

Das Gesamtverzeichnis der 1937 beschlagnahmten Werke der "Entarteten Kunst"

Autor(en): **Hüneke, Andreas**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte =
Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e
d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history**

Band (Jahr): **62 (2005)**

Heft 3-4: **Sammlungskataloge und Werkverzeichnisse**

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-169735>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Das Gesamtverzeichnis der 1937 beschlagnahmten Werke der «Entarteten Kunst»

VON ANDREAS HÜNEKE

Im Frühjahr 2003 wurde die Forschungsstelle «Entartete Kunst» am kunsthistorischen Institut der Freien Universität in Berlin eingerichtet. Werkverträge bestehen mit Christoph Zuschlag, der sich dafür mit seiner Arbeit über die so genannten Vorläuferausstellungen und die Wanderausstellung «Entartete Kunst»¹ ausgezeichnet hat, und mit mir. Es handelt sich dabei um ein Drittmittelprojekt, das heisst es wird nicht von der Universität finanziert, sondern in diesem Falle von der Ferdinand-Möller-Stiftung. Die Forschung ist dank einem Lehrauftrag mit der Lehre verbunden, sodass wir die Möglichkeit haben, in bestimmten Bereichen die Studenten mit einzubeziehen, vor allem aber, durch Vergabe von Magister- und Dissertationsthemen verschiedene Forschungslücken zu schliessen. Dieser Bereich ist bereits sehr vielversprechend und zum Teil schon erfolgreich angelaufen. Die zentrale Forschungsaufgabe besteht aber vorläufig im Erstellen des Gesamtverzeichnisses der 1937 in deutschen Museen beschlagnahmten Werke der «Entarteten Kunst», das ich bisher auf einer Excel-Tabelle erfasst und bearbeitet habe. Es ist inzwischen in die modifizierte Datenbank «MuseumPlus» übertragen worden, was eine intensivere Bearbeitung mit Zuordnung von Abbildungen ermöglicht.

Das Thema «Entartete Kunst» beschäftigt mich seit rund dreissig Jahren, und ich bin gebeten worden, hier unter anderem darüber zu berichten, welche existenzielle Bedeutung ein solcher Forschungsgegenstand haben kann. Zum besseren Verständnis sind einige Dinge aus meinem Werdegang zu erwähnen. Ich habe mich sehr früh für die klassische Moderne begeistert, gerade weil diese damals in der DDR noch weitgehend als «formalistisch» abgetan wurde und ihre Anerkennung auch später nur unter gewissen Vorbehalten erfolgte. Aus politischen Gründen blieb mir als einzige Studienmöglichkeit die Theologie. Nebenbei nahm ich aber alles wahr, was sich an Kunstgeschichtlichem bot, und bildete mich bezüglich der Kunst des 20. Jahrhunderts vor allem selbst weiter. Ich hatte dann das unbegreifliche Glück, mit meinem theologischen Abschluss eine Stelle als wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Staatlichen Galerie Moritzburg in Halle zu bekommen. Ich begann dort, die Geschichte der einst berühmten und noch immer beachtlichen modernen Sammlung zu erforschen und bekam es im Laufe dieser Arbeit zwangsläufig mit der Aktion «Entartete Kunst» zu tun, aber auch mit zwei auf unterschiedliche Weise bedeutenden Museumsdirektoren: Max Sauerlandt und Alois Schardt. Beide versuchten 1933,

dem Expressionismus, von dessen typisch deutschem Charakter sie überzeugt waren, einen Platz im nationalsozialistischen Staat zu ermöglichen. In ihren Äusserungen aus jener Zeit stösst man deshalb auf Formulierungen, die ihnen später teilweise den Verdacht eintrugen, Nazis gewesen zu sein. Mir wurde dabei bewusst, wie man unter diktatorischen Verhältnissen durch teilweises Eingehen auf eine gewisse geforderte oder bevorzugte Terminologie bestimmte Ziele verfolgen und gleichzeitig versuchen konnte, zwischen den Zeilen ganz andere Inhalte zu vermitteln – ein Problem, das sich mir selbst genauso stellte, wenn ich über moderne Kunst schreiben und das auch publizieren wollte. Und das war meine Absicht, da ein grosses Bedürfnis nach solchen Mitteilungen bestand. Bis heute versuche ich, aus den oft trockenen, lückenhaften und manchmal irreführenden Akten auf die Beweggründe und auch die Nöte der handelnden Personen zu schliessen, deren leichtfertige Verurteilung, wie sie leider allzu oft ausgesprochen wird, ich nicht nur menschlich, sondern auch wissenschaftlich für fragwürdig halte.

Ein Erlebnis hat mich dabei vor Überheblichkeit bewahrt. 1973 kam die Regierung der DDR auf die Idee, dass sich mit den scheinbar nutzlos in den Depots der Museen ruhenden Kunstwerken beachtliche Devisen erzielen lassen müssten. Ein Einnahmeziel wurde auf die Museen aufgeschlüsselt, und wir sollten Verkaufslisten mit einem Gesamtbetrag von 3 Millionen DM anfertigen. Einen ernsthaften Widerstand gegen diese Aktion bemerkte ich bei meinen Kollegen nicht. Ich selbst hatte damals noch keine Verbindungen in dem beruflichen Umfeld und hätte bei einer Entlassung keine zweite Chance erhalten, in meinem Traumberuf Fuss zu fassen, ausserdem hatte ich eine Familie mit zwei Kindern zu ernähren. In der Überzeugung, dass an meiner Stelle jemand eingesetzt worden wäre, der die Verkäufe ganz gewissenlos betreiben würde, machte ich also mit und versuchte, die Verluste so gering wie möglich zu halten. Das Unternehmen wurde dann zwar – vielleicht auf Grund der Proteste innerhalb der Staatlichen Kunstsammlungen in Dresden und Berlin – aufgegeben. Diese Erfahrung lehrte mich aber, dass auch ich selbst unter gewissen Umständen korrumpierbar war.

Das Thema «Entartete Kunst» liess mich deshalb nicht los, und ich durchforschte die damals im Zentralen Staatsarchiv der DDR in Potsdam liegenden Akten des Propagandaministeriums (heute im Bundesarchiv in Berlin)

nicht nur im Hinblick auf Halle. In diesen Aktenbeständen stiess ich auch auf den ersten Band des Beschlagnahmeinventars, der die Museen von Aachen bis Greifswald enthält und in zwei Exemplaren vorlag, während der zweite Band – mit den Museen von Hagen bis Zwickau – fehlte. Dessen Inhalt konnte ich nur teilweise aus den verschiedenen Händlerakten erschliessen.

1986 kam Mario-Andreas von Lüttichau auf mich zu, der im Rahmen der Ausstellung «Die ‚Kunststadt‘ München 1937» eine Rekonstruktion der Ausstellung «Entartete Kunst» realisieren wollte. Ich war sehr skeptisch, ob das möglich sei, weil ich wusste, dass die Zusammensetzung der darin gezeigten Werke während der Laufzeit der Ausstellung Veränderungen unterworfen gewesen war und ein Ausstellungsverzeichnis nicht vorlag. Auf der Basis der noch vorhandenen in der Ausstellung von 1937 gemachten Fotos machten wir erste Raumskizzen und trugen die von uns erkannten Bilder ein. Als ich dann die Nummern des Beschlagnahmeinventars, die wir kurz EK-Nummern nennen, hinzufügte, merkte ich, dass diese der damaligen Hängung folgten. Daraus liess sich folgender Schluss ziehen: Während die Ausstellung in München bereits lief, waren zunächst die in einer zweiten Aktion beschlagnahmten und nach Berlin gebrachten Werke inventarisiert worden, worauf man dann nach München fuhr, um innerhalb der Ausstellung fortlaufend weitere Inventarnummern zu vergeben. So liessen sich mit Hilfe der Nummern sowohl einzelne Werke identifizieren als auch die Lücken zwischen den verschiedenen Fotos schliessen. Nur im Bereich der Papierarbeiten blieb die Rekonstruktion wegen des fehlenden zweiten Inventarbandes unvollständig.² Die Ausstellungsaufnahmen sind gleichzeitig eine der Quellen für die Bearbeitung des Inventars. So zeigen sie zum Teil – wenn auch in perspektivischer Verzerrung – Arbeiten, die sonst nicht fotografisch belegt sind, etwa drei Aquarelle von Karl Schmidt-Rottluff, deren eines dadurch, als es in der «Weltkunst» abgebildet wurde, erkannt werden konnte.

In den Jahren 1994 bis 1996 trug ich, von der Kulturstiftung der Länder unterstützt, alle damals bekannten Daten zu der Beschlagnahmeliste in einem Excel-Verzeichnis zusammen. 1997 erhielt ich dann vom Victoria & Albert Museum in London eine Anfrage, die ein dort aufgetauchtes zweibändiges Verzeichnis mit der Aufschrift «Entartete Kunst» betraf. Ich fuhr hin und konnte endlich ein vollständiges Exemplar des Beschlagnahmeinventars in Händen halten. Die Witwe des Kunsthändlers Harry Fischer hatte es zusammen mit anderen Dokumenten zur klassischen Moderne dem Museum übergeben, weshalb es als Harry-Fischer-Liste bezeichnet wird. Genannt sind meist nur die Nachnamen der Künstler, die Werktitel sind oft nach dem Augenschein gegeben, die Angaben zur Technik ungenau. Zudem unterliefen bei der Masse des zu inventarisierenden Bestandes etliche Fehler. Im Unterschied zu dem Exemplar im Bundesarchiv sind hier die mit den Verkäufen befassten Kunsthändler und die erzielten Preise aufgeführt. Es ist also eine später – wahrscheinlich

Ende 1941 / Anfang 1942 – entstandene Fassung, in der die Verkaufsaktion bilanziert wurde. Das wichtigste Ziel der Bearbeitung dieser Liste ist die genaue Identifizierung der Werke und möglichst auch die Angabe des heutigen Standortes.

Quellen für die Identifizierung sind die Unterlagen und Fotografien aus den Herkunftsmuseen, die Raumaufnahmen aus der Ausstellung «Entartete Kunst», Werkverzeichnisse der einzelnen Künstler und Fotos aus verschiedenen Zusammenhängen. So tauchten im Nachlass des Weimarer Fotografen Günther Beyer Farbdias auf, die offenbar in Zusammenhang mit der Weimarer Station der Wanderausstellung «Entartete Kunst» entstanden waren.³ Einige Bilder konnten identifiziert werden, darunter ein Hinterglasgemälde von Heinrich Campendonk, von dem für das Werkverzeichnis kein Foto vorlag. Andere geben weiterhin Rätsel auf, beispielsweise zwei Merz-Zeichnungen von Kurt Schwitters, deren auf dem Foto erkennbare Werknummern sich mit keiner der aus Museumsbesitz bekannten Nummern decken.

Im Weiteren steht eine grosse Zahl von Raum- und Verkaufsaufnahmen aus dem Depot im Schloss Niederschönhausen zur Verfügung, wo die für «international verwertbar» gehaltenen Werke aufbewahrt wurden.⁴ Die meisten Arbeiten auf diesen Fotos sind inzwischen identifiziert, darunter das «Mohnfeld» von Christian Rohlf's aus dem Jahr 1898, das in Stettin beschlagnahmt worden war. Das Bild wurde bei der Versteigerung der Galerie Fischer in Luzern 1939 angeboten, aber nicht verkauft. Weder im Auktionskatalog noch im Werkverzeichnis ist eine Abbildung zu finden. Die Aufnahme aus Niederschönhausen scheint also die einzige erhaltene zu sein.

Mit dem Verkauf der Werke waren vor allem vier Kunsthändler betraut, die sich schon vorher für die moderne Kunst eingesetzt hatten und über entsprechende Verbindungen verfügten: Karl Buchholz und Ferdinand Möller aus Berlin, Bernhard A. Böhmer aus Güstrow und Hildebrand Gurlitt aus Hamburg.⁵ Eine Sonderaktion waren drei im Jahr 1939 abgeschlossene Tauschverträge mit dem damals in Rom lebenden österreichischen Maler Emanuel Fohn, der einige Zeichnungen aus seiner Romantiker-Sammlung für eine grosse Zahl «entarteter» Kunstwerke hergab. Deren Hauptteil gelangte 1964 als Stiftung in den Besitz der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen in München, darunter auch die Stickerei zu Shakespeares «Sommernachtstraum» von Rohlf's.⁶ Ein Restbestand von Papierarbeiten aus der Sammlung Fohn kam vor ein paar Jahren in die Albertina in Wien, wozu auch die «Frau mit Hut» von Rohlf's, ursprünglich aus dem Museum in Hagen, gehörte. Ich konnte in Wien bei der Bearbeitung dieser Bestände helfen. Oft standen auf den Rückseiten der Blätter oder auf alten Passepartouts noch die mit Blaustift geschriebenen EK-Nummern, oder es waren wenigstens Reste davon zu entdecken, mit denen man die Anzahl der in Frage kommenden Nummern eingrenzen konnte. So gelang es, die meisten Blätter und ihre Herkunft zu bestimmen.⁷

Diese EK-Nummern sind also von grösster Bedeutung. So wird zum Beispiel im Werkverzeichnis von Oskar Schlemmer bei einer Fassung des Themas «Gruppe am Geländer» nur vermutet, es könne sich um das Gemälde handeln, das in Wiesbaden beschlagnahmt wurde, weil dort kein Foto vorliegt, das Sicherheit geben könnte. Nun ist aber im Werkverzeichnis die Rückseite des Gemäldes abgebildet, und dort erkennt man den Klebezettel mit der EK-Nummer, sodass sich die Vermutung Karin von Maurs bestätigen lässt.⁸ Wer also auf Gemälden oder Papierarbeiten solche Nummern oder auch nur deren Reste entdeckt, kann sich an die Forschungsstelle in Berlin wenden, wo relativ schnell festgestellt werden kann, ob es sich um ein Werk aus der Aktion «Entartete Kunst» handelt. Dabei muss immer wieder betont werden, dass die Rechtslage bei den aus Museumsbesitz beschlagnahmten Werken der «Entarteten Kunst» eindeutig ist: Die heutigen Besitzer haben keine Rückgabeforderungen zu befürchten. Bei den Nachforschungen zur Identifizierung der Werke geht es einzig und allein um die Klärung der Vorgänge und der Provenienzen.

Eine weitere Bildquelle ist eine Reihe von Zeichnungen, die Hugo Kükelhaus vom Depot in Niederschönhausen angefertigt hat.⁹ Hans Prolingheuer hat zwar deren Echtheit in Abrede gestellt, da die Geschichte, die Kükelhaus später von der Entstehung dieser Zeichnungen aufgeschrieben hat, offensichtlich in mehreren Einzelheiten nicht stimmt.¹⁰ Aber schon 1939 hat Kükelhaus einige Blätter, auf denen Plastiken von Ewald Mataré zu sehen sind, dem Künstler zukommen lassen. Ausserdem sind auf den Zeichnungen teilweise die EK-Nummern der Werke vermerkt, die nur kennen konnte, wer tatsächlich in Nie-

derschönhausen war, denn in der Literatur wurden diese Nummern erst durch meine Forschungen eingeführt. Anhand einer dieser Zeichnungen muss angenommen werden, dass in jenem Depot auch Ernst Barlachs «Dorfgeiger» aufbewahrt wurde, obwohl nicht bekannt ist, dass sich ein Exemplar dieser Plastik irgendwo in Museumsbesitz befunden hätte und auch keines im Beschlagnahmeverzeichnis aufgeführt ist. Es lässt sich allerdings auch anderweitig nachweisen, dass nicht alle beschlagnahmten Werke inventarisiert wurden.

Obwohl das Verzeichnis nicht über die EK-Nummer 16558 hinausreicht, gehe ich mittlerweile von rund 20000 beschlagnahmten Kunstwerken aus. Darunter befinden sich allerdings viele Grafikmappen und andere Konvolute, die wir so weit wie möglich aufzulösen versuchen. Natürlich freuen wir uns immer, wenn es auf unsere Anregung hin gelingt, Einzelwerke durch Rückerwerb, Dauerleihe oder Schenkung wieder in ihr Ursprungsmuseum gelangen zu lassen, wie das in einigen Fällen bereits geschehen ist. Die meistersehnte Entdeckung wäre wohl Franz Marcs Gemälde «Turm der blauen Pferde» aus der Berliner Nationalgalerie, das ebenso wie dessen «Hirsche» aus Halle von Hermann Göring aus dem beschlagnahmten Gut herausgezogen wurde und seither verschollen ist. Ein solcher Fund würde die Krönung unserer Arbeit bedeuten. Aber auch ohne dies ist leicht festzustellen, welchen Nutzen sie für monografische Forschungen und Werkverzeichnisse oder für die Aufarbeitung der Geschichte von Museen und Sammlungen haben kann. Umgekehrt sind wir freilich immer wieder auf die Hilfe aus diesen Bereichen angewiesen.

ANMERKUNGEN

¹ CHRISTOPH ZUSCHLAG, «Entartete Kunst». *Ausstellungsstrategien im Nazi-Deutschland*, Worms 1995.

² MARIO-ANDREAS VON LÜTTICHAU, *Rekonstruktion der Ausstellung «Entartete Kunst», München, 19. Juli–30. November 1937*, in: PETER-KLAUS SCHUSTER (Hrsg.), *Nationalsozialismus und «Entartete Kunst». Die «Kunststadt» München 1937* (= Ausstellungskatalog), München 1987, S. 120–181. – Erste Korrekturen erfolgten bei: MARIO-ANDREAS VON LÜTTICHAU, *Die Ausstellung «Entartete Kunst», München 1937. Eine Rekonstruktion*, in: STEPHANIE BARRON (Hrsg.), «Entartete Kunst». Das Schicksal der Avantgarde im Nazi-Deutschland (= Ausstellungskatalog), München 1992, S. 45–81. – Auf Grundlage des vollständigen Inventars konnten die Lücken in der Rekonstruktion geschlossen werden: MARIO-ANDREAS VON LÜTTICHAU / ANDREAS HÜNEKE, *Rekonstruktion der Ausstellung «Entartete Kunst», München, 19. Juli–30. November 1937*, in: *Die «Kunststadt» München 1937. Nationalsozialismus und «Entartete Kunst»*, 5. Auflage, München 1998, S. 120–182b.

³ Vgl. dazu: ANDREAS HÜNEKE, *Weimarer Funde. Fotodokumente der «Entarteten Kunst»*, in: *neue bildende kunst* 5, 1995, Heft 2, S. 14–20.

⁴ Vgl. dazu: ANDREAS HÜNEKE, *Was Fotos «entarteter» Kunst erzählen*, in: *Jahrbuch Preussischer Kulturbesitz* 33, Berlin 1997, S. 343–360.

⁵ Vgl. dazu: ANDREAS HÜNEKE, «*Dubiose Händler operieren im Dunst der Macht*». *Vom Handel mit «entarteter» Kunst*, in: Alfred Flechtheim. *Sammler, Kunsthändler, Verleger* (= Ausstellungskatalog), Kunstmuseum Düsseldorf, 1987, S. 101–105. – ANDREAS HÜNEKE, *Funktionen der Station «Entartete Kunst»*, in: *Stationen der Moderne. Die bedeutenden Kunstausstellungen des 20. Jahrhunderts in Deutschland*, Berlin 1988, S. 43–52. – ANDREAS HÜNEKE, *Bilanzen der «Verwertung» der «Entarteten Kunst»*, in: EUGEN BLUME / DIETER SCHOLZ (Hrsg.), *Überbrückt. Ästhetische Moderne und Nationalsozialismus*, Köln 1999, S. 265–274.

- ⁶ Vgl. dazu: CARLA SCHULZ-HOFFMANN (Hrsg.), *Die Sammlung Sofie und Emanuel Fohn. Eine Dokumentation* (= Bayerische Staatsgemäldesammlungen. Künstler und Werke, Bd. 11), München 1990.
- ⁷ Vgl. dazu: *Expressionismus aus der Sammlung Sofie und Emanuel Fohn. Neuerwerbungen der Österreichischen Ludwigstiftung für die Albertina, 2. Teil* (= Ausstellungskatalog), Wien 1998.

- ⁸ KARIN VON MAUR, *Oskar Schlemmer, Band 2, Oeuvrekatalog der Gemälde, Aquarelle, Pastelle und Plastiken*, München 1979, Nr. G 251 und Abb. S. 397.
- ⁹ Vgl. dazu: ANDREAS HÜNEKE, *Sozusagen ein Dokument. Zeichnungen zur «Entarteten Kunst»*, in: *Weltkunst* 71, 2001, Nr. 13, S. 2026–2028.
- ¹⁰ HANS PROLINGHEUER, *Hitlers fromme Bilderstürmer. Kirche & Kunst unterm Hakenkreuz*, Köln 2001, S. 14, 165, Anm. 169.

ZUSAMMENFASSUNG

Die 1937 in der Aktion «Entartete Kunst» in deutschen Museen beschlagnahmten Werke wurden mit unvollständigen und ungenauen Angaben verzeichnet. Für die genaue Identifizierung möglichst vieler Kunstwerke, mit der sich die Forschungsstelle «Entartete Kunst» am kunsthistorischen Institut der Freien Universität in Berlin befasst, stehen unterschiedliche Quellen zur Verfügung. Durch Hinzuziehung anderer Aktenbestände und Veröffentlichungen ist es möglich, auch den späteren Weg der Werke teilweise nachzuvollziehen, mitunter bis zum heutigen Standort. Neben dem wissenschaftlichen Wert für Forschungen zur Sammlungsgeschichte der Museen und zu einzelnen Künstlern ergeben sich aus dieser Arbeit Erkenntnisse über die Verhaltensweisen der mit der «Verwertung» der «entarteten Kunst» befassten Menschen. Hinter den trockenen Dokumenten verbergen sich Schicksale, die auch das heutige Verhalten in Frage stellen.

RÉSUMÉ

Les œuvres confisquées en 1937 dans les musées allemands, dans le cadre de l'action «art dégénéré» (Entartete Kunst), furent enregistrées avec des indications incomplètes et imprécises. Le centre de recherche de l'Institut d'histoire de l'art de l'Université libre de Berlin, qui étudie l'«art dégénéré», dispose de différentes sources d'informations lui permettant d'identifier avec exactitude un nombre aussi grand que possible d'œuvres d'art. En consultant d'autres documents et publications, il est possible de reconstituer en partie la destination ultérieure des œuvres d'art, jusqu'à établir parfois leur emplacement actuel. Outre la valeur scientifique pour les recherches consacrées à l'histoire des collections des musées et aux différents artistes, ce travail permet de recueillir des informations sur le comportement des personnes qui s'occupent de l'«utilisation» de l'«art dégénéré». Derrière l'aridité des documents se cachent des destinées qui remettent en question également les comportements actuels.

RIASSUNTO

I cataloghi delle opere confiscate nel 1937 nell'ambito dell'azione contro la presenza della cosiddetta «arte degenerata» (Entartete Kunst) nei musei tedeschi offrono indicazioni incomplete e imprecise. Il centro di ricerca dell'Istituto di storia dell'arte della Freie Universität di Berlino, a cui è stato affidato il compito di identificare il maggior numero possibile di opere d'arte confiscate, può disporre di fonti di diversa natura. La consultazione di documenti e di pubblicazioni supplementari permette di ricostruire in parte anche la destinazione successiva delle opere, sino a stabilirne a volte persino la loro collocazione attuale. Oltre al valore scientifico che tali cataloghi hanno per le ricerche consacrate alla storia delle collezioni costituite dai musei e ai singoli artisti, questo lavoro permette di raccogliere informazioni sui comportamenti adottati dalle persone incaricate di «smaltire» tale «arte degenerata». Dietro all'aridità dei documenti si celano destini che mettono in discussione anche forme di comportamento ancora attuali.

SUMMARY

The labelling of works that were confiscated in German museums during the “degenerate art” (Entartete Kunst) campaign of 1937 is incomplete and inaccurate. Various sources are available in order to identify a maximum number of works of art as precisely as possible, which is the objective of the research department of «Entartete Kunst» at the art historical institute of the Freie Universität in Berlin. By consulting the files of other inventories and other publications, the later provenance of the works and sometimes even their current location can be traced. In addition to the scholarly value for research on the history of museum collections and on individual artists, the findings from these investigations also yield insights into the conduct of the people who were involved in ‘recycling’ “degenerate art”. The human destinies hidden behind these dry documents call current behaviour into question as well.