

## Das Museum des Anderen

Zur Entstehung des Museums am Quai Branly



Von der Eingangshalle führt eine 180 Meter lange Rampe zum eigentlichen Museum im Obergeschoss. Der Besucher blickt in einen für das Publikum nicht zugänglichen gläsernen Turm – das Museumsarchiv der Musikinstrumente. Es folgen kleine Lichtinszenierungen und eine weiße Gardine von Issey Miyake. Rechts: die große Halle. Lederne „Schlangemöbel“ unterteilen die vier Abteilungen des Museums.

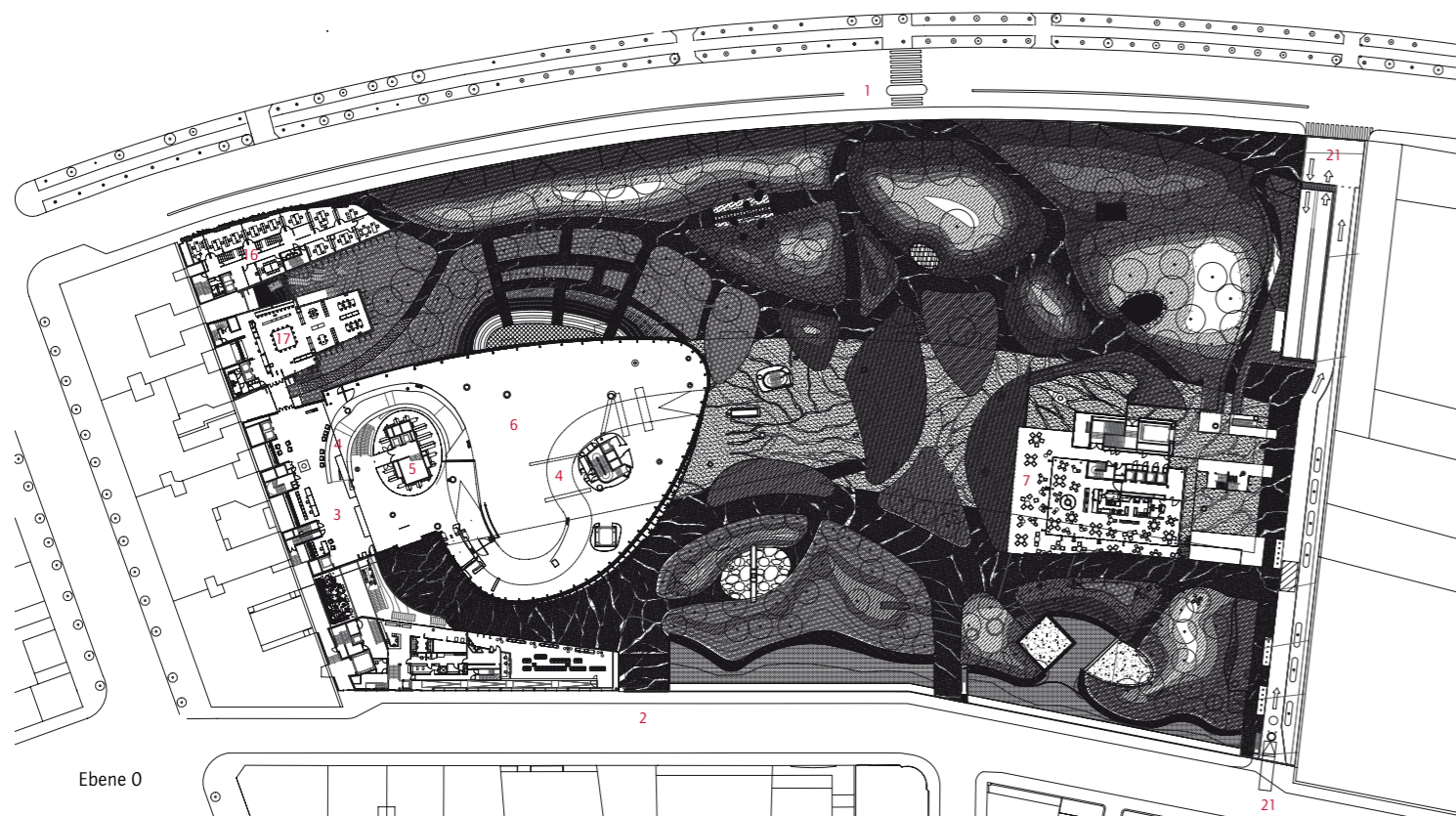
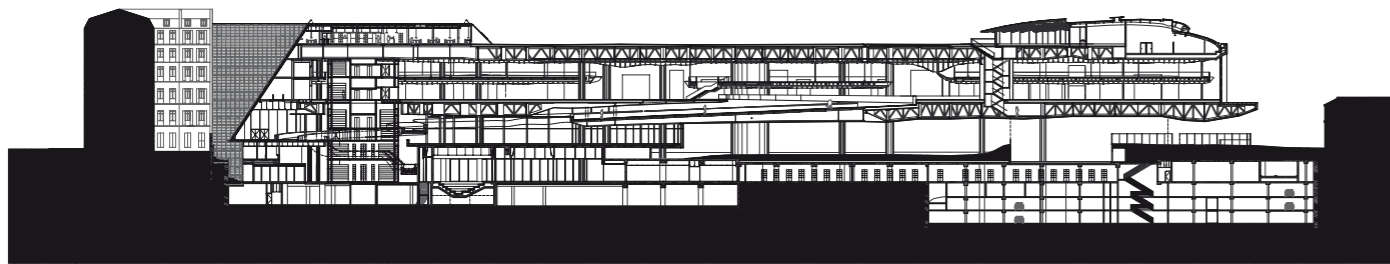
Ende 2005 zeigte das Grand Palais in Paris die große Ausstellung „Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst“. Sie wurde zu einem unerwarteten Erfolg. Wieso eigentlich, fragte man sich und kam zu dem Schluss, dass die Ausstellung die Befindlichkeit der französischen Gesellschaft widerspiegeln, denn die sei depressiv und nostalgisch, erstarrt und entschlossenlos, außerdem unfähig, ihre Illusionen zu Grabe zu tragen. Ein Soziologe nahm sich des Themas an und schrieb in der „Libération“ vom 1. Januar dieses Jahres, dass man sich nur darüber wundern könne, auf welchen Umwegen die französische Politik versuche, an der Einschätzung der Zustände zu manipulieren, statt an den Zuständen selbst etwas zu ändern. Arbeitslosigkeit, Unsicherheit und soziale Missstände werden inzwischen als unvermeidliche Übel gesehen, gegen die nichts zu machen ist, die man aber mit guten Worten erträglicher machen kann. Ähnlich haben im 19. Jahrhundert die barmherzigen Schwestern ihre Lungenkranken beklagt, anstatt sich um die Ursachen der Tuberkulose zu kümmern, die immer die Ärmsten der Armen traf.

Zu dem, was heute beklagt wird, ohne direkt etwas dagegen zu tun, gehört ein verkappter Rassismus. Es ist die Angst vor dem Anderen, die sich in weite Teile der französischen Gesell-

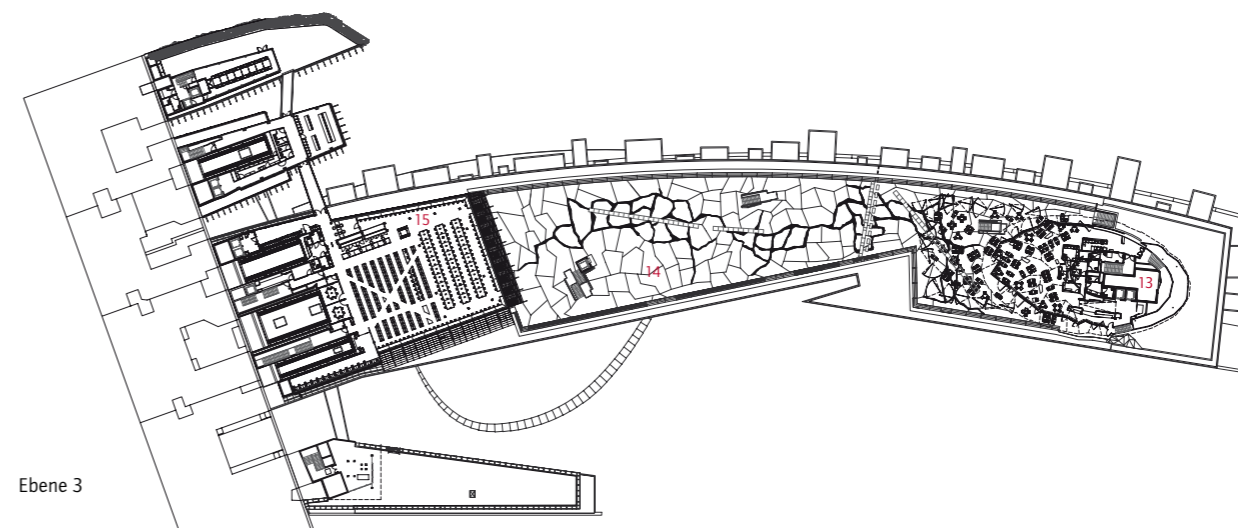
schaft einschleicht. Das Gespenst der Immigration deckt Abgründe in der französischen Gesellschaft auf. Jacques Chirac hat sie anlässlich seines Präsidentschaftswahlkampfes 1995 in den Slogan von der „fracture sociale“, vom „sozialen Bruch“ verpackt. Als sein Sieg dann sicher war, hat die französische Rechte mit großem reformatorischem Gestus beschlossen, ihren Beitrag zu leisten, damit sich die Sicht auf den Anderen oder auf das Andere ändert. Es ging auch hier darum, an den Auswirkungen zu manipulieren, anstatt die Ursachen zu bekämpfen. Eine Maskierung hat ihre Vorteile, denn man kann ihr die Züge der Tugend geben. Die Werte des Universalismus lassen sich beschwören, Unterschiede lassen sich ebnen, und dem Auseinanderstreben der verschiedenen Kulturen, die man verdächtigt, die nationale Einheit zu gefährden, kann man eine Institution entgegensetzen, in der sich alle wiederfinden.

Unter diesem Blickwinkel muss man die Entstehung des Musée du Quai Branly lesen. Wenn es bisher außer seiner Adresse keinen richtigen Namen vorweisen kann, liegt das vor allem daran, dass es sich über das definiert, was es nicht ist: Es ist kein Museum der primitiven Künste, es ist auch kein Museum der Künste schlechthin und schon gar kein ethnographisches Museum. Es ist eher ein Museum der Zivilisationen, die nicht zur westlichen Welt gehören. Also ein Museum der Anderen oder des Anderen. Und da es kein Museum ohne eine ideologische Ausrichtung gibt, hat es die Aufgabe, das Andere aufzuwerten, was auch eine Form ist, seinem Bedauern darüber Ausdruck zu geben, wie viel Unglück die westliche Zivilisation über diejenigen gebracht hat (und übrigens immer noch bringt), die sie beherrscht, unterdrückt, getötet hat. Aber es ist auch wieder eine Möglichkeit, sich als Beschützer aufzuspielen. Man sammelt, hegt und pflegt und stellt zur Schau. Erst vor kurzem ist ein Gesetz beschlossen worden, das die Segnungen der Zivilisierung Algeriens durch die Franzosen ausdrücklich anerkennt, weshalb die französisch-algerischen Beziehungen ziemlich erkaltet sind. Schuld wiegt schwer. Es handelt sich aber eher darum, der Schwere gerecht zu werden, nicht der Schuld. Damit es überhaupt ein Museum gibt, muss es Sammlungen geben. Paris konnte über zwei große Bestände verfügen, der eine aus dem

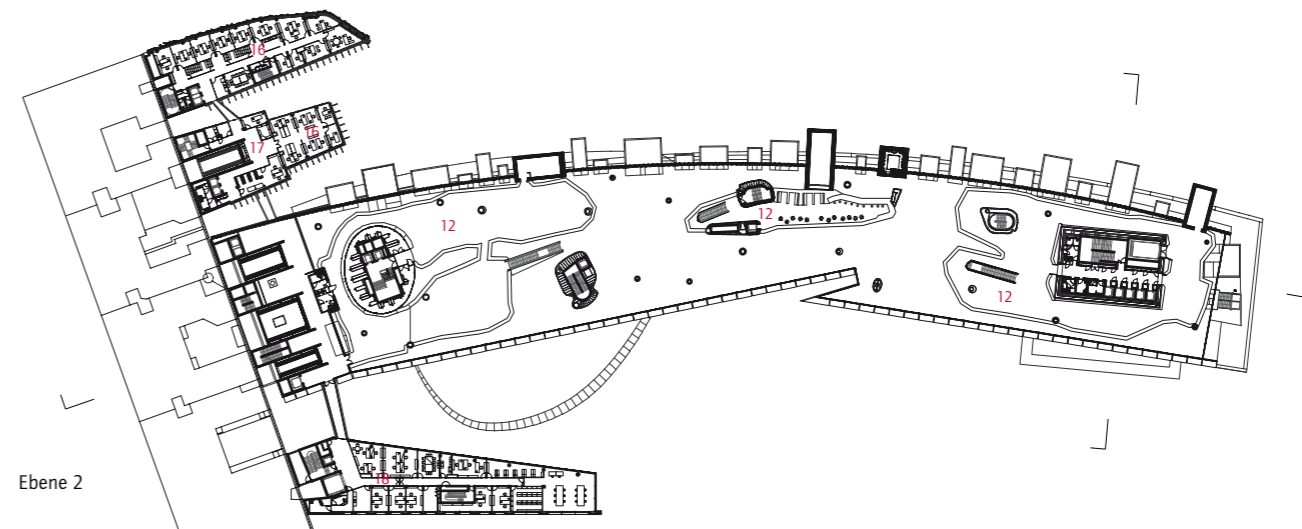




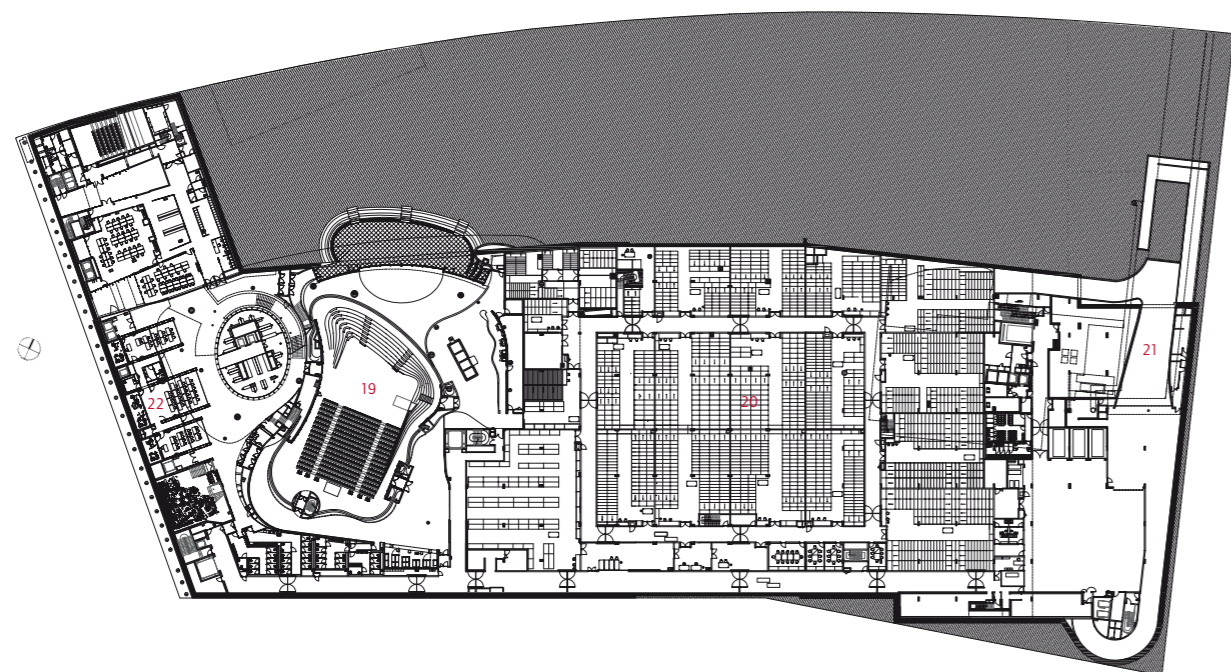
Ebene 0



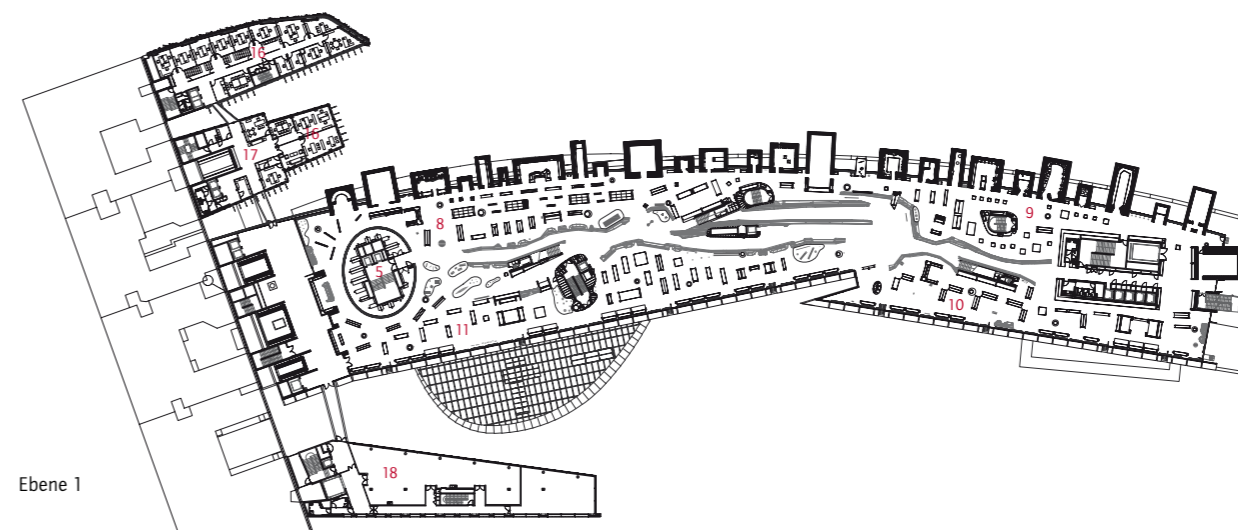
Ebene 3



Ebene 2



Ebene -1



Ebene 1

- 1 Eingang Quai Branly
- 2 Nebeneingang
- 3 Eingangshalle
- 4 Rampe
- 5 Archivturm
- 6 Sonderausstellung
- 7 Cafeteria
- 8 Sammlung Asien
- 9 Sammlung Afrika
- 10 Sammlung Amerika
- 11 Sammlung Ozeanien
- 12 Mezzanin
- 13 Restaurant
- 14 Dachterrasse
- 15 Bibliothek, Lesesaal
- 16 Verwaltung
- 17 Mediathek, Verwaltung
- 18 Werkstätten, Laden
- 19 Auditorium, 500 Plätze
- 20 Archiv
- 21 Zufahrt
- 22 Schulung

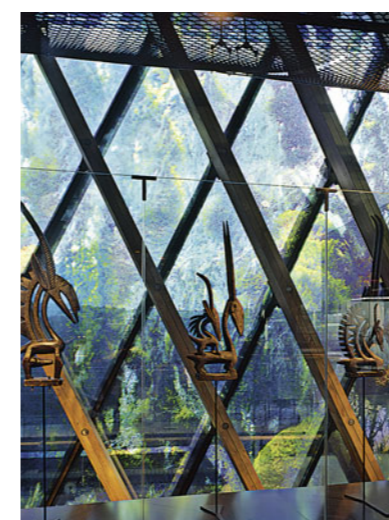
Grundrisse und Schnitt im Maßstab 1:1500



Musée de l'Homme, das anlässlich der Weltausstellung von 1937 gegründet wurde und damals aus dem ethnographischen Museum hervorgegangen ist, das die traditionelle Pflege der Wissenschaften in Frankreich am besten widerspiegelte. Es war dieses Museum, in dem der junge Picasso sich an der afrikanischen Kunst berauschte. Nach ihm war es Apollinaire, später Breton. Die zweite Sammlung stammt aus dem Musée national des Arts d'Afrique et d'Océanie, das anlässlich der Kolonialausstellung von 1931 als Musée Coloniale gegründet und dann neutralisierend in Musée de la France d'outre-mer umbenannt wurde. Das Musée de l'Homme hatte, weil eingebun-

den in das nationale Erziehungsprogramm, keine klare Vorstellung, was seine Aufgaben wirklich waren, es blieb lange Zeit nur eine Adresse für Forschung und Quellenstudium. Sammeln und Ausstellen wurden stiefmütterlich behandelt. Das Musée national des Arts d'Afrique et d'Océanie litt eine Weile unter dem schlechten Gewissen der Nation und war eigentlich eher wegen der ungewöhnlichen Dekorationen bekannt, die das Gebäude an der Porte Dorée schmücken, als wegen seiner Sammlungen und Ausstellungen. Die Ausstellungsstücke für das Musée Quai Branly waren also quasi abrufbereit: Hunderttausende von Objekten waren, manche durch Schenkungen,

Blick in die Sammlung der ozeanischen Kunst an der Südfassade. Durch die zentral gesteuerten Klappen fällt gedämpftes Licht ein. Die randlosen Vitrinen gehen bis zum Boden und verleihen dem Saal eine gewisse Weiträumigkeit.



Auf der Nordseite wurde die gläserne Fassade mit einer grünen „Tropenwald-Folie“ versehen. Davor stehen hölzerne Antilopen aus Schwarzafrika. Detail der fragwürdigen ledernen „Möbel“ zwischen den einzelnen Sammlungen

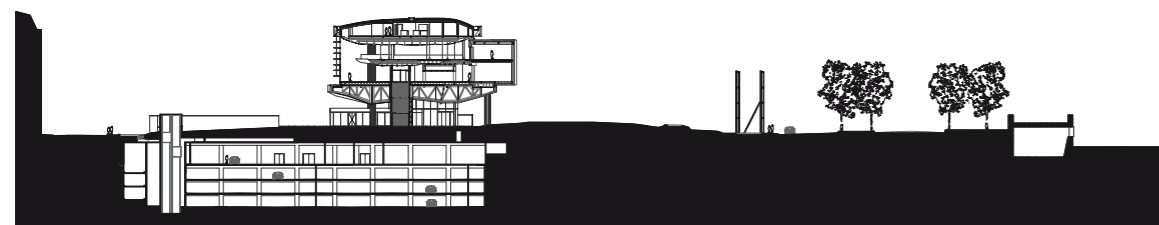
manche durch Raub, auf vielen Expeditionen zusammengetragen worden. Um das Musée de l'Homme, dem nun ein großer Teil seiner Sammlung weggenommen wurde, wieder zu versöhnen, erhält es unter dem eher anthropologischen Schwerpunkt „l'Aventure Humaine“ eine neue Struktur.

Gleich zu Anfang ging es darum, für das neue Museum einen geeigneten Standort zu finden. Unter Jacques Chirac wurden von 1995 an viele Alternativen erwogen. Die ursprünglich aussichtsreichste bestand darin, das Musée de l'Homme, das sich in einem Flügel des Palais du Trocadéro befindet, vollständig aus- und umzubauen. Dann hätte man aber das Musée de la Marine aus dem Erdgeschoss ausquartieren müssen, was angesichts des Verhältnisses der beiden Institutionen nichts Gutes bedeutet hätte. Deshalb wurde diese Lösung zugunsten eines Neubaus verworfen. Zum Glück gab es ein noch immer nicht belegtes Grundstück auf der anderen Seite der Seine, und zwar das am Quai Branly, auf dem Mitterrand als eines der Grands Projets schon einmal ein internationales Konferenzzentrum realisieren wollte. Das Konferenzzentrum, dessen Planung schon sehr weit gediehen war, wurde während seiner zweiten Legislaturperiode, die er in Kohabitation mit den Gaullisten überstehen musste, ad acta gelegt, weil ihn sein Premierminister Edouard Balladur vor die Alternative stellte: entweder die große Bibliothek oder das Konferenzzentrum. Die Bücher gewannen. Während Dominique Perrault sein Monument zu Ehren von Mitterrand bauen durfte, blieb Francis Soler, der den Wettbewerb für den Quai Branly ge-

wonnen hatte, nichts weiter übrig, als seine drei transparenten Kisten einzumotten. Das Grundstück blieb leer (Heft 4/2000), aber eine gute Adresse, vor allem wegen der Lage in der feinen Gegend westlich der Rive gauche. Das Programm für den Museumsneubau wurde von einer Expertenkommission am Centre Pompidou erarbeitet, weil auch hier, ähnlich wie bei der ursprünglichen Konzeption für das Centre Pompidou, an eine Balance zwischen Sammlung und kreativem Austausch gedacht war. Für das Museum am Quai Branly wurde das Konzept zugunsten des kreativen Dialogs verändert, das heißt, seine Hauptaufgabe wird nicht darin bestehen, seinen reichen Fundus in einer großen, ständigen Ausstellung zu präsentieren, sondern darin, durch kleine Wechselausstellungen immer wieder neue Themen anzureißen. Das Raumprogramm hatte also zwei Anforderungen zu erfüllen: Zum einen ging es um die Präsentation der gegenwärtigen Kunst in den jeweiligen Ländern und die Diskussion darüber, deshalb also die Forderung nach einem großen Auditorium und einem Vorführungssaal, zum anderen ging es um Forschung und Austausch zwischen Wissenschaftlern, deshalb die Forderung nach einer Abteilung mit Werkstätten und Mediathek. In dieser Mediathek sollten die Reichtümer des Musée de l'Homme an Autographen, Bildern, Fotos und Filmen nicht nur ihren Platz finden, sondern sie selbst sollte zu einem einmaligen Arbeitsinstrument werden und einen ganz anderen Nutzerkreis anziehen als das Museum. Der Wettbewerb im Jahr 1999 bescherte dem Präsidenten das Projekt von Jean Nouvel. Zwei

Eigenschaften sind es, die das Projekt auszeichnen: zum einen die wortwörtliche Umsetzung des Programms bis zum letzten Kommastrich, zum anderen das Ablösen des Gebäudes sowohl von der Erde als auch von der Straße und Uferzone, wodurch der Grünraum vollständig erhalten bleibt. Mit dem durchgehenden Garten und der geringen Höhe des Gebäudes unterschreitet der Entwurf alle städtebaulichen Vorgaben. Die einflussreichen Anlieger des Quartiers hatten schon damals, als es noch um das Konferenzzentrum ging, ihre Zähne gefletscht, aber bei diesem Entwurf gingen ihnen die Argumente aus.

Wenig später, kurz nach der Wettbewerbsentscheidung, wurde eine öffentliche Kommission eigens dafür gegründet, um im Pavillon des Sessions du Louvre eine Ausstellung für primitive Kunst einzurichten. Verantwortlich war Jean-Michel Wilmotte. Was dort gezeigt wurde, waren Einzelstücke, aus ihrem Zusammenhang gerissen. Von Licht geradezu geflutet, hingen sie in Sälen mit weißen Wänden. Die Ausstellung war gleichzeitig Einstieg und Gegenbeispiel. Kann man einen Fetisch genauso isolieren und beleuchten wie die Venus von Milo? Verleiht man ihm damit den gleichen Rang? Indem man die Ausstellungsstücke vereinzelt und ihnen unter ästhetischen Gesichtspunkten mehr Bedeutung beimaß, als ihnen zukam, nahm man ihnen ihren ethnographischen Beiwert. Damit reduzierte man sie auf Kunst schlechthin, auf Kunst ohne Ursprung. Eine Vorgehensweise ähnlich der, wie sie André Malraux in seinem „Musée imaginaire“ verteidigt hat. (Allerdings war er der



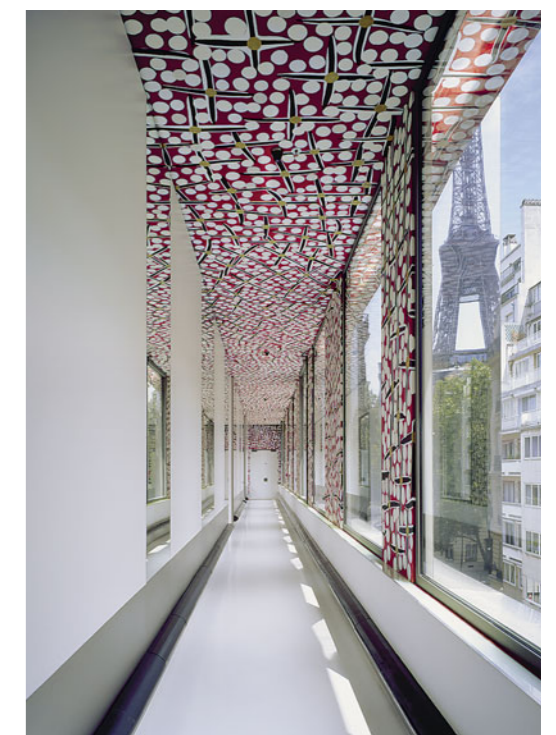
An einem der „Plätze“ zwischen den organisch geformten Mauern mit Sitznischen und Screens. Im Hintergrund, unter dem Mezzanin, beginnt die Abteilung asiatische Kunst. Rechts: künstlerische Gestaltung des Australiers Gulumbu Yunupingu im 2. Obergeschoss des Werkstattgebäudes

Schnitt im Maßstab 1:1500

Erste, der sich schon 1952 für eine neue Sektion im Louvre eingesetzt hat, die den Sammlungen des Musée de l'Homme und des Musée de la France d'outre-mer ebenbürtig werden sollte.) Die ästhetisierende Ausstellung von Wilmotte beraubte die Objekte ihres Ursprungs und ihrer Geschichte. Ähnlich wie durch den Blick der Medusa wurden die Exponate in eine Gegenwart ohne Geschichte oder in eine Vergangenheit ohne Geschichte gebannt. Ihre politischen Dimensionen waren ausgeblendet. Hellsichtig genug, um diese Gefahr zu wittern, hat Jean Nouvel alles daran gesetzt, um ihr zu begegnen. Sensibel genug, um das „Mysterium“ dieser Objekte aus einer anderen Welt zu spüren, hat er Räume entwickelt, die ihnen entgegenkommen, die ihnen erlauben, sich miteinander zu befassen, Räume, worin eins auf das andere reagieren kann. Praktisch müssen sich die Besucher an die Welt, die er den Dingen geschaffen hat, anschleichen, denn er führt sie auf Umwegen dahin, quer durch den Garten, über eine lange Rampe. Es ist eine ganz außerordentliche Welt, die Illustrationen vermeidet, Anspielungen zulässt, die Metaphern ausweicht, aber Konnotationen erlaubt. Nouvel hat damit ins Herz der Fragestellung getroffen: Unter welchem Blickwinkel betrachten wir das Andere? Er hat sein Konzept von innen her entworfen, hat einen „heiligen“ Ort erdacht, der mit Religiosität nichts zu tun hat, hat ein Archipel und eine Landschaft geschaffen, die der Erkundung lohnt. Der Blick des Betrachters wird nicht geführt, weil Nouvel es sorgsam vermieden hat, Gesetzmäßigkeiten anzuwenden, die für eine westliche Architektur wesentlich sind. Sein Museum ist fremd und eigenartig, weil es das Andere beschützt. Seine Antwort ist keine ästhetische, sondern eine philosophische. Nouvel hat sich dabei die Beobachtung der großen Ethnologin und Widerstandskämpferin Germaine Tillion zu Eigen gemacht, die in ihrer hellsichtigen, herausfordernden Art behauptet hatte, um überhaupt zivilisiert zu sein, müsse man sich mit anderen Zivilisationen, außerhalb der eigenen, auseinandersetzen. Diese Behauptung, die so harmlos klingt, ist ein Affront gegen die griechische Interpretation dessen, was Zivilisation bedeutet, nämlich die Abgrenzung gegen das Andere, das Fremde, das Barbarische eben, eine Interpretation, die zuerst von den Römern und später von der

christlichen Welt übernommen wurde. Diese Einstellung zu dem Fremden hielt sich lange, eigentlich bis zur Verbreitung der Schriften von Victor Segalen nach seinem Tod 1919. Segalen hatte lange vor der Entkolonialisierung erkannt, dass der Blick des Westens auf das Andere, selbst wenn dieser Blick weder abschätzig noch bössartig war, das Andere zum „Exotischen“ stempelte, und er wurde nicht müde, diesen projektiven Blick anzuprangern und seinen Standpunkt durch die Erfahrungen, die er auf langen Reisen gemacht hatte, zu belegen. Der Widerstand gegen den „falschen Blick“ kennzeichnet auch die Arbeit von Jean Nouvel. Deshalb hat er eine Atmosphäre geschaffen, die den Dingen Raum zum Atmen lässt, die ihnen erlaubt, ihre „Aura“ im Sinne Benjamins zu entfalten. Deshalb darf sein Entwurf nicht am klassischen Kanon von Architektur gemessen werden, genauso wenig aber ist er eine verspielte Replik primitiver Bauweisen. Der Entwurf schlüpft durch die Maschen des Rationalen, er macht sich frei von technischen wie kulturellen Gesetzmäßigkeiten, die ja immer wieder nur an dem gemessen werden, was man schon kennt und bewundert. Stattdessen setzt Nouvel auf Imagination, auf Überraschung, auf Distanzierung. Er spricht von einer „dématisation sélective“ und das bedeutet: Er hat sich bemüht, alles verschwinden zu lassen, was dem Blick im Wege stehen könnte, also alles, was Architektur in ihrer Materialität und Trivialität ausmacht, weil er befürchtete, dass es die Wahrnehmung der Anwesenheit der Dinge gefährden könnte. Mit dem Bau seines Museums am Quai Branly erweist er sich übrigens auch als gewiefter Stratege. Zugegeben, die Umstände waren günstig, denn seine Auftraggeber wollten nichts lieber sehen als etwas Ausgefallenes, etwas noch nie Dagewesenes. Ihnen war klar, dass das Zusammenspannen zweier verschiedener Interessengruppen, der Konservatoren auf der einen und der Wissenschaftler auf der anderen Seite, seine Risiken barg. Ihre Vorgehensweisen und Methoden sind vollkommen unterschiedlich, was der eine für bedeutsam hält, ist für den anderen kein Thema. Die Haltung der Konservatoren ist die klassische des Louvre: Absolut neutral gegenüber dem Objekt, bieten sie, und das darf man schon für suspekt halten, quasi eine „Garantie“ für das Objekt als einzelnes an, indem sie es aus jeglichem Zu-

sammenhang herauslösen, erhalten und restaurieren, so, als habe das Objekt nur seine eigene Geschichte zu bieten, die sich, losgelöst von allen sonstigen Einflüssen, zu untersuchen lohnt. Ganz im Gegenteil dazu die Ethnographen: Für sie sind die Objekte in erster Linie Zeugnisse, Beweisstücke für ein bestimmtes gesellschaftliches Verhalten und dessen Spiegelung in der Kunst. Jean Nouvel war nicht nur für die Architektur, sondern auch für das Ausstellungskonzept verantwortlich. Seine Vorgaben lassen den Museumsleuten nicht viel Spielraum: Es gibt eine einzige Galerie, die eine Unterteilung nicht zulässt und nur als Ganzes genutzt werden kann, es gibt wenig Licht, die Vitrinen sind zumeist rechteckig, damit widersetzen sie sich einer gefälligen Anordnung der Objekte genauso wie einer hierarchischen. Verboten ist außerdem, die Werke in ihren Kontext zurückzusetzen. Gemildert hat er diese Einschränkungen dadurch, dass er, wenn auch sehr kontrolliert,





## Motiv Schildkröte

Der Garten des Museums setzt sich ab von westlichen Traditionen, deren Strategien und Ordnung. Er zeigt sich stattdessen als ein weicher, in sanften Wellen ausgebreiteter Raum. Die sonst gewohnte eher distanzierte Haltung gegenüber der Natur findet man hier durch eine Szenographie des Eintauchens ersetzt.

Eine Pflanzendecke aus Gräsern unterschiedlichster Schattierungen; eine Wegeführung, die den Zufall und die Nutzung anstelle abgezierter Akkuratessen evoziert; das Fehlen expliziter Perspektiven und Blickachsen für eine reglementierte Blickführung; die scheinbare Unordnung eines lichten Wäldchens; geschickt platzierte Überraschungen hinter kleinen Bodenerhebungen – all dies sind die Elemente, deren Zusammenspiel die organische Kraft der Natur hervorzuheben scheint. Diese Wahl der Mittel nimmt Bezug auf die ungeordneten Landschaften des animistischen Denkens, für das jedes Lebewesen, je-

des Gras und jeder Baum, jeder Käfer oder Vogel ungeachtet ihrer Position im Raum als dem Menschen gegenüber gleichberechtigt aufgefasst werden und mit Respekt zu behandeln sind. Von daher rührt die Wertschätzung, die noch den kleinsten Pflanzen, Carex oder Luzula (Hainsimse) entgegengebracht wird, ganz wie den eindrucksvollen Lianen, den Eichen, dem Ahorn, dem Efeu und der Weinrebe ... Doch das botanische Vokabularium macht keinerlei Anleihen beim Exotischen, Tropischen, sondern beschränkt sich auf solche Pflanzenarten, die mit dem mitteleuropäischen Klima vereinbar sind. Der Museumsbau selbst lässt ebenerdig einen breiten Durchgang offen, worüber die beiden Bereiche der „Baumsavanne“ miteinander verbunden sind. An der Nordseite sind hoch wachsende Bäume und Schlinggewächse angepflanzt, die einmal bis zur Dachterrasse emporreichen werden, auf der Südseite wurden Bäume und Stauden von niedrigerer

Wuchshöhe gewählt (Pflaume, Magnolie), die Sonne und Licht an die Fassade heranlassen. „Lichtungen“ in den Kreuzungspunkten der netzartig verzweigten Wege setzen Zäsuren, bedeuten kleine Ereignisse im Umherwandeln.

Alle mit den Wegkreuzungs-Lichtungen in Zusammenhang stehenden Formen und Objekte spielen mit dem Motiv der Schildkröte. Die Schildkröte gilt als mythisches Tier, welches eine Sonderstellung in eben jenen animistischen Kosmologien und polytheistischen Kulturen einnimmt, deren sakrale Objekte im Museum ausgestellt sind. Das Tier selbst ist nie konkret abgebildet, so taucht das Oval des Panzers hier und dort als Umrisslinie einer Lichtung auf, formt eine Sitzbank, legt sich dem Besucher in Form eines mit Moos überzogenen Findlings in den Weg oder erhebt sich in der Mitte des Gartens als eine mit Efeu bewachsene Laube. Am Ende stellte sich sogar heraus, dass gar nicht alle Schild-

kröten-Objekte unterzubringen waren, wie etwa die Schildkröten-Brücke, die ursprünglich die Terrassen beidseits des Wasserbassins im südlichen Teil des Gartens mit einer Trinkwasserquelle verbinden sollte. Der Haupteingang zum Quai hin ist ein „Aling-Aling“: eine in Bali gebräuchliche Konstruktion der Hof- oder Tempelbezirke; die rückgesetzte Blendmauer soll die bösen Geister vom Eindringen ins Innere abhalten. Es folgen die Pfade, Bänder aus eingefärbtem Beton, die mit Kanten aus unregelmäßigen Steinen in Rot- und Brauntönen voneinander abgesetzt sind. Einige Steine wurden durch unterschiedlich geformte Kapseln aus transparentem Glas ersetzt. In ihrem Inneren ist ein kleiner, eingegossener Gegenstand erkennbar – Käfer, Muscheln, Blumen – eine unerwartete Entdeckung, die an die animistische Vorstellung anknüpft, nach der jedes Lebewesen – als Medium eines göttlichen Wirkens – das Alltägliche durchdringt. Gilles Clément

hier und dort Ausweichmöglichkeiten vorgesehen hat, zum Beispiel die multimedialen Bildschirme, auf denen eine Art Dialog mit den Objekten stattfinden kann, oder die isolierten Plattformen auf der Ebene oberhalb der Galerie, wo kleine temporäre Ausstellungen ihren Platz finden. Sie sind zwar von der Galerie getrennt, können aber nur von dort aus erschlossen werden. Zu den räumlichen Extras gehören noch andere beispielbare Reserveflächen wie der Turm für die Musikinstrumente oder die zur Uferseite auskragende Kabinette, die dieser Fassade ihre eigenartige Prägung geben und in denen man das eine oder andere Thema vertiefen kann. Damit versucht Nouvel der Leidenschaft der Ethnographen für große Dioramen, in denen man sich verliert, etwas entgegenzusetzen. Seine Raumdisposition insgesamt ist prophylaktisch: Er wollte der Engstirnigkeit der Konservatoren ebenso vorbeugen wie den Schwächen der Ethnographen. Das Ensemble lässt sich natürlich auch wie eine Art Instrument lesen, das aus verschiedenen Teilen zusammengesetzt ist: Da ist zum einen der Garten, eine Arbeit von Gilles Clément (Seite 41), beleuchtet von Yann Kersalé, es gibt die Galerie auf Stützen und das Luftgeschoss darüber, es gibt das runde Volumen des Saals für Wechselausstellungen, es gibt die

Einzelbauten, die sich an die Giebel der Häuser an der Avenue de La Bourdonnais schmiegen, und es gibt den vertikalen Garten von Patrick Blanc am Quai. An der Rue de l'Université erhebt sich ein geschichtetes Gebäude, dessen von der Straße aus sichtbare Decken Künstlern der Aborigines zur Ausgestaltung an die Hand gegeben wurden. Die Kunst von Nouvel bestand darin, all diese Teile wie zufällig miteinander zu verbinden und sie aneinander anzupassen, damit das Ganze einem Stück gewachsener Stadt ähnelt oder einem für uns fremden Musikinstrument, das, aus irgendwelchen Teilen zusammengestückelt, sich erst dann, wenn es gespielt wird, als Instrument entpuppt. Anders als unsere westlichen Instrumente, die wie Werkzeuge auf die dafür geschriebenen Partituren und die Handhabung des Interpreten zugeschnitten sind, bergen diese Instrumente die Musik in sich wie ein Geheimnis. Sie wachen erst auf, wenn einer sie in Besitz nimmt und sich ihrer bedient. Das Museum von Jean Nouvel ist einzigartig und lässt sich mit nichts anderem vergleichen, weil es ausschließlich von dieser einen besonderen Aufgabe inspiriert ist und von dieser nicht losgelöst betrachtet werden kann. Deshalb kann und wird es auch weder Modell noch Vorbild für andere Bauten werden. Es ist das

dritte Gebäude, das Jean Nouvel im Verlauf von zwanzig Jahren in Paris hat bauen dürfen, nach dem Institut du Monde Arabe und, später, der Fondation Cartier. Dieser dritte Entwurf zeugt von der Reife eines Architekten, der sich Schritt um Schritt aus allen Fallen befreit hat, die man sich selber stellen kann. Was er gebaut hat, ist ein Ambiente, in dem „das Andere“ sich entfalten und zu Wort kommen kann, so dass der Besucher ihm mit Respekt als etwas Gleichrangigem begegnet. Das Museum ist die Umsetzung dessen, was Jean Nouvel in seinem „Manifest von Louisiana“ (Seite 22) formuliert hat. Mit diesem Manifest, in dem er eine spezifische, den Umständen immer wieder neu angepasste Architektur fordert, schrieb er das Gegenprogramm zu Rem Koolhaas, der uns die eine generalisierende, allerorten verkäufliche Architektur verschreibt. Poetisch und eindringlich, großzügig und respektvoll versucht Nouvel mit seinem Bau die Kluft zwischen uns und „den Anderen“ zu überbrücken. Um den Werken gerecht zu werden, versetzt er sie in eine eigene Welt, gleichzeitig wirft er den Besucher mit seinen Fragen auf sich selbst zurück. Diese Verunsicherung ist vielleicht das Beste, was er tun konnte.

Aus dem Französischen: Martina Düttmann



Linke Seite: Im Westen der Hauptfassade schiebt sich die Glasfront des großen Saals für Sonderausstellungen unter die Boxen. Darunter treppen sich bereits außerhalb des Gebäudes die Sitzstufen des Auditori-

ums mit seiner organisch in Holz geformten Umrandung hinab. Oben: die nördliche, später das Museum verdeckende Gartenanlage

Fotos: Roland Halbe, Stuttgart