

## Exil und Rückkehr

Zu Will Lammerts Figurenentwürfen für das Mahnmal im ehemaligen Frauenkonzentrationslager Ravensbrück, 1957

Will Lammert, der seine künstlerische Laufbahn 1910 im Umfeld des Hagener Mäzens Karl Ernst Osthaus (1874–1921) begann, war in der Weimarer Republik ein renommierter Bildhauer. Er sei ein künstlerischer „Mittelpunkt des Ruhrgebietes und darüber hinaus des damaligen Rheinlandes und Westfalens“ gewesen, so Fritz Cremer (1906–1993), der als junger Steinmetzgeselle einige Plastiken nach Lammerts Modellen ausführte, wie auch Hermann Blumenthal (1905–1942), von dem in der Sammlung 20. Jahrhundert Arbeiten ausgestellt sind. In Lammerts Atelier trafen sich aufstrebende junge Kräfte.

1922 hatte er sich mit seiner Frau Hedwig („Hette“), geb. Meyerbach (1895–1979), einer jungen Ärztin, die er 1920 heiratete, auf der Essener Margarethenhöhe niedergelassen. Die Stadt förderte hier nach dem Ersten Weltkrieg die Ansiedlung von Künstlern und Kunsthandwerkern. Kurz nach Lammert war die Goldschmiedin Elisabeth Treskow (1898–1992) zugezogen, mit der er freundschaftlich-kollegial verbunden war, wie auch mit dem Emailleur und Maler Kurt Lewy (1898–1963) oder dem Fotografen Albert Renger-Patzsch (1897–1966).

Lammert arbeitete in freier und angewandter Kunst und richtete eine keramische Werkstatt ein, die zugleich Lehrbetrieb war. Er befasste sich intensiv mit der Entwicklung von Verfahren zum Brennen großformatiger Bauplastik und kooperierte mit namhaften Essener Architekten. Im Sommer 1931 erhielt er den Rom-Preis der Preußischen Akademie und arbeitete bis Juli 1932 in der Villa Massimo. Zu seinen Mitstipendiaten zählten u. a. Hermann Blumenthal, Ernst Wilhelm Nay (1902–1968) sowie Werner Gilles (1894–1961), mit dem er sich besonders anfreundete. Ihre Arbeiten in der Museumssammlung laden zum Vergleich mit Lammerts Werken ein.

Seine in Rom entstandenen Gipsarbeiten, luzide Sinnzeichen des Individuellen und Übergreifenden menschlicher Existenz, gelten in der Literatur als beeindruckende bildhauerische Ergebnisse der Weimarer Moderne, wenngleich sie allein durch Aufnahmen des deutsch-französischen Malers Edgar Jené überliefert sind, der ebenfalls als Stipendiat der Preußischen Akademie in der Villa Massimo weilte.



Edgar Jené (Saarbrücken 1904–1984 La Chapelle St. André). Gipsfiguren Will Lammerts, Rom, Villa Massimo, 1931/32. Glasnegativ-Abzug. Abb. aus Will Lammert (1892–1957). Plastik und Zeichnungen. Ausst.-Kat. Akademie der Künste zu Berlin. Berlin 1992, S. 38.



Edgar Jené (Saarbrücken 1904–1984 La Chapelle St. André). Gipsfiguren Will Lammerts, Rom, Villa Massimo, 1931/32. Glasnegativ-Abzug. Abb. aus Will Lammert (1892–1957). Plastik und Zeichnungen. Ausst.-Kat. Akademie der Künste zu Berlin. Berlin 1992, S. 39.

### Exil und Rückkehr

Trotz Lammerts damaliger Anerkennung ist von seinem frühen Werk wenig erhalten geblieben. Er hatte vor 1933 offen Position gegen die Nationalsozialisten bezogen, die mit völkischen Parolen gegen den Weimarer Staat agierten und die Moderne als „kulturbolschewistisch“ attackierten. Lion Feuchtwanger (1884–1958), der sich 1931 an der von der Zeitung „Die Welt am Abend“ initiierten Umfrage zum Thema „Wie kämpfen wir gegen ein Drittes Reich?“ beteiligte, schrieb einleitend in seiner Stellungnahme: *„Schon dadurch, dass Geist und Kunst übernational sind, sind sie dem Nationalismus im tiefsten verdächtig und verhasst.“* Der Schriftsteller bezeichnete den Nationalsozialismus als „Organisierte Barbarei Deutschlands“ und sagte hellsichtig voraus, *„was die Künstler und Intellektuellen zu erwarten haben, wenn erst das Dritte Reich sichtbar errichtet wird.“* Der Schriftsteller bezeichnete den Nationalsozialismus als „Organisierte Barbarei Deutschlands“ und sagte hellsichtig voraus, *„was die Künstler und Intellektuellen zu erwarten haben, wenn erst das Dritte Reich sichtbar errichtet wird.“* Lammert, der die linksorientierte Haltung vieler von ihnen einnahm und dessen Frau einer jüdischen Familie entstammte, schloss sich im Herbst 1932 der kommunistischen Partei an. Sie bezog für ihn am eindeutigsten gegen eine drohende NS-Herrschaft Stellung.

Um der nach Hitlers Machtergreifung einsetzenden Verhaftungswelle politischer Gegner zu entgehen, entschlossen sich Will und Hette Lammert im Frühjahr 1933 zur Emigration. In Deutschland setzte alsbald eine Hetze gegen sein Werk ein: *„Solche Kunst mag vielleicht im Morgenlande heimisch sein, mit deutschem Empfinden hat sie nichts weiter zu tun, als daß sich dieses verletzt fühlen muß“*, so im Februar 1934 die „Essener Lokalpost“. Lammerts Atelier wurde demoliert, öffentliche Werke ab 1936 systematisch zerstört, andere gingen im Bombenhagel des Zweiten Weltkriegs verloren. Die Femeschau „Entartete Kunst“ stellte seine 1913 entstandene Arbeit „Sitzendes Mädchen“ an den Pranger. Der Bronzeguss, den das Museum erhielt, entstand nach einem Keramikexemplar, das in der Emigration seiner Besitzer überdauerte (Abb. S. 5).

Von ihrer ersten Exilstation Paris gelangten die Lammerts 1934 in die Sowjetunion. Ihre großen Hoffnungen auf einen Neubeginn entpuppten sich als Illusion. Der im Pariser Exil lebende Schriftsteller Bodo Uhse (1904–1963) notierte im Februar 1938: *„Am Nachmittag erzählt Th. von Hette und Will Lammert, die von drüben geschrieben haben. Lammert hat keine Arbeit gefunden und möchte zurückkommen, was wohl nicht möglich ist.“* Nach dem deutschen Angriff auf die Sowjetunion wurden sie zwangsweise von Moskau nach Kasan evakuiert. In der Maschinerie stalinistischer Überwachung schließlich als „Verbannte“ eingestuft, konnten sie erst 1951 in die DDR ausreisen. *„Der Formalist ist wieder da“*, soll Walter Ulbricht (1893–1973) die Ankunft Lammerts kommentiert haben.

Obwohl sich der Bildhauer bei den wenigen Aufträgen, die er in der Sowjetunion ausführen konnte, mit dem sozialistischen Realismus auseinandersetzte, hatte ihn seine im Individualismus der internationalen Moderne wurzelnde

Grundhaltung mit kollektivistischer Doktrin in Konflikte gebracht. Werkverträge mit Passagen wie *„Alle vom künstlerischen Rat gegebenen Hinweise über notwendige Korrekturen sind für den Bildhauer bindend und müssen von ihm ausgeführt werden“* wirkten auf den im geistig offenen Umfeld des Osthaus-Kreises konditionierten und in seinem Metier gestandenen Lammert als degoutante, zermürbende und zutiefst deprimierende Schulmeisterei. Lammerts Emigrationsjahre seien sehr schlimm gewesen, notierte 1958 Bodo Uhse. *„Er brach entzwei.“*

Lammert, am 10. November 1952 unter der Präsidentschaft Arnold Zweigs (1887–1968) zum Mitglied der Deutschen Akademie der Künste berufen, traf in Berlin Kollegen wieder, mit denen er die Vergangenheit der Weimarer Zeit teilte. Die Kunstpolitik der DDR behagte ihm nicht, aus Kunstdebatten hielt er sich heraus. Nach jahrelanger künstlerischer Schaffensabstinenz in Kasan war er darauf konzentriert, für sich zu einer Position zurückzufinden. An seiner Utopie sozialistischer Gemeinschaft hielt er gleichwohl fest.

### „Pietà von Ravensbrück“

Aufträge für Arbeiten erhielt er seit Anfang 1952. Im Herbst 1953 begann er mit einem Werk, das ihn bis zu seinem Tod beschäftigen sollte, einem Mahnmal für die Gedenkstätte des ehemaligen Frauenkonzentrationslagers in Ravensbrück. In Moskau hatte er sich um 1937 in Zeichnungen zum Thema „Faschistische Barbarei“ mit Schilderungen der Gewalt in Frauenkonzentrationslagern befasst.

Das Museum erhielt acht im Rahmen des Ravensbrück-Projekts entstandene Figuren als Leihgabe. Es handelt sich um Gipse und Bronzen, die Lammerts Familie postum von Tonfiguren der zweiten 1:2-Modellfassung seines Denkmalentwurfs abgeben ließ, an der er bis Juli 1957 arbeitete. Diese und zwanzig weitere Figuren sollten in Lammerts ursprünglichem Konzept für das Mahnmal die zwei Jahre nach seinem Tod in Ravensbrück ausgeführte sieben Meter hohe Stele mit der „Tragenden“ säumen. Sie wurde zwischen einem Massengrab und dem Schwedtsee errichtet, in den vordem die Asche aus dem KZ-Krematorium geschüttet wurde, über den die eine tote Mitgefangene tragende Frau blickt. Die Figurengruppe wurde bald als „Pietà von Ravensbrück“ bezeichnet (Abb. S. 22).

Ihre Entwurfsidee geht auf eine Erinnerung von Überlebenden des Lagers zurück, laut der sich während eines Appells eine der Frauen aus den Reihen löste, um eine zusammengebrochene Mitgefangene vom Platz zu tragen, ungeachtet der Gefahr, dafür bestraft, wenn nicht gar erschossen zu werden. Lammert, den die Schilderung sehr beschäftigte, nahm sie als gedanklichen Ausgangspunkt für seinen Entwurf, der sich an die Überwindung von Barbarei durch menschliche Solidarität richtete.

Er variierte das Thema in einer Reihe von Denkmalmodellen mit Figuren, die sich am Fuß der Stele eng zusammenschließen. Ihre Vielzahl sollte symbolisch für die vielen Nationalitäten der ehemaligen Lagerinsassinnen stehen,

von denen manche mit ihren kleinen Kindern deportiert worden waren. Dem als Arbeitslager dienenden Frauen-KZ, in dem SS-Ärzte medizinische Versuche an Gefangenen durchführten, wurde 1941 ein kleineres Männerlager angeschlossen. Zwischen 1939 und 1945 registrierte der Komplex ca. 132 000 Frauen und Kinder, 20 000 Männer und 1000 weibliche Jugendliche. Mitte Januar 1945 umfasste das Frauenlager über 46 000 Häftlinge, von denen vor Kriegsende Tausende ermordet wurden.

Nach jahrelangen Vorstudien zu dem Mahnmal, begleitet von Gesprächen mit Lagerüberlebenden, schuf Lammert von Februar bis Mai 1957 eine erste Modellfassung im Maßstab 1:2. Auf Wunsch des Denkmalkuratoriums nahm er in einer zweiten 1:2-Fassung eine wesentliche Reduktion der Figurenanzahl am Fuß der Stele vor. Mit seiner Erkrankung im Juli brach die Arbeit an dem Modell ab. Bald nach seinem Tod am 30. Oktober wurden die durch Austrocknung gefährdeten Tonfiguren in Gips, später teilweise in Bronze gegossen und blieben so erhalten. Seit Ende der 1950er-Jahre zeigte man sie häufig in Ausstellungen. Gegenüber dem geglätteten Realismus offizieller Kunst beeindruckte die existenzielle emotionale Aussage ihrer skizzenhaft-intim angelegten Oberflächenmodellage. Bei manchen Figuren fehlen Arme oder Hände, wozu Marlies Lammert 1963 im Werkverzeichnis festhält, dass sich das vor allem durch das Auseinanderschneiden der im Gesamtmodell aneinandergefügt Figuren erklärt. Der Schellacküberzug der Gip-

se dokumentiert, dass von ihnen Formen für Bronzegüsse abgenommen wurden.

Lammert ließ sich in seinen Darstellungen der von Hunger, Überarbeitung, Demütigung und Todesdrohung gezeichneten Gesichter, der kahlgeschorenen Köpfe und in lumpige Kittel gehüllten Körper von Schilderungen ehemaliger KZ-Häftlinge leiten, die er mit ins Karge gewendeter Formensprache expressiv verdichtete. Die Figuren zeigen die „*Gleichmacherei des Terrors*“, wie es Peter H. Feist 1963 formulierte, um hinzuzufügen: „*Aber sie tragen die Köpfe hoch.*“ Der Künstler stellt sie in ihrem Elend ruhig und gefasst vor die Augen des Betrachters. Sie verkörpern die Erfahrung tiefster Abgründe dumpfer Hybris und Menschenverachtung, der Lammert in dialektischer Perspektive das Festhalten am Glauben an die unveräußerliche Würde des Menschen gegenüberstellt. Der Bildhauer verleiht seinen Figuren respektvoll die Aura der Distanz, die es bei keinem Menschen zu überschreiten gilt, und lässt sie gleichzeitig nah erscheinen. Er bringt mit ihnen Bestürzung und Trauer zum Ausdruck. Lammerts Lehrer Moissej Kogan wurde 1943 in Auschwitz, Otto Freundlich, von dem er 1912 in Paris Anregungen empfing, in Majdanek in der Gaskammer umgebracht.

#### **Buchenwald-Denkmal und Ravensbrück-Mahnmal**

Lammerts Mahnmal-Konzept stieß anfangs auf Vorbehalte. Es unterschied sich von antifaschistischen Mahnmalen der DDR durch Verzicht auf Kämpferisch-Heroisches. Als



Will Lammert (Altenhagen 1892–1957 Ostberlin). 8 Figurenentwürfe für die Mahn- und Gedenkstätte im ehemaligen Frauenkonzentrationslager Ravensbrück, 1957. Aufnahme in der Ausstellung „Kunst und Kalter Krieg. Deutsche Positionen 1945–89“, Germanisches Nationalmuseum, 2009. 3 Gips- und 5 Bronzegüsse vom Originaltonmodell, größte H. 127 cm. Pl. O. 3421/1-8. Leihgabe der Familie des Künstlers, Berlin.

„Meisterwerk des sozialistischen Realismus“ galt Fritz Cremer im September 1958 enthülltes Buchenwald-Denkmal. Cremer folgte dem Auftrag, den Nationalsozialismus als „abgeschlossene“, jenseits der DDR-Realität liegende Vergangenheit zu betrachten. Definierte der sozialistische Staat Faschismus als Auswuchs des Kapitalismus, so bezeichnete er sich gegenüber der von ihm als „westlich-imperialistisch-kapitalistisch“ angeprangerten Bundesrepublik als „ersten antifaschistischen deutschen Staat“. Cremers Erzählung heldenhaften Aufbruchs diene mehr denn mahnender Erinnerung an deutsche Vergangenheit der Verherrlichung der DDR als Land der Verheißung. Diese Zielrichtung bejahend, schrieb Ingrid Beyer 1959 unter der Überschrift „Parteilichkeit – wichtigstes Kriterium des sozialistischen Realismus“ in der Zeitschrift „Bildende Kunst“ zu Lam-

merts Figur der „Tragenden“: *„Sie steht am Ende der Vergangenheit, nicht am Anfang der Zukunft. Darin liegt aber auch zugleich die Begrenzung, die das Werk vom sozialistischen Realismus trennt.“* Cremers Buchenwald-Denkmal sei dem Werk Lammerts *„um eine ganze historische Epoche voraus.“* Lammerts Werk klage an, so Beyer, es verkörpere jedoch nicht *„den Kampf um die große gesellschaftliche Erneuerung“.*

Vollends abgenabelt von Geschichte hatte man sich freilich nicht. Das Nationale habe eine Renaissance erlebt, so Anetta Kahane. Wie im 19. Jahrhundert diene Historien-erzählung der Begründung von „Volksidentität“, nunmehr fokussiert auf die – von Andreas Schätzke 1993 als wohlfeil bezeichnete – Bauernkriegsthematik, die als ein Thema der in marxistischer Sicht als frühbürgerliche Revolution

gedeuteten Reformation gewiss auch mit protestantisch geprägten Traditionen des DDR-Gebiets kompatibel war. Lammert kam ihr mit Entwürfen für eine 1957 im thüringischen Mühlhausen realisierte Thomas-Müntzer-Skulptur nach. Das Werk des Bildhauers lenkt auf komplexe Weise den Blick vom 1871 als erstem deutschem Nationalstaat gegründeten Kaiserreich über die Weimarer Republik und das Dritte Reich in die Gründerjahre zweier deutscher Staaten. Nach dem Mauerfall, mit dem Beginn der Berliner Republik, begann Fritz Stern (geb. 1926), diesem Zeitbogen Familien- und eigene Erinnerungen zu widmen.

### Wissende Erinnerung

Lammert, dem undogmatischen Kommunisten und „Formalisten“, wurde zu Lebzeiten in der DDR geringe öffentliche Aufmerksamkeit zuteil, konstatiert Andreas Schätzke. Anders als Cremer gab er seinen vom Individuum ausgehenden Standpunkt nicht auf und hielt sich zudem vom Gedränge um kulturpolitische Ämter fern. Durch die Eigenwilligkeit von Persönlichkeiten wie Lammert blieben Traditionslinien der Klassischen Moderne wirksam. *„Trotz mancher Vorbehalte stieß sein Werk in der DDR nach seinem Tod auf Resonanz.“* 1959 wurde ihm *„postum der Nationalpreis“* zuerkannt, aus dessen Mitteln seine Witwe Hette Lammert einen eigenen Preis stiftete. Der seit 1962 von der Akademie der Künste verliehene, Will-Lammert-Preis' galt als anerkannte und zudem von politischen Vorgaben weitgehend freie Auszeichnung für junge Bildhauer in der DDR“, hält Schätzke fest.

Dreizehn der von Lammert für die Ravensbrück-Stele konzipierten Figuren fanden im



Ansichtskarten-Dokumentation zu Inv.-Nr. Pl. O. 3421/1-8/1. Mahmal Ravensbrück, um 1960. Aufdruck auf Rückseite „Nationale Mahn- und Gedenkstätte/Ravensbrück/Plastik von Will Lammert auf dem/Monument am See“, „VEB Bild und Heimat Reichenbach i. V.“. Schwarzweiß-Fotodruck, H. 13,8 cm, B. 8,7 cm. Erworben im Antiquariat.

Mai 1985 im Bronzeguss einen dauerhaften Platz in der Öffentlichkeit. Sein Enkel Mark Lammert (geb. 1960) hatte mit ihnen eine Gruppe für die Aufstellung am Alten Jüdischen Friedhof an der Großen Hamburger Straße, Berlin-Mitte, konzipiert. Mit ihr erhielt Berlin das erste Denkmal für die jüdischen Opfer des Nationalsozialismus. Das ehemals benachbarte jüdische Altenheim war ab 1942 eine Sammelstelle der Gestapo, von der aus ca. 50 000 jüdische Bürger in Konzentrationslager deportiert wurden.

Die Figurengruppe im Germanischen Nationalmuseum gelangte 2009 anlässlich der Ausstellung „Kunst und Kalter Krieg. Deutsche Positionen 1945–1989“ nach Nürnberg. Sie wurde noch kurz vor Eröffnung ins Konzept eingebaut und war (außer Katalog) zusammen mit Raffael Rheinsbergs (geb. 1943) Installation „Hand und Fuß“ aus dem Jahr 1980 in der Kartäuserkirche ausgestellt.

Mark Lammert, der in der Ausstellung mit Gemälden und Zeichnungen aus den 1980er-Jahren vertreten war, erstellte den Entwurf für ihre Aufstellung. (Abb. S. 21)

Die 1957 entworfenen Plastiken lenken den Blick in den Außenbereich des Museums. Mit seinem Wiederaufbau nach dem Zweiten Weltkrieg fanden vor dem alten Eingangsbau am Kornmarkt 1966 die Bronzeplastiken „Phönix“ Bernhard Heiligers (1915–1995) sowie Marino Marinis (1901–1980) „Il Guerriero – Der Reiter“ Aufstellung. Heiligers Phönix (1965/66), dessen schrundige Oberfläche die Spuren der Asche assoziiert, aus der er aufsteigt, vergegenwärtigt wie Marinis stürzender Kriegerreiter (1959/60) und Lammerts Ravensbrück-Figuren die wissende Erinnerung als Ausgangspunkt für einen Neubeginn.

Mit ihr verbindet sich Dani Karavans (geb. 1930) „Way of Human Rights“ in Form eines begehbaren Kunstwerks. Sein Environment in der Kartäusergasse entstand im Rahmen des 1993 eingeweihten Erweiterungsbaus des Museums. Die Presse bezeichnete es bei seiner Einweihung als „Weltkunstwerk“. Es befindet sich nicht weit entfernt vom Frauentorgraben, wo einst das Gebäude des Industrie- und Kulturvereins stand, in dem die Nationalsozialisten 1935 ihre Rassengesetze beschlossen, mit denen sie die Grundlage zu systematischer Ausgrenzung, Verfolgung und Ermordung von Millionen Menschen legten. Als Antwort auf völkisch-nationalistischen Wahn zitiert Karavan die 1948 von den Vereinten Nationen in Paris

unterzeichnete „Allgemeine Erklärung der Menschenrechte“. Sein „Weg der Menschenrechte“ reflektiert die universelle Perspektive, die junge Schriftsteller und Künstler wie Lammert bei ihrem Aufbruch in die Moderne am Beginn des 20. Jahrhunderts als Brücke zu Humanität und Toleranz beflügelte.

► URSULA PETERS

Literatur: Will Lammert. Hrsg. mit Unterstützung des Kulturfonds der Deutschen Demokratischen Republik mit Vorwort von Fritz Cremer, Einleitung von Peter H. Feist und Werkverzeichnis von Marlies Lammert. Dresden 1963. – Will Lammert, Zeichnungen, 1932. Mit einem Essay von



Dani Karavan (geb. 1930 in Tel Aviv). Way of Human Rights, 1988/93. Abb. aus Ursula Peters: *Moderne Zeiten. Die Sammlung 20. Jahrhundert (= Kulturgeschichtliche Spaziergänge im Germanischen Nationalmuseum, Band 3)*. Nürnberg 2000, S. 281.

Matthias Flüge, Hrsg. Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Berlin. Dresden 2002, S. 98 zu W. Gilles und E. Jené. – L. Feuchtwanger zit. von Michael Stark (Hrsg.): Deutsche Intellektuelle 1910–1933. Aufrufe, Pamphlete, Betrachtungen (= Veröffentlichungen der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung Darmstadt, 58. Veröffentlichung). Heidelberg 1984, S. 361–362. – Ernst Schmidt: Verwischte Spuren. Erinnerungen an den Bildhauer Will Lammert. In: Lichter der Finsternis. Widerstand und Verfolgung in Essen 1933 bis 1945. Erlebnisse, Berichte, Forschungen, Gespräche. Frankfurt am Main 1979, S. 158–165. – Marlies Lammert: Ein Denkmalsprojekt für Berlin. Zur Aufstellung einer Plastikgruppe von Will Lammert. In: Studien zur Berliner Kunstgeschichte, Hrsg. Karl-Heinz Klingenburg. Leipzig 1986, S. 281–297. – I. Beyer und B. Uhse zit. von Andreas Schätzke: Will Lammert. Exil und Rückkehr eines Bildhauers. In: EXIL. Forschung, Erkenntnisse, Ergebnisse. Hrsg. Edita Koch, 8. Jg., H. 2, Frankfurt am Main 1993, S. 27, 31, 33. – Anetta Kahane: Ich sehe was, was du nicht siehst. Meine deutschen Geschichten. Berlin 2004, S. 170. – Kunst und Kalter Krieg. Deutsche Positionen 1945–89. Ausst.-Kat. Los Angeles County Museum of Art/Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg/Deutsches Historisches Museum, Berlin. Hrsg. Stephanie Barron/Sabine Eckmann. (Art of two Germanys. Cold War Cultures. New York 2009) Köln 2009, S. 108–109 zu F. Cremer; S. 286–287 zu R. Rheinsberg; S. 290–292 zu M. Lammert. – Ursula Peters: Kunst ohne Grenzen. Marino Marinis „Il Guerriero – Der Reiter“ vor dem alten Museumseingang und Christian Krucks Keramikskulptur aus der Sammlung Dr. Gerhard Mammel. In: Kulturgut. Aus der Forschung des Germanischen Nationalmuseums, H. 31, 4. Quartal 2011, S. 2–7. – Fritz Stern: Fünf Deutschland und ein Leben. Erinnerungen. (Five Germanys I have known. New York 2006) München 2007.