

**Jonathan G. Petropoulos: The Faustian bargain.** The art world in Nazi Germany; London u. a.: Allen Lane The Penguin Press 2000; 395 S.; ISBN 0-713-99438-X; \$ 30,-

Der nationalsozialistische Kunstraub ist spätestens seit der Washingtoner Konferenz über Vermögenswerte aus der Zeit des Holocaust vom Dezember 1998 ein hochaktuelles Thema. 1999 haben sich Bund, Länder und kommunale Spitzenverbände Deutschlands in einer gemeinsamen Erklärung darauf verständigt, in ihren Einrichtungen nach Kulturgütern zu suchen, die ihren Besitzern während des Dritten Reiches infolge von Zwängen wie Raub, Plünderung oder Notverkäufen entzogen worden waren. Sie sollen den legitimen ehemaligen Eigentümern bzw. deren Erben zurückgegeben werden. Die Bundesregierung ging beispielgebend voran und stellte im April 2000 die in ihrem Besitz befindlichen Restbestände des *Central Collecting Point* (CCP), der von den Alliierten in München eingerichteten Sammelstelle für Kunstobjekte aus den Sammlungen des Dritten Reiches, ins Internet ([www.lostart.de](http://www.lostart.de)).

In dieser Situation kommt dem Buch des amerikanischen Historikers Jonathan Petropoulos *The Faustian Bargain*, in dessen Mittelpunkt Schlüsselfiguren des NS-Kunstraubes stehen, herausragende Bedeutung zu. Die Studie setzt Petropoulos' Dissertation fort, welche der Vorliebe der Naziführer fürs Kunstsammeln gewidmet war<sup>1</sup>. Der Autor fragte nach der gesellschaftlichen und politischen Funktion des Kunstsammelns im Machtgefüge des Dritten Reiches. Er stellte heraus, daß der Umgang mit Kunstwerken als Mittel der sozialen Differenzierung innerhalb der NS-Hierarchien diente und zum Aufbau einer kulturellen Identität beitrug. Eine wichtige Voraussetzung für die Sammeltätigkeit der Naziführer war der alle Dimensionen sprengende Kunstraub, der ohne die Hilfe zahlreicher professioneller Helfer, insbesondere von Kunsthistorikern, nicht hätte ausgeführt werden können. Es waren namhafte Experten und hochrangige Fachkollegen, welche die Raubaktionen durchführten bzw. organisatorisch und wissenschaftlich begleiteten. Petropoulos stellt sie in seinem neuen Buch vor und weitet den Kreis der Untersuchung gleichzeitig aus auf alle, die im Bereich dessen, was er mit dem Begriff Kunstwelt benennt, zu Tätern wurden.

Um einen möglichst systematischen und umfassenden Überblick über die Kollaboration der „Kunstwelt“ zu geben, widmete Petropoulos fünf Berufsgruppen je ein Kapitel: Direktoren von Kunstmuseen, Kunsthändlern, Kunst-Journalisten, Kunsthistorikern und Künstlern. Im Mittelpunkt eines jeden Kapitels steht eine exemplarische Persönlichkeit, drei oder vier weitere Figuren werden im Anschluß daran vorgestellt. Die Hauptrolle im ersten Kapitel spielt Ernst Buchner, Generaldirektor der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen von 1932–1945 und 1953–1957. Das zweite Kapitel kreist um die Figur des Berliner Kunsthändlers Karl Haberstock. Im dritten Kapitel befaßt sich Petropoulos mit Robert Scholz, führender Kritiker des Parteiblatt-

1 JONATHAN PETROPOULOS: *Art as Politics in the Third Reich*; Chapel Hill: University of North Carolina Press 1996. Deutsch: JONATHAN PETROPOULOS: *Kunstraub und Sammelwahn: Kunst und Politik im Dritten Reich* (aus dem Amerikanischen von Eric D. Lombert); Berlin: Propyläen 1999.



tes *Der Völkische Beobachter*, Herausgeber der Zeitschrift *Kunst im Deutschen Reich* und ab 1940 Mitarbeiter des *Einsatzstabes Reichsleiter Rosenberg* (ERR). Kai Mühlmann vertritt im vierten, dem „Kunsthistoriker-Kapitel“, die professionellen Kunsträuber des ERR, die als wissenschaftliche Sachbearbeiter und als Organisatoren den Kunstraub durchführten. Das letzte Kapitel ist dem Bildhauer Arno Breker gewidmet, an dessen Beispiel Petropoulos akribisch den Mythos vom unbefleckten Künstler widerlegt, den Breker nach dem Krieg aufgebaut hatte.

In den Nebenrollen finden sich so interessante, weil höchst widersprüchliche Figuren wie Hans Posse, der langjährige und höchst verdienstvolle Direktor der Dresdner Gemäldegalerie und ab 1939 der Sonderbeauftragte Hitlers für den Aufbau des „Führermuseums“ in Linz (S. 52 ff.), und Erhard Göpel, der als Kunstagent für die Linzer Sammlung in den besetzten Niederlanden und in Frankreich am NS-Kunstraub beteiligt war und gleichzeitig den als „entartet“ geltenden Max Beckmann in dessen Amsterdamer Exil unterstützte sowie in der Nachkriegszeit Beckmanns Kunst mit zahlreichen Publikationen und der Gründung der Max Beckmann-Gesellschaft propagierte (S. 155 ff.).

Am Beispiel des Malers Wolfgang Willrich sei dargelegt, daß die Einteilung der Fallstudien nach Berufsfeldern nicht ganz unproblematisch ist. Einige von Petropoulos' Protagonisten durchliefen keine Berufslaufbahn im klassischen Sinne, sondern waren in verschiedenen Sparten tätig. Wenn Petropoulos angibt, für die jeweilige Zuordnung sei die berufliche Identität ausschlaggebend gewesen, so muß betont werden, daß diese nicht immer eindeutig zu bestimmen ist. Wolfgang Willrich, der auf Grund seines Pamphletes „Säuberung des Kunsttempels“ unter die Kunstjournalisten eingereiht ist, war akademisch ausgebildeter Maler, der auch als Autor diese Identität nie aufgegeben hat. Sein Pamphlet beginnt mit dem Bekenntnis: „Für einen Maler ist es keine Freude, überhaupt zu schreiben, geschweige denn über Kunst, weil darüber am besten gar nichts geschrieben würde“. Willrich ging es um die Etablierung einer aus dem Rassegedanken geborenen Kunst und letztlich darum, seine eigene Kunst ideologisch zu fundieren, wie der Untertitel „Eine kunstpolitische Kampfschrift zur Gesundung deutscher Kunst im Geiste nordischer Art“ verdeutlicht.

Petropoulos wählte für seine Studie einen individualhistorischen Ansatz. Dies hängt mit seiner Ausgangsfrage zusammen, die eine moralische ist: was veranlaßte talentierte, gut ausgebildete, meist bereits vor der „Machtergreifung“ erfolgreich tätige Personen, sich in den Dienst eines unmenschlichen Regimes zu stellen? Materielle Bereicherung konnte ein Motiv sein, war aber in keinem der Fälle der ausschlaggebende Grund. Jeder der Vorgestellten hätte durchaus die Möglichkeit gehabt, sich gegen eine Zusammenarbeit mit den Nazis zu entscheiden. Gerade aus dieser Wahlmöglichkeit folgt für Petropoulos die spezifische Schuld der von ihm vorgestellten Personen. Nach seiner Ansicht gingen sie einen Teufelspakt mit den Naziführern ein, weil sie Vorteile für die eigene Arbeit sahen, daneben wohl auch Ruhm und eine Art von Unsterblichkeit zu erlangen hofften. Es macht eine Qualität des Buches aus, daß das Verhalten der Protagonisten in seiner ganzen oft erstaunlichen Widersprüchlichkeit diskutiert wird.



Um die mit diesem Verhalten einhergehenden ethischen Kompromisse zu charakterisieren, wählte Petropoulos im Titel seines Buches die Faustmetapher, die ihm auch als eine Art deutscher Archetypus charakteristisch schien. Freilich dürfte sie nicht in jedem der vorgestellten Fälle tatsächlich treffen: Der Maler Wolfgang Willrich z. B. war ein absolut fanatisierter Überzeugungstäter, der keine ethischen Kompromisse eingehen mußte, sondern von der Richtigkeit seines Tuns vollkommen überzeugt gewesen sein dürfte. Der von Willrichs Übereifer in Sachen „entartete Kunst“ genervte Adolf Ziegler äußerte, man solle aus der Verfallskunst-Ausstellung in München ein Museum machen und aus Willrich dessen Direktor, dann sei er versorgt und die Reichskammer der Bildenden Künste ihn los.

Der individualhistorische Ansatz hat zur Folge, daß Jonathan Petropoulos seiner Studie keine wie auch immer definierten äußeren, zeithistorischen Grenzen auferlegte, sondern den Lebensläufen seiner Protagonisten folgte. Dabei legte er besonderes Gewicht auf die Nachkriegszeit, die oftmals mit deren Rehabilitation einherging, am frappierendsten im Falle Ernst Buchners, der im Mai 1945 aus seinem Amt als Direktor der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen entlassen worden war, am 1. April 1953 aber wieder eingesetzt wurde. An dessen Beispiel gelingt es Petropoulos, die Einlassung auf die NS-Kulturpolitik als komplexen Prozess zu zeichnen. Wie viele deutsche Museumsdirektoren mußte Buchner 1937 im Zuge von „Säuberungsaktionen“ in Zusammenhang mit der Kampagne „Entartete Kunst“ feststellen, daß die nationalsozialistische Kulturpolitik nicht davor zurückschreckte, sich Zugriff auf die musealen Sammlungsbestände zu verschaffen. Petropoulos zufolge wurden 108 Werke aus den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen konfisziert (S. 25), eine Zahl, die sich jedoch nur auf die zweite „Säuberungsaktion“ bezieht. Insgesamt waren es 127<sup>2</sup>. Gegen diese Schröpfung seiner Sammlungen hat sich Buchner gewehrt und eine Kompensation eingefordert. Da er kein Moderne-Befürworter war, läßt sich sein Einsatz nur mit einer weitgehenden Identifikation mit seiner Sammlung erklären.

Buchners sukzessive Einlassung mit dem Regime setzte mit seiner Beihilfe bei der Enteignung jüdischen Eigentums 1938/1939 und dem Ankauf von Werken aus beschlagnahmtem jüdischem Besitz ein und gipfelte in zwei spektakulären „Repatriierungsaktionen“: 1942 leitete er die Kampagnen zur angeblichen Sicherstellung des Genter Altares der Gebrüder van Eyck, welcher sich zu diesem Zeitpunkt im unbesetzten Frankreich befand; bald darauf transportierte er den Abendmahlsaltar von Dirk Bouts aus Löwen nach Deutschland. Petropoulos kann am Beispiel Buchners eindrücklich zeigen, wie ein Museumsdirektor über die Rationalisierung, seiner Galerie zu dienen, zum Täter wurde.

Eine der wichtigsten und folgenreichsten Leistungen von Petropoulos ist es, die Person des Berliner Kunsthändlers Karl Haberstock vom Rand in das Zentrum der Debatte um die nationalsozialistische Kunstpolitik gerückt zu haben. Haberstock

2 Siehe DAGMAR LOTT: Münchens Neue Staatsgalerie im Dritten Reich, in: *Die „Kunststadt“ München 1937. Nationalsozialismus und „Entartete Kunst“*; Hrsg. PETER-KLAUS SCHUSTER; München 1987, S. 289–300.



spielte in der Literatur bisher als Verkäufer für das „Führermuseum“ bzw. als Mitglied der Verwertungskommission „entarteter Kunst“ eine Rolle. Petropoulos gebührt das Verdienst, nachdrücklich auch auf dessen Funktion als Berater und Kunstagent Hitlers hingewiesen zu haben. Der gebürtige Augsburger hatte sich zu Beginn des Jahrhunderts in Berlin als Kunsthändler niedergelassen, wo er vor allem mit deutscher Malerei des 19. Jahrhunderts und mit alten Meistern handelte. Diese Spezialisierung brachte den geschäftlichen Durchbruch und machte ihn zu einem der führenden deutschen Kunsthändler. Spätestens ab 1928 unterhielt Haberstock ständige Geschäftsverbindungen nach England. Über das in diesem Jahr auf dem Londoner Kunstmarkt erworbene Gemälde „Venus und Amor“ von Paris Bordone erhielt er 1936 persönlichen Kontakt zu Hitler. Ab 1938 engagierte er sich nicht nur für den Verkauf „entarteter Kunst“ – von ihm stammte die Idee, die mißliebige Moderne bei seinem Freund Theodor Fischer in Luzern versteigern zu lassen –, gut ein Jahr war er auch der wichtigste Kunstagent für das „Führermuseum“, für dessen Sammlung Hitler selbst ab Mitte 1938 den Grundstock zusammentrug<sup>3</sup>. Als Hitlers Berater für die in Wien konfiszierten jüdischen Kunstsammlungen, für welche er einen Verteilungsplan erstellte, nahm er zu Beginn des Jahres 1938 eine Schlüsselstellung innerhalb der nationalsozialistischen Kunstpolitik ein. Daß Haberstock erst im März 1939 in Wien aufgetaucht sei (S. 85), ist indes nicht richtig. Er hielt sich bereits vorher dort auf, wie sich z. B. aus dem Tagebuch von Posse entnehmen läßt, der während dieser Zeit in telefonischem Kontakt mit dem Händler stand<sup>4</sup>. Dieser Umstand unterstreicht Haberstocks Bedeutung noch zusätzlich.

In *The Faustian Bargain* wertet Petropoulos seine langjährige Auseinandersetzung mit dem NS-Kunstraub aus, die auf ausführlichen Archivrecherchen und eigenen Befragungen von Zeitzeugen basiert. Die so erschlossenen neuen Fakten und Zusammenhänge erweitern unsere Wissens- und Materialbasis erheblich. Bei der Fülle des Materials ließen sich Fehler im Detail nicht immer vermeiden, zumal Grundsatzarbeiten zu diesem Themenkomplex mit verlässlicher und umfassender Materialsammlung fehlen. Petropoulos hat mit Haberstock und Mühlmann zwei Akteure der NS-Kunstpolitik „entdeckt“, deren Relevanz sich in Zukunft noch stärker herauskristallisieren dürfte. Zugleich hat er die Verstrickung der „Kunstwelt“ in ihrer ganzen Bandbreite vorgeführt. Hierzu mußte er sich in die breite Grauzone menschlichen Verhaltens vorwagen, ohne die eine ernsthafte und umfassende Auseinandersetzung mit den historischen Phänomenen nicht möglich ist. Petropoulos' entscheidende Leistung liegt darin, die vorgestellten Personen nicht zu dämonisieren und ihre Einlassungen mit dem Regime sehr genau als höchst komplexen Prozeß herauszuarbeiten. Er hat dabei einen Grad an Differenzierungsvermögen erreicht, der in der Literatur über das Thema des NS-Kunstraubes singulär ist.

3 BIRGIT SCHWARZ: Ein Jahr spielte Hitler selbst den Kurator. Der „Sonderauftrag“ für das Linzer Museum: Seine Ursprünge und seine Verstrickungen in die Raubkunst-Kampagnen, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 30. November 2000, S. 52; wiederabgedruckt in: *Kunsthistoriker aktuell. Mitteilungen des österreichischen Kunsthistorikerverbandes* 17, 2000, H. 4, S. 2.

4 Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, ZR ABK 1697 I, Bd. 1.



Daß dies möglich wurde, verdankt Petropoulos seinem radikal moralischen Ansatz, der auch die kleineren Verfehlungen immer in ihrer Summe und in einem größeren Zusammenhang sieht. So kann er auch nach den Rationalisierungen des Verhaltens seiner Protagonisten fragen, ohne daß diese Frage als Ansatz einer Exkulpierung gelesen werden könnte. Ganz entscheidend bleibt, daß der Autor über die Vorstellungen von Anpassung, Opportunismus und Mitläufertum hinauskommt: er zeichnet seine Protagonisten als Personen, die letztlich aus eigenem und freiem Antrieb handelten.

Die Kunsthistoriker in seinem Publikum macht Petropoulos auf den spezifischen und umfassenden Beitrag von Fachvertretern an der NS-Kunstpolitik aufmerksam. Er leistet Pionierarbeit, indem er einzelne Stollen in das noch weitgehend unbearbeitete Gelände der Historiographie der deutschen Kunstgeschichte während des Dritten Reiches treibt. Tatsächlich hat es das Fach versäumt, die umfassende Verstrickung zahlreicher seiner Vertreter systematisch darzustellen. Zwar hatte HEINRICH DILLY 1988 eine erste disziplingeschichtliche Studie vorgelegt, welche einen Überblick über die klassischen Berufsfelder gibt<sup>5</sup>; jedoch spielte darin der NS-Kunstraub als Betätigungsfeld deutscher Kunsthistoriker nur ein periphere Rolle. Freilich ist das Interesse daran erst in den neunziger Jahren – bedingt vor allem durch den Zusammenbruch des Ostblocks und die Öffnung ostdeutscher und russischer Archive – groß geworden. Als Beispiel hierfür sei die historische Dissertation von ANJA HEUSS über „Kunst- und Kulturgutraub“ angeführt, in der zahlreiche von Petropoulos' Protagonisten ebenfalls eine Rolle spielen<sup>6</sup>. Dem Verhalten u. a. von Kunsthistorikern im Spannungsfeld von Moderne und Nationalsozialismus war der 1999 erschienene Kolloquiumsband „Überbrückt: Ästhetische Moderne und Nationalsozialismus – Kunsthistoriker und Künstler 1925–1937“ gewidmet, an dem Petropoulos mit einem Beitrag über den Kunsthändler Karl Haberstock partizipierte<sup>7</sup>. Schon in diesem Artikel konnte Petropoulos zeigen, wie eng die Veräußerung „entarteter Kunst“ mit dem NS-Kunstraub und dem Aufbau nationalsozialistischer Kunstsammlungen zusammenhing.

Die Versäumnisse des Faches Kunstgeschichte bei der Erforschung seiner eigenen Vergangenheit wirken auch auf Petropoulos' Arbeiten zurück: Das Fehlen einer museologischen Bearbeitung des „Führermuseums“ in Linz, des kulturpolitischen Lieblingsprojekts von Adolf Hitler, stellte für sein Buch eine nicht einzulösende Hypothek dar: Da Hans Posse, der erste und prägende Sonderbeauftragte für den Aufbau der Sammlung, den Krieg nicht überlebt hat – er starb im Dezember 1942 an Krebs –, konnte er nicht den Auswahlkriterien dieser die Rehabilitation in der Nachkriegszeit berücksichtigenden Studie entsprechen. Posse erscheint als Nebenfigur.

5 HEINRICH DILLY: Deutsche Kunsthistoriker 1933–1945; München – Berlin: Deutscher Kunstverlag 1988.

6 ANJA HEUSS: Kunst- und Kulturgutraub. Eine vergleichende Studie zur Besatzungspolitik der Nationalsozialisten in Frankreich und der Sowjetunion; Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter 2000.

7 Überbrückt. Ästhetische Moderne und Nationalsozialismus – Kunsthistoriker und Künstler 1925–1937; Hrsg. Eugen Blume und Dieter Scholz; Köln: Walther König 1999.



Dies hat zur Folge, daß sich Petropoulos im Wesentlichen auf die gängige Raubkunstliteratur und damit auf ein falsches Bild von einem Zentralbereich nationalsozialistischer Kunstpolitik stützte. Von dort kommt die Vorstellung, das „Führermuseum“ sei als das größte Museum der Welt geplant gewesen (S. 52). Nach zeitgenössischen Angaben, die zuverlässig sind, hatte Posse in drei Jahren die stattliche, aber doch überschaubare Zahl von 1200 Gemälden für Linz gesammelt. Sein Nachfolger Hermann Voss gab nach dem Krieg an, 3000 Gemälde erworben zu haben. Damit ergäbe sich eine Gesamtbestand von 4200 Gemälden, also etwa die Hälfte von den 8000, die Petropoulos für möglich hält<sup>8</sup>. Ebenfalls nicht zutreffend ist Petropoulos' Ansicht, Posse habe die Malerei des 19. Jahrhunderts weniger geschätzt als Hitler. Vielmehr hatte er in Dresden eine hochrangige Galerie des 19. Jahrhunderts aufgebaut, was den Ausschlag für Hitlers Entscheidung gegeben haben dürfte, gerade ihn mit dem Auftrag zum Aufbau des „Führermuseums“ zu betrauen. Freilich legte der Museumsfachmann und Kenner wesentlich strengere Qualitätsmaßstäbe an als Hitler. Als Ziel für die kommende Forschung wäre anzustreben, für Posse zu einer ähnlich differenzierten Betrachtung zu gelangen, wie dies Petropoulos für Haberstock oder Buchner gelungen ist.

Petropoulos' *Faustian Bargain* ist eine Pionierleistung, die möglich wurde, weil der Autor als amerikanischer Historiker eine Außensicht auf die Berufsgruppe der deutschen Kunsthistoriker einnehmen konnte. Sie entläßt die Disziplin freilich nicht aus der Verpflichtung, nun selbst eine Sichtung und Bewertung der eigenen Fachgeschichte vorzunehmen. Denn Petropoulos' individualhistorischer Fokus ließ berufsspezifische Verhaltensmuster und ihre strukturellen Voraussetzungen in den Hintergrund treten, wie sie sich gerade für die Museumsdirektoren anzudeuten scheinen. Hier seien – mit aller Vorsicht – einige Hinweise gegeben, ohne damit zukünftigen empirischen Untersuchungen vorgreifen zu wollen: Als das vielleicht wirksamste Instrumentarium der Unterwerfung scheint sich die staatliche Finanzpolitik bewährt zu haben. Die problematische, ja desaströse finanzielle Situation der Museen in der Weimarer Republik hatte bei deutschen Museumsbeamten die Befürchtung erweckt, auf dem sich zunehmend internationalisierenden Kunstmarkt nicht mehr mitspielen zu können. Die Nazis verbesserten die Ankaufsetats in der Regel nicht, gewährten indes großzügige Sondermittel, deren Zuteilung natürlich Regimekonformität voraussetzte. Hier hält Petropoulos' Kapitel über Ernst Buchner einiges an Anschauungsmaterial bereit, das auch auf eine psychologische Auswirkung der „Säuberungsaktionen“ auf jene Museumskunsthistoriker hindeutet, die der Moderne skeptisch bis ablehnend gegenüberstanden. Die staatlichen Eingriffe in die Museumsautonomie und die damit verbundene Erfahrung, der NS-Kulturpolitik ausgeliefert zu sein, dürften den Boden für die Willfährigkeit vieler Museumsbeamten und ihre Verstrickungen in die NS-Kulturpolitik bereitet haben.

Von kunsthistorischer Warte aus scheinen mir vor allem zwei Aspekte von Pe-

8 BIRGIT SCHWARZ: Der Bilderhort mit dem „F“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 25.5.2001, S. 45.



tropoulos' Buch impulsgebend: 1. Der *Faustian Bargain* ruft die Kunsthistorikerdisziplin zu einer fundamentalen Selbstreflexion auf. Gefordert ist eine Mentalitätsgeschichte deutscher Kunsthistoriker, welche den NS-Kunstraub auch unter psychosozialen Aspekten des Berufsstandes betrachtet und berufsspezifische Strukturen kritisch sichtet. 2. Das Buch führt anschaulich vor Augen, daß die bisher vorherrschende isolierte Behandlung der „Entarteten Kunst“-Kampagnen zu einer ganzheitlichen Betrachtungsweise nationalsozialistischer Sammlungs- und Museumspolitik und deren Zusammenhänge mit dem NS-Kunstraub erweitert werden sollte.

BIRGIT SCHWARZ

Wien

**Scholion. Bulletin 0/2001;** Einsiedeln: Stiftung Bibliothek Werner Oechslin; ISSN 1424-1854; künftiger Preis: Jahresabonnement durch Mitgliedschaft SFr. 100,- (Studenten SFr. 50,-)

Im Jahr 2000 hat der Kunst- und Architekturhistoriker Werner Oechslin seine weithin bekannte und geschätzte private Bibliothek in eine Stiftung eingebracht. Seine Büchersammlung – schon bislang ein Schatz vor allem an Originalausgaben zur Architekturtheorie des 15. bis 20. Jahrhunderts – ist damit und zusätzlich über einen Nutzungsvertrag mit der ETH Zürich allen wissenschaftlich Interessierten zugänglich. Mario Botta gestaltet dieses neue Wissenschaftszentrum am Fuße des Alpenkamms.

Vergleichbar anderen kunsthistorischen Forschungsinstituten will die neue Bibliothek ein Zentrum der Forschung und des geistigen Austauschs sein: Vorträge und Kolloquien gehören dazu genau so wie institutseigene Projekte (auch im EDV-Bereich und Internet), fokussiert auf den Schwerpunkt Architekturgeschichte und -theorie.

*Scholion* versteht sich als ein Mitteilungsblatt der Stiftung: Wissenschaftliche Beiträge, interne Nachrichten (Bucherwerbungen, Veranstaltungen) sowie Buchbesprechungen finden sich in der programmatischen Nullnummer. Ob diese Mischung aus Interna und wissenschaftlichen Beiträgen Bestand haben wird, wird sich erweisen. Als Periodikum für eine historisch orientierte Architekturtheorie-Forschung hat es jedenfalls kaum Konkurrenz (*Journal of the Society of Architectural Historians, architectura* zum Beispiel), und es bleibt, dem anspruchsvollen Unternehmen viel Erfolg zu wünschen.

J.K.