

seiner Männer. Mit der höchst rationellen Arbeitsteilung zwischen den drei Ständen, die der französische Zeichner ausklügelte, hat das wenig zu tun. Diese „Tiefenstruktur“ seiner Zeichenkunst, die in Brüchen und Umarbeitungen der Traditionen erkennbar wird, läßt am ehesten Schlüsse auf mentale Einstellungen zu. Interpretationen, die sie unbeachtet lassen und eine quasi archetypische Wertigkeit von ikonographischen Motiven unterstellen, können die historische Bestimmung einer künstlerischen Erscheinung sicher nicht leisten, um die es dem Katalog doch geht.

Auf die Ständeordnung — das lehrt dies Beispiel — setzt Goya seine Hoffnungen gerade nicht. Insofern ist er (einerseits) radikaler als die spanische Reformpartei. Deren konstitutionell begrenzte Monarchie war sein Ziel nicht. An die Stelle der Ordnung nach den drei Ständen tritt bei ihm ein eher dualistisches, manichäisch eingefärbtes Weltbild, das nach Gut und Böse unterscheidet und diese Werte dämonisiert. Das Unendliche wird in diesem Weltbild — nach Hegel — das Wahre; die ethischen Werte trennen sich entschieden von der alten sozialen Hierarchie. Dies war eine volkstümliche Sicht, die seit alters eine eschatologische Perspektive an die Stelle konkreter Progressionen im Diesseits setzte, und dafür wahrlich Gründe hatte. Die Hoffnungen bleiben abstrakt. Es ist ein unbestimmtes Licht, das die göttliche (!) Freiheit ankündigt (Kat. Nr. 107) und die göttliche (!) Vernunft umgibt (Kat. Nr. 113). Leuchtende, vom Licht hinterfangene Frauengestalten, die sich vom Dunkel ihrer Verfolger abheben (Kat. Nr. 148) oder das Licht in die Dunkelheit tragen (Kat. Nr. 109), sind die Leitfiguren. Der metaphysische Ausblick der Aufklärung, die Goya zeichnet, ist unübersehbar. Die radikalere Negierung kompromißloser Lösungen, die Goya mit dem Volk verbindet, scheint andererseits durch seine stärkere mentale Rückkoppelung an religiöse Vorstellungen der Feudalzeit bedingt zu sein.

Der Katalog beweist ein ungewöhnliches Gespür für den technisch-ästhetischen Prozeß bei der graphischen Arbeit Goyas; jedes Detail wird mit eindringlicher Genauigkeit registriert. Eine vergleichbare Fähigkeit, auch die Konstitution von Semantik prozeßhaft zu erfassen, gerade das treibende Moment zu erkennen, das übernommenen Bedeutungen widerspricht und sie umartikuliert, ist noch nicht entwickelt worden. Hier werden weitere Diskussionen und weitere Arbeit nötig sein, damit wir Goya als *aktiven* Zeitgenossen der Aufklärung erkennen, dessen Kunst nicht nur durch ikonographische Ketten an die Vergangenheit gefesselt ist, sondern dessen Arbeit ihn auf die Zukunft hin orientierte.

Jutta Held

Tagungen

„LA PIAZZA“ — ÖFFENTLICHER RAUM: GESCHICHTE — REALITÄTEN — VISIONEN

Symposium, veranstaltet von Universität und Italienischem Kulturinstitut Stuttgart. Stuttgart, Staatsgalerie und Lindenmuseum, 11.—14. Mai 1988.

Eigentlicher Motor der Tagung war der Stuttgarter Romanist Gerhart Schröder, den es, wie Klaus Humpert in seinem Eröffnungsvortrag sagte, „aus purer Neugierde“ dazu

getrieben hatte, mit dem Thema „*La Piazza*“ einen interdisziplinären Diskurs über das aktuelle Thema zu entfachen. „Wir erleben eine stürmische Renaissance der öffentlichen Räume. Ursachen, Motivation und Perspektiven sollen in dem Symposium hinterfragt werden. Will sich die voll ausgestattete reiche Gesellschaft jetzt noch das ramponierte Stadtbild liften lassen? Oder gibt es ein existentielles Bedürfnis nach mehr Öffentlichkeit, obwohl die politische Öffentlichkeit in andere Medien und Räume abgewandert ist?“ Mit diesen Fragen der Veranstalter im Programmheft waren die neuralgischen Punkte der gegenwärtigen Reflexion über Öffentlichkeit bereits angesprochen. Angesichts des weiten Diskussionsfeldes kann ein Bericht wie der folgende lediglich auf eine exemplarische Auswahl der Beiträge eingehen.

Bis ins 19. Jahrhundert, so Gerhart Schröder („Die Veränderung des Begriffs des öffentlichen Raumes im 20. Jahrhundert“), waren öffentlicher Raum und Öffentlichkeit weitgehend kongruent. Schröder untersuchte die historischen „Dispositive der Öffentlichkeit“. Ausgehend von der Agora der griechischen Polis versuchte er nachzuweisen, daß die jeweilige historische Öffentlichkeit sich ihren „synthetischen Ort“ schuf. Die Agora, als Ort der „pluralen Rede“, nannte er einen „qualitativen Schritt“ in der Entwicklung zur Vergesellschaftung. Aristoteles, der im 7. Buch der *Politeia* die Trennung von Agora und Marktplatz fordert, weist der Agora die „*theoria*“ des Gemeinwesens zu, also die Reflexion auf das Allgemeine. Deutlich wurde die Abhängigkeit der Dispositive der Öffentlichkeit von der Entwicklung neuer Formen der Kommunikation und damit auch anderer öffentlicher Orte. Mit dem Buchdruck beginnt eine erste Entwertung des Platzes, dieser bleibt dennoch die „privilegierte Gestalt des öffentlichen Raumes“, auch wenn in Zukunft „Kaffeehäuser und Lesekabinette“ Funktionen der „pluralen Rede“ übernehmen.

„*La Piazza* als Emblem unmittelbarer Öffentlichkeit“ ging mit der griechischen Polis zu Ende, erlebte in der italienischen Renaissance eine Wiederkehr und blieb als kollektive Erinnerung und Ziel in den unterschiedlichsten Platzgestalten der europäischen Stadtgeschichte erhalten, wie die historisch orientierten Vorträge am zweiten Tag des Symposions zeigten.

Jürgen Paul (Tübingen) beschäftigte sich mit „Funktion und Gestalt von Plätzen im Mittelalter“. Den Platz, als Ort unmittelbarer Öffentlichkeit, gab es im Mittelalter nicht. Die großen Plätze vor Domen und Kathedralen sind Freilegungen des 19. Jahrhunderts. Die innerstädtischen Freiflächen deutscher mittelalterlicher Städte bezeichnete Paul als übriggebliebene Negativflächen in der dicht bebauten Innenstadt. Die eigentliche Vorgeschichte des Platzes als Primärstruktur begann mit der Herausbildung eines zentralen Marktplatzes mit kommunalen Funktionen neben der Funktion des Warenumschlages. Solche Plätze entwickelten sich vor allem am Rande von Bischofs- und Königshöfen außerhalb der Mauer. Am Beispiel von Münster in Westfalen läßt sich die Entwicklung zum zentralen Marktplatz als Prozeß der Systematisierung und Angleichung der Randbebauung beispielhaft darstellen, beginnend mit einzeln stehenden Hofstellen, über die Schließung der Baulücken und das Heranrücken der Häuser an den Platz bis zum Neubau repräsentativer Fassaden nach dem Vorbild des Rathauses. Kann man in Deutschland auf Grund des Fehlens einer Typologie des mittelalterlichen Platzes nur von einer „Morphologie des Platzes“ sprechen, so bietet Italien zur gleichen Zeit ein völlig anderes Bild.

Hier wurde, bedingt durch die vielfach vorhandenen antiken Stadtstrukturen, eine frühe republikanische Verfassung und eine die antike Stadt reflektierende Idealstadtheorie, die Piazza als Primärstruktur „erfunden“. Die Keimzelle der Piazza sieht Paul im Brolio, dem regelmäßigen Innenhof des Rathauskomplexes. Am „Brolio Nuovo“ von Mailand (1223—33) läßt sich diese Phase der Entwicklung des öffentlichen Raumes gut ablesen. Die italienische Piazza war wie die antike Agora nicht Marktplatz, sondern Ort öffentlicher Funktionen, für dessen oft demonstrative Vergrößerung bebauten Gebiet rigoros freigelegt wurde.

Horst Lange (München) verfolgte an Hand gut gewählter Beispiele überzeugend den Weg von der Antithese Platz-Palast, entsprechend Öffentlichkeit-Herrschaft, über die stufenweise erfolgende Degradierung des öffentlichen Platzes durch die Anbindung des am Stadtrand gelegenen Herrschaftspalastes mittels betonter Achsenbildung an die kommunale Piazza, bis zur Umfunktionierung der Piazza zur Distanz schaffenden „piazza castello“ im Zentrum der Stadt und schließlich zum tief gestaffelten Schloßplatz in Versailles. Wie oft bei typologischen Entwicklungslinien spielten auch hier die nicht ausgeführten Pläne eine Hauptrolle als Belegmaterial, so etwa Ammanatis Pläne für die Um- und Erweiterungsbauten des Palazzo Pitti. Sie finden ihre logisch-ideologische Fortsetzung in Buontalenti projektierter Piazza Pitti, bei der „eine nach drei Seiten aktiv sich ausdehnende, klar begrenzte Platzinsel eingeschaltet (war), welche jeden Ankommenden — sei er zu Fuß oder im Wagen — durch die Engführung der jeweiligen Schneisen zum Verlangsamten der Fahrt bzw. des Schrittes zwingt.“ Ein besonders eindrucksvolles Beispiel für die bauliche Inszenierung von Herrschaft sah Lange in Vasaris Corridoio in Florenz, einer via coperta, welche es dem Fürsten gestattete, den Weg vom Palazzo Vecchio zum Wohnpalast am Rande der Stadt, im vollen Sinn des Wortes „entrückt“ von den Stadtbürgern, zu nehmen. Die baulich inszenierten Blickführungen: des Fürsten von der Höhe des Corridoio auf seine Untertanen und des Volkes von unten aufwärts zu dem in den Fenstern bildhaft gerahmt erscheinenden Herrscher, bezeugen eine ausgeklügelte Rhetorik, die derjenigen entspricht, die an anderen Orten durch Achsenbildung, Fassadengestaltung und andere „adhärente Symbole“ (Franz Verspohl) als Instrumentarium absolutistischer Machtausübung eingesetzt wurde. Die „kanonische Neuschöpfung des Schloßplatzes“ fand im 17. Jahrhundert statt. Versailles mit den perspektivisch in die Tiefe gestaffelten, durch transparente Platzgitter getrennten Vorplätzen ist erst, wie Lange betonte, im Zusammenhang mit der Ablehnung von Berninis Louvreentwürfen durch Colbert richtig zu interpretieren. Hatte Bernini mit seiner auf Pietro da Cortona zurückgehenden geschwungenen Palastfassade des Louvre das ästhetische Erlebnis der plastisch gestalteten Grenze von Innen und Außen anvisiert, so wollte Colbert den weit geöffneten Platz, weit genug, um darauf alle Garderegimenter ihre Manöver abhalten zu lassen.

Eugenio Battisti („Der Platz als Ort der Begegnung im Alltag“) ging es um den Prozeß der Leerung des Platzes durch Regulierung und Organisation von Tätigkeiten und Verhaltensweisen auf öffentlichen Plätzen. Ausgehend von der fast immer leeren Piazza auf italienischen Stadtveduten stellte Battisti fest: Die Malerei war an der Darstellung der tatsächlichen urbanistischen Situation nicht interessiert. In Lorenzettis „guter und schlechter Regierung“ fehlt der eigentliche Markt, so, „als ob er nicht zum guten Leben

gehörte". Die Begründung für diese Abstinenz in der Darstellung alltäglichen Lebens auf Marktplätzen findet Battisti in städtischen Chroniken und literarischen Quellen. So spricht ein Chronist 1398 von dem „Schaden“, der durch die Menge der Händler und Kaufleute dem Markt angetan werde. Die herrschende Schicht verachtete die Unordnung und das lärmende ungezügelter Treiben auf den Plätzen. Der negativen Sicht urbanen Lebens stellte Battisti einige positive Darstellungen gegenüber, die ihn zu der These veranlaßten, daß die Akzeptanz der Menge auf Plätzen abhängig war vom Wohlergehen der Stadt, so wie sich umgekehrt politische und wirtschaftliche Dekadenz in einem Prozeß zunehmender Regulierung urbanen Lebens in den Chroniken widerspiegelt.

„Tötet den öffentlichen Raum“, apostrophierte Vittorio Magnago Lampugnani (Mailand) die Platzgestaltungskonzepte der zwanziger Jahre dieses Jahrhunderts in Berlin. Nach Ludwig Hilberseimers berühmter Schrift von 1917 über die „Großstadtarchitektur“ ist diese eine „neue Architekturart mit eigenen Formen und Gesetzen ... Sie sucht sich von allem nicht Unmittelbaren zu befreien, erstrebt Reduzierung auf das Wesentlichste, größte Energieentfaltung ... ist Ausdruck eines neuen Lebensgefühls, das nicht subjektiv-individueller, sondern objektiv-kollektiver Natur ist.“ Die von Lampugnani zitierten Platzgestaltungsprojekte waren bis auf wenige — darunter Mies van der Rohes Wettbewerbsbeitrag für den Alexanderplatz — „Metaphern des an- und abschwellenden Verkehrs“. Martin Wagner spricht in seinem programmatischen Aufsatz „Das Formproblem eines Weltstadtplatzes“, der große Bedeutung für den 1929 ausgelobten Wettbewerb für den Alexanderplatz hatte, von den „Ganglinien der Kaufkraft“, die den „Fließlinien des Verkehrs“ angepaßt werden sollten, um eine möglichst schnelle Amortisation der Randbebauung des für 25 Jahre projektierten Alexanderplatzes zu erreichen. Die möglichst homogenen Fassaden hatten in erster Linie als Reklameflächen zu dienen und durch „Form, Farbe und Licht“ suggestive Wirkung auf die Käufer auszuüben.

Der Darstellung des „getöteten“ öffentlichen Raumes durch Degradierung zu Verkehrsverteilungsflächen folgte aus Richard Sennetts (New York) soziologischer Sicht die Zerstörung des öffentlichen Raumes in nordamerikanischen Städten durch die ihnen im 19. Jahrhundert aufgepreßte Gitterstruktur. Das „grid“ wurde in Sennetts Vortrag zur Metapher für Kontrolle und Unterdrückung. „They dealt with nature as they did with the Indians.“ Die Inhumanität dieser Gestaltungsstruktur liege in der Eintönigkeit der endlosen Aneinanderreihung gleicher Elemente. Sennett sieht darin den unmittelbaren Ausdruck puritanischer Ethik, das starre und repressive Muster aus Heil und Verdammnis. Eigenartigerweise, so seine These, hätte gerade der Verlust des öffentlichen Raumes durch das „grid“ eine neue Form von Öffentlichkeit hervorgerufen: die Erfahrung der endlosen Wiederholung als „Mittel der Kontemplation und Reflexion“, wie Sennett sie in der Malerei von Rothko und Warhol als „neue Vision“ vorfindet. In der Diskussion zeigte sich Sennett selber nicht ganz frei von protestantischer Ethik, indem er den öffentlichen Raum nur als Raum der Konfrontation zuließ und dabei auf die Wirkung der Skulpturen Serras auf Plätzen hinwies. Die Menge, die sich wie in der Stuttgarter Königsstraße „nur“ vergnügt, habe Vergnügen an ihrer Anonymität. Leider kam es auf dem Symposium auch zwischen so unterschiedlichen Standpunkten wie denen von

Battisti und Sennett nicht zum Gefecht, vielleicht hätte man sich dafür mal auf einen Platz begeben müssen.

„Der Platz war kein bestimmendes Thema der Malerei des 20. Jahrhunderts“, resümierte Holländer seinen Überblick über „Platzperspektiven und absurde Räume“ in der Gegenwartsmalerei und führte damit die Befragung der Malerei nach dem öffentlichen Ort durch Battisti fort. Als Protagonisten, die sich in sehr unterschiedlicher Weise mit dem Platz beschäftigt hatten, nannte er Giorgio de Chirico, Max Beckmann, Giacometti und Francis Bacon. Die „Implosion der Perspektiven“ bei Beckmann habe die Perspektivlosigkeit zum Inhalt. Beckmann selbst sprach von dem „Gerümpel“ als einziger Sicherheit vor dem Abgrund, den er durch eine konkrete Wirklichkeit verstellen wollte. In der *Pittura Metafisica* Chiricos ist der Platz zwar oft das Hauptthema, immer aber als zeitloser Raum; die Uhren stehen still. Vereinzelte Bewegungen in diesen erstarrten Räumen nannte Holländer „quasi Störungen im Gefüge einer erstarrten Welt“. Eine andere Verbildlichung absurder Räume sieht er in den Plätzen Giacomettis. Hier sei das Problem das der absoluten Distanz, das sich in der Analyse des Vortragenden als ein Problem der Wahrnehmung und ihrer Verbildlichung in der Plastik darstelle. Figuren, die in absoluter Einzelheit, einander nicht wahrnehmend, den gleichen Platz kreuzen, werden ihre Distanz nie überwinden. Eduardo Chillida sagte es auf dem Symposium anders herum: ein Mensch, der einsam einen Platz überquert, verwandelt sich unversehens in eine Giacomettifigur. Die Perspektivität der Wahrnehmung, die einmal die Piazza erzeugt habe, habe sich in der modernen Malerei zur Innenraumperspektive gewandelt, stellte Holländer fest. Die Innenräume von Francis Bacon nannte er „Innenräume, die kein Außen mehr haben“, „Bewußtseinsräume“. Schließlich sind bei Ben Willikens auch die Innenräume leer. Der Verlust des öffentlichen Raumes wurde angesichts solcher Beispiele klar, das eigentliche Stimulans des Vortrags lag jedoch in der Schlußfolgerung für das gegenwärtige Bemühen um eine neue Form des öffentlichen Raumes: „In einer totalen Mediengesellschaft hat der Platz als Medium keinen Platz und keine Funktion. Die Architekten geben sich seit einiger Zeit Mühe, bewohnbare Plätze zu schaffen, aber wahrscheinlich wird ihre Mühe vergeblich sein, denn mit ihren Entwürfen können sie die wichtigste Bedingung produktiver Veränderung nicht künstlich herstellen, nämlich den Überdruß an gewohnten Zuständen.“

Am letzten Tag des Symposiums übernahmen die Architekten die Besinnung auf die Möglichkeit des öffentlichen Raumes in der Gegenwart.

Hans Aminde („Zu Funktion und Gestalt von Plätzen heute“) beschrieb Plätze als „Orte zum Innehalten in der Bewegung im Stadtraum, zum Sich-erinnern, zum Zuschauen, zum Sich-orientieren, Räume zum Suchen ...“ — nach Funktionskriterien also, losgelöst von der Form. Solche Überblicke mögen zur Einführung nützlich sein, bieten aber wenig Anregung für die Diskussion, und die hätte man sich für ein interdisziplinäres Symposium um einiges lebhafter gewünscht.

Dazu hätte zum Beispiel Aminde Feststellung: „Plätze sind also öffentliche Räume für soziale Verhaltensweisen oder — anders ausgedrückt — Gefäße des Stadtlebens“ Anlaß gegeben, vor allem nach der Vorführung der vom Turm des Stuttgarter Rathauses aufgenommenen Fotoserie „Zeitraffer eines Platzjahres“. Die alltägliche Erfahrung mit Stuttgarter Plätzen, platzartigen Fußgängerzonen und Parks sieht doch so aus: Ganz be-

stimmte Bevölkerungsgruppen „besetzen“ solche öffentlichen Orte, es sind eindeutig die „Schlechtweggekommenen“, die da sitzen, nicht weil es so vergnüglich dort ist, oder weil sie mal gerne vom Drinnen zum Draußen wechseln, wie es in einem Diskussionsbeitrag hieß, sondern weil sie entweder kein Drinnen haben oder vielleicht in der vier-spürigen Stuttgarter Talstraße wohnen. Wer von den Symposionsteilnehmern hätte denn schon mal Bekanntschaft mit diesen häufigsten Platzbesuchern gemacht? Amindes Anliegen war es, dem zentralen öffentlichen Platz möglichst viel Gutes zukommen zu lassen. Die Frage ist aber doch, ob das Bemühen um mehr Öffentlichkeit in den dicht besiedelten Stadtvierteln und peripheren Gebieten als Gegensteuerung gegen eine durch Medien und Konsum verformte Privatheit nicht mehr not tut als die wohlgeordnete zentrale „Multifläche“ als Ort wechselnder Veranstaltungen.

Klaus Humpert (Stuttgart) zeigte das gewandelte Verhältnis zur Öffentlichkeit seit der Jahrhundertwende auf. Das Gesamtkunstwerk der Wiener Ringstraße nannte er die Herausforderung, die Architekten wie Adolf Loos und Otto Wagner überhaupt erst möglich gemacht hätten. Heute sei, so Humpert, die Abwendung der Bevölkerung von der „offenen Raumfigur in der Tradition der Moderne“ und die Hinwendung zur „aufgeräumten Piazza“ die neue Herausforderung. Die Architekten hätten nach dem Kriege das getan, was die Bevölkerung von ihnen verlangt hätte: die Öffnung der Straßen und Plätze. Das Prinzip sei auch aus heutiger Sicht noch richtig, nur habe „eine unfähige Generation der Söhne das Erbe der Väter verludert“. Heute werde der öffentliche Raum gleichgesetzt mit dem „aufgeräumten Zentrum“, das sich in „zunehmender Diskrepanz zum hochbelasteten und dynamischen großen Stadtumfeld“ befinde. Mit der restaurierten Innenstadt dürften sich die Architekten nicht zufrieden geben, war Humperts Appell. Durch eine Wiederbelebung der Wahrnehmung sei es möglich, die „häßlichen Brüche“ und „Maßstabsstörungen“ neu zu bewerten, vielleicht als „historisch interessante Zeitmarken“. Das Problem bilde heute der emanzipierte Bürger, der bei der Gestaltung des öffentlichen Raumes mitreden wolle, aber selten für die offene dynamische Stadtlandschaft zu begeistern sei.

Ähnliche Erfahrungen konnte Hans Röhrbein aus Berlin belegen. Waren Plätze Ausdruck der jeweiligen Macht und ihrer Legitimation, so gelte es zu fragen, was diese auf dem Symposion wiederholt vorgetragene These für „unsere heutigen Interessen- und Verteilungskämpfe“ bedeute. Der Abschluß der „Grundverträge“ hatte für die Berliner Stadtpolitik die forcierte Hinwendung zum neuen Citypol um den Bahnhof Zoo, Kurfürstendamm, Hardenberg-, Tauentzien- und Budapesterstraße sowie überhaupt zur Innenstadt gebracht. Offiziell werde dabei von „Requalifizierungsmaßnahmen“ gesprochen, obgleich die quantitativen Überlegungen zu Grün- und Erholungsflächen im Vordergrund stehen. Der friederizianische Wunsch nach „embellage“ finde sich bei allen „Kantenschließern und Glattmachern“, Ruhebetontheit gelte als vorrangiges Prinzip. Ergebnis: „Die Wilmersdorfer Witwen fühlen sich wohl auf diesen Plätzen“, vielleicht auch noch die Kleinkinder in ihren Nischen.

Max Bächer (Darmstadt/Stuttgart) führte neue Platzgestaltungskonzepte in Barcelona vor, wo in der Innenstadt übriggebliebene Kleinstflächen durch skulpturale Installationen Platzcharakter und desolate Stadtrandgebiete nach dem Prinzip „nutzlose Dinge an der richtigen Stelle“ Urbanität erhielten. Avantgardistisches zum Thema Platz und

öffentlicher Raum präsentierte Zamp Kelp von der Gruppe Haus-Rucker-Co (Düsseldorf). Die schematisierten Denkgewohnheiten haben, so Kelp, „zu der Stadt geführt, die wir heute zu überprüfen beginnen.“ Die Rauminstallationen der Gruppe, die sich durch hohen Irritationseffekt auszeichnen, wollen den an Reizüberflutung leidenden Städter dazu zwingen, räumlich begrenzte Zusammenhänge im Stadtraum wahrzunehmen.

Gerade auch von Architekteseite hat das Symposium die Irreversibilität der geschichtlichen Entwicklung und die Unangemessenheit einer Forderung nach Wiederbelebung der alten Piazza in einer überinformierten Gesellschaft bestätigt, andererseits aber auch das Defizit an angemessenen Dispositiven der Öffentlichkeit spürbar werden lassen. In der Reflexion auf Öffentlichkeit interpretiert sich eine Gesellschaft, in der Platzgestaltung artikuliert sich auch heute noch ihre Identität. Kein Zweifel, die Teilnehmer hatten am Ende, wie es sich für einen gelungenen Kongreß gehört, mehr Fragen als Antworten.

Gabriele Hoffmann

Rezensionen

COLIN J. BAILEY, *German Nineteenth-Century Drawings* (Ashmolean Museum Oxford. Catalogue of the Collection of Drawings. Volume V). Oxford, Clarendon Press 1987. 186 S., 183 Abb.

Die deutsche Zeichenkunst des 19. Jahrhunderts war — anders als etwa die französische — kein Gegenstand internationalen Sammelinteresses. Deshalb gibt es bis heute außerhalb der deutschsprachigen Länder kaum eine Institution, die dieses Sammelgebiet systematisch gepflegt hat. Ausnahmen bilden Bestände, die aus Privatsammlungen hervorgegangen sind — etwa die schöne Sammlung des Museums Boymans-van Beuningen in Rotterdam, die schon seit 1964 katalogmäßig publiziert ist, die des Busch-Reisinger Museum, Cambridge/Mass., und die des Ashmolean Museum in Oxford, die nun in einem ansprechend handlichen und von Colin J. Bailey (Edinburgh) überaus gründlich bearbeiteten Katalog veröffentlicht wurde.

Die bis dahin nur wenigen Spezialkennern bekannte Oxforder Sammlung erregte einiges Aufsehen, als 65 Hauptblätter in der Wanderausstellung *German Nineteenth-Century Drawings from the Ashmolean Museum* 1983 auch bei C. G. Boerner in Düsseldorf gezeigt wurden. In dem dazu erschienenen Katalogheft hatte Colin J. Bailey eine Zwischenbilanz seiner langjährigen Katalogarbeit gezogen. Schon 1977 hatte Keith Andrews einen Schwerpunkt der Sammlung, *A Selection of Drawings by the Nazarenes and their Associates*, in einer kleinen Ausstellung präsentiert.

Der neue, 161 Nummern umfassende Katalog setzt die inzwischen stattliche Folge von Sammlungskatalogen zur deutschen Zeichnung des 19. Jahrhunderts fort, die seit der Veröffentlichung der Karlsruher und Stuttgarter Sammlungen vor einem Jahrzehnt zu stagnieren schienen. Er geht über den Standard der von Sir Karl Parker begründeten und in ihrer Zeit beispielhaften Oxforder Sammlungskataloge hinaus und setzt mit einer sonst nur für Altmeisterzeichnungen gebräuchlichen Ausführlichkeit neue Maßstäbe, die so jedoch nur an vergleichsweise überschaubaren Sammlungen durchzuhalten sein werden.