

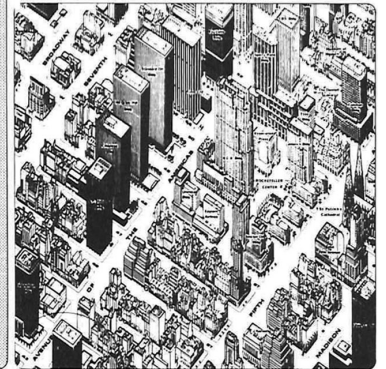
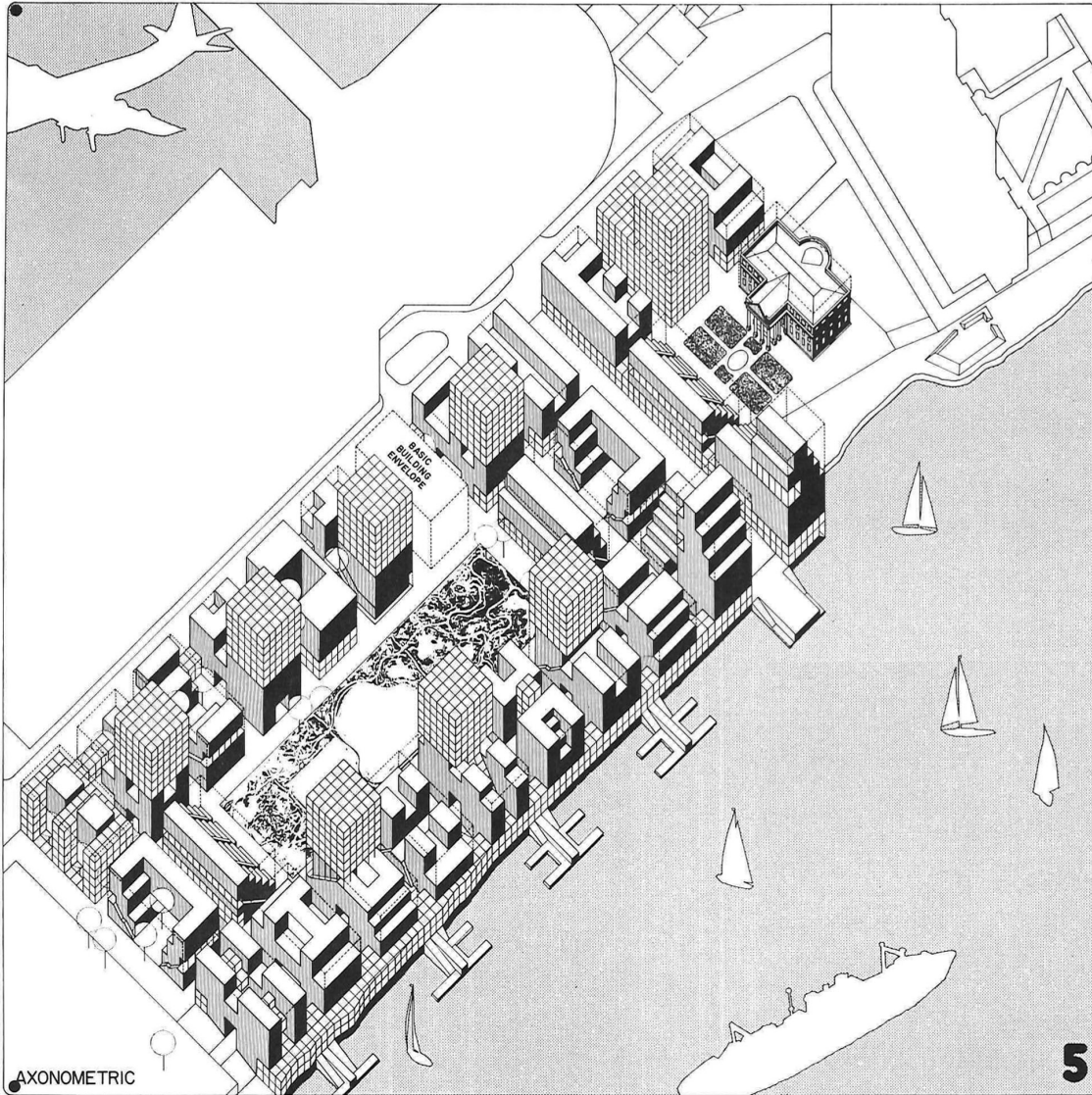
Grossform

Een kijk op grootschalige stedelijke projecten
A Perspective on the Large-Scale Urban Project

O.M. Ungers, Roosevelt Island
(prijsvraag/competition, 1975)

The Urban Enclave

De stadsenclave



Sinds het einde van de twintigste eeuw is het formaat van stedelijke projecten beduidend toegenomen en zijn een aantal ideeën over megastructuren en woongebieden uit het midden van die eeuw opnieuw geïntroduceerd. In dit licht kan het verhelderend zijn, terug te komen op een aantal fundamentele ideeën uit de jaren 1960. Vooral het begrip *Grossform*, dat Oswald Mathias Ungers in 1966 introduceerde in zijn essay 'Grossformen im Wohnungsbau', lijkt opvallend actueel.¹ Hoewel *Grossform*, of 'megavorm', letterlijk 'grote vorm' betekent, is deze definitie van 'groot' eerder gebaseerd op de kracht van de vorm dan op schaal.² 'Een *Grossform* ontstaat alleen, wanneer er een nieuw kenmerk ontstaat dat meer is dan louter de som van de afzonderlijke delen, en er een hoger niveau wordt bereikt. Numerieke grootte is niet de voornaamste eigenschap. Een klein huis kan evengoed een *Grossform* zijn als een huizenblok, een stadsdeel of een hele stad.'³ Achteraf gezien lijkt *Grossform* een voorafschaduwing te zijn geweest van het belang van de architectonische vorm in de planologie en van de opkomst van vele hedendaagse stedelijke enclaves, die worden gekenmerkt door een formele expressie.⁴

Grossform is in wezen een manier om zowel vorm als schaal aan de orde te stellen, teneinde de invloed van architectuur op de stad opnieuw te doordenken. Dit neemt al in 1960 een aanvang, wanneer de beginselverklaring 'Towards a New Architecture', die hij samen met Reinhard Gieselmann schrijft, formele cohesie in verband brengt met de mogelijke ontwikkeling van stedelijke diversiteit.⁵ De bewering, dat vorm een manier is om architectuur een specifiek karakter te geven, veronderstelt niet alleen het bestaan van een correlatie tussen vorm en inhoud, maar wijst ook op een voor een lekenpubliek te ervaren waarde, die niet zozeer een gedragsrichtlijn als wel een gehechtheid aan architectonische projecten in de hand werkt. Deze aandacht voor formele articulatie in plaats van programmatische intenties en sociale context betekent dat het werk van Ungers aan het eind van de jaren 1960 en het begin van de jaren 1970 een minderheidspositie bekleedt.

Hoewel hij het op veel punten eens is met zijn collega's van Team 10 onderscheidt Oswald Mathias Ungers zich door zijn belangstelling voor de formele aspecten van de architectuur, in zowel het ontwerpen als het bouwen. In de verklaring van 1960 voeren Gieselmann en Ungers aan dat het de 'creatieve functie (van de architectuur) is om de taak waarvoor zij zich gesteld ziet manifest te maken, om te integreren in dat wat al bestaat, om aandachtspunten te introduceren en om zich boven de omgeving te verheffen'.⁶ Deze focus op bepaalde trekken van de architectuur, zoals typologie en compositie, vormt de kern van *Grossform*. Het begrip 'megastructuur' is gebaseerd op de overtuiging onder architecten dat zij, zoals Reyner Banham schreef, 'onmiskenbaar "modern"' aanspraak maakten op de verantwoordelijkheid voor 'het ontwerp van de gehele menselijke omgeving'.⁷ Dit resulteerde in een betrekkelijk naadloos weefsel van architectuur en stad. Ungers suggereerde daarentegen dat het niet de taak van de architect was het gehele leven van de stedelingen vorm te geven, maar om een cultureel waardevolle verpakking te verschaffen voor het onvoorspelbare. Het begrip 'megastructuur' impliceert dat het leven is georganiseerd zoals het architecten voor ogen staat en stelt de stedelijke schaal voorop, met de architectuur als subsidiaire invulling. Het begrip *Grossform* stelt de architectuur voorop, met het gebouw als een afzonderlijk omhul-

Since the late twentieth century, urban projects have increased significantly in size, reintroducing some mid-century ideas on megastructures and habitat. In this light, a return to some of the founding ideas of the 1960s may prove illuminating. In particular, the notion of *Grossform*, put forward by Oswald Mathias Ungers in his 1966 essay 'Grossformen im Wohnungsbau', seems remarkably topical.¹ Although *Grossform*, or 'megaform', is literally about 'large form', this definition of 'large' is based on the strength of its form more than on scale.² 'Only when a new quality arises beyond the mere sum of individual parts, and a higher level is achieved, does a *Grossform* arise. The primary characteristic is not numerical size. A small house can just as well be a *Grossform* as a housing block, a city district, or an entire city.'³ In retrospect, it appears to prefigure the importance of architectural form in urban planning and the rise of many contemporary urban enclaves, marked by a specific formal expression.⁴

In essence, *Grossform* is a manner of addressing both form and scale in order to rethink the impact of architecture on the city. This begins as early as 1960, when the position statement 'Towards a New Architecture', written with Reinhard Gieselmann, relates formal cohesion to the potential for urban diversity to develop.⁵ The proposition that form is a manner of evoking a specific spirit in architecture not only posits a correlation between form and content, but also suggests that there is a sensibility legible to the lay-public that does not form a guideline for behaviour, but rather encourages an attachment to architectural projects. This explicit attention to formal articulation more than programmatic intent and social context marks the work of Ungers as a minority position in the late 1960s and early 1970s.

Although he shares many ideas with his colleagues in Team 10, Oswald Mathias Ungers sets himself apart by his interest in the formal aspects of architecture, both in designing and building. In the 1960 statement, Gieselmann and Ungers suggest that architecture's 'creative function is to manifest the task by which it is confronted, to integrate itself into that which already exists, to introduce points of emphasis and rise above its surroundings'.⁶ This focus on specific traits of architecture such as typology and composition is central to *Grossform*. The notion of megastructure is based on the conviction among architects that, as Reyner Banham wrote, they had a 'distinct "Modern" claim to responsibility for "the design of the whole human environment"'.⁷ This resulted in a relatively seamless fabric of architecture and city. In contrast, Ungers suggested that it was not the architect's task to shape the entire life of its inhabitants, but to provide a culturally significant container for an unpredictable life within it. The notion of megastructure implies an organization of life as architects envision it and puts the urban scale first, with architecture as a subsidiary infill. The notion of *Grossform* puts architecture first, with the building as a distinct vessel for the life within it to develop *independently* from the ideas of the architect.

In other words, the notion of *Grossform* implies a separation between form and function, suggesting that architects have been approaching the correlation between form and social life too programmatically, or too much as an integrated whole. *Grossform* thus appeals to considerations very similar to those of sociologist Herbert Gans in his essay 'Urban Vitality and the Fallacy of Physical Determinism', published in 1968 in the collection *People and Plans*.⁸ Rather than succumb to physical determinism, *Gross-*

sel voor het leven dat zich daarbinnen *onafhankelijk* van de ideeën van de architect ontwikkelt.

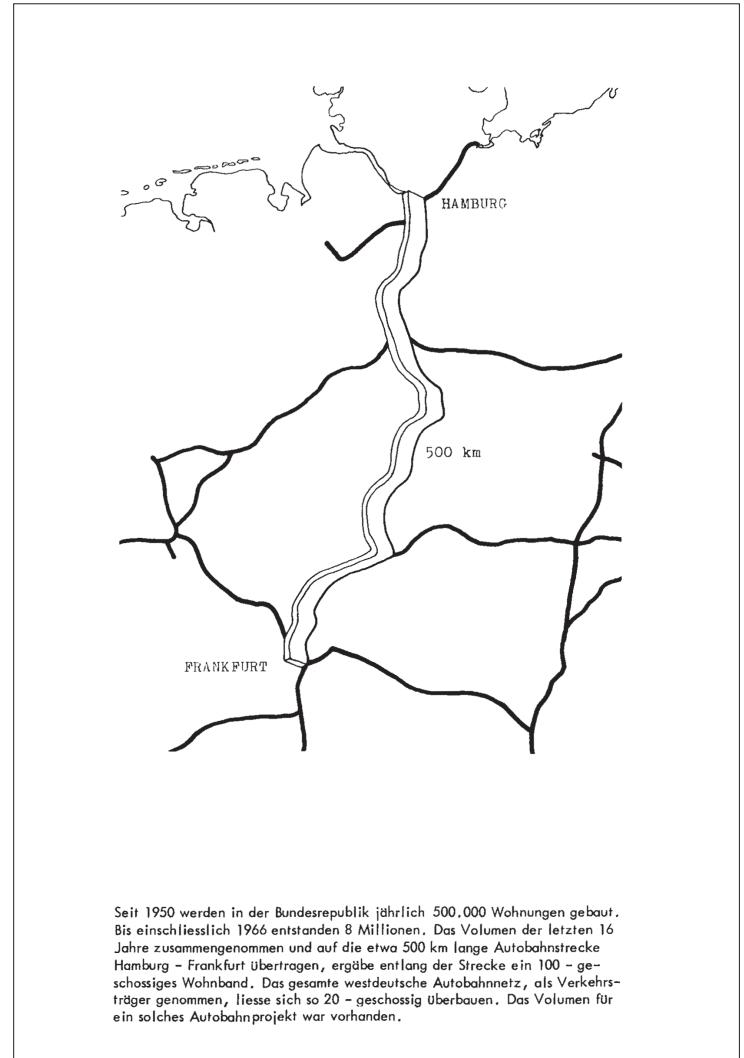
Het begrip *Grossform* impliceert met andere woorden een scheiding tussen vorm en functie, en suggereert dat architecten de correlatie tussen vorm en het maatschappelijk leven te programmatisch hebben benaderd, of teveel als een integraal geheel. *Grossform* doet dus een beroep op overwegingen die sterk lijken op die van de socioloog Herbert Gans in zijn essay 'Urban Vitality and the Fallacy of Physical Determinism', dat in 1968 verscheen in de bundel *People and Plans*.⁸ Liever dan te bezwijken aan een fysiek determinisme, keert *Grossform* zich in plaats daarvan binnenwaarts naar de architectonische discipline, met gebruikmaking van traditionele instrumenten, zoals typologie en compositie, om het omliggende stedelijke weefsel te beïnvloeden. De invloed van een *Grossform* blijft resoluut binnen het culturele. De invloed van *Grossform* op het sociale is een stap verder en dit stelt Ungers in staat te balanceren op de scheidslijn tussen het erkennen van de levende, ademende werkelijkheid van de maatschappij waarvoor hij bouwt, en het onderhouden van nauwe banden met de lang gevestigde historische discipline van de architectuur.⁹

Ungers concentreert zich op de culturele en formele talen van architectonische tradities. Er kan wel een correlatie tussen vorm en de invloeden ervan bestaan, maar het gaat dan niet om de onmiddellijke causaliteit van de gedragsmatige reactie of om een concrete manifestatie van abstracte ideeën. Ungers verzet zich met andere woorden tegen argumenten van fysiek-deterministische aard. Hij gelooft niet dat kleinschaliger constructies er noodzakelijkerwijs voor zullen zorgen dat mensen zich meer 'thuisvoelen' of 'het gezelliger vinden', en hij gelooft ook niet dat de monumentale schaal per definitie intimiderend is. Hoewel Ungers een direct verband tussen ideeën en hun visuele of fysieke manifestaties afwijst, erkent hij het belang van visuele en conceptuele analogieën wel. In 'Grossformen im Wohnungsbau' combineert hij zijn ideeën met concrete, zowel traditionele als hedendaagse voorbeelden uit de geschiedenis.

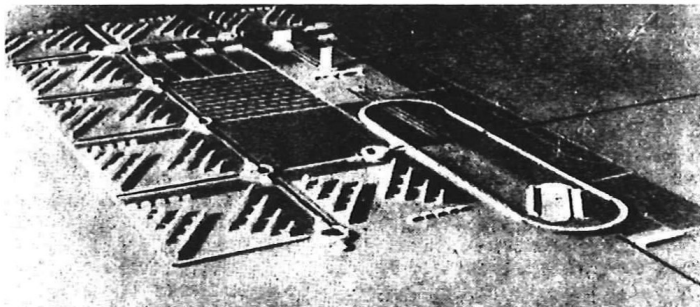
In dit opzicht positioneren Ungers' ideeën over *Grossform* de architectuur als wat men 'stedelijke acupunctuur' zou kunnen noemen: de kenmerken van een gebouw of wijk hebben invloed op het omliggende stedelijk weefsel. Door zich te concentreren op wat hij als robuuste architectonische elementen beschouwt (zoals het overgeaccentueerde element) beredeneert Ungers dat het architectonisch ontwerp van fundamentele invloed kan zijn op de stedelijke omgeving. Door te erkennen dat het leven binnen de architectuur veranderlijk is, neemt hij de noodzaak weg dat leven volgens architectonische principes vorm te geven. Door het rechtstreekse verband tussen functie en vorm (of 'socialisatie en vorm' aan het eind van het moderne tijdperk) te verbreken, creëert Ungers een andere kloof. Hierin kan het gerealiseerde architectonische project verschillende vormen van betekenis verwerven die in de loop der tijd opeenstapelen: niet omdat de vorm van het project een enkelvoudig doel dient, maar omdat die polyvalent is en vatbaar voor interpretaties die de architect mogelijk ook niet heeft voorzien. Dit is wellicht waarom in het essay geen duidelijke ontwerpprincipes worden geschetst. In plaats daarvan laat Ungers de projecten zien die hij als *Grossformen* beschouwt, die hun eigen context en programma overstijgen. In de begeleidende tekst analyseert hij de formele elementen die bijdragen aan

Het probleem van extreme kwantiteit: de hoeveelheid woningen die tussen 1950-1966 in de Bondsrepubliek Duitsland werd gebouwd
The problem of extreme quantity: the number of dwellings built in the Federal Republic of Germany between 1950-1966

Uit/From: O.M. Ungers, 'Grossformen im Wohnungsbau', *Veröffentlichungen zur Architektur* 5, 1966



Aan de hand van voorbeelden de condities van *Grossform* bepalen
Defining conditions of *Grossform*, derived from examples
Uit/From: O.M. Ungers, 'Grossformen im Wohnungsbau', Veröffentlichungen zur Architektur 5, 1966



dit vermogen hun onmiddellijke ruimtelijke kwesties te overstijgen. Het essay biedt bijgevolg een *impliciete* ontwerprichtlijn, gebaseerd op visuele voorbeelden en een analyse in de tekst.

Stedelijke interventies op architectonische schaal

Grossform combineert de elementen vorm en schaal, en slaat zo een brug tussen de volgens Ungers zo cruciale architectonische details en de schaal van de stad. In zijn vroegere essay 'Die Stadt als Kunstwerk' worden het ontwerpproces van de architectuur en de stedenbouw als analoog beschouwd: 'De stad wordt geregeerd door dezelfde formele wetten als de individuele huizen die de stad vormen.'¹⁰ Het is opmerkelijk dat de nadruk hier ligt op vorm als primaire richtlijn voor het ontwerpen, of het nu om een huis gaat of om een stad. Op een vergelijkbare manier is de wezenlijke eigenschap van *Grossform* veeleer verwant aan een expressie van formele coherentie, dan aan een aspect van zijn schaal.

Het probleem van de schaal en de zuiver kwantificeerbare overwegingen in de architectuur komt voort uit de context van de naoorlogse hoogconjunctuur in de bouw. Het essay opent met een kwantitatieve opmerking: sinds 1950 waren er in de Bondsrepubliek Duitsland 500.000 woningen per jaar gebouwd en dit resulteerde tegen 1966 in 8 miljoen nieuwe woningen. Ungers merkt op dat de toegenomen vraag naar woningen, de ruimtelijke beperkingen en een bedroevende verhouding tussen uitgaven en opbrengsten resulteren in 'een samentrekking van bouwvolume, generationaliseerde bouwmethoden en verdichting.'¹¹ Hij schenkt aandacht aan de gerichtheid op kwantiteit boven kwaliteit en stelt dat men het over 'eenheden' heeft, terwijl men 'aantallen' bedoelt: 'Man spricht von Wohneinheiten und meint die Anzahl der Räume, von Wohnblocks und meint die Anzahl der Wohneinheiten'. Hij waarschuwt dat een willekeurige verzameling objecten nooit méér wordt dan een amorfe massa, terwijl er voor de creatie van een *Grossform* een bijkomende kwaliteit dient te ontstaan die de som der delen overstijgt. Juist deze bijkomende kwaliteit onderscheidt een eenvoudige opeenstapeling van objecten met een gelijke waarde, van een onderliggende orde die de eenheid van een overkoepelend geheel schept.

Het concept van *Grossform* houdt zich dus bezig met schaal en kwantiteit in de metropool aan het einde van de twintigste eeuw door ideeën over kwaliteit opnieuw te doordenken. De stad is niet langer een 'kunstwerk', begrepen als analoog aan de architectonische vorm, maar is het terrein van iets groters en verschaft de stedelijke context waarin *Grossform* een krachtige interventie kan vormen. Dus schaal is enerzijds hoogst relevant: de grote schaal vereist een zorgvuldige overdenking van de vorm die zowel diversiteit zal omsluiten als ook een duidelijk kader zal bieden. Anderzijds is *Grossform* bijna uitsluitend afhankelijk van vorm: als de vorm krachtig genoeg is, kan zelfs 'een klein huis' een *Grossform* zijn. Als het begrip *Grossform* wordt bekeken door de lens van zijn latere werk omtrent de stad binnen de stad, wordt duidelijk dat *Grossform* zich op het gebouw richt teneinde de stedelijke omgeving te beïnvloeden. Wanneer het de kwaliteit van *Grossform* bereikt, heeft het architectonische project een directe morfologische invloed op de stad. Zelfs als het qua schaal een beperkt bereik heeft, vormt het een langdurige transformatie van de stedelijke omgeving. Hoewel formele kracht en coherentie de basis vormen voor een *Grossform*, is een grotere schaal er niette-

form instead turns inward to the architectural discipline, utilizing traditional instruments such as typology and composition in order to impact the surrounding urban fabric. The impact of a *Grossform* remains firmly within the cultural. Its effects upon the social are at one remove, allowing Ungers to balance a fine line between acknowledging the living, breathing reality of the society he builds for, and to maintain deep ties to the longstanding historical discipline of architecture.⁹

Ungers focuses on cultural and formal languages of architectural traditions. There may be a correlation between form and its effects, but this is not the immediate causality of behavioural response, nor is it a concrete manifestation of abstract ideas. In other words, Ungers resists arguments of a physically deterministic nature. He does not believe that smaller-scale structures will necessarily make one feel more 'at home' or 'comfortable', nor does he believe that the monumental scale is by definition intimidating. Although Ungers refuses a direct connection between ideas and their visual or physical manifestations, he does accept the importance of visual and conceptual analogies. 'Grossformen im Wohnungsbau' combines his ideas with concrete examples from history, both traditional and contemporary.

In this sense, Ungers' ideas on *Grossform* position architecture as what one might consider urban acupuncture: the specific qualities of a building, or a neighbourhood, have an impact on the surrounding urban fabric. By focusing on what he sees as robust elements of architecture (such as the overaccentuated element), Ungers argues that architectural design can have a fundamental impact on the urban environment. By acknowledging that the life within architecture is mutable, he removes the need to shape the life within through architectural principles. Severing the direct link between function and form (or socialization and form in the late modern age), Ungers creates a different gap: one in which the architectural project as realized may acquire various forms of significance that accrue over time not because its form serves a single purpose, but because it is multivalent, open to interpretations that the architect might also not foresee. This may be why the essay does not outline clear design principles. Rather, Ungers shows the projects he sees as *Grossformen*, transcending their own specific context and programme. In the accompanying text he analyses the formal elements that contribute to their ability to be received beyond the immediate spatial concerns they address. It thus offers an *implicit* design guide based on visual examples and an analysis in the text.

Urban Interventions at the Architectural Scale

Grossform combines the elements of form and scale, forming a bridge between the architectural details that Ungers suggests are crucial and the scale of the city. The earlier essay 'Die Stadt als Kunstwerk' sees the design process of architecture and urbanism as analogous: 'The city is governed by the same formal laws as the individual houses that comprise it.'¹⁰ Notable here is the emphasis on form as the primary guideline for designing, whether it concerns a house or a city. Similarly, the quintessential characteristic of *Grossform* is related more to an expression of formal coherence than an aspect of its scale.

The problem of scale and purely quantifiable considerations in architecture derives from the context of the post-war building boom. The essay begins with an observation of quantity: 500,000

min beter geschikt voor, omdat het stedelijke 'kader' zich alleen al door zijn grootte gemakkelijker laat definiëren. In ieder geval dient er iets meer te zijn dan de som der delen, een extra dimensie die strikt architectonisch is. Deze toegevoegde waarde is eerder te vinden op het niveau van de symbolische expressie of materiële vorm, dan in de functionele expressie. De volgens deze definitie meest adequate gebouwen overstijgen de functies die erin plaatsvinden. Bijgevolg stelt *Grossform* ook de laat-twintigste-eeuwse kwestie van het beheersen van diversiteit aan de orde.

Ungers gebruikt bekende architectonische voorbeelden om zijn ideeën over *Grossform* te illustreren, onder meer het werk van Le Corbusier, Frank Lloyd Wright en zijn collega's bij Team 10, de Smithsons. Een van zijn eigen projecten in het essay is 'Grünzug süd' (1963), een voorbeeld van een *Grossform* in termen van de 'muur', dat hij presenteerde op de bijeenkomst van Team 10 in Berlijn in 1965. Op basis van deze projecten geeft Ungers vier criteria voor *Grossform*, die elk afzonderlijk op een *Grossform* kunnen wijzen: een (over)geaccentueerd element, een verbindend element, het principe van figuur en thema, en een specifiek ordeningsprincipe. De Casa Malaparte, met zijn trap/dak, wordt opgevoerd als een voorbeeld van het overgeaccentueerde element dat min of meer het hoofdkenmerk van een gebouw wordt. Aangaande het verbindende of 'bindende' element dat de overige delen van een project samenbrengt, laat hij de galerijen van het Spangen Blok zien. Het 'figuur en thema'-idee is ontleend aan zijn belangstelling voor de Gestaltpsychologie. Ungers toont de verhouding tussen open ruimten en gebouwen in de Weisse Stadt in Berlijn, maar men zou evengoed kunnen denken aan Nolli's beroemde kaart van Rome. Het ordeningsprincipe laat de concrete manifestatie van een ordeningssysteem zien, zoals de toegangswegen van de Autostroy. In elk geval wordt duidelijk dat één kenmerkend element van het ontwerp houvast biedt voor het 'onder controle houden' van de transformerende of subsidiaire elementen. Het voorziet in een vorm van patroonidentificatie, iets dat de aandacht trekt en dat op de een of andere manier een formeel gebaar is, dat krachtig genoeg is om de inherente diversiteit en verscheidenheid van het leven erbinnen te beheersen.

Daarnaast verdeelt Ungers deze criteria in de twee categorieën vorm en functie. In dit geval omvat functie de sociale ruimte die door straten en pleinen wordt gecreëerd, terwijl vorm verwijst naar de visuele invloed van muren en torens. De categorie van straten en pleinen laat ruimte voor sociale bijeenkomsten en uiteenlopende toepassingen, zoals te zien is in het Golden Lane woningbouwproject (Smithsons), maar ook in de Ponte Vecchio, een project in Washington van Frank Lloyd Wright, en in het Märkisches Viertel van Ungers zelf. De categorie van muren en torens definieert bouwmassa's, hetzij door de lineaire uitdrukking van de muur, hetzij door de verticale aanwezigheid van de toren als symbool, zoals in Lake Shore Drive (Mies van der Rohe).

Ungers concentreert zich dus hoofdzakelijk op traditionele architectonische instrumenten, zoals ingeburgerde typologieën en reeksen basisvormen met modificaties. Zijn ommezwaai richting de traditionele categorieën van het architectonisch ontwerp staat in contrast met het werk van zijn collega's bij Team 10. Maar ook onderscheiden zijn ideeën zich van Koolhaas' latere begrip *Bigness*, dat zich laat definiëren als een ontsnapping aan de traditionele werktuigen van de architectuur.¹² *Grossform* hecht evenveel waarde aan de twee categorieën vorm en functie, en laat daarmee zowel

dwelling had been built per year in the German federation since 1950, resulting in 8 million new dwellings by 1966. Ungers notes that the increased need for dwellings, the limitations of space and a poor relation between expenditure and yield results in 'a concentration of building volume, rationalization of construction methods, and densification'.¹¹ He takes note of the focus on quantity over quality, arguing that people speak of 'units' but mean 'numbers': 'Man spricht von Wohneinheiten und meint die Anzahl der Räume, von Wohnblocks und meint die Anzahl der Wohneinheiten.' He warns that a random collection of things only remains an amorphous mass, while to create a *Grossform* an additional quality needs to arise beyond the sum of its parts. It is this additional quality that distinguishes between a simple accrual of objects with equal value, and an underlying order that creates the unity of an overarching whole.

Thus the concept of *Grossform* addresses the scale and quantity of the late twentieth-century metropolis by rethinking our ideas on quality. The city is no longer a 'work of art' understood as an analogy of architectural form, but is the location of something larger, it offers the urban context within which *Grossform* can offer a powerful intervention. On the one hand then, scale is highly relevant: the large scale requires a careful consideration of the form that will both encompass diversity yet offer a distinct framework. On the other hand, *Grossform* is almost solely dependent on form: if the form is powerful enough, even 'a small house' may be a *Grossform*. Examining the notion of *Grossform* through the lens of the later work on the City within the City, it becomes clear that *Grossform* turns to the building in order to influence the urban environment. The architectural project, when it attains the quality of the *Grossform*, has a direct morphological impact on the city. Even if it is limited in scope by its scale, it is a long-term transformation of the urban environment. Nevertheless, while formal strength or coherence forms the foundation for a *Grossform*, the larger scale is more amenable to it, as the urban 'frame' is more easily defined by sheer size. Either way, there must be something beyond the mere sum of parts, an extra dimension that is strictly architectural. This added value is to be found more on the level of symbolic expression or material form than in functional expression. The buildings most adequate in this definition transcend the functions that take place within them. *Grossform* thus also addresses the late twentieth-century question of containing diversity.

Ungers uses well-known architectural examples to illustrate his ideas about *Grossform*, including the work of Le Corbusier, Frank Lloyd Wright and his Team 10 colleagues the Smithsons. One of his own projects in the essay is Grünzug süd (1963) as example of *Grossform* in terms of the 'wall', which he presented at the 1965 Team 10 meeting in Berlin. On the basis of these specific projects, Ungers offers four criteria for *Grossform*, any one of which may signal a *Grossform*: an (over)accentuated element, a connecting element, the principle of figure and theme, and a specific ordering principle. The Casa Malaparte, with its stair/roof, is shown as an example of the overaccentuated element, which becomes more or less the defining feature of a building. In the case of the connecting or 'binding' element, which gathers the other parts of a project, he shows the galleries of the Spangen block. The idea of 'figure and theme' derives from his interest in Gestalt psychology. Ungers shows the relation between open spaces and buildings in Weisse Stadt, Berlin, but one might equally think of the well-known Nolli

de connecties met Team 10 zien, zoals belangstelling voor het traditionele weefsel van de stad, en een meer onderscheiden belangstelling voor de typologie en morfologie van de architectuur. De rol die aan het architectonische object wordt toegeschreven, wordt langzaam prominenter en het belang ervan bij het scheppen van enige vorm van collectieve ruimte wordt afgezet tegen de ontoereikendheid van een amorfe publieke ruimte in de stad. Hoewel Ungers het belang nog wel erkent van het 'functionele perspectief', dat vaste vorm aanneemt in sociale en verbindende ruimten zoals straten en pleinen, richt hij zich expliciet op het 'formele perspectief' (in de verticale manifestaties van muren en torens). Het slotwoord van *Grossform* bevat een aanwijzing waarom het functionele mogelijk minder belangrijk is: het leven binnen het architectonische project zal bijna per definitie veranderen (mits de architectuur lang genoeg blijft bestaan) – en het 'formeel krachtige' gebaar kan fungeren als een toegeeflijker en overtuigender kader voor het 'steeds veranderende leven' binnen het project. Ungers vestigt zo de aandacht op de beperkingen van een precies passende architectuur: een functionele, programmatische specificiteit kan de architectuur achterhaald maken, eer ze overleefd raakt.¹³

Het slot van 'Grossformen im Wohnungsbau' definieert de architectuur eerder als een formeel dan als een sociaal vak. De architectuur construeert letterlijk een kader voor het leven dat erbinnen wordt geleefd. 'Waarom *Grossform*? (...) Het antwoord: *Grossform* biedt het kader, de orde en de geplande ruimte voor een onvoorspelbaar, onvoorzien, levendig proces, voor een parasitaire architectuur. Zonder deze componenten blijft ordening altijd rigide en levenloos.'¹⁴ De cruciale taak van de architectuur is dus het scheppen van orde en dat wordt een centraal thema in het latere werk van Ungers, zoals 'Die Stadt in der Stadt' en het boek *City Metaphors* uit 1982. Het idee van een stad binnen de stad is nog steeds primair gericht op de metropool in zijn totaliteit; het streeft maximale vrijheid na voor de individuele elementen, zodat ze zich uniek kunnen aftekenen binnen een groter ontwerp, dat deze individuele elementen op hun plaats houdt. In *City Metaphors* wordt het ordeningsstelsel zelf voorgesteld als fundamenteel menselijk. Bovendien is de behoefte om orde te scheppen niet alleen gebaseerd op een talige, maar (primair) op een visuele opvatting van de wereld. De structuur van het essay over *Grossform* balanceert tussen tekstuele analyses en illustratieve afbeeldingen, een aanwijzing voor wat er komen gaat in *City Metaphors*.

Het zoeken naar patronen

De tentoonstelling *Man TransForms*, die in 1976 plaatsvond in het Cooper-Hewitt museum in New York, experimenteerde met de conceptuele en visuele ordening van ideeën, beelden en stedenbouwkundige ontwerpen. In 1982 werd een boek over het tentoongestelde werk uitgegeven, *City Metaphors*, met een begeleidend essay getiteld 'Designing and Thinking in Images, Metaphors, and Analogies'.¹⁵ Dit essay is gebaseerd op Ungers' belangstelling voor de Gestalttheorie en stelt de waarneembare vorm van objecten centraal bij onze interpretatie van de wereld. 'De manier waarop we de wereld om ons heen ervaren, is afhankelijk van hoe we die waarnemen. Zonder een integrale visie zal de werkelijkheid zich aan ons voordoen als een massa ongerelateerde fenomenen en betekenisloze feiten, met andere woorden, volledig chaotisch.' Als een systematisch begrip van de wereld inderdaad gebaseerd

map of Rome. The ordering principle shows the concrete manifestation of an ordering system, such as the access roads of the Autostrada. In each case, it becomes evident that a specific element of the design offers a handhold for the transforming or subsidiary elements to be 'kept in check'. It offers a mode of pattern identification, something that draws the attention and is somehow a powerful enough formal gesture to contain the inherent diversity and multiplicity of the life within it.

In addition, Ungers separates these criteria into the two categories of form and function. Function in this case encompasses the social space created by streets and plateaus, while form denotes the visual impact of walls and towers. The category of streets and plateaus allows for social gatherings and a diversity of uses, as evident in the Golden Lane housing project (Smithsons) but also the Ponte Vecchio, a project for Washington by Frank Lloyd Wright, and Ungers' own Märkisches Viertel. The wall and tower categories define building masses, either through the linear condition of the wall or the vertical presence of the tower as a symbol, such as in Lake Shore Drive (Mies van der Rohe).

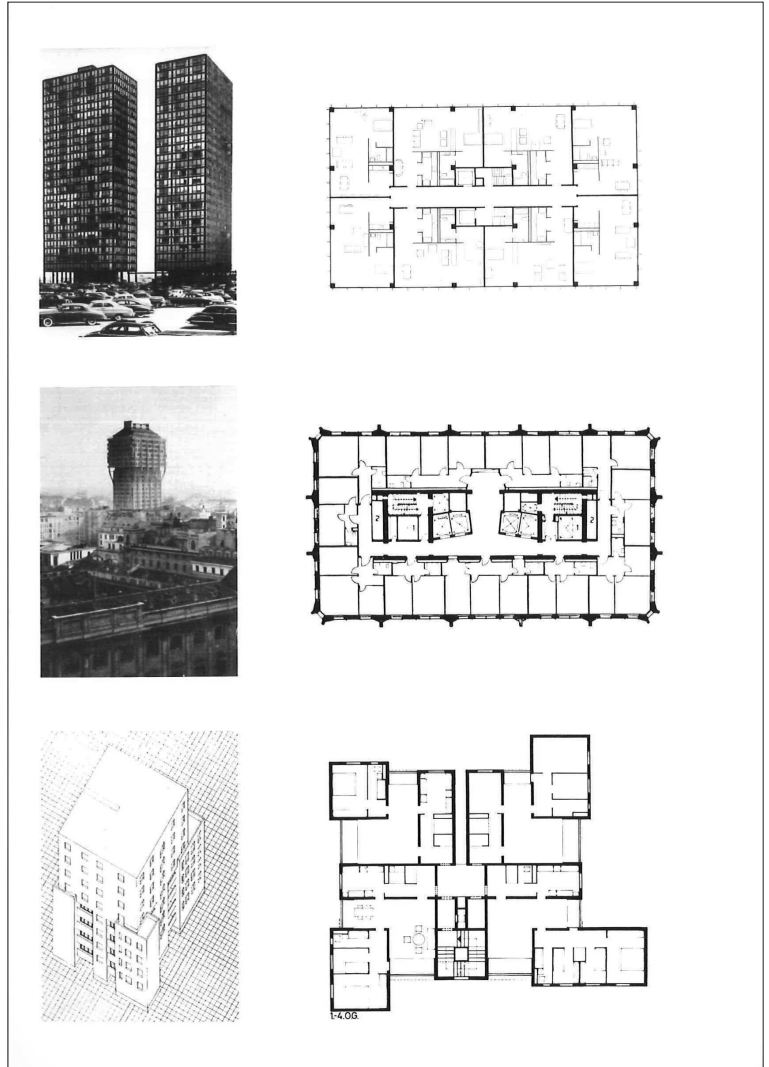
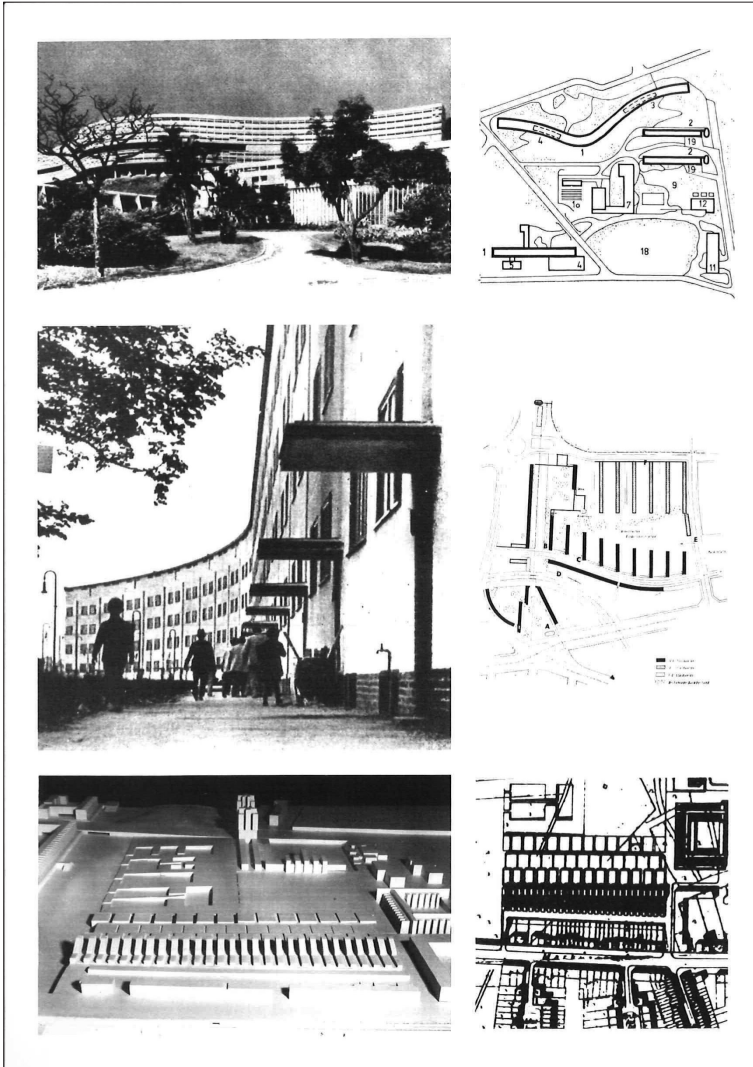
Ungers thus focuses mainly on traditional architectural instruments such as established typologies, series of basic forms with modifications. His turn towards traditional categories of architectural design is in contrast to the work of his Team 10 colleagues. Yet it also distinguishes his ideas from Koolhaas's later notion of Bigness, which is defined as escaping the traditional tools of architecture.¹² *Grossform* gives equal weight to the two categories of form and function, demonstrating both the connections with Team 10, such as an interest in the traditional fabric of the city and a more distinct interest in the typology and morphology of architecture. The role attributed to the architectural object becomes slowly more prominent, and its significance in creating some kind of collective space is set against the inadequacy of an amorphous public space of the city. While Ungers still acknowledges the importance of the 'functional perspective', which crystallizes in social and connective spaces such as streets and plateaus, he also explicitly turns towards the 'formal perspective' (in the upright manifestations of walls and towers). His closing comments in *Grossform* offer a suggestion why the functional may be less important: the life within the architectural project will almost necessarily change (provided the architecture lasts long enough) – and the formally 'strong' gesture can act as a more forgiving and convincing frame for the 'ever-changing life within it'. Ungers thus draws attention to the limitations of a precise fit in architecture: a functional, programmatic specificity can make architecture outdated before it is outlived.¹³

The conclusion of 'Grossformen im Wohnungsbau' positions architecture not as a social profession but rather a formal one. It literally constructs a frame for the life that takes place within it. 'Why *Grossform*? . . . The answer: *Grossform* offers the framework, the order and the planned space for an unforeseeable, unplanned for, lively process, for a parasitic architecture. Without these components, any planning remains rigid and lifeless.'¹⁴ The crucial role of architecture is thus to create order, which becomes central in the later work of Ungers such as 'The City within the City' and in the 1982 book *City Metaphors*. The notion of a City within the City is still directed primarily at the totality of the metropolis, seeking the maximum freedom for individual elements to be uniquely defined within a larger scheme that holds these individual elements in place. In *City Metaphors*, it is the ordering system itself that is

**Het formele perspectief: de bouw-
massa's van muren en torens.**

The formal perspective: the building
masses of walls and towers.

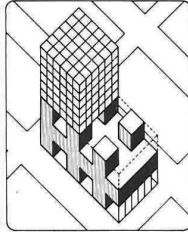
Beelden uit/Images from:
O.M. Ungers, 'Grossformen im
Wohnungsbau', Veröffentlichungen
zur Architektur 5, 1966



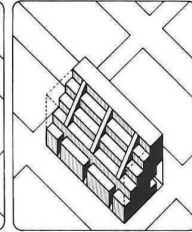
O.M. Ungers, Roosevelt Island
(prijsvraag/competition, 1975)



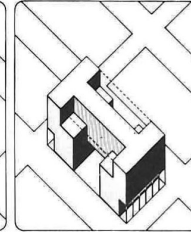
LOFT TYPE
OPEN PLAN
FLEXIBLE APARTMENTS
WAREHOUSE SPACE
FIXED CORE & FLEXIBLE FLOOR AREA: SKELETAL STRUCTURAL SYSTEM IN STEEL OR CONCRETE; PREFABRICATED SOLID & GLASS WALLS; INFILL EXTERIOR WALLS; LIGHT WEIGHT MOVABLE PARTITION



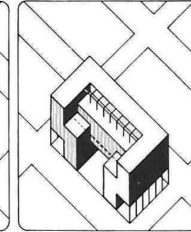
PENTHOUSE/TOWER
46 UNITS/1BR 2BR
60'



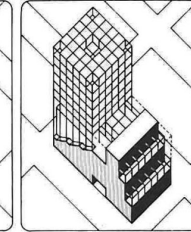
TERRACE WALK-UP
12 UNITS/0BR 1BR 2BR



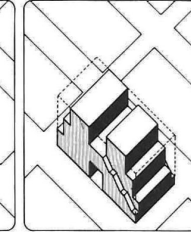
TERRACE
16 UNITS/2BR 3BR



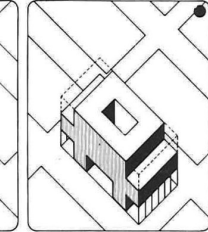
COURTYARD
5 UNITS/2BR 3BR



TOWER WALK-UP/TERRACE
26 UNITS/2BR 3BR 4BR



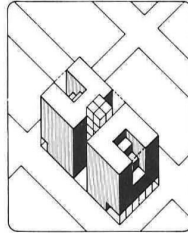
TERRACE WALK-UP
12 UNITS/2BR 3BR



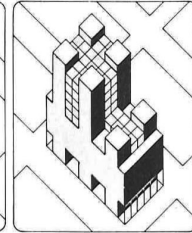
COURTYARD
16 UNITS/1BR 2BR 3BR 4BR



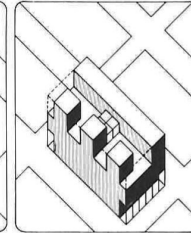
STANDARD TYPE
FIXED PLAN
SET OF ALTERNATIVE APARTMENTS
TYPICAL URBAN BLOCK TYPE
TERRACE, COURTYARD, WALK-UP
BEARING WALL CONSTRUCTION IN BRICK OR CONCRETE BLOCK WITH PAINT OR PLASTERED, GLOSSY FINISH; PARTITION WALLS IN STANDARD MATERIALS



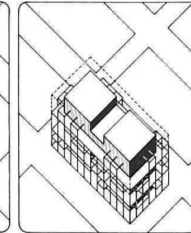
TERRACE
20 UNITS/2BR 3BR



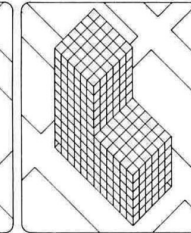
LOFT SPACE/FLEXIBLE LIVING, FIXED BR
UNSPECIFIED



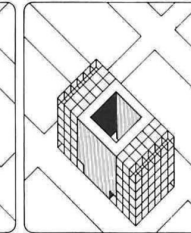
PENTHOUSE/FLAT
25 UNITS/1BR 2BR 3BR



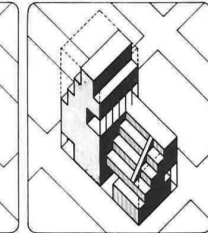
LOFT SPACE/FIXED CORE, FLEXIBLE EXTERIOR
UNSPECIFIED



LOFT SPACE
UNSPECIFIED



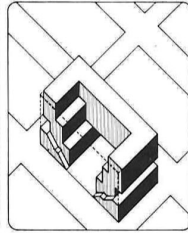
COURTYARD/FIXED CORE, FLEXIBLE PLAN
UNSPECIFIED



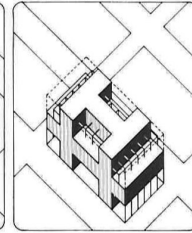
TERRACE TOWER
26 UNITS/0BR 1BR 2BR



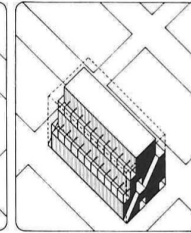
PALAZZO TYPE
SPECIAL PLAN
URBAN PALACE
PENTHOUSE, GARDEN APARTMENT
CONVENTIONAL CONSTRUCTION; MIXED STRUCTURAL SYSTEM; EXTERIOR WALLS WITH TILE COVERING; ELABORATED FACADE DETAILS; FIXED INTERIOR SPACES WITH WIDE PLAN VARIATION



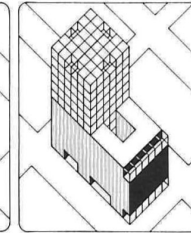
TERRACE COURTYARD
24 UNITS/2BR 3BR 4BR



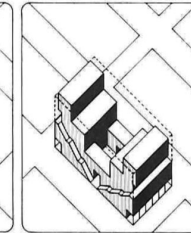
TERRACE DUPLEX
24 UNITS/2BR 3BR



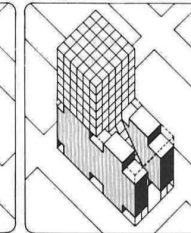
WALK-UP TERRACE
22 UNITS/1BR 2BR



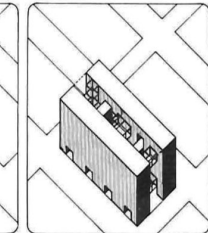
TOWER/COURTYARD
50 UNITS/1BR 3BR



WALK-UP TERRACE COURTYARD
12 UNITS/2BR 3BR 4BR



TOWER WALK-UP
44 UNITS/1BR 2BR



FIXED WALL, FLEXIBLE INTERIOR ZONE
UNSPECIFIED

4

is op visuele waarneming en de identificatie van overeenkomsten in vorm en structuur, dan kan *Grossform* worden opgevat als een houvast voor ons instinct om naar patronen te zoeken. Dit vormt geen geïntegreerde richtlijn voor het sociale, maar creëert eerder een algehele (morfologische) coherentie die daarbinnen ruimte laat voor diversiteit. Het begrip *Grossform* en het conceptuele kader van *City Metaphors* vullen elkaar aan: wat in *Grossform* wordt uitgedrukt in het project, wordt in *City Metaphors* de grondslag voor het begrijpen van formele ontwerpcondities.

Deze belangstelling voor patronen is zichtbaar in de systematische aard van de inzending voor de prijsvraag voor Roosevelt Island in 1975. Het project scheidt op Roosevelt Island een miniatur-Manhattan. De blokken van Manhattan worden eenvoudigweg ingekrompen tot een kleiner formaat en rondom een verkleind Central Park geplaatst. De omliggende blokken bestaan uit compositorische herhalingen van vele mogelijkheden. De basisvorm wordt begrijpelijk door de herhaling van het patroon en scheidt orde in wat anders een betekenisloze verzameling objecten zou zijn. Het project biedt zo een bescheiden taxonomie van verschillende woningtypen. Gezien in chronologisch retrospectief lijkt *Grossform* de eerste formulering te zijn, waarin dit verlangen naar orde in een wanordelijke wereld vorm krijgt. *Grossform* veronderstelt niet dat er overal ter wereld een op zichzelf staande esthetiek wordt toegepast, maar veronderstelt wel een interne coherentie die bijdraagt aan de beheersing van het onbeheersbare. Er wordt geen causaal verband verondersteld tussen vorm en gedrag, maar in plaats daarvan wordt het onvoorspelbare ingeperkt binnen een begrijpelijke vorm.

Binnen deze focus op het gebouw, op het afzonderlijke project, zien we een eerste poging om de ontwerpproblematiek op te vatten als een discipline met een eigen geschiedenis.¹⁶ *Grossform* is gebaseerd op de langdurige culturele waarde van een goed ontworpen ruimte. Ungers gebruikt de geschiedenis van de architectuur om dit te onderbouwen, en speelt naar overeenkomsten en een onderliggende logica die op tijdloze regels zouden kunnen wijzen. Zijn lezingen aan de TU Berlijn in de winter van 1964-1965 gaan over de analyse van precedenten, met mondelinge beschrijvingen, van uiteenlopende architectonische interventies en de daaruit voortvloeiende impact op de ervaring en het gebruik van een ruimte.¹⁷ Gecentreerde ruimten, omsloten ruimten en lineaire ontwerpen: elk ruimtelijk basistype wordt onderzocht en rijkelijk geïllustreerd met historische voorbeelden. Het uiteindelijke resultaat is een rijk palet aan in typologische clusters gegroepeerde historische voorbeelden, die een analyse vormen van verschillende principes van ruimtelijke ordening en architectonische compositie. Elke ruimte wordt dus eerder behandeld als een archetype, dan als een conceptuele inprenting op het gedrag zoals het perspectief van de megastructuur veronderstelt. Doordat hij zich richt op de interne geschiedenis van de architectuur, op een moment dat het alledaagse en populaire gebouw in toenemende mate werd gewaardeerd als een uitdrukking van de cultuur in het algemeen, isoleert Ungers zich. Team 10 maakte in zijn architectuur gebruik van begrippen zoals 'habitat' en het 'gewone' als een uitdrukking van het sociale. Ungers concentreerde zich daarentegen op de architectonische uitdrukking: hoewel hij de sociale context ervan erkende en een potentiële sociale uitwerking voorzag, was dit geen onderdeel van de ontwerpvoorwaarden.

proposed as fundamentally human. Moreover, the need to create order is based not only on a linguistic understanding, but (primarily) on a visual understanding of the world. The structure of the essay on *Grossform*, balancing between an analysis in text and images as example, is a hint of what is to come in *City Metaphors*.

Pattern-Seeking as Fundamental Human Condition

The 1976 exhibition 'Man TransForms' at the Cooper-Hewitt museum in New York was an experiment in the conceptual and visual ordering of ideas, images and urban plans. The work shown in the exhibition was published in 1982 in the book *City Metaphors*, with the accompanying essay 'Designing and Thinking in Images, Metaphors, and Analogies'.¹⁵ This essay is founded on Ungers' interest in Gestalt theory, placing the perceptible form of objects at the centre of our understanding of the world. 'The way we experience the world around us depends on how we perceive it. Without a comprehensive vision the reality will appear as a mass of unrelated phenomena and meaningless facts, in other words, totally chaotic.' If a systematic comprehension of the world is indeed based on visual perception and identification of similarities in form and structure, *Grossform* can be seen as a handhold for the pattern-seeking instinct. This does not form a unified guideline for the social, but rather creates an overall (morphological) coherence that allows for diversity within it. The notion of *Grossform* and the conceptual framing of *City Metaphors* are complementary: what is articulated in the specific project in *Grossform* becomes an underlayer for understanding the formal conditions of design in *City Metaphors*.

This interest in patterns is visible in the systematic nature of the competition entry for Roosevelt Island in 1975. The project creates a miniaturized Manhattan on Roosevelt Island. It simply shrinks down the Manhattan blocks to a smaller size, situated around a scaled-down Central Park. The surrounding blocks consist of compositional iterations of many possibilities. It is in the repetition of the pattern that the basic form becomes comprehensible, bringing order to what would otherwise be a meaningless group of things. The project thus offers a small taxonomy of different housing types. Viewed in retrospective chronology, *Grossform* appears to be the first formulation in which this desire for order in a disorderly world is given specific form. *Grossform* does not presume a singular aesthetic to be applied throughout the world, but it does presume an internal coherence, which helps to control the uncontrollable. Instead of presupposing a causal relation between form and behaviour, it constrains the unpredictable within a comprehensible form.

Within this focus on the specific building, on the singular project, there is an initial attempt to comprehend the logic of design as a discipline with its own specific history.¹⁶ *Grossform* is based on the long-term cultural significance of a well-designed space. Ungers uses the history of architecture to support this, seeking out similarities and an underlying logic that might indicate timeless rules. His lectures at the TU Berlin in the winter of 1964-1965 focus on precedent analysis, with verbal description, of various architectural interventions and their resulting impact on the experience and use of a space.¹⁷ Centred spaces, enclosed spaces and linear designs: each basic spatial type is examined and richly illustrated with historical examples. The overall result is a rich palette of historical examples grouped in typological clusters, analysing various

Hoewel Ungers niet per definitie een onderscheid maakt tussen analyse en ontwerp, is het duidelijk dat een eenvoudig volgen van zijn *Grossform*-categorieën als ontwerp-instructie niet gegarandeerd resulteert in een *Grossform*. De begeleidende voorbeelden illustreren in feite de kwaliteit 'meer dan de som der delen'. In dit opzicht fungeren de voorbeelden bijna als een traditioneel architectuurhandboek, dat niet alleen de logica achter ontwerpkeuzes uitlegt, maar in afbeeldingen en tekeningen ook de resultaten laat zien. Door de afbeeldingen met de begeleidende tekst te verbinden, voorkomt Ungers dat hij letterlijk een 'ontwerprichtlijn' maakt en vertrouwt hij in plaats daarvan op het visuele en ruimtelijke inzicht van zijn lezers, door met abstracte categorieën en precieze voorbeelden te komen. Het belang van concrete voorbeelden voor het opstellen van categorieën van architectonische kenmerken in *Grossform* maakt in *City Metaphors* plaats voor een autonomie van visuele en conceptuele ordening. Hoewel Ungers op zoek is naar een wetenschappelijk steekhoudende aanpak, vergt het visuele materiaal dat hij gebruikt een duiding die niet kan worden gekwantificeerd of afgeleid uit analytische modellen. Dit moet worden geleerd door mogelijkheden te scheppen of door met scenario's te komen. Dit blijkt al uit de didactische structuur van de *Wochenaufgaben* uit 1965: kleine, om specifieke ontwerpproblemen draaiende studio-opdrachten. Iedere week wordt een afgebakend onderdeel van het ontwerpen onderzocht, waarbij steeds gebruik wordt gemaakt van hetzelfde programma voor een huis met een bepaald aantal ruimten. Dit stelde de studenten in staat elke week één aspect van het ontwerp nauwkeurig te bestuderen en dit resulteerde in een reeks experimenten met betrekking tot vorm, materiaal, compositie en diverse andere ontwerpthema's.¹⁸

Door zich elke week op een ander aspect van het ontwerp te concentreren, ontwikkelen de *Wochenaufgaben* het gereedschap om een overkoepelende orde te begrijpen en te scheppen, wat wordt opgevat als de *sine qua non* van het architectonisch ontwerp. In Ungers' artikel over proportie en de geometrische grondslagen van de architectonische compositie, 'Ordo, fondo et mesura', vinden we een beschrijving van de logische architectonische vorm die ontleend is aan de geometrie en, wat nog belangrijker is, de rationele vermogens van de mens. 'In dat licht gezien was de architectuur een kwestie van orde scheppen in materie, fysieke gegevens en de werkelijkheid door de rede toe te passen en werd de onderliggende proportionaliteit van de architectuur verklaard. Op deze manier werd de materie onderworpen aan de restricties van de vorm.'¹⁹ Uiteindelijk wendt Ungers zich tot exacte mathematische en geometrische striktheid, zoals later gematerialiseerd in zijn huis aan de Kämpchensweg.²⁰

De ideeën uit de Gestalttheorie over het zoeken naar patronen en het begrijpen van het geheel zijn echter nooit ver weg. Net zoals bij de tentoonstelling *Man TransForms* worden de synthetische eigenschappen van de menselijke waarneming benadrukt, want 'wat telde was de duidelijke vorm van het geheel'.²¹ Deze voortdurende terugkeer naar de eenheid is een contrapunt tegenover de structuralistische som der individuele elementen. De synthese definieert de architectuur, verzoent de verschillende lagen en culturele manifestaties, het dagelijks leven, de functie en het verlangen dingen te overstijgen. Dit is wat de architectuur onderscheidt van de wetenschappen, analytische disciplines die onze wereld uit elkaar halen om de elementen ervan te begrijpen.

principles of spatial arrangements and architectural compositions. Each space is thus treated as an archetype, rather than examining the conceptual imprinting on behaviour that is part and parcel of megastructures. The focus on the internal history of architecture set Ungers apart at a time when the everyday and vernacular building became increasingly valued as expressions of the general culture. Team 10 had sought out such notions as 'habitat' and the 'ordinary' within their architecture as an explicit articulation of the social. Ungers rather focused on the specifically architectural articulation; while he accepted its societal context and envisioned a potential social effect, this was not part of the design premises.

Although Ungers does not necessarily distinguish between analysis and design, it is evident that simply following his categories of *Grossform* as design instruction cannot guarantee that the result will be a *Grossform*. It is in fact the quality 'beyond the mere sum of parts' that is illustrated in the accompanying examples. In this sense, the examples work almost as a traditional handbook of architecture, not only explaining the logic of design choices, but also showing the results in images and drawings. By joining the images to the accompanying text, Ungers avoids creating a literal 'design guideline', relying instead on the visual and spatial understanding of his readers by putting forward abstract categories and precise examples. The importance of concrete examples in *Grossform* in formulating categories of architectural qualities makes way for an autonomy of visual and conceptual ordering in *City Metaphors*. Although Ungers is in search of a scientifically valid approach, the visual material he uses addresses the sensibility that cannot be quantified or derived from analytic modelling. This must be learned by creating possibilities, or by putting forward scenarios. This is already clear in the didactic structure of the *Wochenaufgaben* of 1965, small studio assignments revolving around particular design problems. Each of the weekly problem statements used the same programme brief of a house with a certain number of spaces to explore a specific design constraint. This allowed students to study one aspect of design with precision each week, resulting in a series of experiments in form, material, composition and various other design themes.¹⁸

In focusing on one aspect of design each week, the *Wochenaufgaben* build up the tools to understand and create an overarching order, which is seen as the *sine qua non* of architectural design. In Ungers' article on proportion and the geometrical foundations of architectural composition 'Ordo, fondo et mesura', we find a description of the logic architectural form deriving from geometry and most importantly the rational faculties of man. 'Seen in this light, architecture was a question of giving order to matter, physical data, and reality through the application of reason, and was explained in its underlying proportionality. By this means, matter was subjected to the rigors of form.'¹⁹ In the end, Ungers turns to precise mathematical and geometrical rigor, as later materialized in the house on the Kämpchensweg.²⁰

The Gestalt ideas of pattern-seeking and the comprehension of the whole are never far away though. As in the 'Man TransForms' exhibition, the synthetic qualities of human perception are emphasized, because 'what counted was the clear form of the whole'.²¹ This continual return to unity is a counterpoint to the structuralist sum of individual elements. It is the synthesis that defines architecture: it brings together the various layers and manifestations of culture, everyday life, function, and the desire to

In dit opzicht is het echt de ‘wetenschap van het kunstmatige’, zoals Simon het zei: een discipline van beweringen die elk zowel analytische elementen als synthetische speculaties verenigen ten einde scenario’s van mogelijke toekomsten te kunnen scheppen. In *City Metaphors* staat het synthetische geheel centraal bij wat het betekent architect te zijn, maar ook bij wat het betekent menselijk te zijn. De hegemonie van de natuurwetenschappen wordt erin verworpen:

Het is niet de bedoeling dat deze benadering gaat fungeren als een substituut voor de kwantitatieve wetenschappen, die vormen zoals we die kennen uitsplitsen in functies om ze controleerbaar te maken, maar het is de bedoeling dat ze een tegenwicht vormt tegen de toenemende invloed van die wetenschappen die het monopolie op het kennen opeisen.

Daarom worden de beelden van de stad zoals die in deze bloemlezing te zien zijn, niet geanalyseerd naar functie en andere meetbare criteria – een methode die meestal wordt toegepast – maar geïnterpreteerd op een conceptueel niveau, zodat ze ideeën, afbeeldingen, metaforen en analogieën laten zien. De interpretaties worden op een morfologische manier begrepen en staan wijd open voor subjectieve speculaties en transformaties. Het boek laat vooral het transcendentale aspect zien, de onderliggende waarneming die het feitelijke ontwerp overstijgt. Het toont met andere woorden het gemeenschappelijke ontwerpprincipe, dat gelijksoortig is onder ongelijksoortige omstandigheden. Er worden drie werkelijkheidsniveaus belicht: de feitelijke werkelijkheid – het object; de waargenomen werkelijkheid – de analogie; en de conceptuele werkelijkheid – het idee, getoond als het ontwerp – het beeld – het woord.²²

Reconstructie van de betekenis van architectuur

Wat Ungers van zijn tijdgenoten onderscheidt, is het duidelijke verschil dat hij maakt tussen sociale, en esthetische en formele aangelegenheden. Terwijl anderen probeerden het sociale in de architectuur en in de stad te griffen, erkende hij het sociale eenvoudigweg als het terrein waarop de architectuur actief is – maar niet als een gebied dat rechtstreeks door de architectuur kan worden getransformeerd.

Het is even moeilijk een formeel structureel project uit louter sociale omstandigheden af te leiden, omdat er onvoldoende kan worden vertrouwd op zowel het gedrag en de gewoonten van een enkel individu als op de gevoelens van het grote publiek. In de meeste gevallen is het gezonde verstand van de mens als artistieke maat een mislukking gebleken. Natuurlijk wordt de architectuur beïnvloed door sociale factoren, maar de nauwgezette analyse van menselijke gewoonten en gebruiken leidt niet noodzakelijkerwijs ook tot de keuze voor een architectonische vorm.²³

Dit betekent echter niet, dat Ungers de formele aangelegenheden van de architectuur in een vacuüm bekijkt. Integendeel, hij plaatst ze binnen een brede culturele geschiedenis en stelt eigentijdse zaken aan de orde, terwijl hij tevens een rode draad door de discipline laat lopen die haar eigen specifieke kenmerken identificeert. Uit zijn eigen werk blijkt ook duidelijk wat dat betekent:

transcend. This is what distinguishes architecture from the sciences, analytic disciplines that take apart our world in order to understand its elements. In this, it is indeed a ‘science of the artificial’ put forward by Simon: a discipline of propositions, which each incorporate both analytic elements and synthetic speculations in order to create scenarios of possible futures. *City Metaphors* places the synthetic whole at the core of what it means to be an architect, but also at the centre of what it means to be human. It resists the hegemony of the natural sciences:

This approach is not meant to act as a substitute for the quantitative sciences, which break down forms, as we know them, into functions to make them controllable, but it is meant to counteract the increasing influence of those sciences that claim a monopoly of understanding.

Therefore, the city-images as they are shown in this anthology are not analysed according to function and other measurable criteria – a method which is usually applied – but they are interpreted on a conceptual level demonstrating ideas, images, metaphors and analogies. The interpretations are conceived in a morphological sense, wide open to subjective speculation and transformation. The book shows the more transcendental aspect, the underlying perception that goes beyond the actual design. In other terms, it shows the common design principle which is similar in dissimilar conditions. There are three levels of reality exposed: the factual reality-the object; the perceptual reality-the analogy; and the conceptual reality-the idea, shown as the plan-the image-the word.²²

The Reconstitution of Architectural Significance

What sets Ungers apart from his contemporaries is his clear distinction between social concerns, and aesthetic and formal concerns. While others were trying to inscribe the social within architecture and the city, he simply acknowledged the social as the field within which the architect works, but not an area that could be directly transformed through architecture.

It is equally difficult to derive a formal structural project from mere social conditions, since one cannot trust sufficiently either in the behaviour and habits of a single person’s life or in the general public’s feelings. In most cases people’s good sense has turned out to be a failure as an artistic metre. Social factors naturally influence architecture, but careful analysis of people’s habits and customs does not necessarily lead to the choice of an architectural form as well.²³

Nevertheless, this does not mean Ungers sees the formal concerns of architecture in a vacuum. Rather, he positions them within a broad cultural history, addressing concerns of the time while also drawing a coherent line through the discipline to identify its own specific qualities. In his own work, it is also clear what that means: proportion, mathematical rigor, and fundamental typologies. His approaches are grounded in architectural history, legible to experts, yet also inherently perceptible to the lay-public.

One could simply relegate the essay ‘Grossformen im Wohnungsbau’ to history, seeing *Grossform* as a brief moment in which Ungers attempted to formulate those qualities of architecture he found timeless or universal. Nevertheless, its relevance to today is more

proportie, mathematische rigiditeit en fundamentele typologieën. Zijn benaderingen zijn gebaseerd op de geschiedenis van de architectuur, begrijpelijk voor deskundigen, maar ook inherent waarneembaar voor een lekenpubliek.

Men zou het essay ‘Grossformen im Wohnungsbau’ eenvoudig weg kunnen zetten in de geschiedenis en *Grossform* kunnen opvatten als een kort moment waarop Ungers onder woorden probeert te brengen welke kenmerken van de architectuur hij als tijdloos of universeel ziet. Toch is de *Grossform* relevant in het huidige debat. *Grossform* is een expliciete afweging van de vormgevende rol van de architectuur, niet als een sociaal mechanisme, maar als een sleutelement binnen de discipline. Vorm is bijgevolg niet louter een illustratie bij een conceptuele inhoud – hij komt niet op de tweede plaats na het idee (dat wil zeggen, het probleem van de vorm als illustratie bij een theorie), maar is *parallel* aanwezig, volgens een eigen logica. In zijn eigen tijd was de aandacht voor de op zichzelf staande interventie en de invloed daarvan een tegenwicht tegen het discours over het verenigde geheel. Tegenwoordig zou het een welkome aanvulling kunnen vormen op een discours dat draait om stromen en netwerken.

Wat nog belangrijker is, is dat Ungers probeert architectonische kenmerken zoals materialisatie, compositie, ruimtelijke en programmatische organisatie te specificeren door ze als voorbeeld te tonen en ze in teksten te analyseren. Op een moment dat vorm met wantrouwen werd beschouwd, werden gebruik en publieke receptie evaluatiecriteria bij uitstek. Maar het gebruik transformeert meestal voor de vorm dat doet, wat de evaluatie van het gebouw bemoeilijkt. In afwezigheid van een gezamenlijk vocabulaire van de grondslagen van het architectonisch ontwerp proberen *Grossform* en *City Metaphors* een robuuste categorisering van architectonische benaderingen te verwoorden.

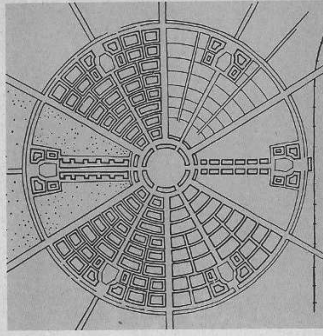
In de hedendaagse wereld van de architectuur hebben deze *Grossformen* een cruciale rol te spelen bij het ‘samenbrengen’ van hun publiek. Het idee van *Grossform* als een sinds lang gevestigde interventie in het stedelijk weefsel veronderstelt een engagement dat het hier en nu overstijgt. Dit kan een welkome heroverweging van de rol van de architectuur in de stad vormen: niet als de marketingtechniek van *city branding*, maar eerder als een materiële manifestatie van cultuur. De oproep van Gieselmann en Ungers tot een architectuur die haar omgeving ‘overstijgt’, impliceert de onwrikbare waarde van de architectuur. *Grossform* bepaalt de parameters voor deze waarde door grootschalige stedelijke projecten te benaderen als méér dan de richtlijnen van functie, publieke receptie en het sociale – wat sinds de jaren 1960 zulke populaire beoordelingscriteria zijn. Dit brengt het hedendaagse gebouw misschien in een nieuw perspectief: een perspectief dat een kritische beoordeling van formele eigenschappen bevat, niet slechts publieke receptie of iconische impact.

important than that. *Grossform* considers explicitly the role of form-giving in architecture, not as a social mechanism but as one of the key elements of the discipline. Form is thus not merely an illustration of a conceptual content – it does not take second place to the idea (that is, the problem of form as illustration of a theory), but it is present *in parallel*, according to its own logic. In his own time the attention for the singular intervention and its impact formed a counterweight to the discourse of the unified whole. Today it could form a welcome addition to a discourse revolving around flows and networks.

More importantly, Ungers attempts to specify architectural qualities such as materialization, composition, spatial and programmatic organization, showing them by example and analysing them in texts. At a time when form had become suspect, use and reception became the paramount evaluation criteria. Yet use typically transforms before the form does, leading to a difficulty in assessment. In the absence of a shared global vocabulary on the foundations of architectural design, *Grossform* and *City Metaphors* attempt to formulate a robust categorization of architectural approaches.

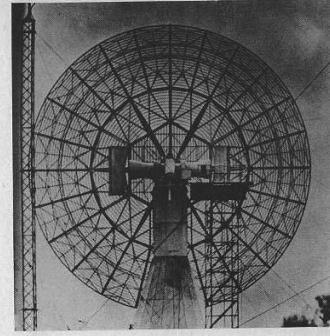
In the contemporary world of architecture, these *Grossformen* have a crucial role to play in ‘gathering’ their public. The idea of the *Grossform* as a longstanding intervention in the urban fabric presupposes a commitment that goes beyond the immediate. This may form a welcome rethinking of the role of architecture in the city: not as the marketing technique of ‘city branding’, but rather as material manifestations of culture. The appeal of Gieselmann and Ungers to an architecture that ‘rises above’ its surroundings implies the steadfast value of architecture. *Grossform* sets the parameters for this value, approaching large-scale urban projects as more than the constraints of function, public reception and the social, so popular as evaluation criteria since the 1960s. It may offer a different perspective on contemporary buildings: one that incorporates a critical evaluation of its formal qualities, and not only its public reception, or its iconic impact.

Bladen uit O.M. Ungers, *City Metaphors* (Keulen: Walther König Verlag, 1982). Gebaseerd op de tentoonstelling 'Man TransForms', Cooper-Hewitt National Design Museum, New York, 1976
Spreads from O.M. Ungers, *City Metaphors* (Keulen: Walther König Verlag, 1982). Based on exhibition 'Man TransForms', Cooper-Hewitt National Design Museum, New York, 1976



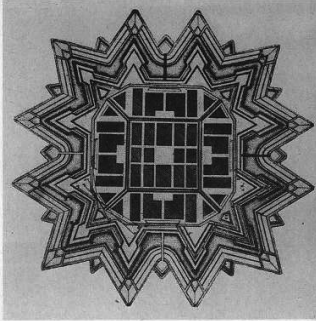
Radiation

16



Ausstrahlung

17



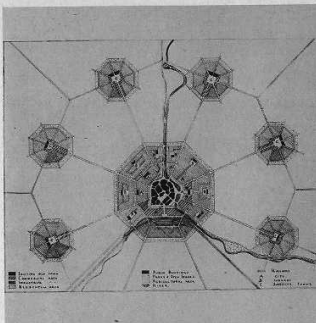
Protection

30



Schutz

31



Appendages

56



Anhängsel

57

Noten

- 1 O.M. Ungers, 'Grossformen im Wohnungsbau', *Veröffentlichungen zur Architektur* 5 (december 1966). Oorspr. een lezing, gegeven in Moskou. Het begrip *Grossform* voorafschaduwde het essay 'Bigness, or the Problem of Large' van Rem Koolhaas uit 1994, dat betoogt dat stedelijke projecten boven een bepaalde omvang een andere benadering behoeven ('the logic of Bigness'). Deze projecten staan dan niet langer in verband met de traditionele instrumenten van de architectuur. Ik stel de verwantschap tussen *Bigness* en *Grossform* aan de orde in mijn artikel 'The Archipelago City: Piecing Together Collectivities', *OASE*, nr. 71 (Nijmegen: SUN, 2008), 18-36.
- 2 Hoewel Ungers *Grossform* zelf in *megaform* vertaalde, zal ik de oorspronkelijke Duitse term blijven gebruiken, ook vanwege het onderscheid met *megastructure*.
- 3 'Erst wenn zu der Summe von Einzelteilen eine neue Qualität hinzukommt und eine höhere Entwicklungsstufe erreicht wird, entsteht eine Grossform. Kennzeichend ist nicht die numerische Grösse. Ein im Volumen kleines Haus kann ebenso gut eine Grossform sein wie ein Häuserblock, ein Stadtteil oder eine ganze Stadt.' Ungers, 'Grossformen im Wohnungsbau', op. cit. (noot 1), 5 (z.p.).
- 4 Hoewel de formele samenhang van veel hedendaagse enclaves ironisch genoeg een gelijkenis met Ungers' ideeën over *Grossform* suggereert, gaan ze desondanks langs elkaar heen. *Grossform* blijft onafhankelijk van het sociale, ten behoeve van een cultureel weefsel dat (tijdelijke) sociale aangelegenheden overstijgt. De expressiefste onder de hedendaagse enclaves, zoals Brandevoort, maken gebruik van specifieke vormen ten einde de sociale cohesie te definiëren en benadrukken.
- 5 Reinhard Gieselmann en Oswald Mathias Ungers, 'Towards a New Architecture', in: Ulrich Conrads, *Programs and Manifestoes on 20th-century Architecture* (Cambridge, MA: MIT Press, 1970); oorspr. uitgave: Frankfurt: Ullstein Verlag, 1964.
- 6 Ibid.
- 7 R. Banham, *Megastructure: Urban Futures of the Recent Past* (Londen: Thames and Hudson, 1976), 9. Banham noemt dit een van de primaire dilemma's in zowel het modernisme als in de ideeën over megastructuur. In zijn epiloog plaatst hij dit als: 'terug naar Le Corbusier en nog verder, deze drang een eenvoudige en architectonische orde op te leggen aan de opmaak van de menselijke samenleving en haar uitrusting', 199.
- 8 Herbert Gans, 'Urban Vitality and the Fallacy of Physical Determinism', in: *People and Plans* (New York: Basic Books, 1968). Dit essay was een recensie van *The Death and Life of Great American Cities* van Jane Jacobs. Gans betoogde dat Jacobs, hoewel ze het tekortschieten van modernistische architecten, vooral Le Corbusier, met betrekking tot het erkennen van de kenmerken van het leven binnen hun architectuur aan de orde stelde, in een vergelijkbare 'fysiek-deterministische' val loopt: aannemen dat sociale kwesties door architectonische gebaren kunnen worden opgelost. Gans betoogt dat het om twee gescheiden domeinen gaat.
- 9 Vooral uit de Berlijnse lezingen van 1964-1965 blijkt dat formele architectonische thema's centraal staan bij de overdracht van historische precedenten. 'Oswald Mathias Ungers: Architekturlehre, Berliner Vorlesungen 1964-1965', *Arch+*, nr. 179 (juli 2006). Met zijn erkenning van de algemene culturele context van deze historische precedenten onderscheidt hij zich van Eisenmann, die meer semantische ideeën over autonomie te berde bracht.
- 10 'The City as a Work of Art', excerpt in: Joan Ockman (red.), *Architecture Culture 1943-1968* (New York: Columbia Books of Architecture/Rizzoli, 1993), 362-364.
- 11 Ungers, 'Grossformen im Wohnungsbau', op. cit. (noot 1), 4 (z.p.).
- 12 'De "kunst" van de architectuur is in Bigness onbruikbaar.' Rem Koolhaas, 'Bigness, or the Problem of Large', in: Rem Koolhaas, *S,M,L,XL* (Rotterdam: Uitgeverij 010, 1995), 495-516 (citaat 500).
- 13 Dit zou kunnen worden opgevat als een voorloper van de combinatie van 'architectonische specificiteit en programmatische onbepaaldheid', die OMA voorstelt in het ontwerp voor het Parc de la Villette in 1982. Ibid., 921.
- 14 'Warum Grossform? ... Die Antwort: Die Grossform schafft den Rahmen, die Ordnung und den geplanten Raum für einen unvorhersehbaren, nicht planbaren, lebendigen Prozess, für eine parasitäre Architektur. Ohne diese Komponente bleibt jede Planung starr und leblos.' Ungers, 'Grossformen im Wohnungsbau', op. cit. (noot 1), mijn vertaling. In het latere 'Form Within the City' uit 1967 is de bewoording wat aangepast en is er sprake van een 'ongedefinieerd, onvoorzien, spontaan proces'. Zoals gepubliceerd in de heruitgave van 'Grossformen im Wohnungsbau' (Erika Mühlthaler (red.), TU Berlijn, 2007).
- 15 'Man TransForms', Cooper Hewitt museum, 1976. Publicatie O.M. Ungers: *Morphologie/City Metaphors* (Keulen: Walther Koenig Verlag, 1982).
- 16 Hierin vertoonde Ungers affiniteit met het neorationalisme van Tendenza. Zijn systematische verkenning van de geschiedenis van de architectuur en van het vocabulaire van vormen en typen getuigen van het geloof dat architectuur rationeel kan worden begrepen. Zoals vanwege hun gedeelde belangstelling te verwachten was, behoorden Rossi en Gregotti tot de eersten die het werk van Ungers buiten Duitsland in de publiciteit brachten. Zie: Vittorio Gregotti, 'Oswald Mathias Ungers', *Lotus International*, nr. 11 (1976), 12-41. Het katern omvat een korte introductie en een aantal projecten.
- 17 Aan deze lezingen is een speciale uitgave gewijd: 'Oswald Mathias Ungers: Architekturlehre, Berliner Vorlesungen 1964-1965'. *Arch+*, nr. 179 (juli 2006).
- 18 Door telkens het ontwerpprobleem tot een enkel aspect te beperken, stelt Ungers de studenten in staat met een beperkt probleem te experimenteren, in plaats van te proberen alle variabelen in een keer op te lossen.
- 19 O.M. Ungers, 'Ordo, fondo et misura: The Criteria of Architecture', in: Henry A. Millon (red.), *The Renaissance from Brunelleschi to Michelangelo: The Representation of Architecture* (Londen: Thames and Hudson, 1994), 316.
- 20 Ibid., 316. Hij merkt op dat de strikte geometrie, die de architectuur van de Renaissance onderbouwt, de 'grondslag van alle architectonische regels' is.
- 21 Ibid.
- 22 Ungers, *Morphologie/City Metaphors*, op. cit. (noot 15), 14.
- 23 O.M. Ungers, 'Architecture's Right to an Autonomous Language', in: P. Portoghesi (red.), *The Presence of the Past* (Venetië: Biennale, 1980), 319-323.

Notes

- 1 O.M. Ungers, 'Grossformen im Wohnungsbau', *Veröffentlichungen zur Architektur 5* (December 1966). Originally presented as a lecture in Moscow. The notion of *Grossform* prefigures the 1994 essay 'Bigness, or the Problem of Large' by Rem Koolhaas, which argues that beyond a certain scale, urban projects require a different approach (the logic of Bigness). These projects then no longer relate to the traditional tools of architecture. The relation between Bigness and *Grossform* is addressed in my article 'The Archipelago City: Piecing Together Collectivities', *OASE*, no. 71 (Nijmegen: SUN, 2008), 18-36.
- 2 Although Ungers himself translated *Grossform* as megaform, I will continue to use the original German term, also to distinguish it from megastructure.
- 3 'Erst wenn zu der Summe von Einzelteilen eine neue Qualität hinzukommt und eine höhere Entwicklungsstufe erreicht wird, entsteht eine Grossform. Kennzeichnend ist nicht die numerische Grösse. Ein im Volumen kleines Haus kann ebenso gut eine Grossform sein wie ein Häuserblock, ein Stadtteil oder eine ganze Stadt.' Ungers, 'Grossformen im Wohnungsbau', op. cit. (note 1), 5 (unpaginated).
- 4 Ironically, although the formal coherence of many contemporary enclaves suggests a similarity to Ungers' ideas on *Grossform*, they are nevertheless at cross purposes. *Grossform* remains independent of the social in favour of a cultural fabric that transcends (temporary) social concerns. The most expressive of contemporary enclaves such as Brandevoort employ specific forms in order to define and emphasize social cohesion.
- 5 Reinhard Gieselmann and Oswald Mathias Ungers, 'Towards a New Architecture', in: Ulrich Conrads, *Programs and Manifestoes on 20th-century Architecture* (Cambridge, MA: MIT Press, 1970), original publication: Frankfurt: Verlag Ullstein, 1964.
- 6 Ibid.
- 7 R. Banham, *Megastructure: Urban Futures of the Recent Past* (London: Thames and Hudson, 1976), 9. Banham identifies this as one of the primary dilemmas both in modernism and in the ideas on megastructure. In his epilogue, he attributes this as going 'back to Le Corbusier and beyond, this urge to impose a simple and architectonic order on the layout of human society and its equipment', 199.
- 8 Herbert Gans, 'Urban Vitality and the Fallacy of Physical Determinism', in: *People and Plans* (New York: Basic Books, 1968). The essay was a critique of *The Death and Life of Great American Cities* by Jane Jacobs. Gans argued that Jacobs, although she explicitly addressed the shortcomings of modernist architects – most notably Le Corbusier – in acknowledging the qualities of the life within their architecture, falls into a similar trap of 'physical determinism': presuming that social issues can be resolved through architectural gestures. Gans argues that these are two separate domains.
- 9 In particular, the lectures of 1964-1965 in Berlin show formal architectural themes as central to conveying historical precedents. 'Oswald Mathias Ungers: Architekturlehre, Berliner Vorlesungen 1964-1965', *Arch+*, no. 179 (July 2006). His acknowledgment of the general cultural context of these historical precedents sets him apart from the more semantic ideas on autonomy put forward by Eisenman.
- 10 'The City as a Work of Art', excerpt in: Joan Ockman (ed.), *Architecture Culture 1943-1968* (New York: Columbia Books of Architecture/Rizzoli, 1993), 362-364.
- 11 Ungers, 'Grossformen im Wohnungsbau', op. cit. (note 1), 4 (unpaginated).
- 12 'The "art" of architecture is useless in Bigness.' Rem Koolhaas, 'Bigness, or the Problem of Large', in: Rem Koolhaas, *S,M,L,XL* (Rotterdam: 010 Publishers, 1995), 495-516 (quote from 500).
- 13 This could be seen as a precursor to the explicit combination of 'architectural specificity and programmatic indeterminacy' that OMA proposes in the design for Parc la Villette in 1982. Ibid., 921.
- 14 'Warum Grossform? . . . Die Antwort: Die Grossform schafft den Rahmen, die Ordnung und den geplanten Raum für einen unvorhersehbaren, nicht planbaren, lebendigen Prozess, für eine parasitäre Architektur. Ohne diese Komponente bleibt jede Planung starr und leblos.' Ungers, 'Grossformen im Wohnungsbau', op. cit. (note 1), my translation. The later 'Form within the City' (1967) adjusts the phrasing a little, to speak of an 'undefined, unplanned for, spontaneous process'. As published in the reissue of 'Grossformen im Wohnungsbau' (Erika Mühlthaler (ed.), TU Berlin, 2007).
- 15 'Man TransForms', Cooper Hewitt museum, 1976. Publication O.M. Ungers: *Morphologie/City Metaphors* (Cologne: Walther Koenig, 1982).
- 16 In this, Ungers showed a deep affinity with the neo-rationalism of Tendenza. His systematic explorations of architecture history and its vocabulary of forms and types speak to a conviction that architecture can be comprehended rationally. As might be expected by their shared interests, Rossi and Gregotti were among the first to publish the work of Ungers outside of Germany. See in particular Vittorio Gregotti, 'Oswald Mathias Ungers', *Lotus International*, no. 11 (1976), 12-41. The section includes a brief introduction and a number of projects.
- 17 A special issue of *Arch+* is devoted to these lectures: 'Oswald Mathias Ungers, Architekturlehre, Berliner Vorlesungen 1964-1965', *Arch+*, no. 179 (July 2006).
- 18 By limiting the design problem to a single aspect each time, Ungers allows the students to experiment with a bounded problem rather than attempting to solve all the variables at once.
- 19 O.M. Ungers, 'Ordo, fondo et misura: The Criteria of Architecture', in: Henry A. Millon (ed.), *The Renaissance from Brunelleschi to Michelangelo: The Representation of Architecture* (London: Thames and Hudson, 1994), quote 316.
- 20 Ibid., 316. He notes that the rigid geometry underpinning Renaissance architecture was the 'root of all architectural rules'.
- 21 Ibid.
- 22 Ungers, *Morphologie/City Metaphors*, op. cit (note 15), 14.
- 23 O.M. Ungers, 'Architecture's Right to an Autonomous Language', in: P. Portoghesi (ed.), *The Presence of the Past* (Venice: Biennale, 1980), 319-323.