

Museumsbau

UMBAU UND NEUGESTALTUNG DES WUPPERTALER VON DER HEYDT-MUSEUMS

(mit drei Figuren)

Neben den vergleichsweise wenigen, wenn auch oft als spektakulärer herausgestellten Neubauten bundesdeutscher Museen im zu Ende gehenden Jahrzehnt fanden die in weit- aus größerer Zahl erfolgten Umbauten bestehender Ausstellungsarchitekturen eine geringere Aufmerksamkeit, obwohl gerade sie angesichts jeweils unterschiedlicher Vorgaben besonderen Planungseinsatz erforderten. Im Falle des Wuppertaler von der Heydt-Museums reichten Standortdiskussionen zu einem gänzlichen Neubau und Überlegungen zur räumlichen Neukonzeption im gegebenen Ambiente bis in die 1960er Jahre zurück, ausgetragen auf einer Plattform, der außer der städtischen Kulturpolitik und -verwaltung auch der engagierte Freundeskreis des Museums sowie dessen Direktor Günter Aust angehörten. Wiederholt hatte letzterer auf die Notwendigkeit zur Verbesserung ausstellungs- und magazintechnischer Einrichtungen, dies insbesondere unter konservatorischen Aspekten, zur Erweiterung der Ausstellungsflächen und zur Raumbedarfserfüllung angeschlossener, etwa didaktischer Funktionen hingewiesen, sich zugleich aber reserviert gegenüber dem Ansinnen verhalten, einen völlig neuen Museumstyp vorrangig unter aktionistischer Einbeziehung eines dann gleichfalls neuen Publikums zu schaffen, ein Vorschlag, den 1970 vor allem Bazon Brock vertrat. Nachdem einerseits architektonische Gutachten 1972/1973 und 1979/1980 die grundsätzlichen Möglichkeiten zur Umgestaltung des Museums ausgelotet hatten und andererseits die klimatechnischen Verhältnisse eine weitere Präsentation im gegebenen Zustand nicht mehr erlaubten, wurde aus dem Kreis eingeladener Architekten, zu denen neben zwei Wuppertaler Büros auch Jørgen Bo und Vilhelm Wohlert aus Kopenhagen zählten, im März 1985 die Kölner Architekten Peter Busmann und Godfried Haberer mit der weiteren Ausarbeitung ihres vorgelegten Konzeptes betraut. Einen Monat darauf übergab Günter Aust nach 23jährigem Direktorat dieses vorzeitig seiner Nachfolgerin Sabine Fehle mann, um ihr — ein gewiß nicht selbstverständlicher Zug — uneingeschränkte Möglichkeit zur Mitgestaltung jener zukünftigen Museumserscheinung zu geben, die mit der Wiedereröffnung des Hauses am 23. März 1990 zur Wirkung kam.

Die räumlichen Voraussetzungen waren kompliziert und reizvoll zugleich. Das alte Elberfelder Rathaus, 1827 durch Johann Peter Cremer geplant und 1829 bis 1842 als eines der qualitativsten Beispiele klassizistischer, dabei französisch beeinflusster Architektur in der preußischen Rheinprovinz errichtet, hatte nach Verlagerung dieser Funktion in einen Neubau seit 1902 als Ausstellungsgebäude des Kunst- und Museumsvereins gedient. Dessen umfangreiche, vor allem durch das mäzenatische Wirken des Freiherrn August von der Heydt geförderte Sammeltätigkeit konnte sich nunmehr weiter entfalten, besser darstellen und die Bereitschaft zur Schenkung von Kunstwerken animieren. Die Wuppertaler Kunstsammlung wurde ähnlich der Kölner zu einer bürgerschaftlich getragenen, ihr Charakter von den teils sehr individuellen Neigungen der Stifter, also nicht ausschließlich kunstwissenschaftlichen Aspekten geprägt. Dieser ge-

schichtlichen Voraussetzung begegnet man allenthalben in der Kollektion, das Sammeln in und neben den jeweiligen Zeitströmungen, die Vorliebe für das mittlere und kleine Format, die Affinität auch zum Untypischen innerhalb eines Œuvres, die Setzung gelegentlich monographischer Schwerpunkte unter Hintanstellung einer Verknüpfung solcher Phänomene durch die große Entwicklungsgeschichte, all dies bestimmt den Erlebnisreiz der Präsentation wesentlich mit.

Die Architekten beließen den Cremer'schen Bau, dessen ursprüngliche Dreiflügelanlage durch spätere Anbauten zum geschlossenen Karree mit Binnenhof innerhalb eines Straßengeviertes erweitert worden war, dem Äußeren nach in seiner vorgefundenen Gestalt. Doch holten sie das Museum im Wortsinne auf den Erdboden, indem die Zahl der im Erdgeschoß angesiedelten Ladengeschäfte drastisch reduziert wurde. Die Hauptfassade liegt infolge einer leider im Detail unglücklichen Umgestaltung des Turmhofes zur Fußgängerzone an einer Platzsituation; weiterhin über Stufen erreicht man die farblich etwas zu präntiös formulierte Eingangsanlage, hinter deren Mittelportal ein gläserner Windfang Distanz zur Architektur wahrt, in der Überkuppelung aber die Deckenstruktur der historischen Pfeilerhalle des Entrées reflektiert. Überhaupt beruhen alle Eingriffe auf der komplexen Verbindung denkmalpflegerischer, hier teils rekonstruierender Maßnahmen mit Neubauteilen und einer gänzlich neuen Innenausstattung (Fig. 1–3). Letztere blieb in ihrer extensivsten Form glücklicherweise auf die Cafeteria beschränkt, welche sich der Eingangshalle anschließt und zugleich als Straßencafé nach außen öffnet. Modische Niedervolt-Lichtanlagen über technoidem Edelmobiliar wären im elegant gestylten Ambiente noch sinnvoll, die in Streifen mattierte Glaswand Daniel Burens aber, die in Durchschneidung der Decke und Wiederaufnahme der Fassadenbögen den Raum diagonal durchquert, hat den leicht muffigen Charme von Bankschaltern der 50er Jahre; eine durchaus verzichtbare Dekoration, scheint auch ihr Schöpfer mittlerweile regelmäßig zu anderen Museumsgestaltungen hinzugezogen zu werden.

Im Durchschreiten der Halle läßt man die angenehm offen gehaltene, „Shop“ benamste Museumsbuchhandlung links liegen, passiert eine diskret zurücktretende Kasseninsel und erreicht das Zentrum der Neubaumaßnahmen, den heute um zwei Obergeschosse überbauten vormaligen Innenhof. Die Freilegung der bis dato verunklärten Rückfassade des Cremer'schen Rathauses erfolgte gen Traufgesims unter dem scharfen Seziermesser,

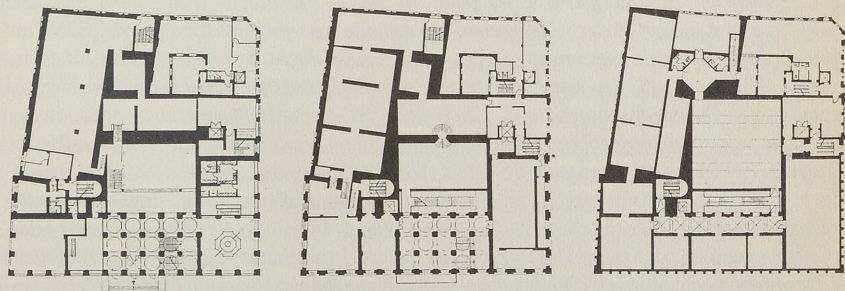


Fig. 1–3 Wuppertal, Von der Heydt-Museum: Erdgeschoß, 1. und 2. Obergeschoß

dem alle Profile zum Opfer fielen. Um so widersprüchlicher die historisierende Gestaltung technisch überdimensionierter Konsolen aus Stahl, über deren Gesimsauflager ein gläsernes Steildach aufragt. Denn dem Cremer-Präparat antwortet im Abstand von vier Metern eine geschlossene Wandfläche, dazwischen entsteht ein tiefer Schacht, an dessen beleuchtungstechnischer Notwendigkeit gezweifelt werden darf. Vom ersten Obergeschoß an nimmt er einen frei vor der Wand an Zugbändern von oben getragenen Treppenlauf auf, der im Vergleich mit anderen Museumslösungen auf Beispiele langer Stufenfluchten in den 50er Jahren zurückverweist, etwa auf Döllgasts Alte Pinakothek (auch dort ein Schacht) oder auf Rudolf Schwarz' Wallraf-Richartz-Museum. Die lange Rampe realisierte Richard Meier im Frankfurter Kunstgewerbemuseum, den hohen Schacht unter spärlichster Ausnutzung zur Präsentation bereits Hans Hollein am Mönchengladbacher Abteiberg. Die barocke Attitüde der Treppe im Kölner Museumsneubau, deren wuchtig fascierte Unterzüge dem Architekturhistoriker noch Assoziationen an Monumentalisten der 30er Jahre einflößen mochten, unterblieb in Wuppertal; beide Stiegenhäuser, die übrigens jeweils Bilder Hann Triers an den Stirnwänden zeigen (in Wuppertal wird immerhin kein *Triumph der Malerei* behauptet), sind zur Präsentation denkbar untauglich, auch Andreas von Weizsäckers Installation *Strecke* vermag hier nicht gegenzusteuern.

Aus dem Lichtgraben senkt sich ein gedrückt wirkendes Forum auf das alte Hofniveau, links erreicht man über Stufen den Wechselausstellungsbereich. Dessen erste drei Räume lassen bei kleinerem Grundriß das Problem der vorgegebenen Deckenhöhe noch nicht erkennen, das sich beim Eintreten in die lange, von wuchtigen Pfeilern getragene Halle jedoch unübersehbar zeigt: Großformatige Bilder Bernd Zimmers ruhen hier im Juli 1990, schräg an die Wand gelehnt, auf kleinen Holzklötzen am Boden. Die ansonsten sehr angenehme Kunstlichtkonzeption des Hauses versagt an diesem Ort. Beim Verlassen der großen Schachtel sei Vorsicht geboten, will man nicht in echt Poe'scher Manier eine wie von Geisterhand ausgelöste Brandschutztür auf sich zurollen sehen; diese technischen Kinderkrankheiten aber tun der wesentlich verbesserten Klimasituation sicher keinen Abbruch.

Die strukturelle Wiederherstellung der Cremer'schen Treppensituation zwischen Erd- und erstem Obergeschoß ist bis ins Detail, dem die Architekten allerorten im historischen Kontext große Aufmerksamkeit schenkten, sehr gelungen; das nicht ursprüngliche, überladen ornamentierte Eisengeländer wurde durch ein transparent und klar gestaltetes mit hellem Naturholzhandlauf ersetzt, die rosa pastellfarbene gefaßte Säule auf dem Podest harmoniert gar mit Georges Mathieus *Schlacht von Solferino* an der Stirnwand. Überhaupt war die Zusammenarbeit zwischen Museumsleitung und Architekten gerade bei der wechselnden, auf die jeweiligen Ausstellungsobjekte abgestimmten Wandfarbigkeit ausgesprochen glücklich. Das reine Weiß bleibt auf Verkehrsflächen konzentriert und wird ansonsten zu Grau, Umbra, Beige und anderen Nuancen gebrochen, lediglich die Kabinette Alter Meister im zweiten Obergeschoß sind kräftig grün gestrichen. Gleichfalls wechselnd die Bodenbeläge, wobei die Sisalmatten jenen Halleneffekt vermeiden, der beim Durchschreiten anderer, mit Sandstein ausgelegter Säle zur Zehenspitzenpose animiert. Natürliches Seitenlicht erhalten lediglich die Skulpturenräume des ersten Obergeschosses, ansonsten sorgt dort und im Erdgeschoß eine wohlthuend

neutrale Lichtfarbe aus asymmetrischen Leuchtstoffröhrenkörpern für die blendfreie Betrachtung der Gemälde; Spots oder Downlights kommen nur vereinzelt zum Einsatz. Das zweite Obergeschoß hat durchweg natürliches, bei Bedarf künstlich aufzuhellendes Deckenlicht, der große neue Saal über der ehemaligen Hoffläche weist nordwärts orientierte Sheddächer auf, identisch mit den Kölnern, hier jedoch ohne Beeinflussung der architektonischen Außerscheingung.

Doch weiter in der Erkundung. Die neue Raumkonzeption verrät die Schwierigkeit, einen offenbar angestrebten Rundgangcharakter gemäß kunsthistorischen Chronologien zu inszenieren. So werden die Alten Meister zwar stimmungsvoll in intimen Kabinetten präsentiert, bleiben aber, wie auch andere, in sich harmonische Ambiente, als Sammlungsbestand isoliert. Einzelne Entwicklungsphasen können sich zwar in aufeinanderfolgenden Raumkompartimenten entfalten, sind jedoch oft voneinander getrennt, alternierend in verschiedenen Geschossen untergebracht und immer wieder von Räumen gänzlich außerhalb der Reihe stehender Objektgruppen unterbrochen. Dem sachkundigen Besucher erhöht dies zweifellos den Reiz, und seinen Spuren folgt die weitere Beschreibung, doch den unvertrauten Betrachter mag dergleichen Anordnung gelegentlich verwirren.

Am Ende der Treppe empfängt ihn in der Pfeilerhalle des ersten Obergeschosses ein Teil der Plastiksammlung des 19. und frühen 20. Jahrhunderts. Die allseitige Umstellung dieser Pfeiler mit aufgesockelten Bronzen (die Sockel können sich nicht so recht der Wand anschließen und revanchieren sich mit störenden Schatten) wirkt problematisch, wo solche Werke sich zur umschreitenden Betrachtungsweise empfehlen oder aber zu wenig Fond in schmalen Wandrücksprüngen finden. Überhaupt hat die Entscheidung zur räumlich getrennten Präsentation von Malerei und Plastik eine kaum noch aufzulösende Verdichtung der letzteren bewirkt; lediglich im Falle Giacomettis und des großen Oberlichtsaales, wo man in den obligaten Steinkreis Richard Longs stolpert, wurde die Regel durchbrochen. Den beiden Anschlußräumen mit seitlichem Tageslicht blieb die (Studien-?) Sammlung Skulptur und Plastik vorbehalten, wobei zunächst die jüngeren Zeitgenossen, dann die älteren Werke zu sehen sind. Dieser zweite (Eck-) Raum ist infolge seiner Einrichtung auch für den Fachbesucher unbefriedigend, den Unbefangenen muß er geradezu in Konfusion versetzen: In zwei Vitrinen vor der Wand (seitliches Gegenlicht) werden auf jeweils drei Ebenen *summa summarum* 25 Kleinbronzen gezeigt, des weiteren füllen 21 Einzelsockel und eine Insel mit fünf Arbeiten die ca. 80 m² große Fläche; da vermag auch die feinfühlig in Anlehnung an die historische Dekoration neu formulierte Decke keine Ruhe mehr zu schaffen. Ein kleiner Raum im Anschluß bringt eine sicherlich unbeabsichtigte, heiter-makabre Note hinzu: Eine Wandnische bot sich an zur frontseitigen Verglasung, auf vier Ebenen zu je fünf kubischen Glasabteilen stehen zwanzig Köpfe, wahrlich eine nicht minder kuriose Sammlung Guillotinerter als sie das vorgebliche Rauch'sche Atelier in der Berliner Ausstellung *Ethos — Pathos* barg.

Doch was nun folgt, entschädigt ganz und gar für alles kritisch Anzumerkende. Die Bildersäle nämlich sind mit einer Sensibilität gehängt, wie sie nur selten beobachtet wird. Hier gebührt dem Museumsstab und seiner Zusammenarbeit mit den Architekten uneingeschränkte Anerkennung. Die eingangs erwähnte Sammlungsgeschichte des Hauses hätte die hieraus resultierende Charakteristik zur Not geraten lassen können, in Wup-

pertal aber machte man eine Tugend aus ihr. Konsequenz zu Gruppen geformt, stören nun weder dichte Nachbarschaft einzelner Exponate noch die Montage kleiner Formate auf Tableaus zu zwei Reihen. Entlang einer durchgängig gültigen Augenhöhe angeordnet, verlangen insbesondere die kleineren Bilder eine Aufsicht von oben; eine reine Gewohnheitsfrage, und die so bewirkte Minderung von Lichtreflexen kompensiert den implizierten Büberblick gesenkten Hauptes vollauf (Kinder und Kleinwüchsige sind dispensiert). In Gegenüberstellung entstehungszeitlich verwandter Werke aus unterschiedlichen Strömungen wird der Versuch erkennbar, dem Anspruch universalen Repräsentanz künstlerischer Ausdrucksformen gerecht zu werden, und tatsächlich wird kaum einmal das objektiv doch berechnete Gefühl erweckt, in dieser Reihe oder jener Gruppe fehle wohl ein wichtiger Vertreter; was disparat hätte auseinanderklaffen können, wird vielmehr zu jeweils in sich stimmigen Gesamtbildern komponiert.

Den Anfang macht der gebürtige Elberfelder Hans von Marées, gefolgt von einem Raum, wo vermittelt sinnvoller Konfrontation die Bilder Gustav Wiethüchters, eines regionalen Malers der zweiten expressionistischen Garde, mit denen Paula Modersohn-Beckers in einen Dialog eintreten, dessen Spannung dem einen wohltut, ohne die andere zu schmälern. Im Rücken Wiethüchters, dem die prominente Stirnwand dediziert wurde, findet man die Wiener Kokoschka und Oppenheimer, denen Hofer, van Dongen und Rohlf mit jeweils monographischen Gruppen, Nauen, Feininger und Kandinsky mit teils vereinzelt Werken antworten. Beim Verlassen dieses Raumes, welcher die inhaltliche Verschleifung zwischen seinen Kompartimenten gelungen vollzieht, wendet sich die Orientierungsachse im großen Saal. Hier sind die Maler der Brücke und des Blauen Reiters zu einem eindrucksvollen Panorama des deutschen Expressionismus arrangiert.

Den Übergang zur neuen Ausstellungsfläche, einen diagonal zu durchquerenden, zylindrischen Raumkörper, formulierten die Architekten als Gelenk, vielleicht die Paraphrase einer vergleichbaren Raumkonzeption im Mönchengladbacher Abteiberg-Museum; auf einer Bahn zwischen wandbündigen Podestebenen geleiten Plastiken von Hans Arp den Besucher in einen Saal mit deutscher Malerei der 20er Jahre. Vertreter des Bauhauses begegnen dort einer schönen Suite von Bildern der Rheinischen Progressiven, Jankel Adler leitet mit vier Gemälden zur Neuen Sachlichkeit und zum magischen Realismus über, Oskar Schlemmer antwortet Otto Dix. Das allerorten im Hause zu bewältigende Problem versetzter Ebenen — gegenüber dem dreigeschossigen Bau Cremers ist die alte Erweiterung von 1911—1913 bei gleicher Traufhöhe um ein Geschoß höher — lösten die Architekten innerhalb der Hofüberbauung durch eine Treppe, deren Stufen vom kreisrunden Absatz konkav bzw. konvex ausschwingen; schon bei Hollein kein neues Motiv, aber an dieser Stelle von großzügiger Wirkung. Im nun erreichten zweiten neuen Saal wird die gesteigerte Raumhöhe zur aufgelockerten, teils doppelreihigen Präsentation von Werkgruppen Baumeisters, Brünings, Poliakovs, Nays und Winters genutzt. Der hier vollzogene Zeitsprung wird besonders deutlich, steigt man nun nicht sogleich ins zweite Obergeschoß hinauf, sondern entdeckt hinter der historischen Treppe den Saal mit Malerei des späten 19. Jahrhunderts, die Bilder Trübners, Waldmüllers und Böcklins. Der Eingriff in die historische Struktur des vormaligen Bürgersaales ist dort ein eklatanter und kaum mit der neuen Doppelfunktion als Ausstellungs- wie Vortragsbereich zu rechtfertigen. Eingelegene Wandscheiben verbergen die Fenster, nach Nor-

den ergibt sich so ein dezent modern möblierter Ruheraum, nach Osten ein langer, schmaler und dem Besucher unzugänglicher Schacht. Es sei die Frage erlaubt, ob hier nicht unter Belassung bzw. Wiederherstellung der historischen Grundriß- und Deckenstruktur ein weitläufiger Skulpturensaal mit Seitenlicht hätte entstehen können; das stattdessen andernorts erzeugte Gedränge hätte sich wohlthuend auflösen lassen.

Im großen Saal des zweiten Obergeschosses darüber unterblieb dieser Eingriff, längs seiner Wände wird das eindrucksvolle Spektrum internationaler Avantgarde des frühen 20. Jahrhunderts entrollt. Auf Soutine und Dufy folgen Braque, Bonnard, Ensor und Boccioni; Larinow fügt sich ein und Picasso ist mit fünf Werken unterschiedlichster Epochen vertreten. Einen zweiten monographischen Schwerpunkt bilden sieben Arbeiten Max Beckmanns, ihre räumliche Konfrontation gerade mit Picasso vermittelt die These der einander ergänzenden Gegensätze. Im Mitteltrakt des Cremer'schen Hauptflügels enthalten zwei Kabinette niederländische Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts, ein drittes leitet mit Gemälden der Romantik und frühen Nachromantik über zu einer langen Enfilade. Gleich in deren erstem Raum wird die französische Entwicklung der Barbizon-Schule, von Delacroix zu Courbet und Daumier vorgeführt, als zeitlich vorangehend erscheinen Blechen und Joseph Anton Koch, Schwind und Overbeck; bedauerlich die geringe Präsenz britischer Malerei, überraschend die Einbeziehung wenn auch früher Bilder van Goghs, neben denen aber gerade die Arbeiten Carl Schuchs eine erstaunliche Wirkung entfalten. Die sich anschließenden französischen Impressionisten sind mit oft untypischen Bildern vertreten, ein Hinweis wieder auf die Sammlungsgeschichte, darum jedoch nicht minder interessant. Cézannes *Weiblicher Akt* nimmt um 1888 kubistische Tendenzen vorweg, Degas ist, obwohl in vier Werken präsent, manch anderem in diesem Ambiente nicht gewachsen. Eine ausgezeichnete Reihe Schweizer Malerei um Hodler und Valloton hat fünf Bilder Munchs, von denen die *Sternennacht* einen Höhepunkt bildet, zum Gegenüber. Den Impressionismus französischer und deutscher Ausprägung, das Beharren auf ihm sowie seine Überwindung exemplifizieren dann Vlaminck, Derain und Matisse in Begegnung mit Liebermann, Uhde, Slevogt und Corinth, der letztere ist allein mit acht Arbeiten präsent.

Das Ende dieses Raumes markiert den Abriß einer Linie, die sich im Geschoß darunter erst wieder anknüpft. Ein Zeitsprung nämlich führt in die 50er und 60er Jahre, im Gegensatz zum Saal mit Arbeiten Baumeisters und anderer wird jetzt die internationale Avantgarde derselben Jahre vorgeführt; neben Fontana, Tapiès, Soulages und Fautrier, neben Giacometti, Dubuffet und Schoonhoven wird offenbar nur Emil Schumacher ein solcher Anspruch bescheinigt. Was nun folgt, ist leider heikel. In Wiederholung der Gelenkfunktion entstand auf kleinstem Grundriß ein oktogonaler Raum mit Wandschalen und Laterne, der unwillkürlich an Aldo Rossis *Teatro del Mondo* denken läßt. Dieser als *Konfrontationsraum* apostrophierte Bereich ist Schlüssel zum neuen Präsentationskonzept, unter Hintanstellung entwicklungsgeschichtlich „objektiver“ Chronologien die Werke unterschiedlicher Entstehungszeit wie -umstände einander begegnen zu lassen, wobei — und im Einzelfall keineswegs zu Unrecht — übergreifende Charakteristika formaler Natur, inhaltlichen Ansatzes und künstlerischer Umsetzung behauptet werden. Hier aber sind der Ort und wenigstens eines der gewählten Exempel in der Sache untauglich. Bacons *Studie zum Selbstbildnis* läßt den Betrachter zurückweichen und dabei ge-

gen das *Rheinische Totenbrett* Felix Droeses anrennen, den schwächsten Teil des Arrangements; wie Bacon, so verlangen auch Gnohis *Lady's Feet* und mehr noch Corinths dramatischer *Rudolf Rittner als Florian Geyer* nach wesentlich größerem Aktionsradius, um dann vielleicht im Dialog das leisten zu können, was ihnen hier didaktisch zugemutet wurde. Kunst nicht nur für sich wirken, sondern auch auf anderes verweisen zu lassen, bedarf sowohl einer Auswahl, die das jeweils Singuläre respektiert, andererseits eines geeigneteren räumlichen Kontextes. Nebenbei ist dem Museum für den Verzicht zu danken, irgendeine aufdringliche Didaktik zu soziokulturellen Hintergründen belehren oder abgeschnittene Malerohren kolportieren zu lassen.

Der Rundgang schließt mit dem im Grundriß quadratischen, neuen Oberlichtsaal, wo sinnvollerweise die zumeist größerformatigen Arbeiten zeitgenössischer Künstler zusammengefaßt wurden. Einerseits ist dieser Sammlungsbereich aufgrund der bislang nur in Einzelfällen zu modifizierenden Verfügung im Legat des Freiherrn von der Heydt, lediglich Werke verstorbener Künstler zu erwerben, besonders schwierig zu entwickeln und weist tatsächlich Lücken auf, etwa bei plastischen Arbeiten von Joseph Beuys; andererseits liefe man gerade hier Gefahr, in Anlehnung an die entsprechende Konfektionierung dieses Bereiches in bundesdeutschen Museen den ansonst stringent individuellen Charakter von Sammlung und Präsentation zu trüben. Muß denn stets dieselbe Checkliste aktueller Künstler abgehakt werden (Baselitz darf auch in Wuppertal nicht fehlen), bedarf man wirklich des modischen Konsenses mit allen Institutionen jener sogenannten Szene, die eine Art wechselseitiger Rückversicherung zu praktizieren scheint, kann man hier nicht weiterhin selbstbewußt an die Tradition des Hauses anbinden, mit Gespür auch für die unspektakuläre Äußerung von Qualität neben den breit ausgetretenen Pfaden zu wandeln und zu sammeln? Zumal der in Wuppertal angestrebte Erlebniswert des Museum dürfte derartige Impulse stärker als andernorts legitimieren.

Dieses Erlebnis des neugestalteten von der Heydt-Museums ist nämlich heute schon ein weitestgehend unvergleichliches. Abgesehen von wenigen kritischen Punkten, wo die Lösung differenzierter hätte ausfallen dürfen, erwies sich die Zusammenarbeit von Museumsleitung und Planung im Ergebnis als methodisch vorbildlich. Mögen einzelne Bauteile auch nicht gleichermaßen zufriedenstellen, wird auch das Präsentationskonzept infolge räumlicher Prämissen gelegentlich in seiner Konsequenz gestört, so darf das heutige Museum doch als ein *locus amoenus* bezeichnet werden, an dem sich Fachbesucher wie unbefangenes Publikum mit Neugier und Interesse bewegen können, ohne der Ermüdung zu erliegen. Sammlung und Ausstellung beugen hier auf gelungene Weise entschieden vor, das neue Angebot meint Aufforderung zur (wieder-)erkennenden Suche nach dem Individuellen im wechselnden Kontext, nicht aber Appell zum Abschreiten stereotyper Gemäldekompanien.

Bernd Ernsting