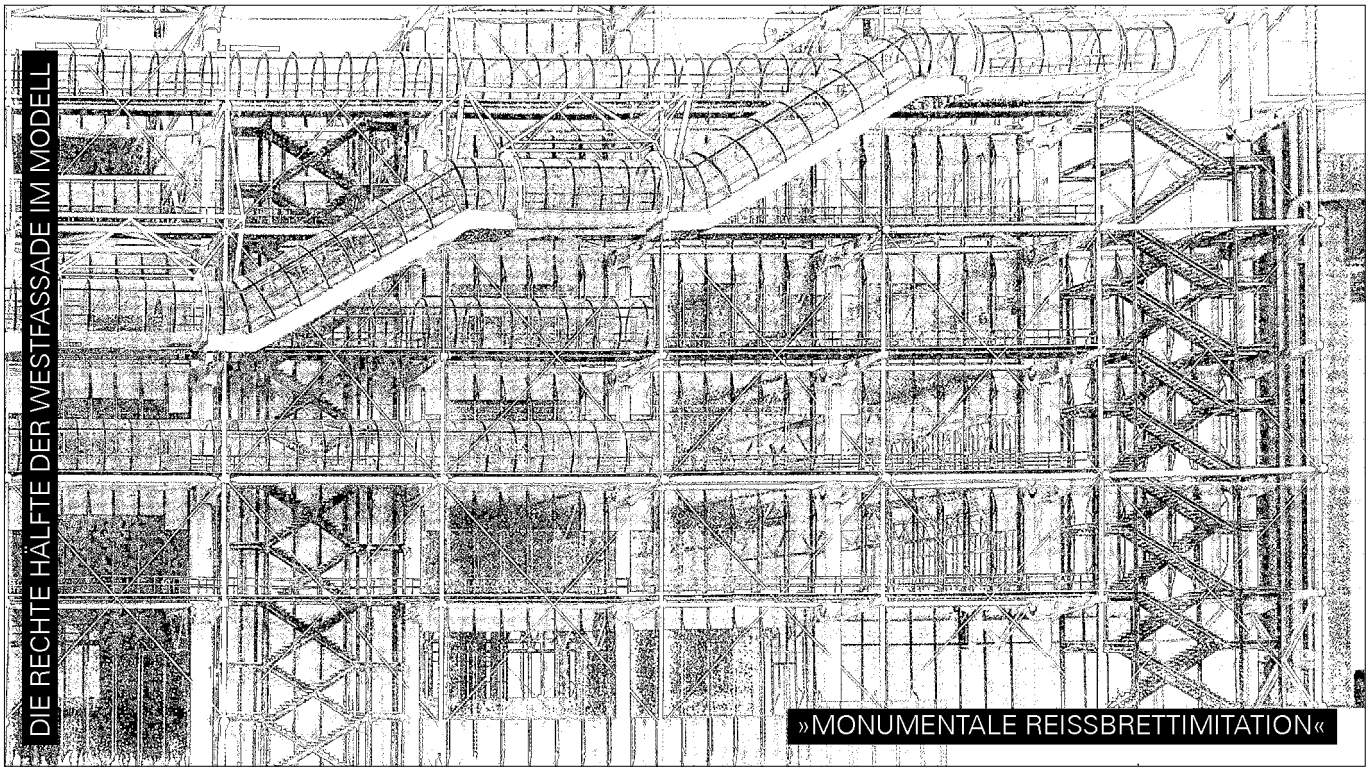
Jörg Ruthel



DIE RECHTE HÄLFTE DER WESTFASSADE IM MODELL

»MONUMENTALE REISSBRETTIMITATION«

VOM CENTRE POMPIDOU ZU DEN »GRANDS PROJETS« FRANÇOIS MITTERANDS

Was wäre Paris ohne Notre-Dame, den Eiffelturm, den Louvre? Glanz und Größe einer Weltstadt können ohne steinerne Zeugen nicht fortleben. Und wer in unmittelbarer Nachbarschaft dieser Zeugen Zeichen seiner eigenen Anwesenheit hinterlassen möchte, dem bleibt nur, noch größer, höher, schöner zu bauen.

In bemerkenswerter Übereinstimmung und über alle politischen oder weltanschaulichen Gegensätze hinweg haben sich die letzten drei Präsidenten der Französischen Republik, Georges Pompidou, Valéry Giscard d'Estaing und François Mitterand dieser Logik verschrieben. Gewiß, auch Charles de Gaulle hatte seine Vorstellungen von dem zukünftigen Gesicht der französischen Hauptstadt; aber die blieben bescheidenerweise beschränkt auf Autobahnen und Schnellstraßen zur Entlastung des Stadtkerns und auf Hochhausviertel, wie etwa La Défense als kleines Manhattan-sur-Seine... nichts was dem ersten Staatsoberhaupt der V. Republik zum Denkmal hätte gereichen können.

Immerhin dachte auch de Gaulle bereits an eine Neugestaltung des Viertels um die Markthallen. Dort – nicht genau auf dem Gelände der ehemaligen Hallen, sondern jenseits des Boulevard de Sébastopol, näher zum verkehrsreichen Place du Châtelet hin – erhebt sich das Bauwerk, dem der folgende Präsident seinen sicheren Nachruhm verdankt: das Centre national d'art et de culture Georges Pompidou.

ZWEI JAHRZEHNTE MONUMENTAL-ARCHITEKTUR IN PARIS
Teil 1: DAS CENTRE POMPIDOU
EIN MONUMENT, DAS KEINES SEIN WILL

Vom unbedarften Betrachter als ausnehmend häßlich empfunden, aber in jede Rundfahrt einbegriffen, als »Supermarkt« oder »Atomkraftwerk« der Schönen Künste durchaus treffend gekennzeichnet und doch der Publikumsgunst sowie einer gewissen Wertschätzung der Kritik stets sicher, hat es das Centre in kaum 10 Jahren spielend zum Status eines Wahrzeichens gebracht (Eröffnung 1977 – Jubiläum mit Bekanntgabe nicht zu überbietender Besucherrekorde 1987). Georges Pompidou hatte 1969, gleich zu Beginn seiner Amtszeit, dieses Großprojekt initiiert – und nur dieses. Es war seine Herzensangelegenheit:

Es ist mir ein leidenschaftliches Anliegen, Paris im Besitz eines Kulturzentrums zu sehen, das sowohl Museum als auch ein Ort künstlerischen Schaffens ist, in dem die Bildenden Künste zugleich mit Musik, Film, Literatur sowie audiovisuellen Medien vertreten sind.

Umfragen unter den Führungskräften bedeutender französischer und ausländischer Unternehmen hatten zu der Erkenntnis geführt, daß Paris als Kunststadt seines Prestiges weitgehend verlustig gegangen war und den Anschluß an die industrielle Massenkultur verpaßt hatte;

Die Studenten- und Arbeiterproteste des Jahres 1968 hatten Eindrücke in den Erklärungen des Staatspräsidenten hinterlassen und prägten das Projekt: *Kunst ist der Ausdruck einer Epoche, einer Zivilisation, selbst wenn sie das Aufbegehren gegen diese Zivilisation artikuliert ... . Der Staat kann oder zumindest darf ihr nicht gleichgültig gegenüberstehen.*

Die wesentliche Rolle des Staates besteht darin, Mittel zur Verfügung zu stellen. Dies bedeutet: kaufen, Aufträge vergeben, Studien- und Forschungsstellen einrichten, Ausstellungen organisieren oder zu deren Organisierung beitragen. (...) Die Zeiten haben sich geändert, der Künstler strebt heute aus innerer Berufung nach Unabhängigkeit, ja sogar nach einer Protesthaltung, und jede offizielle Kunst ist damit endgültig zur Mittelmäßigkeit verurteilt. (Interview »Le Monde« 1972).

BEDARFSSITUATIONEN

Am Anfang des Centre Beaubourg – so hieß das Projekt nach seinem Standort ebenfalls – findet man außerdem eine Liste konkreter Bedürfnisse, wie bei allen in der Folge dargestellten Grands Projets:

* Aus den genannten Umfragen ergab sich die Notwendigkeit einer gezielten Förderung des unmittelbar zuvor (1969) gegründeten Centre de Création Industrielle (CCI – Zentrum für Industriedesign).

* Das im Palais de Tokyo untergebrachte Musée National d'Art Moderne (MNAM – Nationalmuseum für moderne Kunst) brauchte wegen funktioneller Mängel dieses Gebäudes und unzureichender Verwaltungsstrukturen eine neue Bleibe.

* Der erhebliche Rückstand Frankreichs im Bereich öffentlicher Bibliotheken legte nahe, eine zentrale, allen Bevölkerungsgruppen zugängliche öffentliche Bibliothek nach angelsächsischem Vorbild zu gründen, die Bibliothèque Publique d'Information (BPI).

* Schließlich war es seit den frühen 70er Jahren um die Rezeption zeitgenössischer Musik französischer Komponisten schlecht bestellt; man gelangte zu dem deprimierenden Schluß, daß mangels Infrastrukturen an das Ansprechen eines breiteren Publikums nicht zu denken sei. Um dem abzuhelfen, hatte der Zwölftöner Pierre Boulez 1972–1973 die wichtigsten seiner avantgardistischen Kollegen in der Gruppe IRCAM (Institut de Recherche et de Coordination Acoustique Musique) zusammengeschlossen. Jahrelang wurde eifrig die Werbetrommel gerührt. IRCAM richtete seine Forschungsmethoden von Anfang an konsequent auf Pluridisziplinarität aus, worunter besonders die Einbeziehung von Physik und Elektronik zu verstehen ist. IRCAM bezog deshalb ganz selbstverständlich als vierter und letzter »Mieter« einen unterirdischen Annex der Anlage.

Die vier gegenwärtigen »Bewohner« des Centre Beaubourg entsprechen genau dieser Bedarfsliste. Ihrer Verschiedenartigkeit sowie den Umfrageergebnissen trägt das architektonische Gesamtkonzept im Text der internationalen Ausschreibung Rechnung; die Vielfalt künstlerischen Ausdrucks und die Hinterfragung des traditionellen Begriffs von einer autonomen Kunst stehen im Mittelpunkt: *Die große Originalität* [von Beaubourg] *besteht nämlich darin, daß Buch, Bildende Künste, Architektur, Musik, Film und Design – letzteres hat der Kulturbetrieb sich als künstlerisches Zeugnis noch gar nicht angeeignet – an ein und demselben Ort zueinander in Beziehung treten können. Solche Wechselbeziehungen sollen einer breiten Öffentlichkeit die Erkenntnis vermitteln, daß trotz des Anscheins von Freiheit, den künstlerisches Schaffen bietet, die Autonomie und die Hierarchie der Kunstformen Fiktion sind und daß zwischen diesen heute gegebenen Formen und den gesellschaftlichen Produktionsverhältnissen eine tiefgreifende Beziehung besteht.*

Kunst im stetigen, unvorhersehbaren Wandel unter dem Druck ökonomischer Verhältnisse – Kunst als Protest gegen die Massenzivilisation: die Vordenker des Projekts hatten sich deutlich abgesetzt von der herkömmlichen Funktion des Museums, die Widersprüche unter pädagogischen Vorwänden glättet. Sicherlich gaben sie nicht einfach dem Druck von Straße und Fabrik nach. Die politische Zugehörigkeit des Staatspräsidenten und seiner Berater legt eine andere Erklärung nahe: Das Ergebnis der Umfrage bei in- und ausländischen Firmenchefs läßt erkennen, wie sehr auch die Unternehmer kulturpolitische Neuerung wünschten, so daß das geplante Kulturzentrum also konvergierenden Forderungen gegensätzlicher politischer Kräfte entsprach.

Pompidous persönliches Verdienst lag in der Einsicht, daß zeitgenössische Kunst nicht mehr von enthobener Stelle aus

VORARBEITEN ZUM CENTRE POMPIDOU
WAS LIEGT UNTER DEM PFLASTER?

Lehren und Erklärungen abgeben kann, sondern in die Widersprüche ihrer Gesellschaft und ihrer Zeit eingebettet ist, und ihre Vermittlung dies berücksichtigen muß. Ohne diese Einsicht wäre die Museumspflege sogar für die (ihm nahestehenden) konservativen Kräfte zu einem politisch wertlosen Budgetposten geworden. Schließlich lag diesen Kräften viel an einer Anerkennung des Design, der modernen, industriellen Warengestaltung, als ernstzunehmender Domäne künstlerischen Schaffens. Und dazu mußte der Verflechtung von Kunst und Warengesellschaft eine gewisse Transparenz zugestanden werden. (Für die späten sechziger Jahre, vor allem aber für die unmittelbare Gegenwart, hätte eine solche Transparenz insbesondere auch den Massenmedien als den immateriellen Vermittlern dieser Verflechtung zu gelten.)

UNHEIMLICH DURCHSCHAUBAR

Unter den 700 eingereichten Projekten wurde 1971 eine Gemeinschaftsarbeit des Engländers Richard Rogers und des Italieners Renzo Piano prämiert. Es war einer der wenigen Entwürfe, die nur einen Teil des verfügbaren Terrains zur Bebauung nutzten und die Anlage eines Platzes vorsahen. Für das Gebäude selbst hatten die Architekten zu einer ebenso einfachen wie revolutionären Lösung gefunden: Alle tragenden Elemente, sämtliche Versorgungssysteme sowie das Treppenhaus wurden von innen nach außen »gekehrt«. Als Innenräume blieben damit unbegrenzt modulierbare Volumen von der Größe jeweils einer ganzen Etage (150 x 50 m). Außen fand eine klare Zweiteilung statt; die nach Osten gelegene Längsseite wurde mit den Rohren für die Versorgungssysteme aller Etagen ausgestattet, die westliche, zum Platz hin gelegene hatte über ihre gesamte Länge hinweg ein System von Rolltreppen in Glastunneln zu tragen. Zwischendecken, Fassaden und Dach wurden an einem System von (außen sitzenden) Stahlträgern und -masten aufgehängt. Die rasterförmigen Tragkonstruktionen mit ihren diagonalen Halteseilen heben sich deutlich von den nichttragenden Glasfassaden ab und prägen die äußere Erscheinung des Bauwerks mit. Wie auf Millimeterpapier verläuft vor den stählernen Rechtecken der Westseite das gläserne Tunnelwerk mit den Rolltreppen, von Nord nach Süd in abwechselnd horizontalen und steigenden Strekken, so daß Renzo Piano behaupten kann: *Dieses Gebäude ist ein unmittelbar verständliches Schaubild*. Aus der monumentalen Reißbrettimitation machte man eine Art Markenzeichen für das Kulturzentrum.

Vergleicht man die Darlegungen des Architektenduos (man sollte eigentlich von einem Trio sprechen, denn bezeichnenderweise war ein Ingenieur, der Engländer Peter Rice, von Anfang an maßgeblich am Entwurf beteiligt) mit denen des schwedischen Museumstheoretikers Pontus Hultén, der die Einrichtung des Département d'Art moderne in den drei obersten Stockwerken von Beaubourg geleitet hat, oder betrachtet man sie im Zusammenhang mit Forschungen eines Soziologen wie Pierre Bourdieu, der 1974 die Weckung eines »kulturellen Bedürfnisses« in Ergänzung der naturgegebenen Grundbedürfnisse des Menschen als Aufgabe einer modernen Gesellschaft formulierte, so muß man schließen, daß die Existenz des Centre Pompidou nicht allein politischem Kalkül und stadtplanerischen Sachzwängen zu verdanken ist. Vielmehr klingt bei allen Beteiligten trotz der Verschiedenartigkeit des Vokabulars, der Standpunkte und Interessen ein gemeinsames Grundanliegen, eine für das soziokulturelle Umfeld der Zeit typische Forderung mit: Das Museum muß entsakralisiert werden! Weg vom Musentempel! Kunst in den Alltag integrieren, Werken eine Bleibe schaffen, in der das Interesse breiter Publikumsschichten geweckt und eine gewisse Selbstverständlichkeit im Umgang mit zeitgenössischer Kunst erreicht werden kann, diese Erwartung lag in der Luft, war aber bisher in Europa nur unvollkommen (Kulturhuset in Stockholm) oder unter nicht übertragbaren Rahmenbedingungen (Stedelijk Museum in Amsterdam) umgesetzt worden. Die Forderung Pompidous nach gleichberechtigter Integration möglichst vieler Kunstformen und vor allem sozial so relevanter und übers rein Artistische hinausweisender Bereiche wie Design, Architektur, Graphik oder Film, ist vor diesem Hintergrund zu sehen. Gerade das Nebeneinander vieler Kunstformen schien auf institutioneller Ebene den Anspruch von Interdependenz und veränderlicher Wertigkeit der Künste zu erfüllen.

Durch Integration der Kunst in die Lebensbereiche einer breiten Masse von Benutzern, deren Bedürfnisse und Ansprüche es zu kanalisieren und zu befriedigen galt, wollte man die Kunst entsakralisieren. Dabei kam es auf die Koordination der künstlerischen und kunstpädagogischen Aktivitäten an.

Die Koexistenz von vier verschiedenen Institutionen innerhalb des Zentrums entsprang weniger einer Kosten-Nutzen-Rechnung als der Einsicht, daß räumliche Nähe allein schon kulturelle Gewohnheiten diversifizieren kann, daß zum Beispiel ein Benutzer der öffentlichen Bibliothek seiner spontanen Neugier auf eine Ausstellung leichter nachgibt, wenn er nur durch eine Rolltreppe von ihr getrennt ist.

An Anregungen, theoretischen Vorarbeiten und Vorbildern fehlte es jedenfalls nicht, hatten doch im Rahmen des Bauhauses Walter Gropius, Mies van der Rohe, Oskar Schlemmer und andere schon seit 1909 die Öffnung der Kunst für Geist und Materie des Industriezeitalters in ihren Schriften gefordert und mit ihren Arbeiten vorgeführt. Eine ungezwungenere, auf den Alltag der Betrachter Bezug nehmende Darbietung ihrer Werke verlangten seit den frühen 60er Jahren viele Künstler selbst: Robert Rauschenberg, Jasper Johns, Yves Tinguely..., eben jene, deren Arbeiten sich mit Banalität und Anonymität des modernen Alltags auseinandersetzten. Hätte man zum Beispiel Duane Hansons lebensechte Clochards der Skulpturengruppe »Bowery Derelicts« hinter die Schranken eines traditionellen Museums – eines Museums, das trennt, abschottet, mumifiziert – verwiesen, so wäre dem Betrachter vielleicht ein nachdenklich-wehmütiges »Wie hinfällig ist doch alles Irdische!« in den Sinn gekommen, denn zu einer solcherart ins Universale verwässernden, allegorisierenden Betrachtungsweise laden Museen ein, die sich und ihren Inhalt als hehre Denkmäler verstehen. Der Betrachter hätte angesichts der Menschenwracks eben nicht an seine eigenen Straßen, Supermärkte und Hochhausviertel gedacht. Um betroffen zu reagieren, muß er die ausgestellten Werke als ihm persönlich geltende Botschaft empfinden und im Museum das Fortbestehen der Ungereimtheiten und ästhetischen Fragwürdigkeiten vorfinden, an denen er auch »draußen« Anstoß nimmt.

Hier liegt die Stärke der Lösung von Piano und Rogers: das *Innere nach außen kehren*, all die Systeme und Konstruktionselemente, die die Fassade normalerweise verdeckt oder einschließt, offenzulegen und durchschaubar zu machen; auf Ästhetik um ihrer selbst willen zu verzichten zugunsten einer Ästhetik des Funktionellen. Wenn die Ostfassade des Centre Pompidou mit ihren Rohrbündeln also an eine Raffinerie erinnert, so ist dies alles andere als Zufall. Transparenz und Funktionalität anstelle dekorativer Ästhetik hat das Centre mit Industrieanlagen gemein. Renzo Piano rechtfertigte solche ungewöhnlichen »Anleihen« 1987 rückblickend: *Wir wollten einfach nicht das Vorbild eines klassischen Bauwerks reproduzieren, wie es der Vorstellung von Ernst und Strenge, den die meisten*

ALTE DAME IN DER BIBLIOTHEK

Menschen mit dem Begriff Kultur verbinden, vollkommen entsprochen hätte. Es sollte ein Gebäude werden, das die Kultur entsakralisiert, das das Publikum nicht nur nicht einschüchtert, sondern seine Neugierde erregt. Neugierde ist der erste Schritt auf dem Weg zur Kultur. Im Grunde handelte es sich um eine Art Streich. Wir wollten die Karikatur einer Fabrik errichten und haben deshalb entsprechende Merkmale wie Rohrleitungen überzeichnet,... (»Telerama«, Februar 1987).

Schon 10 Jahre früher, gleich nach Fertigstellung des Projekts, sprachen beide von einem *Gegenvorschlag* zur eigentlichen Aufgabenstellung (»Domus«, Januar 1977): Die dem Kulturzentrum zugedachten Aufgaben sollte eine gewaltige Mechanik, eine mächtige Maschine zum *Sammeln, Anbieten und Vermitteln von Information* erfüllen. Richard Rogers betonte den *Werkzeugcharakter* des Gebäudes, seine Vieldeutigkeit und Evolutionsfähigkeit. Schon das Gebäude selbst sollte den Besucher zur Frage nach dem Sinn eines Kulturzentrums veranlassen und somit die technisch vollkommen realisierte Offenheit der Innenräume programmatisch ausgestalten. Der freie Vorplatz sollte *nichtprogrammierten* Aktivitäten von Theatergruppen, Gauklern, Musikern oder einfach Spaziergängern und Sonnenhungrigen Raum bieten. Der zum Platz gelegenen Fassade mit den Rolltreppen hatten die Architekten als *Kontaktfläche* der Informationsmaschine die Aufgabe zugedacht, einen ständigen Kommunikationsfluß über Filmleinwände, Fernsehschirme, Plakate usw. mit dem umgebenden Stadtviertel zu unterhalten.

UNE VILLE EST FAITE DE CARREFOURS

(Eine Stadt, das sind lauter Kreuzungen)

Das Projekt konnte natürlich nicht in allen Teilen beibehalten, in seiner ursprünglichen Form verwirklicht werden.

Die der westlichen Gebäudefassade zugedachte Funktion der kontinuierlichen *Abstrahlung* von Meinungen und Nachrichten war den staatlichen Trägern audiovisueller Medien ein Dorn im Auge und gelangte nicht über das Planungsstadium hinaus. Ebenfalls schon vor der Eröffnung im Februar 1977 erwies sich ein Verzicht auf die Fassaden im Erdgeschoß, also eine Fortsetzung des Platzes unter dem Gebäude bis zur gegenüberliegenden Rue Beaubourg, als unmöglich: Die »Mieter« brauchten den Raum. Aber diese Einzelheiten sind den Besuchern kaum gegenwärtig und haben auf ihre Wertschätzung keinerlei Einfluß. Immerhin wurde und blieb der Vorplatz ständige Bühne *nichtprogrammierter* Aktivitäten.

Was aber tat sich auf den 65.000 m² Fläche im Innern?

Die vier aufgeführten Institutionen sind nicht die einzigen Bewohner: Ein Restaurant, drei Buchhandlungen, vor allem aber das Forum (rechteckige Vertiefung in der Mitte des Erdgeschosses), eine Galerie, zwei Konferenzräume, zwei Veranstaltungssäle sowie ein großer Kinosaal kommen hinzu. In diesen »Espaces Communs« finden Tanz, Theater, literarische, philosophische oder gesellschaftswissenschaftliche Diskussionsrunden, Filmvorführungen usw. statt.

Den vielleicht wichtigsten Beitrag zur Bereicherung der traditionellen Thematiken leistet das **C**entre de **C**réation **I**ndustrielle (Erdgeschoß, Mezzanin Süd), denn wie sich die zahllosen, immer neuen Objekte des Alltags einer übergreifenden Betrachtung entziehen, so zeichnet sich auch die Themenwahl des CCI durch besonderen Eklektizismus aus: Innenarchitektur, Immigration, Textildesign, Beleuchtungskörper, Textilien in Wohnräumen, Notendruck, Pressewesen, Meeresfischerei, Gartenbau werden in wechselnder Folge behandelt. Dabei vermeiden die Verantwortlichen des CCI sorgfältig, daß ihre Themenwahl beliebig und damit leicht auch belanglos wirkt. Außerdem wäre jede, auch unfreiwillige, Produktwerbung ihren kunstpädagogischen Intentionen natürlich sehr abträglich. Das CCI konzentriert seine Tätigkeit deshalb auf vier Sachgebiete, nämlich Design, Architektur, Urbanismus und soziale Innovation, in denen sich die Programmarbeit an zwei wesentlichen Richtlinien orientieren soll: erstens gilt es, eine Vermittlerrolle zwischen den Schöpfern bzw. Herstellern und dem breiten Publikum einzunehmen, und zweitens soll die vielgestaltige, antinomische Beziehung zwischen den Zwecken moderner Kultur, Technik und Industrie und der Legitimation zeitgenössischer Kunst (dem »l'art pour l'art« des späten 19. Jh.), andererseits, veranschaulicht werden. Das CCI versteht sich als Erbe einer kritischen Kulturauffassung, wie sie die 60er Jahre beherrschte.

Daß selbst ein so groß angelegtes Unternehmen wie das Centre Georges Pompidou von individuellen Persönlichkeiten geprägt wird, lehrt die Entwicklung des Département d'Art moderne. Diese Abteilung zeichnet verantwortlich für das Musée National d'Art moderne (MNAM, 3. und 4. Stockwerk), die in der 5. Etage stattfindenden Einzelausstellungen zur modernen Kunst sowie die Galeries Contemporaines (»Stippvisiten« zeitgenössischer Künstler) im südlichen Mezzanin des Erdgeschosses. Sein Planer und erster Direktor Pontus Hultén richtete Ausstellungen und MNAM konsequent auf eine für die Stadt typische Raumerfahrung des Besuchers aus: Ziel war es, die räumliche Differenzierung, die der Besucher aus der Stadt kennt, zwischen den Stellwänden zu reproduzieren. *Stellen Sie sich eine Stadt oder ein Dorf vor*, fordert Hultén. *Da gibt es Plätze, Straßen, Gärten. Man kann laufen, stehenbleiben, weitergehen. Ein Museum, das seine Form aus dem Vorbild der Stadt bezieht, trägt dem Wechsel von Lust, Interesse und Ermüdung Rechnung.* Anstatt also jedem Künstler einen Saal einzurichten, zogen die Gestalter des MNAM eine lineare Struktur von Haupt- und Nebenstrecken, Abkürzungen und Umwegen vor, die historischen Zusammenhängen gerecht zu werden versuchte. Integration auch innerhalb der Ausstellungen: Einordnung des französischen Geschehens in den internationalen Kontext, Einführung des Publikums in transnationale Zusammenhänge, die er zuvor aufgrund eines rein französischen

Ausstellungsangebots nicht sah. »Paris–New-York«, »Paris–Berlin«, »Paris–Moscou« und »Paris–Paris« hießen die vier größten und erfolgreichsten Ausstellungen der Ära Hultén. Durch grell erleuchtete und trübe Bildersäle, Videoshows, Skulpturenkabinette, Ladenpassagen mit Buchläden und Zeitungskiosken, Mausoleen totgeborener Bauprojekte, Künstlerstuben und Neonpaläste wurde der erstaunte Besucher auf die Fährte all der Avantgarden geschickt, die man ihm vorzustellen seit fast 50 Jahren schnöde versäumt hatte. Die Besucherzahlen gaben Hultén so recht, daß sein Nachfolger Dominique Bozo mit einer Ausstellung im gleichen Stil, nämlich »Wien 1880–1938: Geburt eines Jahrhunderts« (1986), alle zuvor erreichten Besucherzahlen schlug – trotz einiger diskreter Kurskorrekturen fort vom allzu systematischen *Nachholen* der Moderne zugunsten *unaktueller* Künstler (Bonnard, 1984; Balthus, 1984).

ALTER MANN IN DER BIBLIOTHEK

Für Bernard Ceysson, den seit 1986 amtierenden neuen Leiter des Département d'Art moderne, ist grundsätzlich ein Konflikt angelegt in der Doppelfunktion seines Départements als Organisator von Ausstellungen zeitgenössischer Werke und Leiter eines Museums, genauer gesagt, einer historisch bedeutsamen Sammlung moderner Kunst: Es befindet sich dadurch in der Rolle des Hüters einer Tradition, die noch gar nicht endgültig ausgeprägt ist, und trägt unweigerlich zu deren Fortschreibung bei. Das Département d'Art moderne übt durch seine Einkäufe zur Bereicherung seines Fundus sowie durch die Auswahl der Künstler, denen es seine Ausstellungsräume öffnet, eine in doppelter Weise normative Funktion aus. Dieser Rolle gilt es stets bewußt zu sein, deshalb legt Ceysson großen Wert auf eine sorgfältig geplante Einkaufspolitik und begrüßt die regelmäßige Einrichtung zusätzlicher Ausstellungsflächen im Centre, *die ein Angebot sich widersprechender »Normen« begünstigt.*

Sorgen mit dem eigenen Erfolg hat auch die BPI, eine öffentliche Präsenzbibliothek: Mit 12–17.000 Besuchern pro Tag ist sie doppelt so stark ausgelastet wie ursprünglich geplant. Sie »büßt« auf diese Weise für den miserablen Zustand der Pariser Universitäts- und vor allem Stadtbüchereien, bringt

EIN BESUCHER INSPIZIERT DUANE HANSONS PENNER-INSTALLATION »BOWERY DERELICTS«

dem Centre aber 48% seiner Besucher. Zwar zeigt das Porträt des durchschnittlichen Benutzers der BPI einen Mann von 29 Jahren, im Raum Paris wohnhaft und mit Hochschulabschlüssen wohlversorgt, jedoch ist damit noch nichts über die Fauna »bunter Vögel« ausgesagt, die zwischen den Bücherregalen tatsächlich den (Farb)Ton angibt.

Sie umfaßt sogar unsichtbare Wesen, nämlich Taschendiebe, die dort wie auf den Rolltreppen die Tatsache ausnutzen, daß in Beaubourg das wichtigste Ausstellungsobjekt der Mitmensch ist. Besonders in den Glastunneln bemerkt der Besucher nämlich bald eine ungeahnte Empfänglichkeit für die bunt durcheinandergewürfelten Gesichter, die sich ihm auf der Rolltreppe träge entgegenwälzen. Und während er gebannt auf Seinesgleichen starrt, verrichtet der Taschendieb seine Arbeit. Doch zurück zur Bibliothek...

Müßiggänger, die ihren Träumen über zerfledderten Auto-, Mode- oder Feinschmeckerzeitschriften nachhängen, Provinzler und Touristen, Rentner, die Kreuzworträtsel lösen, Arbeiter, die ihren Wissensdurst mit enzyklopädischen Werken stillen – sie heitern stellenweise das Einerlei des studentischen Normaltypus (Mehrzahl der Besucher) verhalten auf; und als Farbtupfer wackeln Clochards zu den Toiletten, um dort ihren Vorrat an Klopapier zu erneuern. Phantasierende in den Posen ihres Wahns, Satyre auf der Pirsch, Voyeure in den Toiletten... diese Mischung muß eine Bibliothek von der Größe und der zentralen Lage der BPI verkraften, war doch die Einbeziehung des sozialen Umfeldes einer Millionenstadt Anliegen aller Planer und Architekten des Centre Pompidou. Die Behauptung, diese Einrichtung werde durch die unnachahmliche Mischung ihrer jährlich 8 Millionen Besucher erst zu dem, was sie ist, hat ihre Berechtigung.

FAZIT (OHNE GEWÄHR)

Aber... bevor uns das Propagandistenlächeln zur Grimasse erstarrt, fügen wir lieber gleich hinzu, daß Beaubourg nach fünfzehn Jahren natürlich Alterserscheinungen zeigt. Fünfzehn Jahre unerbittlichen Mitmischens auf dem internationalen Kunst- und Museumsmarkt gehen selbst an Stahl und Verbundglas nicht spurlos vorüber.

Das Centre ist in seinem Röhrenkorsett ein bißchen rundlich geworden. Der Bibliothekstrakt muß, wie gesagt, tagein tagaus mehr Leser verdauen, als ihm bekömmlich sein kann. Die Ausstellungsorgane verwandeln emsig Tendenzen in Kataloge und brauchen dazu hochgradig vitaminhaltige »Nahrung« – was die Eintrittspreise in die Preisregionen von Kinobesuchen hochtreibt (und man weiß, zu wieviel geschmacklichem »Anpassungsvermögen« die Kinoindustrie, will sie Gewinne erzielen, gezwungen ist).

Ein anschauliches Beispiel bietet die Umgestaltung des Musée National d'Art Moderne im Jahre 1985. Nachdem das MNAM durch den regelmäßigen Zukauf von Werken, »die Geschichte machten«, seinen internationalen Ruf als eine der bedeutendsten Sammlungen moderner Kunst gefestigt hatte, erschien die ursprünglich sehr großzügige Anordnung der Ausstellungsstücke nicht mehr gerechtfertigt. Das Museumskonzept war auf die Integration der Werke in einen weiteren zeitlichen Zusammenhang ausgerichtet gewesen. Nicht die Werke eines Malers oder einer Schule wurden zusammengefaßt, sondern die einer Epoche. Damit traten Kontraste zutage, kamen Spannungen auf, läuterte sich die grelle Aureole mancher Meister (Picasso, Matisse) zu einem weichen Licht, das die Vielfalt gleichzeitig entstandener Schöpfungen beleuchtete. Jedoch drohten die ständig sich mehrenden Kassenmagnete des Museums, die »Kandinskys«, »Dalìs«, »Miròs« und »Magrittes«, im geschickt verschränkten Nebeneinander nicht richtig zur Geltung zu kommen. Mußte sich doch der Besucher seinen Weg durch die Ausstellungsetage selbst suchen, ohne sich einer beruhigenden Flucht von Sälen und Korridoren anvertrauen zu können.

So nahm der zweite Direktor des Museums, Dominique Bozo, eine in seinen Augen notwendige Neugestaltung in Angriff und betraute die italienische Innenarchitektin Gae Aulenti mit dem Entwurf von »Ausstellungseinheiten«, die die Bestände zusammenfassen und überschaubar machen sollten. Seit 1985 öffnen sich dem Besucher des MNAM also eine Serie von Höfen, von deckenlosen Wandgevierten, die jeweils einen oder zwei Künstler oder eine Künstlergruppe vorstellen, und mit Titeln versehen sind: »Cubisme«, »Picasso après 1918«, »Kandinsky/Klee«. Gae Aulenti hat diese halb offene, halb verdeckte Umsetzung historischer Konzepte höchst abwechslungsreich zu umrahmen verstanden, indem sie die Raumeinheiten und Durchgänge mit schaufensterartigen Vitrinen, Säulenportalen und selbstverständlich immer neuen Grundrissen auflokkerte. Die fehlenden Decken verhindern ein Zerfallen der dem Museum vorbehaltenen Etage in bloße »Saalattrappen«. Aber der Besucher ist nicht so frei wie zuvor: Mit der Strecke, die er durch die Ausstellungseinheiten zurücklegen wird, sind die Nachbarschaften und Distanzen schon festgelegt, und damit eine bestimmte Sehweise von Kunst.

Auch eine so offen geplante Einrichtung wie Beaubourg konnte sich also der Institutionalisierung von Kunst, dem Aufkommen mächtiger Verbindlichkeiten und Sprachregelungen, nicht entziehen. ¶

In STRECKENLÆUFER 12: Teil 2: Geplante Größe. Das Musée d'Orsay, Museum für ein unerledigtes Jahrhundert; Klärung der Form nach Klärung der Befugnisse; Mitterands Praxis – und Praktiken; Peys Pyramide: Offensiver Charme; Die Oper an der Bastille: Volksnähe, also »linke« Architektur; L'arche de la fraternité; Gibt es einen »Style Mitterand«?

JÖRG RUTHEL

36, aufgewachsen in Saarbrücken, Magister artium der Sorbonne (frz.Literatur), lebt in Paris, arbeitet als technischer Übersetzer.

Schrieb zuletzt im STRECKENLÆUFER 10 die Glosse *Theken-Strategen*