

Die Universität Paris 3. Das gebaute Imaginäre

Die Erneuerung des architektonischen Vokabulars und der Grammatik

Vor der 68er-Bewegung vom Mai 1968 genossen junge Architekturstudenten in Frankreich eine doppelte Ausbildung: an der Hochschule für Bildende Künste (*École des Beaux Arts*) jene im Geiste des antiken Roms und Griechenlands sowie in den Architekturbüros jene gemäß der Charta von Athen; hier absolvierten die Studierenden ihre Ausbildung an der Seite jener Architekten, welche die neuen Städte im Geiste der modernen Bewegung Le Corbusiers entwarfen. Ihre Ausbildung war somit binär, klassisch und modern zugleich. Als im Mai 1968 das Hochschulsystem der Bildenden Künste zusammenbrach und die ersten, in den Pariser Vorstädten durchgeführten Sozialstudien das Scheitern der Stadtplanung aus dem Geiste der modernen Bewegung aufzeigten, waren die Studierenden dieser Generation (Portzamparc, Nouvel, Castro, Valode & Pistre usw.) gezwungen, ihr architektonisches Vokabular und ihre Grammatik von Grund auf zu erneuern.

Paradoxerweise und obwohl die beiden Strömungen hinsichtlich der Bedürfnisse und Erfordernisse der Epoche an ihre Grenzen kamen, sahen sich die Architekturabsolvent*innen vom Anfang der 70er Jahre in der Pflicht, sich gegenüber der modernen Bewegung und der Rückkehr zur Antike zu positionieren. Als dann 1980 dann die Welle der Postmoderne die Architekt*innen in zwei Lager aufteilte, verlangten die endlosen Debatten zwischen Modernen und Postmodernen jedem eine Positionierung ab. Die Verpflichtung, sich für eine der beiden Bewegungen zu entscheiden, brachte die Mehrheit der jungen Architekt*innen dazu, sich diesem Sektierertum zu verweigern und eine dritte Möglichkeit zu finden.

In der Stadtplanung entschied sich Portzamparc für eine innovative Mittellösung zwischen der Straße mitsamt dem geschlossenen Baublock der antiken Stadt und der Ablehnung der Straße, d. h. er optierte für den freien Plan von Le Corbusier. Als Alternative zu diesen

beiden Extremen schlug er eine offene Bockbebauung vor, welchen er im Pariser Massena-Viertel erprobte, aber auch bei privaten Projekten für öffentliche Einrichtungen, welche auf derartigen Parzellen untergebracht sind, so etwa beim Campus der *Université Sorbonne Nouvelle Paris 3* (Abb. 1–3). Für ihn „ist die Stadt das Ergebnis eines Kampfes zwischen der von einer Autorität auferlegten Norm, welche den Ehrgeiz einer instrumentalisierten Gemeinschaft repräsentiert, einer schöpferischen Organisation sowie der Vitalität, dem Chaos und dem Erfindungsreichtum der individuellen Bestrebungen und anarchistischen Triebe. Die Schönheit der Stadt, wenn es sie denn gibt, ist das Ergebnis dieses ständigen Konfliktes“ (Portzamparc 2016: 21).

Die Ursprünge

Hinsichtlich das architektonischen Vokabulars und der Formensprache musste Christian de Portzamparc völlig neue Grundelemente für seine Projekte erschaffen. Dazu schöpfte er aus vielen verschiedenen Quellen. Die erste war jene, welche an der Hochschule für Bildende Künste gelehrt worden war. Auch wenn er selbst am Umsturz ihres Curriculums beteiligt gewesen war, hatte er doch die Erinnerung an die großen verbindlichen Prinzipien von Vitruv, Quatremère de Quincy und Viollet-le-Ducs bewahrt. Zwischen diesen strukturierenden Konzepten und archetypischen Räumen findet man in vielen seiner Projekte die Prinzipien der Symmetrie nach Vitruv, welche den angemessenen Zusammenklang der einzelnen Elemente und aller Elemente im Zusammenspiel festlegen. Ein weiteres von ihm angewandtes Prinzip ist die anthropomorphe Struktur, welche man in der Aufteilung in Sockel/Schaft/Kapitell der antiken Säulen findet und das Diktum Vitruvs und Albertis aufgreift, dass das ganze Bauwerk ein Körper sei. Die meisten Projekte von Portzamparc verfügen über einen Fuß, einen Körper und einen Kopf. Auch hier an der Universität von Paris ist dies der Fall.

Die zweite Quelle als Werkzeug für seinen Gestaltungsprozess besteht in neuen Theoretikern wie Robert Venturi mit seinem Buch *Über die Mehrdeutigkeit in der Architektur* (1999) welches die Architekt*innen jener Generation immens beeinflusst hat. Im Fall des Universitätscampus' bemerkt man, dass die an der Avenue befindlichen Bibliotheks- und Unterrichtsgebäude nicht miteinander kommunizieren. Ihre Fassaden unterscheiden sich sehr stark. Die Gebäudefront der Bibliothek in Richtung der Avenue stellt einen Schiffsbug, also die Form eines spitzen Giebels dar, wohingegen das Unterrichtsgebäude auf der anderen Seite eine lange Mauerwerksfassade aufweist. All das konstituiert eine schwer aufzulösende Dualität. Sie kann höchstens durch ein dominantes drittes Bauelement vermittelt werden, ein von Venturi entliehenes Konzept. Eine Verbindungsbrücke zwischen den beiden Gebäuden in der fünften Etage bildet ein großes Tor von urbanen Dimensionen. Es ermöglicht einen Dialog und eine Vereinigung



1| Campus universitaire Sorbonne Nouvelle, Paris, 2014



2| Campus universitaire Sorbonne Nouvelle, Paris, 2014



3| Campus universitaire Sorbonne Nouvelle, Paris, 2021

zweier unterschiedlicher Gebäude – und dies ohne zu simplifizieren oder zu stark zu vereinfachen oder ausschließend zu wirken. Die Dualität wird durch eine Lektüre hergestellt, die das Stadttor als Bild der Stärke deutet. Diese urbane Pforte bezeichnet ebenso eindeutig den Eingang der Universität, denn ihre Lobby befindet sich innerhalb des Rahmens dieses großen Tores. Es ist der Maßstabsunterschied zwischen Tor und Gebäude, welcher eine Spannung im symbolischen Sinngehalt des Tores kreiert. Dieses Tor lädt mit großer Geste Studierende dazu ein, einzutreten. Sein Ort und seine symbolische Bedeutung setzen seine wahre Bestimmung frei und lassen vergessen, dass es einst mithilfe zweier sehr unterschiedlicher Baukörper entworfen worden ist.

Die dritte Quelle der konzeptionellen Hilfsmittel stellten die großen und bewunderten Persönlichkeiten der 60er Jahre dar, auch wenn deren Formensprachen sehr unterschiedlich sind. Gemeint sind jene von Le Corbusier, Mies van der Rohe, Niemeyer, Frank Lloyd Wright und Alvar Aalto. Das Nachzeichnen von *Fallingwater* Wrights war den Studierenden der Hochschule der Bildenden Künste untersagt, denn nur die ionischen Kapitelle nach Vignola durften kopiert werden.

Die zeitgenössischen Kurvaturen Oscar Niemeyers empfanden die Studierenden wie eine frische Brise, als sie staunend die Bilder Brasílias (1963) entdeckten. Die wellenförmigen Kurven der Universität Paris 3, welche von den waagerechten *Brise Soleils* geprägt sind, erinnern entfernt an das *Edificio Copan* (1953) von Oscar Niemeyer in São Paulo.

Die vierte Inspirationsquelle waren die Reisen Portzamparc und die Bilder, welche sich in das Unterbewusstsein des Architekten eingepägt hatten. Er machte zwar keine *Grand Tour*, aber wohin er sich auch begab, zeichnete er markante Gebäude sowie Plätze und Landschaften. Die Reise, wie wir sie kennen, ist ein Grad der Initiation und ist von einer Dialektik von Sesshaftigkeit und Ruhelosigkeit geprägt. Sie verbindet das Hier und Dort. Unsere Welt enthält auch die übrige Welt, vereint in sich eigentlich widersprüchliche Extreme, das Heim und das Abenteuer, Hestia und Hermes.

An der Hochschule für Bildende Künste zeichnen die Studierenden ebenfalls den menschlichen Körper, jedoch nicht, um ihn wiederzugeben, sondern um ihn zu verstehen. Natürlich waren die Zeichnungen und Entwürfe, welche die Studierenden der 60er Jahre während ihrer Reisen anfertigten, Werkzeuge zum Verständnis der Architektur, die sie besichtigt hatten. Während des Zeichnens und des Studiums eines Originals kommt zunächst die Betrachtung, darauf folgt das Verständnis von Struktur, Volumen und Texturen und schließlich die Transkription auf dem Blatt Papier vermittels der Hand, welche den Bleistift hält. Diese Lehre einer ‚anderen Kultur‘ bringt eine universelle Dimension der Architektur und Fülle mit ein, welche Rationalismus und Positivismus nicht liefern (Maffesoli 2003).

Jahre später wird dieselbe Hand die im Geist gespeicherten Formen wiedererstehen lassen, um sie in Projekte einzufügen, welche uns so sehr beeindruckten. Die symbolische Repräsentation und Komplexität von Architektur geben der Vorstellungskraft Raum, da jedes Symbol ein mit Empfindungen und Emotionen aufgeladenes Bild darstellt. Sich mit Architektur zu identifizieren ist essenziell, damit ein Projekt Emotionen freilegen kann, da die fundamentale Fähigkeit des Menschen seine unumgängliche Kraft des Symbolisierens ist und sein Vorstellungsvermögen symbolisch funktioniert

Wie sollte man in der Universität nicht ein architektonisches Zitat des Klosters sehen, jenes Zeichen, das sich unvergesslich bei unseren Besuchen einprägt und von Architekten der großen Zisterzienserabteien geschaffen worden ist? Dieses Bild ist ein ursprüngliches und prägt unsere Sicht auf die Welt. Um die *Université Sorbonne Paris 3* zu entwerfen, hatte de Portzamparc aus der Komplexität dieses Bildernetzwerks geschöpft, welches er selbst geschaffen hatte. Das urbane Tor, das Kloster, die wellenförmige Fassade des *Copan*-Gebäudes, die anthropomorphe Struktur seiner Gebäude: Dies alles hatte er viele Jahre zuvor gezeichnet, sich also angeeignet und verinnerlicht. Die Bilder, die er uns heute in diesem Projekt zeigt, sind gleichsam Palimpseste, welche die Formen wiedergeben, die ihn geprägt haben,

denn er hatte sie in der Jugend gezeichnet und sorgsam konserviert, um seine architektonische Grammatik aufzubauen.

Für de Portzamparc „ist die Schönheit immer die Erfahrung von Staunen, eine Rückkehr zur Jugend, ein ‚Wille zur Chance‘. Denn der Gedanke sucht sich seinen Weg, ohne sich auf die eine oder andere Option festzulegen, und er weiß die angeblich ‚glücklichen Zufälle‘, die sich ihm bieten, kritisch einzuordnen. Vielleicht liegt das Wichtigste ab der Konzeption genau in diesem Denken, das außerhalb der regulären Verfahrensweise entsteht. Der Gedanke ist nichts Gravierendes, nichts Anmaßendes in diesem Sinn, vielmehr eine Leichtigkeit.“ (Portzamparc 2016: 67) Das ganze Denken basiert auf Bildern, in denen Bewusstes und das Unbewusste miteinander verbunden sind. Wir finden dies bei Gilbert Durand wieder, der bezüglich der anthropologischen Wechselbeziehung („*trajet anthropologique*“) erklärte, dass „das Unbewusste und das ‚Es‘ auf der unteren Innenseite des Bewusstseins liegen, [und das] ‚Ich‘ und ‚Über-Ich‘ auf der Seite der Erziehung“ (Durand 1994: 61).

Der Standort und das Projekt

Der Architekt der neuen Universität beschäftigt sich zunächst eingehend mit dem Standort, den er mit all seinen Bedeutungen und durch alle Zeiten hindurch abschreitet. Der Baugrund wird von zeitgenössischen Bauwerken gesäumt. Es gibt einen Turm am Eingang aus den 1970er Jahren und ein altes Seminargebäude des *Sacré-Cœur*-Instituts aus dem Jahre 1804. Hinter einer langen, das Terrain säumenden Mauer entdeckt man den Damenkonvent von *Sacré-Cœur* und den Friedhof von Picpus, die einzige private Nekropole von Paris. Dieser große Garten, in dem 1600 Enthauptete von der *Place du Trône* ruhen, ist durch einen *genius loci* gekennzeichnet, der den Architekten inspiriert hat, sich auf die Spuren von Stefan Zweig zu begeben.

In seinem Werk *Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers* spricht Stefan Zweig über seine Besichtigung des Friedhofs und des Konvents von Picpus zusammen mit Rainer Maria Rilke: „Ich beschrieb ihm [Maria Rilke] diese kleine rührende Wiese mit ihren verstreuten Gräbern [...] er müsse das sehen, das Grab André Chéniers und das Kloster. Ob ich ihn hinführen wolle? Wir gingen gleich am nächsten Tag. Er stand in einer Art verzückter Stille vor diesem einsamen Friedhof und nannte ihn den ‚lyrischsten von ganz Paris.“ (Zweig 1981: 145) Danach gingen sie unter der Begleitung einer der Karmeliterinnen zum Haus des Gärtners zurück, um das Kloster sehen zu können, in dem Besichtigungen untersagt waren.

Dieser mit Geschichte aufgeladene Standort der neuen Universität war ein bestimmender Faktor für die Errichtung dieses Projekts, welches Symbolisches und Funktion verbinden musste. Portzamparc entschied sich, die in den verschiedenen Epochen entstandenen Gebäude gleichsam wie Stoff zusammenzunähen.

Was liegt also näher, als Baukörper zu entwerfen, die jeweils mit den angrenzenden Gebäuden in Dialog treten, und ein Ganzes herzustellen, indem man sie, wie in den Abteien von Silvacane, Thoronet, Senanque oder dem benachbarten Pariser Kloster, das Rilke so faszinierte, um einen Kreuzgang oder einen Hof zu gruppieren?

In Anlehnung an die Scholastik, die Lehre der Universitäten des 13. und 14. Jahrhunderts, entwarf Portzamparc also wieder einen Kreuzgang, welcher ein zentrales Element bei den Großprojekten des Mittelalters war. Der Kreuzgang ist ein Verbindungsglied. Er vereint das Innere und das Äußere, das Gestein und das Gewächs, das Licht der Dämmerung und die Pforte des Lichts, das gotische und das himmlische Gewölbe, das Skriptorium und den Kapitelsaal. Es ist gleichsam ein großartiger Kitt, welcher hier den Zusammenhalt vielfältiger Elemente wie der Bibliothek, des Restaurants, der Unterrichtsräume und der großen Halle, einer modernen Version des Narthex, gewährleistet.

Das *claustrum*, eine alte, viereckige architektonische Form, verweist auf einen geschlossenen Ort, da die Mönche als einzige das Recht besaßen, ihn regelmäßig zu nutzen, und der Blick nach außen war jener in den Himmel. Es bestimmte zudem ihre Wege und verband die verschiedenen Orte des Klosters miteinander. Das *claustrum* war somit das Zentrum der architektonischen Komposition, aber auch dasjenige des täglichen Lebens der Mönche, die dort meditierten, beteten und lasen, sich dort jedoch auch wuschen, sich rasierten sowie ihre Wäsche reinigten und trockneten.

Die *Université Sorbonne Paris 3* stellt eine postmittelalterliche Version des Klosters dar. Sie ist keine einfache Kopie, denn sie spielt mit der Distanzierung von ihrem Modell. Geöffnet durch eine stellenweise bepflanzten Innenhof auf der einen Seite, geschlossen durch eine hohe Glasfront auf der anderen Seite, mehr gewellt als viereckig, lehnt sich das Universitätsgebäude an das Modell des Klosterkreuzgangs an und bezieht daraus seine mythische Kraft. Jene Kraft, welche Heidegger suggeriert, als er sagte: „Durch den Tempel west der Gott im Tempel an“ (Heidegger 2003: 31).

Sein gekrümmter Chorumgang öffnet und schließt sich zugleich. Dieser geht in eine sich verengende Halle über und vergrößert sich dann aufs Neue. So entsteht eine Serie von einzigartigen Wahrnehmungen, von Entdeckungen und Überraschungen, welche den Gang durch das Gebäude begleiten und unsere Bewegungen determinieren. Natürlich sind die umgebenden Räume eigentlich alle an das Netz angeschlossen, und die Nutzer*innen können sich so mit der unendlichen Welt vereinen, doch im Dämmerlicht des Klosters, das gleichzeitig Ort der Begegnung, des Austausches, der Zirkulation und der Kontemplation ist, wird jeder in einen Zustand des Verbundenseins versetzt – nicht ganz draußen, aber auch noch nicht drinnen, nicht mehr einzeln, aber auch noch nicht zur Gruppe zusammengefasst. Der Kreuzgang hält uns immer noch außerhalb eines Ortes, an dem wir verweilen könnten (im Lateinischen das

vestibulum). Es erinnert uns daran, dass wir noch nicht bereit sind und dass es uns vorbereiten muss.

Die Universität als gemeinschaftlicher Ort anstelle der Theologie, der Episteme des Mittelalters, sie ist der Ort, an dem wir leben werden und wo uns die Architektur auffordert, in der Tradition Wurzeln zu schlagen, einem Konzept Michel Maffesolis entsprechend, demjenigen des ‚postmittelalterlichen Sakralen‘ (Maffesoli 2020).

Panofsky spricht von einem „mentalens Habitus“, als er eine Beziehung in der Kausalität zwischen der scholastischen Anschauung und der gotischen Architektur entdeckt (Panofsky 1957: 51–52). Dieser „mentale Habitus“ verweist auf die Scholastik, in der die Reflexion auf der Philosophie von Thomas von Aquin basierte, welcher den aristotelischen Rationalismus mit der christlichen Glaubenswahrheit verband. Sie bringt hier eine platonische Dimension ein, welche andere ‚Wahrheiten‘ akzeptiert und viele Elemente des postmodernen Lebens und der Architektur miteinbindet.

Wie wir bereits wissen, besteht diese Universität aus vier Gebäuden, und die Einzelteile erschaffen aus der Vielfalt einen Ort der Begegnung und eine Quelle der Emotion. Die Formen sind dabei paradox, gegensätzlich, mehrdeutig und ihr Sinn unsicher und unklar. Als getrennte Einheiten unterhalten sie zugleich einen Dialog und bewahren eine Einheit. Dieser Dialog ist komplex, da er doch alles umfasst, die hybriden Formen, welche die Umgebung prägen, aber auch die Gebäude, welche die Universität bilden, und zudem die unterschiedlichen Studierenden, welche zum Lernen hierher kommen.

Die architektonische Postmoderne der 1980er Jahre betrieb einen übermäßigen, exzessiven Gebrauch des antiken und ornamentalen Vokabulars, gespeist aus ihrer Kritik am modernistischen Stil. Sie basiert also auf der Entwendung eines alten Vokabulars. Portzamparc kehrt in seinem aktuellen Versuch, einen Weg zwischen der Moderne und der Postmoderne zu finden, zur Grammatik zurück. Er stellt keine simple Kollage eines Klosterbaus zusammen, sondern findet zum Schema des Klosters zurück, um den Raum zu strukturieren und ihm eine emotionale Aufladung zu verleihen.

Mit der Verwendung einer filmischen Einstellung, eines musikalischen Satzes oder von architektonischen Zitaten versucht der Architekt, die Komplexität der Welt auszudrücken, und zwar nicht durch Anleihen bei Bildern, Notizen oder Orten, sondern bei ihrer unaussprechbaren Verbindung. Diese Sprachlehre, welche die Bilder miteinander verbindet, stellt de Portzamparc in den Dienst eines evidenten architektonischen Vorgehens. Wie kann man die zwei Seiten einer Universität zeigen, jene der offiziellen Institution und jene des Innenlebens, des liebenswerten Trubels ihrer Studierenden?

Der Architekt, der das Ausschließen ablehnt, setzt zwei Formen nebeneinander, welche sowohl die Institution als auch das Leben im Innern der Universität repräsentieren. Wie in all seinen Projekten legt er eine geometrische und eine vitale Ordnung übereinander. Die markanten Horizontalen, das orthogonale Gitter der Fassaden und

die monochrome Farbgebung der Gebäudefront in Richtung Straße verdeutlichen die Würde der universitären Institution. Die gewölbten Formen und die polychrome Farbgebung um das ‚Kloster‘ herum zeigen wiederum das vielfältige Leben, welches sich hinter den hohen Mauern des Bauwerks verbirgt. Der Architekt ist zwischen diesen beiden Ordnungsformen hin- und hergerissen und bringt das fragile Gleichgewicht zwischen dem, was trennt und was vereint, zum Ausdruck.

Literatur

- Durand, Gilbert: *L'Imaginaire. Essais sur les sciences et la philosophie des images*, Paris 1994
- Maffesoli, Michel: *La Nostalgie du sacré*, Paris 2020
- Maffesoli, Michel: *Le Voyage ou la conquête des mondes*, Paris 2003
- Martin Heidegger: *Holzwege (1935–46)*, hg. v. Friedrich-Wilhelm von Herrmann, Frankfurt a. M. 2003
- Panofksy, Erwin: *Gothic Architecture and Scholasticism*, Cleveland (OH)/New York (NY) 1957
- Portzamparc, Christian de: *Les dessins et les jours*, Paris 2016
- Venturi, Robert: *De l'Ambigüité en architecture*, Paris 1996
- Zweig, Stefan: *Die Welt von Gestern (Gesammelte Werke in Einzelbänden, Bd. 6)*, Frankfurt a. M. 1981, S. 145

Abbildungen

- Abb. 1 Christian de Portzamparc, Campus universitaire Sorbonne Nouvelle, Paris, 2014, Rendering, <https://www.christiandeportzamparc.com/en/projects/campus-universitaire-sorbonne-nouvelle/> (24.03.2021), mit Genehmigung von Christian de Portzamparc
- Abb. 2 Christian de Portzamparc, Campus universitaire Sorbonne Nouvelle, Paris, 2014, Grundriss, <https://www.christiandeportzamparc.com/en/projects/campus-universitaire-sorbonne-nouvelle/> (24.03.2021), mit Genehmigung von Christian de Portzamparc
- Abb. 3 Campus universitaire Sorbonne Nouvelle, Paris, 2021, Christian de Portzamparc, entrée principale, Foto: Tânia da Rocha Pitta