

für das Gesamtbild Ellingens unverzichtbaren grünen Abhanges, der überdies für eine solche Nutzung erst »nutzungsgerecht« umgebaut werden muß. Auch sonstige geplante Stadterweiterungen sind nicht immer unproblematisch, insbesondere die Fortführung der Bebauung über das Spitalgebäude nach Norden hinaus. Der Flächennutzungsplan von 1996 ist ein umfassender Angriff auf das einmalige Landschaftsbild der Stadt Ellingen.

Was hat den Ellinger Stadtrat zu dieser offensichtlichen Fehlplanung bewegt? Sicher kann es nicht darum gehen, eine Stadt wie Ellingen einfach zu musealisieren, aber ist es richtig, ein städtebauliches Erbe von europäischem Rang leichtfertig zu verspielen, ist es richtig, die Zukunft zu verbauen und künftige Generationen zu belasten, um einen vermeintlichen, kurzfristigen Vorteil zu erringen? Gehört Ellingen zu den kleinen seligen Inseln in Deutschland, auf denen eine ungeheure Nachfrage nach Gewerbe- und Wohnbauflächen lastet? Und wenn dies so wäre, gäbe es wirklich keine Alternative im Gemeindegebiet von Ellingen? Oder an anderer Stelle in der

Region? Die rücksichtslose Flächenvorhalteplanung erinnert nur allzusehr an die stadtentwicklungspolitischen Fehlentwicklungen in den neuen Bundesländern.

Vor diesem Hintergrund bleibt weiter zu fragen: Warum hat sich der Freistaat Bayern um diese Angelegenheit nicht nachhaltig gekümmert? Wo sind engagierte Widersprüche der Träger öffentlicher Belange sichtbar geworden? Wo ist der Einspruch des Landesamtes für Denkmalpflege verblieben, wo der Einspruch des Landratsamtes? Oder ist der Fall Ellingen bereits ein Musterbeispiel für eine landespolitische planerische Deregulierung, ein fatales Beispiel für die Konsequenzen der „Erleichterung“ der Bautätigkeit? Der Flächennutzungsplan ist inzwischen rechtsgültig, gebaut ist aber noch nichts. Jetzt kann nur mehr auf politischem Wege eine Schadensbegrenzung erfolgen. Der Freistaat Bayern steht in der Pflicht, ein europäisches Kulturerbe vor Schaden zu bewahren. Spätestens zur 1100-Jahrfeier wird ganz Deutschland auf Ellingen blicken.

Harald Bodenschatz

Zum Wettbewerb für den Neubau Wallraf-Richartz-Museum, Köln 1996

Zum dritten Mal seit 1945 soll das Kölner Wallraf-Richartz-Museum (WRM) eine neue Hülle und damit einen neuen Standort erhalten, diesmal zwischen Rathaus und Gürzenich. Für den Neubau wurde 1996 ein auf Kölner Architekten beschränkter anonymer Wettbewerb mit fünf internationalen Zuladungen ausgelobt. In der zweiten Maihälfte waren die 122 eingereichten Entwürfe in der Josef-Haubrich-Kunsthalle zu Köln ausgestellt. Den ersten Preis erhielt der Kölner Oswald Mathias Ungers (mit S. Vieths) (*Abb. 1, 2*).

Bis 1986 befand sich das Kölner Museum der Malerei des 13.- 19. Jh.s in dem durch seine Schlichtheit immer

noch überzeugenden Nachkriegsbau von Rudolf Schwarz (1951), der heute als Kunstgewerbemuseum dient. Dann erfolgte der Umzug in den seinerzeit heftig umstrittenen Neubau (Haberer und Busmann) in unmittelbarer Nähe des Domes. Das neue Museum sollte neben dem WRM auch den Werken des 20. Jh.s in der Sammlung Ludwig ausreichenden Raum und Gelegenheit zum Dialog zwischen alt und neu bieten. Den Alten Meistern des WRM war in diesem Konzept allerdings die Rolle des Aschenputtels zugewiesen: die Sammlung Ludwig dehnt sich auf zwei der drei Hauptgeschosse aus, so daß bedeutende Werke des WRM nur im Halbdunkel zu enger Korridore oder (wie die großen Rubens- und Murilloaltäre) auf dem Wendepodest der imposanten, aber viel zu unruhigen Treppenhalle zu sehen sind.

1993 wurde die viel gepriesene Zwiesprache beider Sammlungen, die direkte Blickbeziehung von Kölner Malerschule und Cathedralchor mit einem Male obso-

Kubus sind nur durch gegliedert und erlauben die Teilung der Ausstellungsflächen. Museumsbau will jedoch die Rahmen- für die Kunst-Architekt betont. Trotz vieler Qualitäten junger Architektur, Technik, Raumprogramm

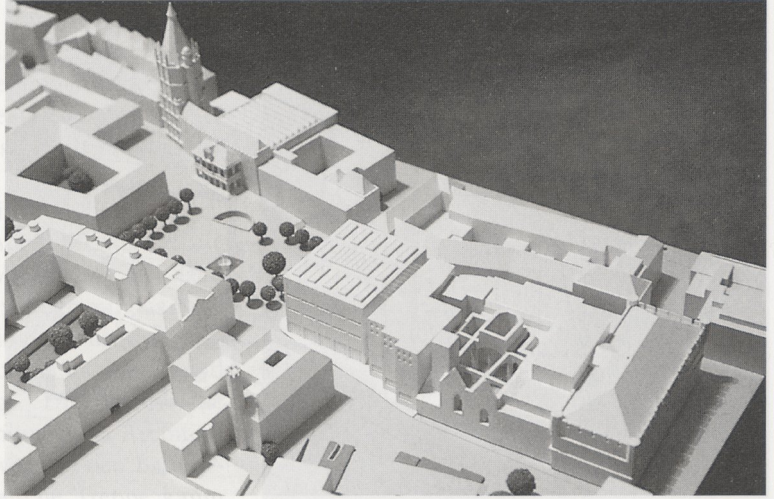


Abb. 1
Wettbewerb Wallraf-
Richartz-Museum,
Köln 1996.
1. Preis O. M. Ungers,
Modell von Westen
(Autor)

let, als sich die Stadt Köln entschloß, eine Schenkung Peter Ludwigs anzunehmen, die mit einer schwerwiegenden Bedingung verknüpft war: bis zum Jahr 2000 sei die Sammlung des WRM aus dem bisher gemeinsamen Haus zu entfernen und dieses ganz der Sammlung Ludwig zur Verfügung zu stellen. Es erscheint fraglich, ob die hierfür angebotene Picasso-Sammlung diesen Preis wert ist, denn sie erzwingt einen Neubau von ca. 70 Mio. DM. Immerhin dürfen die Schätze des WRM zum Ausgleich für ihren »Rauswurf« endlich auf eine angemessene Präsentation in einem eigenen Museum hoffen, das auf ihre spezifischen Anforderungen Rücksicht nimmt.

Zwei Standortvarianten für den Neubau des WRM wurden verworfen: Haberer und Busmann, die Architekten des bisherigen Museums, schlugen einen Anbau an ihr Haus im Zwickel zwischen Domchor, Museum und Hauptbahnhof vor. Neben grundsätzlichen städtebaulichen Einwänden fürchteten manche, dieser Appendix werde schnell die Begehrlichkeit Peter Ludwigs erwecken, der vielleicht in wenigen Jahren mit einem neuen »Geschenk« auch diesen Bau für sein Mäzenatentum vereinnahmen könnte. Ein weiterer Standortvorschlag verdiente ernsthaftere Erwägung: In der Nachbarschaft zur Joseph-Haubrich-Kunsthalle und dem Schnütgen- und Kollwitz-Museum könnte in direkter Nähe zum belebten Einkaufszentrum Kölns am Neumarkt ein neuer, zweiter Museumsschwerpunkt entstehen, der gleichgewichtig neben dem bisherigen Zentrum am Dom, Museum Ludwig und Römisch-Germanisches Museum stünde. Die Konzentration mehrerer Museen an einem Ort (samt einem Neubau für das seit Kriegsende nur provisorisch untergebrachte Rautenstrauch-Joest-Völkerkundemuseum) hätte zugleich auch das Raumprogramm des WRM

entlastet: Vortragssaal und Wechselausstellungsflächen könnten dort von mehreren Museen gemeinsam benutzt werden. Man entschied sich dagegen für einen dritten Standort zwischen den beiden genannten.

Im ehemals dicht besiedelten Zentrum der Altstadt haben die Bomben des 2. Weltkriegs zwischen dem Rathaus und dem Gürzenich, dem mittelalterlichen Tanzsaal der Stadt, dem Freiraum hinterlassen, der dringend der Fassung bedarf. Hier, im Herzen der zweitausendjährigen Stadt, stößt man auf die archäologischen Reste des römischen Prätoriums und des 1348 zerstörten jüdischen Viertels. In den Museumsneubau sind daher die auf dem Bauplatz ergrabenen historischen Kellerfundamente zu integrieren. Der Hauptgrund für die Wahl dieses Standortes lag wohl in der Lösung einer drängenden städtebaulichen Frage. Ob ein Museum alter Bilder allein die Kraft haben wird, den hierdurch neu definierten »Rathausplatz« zu beleben, wird sich erweisen müssen.

Der vorgesehene Bauplatz am Süden des Freiraums wird von den Straßen Quatermarkt (im Westen), Obenmarspforten (im Norden) und Martinstraße (im Osten) zu einem ungleichmäßigen Trapez geformt. Durch den Neubau wird ein Baublock geschlossen, der in

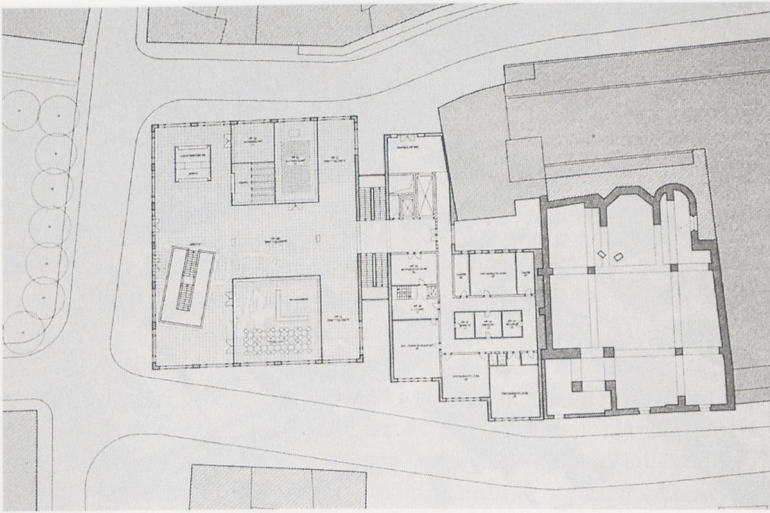


Abb. 2
Wettbewerb WRM,
Köln 1996.
1. Preis O. M. Ungers,
Grundriß EG,
Ausschnitt (Autor)

seiner Südhälfte so inkongruente Teile wie den mittelalterlichen Gürzenich, dessen Ergänzungen durch Rudolf Schwarz aus den 50er Jahren und die Ruine der Kirche St. Alban, heute Mahnmahl für die Toten des Krieges, umfaßt. Das neue WRM muß aufgrund seines Raumbedarfs den historischen Straßenverlauf »In der Höhle« überbauen, wo einst Stefan Lochner wohnte. Viele Entwerfer sind allzu unkritisch dem Wunsch der Auslober gefolgt, die alte Straße im Neubau »*ersichtlich werden*« zu lassen, obwohl diese heute in die Einfahrt einer Tiefgarage am Quatermarkt mündet, also keine Wegfunktion mehr erfüllen kann. Hierdurch erhält der unregelmäßige Bauplatz eine weitere Determinierung, die weder mit dem heutigen Straßenverlauf noch mit der Nachbarbebauung (St. Alban, Gürzenich) korreliert.

Die Vielfalt der achsialen, historischen, städtebaulichen Bezüge und das immense Bauprogramm (7.000 qm) ließen bei gleichzeitiger Begrenzung der Grundfläche (2.300 qm) und Bauhöhe die gestellte Aufgabe als Quadratur des Kreises erscheinen. Viele Vorschläge verzettelten sich in der Vielfalt möglicher Achsbezüge zwischen historischen Straßenverläufen, Mauerresten und Sichtschneisen zum

Dom. Die in der Gegenwartsarchitektur so gern gesuchte Brechung einfacher Schemata wird da schnell zum unausweichlichen Zwang, der manchen Entwurf verunklärte. Andere Architekten versuchten, den vielfältigen Beschränkungen durch ein betont kubisch-rechtwinkliges, strenges Konzept zu begegnen. Der erste Preisträger, Oswald Mathias Ungers, hat dies vielleicht am überzeugendsten durch ein radikal orthogonales Raster-system gelöst, muß sich aber vorwerfen lassen, dafür manche Vorgaben des Bauplatzes kaum berücksichtigt zu haben. Er möchte ein klares Gegengewicht zum Gürzenich im Süden des Baublocks schaffen. Als achsiales Bezugssystem, als »Modul« seines Entwurfes wählt er das Vierungsquadrat der Kirche St. Alban, an deren Außenwand sein Bau mit dem Vortragsaal anschließt. Unvermeidliche Konflikte mit den hiervon abweichenden Fluchten der umgebenden Straßen werden durch drei gleichmäßig gestaffelte Vorsprünge seines Gebäudes aufgefangen. Ungers' Bau gliedert sich in einen Ausstellungs-Kubus mit fünf Stockwerken und einen in rechten Winkeln abgestuften Anbau gleicher Höhe. Die Obergeschosse des

Kubus sind nur durch zwei Mittelstützen gegliedert und erlauben daher jede gewünschte Teilung der Ausstellungsräume. Sein Museumsbau soll ein strenger, klarer, ruhiger »Rahmen« für die Kunst werden, wie der Architekt betont.

Trotz vieler Qualitäten birgt Ungers' Entwurf auch einige Probleme: Alles »Beiwerk«, die Technik, Restaurierung, Verwaltung, der Saal, ja selbst die Erschließung werden auf das Notwendigste reduziert und in die etwa dreiecksförmige Restfläche zwischen St. Alban und den Hauptbau gedrängt. Die historische Gasse »In der Höhle« minimiert der Architekt zu einer Einschnürung zwischen den Baukörpern, in der eine spartanische Treppe kaum Platz findet. Diese karge Lösung wirkt wie ein Protest gegen so manche barocke Himmelsleiter (etwa bei Grassi oder Schürmann), gemahnt aber auch an die allzu ärmliche Stiege in Ungers' Frankfurter Architekturmuseum.

Ungers' ruhige Lochfassade aus massivem (!) hellen Tuffstein verspricht, nicht allzusehr zu stören, wirkt aber mit ihren Schlitzfenstern (Reminiszenz an die 60er Jahre?) und der unmotiviert aufgebrochenen N.O.-Ecke eher kraftlos. Genauso wenig überzeugt die Eingangslösung: Man betritt den Bau nicht an seiner Nahtstelle am Treppenhaus oder der durchfensterten Ecke, sondern etwas beliebig in der Mitte der Platzfront. Die archäologischen Reste wirken mit ihrem ganz anderen Achsbezug wie störende, unwillig integrierte Relikte: dies ist bei einem derart kompromißlosen Konzept kaum anders möglich. Ungers' strenger Entwurf ist zutiefst klassizistisch: nicht ohne Grund berief er sich bei der Vorstellung seines Konzepts am 03.06.96 in Köln auf Schinkel und Durand.

Alles in allem kann man dem Urteil des Preisgerichts zustimmen: Ungers' Vorschlag verbindet systematische Klarheit mit gelungener Anknüpfung an die Umgebung, an Rudolf Schwarz und den Gürzenich. Sein Museum verspricht, nach gewissen Überarbeitungen

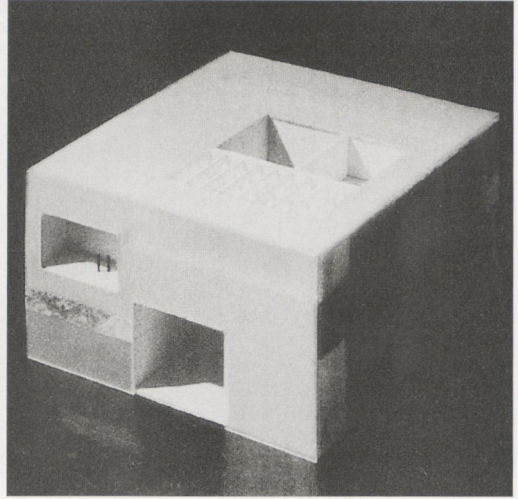


Abb. 3 Wettbewerb WRM, Köln 1996. 2. Preis Kister, Scheithauer, Partner, Modellfotos (Autor)

funktional, konzeptionell und städtebaulich zu überzeugen.

Ungers' Konzept war in dieser Konkurrenz keine prägnante Ausnahme, sondern vielmehr die schlüssigste Lösung einer Idee, die man als dominierenden »Normaltyp« des Wettbewerbs bezeichnen könnte (siehe Abb. 5): ein als Solitär gestalteter Galerie-Kubus an der Platzfront, der über das Gelenk einer Erschließungsstraße »In der Höhle« mit einem eher amorphen Nebengebäude an St. Alban verbunden ist. Für diesen Typus steht auch der zweite Preisträger Kister, Scheithauer und Partner (Abb. 3). Was diesen Vorschlag so deutlich über viele ähnliche Konzepte erheben soll (z. B. von Sven Grossmann, Karl Jankowski [Ankäufe], Simon Ungers, Kostka Architektur [mit schöner Eingangslösung] etc.), ist kaum nachzuvollziehen. Der aufgeschlitzte weiße Würfel aus Marmor und Glas nimmt sich im Modellfoto recht imponierend aus: Dieses Bild ist aber bewußt vor neutral blauem Hintergrund in Draufsicht aufgenommen, so daß der Bezug zum städtischen Kontext völlig hinter einer »Dachlandschaft« zurücktritt, die allenfalls vom Helikopter aus

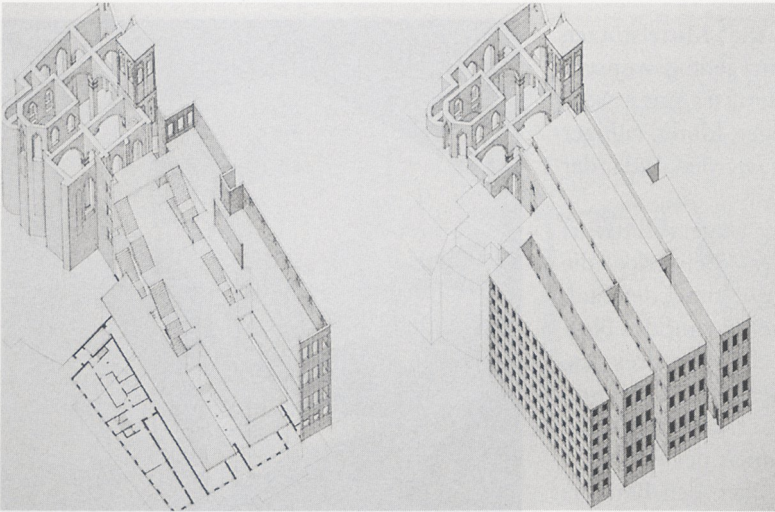


Abb. 4
Wettbewerb WRM,
Köln 1996.
3. Preis G. Grassi,
Axonometrien (Autor)

sichtbar würde. Das kostbare oberste Geschöß, von Ungers und anderen für Oberlichtsäle genutzt, wird hier großzügig der Verwaltung überlassen.

Neben diesem eher additiv gefügten Typus, der die vom Grundstück nahegelegten Achsbrechungen bereitwillig aufnimmt, wurde mit drei Ankäufen die Idee eines einheitlichen Baukörpers gewürdigt: Horst R. Schlösser durchbricht recht selbstbewußt die vorgeschriebene Traufhöhe des Gürzenich, was seinem Entwurf eine gewisse expressionistische »Entschlossenheit« verleiht. 3 Pass Architekt/innen schlagen die Teilung zwischen Ausstellungsfläche und Nebenfunktionen einmal nicht entlang der »Höhle«, sondern in der Ost-West- (oder Längs-) Achse vor. Hans Wolfhard Kauls langrechteckiger Baukörper schwebt auf eleganten Stützen und böte bei seiner Cafeteria eine Dachterrasse mit Blick zum Dom.

Daß Giorgio Grassi einen 3. Preis gewann (Abb. 4), ist wohl nur als Reverenz vor der immer jungen Gattung der Architekturphantasie zu verstehen. In wunderschönen Zeichnungen zeigt der Mailänder einen kammartigen Bau, der durch schluchtartig enge »Licht«-Höfe in vier parallele Scheiben geteilt wird. Die »Ausstellungsräume« (falls man sie

so profan deuten mag) sind lange Schläuche, die überdies durch endlose Treppen zerstückt und nur notdürftig durch Brücken verbunden sind. Sucht man nach historischen Vergleichen, so steht Grassis Entwurf Boullée näher als Stefan Lochner, den er eigentlich umhüllen soll: er ist eine Augenweide, aber kein Beitrag zum Thema »Kölner Kunstmuseum«. Allenfalls die Platzfassade, durch die Schächte in vier schmale »Hausfronten« aufgelöst, mag die kleinteilige Umgebung berücksichtigt haben.

An Joachim Schürmanns Entwurf, dem 4. Preisträger, kann man schmerzlich erfahren, was passiert, wenn es einer zu gut meint: liebevoll wird jedes Detail, jeder Bezug zur Umgebung (Hochwasserpegel!), ja die Hängung jedes Bildes in den Entwurf einbezogen. Man merkt dem Architekten, der in Sichtweite des Museums lebt, vielleicht als einzigem an, daß er die Sammlung wirklich kennt und liebt. Er will dem Rubensaltar jenen hohen Oberlichtsaal einräumen, der ihm gebührt (in Ungers' Rasterbau wirken solche Sonderwünsche eher störend), verirrt sich dabei aber zu weit in den Bereich der Museumskonzeption und verliert seine eigentliche Aufgabe, die Gestaltung eines konzisen Baukörpers, aus dem Auge.



Abb. 5
Wettbewerb WRM,
Köln 1996. Modelle,
im Vordergrund Mitte:
Gottfried Böhm (Autor)

Vielleicht soll die überbordende Textfülle seines Beitrags ein Ausgleich für die gewisse Sprachlosigkeit seiner wenig suggestiven Zeichnungen sein. Zitat: »Nicht weit davon (den Niederländern, der Verf.) entfernt liegt der Kontrapunkt, die Werke des 17. Jhs der katholischen südlichen Niederlande und Spaniens, unter denen die wenigen Großformate der Sammlung sind (Rubens, Murillo). Das Reich des Göttlichen wird gefeiert, himmlisches Licht fällt in Strömen ins Bild. Diesen Kulminationspunkt der Sammlung (sursum corda) wollen wir in dem hohen Saal an der Nordflanke von St. Alban placiert sehen.«

Schürmann versteht die Straße »In der Höhle« als Zentrum seines Entwurfes und benennt sie in »Stefan-Lochner-Gasse« um. Er entwirft hierfür ein piranesihaft großartiges Treppenhaus, das aber leider die Nachteile des bisherigen Baus zu perpetuieren droht. Eine wirklich prägnante Gesamtform gelingt ihm nicht.

Mit Stefan Braunfels hat ein weiterer »Klassizist« einen Preis (den 5.) erhalten. Der Sohn des Kunsthistorikers entfernte sich inzwischen weit von seinen palladiesken »Entwürfen für München« (1987) und nähert sich Mies van der Rohes strenger Berliner Nationalgalerie an. Er schlägt einen »gläsernen Schrein für die Kunst« vor und verweigert sich hierdurch dem paradoxen Gebot der Konservatoren, Bilder wenn möglich vor jedem Tageslicht zu schützen. Die auch von anderen Entwerfern präsentierten Kuben aus mattiertem Glas lehnen sich offensichtlich an das vor wenigen Jahren eröffnete Davoser Kirchner-Museum

von Herzog/de Meuron an, das als ein Gründungsbau jener von Vittorio Lampugnani ausgerufenen »Zweiten Moderne« der 90er Jahre gelten kann.

An Braunfels' Entwurf gefällt außerdem die ehrfurchtsvolle Distanz zu St. Alban. Zwischen die Kirchenruine und den Glaskubus fügt er eine imponierend weite, offene Treppenhalle. Die nötigen Nebenräume müssen aber leider in einem banalen Bürotrakt zum Quatermarkt untergebracht werden, ohne daß das Raumprogramm hiermit vollständig erfüllt würde.

Keine Gunst beim Preisgericht fanden jene Entwerfer, die dominante Großformen vorschlugen, denn Zylinder (Walter Fleck) oder Oktagon (Werner Baecker) taugen nun mal weder auf diesen beengten Bauplatz noch für eine Gemäldegalerie, wie die entsprechenden Grundrisse schnell enthüllen. Am originellsten erscheint in dieser Gruppe die Tropfenform des Entwurfes von B. und W. Thiess, der wohl am schlüssigsten die amorphe Baufläche in einen einheitlich gerundeten Baukörper umgießt. Allerdings verderben die Verfasser durch eine ängstliche Schrägdachform die Kühnheit ihrer Idee.

Genauso wenig erwünscht waren historistische Anklänge wie die befremdlich-verfremdeten Spitzbögen im Entwurf des eingeladenen Niederländers J. M. J. Koenen. Hans Schilling verband das mittelalterliche Kölner Motiv des Grabendachs mit einer strengen Kolonnade in der Nachfolge der Frankfurter Schirn – ebenfalls erfolglos beim Preisgericht.

Der vielleicht am markantesten gescheiterte Versuch des Historisierens stammt von Gottfried Böhm (Abb. 5, Mitte vorne). Man bewundert den unverwechselbaren Personalstil seiner Innenraumperspektiven, ist aber befremdet von einem Baukörper, der an zwei ins Riesige vergrößerte giebelständige Fachwerkhäuser erinnert. Die unregelmäßigen Schichtfolgen der Natursteinverkleidung — als gäbe es hier Bauphasen zu scheiden — können nur als Fehlgriff eines alten Meisters gedeutet werden, der in Bensberg, Neviges und Saarbrücken einst gültige Neuinterpretationen historischer Bautypen vorgelegt hat.

Solche Entwürfe zwischen »Anpassung« und verspäteter Postmoderne sind aber in der Minderzahl; es dominiert eine ziemlich selbstbewußte »zweite Moderne«, der klare Großformen wichtiger sind als kleinteilige Bezüge zur (recht uneinheitlichen) Umgebung. Ein kühner, großer, unerwarteter Wurf war nicht darunter: Viele Entwerfer machen die Komplexität der Situation allzu bereitwillig zum Wesen ihrer Architektur, die dadurch oft unprononciert, beliebig, ein wenig chaotisch wirkt. Die besondere Bauaufgabe »Museum« scheint nicht immer ganz ernst genommen worden zu sein: Mancher Entwurf würde auch als Kaufhaus oder im Kölner »Mediapark« gute Dienste

leisten. Achsiale Symmetrie ist derzeit völlig démodée. Ungers' Entwurf ragt durch seine »edle Einfachheit und stille Größe«, nicht durch besondere Originalität hervor. Sein Bau verspricht, daß man ihn in 40 Jahren noch mit Wohlgefallen ansehen kann, wie das von ihm als Vorbild benannte alte WRM des Rudolf Schwarz: ein »Passepartout« für Alte Meister, bescheiden und zweckmäßig, hoffentlich mit ebenso feinen architektonischen Details.

Der heutige Haberer-Busmann-Bau mit all seinen Mängeln ist und bleibt dagegen ein Symbol der hochfahrenden, selbstverliebten 80er Jahre: Vielleicht paßt er wirklich besser zur Sammlung Peter Ludwigs als zu den weniger publicityträchtigen Preziosen des WRM. Sie werden hoffentlich bei Ungers in guten Händen sein.

Meinrad v. Engelberg

The 84th Annual Conference of the College Art Association Boston, Copley Convention Center, 21.-24. Februar 1996

Wenn sich Kunsthistoriker und Kunsthistorikerinnen Nordamerikas zum Gespräch treffen, verspricht dies eine Veranstaltung der Superlative zu werden, die ihresgleichen in Europa sucht. Die 84. Jahreskonferenz der College Art Association, der Dachorganisation der nordamerikanischen Kunsterzieher, Künstler, Kunsthistoriker und Museumsadministratoren (13000 Mitglieder weltweit) in Boston übertraf wie jedes Jahr die Erwartungen der Veranstalter. Es wurden 5000 Teilnehmer und Teilnehmerinnen registriert, die in den 125 verschiedenen Tagungsveranstaltungen und Podiumsdiskussionen (sogenannte *sessions*) ca. 800 Referate, auf vier Tage verteilt, hören konnten.

Traditionell besteht die Konferenz aus einem akademisch-wissenschaftlichen und einem künstlerisch-praktischen Teil. Der akademi-

sche Teil der Konferenz zerfällt in zwei verschiedene Sektionen: eine wissenschaftliche, welche den kunsthistorischen Diskurs fördern soll, und eine praxisorientierte mit der Aufgabe, freischaffenden Künstlern und Kunsterziehern ein Forum zum Meinungsaustausch zu bieten. Beide Teile werden von *Program Chairs* unabhängig voneinander organisiert und anschließend koordiniert. Der wissenschaftliche Teil ist der Schwerpunkt dieses Tagungsberichts. Der wissenschaftliche und pädagogische Aspekt des Kunst(-historischen) Betriebs bildet jedoch nur eine Seite der CAA-Konferenz. Zusätzlich bietet sie auch den unzähligen amerikanischen Colleges und Hochschulen die Möglichkeit, freie Stellen mit hoffnungsvollen Jungakademikern zu besetzen. CAA ist der größte »job market« für Kunsthistoriker und Kunsterzieher in den Vereinigten Staaten und Kanada.