

Kunstsammlung Hermann Göring – Zwei Publikationen über ihre Herkunft, ihren Umfang und Verbleib

Nancy H. Yeide: *Beyond the Dreams of Avarice. The Hermann Goering Collection.* – Dallas: Laurel Publ., 2009. – 518 S.: zahlr. Ill. – ISBN 978-0-9774349-1-6

Der Band wird eröffnet durch eine Einführung von Robert M. Edsel, dem Begründer und Präsidenten der *Monuments Men Foundation for the Preservation of Art*, der laut Nancy Yeides Danksagungen ihr Forschungsprojekt mit „support and enthusiasm“ gerettet hat (S. IV). Edsel beschreibt in seinem Vorwort die Rolle der *Monuments Men*, jenen Menschen, die es sich zur Aufgabe gemacht hatten, in den Kriegsgebieten des Zweiten Weltkriegs Kunstwerke zu schützen und sie an ihre Vorbesitzer zu restituieren. Um deren Aufgabe bei der Sichtung der Sammlung Hermann Görings näher einzugrenzen, versucht Edsel eine kurze Charakterisierung des zweitmächtigsten Mannes NS-Deutschlands und seiner Sammelleidenschaft. Wichtige Namen werden erstmals genannt, Görings Sonderzüge vorgestellt, mit denen er Kunstwerke aus Frankreich zu seinem Landsitz Carinhall brachte, die Entdeckung der Sammlung kurz rekapituliert sowie das Ende Görings beschrieben. Damit leitet er in den Text Nancy Yeides über, vergibt dabei aber so viele Vorschusslorbeeren für die Autorin, wie es in deutschen wissenschaftlichen Büchern eigentlich nicht üblich ist.

„The Rise and Fall of the Goering Collection“

Zunächst gibt Nancy Yeide dem Leser einen Überblick über das Leben Görings, seinen familiären Hintergrund und Lebensweg bis zur Unterstützung der NSDAP, seine Liebe und Verehrung für Karin von Kantzow, seine erste Frau. Diese frühen Konstellationen sieht sie als Ursache für seine Sammelleidenschaft an und kommt auch im Verlauf der späteren Geschichte der Sammlung wieder auf diese Ausgangsprägung zurück. Görings politische Ambitionen stehen nicht im Mittelpunkt des Interesses. Hingegen zeigt Yeide auf, wie sich aus Görings anfänglicher Praxis, sich zu besonderen Anlässen Bilder schenken zu lassen, mit dem Anschluss Österreichs und später mit der Besetzung der Niederlande und Frankreichs, über Mittelsmänner ein direkter Zugriff auf jüdische Sammlungen in diesen Ländern entwickelte. Einzelne Mittelsmänner, wie der für

Görings Sammlung verantwortliche Kunsthistoriker Andreas Hofer, oder auch Alois Miedl, der Görings Übernahme der Sammlung Goudstikker organisierte, u. a. m., werden ausführlicher vorgestellt.

Görings in der Zusammenarbeit mit dem ERR (Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg) dann schon ungezügelter Gier, die selbst nationalsozialistische Organisationen zu hintergehen wusste, wird ebenso ausführlich dargestellt, wie der Fall Han van Meegerens, der Göring über Alois Miedl mehrere Vermeer-Fälschungen unterjubelte. Wo der Blick auf Italien oder auch die Schweiz gelenkt wird (S. 15), profitiert Yeide von den Forschungen, die seit der Washingtoner Konferenz veröffentlicht wurden.¹

Vergleichsweise breiten Raum nimmt die Frage der Überführung der Sammlung aus Carinhall nach Veldenstein und später nach Berchtesgaden ein. Dies ist verständlich, da bislang vor allem bei der Frage, welche Kunstwerke in Carinhall zurückblieben und welche letztlich auf Burg Veldenstein verblieben, immer wieder Unklarheit herrschte. Auch darüber, was sich 1945 in welchem Sonderzug Görings befunden haben könnte, wurde viel gemutmaßt. Das Schicksal der Sammlung in Berchtesgaden, der Beschluss auf und Raub aus den Sonderzügen durch französische Truppen, die ortsansässige Bevölkerung und zum Teil wohl auch durch amerikanische Truppen haben die Forschung immer wieder rätseln lassen, was alles zur Sammlung Görings gehört hat und wo die Werke geblieben sind.² Allerdings schweigt sich Yeide über den Durchzug der französischen Einheiten, ihre Plünderungen und Zerstörungen sowohl der Kunstwerke als auch der Dokumente zur Sammlung, die in einem der Sonderzüge lagerten, aus. Historisch nicht ganz richtig, da zu stark gestraft und nicht in allen Problemzügen dargestellt, ist die Darstellung, dass die Entscheidung, Werke deutscher und österreichischer Sammlungen und der Linzer Sammlung in den Bergwerken von Alt-Aussee in Sicherheit zu bringen, allein von Hitler ausging und sich auf das Jahr 1943 beschränkt. Für deutsche Sammlungen fielen die Entscheidungen, sie sicherer halber auszulagern, zu unterschiedlichen und oft früheren Zeitpunkten. Die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen beispielsweise gingen unter ihrem Generaldirektor Ernst Buchner und ohne

Weisung Hitlers bereits 1939 an, ihre Gemälde in verschiedene sichere Auslagerungsorte zu verbringen.

Die Rolle des Central Collecting Points in München, wohin die Sammlung 1945 nach ihrer Auffindung durch die Amerikaner gebracht wurde, wird nur kurz charakterisiert. Auf die Sammlung im Ganzen gesehen, gibt Yeide eine Zahl von etwa 1.000 Gemälden an, die an die Herkunftsländer restituiert wurden, während der Rest der Gemälde an den Bayerischen Ministerpräsidenten übergeben und später zwischen der Bundesregierung und der Regierung des Freistaats Bayern aufgeteilt wurde. Probleme, die während der Restitutionspolitik der Amerikaner erwachsen, wie irrtümliche Rückerstattungen an den vermeintlichen Vertreter der jugoslawischen Regierung u. a. werden nicht erwähnt.³

Hingegen versucht Yeide, die Sammlung zu charakterisieren und der Motivation Görings auf die Spur zu kommen. Diese Übersicht ist in fast populärem Stil geschrieben. Yeide mutmaßt über die Beweggründe, Gefühle etc. von Göring und seiner zweiten Frau Emmy Sonnemann: „it’s impossible to know how Emmy really felt about living in the estate named after her predecessor, with the first Mrs. Goering actually buried on the premises ...“ (S. 9–10). Zwischen Görings Jagdeifer und seiner Sammelleidenschaft sieht sie Parallelen, und versucht sich so, Görings Psyche anzunähern.

Oft gestellte Fragen, wie etwa Göring die Kunst der Impressionisten beurteilt hat, versucht sie aus seinen Äußerungen in Bezug auf die Großen Deutschen Kunstausstellungen und die Münchner Ausstellung „Entartete Kunst“ abzuleiten. Nicht ganz verständlich ist in diesem Zusammenhang der Zweck folgender Äußerung, die sich an die Feststellung anschließt, Göring habe sich an der Aktion „Entartete Kunst“ 1937 nur peripher beteiligt: „Most famously, with dealer Sepp Angerer he facilitated the sale of Vincent Van Gogh’s Portrait of Dr. Gachet (...). In 1990 this painting took the record for the most expensive painting sold at auction“ (S. 10).

Zusammenfassend kann man für das einleitende Kapitel sagen, dass es keine neuen Forschungsergebnisse enthält, aber doch eine kurze und anschauliche Einführung zum Sammler und zum Schicksal seiner Sammlung bietet.

Methode und Quellen

In diesem kurzen Kapitel stellt Yeide ihre Vorgehensweise und jene Quellen vor, die sie zur Untersuchung und Zusammenstellung der Sammlung Görings benutzt hat. Sie weist darauf hin, dass ihre Arbeit ausschließlich auf archivalischen Quellen beruhe und dass selbst Quellen aus der

Entstehungszeit der Sammlung kritisch zu prüfen sind. Das für jeden Provenienzforscher bekannte Problem der unterschiedlichen Zuschreibungen und Bildtitel, die variierenden Maßangaben in den Quellen werden ebenfalls zur Sprache gebracht. In der Folge charakterisiert sie kurz jedes einzelne der wichtigsten Dokumente. Dabei unterteilt sie die Quellen in jene, die Görings Personal und andere Nazi-„Agenten“ geschaffen haben, z. B. der Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg. In einem zweiten Teil stellt sie jene Archivalien vor, die nach dem Krieg zunächst von den Amerikanern (Central Collecting Point Dokumente) und später von deutschen, niederländischen und anderen Ämtern durch Nachforschungen und Restitutionsbemühungen angelegt wurden. Als dritte Art der Quellen präsentiert Yeide relevante Internetseiten. In der Überschrift zu jedem Dokument ist der archivalische Nachweis geführt, sodass dieses Kapitel für das Studium des folgenden Katalogs eine wichtige Referenz für mögliche weiterführende Recherchen sein dürfte.

Auffallend ist die Konzentration auf die in Amerika lagernden Dokumente, die vor allem um drei Bestände des Bundesarchivs in Koblenz (323/57, 323/58–62 und 323/316–319) ergänzt wurden. Zusätzlich werden vor allem Archivalien in den Niederlanden zu der von Göring fast komplett übernommenen Kunsthandlung Goudstikker als eine Hauptquelle hervorgehoben. Görings Aktionen in Frankreich werden allein durch die Archivalien in den amerikanischen Archiven belegt, französische Archive wurden von Yeide nicht benutzt.

Der Katalog

Der weitaus größte und nachweislich arbeitsintensivste Teil des Buches ist der Katalog. Er behandelt ausschließlich die Gemälde in Görings Sammlung. Andere Teile der Sammlung, wie z. B. Skulpturen oder Tapisserien, bleiben ausgeklammert. Yeide baut zunächst eine Bildergalerie mit Fotografien aller Gemälde auf, unterteilt in die Bereiche A–C. Dem folgt der eigentliche Katalogteil, in dem sich die Teile A–C+D wiederfinden.

Die Fotografien stammen zumeist aus den Beständen der Treuhandverwaltung für Kulturgut, die im Bundesarchiv in Koblenz unter der Nummer 329/58–62 verwahrt werden. Die Schwarz-Weiß-Abbildungen sind auf eingefärbtem Grund, der die oberen zwei Drittel jeder Seite einnimmt, arrangiert (leider schrumpfen manche größere Altarwerke dabei auf Briefmarkengröße, was die Wiedererkennbarkeit erschwert (z. B. S. 115, A 767 oder S. 136, A 932), darunter auf weiß abgesetzt die kurze Nennung des Autors, seiner Lebensdaten und des Bildtitels und vor allem einer Katalognummer, mit deren Hilfe die Provenienzforscher

nienzangaben in einem hinter diese Bildergalerie gestellten Teil zu finden sind.

Die Katalognummern gliedern sich auf in A: in Görings Sammlung, B: möglicherweise in Görings Sammlung und C: unsichere Zuordnungen. Die Durchnumerierung von A folgt dabei den Reichsmarschallnummern (im Folgenden RM-Nummern), die sich aus einem der Inventare aus der Zeit Görings erschließen lassen, sowie weiteren, in mehreren Quellen zugleich genannten Werken, die wiederum alphabetisch geordnet wurden. Unter A finden sich insgesamt 1.571 Gemälde. Dem schließen sich unter B weitere 221 Gemälde an. C verweist auf nur 96 Werke. Folgt man Yeides Zählung, so umfasste Görings eigentliche Sammlung knapp 2.000 Gemälde. Dabei wären jene nicht mitgezählt, die Yeide unter D auflistet: 131 Bilder, die zum Handel gebraucht wurden. Die handliche Zuordnung von Abbildungsteil und eigentlichem Katalogteil wird erleichtert durch die auf unterschiedlicher Höhe an der Falz des Buches angebrachten und durch verschiedene Schwarz- bis Grautöne unterlegten Kürzel A–D.

Jede einzelne Katalognummer listet die verschiedenen gefundenen Zuschreibungen jedes Bildes, die groben Maße und – soweit vorhanden – die RM-Nummer auf. Dem folgt eine mit Anmerkungen versehene Aufführung der Provenienzen. Die direkt darunter angeordneten Anmerkungen weisen auf Literatur und manchmal auch auf neuere Sachverhalte hin. In einem letzten Abschnitt folgen jeweils die Archivalien und Internetseiten, die das Bild erwähnen.

Der Abgleich der zahlreichen Archivalien stellt – wie die Rezensentin aus eigener Erfahrung weiß – eine wahre Fleißarbeit dar. So wurde nicht nur für jedes Gemälde der ehemaligen Sammlung des Reichsmarschalls eine Provenienzabfolge erstellt, sondern durch die Einarbeitung bereits publizierter Einzelstudien, wie beispielsweise der Aufarbeitung der Göring-Bestände an den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen⁴, neue Erkenntnisse durch inzwischen bekannt gewordene Archivalien (z. B. die Verkaufsinventare der Kunsthandlung Böhler in München) hinzugewonnen (z. B. bei A 55). An anderer Stelle macht sich hingegen bei dieser Arbeit nicht zu umgehende Hinkefuß bemerkbar. Da Yeide zur Zusammenstellung der gesamten Gemäldesammlung nicht mit den Originalen, also den realen Gemälden, arbeiten konnte, die, wie in Provenienzforscherkreisen und natürlich auch Yeide bekannt, selber Quellen sind, fehlen natürlich wichtige Hinweise, die zur Überprüfung der unterschiedlichen Archivalien dienen könnten. Schade, dass Yeide nicht zumindest auf die bereits beschriebenen und publizierten Bilder-Rückseiten zurückgegriffen hat (auch

wenn dies zu einer Uneinheitlichkeit in der Behandlung der einzelnen Gemälde der Sammlung geführt hätte, vgl. z. B. A 1449).

Das Auffinden von bestimmten Künstler- oder Besitzernamen erleichtern die beiden Indices am Ende des Buches. Ergänzt wird dieser Apparat durch Konkordanzen der Collecting-Point-Nummern und der Nummern der Sammlung Goudstikker mit den Katalognummern sowie einem Literaturverzeichnis. Aufbau und Layout machen den Band zwar nicht zu einem schönen Buch, aber doch zu einem Werk, in dem man sich gut zurechtfindet, wenngleich der Umfang es ein wenig unhandlich werden lässt.

Für vieles hat Yeide mit dieser Publikation die Grundlagen für weitere Forschung gelegt, und dafür sei ihr herzlich gedankt. Dem Leser bleibt das Muss, weiterhin bereits vorliegende Studien zu Göring und zur Sammlung mit zu berücksichtigen und mit den Erkenntnissen im vorliegenden Band zu vergleichen. Dies wird manchmal helfen, doch nicht immer zu Resultaten führen.

Hierzu abschließend noch ein Beispiel: Unter Katalognummer B 3 verzeichnet Yeide ein Gemälde von „Rudolf van (sic!) Alt (...), Street Scene, Porta Capuana, Naples“. Da es in Teil B eingeordnet ist, definiert sie das Bild nur als möglicherweise aus der Sammlung Göring, da es nur in einer Quelle genannt wird. Folgt man den Angaben zu den Archivalien, so findet sich hier die Vermutung „Probably pre-war collection from Germany; Goering; MCCC; 10 June 1949 to Ministerpräsident. MCCC Card no. 5495“. Aufgeschlüsselt ist dies zu lesen als: wahrscheinlich aus einer deutschen Sammlung in der Zeit vor dem Zweiten Weltkrieg, in der Sammlung Göring, Nachweis nur anhand der Karteikarte des Münchner Collecting Points.

Das Gemälde befindet sich, was Yeide nicht wissen oder ermitteln konnte, heute im Bestand der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen. Es wurde nicht in den Provenienzkatalog der Sammlung aufgenommen, obwohl es im Bestandskatalog der Neuen Pinakothek [Spätromantik und Realismus, bearb. von Barbara Eschenburg etc., München 1984, Gemäldekataloge Bd. V, S. 26 f.] veröffentlicht und abgebildet ist. In diesem Band findet sich gleichfalls der Hinweis auf die Sammlung Göring und außerdem die Angabe, dass das Bild 1929 bei Hugo Helbing in München ausgestellt war. Auch der Rezensentin und Autorin des Münchner Göring-Kataloges lagen diese Angaben vor. Aus ihrer Präsentation der Sammlung Göring fiel das Bild heraus, da es keinerlei Archivalien aus der Zeit der Sammlungszusammenstellung gab, die auf den Sammlungszusammenhang verwiesen hätten. Einem heute Weiterforschenden bliebe eine Abwägung der Argumente, eine

nochmalige Überprüfung der Bildrückseite, die Suche in den Koblenzer Archivbeständen nach möglicherweise weiterem Material, das bisher noch nicht gefunden wurde. Und vielleicht gibt es wirklich dazu weitere Archivalien, erwähnen doch die Unterlagen der Treuhandverwaltung für Kulturgut zahlreiche Quellen, die weder von Nancy Yeide noch von der Rezensentin bislang eingesehen wurden und von daher aufgefunden und gründlich geprüft werden müssten.

1. Vgl. Buomberger, Thomas, *Raubkunst – Kunstraub. Die Schweiz und der Handel mit gestohlenen Kulturgütern zur Zeit des Zweiten Weltkriegs*, hrsg. vom Bundesamt für Kultur (BAK) und der Nationalen Informationsstelle für Kulturgüter-Erhaltung (NIKE), Zürich 1998 und Tisa Francini, Esther und Anja Heuss, Georg Kreis, *Fluchtgut – Raubgut. Der Transfer von Kulturgütern in und über die Schweiz 1933–1945 und die Frage der Restitution*, Zürich 2001.
2. Vgl. hierzu Von zur Mühlen, Ilse, *Die Kunstsammlung Hermann Görings. Ein Provenienzbericht der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen*, München 2004, S. 43–47.
3. Vgl. hierzu Fußnote 2, S. 52 und Anmerkungen 68–69.
4. Vgl. Fußnote 2.

(Ilse von zur Mühlen – Neubiberg)

Hanns Christian Löhr: *Der eiserne Sammler. Die Kollektion Hermann Göring. Kunst und Korruption im „Dritten Reich“*. – Mann: Berlin, 2009. – 256 S.: zahlr. Ill. – ISBN 978-3-7861-2601-0: 49,00 EUR.

Mit einem dreiteiligen Titel versucht Hanns Christian Löhr seine Ziele in der vorliegenden Studie über die Kunstsammlung schon auf den ersten Blick zu verdeutlichen: Hermann Göring – den Sammler – die Sammlung – und die Wege zur Kunst in Verbindung mit der Korruption. Dass dabei der Versuch, sprachliche Wiederholungen zu vermeiden, zur Nutzung des missverständlichen, nicht kunsthistorischen Begriffs der „Kollektion“ führt (auch im Text des Buches immer wieder als Variante für Sammlung benutzt) ist ein amüsanter, wenn auch nicht gravierender Fauxpax, der eher in Richtung Mode und Design denken lässt.¹

In der Einleitung wird ein Überblick über den Stand der Forschung und über die eigenen Fragestellungen gegeben. Folgendes möchte Löhr beantworten: Welche Rolle spielte das (nach seiner Darstellung in der Forschung bislang kaum behandelte) Devisenschutzkommando, das Göring als Beauftragtem für den Vierjahresplan direkt unterstand, beim Raub von Kunstwerken? Wel-

chen Anteil hatten die geraubten und die gekauften Werke in der Sammlung? Welchen Anteil nahmen die Schenkungen ein? Wer waren die Helfer und Helfershelfer?

Um diese Fragen zu beantworten, will Löhr alle Quellen nutzen. Hier kritisiert er andere Veröffentlichungen, die diese Quellen nicht genutzt hätten. Die neue Publikation von Nancy Yeide über die Sammlung Göring, zeitgleich zu seinem Buch erschienen, bezieht er nicht ein (vgl. die vorangegangene Rezension in diesem Heft). Oder: „Dies betrifft zunächst den Katalog zur Sammlung, der sich im Bundesarchiv befindet und selbst für die sonst wissenschaftlich einwandfreie Arbeit von Frau von zur Mühlen nicht ausgewertet wurde.“ (Löhr, S. 11). Leider übersieht der Autor an dieser Stelle, dass die „nur von kunstwissenschaftlicher Seite“ (ebenda) erstellte Arbeit dieser Autorin (und hier Rezensentin) diese Quelle nicht nur ausführlich in ihrer Arbeit vorstellt, sondern sie auch als Grundlage für fast jede ihrer Katalognummern nennt.² Dankenswert ist die Aufzählung all jener Institutionen in verschiedenen Ländern, in denen weitere Archivalien zur Sammlung aufbewahrt werden. Hier sind vor allem in Frankreich lagernde Quellen zu beachten, die auch Nancy Yeide unbekannt geblieben sind. Diese Auflistung wird im Anhang des Bandes durch eine genaue und daher sehr nützliche Verzeichnung der Quellensignaturen für jedes Haus ergänzt (S. 139 f.).

Der Band hat insgesamt vierzehn Kapitel. In Kapitel zwei bis neun beschreibt Löhr die Herausbildung der Sammlerpersönlichkeit, den Übergang von Kauf zu Raub im Zuge der nationalsozialistischen Karriere und der Besetzung der europäischen Nachbarländer, unter besonderer Berücksichtigung der Organisationen, die hier für Göring tätig wurden. Der Bogen wird über den Untergang der Sammlung und ihre Rettung durch die Alliierten bis hin zu den Restitutionsbemühungen nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges gespannt. Mit Kapitel 10 verlässt Löhr die chronologische Schilderung und beschreibt den Aufbau der Sammlung und die betreffende archivalische Überlieferung. Auch erläutert er seine Auswertungsmethoden. Erst danach geht er auf die anfangs gestellte Frage nach den Helfern ein, um schließlich eine Art Ausblick zu geben, an wen einerseits Göring selbst Kunstwerke abgab, und wohin andererseits Kunstwerke restituiert wurden. Kapitel 13 und 14 bilden eine Art Zusammenfassung der Forschungen. Kapitel 13 konzentriert sich dabei auf die Eigenarten der Sammlung und die Vorlieben Görings sowie die Funktion, die die Kunstwerke für ihn hatten. Kapitel 14 fasst die Vorgehensweise bei der Beschaffung der Werke zusammen.

Im Folgenden soll nicht jedes Kapitel inhaltlich zusammengefasst dargestellt, sondern einzelne Punkte näher untersucht werden. Nach der Schilderung von Görings politischem Aufstieg erhält der Leser in Kapitel 3 „Entwicklung einer Leidenschaft“ einige wenige Informationen über den „ersten Kunstbesitz“ Görings, wozu aber auch Löhr nicht viel Neues beitragen kann. Im Weiteren schildert er den Übergang vom legalen Erwerb aus dem Kunsthandel ab 1936 zu einer Ausnutzung der NS-Gesetzgebung, die ein Berufsverbot für jüdische Kunsthändler vorsah, und alsbald zu einer geschätzten Erwerbsquelle Görings wurde. Auch zeigt Löhr auf, wie Göring in der Folge Museen dazu zwang, Bilder aus ihren Beständen an ihn zu verkaufen (S. 24f.). In diesem Zusammenhang lenkt Löhr den Blick auf Görings Umgang mit der sogenannten „entarteten Kunst“, woraus er auf Vorlieben Görings für den deutschen Expressionismus schließen zu können glaubt. Eine genauere Schilderung der Internationalen Jagd-ausstellung zeigt Unterschiede zwischen Hitler und Göring auf. Löhr bescheinigt Göring, kunstpoltisch tätig gewesen zu sein und führt dazu als Beleg die Gründung der „Hermann Göring Meisterschule für Malerei“ in Kronenburg/Eifel an. Zu dieser Frage konnte er wohl die gleichfalls 2009 erschienene Dissertation von Nikola Doll nicht mehr zu Rate ziehen.³ Der Leser erfährt in diesem Zusammenhang aber noch von den Plänen zu einer weiteren nie realisierten Kunstschule Görings. Die Idee, für seine Kunstsammlung ein eigenes Museum zu errichten, soll Göring von der Münchner Schack-Galerie abgeschaut haben. Leider wird diese Angabe nur durch den Verweis auf ein Buch von 1953 belegt. Gerne hätte man hier das Zitat aus der Originalquelle gelesen, denn der Vergleich scheint doch eher oberflächlich zu sein, weil Graf Schack seine Sammlung auf die Gegenwartskunst konzentrierte und sie auf legalem Weg erwarb. Ein Blick auf den Zugriff auf österreichische Sammlungen schließt das Kapitel ab. Hier konnte Löhr interessante Einzelheiten aus seinen Forschungen zur Linzer Sammlung einbringen und neue Erkenntnisse in Bezug auf die Beziehungen zwischen Kai (gemeint ist wohl Kajetan?) Mühlmann und Göring gewinnen.

Daraus entwickelt sich konsequent Kapitel 4 „Der Griff über die Grenzen“. Hier werden nacheinander die Vorgänge in Polen, in den Niederlanden und in Frankreich beleuchtet. Görings Unternehmungen werden jeweils in die allgemeine Sammlungspolitik der Nationalsozialisten, insbesondere in die Konkurrenzsituation mit Hitler eingebettet. In Bezug auf Werke, die Göring aus der Sammlung Goudstikker erwarb, weist Löhr auf divergierende Zahlen hin (S. 37). Auch die Umstände bei der Erwerbung von Werken aus

der Sammlung Mannheimer werden kurz, aber kritisch beleuchtet. Beim Blick auf den Zugriff auf französische Sammlungen stellt Löhr einzelne Zahlen und Details mittels Einsichtnahme der Originaldokumente (meist in den Anmerkungen) richtig.

Kapitel 5 „Kunstraub und Völkerrecht“ untersucht die Argumente einzelner Gruppierungen und Vertreter zur Rechtfertigung in Bezug auf Fragen der Verletzung des Völkerrechts durch die Kunstraubaktionen in den besetzten Ländern. Diese Argumente hatten durchaus Auswirkungen auf das Handeln, z.B. erklärt die völkerrechtliche Argumentation, warum der durch den Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg beschlagnahmte Bestand aus jüdischem Kunstbesitz nicht sofort unter den nationalsozialistischen Machthabern verteilt wurde. Hieraus leitet Löhr die Eigenmächtigkeit Görings beim Zugriff auf die französischen Sammlungen ab. In diesem Zusammenhang kommt er auch erstmals auf das Devisenschutzkommando zu sprechen. Aus seinen Reihen stellte Göring 1940 Reichsleiter Rosenberg Personal für seine Aktivitäten in Paris zur Verfügung. Es unterstand Göring in seiner Eigenschaft als Beauftragtem für den Vierjahresplan. In Kapitel 6 „Zugriff der Verwaltungen“ wird die Institution genauer beleuchtet. Wichtige Erkenntnis aus diesem Kapitel ist, dass „Göring mit dem Devisenschutzkommando über eine eigene schlagfähige Truppe verfügte, um Kunstwerke zu beschlagnahmen“ (S. 55). Im gleichen Kapitel weist Löhr aber auch auf Konkurrenten bei dieser „Arbeit“ hin, sowohl auf konkurrierende nationalsozialistische Organisationen wie solche, die sich unter dem französischen Vichy-Regime bewegten. Wie sehr dies in einen regelrechten Kleinkrieg ausarten konnte, zeigt Löhr am Beispiel der Galerie Bernheim-Jeune.

Über die Sammlung Schloss spricht Löhr in Kapitel 7, das unter der Überschrift „Rücksichtslose Erwerbungen“ einzelne Händler und Kunsthistoriker in ihrer Eigenschaft als willige Helfer vorstellt. In diesem Kapitel tauchen altbekannte Namen auf, z.B. Bruno Lohse, Erhard Göpel oder Hermann Bunjes, doch finden sich zu ihnen durchaus neue Details und Hinweise auf bislang ungenutzte Archivalien. Sehr interessant liest sich auch die Geschichte über die Auslösung in Italien erworbener Kunstwerke bei der italienischen Regierung, bei der weder Bestechung noch andere Finten halfen, sondern erst Hitlers Vorschlag, Napoleons Kunstraub in Italien rückgängig zu machen!

Sehr detailliert und mit zahlreichen Quellen belegt, schildert Löhr die Verlegung der Sammlung Görings nach Berchtesgaden und ihre Auffindung durch Franzosen und Amerikaner (Ka-

pitel 8). Ebenso detailliert wird dabei auf die Plünderungen der am Obersalzberg deponierten Kunstwerke sowohl durch Franzosen wie auch Amerikaner einschließlich der deutschen Bevölkerung eingegangen. Für beide Themenbereiche dürfte es sich dabei um die bislang genaueste Aufarbeitung der Geschehnisse handeln. Die Bemühungen der Amerikaner um Sicherstellung, Katalogisierung und Restitution sowie die Nürnberger Gerichtsverhandlung gegen Göring schließen sich an, bei welcher Göring seinen Wunsch, für seine Sammlung in Carinhall ein Museum zu bauen, bekräftigte. Leider erläutert Löhr die interessanten Abbildungen zu diesem geplanten Museumsbau nur in den Bildunterschriften. Die in Kapitel 9 geschilderten Vorgänge um „Bergung und Rückerstattung“ sind zu großen Teilen bereits bekannt, werden von Löhr aber um die neuesten Details der Suche in der Schorfheide ergänzt, wo sich die Bevölkerung als Schatzsucher betätigt, in der Hoffnung, wertvolle von Göring in Carinhall zurückgelassene Teile seiner Besitztümer zu finden.

Ein besonders spannender Teil des Buches findet sich in Kapitel 10, das dem Aufbau der Sammlung gewidmet ist. Bereits der Anfang des Kapitels ist dabei für jeden Provenienzforscher von besonderem Interesse, arbeitet Löhr hier doch die disparate Überlieferung zur Sammlung Göring anhand der vielen, von ihm in ganz Europa und Amerika genutzten Archivalien historisch auf. Hier kann man nicht nur das „warum hier und nicht dort“ für einzelne Aktenbestände nachvollziehen, sondern auch Anregungen finden, wo man nach Antworten auf bestimmte Fragen suchen kann. Auch die verschiedenen Inventare der Sammlung und ihre Stellung zueinander analysiert der Autor minutiös und erklärt dabei bereits bekannte und auch bislang unaufgelöste Abkürzungen im Verwaltungssystem der Sammlung. Im Anschluss daran nimmt Löhr ausführlich zu dem geschätzten Umfang der Sammlung Stellung. Erstmals versucht er, hierbei nicht nur die Gemälde zu schätzen: Diese beziffert er mit 1.742 und zählt dabei im Anschluss an die Treuhandverwaltung für Kulturgut auch nicht in die Inventare aufgenommene Tauschobjekte oder solche, die an Händler weitergeleitet wurden, mit. Doch er bezieht auch die anderen sieben Teilsammlungen Görings mit ein und kommt so auf eine Gesamtzahl von 3.100 Werken. An dieser Stelle erklärt der Autor auch, wie er bei der Untersuchung der Sammlung vorgegangen ist. Dabei wurde der „Göring-Katalog“ der Treuhandverwaltung zur Grundlage für eine eigene Datenbank. Merkwürdigerweise verzichtete Löhr darauf, die Herkunft eines Werkes bis zu seiner Entstehungszeit zurück einzugeben (S. 99), ohne

dabei zu berücksichtigen, wie wichtig eine solche Kenntnis für die Identifizierung eines Kunstwerks sein kann, gerade wenn es z. B. verschiedene Versionen oder Varianten eines Bildes gibt. Genauso scheint er davon auszugehen, dass die für den Central Collecting Point in München oder die Treuhandverwaltung für Kulturgut arbeitenden Kunsthistoriker in ihren Recherchen keine Fehler gemacht haben. Die Übernahme von Daten ohne weitere Überprüfung kann zur Fortschreibung von Fehlern führen! Dass er in seiner Datenbank Rubriken für private oder aus dem Kunsthandel etc. erfolgte Erwerbungen erfasste, erlaubte eine besondere Auswertung zur Beantwortung seiner Fragen, die in den folgenden Kapiteln gestellt werden.

In Kapitel 11 untersucht Löhr auf dieser Basis die „dienstwilligen Helfer“, von den deutschen Lieferanten bis zu den hilfswilligen Ausländern (hier besonders emigrierte Deutsche). In der „Galerie der Schenker“ werden zahlreiche Namen aufgelistet und erläutert. In Kapitel 12 schließt sich die Frage nach dem „Verbleib der Werke“ an. Hierzu zählen sowohl die Abgaben Görings (u. a. auch an private Sammler in seinem Umkreis wie Philipp Reemtsma) als auch die Restitutionen vom Central Collecting Point an die Länder, aus denen Göring seine Werke erworben hatte. Er gibt hierbei auch über die neueren Bestrebungen von Ländern wie Frankreich, Niederlande, Schweiz etc. einschließlich der Bundesrepublik Auskunft, die sich seit 1998 wieder mit diesen Altlasten auseinandersetzen begannen. In diesem Kapitel findet sich ein ausführlicher Abschnitt über die „Verluste“, welcher wohl die Grundlage für den im Anhang beigefügten Katalog darstellen soll, der leider davon räumlich getrennt ist.

In Kapitel 13 „Der Spiegel des Charisma“ untersucht Löhr (nach angeblicher Klärung u. a. der Herkunft der Werke [S. 127], die man in diesem Buch nicht als Katalogeinträge nachlesen kann, sondern nur global für den einen oder anderen Sammler, Händler, Handlanger oder Schenker benannt wurden) die Werkauswahl, also die Vorlieben Görings. Dabei begibt er sich auf kunsthistorisches Glatteis. So werden Künstler falschen Epochen oder Ländern zugeordnet (z. B. Rubens und Brueghel wie überhaupt die niederländischen Künstler des „16. und 17. Jahrhunderts“ der Renaissance, und van Dyck wird als Niederländer genannt). Auch andere Merkwürdigkeiten seien aus diesem Kapitel zitiert: „Görings Vorliebe für die Renaissance zeigte sich dagegen besonders auf zwei Gebieten seiner Sammlungen: So besaß er mindestens 19 Figuren aus Bronze, Terrakotta, Marmor und anderen Steinsorten, die in der Antike entstanden waren“ (S. 129). Derartige Angaben verunsichern den Leser mehr, als dass er

Löhrs Charakterisierungen von Görings Sammlung und Vorlieben so folgen könnte.

Anders sieht es aus, wenn Löhr zur „Funktion der Sammlung“ kommt. Er arbeitet die Aussagen Görings vor dem Nürnberger Tribunal in Bezug auf das von ihm geplante Museum sowie die Fotos mit Innenansichten aus Görings Landsitz Carinhall auf, um daraus dessen Museumsideen und weitere Funktionen, die die Kunstsammlung für ihn hatte, abzuleiten: Repräsentationsräume für politische Machtspiele und eine Museumsidee im Sinne Wilhelm von Bodes werden hier zuerst genannt. Allerdings sieht Löhr Bodes Idee, Gemälde mit Kunsthandwerk und Objekten der gleichen Epoche auszustellen bei Göring einerseits in eine Wohnzimmeratmosphäre übertragen, zugleich aber auch in der Tradition fürstlicher Raritätenkabinette. Bei der ersten Einschätzung kann man Löhr durchaus folgen, soweit er sich auf die Wohn- und Repräsentationsräume in Carinhall bezieht. Eine andere Frage aber ist das geplante Museum, das Löhr zwar anspricht, aber leider nicht weiter vor Augen führt. Die bei Volker Knopf und Stefan Martens in *Görings Reich. Selbstinszenierungen in Carinhall*, Berlin 1999, S. 118, und von zur Mühlen, S. 35, abgebildete fiktive Innenansicht des geplanten Museums zeigt anders als die Räume in Carinhall eine typische Hängung von Gemälden im Sinne einer musealen Gemäldegalerie. Bei der sonst so akribischen Archivarbeit hätte man an dieser Stelle eine genauere Analyse der Überlieferungsstränge erwartet.

Ausgehend von der These, die Sammlung habe Görings emotionale Bedürfnisse befriedigen sollen, kommt Löhr aufs Neue auf dessen „Vorliebe“ für impressionistische oder von van Gogh stammende Gemälde zu sprechen und sieht sie – leider ohne jeglichen Nachweis – in den privaten Räumen in Carinhall hängen (S. 133). Ein Vergleich mit den Abbildungen und Katalogeinträgen bei Nancy Yeide zeigt, dass einige der genannten Werke weiterverkauft wurden und es sich gerade bei den Van-Gogh-Blumenstücken um besonders gefällige, in der Autorschaft heute z.T. angezweifelte Werke handelt. Ein Rückschluss auf eine Vorliebe für die Kunst der von den Nationalsozialisten offiziell als entartet verfemten Impressionisten und van Gogh (oder gar, wie zuvor erwähnt, der Expressionisten) scheint angesichts dieser Einschränkungen nicht zwingend. Auch Löhrs Betonung zeitgenössischer Kunst als besonderem Sammlungsschwerpunkt kann man nur widersprechen. Die 114 zeitgenössischen Werke haben fast ohne Ausnahme rein dekorativen Wert und befriedigen keinen weiteren Anspruch. Eine Ausnahme bilden die Werke von Werner Peiner und Wilhelm Petersen, die

sich eher dem nationalsozialistischen Ideal einer hehren Kunst zu nähern scheinen. Dass sich hierin Görings Leidenschaft für diese Kunst, abseits seiner nach außen dargestellten Ideale äußere, zeigt nur den fehlenden kunsthistorischen Blick von Hanns Christian Löhr.

Im Anhang findet man ein Verzeichnis der benutzten Archivalien und die zitierte Literatur, das für die Arbeit mit dem Buch notwendige Abkürzungsverzeichnis hingegen ganz am Anfang des Buches vor der Einleitung. Ein Personenverzeichnis beschließt das Buch nach einem etwa 100 Seiten starken Katalogteil.

Für die Provenienzforschung hätte sicher dieser „Katalog der verlorenen Werke“ am Ende des Bandes hilfreich sein können. Löhr hat hier Kunstwerke aus Görings Sammlung zusammengestellt, die nach seiner Akteneinsicht als verschollen gelten müssen. Er ging dabei ähnlich wie in seinem Buch über Hitlers Linzer Sammlung vor, in dem gleichfalls der verschollene Teil der Sammlung in Abbildungen zusammengestellt war und erfreulicherweise zum Wiederauffinden eines Werkes geführt hat. Diesen Erfolg möchte man auch der vorliegenden Zusammenstellung wünschen.

Der „Katalog“ liefert eine Abbildung und nähere Angaben zur Einlieferung (in die Sammlung Göring), zur Herkunft (also Vorbesitzer) und zum Verbleib jedes Werkes. Die Angaben befinden sich jeweils als Eintrag auf der Seite, zusammen mit dem entsprechenden Foto. Leider gibt der Autor an dieser Stelle keine Quellen an. Hier kann man nur vermuten, dass er auf den „Göring-Katalog“ der Treuhandverwaltung für Kulturgut zurückgreift, der auch die Grundlage für seine Datenbank war. Inwieweit Löhr diese Angaben überprüft hat, lässt sich seinem kurzen Einführungstext zum Katalog nicht entnehmen.

In diesen Verlustkatalog wurden sehr unterschiedliche Kategorien von Werken aufgenommen: Sie mussten einerseits im „Göring-Katalog“ (der Treuhandverwaltung) nachgewiesen und durch ein Foto illustriert, nach 1945 aber nicht mehr erwähnt sein. Wie Löhr einschränkend anmerkt, kann es unterschiedliche Gründe für den „Verlust“ geben. So konnten die Werke z.B. in Carinhall zerstört oder von der sowjetischen Armee abtransportiert worden sein (andere Raubaktionen aus dem Jahr 1945 werden in dem kurzen Einführungstext nicht angesprochen, wohl aber in Kapitel 11). Doch Löhr nahm auch solche Werke auf, die Göring verkauft oder getauscht hat. Werke, von denen der Autor kein Foto fand, sind nicht mit aufgenommen, genauso wenig wie Werke zeitgenössischer Künstler, deren Werke bei Drucklegung urheberrechtlich geschützt waren. Weitere Einschränkungen macht Löhr bei

den Werken aus der Sammlung Goudstikker, von denen eine wesentlich größere Anzahl verloren gegangen, als in den vorliegenden Katalog aufgenommen worden sei. Dennoch hofft er, mit dem Abbildungsmaterial (von knapp 150 Werken) einen repräsentativen Querschnitt der (über 3.000 Werke umfassenden) Sammlung zu zeigen. An anderer Stelle (S. 124) beziffert Löhr den heute zu beklagenden Gesamtverlust auf 330 Gemälde, 73 Skulpturen und 20 Wandteppiche! Wie sinnvoll oder gar repräsentativ ein solch unvollständiger Katalog angesichts so unterschiedlicher Kriterien ist, bleibt fraglich: Der Leser muss die „verschollenen“ Bilder zunächst nach den Kriterien verkauft und getauscht sortieren (erinnert sei an Nancy Yeides Katalog, der die getauschten oder verkauften Werke unter einem gesonderten Ordnungspunkt zusammenführt), oder aus der Sammlung Goudstikker stammend (aber warum dann nicht gleich alle Verluste dieser Sammlung?), etc. Auch Restitutionen, z. B. seitens der Niederländer, werden als möglicher Grund für einen „Verlust“ erwähnt, da sie nicht über den CCP nachgewiesen wurden. Doch diese Fälle wurden von Löhr nicht weiter recherchiert. Ein Gesamtbild der Sammlung entsteht so sicher nicht, ebenso wenig gewinnt man eine Übersicht über die Tauschmasse, die Göring zur Erweiterung seiner Sammlung nutzte, oder gar eine Zusammenstellung der tatsächlich entwendeten oder zerstörten Werke. So bleibt das Bild unvollständig!

Resümiert man die Leistungen Löhrs im vorliegenden Band, so ist die Archivarbeit wertvoll. Die Recherche nach neuen Archivalien zur Sammlung Hermann Görings und deren Bearbeitung sowie die umfassende Darstellung sind sehr verdienstvoll und, soweit es die historischen Fakten angeht, gelungen. Nicht folgen kann man dem Autor auf seinen kunsthistorischen Exkursen einschließlich seines „Verlustkatalogs“, dem dennoch an dieser Stelle Erfolg im Sinne des Wiederauffindens von

bisher verloren geglaubten Werken zu wünschen ist. Obwohl Löhr anstrebt, erstmals eine Gesamtdarstellung der Sammlung von Hermann Göring zu präsentieren, ergibt sich aus den oben genannten Gründen leider kein Gesamtbild der Sammlung. Zudem sind Löhr bei seinen Exkursen in die Welt der Kunstgeschichte auch immer wieder Namensfehler unterlaufen, wie z. B. im Falle des hier schon erwähnten Kajetan Mühlmann, der bei Löhr durchgehend zu Kai umgetauft wurde, aber beispielsweise auch im Falle des Generaldirektors der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, der von Ernst Buchner zu Lothar Buchner wurde (S. 96 und Personenregister). So sei das Buch bedingt empfohlen, den Lesern aber die Vorsicht als Zugabe mit hineingelegt.

1. Ebenfalls einen Dreizeiler und teilweise missverständlichen Titel wählte Löhr bei seinem Vorgängerwerk *Das Braune Haus der Kunst. Hitler und der „Sonderauftrag Linz“*. *Visionen, Verbrechen, Verluste*, Berlin 2005, in dem er auf das geschichtsbewussten Münchnern vertraute „Braune Haus“ sowie das „Haus der Kunst“ anspielte, aber ein drittes Haus meinte, den Führerbau am Münchner Königsplatz (das Gebäude der heutigen Hochschule für Musik und Theater).
2. Ilse von zur Mühlen, *Die Kunstsammlung Hermann Görings. Ein Provenienzbericht der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen*, mit einem Beitrag von Albert Feiber, München 2004. Die angeblich nicht genutzte Quelle aus dem Bundesarchiv vgl. dort S. 83 und jede Katalognummer, dort zumeist angegeben als erste zugehörige Fußnote.
3. Nikola Doll, *Mäzenatentum und Kunstförderung im Nationalsozialismus. Werner Peiner und Hermann Göring*, Weimar 2009. Zugl.: Bochum, Univ., Diss. 2003 u. d. T.: Doll, Nikola: *Die Hermann-Göring-Meisterschule für Malerei (1937–1944). Eine Studie zum Mäzenatentum im Nationalsozialismus*.

(Ilse von zur Mühlen – Neubiberg)