

Zeitschrift: Werk, Bauen + Wohnen
Herausgeber: Bund Schweizer Architekten
Band: 85 (1998)
Heft: 9: Stadt-Objekt : Kultur- und Kongresszentrum Luzern = Centre de culture et de congres de Lucerne = The Lucerne Culture and Congress Centre

Artikel: Regisseur für den Alltag : über die entwerferischen Interessen in den Arbeiten von Jean Nouvel
Autor: Luchsinger, Christoph
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-64246>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 12.05.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Regisseur für den Alltag

Über die entwerferischen Interessen in den Arbeiten von Jean Nouvel

Jean Nouvels Architektur ist alles andere als eine Architektur der reinen Sachlichkeit. Sie ist im Gegenteil emotional, tiefgründig, poetisch und funktional zugleich, nicht selten heftig, manchmal aber auch erstaunlich plakativ und populistisch. Nouvel, 1945 in Frankreich geboren, hat es in seiner mittlerweile beinahe 30-jährigen Bürotätigkeit in wechselnder Besetzung und spätestens mit seinem ersten berühmten Bau, dem Institut du Monde Arabe in Paris, geschafft, zu einer Leitfigur des internationalen Architekturbetriebs zu werden – einer Leitfigur allerdings, der sich wegen der Sprunghaftigkeit und der Unkonventionalität ihres Werks nicht so leicht folgen lässt wie vielen anderen so genannten «grossen Exponenten» der heutigen Szene.

Nouvels Erfolg gründet nicht zuletzt darauf, dass er die Grenzen zwischen «hoher» und «gewöhnlicher» Architektur, zwischen der designten und der alltäglichen Welt absichtlich – das heisst kreativ – durchlöchert. Die Moderne hatte bekanntlich in sämtlichen Sparten der Kunst eine scharfe Trennung eingeführt zwischen avantgardistischer (elitärer) und reaktionärer (populärer) Kunstäusserung. Der Kunstbetrieb übernahm damit aus der Sicht der Eliten eine Erziehungsfunktion: Wer nicht verstand, was die Kunstschaaffenden aussagen wollten, war zurückgeblieben und hatte Aufklärung nötig. Andererseits bewegten sich zumindest in der Musik und im Theater, der Malerei und der plastischen Kunst, aber zum Teil auch in der Literatur die Kunstäusserungen immer weiter in Richtung einer eigengesetzlich angetriebenen formalen Welt, losgelöst von konkreten Themenstellungen, losgelöst von jeglicher Vermittelbarkeit, in sich einengender Systematik oder dann gerade im Gegenteil individualistisch, eigensinnig, zufällig.

In der Architektur blieben diese Tendenzen moderater, weil allein schon die Forderung nach Brauchbarkeit eines architektonischen Werks ausschweifenden Abstraktionen gewisse Grenzen setzt. Die technokratische Moderne der Nachkriegszeit provozierte jedoch eine vergleichbare Entfremdung der «Öffentlichkeit» von der Architektur wie die Abstraktion in der Kunst. Das Vertrauen in die «Richtigkeit» städtebaulicher und architektonischer Massnahmen sank in den 60er- und 70er-Jahren rapide – bis es hierzulande beispielsweise in Pamphleten wie Rolf Kellers «Bauen als Umweltzerstörung» (1973) gipfelte. Architektur und Städtebau hatten das Vertrauen der Basis beinahe verspielt.

Mit der Wende von der Moderne zur Postmoderne schien sich dieses Problem zu entschärfen. Die postmoderne Kultur öffnete den Zugang zur elitären Kunstäusserung, sie glättete die Wogen zwischen «hoher» und «niedriger» Kunst, indem sie – die «hohe» Kunst – das Populäre thematisierte. In der Architektur beginnt diese Strömung mit Robert Venturis und Denise Scott-Browns programmatischen Arbeiten «Learning from Las Vegas» (1973) und «Complexity and Contradiction» (1966). Fortan konnte sich Architektur nur noch mühevoll hinter elitären Schranken verschanzen: Sie war gezwungen, entweder auf intellektuelle Parallelwelten wie beispielsweise die Philosophie oder die Sprachwissenschaft, vielleicht auch Wahrnehmungstheorien und metaphysische Bilderwelten zurückzugreifen – oder aber sich der Herausforderung zu stellen, dass Architektur Teil der unmittelbaren Lebenserfahrung, des Lebens tout court, ist und entsprechend unverstellt konzipiert und kommuniziert werden muss.

Nouvel hat ganz ohne Zweifel diese Herausforderung akzeptiert, ja instrumentiert. Schon seine ersten Projekte in den 70er- und frühen 80er-Jahren, damals in Zusammenarbeit mit François Seigneur beziehungsweise Gilbert Lézènes, zeigten einen unvoreingenommenen Angang im Entwurf, beispielsweise beim Haus Delanghe im Périgieux (1973) mit seinen ins schräg abfallende Gelände eingepassten Kuben unter einem auskragenden Dach, beim Collège Anne Franck in Antony (1978–1980), wo Nouvel ein vorgeschriebenes Bausystem regelrecht karikierte, oder etwas später die experimentellen Sozialwohnbauten in Saint-Ouen (1983–1986) mit ihren «wildem», loftartigen Grundrissen, beziehungsweise – eines seiner ersten berühmten Werke – die schiffsartigen Sozialwohnbauten «Nemausus» in Nîmes (1985–1987), bei denen wie in Saint-Ouen die Vorstellung vom Wohnen gründlich hinterfragt und unkonventionell umgesetzt wurde mit dem Ziel, möglichst viel Wohnfläche in verschiedenen räumlichen Layouts für wenig Geld bereitzustellen.

Als Aktivist in der von ihm zusammen mit Berufskollegen gegründeten Bewegung Mars 76 – die sich so ziemlich gegen alle eingeschliffenen Mechanismen in Planung und Städtebau engagierte – war Nouvel mit der Problematik des Sozialwohnungsbaus bestens vertraut. Gerade in diesem Bereich der Architektur war ja die Unvereinbarkeit der Bedürfnisse der Benutzer mit dem architektonischen Angebot (der staatlich verordneten Wohnung) kaum zu überbieten. Nouvel hatte demgegenüber schon seit Beginn seiner Be-

schäftigung mit Architektur den Dialog mit Aussenstehenden, mit Nutzern, Kritikern, mit Leuten aus ganz anderen Berufen, gesucht¹ – mit Sicherheit eine der grossen Qualitäten von Nouvels Arbeitsweise, weil damit die Identifikation derjenigen, für welche gebaut werden soll, mit dem, was gebaut wird, wesentliche Unterstützung erhält. Nouvel bezieht umgekehrt zentrale Ideen aus solchen Dialogen, sie sind Teil des Entwurfsverfahrens. Interessanterweise liegt Nouvels Methode damit sehr nahe bei den «demokratischen» Planungsverfahren unter Beizug möglichst aller Beteiligten, wie sie von linksalternativen Kreisen in den 60er- und 70er-Jahren propagiert und praktiziert wurden – mit dem sehr entscheidenden Unterschied allerdings, dass Nouvel in solchen Prozessen aktiv als Regisseur agiert. Er überlässt die architektonische Formfindung nicht einem Mehrheitsentscheid der Beteiligten, ist andererseits auch nicht der Künstler-Architekt, der eine eigene formale Handschrift durchzusetzen sucht. Nouvel führt Dinge formend zusammen, er inszeniert. Nicht zufällig sollte er daher im Bereich der Veranstaltungs- und Festspielarchitektur eines seiner zentralen Betätigungsfelder finden.

Ab Mitte der 80er-Jahre werden Nouvels Entwürfe weniger plakativ, weniger «literarisch», zugunsten einer Formenwelt, die der sinnlichen Erfahrung Priorität einräumt. Hintergrund dazu bildet Nouvels Auseinandersetzung mit Theater, Musik, Film und Medien, sowohl in Form von Projekten und Bauten als auch in Form regelmässiger Diskussionen mit Theater- und Medienleuten, vor allem dem Bühnenbildner Jaques Le Marquet. Nouvels Projekte kreisen thematisch um Körper und Raum, um die Spannung zwischen Innerem und Äusserem, um Durchsichtigkeit bis hin zur Entmaterialisierung.

In welchem Masse sich dabei die Ergebnisse unterscheiden können, zeigt ein Vergleich zwischen dem nicht ausgeführten Projekt für die Oper von Tokio (1986) und dem Umbau des Opernhauses in Lyon (1986–1993). Bei der Oper von Tokio hüllt Nouvel die verschiedenen Säle und Bühneneinrichtungen wie die Organe eines Lebewesens so in eine monolithische Grossform ein, dass sich diese Innereien gegen aussen nur gerade stellenweise als leichte Ausbuchtung der im übrigen straff gespannten, schwarzen Haut abzeichnen. Zwischen den Innereien und der Haut bleiben die riesigen Hallenräume der Foyers. Die «Körper im Körper» und die Form der Hülle bedingen sich gegenseitig, jede Veränderung der inneren Komposi-

tion hätte offensichtlich eine Reaktion der äusseren Haut und somit auch eine Deformation der inneren Hallenräume zur Folge.

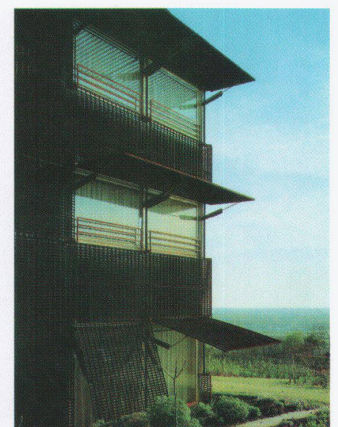
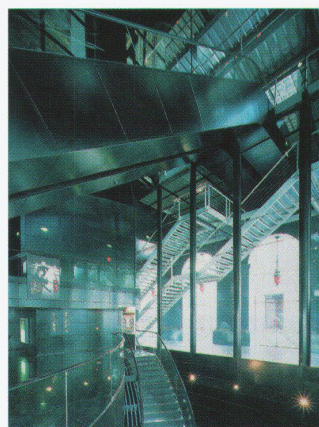
Während beim Projekt für die Oper von Tokio Körper und Raum in labilem Gleichgewicht stehen, ist der Raum bei der Oper in Lyon im Körper eingezwängt und bis aufs Äusserste komprimiert. Die unter Denkmalschutz gestellte dreigeschossige, neoklassizistische Fassade der alten Oper von Lyon definierte die Ausdehnung des Grundrisses und wurde zum Korsett eines vertikal organisierten Theaterhauses mit umfangreichen Übungs- und Requisitenräumen in den Untergeschossen, dem grossen Opernsaal im mittleren Bereich und dem tonnenförmig überwölbten Ballettsaal als oberem Abschluss. Die beengte Situation wird zum räumlichen Thema: Man gelangt von der alten, grosszügigen Arkade in ein an Piranesi erinnerndes, im unteren Bereich beklemmend niedriges Foyer, das sich zwischen sich überkreuzenden Treppen und Brücken gegen oben zu verlieren scheint. Sehr dunkle, zum Teil verspiegelte Oberflächen tragen zur geheimnisvollen Stimmung dieses Raumes bei. Man steigt hoch über Rolltreppen und schmale Stege zu den Erschliessungsgängen – die Farbe wechselt auf ein intensives Rot – und betritt den Opernraum. Welch ein Kontrast! Nie hätte man von aussen eine solche Dimension im Innern erwartet. Nach dem nervösen Gewirr von Korridoren ein ruhig daliegender, riesiger, sehr hoher, geordneter Raum, der im übrigen perfekte Blickverhältnisse von sämtlichen Sitzen aus auf die Bühne bietet.

Das Erlebarmachen von Körper und Raum, der Spannung zwischen Hülle und Form sind also bevorzugte Anliegen Nouvels. Überraschenderweise erscheint diesbezüglich sein erstes grosses Bauwerk in Paris gleichsam unentschieden. Zwar ist das Institut du Monde Arabe (1981–1987) sehr geschickt in die schwierige städtebauliche Situation eingebaut, aber die beiden parallel zueinander stehenden, verglasten Baukörper lassen kompositorisch – gerade wegen ihrer gleichförmigen Transparenz – wenig Dramatik aufkommen, ausser in der Nacht, wenn Kunstlicht die Körper von innen her ausleuchtet. Schaustück ist der Sonnenschutz der Südfassade, der als bewegliche Blechblenden mit an orientalische Ornamente erinnernder Stanzung ausgebildet ist.

¹ vgl. dazu Olivier Boissière, Jean Nouvel, Zürich 1992

L'Opéra de Lyon, 1993

Hotel Saint-James, Bouliac, Bordeaux, 1989



Die Verhüllung voll verglaster Fassaden mit Metallgittern, Lochblechen oder unterschiedlichen Lamellenstrukturen ist ein stehendes Motiv bei Nouvel. Höchst originell in dieser Hinsicht ist sein 1988–1989 entstandenes Hotel-Restaurant Saint-James in Bouliac. Auf den ländlichen Kontext im Weinbaugebiet von Bordeaux antwortet der Entwurf mit vier locker nebeneinander gestellten, schuppenartigen Kleinbauten, zum Teil mit Satteldach, zum Teil mit Flachdach. Was von weitem wie Bretterscheunen aussieht, entpuppt sich von nahem als Stahlkarossen, die mit rostigen Gitterrosten überzogen sind. Die modernen, grosszügig befensterten, teilweise voll verglasten Innenräume treten so gegen aussen kaum in Erscheinung, und umso grösser ist der Effekt, der sich mit der fantastischen Aussicht von innen her ergibt. Bouliac ist ein schönes Beispiel für Nouvels Fähigkeit, die Gebäudehülle als eine Art Wahrnehmungsschicht auszubilden. Wie in Bouliac geschieht dies beim Hotel mit Thermalbad in Dax (1990) mechanisch, diesmal mittels Holzlamellen-Klappläden, während bei den beiden nicht ausgeführten Projekten für DuMont Schauberg in Köln (1990) und für den Medienpark in Köln (1991) sowie – wenigstens im ursprünglichen Entwurf – bei der Galerie Lafayette in Berlin (1991–1997) mit Siebdruck behandelte Glasfassaden vorgesehen wurden, die wie riesige Bildschirme neben allen Abstufungen von transluziden und farbigen Folien auch Textbotschaften vermitteln sollten. Ein Vorgänger zu diesem Thema ist übrigens die von Nouvel 1989 entworfene Fassade der Cartier-Fabrik in Fribourg – so etwas wie ein Wahrzeichen entlang der Autobahn A 12.

Zwischen dem Verständnis der Aussenhülle als einer Wahrnehmungsschicht und dem Versuch, die Aussenhülle überhaupt zum Verschwinden zu bringen, scheint ein Widerspruch zu bestehen. Vielleicht ist jedoch die Entmaterialisierung der Aussenhülle nur eine

surrealistische Version der «sinnlich aufgeladenen» Fassade. Denn was könnte überraschender, irritierender sein als ein Übergang von innen nach aussen, der zwar klimatisch scharf abgrenzt, materiell aber nicht existiert? Nouvels Experimente in dieser Richtung kulminieren buchstäblich im Projekt für den «Tour sans Fin» (1989), dem Projekt für einen Wolkenkratzer am Ende der Monumentalachse der Pariser Défense, gleich hinter dem «Grande Arche de la Défense». Der Büro- und Aussichtsturm hätte 420 m hoch werden sollen. Von unten nach oben hätte die Tragstruktur immer feiner und die Verkleidung immer transparenter werden sollen, sodass sich der Bau im Dunst der Atmosphäre verloren hätte. Weit profaner wirkt demgegenüber die Entmaterialisierung der Aussenhaut beim Verwaltungsbau für die Fondation Cartier in Paris (1993), wo die Geschossflächen zwischen zwei superfeinen, in den parkähnlichen Garten ausgreifenden Stahl-Glas-Panels eingeklemmt sind. Inneres und Äusseres sind nicht mehr grundsätzlich zu unterscheiden.

Innerhalb des breiten Spektrums der architektonischen Forschung Jean Nouvels nimmt das Kultur- und Kongresszentrum Luzern eine vermittelnde Funktion ein. Das erste Wettbewerbsprojekt von 1989 gehört mit seiner Geste vom Saal als vertäutem Schiff einerseits noch zu den «rebellischen», plakativen Entwürfen, formuliert jedoch in Form des grossen Dachs mit darunter gestellten Objekten gleichzeitig das Thema der Spannung zwischen offenem Raum und geschlossenem Körper – wie die Oper in Tokio. Das überarbeitete, jetzt in Fertigstellung begriffene Projekt konzentriert dann sein architektonisches Grundkonzept auf diesen Kontrast zwischen der unterhalb des auskragenden Hauptdachs gebildeten, horizontal durchlässigen Raumschicht und den darin platzierten drei Volumen des grossen Saals, des mittleren Saals und des Restaurant-Kunsthaustraktes (und löst damit auf überzeugende Weise den Abschluss des Bahnhofplatzes zum Seebecken hin!). Die Dramatik der Abfolge von hohen, engen, liegenden, schlauch- oder schlitzartigen, betont niedrigen, geschichteten Räumen schliesst ab mit den in diese Erschliessungsstruktur eingelagerten grossen Hohlkammern, den Konzert- und Versammlungssälen – wie in der Oper von Lyon. Als Wahrnehmungsschicht erscheint die Fassade beispielsweise im Foyer des grossen Konzertsaals, wo präzise gesetzte Bildausschnitte auf die Altstadt und den See freigegeben werden; diesen gezielten Perspektiven wird die durch Metallgitter verschleierte Panoramaverglasung des Restauranttrakts gegenüberstehen. Und entmaterialisieren etwa soll sich die Untersicht des weit auskragenden Dachs, indem sich die Wellen des Sees darin spiegeln.

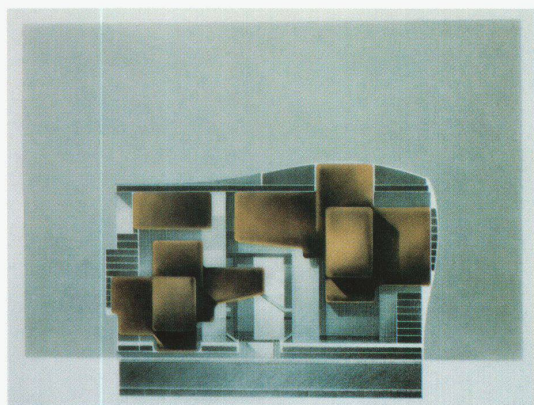
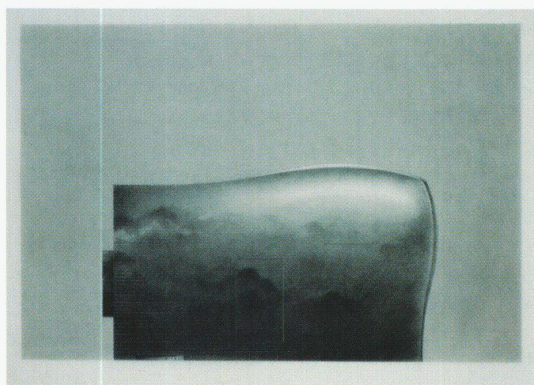
«Luzerns Nouvel» bietet eine aussergewöhnliche Fülle von architektonischem Anschauungsmaterial und ist mit Sicherheit nicht nur einer der besten Bauten von Jean Nouvel, sondern auch einer der interessantesten Bauten, die in den letzten Jahren in der Schweiz realisiert worden sind.

C. L.

Projekt für ein Opernhaus in Tokio, 1986

▷ Projet pour un Opéra à Tokyo, 1986

▷ Project for an opera house in Tokyo, 1986





Kultur- und Kongresszentrum in Luzern,
Blick von der Terrasse unter dem Vordach
▷ Centre de culture et de congrès de Lucerne,
vue de la terrasse sous la toiture ▷ Lucerne
Culture and Congress Centre, view from the
terrace under the projecting roof