

Renaissance seine These nicht plausibler. Die wirklich lehr- und inhaltsreichen Abhandlungen zur Musik- und Theatergeschichte ergeben niemals eine tragende Brücke zu Rubens. Ebenso bleibt der Versuch, eine Provenienz des Bildes von Mantua nach Prag zu rekonstruieren, reine Spekulation. – Auch wenn man Ost nicht glaubt, man liest den Aufsatz gern und hat am Ende viel über Musik und Theater in Mantua gelernt.

SIMON VOSTERS (Das Reiterbild Philipps IV. von Spanien als Allegorie der höfischen Affektregulierung) breitet für das 1628 gemalte, aber schon 1734 verbrannte Reiterbildnis Philipps IV. eine bewundernswerte Kenntnis hippologischer Literatur seit der Antike aus. Wir erfahren viel über die Intelligenz der Pferde und ihre Beziehung zum Reiter. Schon Xenophon wußte, daß die Levade schwer zu erlernen sei. Aber welchen Aufschluß erwartet der Autor, wenn er eines von Rubens' vielen Reiterbildnissen noch einmal in die Tradition des Reiterportraits seit der Antike stellt. Daß Philipp sein Pferd in einer Levade reitet, kann auch der hippologisch unerfahrene Leser sehen. Die Beziehung zum spanischen Reiterportrait ist ohnehin relativiert, wenn man bedenkt, daß Rubens bereits in seiner italienischen Zeit den Genueser Fürsten Giancarlo Doria in gleicher Haltung darstellte. So sind Zweifel erlaubt, ob Rubens in dem Bildnis Philipps IV. wirklich Vorstellungen des spanischen Zeremoniells folgte. Sie scheint der Autor eher den *post festum* niedergeschriebenen Panegyriken auf das Gemälde entnommen zu haben.

Dankbar nehmen wir den in Anmerkung 3 zitierten Originaltext von Lope de Vega zu unseren Unterlagen, denn den hatte Frances Huemer 1977 in ihrem Band des *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard* (XIX, 1; unter Nr. 30) nur erwähnt, nicht aber zitiert. Bei aller Sympathie für einen knappen Anmerkungsapparat (drei Anmerkungen bei Textseiten), hätte die Publikation von Frances Huemer ruhig zitiert werden können. Der Leser hätte feststellen können, wie wenig Neues Vosters zu Rubens bietet. Literarische Gelehrsamkeit läuft gleichsam neben dem Reiterbildnis her, und uns bleibt als Quintessenz des Nichtssagenden und Allbekannten die gestelzte Wortschöpfung »Affektregulierung«. Nicht nur bei diesem Beitrag fragt man sich, ob jeder Vortrag auch gedruckt werden muß.

KONRAD RENGER

Bayerische Staatsgemäldesammlungen
München

Hans Prolingheuer: Hitlers fromme Bilderstürmer. Kirche & Kunst unterm Hakenkreuz; Köln: Dittrich Verlag 2001; 416 S., 59 SW-Abb.; ISBN 3-920862-33-3; € 25,-

Hans Prolingheuer ist Kirchenhistoriker, der sich vor allem mit der Rolle der evangelischen Kirche in der NS-Zeit beschäftigt, diesmal in Bezug auf die bildende Kunst. Der rote Faden, der sich durch die zwanzig Kapitel zieht – wegen der rätselhaften Überschriften nicht leicht erkennbar –, ist der Evangelische Kunstdienst, dessen Ge-

schichte vom privaten Verein der zwanziger Jahre über das »Kunstamt der Deutschen Evangelischen Kirche« 1933 zur »Reichsgemeinschaft christlicher Kunst« innerhalb der Reichskammer der bildenden Künste – und schließlich 1937 wieder zum Verein (Kap. V) – in den Kapiteln II und III beschrieben wird. Ausgangspunkt für Prolingheuers Forschungen war das Erlebnis der 1935 eingeweihten Martin-Luther-Gedächtniskirche in Berlin-Mariendorf mit den Reliefdarstellungen Hindenburgs und Hitlers in der Vorhalle sowie zahlreichen Soldaten und SA-Männern als Terrakottareliefs sowie Kreuzen und Hakenkreuzen als alternierenden Schmuckformen im Innern. Prolingheuer nennt verschiedene, ebenso erschütternde Beispiele einer kirchlichen Politkunst. Ob das aber »ganz nach der Vision« des Kunstdienst-Architekten Winfried Wendland war (S. 53), bleibt fraglich. Was speziell dieser Bau mit dem Kunstdienst und mit Wendland zu tun hatte, erfahren wir nicht.

Überhaupt fördert das Buch die Erkenntnis nicht, wer womit zu tun hatte, gar wer wofür verantwortlich war. Zu den Grosz-Prozessen der zwanziger Jahre haben sich ja immerhin Kirchenvertreter geäußert (Kap. II), und das hat als Gegenpol zum Kunstdienst hier seinen Platz. Aber das Schicksal von Grosz im Exil und die Situation seiner Mutter (Kap. XI) gehören gewiß nicht in ein solches Buch. Daß die Kirchenbehörden mit ihrem aktiven Interesse an den Grosz-Prozessen »den fruchtbaren Nährboden, auf dem Alfred Rosenberg 1929 seinen »Kampfbund für Deutsche Kultur« gründen konnte«, bereiteten (S. 38), ist eine Überschätzung. Vielmehr wuchsen die Haltungen der entsprechenden Kirchenvertreter auf dem gleichen Nährboden wie der Kampfbund. Zu differenzierteren Überlegungen ist Prolingheuer jedoch anscheinend nicht fähig. Z.B. verdiente das Holzkirchenprogramm Wendlands durchaus eine ausführlichere Würdigung – und gegebenenfalls Kritik –, als es der höhnische Verweis auf das »germanische« Material ist (S. 129). Der Baustoff Holz wird ja nicht grundsätzlich dadurch diskreditiert, daß die Nazis ihn ideologisch ausgewertet und den Einsatz von Eisen aus Rüstungsinteressen weitgehend untersagt hatten. Daß es sich bei der Nazi-Ideologie zu großen Teilen um den Mißbrauch und die Entstellung vorhandener – und oft nicht grundsätzlich schlechter – Ideen handelte, scheint Prolingheuer nicht zu Ohren gekommen zu sein. Der »Christus triumphans« z. B. ist ein traditionelles christliches Motiv neben dem leidenden Christus und keine dem Christentum fremde Erfindung Alfred Rosenbergs, wie es Prolingheuer suggeriert (S. 47).

Dieser einseitige Blick, der sein höchstes Ziel nicht darin sieht, die Geschichte zu verstehen, sondern darin, Kirchenvertreter als »scheinheilig« zu entlarven, bestimmt das ganze Buch, in dem der Autor gleichzeitig »historisch-kritisch« vorgehen (S. 18 und vgl. die Anmerkungen und Exkurse auf 97 Seiten) und einen »Kunstkrimi« (S. 15) schreiben will, weshalb er sich nicht scheut, völlig frei erfundene »Situations-schilderungen« einzuflechten, ohne sie besonders zu kennzeichnen. Die Arbeit des Kunstdienstes hätte im Anschluß an dessen Beitrag zur Weltausstellung in Chicago 1933 (Kap. I) durchaus in ihrer Zwiespältigkeit untersucht werden können, die den Kunstdienst zur Nazizeit (in dieser Hinsicht etwa dem Kulturbund in der DDR ähnlich) einerseits zum Instrument ideologisch bestimmter Kunstpolitik und andererseits zum Zufluchtsort für Menschen mit – relativ – oppositionellen, freiheitlichen

Gedanken machte. Aber wie Prolingheuer diese Seite verschweigt, so nennt und zitiert er auch nur Pfarrer und Kirchenvertreter, die sich gegen die moderne Kunst geäußert haben. Kein Wort darüber, was Pfarrer Schwartzkopf für Barlach getan hat, daß Pfarrer Griebshammer zu den wenigen Vertrauenspersonen gehörte, mit denen Karl Hofer, der seinen Atheismus immer stärker betonte, in dieser Zeit seine Gedanken austauschte, oder über den Pfarrer Sieg, zu dessen Ehren der Kommunist Hans Grundig 1934 ein Kreuzigungsbild malte, oder über die Denkmalpfleger, Pfarrer und Gemeinden, die dem »Kunstbolschewisten« Karl Völker durch Aufträge für Restaurierungen und freie Ausmalungen der Kirchen in Kelbra, Holleben, Schneidlingen, Schwenda und Zwenkau das Überleben ermöglichten. Nein, Prolingheuer versteht sich als unbestechlicher Wahrheitsapostel, der mit eisernem Besen vor der »eigenen Tür« kehrt (S. 9), die doch allemal die Tür der anderen ist.

Den größten Teil des Buches (ab Kap. VI) nimmt die Darstellung der Aktion »Entartete Kunst« und ihrer Folgen ein, wobei wenige Nachrichten über den Kunstdienst oder über Äußerungen von Kirchenvertretern so eingeflochten werden, daß sie Prolingheuers wichtigste These vorbereiten und zu bestätigen scheinen, daß nämlich der Kunstdienst aktiv, ja federführend an dem Verkauf der beschlagnahmten Werke beteiligt gewesen sei (S. 119, 126 und Anm. 348). Dafür werden allerdings keinerlei Beweise beigebracht. Tatsächlich wird Gert Werneburg – nach Prolingheuer die »Leiterin« des Depots – in den einschlägigen Akten einmal als Protokollantin einer Sitzung der »Kommission zur Verwertung der Produkte entarteter Kunst« genannt und der Leiter des Kunstdienstes Gotthold Schneider, der angeblich auf das »Signal« zum »Endkampf« wartete, gar nicht. Der Kunstdienst hatte im Schloß Niederschönhausen in Berlin Ausstellungsräume zugewiesen bekommen, die er 1938 teilweise als Depot für die »international verwertbaren« Werke der »Entarteten Kunst« zur Verfügung stellte. Außerdem wurden zwei Mitarbeiter des Kunstdienstes in diesem Depot eingesetzt: Gert Werneburg als Sekretärin und Günter Ranft als Expedient.

Es ist Prolingheuers Verdienst, mit noch lebenden Zeitzeugen bzw. deren unmittelbaren Nachkommen ausführliche Gespräche geführt zu haben, die manche Einzelheiten und Hinweise zutage brachten. Allerdings geht er zugunsten seiner Theorien mit diesen Ergebnissen unkritisch um. Verbunden mit schlechter Literaturrecherche führt das zu zahlreichen nachweisbaren Fehlern und Fehleinschätzungen¹.

1 Gleichzeitig liebt Prolingheuer es, die Arbeitsweise anderer ohne Beweise oder mit Hilfe falscher Angaben zu verunglimpfen. So schreibt er (Anm. 146), Magdalena Droste folge in ihrem Kunstdienst-Aufsatz »den Aussagen von ›Zeitzeugen‹ bzw. deren damals unbeteiligten Angehörigen« (eine Arbeitsweise, die er bei sich selbst keineswegs ironisiert). Ebenso wird Christoph Stölzl ironisch als »stolzer Kunstkenner« bezeichnet, der gerade noch vor einer »Fehlinvestition von Steuergeldern« und einer »hochnotpeinlichen fachlichen Blamage« bewahrt werden konnte (S. 12, 14 und Anm. 169; vgl. aber weiter unten zu den Kükelhaus-Zeichnungen). Mario Andreas von Lüttichau und mir unterstellt Prolingheuer Ignoranz gegenüber seinen Forschungsergebnissen, die er uns zwischenzeitlich mitgeteilt habe (S. 16). Tatsache ist, daß wir von ihm nur mysteriöse Andeutungen über sensationelle Entdeckungen zu hören bekamen, nichts Überprüfbares und Verwertbares. Mir kreditet er an (Anm. 125), ich hätte Günter Ranft im Katalog »Entartete Kunst. Das Schicksal der Avantgarde im Nazi-Deutschland« Hans Ranft genannt und als »Leiter des Depots Köpenicker Straße« bezeichnet. Aber die angegebene Seite mit der Namensverwechslung gehört zu dem (dem meinen folgenden) Artikel von Stephanie Barron, wobei übrigens von dem Depot in

Prolingheuers Meinung, Hitler habe Goebbels zur Durchführung der Ausstellung »Entartete Kunst« genötigt, um ihn auf Rosenbergs kunstpolitische Linie zu zwingen und wegen seiner Affäre mit einer Schauspielerin »abzustrafen« (S. 85 und Anm. 78), ist ja noch diskutabel. Allerdings sprechen die Tagebücher des Propagandaministers dagegen, die besagen, daß er nach der Lektüre von Wolfgang Willrichs Buch »Säuberung des Kunststempels« selbst die Idee zu der Ausstellung hatte und sie Hitler vortrug. Goebbels opferte sein Wohlwollen gegenüber dem »nordischen« Expressionismus ohne Zögern, wenn er damit seine Macht ausbauen konnte. Und in der Aktion »Entartete Kunst« ging es darum, durch Schnelligkeit, Entschlossenheit und Radikalität Erziehungsminister Bernhard Rust auszustechen, der eigentlich für die Museen zuständig war. Die Behauptung, Goebbels habe die Auswahlkommission ausdrücklich angewiesen, Werke von Künstlern wie Nolde, Schmidt-Rottluff, Pechstein und Gies nicht zu zeigen (S. 87 und 99), gehört aber bereits zu den eklatanten Fehlern des Buches. Der zitierte Bericht Willrichs vom April 1937 bezieht sich nicht auf die Ausstellung »Entartete Kunst«, sondern auf die Berliner Propagandaschau »Gebt mir vier Jahre Zeit« und spiegelt lediglich die Unsicherheiten und Meinungsverschiedenheiten der Ministerialen wider. Seit 1987 hat sich in den wichtigsten Publikationen die Erkenntnis durchgesetzt, daß nicht der Göring-Erlaß an Rust die zweite große Beschlagnahmewelle auslöste, sondern Goebbels ihm mit einem »Führerbefehl« zuvorkam und damit wesentliches Terrain abgewann. Der bis dahin weit verbreitete Irrtum, der durch die zeitliche Nähe der beiden Initiativen entstand, wird nun von Prolingheuer wieder fortgeschrieben (S. 105). Der Kunstdienst und die Evangelische Kirche wurden selbstverständlich nicht um ihre Meinung gefragt, und aus mangelnden Protesten eine Zustimmung zur Beschlagnahme herzuleiten (S. 107–108), ist wirklichkeitsfremd.

Prolingheuer beschreibt anschaulich, wie zunächst im Frühsommer 1938 deutsche Kulturattachés in den Gastländern bei Museen, Galerien und Kunsthändlern Photos der beschlagnahmten Kunstwerke vorgelegt und Angebote unterbreitet hätten (S. 132–133). All das ist der Phantasie entsprungen. Was wir über dieses frühe Stadium wissen, ist lediglich, daß einigen wenigen Kunsthandlungen eine erste Liste von 500–600 Werken zum Kauf en bloc übergeben wurde. Photos der Werke lagen im Propagandaministerium größtenteils nicht vor. Karl Buchholz hat noch im Herbst versucht, Aufnahmen aus den geplünderten Museen zu bekommen, um den inzwischen angelaufenen Einzelverkauf zu erleichtern.

Unter den mit dem Verkauf irgendwie befaßten Personen hat sich Prolingheuer drei Lichtgestalten erwählt – Günter Ranft, den Kunsthändler Bernhard A. Böhmer und den Maler Emanuel Fohn. Alles, was sie taten, erscheint ihm ganz uneigennützig und nur dem Ziel der Rückgabe an die Ursprungsmuseen dienend. Denn ein wesentliches Anliegen ist es ihm auch, die Auffassung von der Unrechtmäßigkeit der Be-

Niederschönhausen und nicht in der Köpenicker Straße die Rede ist. Gleichzeitig wird behauptet, ich hätte die Kürzel in der Harry-Fischer-Liste falsch gedeutet: »Die vielen »B«-Vermerke [...] können nur Hinweise auf »B«oehmers rettenden Eingriff sein« (Anm. 184). Es gibt aber für die Liste eine Legende, die besagt B = Bestand; wo Boehmer auftaucht, ist der Name ausgeschrieben.

schlagnahme und daher aller folgenden Besitzveränderungen durchzusetzen (S. 16 und Anm. 311). Er beruft sich dabei auf ein Rechtsgutachten von 1993, in dem es schließlich heißt, niemand könne im Zweifel über die Widerrechtlichkeit der Beschlagnahme gewesen sein. Allerdings wurde das Beschlagnahmegesetz Ende der vierziger Jahre in den westlichen Besatzungszonen anerkannt. Rückgabe- oder Entschädigungsforderungen einzelner Museen wurden gerichtlich abgewiesen, weil das Wiedergutmachungsgesetz für rassistisch oder politisch Verfolgte gelte, was die Museen nicht sein könnten. Da die heutigen Besitzer solcher Werke sie zum überwiegenden Teil nach 1950 erworben haben, muß man ihnen demnach zumindest Gutgläubigkeit einräumen. Prolingheuers Kronzeugen für seine Auffassung erweisen sich als ungeeignet. Dafür, daß Böhmer und Ranft die von ihnen erworbenen oder auf die Seite geschafften Kunstwerke den ursprünglichen Besitzern zurückgeben wollten, gibt es kein Zeugnis. Im Fall Fohn wird aus dem Buch des britischen Dokumentaristen Charles de Jaeger über »Das Führermuseum« zitiert, Fohn habe im Laufe des Jahres 1939 »zweihundert wertvolle Stücke aus seiner Sammlung von Gemälden und Zeichnungen der Romantik gegen die gleiche Anzahl beschlagnahmter moderner Bilder« getauscht und »die gesamte Kollektion« 1964 den Münchener Staatsgemäldesammlungen geschenkt, weil er sich »nicht als Eigentümer der Bilder [...], sondern nur als deren Hüter« verstand. Das läßt Prolingheuer unwidersprochen stehen, obwohl in meinem von ihm ausgewerteten Artikel im Katalog von 1992² die wahren Zahlenverhältnisse der drei Tauschverträge von 1939 mit Fohn angeführt sind: gegen insgesamt 3 Gemälde, 2 Sepiamalereien und 20 Zeichnungen zweitrangiger Romantiker wurden 3 Wandbehänge, 27 Gemälde, 212 Aquarelle und Zeichnungen, 120 Graphiken und 10 Graphikmappen der »Entarteten« eingetauscht. Die Münchener Schenkung umfaßte knapp die Hälfte dieser Werke, und es war eben keine Rückgabe an die Ursprungssammlungen, sondern eine frei gewählte Stiftung wie andere auch. Es liegt mir fern, die Fohn-Stiftung in ihrem ideellen Wert herabzusetzen. Sie war eine großzügige Tat. Aber sie zeigt auch, daß Fohn sich durchaus als rechtmäßiger Besitzer der Werke verstand.

Des öfteren läßt Prolingheuer ungenaue oder falsche Quellen ausdrücklich oder stillschweigend gelten. Dafür stellt er andere über jedes Maß in Frage. Die Zeichnungen, die Hugo Kükelhaus in dem Depot im Schloß Niederschönhausen von dem beschlagnahmten Gut angefertigt hat und die Prolingheuer in Bausch und Bogen als Fälschungen abserviert, sind gewiß ein wichtiges Dokument, auch wenn die Geschichte, die Kükelhaus später über ihre Entstehung geschrieben hat, in vielen Punkten nicht stimmt³. Vor allem ist der Termin falsch, da zu Pfingsten 1939 viele der dargestellten Werke schon nicht mehr in Niederschönhausen waren. Allerdings gilt dieses Argument nicht für Ernst Barlachs »Sänger«, der nach Prolingheuer

2 ANDREAS HÜNEKE: Spurensuche. Moderne Kunst aus deutschem Museumsbesitz, in: »Entartete Kunst«. Das Schicksal der Avantgarde im Nazi-Deutschland; München 1992, S. 133, Anm. 37.

3 Ich habe mich über alle mit diesen Zeichnungen zusammenhängenden Fragen ausführlich geäußert: ANDREAS HÜNEKE: Sozusagen ein Dokument. Zeichnungen zur »Entarteten Kunst«, in: *Weltkunst* 71, 2001, Nr. 13, S. 2026–2028.

(Anm. 169) nicht dort gewesen sein kann, weil die Lübecker Barlach-Figuren Eigentum Carl Georg Heises waren und diesem bereits 1937 zurückgegeben worden waren. Auch Gert Werneburg erinnerte sich mit Bestimmtheit, der »Sänger« habe »sich zu meiner Zeit niemals im Schloß befunden«. Dagegen sind in der Hamburger Kunsthalle Zweitgüsse des »Sängers« und der »Frau im Wind« beschlagnahmt worden, diese sind auch im Verzeichnis der Bestände im Schloß Niederschönhausen aufgeführt. Gert Werneburg bezeugte, daß sie keinen Unbefugten in dieses Depot ließ (S. 165). Vielleicht war es für Kükelhaus also doch nicht so einfach, hineinzugelangen, wie sie andererseits behauptete (S. 14).

Selbst die vier Kunsthändler, die mit dem Verkauf beauftragt waren, hatten nicht unbeschränkt Zutritt. Zu ihnen gehörte auch Buchholz, dessen Mitarbeiter Curt Valentin 1937 nach New York emigrierte und dort eine Filiale eröffnete. Es war also nicht erstaunlich (und Valentin war kein »bayerischer Galerist«), wie Prolingheuer meint (S. 175), sondern naheliegend, daß etliche »entartete« Werke über Valentin verkauft wurden. Daß bei Böhmer in Güstrow nicht nur die von ihm erworbenen Werke aufbewahrt wurden, sondern auch zumindest Teile der gegen Kriegsende noch vorhandenen Restbestände zu ihm ausgelagert worden waren, ist seit dem Auffinden der Harry-Fischer-Liste klar⁴. Daß das alle Restbestände waren, ist möglich, jedoch nicht zwingend. Daß aber Böhmer die »vielen hundert« Kunstwerke, die Ranft beiseite geschafft und die »zahllosen Bilder«, die Schneider verteilt haben soll, alle mit Devisen bezahlte (S. 180, Anm. 184 und 359), ist völlig ungläubhaft.

Prolingheuer hat in Erfahrung gebracht, daß Ranft zwei Lager für diese »sichergestellten« Werke hatte und auch, wie eine größere Anzahl von Werken aus Böhmers Nachlaß in Rostock Ende der vierziger Jahre in den Westen gelangt ist. Das sind wichtige Hinweise, die vielleicht irgendwann weiterführen. Verständlicherweise aber kann Prolingheuer weder über den ungefähren Umfang dieser Transaktionen noch über einzelne Werke Genaueres sagen. Außer einem Gemälde (?) von Christian Rohlf bei den Ranft-Erben in England hat Prolingheuer trotz seiner Erfolgsmeldungen von keinem einzigen konkreten Kunstwerk etwas über seinen Verbleib mitzuteilen⁵.

4 Vgl. ANDREAS HÜNEKE: Bilanzen der »Verwertung« der »Entarteten Kunst«, in: Überbrückt. Ästhetische Moderne und Nationalsozialismus; Köln 1999, S. 269.

5 Zu einzelnen Werken macht Prolingheuer z. B. falsche Angaben oder stellt falsche Angaben nicht in Frage: Nach Aussage Gert Werneburgs soll der Kunstdienst-Pfarrer Christian Rietschel ein »Bild« von Feininger, als er – wohl in den fünfziger Jahren – nach Westdeutschland übersiedelte, für 200.000 DM verkauft und ein Haus dafür erworben haben (S. 260). An anderer Stelle (Anm. 183) erfährt man, daß es sich dabei um einen Holzschnitt handelte. Dafür konnte man damals allenfalls 1% der genannten Summe erzielen und sich zu keinem Zeitpunkt ein Haus kaufen. Prolingheuer hält es nicht für nötig, diese Tatsachen anzumerken. Statt dessen äußert er (Anm. 358), daß Rietschel »über den Verkauf des Feininger [...] erst nach Abstellen des Tonbandgerätes gesprochen« und über den Preis »wenig konkret« Auskunft gegeben habe. Er erweckt so den Anschein, als würde das Gerücht dadurch bekräftigt. – Paul Klees Gemälde »Sumpflögende« galt nicht als »verschollen« und tauchte nicht 1992 »plötzlich wieder auf« (Anm. 36), sondern war bereits 1962 bei Lempertz versteigert worden und befand sich danach in den bekannten Sammlungen Beyeler und Rosengart, ehe es in den Besitz der Städtischen Galerie im Lenbachhaus in München kam. – Von Franz Marcs »Roten Rehen« erzählte Böhmers Sohn Peter (Anm. 217): »Das suchen die heute noch immer. Das wird von den Sowjetsoldaten überpinselt worden sein«, ohne

Was von diesen »Erfolgen« zu halten ist, zeigt sein Bericht, auf Grund seiner Forschungen zur »Entarteten Kunst« sei in den englischen Kunsthandel Bewegung gekommen, und es tauchten dort »zunehmend auch vernichtet geglaubte Kunstwerke« auf, so Ende 1997 »allein 57 Feininger« (Anm. 363). Der als Beleg genannte Artikel im Kölner Stadt-Anzeiger ist nicht zum aufgeführten Datum, sondern bereits vier Tage früher erschienen und behandelt die Naturnotizen Feiningers zu seinen Halle-Bildern, die nicht für vernichtet gehalten werden konnten, weil niemand von ihrer Existenz wußte, und die absolut nichts mit der Aktion »Entartete Kunst« und auch nichts mit dem Kunstdienst zu tun hatten. Zwar ist der Artikel etwas unklar formuliert, so daß der Unkundige die Skizzen mit den erwähnten Halle-Bildern, die tatsächlich beschlagnahmt worden waren, verwechseln kann. Aber gerade das wirft erneut ein Licht auf die unkritische und daher der »historisch-kritischen« Wissenschaft schädliche Arbeitsweise Prolingheuers. Das Buch ist eine verpaßte Gelegenheit, ein interessantes Kapitel der Kirchengeschichte in ihrer Berührung mit der Kunstgeschichte differenziert zu beleuchten und – zu erhellen.

ANDREAS HÜNEKE
Potsdam

daß Prolingheuer richtigstellt, daß das Gemälde 1940 als »Grenzfall« der Münchener Staatsgalerie zurückgegeben worden war, was u. a. in dem Katalog von 1992 nachzulesen ist. Statt dessen mokiert er sich darüber, daß Lüttichau von dem »Schützengraben« von Otto Dix vermutete, das Bild sei »im Krieg zerstört« worden, obwohl Peter Böhmer das Bild in Güstrow gesehen hat. Daß Böhmer das Bild gekauft hat, habe ich schon 1987 veröffentlicht (ANDREAS HÜNEKE: »Dubiose Händler operieren im Dunst der Macht«. Vom Handel mit »entarteter« Kunst, in: Alfred Flechtheim. Sammler, Kunsthändler, Verleger, Düsseldorf 1987, S. 102). Damit ist nicht ausgeschlossen, daß es im Krieg oder unmittelbar danach zerstört wurde. Prolingheuer legt durch seine Fragen den Schluß nahe, es sei von den russischen Soldaten als Verkehrsschild übermalt worden. Das aber ist bei seinen Ausmaßen (230 x 250 cm) kaum anzunehmen. – Emil Noldes Gemälde »Papujünglinge« wurde nicht, wie angegeben (S. 213), in Berlin, sondern in Königsberg beschlagnahmt.

Mitchell Benjamin Frank: German Romantic Painting Redefined. Nazarene Tradition and the Narratives of Romanticism; Aldershot/Hampshire: Ashgate 2001; 221 S., 64 SW-Abb., Leinen; ISBN 0-754-60477-2, £ 49,95

Die Nazarener in Amerika: Diese *coincidentia oppositorum*, die zunächst ebenso gewagt wie ahistorisch klingen mag, entpuppt sich bei genauer Prüfung als eine höchst fruchtbare Symbiose, die längst eine historische Tatsache geworden ist. Nicht nur, daß schon die nazarenischen Maler selbst ihre Kontakte in die Neue Welt ausdehnten – hier sei nur an deren amerikanische Auftraggeber erinnert –, auch auf dem heutigen Kunstmarkt sind es vor allem amerikanische Sammler und Museen, die sich auf dem Gebiet der Nazarenerzeichnung engagieren. Was in Deutschland rätselhafterweise noch immer ein Schattendasein als die uninspirierte Nachahmerkunst eines Epigonenjahrhunderts führen muß, wird andernorts längst als eigenständige Kunstrichtung mit eigenen technischen und ikonographischen Spitzenleistungen geschätzt. Es