlavní válcové plochy, je poněkud kratší. K pasáži se na opačné straně přimyká třetí, opět „kamenná“ vrstva, opět o něco kratší než pasáž. Obě kamenné části jsou opatřeny čtvercovými okny, která zde vyjíměčně nejsou dále dělena středním křížem, nýbrž mají vertikální troj- resp. dvoudělení. Morfologie objektu je výsledkem výškové organizace těchto tří částí. Jestliže jádro domu dosahuje ve své nižší části (vzhledem k šikmému seříznutí) deseti pater, pak pasáž a vnější prstenec jsou pětipatrové.

Pozemek na kterém budova stojí je vlastně zadní část pozemku, na němž již v Kreisově konceptu (viz výše) stejně jako v prvních kolech soutěže na



(a):



(b):

Obrázek 20.3:

(a): Ungers, 6.tvůrčí období, Ungers, Düsseldorf, správní budova společnosti E.ON

(b): Ungers, 6.tvůrčí období, Ungers, Düsseldorf, správní budova společnosti E.ON, interiéru

Kunstpalastr v osmdesátých letech měly být situovány výstavní prostory. Tím, že se tato plocha osamostatnila, vyvstaly problémy s napojením objektu na ní realizovaném na organismus této části města, o to více s vytvořením nástupní situace do objektu tak prestižního. Ungers situuje hlavní vstup ve středu přímkové části vysokého půlválce, ovšem situace je zde velmi stísněná, navíc tento prostor je na opačné straně vymezen banální bytovou výstavbou, tedy problém. Taková situace týkající se polohy pozemku podstatně omezuje vnímání objektu, když z celé kompozice je z důležitých stanovišť viditelná pouze centrální půlválcová forma, převyšující parter nižšího zastavění okolí. K tomu přistupují problémy s odstupem, zvláště odstupem mezi budovou E.ON a Kunstmuseem, které jsou velmi malé.

Problematické je půdorysné uspořádání budovy. Vnitřní, horním světlem osvětlená pasáž / hala je prázdný, dojmově až hrozivě prázdný prostor. Proto musí být všechny vertikální komunikace zdvojeny, umístěny v obou vnějších částech struktury.

20.7 Dům bez vlastností, Kolín (1994-95)

Věnujme nyní pozornost dalšímu z Ungersových vlastních domů, objektu nazývanému Haus ohne Eigenschaften / Dům bez vlastností v kolínské ulici Kämpchensweg, který je možno podobně jako objekt knihovny, Kubushaus / Dům - k rychli označit za umělcův manifest. Odborná kritika věnovala tomuto

domu velkou pozornost, záměry autora byly následně bezpočtukrát interpretovány. V jednom ze svých projevů Ungers řekl, že od určitého okamžiku své mladosti přestal číst beletrii. Což může odpovídat pravdě, protože pokud v diskusích citoval nějaký pramen, byl to pramen uměleckohistorický, ale nejméně historický. Přesto pojmenoval tento svůj opus Domem bez vlastností, když parafrázuje titul románu *Der Mann ohne Eigenschaften* / Muž bez vlastností (1930) vídeňského autora Roberta Musila. Tento název je pro označení velmi geometrizované struktury poněkud dvojnásobný. Ale stejně jako třeba u Serlia nebo Ruskina, Ungers přebírá jenom titul, aniž by hlouběji pronikl do poselství předlohy. Neboť Musilův román je vystavěn na neurčitosti, pravém opaku Ungersova opusu.

Podobně jako u Domu - brány nebo u Domu v domě se také název Dům bez vlastností stal nositelem vlastního obsahu Ungersovy architektury. Tímto poukazem nechceme ubírat domu jeho intelektuální potenciál, jenom chceme poukázat na to, že je to právě název domu, nikoliv jeho fyzická substance, který bude hlavním tématem kritických reflexí. Vyjděme z devízy, že nic není skutečně více, než je, ale může se stát něčím jiným v našich představách pomocí interpretace. A tento dům svádí svou vyjímečností k nejrůznějším interpretacím. Co je tedy obsahem tohoto domu?

Dům bez vlastností je rodinný dům na pozemku v postranní kolínské ulici, který se vyznačuje minimalistickým výrazem, které v té době korespondovalo s Ungersovou úsilím hledání abstraktního výrazu architektury. Dům bychom popsal jako dvoupodlažní objekt, jehož půdorys vykazuje trojdělení, kde prostřední trakt, poněkud širší než oba krajní, je dvoupodlažní. Proporce místností mají poměr stran 1.5:1, resp. 3:1. Tato tři travé jsou vzájemně oddělena dvěma protáhlými bloky vedlejších místností, také schodištěm, které je u Ungerse často chápáno jako vedlejší funkční element (viz např. *Museum architektury*). Na celém objektu je použit jeden formát francouzských oken, která v přízemí spojují interiér se zahradou nepřilíhajícího velkého pozemku, přitom každé toto otevření je současně vstupem do objektu. Delší fasády mají v obou podlažích čtyři, kratší dva okenní otvory. Objekt je ukončen plochu střechou a všechny vnější i vnitřní povrchy jsou pojednány bílou omítkou. Dům má všechna charakteristika kultovní stavby jak svým půdorysem tak také svými fasádami. Všechno je symetrické, půdorys dokonce podle dvou os.

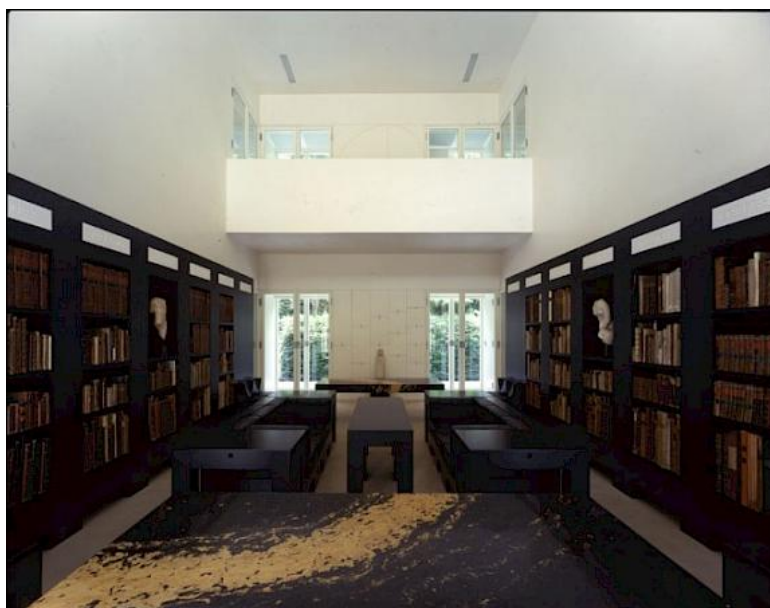
Dům je programově minimalistický. Řekněme minimalistický, když označení abstraktní jsme pojednali výše. Je přímo asketický. *„Proto není na Domě bez vlastností žádný ornament, žádný detail, žádné nahoře a žádné dole. Už sám materiál je tak dematerializován, že už tam vlastně není. Kdybych zvolil cihlu nebo nějaký zvláštní kámen, hned by dům vyprávěl nějakou historii a okamžitě by působil metaforicky. Musíte to vidět jako Samuel Beckett. Na podzim 2006 jsme udělali výstavu v berlínské Nové národní galerii s názvem: „Stále už ne více / Immer noch nicht mehr“. To byl poslední titul z Beckettových malých povídek „Stirring Still“. Znáte Beckettovy hry, ty televizní hry se čtvercem, kde nepoužívá žádná adjektiva, žádné metafory, žádnou obraznost, nic“.* [BKLN06, str. 11]

Ungersově afinitě k tomu umělci jsme již hovořili. Zmiňuje ji řada historiků, Heinrich Klotz ji velce tematizuje. Je až ku podivu, že interpretům uniklo, že hlavní fasáda Domu bez vlastností věrně kopíruje Magrittovo plátno *L'État de Ville* (1958) znázorňující snovou dvoupatrovou strukturu, rámovanou po stranách dvěma reálnými domy. Snovost znázornění spočívá v tom, že plocha fasády, jejíž proporce jsou naprosto identické s proporcemi Ungersova opusu (byť o jednu okenní osu užší), je pojednána jako mírně zvlněná krajina přecházející v oblačnou oblohu. Znalost těchto inspiračních zdrojů stejně jako přínaležitost toho objektu k proudu *Minimal Architecture* poněkud umenšuje originalitu, jedinečnost této architektury, odbornou kritikou tolik proklamovanou. Ale je svým způsobem možná až symptomatické, současně také trochu smutné, že Ungersův *Opus Magnum* je koncept vycházející z cizí myšlenky.

Příbuznost Magrittova obrazu a Ungersovy architektury se zdá znovu potvrzovat Ungersovu vnitřní nejistotu, kterou jsme tematizovali v kapitole o psychologických aspektech jeho tvorby a dokumentovali výňatky z rozhovorů s jeho bývalými americkými studenty. U návrhu hamburské Galerie vyjde z formy již definované v té době nesmírně populárním Ulrichem Rückriemem, u Domu bez vlastností se architekt u signifikantního prvku návrhu, delší fasády, opře o Magrittovo formální řešení.

Vraťme se zpět k Domu bez vlastností. Je zřejmé, že smyslem návrhu nebylo vytvořit obyvatelný dům. Jeho smyslem bylo vytvořit manifest, tentokrát nezatížený kompromisy vnucenými stavebním úřadem, jak tomu bylo u jeho prvního vlastního domu nebo nedostatkem prostoru, jako tomu bylo u objektu knihovny. Autor říká: „*Nic se nepohybuje, nic není schováno, utajeno nebo zašifrováno, není za tím nic, všechno co bylo míněno je viditelné, je bezprostředně ukázáno.*“ [Cep07, str. 492] Opravdu nic není schováno, spíše uklizeno do servisních trav. Návrh je možná trochu předurčen číselnými vztahy, přitom nijak rafinovanými. Ty měly prioritu před logickým rozvrhem struktury, podle níž by třem travé domu odpovídaly tři okenní osy, avšak právě to dělá dům rafinovaným. Důsledkem takového řešení je, že ostění dvojitých oken středního prostoru musí lícovat s plochami vnitřních příčných stěn, výška nadpraží musí mít stejnou výšku jako římsa. Kvůli zachování elementárního tvaru obytných místností jsou části delších fasád mezi zdvojenými okny zduřelé, takže se stávají dalšími vedlejšími prostory.

Podobně jako i u jiných Ungersových opusů (např. Dům – brána), i u Domu bez vlastností, narážíme na rozpor mezi názvem domu a jeho fyzickou podstatou. Už jenom těch několik detailů, které jsou popsány v předchozích odstavcích, ukazuje, že Dům bez vlastností má vlastně celou řadu ne snad vlastností, ty přisuzujeme spíše živým tvorům, ale rysů, které je možno vyčerpávajícím způsobem popisovat. Okna jsou otvory čistě vyříznuté do bílé plochy planárních fasád, šířka římsy je stejná jako šířka rohových vertikálních elementů, dům stojí na podestě, která má dva stupně. Mohli zaplnit celé stránky popisem interiéru objektu. Rozdíl tohoto domu proti jiným je v tom, že detaily jsou minimalizovány. Pokud se architekt rozhodl nazvat tento



Obrázek 20.4: Ungers, 6.tvůrčí období, Ungers, Kolín, Dům bez vlastnosti, interiér

porušit jeho strohost vnesením artefaktů do jeho interieru. „*Tvrdość této architektuře vlastní je změkčována spoliemi. Předmětná forma je přítomná ale jenom jako citát. Ungersovým cílem je osvobození se od všeho asociativního hledání architektury určené jen geometrií*“: [Cep07, str. 292] Ungers tedy dekoruje stěny svého domu, oživuje interiér spoliemi, zlomky antických, ale nejen antických děl, vesměs objektů, které mají nepravidelný tvar, strukturu a barvu. Připomeňme, že podobným způsobem „koriguje“ interiér své knihovny, když na sokly umísťuje odlitky sádrových hlav Iana Hamiltona Finleye.

U Domu bez vlastností byl Ungers architektem i stavebníkem. Nebyl vázán žádným programem, žádnými omezeními, ani finančními. Mohl zde shrnout sumu svého poznání disciplíny zvané architektura, kromě toho mohl také v díle svého stáří vzdát poctu těm principům architektury, z nichž jeho celoživotní tvorba čerpala inspiraci. Což také udělal, na úrovni svého tehdy aktuálního chápání architektury. Tento dům je třeba považovat za manifest, za svým způsobem ultimativní poselství.

20.8 Wallraf-Richartz-Museum, Kolín (2001)

Poslední velkou Ungersovou realizací bylo nové, toho jména už třetí Wallraf-Richartz-Museum v Kolíně nad Rýnem. Do té doby sídlila tato instituce s dlouhou tradicí v krásné budově zdrženlivého výrazu, postavené brzy po Druhé světové válce Rudolfem Schwarzem (1961). Ungersův návrh byl odměněn nejvyšší cenou

nikdy nenastěhoval. Architekt trval na tom, že konstrukce vytvořené ze siporexových kvádrů zůstanou i zevnitř neomítnuté, což bylo pro galeristu neakceptovatelné.



(a):



(b):

Obrázek 20.5:

(a): Ungers, 6.tvůrčí období, Ungers, Kolín, Dům bez vlastnosti

(b): René Magritte, L'État de veille, 1958

v architektonické soutěži organizované v roce 1996, úspěch v té době spíše neočekávaný.

Hmotové řešení objektu musea je přesvědčivé. Vlastní výstavní plochy jsou situovány v čtyřpatrovém hranolu, depozitáře a administrativa pak v komplementární hmotě nepravidelného tvaru, ale stejné výšky. Půdorysné odstupňování hmoty depositářů dává vzniknout několika úzkým vertikálním plochám téměř bez otevíření, které se odvolávají na strukturu původního zastavění Kolína, stále přítomnou díky zachované středověké parcelaci a které současně zprostředkovávají vazbu na vertikály ruiny gotického kostela St. Alban. Obě tyto části jsou odděleny schodišťovým travě. Výška novotvaru se srovnává s výškou okolní zástavy.

Méně přesvědčivá je architektura musea. Horní tři patra obou částí objektu jsou obloženy šedým tufem, přízemí je z větší části proskleno, z menší části obloženo tmavým kamenným obkladem, takže se zdá, že budova, zvláště v určitých světelných situacích, ztrácí kontakt se zemí. Barevný kontrast těchto dvou částí budovy je příliš velký, kromě toho ani jeden z obou valérů se nesnaží přiřadit se k barevnosti okolních architektur.

Fasády jsou, s výjimkou dvojice velkých oken ve vyšších patrech severozápadního rohu budovy, uzavřené. Celý objekt působí velmi ploše, což podtrhují ještě dlouhé pásy tmavého kamene s do nich vyrytými jmény významných umělců minulosti, které jsou vzájemně odděleny na šířku sloupu, situovány ve všech patrech přibližně ve výši stropní desky. Ve svém celkovém dojmu působí ortogonální projekce fasád jako jednoduchá grafická cvičení v mondrianovském duchu. Přízemí kubického objektu je proskleno. Velké zasklené plochy jsou přerušovány vertikálami tmavým kamenem obložených sloupů. I jejich kresba je banální, liší se příliš málo od fasád přízemí komerčních zařízení. Trakt depositářů má v nejvyšším podlaží jednotlivých ryzalitů v nich asymetricky umístěná podlouhlá okna složená z pěti čtvercových polí. Střešní konstrukce je uzavřená, takže nejvyšší patro nevyužívá možnosti horního osvětlení.

Půdorysy výstavních pater jsou důsledně koncipovány na modulu 97 x

97 cm⁵. tak, že ze středního koridoru rovnoběžného s kratšími (východní a západní) fasádami jsou po obou stranách přístupny tři výstavní sály čtvercového půdorysu. Poněkud mechanické řešení, kde chybí diferenciacie na větší a menší prostory, sály a kabinety, jak je tomu třeba u mnichovské Staré Pinakotéky Lea von Klenzeho, kde je patrná výhoda takového řešení zvláště pro staré umění, které se vyznačuje větším množstvím artefaktů menšího formátu. Stěny výstavních sálů jednotlivých pater jsou pojednány různými barvami, také Ungersovými oblíbenými okrem a pompejskou červení.

Působivost výstavních sálu umenšuje způsob, jak jsou vytvořeny stropy. Plocha stropu každého sálu je křížem konstrukce rozdělena na čtyři části, z nichž každá je dále rozčtverčkována kovovými profily do relativně drobných polí skleněného, přísně modulovaného, prosvětleného podhledu. Přitom tyto prosklené plochy jsou dotaženy až ke zdem, na které naráží bez jakéhokoliv zprostředkujícího článku. Chybí zde pruhy uzavřené plochy lemující zdi, chybí zde alespoň náznak vertikálního ukončení prostoru, na který jsme si zvykli u Kahna i Sterlinga. Rovněž tak otvory vzájemně spojující výstavní sály nejsou artikulovány. Zde můžeme pro srovnání poukázat na Döllgastovo řešení z mnichovské Staré Pinakotéky, které není jen propojením dvou prostorů, které je také přechodným článkem původní a nové části budovy, kde Klenzeho artikulované profily jsou transponovány do mluvy soudobé architektury. Stejně tak není vyřešen přechod stěn do podlahy. Podlahové lišty svým profilem a barevností působí na celistvost výstavních prostorů negativně.

Výše uvedené charakteristiky výstavních prostorů má i vstupní hala musea. A protože se zde jedná o prostor zabírající polovinu půdorysu, protože zde nejsou zdi oddělující jednotlivé prostory, jako je tomu u horních výstavních pater, které přece jen vyvolávají dojem soudržnosti prostorů, ale jen skleněné vitráže, podobá se tato hala vstupním prostorům správních budov s čilým stykem s veřejností.

Podobně neadekvátní významu této budovy je i schodiště. Schodiště velkých galerií patří k jejich nejmarkantnějším prostorům, jak dokládají třeba Louvre (co by byla Niké bez onoho schodiště?), mnichovská Stará Pinakoteka,

⁵ „Celá stavba je založena na základním čtvercovém modulu 97 x 97 centimetrů, který Ungers odvodil a převzal z křížení hlavní a vedlejší lodi ruiny sousedícího gotického kostela sv. Albana. Kubus musea, odstupňovaný správním trakt stejně jako obě tyto hmoty spojující schodišťová šachta jsou odvozeny od tohoto modulu jeho násobením a dělením. Výstavní prostory vykazují velikost šest krát pět čtverců, které jsou zřetelně čitelné jak na stropě tak i na podlaze. Tyto základní prostorové jednotky jsou vzájemně odděleny pásy šířky jednoho modulu, které Ungers rezervoval pro vedlejší prostory. Ony 97 centimetrů široké zdi, které by architektovi zajistily zápis do Guinnessovy knihy rekordů, mají ovšem svou cenu: všude tam, kde by mohly stát, jsou vymečány profily k zavěšování obrazů, což vysvětluje nerespektování rytmických odstupů obrazů. S hřebíky se člověk také daleko nedostane. Malé formáty jsou proto našroubovány na velké tabule, které v jim dané improvizátorské svobodě bimbají na šňůrách, strašný pohled. Ostatně bodová světla, která umožňují přisvětlení tmavých obrazů, může člověk instalovat jenom v středním panelu pole skládajícího se z 25 dílů se stranou čtverce 97 centimetrů. Efekt je nulový. Stavba je nekompromisně jasná, na druhé straně byli kurátoři při instalaci přinuceni ke kompromisům, které by je měly přimět k tomu, aby své povolání pověsili na hřebík“ (<https://www.nextroom.at/building.php?id=1359&inc=artikel&sid=5585>)

Kapitola 21

Závěrečná úvaha

Potom co jsme analyzovali jednotlivé složky díla, jsem se dostali do bodu, kdy bychom chtěli zhodnotit tvorbu Oswalda Mathiase Ungerse obecně a poukázat na jeho přínos disciplíně zvané architektura v druhé polovině 20.století. Během svého intenzivní práci naplněného života vypracoval až neuvěřitelné množství konceptů, textů, realizací. Neopomeňme přitom jeho pedagogickou činnost. Svědčí to o nesmírné vůli architekta k seberealizaci. Za tu dobu prošla německá společnost stejně jako německá i světová architektura celou řadou zásadních proměn. Ungers na tyto změny ve svém díle reagoval, proto je jeho dílo svědectvím nejen o jeho osobě, ale také o době, kdy vzniklo.

Ať přistupujeme k hodnocení jeho tvorby z kterékoliv pozice, Ungers byl bezesporu nejvýraznější osobností německé architektury druhé poloviny 20.století. Možná právě díky této dominantní pozici, kterou si dokázal vybudovat a udržet vůči jiným německým tvůrcům, byl jeho vliv na další generaci architektů větší. Jakékoliv hodnocení je samozřejmě subjektivní. Kromě toho všechna ocenění nemají v současnosti onu platnost ani trvalost, jakou měly v předminulém nebo ještě v první polovině minulého století. Ne slohy, ale styly se rychle střídají, s nimi se stejně tak rychle střídají jména, která na sebe strhují pozornost veřejnosti. Pokud se pokusíme o objektivní hodnocení Ungersovy architektury, přitom bychom chtěli slovo architektura podtrhnout, pak jsme konfrontováni s fenoménem, že převážná většina autorů, kteří se jeho dílem zabývali, nejsou svým školením architekti, ale historici umění, pro které bylo mnohem snazší přistupovat k rozboru Ungersova díla na základě především nesčetných autorových interpretací, nikoliv vizuálních kvalit jeho architektury.

Co je tedy Ungersova architektura, jaké jsou její individuální rysy (a Ungers byl velmi originální tvůrce), které ji odlišují od ostatní dobové produkce.

Nápadným rysem Ungersova díla je jeho průběžně se měnící názor na architekturu. Tyto změny pozic se nedají vysvětlit jenom tím, že Ungers reaguje na měnící se trendy architektury své doby. Stejný podíl na tom měl jeho pro praktikujícího architekta zcela mimořádný zájem o teorii architektury, která se od určitého okamžiku stala důležitou součástí jeho způsobu myšlení o architektuře. Literatura uměleckohistorické nebo filosofické povahy spoluvytvářela bázi jeho tvorby.

Tyto průběžné změny názoru na architekturu ubírají jeho dílu něco z jeho důležitosti, protože v našem kulturním povědomí inklinujeme k tomu označit dílo za velké, jestli se ve svém průběhu může vykáhat kontinuitou myšlení i kontinuitou používaných forem, jakou nalzááme třeba v tvorbě Alvara Aalta, Louise I.Kahna, Ludwiga Miese van der Rohe, nebo také Heinze Bienefeldta. Přitom tuto skutečnost je třeba přičíst ne nesamostatnosti jeho myšlení, nýbrž, jak jsme uvedli v kapitole věnované psychologii, nedostatku sebevědomí. Zřejmě nedůvěřoval svému talentu natolik, aby se spoléhal výhradně na něj.

Dalším rovněž nepřehlédnutelným, opět velmi individuálním rysem Ungersovy tvorby je vnášení obrazu a slova do konceptů, jehož cílem bylo obohatit strukturu o další významovou vrstvu. Ungersův zájem o „obraz“ vykrystalizoval, jako ukazuje výstava *City Metaphors*, v polovině sedmdesátých let. Byl jednou z pozic, těch nosnějších, které v průběhu své tvorby zaujal. Následně vypracoval řadu strategií, metafora, fragmentace, morfologická transformace, dům v domě, panenka v panence, které spíše než veřejnost zaujaly architektonickou kritiku a nejméně u ní mu zajistily mimořádné postavení. Jakýmsi všechny tyto strategie překrývajícím pojmem se mu stalo tematizování architektury, které dominovalo jeho pojmový svět po dvě desetiletí, téma rozvedené v jeho svým rozsahem největší publikaci stejného názvu.

Ale na příkladech Serlia nebo Ruskina jsme v předchozím textu ukázali, že ve středu Ungersova zájmu nebyl tolik obraz sám, že důležitější než obrazy mu byly slovní pojmy s těmito obrazy spojené. Archa jako taková může mít, jak ukazují obrazy s tímto tématem, bezpočet forem. Proto se záhy stává Ungersovi nikoliv obrazem, ale pojmem, který následně nabývá symbolického významu.

Často proklamovaná afinita k tématu *genius loci*, zaktualizovaném Norbergem-Schulzem, také k jednomu z Ungersových nadřazených pojmů, je nejvýše rozporuplná. Jasper Cepl poukazuje na souvislost s morfologickým viděním, když říká, že: „*zhodnocující doplnění morfologického myšlení se projevuje v myšlence „genia loci“ [...]. Zážitek místa je pro Ungerse existenciálně důležitý.*“ [Cep07, str. 365] Ale jak jsme uvedli v kapitole takto nadepsané, termín *genius loci* byl pro architekta pojmem spíše abstraktním, který často ve svých textech používal, ale který v jeho pracech nehrál příliš důležitou roli. Nakonec se od tohoto pojmu distancuje.

Všechna výše zmíněná témata ale ustupují v umělcově pozdní tvorbě do pozadí, kdy se jeho zájem přesouvá k archetypu. Pokud hovoří o archetypu, nemá primárně na mysli elementární typologické elementy (i když kupole knihovny v Karlsruhe nebo objem domu Glashütte ukazují opak), spíše mu jde o uchopení a aplikování trvale platných principů architektury, tak jak vykrystalizovaly v průběhu její historie. Tato tendence se současně pojí s jiným tématem jeho pozdní tvorby, s abstrakcí, protože věčné principy mohou byt představeny jen nejobecnější, tedy abstraktní formou. Pokusili jsme se ukázat, že pojem abstrakce, v tom smyslu, tak ho Ungers používá, není zcela přesný, že jeho směřování by mělo být spíše označeno pojmem minimální architektura, podobně jak je nazýván jeden z projevů výtvarného umění,

který se v té době výrazně prosazoval, Minimal Art.

Ungersova schopnost dávat hmotě tvar byla mimořádná. Svědčí o tom desítky vzájemně velmi rozdílných konceptů nejrůznějších typologických druhů a nejrůznějších měřítek. Již jeho rané práce zaujmou svou vytríbenou formou. Formálně přesvědčivá je řada jeho komposic ze sedmdesátých a osmdesátých let (Kammergericht, Berlin 1978, Piazza Matteoti, Siena 1989), stejně jako některá díla jeho stáří, Dům bez vlastností, 1996, Wallraf-Richartz-Museum v Kolíně, 2001). Přitom dokázal formovat jak elementární objemy, tak také komplexní struktury (Schloss Morsbroich, Potsdamer Platz / Leipziger Platz).

O co více se Ungers ve svých konceptech soustředil na morfologii svých architektur, na jejich vzájemné vazby, jejich možné proměny, o to menší bylo jeho zaujetí pro tvorbu prostoru. Svě architektury stavěl zvenčí, nikoliv zevnitř. A protože je to prostor, který oslovuje naši imaginaci, jeví se jeho práce jako málo emocionální. Jeho často jednoduchou geometrií určené jak vnitřní tak také vnější prostory nedovolují, aby se mohlo rozvinout divákově asociativní myšlení.

Dokladem toho je, že je v jeho kresebných projevech najdeme napadne málo zobrazení prostoru. V naprosté většině jsou to půdorysné skici. Stejně málo zobrazení vnitřního prostoru najdeme v jeho četných publikacích. Pokud na nějaké narazíme, pak jsou to zpravidla kupole haly knihovny v Karlsruhe, interiér jeho kolínské knihovny nebo půlkružnicí vymezená konstrukce zastřešení Galerie frankfurtského veletrhu. Přitom i způsob zobrazení neusiluje příliš o to, aby pomohl naší představě nechat v našem vědomí vystoupit ten který prostor v jeho úplnosti. Fotografické závěry v publikacích jsou většinou osově nebo středově symetrické.

Stejně tak se jeho malému zájmu těšily konstrukce, technika, technologie, disciplíny potřebné k realizování staveb. Ve svých berlínských letech se krátce zaujme prefabrikací, ale spíše než opravdový zájem to byl intelektuální exkurs. Svě realizace v procesu stavby nedoprovázel. Tato skutečnost je na nich patrná. Jeho nezájem o techniku je programatickeho charakteru. Svědčí o tom věta z jeho a Gieselmanna Manifestu, kterou jsme již obšírněji citovali na jiném místě: „*Technika a konstrukce jsou pomocné prostředky realizace. Technika není umění, forma je výrazem duchovního obsahu. [...] Architektura při použití technicko-funkcionálních metod ztrácí svůj výraz*“.[GU60]

Tématem, které provázelo celou Ungersovu uměleckou dráhu byla, jak ukazuje již Manifest, umělecká svoboda. V nekrologu za O.M.Ungerse Wolfgang Pehnt říká: „*Pro architekturu požadoval právo na její autonomní řeč, neboť ona má schopnost „umělecky překonat diktát materiálu*“ [Peh07]. Jistě oprávněný požadavek architekta. Ale také jeho Idee fix. Ungers byl svobodný duch. Jeho práce nikdy (snad s výjimkou berlínského Quartier 205) nebyly ovlivněny komerčními hledisky. Svědčí o tom třeba soutěžní návrhy ze začátku šedesátých let, které byly v kontrastu s dobovou produkcí, tedy také s návrhy, které takové soutěže vyhrávaly. Honoráře za velké realizace začátkem osmdesátých let mu pak zajistily ekonomickou nezávislost s naprostou tvůrčí svobodu.

Světovější v tom smyslu, v jakém byla německá architektura mezi světovými válkami. Dokladem chybějících nových, inovativních myšlenek v poválečné německé architektuře je skutečnost, že živá, do budoucnosti ukazující díla zde stavěli především zahraniční architekti, ať to byli Le Corbusier v Berlíně, Aalto v Berlíně, Brémách a Essenu, van Eyck v Duesseldorfu, Stirling ve Stuttgartu, Gehry, Hadid a Ando ve Weil am Rhein, Foster v Berlíně, Libeskind v Berlíně. Navzdory všem těmto výhradám musíme ale ocenit, že si Ungers vytvořil vlastní pojmový a formový svět, což je nepochybná známka velikosti tvůrce. Jeho architektury jsou jedním z dokladů duchovní produkce Německa druhé poloviny 20.století.

Protože Ungersova tvorba byla velmi racionální, v úhrnu svých forem a jejich skladby ne nesnadno uchopitelná, vynořila se s postupem času řadu tvůrců, také z řad jeho žáků a spolupracovníků, kteří adoptovali estetiku, kterou si Ungers v určité době přisvojil, estetiku podobnou té, kterou sdíleli itaľští (neo)realisté.

Snad můžeme závěrem této kritické úvahy o tvorbě Oswalda Mathiase Ungerse říci, používá přitom věty Vladislava Vančury, že jeho architektura je něčím, co hladinu rozčeří, ale hlubinou nepohne. K tomu, aby pohnula hlubinou mu určitě nechybělo soustředění nebo zanícení. Chybělo mu ono mimořádné nadání, kterým je obdařeno v každé době v každé umělecké disciplíně jen několik málo jedinců.

Příloha A

Literatura

- [Alb56] Leon Battista Alberti, *Deset knih o stavitelství*, Deset knih o stavitelství (Alois Otoupalík, ed.), Snkhlu, 1956.
- [Ale15] Christopher Alexander, *A city is not a tree*, Center for Environmental Structure, Sustasis Foundation, Portland, Oregon, 2015.
- [Ban66] Reyner Banham, *The New Brutalism*, Architectural Press, 1966.
- [Bau10] Christoph Baumberger, *Gebaute Zeichen: Eine Symboltheorie der Architektur: Dissertation*, Logos, vol. 16, De Gruyter, Berlin, 2010.
- [bau14] baukuh, *Die Architektur der Stadt - Das nicht gehaltene Versprechen*, Hardcore-Architektur 1 (Sabine Kraft, Nikolaus Kuhnert, and Günther Uhlig, eds.), Arch+, vol. 214, Arch+ Verlag GmbH, Aachen, 2014, pp. 14-27.
- [Bay68] Herbert Bayer, *50 Jahre Bauhaus - Hauptkatalog*, 1 ed., Württembergischer Kunstverein, Stuttgart, 1968.
- [Bid11] André Bideau, *Architektur und symbolisches Kapital: Bildersählungen und Identitätsproduktion bei O. M. Ungers*, Bauwelt-Fundamente Architekturtheorie, Stadtpolitik, vol. 147, Bauverlag, Gütersloh, 2011.
- [BKLN06] Stephan Becker, Nikolaus Kuhnert, Martin Luce, and Anh-Linh Ngo (eds.), *Oswald Mathias Ungers Architekturlehre: Berliner Vorlesungen 1964 - 65*, Archplus, vol. 179, Archplus-Verl., Aachen, 2006.
- [BL91] David Bruce Brownlee and David Gilson de Long, *Louis I. Kahn: In the realm of architecture*, 1st ed., Rizzoli, New York, 1991.
- [BM17] Gerardo Brown-Manrique, *O.M. Ungers Early Buildings in Cologne 1951-1967*, UAA Ungers Archive for Architectural Research, Köln, 2017.
- [Cep07] Jasper Cepl, *Oswald Mathias Ungers: Eine intellektuelle Biographie*, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln, 2007.

- [Dub02] Georges Duby, *Věk katedrál: Umění a společnost 980 - 1420*, vyd. 1 ed., Edice Historické myšlení, vol. 16, Argo, Praha, 2002.
- [EH91] T. S. Eliot and Martin Hlský (eds.), *O básnictví a básnících*, 3. vyd ed., Eseje, vol. Sv. 3, Odeon, Praha, 1991.
- [Fra99] Kenneth Frampton, *Kritický regionalismus: moderní architektura a kulturní identita*, Regionalismus a internacionalismus v soudobé architektuře (Rostislav Švácha, ed.), Teorie a kritika architektury, Česká komora architektů, Praha, 1999, pp. 22–33.
- [Gre86] Vittorio Gregotti (ed.), *Progetto Bicocca a Milano*, CASABELLA, vol. 524, 1986.
- [GU60] Reinhard Gieselmann and Oswald Mathias Ungers, *Zu einer neuen Architektur*, 1960.
- [HG11] Ita Heinze-Greenberg, *Erich Mendelsohn: "Bauen ist Glückseligkeit"*, 1. Aufl. ed., Jüdische Miniaturen, vol. 116, Hentrich & Hentrich, Berlin, 2011.
- [Kam89] Otto Kampfinger, *Geschrei um Symptome*, Die Presse, Architektur, Wien (7.10.1989), XIII.
- [Kan12] Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst: Insbesondere in der Malerei*, 3rd edition ed., R. Piper & Co., München, 1912.
- [Klo77] Heinrich Klotz (ed.), *Architektur in der Bundesrepublik: Gespräche mit Günter Behnisch, Wolfgang Döring, Helmut Hentrich, Hans Kammerer, Frei Otto, Oswald M. Ungers*, 1st ed., Ullstein, Frankfurt, 1977.
- [Klo84] ———, *Moderne und Postmoderne: Architektur der Gegenwart ; 1960 - 1980*, 1st ed. ed., Schriften des Deutschen Architekturmuseums zur Architekturgeschichte und Architekturtheorie, Vieweg, Braunschweig, 1984.
- [Kri93] Rob Krier, *Urban space*, Rizzoli, 1993.
- [KU94] Martin Kieren and Oswald Mathias Ungers, *Oswald Mathias Ungers*, Artemis, Zürich, 1994.
- [Küc87] Wilhelm Kücker, *Architektur - die Kunst des Bauens.*, Der Architekt - Großer BDA-Preis an O. M. Ungers. (Bund Deutscher Architekten, ed.), vol. 9, Forum-Verlag, Stuttgart, 1987.
- [Kue85] Thomas Kuehn, *Reading between the Patrilines: Leon Battista Alberti's "Della Famiglia" in Light of His Illegitimacy*, I Tatti Studies in the Italian Renaissance **1** (1985), 161–187.

- [LCU06] Andres Lepik, Jasper Cepl, and Oswald Mathias Ungers (eds.), *O. M. Ungers: Kosmos der Architektur*, Hatje Cantz, Ostfildern, 2006.
- [Le 26] Le Corbusier, *Kommende Baukunst*, Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart, 1926.
- [Líb48] Dobroslav Líbal, *Gotická architektura v Čechách a na Moravě*, Umělecké Besedy, Výtvarný Odbor, Praha, 1948.
- [LLDB69] Yves Lepère, Pierre Lacombe, and René Diamant-Berger, *Louis I. Kahn: Oeuvres 1963-1969*, L'Architecture d'aujourd'hui, vol. 142, L'Architecture d'aujourd'hui, Boulogne, 1969.
- [Mol00] Herbert Molderings (ed.), *Gerhard Merz: Ein Künstler des Agnostizismus.*, Kunstverein Hannover, Hannover, 2000.
- [MR02] Matilda McQuaid and Terence Riley, *Envisioning architecture: Drawings from The Museum of Modern Art [an exhibition at the Royal Academy of Arts, London, December 7, 2002 - February 16, 2003; the Schirn Kunsthalle, Frankfurt, April 29 - August 3, 2003; and the Museu de Arte Contemporânea de Serralves, Porto, October 10 - December 31, 2003]*, Museum of Modern Art, New York, NY, 2002.
- [MS98] Jürgen Müller and Ernst Seidl, *Keine Adjektive mehr! Ein Gespräch mit dem Kölner Architekten O.M. Ungers*, Neue Zürcher Zeitung **278** (30.11.1998), str. 31.
- [Mun65] Bruno Munari, *DISCOVERY OF THE SQUARE*, WITTENBORN, NEW YORK, N.Y., 1965.
- [Mün20] Brit Münkewarf, *Festvortrag zur Verleihung des Masterpreises der Stiftung für Kunst und Baukultur Britta und Ulrich Findeisen: Oswald Mathias Ungers und die Architektur der Erinnerung*, 19.01.2020.
- [Nov59] Otakar Novotný, *O architektuře*, Praha, 1959.
- [NS66] Christian Norberg-Schulz, *Intentions in Architecture*, Allen & Unwin/Universitetsforlaget, London / Oslo, 1966.
- [Pal58] Andrea Palladio, *Čtyři knihy o architektuře, Čtyři knihy o architektuře* (Libuše Macková, ed.), SNKLU, 1958, pp. 1–467.
- [Peh73] Wolfgang Pehnt, *Die Architektur des Expressionismus*, Hatje, Stuttgart, 1973.
- [Peh88] ———, *Karljosef Schattner: Ein Architekt Aus Eichstatt*, Hatje Cantz, Stuttgart, 1988.

- Peter Riemann, Hans Kollhoff und Arthur Ovaska*, Lars Müller Publishers, Zürich, 2013.
- [UN91] Oswald Mathias Ungers and Fritz Neumeyer, *Architektur 1951-1990*, Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart, 1991.
- [Ung76] Oswald Mathias Ungers, *Schlossparkgutachten*, 1976.
- [Ung81] _____, *Das Recht der Architektur auf eine autonome Sprache*, Kunst und Gesellschaft: Grenzen der Kunst (Heinrich Klotz, ed.), Marburger Forum Philippinum, vol. 11, Umwelt & Medizin Verlagsgesellschaft, Frankfurt, 1981, pp. 69–93.
- [Ung82] _____, *Morphologie: City metaphors*, 3. Aufl. ed., Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln, 1982.
- [Ung83] _____, *Die Thematisierung der Architektur*, DVA, Stuttgart, 1983.
- [Ung85] _____, *O.M. Ungers: 1951 - 1984 ; Bauten und Projekte*, Schriften des Deutschen Architekturmuseums zur Architekturgeschichte und Architekturtheorie, Vieweg, Braunschweig, 1985.
- [Ung86] _____, *O.M. Ungers quadratische Häuser*, Hatje, Stuttgart, 1986.
- [Ung05] Liselotte Ungers, *Über Architekten - Leben, Werk und Theorie*, 1. Aufl. ed., DuMont-Literatur-und-Kunst-Verl., Köln, 2005.
- [UR85] Oswald M. Ungers and John Ruskin, *O. M. Ungers Sieben Variationen des Raumes über die Sieben Leuchter der Baukunst von John Ruskin*, Hatje, Stuttgart, 1985.
- [Vas68] Giorgio Vasari, *Le vite de' piu eccellenti pittori, scultori, e architettori*, Giunti, Florenz, 1568.
- [Vla84] Jan Vladislav, *Malé morality*, Ed. Arkýř, München, 1984.