

Günther Strupp

von Jutta Held

Originalveröffentlichung in: *Tendenzen*, 23 (1982), Nr. 138, S. 37-42

Online-Veröffentlichung auf ART-Dok (2025), DOI: <https://doi.org/10.11588/artdok.00009720>

Um über Günther Strupp etwas zu erfahren, hält man sich am besten an ihn selbst. Niemand könnte über sein Leben farbiger und lebendiger berichten als er selbst es getan hat. Freilich ist sein Ansatz, die eigene Lebensgeschichte niederzuschreiben,¹ noch lange nicht zum Abschluß gekommen. Seine phantastische und ausufernde Erzählkunst, die man geneigt ist, mit seiner östlichen Heimat in Verbindung zu bringen, hindert ihn, zielstrebig über die Jahre zu gelangen. Vorläufig hat Strupp sich und uns damit geholfen, zusätzlich einen tabellarischen Lebenslauf zusammenzustellen, in dem die für ihn wichtigsten Daten, Personen und Erlebnisse genannt sind.² Entscheidend waren die Jahre der Kindheit in der Stadt Johannesburg in Masuren, ist die Erinnerung an die unruhvollen Auseinandersetzungen zwischen Polen und Deutschen, zwischen Protestanten, Katholiken und Juden um den ersten Weltkrieg, ferner der sowjetisch-polnische Krieg. Dieser brachte sowjetische Reiter in den Ort, die im Hause seines Va-

ters einquartiert wurden. Strupp hat den Knaben mit dem struppigen Haar gezeichnet, der – so seine Erinnerung – schon damals mit freundlichem Grinsen einem dieser roten Reiter zugetan war, der feierlich zurücksalutiert.³

Seit 1922 im Ruhrgebiet, waren es auch hier Kämpfe und Unruhen – während der belgisch-französischen Besatzungszeit – die seine Erlebnisse bestimmten. Die Schule mit Griechisch und Latein bedeutete ihm nicht viel. Er wurde Glasmalerlehrling, besuchte danach die Folkwangschule in Essen, lernte dort bei Rössing und Heckroth, danach bei Ahlers-Hestermann an den Kölner Werkschulen und schließlich bei Hofer in Berlin. Über diese Lehrer, ihren Einfluß auf ihn, die künstlerischen Probleme und Bestrebungen der Zeit seiner Ausbildung erfahren wir nur wenig. Wichtiger waren die Freundschaften und Begegnungen, darunter die mit Heinz Kiwitz, die dazu beitrugen, daß Strupp „vom bürgerlichen Tugendpfad“ abwich und „links ausscherte“.⁴ Vor allem in Berlin kurz vor der

Die große Stadt New Babylon, 1951, Tempera 50x35 cm



Machtergreifung durch die Nazis holte ihn die Politik wieder ein. Strupp war aktiv an den Wahlkämpfen beteiligt. Die Nazis, denen er in den Straßen gegenübergestanden hatte, vergaßen es ihm nicht; gleich 1933 wurde er verhaftet. Die Zeit im KZ in Kemna wurde begreiflicherweise zu seinem nachhaltigsten Erlebnis. Er hat sich wenig darüber geäußert, aber der Name Kemna, das Datum des 28. September 1933 taucht wiederholt in seinen Bildern auf.⁵ Die Zeichnung, in der er diese Nacht im KZ thematisiert hat, weicht von Strupps sonstiger kleinteiliger Gestaltungsweise ab und erinnert nicht von ungefähr an KZ-Bilder seines Freundes Herbert Sandberg.⁶

Strupp wurde entlassen, und es gelang ihm, für zwei Jahre nach Paris zu entweichen. Der Marie Tellier, die er liebte und die für ihn sorgte, hat er stets dankbar gedacht. Das Bild, auf dem sie sein Modell ist,⁷ gehört zu den unbeschwertesten von Strupp: nackt sitzt sie im Fensterrahmen, eine Katze im Arm, während der Künstler auf seinem Eisenbett hockt und sie zeichnet. Über ihr, in den Wolken, erscheinen alle Schönheiten von Paris, dazu ein lauteschlagender Engel und der Namenszug der Marie. Ein Blümchen sprießt aus dem Fußboden. Im Rücken des Künstlers allerdings lauern schon riesige, unheilvolle Wanzen.

Die nächsten Jahre schlug sich Strupp mit Gelegenheitsarbeiten durch, entkam nicht ganz dem Militärdienst und wurde 1944 abermals verhaftet. Am 1. Mai 1945 befreiten ihn amerikanische Truppen aus dem Gefängnis München-Stadelheim. Strupp wurde in Augsburg ansässig, er arbeitete als Illustrator für verschiedene Zeitungen und Zeitschriften, darunter den Berliner „Ulenspiegel“, das „Prisma“ und die „Neue Zeitung“. Er entwarf Dekorationen für Filme, Bühnen, Märchendarstellungen und schuf ungewöhnliche Werbebilder für seine Mäzene. Heute, fast erblindet, versteht er sich als Nachtwächter des Holbeinhauses, in dem er in Augsburg wohnt.



Die unglückliche verzauberte Katze, Illustration zu Ludwig Tiecks „Abraham Tonelli“, 1947

Nicht nur im Zusammenhang mit seiner Ausbildung, auch später äußert sich Strupp wenig zu formalen Aspekten seiner Kunst, zu ihrer Entwicklung, zu dem eigenartigen surrealistischen Realismus, der keineswegs eingängig ist, mit dem er eher außen-seiterisch geblieben ist. Der Streit um abstrakte, konkrete, gegenständliche Kunst hat ihn wenig gekümmert. Mit miniaturhaften Vignetten und einem witzigen Text im „Ulenspiegel“⁸ hat er sich über diese Diskussionen vielmehr lustig gemacht. Auch den fragwürdigen Realismus, der Kunst einzig von (Trivial-)Kunst herleitet, hat Strupp bereits 1959 ironisiert, lange bevor Pop Art und Fotorealismus diese ihre Beschränkung auf das Kopieren von bereits Gestaltetem offen eingestanden und markt-gängig praktizierten: Nimmt man einen Gartenzwerg zum Modell, so kann nur ein weiterer Gartenzwerg herauskommen, so sorgsam und liebevoll der Künstler ihn auch bearbeitet; er vermehrt nur die Reihe seiner Vorbilder. Neue ästhetische Erkenntnisse bringt er nicht hervor.⁹

Die Entwicklung seiner handschriftlichen Eigenart, seiner beträchtlichen artistischen Fähigkeiten, scheint Strupp wenig Sorge gemacht zu haben. Seine Bilder zeigen kaum Spuren der künstlerischen Richtungen, um die in den Jahrzehnten seit Kriegsende gestritten wurde. Da er illustrierte, für Film und Bühne arbeitete, mußte er sich zu allererst der Realisierung

präziser, von außen gestellter Aufgaben stellen. Es scheint, daß dabei oft mehr Phantasie freigesetzt wird als bei der freien, dafür beliebigen und oft in der Konsequenz sehr viel eintönigeren „großen“ Kunst. Freilich hat Strupp mit seinen skurrilen, oft makabren Einfällen nicht nur Erfolg bei seinen Auftraggebern gehabt.¹⁰

Grundlegend für seine Kunst ist ihre Nähe zur Literatur. Man zögert, ob Strupp als Erzähler oder als Zeichner höher zu bewerten ist. Um seine Bilder voll schätzen zu können, muß man seine Erlebnisse gehört oder gelesen haben, bei deren Erzählung man oft nicht weiß, sind sie wirklich geschehen oder ausgedacht. (Hat der Künstler tatsächlich nach dem Kriege Backsteine aus dem zerstörten Holbeinhaus in Staniolpapier gewickelt und an englische Touristen als Souvenirs verkauft und auf diese Weise einen ehrwürdigen Trümmerberg abgetragen?)¹¹

Strupp ist ein glänzender Illustrator; seine Zeichnungen zu Tiecks Abraham Tonelli dürfen wir als kongenial bezeichnen.¹² Aber seine Bilder greifen nicht nur Motive der Dichtung auf; sie haben auch ihrer Struktur nach eine besondere Affinität zur Literatur. Sie müssen gelesen werden, Gegenstand um Gegenstand, die wie Buchstaben und Satz für Satz aneinandergereiht sind. Viele kleine Inschriften, Erklärungen und Parolen sind hinzugefügt und erläutern die Dinge und Vorgänge auf di-

rekt literarische Weise. Darüber hinaus aber hat der Strich des Künstlers, seine Handschrift mit Schreiben, mit altertümlicher Schönschrift zu tun. Beide Fähigkeiten gehen bei Strupp ineinander über, das Ausmalen von Buchstaben und von bildlichen Motiven. Er schreibt kalligraphisch wie ein alter Schriftkünstler; aus den Kleksen und Schnörkeln um den Buchstaben formt er kleine Wesen; aus seinem Namenszug wachsen Teufelchen oder kleine Engel hervor. Der kalligraphische Strich, mit dem er die Tiere und Figuren umreißt und gliedert, die rhythmischen Schraffen und Wellenlinien, aus denen er etwa die Form einer Muschel entwickelt,¹³ unterscheiden sich nicht von dem Duktus seiner Schrift, seinen kunstvollen Signaturen und Widmungen.

Die zunächst verwirrende Eigentümlichkeit seiner Bilder ist die Detailbesessenheit, mit der er jeden winzigen Gegenstand gleich wichtig nimmt. Alles wird, so wie Buchstaben gleichmäßig gedruckt und früher geschrieben wurden, mit quasi pedantischer Genauigkeit sorgfältig gestrichelt und gepinselt. Der bürokratische Kanzleistil, den Strupp in seinen Briefen oft ironisch handhabt, paßt zu diesem altertümlichen Gestus seiner graphischen Kunst.

Um in die Bilder von Strupp einzudringen, empfiehlt es sich, seine eigenen Erläuterungen zu lesen bzw. diejenigen, die Henryk Keisch aufgezeichnet hat. Nachdem man sich mit ihrer Hilfe eingesehen hat, wird man der Meinung des Künstlers zustimmen können, daß alles, was er mitteilt, offen zutage liegt. Man muß es nur geduldig lesen, wie ein kleingedrucktes Buch mit ineinander verschlungenen Buchstaben.

Strupps Lust an schönlinigen Figurationen läßt sich auch an vielen Motiven seiner Bilder aufspüren. Er liebt es, schöne Mädchenköpfe, Märchenfeen, selbst himmlische Wesen und Traumgestalten zu zeichnen. Die Frauen sind oft modische Schönheiten, mit dämonisch dunkel gerandeten Augen, geschminktem Mund und riesiger Lockenpracht.¹⁴ Bewußt malt und zeichnet Strupp sie in der Art, daß ein Typ, ein Klischee von Schönheit durchscheint. In seinem Märchenbild „See im Mondschein“¹⁵ taucht ein solcher Mädchenkopf auf, dessen Locken sich mit den Wellen des Sees vereinen. Strupp selbst nennt dies Traumgesicht ein „Pin-up-Girl“, und so hat er es gezeichnet, trotz aller Märchenhaftigkeit. Ähnlich wirken seine Engel mit ihren kunstvoll geschweiften Flügeln und geschnörkelten Beinen.¹⁶ Die Schönheit ist bei Strupp nie ganz ernst gemeint und voll geglaubt, trotz der naiven Lust, mit

der er sie ausmalt. Naivität paart sich mit Ironie – Strupps graphischer Habitus kann gar nicht anders. So sind seine Utopien und Träume, seine Wünsche und Hoffnungen zugleich wunderschön und unreal. Des Künstlers Strich gibt zu, daß sie nicht sehr originell sind – wie und weshalb sollten sie auch? –, sondern Klischeevorstellungen, von vielen geteilt, die es zu prüfen gilt. Dennoch widmet er sich ihnen mit Liebe.

Aber auch diese ironisch gebrochenen Idyllen sind selten ohne Gegenmotive. Die weiße Taube in dem Märchenwald hat ein dunkles Pendant; selbst im Paradies droht ein gefährlich aufgerissener Tierrachen, dem Soldaten entsteigen und auf ein sich liebendes Löwenpaar zielen.¹⁷ Der Krieg beginnt.

Bei weitem sind in Strupps Oeuvre die Bilder in der Überzahl, auf denen finstere, unheilvolle Geschehnisse in dunklen Gegenden geschildert sind. Was sofort auffällt, ist das Gewimmel kleiner Käfer, Wanzen, Insekten – kaum eine Ecke auf den



Bildern ist frei von abscheuerregenden Tieren. Die Faszination durch Insekten könnte man als ein „Urerlebnis“ des Künstlers bezeichnen. Er schreibt, daß er sich daran erinnert, wie er seine erste Fliege fing. Als Kind sammelte er sie in Kästchen, baute ihnen komplizierte Gehäuse und Gänge und beobachtete, ob und wie sie sich befreiten. In seinem schäbigen Zimmer in Paris bemerkte er, wie sich ein Dreckfleck unter seinen Augen zu bewegen begann: er bestand aus einem Heer von Wanzen, „im Begriff, mich zu erobern“. Schließlich waren die Wanzen im KZ wieder da.¹⁸

Wie sich die Grundmuster der Phantasietätigkeit, der Bildproduktion bei einem Künstler bilden, ist noch wenig geklärt. Die Insekten, die kriechenden und fliegenden kleinen Tiere, die zuweilen wie bei Kafka ins Riesenhafte wachsen, sind jedenfalls zu einem Grundmotiv für Strupp geworden. Sie sind Symbole des Unheils, der zerstörerischen Kräfte, deren Bedrohung er per-

manent sieht. Wie bei dem Wanzenfleck in Paris verhält es sich mit den Bildern von Strupp: Wer genau hinsieht, entdeckt das unerfreuliche Gewimmel überall. Die Tourismus-Exotik seiner Riviera-Serenade¹⁹ ist voll davon. Maden sitzen in der aufgeschnittenen Melone, Raupen und Würmer auf den südländisch wuchernden Pflanzen. Der nahe, hinstarrende Blick des Künstlers, mit dem er seine eigenen Augen überstrapaziert hat, fixiert die vielen widrigen Details. Es ist ein Blick, der dem nicht ausweicht, „was die Wirklichkeit an ihn heranträgt“.²⁰ Mit diesen bannenden, aufgerissenen Augen, die er zusätzlich akzentuiert hat, wie um seine Blindheit dialektisch aufzuheben oder ihre Ursache zu kennzeichnen, hat sich Strupp auf einem Foto selbst inszeniert.²¹

In seinem Gemälde „New Babylon“²² präzisiert Strupp, was er mit den Wanzen meint: Sie beschäftigen sich, im wörtlichen oder bildlichen Sinn, mit Blutsaugen. „Wenn sie einander nicht totschiessen, bringen sie Reklameschilder und -leuchtschriften an“, schließlich „holt man sich den in der Ecke links unten dargestellten General, der einen kleineren oder größeren Krieg zwecks Bewahrung der höchsten Werte von New Babylon veranstaltet.“ – Die Leuchtschrift „BA“ unten in der Mitte des Bildes kann zu Babylon, genauso aber zur Bar und Bank ergänzt werden. Die Verbindungen zwischen Sex, Crime und Kapital, auch Kirche und Militär gehören dazu, deutet Strupp auf verschiedenen Bildern an. Am schärfsten hat er sie in seiner „Nana von Frankfurt“ analysiert.²³ Das Gemälde bezieht sich auf den Kriminalfall der Rosemarie Nitribitt, die 1957 ermordet wurde, weil sie zuviel aus der Frankfurter High Society wußte. Die Nitribitt thront „in ihrer Berufskleidung auf ihrem Berufsfahrzeug, einem stadtbekanntem Mercedes-Luxuskabriolett. Männer aus den gehobenen Gesellschaftsschichten mit Schweinerüsseln statt Gesichtern bilden, mit Banknoten wedelnd, ein Ehrenspalier von Anbetern. Der Fackelträger rechts, ein Herr aus großindustriellen Kreisen, deckt mit einem ganzen Bündel großer Scheine das Zentrum des Geheimnisses zu, das sich im geometrischen Zentrum des Bildes befindet ... um den Hals der Dame die zudrückenden Hände eines Würgers, dem die Herren mit den Banknoten es verdanken, daß sie anonym bleiben“. Verweise auf das korrupte Verhalten der Polizei, auf die Bigotterie der Kirche, auf den Fiskus, auf verschiedene Aspekte der Adenauerzeit, vor allem auf die atomare Aufrüstung, sind dem Hauptmotiv logisch zugeordnet.

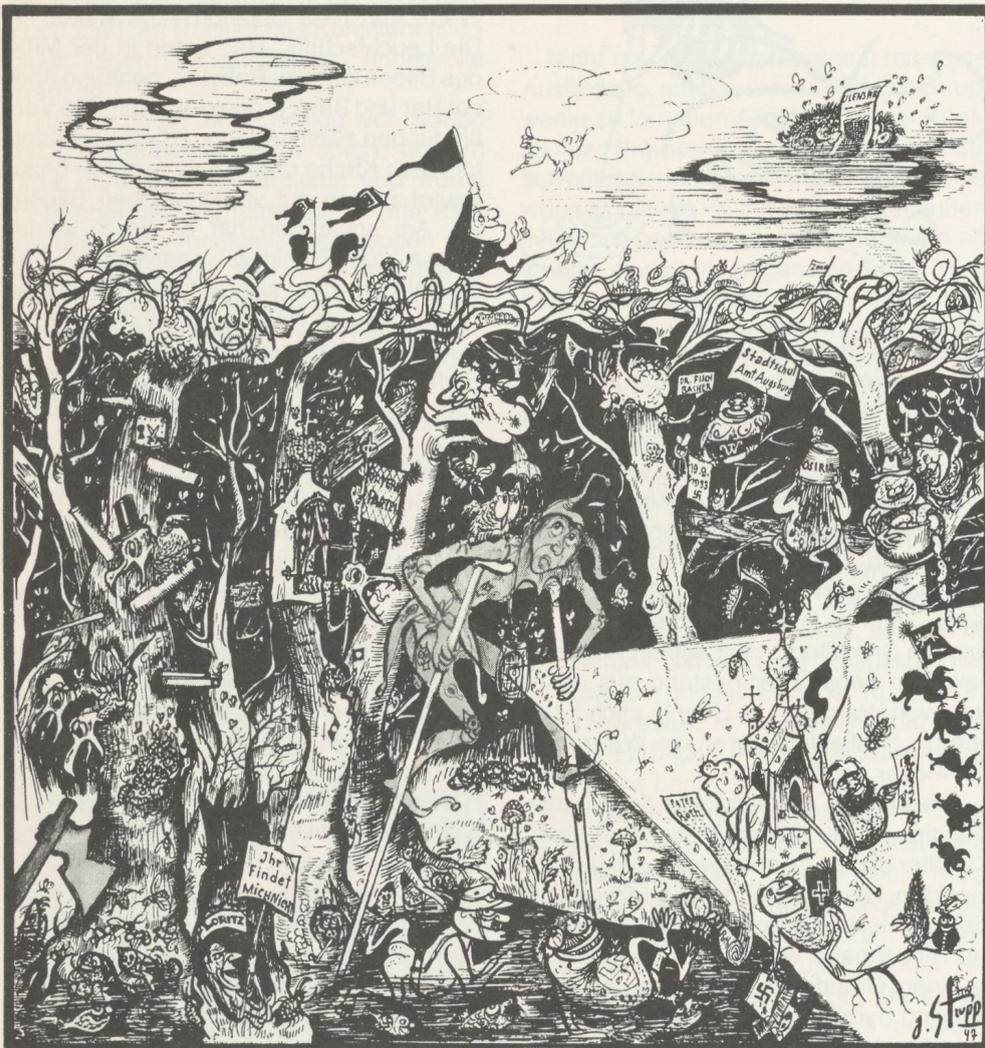
Die Wurzeln des Übels reichen in die Zeit des Faschismus zurück. Daß mit ihm nicht



Schlange und Taube, 1951, Tempera

Seite 41: Bäume (oben) und Selbstbildnis (unten)

Eulenspiegel im Sumpf des Bayerischen Waldes



gründlich aufgeräumt wurde, daß die Gefahr seiner Wiederkehr und mit ihm die Kriegsgefahr weiter drohen, ist der eigentliche Alptraum der Bilder Strupps. Die Sumpftiere, das „Werwolfgezücht“ sind die Nazis, die sich schnell wieder breit machen und die niemand mehr erkennen wollte. Ihre Wiederkehr nötigt dem Künstler die Rolle des Eulenspiegels auf, der nur auf Stelzen durch den Sumpf kommt.²⁴ Auf dem Spruchkammerbild sind der angeklagte Nazi und sein Verteidiger groß und zuversichtlich, der Ankläger ist in der Defensive.²⁵ Das Nazimilitär geht ins NATO-Militär über; aus den deutschen Werten werden abendländische. Das deutsche Wesen, an dem einmal die Welt genesen sollte, wird in der Erziehung weiter gepflegt.²⁶ Auf einer Schaubühne stellen sich Vertreter des Militärs, des Sex- und Jazzgeschäfts dar und versuchen, einander zu übertönen. Im Hintergrund, von diesen Schauspielern der Macht, des Verbrechens und der Unkultur unbemerkt, schauen Gesichter von KZ-Häftlingen aus der Trümmerlandschaft und die Augen Hitlers.²⁷ Über Europa wölben sich die Wolkentratzer der USA und drohen, den alten Kontinent zu erdrücken. Warnend erscheinen am Rand die bluttriefenden Buchstaben „Vietnam“²⁸.

Die Kriegsgefahr auch für Europa sieht Strupp wie viele engagierte Künstler schon bald nach Ende des zweiten Weltkrieges von neuem. Er malt riesige Bomber über sowjetischen und amerikanischen Städten. „US-Golgotha-Company“ ist bereits 1952 gemalt.²⁹ Es ist ähnlich durchsichtig, aus leicht verständlichen Sinnbildern konstruiert wie die „Nana“ und „New Babylon“. Das gigantische Kreuz, dessen Monumentalität an Francos Bürgerkriegsdenkmal erinnert,³⁰ ist Radarstation, militärischer Stützpunkt, touristische Attraktion und kirchliche, antikommunistische Zentrale in einem (s. die Inschrift auf einem der Kirchtürme: Kill the Communist). Strupp greift wie viele antifaschistische Künstler die christliche Passionsgeschichte auf, deren Aneignung zwischen Faschisten und Antifaschisten umkämpft ist, wie u.a. das Franco-Denkmal beweist. Die Kreuzigung, dies jahrhunderte alte Sinnbild für die Leidensgeschichte und die Friedenssehnsucht der Völker, sieht Strupp von der Army zu Unrecht besetzt und in Anspruch genommen.

Auch „Die Schlange und die Taube“, 1951, in demselben Jahr wie Picassos Koreabild gemalt, warnt auf politisch eindeutig parteiergreifende Weise vor der Gefahr eines Weltkrieges. Die europäische Kultur, deren Fundament griechische Tempel und antike Skulpturen sind, die ferner der Pe-





Selbstbildnis, 1967

tersdom in Rom, der Kölner Dom und die großen Geister der abendländischen Geschichte repräsentieren, wird gegen die angreifende Schlange von einer riesigen Taube beschirmt.³¹ In deren Gefieder ist das Antlitz Lenins zu erkennen. Europäische Kultur, Sozialismus und Friedenswille werden fest miteinander verbunden gedacht. Mit einem solchen Bekenntnis konnte Strupp mitten im kalten Krieg hierzulande wenige Freunde gewinnen.

Strupp hat sich denn auch als einsamer Nachtwächter in Augsburg begreiflicher Weise nicht nur wohl gefühlt; seine ironischen Selbstporträts bezeugen es. Er sieht sich als Eulenspiegel, der nur auf Stelzen durch den Sumpf des bayerischen Waldes waten kann, um nicht selbst zu versinken (s.o.). Mehrmals zeigt er sich als kleinen abhängigen Zwerg zwischen den Riesen gestalten seiner Auftraggeber, die seine Kunst kritisch prüfen.³² Auch die beiden Holbeins erscheinen ihm in gigantischer Gestalt und fordern Rechenschaft über seine Kunst.³³ Vor allem stellt sich Strupp bei seiner Arbeit für den Frieden dar, die seine Umwelt stört, welche ihn dafür bedroht. Er malt eine Friedenstaube, die den Militärs, den Vertretern von Sex und Geschäft mißfällt. Wieder weist der disproportionale Figurenmaßstab die Ohnmacht des Künstlers aus.³⁴

Ein andermal wird die Friedenstaube, die Strupp aus seinem Holbeinhaus entläßt, vom Militär abgeschossen und stürzt blutend zu Boden.³⁵ Das Ungeziefer, Sol-

daten und Zwerge mit deutscher Zipfelmütze – alle halten sich im undurchsichtigen Wald auf – beschimpfen ihn als Nestbeschmutzer und Dreckskerl. Nur Brecht, dessen Kopf von Zweigen umrahmt ist, erscheint in der Nähe des Malers, oben im unsicheren Geäst. Und in der rechten, hellen Bildhälfte erwächst, unbeschadet der Attacken, ein volkstümlicher Maibaum voller Friedenstauben.

1967 zeichnet Strupp Selbstbildnisse in Anspielung auf Holbeins Totentanz.³⁶ Als kleinen erschrockenen Affen sieht er sich, der jedoch nicht aufhört, an seinem unvollendeten Friedensgemälde weiterzumalen,



Revanche für die Entdeckung Amerikas durch die Europäer: Zudeckung Europas durch die Amerikaner

auch wenn die schwarzen Insekten über dem Rand des Bildes auftauchen und der Tod um die Ecke sieht und schwarze Schmetterlinge auf die Leinwand bläst. Seine Freunde unterstützen diese Arbeit, sie, ihr antifaschistischer Kampf und ihre Kunst gehören so eng zu ihr, daß Strupp ihre Signatur zu der seinen setzt – kleine Signale der Verbundenheit und der Kollektivität, ohne die sich der Künstler sein Werk nicht denken kann.³⁷

1 G. Strupp, Der Nachtwächter vom Holbein-Haus, Augsburg o.J. H. Keisch, Struppzeug. Die kuriose, unheile Bilderwelt des Günther Strupp, Berlin und Augsburg 1971. (Hier hat H. Keisch nach Erläuterungen des Künstlers den autobiographischen Text verfaßt.)

2 Vgl. Struppzeug, Beiblatt.

3 Struppzeug, S. 6.

4 Struppzeug, S. 6.

5 Struppzeug, S. 6–9. Diese Nacht im KZ Kemna ist auch in dem resümierenden Bild von 1967 „Der Nachtwächter und Hausmeister“ auf dem Buch mit seinen Lebensstationen vermerkt (Struppzeug, S. 119).

6 Vgl. Nr. 44 „Lagereingang“ aus dem Zyklus „Der Weg“ von Sandberg, der 1965 abgeschlossen wurde.

7 Struppzeug, S. 50.

8 Ulenspiegel 1947, Nr. 23. S. 7.

9 Struppzeug, S. 110.

10 Die Zeichnung Struppzeug S. 9 zeigt deutlich, daß sich Strupp von seinen Auftraggebern geknechtet fühlte.

11 Vgl. Der Nachtwächter, S. 46 ff.

12 L. Tieck, Merkwürdige Lebensgeschichte Sr. Majestät Abraham Tonelli, Düsseldorf (Walter Rau Verlag) 1947.

13 Vgl. Struppzeug, S. 12, und: Malerei und Graphik von Günther Strupp, 1930 bis 1960, Augsburg o.J., S. 5.

14 Malerei und Graphik (wie Anm. 13), Titelbild. – Struppzeug, S. 28.

15 Struppzeug, S. 70.

16 Struppzeug, S. 24, 73.

17 Struppzeug, Farbtafel.

18 Struppzeug, S. 79. – Der Nachtwächter, S. 6, 28, 35, 40, 62.

19 Struppzeug, S. 72.

20 Struppzeug, S. 78.

21 Struppzeug, Beiblatt.

22 Struppzeug, Farbtaf. u. S. 79 f. Im Besitz des Künstlers.

23 Struppzeug, Farbtaf. u. S. 78 f. Im Besitz des Künstlers.

24 Struppzeug, S. 61–63.

25 Struppzeug, S. 62.

26 Struppzeug, S. 61, 64, 54.

27 Struppzeug, S. 73.

28 Struppzeug, S. 41.

29 Struppzeug, Farbtaf. u. S. 81. Im Besitz des Künstlers.

30 Dies faschistische Monument des spanischen Bürgerkriegs hatte Franco gleich nach seinem Sieg in Auftrag gegeben. Es wurde jedoch erst 1959 eingeweiht. P. K. Klein, Das Bürgerkriegs-Denkmal Santa Cruz del Valle de los Caídos bei Madrid, in: B. Hin u.a. (Hrsg.), Die Dekoration der Gewalt, Gießen 1979, S. 213 ff.

31 Struppzeug, Farbtaf. Im Besitz des Künstlers. – Kennzeichnend für die 50er Jahre ist, daß die abendländische Tradition noch relativ selbstverständlich – sowohl von konservativer als auch fortschrittlicher Seite her – als Wert und Maßstab akzeptiert wird. Erst durch die intensivierte Amerikanisierung seit Ende der 50er Jahre ändert sich diese Einstellung. So wird die „kulturrevolutionäre“ Phase der 60er Jahre in Westdeutschland vorbereitet.

32 Struppzeug, S. 14, 51.

33 Struppzeug, S. 11.

34 Struppzeug, S. 51.

35 Struppzeug, S. 77.

36 Struppzeug, S. 118, 119.

37 Struppzeug, S. 118. Es finden sich hier nachgezeichnet Sandbergs Signatur (sand), ferner K B (dieses Zeichen findet sich auch auf dem Bild des Friedensbaumes, Struppzeug, S. 77. Gemeint ist Kurt Bösch, ein Sammler der Werke des Künstlers). – Auf dem Bild seines eigenen Todes (Struppzeug, S. 119) nennt Strupp nebeneinander seine Familienangehörigen, die Jugendfreunde und -freundinnen Max, AFK, UF, Marie Tellier und Oldhein und seine Künstlerfreunde Heinz Kiwitz, Herbert (Sandberg) und den Bühnenbildner Wolfgang Znamenacek.