

Peter Rautmann

## Der Spanische Bürgerkrieg und die Bildenden Künste

Zu diesem Thema fand ein internationaler Kongress an der Universität Osnabrück vom 8.–10. Mai 1987 statt, der anlässlich des 50. Jahrestages der Bombardierung Guernicas durch die deutsche Legion Condor nach dem Verhältnis von Kunst und Politik zu diesen Vorgängen und damit nach der gesellschaftlichen Verantwortung von Künstlern, Schriftstellern und Intellektuellen fragte. Der von Jutta Held organisierte und geleitete Kongress vereinigte Historiker, Kunst- und Literaturwissenschaftler, deren Themenbereiche von der Reflexion über den historischen Forschungsstand, den Bildenden Künsten (mit dem Schwerpunkt auf Picassos »Guernica«), der politischen Graphik, der Fotografie und dem Film und der Literatur bis zu Rezeption des Spanischen Bürgerkriegs in der Kunst reichte. Einziges Handicap der ansonsten übersichtlichen Gliederung des Programms stellten zwei Parallelsessionen dar, die zur Auswahl zwangen (und damit auch nur einen eingeschränkten Bericht gestatteten).

Fünfzig Jahre Distanz, dies wurde deutlich, vermag einer vorschnellen Identifikation mit den Werken dieser Zeit vorzubauen, den Blick frei zu machen auf offene Fragen, für Neubewertungen, für Differenzierungen in unserem Bild über den Spanischen Bürgerkrieg und die Bildenden Künste.

Während Reinhard Kühnl (Marburg) in seiner Analyse des Spanischen Bürgerkriegs von der gesamteuropäischen Konstellation und dem Systemgegensatz Sozialismus-Kapitalismus ausging, plädierte Bernecker (Augsburg) für eine präzise Einzelforschung, auf deren Grundlage erst eine noch ausstehende Synopse der Gesamtsituation angestrebt werden könne. Er sprach von einem innerspanischen Konflikt, zu dem außenpolitische Komponenten hinzugetreten seien.

Wieviel gerade im Kernbereich künstlerischer Auseinandersetzung mit dem Spanischen Bürgerkrieg noch zu erforschen bleibt, belegten die beiden Referate, die sich explizit mit Picassos »Guernica« beschäftigten. Wesentliche Aspekte »Guernicas« seien – so Rosi Huhn (Hamburg/Paris) – durch die künstlerische Auseinandersetzung mit innerfranzösischen Entwicklungen der dreissiger Jahre zu begreifen. Die Weltausstellung von 1937 lieferte Picasso nicht nur den Rahmen sondern habe ihm wichtige ästhetische und thematische Anregungen gegeben. In »Guernica« finde die Auseinandersetzung mit dem Motto der Weltausstellung – »Kunst und Technik im modernen Leben« – im Sinne einer kritischen Bewertung des Verhältnisses von Kunst und Technik, von Kunst und Wissenschaft statt. Picasso reflektiere in »Guernica« ikonographisch und strukturell die auf der Weltausstellung gefeierte Produktivkraft-Entwicklung des Lichts, zeigte dessen Umschlag in Destruktivität unter der Bedingung von Krieg, den er als Realität der harmonisierenden Friedensbeschwörung in der Weltausstellung konfrontiert. Darüberhinaus zitiere er Ordnungs- und Formprinzipien aus der Geschichte von Wissenschaft und Kunst wie Geometrie und den Goldenen Schnitt, um an ihnen Gefahr und Thema der Zerstörung, im Sinne der Zerstörung der Ausdrucksfähigkeit (Peter Weiß), aufzuzeigen.<sup>1</sup>

Ruth Capelle (Fullerton, California) ging in ihrer Interpretation den entgegengesetzten Weg, indem sie die Zeichnungen und die Veränderungen des Bildes in Phasen gliederte und diese mit den politischen Ereignissen in Spanien (Auseinandersetzung innerhalb der Linken, Niederschlagung der anarchistischen Revolte 3.–8. Mai in deren Hochburg Barcelona, Katalonien) zu synchronisieren suchte. Diese

1 Peter Weiß. Ästhetik des Widerstands, Frankfurt 1976, I, S. 335: »Das Zerstörerische, das sich über Spanien hermachte, wollte nicht nur Menschen und Städte, sondern auch die Ausdrücklichkeit vernichten.«

Ereignisse bedeuten für sie die entscheidenden Gründe für die Veränderung des Bildes von einem hoffnungsvollen, offen revolutionären Manifest zu einem der Trauer und zurückgenommenen Eindeutigkeit. Die Ambivalenz der Deutungsmöglichkeiten sieht sie als Faktum des Bildes, der Schwankungen in der Haltung Picassos und deren Verarbeitung im Bild.

In beiden Fällen zeigte sich, daß eine von Bernecker geforderte, präzise historische Einzelforschung zu neuen Erkenntnissen führen kann, wobei in einer Gesamtinterpretation die Vermittlung beider Positionen (Bedeutung Spaniens gegenüber Frankreich, methodische Gegensätze zwischen dem motivisch-ikonographischen Ansatz Capelles und dem strukturell-ikonographischen Huhns) zu leisten ist.

Auch der dritte Beitrag zu Picasso zeigte, daß das Werk und seine Interpretation offen bleibt, bezweifelte doch Peter Klein (Regensburg) anhand der Grafik Picassos (Traum und Lüge Francos) und der Reduzierung der Vermittlungsabsicht (von der Agitationspostkarte zum limitierten Sammlerdruck) die Ernsthaftigkeit des politischen Engagements Picassos.

Eine Reihe von Referaten erweiterten den Material- bzw. Kenntnisstand und/oder die analytische Aufarbeitung bekannten Materials im Bereich der visuellen Medien Grafik, Malerei, Fotografie und Film: Ursula Tjadens (Dortmund) stellte den wichtigen spanischen Grafiker Helios Gómez vor, dem sie eine Monographie gewidmet hat,<sup>2</sup> Diethart Krebs (Berlin) parteiliche Fotografie – siehe hierzu sein Buch über Hans Namuth/Georg Reisner<sup>3</sup> –, Franz-Josef Albersmeyer (Trier) untersuchte Malraux's Film »Sierra de Teruel«, der auf seinem Roman »L'Espoir« beruht. Kontrapunktisch zu diesen die Sache der Spanischen Republik unterstützenden Werken verhielten sich die Karikaturen und Bildagitationen der Nationalsozialisten, die Klaus Pohl (Berlin) analysierte.

Harald Olbrich (Berlin/DDR) stellte Heartfield und Max Lingner als »zwei Modelle antifaschistischer Kunst« vor: Heartfield, der operative Künstler in der Tradition Brecht-Benjamin-Tretjakov sei der Künstler einer kritischen Aufklärungsposition, Linger, der schon früh nach Paris gekommen ist, suche an eine französische realistische Tradition anzuknüpfen (Steinlein) und seine im Zusammenhang der großen Manifestationen zur französischen Volksfront entstandenen Arbeiten zeichnen sich durch ihren moralischen Apellcharakter aus. Wo Heartfield in seinen Fotomontagen Brüche und surreale Verfremdungen einbezieht, sucht Max Lingner in den von ihm gestalteten Zeitungsseiten die Seite als einen Fläche-Raum-Organismus aus Textkolumnen, Überschriften, Fotos und eigenen Zeichnungen zu formen.

Die Gleichwertigkeit der Behandlung Heartfields und Lingners stellt zumindest für die Bundesrepublik eine Aufwertung Lingners dar und spiegelt einen Prozeß, wie er sich beispielsweise in Peter Weiß' Ästhetik in der Gleichbehandlung der klassischen Moderne und der realistischen Tradition findet. Die Antinomien der Expressionismus-Debatte (Brecht/Lukács) scheinen überwunden. Offene Fragen bleiben. In der Diskussion wurde auf die Gefahr wahrnehmungsmäßig-sinnlicher Verarmung angesichts typisierender Frauendarstellungen Lingners (Madonnenikonographie) und auf die überraschende Verwendung von Pathosformeln bei Heartfield (die heroische Mutter-Kind-Plastik in der Fotomontage »Madrid Madrid«, 1937) verwiesen.

In Hannelore Gärtners (Greifswald) Beitrag zu Hans Grundigs Triptychon »Das Tausenjährige Reich« wechselte wiederum der Blick von der antifaschistischen Kunst im Ausland nach innen, zu dem unter den Gefahren der inneren Emigration und Illegalität in den Jahren 1935–38 entstandenen mehrteiligem Bild, in dem Grundig eine Analyse der faschistischen Herrschaft mit künstlerischen Mitteln (die

2 Ursula Tjadens, Die Hüllen zerfetzen. Helios Gómez 1905–1956. Andalusier, Künstler, Kämpfer. Elefant Press, Berlin 1986.  
3 Diethart Krebs (Hrsg.), Spanisches Tagebuch 1936, Photographien und Texte aus den ersten Monaten des Bürgerkriegs, Berlin 1986.

Bedeutung der Maske als Kennzeichen faschistischer Herrschaft zum Beispiel) leistet. Fordert einerseits die Thematik, Zeitgleichheit und Motivik (Vision der brennenden Stadt, Suchscheinwerfer) zum Vergleich mit »Guernica« heraus, so sind nach Gärtner bei dem Vergleich und Wertungen entscheidend die illegalen Entstehungsbedingungen und eingeschränkten Wirkungsmöglichkeiten mitzubersichtigen. Dies wurde auch deutlich im Kontrast zu dem Mexiko-Referat Michael Nungessers (Berlin), in dem er vor allem das am Ende des Bürgerkriegs, 1939–40 von dem Spanienkämpfer Siqueiros, dem deutschen Exilanten Josef Renau und anderen gemalten große Wandbild im Treppenhaus der Elektrizitätsgesellschaft in Mexiko behandelte: Nicht versteckt, sondern offen kann das »Porträt des Faschismus« betitelte Bild, diesen anklagen, ist zugleich aber auch Dokument der Veränderungen während des Bürgerkriegs und der Konfliktfelder der Linken (Stalinismus – Troztkismus), die zu Übermalungen und zur Titelländerung – »Porträt der Bourgeoisie« – führten.

Alex Potts (London) wiederum stellte in seinem Beitrag über Antifaschismus in der britischen Kunst der Zeit die großen Schwierigkeiten heraus, der ein solches Programm sich gegenüber sah: So sei zum Beispiel ein Auseinanderfallen von politischen Engagement und künstlerischer Arbeit zu beobachten, etwa bei Coldstream, der mit der 1937 gegründeten Euston Road School einer traditionell-akademischen Kunst verhaftet blieb. Symptomatisch, daß einer der beiden von ihm vorgestellten Protagonisten eines künstlerischen antifaschistischen Engagements, Peter (Laszlo) Peri, Emigrant war. Seine Wandlung von Konstruktivisten zum figurlich-realistischen Künstler – die wichtigste Arbeit der 30er Jahre ist das 1937 entstandene lebensgroße Betonrelief »Rettet Spanien« – fand darüber hinaus schon Ende der zwanziger Jahre statt. Der zweite, Paul Nash, official war painter während beider Weltkriege, malte allegorisch-politisch aufgeladenen Landschaftsbilder. So konnte Potts formulieren, daß die Ausstellung von Picassos »Guernica« 1938 in London mit den heftigen Diskussionen, die es auslöste – Herbert Read pro, A. Blunt contra –, zum eigentlichen Höhepunkt der Auseinandersetzung mit dem Spanischen Bürgerkrieg wurde.

Serge Guilbaut (Vancouver) unternahm den spannenden Versuch, Voraussetzungen der »Geburtsstunde« des Abstract Expressionism in New York zu skizzieren, Gründe für das Umpolen innerhalb weniger Jahre von einer figurativen, sozial engagierten Kunst Mitte der dreissiger Jahre zu den Positionen des Abstract Expressionism Ende der Dreissiger zu entwickeln. Diese sah er in dem radikal veränderten politisch-gesellschaftlichen Klima am Ende des Spanischen Bürgerkriegs und kurz vor Ausbruch des Zweiten Weltkriegs, die bei einer Reihe amerikanischer Maler zur generellen Ablehnung gesellschaftlicher Systeme wie Kapitalismus und Faschismus, aber auch des Sozialismus (Hitler-Stalin-Pakt) und den mit ihnen anscheinend verbundenen Kunstrichtungen wie dem sozialistischen Realismus führte, während andererseits die Moderne verfolgt und damit als nichtkompromittierte Kunstrichtung erschien. Diese Konstellation gestattete es Künstlern wie Jackson Pollock, Newman oder Motherwell, ihr gesellschaftliches Engagement in eine in ihren Mitteln nach »moderne« Kunst einzubringen. Hierbei habe der Kunsthistoriker Meyer-Schapiro als Katalysator gewirkt, indem er aller Kunst abstrakte Anteile bescheinigte und andererseits auf die gesellschaftlichen Wurzeln abstrakter Kunst verwies. Als Gegenposition wurde eine »clean« abstrakte Kunst angesehen (Piet Mondrian), der man ein Zusammengehen mit dem bürgerlichen Establishment unterstellte. Ein wichtiges Bindeglied habe auch der Surrealismus mit seinem Wortführer Breton gebildet. In Paris sei es zwar zu einer theoretischen Positionsbestimmung einer die Katastrophensituation vor dem Zweiten Weltkrieg Rechnung tragenden Kunsttheorie gekommen –

eine »schmutzige« Kunst fordernd gegen einen reinen Geometrismus, »the spittle« gegen »the square« –, jedoch nicht mehr zu einer entsprechenden künstlerischen Praxis (WOLS immerhin als Beispiel). – Diese historische Situation um 1940 ist weiter zu erforschen, enthält sie doch im Keim schon die Nachkriegssituation mit ihren Vereinseitigungen (Formalismusdiskussion einerseits, Verunglimpfung realistischer Positionen andererseits), hängt aber auch noch mit einer Position zusammen, die Hanns Eisler in seinem gleichnamigen Artikel von 1937 als Hoffnung beschrieb: »Avantgarde-Kunst und Volksfront«.

Durch eine Reihe von Beiträgen wurde die Kunstdiskussion ausgeweitet in literarische Felder. Antonio Pasinato (Venedig) untersuchte literarische Reaktionen auf den spanischen Bürgerkrieg, sich dabei beschränkend auf Autoren, die der Volksfront und der kommunistischen Partei nahestanden oder ihr angehörten. Die Gegenposition, die Seite des Anarchismus, kam mit Rainer Rumold (Evanston) Beitrag über Carl Einstein und Durruti zu Wort. In der Gestalt Einsteins werden die Widersprüche des bürgerlich-engagierten Schriftstellers sichtbar, der, isoliert, eine neue Identität sucht und sie in der anarchistischen Bewegung als einen kollektiven Mythos zu finden meint, in der Colonne Durruti, in der das »vorgeschichtliche Wort ›ich‹ aus der Grammatik verbannt ist und sie »im kollektiven Sinn« erneuert wird.<sup>4</sup> Die Erwartungen, die er an sich zunächst als expressionistischer Dichter stellte, dann als Kunstschriftsteller (von dem Negerplastik-Buch bis zum späten »Braque als Dichter«), also in der Kunst wirksam fand, überantwortet er jetzt der revolutionären Aktion. Er bleibt sich insofern treu, als er das, was er der Kunst an Magie nimmt, jetzt der Revolution geben will, sie für ihn zu einer quasi religiösen Form wird.

Der Identifikationsuche Carl Einsteins steht die Distanzhaltung Benjamins gegenüber. Auch in Werckmeisters (Evanston) Analyse der IX. Geschichtsphilosophischen These Walter Benjamins über den Engel der Geschichte stand die Rolle des Intellektuellen zur Diskussion. Werckmeister revidierte seine frühere Position, der »Engel der Geschichte« sei aus der Auseinandersetzung Benjamins mit dem in seinem Besitz befindlichen Bild Paul Klees »Angelus Novus« entwickelt; vielmehr müsse Benjamins These auf Max Ernsts Ölbild »Der Hausengel« von 1937 bezogen werden, welches seinerseits eine Auseinandersetzung mit dem Spanischen Bürgerkrieg darstellt. Werckmeister begründete die Revision vor allem mit dem anschaulichen Faktum, daß in Klees Bild nichts von Zerstörung (Geschichte als Trümmerfeld) zu erkennen ist, hingegen Ernsts Hausengel, ein »Trampeltier« (Ernst), näher an den Erfahrungen der dreissiger Jahre läge und damit auch stärker den neuen Erfahrungen Benjamins ein Anschauungsfeld verleihen könne. Der Hausengel als zerstörerisches Doppelwesen (Engel/Dämon) gleiche dem Spiegelbild des Intellektuellen, insofern Zerstörung als Moment von Befreiung ein konstitutives Moment im (surrealistischen) Denken darstellt. Entsprechend formuliert Benjamin, das Kontinuum der Geschichte »aufsprengen« zu wollen und seine Zentralkategorie der Allegorie als »Bruchstück« ist negativ gefaßt.

Werckmeisters These leuchtet ein, doch ist wohl die ausschließliche Konzentration auf ein Bild zu eng für das von Benjamin gemeinte. Gibt Ernsts Bild gewissermaßen eine negative Antwort auf Klees Bild – welches Benjamins Denken der zwanziger Jahre zu repräsentieren vermag –, so verkörpern beide zusammen erst den dialektischen Charakter des Engels der Geschichte der IX. These. Dem Aufschwung der künstlerischen Phantasie des Intellektuellen-Engels (Klee) antwortet das selbstzerstörerische Trampeltier (Ernst). Das Bild des Engels der Geschichte als Seher und Unglücksbote ist der Zeit vertraut – siehe z.B. Richard Oelzes »Kassandra«-Zeich-

4 Carl Einstein, Werke  
Bd. 3, Wien-Berlin 1985,  
S. 459.

nung von 1934<sup>5</sup> – und auch nach 1945 bleibt es, unter Abstreifung der metaphysischen Implikationen, als Bild der Geschichte für gesellschaftlich engagierte Künstler tragfähig.<sup>6</sup>

Der letzte Schwerpunkt des Kongresses beschäftigte sich mit Rezeptionsfragen. Einen Überblick über die künstlerische Auseinandersetzung mit dem Spanischen Bürgerkrieg in der DDR gab Peter Feist (Berlin/DDR). Ein entsprechendes Referat über die Bundesrepublik fiel leider aus. Feist spannte den Bogen von Willi Sittes Thälmann-Brigaden-Bild von 1954–58 über die Gedenkstätte für die deutschen Interbrigadisten mit der zentralen Plastik des Spanienkämpfers von Fritz Cremer (1968) bis zu dem Bild »30 Jahre Exil« (1965–71) der Exilspanierin Nuria Quevedo und Arno Rings »Spanien 38« (1974), in dem er Dali-Anregungen verarbeitet. Dieser breite Überblick verhinderte allerdings eine stärker analytische Auseinandersetzung mit bestimmten Umbrüchen in der Wirkungsgeschichte und Verarbeitung von Anregungen (Picasso – Dali).

Martin Jürgens und Peter Kamp (Münster) sahen in Peter Weiß »Ästhetik des Widerstands« mit ihrem Primat der Erinnerung als wesentlicher Kategorie einer notwendigen Vergegenwärtigung von Geschichte einen Gegenpol zu der in der gegenwärtigen Historikerdebatte geäußerten Ansicht einer »Entsorgung« der Geschichte von antifaschistischen Inhalten.<sup>7</sup> Zentral stellten die Referenten die Kategorie der »Zwiespältigkeit«, »die schon zu einem spanischen Leitmotiv werden wollte«,<sup>8</sup> als grundlegende Erfahrung des Erzähler-Ich heraus. Nicht die Eindeutigkeit der Front (wie sie die Zeitgenossen, z.B. Malraux und Carl Einstein, beschrieben), sondern die Zwiespältigkeit der Etappe stelle Weiß heraus, indem er die Gruppensituationen und Bilder so verdichte, daß die Zwiespälte der historischen Situation, der Epoche, voll zur Geltung kämen. Auch die Kunst spiegelt dies. Das »Guernica«-Bild zeichnet sich durch die »Vieldeutigkeit« jeder Einzelheit aus. Das Ganze des Bildes setzt sich zusammen aus zerfetzten Einzelteilen, die Vieldeutigkeit gibt »Aufschluß über die Mechanismen, zwischen denen wir lebten«.<sup>9</sup> Das Ende des Buches versöhne nicht, enttäusche vielmehr in dem Sinne, daß kein Held als symbolisch Handelnder (Herakles) erscheine. Dessen Platz bleibe leer, den die Ohnmächtigen selbst einzunehmen hätten.

Die Diskussion entfaltete sich an der Frage, ob es in dem Roman »Hoffnung« gebe, und wie deren Charakter zu beschreiben sei, wobei als Alternative Bloch und Kafka (»Hoffnung genug, unendlich viel Hoffnung – nur nicht für uns«) genannt wurden. Die Diskussion über die »Zwiespältigkeit« mündete in die Feststellung, daß es nötig sei, Widersprüche auszuhalten, sie nicht zuzukleistern um einer abstrakten Einheit willen.

In dieser Diskussion wurden schon Fragen, Probleme und Einschränkungen zur gegenwärtigen politisch-kulturellen Situation benannt. Leider blieb eine breite Schlußdiskussion aus, auf der ein Art Resümee versucht, übergreifende Fragestellungen formuliert, Querverbindungen aufgezeigt worden wären. Der Kongress war homogen in seinem gemeinsamen historischen Grundverständnis, was Kontroversen nur im Einzelfall hervorrief (Bewertung Picassos), andererseits eine fruchtbare und erweiternde Diskussion nach den Referaten ermöglichte. Ein potentiell Auseinandersetzungsfeld bestand vermutlich in der Frage der Bewertung der forminnovativen Avantgarde. Zu recht wurde einer auf Forminnovanz reduzierte Avantgarde das Alleinvertretungsrecht streitig gemacht und von Jutta Held wurde in ihren Schlußworten die klassische Moderne und der Realismus als zwei Wege beschrieben, die heute als Bündnispartner zu bewerten seien. Dennoch mußte meines Erachtens

5 Katalog Richard Oelze 1900–1968, Gemälde und Zeichnungen, Berlin 1987 (Akademie der Künste), S. 80.

6 Der Grafiker Grieshaber brachte seit den sechziger Jahren eine Folge von Heften unter dem Titel »Der Engel der Geschichte« heraus, in denen er sich mit Texten und Holzschnitten zu aktuellen politischen Themen äußerte: Der »Hellas-Engel« 8/1968, war gegen das Obristenregime in Griechenland gerichtet, der »Engel der Geschichte« 19/20 von 1973 wendet sich gegen

Naturzerstörung, Nr. 22/1975 erinnert an den Bauernkrieg. – Kitaj's Benjamin-Bild, »The autumn of Central Paris«, 1972–74 (vgl. Zänker, in: Kritische Berichte, 1973, Heft 1), zeigt den Engel als Allegorie réelle, als Frauengestalt, die an Rosa Luxemburg und George Sand erinnert. Dem Verhältnis von Kitaj-Benjamin, Kunst und Theorie werde ich in einem Kapitel eines für 1988 als Publikation geplanten Kunstbuchs nachgehen.

7 Peter Weiß' »Ästhetik des Widerstands« selbst soll ja »entsorgt« werden, durch Vereinnahmung für die Postmoderne: siehe Frankfurter Rundschau, 11. 4. 1987.

8 Peter Weiß, Ästhetik des Widerstands, Frankfurt 1976, Bd. 1, S. 211.

9 Peter Weiß, 1976, Bd. 1, S. 336.

stärker nach dem Wechselverhältnis gefragt werden – was kann die Moderne von realistischen Richtungen lernen und umgekehrt. An Picassos »Guernica« hätte dies gut diskutiert werden können, integriert er doch beide Standpunkte. Schließlich fehlte eine eingehendere Auseinandersetzung mit dem Surrealismus einschließlich seiner psychoanalytischen Ansätze, der von Jutta Held in ihrem Eingangsreferat als bestimmend für die Formulierung des Menschenbildes in den dreissiger Jahren charakterisiert worden war.

Brisant waren die unterschiedlichen Grundpositionen der behandelten Künstler und Intellektuellen: Carl Einsteins Position einer Rettung in die kollektive Aktion, Picassos »bloß« künstlerischer Beitrag, Benjamins Reflexion der geschichtlichen Situation, Peter Weiß' Bemühen, Kunst und Politik, die Zwiespältigkeit von Erfahrung und die Notwendigkeit des Handelns überein zu bekommen: Hier waren Fragen gestellt und Antworten versucht, die aus dem Elfenbeinturm der Nur-Kunstgeschichte hinausführten und die gesellschaftliche Verantwortung des (Kunst)Wissenschaftlers aufzeigten. Förderlich für eine weitere Diskussion und Erforschung der dreissiger Jahre wäre zweifellos die Publikation der Beiträge, die geplant ist. Abschließend sei auf die Guernica-Gesellschaft als Mitveranstalter verwiesen, die sich als Aufgabe die Sammlung und Dokumentation schwer zugänglicher oder vom Untergang bedrohter antifaschistischer Kunst zum Ziel gesetzt hat.