Die Autorin stand vor der Aufgabe, das Leben der Kongregation in diesen vielfältigen Bezügen darzustellen, wobei die uneinheitliche und lückenhafte Quellenüberlieferung eine gleichmäßige Darstellung aller Aspekte über den gesamten Zeitraum unmöglich machte. Sie löste diese Aufgabe, indem sie sich an den großen Ereignissen der Profangeschichte orientierte, das Wirken der Kongregation in den einzelnen Ländern und Bereichen hierin einordnete und aus den vorhandenen Quellen illustrierte. Damit gelang ihr eine spannende Darstellung, die wesentliche Aspekte der Kongregationsgeschichte in den historischen Zusammenhang stellt.

JOHANNES MERTENS

IRENA STRELOW, „Ich werde aber weiter sorgen". NS-Raubkunst in katholischen Kirchen (Studien zur Provenienzforschung, Bd. 2), Berlin: Hentrich & Hentrich Verlag 2017, 292 S., 55 Abb.

Wer die 2015 als Dissertation im Fachbereich Geschichts- und Kulturwissenschaften der FU Berlin eingereichte Arbeit in die Hand nimmt, erwartet vom Titel her, dass es sich um mehrere oder viele katholische Kirchen in Deutschland handelt, in denen NS-Raubkunst nachgewiesen wird. Tatsächlich beschäftigt sich die Autorin mit *einer* Kirche, der Salvator-Kirche in Berlin- Lichtenrade, wenngleich sie das von ihr bearbeitete Problemfeld weit darüber hinaus vermutet. Näherhin handelt es sich in der Salvator-Kirche um *ein* den hl. Antonius von Padua darstellendes barockes Gemälde, das Strelow als NS-Raubkunst deklariert, ohne den Beweis dafür zu erbringen. Dem Leser fällt auf, dass die Autorin die katholische Kirche generell unter Verdacht stellt: Widerstand habe sie in der NS-Zeit nicht geleistet, sie sei antisemitisch geprägt gewesen, historische Quellen etwa in Pfarrarchiven seien nach Kriegsende „auffällig" neu geschrieben worden (S. 22), das Berliner Diözesanarchiv „soll" (nach der Kriegszerstörung 1943) erst ab ca. 1950 einsetzen (S. 26).

Strelow stellt zunächst die Baugeschichte der im Zusammenhang mit dem Christophorus-Kinderkrankenhaus 1930 bis 1933 unter Pfarrer Theodor Grabe entstandenen Kirche dar, bevor sie der mit einem Gemälde Gebhard Fugels „inszenierten" Apsis „völkische Motive" unterstellt (S. 29ff). Den Beweis bieten ihr die dunkelblonden Haare des auferstandenen Christus, außerdem die hellblonde „Kurzhaarfrisur" einer weiblichen Gestalt mit dem Schweißtuch der Veronika – die männliche Gegenfigur mit dem Kreuz lässt sie außer acht. Wirkungsvoll will sie mit Fotos eine Beziehung herstellen zwischen dem Auferstandenen aus dem Fugel-Gemälde (1931/32) und einem Propagandabild Hitlers als Retter ca. 1936 (Abb. 3 und 4 auf S. 54) sowie zwischen der „Veronika" des Fugel- Bildes und dem Plakat eines BDM-Mädchens um 1935

(Abb. 6 und 7 auf S. 59). Haben nicht umgekehrt die Nationalsozialisten den „Führer" mit einem religiösen Nimbus umgeben und dafür manches aus der christlichen Bildersprache genutzt? Genügt eine „Kurzhaarfrisur" bereits, das „Frauenbild der ‚nordischen Rasse'" (S. 60) zu unterstellen? Man vergleiche einmal die so verschieden gestalteten weiblichen Gesichter der beiden Abbildungen! In ähnlicher Weise kennzeichnet Strelow den 1930 angefertigten Messkelch von Grabes Nachfolger Wilhelm Lütkehaus als „symbolhafte Sprache, die aus der Weltanschauung entspringt" (S. 260), weist aber nicht darauf hin, dass es sich bei den Reliefs am Nodus um die vier Evangelistensymbole, beim Adler also nicht um ein nationales Zeichen handelt, sondern um das Symbol für den Evangelisten Johannes.

Kuratus Lütkehaus kam nach Grabes Tod 1935 die Aufgabe zu, die Ausstattung der Salvator- Kirche zu vollenden. Dabei arbeitete er mit dem Münchner Architekten Fritz Fuchsenberger zusammen. Aus einem Brief an diesen stammt der Satz „Ich werde aber weiter sorgen." (S. 106), den die Autorin ohne Erklärung als Titel ihres Buches benutzt. 1936 kamen zwei barocke Gemälde, die die hl. Hedwig und den hl. Antonius zeigen, in die Kirche, letzteres bezeichnet das Inventarverzeichnis aus demselben Jahr als Geschenk. Bei der Anschaffung trat der zur Gemeinde gehörende Kunsthändler Rudolf Sobczyk als Vermittler auf. Die Autorin bezichtigt Sobczyk und Lütkehaus, den von der „Arisierung" seines Geschäfts bedrohten jüdischen Kunsthändler Samuel Bercovitz zur Herausgabe des Antonius- Bildes erpresst zu haben (S. 146f. 151. 195). Sie verknüpft einige Dokumente, bleibt den Beweis dafür aber schuldig.

Etwa die Hälfte ihrer Arbeit (S. 114-238) verwendet die Autorin nicht für das von ihrem Titel vorgegebene Thema, sondern um die Verdrängung jüdischer Kunsthändler unter dem NS-Regime und die Machenschaften ihrer „arischen" deutschen Kollegen zu beschreiben, die aus der Enteignung jüdischer Geschäfte erheblichen Nutzen zogen. Darunter kann sie auch den Werdegang des umtriebigen Rudolf Sobczyk darstellen, der sich nicht scheute, 1944 sein Geschäftslokal in einen Seitenflügel der Großen Synagoge am Kottbusser Tor zu verlegen. Dessen fragwürdige profitable Praktiken aber bereits in das Frühjahr 1936 vorzuverlegen, ist problematisch.

Neben manchen Fehlern (S. 19. 33: es muss heißen Heinrich statt Wilhelm Heufers; 37 Anm. 124: 1932 statt 1935; 39 Anm. 132: Strehler statt Strehlow; 146: Kuratus statt Kurator; 164 Anm. 618: Berkenwerder statt Birkenwerder) und Unrichtigkeiten (etwa S. 77: die Stellungnahme Bischof Schreibers gegenüber dem Nationalsozialismus; 135: die nur zur Hälfte zitierte Bertram-Erklärung) ist vor allem die von der Autorin konstruierte „Folgerichtigkeit" kritisch anzumerken: „völkische" Gesinnung der Gemeinde und ihrer Priester – „rassistische Botschaft" (S. 78) des Hochaltargemäldes – Erpressung des Antonius-Gemäldes = NS-Kunstraub. Bei ihrem Beitrag in dem von Julius H. Schoeps und Anna-Dorothea Ludewig herausgegebenen Band „Eine Debatte ohne Ende? Raubkunst und Restitution im deutschsprachigen Raum" (2014) hatte Strelow

ihren Aufsatz zur Raubkunst in katholischen Kirchen noch mit einem Fragezeichen versehen. Sie hätte besser daran getan, es im Falle der Salvator-Kirche beizubehalten.

MICHAEL HÖHLE