

„WIDERSTAND STATT ANPASSUNG –
Deutsche Kunst im Widerstand gegen den Faschismus 1933-1945“

Besprechung der Ausstellung vom 27. 1. bis 9. 3. 1980 im Badischen Kunstverein in Karlsruhe.

1933 fand in der Badischen Kunsthalle in Karlsruhe die erste Ausstellung zur offiziellen Schmähung moderner Kunst statt: „Regierungskunst 1918 - 1933“¹. Weitere Femeausstellungen in Stuttgart, Mannheim, Dessau, Nürnberg, Chemnitz, Dresden und München folgten. Gesteuert wurden diese Aktionen durch den „Kampfbund für deutsche Kultur“ und gipfelten bekanntlich 1937 in der Ausstellung „Entartete Kunst“ in München. Diese von über zwei Millionen Menschen besuchte Wanderschau des Jahres 1937 pflanzte sich ein ins Gedächtnis des westdeutschen Kunstpublikums, wenn auch der Ausgangsort der Femedarbietungen nicht im allgemeinen Bewußtsein haften blieb. Die Karlsruher Kampagne lag in den Händen des H. Thoma-Schülers A. Bühler, welchen eine Lithographie des Realisten Spuler drei Jahre zuvor auf der Seite der Progressiven zeigt, vgl. Nr. 279. Eine kleine Gruppe dieses Karlsruher Realistenkreises² – mit Sicherheit nicht Bühler und Tiebert – bildete eine kontinuierlich aufklärerische Schule, besonders um K. Hubbuch. Der Anregung seines Schülers H. Goetti und R. Hiepe, S. 5, ist es zu verdanken, daß nun endlich in Karlsruhe eine Gegenausstellung initiiert wurde, die für Westdeutschland den ersten Versuch bedeutet, den antifaschistischen Widerstand in der deutschen Kunst von 1933 bis 1945 gesammelt aufzuzeigen.

Auch in der Nachkriegszeit der BRD zog man es nämlich vor, in den Ausstellungen über die Weimarer Zeit und die Folgen eher die Kulturschande der Vergangenheit anzuprangern als den Widerstand zu dokumentieren. Dem badischen Kunstverein und seinem Leiter Michael Schwarz gebührt die Anerkennung, Goettls und Hiepes Anliegen aufgegriffen und mit der Gruppe Hiepe, Hofmann, Schröder-Kehler verwirklicht zu haben. Es sei daran erinnert, daß Hiepe den ersten Bildband in der BRD zu diesem Thema 1960 publizierte, der jahrelang von der Konfiszierung bedroht war³.

Daß man in Bologna und Turin schon 1965⁴, in Dresden 1968 und in Wien 1973 den Widerstand der eigenen Vergangenheit gegen den Faschismus thematisierte, gibt zu denken. Zeichneten in Italien und in der DDR dem Staat unterstellte Museen als Verantwortliche, so bewerkstelligte hier in Karlsruhe dies ein privater Kunstverein und nicht die staatliche badische Kunsthalle schräg gegenüber, die die Femeausstellung beherbergte. Wie der Bundesgerichtshof in Karlsruhe, vom Kunstverein 100 Schritt entfernt, über Widerstand im 3. Reich urteilte, erläutert H.-P. Rouette leider ohne Zeit- und Quellenangabe S. 244f. im Katalog.

Auf zwei Etagen des badischen Kunstvereins sind die nahezu 300 Exponate der sehr gut besuchten Ausstellung (32 000 Besucher) verteilt. Im obersten Stockwerk beginnt der erste Raum mit dem Faschismus bis 1933, im zweiten Saal, wohl als Hauptraum zu bezeichnen, und in einem daran anschließenden Nebenraum hängen die Arbeiten der in Deutschland wirkenden Künstler, danach werden die Exilzentren Prag und Frankreich vorgestellt. In der unteren Etage findet man das Exilzentrum London und einen Raum mit Werken nach 1945, im Kellergeschoß schließlich hängt die Wanderausstellung der Elefantenpressgalerie zum Jahr des Kindes „Kinder im KZ“⁵.

Die erläuternden Hilfen für den Besucher sind in den beiden oberen Etagen der Ausstellung äußerst sparsam; im Hauptsaal des Widerstandes in Deutschland wurde eine Vitrine mit Aufklebern, Tarn- und Flugschriften dazugestellt, und in der englischen Abteilung sind außer der Widerstandschronik in Form einer Wandzeitung Reprints kommunistischer Flugblätter in einem verglasten Kasten ausgestreut. Man beschränkte sich auf je eine Texttafel pro Widerstandszentrum und brachte nach einem für mich nicht erkennbaren Auswahlprinzip neben einigen Bildern (16) Textkommentare an.

Da eine exakte Ausstellungsplanung mit über einem Drittel an Leihgaben aus der DDR nicht langfristig möglich war, hatte diese missliche Tatsache zweifelsohne auch Auswirkungen auf die Konzeption der Ausstellung. Bildauswahl und Katalog führen jeweils ein Eigenleben, statt in der Gliederung aufeinander bezogen zu argumentieren.

So enthält der Katalog kein Verzeichnis der präsentierten Bilder, dies übernimmt eine zusätzlich gedruckte Bilderliste, wobei an die 80 Nummern daraus nicht in der Ausstellung zu sehen sind. Die 13 Artikel im Katalog mit Biographien und bildthematischen Zusammenstellungen, Chronologie und Einleitung geben den Stand der Forschung beider deutscher Staaten wieder. Zum ersten Mal wird der Versuch unternommen, möglichst umfassend, jedoch ohne Index, die vielfältige Forschungsliteratur und ausschnittsweise die Primärquellen zur Geschichte deutscher bildender Kunst im Widerstand zusammenzustellen und diese nach Zentren in In- und Ausland gegliedert abzuhandeln. „Deutsch“ bezieht sich hierbei sowohl auf den Entstehungsort der Bildwerke als auch auf die kulturelle Herkunft der Künstler vor 1933. Eine Fülle von entlegenen Fakten und Erkenntnissen wurde hier zusammengetragen, die für jede genauere Einzeluntersuchung und Analyse von Widerstandsaktionen die Grundlage bieten wird. Die Abgrenzung antifaschistischer Kunst gegenüber anderer Kunst im 3. Reich scheint den Ausführungen zur Einteilung der Exilliteratur des Germanisten J. Hermand⁶ zu folgen, wie sie auch L. Winckler erst kürzlich für die Literatur⁷ wieder verwendete. Dahinter steht das Konzept der Volksfrontpolitik⁸, was aber in der Texttafel der Ausstellung auf (für den heutigen Betrachter?) erkennbare Stellungnahmen der Künstler gegen den Faschismus⁹ verkürzt wird. Unausgesprochen bleibt die Grenzziehung zwischen Widerstandskunst und „nichtfaschisti-

schen“ Werken, wie sie etwa Emmerich¹⁰ für die Literatur vornimmt. Konnte man sich hier auf die Berliner Ausstellung „Zwischen Widerstand und Anpassung“ berufen? Nur Olbrich, S. 93, zitiert im Katalog die Genese des Begriffs „antifaschistische Kunst“ und verfolgt ihn in der Kunstgeschichte bis zu Greifswalder Forschungen aus dem Jahre 1964 zurück.

Nimmt man zu dem reichhaltigen Katalog mit 279 zweispaltig bedruckten Seiten die große Auswahl eindrücklicher Bilder in den Kunstvereinsräumen hinzu, so wirkt die Informationsmöglichkeit überwältigend. Endlich erfährt auch der westdeutsche Ausstellungsbesucher von dem antifaschistischen Widerstand durch Bilder aus der NS-Vergangenheit seines Volkes.

Kann er aber auch im Rundgang durch die Räume zu einer Einschätzung von Ausmaß und Absicht des Widerstandes mit Bildern gegen das Hitlerregime kommen? Trotz sorgfältiger Aufarbeitung deutscher antifaschistischer Kunstgeschichte und dreier Ansätze zur Theorie bundesrepublikanischer Rezeption des Widerstandes bleibt der Widerstandsbegriff der Aussteller unklar. Nur auf den ersten Blick erscheint Widerstand terminologisch eindeutig. Wie Widerstand sich unterscheidet vom „kleinen Widerstand“¹¹, von Resistenz, Opposition, Unzufriedenheit, Nonkonformität oder sogar von Konkurrenz innerhalb der NS-Machtelite, ist nur schwer begrifflich fixierbar. Ch. Kleßmann¹² hat erst vor kurzem darauf aufmerksam gemacht, daß Widerstand stets auf die Entwicklung des nationalsozialistischen Herrschaftssystems zu beziehen und das subjektive Bewußtsein des Widerständlers konstituierend sei, welches sich nicht in der partiellen oder totalen Negation des Regimes erschöpfte, aber auch nicht am Erfolg jeder seiner Handlungen gemessen werden könne. Hieraus ergeben sich historische Rahmenbedingungen, die jeweils im Einzelfall zu untersuchen wären. Für die Bilder des Widerstandes heißt das, ihre Entstehung zu kommentieren, die Absichten der verfolgten Künstler wie den Verwendungszusammenhang der fertigen Werke dem Betrachter darzulegen. Doch der Ausstellungsbesucher sieht sich mit seinen Bildeindrücken, abgesehen von einigen wenigen Texten, allein gelassen. Wem kann man das zusätzliche Studium des Kataloges zumuten, der zudem nicht auf die ausgestellten Bilder speziell eingeht. F. Nussbaums Selbstbildnis mit Judenpaß von 1943 z.B., welches sogar auf dem Ausstellungsplakat und Katalogdeckel mit der Ausstellungsdevise exemplarisch kombiniert ist, illustriert dem Betrachter ohne Kenntnis der Begleitumstände schwerlich „Widerstand statt Anpassung“. Letztere wird überdeutlich im Vorzeigen der Stigmata Stern und Paß, die die Gesellschaft ihm auferlegte. Der Maler schaut mit hochgeschlagenem Mantelkragen unsicher zwischen ihnen hindurch. Als *piece de résistance* bleibt für Nussbaum nur die bildliche Wiedergabe seiner Lage, offenbar in fiktiven Rollen.¹³ Nussbaum malte sein Portrait als Bild des verfolgten Juden ohne Herkunft, seinen Geburtsort Osnabrück tilgte er in der Darstellung des Passes. Junk und Zimmer lesen aus seinem Selbstbildnis unter Berücksichtigung seines gesamten Lebenswerkes und -weges „seine Identifikation mit den verfolgten Juden“ heraus. Hier wird eine Widerstandshaltung greifbar, die nicht zu einem politischen Konzept fand¹⁴, sondern sich auf die Wahrung

der eigenen Identität konzentrierte, vgl. Hofmann, S. 52. Nussbaum nimmt in einigen Bildern, Nr. 247 und S. 215, die Wirklichkeit des Unterganges in der malerischen Vorstellung vorweg und weist aufgrund dessen Ähnlichkeiten zu den Traumschilderungen im 3. Reich auf¹⁵. Auch die eigene Phantasie wird zum Terror der Gejagten, wengleich sie durch Nussbaum in bildlicher Wiedergabe objektiviert erscheint. – Den durch Holocaust aufgeschreckten Zeitgenossen sprechen Nussbaums Gemälde in besonderem Maße an; diese aus jedem Lebenszusammenhang des Künstlers gelösten Ölbilder verstärken allerdings die übliche Erwartungshaltung von großer Kunst bei dem Publikum, statt den Betrachter die jeweils individuelle Art von Widerstand der Verfolgten auffinden zu lassen. Lea Grundig z.B. konnte 1936 in Blatt 4 der Folge „Der Jude ist schuld“, Katalog S. 212, 60, Nr. 102, zu einer ganz anderen Widerstandshaltung im Selbstportrait bei gleicher Ausgangsproblematik – auch sie war Jüdin – kommen.

In der Polemik gegen das Ausstellungsmotto „Zwischen Widerstand und Anpassung“ der Berliner Akademie der Künste argumentierte man teilweise in deren Kunstauffassung, große Werke für sich selbst sprechen zu lassen. So sicher ist man sich in diesem ästhetischen Konzept, daß man die historische Dokumentation des Nationalsozialismus als Zielscheibe des Widerstandes völlig wegließ; in Berlin waren wenigstens Abbildungen aus Zeitschriften und Katalogen in Glasvitrinen als Beispiele „der offiziellen Bilderwelt“ erlaubt. Zu welchen Einsichten hätte der Betrachter gelangen können, wäre wenigstens die optische Argumentation der S. 119 des Katalogs in der Ausstellung konsequent aufgegriffen worden! Bedauerlicherweise bleibt sie auch im Katalog ein Unicum. Meine grundsätzlichen Bedenken, den Widerstand aus Bildern ohne geschichtlichen Bezugsrahmen ablesen zu können, deutete ich ja schon in der Kritik der Berliner Ausstellung¹⁶ an. Die Beurteilungskriterien, die sich bei dem jetzigen Stand unserer Kenntnis besonders auf unsere Seherfahrungen beschränken, sollten problematisiert werden.

Es können daher auch nicht die Fragen, die uns bei der Berliner Ausstellung beschäftigten, in der Karlsruher Schau deutlich markiert werden. Welche Haltung und was für ein politisches Konzept lassen die antifaschistischen Künstler erkennen, wie sehen sie den NS-Staat, konnten sie Handlungsanweisungen geben? Wie wurde der Widerstand in der Gruppe durch Bilder unterstützt? Wie wichtig war der Widerstand mit Bildern überhaupt?

Obwohl sich die Veranstalter im Vorwort, S. 5, ihr Ziel vorgaben, ist die Geschichte der Exilzentren in der Ausstellung nur sehr spärlich angedeutet, am kümmerlichsten das im Katalog so ausführlich behandelte Prag. Warum verzichtete man auf alle Karikaturen? Nur wer den Katalog tatsächlich ausführlich studiert, erfährt, wie kompliziert und gefährlich man sich im Exil durchschlug, und kann auch von dieser Seite die Nachkriegsvorwürfe der im Land Gebliebenen gegen die Emigranten überprüfen¹⁷.

Die geschichtliche Analyse der NS-Zeit ist in der Ausstellung ganz außer acht gelassen, daher kann man nicht die Entwicklung des Herrschaftssystems und den Ver-

lauf des Widerstandes dagegen erkennend nachvollziehen. Zur Etablierung der Macht 1933, z.B. S. 37, galt es, als erstes die Arbeiterbewegung auszuschalten, sie wurde mit den linken Politikern noch vor den Juden systematisch verfolgt: „Aus ihren Reihen kam daher nicht zufällig der früheste und konsequenteste Widerstand.“¹⁸ Eine entsprechende Akzentuierung der Bilder Franks und Schulzes innerhalb des deutschen Widerstandes wäre angebracht gewesen. Zu fragen bliebe ferner nach Bilddokumenten des Widerstandes ausländischer Zwangsarbeiter, den „nächst den Juden – absoluten ‚Parias‘ der deutschen Gesellschaft im Zweiten Weltkrieg“¹⁹.

Doch ausgerechnet der in den Mitteln sehr beschränkte Kunstverein wollte beweisen, daß es eine Reihe großformatiger Bilder gab, S. 5. Bilder von K. Kollwitz wie in der Berliner Ausstellung sucht man vergeblich, dafür sieht man aber mehr als genügend von A. Birkle. Ganz sicher hat das mit den Leihgebern zu tun, ist aber verbesserungswürdig! Es soll das Verdienst der Organisatoren in dieser Hinsicht nicht geschmälert werden, doch war das große Bildformat für den Widerstand damals oder ist es für die Wirkung auf das kunstinteressierte Publikum von heute entscheidender? Ein Handzettel, S. 45f., bürgte im Untergrund für wirksamere Verbreitung als ein großes Gemälde. Selbst bei der Präsentation von L. Grundigs Graphik macht sich eine anti-aufklärerische Ästhetisierung in Form einer nicht mehr überschaubaren Bilderwand bemerkbar, die nur dem Kenner Blätter aus vier von L. Grundigs Vorkriegszyklen und aus einem H. Grundigs verrät. Sogar der daneben stehende Text erwähnt nur den Zyklus „Unter dem Hakenkreuz“, doch nicht „Frauenleben“, „Der Jude ist schuld“ oder „Krieg droht“, geschweige denn „Tiere und Menschen“ von H. Grundig. Allein der Zyklus „Unter dem Hakenkreuz“ an dieser Wand hätte schon in der Reihenfolge der Bildtitel drei Jahre Geschichte des antifaschistischen Widerstandes in Deutschland erhellen können: 1. Der Sturm beginnt 1933; 4. Kinder spielen erschießen 1934; 7. Das Flüstern 1935; 8. Der Gejagte 1936; 16. Illegal 1934; 18. Todesurteil 1937; 19. Trauer 1936; 20. Er wird sich befreien 1936²⁰. Das letzte Blatt, Nr. 20, ist eines der wenigen Bilder des Widerstandes, das eine konkrete Utopie formuliert in der Rückerinnerung an einen Entfesselungskünstler auf dem Jahrmarkt²¹. Man vergleiche weitere Formulierungen dieses Themas von L. Grundig 1938 im Katalog S. 225 und H. Grundig S. 197. Die Aussichtslosigkeit selbst solcher Hoffnungssymbole wirkt beklemmend. – Wieso nimmt man den Bildern ihre historische Verankerung in einer zusammenhanglosen Hängung wie etwa der von Werken Geigers von 1941 und 1944 in München, Nr. 42, 46, neben solchen von Pankok in Düsseldorf von 1939, Nr. 256, und Schlichter in Stuttgart von 1938, Nr. 290? Ebenso Zieglers Monotypien, zwischen 1933 und 35 in Dalmatien entstanden, wirken, solange man nichts über die Adressaten oder die Funktion dieser Karikaturen weiß, in einem Raum mit Franks einprägsamem Selbstportrait zwischen zwei Gefängnis-aufenthalten in Dresden 1934, Nr. 32, unverbunden. Als ungünstig stellt sich auch heraus, die Neujahrsgrüße J. Levins nach Formaten und nicht nach Jahreszahlen untereinanderzuordnen, wonach dann leicht die Einsicht in Levins immer offenkundi-

ger werdende Schilderung seiner hoffnungslosen Situation verloren geht: 1940/41 Michael tötet den Drachen; – ein beliebtes Thema in der NS-Kunst –; 1941/42 Der Karren fährt abwärts; 1942/43 Prometheus in der völlig wehrlosen Position auf dem Rücken liegend, mit dem Adler auf seinem Leib²². Gerade in dem Freundeskreis um Pankok, zu dem auch Levin gehörte, hätte sich zusätzlich herausarbeiten lassen, wie stark diese Gruppe, die sich in den 20er Jahren in „Junges Rheinland“ (Pankok, Levin, Monjau, Ludwigs, Lauterbach) zusammenfand, auch unter dem Nationalsozialismus verbunden blieb. Diese psychohistorische Erkenntnis ließe sich bis in den Widerstand in den KZ's²³ verfolgen; könnte sie nicht einen Museumsbesucher ebenso bewegen wie das verfremdende Ornament einer schönheitlichen Hängung? Macht sich nicht hier ein autonomer Kunstbegriff bemerkbar, den diese Künstler zu überwinden suchten? Man lese Moreaus Äußerungen von heute im Katalog S. 184: „Ich habe immer wieder gefragt: Was können wir tun? – ... ich hatte ja immer Kontakt mit vielen Menschen. Ich habe nie ins Leere gearbeitet.“

Die Zielsetzung der Künstler in ihren Bildern hätte stärker in der Ausstellung herausgearbeitet werden müssen, um den künstlerischen Widerstand im gesellschaftlichen Kontext offenkundig zu machen. Schließlich stehen wir zum ersten Mal in der BRD seit über 35 Jahren vor diesen bewegenden Dokumenten des Widerstandes gegen die autoritärste Unmenschlichkeit des NS-Staates.

Ch. Wolf, A. Andersch und P. Weiss beschreiben in ihren Romanen den Lesern schon seit geraumer Zeit die Bewältigung der NS-Vergangenheit als gesellschaftliche Aufgabe unserer Generation²⁴. Auch eine kommentierte Bilderschau des Widerstandes in der deutschen Kunst von 1933-45 sollte die Fähigkeit zu trauern²⁵ heute fördern. Die derart erfahrene Betroffenheit von der Vergangenheit würde zugleich in die Lage versetzen, aktuelle Politik unserer Tage, nämlich Nationalsozialismus und Sozialismus gleichschaltend neutralisieren zu wollen, zu durchschauen und ihr Widerstand zu bieten.

Anmerkungen

Für kritische Lektüre und Literaturhinweise danke ich Peter Märker (Tübingen) und Klaus Schreiner (Bielefeld).

1 Paul Ortwin Rave, *Kunstdiktatur im Dritten Reich*, Hamburg 1949, S. 24 f. und Hildegard Brenner, *Die Kunstpolitik im Nationalsozialismus*, Reinbek bei Hamburg 1963, S. 37 f.

2 Katalog Ausst. *Realistische Kunst der 20er Jahre* in Karlsruhe, Künstlerhaus-Galerie, 1980.

3 Richard Hiepe, *Sammlung 1, Jahrbuch für antifaschistische Literatur und Kunst*, Frankfurt 1978, S. 72.

4 Als Vorspann des Kataloges der Ausst. *Arte e Resistenza in Europa*, Bologna und Turin 1965, steht ebenda auf S. 2: „La Mostra Arte e Resistenza in Europa“ fa parte delle manifestazioni nazionali per le Celebrazioni del Ventesimo Anniversario della Resistenza, poste sotto l'Alto Patronato del Presidente della Repubblica, Onorevole Giuseppe Saragat.“

5 Katalog, *Kinder im KZ*, Elefanten Press 21, Berlin 1979.

6 Jost Hermand, in: J. Hermand und Reinhold Grimm, *Exil und Innere Emigration I*, Frankfurt/M., 1972, S. 16 f.

- 7 Lutz Winckler und Christian Fritsch, Probleme und Perspektiven, in: Antifaschistische Literatur, Band 3, Hrsg. L. Winckler, Königstein/Ts. 1979, S. 8.
- 8 ebda., S. 178, Anm. 28, 29.
- 9 „... In der Folge dieser Verantwortung entstanden Bilder, Graphiken, Illustrationen, in denen Ursache wie Erscheinungsweise des aufkommenden Faschismus erkannt und präzise beschrieben sind ... Zahlreiche Künstler formulierten ihre Sorge und später ihre Anklage aber auch verschlüsselt, ... Die Veranstalter dieser Ausstellung respektieren beide Positionen, jedoch haben sie solche Beispiele außer Acht gelassen, in denen eine Stellungnahme des Künstlers gegen den Faschismus nicht zu erkennen ist.“
- 10 Wolfgang Emmerich, Die Literatur des antifaschistischen Widerstandes in Deutschland, in: Horst Denkler und Karl Prümm (Hrsg.), Die deutsche Literatur im dritten Reich, Themen – Traditionen – Wirkungen, Stuttgart 1976, S. 431 und 446-450.
- 11 Bruno Frei, Der kleine Widerstand, Wien (Sensen Verlag) 1978.
- 12 Christoph Kleßmann, Gegner des Nationalsozialismus – Zum Widerstand im Dritten Reich, Aus Politik und Zeitgeschichte B 46/79, S. 25-37.
- 13 Laut telefonischer Auskunft von Wendelin Zimmer am 14.4.80 – er und Peter Junk beabsichtigen 1981 eine Monographie zu Leben und Werk Felix Nussbaums herauszubringen – hat Nussbaum keinen offiziellen Judenpaß in Belgien, wo er ja im Untergrund versteckt war, besessen, wie er sich auch sonst in mehreren Selbstportraits in verschiedenen „Kostümierungen“ darstellte.
- 14 Nussbaum versteckte sich möglichst unauffällig in mehreren Unterkünften in Brüssel und enthielt sich jeder politischen Aktivität. Es fehlen schriftliche Dokumente, die seine Einschätzung der Situation zu erkennen geben würden. Auskunft W. Zimmer, dem für kollegiale Hilfe an dieser Stelle herzlich gedankt sei.
- 15 Reinhart Koselleck, Terror und Traum. Methodologische Anmerkungen zu Zeiterfahrungen im Dritten Reich, in: R. Koselleck, Vergangene Zukunft, Zur Semantik geschichtlicher Zeiten, Frankfurt/M. 1979, S. 284-292.
- 16 Kritische Berichte, 7, 1979, Heft 4/5, S. 65ff.
- 17 Ralf Schnell, Literarische Innere Emigration 1933 - 45, Stuttgart 1976, S. 1 ff.; Reinhold Grimm, Im Dickicht der inneren Emigration, in: Die deutsche Literatur im Dritten Reich, 1976, (vgl. Anm. 10), S. 406-26.
- 18 Kleßmann, 1979, (vgl. Anm. 12), S. 27.
- 19 ebenda, S. 33f. Ob es bildliche Zeugnisse dieses „gut organisierten Widerstandes“ von „erheblichem Umfang“ gab, weiß ich nicht.
- 20 Wann der Zyklus konzipiert wurde, konnte ich nicht ermitteln.
- 21 Lea Grundig, Werkverzeichnis der Radierungen, Ladengalerie Berlin 1973, Nr. 97.
- 22 Alle drei Abbildungen bei: Mieke Monjau, Am 17. Mai ging der Transport nach Auschwitz – niemand kehrte zurück, Über den Maler Julo Levin, Tendenzen, Nr. 128, 20. Jg. Nov. Dez. 1979, S. 45-49.
- 23 Falk Pingel, Häftlinge unter SS-Herrschaft. Widerstand, Selbstbehauptung und Vernichtung im Konzentrationslager, Hamburg 1978.
- 24 Klaus R. Scherpe, „Dieses Gefühl einer Lücke“. Neue Romane von Christa Wolf, Alfred Andersch und Peter Weiss als Muster antifaschistischer Literatur für die Gegenwart, in: Antifaschistische Literatur 1979, (vgl. Anm. 7), S. 227-253.
- 25 Alexander und Margarethe Mitscherlich, Die Unfähigkeit zu trauern, München 1979, 1. Aufl. 1967.