

Lea Grundig

Kunst in Zeiten des Krieges  
*Art in Times of War*



Hans-und-Lea-Grundig-Stiftung, Berlin 2015

Herausgegeben von / *Edited by* Thomas Flierl

Lea Grundig

Kunst in Zeiten des Krieges  
*Art in Times of War*

Übersetzt ins Deutsche von /  
*Translated into German by*  
Viktor Golinets

Übersetzt ins Englische von /  
*Translated into English by*  
Noam Ben Ishie

Mit einer Einführung von /  
*With an introduction by*  
Oliver Sukrow

## Inhalt/Content

*Thomas Flierl*

4 Vorwort

8 Foreword

*Lea Grundig*

12 Kunst in Zeiten des Krieges

28 *Art in Times of War*

*Oliver Sukrow*

42 «Und es ist notwendig, dass das  
innere Erlebnis Gestalt erhält.» —  
Lea Grundigs *Kunst in Zeiten des  
Krieges*: eine Einführung

56 Kurzbiografien der von Lea  
Grundig genannten Künstler

60 Bildseiten / *Illustrations*

*Oliver Sukrow*

66 "It is essential that the inner  
experience gain image." —  
Lea Grundig's essay *Art in Times  
of War*: an introduction

79 *Short biographies of the artists  
mentioned by Lea Grundig*

I–XII Faksimile des Aufsatzes von  
Lea Grundig «Kunst in Zeiten  
des Krieges», *Davar*, 1944/45  
*Facsimile of Lea Grundig's essay  
"Art in Times of War", Davar,  
1944/45*

98 Impressum/*Imprint*

Aus Anlass der Vergabe des Hans-und-Lea-Grundig-Preises 2015 präsentieren wir hier erstmals einen bisher weithin unbekanntem Text von Lea Grundig (1906–1977), den die Malerin und Grafikerin im britischen Mandatsgebiet Palästina verfasst hatte, wohin sie 1939/40 als Jüdin und Kommunistin vor der Verfolgung aus Nazideutschland geflohen war. Der in Hebräisch veröffentlichte Artikel «Kunst in Zeiten des Krieges» erschien im Jahrbuch 1944/45 der linken, gewerkschaftsnahen Zeitschrift *Davar* (Das Wort).

Als die Rosa-Luxemburg-Stiftung 2011 den von Lea Grundig selbst im Jahre 1972 gestifteten Preis von der Universität Greifswald übernahm, erbte sie ihn gewissermaßen «aus zweiter Hand». Die Universität hatte den Preis seit 1996 nicht mehr vergeben und dies mit der «staatstragenden Haltung» von Lea Grundig in der DDR begründet. Wenn die Universität so glaubte, ein Problem weniger zu haben, hatte die Rosa-Luxemburg-Stiftung nun ein Problem mehr, konnte sie doch nicht einfach den Preis an dem Punkt fortführen, an dem die Universität sich stillschweigend von ihm verabschiedet hatte. Die Übernahme der Preisstiftung war nur sinnvoll, wenn die Rosa-Luxemburg-Stiftung sie mit dem Anspruch verband, sich die Auslobung und Vergabe des Preises durch eigene Beiträge zur historisch-kritischen Aufarbeitung von Leben und Werk der Namensgeber zu erarbeiten. Dies wurde erleichtert durch den Umstand, dass die Abgabe des Hans-und-Lea-Grundig-Preises durch die Ernst-Moritz-Arndt-Universität, die sich zeitgleich der Forderung widersetzte, den Namen des «deutschen Patrioten» und Antisemiten abzulegen, in der Universität selbst sehr kontrovers diskutiert worden war. Am selben kunsthistorischen Institut, das die Initiative zur Beendigung des Preises ergriffen hatte, legte der damalige Student Oliver Sukrow seine Masterarbeit zum Thema «Lea Grundig: Sozialistische Künstlerin und Präsidentin des Verbandes Bildender Künstler in der DDR (1964–1970)» vor und gab so ein Beispiel für eine mögliche seriöse wissenschaftliche Aufarbeitung. An ihn vergab die Rosa-Luxemburg-Stiftung 2012 erstmals den Hans-und-Lea-Grundig-Preis. Danach rückte vor allem die bislang wenig erforschte Zeit Lea Grundigs in Palästina in den Mittelpunkt des Interesses. Das Büro Israel der Rosa-Luxemburg-Stiftung veranstaltete gemeinsam mit dem Igal-Presler-Museum in Tel Aviv die Ausstellung «From Dresden to

Tel Aviv — Lea Grundig, 1933–1948» (September bis Dezember 2014), zu der auch ein umfangreicherer zweisprachiger Katalog erschien und ein israelisch-deutsches Kolloquium veranstaltet wurde.

Für die im vergangenen Jahr erfolgte Ausschreibung des Hans-und Lea-Grundig-Preises 2015 wurde der Preis inhaltlich neu ausgerichtet. Der zentrale Satz lautete: «Widerspruch, Widerstand, Migration, Flucht und Exil — immer mehr Menschen leben in einer oder mehr Gesellschaften zugleich und wagen Kunst, die in ihrer Radikalität politisch ist.» (Ausschreibungstext) Die Resonanz auf die Ausschreibung war enorm: 266 Bewerbungen sind eingegangen, in zwei Jurysitzungen wurden die Preisträger aus einer größeren Gruppe sehr starker Beiträge ermittelt (ausführlich: [www.hans-und-lea-grundig.de](http://www.hans-und-lea-grundig.de)).

Die gelungene Auslobung ermutigte uns, aus Anlass der Preisverleihung ein weiteres Ergebnis kunsthistorischer Arbeit zu präsentieren. Nachdem wir in Israel von der Existenz eines bislang unbekanntes Textes Lea Grundigs erfahren hatten, wollten wir diesen gern kennenlernen und gegebenenfalls der Öffentlichkeit präsentieren. Erste Kontakte führten zunächst nicht weiter. Nachdem uns aber Dr. Maria Heiner (Dresden), die bereits seit Jahren am Werkverzeichnis von Lea Grundig arbeitet, den Text im Original zur Verfügung stellte und Prof. Dr. Viktor Golinets (Hochschule für Jüdische Studien Heidelberg) die Übersetzung ins Deutsche besorgte, war erkennbar, wie beziehungsreich dieser Text ist. Wie der Übersetzer bemerkte, ist Grundigs Sprache durch Apodiktik und Entschiedenheit geprägt. Viktor Golinets erkennt darin die «kompromisslose Sprache der Kommunisten» jener Jahre. Darüber hinaus zeichnet sich «Grundigs Hebräisch durch viele Lehnübersetzungen aus dem Deutschen aus, vor allem, was die zusammengesetzten Wörter betrifft. Auch in der Syntax gibt es einen starken deutschen Einfluss. Vielfach habe ich in der Übersetzung die Reihenfolge der Wörter gerade nicht angepasst, weil die Reihenfolge des hebräischen Textes auffällig der deutschen Syntax entsprach. Grundig nutzt oft umständliche Nominalkonstruktionen, die deutsche Ausdrücke kopieren. Gleichzeitig verwendet sie mehrmals Wendungen, die der jüdischen Tradition entstammen bzw. als Anspielungen auf Bibeltexte zu deuten sind.»

Der Kunsthistoriker Oliver Sukrow nimmt hier eine erste kunsthistorische und biografische Einordnung des Aufsatzes von Lea Grundig vor:

«Da der Text von Lea Grundig eine Fülle von Querverweisen und interessanten Überlegungen zur Kunst der 1940er Jahre enthält und bislang noch nicht der Grundig-Forschung zur Verfügung stand, kann es hier zunächst nur um die Andeutung von möglichen Forschungsfragen und Problemfeldern gehen. Die weiterführende Analyse und Interpretation des Aufsatzes «Kunst in Zeiten des Krieges» bleibt eine Aufgabe der zukünftigen Beschäftigung mit Leben und Werk von Lea Grundig.» Lea Grundigs grafisches Schaffen und ihre kulturpolitischen Äußerungen «gemeinsam betrachtet» könnten dabei, geht man den diskursiven Dimensionen des Aufsatzes von 1944/45 nach, sowohl ein neues Kapitel in der Kunstgeschichtsschreibung Israels aufschlagen, wie sie auch einen neuen Blick auf die Entwicklung der antifaschistischen Kunst im internationalen Kontext eröffnen. Nach Künstlern benannte Preise bleiben nur interessant, wenn die Namensgeber — durch neue Quellen oder einen neuen Blick auf sie — noch Unbekanntes zu erkennen geben. Unabhängig davon können Preise ungeahntes öffentliches Interesse gewinnen, wenn ihre Widmung den Zeitgeist trifft: Trifft beides zusammen, sind zeitgenössische Kunst und Kunstgeschichtsschreibung im Bunde.

## Foreword

To mark the awarding of the 2015 Hans-und-Lea-Grundig prize, we are releasing the first-ever publication of one of Lea Grundig's lesser known works. Lea Grundig (1906–1977), a painter and graphic artist, wrote this piece in Palestine during the British mandate. As a Jew and a communist, Lea Grundig fled to Palestine in 1939 to escape persecution in Nazi Germany. Her article *Art in Times of War*, which was first published in Hebrew, appeared in the 1944/45 yearbook of the leftist trade union-affiliated magazine *Davar* (The Word).

In 2011, when the Rosa-Luxemburg-Stiftung inherited the Hans-and-Lea-Grundig-Prize from the University of Greifswald, to some extent, the prize could be described as having “fallen into its hands”. Lea Grundig had first awarded the prize in 1972, but the university suspended the prize-giving in 1996 due to Lea Grundig's “support of the state [the GDR]”. By giving up its responsibility for the prize, the university had one less problem to worry about; the Rosa-Luxemburg-Stiftung, by contrast, now had one more, as it could not simply continue to award the prize immediately after another institution had silently washed its hands of it. The Rosa-Luxemburg-Stiftung realised that taking over the prize would only be worthwhile if it was possible to provide the award for contributions to historical-critical reworkings of the life and works of Lea and Hans Grundig. This was made easier by the fact that the Ernst-Moritz-Arndt University Greifswald had relinquished the Hans-and-Lea-Grundig-Prize, whilst simultaneously opposing demands to abandon its own name (the university was named after Ernst Moritz Arndt, a “German patriot” and anti-Semite); this was highly controversial at the university during this period. Another key event was the submission by Oliver Sukrow, a student at the time, of his master's thesis to the same cultural institute that had begun the initiative to end the award. Sukrow's thesis was entitled “Lea Grundig: socialist artist and president of the Association of Artists in the GDR (1964–1970)”. This, of course, enabled an academic reappraisal of the prize, and the Rosa-Luxemburg-Stiftung awarded the first Hans-and-Lea-Grundig-Prize to Oliver Sukrow in 2012. Thereafter, the focus shifted to an area of Lea Grundig's life in Palestine that had previously been the subject of very little research. The Israeli office of the Rosa-Luxemburg-Stiftung, together with the Igal Presler Museum in Tel Aviv, hosted the

exhibition “From Dresden to Tel Aviv — Lea Grundig, 1933–1948” between September and December 2014. A diverse bilingual catalogue also appeared and an Israeli-German colloquium was organised to coincide with the event.

When the 2015 Hans-and-Lea-Grundig-Prize was announced, it was given a fresh focus. A new central principle was established: “Contradiction, resistance, migration, flight, and exile — ever more people live in one or more societies at the same time and venture art that in its radicality is political” (an extract from the prize’s call for entries). The response was overwhelming: 266 applications were received and the prize-winners were selected from a large group of very strong papers following two meetings of the jury (for more details, see: <http://www.hans-und-lea-grundig.de/>).

The success of our call for entries gave us the impetus to mark the awarding of the prize by sharing the results of further art-historical research. After we discovered the existence in Israel of a previously unknown text by Lea Grundig, we wanted to find out more about it, and perhaps even present it to the public. Initially, our first attempts to obtain the text were not particularly successful. However, after Dr Maria Heiner (Dresden) was able to give us access to the original documents, due to the many years she has spent researching Lea Grundig, and Professor Viktor Golinets (College of Jewish Studies, Heidelberg) provided the German translation, it became apparent just how evocative this text actually was.

As the translator has observed, Grundig’s language is shaped by apodictic and determination. Therein, Viktor Golinets recognises the “uncompromising language of the communists” of those years. Furthermore, “Grundig’s Hebrew is distinguished by many loan words from the German and, above all, compound words. There is also a strong German influence in the syntax. Quite often, I did not even adapt the sequence of the words in the translation because the Hebrew text bore a striking resemblance to the German syntax. Grundig often uses unwieldy nominal constructions which copy German expressions. Concurrently, she repeatedly uses expressions that derive from the Jewish tradition or which portend allusions to biblical texts”.

Art historian Oliver Sukrow uses his text as a departure point to undertake a first art-historical and biographical reading of Lea Grundig’s essay: “given that Lea Grundig’s text contains a plethora of cross-references and interesting reflections about art in the 1940s, and was not previously available to researchers, it is only possible to map out a small number of possible research questions and areas on which to focus. A full analysis and interpretation of the paper *Art in Times of War* will have to be left to future research projects that explore the life and work of Lea Grundig.” If you take a closer look at the discursive dimensions of Lea Grundig’s 1944/45 paper, her graphic creations and cultural-political statements — taken “as a whole” — could not only be seen to start a new chapter in Israel’s art historiography, but also provide a new perspective on the development of antifascist art within an international context.

Prizes named after artists only remain relevant if unknown information about the artist’s life or work can be revealed through the discovery of new material, or if their pieces lend themselves to fresh interpretation. Moreover, prizes can gain unexpected levels of public interest if they reflect the *Zeitgeist*: when both come together, a strong bond between contemporary art and art historiography is formed.

## Kunst in Zeiten des Krieges<sup>1</sup>

Der antifaschistische Krieg, der das Antlitz der Welt veränderte und der eine vollständige Vernichtung für Millionen und Abermillionen brachte — wie spiegelt er sich im schöpferischen Handeln der Menschen, die zusätzlich zu ihrer besonderen Empfindsamkeit auch mit der wunderbaren Kraft der Ausdrucksfähigkeit ausgestattet sind? Wie reagierten die Künstler, die der Gestalt der Welt seit ihrer Entstehung Ausdruck geben?

Die besondere Eigenschaft der Kunst ist ihr sozialer Charakter. Der Künstler gibt seiner persönlichen Verwunderung Gestalt, und aufgrund dieser Gestaltung erhebt sich das Erlebnis des Künstlers zum Erlebnis der Allgemeinheit. Erst durch die Bezugnahme der Allgemeinheit auf das Werk des Künstlers wird das Werk des Künstlers zu einem Kunstwerk. Ein Gemälde, welches von keinem Menschaugen durchleuchtet wurde, ist nichts anderes als ein toter Gegenstand, und erst nachdem die farbigen Linien der Gemälde von der Gemeinschaft der Betrachter verstanden werden und in ihrem Herzen Ideen und Gefühle wecken, bekommt das Werk das Recht auf seine Existenz als Kunst. Darin besteht das Wesen der Kunst. Doch darin bestehen auch das Geheimnis der Leiden des Künstlers, die Quelle seiner Einsamkeit sowie die Mühen seines Ringens in seinem Arbeitszimmer. Denn eine Tiefe<sup>2</sup> breitet sich zwischen dem Künstler und der Gemeinschaft aus, und eine ersehnte Brücke kann nicht leicht gefunden werden. Früher, im Mittelalter, war diese Verbindung<sup>3</sup> zwischen dem Künstler und der Gemeinschaft seiner Betrachter umfassender. Der Maler und der Bildhauer waren Lehrer ihrer Generation. Anhand von Gemälden in der Kirche lernte die Gemeinschaft der Betrachter biblische Geschichten. Der Auftraggeber war die Kirche. Der Genießer — die Gemeinschaft der Besucher. Das Thema — die Werte des Volkes. Mit der Entwicklung des Kapitalismus wurde die Kluft groß. Der Auftraggeber war der Reiche, der Vermögende, der mit seinem Kapital zahlen konnte. Das Thema — die Gestalt, die dem reichen Auftraggeber gefiel. Er, der einzelne Auftraggeber, war der Zahler, er war der Genießer des Werkes und er war auch das Thema des Gemäldes. Es entstand das Proletariat der Künstler, das eine dünne Schicht der Reichen bediente, die einen besonderen Geschmack und ihre eigenen Bedürfnisse hatten.



Der moderne Kapitalismus schuf auch die moderne Menschenmasse, die mechanisierte Masse, zusammengesetzt aus Teilen und Schrauben, so wie eine Maschine zusammengesetzt ist, die nach allen Regeln der unveränderlichen Mechanik arbeitet. Zum Gipfel des faschistischen Ungeheuers gelangte diese mechanische Vulgarität der Massen in unserer Generation. Werden wir jemals die «Parteitage» der Nationalsozialisten vergessen, ihre Märsche und ihren Jubel und diesen militärmechanischen Automatismus, der ein gebildetes und hochbegabtes Volk in eine Armee dummer Roboter verwandelte, seelenlos und gefühlstumm, bis sie zum Werkzeug der Vernichtung in den Händen des Bösewichts und Tyrannen wurden? Vergebens kämpfte der Sozialismus für die Befreiung des Menschen und für dessen persönliche Entwicklung. Solange diese mechanische Vulgarität der Massen nicht abgeschafft wird, wird die Kunst nicht zum Kulturbesitz des Volkes werden. Solange die Kluft zwischen dem Künstler und dem Volk nicht abgeschafft wird, wird weder der Künstler noch die Kunst des Volkes befreit werden.

Diese Kluft, die zwischen dem Künstler und dem Volk liegt, führte dazu, dass der Künstler anfing, das Volk und seinen Geschmack zu verachten. Rückwirkend verzichtete er auf die Eroberung des Herzens des Volkes, fing an, sich zum Volk als zu einem fremden Stoff zu verhalten, der ihm gegenübersteht und seinem Einfluss nicht zugänglich ist. Er verzweifelte an ihm und kehrte ihm den Rücken. Und aufgrund des Verzichts auf die Aussicht, «verständlich zu sein für viele», richtete er sein Streben allein auf die Form und fing an, der «Kunst um der Kunst willen» zu dienen. Auf diese Weise schützte er sich vor der Gesellschaft, die ihn isolierte. Er fand keine Brücke zum Volk und fing an zu zeigen, dass es keinen Bedarf nach einer Brücke zum Volk gibt. Er hörte auf, sich darüber zu wundern, dass das Volk ihn nicht versteht; er fing an zu verkünden, dass es für den Künstler gar keine Pflicht gibt, verständlich zu sein, dass es für den Künstler gar kein Verdienst ist, im Gegenteil, dass es ein Mangel für den Künstler ist, verständlich zu sein für das Volk.

Und während die Welt in wirtschaftliche und politische Umbrüche verwickelt war, in Kriege und Arbeitslosigkeit, bemühten sich in der Kunstwelt verschiedene «Ismen» (Expressionismus, Dadaismus, Futurismus, Surrealismus etc.), deren Gestalt wir nur erklären können,

wenn wir versuchen, zu ihrem wesentlichen **Inhalt** hinabzusteigen. Was ist ihr Verhältnis zum Menschen? Welches Lebensgefühl ist in ihnen versenkt? Der italienische Futurismus erschien am Ende des Ersten Weltkrieges mit Jubel, mit lautem Posaunen und revolutionären Thesen. Er verkündete, das Museum sei ein öffentliches Schlafzimmer, das würdig ist, sofort verschlossen zu werden. Der Dadaismus in Deutschland bezeichnete die Literatur, angefangen von Goethe bis zu Hasenclever, als «Müll» und das klassische Gemälde als «Kitsch». Der Erste Weltkrieg und die ihn begleitende Vernichtung von Millionen brachten Schrecken in die Herzen und tiefe Enttäuschung in Bezug auf den Wert der Kultur. Diese Bewegungen stellten sich an die Spitze der Enttäuschten und griffen die bürgerliche Gesellschaft an, die für diese Ereignisse verantwortlich war. Hinter den Schmähschriften des Futurismus erhob sich der faschistische Hass gegenüber der humanistischen Kultur in seiner vollen Aggressivität. Die Revoluzzer erschienen wie treue Herolde des aufkommenden Faschismus. Der deutsche Dadaismus, dessen Hauptziel die Verspottung der bürgerlichen Kultur war, ging unter und verschwand aufgrund seiner eigenen Inhaltslosigkeit. Er drückte die Nebenschmerzen des Weltkrieges in Form einer Krankheit aus, die vorüberging, als ob es sie nie gab. Hitler gab diesem «Ismus» eine sonderbare Wiedergeburt. Der Dadaismus maßte sich an, ein Protest gegen die bürgerliche Kultur zu sein. Hitler nahm ihn und verlieh ihm die Gestalt der Frucht dieser Kultur.

Und die Geister schieden sich. Vereint mit dem Arbeitervolk schritten die Künstler Dix, Grosz, Kollwitz und Zille. Aber im Gegensatz zu ihnen entwickelte sich vor allem in Frankreich abstrakte und surreale Kunst, die aus Frankreich kam und sich über die ganze Zivilisation verbreitete.

Die abstrakte Kunst ist die letzte Folgerung der Isolierung der Kunst; das Fallenlassen ihres breiten volkstümlichen Fundaments. Und sie ist Ausdruck des Pessimismus sowie der Verachtung des Menschen und der Gemeinschaft der Betrachter. Dieser Vorgang fing mit der Verwischung der Grenzen an: Das Objekt wurde «irrelevant». Auch die menschliche Gestalt zerbröckelte. Sie wurde zu Knochen, Kugeln, Kurven,<sup>4</sup> sie verlor jede Realität. Das dadaistische Formenspiel wurde zum Selbstzweck. Die wirkenden Kräfte waren der Kreis, die Linie, die Farbe. **Sie** fing an zu wirken an. Es entstand die abstrakte

Komposition, die manchmal mit Musikwerken verglichen wird. «Das Stilleben», dessen Ursprung in der Fröhlichkeit des Lebens der Holländer liegt — sie sangen das Loblied über die Freude an einem gedeckten Tisch, über die Liebe zu Gegenständen, die sie umgaben —, wurde in unseren Tagen zu farbigen Flächen, denen der Körper und jede Ähnlichkeit mit einem Körper fehlt. Verzaubert blickten die Maler auf Picasso, der nach seinen wunderbaren und klaren Gemälden der «blauen Periode» anfang, seine Gestalten verschiedentlich zu verändern und jedes Mal seine Generation neu zu überraschen. Die reale, sich in ihren Leiden verdrehende Welt wurde vor den Augen des Künstlers verborgen. Der Mensch, das Ziel der Kunst seit eh und je, verschwand. Man konnte die abstrakte Welt der inhaltslosen Formen überwinden. Hier konnten bezaubernde Harmonien erschaffen werden, Spielzeuge der Phantasie, Rhythmen von Linien, Kurvenschwünge, die außer von dem Künstler von keinem Menschen beherrscht wurden. Und dadurch wurde die Beziehung zum Menschen vernichtet. Dies war keine Sprache mehr, die man verstehen konnte. Es wurde auch von keinem verlangt, sie zu verstehen. Vor kurzem wurde der Spruch eines abstrakten Künstlers bekannt, der diesen Umstand beleuchten könnte: «Ein schlechtes Gemälde erklärt sich von alleine, ein gutes Gemälde braucht einen Erklärer.»

Im Grunde genommen gibt es in der Realität keine «leeren» Formen: Die Phantasie des Menschen — von seiner Natur her — kann jede Form mit Symbolik füllen. Daher gibt es keine Linie oder Zeichnung, die das Auge nicht reizen würde. Wir sehen Bilder in zufälligen Vertiefungen des Mörtels, unsere Phantasie spielt mit Konturen und Krümmungen des Steins und sieht darin zahllose Gestalten. Abstrakte Gemälde können also immer das Auge anziehen und sie können sogar ästhetische Befriedigung bringen, doch sind sie nicht imstande, das Herz zu füllen. Die abstrakte Kunst verzichtet auf den Anspruch, von vielen verstanden zu werden, und dadurch verzichtet sie auch auf die Gesellschaft und also auf ihre Mission.

Lasst uns die grundlegenden Werke betrachten, die in den Jahren dieses Krieges geschaffen wurden — von **Rudolf Bauer**, von **Léger**, von **Marcel Duchamp**, von **Piet Mondrian**, dem Autor der *Composition No. 7*, und *Mein Ägypten* von **Charles Demuth**. Sie alle — ihre

Wurzeln liegen im Reichtum der Formen, die ihren Ursprung in der Welt der Technik haben. Sie zeichnen sich durch die Pedanterie des Maschinellen aus; in der Komposition herrscht mathematische Logik. Dem Kräftespiel, das ihnen eigen ist, fehlt jedwede menschliche Qualität. Das ist ein Menschenwerk, das seinen Erzeuger, den Menschen, verleumdet und vorgibt, das Absolute zu sein. Gibt es eine Phantasie, die nicht in der Realität verwurzelt wäre? «Die Menschen sind die Produzenten ihrer Vorstellungen, Ideen pp., aber die wirklichen, wirkenden Menschen, wie sie bedingt sind durch eine bestimmte Entwicklung ihrer Produktivkräfte ... Das Bewusstsein kann nie etwas Andres sein als das bewusste Sein, und das Sein der Menschen ist ihr wirklicher Lebensprozess.» (Marx)<sup>5</sup> Viele abstrakte Künstler kamen aus dem Bereich der Architektur und Technik oder waren mit der Industrie durch Herstellung von Plakaten verbunden. Auf jeden Fall nahm die Maschine aus unserer Welt den Menschen, der darin war, und die Formen der Maschine spielten eine Rolle bei der Erschaffung der Formen der abstrakten Kunst.

Die Hand des Krieges lag über allem. Es ist selbstverständlich, dass sein Einfluss groß in den Ländern war, die nah an den Kampffeldern waren, besonders in den Ländern, in denen der Krieg ausgetragen wurde. In England mehr als in Amerika, aber in Amerika besonders in den Zeichnungen der Emigranten und der Juden. Seine grausame Hand erschütterte die Hütte des Künstlers, und sein entsetzliches Aussehen erregte seine Träume. So sehen wir den Einbruch dieser gewaltigen Realität in die lyrischen Landschaftsbilder und surreale Gemälde von **Paul Nash**. Der Naziblitze fiel auf die Britischen Inseln hinab. Ein wunderbares Gemälde, in dessen zurückhaltender Schönheit sich die mächtige Ruhe der englischen Nation bemerkbar macht, ist *Die Reise beim Mondlicht: Flug gegen Deutschland*.<sup>6</sup> Und noch ein Ölgemälde, welches fast lyrische Feinheit besitzt, ist *Der Kampf über Britannien*.<sup>7</sup> Der zerstörerische Kampf in den Lufthöhen und im weiten Raum zwischen Himmel und Erde wurde hier zu einem erschütternden Ornament.

**John Piper**, einer der größten Maler auf dem Gebiete der architektonischen Themen, kehrte am Anfang des Krieges der abstrakten Malerei den Rücken. Seine tiefe Liebe zur alten Architektur, seine Expertise in der Kunst des Farbglases, das Erlebnis der Zerstörung, die die Bombar-

dierung den geliebten Gebäuden brachte, bewegten ihn zur Erstellung einer Reihe in ihrer Gesamtheit wunderbarer Gemälde (wie z.B. *Das Parlament*<sup>8</sup>). Eines seiner starken Bilder zeigt dem Betrachter in roten Tönen eine alte englische Stadt wie ein lebendiges Wesen, das unter einem Himmel atmet, der voll Schrecken und schwarzer Wolkenfetzen ist. Die Leiden des Krieges und die Verwüstung drücken sich in seinen Bildern als öde Gebäude aus, die wie lebendige Körper mit Verletzungen und Brandwunden erscheinen.

Ein wunderbarer und einzigartiger Maler unserer Zeit ist **Graham Sutherland**. Naturformen und Baumgestalten erscheinen bei ihm wie Geistesgeschöpfe einer anderen Welt; die Sprache seiner Gemälde lässt sich nicht leicht verstehen. Aber auch er ist gefangen im Netz des Realismus, und neben diesen eigenartigen Bildern erscheinen auch andere, die sich von ihnen gänzlich unterscheiden: *Verwüstung*, *Straße in East End*, *Haus in Wales*<sup>9</sup> und andere. Die Bombardierung Londons drückt sich auch bei ihm (wie bei Paul Nash) im irreführenden Ornament aus — goldene Kurven, die durch die Explosion auseinanderbrechen und sich auf die Stadt stürzen. Und siehe da, auch der Arbeiter erscheint (*Schmelzofen*<sup>10</sup>). Schade, dass auf den Reproduktionen, die uns vorliegen, nicht mehr als zwei Bilder aus diesem Zyklus veröffentlicht wurden, doch auch diese beweisen die Weite des Horizonts, Klarheit der Gedanken und eine in unserer Zeit besondere Kraft künstlerischer Gestaltung.

Vielsagend ist die überraschende Richtungsänderung **Jean Hélions** von abstrakter Malerei hin zum «Naturalismus». Der Grund dafür liegt in seinen Kriegserfahrungen. Er war Soldat im französischen Heer und geriet in deutsche Kriegsgefangenschaft. «In den Nächten, im Lager», sagt er, «gab es Dinge, derentwegen uns der Schlaf floh, Visionen über die Formen des einfachen Lebens — und trotzdem die stärksten Formen. Wir wollten wandern, rauchen, essen, trinken, schlafen, einen zivilen Hut tragen, eine im Handschuh gereichte Hand drücken, die Schaufenster der Geschäfte betrachten und so weiter. Das sind die Hauptdinge des Lebens, sein größter Teil, und nun erscheint er mir wie der meistverachtete und unbedeutende, weil er durch die Routine verwischt und auf ihn die Maske der schalen Ausschmückungen gelegt wird, die nicht von Interesse sind.» Er sucht einen Weg zur Gestaltung

des alltäglichen Lebens, das sich ihm in seinen primitiven Bedürfnissen und mit so eindringlicher Kraft offenbart hatte.

Unter dem Eindruck der Jahre des antifaschistischen Krieges stellten sich Denker und die Besten der Künstler kraftvoll in die Kampfreihe der Menschlichkeit: **Thomas Mann** prägte den Ausdruck: «Der gesellschaftliche Grundsatz und der staatliche waren inbegriffen in der Ganzheit des Humanen.»<sup>11</sup> Thomas Mann trat vor das Mikrophon, während **Picasso** — als kämpfender Künstler — das Bild *Guernica* für den Krieg des spanischen Volkes malte. Die politische Situation und das Milieu der Volksfront in Paris sind die Ursachen dafür, dass dieses Bild besser verstanden und das Herz der großen Massen erobern wird als jedes andere Bild dieses Künstlers. Zum Herzen der Massen sprachen die schreienden Köpfe, sprach die sich aus der Tiefe der Angst erregende Bewegung, sprachen das Leiden und die Grausamkeit. Doch gleich danach kehrte Picasso wieder zur abstrakten Malerei zurück, und dies ist sehr zu bedauern. Mit Stolz verkündete Picasso seine Zugehörigkeit zur Arbeiterklasse, doch zurzeit verzichtet er als Künstler auf die Massen des Arbeitervolkes, weil die Formen seines künstlerischen Ausdrucks der Allgemeinheit unverständlich sind.

Auch der große Meister des Expressionismus, **Oskar Kokoschka**, malte ein großes Bild, das seinen Humanismus zum Ausdruck bringt — *Wofür wir kämpfen*.

In verschiedenen Ländern wurden Vereinigungen der «Kriegskünstler» organisiert, die Bilder von Soldaten produzierten. Dies sind hauptsächlich Reportagen ohne bedeutenden künstlerischen Wert, von einigen Ausnahmen abgesehen. Aus der Fülle der Nachrichten und Reproduktionen können zwei hervorgehoben werden. Die erste ist *Maschinenraum* von **Frank Norton**,<sup>12</sup> dem australischen Kriegsmaler. Im Dickicht der Maschinen und Geräte steht der Mensch, der sie alle beherrscht. Das ist ein Gemälde, das nicht nur verkündet, sondern auch ausdrücklich das ausspricht, was wichtig ist. Die zweite ist ein wirklich künstlerisches Gemälde des einfachen amerikanischen Soldaten **Robert Burns**, 25 Jahre alt, der den Preis des *LIFE Magazine*<sup>13</sup> erhielt. Der Titel des Bildes ist *Armeetransport*.<sup>14</sup> Die Geschlossenheit der Komposition und der Farben drückt die wechselseitige Nähe jener Männer aus. Der Querschnitt durch den Laster wurde auf hervorragende Weise

zum Ausdruck dieser Nähe. Haupteigenschaften dieses Bildes sind Einfachheit und Menschlichkeit.

Die restlichen Bilder dieser Art, deren Kopien zu uns gelangten, sind realistisch in Bezug auf ihre Themen, jedoch theoretisch und leblos. Das Bild *Deutsche Segelflieger abgestürzt auf Zypern* macht den Eindruck einer Jagdszene. Zwei Nazisoldaten hängen dort wie zwei gejagte Fasane. Das Bild entbehrt jeglichen tiefgehenden Ringens, jeder Menschlichkeit; es ist mechanisch und daher unkünstlerisch. Das Problem des Bildinhaltes ist kein Problem der Thematik alleine. Die bildende Kunst bringt die Gestalt der Welt zum Ausdruck, und immer und insbesondere die Gestalt einer bestimmten Generation. Aber das Bild der Welt, der Natur und der Gesellschaft ist nicht dasselbe. Der Faschist, der menschliche Hasser,<sup>15</sup> sieht sie nicht wie **Käthe Kollwitz**, die reichlich Liebe gibt, und nicht wie **Barlach**. (Wenn schon sein Name genannt wird, möge dieser große Bildhauer, der in diesen Kriegstagen eines qualvollen Todes starb, in Erinnerung gerufen werden. Seine Skulpturen, die seine große Menschenliebe und geistige Regeamkeit widerspiegeln, wurden von den Führern der Nazipropaganda in Deutschland immer wieder als «entartete Kunst» bezeichnet. Daher starb dieser wunderbare Künstler an Hunger, alleine und verlassen in einem westfälischen Dorf, als die aufgehetzten Ladenbesitzer ihm Brot vorenthielten und die Dorfkinder Steine in seine Fenster warfen.)

In der Sowjetunion wurde seit der Revolution der Gegensatz zwischen dem Volk und der Kultur aufgehoben. Allerdings ist die künstlerische Tradition eingeschränkter und weniger glänzend als die der westlichen Länder. Doch die geistigen Kräfte des russischen Volkes sind nicht schwach geworden; seine Begabungen sind vielfach und seine Kultur sprudelt. Auch die zentralasiatischen Völker, die zur Zeit des Zarismus unterdrückt wurden, entwickeln nun moderne Malerei, die organisch mit ihrer lebendigen Volkskunst verbunden ist. Die Zahl der Museumsbesucher zeigt einen überraschenden Anstieg.<sup>16</sup>

Von allen Zweigen der Kunst gelangte vor allem die Grafik zu großer Vitalität und hohem künstlerischen Niveau. In Zeitungen, Büchern und in den Straßen der Städte wenden sich Plakate und grafische Zeichnungen aller Art in blumiger Sprache an die Massen. Das politische Plakat erreichte hohe künstlerische Stellung und große soziale Relevanz.

Die Kunst wird dort unmittelbar verstanden, und sie bringt das hervor, was auf die Seele des Menschen wirkt. In den Wochenschauen im Kino war es möglich, Bilder aus den kämpfenden Städten Leningrad und Moskau zu sehen, und man konnte über die Fülle der Plakate staunen, die fast jede freie Fläche in den Straßen, öffentlichen Plätzen und Bahnstationen bedeckten. In den schwierigsten Stunden des Krieges fachten sie den Hass gegen den Feind an und ermutigten diejenigen, die in die Schlacht gingen. Und viele der Plakate waren tatsächlich künstlerische Erzeugnisse.

Auch in den unzähligen Ausstellungen dominierte das Thema des Krieges. Das Erlebnis des unendlichen Leidens und das erleuchtende Wissen um den gerechten Kampf spiegeln sich in den Kunstwerken wider. In Leningrad veranstalteten dortige Kunstmaler eine Ausstellung ihrer Werke, die während der Blockade entstanden sind, als das Schwert des Feindes an den Hals gelegt wurde, und während der grausamen Bedrängnis des Winters. Auch an der Feuerfront wurden Zeichnungen und sogar zahlreiche Ölbilder geschaffen. Der Krieg, der das ganze Volk umgab, wurde durch die Kunst gedeutet und erklärt, die in großem Maße das Bewusstsein des Volkes formte.

**Dementij Šmarinow** schilderte in einem Bilderzyklus die Grausamkeiten der Nazis gegenüber der Zivilbevölkerung, die Zerstörung der Kultur, aber auch den heldenmutigen Krieg des Volkes. Viel Kraft liegt in der Einfachheit und der Konzentriertheit dieser Legionen. Dieses Werk, betitelt *Wir werden nicht vergessen, wir werden nicht verzeihen*<sup>17</sup> gewann den Stalin-Preis.<sup>18</sup>

In seiner Reihe *Leningrad* zeigt **Aleksej Pachomov** Szenen aus der Blockade im Winter 1941/1942. Darunter Szenen des Kampfes, die Leiden des alltäglichen Lebens, die Durchbrechung der Blockade, die Rückkehr zum normalen Leben, den Aufbau des Zerstörten und die Freude der Befreiung.

Groß ist die Zahl der Künstler, die in der Armee kämpften. Einer von ihnen ist **Konstantin Finogenov**, der als Soldat seine Serie *Stalingrad* zeichnete. Nach ihm kommt **Semion (Schimon) Bojm**, ein Matrose, der unzählige Seeschlachten und Seelandschaften malte. **Nikolaj Žukov** zeigt uns in seinen Skizzen von der weißrussischen Front und in seinen Bildern der deutschen Kriegsgefangenen scharfe psychologische Porträts.

**Piotr Krivonogov** zeichnet Gruppen von Soldaten und Zivilisten, die in die Hand ihrer faschistischen Feinde gegeben und zum Töten gebracht werden. Eines seiner Bilder: Nazisoldaten führen vor sich an ihren Vorderstellungen russische Frauen und Kinder her. Interessant auch ist der Versuch von fünf Künstlern, an deren Spitze **Anatolij Gorpenko** steht, die sich für ein großes Gemälde vom Überqueren des Flusses Dnepr zusammengetan haben, genannt *1943*.<sup>19</sup>

Neben den Kriegsbildern gibt es auch eine große Zahl von Landschaftsbildern des weiten russischen Landes, das seine Leute mit so viel Leidenschaft und Hingabe verteidigten. Groß ist auch die Zahl der Porträts, die sich mit dem sowjetischen Soldaten und Bürger beschäftigen.

Dagegen sind die Ausstellungen in der westlichen Welt meistens zusammengestellt aus Bildern, deren Themen wie von alters her üblich sind — Landschaften, Stillleben, Porträt und die immer wachsende Zahl der Kompositionen nach der Weise der surrealistischen Abstraktion. Das Verlangen nach Entspannung und der Wunsch, Ruhe zu finden, schöne Erscheinungen zu sehen, waren schon immer stark in der Kriegszeit, und sie waren besonders ausgeprägt in unseren Tagen. Aber in der Stunde, in der die Frage nach der Neugestaltung unserer komplizierten und angespannten Welt von jedem Einzelnen Teilnahme an den Lösungen erfordert, kann das Verlangen nach Spannungsauflösung zum Grund der Flucht vor der Realität werden.

Zahlreich sind die Apostel dieser Fluchtgestaltung. Und zwischen ihnen die Rückkehr zum abstrakten Stil, laut dessen die Kunst nichts mit der Politik zu tun hat. Die Urheber dieses banalen Stils kastrieren die Kunst, verstümmeln sie, machen sie zu etwas, was allein ästhetischer Kult ist, zur Befriedigung der Seele während der Erholungstage. Dies sind die «Schöngeister». Es gibt welche, die Zuflucht im Inneren ihrer Seele suchen, dort verschließen sie sich vor der realen Welt, die sie umgibt. Solche folgen den Schwankungen ihres seltsamen Geistes, ihren Wachträumen, bauen sich eine Welt nach der eigenen Willkür, so wie es ihnen einfällt. Sonderbar sind die Gemälde der Modernisten, ob sie sich Surrealisten oder Neoromantiker oder «Phantastiker» nennen. **De Chirico**, **Čeliščev**, **Seligmann**, **Tanguy** mit aller Feinheit des individualistischen Unterschiedes, den es zwischen ihnen gibt, sind

Teilhaber desselben Lebensgefühls. Tanguys Bilder sind grenzenlose Schreckensräume, in denen sich der Mensch verliert, Geschöpfe einer seltsamen Welt, die Assoziationen an trockene Knochen, unterirdische Wasserläufe und Maschinenteile wecken, eine durch den Mangel an Menschlichkeit und durch ihre Inhaltslosigkeit deprimierende Welt, eine Welt von seltsam geformten, bedeutungslosen Gegenständen. Rosamund Frost schrieb über de Chirico: «In seinen italienischen Städten, die bis zur Depression öde sind, starrt dich alles an: tote Statuen, blinde Piazzas, grünschwärze Schornsteine, die wie Türme emporragen. Der Betrachter bekommt das Gefühl, als stünde er an einer Bahnstation, nachdem er zu spät zur Abfahrt kam. De Chiricos Züge, die mit Getöse entlang dem Horizont rasen, dürften dem Herzen des Menschen eine seltsame Zuckung verpassen.»<sup>20</sup>

Ein sehr begabter Maler ist der Jude **Kurt Seligmann**. Seine *Geister des Schabbats*,<sup>21</sup> wenn wir sie einfach betrachten, ohne eine Deutung vergebens zu versuchen, sind Umwandlungen unserer realen Ängste in Skelette böser Geister, die sich auf uns stürzen und an die phantastische Welt des mittelalterlichen holländischen Malers **Hieronymus Bosch** erinnern. Dagegen zeigte der Jude **George Grosz**, ein gnadenloser Porträtist, diese Geister in ihrer wahren Gestalt in einem Bild, das dem Ausbruch des Krieges gewidmet ist — *Ein Stück meiner Welt*. Hier erscheinen die Geister des Militarismus und des Rassismus im Violett der Fäulnis, in Begleitung von Ratten, bewaffnet, wild, besessen, und gleichzeitig — von Fäulnis zerfressen und vibrierend bis zum Entsetzen — schleppen sie sich inmitten einer öden und zerstörten Welt hinter einer zerfetzten Fahne gehend, elend und geschlagen mit Blindheit. Das sind die Feldzüge des Militarismus, der der Erde Vernichtung bringt.

*Weiches Selbstbildnis mit gebratenem Speck*<sup>22</sup> ist der Titel eines Gemäldes von **Salvador Dalí**, der in Amerika berühmt ist. Halb abgeschnittene Krücken stützen ein Menschengesicht, das sich wie Flüssigkeit ausbreitet. Der gezwirbelte Schnurrbart verleiht dem Bild eindringlichen Zynismus. Auf den Bildern von Dalí tauchen immer wieder zerbrochene und zerstörte Körper auf, und es reicht ihm nicht, sie zu zeichnen, sondern er bringt auch noch ihre Formen durcheinander.

Der jüdische Maler aus Amerika, **Jack Levin**, beschäftigt sich bewusst mit Sozialkritik und setzt dadurch auf diesem Gebiet die beste künstlerische Tradition von **Daumier** und George Grosz fort. Seine Bilder sind stark und überzeugend. *Das Bankett*, 1941, sind Porträts der Leute der regierenden Klasse, die anschaulich ihre Unfähigkeit zum Regieren demonstrieren. Levin gehört zum Kreis der Künstler, der keine Angst hat, direkt in die Augen der Realität zu blicken, und der in der Aufdeckung der Wahrheit eine dringende Aufgabe sieht. Dieser Kreis dürfte eine auf jeden Fall verständliche Sprache sprechen, trotz aller formalen Möglichkeiten. So ist auch **Charlotte Haupt**. Bevor sie sich gänzlich der Bildhauerei widmete, war sie in der Sozialarbeit tätig. In ihren Skulpturen setzte sie die Probleme um, die sie während der Sozialarbeit beschäftigten: Flüchtlinge, die Kinder der Asylsuchenden,<sup>23</sup> Arbeiter. Ihr Werk *Eine Gruppe jüdischer Flüchtlinge* zeigt ihren direkten Zugang zum Thema.

Auch in den Werken von **Frank Kleinholz**, der in New York lebt, ist der Eindruck der Kriegsjahre und ihrer Schrecken erkennbar. In seinen aussagestarken Bildern veranschaulicht er die faschistische Barbarei. Unter den Objekten einer der Ausstellungen der National Academy in New York soll eins hervorgehoben werden, nämlich das Bild *Mexikanischer Bauer* von **Howard Cook**. Dies ist eine kraftvolle Gestalt, die mit Ruhe voller Aufmerksamkeit blickt; seine Hände ruhen vor ihm, als ob sie seine Waffen wären. Ein Bauer, den keine Kraft der Welt aus seiner Bahn bringen kann. In einer anderen Ausstellung wurden, unter anderem, kraftvolle Skizzen des polnischen Künstlers **Feliks Topolski** gezeigt (er arbeitet in England und ist Illustrator einiger wichtiger literarischer Werke). Unter diesen ist uns das Bild *Flüchtlinge* besonders nah.

Zum Kreis der Künstler, die als *social content* benannt werden (diejenigen, die sich sozialen Inhalten verschrieben haben), gehört **Anton Refregier**. Die dramatische Kraft seiner Komposition wird auch durch die wenigen Reproduktionen seiner Bilder bezeugt, die wir besitzen. Allerdings ist es klar, dass sie nur eine Auswahl der Werke darstellen, die ihrerseits eine Auswahl von Arbeitsfrüchten der Gruppe sind, die ohne Zweifel ihre Grundsätze erklärt hat, auch wenn man den Umfang ihrer Arbeit nur vermuten kann.

Was macht **Diego Rivera**? Der Künstler, dessen Name Erinnerung an Riesengemälde weckt, malt Fresken in San Francisco. Diego Rivera ist ein wunderbarer Maler, der in vollkommener künstlerischer Form die Forderung über den Zusammenschluss des Volksgeistes mit dem sozialen Inhalt verwirklicht. Er ist der Einzige, der in seinem Werk die revolutionäre **Ideologie** zum Ausdruck brachte, und dadurch erhebt er sich in der Klarheit seines Strebens über seinen Freund Picasso. Strenge Einfachheit vereinigt sich in seinen Werken mit glühender künstlerischer Leidenschaft. Ein anderes Mitglied der mexikanischen Schule, die sich durch Gedankenklarheit und monumentale Einfachheit auszeichnet, ist **José Orozco**. Bekannt ist sein Gemälde *Zapatistas*, das einen Aufmarsch der aufständischen Bauern darstellt.

Einige jüdische Künstler machten sich auf, um der schrecklichen Tragödie unseres Volkes in diesen Jahren Ausdruck zu geben. **Emanuel Romano**, der in Italien geboren wurde, ist Sohn des berühmten Bildhauers Heinrich Glitzenstein. Aus Protest verließ er Italien und lebt nun in Amerika. «Ich muss *dem* Ausdruck geben, was die Welt um mich herum in mir weckt» — mit diesen Worten erklärt er seine künstlerische Absicht. Die wenigen Reproduktionen seiner Bilder, die zu uns gelangt sind, bezeugen Reichtum und Tiefe der Komposition sowie gewaltige malerische Kraft. Eines seiner hervorragenden Bilder ist *Aufstand im Warschauer Ghetto*, das dem Krieg der Juden in seinem erschütternden Heldenmut und seiner Größe mächtigen Ausdruck gibt. Ein starkes Werk ist auch das Gemälde *Das ist das Armutsbrot* von **Nathaniel Jacobson**. Es ist ein Bild eines jüdischen Hauses während der Passah-Mahlzeit vor dem Hintergrund der jüdischen Geschichte. Es ist eine ungewöhnliche Komposition, voller Dynamik und trotzdem von klarem Ausdruck, die mit ihrer Unmittelbarkeit an die naive Technik des mittelalterlichen Bildes erinnert.

Wenn auch das Schrecklichste zum Ausdruck kommt, bringt dies Erleichterung, und dadurch wird die Last vom Herzen des Menschen genommen. Wie das Lied die Bande der Kummer löst, so gibt das Gemälde — mit noch stärkeren und unerklärlichen Mitteln — unserem Schmerz Ausdruck, und dies hat schon etwas von Befreiung. Ein Kunstwerk, das unseren stürmischen Erlebnissen Ausdruck gibt, ist ein tiefes menschliches Bedürfnis. Es ist auch eine dringende Notwendigkeit

im Leben unseres Volkes, eines Volkes der Überlebenden, und es ist auch ein Zeugnis gegenüber der Welt.

Es ist klar, dass der Künstler nur das schaffen kann, was ihm sein inneres Schicksal gebietet. Aber die gegenseitige Beeinflussung von Künstler und Gesellschaft ist ein Segen, der nicht aufgehoben werden soll. Und es ist notwendig, dass das innere Erlebnis Gestalt bekommt, deren Form und Inhalt durch den Glanz ihrer Strahlen im so breiten Umfang wie möglich wirken sollen. Man soll nichts erschaffen, was keine Frucht des inneren Erlebnisses ist, und auch nicht aus wohlgemeinten Absichten oder schönen Plänen. Denn es gibt nichts Überflüssigeres als ein schwaches und inhaltsloses Werk. Der Künstler ist nicht nur für sich verantwortlich, und nicht bloß seiner «Muse». Er hat eine schwere Aufgabe, die ihm auferlegt wurde, wenn auch nicht durch die Ernennung oder durch eine Organisation. Er trägt die Mission des Volkes und der Gesellschaft aus, das Antlitz der Generation zu verändern und ihrer Erlösung zu dienen.

- |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                               |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                         |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>1 Aus dem Hebräischen übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Viktor Golinetz. Der Übersetzer dankt Anna Donska und Frank Hornung für ihre Hilfe beim Korrekturlesen. Die Zitate, abgesehen vom Zitat aus Marx' <i>Die deutsche Ideologie</i> (Fn. 5), konnten nicht an den Quellen geprüft werden und wurden aus dem Hebräischen übersetzt.</p> <p>2 «Eine Tiefe breitet sich aus» ist eine Anspielung an Genesis 1:2 und 49:25.</p> <p>3 Hier im hebräischen Text ein Wortspiel zwischen «Brücke» (<i>gescher</i>) und «Verbindung» (<i>kescher</i>).</p> <p>4 Die Alliteration zwischen «Knochen», «Kugeln» und «Kurven» ist im hebräischen Text nur zwischen dem ersten und dem dritten Glied dieser Triade gegeben.</p> <p>5 Die zitierte Stelle findet sich in Karl Marx, «Die deutsche Ideologie — Kritik der neuesten deutschen Philosophie</p> | <p>in ihren Repräsentanten Feuerbach, B. Bauer und Stirner.» In: Karl Marx/ Friedrich Engels, <i>Werke, Band 3</i> (Berlin [DDR]: Dietz Verlag 1969), S. 26.</p> <p>6 <i>Moonlight Voyage, Flying against Germany</i>, auch bekannt als <i>Moonlight Voyage, Hampden flying above the clouds</i>, 1940.</p> <p>7 <i>Battle of Britain</i>, 1941 (vgl. Abb. 3).</p> <p>8 <i>House of Commons</i>, 1941 (vgl. Abb. 6).</p> <p>9 Die Bilder <i>An East End Street</i>, 1941, und <i>A House on the Welsh Border</i>, 1940, gehören der Reihe <i>Devastation</i> an (vgl. Abb. 7, 8).</p> <p>10 <i>Furnaces</i>, 1944 (vgl. Abb. 9).</p> <p>11 Das Zitat erinnert an einen Abschnitt des offenen Briefes Manns an den Dekan der Philosophischen Fakultät der Universität Bonn, der Neujahr 1937 veröffentlicht wurde: «[...] in ihr [d.h. in der Verantwortlichkeit für die Sprache] wird die Einheit des Menschlichen erlebt, die Ganzheit des humanen</p> |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

Problems, die es niemandem erlaubt, heute am wenigsten, das Geistig-Künstlerische vom Politisch-Sozialen zu trennen und sich gegen dieses im Vornehm-«Kulturellen» zu isolieren; diese wahre Totalität, welche die Humanität selber ist und gegen die verbrecherisch verstieße, wer etwa ein Teilgebiet des Menschlichen, die Politik, den Staat zu «totalisieren» unternähme.» (vgl. «*Wer schweigt, wird schuldig!*» *Offene Briefe von Martin Luther bis Ulrike Meinhof*, hrsg. und kommentiert von Rolf-Bernhard Essig und Reinhard M. G. Nickisch, Göttingen 2007, S. 163]. Vermutlich paraphrasiert Grundig die Aussage Manns.

- 12 Im hebräischen Text fälschlich «Morton».
- 13 Im Jahre 1942.
- 14 *Troop Movement*, 1942 (vgl. Abb. 10).
- 15 So im Original, nicht «Menschenhasser».
- 16 Der Text dieses Absatzes mutet wie die Übersetzung einer sowjetischen Propagandaschrift an, wie Oliver Sukrow bemerkte.
- 17 Russisch *He забудем, не простим!*, 1942.
- 18 Im Jahre 1943.
- 19 Gemeint ist wohl das Diorama *Das Übersetzen der Heere der Sowjetischen Armee über den Dnepr (Переправа*

*войск Советской Армии через Днепр*), entstanden 1945. Offensichtlich wurde das Jahresdatum verwechselt und als Titel des Bildes verstanden. Das andere Diorama *Das Überqueren des Dnepr durch die Heere der Sowjetischen Armee (Форсирование Днепра войсками Советской Армии)*, das Gorpenko in Zusammenarbeit mit A. M. Stadnik und P. I. Žigimont produzierte, wurde 1947 fertiggestellt, ein Jahr nach dem Erscheinen des vorliegenden Beitrages von Lea Grundig (Quelle: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Горпенко,\\_Анатолий\\_Андреевич](https://ru.wikipedia.org/wiki/Горпенко,_Анатолий_Андреевич)). Wenn die Information von Wikipedia stimmt, dann gibt es eine Differenz zur Angabe Grundigs. Womöglich hörte sie von den beiden Vorhaben, bevor sie fertiggestellt wurden.

20 Rosamund Frost vermutlich in: *Contemporary Art*, New York 1942.

21 *Sabbath Phantoms (Mythomania)*, ca. 1945 (vgl. Abb. 1).

22 *Soft Self-Portrait with Fried Bacon*, 1941.

23 Wahrscheinlich ist ihre Skulptur *Refugee Mother and Child* gemeint (vgl. [http://collections.si.edu/search/results.htm?q=record\\_ID:siris\\_ari\\_12389](http://collections.si.edu/search/results.htm?q=record_ID:siris_ari_12389)).

## Art in Times of War<sup>1</sup>

This anti-fascist war that changed the face of this world and spelled an utter ruin for millions, nay, tens of millions — how was it reflected in the works of those great persons who, in addition to their particular sensibility, are also blessed with the marvellous power of expressive prowess? How did they react, those artists, who had been moulding this world for as long as it existed?

The unique nature of art lies in its social quality. The artist lends an image to his personal appreciation, whereby the artist's experience is sublimated to become universal. It is only through the universal relationship with the artist's deed that the latter becomes a deed of art. A picture never beheld by human eye is as yet a mere lifeless object, and it is only when the lines and colours of the pictures become comprehensible to audiences, evoking concepts and feelings within them, that the piece earns its artistic right to exist. Here lies the essence of art. Yet here also lies the root of the artist's agony, the source of his solitude, of his throes inside his study; for a chasm gapes between the artist and the audience, and the desired bridge cannot be easily found. Back in the day, in medieval times, this relationship<sup>2</sup> between the artist and his audiences was more general in nature. The painter and sculptor were the mentors of their generation. It was from the church's pictures that audiences learned the stories of the bible. The commissioning party was the church. The entertained — the visitor audiences. The subject — the values of the people. As capitalism developed, this rift widened. The commissioning party became the man of means who could pay of his own wealth. The theme — the character favoured by the wealthy commissioning party. He, the individual commissioning party, was the one who paid for the piece and relished it, as well as the theme thereof. A proletariat of artists then emerged, catering for a thin tier of rich people, with their own particular taste and requirements.

Modern capitalism also gave rise to the modern masses, mechanised and assembled of parts and bolts, like a machine abiding by all the rules of a fixed set of mechanics. It is in our generation that the fascist monster of vulgarity reached its culmination. Could we ever forget the Germans' "Parteitag", their parades and ovations, this military-mechanised automatism, which turned a cultural people of many talents into a dull army of robots, devoid of soul and dull of senses, ready to be wielded as



deadly weapons in the hands of the tyrant villain? In vain did socialism fight for man's liberation, for his individual growth. As long as this mechanised vulgarity persists, art can never become a cultural property of the people. And as long as the rift between the artist and the people persists, neither he nor the people's art shall be liberated.

And this rift between the artist and the people meant that the former started deriding the people and its taste. He forsook any chance to earn the people's heart from the word go, starting in turn to see it as alien, remote, impervious to his influence. He despaired of the people and turned his back on it. Forsaking the chance "to be understood by many", he turned his interests to form as be-all-and-end-all and started to worship "art for art's sake". And so he shielded himself from the party that had isolated him. Having failed to find a bridge to the people, he started to preach that no such bridge was necessary. No longer was he puzzled if the people failed to understand him; he started prophesying that it was not incumbent upon the artist to be understood; nay, it was a fault for an artist to be understood by the people.

And as the world was striving with economic and political crises, with wars and dearth of work — the world of art grappled with all manner of "isms" (Expressionism, Dadaism, Futurism, Surrealism etc.), which can only be clarified if we venture to fathom their essential **content**. What do they make of man? What is the sense of life invested therein? Italian Futurism emerged at the end of the World War I with much pomp and fanfare and revolutionary theses to boot. It declared the museum a public bedroom, which should rightly be barred off at once. Dadaism in Germany referred to all literature from Goethe to Hasenclever as "waste" and to classic painting — as "kitsch". World War I and the ensuing extermination of millions stirred horror in the collective heart and a deep disenchantment with the merit of art. And these movements stepped up to the fore of the disenchanted, charging at the bourgeois society responsible for these events. Behind the Futurists' lampoons, the fascist hatred of humanist culture reared its head in all its aggression. The revolutionaries of form transpired as staunch trumpeters of the rising fascism. Dadaism in Germany, its main purpose scoffing at bourgeoisie culture, waned and perished into its own emptiness. It depicted the attending griefs of the World War as a malady now gone

without trace. Hitler had a strange resurrection set up for this "ism". Dadaism purported to be a protest against civil culture, only to be taken by Hitler and be made in turn to look like the product thereof.

And attitudes divided. Marching along with the working people were artists Dix, Grosz, Kollwitz and Zille. But on the other hand, French-born abstract and surrealist art, particularly in France, developed and propagated throughout civilisation.

This abstract art is the latest conclusion of art's isolation, undermining the broad popular base underneath it. It is a manifestation of pessimism, the contempt for man and audiences. This process began with the blurring of form; the object became "beside the point". The human figure disintegrated too. It became things, globes, graphs; no realism was left in it. The reciprocal game of forms became an end in itself. The powers at play comprised the circle, the line, the paint. They started to act. The abstract composition came about, sometimes likened to the musical piece. "Nature morte", its origins in the Dutch folk's *joie de vivre* — their panegyric to the joys of the laid out table, the love of objects surrounding them — has nowadays become colourful stretches with neither the body nor the figure thereof. Enchanted, painters turned their eyes to Picasso, who had begun alternately shifting between forms since the marvellous and clear pictures of his "Blue Period", surprising his generation time and again. The real world, a world in its throes, remained out of the artist's sight. Man, the cause of art from time immemorial — all but disappeared.

The abstract world of vain forms was a world that could be mastered. Here, one could create delightful harmonies, playthings of the imagination, as well as line rhythms and curve strokes, rejecting all authority but that of the artist himself. This also meant the end of address to man himself. No longer was it a language one could understand. Nor was anyone required to understand it. A statement by one such abstract artist was recently issued, shedding light on this matter: "a poor picture explains itself. A fine one requires someone to explain it."

In principal, reality has no "vain" forms; the human imagination — by dint of its very nature — is capable of imbuing every form by way of symbolism. Therefore no line or drawing may fail to stimulate the eye. We can spy pictures even in the stray mortars fissures, while our imagination

runs playful with the stone curvature, seeing manifold figures therein. The abstract pictures, therefore, may invariably fetch the eye. They may well be aesthetically pleasing. Yet all these fall short of satisfying the heart. The abstract art forsakes the virtue of being understood by many, thereby also forsaking society, as well as its entire mission.

Let us look at the main pictures created during the years of this war: here is **Rudolf Bauer**, and **Léger** too; here are **Marcel Duchamp** and **Piet Mondrian**, of the composition titled *VII*; and here is *My Egypt* by **Charles Demuth**. All these have their roots in the inventory of forms originating from the world of technics. The game of powers found in them is devoid of human essence. It is a human endeavour that renounces its human maker, feigning to be an absolute. But can there be an imagination that is not rooted in reality? “Men are the producers of their conceptions, ideas, etc. — real, active men, as they are conditioned by a definite development of their productive forces ... Consciousness can never be anything else than conscious existence, and the existence of men is their actual life-process.” (Marx)<sup>3</sup> Quite a few abstract painters hail from architecture and technics, or were otherwise associated with industry through the poster. At any rate, machine has deprived this world of all things human; and it is the forms of machine that participated in generating the forms of abstract art.

War had its hand against every man.<sup>4</sup> Needless to say that its effect was very much felt in countries close to the battlefields, particularly those where war itself was waged. In England, more so than in America; and all the more prominently in America, in paintings by Jewish emigrants. The ruthless hand of war struck the artist’s shelter and its horrific spectacle stirred up his dreams. And so we see the gushing forth of this overwhelming reality in the lyrical landscapes and surrealist pictures of **Paul Nash**. The Nazi Blitz descended upon the British Isles. A marvellous picture, its restrained beauty pronouncing the mighty serenity of the nation; *Moonlight Voyage, Flying against Germany*.<sup>5</sup> And another oil painting with an almost lyrical subtlety — *Battle of Britain*.<sup>6</sup> The destructive airborne battle, in the expanse of space between heaven and earth, was rendered here into an extraordinary ornament.

**John Piper**, one of the most exquisite painters of architectonic themes, turned his back on abstract painting at the onset of war. His deep

love of ancient architecture, his stained glass mastery, the experience of the devastation wreaked by the bombing on the pleasant buildings, prompted him to create a series of pictures of wonderful wholeness. (*House of Commons*<sup>7</sup>, for instance.) One such powerful piece by Piper portrays an ancient English town in red colours, as a living creature breathing under a sky of horrors and black cloud banners. The torments of war and its ruin assume the form of devastated buildings in his pictures, like living remains with their wounds and burns.

One example of a second-to-none marvellous painter is **Graham Sutherland**; his natural forms and tree figures seem like figments of another world; his painting language is not easily perceived. Nevertheless, he too was caught in the realistic net, and alongside those freak pictures, other, altogether different works appear: *Devastation, An East End Street* and *House in Wales*,<sup>8</sup> to cite but some. The bombing of London (as in **Paul Nash’s** pictures) is manifested in deceptive ornaments — golden curves bursting forth from the bomber, lunging at the metropolis. And here comes the working man too, with *Furnaces*<sup>9</sup>; sadly, the reproduction in front of us features no more than two pictures of this cycle, but even they can attest to broad horizons, a clarity of thought and a one-of-its-kind artistic shaping power.

One very significant turn is the surprising step taken by **Jean Hélion**, from abstract painting to “Naturalism”. This can be traced back to his war experiences. A soldier in the French Army, he was taken prisoner by the Germans. “At night, in the camp”, he says, “These were the things that kept us awake, visions of the simple — yet most intense — engagements of life. We wanted to take a walk, have a smoke, eat, drink, sleep, wear a civilian hat, shake a gloved hand, stare at shop windows etc. These are the staples of life, the most intense part thereof; now it seemed to me to be the most underestimated, trivial part, utterly blurred as it was by routine, and guised by vapid ornaments which were beside the point.”<sup>10</sup> And he seeks a path for shaping the image of everyday life, revealed to him in its primitive demand, with such a poignant power.

Inspired by the anti-fascist war days, intellectuals and cream-of-the-crop artists valiantly embarked on the campaign for humanity; **Thomas Mann** coined the phrase: “the social and political elements were

included in the totality of the humane".<sup>11</sup> Thomas Mann stepped up to the microphone; just as **Picasso** — as a fighting artist — created the *Guernica* in memory of the Spanish Civil War. The political situation, with the Paris Popular Front in the background, made this picture easier to fathom, winning the hearts of the multitudinous masses like no other piece by this artist. It was the shrieking heads that struck a chord with the masses, the turbulence stirred from within the depth of horror, the suffering and cruelty. Yet immediately thereafter, Picasso reverted to abstract art; a very sad turn indeed. Picasso has proudly professed his affiliation with the working class, but at the same time, he – as an artist, forsakes the masses of the working people, as his artistic forms of expression are incomprehensible to audiences.

Even the great oracle of Expressionism, **Oskar Kokoschka**, created a large picture expressing his humanism: *What We are Fighting For*.

In different countries, committees of “war artists” were established, presenting the pictures of soldiers. These largely constitute reportages, of no considerable artistic values, with the exception of few. Two stand out in this galore of items and reproductions. The first of which is *Engine Room* by **Frank Norton**<sup>12</sup>, Australian war artist. In the tangle of machinery and instruments, there stands the man in command. This picture not only announces a thing of importance, it also expresses it. The second picture is a true piece of art by American Private **Robert Burns**, 25, who was awarded a price by *LIFE*.<sup>13</sup> The picture is titled *Troop Movement*.<sup>14</sup> The firm agreement of composition and colours wonderfully conveys the mutual closeness shared by these characters. The car section was splendidly sublimated to express this closeness. And most prominent of this picture’s virtues: its simplicity and humanity.

Other pictures of this kind whose replications which we have here are indeed realistic by theme, but graphic and lifeless. The picture *German Gliders Downed in Crete* has the semblance of a hunting scene. The two Nazi soldiers lie there like two hunted pheasants. There is no exhaustive grappling to this picture, no humanity; it is mechanic and therefore unartistic. And the content problem of this painting goes beyond its theme. Creative art moulds this world, invariably and particularly when it comes to the image of the respective generation. And yet, the picture of the world, nature and society is not even. The fascist,

hater of all things human, sees it neither through the affectionate eyes of **Käthe Kollwitz**, nor as **Barlach** would. (And as we cite this great sculptor, let us remember him, who died a martyr’s death during this war. His sculptures, reflecting his great love of humanity and mental agitation, were occasionally declared “degenerate art” by leaders of the Nazi propaganda, and therefore this marvellous artist languished in hunger, lonely and forsaken in a Westphalia village, as local shopkeepers deprived him of bread, while local youth cast stones at his windows.)

In the USSR, the contrast between people and art was removed with the revolution. Indeed, the tradition of art there is of lesser scope and splendour than that of western countries. Yet the spiritual forces of the Russian people remain undiluted, its talents are many and its culture vigorous. The people of Central Asia too, oppressed in Tsarist times, are now developing a modern painting art, organically connected to their lively folk art. Museum visitors are surprisingly numerous.<sup>15</sup>

Of all the branches of art, graphics has reached great vitality and high artistic level there. In the newspapers, in books — as well as around the city streets, posters and graphic art paintings of manifold forms address the masses in flowery rhetoric. The political poster has achieved artistic virtue and considerable social significance.

Art is understood there with no mediation, expressing that which plays out in the soul of the people. One could see photographs from the battling Leningrad and Moscow in the newsreels and marvel at the multiple posters that cover every single free handbreadth of the streets, public places and rail stations. In the most trying hours of the war, these posters fanned the hate for the enemy and spurred on those who went to battle. And many of these posters were veritable works of art.

The theme of war was also prominent in numerous exhibitions. The tremendous experience of endless suffering, the clear notion of the just struggle, were reflected in the works of art. In Leningrad, local artists held an exhibition of works created by them during the siege, with the enemy’s sword across their necks, in the ruthless plight of winter. Drawings, nay, numerous oil pictures, were also produced in the line of fire. The war, encompassing the entire nation, was interpreted and clarified by art, which to a major degree shaped its consciousness.

In a cycle of paintings, **Dementii Shmarinov** depicted the Nazi

ruthlessness towards the civilian population, and the devastation of culture, as well as the popular heroic war. High intensity marks the simplicity and focus of these legions. One of his works, titled *We Won't Forget, We Won't Forgive!*, earned the Stalin Award.<sup>17</sup>

In his Leningrad series, **Alexeiï Pakhomov** presents scenes from the 1941–42 siege. These include passages of battle, everyday suffering, the breaking of the siege, the resuming of normal life, the rebuilding of ruins and the joy of liberation.

Numerous artists fought in the army ranks. One of these is **Konstantin Finogenov**, who drew his *Stalingrad* series as a soldier. Another one is **Semion (Simon) Boïm**, the navy's painter, who drew numerous naval battles and marine landscapes. **Nikolai Zhukov**, in his drawings from the Belarus front as well as his paintings of German prisoners of war, lays out for us some poignant psychological portraits.

**Piotr Krivonogov** depicts bands of soldiers and civilians, in the hands of their fascist captors, executed. In one such picture, the Nazi soldiers drive Russian women and children ahead of them in their front positions. It is intriguing to see the effort of five painters, headed by **Anatoliï Gorpenko**, who joined together to create a large picture depicting the crossing of the Dnieper, titled *1943*.<sup>18</sup>

The war pictures are accompanied by a large number of landscapes and paintings of the vast land of Russia, protected by her people with such fervour and devotion. Many portraits engage with the Soviet soldier and civilian.

The average exhibition in the western world consists of pictures whose customary themes, as in days of “yore”, are landscapes, still life and portraits, while a growing number of them follow a composition informed by surrealist abstraction. The yearning for an outlet, the wish to find appeasement and behold pleasing sights, have always been stronger during wartimes; and these days they are all the more fierce. Yet while the question of reshaping this conflicted, taut world demands a shared solution, the desire to resolve the tension may become an escape of sorts from reality.

This urge to escape has many apostles. Among them — the relapse to the abstract mode, whereby art has nothing to do with politics. The champions of this hackneyed style castrate art, rendering it invalid; the

preserve of aesthetic worship, to satiate the soul in its leisure time. These are the “dainty minds”. Some seek shelter deep inside their soul, where they withdraw from the real world encompassing them. These pursue their bizarre vanity, their daydreaming, and build themselves a world after their own arbitrariness, as their mind pleases. The pictures of the modernists, whether they call themselves Surrealists, Neo-Romantics or “Fantasists”, are magnificent on the surface. **Chirico, Chelishchev, Seligmann, Tanguy**, for all the subtle distinctions between them, all share a single sense of life. Tanguy's pictures are boundless expanses of horror wherein man loses himself, complete with creatures of a strange world that evoke associative thoughts of dry bones, subterranean water canals and machinery parts; a world depressing in its lack of humanity and in all its vanity, a world of shapes so odd as to be utterly senseless. Rosamund Frost wrote of Chirico: “In his Italian cities, desolate to dejection, everything glares at you; dead sculptures, blind piazzas, swarthy-greenish smokestacks hoisted as towers. The viewer may feel as if he is in railway station, having arrived late for the departure journey. Chirico's trains, storming loud to the horizon, may induce a strange convulsion in the human heart.”<sup>19</sup>

Jewish **Kurt Seligmann** is one example of an artist with great talent. His *Sabbath Phantoms*,<sup>20</sup> plainly observed, with no futile attempts to decipher names, embodies in fact our realistic fears incarnated in the skeletons of evil spirits, storming us, reminiscent of the fantastic world of the medieval Dutchman, **Hieronymus Bosch**. The Jew **George Grosz**, on the other hand, a merciless portraitist, showed the real face of these phantoms, in a picture dedicated to the outbreak of war: *A piece of My World*.

Here we see the phantoms of militarism, of racism, in the purple of decay, in the company of rats, armed, bestial, possessed, and at the same time — consumed by rot and horrifically ragged; they trudge along a world of desolation and ruin behind a patchwork banner, blind and wretched. These are the marches of militarism, wreaking devastation on the land.

*Soft Self-Portrait with Fried Bacon*<sup>21</sup> is the title of a picture by **Salvador Dalí**, renowned in America. Half sawn-down crutches prop up a human face that expands liquid-fashion. Curling whiskers lend the picture a

poignant cynicism. Shattered, collapsed bodies recur in Dalí's pictures, and as if these fail to satisfy the painter — he also disfigures them.

The Jewish painter from America, **Jack Levine**, consciously engages with social critique, pursuing the best artistic tradition in this field, from **Daumier** to George Grosz. His pictures are powerful and convincing. *The Banquet*, 1941: portraits of ruling class members, making a show of their ruling inaptitude. Levine belongs to a circle of artists who boldly look reality in the eyes and deem the revelation of truth an urgent duty. This circle speaks comprehensibly no matter the circumstances, despite all formal avenues available. Take **Charlotte Haupt** for example. Before immersing herself in the art of sculpture, she practiced social work. And in her sculptures, she elaborated the same problems that had engaged her as a social worker: refugees, children in shelters, workmen. Her work *Jewish Refugees*<sup>22</sup> speaks volumes for her direct approach to the issue.

The works of **Frank Kleinholz**, who lives in New York, also bear the marks of the war years with all their terror. He illustrates the fascist barbarity in some fiercely expressive pictures. Of all items from a *National Academy* exhibition held in New York, there is one which merits particular mention, that is, the picture titled *Mexican Peasant*, by **Howard Cook**; a powerful figure, looking over with attentive serenity; his hands are laid ahead, like weapons. A peasant whom no power in the world remains to divert from the track. Another exhibition features, among other works, the intense drawings of Polish artist **Feliks Topolski** (illustrator of several important literary works in English). The most pertinent of those for us is the picture titled *Refugees*.

The social circle of artists called “social content” numbers **Anton Refregier**. A handful of replications that we have attest to the dramatic force of his composition. Nevertheless, these are clearly representative of a variety of exhibits, which are also the product of a group that has doubtless managed to blaze a principal trail ahead, though one can only imagine the scope of their work.

What does **Diego Rivera** do? This artist, whose name calls to mind large-scale works, paints a fresco in San Francisco. Diego Rivera is a wonderful painter, realising to artistic perfection the demand to merge the popular spirit with the social content. He is the only one to express the revolutionary **ideology** in his work, thereby exceeding his friend,

Picasso, as far as his clear trend. Rigorous simplicity combines with exciting artistic fervour in his work. Another member of the Mexican School, a school marked by the ideological clarity and monumental simplicity, is **José Orozco**. One of his well-known pictures is *Zapatistas*, a march of rebelling peasants.

And from the ranks of Jewish artists, a call also came out to express the horrible tragedy that had frequented our nation during those years. **Emanuel Romano**, born in Italy — is the son of famous Jewish artist Enrico Glicenstein. He left Italy in protest and nowadays lives in America. “I must give expression to the reaction that this world evokes in me”<sup>23</sup> — in these words he explains his artistic intention. The few replications of his works that we have here attest to richness and profoundness of composition, as well as to immense painting power. One of his exquisite pictures is *Warsaw Uprising*, which constitutes an intense expression for the Jewish war in all its heroism and shocking might. *Ha Lachma Anya*<sup>24</sup> by **Nathaniel Jacobson** is another powerful piece. Here we see the Jewish home during the Seder night — with Jewish history at the background. An uncommon composition, highly dynamic, yet clear in its expression, and reminiscent of the naive medieval technic in its directness.

Horrifying as anything may be, once achieving expression — it brings some relief, a certain unburdening of the human heart. Just as the song unravels the chains of sorrow, so does a picture lend — in more emphatic, uncompromising mean — an image to our grief; and this in itself offers some deliverance. The artistic work that shapes our exciting tales is a profound human demand. It is also an urgent need in the life of our nation, a nation of survivors, and a sense of testimony for the world to behold.

Clearly, the artist can only create that which compels him by dint of an inner decree. And yet, the reciprocal influence between artist and society is a blessing, which must not be held lightly. It is essential that the inner experience gain image, with form and content that may radiate far and wide. And nothing should be created that is not the fruit of an inner experience, nor out of welcome intentions or pious plans. For you may find nothing as superfluous as a feeble work of no content. The artist's responsibility transcends his own self, his own “muse”. He shoulders a

role, with which he is entrusted, even if not through an appointment or organisation. He carries the mission of the people and society, to change the face of the generation and serve its redemption.

- 1 Translated from Hebrew and annotated by Noam Ben Ishie, with the exception of footnotes 2, 3, 8, 11, 16, 18 and 22, contributed by Viktor Golinets.
- 2 The Hebrew text features a word-play: "bridge" (gesher) and "linkage", "relation" (keshet).
- 3 This passage can be found in Karl Marx's *The German Ideology* (1945) Critique of Modern German Philosophy According to Its Representatives Feuerbach, B. Bauer and Stirner, and of German Socialism According to Its Various Prophets, Chapter 4.
- 4 Genesis 16:12 — "And he [Ishmael] shall be a wild ass of a man: his hand shall be against every man, and every man's hand against him."
- 5 *Moonlight Voyage, Flying against Germany*, also known as *Moonlight Voyage, Hampden flying above the clouds*, 1940.
- 6 *Battle of Britain*, 1941 (see fig. 4).
- 7 *House of Commons*, 1941 (see fig. 6).
- 8 The pictures *An East End Street* (1941) and *A House on the Welsh Border* (1940) are part of the series entitled *Devastation* (see fig. 7, 8).
- 9 *Furnaces*, 1944 (see fig. 9).
- 10 Translated from the Hebrew.
- 11 This quote is reminiscent of a portion of Mann's open letter to the Dean of the Faculty of Arts at the University of Bonn, published around New Year 1937: "In the Word is involved the unity of humanity, the wholeness of the human problem, which permits nobody, today less than ever, to separate the intellectual and artistic from the political and social, and to isolate himself within the ivory tower of the 'cultural' proper. This true totality is equated with humanity itself, and anyone — whoever he be — is making a criminal attack upon humanity when he undertakes to 'totalize' a segment of human life — by which I mean politics, I mean the State." See: Thomas Mann, *God Help our Darkened and Desecrated Country*. [A Letter to the Dean of the Philosophical Faculty of the University of Bonn]. Grundig was presumably paraphrasing Mann.
- 12 Mistyped as "Morton" in Hebrew.
- 13 In the year 1942.
- 14 *Troop Movement*, 1942 (see fig. 10).
- 15 The text in this paragraph is quite like a translation of a Soviet propaganda pamphlet, as noted by Oliver Sukrow.
- 16 Russian: *Не забудем, не простим!*, 1942.
- 17 In the year 1943.
- 18 Grundig is referring to the Diorama. *The transport of the Soviet Army across the Dnieper River* (*Переправа войск Советской Армии через Днепр*), produced in 1945. The date seems to have been mixed up with the title of the image. The other Diorama — *The crossing of the Dnieper River by the Armies of the Soviet Army* (*Форсирование Днепра войсками Советской Армии*) was produced by Gorpenko together with AM Stadnik and PI Žigimont. It was completed in 1947, a year after Lea Grundig published this text (see: [http://ru.wikipedia.org/wiki/Горпенко,\\_Анатолий\\_Андреевич](http://ru.wikipedia.org/wiki/Горпенко,_Анатолий_Андреевич)). The information from Wikipedia contradicts the details provided by Grundig. She may have heard about the two projects before they had been finalized.
- 19 Presumably: Rosamund Frost, *Contemporary Art*, New York 1942. Translated from the Hebrew.

- 20 *Sabbath Phantoms – Mythomania*, around 1945 (see fig. 1).
- 21 *Soft Self-Portrait with Fried Bacon*, 1941.
- 22 She is probably referring to the sculpture *Refugee Mother and Child* (see [http://collections.si.edu/search/results.htm?q=record\\_ID:siris\\_ari\\_12389](http://collections.si.edu/search/results.htm?q=record_ID:siris_ari_12389)).
- 23 Translated from the Hebrew.
- 24 *Ha Lachma Anya*: Aramaic for "the bread of affliction/poverty", the opening passage of Maggid, the main portion of the Passover Haggadah.

«Und es ist notwendig, dass das innere Erlebnis Gestalt erhält.» —  
Lea Grundigs *Kunst in Zeiten des Krieges*: eine Einführung

Der hier erstmals auf Deutsch publizierte, bislang weithin unbekannt Artikel von Lea Grundig mit dem Titel *Kunst in Zeiten des Krieges* erschien 1945 im Jahrbuch der linken, gewerkschaftsnahen Zeitschrift *Davar* (Das Wort).<sup>1</sup> War man bislang davon ausgegangen, dass sich Grundig erst in den 1950er Jahren im Zuge der Anti-Formalismus-Kampagne in der frühen DDR schriftlich zu kunsttheoretischen und -kritischen Fragen äußerte,<sup>2</sup> so muss diese Einschätzung nun revidiert werden: *Kunst in Zeiten des Krieges* ist nicht nur in seiner sprachlichen Gestaltung ein beeindruckendes Zeugnis der intensiven und kritischen Auseinandersetzung Grundigs mit der damaligen zeitgenössischen Malerei, sondern wirft durch seinen Erscheinungsort und das Publikationsdatum ein neues Licht auf ihre Aktivitäten im palästinensischen Exil (1940–1948) und auf ihr späteres kulturpolitisches Engagement in der DDR, unter anderem als Präsidentin des Verbandes der Bildenden Künstler der DDR (1964–1970).<sup>3</sup> Noch stärker muss in Zukunft auf die Kontinuitäten und Brüche in den drei Lebensabschnitten der Grundig — der Jugend- und Ausbildungszeit in Dresden bis 1933, der Zeit des Nationalsozialismus und des Exils bis 1949 und ihr Wirken in der DDR bis 1977 — geachtet werden. Doch nicht nur für die Grundig-Forschung ist der Text *Kunst in Zeiten des Krieges* eine Fundgrube, erlaubt er es doch auch, internationale Rezeptions- und Distributionsvorgänge bildender Kunst im Zweiten Weltkrieg nachzuvollziehen und einen veränderten Blick auf die Situation engagierter, exilierter bildender Künstler im damaligen britischen Mandatsgebiet Palästina einzunehmen. Lea Grundigs grafisches Schaffen und ihre kulturpolitischen Äußerungen gemeinsam betrachtet schlagen womöglich auch ein neues Kapitel in der Kunstgeschichtsschreibung Israels auf, denn die diskursiven Dimensionen des Aufsatzes von 1944/45 sind noch nicht abzuschätzen.

Voran sei jedoch die Bemerkung gestellt, dass es in Grundigs Essay in *Davar* nicht um ihre künstlerische Auseinandersetzung mit dem Holocaust ging, die ihren Ausdruck in den grafischen Zyklen aus den 1940er Jahren fand und nicht zuletzt in der hebräischen Publikation *In the Valley of Slaughter* von 1944 ihren Weg in die Öffentlichkeit im Mandatsgebiet fand.<sup>4</sup> Jene Werke Grundigs, welche sich mit der Verfolgung und Vernichtung der europäischen Juden befassten, zählen zwar quantitativ zur kleinsten Werkgruppe ihres Schaffens im

Exil — neben den beiden anderen Gattungen Landschaft und Porträt sowie Illustrationen —, sind aber qualitativ am bedeutungsvollsten.<sup>5</sup> Während Grundig also einerseits mit ihren Grafiken versuchte, dem Schrecken der Vernichtung der europäischen Juden durch die Nationalsozialisten eine künstlerische «spiritual resistance» (Miriam Novitch) entgegenzusetzen,<sup>6</sup> wird dieser Aspekt andererseits im *Davar*-Essay vollständig ausgeblendet. Worin die Gründe für diese Diskrepanz liegen, kann hier noch nicht erklärt werden. Im Folgenden soll es vielmehr um eine erste Einordnung des Textes in den kultur- und zeithistorischen sowie in den biografischen Kontext gehen, der für das Verständnis des Artikels nötig ist. Dies schließt auch eine kurze Würdigung der von Grundig behandelten Künstler ein (vgl. Kurzbiografien auf S. 56–59). Da der Text von Lea Grundig eine Fülle von Querverweisen und interessanten Überlegungen zur Kunst der 1940er Jahre enthält und bislang noch nicht der Grundig-Forschung zur Verfügung stand, kann es hier zunächst nur um die Andeutung von möglichen Forschungsfragen und Problemfeldern gehen. Die weiterführende Analyse und Interpretation des Aufsatzes *Kunst in Zeiten des Krieges* bleibt eine Aufgabe der zukünftigen Auseinandersetzung mit Leben und Werk von Lea Grundig, mit der Kunstgeschichte Israels und mit der Entwicklung der antifaschistischen Kunst im internationalen Kontext.

Der Artikel lässt sich in vier Teile strukturieren: Zunächst führt Grundig in das Wesen und den sozialen Charakter der Kunst ein. Im zweiten Teil widmet sie sich kritisch den verschiedenen Kunstströmungen und «Ismen» der Zwischenkriegszeit. Im dritten und Hauptteil ihres Textes geht Grundig auf Werke der antifaschistischen Kunst in den Ländern der Alliierten ein, wobei sie hauptsächlich Kunstwerke und Künstler aus Großbritannien, der Sowjetunion und den USA behandelt. Ein Fokus liegt dabei auf sozialkritischen Werken, aber auch auf solchen, die das Kriegsgeschehen veranschaulichen und zum aktiven Widerstand und Kampf gegen den deutschen Faschismus aufrufen. Zudem werden von ihr zahlreiche jüdische Künstler in diesem Abschnitt besprochen und mit Werken charakterisiert. Der vierte und letzte Teil enthält einen appellhaften Ausblick.

Ist der Text damit auf den ersten Blick als Manifest zu werten? Sicherlich erfüllt er einige Charakteristika eines avantgardistischen

Manifests: Er weist die «klassische» Dreiteilung in Einleitung, Forderungskatalog und Schlussteil mit Verweis auf die Einleitung auf,<sup>7</sup> enthält mehrere Forderungen, die kritisch eine Gegenwart adressieren, sein sprachlicher Stil ist dynamisch und auffordernd, er ist in der Zeit großer gesellschaftlicher Umbrüche entstanden und richtet sich an eine (mediale) Öffentlichkeit, die von etwas überzeugt werden soll.<sup>8</sup> Auf der anderen Seite fehlen aber gerade jene Eigenschaften, die das Manifest Anfang des 20. Jahrhunderts zum «ureigenen Medium» der Avantgarde werden ließen.<sup>9</sup> Festzuhalten ist, dass für Grundig der eigentliche Text nicht *der* essentielle Bestandteil ihrer künstlerischen Vorstellungen war,<sup>10</sup> sondern eben nur ein Erläuterungsmedium. Sie teilte eindeutig nicht die weitverbreitete Skepsis der Avantgarden, dass das Kunstwerk nicht mehr genüge und zwingend einer textuellen Fundierung zur besseren Verständlichkeit bedürfe.<sup>11</sup> Und schließlich noch ein drittes Element, welchem in zukünftigen Untersuchungen nachgegangen werden müsste: Versteht man das Manifest der Avantgarden auch als performativen Akt, dessen autoritäre Geste mit dem Anspruch auf gesellschaftlich-ästhetische Veränderung als textliche Äußerung auftritt,<sup>12</sup> so müsste genauer geklärt werden, welchen gesellschaftspolitischen Akteure sich Grundig während ihrer Zeit im Exil verbunden fühlte.

Zunächst sei hier kurz die zeithistorische Folie umrissen, vor der Grundigs Text entstanden ist.<sup>13</sup> Lea Grundig gelangte 1939/40 über die Donau und das Schwarze Meer schließlich mit dem Flüchtlingsschiff *Patria* vor die Küste des Mandatsgebietes. Da sich die Briten zu diesem Zeitpunkt weigerten, jüdischen Flüchtlingen Zuflucht in Palästina zu gewähren, ja sogar das Ziel verfolgten, die Schiffe nach Mauritius zu schicken, verübte die zionistische Untergrundgruppe Haganah einen Anschlag auf die *Patria*. Bei dem Bombenanschlag und dem anschließenden Untergang des Schiffes starben mehr als 250 Menschen. Den Schiffbrüchigen gewährte man Exil. Grundig wurde zunächst, wie viele andere auch, im Flüchtlingslager Atlit interniert. Später lebte sie dann in Haifa und Tel Aviv, neben Jerusalem die beiden Zentren der deutschsprachigen Emigration. Hier verdiente sie sich ihren Lebensunterhalt mit grafischen Arbeiten und Illustrationen. Wie Gideon Ofrat gezeigt hat, war die Szene der deutschen Emigranten aus dem Bereich der bildenden Künste sehr heterogen zusammengesetzt. Sie alle verband jedoch die zumeist



prekäre Situation als Einwanderer in einem unbekanntem und kulturell völlig anders strukturierten Land.<sup>14</sup> Gleichwohl dürfte der Umstand, dass sowohl ihr Vater als auch ihre Schwester bereits im Land ansässig waren, den Start in den neuen Lebensabschnitt erleichtert haben. Hans Grundig (1901–1958), von den Nationalsozialisten zu diesem Zeitpunkt bereits im KZ Sachsenhausen interniert, musste von seiner Frau und künstlerischen Weggefährtin in Deutschland zurückgelassen werden.<sup>15</sup> Ofrat äußerte die These, dass die Außenseiterstellung Lea Grundigs, in welcher sie sich in den 1940er Jahren befand, sowohl auf stilistische als auch auf kunstpolitische Gründe zurückzuführen seien, denn ihr expressiver Verismus und ihr öffentliches Engagement für den Kommunismus stießen — gerade auch unter den anderen deutschen, künstlerisch aktiven Emigranten — auf wenig Gegenliebe.<sup>16</sup> Ästhetisch (und weltanschaulich) befand sich Grundig im Exil als expressive Veristin in der Tradition von Otto Dix in stetigem Widerstreit mit der in Palästina dominanten «Pariser Schule» des Post-Impressionismus. Diese Ambivalenzen scheinen auch im *Davar*-Artikel durch: Grundig schrieb, dass sich die von Frankreich «über die ganze Zivilisation» verbreitende «abstrakte und surreale Kunst», die «letzte Folgerung der Isolierung [...], das Fallenlassen ihres breiten volkstümlichen Fundaments» und «Ausdruck des Pessimismus sowie der Verachtung des Menschen und der Gemeinschaft der Betrachter», ja gar das Verschwinden des Menschen, «das Ziel der Kunst seit eh und je», die Abstraktion in eine ästhetische wie gesellschaftliche Sackgasse geführt habe: «Abstrakte Gemälde können also immer das Auge anziehen und sie können sogar ästhetische Befriedigung bringen, doch sind sie nicht imstande, das Herz zu füllen. Die abstrakte Kunst verzichtet auf den Anspruch, von vielen verstanden zu werden, und dadurch verzichtet sie auch auf die Gesellschaft und, also, auf ihre Mission» (S. 15f.). Selbst Picasso, der mit seinem *Guernica*-Bild — «als kämpfender Künstler» — ein wichtiges antifaschistisches Werke geschaffen habe, sei «gleich danach wieder zur abstrakten Malerei zurück[gekehrt]» (S. 19) und stünde nach Grundig isoliert vom Volk; im Gegensatz zu Dix, George Grosz, Käthe Kollwitz oder Heinrich Zille, welche «mit dem Arbeitervolk schritten» (S. 15). Interessant ist, dass Grundigs Aufsatz im *Davar* erschien, in jener Zeitschrift, in der auch mehrere Ausstellungsrezensionen über

Präsentationen der Dresdner Emigrantin veröffentlicht wurden.<sup>17</sup> Mit dem Herausgeber der Zeitschrift, Zalman Shazar (1889–1973), Mitglied der Arbeiterpartei (Mapai), Autor und Dichter, stand Lea Grundig in den Jahren ihres Aufenthalts in Palästina in engem Kontakt. 1949 wurde Shazar Bildungsminister in der ersten Regierung des Staates Israel. Von 1963 bis zu seinem Tode 1973 war Shazar israelischer Staatspräsident. Hatte sie sich 1942–1947 in erster Linie mit Kinderbuchillustrationen beschäftigt,<sup>18</sup> so dürfte der nun entdeckte Aufsatz Grundig genug zu der Annahme geben, dass sie daneben sehr aufmerksam die internationale Entwicklung der Kunst und die neuesten Werke antifaschistischer Künstler aus Ost und West registriert und kritisch reflektiert hat. Sie war also keineswegs von dem, was um sie herum im Kultursektor passierte, abgeschnitten, trotz der peripheren Lage des Mandatsgebietes. Während Lea Grundig mit ihren berühmten grafischen Holocaust-Zyklen eine bemerkenswert frühe künstlerische Auseinandersetzung mit dem Holocaust lieferte, stellt ihr Aufsatz in *Davar* nicht ihre eigenen künstlerischen Fähigkeiten und Implikationen in den Vordergrund, sondern liefert eine Gesamtschau, welche in dieser Zeit, auch im deutschsprachigen Exil, eine absolute Ausnahme bildet. Grundig tritt dem Leser hier als selbstbewusste Richterin gegenüber, welche aus marxistischer Perspektive argumentierend, die Kunst im Widerstand gegen den deutschen Faschismus beschreibt und dabei eine transnationale Perspektive einnimmt.

Bislang unbekannt ist, ob Lea Grundig genauere Kenntnis von der 1937/38 vor allem im Moskauer Exil geführten «Expressionismus-Debatte» hatte,<sup>19</sup> an der sich Schriftsteller, Literaturtheoretiker und bildende Künstler beteiligt hatten und in der im Anschluss an den 1. Sowjetischen Schriftstellerkongress 1934 um den «Realismus» in der «sozialistischen Kunst» gerungen wurde. Zeitgleich zu den Moskauer Prozessen wurde kunstpolitisch das stalinistische Konzept des «sozialistischen Realismus» durchgesetzt, das insbesondere in Expressionismus, Surrealismus und den historischen Avantgardebewegungen den Ausdruck des Niedergangs der bürgerlichen Kultur zu erblicken meinte und so nebenbei auch dem sozial expressiven Verismus der Dresdner Assoziation revolutionärer bildender Künstler (ASSO) die Legitimation entzog. Allerdings

schwächte sich diese Polemik mit Ausbruch des Zweiten Weltkrieges ab, um dann 1946 in einer zweiten Welle der Anti-Formalismus-Kampagne wieder die sowjetisch dominierte kunstpolitische Debatte zu beherrschen. Gerade vor diesem Hintergrund kommt den Überlegungen von Lea Grundig besondere Bedeutung zu, verzichtet sie doch in ihren Ausführungen auf das Konzept einer «sozialistisch-realistischen» Kunst und bezieht in ihre Überlegungen in Moskau längst exkommunizierte Kunstströmungen ein und argumentiert konsequent internationalistisch.

Ihre politische Überzeugung fundiert Grundig, indem sie besonders im ersten Teil des Textes über die Klassenabhängigkeit der Kunst und die durch den Kapitalismus verursachte Entfremdung von Künstler und Publikum reflektiert. Der Sozialismus sei dazu auserkoren, diese Lücke zwischen Kunstproduzenten und -konsumenten wieder zu schließen, wie dies in der Sowjetunion bereits der Fall sei (S. 20ff.). Dazu bedürfe es aber einer «verständlichen» Bildsprache, denn die Abstraktion verstärke die Tendenz zur Absonderung der Kunst von der Gesellschaft. Damit gerät sie in die Nähe des stalinistisch-partekommunistischen Diskurses, wonach die abstrakte Kunst, aber auch der «figürliche» Surrealismus, trotz seiner teilweisen antifaschistischen Grundhaltung der Wirklichkeit entfliehen und in eine imaginierte, abstrahierende Phantasiewelt «der eigenen Willkür» voller «Wachträume» flüchten würde. Grundig führt in diesem Zusammenhang eine ganze Reihe solcher «Schöngeister» an: Giorgio de Chirico, Kurt Seligmann, Pavel Čelišev und Yves Tanguy hätten allesamt «grenzenlose Schreckensräume, in denen sich der Mensch verliert, Geschöpfe einer seltsamen Welt» geschaffen, aber damit nicht zum aktiven Kampf gegen den Faschismus beigetragen habe (S. 22 f.). Dennoch erinnern die Bilder des «begabten Malers» Seligmann, wie zum Beispiel sein *Sabbath Phantoms* (Abb. 1), die Grundig an «Umwandlungen unserer realen Ängste in Skelette böser Geister [erinnerten], die sich auf uns stürzen und an die phantastische Welt des mittelalterlichen holländischen Malers Hieronymus Bosch» (S. 23).<sup>20</sup>

Ob intendiert oder nicht, kann Grundigs Artikel so auch als ein Gegentext zum Manifest «Für eine freie revolutionäre Kunst» (1938) von Leo Trotzki, Diego Rivera und André Breton gelesen werden.<sup>21</sup> Grundig bezieht hier im Prinzip Positionen der Avantgarde- und

Modernekritik, die nach 1949 in der DDR virulent und die auch Grundigs eigene Werke betreffen sollten. Dennoch ist bezeichnend, dass von Grundig lobend Otto Dix, Oskar Kokoschka mit seinem Werk *What we are fighting for* (Abb. 4), Georg Grosz, Ernst Barlach, Thomas Mann und Käthe Kollwitz als Vertreter der antifaschistischen Kunst aus Deutschland erwähnt werden. Grundigs Text kann daher auch als ein Versuch gelesen werden, die eigene Kunsttradition zu verteidigen und gegen dogmatische Einengungen in den eigenen Reihen zu argumentieren.

Die ebenfalls deutschsprachigen, nach Israel emigrierten und mit Lea Grundig zumindest bekannten Hermann Struck (1876–1944) und Jakob Steinhardt (1887–1968) wurden hingegen im Artikel nicht thematisiert, obwohl sie ja wie Grundig Opfer der nationalsozialistischen Rassenpolitik waren; der ukrainisch-jüdische Maler und enge Grundig-Freund aus Dresden Miron Sima (1902–1999) fand ebenfalls keine Erwähnung. Auch der sozialkritische, stilistisch an der Neuen Sachlichkeit orientierte Nahum Gutman (1898–1980), der bereits Mitte der 1920er Jahre mit Studien von Arbeitern und (arabischen) Bauern reüssiert hatte, oder der deutschstämmige Illustrator der linken Mapam-Parteizeitung *Al ha-mishmar* Yohanan Simon (1905–1976) wurden von Grundig nicht genannt.<sup>22</sup> Ihr Fokus lag klar auf der Kunstwelt außerhalb des Mandatsgebietes, der Leser ihres Textes sollte mit der internationalen und weniger mit der lokalen Kunst der Kriegszeit vertraut gemacht werden. Das von ihr entfaltete Panorama umfasste dann auch nicht nur die französische, US-amerikanische, englische und sowjetische, sondern auch die mexikanische Kunst des Antifaschismus.

Die beiden Hauptvertreter des mexikanischen Muralismo, Rivera — ein «wunderbarer Maler, der in vollkommener künstlerischer Form die Forderung über den Zusammenschluss des Volksgeistes mit dem sozialen Inhalt verwirklicht» und die «revolutionäre Ideologie zum Ausdruck» gebracht habe — und José Clemente Orozco — dessen Kunst sich «durch Gedankenklarheit und monumentale Einfachheit kennzeichnet» (S. 25) — werden von Grundig anerkennend hervorgehoben. In der Zusammenschau mit den anderen nordamerikanischen Wandbildmalern der 1930er/40er Jahre ergibt sich die bemerkenswert frühe Rezeption

des Muralismo durch eine deutsche Künstlerin. Nachzugehen wäre jedenfalls der Frage, ob auch Lea Grundigs Kenntnis des Muralismo die Beschäftigung mit dieser Strömung in der DDR ab 1949 — forciert unter anderem durch die Mexiko-Remigrantin Anna Seghers — und die Wandbildentwürfe Hans Grundigs möglicherweise *einen* Ursprung dieses später auf fatale Weise unterbrochenen Rezeptionsvorganges in Ostdeutschland darstellen.

Die Leitfrage, die Grundig an alle von ihr behandelten Kunstwerke der Kriegszeit anlegte, formulierte sie gleich ganz zu Beginn ihrer Überlegungen: «Wie spiegelt er [der antifaschistische Krieg] sich im schöpferischen Handeln der Menschen, die zusätzlich zu ihrer besonderen Empfindsamkeit auch mit der wunderbaren Kraft der Ausdrucksfähigkeit ausgestattet sind? Wie reagierten die Künstler, die der Gestalt der Welt seit ihrer Entstehung Ausdruck geben?» (S. 13). Diesem Motto bleibt Grundig im gesamten Text getreu, gleich ob es sich um britische, sowjetische oder amerikanische Kunst handelte. Allen von ihr thematisierten Kunstwerken ist gemeinsam, dass sie figürliche Positionen einnehmen und keine vollständig abstrakten Kompositionen darstellen sowie die starke Einflussnahme des Kriegsgeschehens auf Bildinhalt und -form. Da auf England und auf die Sowjetunion der deutsche Angriffskrieg mit besonderer Intensität niederging, habe dies zu einer drastischen Reaktion der Künstler geführt. Gleichzeitig sei durch die (jüdische) Emigration in die USA auch dort der Einfluss des Kriegsgeschehens spürbar. Dies erklärt, warum sich Grundig einerseits auf europäische Schlachtenmaler konzentrierte, zum anderen aber ein besonderes Augenmerk auf die jüdischen Künstler in den USA legte.

Die Mehrzahl der von Grundig angeführten und positiv eingeschätzten Bildwerke setzte sich also entweder mit dem direkten Kampfgeschehen oder den physischen und psychischen Folgen von Krieg und Gewalteinwirkungen auseinander. Denn im Gegensatz zu solchen Werken wie Charles Demuths *My Egypt* von 1927 (Abb. 5) — das seinen «Ursprung in der Welt der Technik» habe und dessen Komposition von «mathematischer Logik» beherrscht sei — würden die Bilder anderer Maler wie Paul Nash oder John Piper von der «gewaltigen Realität» des Krieges in die «Hütte des Künstlers» künden und die Auswirkungen des Krieges spürbar machen (S. 17). Die englischen Maler Nash, Piper und

Graham Sutherland hätten poetisch-magische Werke geschaffen, die aus der direkten Anschauung des Krieges entstanden seien, wie man in Nashs «erschütterndem» Gemälde *Battle of Britain* (Abb. 3) und des lyrisch-feinen *Defence of Albion* (Abb. 2), Pipers «wunderbarem Gemälde» *House of Commons*, 1941 (Abb. 6) oder Sutherlands vielseitigen, mit «Weite des Horizonts, Klarheit der Gedanken und eine in unserer Zeit besonderen Kraft künstlerischer Gestaltung» kreierte(n) «Zerstörungsbildern», den sogenannten *Devastations*, nachvollziehen könne (Abb. 7, 8). Letzterer habe in *Furnaces* (Abb. 9) auch den Arbeiter gezeigt und somit einen wichtigen sozialistischen Bildinhalt bedient (S. 18).

Das Thema zeichnender oder malender Soldaten an den Frontplätzen des II. Weltkrieges, was Grundig im Kontext zeichnender Soldaten aus den alliierten Streitkräften, wie etwa bei Robert C. Burns', der in Yale Kunst studiert hatte, preisgekröntem Gemälde *Truppentransport* (Abb. 10),<sup>23</sup> oder im Falle des australischen Kriegsmalers Frank Norton (Abb. 11) erwähnt, ist noch wenig kunsthistorisch aufgearbeitet, sieht man von wenigen englischsprachigen Publikationen ab.<sup>24</sup> Die von Grundig so bezeichneten «Kriegskünstler» hätten «hauptsächlich Reportagen ohne bedeutenden künstlerischen Wert» geschaffen, oft seien diese «mechanisch und daher nicht künstlerisch» ausgeführt. Burns Bild hingegen beweise seine Vorzüge in «seiner Einfachheit und Menschlichkeit» (S. 19 f.).

Diagnostizierte Grundig zu Beginn ihres Artikels die Trennung von Kunst und Volk im Kapitalismus, so war sie der Ansicht, dass diese Kluft in der Sowjetunion aufgehoben worden sei. Der Abschnitt zur sowjetischen Kunst stellt innerhalb des Textes eine klare Zäsur dar. Er unterscheidet sich sowohl stilistisch durch seine Geschlossenheit und klare Struktur als auch durch seinen durchlaufenden pädagogischen Ton von den anderen Passagen. Fast wirkt er wie eine geschlossene Übernahme eines Textes aus einem anderen Kontext, etwa einer kulturpolitischen Schrift einer Propagandaabteilung, stellt er doch kritiklos und euphorisch die großen Leistungen sowjetischer Künstler zu Kriegszeiten vor. Gleichwohl geht Grundig auch detaillierter auf einzelne Persönlichkeiten ein, von denen die Mehrzahl außerhalb der ehemaligen Sowjetunion heute kaum noch bekannt sein dürfte. Da der Weltkrieg besonders grausam auf dem Gebiet der Sowjetunion

wütete, sei das Erlebnis des Krieges, «der das ganze Volk umgab», durch «die Kunst gedeutet und erklärt» worden und hätte schließlich «in großem Maße das Bewusstsein des Volkes» geformt. Die Grafikzyklen von Dementij Šmarinov zu den Grausamkeiten des deutschen Vernichtungskriegs im Osten (**Abb. 12, 13**) und die Serie *Leningrad* der belagerten Stadt von Alexej Pachomov (**Abb. 14**) würden die «Szenen des Kampfes, die Leiden des alltäglichen Lebens, die Durchbrechung der Blockade, die Rückkehr zum normalen Leben, den Aufbau des Zerstörten und die Freude der Befreiung» zeigen und seien somit in die Breite der Gesellschaft wirksam (**S. 21**).

Im Falle von Šmarinovs Zyklus wird die Frage der Bildquelle virulent: Welche Vorlagen standen ihr in Tel Aviv zur Verfügung? Mehrfach erwähnt sie, dass sie auf Reproduktionen entsprechender Werke zurückgreifen konnte. Eine wesentliche visuelle Ressource scheint das amerikanische *LIFE* Magazine gewesen zu sein, welches Grundig mindestens zur Beschreibung des Gemäldes von Burns und bei der Besprechung des Grafikzyklus *Wir werden nicht vergessen, wir werden nicht verzeihen* von Šmarinov herangezogen haben muss. Šmarinovs Werke wurden im Artikel «The Worst War» in der Ausgabe vom Juni 1943 abgedruckt,<sup>25</sup> Burns' Bild ein Jahr zuvor in einem Artikel über einen Kunstwettbewerb der US-Streitkräfte. Das heißt, dass Grundigs Bildkritik antifaschistischer Kunst ausschließlich auf Reproduktionen in Zeitschriften und Büchern basierte, was nicht unerheblich für ihre eigene optische Wahrnehmung der Kunstwerke gewesen sein dürfte. Offen muss zunächst bleiben, wo genau Grundig solche international vertriebenen Printmedien wie das *LIFE* Magazine einsehen konnte. Benutzte sie dafür Bibliotheken? Gab es andere, englischsprachige Emigranten, die Grundig die Zeitschriften zur Einsicht zur Verfügung stellten? Immerhin war es ihr durch ihren Aufenthalt in Palästina möglich geworden, an solche internationalen Bild- und Textquellen zu gelangen, ganz im Gegensatz zur Situation in Nazi-Deutschland, wo solche Publikationen naturgemäß nicht zugänglich waren.

Grundig erwähnte auffallend viele Maler des US-amerikanischen Expressionismus, die stark vom deutschen sozialkritischen Verismus der Weimarer Republik beeinflusst waren, sich aber genuin amerikanischen Themen wie der Rassendiskriminierung und den sozialen Ungleichheiten

in den Großstädten zugewandt hatten, darunter Jack Levine, Anton Refregier, Frank Kleinholz und Howard Norton Cook. Aus dieser Gruppe kamen sehr viele politisch linksorientierte Künstler, die eine klare künstlerische Programmatik gegen den europäischen Faschismus zeigten.<sup>26</sup> Als Vertreter einer sozialkritischen Kunst in der Tradition von Daumier bis Grosz wird von Grundig zunächst Levine genannt. Dieser diente zu diesem Zeitpunkt um 1944, wie auch Burns, in der US-amerikanischen Armee.<sup>27</sup> Levines Bilder, darunter auch das von Grundig besprochene *The Banquet* (**Abb. 15**), waren 1942 auf der im MoMA in New York gezeigten Ausstellung *Americans 1942* zu sehen. Möglich scheint, dass Grundig der Ausstellungskatalog vorgelegen hat, der auch selbiges Gemälde abbildet.<sup>28</sup> Stilistisch gibt es enge Bezüge zwischen den von Grundig erwähntem Kokoschka und Levines fleischigen und polemisch zugespitzten Charakterstudien der dekadenten Bostoner Gesellschaft.<sup>29</sup> Refregier war bereits 1930 aus der Sowjetunion in die USA emigriert. Berühmt wurde Refregier mit seinen politischen Wandgemälden, aber auch sein 1937 entstandenes Bild *Guernica* ist ein Hauptwerk der amerikanischen antifaschistischen Kunst.<sup>30</sup> Refregiers Œuvre wird zur amerikanischen Variante des sozialistischen Realismus gezählt und auch Grundig erkannte das Bestreben seiner Kunst, «die sich sozialen Inhalten verschrieben» habe (**S. 24**). Mehrfach hatte sich Refregier mit den psychologischen Folgen von Kriegstraumata in seinen Gemälden beschäftigt, so auch in allegorischer Weise auf dem hier abgebildeten Gemälde *Broken Life* (**Abb. 16**), welches auf den Luftkrieg um England anspielt. Auch Kleinholz widmete zahlreiche Werke den Opfern des Krieges, aber auch dem leidvollen Widerstand gegen den Faschismus (**Abb. 17**). Kleinholz erhielt 1942 eine Auszeichnung des Metropolitan Museum of Art in New York, ist aber heute wie auch Refregier und andere weitestgehend in Vergessenheit geraten. Grundig zeigte sich von den Porträts mexikanischer Bauern sehr beeindruckt, welche Cook in den 1930er Jahren angefertigt und die er auch während der Kriegsjahre in den USA ausgestellt hatte (**Abb. 18**).

Grundig entfaltet auf wenigen Seiten ein großartiges und differenziertes Panorama der Kunst der 1930er/40er Jahre, wobei sie Länder- und ideologische Grenzen überwindet. Das macht ihren Text, neben dem zeithistorischen Kontext, so bemerkenswert für die Forschung zur

internationalen Kunst des Antifaschismus. Betrachtet man ihre Schrift im Rahmen von Grundigs eigenem Schaffen, so stellt sie außerdem einen möglichen Meilenstein in der künftigen Auseinandersetzung mit der Dresdner Grafikerin und Kulturpolitikerin dar, denn er wirft völlig neue und weiterführende Fragen auf, die hier nur angedeutet werden konnten. Lea Grundig konnte 1944/45 nicht absehen, welche Folgen der Krieg und das erhoffte Kriegsende für ihre eigene Situation mit sich bringen würden. Mit dem Ausbruch des Unabhängigkeitskrieges am 14. Mai 1948 standen nun auch die Künstler Israels vor der «Mission des Volkes und der Gesellschaft, das Antlitz der Generation zu verändern und ihrer Erlösung zu dienen» (S. 26).<sup>31</sup> Lea Grundig befand sich zu dieser Zeit aber bereits schon auf dem Rückweg in ihre Heimatstadt Dresden, um dort ein neues Leben zu beginnen.

- 1 Davar, 1944/45 (18.09.1944 – 07.09.1945), S. 508 – 517.
- 2 Vgl. Eckhart Gillen, *Feindliche Brüder? Der Kalte Krieg und die deutsche Kunst 1945–1990*, Berlin 2009, S. 144ff.
- 3 Vgl. Oliver Sukrow, *Lea Grundig: Sozialistische Künstlerin und Präsidentin des Künstlerverbandes der DDR (1964–1970)*, Oxford u.a. 2011.
- 4 Vgl. *In the valley of slaughter. Drawings by Leah Grundig*, Tel Aviv 1944.
- 5 Freundlicher Hinweis von Dr. Maria Heiner (Dresden).
- 6 Vgl. Miriam Novitch, *Spiritual Resistance: Art from concentration camps 1940–1945. A selection of drawings and paintings from the collection of Kibbutz Lohamei Haghetaot, Israel*, Philadelphia 1981.
- 7 Vgl. Karl-Heinrich Peter, *Proklamationen und Manifeste*, Stuttgart 1964, S. 11.
- 8 Vgl. Benedikt Hjartarson, *Visionen des Neuen. Eine diskurshistorische Analyse des frühen avantgardistischen Manifests*, Heidelberg 2013, S. 22.
- 9 Wolfgang Asholt und Walter Fähnders, Einleitung, in: *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909–1938)*, hg. v. dens., Stuttgart/Weimar 1995, S. XV-XXX, hier S. XV.
- 10 Vgl. Friedrich Wilhelm Malsch, *Künstlermanifeste*, Weimar 1997, S. 15.
- 11 Vgl. Asholt/Fähnders 1995, S. XV.
- 12 Vgl. Hjartarson 2013, S. 38 ff.
- 13 Siehe grundlegend Gideon Ofrat, «Lea Grundig in Palästina (1940 – 1948)», in: *Lea Grundig. Von Dresden nach Tel Aviv 1933–1948*, Ausst.-Kat. Igal Presler Museum, hg. von der Rosa-Luxemburg-Stiftung, Büro Israel, Tel Aviv 2014, S. 15–29.
- 14 Vgl. Gideon Ofrat, *One Hundred Years of Art in Israel*, übers. von Peretz Kidron, Boulder Colo. u.a. 1998, S. 87.
- 15 Ggf. könnten hier weitere Recherchen im Briefwechsel zwischen Lea und Hans Grundig, der sich im Archiv von Yad Vashem (Jerusalem) erhalten hat, Klarheit darüber bringen, inwiefern der Austausch zwischen den beiden zu kunsttheoretischen Fragen schon vor Grundigs Flucht nach Palästina die Positionen (vor)geprägt hat, die im Davar-Artikel durchscheinen. Für diesen Hinweis danke ich Maria Heiner.
- 16 Ofrat 2014, S. 15–16.

- 17 Ofrat 2014, S. 18–19.
- 18 Vgl. Ofrat 2014, S. 26–28.
- 19 Vgl. Werner Mittenzwei, «Marxismus und Realismus. Die Brecht-Lukács-Debatte», in: *Das Argument* 46. *Brecht/Lukács/Benjamin. Fragen der marxistischen Theorie (I)*, Hamburg/Berlin 10. Jahrgang 1968, S. 12–43 (<http://www.inkrit.de/argument/archiv/Das%20Argument%2046.pdf>).
- 20 Vgl. zur späteren Einschätzung Lea Grundigs zur Vorbildhaftigkeit Hieronymus Boschs für Hans Grundigs anti-faschistische Bilder der 1930er Jahre: Lea Grundig, *Über Hans Grundig und die Kunst des Bildermachens*, 1. Aufl., Berlin 1978, S. 59.
- 21 Abgedruckt in Asholt/Fähnders 1995, S. 652–656.
- 22 Vgl. Yigal Zalmona, *A Century of Israeli Art*, Farnham 2013, S. 61–70, 140–143.
- 23 Vgl. «LIFE's Art Competition. For Men in the Armed Forces», in: *LIFE Magazine*, 6. Juli 1942, Bd. 13, Nr. 1, S. 30–36, hier S. 31
- 24 Vgl. Richard Knott, *The Sketchbook War. Saving the Nation's Artists in World War II*, Stroud 2014; Renée Klish, *Art of the American Soldier. Documenting Military History through Artists' Eyes and in Their Own Words*, Washington, D.C. 2011 ([http://www.history.army.mil/html/books/epubs/art\\_of\\_the\\_american\\_soldier/](http://www.history.army.mil/html/books/epubs/art_of_the_american_soldier/)).
- 25 Vgl. «The Worst War. Nazi war on Russian civilians is shown in Russian artist's work», in: *LIFE Magazine*, 14. Juni 1943, Bd. 14, Nr. 24, S. 57–62.
- 26 Vgl. Bram Dijkstra, *American Expressionism. Art and Social Change 1920–1950*, New York 2003.
- 27 Vgl. David Shapiro (Hg.), *Social Realism: Art as a Weapon*, New York 1973, S. 248.
- 28 Vgl. Dorothy C. Miller (Hg.), *Americans 1942. 18 Artists from 9 States*, Ausst.-Kat. Museum of Modern Art, New York 1942, S. 92.
- 29 Vgl. Stephen Robert Frankel (Hg.), *Jack Levine*, New York 1989.
- 30 Vgl. Cécile Whiting, *Antifascism in American Art*, New Haven/London 1989, 43; Dijkstra 2003, S. 228.
- 31 Vgl. Ofrat 1998, S. 127 ff.

## Kurzbiografien der von Lea Grundig genannten Künstler

### **Barlach, Ernst** (1870–1938)

dt. Maler, Grafiker, Bildhauer, Schriftsteller; nach dem I. Weltkrieg zahlreiche Ehren- und Kriegerdenkmäler in Deutschland; nach 1933 zunächst ambivalente Haltung zum Nationalsozialismus, ab 1937 jedoch Diffamierung als «entartet» und Ausstellungsverbot, enge Freundschaft mit Käthe Kollwitz.

### **Bauer, Rudolf** (1889–1953)

dt.-amerik. Maler, Grafiker, Karikaturist; ab 1905 Studium an der Berliner Akademie, 1912–1921 Mitarb. beim *Sturm* und 1918 Gründungsmitgl. der «Novembergruppe» in Berlin; 1939 Emigration in die USA, danach nicht mehr künstlerisch tätig; frühe Werkphase beeinflusst von Kubismus und Expressionismus, später Annäherung an russ. Konstruktivismus und Kandinsky, ab den 1920er Jahren abstrakte Kompositionen.

### **Bosch, Hieronymus** (um 1450–1516)

niederl. Maler und Graphiker der Renaissance, zahlreiche rätselhaft-allegorische Darstellungen mit Anspielungen auf biblische Inhalte, oft auch Kritik an gesellschaftlichen Zuständen.

### **Chirico, Giorgio de** (1888–1978)

griech.-ital. Maler und Grafiker; Begründer der *Pittura Metafisica*; enge Kontakte zu den franz. Surrealisten, während des Faschismus in Italien lebend und arbeitend.

### **Cook, Howard Norton** (1901–1980)

US-amerik. Maler, Grafiker, Zeichner, Bildhauer; 1919–1926 Studium an der Art Students League New York, 1922–1925 Studienreisen durch Europa; Lehrtätigkeiten u.a. in Minneapolis u. Berkeley; 1922–1927 als Illustrator u.a. in New Mexico tätig, dort Zeichnungen und Freiluftskizzen; in den 1930er Jahren Wandbilder, 1935 Übersiedlung nach New Mexico, dort v.a. Porträts von Bauern und Landschaftsstudien.

### **Dalí, Salvador** (1904–1989)

span. Maler, Grafiker, Schriftsteller, Bildhauer, Bühnenbildner; Hauptvertreter des Surrealismus; später aber Bruch mit dem gesellschaftskritischen Surrealismus um André Breton; ab 1939 im franz. Exil, 1940–1948 Emigration in die USA; 1941 Retrospektive im New Yorker Museum of Modern Art; ab 1948 wieder in Spanien.

### **Daumier, Honoré** (1808–1879)

franz. Maler, Bildhauer, Grafiker und Karikaturist; bedeutendster franz. Realist, zahlreiche politische und sozialkritische Karikaturen der zweiten franz. Republik.

### **Demuth, Charles** (1883–1935)

US-amerik. Aquarellmaler, Zeichner, Illustrator, Bühnenbildner, Schriftsteller; 1901–1911 Studium u.a. am Drexel Institute of Art und an der Pennsylvania Academy for Fine Arts (PAFA) in Philadelphia, 1912–1914 in Paris, enge Kontakte zur franz. Avantgarde; ab 1915 in New York, dort Freundschaft mit Marcel Duchamp und Alfred Stieglitz; zunächst fauvistisch-impressionistische Phase, ab Mitte der 1910er Jahre Hinwendung zu prismatisch-kubistischen Landschafts- und Industriedarstellungen, wichtiger Vorbereiter der amerik. Nachkriegsmoderne (Pop Art).

### **Dix, Otto** (1891–1969)

dt. Maler und Grafiker, bedeutender Vertreter der Neuen Sachlichkeit und des Verismus; ab 1919 Professor an der Akademie Dresden, dort Weggefährte und Zeitgenosse von Hans und Lea Grundig, 1933 entlassen; 1936 Übersiedlung nach Hemmenhofen/Bodensee, vorübergehende Inhaftierung (1939) und Kriegsdienst (1945), 1946 aus franz. Kriegsgefangenschaft entlassen.

### **Duchamp, Marcel** (1887–1968)

franz. Maler u. Objektkünstler, Wegbereiter und Begründer des Dadaismus und Surrealismus, emigrierte 1942 aus Frankreich nach New York.

### **Finogenov, Konstantin Ivanovič** (1902–1989)

russ. Maler und Zeichner; schloss 1932 die Malschule in Stalingrad ab; 1941–1945 als Frontmaler für die Nachrichtenagentur TASS und für die Zeitung *Pravda*; Stalinpreisträger (1949); malte Porträts von Lenin, Stalin, Arbeitern, Kämpfern der Roten Armee und Ansichten der «Bruderländer» der Sowjetunion wie Ägypten, China und Indien.

### **Gorpenko, Anatolij Andreevič** (1916–1980)

ukrain. Maler; 1936–1939 Studium in Charkiv, 1939–1962 im Grekov-Studio für Kriegsmaler beschäftigt; Stalinpreisträger (1949, 1950); Schlachtenmaler und Porträtist, v.a. von Militärangehörigen; 1946–1949 Ausgestaltung des Sowjet. Ehrenmals Berlin-Treptower Park.

### **Grosz, George** (1893–1959)

dt. Maler, Grafiker, Karikaturist; ab 1932 Lehrtätigkeit an der Art Students League New York, 1933 Emigration in die USA, wohnhaft in New York; 1959 Übersiedlung in die DDR.

### **Haupt, Charlotte** (1898–?)

US-amerik. Bildhauerin u. Dozentin; Studium an der Cincinnati Art Academy; mehrere Ausstellungen in den USA, u.a. in Pittsburgh (1934) und Ephraim/Wisconsin (1945).

### **Héliou, Jean** (1904–1987)

franz.-amerik. Maler; zunächst abstrakte Werke im Stil des Konstruktivismus; ab 1936 in den USA; ab 1938/39 freiwilliger Wehrdienst in der franz. Armee, 1940 Kriegsgefangenschaft und Flucht (1942), ab 1943 Hinwendung zur figurativen Malerei.

### **Kleinholz, Frank** (1901–1988)

US-amerik. Maler und Grafiker; zunächst Jurastudium, in den 1930er Jahren Schüler von Yasuo Kuniyoshi und Sol Wilson; ab

1941 Ausstellungen in New York, 1942 Preis des Metropolitan Museum of Art in New York; Fokus auf Großstadthemen und Anti-Kriegs-Sujets; starker Einfluss des dt. Verismus und des mex. Muralismo.

### **Kollwitz, Käthe** (1867–1945)

dt. Grafikerin, Malerin, Bildhauerin; pazifistisches und sozialistisches Engagement seit den 1910er Jahren; 1933 Zwangsausritt aus der Berliner Akademie und Entlassung als Professorin der Meisterklasse für Grafik, ab 1936 Ausstellungsverbot, ab 1944 in Moritzburg bei Dresden; großes persönliches und künstlerisches Vorbild für Lea Grundig.

### **Kokoschka, Oskar** (1886–1980)

österr.-engl. Maler, Grafiker, Schriftsteller; bedeutender Künstler des Expressionismus; 1919–1926 Professor an der Akademie Dresden; 1937 als «entartet» diffamiert, Exilstationen Paris, Prag und London (ab 1938); Engagement in Exil- und Widerstandsgruppen, Vors. *Freier Deutscher Kulturbund*; zahlreiche Ausst. u Vorträge zur antifasch. Kunst; ab 1946 brit. Staatsbürger.

### **Krivonogov, Petr Aleksandrovič** (1911–1967)

russ. Maler und Graphiker; 1939 nach Studium an der Kunstakademie Leningrad Eintritt in die Rote Armee und Mitglied des von N.N. Žukov geleiteten Grekov-Studios für Kriegsmaler; Begleitung der Kampfhandlungen an der Front bis nach Berlin; berühmter Schlachtenmaler und Stalinpreisträger (1949).

### **Léger, Fernand** (1881–1955)

frz. Maler, Zeichner, Grafiker, Buchillustrator, Lithograf, Keramiker, Bühnen- und Kostümbildner, Publizist; wichtiger Vertreter des «mechanischen» Kubismus; emigriert 1939 in die USA, kehrt aber 1944 nach Frankreich zurück.

### **Levine, Jack** (1915–2010)

US-amerik. Maler, Zeichner, Grafiker; Sohn litauisch-jüd. Einwanderer, 1924–1931 Studium Jewish Welfare Center, Roxbury

und 1929–1933 Harvard Univ.; während der Great Depression staatl. Arbeiten im Auftrag des Federal Art Project (FPA), v.a. Wandbilder; 1942–1945 Kriegsteilnahme, 1945 in Deutschland stationiert; bekannter Vertreter des amerik. *Social Realism* u. des figurativen Expressionismus, satirisch-ironische Bildaussagen in grotesker Verzerrung; oft auch jüdische Sujets.

**Mann, Thomas** (1875–1955)

dt. Schriftsteller und Autor; bereits ab 1930 politisches Engagement gegen den Nationalsozialismus; ab 1933 im franz., schweizer. und US-amerik. Exil, ab 1938 in Kalifornien sesshaft; 1949 Goethe-Preis der BRD u. der DDR; 1952 Übersiedlung nach Zürich.

**Mondrian, Piet** (1872–1944)

holl. Maler und Designer; ab 1937 in Deutschland als «entartet» diffamiert, 1938 Übersiedlung von Paris nach London, 1940 weiter nach New York; Förderer des abstrakten Expressionismus.

**Nash, Paul** (1889–1946)

engl. Maler und Holzschneider; Studium an der Slade School of Arts in London, vornehmlich als Landschafts- und Interieurmaler tätig.

**Norton, Frank** (1916–1983)

austral. Maler und Illustrator; seit März 1941 erster offizieller «Kriegsmaler» der Royal Australian Navy im Zweiten Weltkrieg und im Koreakrieg, später Direktor der Kunstsammlung der Art Gallery of Western Australia in Perth.

**Orozco, José Clemente** (1883–1949)

mex. Maler und Zeichner; neben Rivera und David A. Siqueiros bedeutendster Vertreter des mex. Muralismo; 1922–1948 zahlreiche Wandbilder in Mexiko und den USA, wo er 1927–1934 lebte; ab 1935 wieder in Mexiko, Mitglied der KP Mexikos.

**Pachomov, Aleksej Fjodorovič** (1900–1973)

russ. Maler und Grafiker; ab 1915 Studium Akademie St. Petersburg; ab den 1920er Jahren Wandbilder in Militäreinrichtungen.

**Picasso, Pablo** (1881–1973)

span. Maler, Grafiker, Bildhauer, Keramiker; beteiligte sich von Paris aus am Widerstand gegen das Franco-Regime; Wandbild *Guernica* für den span. Pavillon auf der Pariser Weltausstellung 1937; 1939–40 Retrospektive im New Yorker Museum of Modern Art; blieb auch während der dt. Besetzung Frankreichs 1940–1944 in Paris, Ausstellungs- und Reiseverbot; 1944 Eintritt in die KP Frankreichs.

**Piper, John** (1903–1992)

engl. Maler, Lithograf, Bühnenbildner, Buchkünstler, Schriftsteller; Studium u.a. an der Slade School of Arts und am Royal College of Art in London; in den 1930er Jahren kubistische Arbeiten, später hauptsächlich Landschafts- und Architekturbilder mit surrealistisch-neoromantischem Einschlag.

**Refregier, Anton** (1905–1979)

russ.-amerik. Maler und Entwurfszeichner für Textilien, Keramiken, Mosaiken und Glasmalereien; Studium in Paris, München und New York; 1930 Übersiedlung in die USA; Wandbilder und Glasgemälde in San Francisco und Chicago; in den 1940er Jahren auch Gemälde zum II. Weltkrieg.

**Rivera, Diego** (1886–1956)

mex. Maler, bedeutender Vertreter der mex. Moderne; politische Wandbilder seit den 20er Jahren; 1937–1939 enger Kontakt zu Leo Trotzki und André Breton; 1943 Gründungsmitglied des Collegio Nacional und Professor an der Akademie Mexico-Stadt; besuchte 1955/56 UdSSR und DDR.

**Romano (=Glicenstein), Emanuel** (1897–1984)

ital.-amerik. Maler und Grafiker, Sohn des Bildhauers Henryk Glicenstein; ab 1926 in New York; in den 1930er Jahren Wandmalereien für das FPA; Lehrtätigkeit

u.a. in Philadelphia und Chicago; während des II. Weltkrieges allegorische Grafikzyklen zum Holocaust; 1953 Übersiedlung nach Israel.

**Seligmann, Kurt** (1900–1962)

schweiz.-amerik. Maler, Drucker, Bildhauer, Bühnenbildner, Schriftsteller; Studium an der Akademie Genf und Florenz (1920–1927); 1929–1938 in Paris, ab 1937 Mitglied der Surrealistengruppe, Ausst.-Beteiligungen; 1939 Emigration in die USA, dort zahlreiche antifaschistisch-surrealistische Werke, oft mit mythologisch-religiösem Hintergrund; Autor des Buches *The Mirror of Magic* (1948).

**Šmarinov, Dementij Alekseevič** (1907–1999)

russ. Illustrator und Zeichner; Studium an den Akademien von Kiew (1919–1922) und Moskau (1923–1928); zahlreiche Buchillustrationen russ. Klassiker wie Dostoevskij und Tolstoj; während des II. Weltkrieges antifaschistische Poster und Grafikzyklen; detailreiche und dramatische Darstellungen mit starken Hell-Dunkel-Kontrasten und historischer Genauigkeit; einer der wichtigsten russ. Illustratoren des 20. Jh.

**Žukov, Nikolaj Nikolaevič** (1908–1973)

russ. Grafiker, Nationalpreisträger (1943, 1951) und korrespondierendes Mitglied der Akademie der Künste der UdSSR (1949); 1926–1930 Studium in Nižnij Novgorod und Saratov; ab 1941 als Berichterstatter an der Front, u.a. für *Pravda* (1942/43), ab 1943 Direktor des Grekov-Studios für Militärmaler Moskau.

**Sutherland, Graham Vivian** (1903–1980)

engl. Maler, Radierer, Lithograf, Keramikdesigner; 1912–1927 Studium Goldsmith's School of Art London, danach in der Grafik- und Buchkunstausbildung tätig; bedeutender Vertreter des engl. Surrealismus, phantastische Landschaftsdarstellungen mit hohem Erfindungsreichtum.

**Tanguy, Yves** (1900–1955)

franz.-amerik. Maler u. Illustrator; Autodidakt, durch Giorgio de Chirico ab 1922 künstlerisch tätig, ab 1925 Mitglied der Pariser Surrealisten, 1939 Emigration in die USA.

**Čeliščev, Pavel Fedorovič** (1898–1957)

russ.-amerik. Maler, Grafiker, Bühnenbildner, Kostümdesigner; Studium an der Akademie Kiew, wichtigster Vertreter des russ. Surrealismus; 1920 Emigration nach Berlin und Paris, ab 1934 in New York tätig.

**Topolski, Feliks** (1907–1989)

poln.-engl. Zeichner, Maler, Bühnenbildner; ab 1926 Studium Akademie Warschau; 1935 Emigration nach England; während des II. Weltkrieges Zeichner-Frontberichterstatter u.a. in der UdSSR, Nordafrika, Italien und Deutschland.

**Zille, Heinrich** (1858–1928)

dt. Grafiker, Maler, Fotograf; lokalpatriotische und humoristisch-sozialkritische Darstellungen der Berliner Arbeiterschaft.



1

**1 Kurt Seligmann**  
*Sabbath Phantoms— Mythomania/*  
*Phantome des Sabbath*, ca. 1944/45,  
 Öl auf Leinwand/oil on canvas, 93×129 cm,  
 Weinstein Gallery, San Francisco

**2 Paul Nash**  
*Defence of Albion / Verteidigung von Albion*  
 1942, Öl auf Leinwand/oil on canvas,  
 122×183 cm, Imperial War Museum, London



2



3

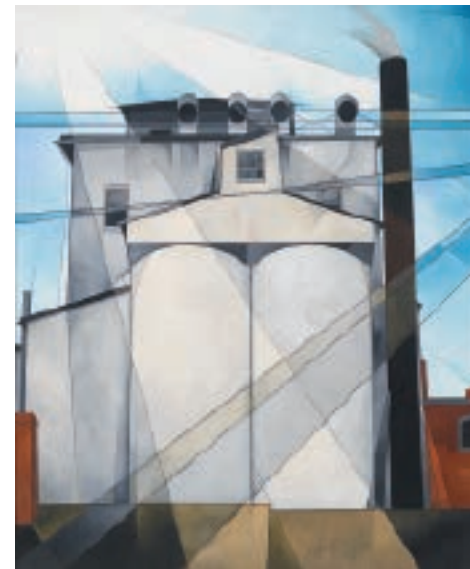
**3 Paul Nash**  
*Battle of Britain / Schlacht um Britannien*  
 1941, Öl auf Leinwand/oil on canvas,  
 123×184 cm, Imperial War Museum, London

**4 Oskar Kokoschka**  
*What we are fighting for / Wofür wir kämpfen*, 1943  
 Öl auf Leinwand/oil on canvas, 116×152 cm,  
 Kunsthaus Zürich, Geschenk von/gift from Dr. Wilhelm Wartmann

**5 Charles Demuth**  
*My Egypt / Mein Ägypten*, 1927,  
 Öl, Kreide und Bleistift auf Pappe/oil, crayon and pencil on cardboard, 91×76 cm,  
 Whitney Museum of American Art, New York



4



5





**7** Graham Sutherland  
*Devastation, 1941: An East End Street /*  
*Zerstörung, 1941: Eine Straße im East End*  
 1941, Crayon, Gouache, Tusche, Grafit  
 und Aquarell auf Papier auf Hartfaser-  
 platte / *crayon, gouache, ink, graphite*  
*and watercolour on paper on hardboard,*  
 65×110 cm, Tate, London

**6** John Piper  
*House of Commons, 1941,*  
 Öl auf Leinwand / *oil on canvas, 91×122 cm*  
 Parliamentary Art Collection London



8



7

**8** Graham Sutherland  
*Devastation, 1940: A House on the Welsh*  
*Border / Zerstörung, 1940: Ein Haus an*  
*der Walisischen Grenze, 1940,*  
 Crayon, Gouache, Tusche, Grafit, Aquarell  
 auf Papier auf Hartfaserplatte / *crayon,*  
*gouache, ink, graphite and watercolour*  
*on paper on hardboard,*  
 80×55 cm, Tate, London

**9** Graham Sutherland  
*Furnaces / Hochöfen, 1944,*  
 Öl, Gouache und Bleistift auf Papier auf  
 Hartfaserplatte / *oil paint, gouache and*  
*graphite on paper on hardboard,*  
 69×152 cm, Tate, London



9

**10** Robert C. Burns  
*Troop Movement / Truppentransport,*  
 1942, Öl auf Karton / *Oil on board*

**12** Dementij A. Šmarinov  
*Возвращение (Rückkehr/Return)*  
 aus dem Zyklus *Kriegsjahre / from the*  
*cycle War Years, 1942, 38×49 cm*

**13** Dementij A. Šmarinov,  
*Расстрел (Erschießung/Execution)*  
 aus dem Zyklus *Kriegsjahre / from the*  
*cycle War Years, 1942, 36×49 cm*



10



**11**  
 Antelat, Lybien,  
 17. Januar 1942: Frank  
 Norton bei der Arbeit an ei-  
 nem Gemälde für die Royal  
 Australian Air Force (RAAF) /  
 Antelat, Lybia, January 01,  
 1942: Frank Norton working  
 on a painting for the RAAF,  
 Australian War Memorial,  
 Canberra



12



13



14



15



16

**14** Aleksej F. Pachomov  
 На страже (Auf Posten/On Guard),  
 aus dem Zyklus/from the cycle  
 Leningrad, 1941, Lithografie/  
 lithography

**15** Jack Levine  
 The Banquet/Das Bankett, 1941,  
 Öl auf Leinwand/oil on canvas  
 63×76 cm, Neuberger Museum of  
 Art, Purchase College, State Univer-  
 sity of New York

**16** Anton Refregier  
 Broken Life/Zerstörtes Leben, 1942,  
 Öl auf Karton/oil on board,  
 77×66 cm, University of Arizona  
 Museum of Art

**17** Frank Kleinholz  
 They Were Partisans/  
 Sie waren Partisanen, 1944,  
 Öl auf Leinwand/oil on canvas,  
 91×61 cm, Privatsammlung/private  
 collection

**18** Howard N. Cook  
 El Jefe/Der Chef, 1932,  
 Feder und Tusche auf Papier/  
 pen and ink on paper, 70×48 cm,  
 Indianapolis Museum of Art



17



18

Oliver Sukrow

"It is essential that the inner  
experience gain image." —  
Lea Grundig's *Art in Times of War*:  
an introduction

Lea Grundig's article entitled *Art in Times of War*, which is published here for the first time in German and was previously unknown, appeared in 1945 in the leftist, trade-unionist journal *Davar* ("The Word").<sup>1</sup> If we previously assumed that Grundig only came to write about issues relating to and criticising art theory in the 1950s during the course of the "Anti-formalism campaign" in the former GDR,<sup>2</sup> this view must now be changed. In its linguistic form, *Art in Times of War* is not only an impressive testimony to Grundig's intensive and critical debate with the artists of the time but rather, due to its place and date of publication, casts a fresh light on her activities in exile in Palestine (1940–1948) and on her later cultural/political activities in the GDR, including her presidency of the Association of Visual Artists in the GDR (*Verband der Bildenden Künstler Deutschlands*, 1964–1970).<sup>3</sup> In future, greater attention should be paid to the continuities and discontinuities in the three chapters of Grundig's life — the period of her youth and education in Dresden up to 1933, the period of National Socialism and exile up to 1949 and her activities in the GDR until 1977. Yet, the text *Art in Times of War* is not only a rich source for research into Grundig, it also allows an understanding of international processes of reception and distribution of visual art in the Second World War and gives a modified view of the situation of committed, exiled visual artists in the former British Mandate of Palestine. When viewed together, Lea Grundig's graphic work and her cultural/political expressions could possibly also open up a new chapter in Israel's art history writings since the discursive dimensions of the essay from 1944/45 cannot yet be evaluated.

First, it should be mentioned that Grundig's essay in *Davar* was not about her artistic treatment of the Holocaust, which was expressed in the graphic cycles from the 1940s and, not least, found its way via the Hebrew publication *In the Valley of Slaughter* from 1944 into the public eye in the British Mandate of Palestine.<sup>4</sup> Although all Grundig's works concerning the persecution and extermination of European Jews amount to the smallest component of her creative works in exile — over and above the other two categories of landscape and portraiture as well as illustration — they are the most significant in terms of quality.<sup>5</sup> While Grundig, on the one hand, was attempting to juxtapose the horror of the extermination of European Jews by the Nazis with an artistic

“spiritual resistance” (Miriam Novitch) with her graphic works,<sup>6</sup> on the other hand, this aspect is completely masked in the *Davar* essay. The reasons for this discrepancy cannot yet be explained here. In the text which follows, it is more about an initial classification of Grundig’s text within the cultural, historical and biographical context of the time, which is needed for an understanding of the article. It also comprises a short appraisal of the artists discussed by Grundig (cf. short biographies on p. 79–82). As Lea Grundig’s text contains a plethora of cross-references and interesting considerations about art in the 1940s and had not previously been included in the research conducted into Grundig, initially it is only possible to allude to possible research topics and problematic issues here. Further analysis and interpretation of the essay *Art in Times of War* remains a question for future analysis of the life and works of Lea Grundig, together with the history of art in Israel and the development of antifascist art in an international context.

The article can be structured into four parts: first Grundig introduces the essence and social character of art. In the second part, she critically applies herself to the various artistic trends and “isms” of the inter-war years. In the third and main part of her text, Grundig goes into the works of antifascist art in the Allied countries when she principally deals with works of art and artists from the UK, the Soviet Union and the US. One emphasis is on works critical of society, and on those which illustrate war-related events and invoke active resistance and struggle against German fascism. In addition, in this section she discusses numerous Jewish artists and characterises them with their works. The fourth and last part contains an outlook with a plea.

Can the text be judged as a manifesto at first glance? Certainly it has a few characteristics of an avant-garde-style manifesto: it exhibits the “classic” three-way split into introduction, list of demands and conclusion with reference to the introduction,<sup>7</sup> contains several requirements which critically address the present day, its linguistic style is dynamic and summoning, it emerged during a period of major social upheaval and is aimed at a (media) general public who are to be convinced about something.<sup>8</sup> On the other hand, it is precisely these missing following characteristics which allowed the manifesto to become the “very own medium” of the avant-garde at the start of the

20th century:<sup>9</sup> we should not lose sight of the fact that for Grundig the actual text was not the essential component of her artistic ideas,<sup>10</sup> but merely a mode of explanation. She clearly did not share the widespread scepticism of the avant-garde artists for whom the work of art no longer sufficed and who forcibly needed a text-based foundation for better understanding.<sup>11</sup> And ultimately another third element which must be pursued in future research: if we are to understand the manifesto of the avant-garde artists to also be a performance act, whose authoritarian gesture calling for social-aesthetic change occurs as a text-based expression<sup>12</sup> then we need greater clarity as to which socio-political players Grundig felt connected to during her time in exile.

First, here is a brief outline of the historical background to the time, before Grundig’s text was produced.<sup>13</sup> Lea Grundig finally arrived at the coast of the British Mandate in Palestine in 1939/40 via the Danube and the Black Sea on the refugee ship *Patria*. As, at this time, the British refused to give Jewish refugees asylum in Palestine, and even pursued the goal of sending ships to Mauritius, the Zionist underground group *Haganah* carried out an attack on the *Patria*. More than 250 people died during the bomb attack and the resulting sinking of the ship. Exile was offered to those shipwrecked. Grundig was initially interned, like many others, at the refugee camp at Atlit. She later lived in Haifa and Tel Aviv — besides Jerusalem — at the two centres for German-speaking émigrés. She earned a living here with graphic works and illustrations. As Gideon Ofrat showed, the German émigré scene within the visual arts was very heterogeneous in its make-up. However, they were all united by the precarious situation of being immigrants in an unknown country which was culturally set up in a completely different way.<sup>14</sup> Nevertheless, the fact that both her father and her sister were already settled in the country must have eased her start into the new chapter of her life. At this time, Hans Grundig (1901–1958), had already been imprisoned by the Nazis at the concentration camp in Sachsenhausen near Berlin and had to be left behind in Germany by his wife and artistic companion.<sup>15</sup> Ofrat expressed the theory that Lea Grundig’s position as an outsider, in which she found herself in the 1940s, could be attributed to both stylistic and artistic political reasons, since her expressive Verism and her public commitment to Communism found little sympathy — particularly

amongst other German, artistically active émigrés.<sup>16</sup> Aesthetically (and in terms of world view), when she was in exile Grundig found herself to be an expressive verist in the tradition of Otto Dix in constant opposition with the 'Paris School' of post-impressionism dominant in Palestine. These ambivalences also shine through in the *Davar* article: Grundig wrote that "French-born abstract and surrealist art, particularly in France, developed and propagated throughout civilisation" has led to the "the latest conclusion of art's isolation, undermining the broad popular base underneath it". Moreover, she argued that it had brought an expression "of pessimism, the contempt for man and audiences", the abstraction into an aesthetic as well as a social impasse, and even to the disappearance of man, "the cause of art from time immemorial" (p. 31). "The abstract pictures, therefore, may invariably fetch the eye. They may well be aesthetically pleasing. Yet all these fall short of satisfying the heart. Abstract art forsakes the virtue of being understood by many, thereby also forsaking society, as well as its entire mission" (p. 32). Even Picasso, who had created an important antifascist work with his *Guernica* picture — "as a fighting artist" — "reverted to abstract art" (p. 34) immediately and was isolated from the people according to Grundig; unlike Dix, George Grosz, Käthe Kollwitz or Heinrich Zille, who marched along "with the working people" (p. 31). What is interesting is that Grundig's essay was published in *Davar* — the very journal in which several exhibition reviews of presentations by the émigré from Dresden were also published.<sup>17</sup> During her stay in Palestine, Lea Grundig was very close to the publisher of the magazine, Zalman Shazar (1889–1973), who was a member of the Labour Party (Mapai), an author and a poet. In 1949, Shazar became Minister for Education in the first government of the State of Israel. From 1963 until his death in 1973, Shazar was President of Israel. If she had busied herself primarily with illustrations of children's books between 1942 and 1947,<sup>18</sup> the recently discovered essay by Grundig would be enough reason to assume that she had very carefully registered and critically reflected on international developments in art and the latest works from antifascist artists from the East and West. She was in no way cut off from what was happening around her in the cultural world, despite the peripheral position of the British Mandate of Palestine. While Lea

Grundig delivered a remarkably early artistic handling of the Holocaust with her famous graphic Holocaust cycles, her essay in *Davar* did not bring her own artistic capabilities and concerns to the fore, rather it delivered an overall view, which, for its time, was an absolute exception even in a German-speaking place of exile. Here, Grundig faces the reader as a confident judge, arguing from a Marxist perspective and describing art in the resistance against German fascism and, in so doing, takes on a transnational perspective.

It is still unknown whether Lea Grundig had deeper knowledge of the "Debate on Expressionism" which mostly took place in exile in Moscow in 1937/38, in which writers, literary theorists and visual artists took part, and which grappled with "Realism" in "socialist art" following the first Soviet Writers' Congress in 1934. At the same time as the Moscow trials, the Stalinist concept of "socialist realism" with art-political dimensions was being implemented, which in particular caused the expression of the downfall of middle-class culture in Expressionism, Surrealism and the historical avant-garde movements and also removed the legitimacy of socially expressive Verism of the Dresden-based Association of Revolutionary Visual Artists (*Assoziation revolutionärer bildender Künstler* (ASSO)) in its wake. However, this polemic faded with the outbreak of the Second World War to later dominate in 1946 in a second wave of the anti-formalism campaign debate against the Soviet-dominated art-political dimensions debate. It is precisely against this background that Lea Grundig's deliberations take on particular significance, however she renounces the concept of "socialist-realist" art and involves in her considerations in Moscow the art movements which had long since been ex-communicated and argues consistently in an internationalist way.

Grundig consolidates her political conviction by reflecting in the first part of the text about the class dependency of art and the alienation between artists and their clientele caused by Capitalism. She said Socialism had been selected to close the gap between producers and consumers of art again as was already the case in the Soviet Union (p. 35 et seqq.). This would require a comprehensible imagery because the abstraction would enhance the tendency towards segregation of art from society. Consequently she moved close to Stalinist/Communist

Party discourse, to which abstract art, as well as ‘representational’ Surrealism, despite its partial antifascist stance towards reality would escape and flee into an imagined, abstracting fantasy-world “after their own arbitrariness” full of “daydreams”. In this connection, Grundig led a whole raft of such “aesthetes”: Giorgio de Chirico, Kurt Seligmann, Pavel Chelishchev and Yves Tanguy had all created “boundless expanses of horror wherein man loses himself, complete with creatures of a strange world”, yet do not contribute with this to the active battle against fascism (p. 37). Nevertheless, the images are reminiscent of the talented painter Seligmann, such as his *Sabbath Phantoms* (fig. 1), which reminded Grundig of our “our realistic fears incarnated in the skeletons of evil spirits, storming us, reminiscent of the fantastic world of the medieval Dutchman, Hieronymus Bosch” (ibid.).<sup>20</sup>

Whether it was intended or not, Grundig’s article was read as a counter text to the manifesto “For an Independent Revolutionary Art” (1938) by Leon Trotsky, Diego Rivera and André Breton.<sup>21</sup> Here, Grundig refers in principle to positions held by the avant-garde artists and modern critics, which were virulent in the GDR after 1949 and were to come up in Grundig’s own works. However, it is significant that Grundig praises Otto Dix, Oskar Kokoschka with his work *What we are fighting for* (fig. 4), Georg Grosz, Ernst Barlach, Thomas Mann and Käthe Kollwitz as German representatives of antifascist art. Grundig’s text can therefore also be read as an attempt to defend her own art tradition and to argue against dogmatic constrictions in their own ranks.

By contrast, the German-speaking Hermann Struck (1876–1944) and Jakob Steinhardt (1887–1968), who emigrated to Israel and were at least known to Lea Grundig, were not discussed in the article although they too, like Grundig, were victims of National Socialist race policies. The Ukrainian-Jewish painter and close friend of Grundig from Dresden, Miron Sima (1902–1999), did not receive a mention either. Nahum Gutman (1898–1980) who was critical of society and oriented himself in terms of style towards New Objectivity and who had already had success in the mid-1920s with studies of workers and (Arab) peasants, and Yohanan Simon (1905–1976), an illustrator from Germany for the left-wing Mapam party magazine *Al ha-mishmar*, were also not mentioned by Grundig.<sup>22</sup> Her focus clearly lay in the art world outside

the British Mandate of Palestine and the reader of her text was to be familiarised with the international and less with the local art of wartime. The panorama she revealed comprised not only the French, US, British and Soviet but also the Mexican art of anti-fascism.

Grundig approvingly highlighted the two main representatives of Mexican muralism, Rivera — a “wonderful painter, realising to artistic perfection the demand to merge the popular spirit with social content” — as well as José Clemente Orozco — whose art is identified by “ideological clarity and monumental simplicity” (p. 38 et seq.). Regarded as a whole with the other North-American mural painters of the 1930s/40s, what arises is the remarkably early reception of Mexican muralism by a German artist. It would be worth further research as to whether Lea Grundig’s knowledge of Mexican muralism, her work with this movement in the GDR from 1949 — promoted among other things by Anna Seghers, the emigre returned from Mexico — and Hans Grundig’s draft murals represent *one* source of the later fatally interrupted reception process in East Germany.

Grundig formulated the key issue which she raised about all the wartime art works she treated at the very beginning of her deliberations: “How was it [anti-fascist war] reflected in the works of those great persons who, in addition to their particular sensibility, are also blessed with the marvellous power of expressive prowess? How did they react, those artists, who had been moulding this world for as long as it exists?” (p. 29). Grundig remained true to this motto throughout the entire text, whether it was about British, Soviet or US-American art. All of her thematic art works are united by the fact that they adopt representational positions and do not constitute completely abstract compositions, as well as the strong influence of war-related events on image content and form. As the German war of aggression descended on the UK and the Soviet Union with particular intensity, it led to a drastic reaction from artists. At the same time, due to the (Jewish) emigration to the USA, the influence of war-related events was also tangible there. This explains why Grundig, on the one hand, concentrated on European battle painters but, on the other hand, paid particular attention to Jewish artists in the USA. The majority of the works which are cited and positively assessed by Grundig therefore either deal with direct combat or the physical

and psychological impact of war and the effects of violence. This is because, unlike works such as Charles Demuth's *My Egypt* from 1927 (fig. 5) — which had its “roots in the inventory of forms originating from the world of technics” and whose composition was controlled by “mathematical logic” — the works of other painters, such as Paul Nash or John Piper, would tell of the “overwhelming reality” of war in the “artist's shelter” and make tangible the implications of war (p. 32). The British painters Nash, Piper and Graham Sutherland created poetically magical works, resulting from a direct view of the war, as you can imagine in Nash's “shocking” painting *Battle of Britain* (fig. 3) and the lyrically sophisticated *Defence of Albion* (fig. 2), Piper's delightful painting of “wonderful wholeness” *House of Commons, 1941* (fig. 6) or Sutherland's multifaceted “images of destruction”, known as the *Devastations* (fig. 7, 8), created with “a clarity of thought and a one-of-its-kind artistic shaping power”. The latter also depicted workers in *Furnaces* (fig. 9) and consequently provided an important socialist image (p. 33).

The theme of soldiers drawing or painting in the front lines during the Second World War, which Grundig mentions in the context of soldiers from the Allied forces drawing, such as in Yale art student, Robert C. Burns' award-winning painting *Troop Movement*<sup>23</sup> (fig. 10) or in Frank Norton's, the Australian war-painter's works (fig. 11), has still only been scarcely touched in terms of art history, which is evident from the small number of English-language publications.<sup>24</sup> The “war artists” described by Grundig created “reportages, of no considerable artistic values, with the exception of few” (p. 34), their works were often completely mechanical and therefore not artistic. By contrast, Burn's painting reflects his preferences in “its simplicity and humanity” (ibid.).

Grundig diagnosed the separation between art and the people in capitalism at the start of her article, so she was of the view that this divide was not present in the Soviet Union. The section on Soviet art illustrates a clear turning point within the text. It differentiates itself from the other passages both stylistically though its coherence and clear structure and its continuous pedagogical tone. It almost appears like a coherent acquisition of a text from another context, rather like a cultural political script from a propaganda department, but it euphorically presents the major achievements of Soviet artists in wartime without any criticism.

Nevertheless Grundig also goes into details about the individual personalities, of which the majority will hardly still be known outside of the former Soviet Union today. As the world war raged particularly atrociously in the Soviet Union, the experience of the war, “which enveloped the whole nation”, was “encompassing the entire nation, was interpreted and clarified by art, which to a major degree shaped its consciousness” (p. 35). The graphic cycles by Dementii Shmarinov on the atrocities of the German war of annihilation in the east (fig. 12, 13) and the series on the besieged city of Leningrad by Alexei Pakhomov (fig. 14) showed “passages of battle, everyday suffering, the breaking of the siege, the resuming of normal life, the rebuilding of ruins and the joy of liberation” and consequently had an impact throughout society (p. 36).

In the case of Shmarinov's cycle, the issue of the source of the image is virulent: what models were available to her in Tel Aviv? She mentions several times that she was able to get hold of reproductions of the works in question. A significant visual resource seems to have been the American *LIFE* Magazine, which Grundig must have got hold of at least to describe Burns' painting and to discuss the graphic cycle *We will never forget and we will never forgive* by Shmarinov. Shmarinov's works were printed in the article “The Worst War” in the June 1943 edition,<sup>25</sup> and Burns' image was printed one year earlier in an article from a US art competition in the Armed Forces. This means that Grundig's critical appraisal of antifascist art was based entirely on reproductions in journals and books, which, not inconsiderably, had to be her visual perception of the works of art. It remains to be seen where exactly Grundig was able to view internationally distributed print media such as the *LIFE* Magazine. Did she use libraries for this? Were there other English-speaking emigrants who provided Grundig with the magazines? After all, because of her stay in Palestine, it was possible to get hold of these international image and text sources, in stark contrast to the situation in Nazi Germany, where these publications were naturally unavailable.

Grundig was conspicuous in mentioning many US-American Expressionist painters, who were strongly influenced by the socially critical Verism of the Weimar Republic, who had now turned their attention to veritable American issues such as race discrimination and social inequalities in the cities, including Jack Levine, Anton

Refregier, Frank Kleinholz and Howard Norton Cook. Many artists who were politically very leftist came from this group — they revealed a clear artistic agenda against European fascism.<sup>26</sup> Grundig names Levine first as a representative of art which is critical of society in the tradition of Daumier to Grosz. At this point in time, around 1944, he was serving in the US Army, as was Burns.<sup>27</sup> In 1942, Levine's images, including *The Banquet* discussed by Grundig (fig. 15), could be seen at the *Americans 1942* exhibition at the MoMA in New York. It seems possible that Grundig had access to the exhibition catalogue, which also has a reproduction of the same painting.<sup>28</sup> Stylistically, there are close links between Kokoschka, as mentioned by Grundig, and Levine's fleshy and polemic character studies of decadent Boston society.<sup>29</sup> Refregier had already emigrated from the Soviet Union to the USA in 1930. Refregier became famous with his political murals, however his painting *Guernica*, which he created in 1937, is also a major work of American anti-fascist art.<sup>30</sup> Refregier's oeuvre counts as an American alternative to socialist Realism and Grundig also recognised the effort in his art which "doubtless managed to blaze a principal trail ahead" (p. 38). Refregier frequently dealt with the psychological impact of traumatic war experiences in his paintings, for instance in an allegorical way in the painting illustrated here *Broken Life* (fig. 16), which alludes to the aerial warfare on the UK. Kleinholz also dedicated numerous works to the victims of war and also the sacrificial resistance against fascism (fig. 17). In 1942, Kleinholz received a prize from the Metropolitan Museum of Art in New York, but today he has largely been forgotten as is the case with Refregier and others as well. Grundig seemed very influenced by the portraits of Mexican peasants, which Cook finished in the 1930s and which he also exhibited during the wars years in the USA (fig. 18). On a few pages, Grundig reveals a major and differentiated panorama of the art of the 1930s/40s, where she transcends territorial and ideological borders. Set against the history of the time, this is what makes her text so remarkable for research into the international art of anti-fascism. If you consider the text within the context of Grundig's own work, it also constitutes a milestone in analysing the graphic artist and cultural politician from Dresden because it throws up completely new and further questions which can only be alluded to here. In 1944/45 Lea

Grundig could not predict what outcome the war and its longed-for end would have on her own situation. At the outbreak of the Arab-Israeli War on 14 May 1948, Israel's artists were now faced with "the mission of the people and society, to change the face of the generation and serve its redemption" (p. 40).<sup>31</sup> At this time, Lea Grundig was already making her way back to her home town of Dresden to start a new life there.

- 1 Davar, 1944/45 (18/09/1944 – 7/09/1945), pp. 508 – 517.
- 2 Cf. Eckhart Gillen, *Feindliche Brüder? Der Kalte Krieg und die deutsche Kunst 1945–1990*, Berlin 2009, p. 144 et seqq.
- 3 Cf. Oliver Sukrow, *Lea Grundig: Sozialistische Künstlerin und Präsidentin des Künstlerverbandes der DDR (1964 – 1970)*, Oxford et al. 2011.
- 4 Cf. *In the Valley of Slaughter. Drawings by Leah Grundig*, Tel Aviv 1944.
- 5 Helpful point of information from Dr Maria Heiner (Dresden).
- 6 Cf. Miriam Novitch, *Spiritual Resistance: Art from concentration camps 1940 –1945. A selection of drawings and paintings from the collection of Kibbutz Lohamei Haghetaot, Israel*, Philadelphia 1981.
- 7 Cf. Karl-Heinrich Peter, *Proklamationen und Manifeste*, Stuttgart 1964, p. 11.
- 8 Cf. Benedikt Hjartarson, *Visionen des Neuen. Eine diskurshistorische Analyse des frühen avantgardistischen Manifests*, Heidelberg 2013, p. 22.
- 9 Wolfgang Asholt and Walter Fähnders, "Introduction", in: *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909–1938)*, same publishers, Stuttgart/Weimar 1995, pp. XV–XXX, here p. XV.
- 10 Cf. Friedrich Wilhelm Malsch, *Künstlermanifeste*, Weimar 1997, p. 15.
- 11 Cf. Asholt/Fähnders 1995, p. XV.
- 12 Cf. Hjartarson 2013, p. 38 et seqq.
- 13 See key source Gideon Ofrat, "Lea Grundig in Palästina (1940–1948)", in: *Lea Grundig. Von Dresden nach Tel Aviv 1933–1948*, exhibition catalogue, Igal Presler Museum, published by the Rosa Luxemburg Stiftung, Israel Office, Tel Aviv 2014, pp. 15 – 29.
- 14 Cf. Gideon Ofrat, *One Hundred Years of Art in Israel*, translated by Peretz Kidron, Boulder Colo. et al 1998, p. 87.
- 15 Potentially, further research could be undertaken into the correspondence between Lea and Hans Grundig, which is preserved in the archive of Yad Vashem (Jerusalem), to gain clarity about the extent to which their exchange about art theory issues had (pre)-shaped the positions filtering through in the Davar article before Grundig's flight to Palestine. Thanks to Maria Heiner for the information.
- 16 Ofrat 2014, pp. 15 – 16.
- 17 Ofrat 2014, pp. 18 – 19.
- 18 Cf. Ofrat 2014, pp. 26 –28.
- 19 Cf. Werner Mittenzwei, "Marxismus und Realismus. Die Brecht-Lukács-Debatte", in: *Das Argument 46. Brecht/Lukács/ Benjamin. Fragen der marxistischen Theorie I*, Hamburg/Berlin 10th edition 1968, p. 12 – 43 (<http://www.inkrit.de/argument/archiv/Das%20Argument%2046.pdf>).
- 20 Cf. Lea Grundig's later assessment of Hieronymus Bosch's suitability as a role model for Hans Grundig's antifascist images in the 1930s: Lea Grundig, *Über Hans Grundig und die Kunst des Bildermachens*, first edition, Berlin 1978, p. 59.



- 21 Published in Asholt/Fähnders 1995, pp. 652 – 656.
- 22 Cf. Yigal Zalmona, *A Century of Israeli Art*, Farnham 2013, pp. 61 – 70, 140 – 143.
- 23 Cf. Richard Knott, *The Sketchbook War. Saving the Nation's Artists in World War II*, Stroud 2014; Renée Klish, *Art of the American Soldier. Documenting Military History through Artists' Eyes and in Their Own Words*, Washington, D.C. 2011 ([http://www.history.army.mil/html/books/epubs/art\\_of\\_the\\_american\\_soldier/](http://www.history.army.mil/html/books/epubs/art_of_the_american_soldier/)).
- 24 Cf. "LIFE's Art Competition. For Men in the Armed Forces", in: *LIFE Magazine*, 6 Juli 1942, vol. 13, no. 1, pp. 30 – 36, here p. 31.
- 25 Cf. "The Worst War. Nazi war on Russian civilians is shown in Russian artist's work", in: *LIFE Magazine*, 14 June 1943, vol. 14, no. 24, pp. 57– 62.
- 26 Cf. Bram Dijkstra, *American Expressionism. Art and Social Change 1920 – 1950*, New York 2003.
- 27 Cf. David Shapiro (ed.), *Social Realism: Art as a Weapon*, New York 1973, p. 248.
- 28 Cf. Dorothy C. Miller (ed.), *Americans 1942. 18 Artists from 9 States*, exhibition catalogue, Museum of Modern Art, New York 1942, p. 92.
- 29 Cf. Stephen Robert Frankel (ed.), *Jack Levine*, New York 1989.
- 30 Cf. Cécile Whiting, *Antifascism in American Art*, New Haven/London 1989, 43; Dijkstra 2003, p. 228.
- 31 Cf. Ofrat 1998, p. 127 et seqq.

## Short biographies of the artists mentioned by Lea Grundig

### **Barlach, Ernst** (1870–1938)

German painter, graphic artist, sculptor, writer; after the First World War numerous war memorials in Germany; after 1933 initially ambivalent attitude to National Socialism, from 1937 however labelled as "degenerate" and banned from exhibiting, close friendship with Käthe Kollwitz.

### **Bauer, Rudolf** (1889–1953)

German/American painter, graphic artist, caricaturist; from 1905 studies at the Berlin Academy, 1912–1921 employee at the magazine *Sturm* and a founding member of the November Group (Novembergruppe) in Berlin in 1918; emigrated to the US in 1939, afterwards no longer active as an artist; early period influenced by Cubism and Expressionism, later rapprochement towards Russian Constructivism and Kandinsky, abstract compositions from the 1920s onwards.

### **Bosch, Hieronymus** (around 1450–1516)

Dutch painter and graphic artist of the Renaissance period, numerous enigmatically allegorical illustrations alluding to biblical content, often critical of social conditions as well.

### **Chirico, Giorgio de** (1888–1978)

Greek-Italian painter and graphic artist; originator of metaphysical art (*pittura metafisica*); close associations with the French Surrealists, lived and worked in Italy during the fascist period.

### **Cook, Howard Norton** (1901–1980)

American painter, graphic artist, cartoonist, sculptor; studies at Art Students League New York from 1919 to 1926, travels throughout Europe during his studies from 1922 to 1925; teaching etc. in Minneapolis and Berkeley; worked as an illustrator etc. in New Mexico from 1922 to 1927, drawings and open-air sketching there; murals in

the 1930s, emigrated to New Mexico in 1935, portraits of peasants and studies of landscapes in particular there.

### **Dali, Salvador** (1904–1989)

Spanish painter, graphic artist, writer, sculptor, stage designer; main representative of Surrealism; later split with the socially critical voice of Surrealism regarding André Breton; exiled in France from 1939, emigrated to the US from 1940 to 1948; retrospective in the New Yorker Museum of Modern Art in 1941; return to Spain from 1948.

### **Daumier, Honoré** (1808–1879)

French painter, sculptor, graphic artist and caricaturist; most eminent French realist, numerous political and caricatures critical of society during the French Second Republic.

### **Demuth, Charles** (1883–1935)

American watercolourist, cartoonist, illustrator, stage designer, writer; studies etc. at Drexel Institute of Art and at the Pennsylvania Academy for Fine Arts (PAFA) in Philadelphia from 1910 to 1911, in Paris from 1912 to 1914, close association with the French avant-garde; in New York from 1915, friendship with Marcel Duchamp and Alfred Stieglitz there; initial fauvist-impressionist phase, conversion to prismatic Cubist landscape and industrial illustrations from around 1915, important forerunner for modernism in the US (Pop Art).

### **Dix, Otto** (1891–1969)

German painter and graphic artist, eminent representative of New Objectivity and Verism; professor at the Dresden Akademie from 1919, companion and contemporary of Hans and Lea Grundig there, dismissed in 1933 as "degenerated"; moved to Hemmenhofen/Lake Constance in 1936, temporary imprisonment (1939) and military service (1945), in French military captivity in 1946.

**Duchamp, Marcel** (1887–1968)

French painter and object artist, pioneer and originator of Dadaism and Surrealism, emigrated from France to New York in 1942.

**Finogenov, Konstantin I.** (1902–1989)

Russian painter and cartoonist; finished art school in Stalingrad in 1932; as a painter at the front for the news agency TASS and for the newspaper *Pravda* from 1941 to 1945; Stalin Prize winner (1949); painted portraits of Lenin, Stalin, workers, soldiers of the Red Army and views of the “brother nations” of the Soviet Union such as Egypt, China and India.

**Gorpenko, Anatolii A.** (1916–1980)

Ukrainian painter; studies in Charkiv 1936–1939, worked at the Grekov studio for war artists 1939–1962; Stalin Prize winner (1949, 1950); battle artist and portraitist, in particular of military personnel; design of the soviet memorial at Treptower Park, Berlin from 1946 to 1949.

**Grosz, George** (1893–1959)

German painter, graphic artist, caricaturist; taught at the Art Students League New York from 1932, emigrated to the US in 1933, residing in New York; moved to the GDR in 1959.

**Haupt, Charlotte** (1898–?)

American sculptor and lecturer; studies at Cincinnati Art Academy; several exhibitions in the US, including Pittsburgh (1934) and Ephraim/Wisconsin (1945).

**Héliou, Jean** (1904–1987)

French-American painter; initially abstract works in the style of Constructivism; in the US from 1936; voluntary military service in the French Army from 1938/39, imprisoned by the Germans in 1940 and fled (1942), conversion to figurative painting from 1943.

**Kleinholz, Frank** (1901–1988)

American painter and graphic artist; initially a student of law, pupil of Yasuo Kuniyoshi and Sol Wilson in the 1930s; exhibited

in New York from 1941, prize from the Metropolitan Museum of Art in New York in 1942; focused on urban and anti-war subjects; strong influence from German Verism and Mexican *muralismo*.

**Kollwitz, Käthe** (1867–1945)

German graphic artist, painter, sculptor; involved in pacifistic and socialist movements from 1910; forced to resign from the Berlin Academy and dismissed as Professor of the master class for graphic design in 1933, banned from exhibiting from 1933, in Moritzburg near Dresden from 1944; major and personal artistic role model for Lea Grundig.

**Kokoschka, Oskar** (1886–1980)

Austrian-English painter, graphic artist, writer; significant Expressionist artist; professor at the Dresden Academy from 1919 to 1926; libelled as “degenerate” in 1937, exiled in Paris, Prague and London (from 1938); involved in exile and resistance groups, chairman of the *Free German League of Culture* (Freier Deutscher Kulturbund); numerous exhibitions and talks on antifascist art; a British citizen from 1946.

**Krivosnogov, Piotr A.** (1911–1967)

Russian painter and graphic artist; after studies at the Imperial Academy of Arts in Leningrad, joined the Red Army in 1939 and was a member of the Grekov studio for war artists headed up by N.N. Zhukov; accompanied the battles at the front until Berlin; famous battle painter and Stalin Prize winner (1949).

**Léger, Fernand** (1881–1955)

French painter, cartoonist, graphic artist, book illustrator, lithographer, ceramicist, stage and costume designer, publicist; key representative of “mechanical” Cubism; emigrated to the US in 1939, returned to France in 1944.

**Levine, Jack** (1915–2010)

American painter, cartoonist, graphic artist; son of a Lithuanian Jewish immigrant, studies

at the Jewish Welfare Center, in Roxbury from 1924 to 1931 and at Harvard University from 1929 to 1933; public works commissioned by the Federal Art Project (FPA) during the Great Depression, especially murals; fought in the war between 1942 and 1945, stationed in Germany in 1945; well known representative of American Social Realism and of figurative Expressionism, satirical-ironical pictorial statements in grotesque distortions; also often of Jewish subjects.

**Mann, Thomas** (1875–1955)

German writer and author; politically active against National Socialism from 1930; exiled to France, Switzerland and the US from 1933, residing in California from 1938; Goethe Prize from the FRG and the GDR in 1949; moved to Zurich in 1952.

**Mondrian, Piet** (1872–1944)

Dutch painter and designer; libelled as “degenerate” in Germany from 1937, moved from Paris to London in 1938, and on to New York in 1940; promoter of Abstract Expressionism.

**Nash, Paul** (1889–1946)

English painter and wood engraver; studies at the Slade School of Fine Art in London, principally working as a landscape and interior painter.

**Norton, Frank** (1916–1983)

Australian painter and illustrator; from March 1941 onwards, first official war artist of the Royal Australian Navy, served during World War II and the Korean War, later director of the Art Gallery of Western Australia in Perth.

**Orozco, José Clemente** (1883–1949)

Mexican painter and cartoonist; the most significant representative of Mexican *muralismo* beside Rivera and David A. Siqueiros; numerous murals in Mexico and the US between 1922 and 1948, lived in the US from 1927 to 1934; back in Mexico from 1935, member of the Communist Party in Mexico.

**Pakhomov, Alexei F.** (1900–1973)

Russian painter and graphic artist; studies at the Academy in St Petersburg from 1915; murals at military bases from the 1920s.

**Picasso, Pablo** (1881–1973)

Spanish painter, graphic artist, sculptor, ceramicist; took part in the resistance against Franco's regime from Paris; his mural *Guernica* for the Spanish Pavilion at the Paris World Exhibition in 1937; retrospective in the New York Museum of Modern Art from 1939 to 1940; stayed in Paris during the German occupation of France from 1940 to 1944, banned from travelling and exhibiting; joined the French Communist Party in 1944.

**Piper, John** (1903–1992)

English painter, lithographer, stage designer, book artist, writer; studies etc. at the Slade School of Fine Art and the Royal College of Art in London; Cubist works in the 1930s, later primarily landscape and architectural pictures with a Surrealist/Neo-romantic element.

**Refregier, Anton** (1905–1979)

Russian-American painter and designer for textiles, ceramics, mosaics and stained-glass painting; studies in Paris, Munich and New York; moved to the US in 1930; murals and glass paintings in San Francisco and Chicago; paintings about the Second World War in the 1940s.

**Rivera, Diego** (1886–1966)

Mexican painter, key representative of the Mexican modernism; political murals since the 20s; 1937–1939 close contact with Leon Trotsky and André Breton; founder member of the Collegio Nacional and Professor at the Academy in Mexico City in 1943; visited the Soviet Union and the GDR in 1955/56.

**Romano (= Glicenstein), Emanuel** (1897–1984)

Italian-American painter and graphic artist, son of the sculptor Henryk Glicenstein; in New York from 1926; in the 1930s murals for the FPA; teaching etc. in Philadelphia and Chicago; allegorical graphic cycles about

the Holocaust during the Second World War; moved to Israel in 1953.

**Seligmann, Kurt** (1900–1962),

Swiss-American painter, printer, sculptor, stage designer, writer; studies at the Academies of Geneva and Florence (1920–1927); in Paris from 1929 to 1938, member of the Surrealist group from 1937, took part in exhibitions; emigrated to the US in 1939, numerous antifascist/surrealist works there, often with mythological/religious background; author of the book *The Mirror of Magic* (1948).

**Shmarinov, Dementii A.** (1907–1999)

Russian illustrator and cartoonist; studies at the Academies of Kiev (1919–1922) and Moscow (1923–1928); numerous book illustrations of Russian classics such as Dostoyevsky and Tolstoy; antifascist posters and graphic cycles during the Second World War; detailed and dramatic illustrations with strong contrast between darks and bright and historical accuracy; one of the most important Russian illustrators of the 20th century.

**Zhukov, Nikolai N.** (1908–1973)

Russian graphic artist, National Prize winner (1943, 1951) and corresponding member of the USSR Academy of Arts (1949); studies in Nizhny Novgorod and Saratov between 1926 and 1930; reporter at the front from 1941, especially for *Pravda* (1942/43), Director of the Grekov Studio for military artists in Moscow from 1943.

**Sutherland, Graham Vivian** (1903–1980)

English painter, etcher, lithographer, ceramic designer; studies at Goldsmith's School of Art London from 1912 to 1927, then he taught graphic and book illustration; significant representative of English Surrealism, fantastical illustrations of landscapes with a high degree of creativity.

**Tanguy, Yves** (1900–1955)

French-American painter and illustrator; self-taught, became an artist because of Giorgio

de Chirico from 1922, member of the Paris Surrealists from 1925, emigrated to the US in 1939.

**Chelishchev, Pavel F.** (1898–1957)

Russian-American painter, graphic artist, stage designer, costume designer; studies at the Kiev Academy, important representative of Russian Surrealism; emigrated to Berlin and Paris in 1920, worked in New York from 1934.

**Topolski, Feliks** (1907–1989)

Polish-English cartoonist, painter, stage designer; studies at the Academy Warsaw from 1926; emigrated to the UK in 1935; illustrator, reporter at the front especially in the Soviet Union, North Africa, Italy and Germany during the Second World War.

**Zille, Heinrich** (1858–1928)

German graphic artist, painter, photographer; illustrations of the Berlin workforce which were patriotic (from the home front), humorous and critical of society.

כאן נראות רוחות המיליטאריזם, הגזענות, בסגול הרקבות, בחברת עכברושים, מזויינות, פראיות, אהוות דיבוק, ובה בשעה — אכולות מק וממורטטות עד כדי זוועה; בתוככי עולם של שממה וחורבן הן נסתברות מאחורי דגל של בלואים, מוכות עוררן ועלובות. אלה מסעי המיליטאריזם, המביא כליון לארץ.

„דיוקן עצמו רך, עם כתלי חזיר צלויים“ הוא שם תמונת סלואדור דאלי האפורסם באמריקה. קביים מנוסרים למחצה תימכים פניאדם המתפשטים כנוזלים. שפמון מסולסל משווה לתמונה ציניות נוקבת. בתמונות של דאלי חוזרות לעתים קרובות דמויות של גופות רצוצים וחרבים, ולא די לו לצייר בכל אלה — הוא גם משבש את צורתם.

הצייר היהודי מאמריקה, ז'אק לויין, עוסק בהכרה בבקורת חברתית, וממשיך את המסורת האמנותית הטובה ביותר בשטח זה מדומייה ועד גיאורג גרוס. תמונותיו הן חזקות ומשכנעות. „הבאנקט, 1941“: דיוקנאות של בני המעמד השליט, המציגים לראוה את אייכלתם לשלטון, ליון שייך לחוג האמנים שאינו מפחד להסתכל ישר לעיני המציאות ורואה בחשוף האמת תפקיד דחוף. חוג זה ידבר בכל מקרה בלשון מובנת, על אף כל האפשרויות הפורמאליות. הנה, כזאת היא שרלוטה האופט. לפני שהקדישה את עצמה לגמרי לפסלות, עסקה בעבודה סוציאלית, ובפסליה פיתחה את אותן הפרובלימות שהעסיקה בעבודתה הסוציאלית: פליטים, ילדים במקלט, פועלים. ביצירתה „קבוצת פליטים יהודים“ יש ענין רב לגישתה הישירה אל הנושא.

גם ביצירותיו של פראנק קליינגהולץ, החי בניו-יורק, ניכר רשמן של שנות המלחמה ומוראותיהן. בתמונות עזות-בטוי הוא ממחיש את הברבריות הפאשיסטית. מבין מוצגי אחת התערוכות של ה„ניישנל אקאדמי“ בניו-יורק יש לציין במיוחד יצירה אחת, היא התמונה „אפר מכסיקאנו“ של הווארד קוק. דמות בעלת עצמה הצופה בשלוה רבת קשב; ידיו מונחות לפניו ככוח נשקו. אכר, שאין עוד כוח בעולם שיטהו מן המסילה. בתערוכה אחרת הוצגו, בין השאר, שרטוטיו העזים של האמן הפולני פליכס טופולסקי (אילוסטרטור של כמה יצירות ספרותיות חשובות באנגליה). ביניהן קרובה לנו ביותר התמונה „פליטים“.

לחוג האמנים המכונים „סושיל קונטנט“ (בעלי תוכן סוציאלי) שייך אנטוני ראפריגיארי. על הכוח הדרמטי שבקומפוזיציה שלו מעיד מספר זעום של העתקות הנמצאות בדינו. אולם, ברור שהללו מיצגות מבחר של מוצגים, שאף הם מבחר הם מפרי עבודתה של קבוצה אשר בלי ספק הגיעה להבהרת דרך עקרונית, אם כי את היקף פעולתה אפשר רק לשער.

מה עושה דיאגוריביר? אמן זה אשר שמו מעורר זכר

של יצירות-מידות, מצייר פרסקו בסאן-פראנציסקו. צייר מופלא הוא דיאגוריביר, שהגשים בצורה אמנותית מושלמת את התביעה למיזוג הרוח העממית בתוכן הסוציאלי. הוא היחיד שביטא ביצירתו את האידיאולוגיה המהפכנית, ובכך עולה הוא בבהירות המגמה על חברו, פיקאסו. פשטות מהמירה מצטרפת ביצירתו ללהט-אמן מסעיר. חבר אחר של האסכולה המכסיקאית, המצטיינת בבהירות הרעיון ובפשטות מונומנטאלית, הוא חוזה אורוזקו. נודעת תמונתו „זאפאטיסטא“, מיצעד של אכרים מתקוממים.

ומקרב האמנים היהודים כמו גם לתת בטוי לטראגדיה האיומה של עמנו בשנים הללו. עמנואל רומנו, שנוצל באיטליה, — הוא בנו של הפסל היהודי המפורסם הנריק גליצנשטיין. הוא עזב את איטליה תוך מחאה והוא חי כיום באמריקה. „עלי לתת בטוי לתגובה שהעולם מסביבי מעורר בי“, — במלים אלה הוא מסביר את כוונתו האמנותית. ההעתקות המועטות מתמונותיו שהגיעו אלינו מעידות על עשירות ועל עמקות שבקומפוזיציה ועל כוח ציורי עצום. אחת התמונות המצויינות שלו היא „המרד בגיטו וארשה“, שיש בה משום מתן בטוי עז למלחמת היהודים בגבורתה ובגדלותה המועזת. יצירה חזקה היא התמונה „הא לחמא עניא“ של נתנאל יעקובסון. זהו תמונת הבית היהודי בליל הסדר — על רקע ההיסטוריה היהודית. קומפוזיציה בלתי מצויה, מלאת דינאמיקה, ואף על פי כן בהירת והבעה, המזכירה באי-האמצעיות שבה את הטכניקה התמימה של תמונה מימי הביניים.

אף המעורר-זוועה ביותר כשהוא מגיע לידי ביטוי — יש בו משום הקלה, משום הסרת מעמסה מעל לב האדם. כשם שהשיר מתיר את כבלי העצב, כן מקנה התמונה, — באמצעים מתקפים יותר ובלתי מתפשרים, — דמות למכאובינו; ובוה יש כבר משהו מהשתחררות. היצירה האמנותית המעצבת את דמות קורותינו המסעירות, — היא תביעה אנושית עמוקה. היא גם צורך דוחק בחיי עמנו, עם של שרידים, והיא הכרה של עדות לעיני העולם.

ברור, אין האמן יכול ליצור אלא את אשר הוא מצווה ליצור מתוך גזירה פנימית. אולם, ההשפעה ההדדית שבין האמן ובין החברה — ברכה היא, שאין לבטלה. וחובה בדבר שהחוויה הפנימית תקבל דמות, אשר צורתה ותכנה יאצילו מקרני נגהם בהיקף נרחב ככל האפשר. ואין ליצור דבר שאינו פרי חוויה פנימית, ואף לא מתוך כוונות רצויות או תכניות חסודות. כי אין לך דבר מיותר מיצירה חלשה ונטולת תוכן. האמן אינו אחראי לעצמו בלבד, ולא כלפי ה„מוזה“ שלו. הוא עמוס תפקיד, אשר הוטל עליו, ואם גם לא בדרך המינוי התארגון, הוא נושא שליחות העם והחברה, לשנות את פני הדור ולשרת את גאולתו.

מכל ענפי האמנות הגיעה שם הגראפיקה לחיוניות גדולה ולדרגה אמנותית גבוהה. בעתונים, בספרים — וברחובות הערים, פונים הפלאקאטים והציורים הגראפיים לכל צורותיהם אל ההמונים בשפה נמצת. הפלאקאט הפוליטי הגיע למעלה אמנותית ולחשיבות סוציאלית מרובה.

האמנות מיובנת שם הבנה בלתי אמצעית ומביעה את אשר פועל בנפש העם. ביומני הקולנוע אפשר היה לראות צילומים מלנינגרד וממוסקבה הלוחמות ולהשתומם על ריבוי הפלאקאטים שהיו מכסים ממש כל טפח הפשי ברחובות, במקומות פומביים, בתחנות הרכבת. בשעות הקשות ביותר של המלחמה הפיתו הללו את השנאה לאויב ועודדו את היוצאים לקרב, ורבים מן הפלאקאטים היו יצירות אמנותיות ממש.

גם בתערוכות אין מספר שלט נושא המלחמה. החויה הכבירה של סבלות אינדיקס, הידיעה הבכירה על דבר ההיאבקות הצודקות, השתקפו במעשי האמנות. בלנינגרד ערכו הציירים המקומיים תערוכה יצירותיהם שנוצרו שם בימי המצור, כשחרב האויב היתה מונחת על הצואר, במצוקת החורף האכזרית. גם בחזית האש נוצרו שרטוטים ואפילו תמונות שמן מרובות. המלחמה, שהקיפה את כל העם, פורשה והוכרה על ידי האמנות, שעיצבה במידה עיקרית את הכרת העם.

דמנטי שמארינוב היאר במחזור תמונות את אכזריות הנאצים באוכלוסייה האורחית, את הרס התרבות, וכן את מלחמת הגבורה העממית. רב העוז בפשטותם ובריכוזם של הלגיונות האלה, יצירה זו שלו בשם „לא נשכח ולא נחול" זכתה לפרס סטאלין. בסדרת לנינגרד שלו מציג אלכסי פאכומוב מחזות מן המצור בחורף שנת 1941-42. בהם מחזות קרב, סבלות החיים היוסד יומיים, פריצת המצור, השיבה אל החיים הנורמליים, בנין ההריסות, שמחת השחרור.

רב מספר האמנים שלחמו בשרות הצבא. אחד מהם הוא קונסטאנטין פינגינוב, ששרטט כחייל את סדרת סטאלינגרד שלו. שני לו הוא סמיון (שמעון) בויס, צייר הצי, שצייר קרבותים ונופיים אין מספר. ניקולאי ז'וקוב, בשרטוטיו מן החזית הביילורוסית וכן בציורי שבויי מלחמה גרמניים, מציג לפנינו דיוקנאות פסיכולוגיים חריפים.

פטר קריבונגוב מתאר קבוצות חיילים ואורחים, הנתונים בידי שוביהם הפאשיסטיים ומוצאים להורג. אחת התמונות שלו: חיילי הנאצים נוהגים לפנייהם נשים וילדים רוסיים בעמדותיהם הקדמיות. מענין נסיונם של חמשה ציירים, ובראשם אנאטול גורפנקו, שהתחברו לשם יצירת תמונה גדולה על צליחת הדנייפר, בשם „1943."

לד תמונות המלחמה מופיע גם מספר גדול של ציורי נוף ושל

אדמת רוסיה הרחבה, אשר עליה הגנו אנשיה בכל כך הרבה להט ומסירות נפש. רב מספרם של הפורטרטים, העוסקים בחייל ובאזרח הסוואטי.

התערוכות בעולם המערבי מורכבות בדרך הממוצע מתמונות שנושאתיהן הרגילים הם, כבימים „מקדם", — מראות נוף, טבע דומם, פורטרט, ובמספר הולך ורב קומפוזיציה בדרך ההפשטה הסוריאליסטית. תשוקת ההתפרקות, הרצון למצוא הרגעה, לראות מראות נעימים היו חזקים מעולם בימי מלחמה; והיו תקיפים ביותר בימינו. אולם בשעה ששאלת העיצוב־מחדש של עולמנו המסוכסך והממותח תובעת מכל יחיד שיתוף של פתרון, יכולה התשוקה להתרתימתיות להפך למעין בריחה מן המציאות.

ורבים השליחים ליצר הבריחה, וביניהם — השיבה אל הנוסח האבסטרקטי, שלפין אין לאמנות דבר עם הפוליטיקה. בעלי הנוסח הנדוש הזה מסרסים את האמנות, הופכים אותה בעלת מום, עושים אותה לדבר שבפולחן אסטיטי בלבד, לסיפוק נפש של ימי נופש. הללו הם „יפי הרוח". יש המבקשים מפלט בתוככי נשמתם, שם הם מסתגרים מפני העולם המציאותי הסובב אותם. הללו הולכים אחרי רעות רוחם המזוהה, אחרי חלומותיהם בהקיץ, בונים להם עולם בשרירות לבם, ככל העולה על דעתם. מופלאים הם פני תמונותיהם של המודרניסטים, בין שהיו מכנים את עצמם סוריאליסטים, או גיאורומנטיקים, או „פאנטאסטיקים". צ'יריקו, צ'אלי צ'אב, זליגמאן טאנגי, עם כל דקות ההכחנה האינדיבידואליסטית שביניהם שותפים הם לתחושת חיים אחת. תמונותיו של טאנגי הן מרחבי אימה לבלי תחום שאדם מאבד את עצמו בתוכם, ויצירי עולם מזוה, המעוררים צירופי מחשבה על עצמות יבשות, תעלות מים תת־קרקעיות, חלקי מכונות, עולם מדכא בחוסר אנושיותו ובמלאו הריקנות שבו, עולם של עצמים משוני צורה לבלי כל פשר. רומונד פרוסט כתב על צ'יריקו: „בערים האיטלקיות שלו, השוממות עד כדי דכאון, הכל לוטש עינו לעומתך; פסלים מתים, פיאצות עוורות, ארובות ירקרקות־שחרחרות המתנוססות כמגדלות. הצופה עשוי להרגיש כאילו הוא נמצא בתחנת רכבת, לאחר שאחר לבוא אל המסע היוצא. הרכבות של צ'יריקו, הסוערות בשאון לאורך האופק, עלולות להטיל עוית מזוהה בלב האדם."

צייר בעל כשרון גדול הוא היהודי קורט זליגמן. „רוחות שבת" שלו, כשאנו מסתכלים בהן בפשטות, מבלי לנסות נסיונות שוא לפתור שמות, הרי הן גלגולי הפחדים הריאליים שלנו לתוך שלדי רוחות רעות, המסתערות עלינו ומזכירות את עולמו הפאנטאסטי של ההולאנדי מימי הביניים, הירונימוס בוש. כנגד זה הראה היהודי גיאורג גרוס, פורטרישטן לבלי רחמים, את הרוחות הללו בדמותן האמתית, בתמונה המוקדשת לפרוץ המלחמה: „קטע מעולמי".

הארכיטקטוניים. פנה עורף בראשית המלחמה לציור האבסטרקטי. אהבתו העמוקה לארכיטקטורה העתיקה, בקיאותו באמנות הזכוכית הצבעונית, חיות החורבן שהפצצה הביאה על הבניינים החביבים, עוררה אותו ליצירת שורה של תמונות נפלאות בשלמותן. (כמו "בית הפרלמנט"). אחת מיצירותיו החזקות מציגה לעיני הצופה בצבעים אדומים עיר אנגלית עתיקה, כיצור חי הנושם תחת שמים מלאי אימים ודגלייננים שחורים. יסורי המלחמה וההרס מתבטאים בתמונותיו כבניינים חרבים, המופיעים כגופות חיים עם פצעייהם וכריותיהם.

צייר מופלא ומיוחד במינו הוא גרא האם סוטרלנד; צורות הטבע ודמויות העצים שלו מופיעות כיצירי רוח של עולם אחר; לשון היצור שלו אינה נתפסת בנקל. אולם, גם הוא נלכד ברשת הריאליות, וליד אותן תמונות מורדות מופיעות אחרות, שונות לגמרי מהן: "ההרס", "רחוב באיסטראנד", "בית בוולס" ועוד. הפצצת לונדון מתבטאת גם בתמונותיו (כמו אצל פול גאש) באורנמנט שולל — עקמות זהב, הפורצות מן המפציץ, מסתערות על הכרך. והנה, מופיע גם האדם העובד, "כבשנים"; חבל שברפרודוקציה שלפנינו לא פורסמו יותר משתי תמונות של המחזור הזה, אך גם אלה מוכיחות רחבית־האופק, בהירות של מחשבה, וכוח עיצוב אמנותי מיוחד במינו. רב משמעות הוא המפנה המפתיע של ז'אן אָלֵיוֹן מן היצור האבסטרקטי אל עבר ה"נאטוראליזם". שורש דבר נמצא בחוויות המלחמה שלו. הוא היה חייל בצבא הצרפתי ונפל בשבי גרמני. "בלילות, במחנה", אימר הוא, "היו הדברים שבגללם נדדה שנתנו, חזיונות על דבר צורות החיים הפשוטות — ועם זאת, העזות ביותר. הפצנו לטייל, לעשן, לאכול, לשחות, לישון, לחבוש כובע ציבילי, ללחוץ יד נתונה בכפפה, להביט אל חלונות ראווה של החנויות וכד'. אלה הם עיקר החיים, החלק העז ביותר שבהם; עתה הוא נראה לי כחלק המוזלזל והבלתי חשוב ביותר, משום שהוא טושטש לגמרי עלי ידי השיגרה, ועליו הושם מסווה של עיטורים תפלים שאינם מן הענין". והוא מבקש דרך אל עיצוב דמותם של חיי יום־יום, שנגלו לו בתביעתם הפרימיטיבית ובכוח נוקב כל כך.

תחת רושם שנות המלחמה האנטיפאשיסטית, התייצבו אנשי הרוח וטובי האמנים בעוז רוח במערכת האנושיות; תומאס מאן טבע את המטבע: "היסוד החברתי והיסוד המדיני הוכללו בשלמותו של ההומאניזם". ותומאס מאן ניגש אל הרמקול; כשם שפיקאסו — כאמן לוחם — יצר את תמונת "גרניקה" למען מלחמת העם הספרדי, המצב הפוליטי, הרקע של החזית העממית בפאריס, גרמו לכך שתמונה זו תהיה מובנה יותר, ותהא כובשת את לבם של ההמונים העצומים, יותר מאשר כל יצירה אחרת של אותו יוצר. אל לב ההמונים דיברו הראשנים הזועקים, דיברה התנועה הנסערת מעומק האימה, דיברו הסבל והאכזריות. אולם מיד אחרי כן חזר פיקאסו שוב אל האמנות

האבסטרקטית; ועל כך יש להצטער מאד. בגאווה הכריז פיקאסו על השתייכותו למעמד העובד, אבל בה בשעה הוא — כאמן — מוותר על המוני העם העובד, משום שצורות בטויו האמנותי הן בלתי מובנות לקהל.

גם רב־האפסרסיונים הגדול, אוסקאר קוקושקה, יצר תמונה גדולה המבטאה את ההומניסמוס שלו: "על מה אנו לוחמים".

בארצות שונות הוקמו ועדות של "אמני מלחמה" שהציגו את תמונות החיילים. בעיקרם הם ריפירטאגים, ללא ערך אמנותי רב, מחוץ לכמה יוצאים מן הכלל. מתוך שפע הידיעות והרפרודוקציות יש לציין שתיים. האחת "חדר המכונות" של פראנק מורטון, צייר מלחמה אוסטרלית. בסך המכונות והמכשירים עומד האדם השליט על כל אלה. זוהי תמונה שאינה רק מודיעה, כי אם גם מבטאה דבר שבח־שירות. השנית היא יצירה אמנותית אמיתית של הטוראי האמריקאי רוברט בורנס, בן 25, שזכה בפרס מטעם "לייף". שם התמונה "הסעת צבא". התאמתם המסוגרה של קומפוזיציה וצבעים מביעה את קרבתם ההדדית של האנשים הללו. התך־המכוננית הועלה במידה נהדרה לירי בטויה של קירבה זו. ובראש סגולותיה של התמונה: פשטות ואנושיות.

יתר התמונות מסוג זה שהעתקן הגיע אלינו, הן אמנם ריאליסטיות לפי הנושא, אך תיאוריות ונטולות חיים. התמונה "דאונים גרמנים שהרפלו בכרחים" עושה רושם כמחזה של צייר. שני החיילים הנאציים מוטלים שם כשני פסיונים שנצודו. התמונה נעדרת כל היאבקות מעמיקה, כל אנושיות; היא מיכנית ולפיכך בלתי אמנותית. בעית התוכן שבציור אינה רק בעית הנושא. האמנות היוצרת מעצבת את דמות העולם, ותמיד ובמיוחד את דמות הדור המסויים. ואולם, תמונת העולם, הטבע, החברה אינה שוה. הפאשיסט, שונא האנושי, רואה אתו לא כקתה קול ביץ השופעת אהבה, לא כמו בארל אד, (ואגב הזכרת שמו, ייזכר נא הפסל הגדול הזה, אשר מת בימי המלחמה האלה מיתת־עוונה. פסליו, ששיקפו את אהבת האדם הגדולה שבו ואת סערת רוחו, צויינו מדי פעם על ידי מנהיגי התעמולה הנאצית בגרמניה כ"אמנות מנוונת" ולכן גווע אמן מופלא זה ברעב, ברוד ונעזב באחד הכפרים בווסטפאליה, כשהחזוונים המוסתים מנעו ממנו לחם ונערי הכפר זרקו אבנים בחלונותיו).

בברית המועצות סולק מאז המהפכה הניגוד שבין עם ותרבות. אמנם, המסורת האמנותית מצומצמת כאן יותר ומזהירה פחות מן של ארצות המערב. אך כוחותיו הרוחניים של העם הרוסי לא דולדלו, כשריונותיו מרובים, ותרבותו תוססת. אף העממים שבמרכז אסיה, שדוכאו בימי הצאריזם, מפתחים עכשיו אמנות ציור מודרנית, המחזירה אורגאנית לאמנותם העממית החיה. מספר מבקרי המוזיאון מפליא בריבוי.

הופיע בסוף מלחמת העולם הראשונה בתרועה ובקול גדול ובתזות מהפכניות. הוא הכריז, כי המוניאום הוא חדר לינה פומבי, הראוי להיסגר על מסגר מיד. הדאדאיים בגרמניה כינה את כל הספרות החל מגיתה ועד האונקליבר כ"פסולת", ואת הציור הקלאסי — כ"קישט". מלחמת העולם הראשונה והשמדת המיליונים שבעקבותיה הביאו פלצות בלבבות ואכזבה עמוקה בערך התרבות. ההתנועות הללו התיצבו בראש המאוכזבים והתקיפו את החברה הבורגנית האחראית למאורעות. מאחורי כתבי הפלסטר של הפוטוריסטים התנשאה השנאה הפאשיסטית לתרבות הומניסטית במלוא תוקפנותה. מהפכני הצורה נגלו כמחצצים נאמנים של הפאשיזם העולה. הדאדאיים בגרמניה, שעיקר תכליתו היה ההתקלסות בתרבות הבורגנית, שקע ואבד בעצם ריקנות. הוא ביטא את מאבקי-הלואי של מלחמת העולם בצורת מחלה שחלפה והיתה כאילו לא היתה. היטלר הכין לו ל"איום" זה תחית-המתים מורה. הדאדאיים התימר להיות מהאה כנגד התרבות האורחית; נטלו היטלר ושיוה לו דמות של פרי התרבות הזאת.

והרוחות נפלגו. עם העם העובד צעדו האמנים: דיכס, גרוס, קולביץ, צילה. אולם לעומתם התפתחה ביהוד בצרפת האמנות האבסטרקטית והסוריאליסטית שיצאה מצרפת והתפתחה על פני כל הציורליציה.

אמנות אבסטרקטית זו היא המסקנה האחרונה של בידוד האמנות, שמיטת הבסיס העממי הרחב מתחתה. היא בטוי לפסימיזם, לזלזול באדם ובקהל הצופים. תהליך זה החל בטשטוש הצורה; האובייקט נעשה "שלא מן העניין". גם הדמות האנושית התפוררה. היא היתה לעצמים, לכדורים, לעקומות; היא איבדה כל ריאליות. משחק הפורמות ההדדי נעשה תכלית לעצמה. הכוחות הפועלים היו המעגל, הקו, הצבע. הם החלו לפעול. קמה הקומפוזיציה האבסטרקטית שנמשלה לעתים ליצירה המוסיקלית. "הטבע הדימס", שמקורו בעליות החיים של הזולנדים — שהם שרו שיר הלל לשמחת השולחן הערוך, לאהבת העצמים הסובבים אותם — הפך בימינו לשטחים צבעוניים חסרי כל גוף ודמות הגוף, מוקסמים הסתכלו הציירים אל פיקאסו, שמאז התמונות הנפלאות והבהירות של "התקופה הכחולה", החל לשנות את צורתיו הליפות ולהפתיע בכל פעם את דורו מחדש. העולם הריאלי, המתפתל ביסוריו, נגנז מעיני האמן. האדם, מטרת האמנות מאז ומתמיד — נעלם.

על העולם האבסטרקטי של צורות ריקניות אפשר היה להשתלט. כאן אפשר היה ליצור הרמוניות מקסימות, צעצועי דמיון, קצבי קוים, תנופות של עקומות, אשר לא קיבלו מרותו של שום איש, מבלעדי האמן. ובכך הושמד גם היחס אל האדם עצמו. זו לא היתה עוד לשון שאפשר להבינה. ואף לא נדרש מאיש להבינה. לא מכבר התפרסמה אמרתו של אחד האמנים האבסטרקטיים שיש בה כדי להאיר ענין זה:

"תמונה רעה מתבארת מאליה; תמונה טובה זקוקה למבאר".

בעיקרו של דבר אין במציאות צורות, ריקניות; דמיון האדם מסוגל — מטבע ברייתו — למלא כל צורה בדרך הסמליות. לכן אין כל קו ושרטוט, אשר לא יגרה את העין. בבקיעי הטיח המקריים אנו רואים תמונות, בקונטורים ובעקמומיות של האבן משחק דמיונו ורואה בהן דמויות ללא ספור. התמונות האבסטרקטיות עלולות אפוא תמיד למשוך את העין. ויש בהן גם כדי לגרום קורת רוח אסחיתית. אבל כל אלה אין בהם כדי למלא את הלב. האמנות האבסטרקטית מותרת על הסגולה להיות מובנת לרבים, ועל ידי כך היא מותרת על החברה, ומותרת, אפוא, על כל שליחותה.

נסתכל בתמונות העיקריות שנוצרו בשנות המלחמה הזאת: הנה רודולף באואר, הנה ליג'י; הנה מרסל דושאן, הנה פיס מונדריאן בעל הקומפוזיציה המכונה "7"; הנה "מצרים שלי" של צ'רלו דימוט. כולן — שרשיהן באוצר הצורות שמקורן בעולם הטכניקה. הן מצטיינות בדקדוקי חלקי המכונות; בקומפוזיציה שליט הגיון מתימאטי. משחק הכוחות שבהן נעדר כל מהות אנושית. זה מעשה אנושי, המתכחש לאנוש עושה, מעמיד פנים כאבסולוט. והלא אין דמיון שאינו מושרש במציאות. "בני אדם הם יוצרי הדימויים שלהם, אבות האידיאות זכר, ואולם רק בני האדם המציאותיים. באמת, הפעילים, הם המותנים על ידי התפתחות מסויימת של כוחות היצירה שבהם... לעולם אין התודעה יכולה להיות אחרת, אלא היש המודע, תוש של האדם הוא תהליך חייו הממשי". (מארקס). כמה וכמה מן הציירים האבסטרקטיים באו ממחוז הארכיטקטורה והטכניקה, או שהיו קשורים אל התעשייה באמצעות הפלאקאט. על כל פנים המכונה נטלה מעולמנו את האנושי שבו; וצורתיה של המכונה הן שהשתתפו ביצירת צורתיה של האמנות האבסטרקטית.

יד המלחמה היתה בכל. מובן מאליה שהשפעתה היתה רבה במדינות שהיו קרובות לשדות הקרב, וביחוד בארצות שבהן היתה נטושה המלחמה עצמה. באנגליה יותר. מאשר באמריקה; ו באמריקה וביחוד בצירי האמיגראנטים והיהודים. ידה האכזרית פגעה בסוכת האמן ומראה הוועה שלה הסעיר את חלומותיו. הנה כי כן רואים אנו את הפרץ שפרצה ריאליות עצומה זו בצירי הנוף הליריים ובתמונות הסוריאליסטיים של פול גאש. הבלוי הנאצי ירד על איי בריטניה. תמונה מופלאה, אשר ביפיה העצור מתבלטת שלווה האדירה של האומה האנגלית: "נסיעה לאור הירח: טיסה כנגד גרמניה". ועוד תמונה בצבעי שמן — בעלת דקות לירית כמעט — "הקרב על בריטניה". הקרב ההרסני שבמרום האויר בחלל הנרחב שבין השמים והארץ נהפך כאן לאורנאמנט מרעיש.

דון פאפאר, אחד הציירים העדינים ביותר בשטח הנושאים

המבטחלים, בחקירת נפש היחיד, תיאר את עולמו הפנימי הכמוס ביותר, והעלה בקיום עדינים ובפקחות רבה את התת-הכרתי אשר בו. זכה י. רוזנפלד לפני פטירתו לסיים עבודה גדולה „לבדד“ (איינער אליין), ספר אוטוביוגרפי, אשר לו הקדיש את כוחותיו האחרונים. ולאחרונה — י. זינגר, שצמח והתפתח על רקע אחר, הגיע לאמריקה רק בשנים האחרונות. אולם הרגיש את הדופק של החיים האמריקאיים וסיים את דרכו בספרות בתאור המציאות היהודית באמריקה בימי המלחמה, תאור, אשר גם ותיקי סופרינו באמריקה טרם נתנו דבר דומה לו.

ולבסוף: אחרי שנים רבות של ריב הלשונות ומלחמת האחים בין הזרמים הצבוריים החלו נושאי תרבותנו לחפש שפה משותפת. נוכח סכנת ההתבוללות, המאיימת על כולם כאחד, נוכח ההתרוקנות של חיי יהדות אמריקה מתוכן תרבותי-לאומי, מול אסון ההשמדה של מרכזי היהדות באירופה — נעשה דחוף הצורך בהתקרבות הדדית של הזרמים השונים, בכבוד הדדי, בחיסול ריב האחים, בהכרח של יצירה תרבותית במשותף.

הסבלנות ההדדית לא הצטמצמה בשטח היצירה התרבותית בשתי השפות. היא הונהגה גם בחיי הצבור, בין הזרמים השונים. הופעה משמחת היא ה„צוקונפט“ המחדש, המשמש כיום מסגרת נאה לויכוח תרבותי ולחילופי דעות בין זרמים שונים בישראל. על ידי כך נתעשר ה„צוקונפט“ בתכנו והוסיף גוונים חדשים לאותם חיי יצירה, אשר ברוחם תינן במשך חמשים שנה את יהודי אמריקה לטעם טוב ולהבנת המלה האמנותית, לשפור שפת יידיש ולהרמת ערכה בעיניהם. מרבית היצירות הספרותיות, שהוזכרו בסקירה זו, הופיעו בו.

כל אלה יחד מחזקים את התקווה לראות את הספרות היהודית באמריקה בהתפתחותה. מתחזק הרצון לעקוב אחריה, ולהנחיל את מיטב יצירותיה לדור הגדל בארץ.

לאה גרונדיג

## האמנות בימי המלחמה

המלחמה האנטיפאשיסטית ששינתה את פני העולם הביאה כליון חרוץ למיליונים ולעשרות מיליונים — איך השתקפה ביצירות האישים, אשר נוסף לרגישותם המיוחדת הנם מחוננים גם בכוח המופלא של יכולת הבטוי? איך הגיבו האמנים המעצבים את דמות העולם מאז היותו?

טיבה המיוחד של האמנות הוא אופיה הסוציאלי, האמן נותן דמות להתפעלותו הפרטית ועל ידי מתן הדמות מתעלה החוויה של האמן לחוויה הכללית, רק על ידי התיחסות הכלל אל מעשה האמן, הופך

מעשה האמן מעשה של אמנות. תמונה שעין אדם לא שופתה, איננה עוד אלא עצם מת, ורק לאחר שהקיים והצבעים של התמונות נעשו מובנים לקהל צופים ועוררו בקרבם מושגים והרגשות קיבלה היצירה את זכות הקיום האמנותי שלה. בזה מהותה של האמנות. אולם בזה גם סוד יסודי של האמן, ומקור בדידותו, וחבלי האבקותו בחדר עבודתו. כי תהום רובצת בין האמן לבין הקהל, והגשר הנכסף לא בנקל ימצא. לפניו, בימי הביניים, היה קשר זה שבין האמן לקהל צופיו כללי יותר, הצייר והפסל היו מורי הדור. לפי התמונות שבכנסיה למד קהל הצופים את סיפורי המקרא. המוטיון היתה הכנסיה. הנהגה — קהל המבקרים. הנישא — ערכי העם. עם התפתחות הקפיטאליזם גבר הקרע. המזמין היה העשיר בעל הנכסים שיכול לשלם מהונו. הנושא — הדמות שמצאה חן בעיני העשיר המזמין. הוא המזמין הבורד, היה המשלם, הוא הנהנה מהיצירה והוא היה גם הנושא ליצור. נוצר פרולטריון של אמנים המשמש שכבה דקה של עשירים, בעלי טעם מיוחד וצרכים משלהם.

והקפיטאליזם המודרני יצר גם את ההמון המודרני, ההמון הממוכן, המורכב חלקים וברגים, כאשר מורכבה מכונה העובדת לפי כל חוקי מכניקה קבועה. לפסגת המפלצת הפאשיסטית הגיעה ההמוניות המכנית הזאת בדורנו. הנשכח פעם את „הפרטיטגים“ של הנאצים, את תהלכותיהם ותרעותיהם ואת האוטומטיות הצבאית-ממכנת זו, שהפכה עם תרבותי רבי-כשרון לצבא רובוטים מטומטם, נטולי נפש ומטומטמי-רגש, עד שהיו לכלי משחית בידי הרשע העריץ. לשוא לחם הסוציאליזם לשחרור האדם, ולהתפתחות האינדיבידואליות. כל עוד לא תבוטל ההמוניות המכנית הזאת לא תהפך האמנות לקנין-תרבות של העם. וכל עוד לא יבוטל הקרע בין האמן לבין העם לא ישוחרר האמן ולא תשוחרר אמנות העם.

וקרע זה שבין האמן לבין העם גרם לכך שהאמן החל לתתיס בזלזול לעם ולטעמו. הוא ויתר למפרע על כיבוש לב העם, החל לתתיס אליו כאל חומר זר, העומד מנגד לו ואינו נתון להשפעתו. הוא התיאש ממנו ופנה עורף לו. ומתוך ויתור על הסיכוי „להיות מוכן לרבים“ הפנה את מעינו לצורה בלבד, והחל לעבוד את „האמנות לשם אמנות“. כך התגונן בפני החבורה שבודדה אותו. הוא לא מצא גשר לעם והחל להורות כי אין צורך בגשר לעם. חדל להתפעל אם העם אינו מבין אותו; החל להנבא, כי אין חובה כלל לאמן להיות מוכן, כי אין זו כלל מעלה לאמן, להיפך, פגם הוא לאמן להיות מוכן לעם.

ובעוד שהעולם נפתל עם משברים כלכליים ומדיניים, עם מלחמות ועם חוסר עבודה, — התחבטו בעולם האמנות „איומים“ שונים (אקספרסיוניזם, דאדאיזם, פיטוריוזם, סוריאליזם וכו') שאת דמותם אפשר להבחיר רק אם ננסה לרדת אל תוכנם המהותי. מהו יחסם אל האדם? מהו הרגש-החיים המשוקע בהם? הפוטוריוזם האסטלקי



# תל שין פאל

בעולם, באומה, בתנועה ובארץ

שנתון = "צבר"

לדברי ספרות, עיון וסקירה

פֶּן שֵׁן הָא

שנתון

## Impressum / Imprint

Diese Publikation erscheint anlässlich der Vergabe des Hans-und-Lea-Grundig-Preises 2015 am 26. November 2015 in der Berlinischen Galerie. / *This book was published on the occasion of the awarding of the Hans-and-Lea-Grundig-Prize on 26 November 2015 at the Berlinische Galerie.*

Mit freundlicher Unterstützung der Rosa-Luxemburg-Stiftung / *Kindly supported by Rosa-Luxemburg-Stiftung*

herausgegeben von / *Edited by*  
Thomas Flierl

Lektorat / *Proofreading*  
Thomas Flierl, Oliver Sukrow

Übersetzung / *Translation*  
Hebräisch-Deutsch / *Hebrew-German*  
Viktor Golinets  
Hebräisch-Englisch / *Hebrew-English*  
Noam Ben Ishie  
Deutsch-Englisch / *German-English*  
Linguatransfair

Gestaltung / *Design*  
Rahel Melis

Druck / *Print*  
BoD Deutschland

Alle Rechte vorbehalten / *All rights reserved*  
© 2015 Hans-und-Lea-Grundig-Stiftung

ISBN 978-3-00-051516-3

## Abbildungsnachweise / *Image credits*

Umschlagmotiv *Pietà*, 1940er Jahre, Tusche, 29,5 × 22 cm, Sammlung Igal Presler, Tel Aviv, © Akademie der Künste/VG Bild-Kunst, Bonn 2015

1 © The Seligmann Center at the Orange County Citizens Foundation/VG Bild-Kunst, Bonn 2015

2 © Fondation Oskar Kokoschka/VG Bild-Kunst, Bonn 2015

3 © Whitney Museum of American Art, N.Y.

4–5 © IWM (Art.IWM ART LD 1550, Art.IWM ART LD 1933)

6 © Parliamentary Art Collection London, WOA 496/VG Bild-Kunst, Bonn 2015

7–9 © Tate, London 2015

10 Renée Klish: *Art of the American Soldier. Documenting Military History through Artists' Eyes and in Their Own Words*, Washington, D.C. 2011, S. 71

11 Australian War Memorial, Canberra, ID 023317 (Public Domain)

12–13 Dementij A. Šmarinov 1907–1999. *Gody žizni i raboty*, Verlag «Sovet. Pisatel'», Moskau 1989, S. 165, 159

14 Vadim Stepanovič Matafonov (Hg.), Aleksej Fedorovič Pachomov, Verlag «Izobrazitel'noe iskusstvo», Moskau 1981, S. 251

15 © VG Bild-Kunst, Bonn 2015

16 © University of Arizona Museum of Art, Gift of C. Leonard Pfeiffer, 1945.007.004

17 © Lisa Kleinholz

18 © Howard Norton Cook