

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav hospodářských a sociálních dějin

Bakalářská práce

Eliška Pekárková

**Židovští umělci v období Výmarské republiky. Na příkladu
malířů působících na berlínských uměleckých školách**

**Jewish Artists in the Weimar Republic. Painters at the Schools
of Art in Berlin.**

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci vypracovala samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů. Tato práce ani její podstatná část nebyla předložena k získání jiného nebo stejného akademického titulu.

V Praze dne 1. června 2015

Tímto bych chtěla poděkovat doc. PhDr. Michalu Pullmannovi, PhD. za cenné rady a připomínky a téměř dvouleté vedení této práce, Karin Weyert za poskytnutí materiálů z jejího soukromého archivu, Dipl. - Archivarin Antje Kalcher za pomoc v archivu Universität der Künste a své rodině za podporu.

Abstrakt

Tato práce se zabývá formami židovské identity na příkladu šesti výtvarných umělců a umělkyní, kteří v období Výmarské republiky působili na dvou berlínských uměleckých školách. V úvodní kapitole je stručně charakterizován vývoj německých židovských dějin od poloviny 18. století po období Výmarské republiky. Následující dvě kapitoly jsou věnovány rodinnému zázemí umělců a postavení žen-umělkyní. Další kapitola pojednává o uměleckých školách, jejich vzniku, organizaci a vlivu, který na umělce mohly mít. Závěrečná část se zaměřuje na reflexi židovství v tvorbě umělců, analyzuje jednotlivá díla, srovnává je a klade si za cíl postihnout, jakým způsobem se umělci stavěli ke svému židovství, a to v širším společenském kontextu.

Pramennou základnu tvoří samotná obrazová tvorba umělců, v některých případech jejich literární tvorba, memoárová literatura a korespondence.

Klíčová slova: Židé, židovství, Výmarská republika, umění, umělecké školy

Abstract

The thesis deals with the forms of Jewish identity using the example of six visual artists at the Art Schools in Berlin during the Weimar Republic. The first chapter briefly describes the development of German Jewish history from the half of the 18th century until the Weimar Republic. The following two chapters focus on the family background of the artists and on the position of female artists. The next chapter deals with the Art Schools, with their founding, organisation and their possible influence on the artists. The final part focuses on the reflection of Jewishness in the artists' artwork as well as on the particular works of art which are analysed and compared. The aim of this part is to describe the attitudes of the artists to the Jewishness in a broader social context.

The primary sources consist of artists works of art, their literary works, memoirs and correspondence.

Key words: Jews, Jewishness, the Weimar Republic, Art, Art Schools

Obsah

Úvod.....	5
Židé a židovská kultura v Německu od osvícenství po Výmarskou republiku.....	8
Od haskaly po židovskou renesanci.....	9
Kriegserlebnis.....	12
Výmarská republika.....	13
Ekonomická a sociální situace.....	13
Politická orientace a činnost.....	14
Židé v rámci německé kultury.....	15
Židovská kultura.....	18
Vývoj židovského výtvarného umění jako zrcadlo židovských dějin.....	21
Rodinné zázemí židovských umělců.....	24
Ženy jako židovské umělkyně.....	33
Umělecké školy.....	41
Vereinigte Staatsschulen für freie und angewandte Kunst.....	42
Reforma uměleckého vzdělávání a organizace školy.....	42
Interní konflikt na VS a jeho vyhrocení, situace na VS v letech 1932 / 1933.....	46
Studienatelier für Malerei und Plastik.....	47
Reflexe židovství v tvorbě umělců.....	49
Hledání autenticity.....	50
Židovství v tvorbě Ludwiga Meidnera.....	50
Židovství v tvorbě Else Meidner a Frazisky Baruch.....	59
Hledání sebe samého.....	61
Židovství v tvorbě Felixe Nussbauma.....	61
Hledání samostatné umělkyně.....	65
Židovství v tvorbě Felky Platek a Ilse Mode Häfner.....	65
Závěr.....	68
Použité prameny a literatura.....	71
Seznam obrazových příloh.....	75
Přílohy.....	77

Úvod

Židé bývají často charakterizováni jako „národ knihy“, tedy národ filosofů, spisovatelů či národ Bible. Po dlouhou dobu převládal u nežidovského i židovského obyvatelstva názor, že mezi Židy není mnoho významných malířů, architektů či sochařů.¹ Je důležité zmínit, že do 19. století tomu tak skutečně bylo, což souviselo mimo jiné s židovskou nábožensko-kulturní tradicí, tedy s biblickým zákazem zhotovování obrazů Boha. Nelze sice hovořit o židovském nepřátelství vůči obrazům a neexistenci jakéhokoliv židovského výtvarného projevu, ale až v průběhu 19. století získali židovští umělci společenské uznání² a jejich tvorba byla reflektována i v nežidovském prostředí.

V období Výmarské republiky již nebylo třeba, aby se snažili toto uznání získávat. Veškerá omezení, která do té doby bránila Židům v účasti na veřejném životě, s počátkem republiky padla. S tím souvisel i stoupající podíl židovského obyvatelstva na veřejném životě, jeho angažovanost v politice, ve sdělovacích prostředcích, v akademickém a uměleckém prostředí. Židovské vzdělané měšťanstvo se v průběhu 19. století asimilovalo natolik, že se hranice mezi jeho a německou kulturou stávala téměř nerozeznatelnou a tento proces se stupňoval ještě ve 20. letech, kdy se řada židovských intelektuálů identifikovala s modernou a avantgardou.³ Židé tedy byli *outsidery*, kterým Výmarská republika dala možnost zaujmout taková postavení ve společnosti, na univerzitách či v politice, která jim byla do té doby zapovězena.⁴

Tento vývoj však způsobil řadu obtíží, se kterými se museli Židé potýkat. Jednak byla jejich pozice od počátku ohrožena vnějšími faktory,⁵ jednak situace, do které se po skončení první světové války dostali, představovala pro řadu z nich problém, který souvisel s otázkou po vlastní identitě. Z řad židovských intelektuálů se ozývalo volání po návratu k autentickému židovství, po renesanci židovské kultury. Sionismus i ortodoxie, každý z rozdílné perspektivy, bojovaly proti ztrátě židovské identity.⁶ Jinou strategií, jak se s židovskou identitou vypořádat, bylo její popření, ať už konverzí ke křesťanství, politickou angažovaností, např. prostřednictvím vstupu do Komunistické strany Německa (KPD) nebo prací pro levicový tisk.

Cílem této práce je postihnout formy židovské identity u šesti výtvarných umělců a umělkyní, kteří ve 20. letech působili na berlínských uměleckých školách, zodpovědět otázku, zda

¹Hödl, Klaus. *Kultur und Gedächtnis*. Paderborn: Ferdinand Schöningh. 2012. s. 7.

²Tamtéž.

³Peukert, Detlev J. K. *Die Weimarer Republik: Krisenjahre der Klassischen Moderne*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, [1996], ©1987.s.161.

⁴Gay, Peter. *Die Republik der Außenseiter: Geist und Kultur in der Weimarer Zeit: 1918-1933*. Frankfurt a.M.: S. Fischer, 1987.s.10.

⁵Tamtéž.

⁶Peukert, Detlev J. K. *Die Weimarer Republik: Krisenjahre der Klassischen Moderne*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, [1996], ©1987.s.161.

měli potřebu se ke svému židovství nějakým způsobem vyjadřovat a jaké důvody je k tomu mohly vést. Mou snahou je na základě dostupných pramenů popsat vztah náboženství, umění, případně politiky v tvorbě umělců, poukázat na rozdíly mezi nimi v širším společenském kontextu. Výběr umělců je však relativně obtížný. Národnost či vyznání nebyly za Výmarské republiky kritériem pro přijetí na umělecké školy. Rozhodla jsem se tedy pro výběr podle významných židovských absolventů škol, ke kterým je v archivu Universität der Künste v Berlíně dostupná literatura, a prostřednictvím jejich biografií jsem se snažila rozkrýt kontakty s dalšími židovskými umělci, se kterými přicházeli na uměleckých školách do styku. Pozornost tedy v práci věnuji okruhu umělců kolem Felixe Nussbauma a Ludwiga Meidnera, které spojovalo prostředí uměleckých škol.

V první části práce podávám krátký přehled německých židovských dějin od poloviny 18. století do doby Výmarské republiky, a to s důrazem na kulturní vývoj, neboť se domnívám, že pro pochopení situace mladých židovských výtvarníků v období Výmarské republiky je důležité nastínit historický kontext a roli výtvarného umění v dějinách Židů v Německu. V této kapitole se rovněž snažím vycházet z nejnovější dostupné literatury k tomuto tématu, především z prací Michaela Brennera⁷, Michaela Mayera⁸ či Klause Hödla⁹. V následujících kapitolách se již věnuji samotným výtvarníkům a snažím se prostřednictvím tematických částí postihnout co nejvíce faktorů, které mohly mít na jejich postoje k židovství a tvorbě identity vliv. Nejprve se zamýšlím nad jejich rodinným zázemím, nad prostředím, ze kterého pocházeli. Pokouším se zodpovědět otázku, zda umělci měli potřebu vymezit se vůči náboženským postojům rodiny či nikoliv, zda je rodina podporovala v jejich snaze stát se malíři a jaký to mohlo mít vliv na jejich tvorbu a náboženské postoje. V následující kapitole se zamýšlím nad situací žen-umělkyní. Inspiraci mi poskytl článek Claudie Prestel „*The New Jewish Woman in Weimar Germany*“¹⁰, v němž se autorka zabývá problematikou tzv. nové ženy¹¹ ve spojení s židovskou identitou. Snažím se zde dát tezi Prestel o nové židovské ženě, která spojovala tradiční náboženské prvky s novou formou života, do souvislosti s postojem židovských malířek. Další kapitola je věnována uměleckým školám, tedy sekulárním institucím, které umělce, jimiž se zabývám, spojovaly. Mým cílem je popsat jejich fungování a zamyslet se nad tím, jak tyto školy umělce ovlivňovaly, do jaké míry určovaly jejich pozdější život, jací lidé na nich působili a jaký mohli mít na umělce vliv. Poslední kapitola je věnována samotné tvorbě umělců, případně dalším formám jejich společenského působení, a jejím

7Např. Brenner, Michael. *Jüdische Kultur in der Weimarer Republik*. München : C. H. Beck, 2000.

8Např. Mayer, Michael A., ed. a Brenner, Michael. *Deutsch-jüdische Geschichte in der Neuzeit*. 1. Aufl. dieser Ausg. München: C.H. Beck, 2000, ©1996. 4.sv.

9Hödl, Klaus. *Kultur und Gedächtnis*. Paderborn: Ferdinand Schöningh, 2012.

10Prestel Claudia. *The „New Jewish Woman in Weimar Germany“* in: Benz.Wolfgang, *Jüdisches Leben in der Weimarer Republik*. Tübingen : Mohr Siebeck. 1998.

11Viz Peukert, Detlev J. K. *Die Weimarer Republik: Krisenjahre der Klassischen Moderne*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.1987.

cílem je postihnout, jakým způsobem se umělci ke svému židovství vyjadřovali, co je spojovalo a v čem se odlišovali. Nabízím tři strategie, které z tvorby těchto několika umělců vyvozují, a snažím se je zasadit do širšího společenského kontextu.

Pramennou základnu tvoří samotná umělecká díla malířů. Ne vždy jsem měla možnost vidět originály obrazů, proto z velké části vycházím z jejich reprodukcí v katalozích, literatuře či na internetových stránkách galerií. V jejich analýze mi je kromě umělecko-historické literatury inspirací studie Petera Burka *Eyewitnessing: the uses of images as historical evidence*.¹² Domnívám se však, že je velice obtížné obrazy interpretovat bez znalosti širšího kontextu jejich vzniku a dalších s nimi souvisejících pramenů. V některých případech¹³ mám rovněž k dispozici literární tvorbu umělců. Vycházím též z memoárové literatury, avšak ta také není k dispozici u všech umělců, jimž v této práci věnuji pozornost. Ve dvou případech¹⁴ se zabývám i korespondencí umělců, která je velice zajímavým, avšak velice problematickým pramenem mimo jiné proto, že se dochovala ve velmi fragmentární podobě. Co se týče témat uměleckých škol, zde vycházím z administrativních materiálů dostupných v archivu Universität der Künste v Berlíně a z materiálů ze soukromého archivu Karin Weyert.

¹²Burke, Peter. *Eyewitnessing: the uses of images as historical evidence*. Ithaca: Cornell University Press. 2001.

¹³Týkají se Ludwiga a Else Meidner.

¹⁴Ludwig a Else Meidner, Felic Nussbaum.

Židé a židovská kultura v Německu od osvícenství po Výmarskou republiku

Aby bylo možné kontextualizovat vývoj židovské kultury v období Výmarské republiky a zamyslet se nad rolí výtvarných umělců v této epoše, považuji za vhodné v této kapitole krátce nastínit vývoj, kterým židovská kultura prošla od zhruba poloviny 18. století, neboť právě tyto změny měly na vytváření židovské identity za Výmarské republiky rozhodující vliv. V první části této kapitoly se zaměřuji na několik momentů, které byly stěžejní pro formování židovské kultury od poloviny 18. století do 1. světové války. V druhé části se podrobněji věnuji období Výmarské republiky s důrazem na sociální, ekonomickou a kulturní situaci německých Židů.

Od haskaly po židovskou renesanci

O počátcích židovského osvícenství (haskaly) můžeme hovořit zhruba od poloviny 18. století. Svého vrcholu pak dosáhlo v 70. a 80. letech. Cílem židovských osvícenců (maskilim) bylo otevřít židovský svět nežidovskému prostředí, a tím jej modernizovat, aniž by se svého židovství zřekli. Snažili se o reformu židovství a chtěli tak docílit toho, aby byli Židé společensky užiteční. Klaus Hödl židovské osvícence přirovnává k jakýmsi terapeutům společnosti, kteří chtěli reformovat vše, co se jim zdálo iracionální a nelogické, a nezastavili se ani před náboženskými předpisy, přičemž neřídka naráželi na odpor rabínů.¹⁵ Židovským osvícencům se podařilo založit moderní židovské školy, kde se vyučovaly jak náboženské, tak světské předměty (první vznikla v Berlíně roku 1778 a od roku 1806 do ní byly přijímány i nežidovské děti, čímž měla být demonstrována integrace do nežidovské společnosti¹⁶), a od roku 1784 vycházel i první časopis, který byl zaměřen na židovskou kulturní elitu.¹⁷ Za jednoho z nevýznamnějších židovských osvícenců je považován Moses Mendelssohn, který proslul svým dílem *Faidón neboli o nesmrtelnosti duše*. Mendelssohnovi se podařilo získat nebývalého uznání v rámci nežidovské společnosti a v této souvislosti je možné pozorovat i změnu pohledu na Židy, zejména ve spojení s Gottholdem Ephraimem Lessingem a jeho dramatem *Moudrý Nathan*. David Wertheim charakterizuje *Moudrého Nathana* dokonce jako jakousi chartu židovské emancipace či etický kompas a zdůrazňuje, že svou etickou hodnotu drama neztratilo ani v období Výmarské republiky.¹⁸ Lessingovo podobenství o prstenu zde čerpá z Boccacciova Dekameronu a vypráví

15 Hödl, Klaus. *Kultur und Gedächtnis*. Paderborn. Ferdinand Schöningh, 2012, s. 22-23.

16 Tamtéž, s. 28-30.

17 Brenner, Michael. *Malé dějiny Židů*. Vyd. 1. Praha: Paseka, 2014, s. 153.

18 David J. Wertheim. *Salvation through Spinoza : A study of Jewish culture in Weimar Germany*. Leiden: Brill, 2011.

příběh o otci, který zdědil prsten. Každého, kdo prsten nosil, miloval Bůh i lidé. Otec měl tři syny a nemohl se rozhodnout, kterému z nich prsten věnuje. Proto nechal zhotovit dvě přesné kopie a dal každému synovi jeden prsten. Synové jdou po otcově smrti za soudcem, který jim doporučí, aby každý z nich věřil, že právě jeho prsten je pravý. Klíčem k emancipaci tak má být vyšší hodnota činů než víry. Wertheim popularitou tohoto etického poselství vysvětluje obecné nadšení Spinozovou filosofií, které bylo charakteristické pro Židy všech proudů (vyjma malé části ortodoxních Židů).¹⁹

Od druhé poloviny 18. století můžeme rovněž hovořit o narůstajících kontaktech s nežidovským obyvatelstvem, především v měšťanském prostředí. Prostřednictvím židovských salónů se podařilo otevřít soukromou židovskou sféru veřejnosti. Židovské rodiny k sobě zvaly umělce, politiky a intelektuály – Židy i nežidy, přičemž náboženství zde nemělo hrát žádnou roli. Tento vývoj byl však přerušen napoleonskými válkami. S rostoucím německým nacionalismem narůstala i celková protižidovská atmosféra, která vyvrcholila tzv. nepokoji *Hep! Hep!*. Ty se staly prvním impulsem hnutí *Wissenschaft des Judentums* (Věda o židovství).²⁰ Roku 1819 byl založen *Verein für Kultur und Wissenschaft der Juden* (Spolek pro židovskou kulturu a vědu) za účelem emancipace a explicitně definoval požadavky židovské kultury. Michael Brenner jeho založení interpretuje jako počátek první fáze vývoje židovské kultury. Přesto, že spolek fungoval pouze 5 let, podařilo se mu položit základy moderního židovství. V 19. století se tak *věda o židovství* stala jedním z nejpopulárnějších prostředků židovské sebeidentifikace.²¹ Dalším sekulárním prostředkem židovské emancipace se stala literatura. Židovští autoři zpracovávali v němčině židovská i nežidovská témata (např. Heinrich Heine). Z židovských témat byly nejoblíbenějšími motivy sefardští Židé či venkovský život východoevropských a německých Židů. Autoři tak k emancipaci využívali sekulárních prostředků.²² Inspiraci židovští autoři čerpali mimo jiné i v nežidovských předlohách, především v historických románech, jejichž obliba vzrostla ve 30. letech 19. století.²³ Podobný vývoj lze sledovat i ve výtvarném umění, kterému bude věnována pozornost později.

V Prusku se podařilo prosadit židovskou emancipaci roku 1812 v důsledku liberálních reforem Wilhelma von Humboldta a Karla Augusta von Hardenberga, nicméně o tři roky později se na Vídeňském kongresu nepodařilo Hardenbergovi přesvědčit ostatní německé státy, aby učinily

s.87-93.

19 David J. Wertheim. *Salvation through Spinoza : A study of Jewish culture in Weimar Germany*. Leiden:Brill , 2011. s.87-93.

20 Hödl, Klaus. *Kultur und Gedächtnis*. Paderborn.Ferdinand Schöningh, 2012, s.34-41.

21 Brenner, Michael. *Jüdische Kultur in der Weimarer Republik*. München : C. H. Beck, 2000. s.22-23.

22 Tamtéž s.25-27.

23 Hödl, Klaus. *Kultur und Gedächtnis*. Paderborn.Ferdinand Schöningh, 2012, s.71-72.

totéž. Narazil zde na síly znovuožívajícího konzervatismu, který toleroval liberální myšlenky pouze v období nacionální krize a nyní se navrátil ke svému starému zvyku pohrdat Židy jako náboženskými a společenskými vydědenci.²⁴ To se stalo jedním z důvodů, proč se někteří Židé přimkli k liberálním hnutím, ze kterých těžili až do období Výmarské republiky.²⁵ Spojení s liberalismem ne náhodou podporovalo liberální trendy v samotném židovství, jako např. smíšená manželství, varhany v synagoze, bohoslužby v němčině apod., tedy zásady racionálního náboženství.

Ke zrovnoprávnění židovského obyvatelstva došlo v Německu ústavou z roku 1871. Tímto datem označuje Donald Niewyk ve své studii o Židech za Výmarské republiky konec éry židovské emancipace, nicméně dodává, že v 70. letech stále docházelo k sociální diskriminaci nepokřtěných Židů, neboť pro ně bylo nadmíru obtížné získat místo v armádě, na univerzitě nebo na úřadě.²⁶

Počátek 90. let 19. století lze označit za vrchol politického antisemitismu a jako obranná reakce vznikl roku 1893 *Central-Verein deutscher Staatsbürger jüdischen Glaubens* (C.V., Centrální spolek německých občanů židovského vyznání), jehož cílem bylo společenské uznání občanských práv Židů a současně se jednalo o výhradně sekulární organizaci, v jejímž čele stál nikoliv rabín, ale advokát a politik.²⁷ Již ze samotného názvu plyne, že byl spolek založen Židy, kteří sami sebe chápali v první řadě jako německé občany, které odlišovala pouze jejich víra. K úkolu obrany proti antisemitismu přibyl záhy úkol druhý, a sice podpora židovské kultury. Následně pak počátkem století vznikla celá řada židovských kulturních spolků jako např. *Gesellschaft zur Förderung der Wissenschaft des Judentums* (Společnost pro podporu vědy o židovství), *Vereine zur Förderung der Statistik und Volkskunde unter deutschen Juden* (Společnost pro podporu statistiky a národopisu německých Židů) či *Jüdischer Frauenbund* (Židovský spolek žen).²⁸ Tato židovská renesance však nebyla návratem k tradičnímu židovství, ale pokusem přizpůsobit zvolené aspekty židovské tradice moderní sekulární kultuře,²⁹ tedy tím, co Eric Hobsbawm označil jako „invention of tradition“, totiž že jakmile rapidní transformace společnosti oslabí nebo zničí sociální vzorce, pro které byly tyto tradice vytvořeny, produkuje nové vzorce, pro které tyto tradice již nejsou přijatelné. Nové tradice pak vznikají z neschopnosti aplikovat ty staré.³⁰

K dalšímu významnému bodu v souvislosti s vývojem židovské kultury a renesance došlo

24 Niewyk, Donald L. *The Jews in Weimar Germany*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1980, s. 6.

25 Tamtéž.

26 Tamtéž.

27 Brenner, Michael. *Jüdische Kultur in der Weimarer Republik*. München: C. H. Beck, 2000. s. 29-32.

28 Tamtéž.

29 Tamtéž.

30 Hobsbawm, E. J. a Ranger, T. O. *The invention of tradition*. 1st pub. Cambridge: Cambridge University Press, 1983. s. 1-15.

v roce 1897, kdy Theodor Herzl svolal první sionistický kongres do Basileje, který vyvolal bouřlivé reakce, jak pozitivní, tak negativní, přičemž nejpočetnější skupina odpůrců v něm viděla ohrožení svého blahobytu v diaspoře. Sionistické hnutí vzniklo jako reakce na narůstající antisemitismus ve střední a východní Evropě a současně jako reakce na proces vzdalování se evropských Židů od židovství. Zřízením samostatného židovského státu se mělo těmto tendencím zamezit.³¹

Významnou roli sehrál jak v sionistickém hnutí, tak v židovské renesanci a vývoji moderní židovské kultury Martin Buber. Byl to právě on, kdo roku 1900 poprvé použil pojem *židovská renesance* v jedné ze svých esejí.³² Zjednodušeně by se dalo říci, že Buberovým cílem byla obnova židovské kultury. Jeho argumentem na sionistickém kongresu bylo, že chtějí-li Židé vlastní stát, musí mít nejen vlastní politiku, ale i národní umění a národní umělce.³³ Činností Martina Bubera, který roku 1902 založil nakladatelství *Jüdischer Verlag*, a celé řady podobně smýšlejících židovských intelektuálů (sionisty Leo Winze, který založil roku 1901 časopis *Ost und West*, socialisty Gustava Landauera, který roku 1906 zveřejnil svůj první moderní překlad mistra Eckhardta aj.) se počátkem 20. století podařilo vytvořit rámec pro rozvoj *židovské renesance* v období Výmarské republiky³⁴.

Kriegserlebnis

Počátek 1. světové války byl v Německu pro židovské, stejně tak jako pro nežidovské obyvatelstvo spjat s velkým očekáváním a nadějí. Vypadalo to, že náhlý výbuch patriotismu spojil všechny Němce bez ohledu na etnický původ.³⁵ 5.srpna 1914, dva dny po vyhlášení války, císař tento den provolal za den modlitby za vlast, načež se naplnily všechny berlínské synagogy (ortodoxní i liberální) a Židé byli vnímáni jako spříznění občané, což bylo ještě posíleno výrokem císaře „*Ich kenne keine Parteien mehr, ich kenne nur noch Deutsche.*“ (Už neznám žádné strany, znám jen Němce).³⁶ Více než 10 tisíc Židů (ortodoxních i liberálních) dobrovolně narukovalo³⁷ a za Německo chtěli bojovat i sionisté, přičemž někteří se kvůli tomu dokonce vrátili z Palestiny.³⁸ Židé

31 Brenner, Michael. *Jüdische Kultur in der Weimarer Republik*. München : C. H. Beck, 2000. s.32-33.

32 Viz Buber, Martin. *Jüdische Renaissance*. In: *Ost und West*, Jg 1 (1901) Nr 1, Sp. 7-10., dostupné z: www.compactmemory.de, srov. Brenner, Michael. *Jüdische Kultur in der Weimarer Republik*. München : C. H. Beck, 2000.s.34-35.

33 Brenner, Michael. *Jüdische Kultur in der Weimarer Republik*. München : C. H. Beck, 2000.s.34-35.

34 Tamtéž.

35 Paul Mendes-Flohr: *The Kriegserlebnis and Jewish Consciousness*. In: Benz, Wolfgang (Hrsg.): *Jüdisches Leben in der Weimarer Republik = Jews in the Weimar Republic*. Tübingen: Mohr Siebeck. 1998. s.227.

36 Tamtéž s. 227-228 srov. Paul Mendes-Flohr: *Im Schatten des Weltkriegs*. s.16-17. In: Mayer, Michael A., ed. a Brenner, Michael. *Deutsch-jüdische Geschichte in der Neuzeit*. 1. Aufl. dieser Ausg. München: C.H. Beck, 2000, ©1996. 4.sv.

37 Tamtéž.

38 Brenner, Michael. *Jüdische Kultur in der Weimarer Republik*. München : C. H. Beck, 2000.s.42.

si od války slibovali plnou integraci do německé společnosti, očekávali solidaritu mezi židovskými a křesťanskými vojáky, válku viděli jako příležitost, jak demonstrovat svůj patriotismus. Toto přesvědčení spojovalo jak liberální, tak ortodoxní Židy i sionisty. Důkazem toho mohou být vyjádření M. Bubera, stejně tak jako významného představitele ortodoxního judaismu Josepha Wohlgemutha.³⁹ Nicméně i mezi liberálními a ortodoxními Židy se objevovaly nesouhlasné hlasy, jejichž síla během války rostla. Paul Mendes-Flohr o nich hovoří v souvislosti s Freudovým pojmem *deziluze*.⁴⁰ Řada Židů si svou odlišnost a nedosažitelnost plné integrace začala uvědomovat až v zákopech, přičemž se nejednalo pouze o pití alkoholu a vyprávění oplzlých vtipů, ale i o vážnější konverzaci, ve které se Němci nikterak nesnažili skrývat antisemitismus.⁴¹ Pro mnohé Židy bojující na frontách 1. světové války se stalo klíčovým okamžikem pro krystalizaci nového směru jejich židovské identity nařízení o soupisu Židů v pruské armádě z října roku 1916, jehož cílem mělo být zjištění, zda je pravdou, že se Židé vyhýbají branné povinnosti.⁴² To se zrcadlí v literárních dílech židovských autorů, např. Jakoba Wassermanna či Georga Hermanna.

Dalším aspektem, který úzce souvisí s formováním židovské identity během 1. světové války a židovskou kulturou za Výmarské republiky, je setkání židovských vojáků, kteří sloužili na východní frontě, s tzv. *Ostjuden*, tedy Židy z východní Evropy. Právě 1. světová válka způsobila změnu ve vnímání *Ostjuden*, na které bylo před ní nahlíženo spíše s despektem a německým Židům připomínali to, čím byli oni sami před třemi generacemi.⁴³ Pokud se němečtí Židé nesetkali s *Ostjuden* na frontě, bylo pravděpodobné, že se s nimi setkají v Německu, kam jich mezi lety 1916 – 1920 emigrovalo kolem 70 tisíc.⁴⁴ Na frontě se *Ostjuden* stali ztělesněním solidarity mezi židovskými vojáky a současně, ať už na frontě nebo ne, výrazně přispěli k duchu *židovské renesance* a hráli významnou roli pro všechny proudy židovství, které spojovali, neboť pro liberální Židy byli kulturní předlohou němectví, pro sionisty se stali ztělesněním autentického židovství a pro ortodoxní Židy byli pramenem náboženské inspirace.⁴⁵

První světová válka způsobila výrazné změny jak v německo-židovských vztazích, tak ve vztazích mezi Židy samotnými a rovněž i změny v chápání židovské identity. Roku 1918 byli Židé do německé společnosti integrováni, nicméně své odlišnosti si byli vědomi.

39 Paul Mendes-Flohr: *The Kriegserlebnis and Jewish Consciousness*. In: Benz, Wolfgang (Hrsg.): *Jüdisches Leben in der Weimarer Republik = Jews in the Weimar Republic*. Tübingen: Mohr Siebeck. 1998. s. 228-229.

40 Tamtéž s. 229.

41 Paul Mendes-Flohr: *The Kriegserlebnis and Jewish Consciousness*. In: Benz, Wolfgang (Hrsg.): *Jüdisches Leben in der Weimarer Republik = Jews in the Weimar Republic*. Tübingen: Mohr Siebeck. 1998. s. 231.

42 Tamtéž.

43 Brenner, Michael. *Jüdische Kultur in der Weimarer Republik*. München: C. H. Beck, 2000. s. 158.

44 Tamtéž s. 44.

45 Tamtéž.

Výmarská republika

Ekonomická a sociální situace

Výmarská republika přinesla Židům plné dokončení jejich emancipace, formální i neformální omezení, která za císařství bránila Židům v získání vyšších státních nebo akademických pozic, padla.⁴⁶ S tím souvisel i podíl Židů v odvětvích, která jim do té doby byla jen těžko přístupná. Nicméně hospodářská ani sociální struktura německých Židů se oproti situaci před 1. světovou válkou výrazně nezměnila.⁴⁷ Tři čtvrtiny Židů v období Výmarské republiky pracovaly v oblastech obchodu, bankovníctví nebo se živili jako právníci či lékaři (přičemž v těchto oblastech pracovala pouze jedna čtvrtina německé populace, avšak Židé tvořili jen 0,9% celkové německé populace).⁴⁸ Abraham Barkai pracuje ve své studii o Židech jako socio-ekonomické skupině za Výmarské republiky⁴⁹ s výsledky sčítání lidu z června roku 1933, přičemž zdůrazňuje, že je nutné zohlednit, že mnoho Židů přišlo v dubnu 1933 o práci v důsledku tzv. *Gesetz zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums* (zákon o obnovení úřednického stavu), nicméně i tato statistika může pomoci vytvořit si představu o tom, jaké bylo rozdělení židovského obyvatelstva v jednotlivých profesních odvětvích. Ve srovnání s předválečným obdobím na významu nabyla pouze akademická a svobodná zaměstnání.⁵⁰ Například spisovatelů zmíněná statistika uvádí 872 a umělců (činných hlavně ve filmu a hudbě) 2600. To je ve srovnání s celkovou populací velice nízký počet, nicméně je nutné zohlednit vliv těchto umělců na židovskou kulturu jako takovou a na kulturu německou.

Pro období Výmarské republiky je rovněž typické to, že se Židé, v důsledku předchozího vývoje, koncentrovali především ve velkých městech, přičemž téměř jedna třetina jich žila v Berlíně.⁵¹ Od počátků Výmarské republiky je možné sledovat vývoj Berlína jakožto kulturní a světové metropole. Se svými téměř 4,3 miliony obyvatel se stal v roce 1920 po New Yorku a Londýně třetím největším městem na světě.⁵² Velký počet židovských intelektuálů přitahovala zde rozvíjející se avantgarda.⁵³

⁴⁶Peukert, Detlev J. K. *Die Weimarer Republik: Krisenjahre der Klassischen Moderne*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, [1996], ©1987.s.161.

⁴⁷Abraham Barkai. *Juden als sozio-ökonomische Minderheitsgruppe in der Weimarer Republik*.s 333.In: Grab,Walter/Shoeps,Julius(Hrsg.).*Juden in der Weimarer Republik*.Stuttgart: Burg Verlag, 1986.

⁴⁸Niewyk, Donald L. *The Jews in Weimar Germany*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1980,s. 13.

⁴⁹Abraham Barkai. *Juden als sozio-ökonomische Minderheitsgruppe in der Weimarer Republik*.s 337. Grab,Walter/Shoeps,Julius(Hrsg.).*Juden in der Weimarer Republik*.Stuttgart: Burg Verlag, 1986.

⁵⁰Tamtéž .

⁵¹Tamtéž s.332.

⁵²Paul Mendes-Flohr:*Juden innerhalb der deutschen Kultur*. s.169-170. In: Mayer, Michael A., ed. a Brenner, Michael. *Deutsch-jüdische Geschichte in der Neuzeit*. 1. Aufl. dieser Ausg. München: C.H. Beck, 2000, ©1996. 4.sv.

⁵³Tamtéž. s. 171.

Městskou židovskou komunitu rozděluje D. Niewyk do čtyř tříd, přičemž jako nejvyšší uvádí staré movité rodiny bankéřů nebo právníků, kteří byli hrdí jak na své prostředí, tak na kontakty s nežidy. Své děti často nechávali pokřtít a rádi viděli, když uzavíraly sňatky s nežidy. Pod nimi pak byla skupina právníků, obchodníků či novinářů, kteří již ve městě žili po několik generací, avšak v kontaktu byli především s Židy. Dále to byla skupina menších obchodníků, kteří se do města přistěhovali teprve nedávno a původně obchodovali s dobytkem či obilím. Ti si přáli být přijati do etablovaných skupin. Nejnižší vrstvu pak tvořili. *Ostjuden*. Jednalo se především o řemeslníky, které zaměstnávaly židovské náboženské obce.

Politická orientace a činnost

Jak již bylo zmíněno, v politické orientaci tíhli Židé spíše k liberálním stranám. Němečtí Židé byli spojeni s liberalismem 19. století více než ostatní, neboť díky politickému zrovnoprávnění výrazně těžili z liberální politiky.⁵⁴ Většina proto volila liberální strany, podporovala volný trh a liberální zásady se promítaly i do náboženského života (pojetí racionálního náboženství).⁵⁵ Avšak se vzrůstajícím antisemitismem v posledním období Německého císařství liberální strany dokonce váhaly psát Židy na kandidátky, a větší podporu tak získávala sociální demokracie (v roce 1912 bylo dokonce 12 ze 14 židovských poslanců členy Sociálnědemokratické strany Německa (SPD)).⁵⁶ Za Výmarské republiky je pak možné hovořit o téměř rovnoměrném rozdělení příznivců liberálních a sociálně demokratických stran.⁵⁷ Méně voličů z řad židovského obyvatelstva pak měla Komunistická strana Německa (KPD), přičemž se jednalo z velké části o dělníky, intelektuály a umělce, kteří často z přesvědčení vystoupili z židovských obcí a snažili se prostřednictvím tzv. „rudé asimilace“ o přijetí v podobně smýšlejícím společenském prostředí.⁵⁸ Malá část židovského obyvatelstva volila Německou lidovou stranu (DVP), která byla tou nejvíce pravicovou stranou, které mohl dát ještě sebevědomý Žid hlas, a velice malé procento volilo i antisemitsky laděnou Německou nacionální lidovou stranu (DNVP).⁵⁹ Ve venkovských oblastech mezi přísně ortodoxními Židy nacházely podporu i katolické Centrum (Z) a Bavorská lidová strana (BVP). Podle Barkaie rozhodnutí ortodoxních Židů volit tyto strany mohlo spočívat v rozkladném procesu liberálních středových stran, a Centrum tak mohlo získat část voličů, kteří „ztratili domov“ a z ideologických nebo sociálních důvodů nechtěli podporovat SPD.

⁵⁴Brenner, Michael. *Jüdische Kultur in der Weimarer Republik*. München : C. H. Beck, 2000.s.48-49.

⁵⁵Tamtéž.

⁵⁶Tamtéž.

⁵⁷Tamtéž.

⁵⁸Barkai, Avraham. *Politische Orientierung und Kriegsbewusstsein*. In: Mayer, Michael A., ed. a Brenner, Michael.

Deutsch-jüdische Geschichte in der Neuzeit. 1. Aufl. dieser Ausg. München: C.H. Beck, 2000, ©1996. 4.sv. s.106

⁵⁹Tamtéž.

Přestože v období Výmarské republiky můžeme hovořit o řadě významných židovských politiků (v SPD to byl např. Rudolf Hilferding, marxistický a ekonomický teoretik, v letech 1923 a 1927/28 i ministr financí; v DDP pak osobnosti jako Walther Rathenau, Albert Einstein, Rudolf Mosse či Hugo Preuß), nelze po vraždě Walthera Rathenaua hovořit o větším vlivu na politické dění srovnatelném např. s vlivem Eduarda Lastera či Ludwiga Bambergera za Německého císařství.

Židé v rámci německé kultury

V souvislosti s kulturou Výmarské republiky zdůrazňují někteří historici důležitou roli, kterou při jejím vytváření sehráli právě Židé. Walter Laqueur ve své knize o výmarské kultuře zastává názor, že by výmarská kultura bez Židů vůbec nemohla existovat.⁶⁰ S ním se shoduje i Donald Neiwyk, který argumentuje tím, že po staletích útlaku rozuměli Židé lépe problémům společenské vykořeněnosti a odcizení, které zaplavily poválečnou Evropu. Odcizení i empatie pak dle něj přispěly k ambivalentnímu postoji židovských intelektuálů vůči kultuře Výmarské republiky.⁶¹ Oproti tomu se můžeme setkat s řadou prací, které se staví vůči tomuto názoru kriticky. Význam židovských umělců a intelektuálů v tomto období nepopírají, ale staví se proti stereotypu dominance Židů ve výmarské kultuře. S tímto názorem se můžeme setkat např. u studií Josta Hermanda.⁶² Dalším tématem v diskusi o roli Židů v německé kultuře v období Výmarské republiky je otázka, zda se Židé podíleli na spoluvytváření některých kulturních odvětví více než jiných. Peter Gay se domnívá, že se Židé v rozdělení v kulturní sféře nelišili od nežidovského obyvatelstva,⁶³ ale Jost Hermand nebo Hans-Helmuth Knütter⁶⁴ zdůrazňují roli židovských levicových intelektuálů. Klaus Fischer pak upozorňuje na vysoké procento Židů, kteří se podíleli na rozvoji teorie relativity, kvantové teorie a jaderné fyziky a analyzuje jeho možné důvody.⁶⁵

At' už se přikloníme k jakémukoliv ze zmíněných názorů, považuji za užitečné zmínit několik osobností, které jsou spjaty s vlivem Židů na kulturu Výmarské republiky. Neiwyk klade na první místo výmarské divadlo. To je spjato s mnoha židovskými herci, režiséry a dramatiky. Z režisérů se jednalo především o Maxe Reinhardta, který proslul expresionistickým konceptem spojení tance, hudby a pantomimy. V Berlíně patřili mezi jeho žáky dva další významní židovští

60Laqueur, Walter. *Weimar. Die Kultur der Republik*. Frankfurt am Main: Ullstein. 1977.

61Neiwyk, Donald L. *The Jews in Weimar Germany*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1980.

62Např. Hermand Jost: *Juden in der Kultur der Weimarer Republik*. In: Grab, Walter/Shoeps, Julius (Hrsg.). *Juden in der Weimarer Republik*. Stuttgart: Burg Verlag, 1986.

63Gay, Peter. *Die Republik der Außenseiter: Geist und Kultur in der Weimarer Zeit: 1918-1933*. Frankfurt a.M.: S. Fischer, 1987.

64Knütter, Hans-Helmuth. *Die Juden und die deutsche Linke in der Weimarer Republik 1918-1933*. Düsseldorf: Droste, 1971.

65Fischer, Klaus. *Jüdische Wissenschaft in der Weimarer Republik: Marginalität, Identität und Innovation*. In: Benz, Wolfgang (Hrsg.): *Jüdisches Leben in der Weimarer Republik = Jews in the Weimar Republic*. Tübingen: Mohr Siebeck. 1998.

režiséři, Leopold Jessner a Viktor Barnowsky. Dalším významným režisérem byl Ernst Josef Aufricht, který v politicky angažovaném divadle *Theater am Schiffbauerdamm* uvedl roku 1928 Brechtovu a Weillovu *Třigrošovou operu*.⁶⁶ Z významných německo-židovských dramatiků nelze nezmínit Ernsta Tollera, který se velmi intenzivně angažoval proti normám německé společnosti a kvůli své činnosti v Bavorské republice rad strávil 5 let ve vězení. Jeho hra *Hopla, žijeme!* byla v září roku 1927 uvedena nežidovským levicově orientovaným režisérem Erwinem Piscatorem.⁶⁷ Satirami výmarské měšťanské morálky proslul židovský dramatik Carl Sternheim.

S výmarskou kulturou jsou úzce spjata i jména několika židovských spisovatelů, mezi něž bezesporu patří Alfred Döblin, Arnold Zweig, Jakob Wassermann, Lion Feuchtwagner a Kurt Tucholsky.⁶⁸ Popularitě se těšila i expresionistická díla A. Döblina a A. Zweiga.⁶⁹ Alfred Döblin, který byl jakožto lékař dobře obeznámen s veřejným míněním, se ve svém románu *Berlín, Alexandrovo náměstí* zabývá tématem dehumanizace městských podmínek.

Arnolda Schönberga je možné charakterizovat jako významnou osobnost německé hudby, která svými atonálními kompozicemi nadchla Berlín a inspirovala celou generaci mladých skladatelů, jako významnou postavu *židovské renesance*, která se zasloužila o modernizaci synagogální hudby. Významné pozice zaujímal Židé i jakožto dirigenti.

Mezi nejnovativnější architekty Výmarské republiky patří společně s Woldemarem Gropiusem německý Žid Eric Mendelsohn. Za jeho nejvýznamnější dílo je považována observatoř *Einsteinturm* u Postupimi, avšak největší vliv na moderní architekturu měly jeho obchodní domy a kancelářské budovy.

V období Výmarské republiky měli Židé mnoho příležitostí vyjadřovat se ke společenské situaci prostřednictvím středového či levicového tisku. Velmi vlivnou osobností byl v této oblasti židovský nakladatel Rudolf Mosse, jehož noviny *Berliner Tageblatt* byly jediné německé noviny s primárně židovskými zaměstnanci. Židé rovněž působili ve *Frankfurter Zeitung*, jejichž ředitelem byl až do roku 1934 židovský novinář a nakladatel Heinrich Simon. Postoj novinářů působících v těchto novinách bývá charakterizován jako mírný, jeho jádrem je kritika nedostatků republiky bez toho, aniž by se vzdali naděje na zlepšení v jejím rámci.⁷⁰ Oproti tomu malý okruh židovských

66 Paul Mendes Flohr. *Juden innerhalb der deutschen Kultur*. In: n: Mayer, Michael A., ed. a Brenner, Michael. *Deutsch-jüdische Geschichte in der Neuzeit*. 1. Aufl. dieser Ausg. München: C.H. Beck, 2000, ©1996. 4.sv. s.174. Srov. Niewyk, Donald L. *The Jews in Weimar Germany*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1980.s. 33-34.

67 Paul Mendes Flohr. *Juden innerhalb der deutschen Kultur*. In: n: Mayer, Michael A., ed. a Brenner, Michael. *Deutsch-jüdische Geschichte in der Neuzeit*. 1. Aufl. dieser Ausg. München: C.H. Beck, 2000, ©1996. 4.sv. s.174.

68 Více o židovských spisovatelích a německé literatuře: Grimm Gunter E., Bayerdörfer Hans Peter (Hrsg.). *Im Zeichen Hiobs. Jüdische Schriftsteller und deutsche Literatur im 20. Jahrhundert*. Königstein/Ts. :Athenäum.1985.

69 Paul Mendes Flohr. *Juden innerhalb der deutschen Kultur*. In: n: Mayer, Michael A., ed. a Brenner, Michael. *Deutsch-jüdische Geschichte in der Neuzeit*. 1. Aufl. dieser Ausg. München: C.H. Beck, 2000, ©1996. 4.sv. s.172.

70 Např. Niewyk, Donald L. *The Jews in Weimar Germany*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1980. s.37.

novinářů okolo týdeníku *Weltbühne* v čele s Kurtem Tucholským zastával názor, že Výmarská republika se zpronevěřila kapitalismu, militarismu a byrokracii a nezasloužila si ani kapku sympatie nebo pomoci. Je však důležité podotknout, že oproti *Frankfurter Zeitung* či *Berliner Tageblatt* měl *Weltbühne* jen malý vliv, neboť ještě v roce 1931 vycházel v nákladu 16 000 výtisků.⁷¹

Nezanedbatelnou roli hráli Židé v období Výmarské republiky v akademickém životě.⁷² Jejich vliv na univerzitách výrazně stoupl po roce 1918, a to ve společenských, humanitních i přírodovědných vědách. V oblasti dějin umění je významná postava Abyho Warburga, který založil v Hamburku soukromou knihovnu věnovanou humanitním vědám a sám byl autorem řady knih o vlivu antických tradic na renesanci. Roku 1902 otevřeli v Berlíně dva Freudovi žáci Berlínský psychoanalytický institut (*Berliner psychoanalytisches Institut*), přičemž většina absolventů tohoto institutu byli Židé, kteří významně přispěli k rozvoji psychoanalytických teorií. Rovněž na Institutu pro sociální výzkum (*Institut für Sozialforschung*) rozvíjel tým mladých, převážně židovských intelektuálů různých vědeckých zájmů - Theodor Adorno, Max Horkheimer, Erich Fromm, Leo Löwenthal a Herbert Marcuse - kritickou teorii společnosti.

Židovská kultura

Přestože v období Výmarské republiky došlo k pozoruhodné renesanci židovské kultury, většina historických prací se zaměřuje na přínos Židů německé kultuře, ať už kriticky nebo s akcentem na význam tohoto přínosu (viz výše). Výjimku tvoří kniha Michaela Brennera *The Renaissance of Jewish Culture in Weimar Germany* z roku 1998⁷³, ve které se autor snaží zprostředkovat dojem různorodosti a bohatosti obnovy židovské kultury v období Výmarské republiky. Zabývá se tedy co nejširší škálou kulturních odvětví – analyzuje proměny židovské obce, historiografie, literatury, vzdělávacích institucí, architektury a hudby. Z jeho publikace vycházím v této podkapitole především, jelikož se dosud jedná o nejkomplexnější pojetí židovské kultury za Výmarské republiky. Jiný pohled na židovskou kulturu nabízí práce Davida J. Wertheima *Salvation through Spinoza : A study of Jewish culture in Weimar Germany* z roku 2011. Narozdíl od Brennera se Wertheim zaměřuje pouze na jeden fenomén židovské kultury, a sice na výročí narození a úmrtí Barucha Spinozy. Wertheim ve své studii analyzuje příčiny toho, proč právě Spinozova osobnost za

71 Tamtéž.

72 Tamtéž 39-49, srov. Paul Mendes Flohr. Juden innerhalb der deutschen Kultur. In: Mayer, Michael A., ed. a Brenner, Michael. *Deutsch-jüdische Geschichte in der Neuzeit*. 1. Aufl. dieser Ausg. München: C.H. Beck, 2000, ©1996. 4.sv. s.179-188, Gay, Peter. *Die Republik der Außenseiter: Geist und Kultur in der Weimarer Zeit: 1918-1933*. Frankfurt a.M.: S. Fischer, 1987, s.44-70, Fischer, Klaus. *Jüdische Wissenschaft in der Weimarer Republik: Marginalität, Identität und Innovation*. In: Benz, Wolfgang (Hrsg.): *Jüdisches Leben in der Weimarer Republik = Jews in the Weimar Republic*. Tübingen: Mohr Siebeck. 1998.

73 V této práci vycházím z německého překladu z roku 2000.

Výmarské republiky spojovala většinu Židů. Z nejnovějších prací je to pak např. studie Klause Hödla *Kultur und Gedächtnis* z roku 2012, která se zaměřuje na vývoj židovsko-německých kontaktních zón od 19. století s důrazem na malířství, sochařství a architekturu. Přesto, že časové ohraničení této publikace výrazně přesahuje Výmarskou republiku, pomáhá židovskou kulturu tohoto období lépe kontextualizovat a snaží se vytvořit co nejpřesnější definici židovského umění. Dále pak existuje řada publikací k dílčím tématům židovské kultury, tedy k jednotlivým osobnostem či institucím.

Brenner definuje židovskou kulturu jako literární, vědecká a umělecká vyjádření, která byla podporována institucemi jako školy, divadla, kulturní spolky a kluby, v nichž Židé chtěli vytvářet svou kulturní identitu, která se lišila od jejich nežidovského okolí.⁷⁴ Vzápětí dodává, že židovskou kulturou nelze rozumět veškerá díla židovských autorů, tedy že teorie relativity není židovská teorie jen proto, že Albert Einstein byl Žid, že výmarská ústava není židovská ústava proto, že i Hugo Preuß byl Žid atd. Na druhou stranu je důležité podotknout, že u řady umělců je velice obtížné s jistotou říci, zda se jednalo o umělce židovské. Příkladem toho může být Max Liebermann, který nechtěl, aby jej okolí označovalo za židovského umělce. M. Brenner jeho dílo rovněž za židovské nepovažuje, avšak K. Hödl zmiňuje dvě Liebermannova díla, u kterých je možné hovořit o souvislosti s židovskou identitou a za židovského umělce jej, přestože si je vědom uvedených skutečností, považuje.⁷⁵

Kořeny židovské renesance za Výmarské republiky jsem již v předchozích částech této kapitoly nastínila. Obnovený zájem o židovství souvisel s vývojem židovství v průběhu 19. století, kdy v procesu emancipace mnoho Židů upustilo od židovských tradic, náboženství se pro mnohé stalo jen jakousi prázdnou formou a někteří se jej dokonce vzdali úplně a striktní dodržování židovských tradic se omezilo na ortodoxní menšinu. Neméně důležitou roli sehrál rostoucí antisemitismus a vzniknuvší sionistické hnutí (ne náhodou byli někteří významní představitelé židovské renesance sionisté - jako např. Martin Buber). Zlomovým okamžikem pak pro mnohé Židy byla tzv. *válečná zkušenost (Kriegserlebnis)*.

Obnovený zájem o židovství můžeme sledovat ve všech kulturních odvětvích. Příznačná je pro období Výmarské republiky ideologická transformace židovského života. S nežidovskou společností sdíleli Židé potřebu vytvořit novou formu společenství. Nejdůležitějším znakem liberálního židovství za Výmarské republiky byla distance od optimistické víry v rozum a pokrok. Jako nejvýznamnějšího představitele liberálního židovství je třeba zmínit berlínského rabína Lea

74 Brenner, Michael. *Jüdische Kultur in der Weimarer Republik*. München : C. H. Beck, 2000, s.15.

75 Hödl, Klaus. *Kultur und Gedächtnis*. Paderborn.Ferdinand Schöningh, 2012, s.59-62.

Baecka. Ještě silnější odmítnutí racionalismu je možné pozorovat u mladých rabínů. Ti považovali po sto letech emancipace a akulturace za nutné zdůraznit zvláštní charakter Židů, a posílit tak jejich kolektivní identitu.⁷⁶

Jeden z předních představitelů židovské renesance, Franz Rosenzweig, považoval za jedinou cestu obnovy zájmu o židovství vzdělávání. S jeho jménem je spojen frankfurtský *Freies Jüdisches Lehrhaus* (Svobodný židovský dům učení), instituce určená ke vzdělávání dospělých, kterou Rosenzweig založil roku 1920 a snažil se zde realizovat svůj vzdělávací koncept založený na nenucených diskusích v malých pracovních skupinkách. *Lehrhaus* nabízel široké spektrum témat, která nemusela být vždy židovská, ale největší důraz kladl na hebrejštinu. Rosenzweig se snažil zvýšit popularitu *Lehrhausu* prostřednictvím známých jmen, a tak zde po určitou dobu vyučovaly osobnosti jako Gerschom Scholem, Erich Fromm či Leo Baeck. Podobné instituce vznikaly ve dvacátých letech po celém Německu a ke konci Výmarské republiky se Rosenzweigovi skutečně podařilo zvednout všeobecný zájem o židovství.⁷⁷

Stejnou snahu o obnovení zájmu o židovství lze sledovat i v judaistice. Její cíle zahrnovaly v období Výmarské republiky snahu o obnovený přístup k elementárním židovským pramenům prostřednictvím moderních překladů, vytvoření encyklopedie a syntézy židovských dějin. Za zmínku stojí v této souvislosti překlad židovské Bible od Franze Rosenzweiga a Martina Bubera a encyklopedie *Jüdisches Lexikon a Encyklopedia Judaica*. Velké kompendium židovských dějin však v období Výmarské republiky nevyšlo.⁷⁸

V oblasti literatury lze pozorovat, jak úzce souvisela židovská kultura s kulturou německou. Mnozí autoři se ve svém díle věnovali jak židovským, tak nežidovským tématům, např. Kurt Tucholsky či Alfred Döblin. Židovská témata u většiny těchto autorů zapadají do kontextu židovské renesance. I židovští spisovatelé považovali židovství za vyprázdněné a snažili se vytvořit Žida *ideálního typu*. Toho hledali v autenticitě *Ostjuden*, jako např. Arnold Zweig nebo Joseph Roth, nebo v autenticitě *orientálních Židů*, jako např. Jakob Wassermann či Else Lasker-Schüler, která se snažila přiblížit *autentickému* židovství nejen prostřednictvím svých básní, ale i svým životním stylem. Sepsala dokonce svou fiktivní orientální biografii a oblékala se jako starověká egyptská

76 Brenner, Michael. *Jüdische Kultur in der Weimarer Republik*. München : C. H. Beck, 2000. s.21-80. Brenner tento fenomén dále demonstruje na změnách v organizaci židovské obce a vývoji židovského školství. Srov. *Barkai, Avram: Die Organisation der jüdischen Gemeinschaft*. In: Mayer, Michael A., ed. a Brenner, Michael. *Deutsch-jüdische Geschichte in der Neuzeit*. 1. Aufl. dieser Ausg. München: C.H. Beck, 2000, ©1996. 4.sv. s.74-101.

77 Brenner, Michael. *Jüdische Kultur in der Weimarer Republik*. München : C. H. Beck, 2000. s.81-114. Srov. Mendes-Flohr Paul. *Jüdisches Kultur- und Geistesleben*. In: Mayer, Michael A., ed. a Brenner, Michael. *Deutsch-jüdische Geschichte in der Neuzeit*. 1. Aufl. dieser Ausg. München: C.H. Beck, 2000, ©1996. 4.sv. s.135-140.

78 Brenner, Michael. *Jüdische Kultur in der Weimarer Republik*. München : C. H. Beck, 2000. s.114-144. Srov. Mendes-Flohr Paul. *Jüdisches Kultur- und Geistesleben*. In: Mayer, Michael A., ed. a Brenner, Michael. *Deutsch-jüdische Geschichte in der Neuzeit*. 1. Aufl. dieser Ausg. München: C.H. Beck, 2000, ©1996. 4.sv. s.146-148.

Židovka. Jiným způsobem se s tématem hledání autenticity vypořádávali autoři jako Jakob Wassermann nebo Kurt Tucholsky, kteří se na vyprázdněnost židovství snaží upozornit prostřednictvím svých literárních postav (*Herr Wendriner*, *Der Fall Maurizius*), které jsou prototypy egocentrických, materialistických, „nežidovských“ Židů.⁷⁹

Jak již bylo zmíněno, tvorba Arnolda Schönberga byla přínosem jak pro německou, tak pro židovskou hudbu. Velký vliv měl na synagogální hudbu, kdy se mu podařilo spojit moderní hudbu s autenticitou židovské tradice. Hudební interpretací centrálních židovských otázek je pak jeho opera *Mojžíš a Áron*. Moderní židovská hudba lákala do synagog i ty, kteří na bohoslužby běžně nechodili. Často byla vysílána i berlínským rozhlasem a nemalý vliv mělo její šíření prostřednictvím gramofonových desek. Zlom v tradiční recepci židovské hudby tak obnovil zájem o židovskou kulturu.⁸⁰

Přestože židovská architektura se v období Výmarské republiky příliš nerozvíjela, může synagoga v Plauen, jejímž autorem byl Fritz Laufer, rovněž sloužit jako ukázka *židovské renesance*. Je zde patrný vliv Bauhausu a malby v interiéru zároveň zpodobňují autentickou biblickou krajinu.⁸¹

79 Brenner, Michael. *Jüdische Kultur in der Weimarer Republik*. München : C. H. Beck, 2000. s.145-169, Srov. Pazi Margirita. *Die Kraft des Intellekts – Jakob Wassermann „Der Fall Maurizius“* s.61-

87. In: Grab, Walter/Shoeps, Julius (Hrsg.). *Juden in der Weimarer Republik*. Stuttgart: Burg Verlag, 1986.

80 Brenner, Michael. *Jüdische Kultur in der Weimarer Republik*. München : C. H. Beck, 2000. s.170-201.

81 Tamtéž s. 170-202.

Vývoj židovského výtvarného umění jako zrcadlo židovských dějin

Ve srovnání s jinými uměleckými obory se setkáváme pouze s malým počtem židovských malířů, což platí jak pro 19. století, tak pro období Výmarské republiky. Klaus Hödl vidí důvod pro tento jev v identifikaci Židů s měšťanským prostředím v 19. století, kde byl menší zájem o výtvarné umění než o literaturu.⁸² Avšak i výtvarné umění reflektuje společenskou situaci Židů srovnatelně s ostatními uměleckými obory.

Židovské výtvarné umění tak zrcadlí proces emancipace, kdy touha po uznání šla ruku v ruce s hledáním vlastní identity.⁸³ Za nejznámějšího židovského malíře tohoto období je považován Moritz Oppenheim. Ve své tvorbě idylicky zobrazoval scény z židovského rodinného života 19. století, přičemž německé Židy vnímal jako německé občany židovské víry.⁸⁴ Oppenheimovi se podařilo jakožto prvnímu židovskému malíři získat uznání i mezi nežidovským obyvatelstvem. Díky studijnímu pobytu v Římě navázal kontakt s nazaretisty a v několika svých dílech se zabýval i křesťanskými tématy, přičemž současně zastával vlastní židovskou pozici.⁸⁵ Jako názorný příklad Oppenheimovy snahy o překonání propasti mezi Židy a nežidy může sloužit jeho obraz *Die Heimkehr des Freiwilligen aus den Befreiungskriegen zu der nach alten Sitten lebenden Seinen* (1833/4; Návrat dobrovolníka z napoleonských válek ke své rodině, jež žije dle starých zvyků). Oppenheim zobrazuje scénu, kdy se nejstarší syn, který bojuje v napoleonských válkách, vrací domů, aby se svou rodinou oslavil sabat. Jeden z jeho bratrů svým pláštěm připomíná mnicha, což může značit snahu o koexistenci židovství a křesťanství.⁸⁶ Jak se však tyto snahy projevovaly v každodenním životě, je obtížné říci.

Již bylo zmíněno, je sporné, zda lze Maxe Liebermanna považovat za židovského malíře či nikoliv. Avšak vzhledem k tomu, že byl Liebermann téměř po celou dobu Výmarské republiky prezidentem Pruské akademie umění a k židovskému umění se, i když jen velmi zřídka, vyjadřoval, považuji za vhodné jej krátce zmínit. Liebermann vyrostl v tradiční židovské rodině, která hospodářsky i kulturně patřila k vyšší berlínské společenské třídě.⁸⁷ Po svém otci zdědil dům vedle Braniborské brány, ve kterém se svou manželkou strávil celý život, obklopen sbírkou francouzských impresionistů. Liebermannova rodina se aktivně podílela na židovském náboženském životě

82Hödl, Klaus. *Kultur und Gedächtnis*. Paderborn.Ferdinand Schöningh, 2012, s.48.

83Voolen van Edvard. *Jüdische Kunst und Kultur*.München:Prestel Verlag.2000.s.21-22.

84Brenner, Michael. *Jüdische Kultur in der Weimarer Republik*. München : C. H. Beck, 2000. s.28.

85Hödl, Klaus. *Kultur und Gedächtnis*. Paderborn.Ferdinand Schöningh, 2012, s.51.

86Voolen van Edvard. *Jüdische Kunst und Kultur*.München:Prestel Verlag.2000.s56-57, srov. Hödl, Klaus. *Kultur und Gedächtnis*. Paderborn.Ferdinand Schöningh, 2012, s.50-54.

87Voolen van Edvard. *Jüdische Kunst und Kultur*.München:Prestel Verlag.2000.s.66.

v Berlíně, finančně podporovala židovskou obci a Liebermannův otec založil soukromou synagogu.⁸⁸ Vztah k židovství můžeme vyčíst jen v několika málo Liebermannových dílech. Jedním z nich je obraz „*Von Töpfen und Pfannen: Koscher sein*“ (1873; Od hrnců a pánví: být košer). Jedná se o umělcův autoportrét, na kterém vidíme Liebermanna, který se schovává za stolem plným zeleniny. V popředí je kohout s označením košer. Je však pravděpodobné, že Liebermann tento obraz namaloval pro své rodiče k příležitosti svatby svého bratra.⁸⁹

Se sionistickým hnutím a s počátky *židovské renesance* je spjata postava malíře Emphraima Mose Liliena. Společně s Martinem Buberem připravoval na pátém sionistickém kongresu výstavu židovského umění. Počátkem 20. století se mu podařilo vytvořit sionistickou ikonografii, ve které mísil židovské motivy se soudobými uměleckými směry.⁹⁰ Současně převzal některé motivy ze socialistického hnutí, ve kterém se angažoval před svou činností v sionistickém hnutí. Milly Heyd a Michael Brenner upozorňují na společnou myšlenku socialismu a sionismu, tedy vizi nové a lepší společnosti. Dokladem toho může být motiv vycházejícího slunce, oblíbený motiv socialistické ikonografie, který u Liliena symbolizoval renesanci židovského národa.⁹¹ Lilien rovněž ilustroval sbírku básní *Lieder des Ghetto* polsko-židovského socialistického básníka Morrisa Rosenfelda, který v tomto díle popisoval pracovní podmínky židovských přistěhovalců ve Spojených státech.⁹² Lilienovy kresby se těšily mezi sionisty velké oblibě a sloužily i ke komerčním účelům. Bylo možné se s nimi setkat na obalech knih, poštovních známkách, pohlednicích i obalech od cigaret.⁹³ Zatímco Liebermann protestoval proti označení umění jakožto židovské, je možné říci o Lilienovi pravý opak. Židovské umění se snažil propagovat, na výstavě židovského umění na pátém sionistickém kongresu nehrálo roli, zda se umělci věnují židovským tématům; rozhodující bylo, že byli Židy.

Jak již bylo zmíněno, židovskou kulturu bylo nutno institucionalizovat a šířit. Židovské umění tak bylo propagováno řadou iniciativ a textů, přičemž významnou roli hrál Buberův *Jüdischer Verlag* a časopis *Ost und West*, který byl do roku 1916 nejvýznamnějším propagátorem *židovské renesance*. Ta umožnila Židům věnovat se vlastnímu umění a kultuře a odpojit se od okolních kulturních procesů.⁹⁴ Nicméně je nutné zdůraznit, že mnozí židovští umělci to za svůj cíl nepovažovali a do okolního uměleckého života se chtěli nadále zapojovat, aniž by se vzdali své židovské identity. Příkladem toho může být galerie *Salon Cassier*, která vystavovala díla moderních

88Tamtéž.

89Tamtéž. Srov. Hödl, Klaus. *Kultur und Gedächtnis*. Paderborn.Ferdinand Schöningh, 2012, s.61.

90Brenner, Michael. *Jüdische Kultur in der Weimarer Republik*. München : C. H. Beck, 2000. s.36.

91Tamtéž.

92Tamtéž.

93Hödl, Klaus. *Kultur und Gedächtnis*. Paderborn.Ferdinand Schöningh, 2012, s.66.

94Tamtéž s.127.

umělců jako např. Maxe Liebermanna, francouzských impresionistů a později expresionistů.⁹⁵

Jako nevýznamnější židovští výtvarní umělci období Výmarské republiky se nejčastěji uvádějí Ludwig Meidner a Jakob Steinhardt, a to jak v rámci kultury německé,⁹⁶ tak židovské⁹⁷. Vzhledem k tomu, že Ludwig Meidner je jedním z umělců, kterým se ve své práci věnuji podrobně s důrazem na jeho kontakty k židovským umělcům generace narozené kolem roku 1900, a k jeho životě a dílu existuje obsáhlá literatura, zmíním jej v tomto přehledu jen částečně, a to v souvislosti s J. Steinhardtem. Tito dva umělci společně s Richardem Janthurem (nežidem) založili roku 1912 uměleckou skupinu *Pathetiker* a téhož roku uspořádali v proslavené galerii *Sturm* výstavu, která měla významný vliv na vývoj expresionismu.⁹⁸ To může sloužit jako doklad snahy o integraci do německé kultury. Současně ale oba umělci měli velký vliv na renesanci židovské kultury v období Výmarské republiky. Stejně jako židovští spisovatelé a skladatelé konstruovali i malíři fiktivní (*autentický*) svět orientálních Židů a *Ostjuden*, což považovali za základ své kulturní identity, přičemž byli ovlivněni sionismem, vznikem židovské etnografie a hledáním etnicky definovaného umění.⁹⁹ Jakob Steinhardt i Ludwig Meidner společně vytvořili ilustrace k básním židovského spisovatele Arna Nadela. Nejznámějším příspěvkem Jakoba Steihardta k *židovské renesanci* je však jeho ilustrace pesachové hagady. V tradiční židovské sbírce modliteb, požehnání a komentářů midraše však Steinhardt reflektuje společnost poznamenanou krizí, válkou a sociálními nepokoji.¹⁰⁰ V židovském kontextu zde Steihardt popisuje to, co Otto Dix, Käthe Kollwitz či Max Beckmann.¹⁰¹

Otázka, zda a do jaké míry lze označit okruh malířů okolo Ludwiga Meidnera a Felixe Nussbauma za židovské umělce, jakou roli hrálo židovství v jejich tvorbě, jak se prostřednictvím umění stavěli k své židovské identitě a jaký to mělo vliv na jejich sociální angažovanost, bude předmětem dalších kapitol.

95Tamtéž s.128.

96Např. Paul Mendes-Flohr: *Juden innerhalb der deutschen Kultur*. s.169-170. In: Mayer, Michael A., ed. a Brenner, Michael. *Deutsch-jüdische Geschichte in der Neuzeit*. 1. Aufl. dieser Ausg. München: C.H. Beck, 2000, ©1996. 4.sv.

97Brenner, Michael. *Jüdische Kultur in der Weimarer Republik*. München : C. H. Beck, 2000.

98Myer Michael. *Deutsch-jüdische Geschichte in der Neuzeit*. 1. Aufl. dieser Ausg. München: C.H. Beck, 2000, ©1996. 4.sv. s.176.

99Brenner, Michael. *Jüdische Kultur in der Weimarer Republik*. München : C. H. Beck, 2000.s.172.

100Tamtéž s. 186.

101Tamtéž.

Rodinné zázemí židovských umělců

Studium umění bylo před první světovou válkou i po ní velice nákladné a jeho výsledek býval často nejistý. Bylo třeba platit školné, malířské potřeby a často i ubytování, pokud se nejednalo o studenty pocházející přímo z Berlína. Zvláště v období bezprostředně po první světové válce a v období následné inflace bylo toto studium pro mnohé takřka nemožné, a i pro bohaté rodiny, které však nebydly přímo v Berlíně, velmi finančně náročné. Kromě toho potřebovali mnohdy mladí umělci podporu rodiny i po skončení studia, neboť samotným prodejem obrazů se šlo uživit jen obtížně a ani zakázky pro nakladatelství jako např. Ullstein¹⁰² nebyly jistým a pravidelným zdrojem příjmů. To byl jeden z důvodů, proč vliv rodiny hrál pro umělce velmi významnou roli, tedy zda rodina vůbec měla finanční možnosti mladého umělce podpořit. Avšak ani v případě, kdy rodina ony finanční možnosti měla, nebylo samozřejmé, že cíle svých dětí podpoří. Často se stalo, a následující příklady jsou toho dokladem, že se rodiče proti uměleckým záměrům svého potomka postavili. Často proto, že si přáli, aby převzal rodinný podnik či vystudoval obor, který sami uznali za vhodný. To, že se umělci, kterým zde věnuji pozornost, v tomto případě rodičům postavili, mělo často významný vliv na jejich budoucí postoje, a to i náboženské. Současně je však důležité podotknout, že náboženské přesvědčení nebylo v této době tím hlavním, co by umělcům v jejich plánech a tvorbě bránilo, nicméně je i v období Výmarské republiky možné se setkat s případy, kdy ortodoxní rodina studium umění (zvláště dcerám) nedovolila.¹⁰³

Jaké tedy byly konkrétní postoje rodin k uměleckým záměrům jejich potomků? Podporovaly je, nebo se jim snažily zabránit? Jakou roli zde skutečně hrálo náboženství? A jak se to projevovalo v pozdější umělecké tvorbě a postoji k židovství? Na tyto otázky se pokusím odpovědět.

Ludwig Meidner a Felix Nussbaum

Jak již bylo zmíněno, studium umění bylo obzvlášť náročné pro umělce, kteří nepocházeli z Berlína. Museli často prokázat velké nadání, aby své rodiče přesvědčili, nebo si na studium sami vydělat. Zajímavým příkladem je v této souvislosti Ludwig Meidner. Tento umělec v roce 1919 publikoval v uměleckém periodiku *Junge Kunst* svou autobiografii,¹⁰⁴ v níž svou vlast charakterizuje jako *krajinu, kde rostou jen brambory a cukrová řepa a nikdy se tam nenarodil žádný básník nebo malíř*. Měl tím na mysli město Bernstadt (pol. Birntów), kde se narodil roku

102 Přesto byla práce pro toto nakladatelství vnímána velmi prestižní a mnozí umělci se s ním snažili spolupracovat co nejdéle to bylo možné viz kapitola *Vereingte Staatsschulen für freie und angewandte Kunst*.

103 Brenner Hedwig. *Jüdische Frauen in der bildenden Kunst. Ein biographisches Verzeichnis*. Konstanz: Hartung Gorre. 1998. s.13-14.

104 Brieger Lothar. *Ludwig Meidner mit einer Selbstbiografie des Künstlers*. Junge Kunst.Band 4. Leipzig 1919. dostupné z: <https://archive.org/details/ludwigmeidnermit00brieuoft>.

1884 do rodiny obchodníka s textilem.¹⁰⁵ Měl tři sourozence a rodina se klonila k liberálnímu židovství. Podle Meidnera byl otec záhumčivý a Meidnerovým uměleckým cílům nebyl nakloněn. Ve své autobiografii zdůrazňuje svůj zájem o umění již od raného věku, kdy prý ve škole věnoval pozornost pouze kreslení, a třikrát proto opakoval kvartu. Na přání rodičů, se kterými se dostával do stále větších konfliktů, se nejprve učil zedníkem,¹⁰⁶ avšak posléze si proti jejich vůli prosadil studium umění ve Vroclavi na *Königliche Kunst- und Kunstgewerbeschule* (Královské umělecké a uměleckoprůmyslové škole), ze které - navzdory své touze studovat umění - po dvou a půl letech dle vlastních slov uprchl, neboť zde prý musel dva roky kreslit jen *hrnce, lebký a vycpané ptáky*.¹⁰⁷ Již v roce 1905 odešel Meidner téměř bez prostředků do Berlína a živil se kresbou pro módní časopisy, o rok později za finanční podpory jedné ze svých tet odešel studovat umění do Paříže. Přestože se Meidner od svého původu snažil distancovat - nejprve v Berlíně, posléze v Paříži (poprvé se k němu otevřeně vyjádřil až ve zmíněné autobiografii roku 1919) a později na něj vzpomínal s jistým patetickým nádechem jako na místo svého mládí, domnívám se, že hrál v jeho tvorbě a s ní souvisejícím vztahu k židovství významnou roli.

Historik umění Paul Hodin, který Meidnera navštěvoval v 50. letech v Londýně, popisuje večerní návštěvy umělce, který se prý jednou o náboženském životě své rodiny vyjádřil takto: „*Pocházím z rodiny, která nebyla moc religiozní, na náboženském životě jsem se musel podílet jen v konvenční míře. Nutili mě chodit do synagogy, ale nemělo to na mě žádný vliv.*“¹⁰⁸ Právě tato „konvenční míra“ nebo možná jen povrchní přístup rodiny k náboženství se mohly stát faktory, které dospívajícího Meidnera přivedly k tomu, aby se hlouběji zajímal o filosofické a náboženské otázky, aby náboženství nejprve zcela odmítl a později hledal *autentické židovství* a nakonec se přiklonil k jeho ortodoxní podobě. Jak je možné usoudit z celkového vývoje židovské kultury a identity před první světovou válkou a po ní, nebyl tento vývoj zcela jedinečný, dokonce by mohl být příkladem tzv. *židovské renesance* (viz předchozí kapitola). Snahy vymezit se vůči povrchnímu přístupu k židovství svých rodičů, jistého generačního konfliktu, si můžeme všimnout u řady dalších židovských umělců a intelektuálů. Například filosof a pedagog Ernst Simon¹⁰⁹ se rozhodl odstěhovat se od rodičů poté, co se jednoho večera vrátil z bohoslužby Kol nidrej¹¹⁰

105 Guratzsch, Herwig Hrsg. *Ludwig Meidner 1884 – 1966*. Jüdisches Museum Rendsburg, 2003. s. 7.

106 Brieger Lothar. *Ludwig Meidner mit einer Selbstbiografie des Künstlers*. Junge Kunst.Band 4. Leipzig 1919.
dostupné z: <https://archive.org/details/ludwigmeidnermit00brieuoft>.

107 Tamtéž.

108 Hodin Paul Joseph. *Ludwig Meidner. Seine Kunst, seine Persönlichkeit, seine Zeit*. Darmstadt: Justus von Liebig Verlag. 1973. s. 115.

109 Stolberg-Wernigerode, Otto zu: *Neue deutsche Biographie*, Bd.: 24, Schwarz - Stader, Berlin, 2010. s. 430.
dostupné z: <http://daten.digital-sammlungen.de/0008/bsb00085893/images/index.html?seite=454>.

110 Kol nidrej („všechny sliby“) jsou úvodní slova aramejské formule slavnostně pronášené v synagoze v předvečer Jom kipur. Viz Newman, Ja'akov et al. *Judaismus od A do Z: slovník pojmů a termínů*. 1. vyd. Praha: Sefer, 1992. s. 93.

v předvečer Jom kipur, dne smíření, nejvýznamnějšího židovského svátku, a setkal se ve dveřích s rodiči, kteří se zrovna vrátili z kina.¹¹¹ Přestože Meidner v době, kdy bydlel u svých rodičů a studoval ve Vratislavi, jistě nebyl uvědomělým věřícím hledajícím autenticitu ortodoxie, jisté paralely s postojem Ernsta Simona u něj můžeme pozorovat, tedy snahu vymezit se vůči povrchnosti či maloměšťáctví svých rodičů. Podobné postoje bychom v českém prostředí mohli hledat např. u Franze Kafky.

Jak již bylo naznačeno, Meidner se začal velmi brzy zabývat filosofickými a náboženskými otázkami. Přestože se sám od svého ateistického období později distancuje, považuji za vhodné - v souvislosti s formováním jeho postoje k židovství - zmínit další faktory, které ho v tomto období mohly ovlivnit. Sám Meidner popisuje svůj náboženský vývoj v *Hodinových vzpomínkách* následovně: „*Až v pubertě, když mi bylo šestnáct, jsem prožil silné náboženské impulsy. Modlitba Halel, žalmy 113 – 118, chvalozpěvy, mnou pohnuly natolik, že jsem se rozplakal. Mezitím pak přišlo něco, co mě z této z této cesty svedlo. V Katovicích v Horním Slezsku, kam jsem chodil na reálku, bydlel na vedlejším pokoji jeden speditér jménem Lewin. Byl to socialista a ortodoxní Žid a myslel si, že obojí lze skloubit.[...] Když je člověk mladý, je vzbouřenecký. Socialistické teorie mi přišly přitažlivé a revoluční. To se střetlo s mou náboženskou zkušeností a způsobilo ve mně velký chaos. Tento revoluční odpor proti státu, rodině a morálce získal náboženský charakter a zvítězil v boji o Boha. [...] V létě jsem byl velmi důsledný a udělal jsem něco strašného – spálil jsem své modlitební řemínky (tfilin). Vše náboženské se mi jevilo jako podvod. Pak začal můj život bez Boha. Četl jsem ateistickou literaturu. Většinu z toho jsem nerozuměl.*“¹¹² Domnívám se, že přes zjevnou distanci, se kterou Meidner v 50. letech komentuje svou *ateistickou fázi*, se jedná o období, které mělo velký vliv na jeho pozdější postoje. Významnou roli přitom hrála touha vymezit se vůči rodičům, vytvořit si svůj vlastní pohled na svět. Přestože Meidner tvrdí, že většinu z toho, co tehdy četl, nerozuměl, mohla ho právě ona *ateistická literatura* ovlivnit. Jednalo se, jak Hodin ve své vzpomínkové knize uvádí, o *Záhady světa. Populární studie o monistické filosofii* Ernsta Haeckela, *Ženu a socialismus* A. Bebela a *Život Ježíšův* Davida Strausse.

Stejně jako Ludwig Meidner nepocházel ani Felix Nussbaum z Berlína. Ve srovnání s Meidnerem však byly počátky jeho umělecké kariéry výrazně snazší, neboť jej až do počátku 30. let finančně podporoval jeho otec. I tento fakt mohl tedy hrát výraznou roli v rozdílnosti tvorby a možná i s ním spojeného postoje k židovství. Nussbaum se narodil roku 1904 v severoněmeckém Osnabrücku, který byl tenkrát – na rozdíl od Bernstadtu - relativně velkým

111 Brenner, Michael. *Jüdische Kultur in der Weimarer Republik*. München : C. H. Beck, 2000. s.94.

112 Hodin Paul Joseph. *Ludwig Meidner. Seine Kunst, seine Persönlichkeit, seine Zeit*. Darmstadt: Justus von Liebig Verlag. 1973. s. 115 – 116.

průmyslovým městem, které kolem roku 1900 čítalo již téměř 50 000 obyvatel a do roku 1918 se tento počet zvedl na 70 000.¹¹³ S tímto nárůstem úzce souvisel rozvoj místního průmyslu. Toho využili bratraci Philipp Nussbaum (Nussbaumův otec) a Simon Gossels, kteří zde roku 1900 založili železářství; počítali s tím, že se v prostředí vzkvétajícího těžkého průmyslu uchytí (v této době v okolí Osnabrücku existoval kamenolom, ocelárna či drátovna).¹¹⁴ Úspěch se skutečně během několika let dostavil a již před 1. světovou válkou patřili Nussbaumovi k nejbohatším rodinám ve městě. Roku 1922 umožnila Nussbaumovým tato dobře prosperující společnost stavbu vily v jedné z nejdražších čtvrtí v Osnabrücku.¹¹⁵

Fritz Steinfeld¹¹⁶ ve své vzpomínkové knize líčí Nussbaumovy následovně: „*Mí rodiče se s nimi nestýkali – považovali je za ty, kteří po válce a v době začínající inflace rychle zbohatli. Na jejich jméně nebylo nic nečestného a každý hovořil s respektem o jejich prozíravosti a zdatnosti. [...] Pan Nussbaum měl dávno před válkou první automobil v našem městě a moje sestry, které byly tehdy ještě malé holky, přišly domů celé bez sebe a vyprávěly, jak je pan Nussbaum vzal autem na malou projížďku po městě.*“¹¹⁷ Nussbaum tedy bezesporu pocházel – na rozdíl od Meidnera – z dobře situované rodiny a již od dětství do něj rodiče vkládali velké naděje.¹¹⁸ Jak se zdá, někdy tato očekávání rodičů Nussbaum zcela nenaplnňoval. Dokladem toho může být opět Steinfeldova vzpomínka, tentokrát na rozhovor, který vedl s Leem Weinbergem, který Nussbauma doučoval: „*Co je ten chlapec zač?*“ zeptal jsem se. „*Myslím, že je to malíř. Ale vůbec tomu nerozumím. Jeho rodiče ale rozhodně chtějí, aby dodělal školu. Beznadějně.*“ „*Beznadějně? S takovou tváří?*“ „*On nic nechápe,*“ odpověděl váhavě Leo Weinberg. „*Dojemně se snaží a dře, ale všechna má snaha je zbytečná. Stejně tak bych mohl mluvit do zdi.[...] Ztrácím při tom soucit. Je to idiot.*“ „*Ale proč si nepromluvíte s rodiči? Ukončete přece tohle utrpení. Ten chlapec by se měl učit to, co má rád. Není to přece žádný idiot.*“ „*Vaše mládí vás ctí, Fritz Steinfelde, [...] ale Nussbaumovi jsou bohatí lidé a chtějí vzdělaného syna.*“¹¹⁹ Není důležité, zda tento rozhovor skutečně probíhal, a pokud ano, tak zrovna v té podobě, v jaké jej Steinfeld mnoho let poté líčí. Za klíčový považuji motiv napětí mezi Nussbaumovou snahou věnovat se malbě a snahou rodičů, aby měli *vzdělaného syna*, který by možná

113 Junk Peter. Zimmer Wendelin. *Felix Nussbaum 1904 – 1944 Die Biografie*. 1. vyd, Rash Verlag Bramsche. 2009.s.17.s.18.

114 Tamtéž.

115 Tamtéž s 19.

116 Fritz Steinfeld (1900 – 1950) byl douholetý Nussbaumův přítel. Pocházel z Osnabrücku, mezi lety 1921 – 1926 studoval medicínu, poté působil jako lékař v Hamburku a Berlíně. Roku 1934 emigroval do Palestiny. Jeho příbuzní poskytli Kulturně-historickému muzeu v Osnabrücku rukopis Steinfeldovy vzpomínkové knihy, které poprvé vyšla v roce 1984.

117 Steinfeld Fritz. *Vergast – nicht vergessen Erinnerungen an den Malerfreund Felix Nussbaum*, Rash Verlag Bramsche, 1999.s. 21.

118 Autoři nejnovější Nussbaumovy biografie se dokonce domnívají, že i jména, která Nussbaumovi svým synům dali – Felix („šťastný“) a Justus („spravedlivý“) o těchto nadějích svědčí.

119 Steinfeld Fritz. *Vergast – nicht vergessen Erinnerungen an den Malerfreund Felix Nussbaum*, Rash Verlag Bramsche, 1999.s.17.

jednou mohl převzít rodinný podnik. Jedná se totiž o motiv, jenž se v Nussbaumově tvorbě objevoval ještě dlouhá léta poté, co opustil gymnázium, které, jak Weinberg tušil, nikdy nedokončil. Ještě v roce 1939 Nussbaum v rozhovoru s nizozemským novinářem a uměleckým kritikem Emilem Langui s lehkou ironií hovoří o *šťastném dětství s Osnabrücku a měšťáckém blahobytu*, ve kterém vyrůstal.¹²⁰

Z pohledu dějin umění bývá často analyzován i Nussbaumův rozdílný vztah k otci a matce. V literatuře se v této souvislosti analyzují dva umělcovy obrazy z roku 1926 – „*Mein Vater*“ a „*Meine Mutter*“. [Obr. 1] [Obr. 2] Pokud ale na základě těchto obrazů chceme rekonstruovat Nussbaumův vztah k rodičům, je třeba zohlednit několik faktorů. Především dobu a situaci, ve které díla vznikala, neboť v roce 1926 studoval Nussbaum na *Vereinigte Staatsschulen für freie und angewandte Kunst* (Spojené státní školy volného a užitého umění) ve třídě Césara Kleina a více než o vyjádření vztahu k rodičům mohlo při jejich vzniku jít o to, aby demonstroval své umění portrétní malby jako takové. Dále je třeba zohlednit portrét jako umělecký žánr sám o sobě.¹²¹ Dalším faktorem mohlo být i to, že Nussbauma po celou dobu jeho studií rodiče, resp. otec, finančně podporovali a Nussbaum jim chtěl tímto způsobem vyjádřit svůj vděk, a to i přesto, že se s nimi, jak bylo naznačeno, dostával do konfliktů. Přes zmíněná nebezpečí, která mohou být s interpretací těchto obrazů spojena, mohou do jisté míry portréty o Nussbaumově vztahu k rodičům vypovídat. Svého otce Nussbaum vyobrazuje jako elegantního muže v klobouku s cigaretou v koutku úst a stříbrným bodlákem na klopě saka. Odmítavý výraz v tváři může hovořit o respektu, který Nussbaum k otci choval. Důležitým symbolem je však další Nussbaumův obraz na pozadí, který by mohl symbolizovat, že Philipp Nussbaum umělecké sklony svého syna podporoval a byl na výsledky jeho práce hrdý. To dokládá i již citovaný Fritz Steinfeld: „*Někdy jsem jeho otce potkal na ulici. Když mě uviděl a mohl hovořit o svém synovi, vždy zazářil. Vždy zalovil ve své náprsní kapse a vytáhl kritiky – výstřižky – z Berliner Tageblatt, Vossische Zeitung...*“.¹²²

Matku Nussbaum portrétuje jako dámu v černém kostýmku a klobouku s pugétem květin. Toto pojetí může symbolizovat jakýsi chladný odstup. Rahel Nussbaumová není vyobrazena s žádným dalším obrazem svého syna, možná proto, jak se domnívá Steinfeld, že umělecké pokusy svého syna nebrala příliš vážně.

Domnívám se, že právě vztah k rodičům mohl souviset s Nussbaumovým budoucím postojem k židovství. Nussbaumovi stejně jako rodiče Ludwiga Meidnera byli liberální Židé, kteří synagogu navštěvovali jen na významné svátky. Přesto hrálo židovství u Nussbauma významnou

120 Junk Peter. Zimmer Wendelin. *Felix Nussbaum 1904 – 1944 Die Biografie*. 1. vyd, Rash Verlag Bramsche. 2009.s.17.

121 Burke, Peter. *Eyewitnessing: the uses of images as historical evidence*. Ithaca: Cornell University Press. 2001.s. 25.

122 Steinfeld Fritz. *Vergast – nicht vergessen Erinnerungen an den Malerfreund Felix Nussbaum*, Rash Verlag Bramsche, 1999.s. 31.

roli již od dob jeho dětství. Od svých šesti let navštěvoval *Israelische Elementarschule* (Izraelskou základní školu), již jako dítě se ve své tvorbě věnoval židovským náboženským motivům. Doložit to opět může také Fritz Steinfeld: *Felix mě uchopil za paži: „Jak se ti líbí tohle?“ zeptal se. Na zdi mi ukázal velký obraz. Byla na něm osnabrücká synagoga zevnitř. Vznesená studená místnost, kterou jsem nikdy neměl rád. Vepředu byl mladý muž s vážnou tváří a starý Žid, oba zabalení v talitu. „To je pan Gittelson,“ řekl Felix, „poznal jsi ho?“ Stalo se mi to, co se mi u jeho vážných a důstojných obrázků stávalo i později – rozesmál jsem se. „Proč se směješ?“ „Je to tak komické – doslova srandovní.“ „Srandovní?“ zeptal se zklamaně, „je to přece velmi vážné a slavnostní.“¹²³ Už v raném věku Nussbaum tedy o náboženských tématech přemýšlel. Otázkou však zůstává, do jaké míry se sám snažil vůči židovství zaujmout nějaký postoj a do jaké míry zkrátka maloval to, co viděl kolem sebe. V roce 1920, když mu bylo 16 let, nakreslil obraz „*Bleibe fromm*“ (Zůstaň pobožný¹²⁴). **[Obr. 3]** Jedná se o zpodobnění Žida zahaleného v talitu, nesoucího kouřovou oběť. Inspirací mu zjevně byla tvorba E. M. Liliena a jeho secesní kresba „*Aaron*“, ilustrace k „*Bücher der Bibel*“¹²⁵. Obrazy E.M. Liliena byly již před 1. světovou válkou velmi populární,¹²⁶ a je tedy velmi pravděpodobné, že i u Nussbaumových bylo v knihovně zmíněné vydání „*Bücher der Bibel*“ možné nalézt. Nussbaum kresbu „*Bleibe Fromm*“ věnoval svému bratranci Alfredu Gosselsovi k bar micva.¹²⁷ Do jaké míry se však Nussbaum věnoval tvorbě tohoto obrazu skutečně z náboženských důvodů a do jaké míry se jen snažil splnit, co se od něj očekávalo, není jasné.*

V Nussbaumově pozdější tvorbě je možné všimnout si jakéhosi napětí mezi (možná) formálním a z Nussbaumova pohledu konzervativním pojetím židovství jeho rodičů a umělcovou snahou o autentický a současně dle jeho názoru moderní přístup k náboženství. Sám Nussbaum jej později charakterizuje roku 1925 v dopise L. Meidnerovi následovně: „*Nyní mohu věřit jen ve své rodiče a jen kvůli nim (možná proto, že jsem hloupý) slavit svátky z lásky. Copak tohle není Bůh? Nevím, zda toto spojení mezi mnou a mými rodiči je Bůh. Bůh je možná všechno: malířství, příroda, radost ze života...*“.¹²⁸ Citovaný dopis je však v mnoha ohledech problematický. Jedná se o pouze část korespondence mezi Meidnerem a Nussbaumem, současně je nutné brát v úvahu

123Steinfeld Fritz. *Vergast – nicht vergessen Erinnerungen an den Malerfreund Felix Nussbaum*, Rash Verlag Bramsche, 1999, s. 27.

124Název obrazu odkazuje na žalm 37-37, nejbližší německému překladu je česká Bible Kralická: Pozor měj na pobožného, a viz upřímného, žeť takového člověka poslední věci jsou potěšené. Dostupné z: <http://www.etf.cuni.cz/~rovnanim/bible/k/Z37.php>.

125Junk Peter. Zimmer Wendelin. *Felix Nussbaum 1904 – 1944 Die Biografie*. 1. vyd, Rash Verlag Bramsche. 2009, s. 17, s. 24.

126Hödl, Klaus. *Kultur und Gedächtnis*. Paderborn, Ferdinand Schöningh. 2012, s. 66. Srov. tolberg-Wernigerode, Otto zu: *Neue deutsche Biographie*, Bd.: 24, Schwarz - Stader, Berlin, 2010, s. 551. dostupné z: <http://daten.digital-sammlungen.de/~db/0001/bsb00016332/images/index.html?id=00016332&fip=xdsydeayaxdsydxsyztseayaayaenxdsydyzts&no=&seite=565>.

127Junk Peter. Zimmer Wendelin. *Felix Nussbaum 1904 – 1944 Die Biografie*. 1. vyd, Rash Verlag Bramsche. 2009, s. 17, s. 25.

128Junk P., Zimmer W. *Fragezeichen an jeder Straßenecke: Zwölf Briefe*. Rash Verlag Bramsche. 2003, M1.

respekt, se kterým se Nussbaum ke svému učiteli obracel, a rovněž je třeba zohlednit i to, že si Nussbaum v této době teprve snažil ujasnit si své hodnoty. V každém případě se ale vztah k rodičům, kteří jej na jednu stranu v jeho uměleckých záměrech podporovali a na stranu druhou si zakládali na svém společenském postavení, s nímž mohly souviset i (možná) formální návštěvy synagogy, promítl do Nussbaumova postoje k židovství. Jak dokazuje i Fritz Steinfeld, Nussbaum se snažil vůči svým rodičům a příbuzným vymezit. Steinfeld popisuje ve svých vzpomínkách scénu, kdy se Felix vrací od příbuzných, kteří jej požádali o prodej obrazu teprve poté, co měl být vystaven. Felix líčí své partnerce Felce, jak jejich chováním opovrhl a řekl, že jim už žádný obraz nikdy neprodá.¹²⁹ S tímto jednáním však kontrastuje následující Nussbaumovo vyjádření: „Nenávidím zašpiněné obleky, povolené stuhy a dlouhé vlasy – celé to bohémské chování. Dobrý malíř by měl vypadat jako dobře pracující spořádaný občan.“¹³⁰ Tento ambivalentní postoj k rodině, tedy že Nussbaum opovrhoval pokryteckým chováním svých příbuzných, ale identifikoval se s jejich způsoby, např. s oblékáním, lze do jisté míry přenést i na postoj k židovství, tedy že se k němu hlásil a uznával ho, neboť to považoval za svou morální povinnost, ale zároveň se vymezoval vůči jeho formální podobě. Podobný vývoj lze pozorovat i u Ludwiga Meidnera, avšak v jiné podobě a s jiným vyústěním.

Židovským umělkyním bývá z mnoha důvodů¹³¹ věnována menší pozornost. I proto je ve srovnání se zmíněným Ludwige Meidnerem a Felixem Nussbaumem k jejich životě a tvorbě výrazně méně dochovaných pramenů a sekundární literatury a vliv prostředí, odkud pocházely, na jejich tvorbu a vztah k židovství je tedy mnohem obtížnější rekonstruovat. Otázce ženské emancipace a její souvislosti s židovskými umělkyněmi se věnuji v následující kapitole. Nyní se pouze krátce pokusím nastínit, odkud a z jakých rodin umělkyně pocházely, a upozornit na rozdíly a podobnosti s Meidnerem a Nussbaumem.

Franziska Baruch a Felka Platek

Stejně jako Nussbaum a Meidner, ani tyto umělkyně nepocházely z Berlína, a proto pro ně studium v této metropoli bylo finančně mnohem náročnější. Vliv rodiny tak opět hrál velmi významnou roli.

K informacím o grafičce Francizce Baruch je velice obtížné se dostat. Zabýváme-li se židovskou kulturou v období Výmarské republiky, většinou se s tímto jménem setkáme v souvislosti

¹²⁹Steinfeld Fritz. *Vergast – nicht vergessen Erinnerungen an den Malerfreund Felix Nussbaum*, Rash Verlag Bramsche. 1999.s. 40-41.

¹³⁰Tamtéž s.31.

¹³¹Viz Brenner Hedwig. *Jüdische Frauen in der bildenden Kunst. Ein biographisches Verzeichnis*. Konstanz: Hartung Gorre. 1998.

se Steinhartovou pesachovou hagadou, resp. s grafickým zpracováním jejího písma.¹³² Tímto výrazně přispěla k renesanci hebrejského písma a grafického designu.¹³³ Lze ji dát tedy do přímé souvislosti s tzv. židovskou renesancí. Franziska Baruch se narodila roku 1901 v Hamburku.¹³⁴ Je pravděpodobné, že mohla studovat na berlínské VS jen díky svému mimořádnému talentu pro grafické umění. Soudím tak z jejího líčení pro časopis *People of Book* z roku 1984, kde umělkyně popisuje poměry, ve kterých se svou matkou žila. Když dostala nabídku od *Schocken Verlag* ve Zwickau, aby se podílela na tvorbě písma pro hebrejsky psanou literaturu, zažádala si nejprve o reference na dané nakladatelství od svého příbuzného a teprve po jeho pozitivní odezvě se rozhodla, že do Zwickau pojede. V rozhovoru líčí, jak se snažila omezit výdaje na cestu, jak jen to bylo možné, a poté, co práci dostala a tyto náklady ji byly uhrazeny, žila z této úhrady (která výši nákladů přesahovala) společně s matkou ještě několik týdnů. Díky svému mimořádnému nadání navrhovala Franziska již ve dvacátých letech obaly knih, balicí papíry, mince, ex libris či dřevěné hračky a v roce 1925 navrhovala písma a nápisy pro výstavu *Pressa* (mezinárodní tisková výstava v Kolíně nad Rýnem). Jako jednu z nejzajímavějších prací, které se ve 20. letech věnovala, uvádí Franziska Baruch návrh dekorace při příležitosti státní návštěvy afghánského emíra Amanulláha Chána, první královské návštěvy od konce první světové války.

V souvislosti se vztahem k židovství je však nutné zmínit, že Franziska Baruch se kromě grafického designu pro vládu podílela na návrzích vazby knihy rabína Mose Gastera *Hakatuba*, na písmu básní Jakoba Klatzina v jidiš a hebrejštině a řadě dalších knih pro nakladatelství *Eshkol*. S tím souvisí i zmíněná spolupráce s Jakobem Steihardtem na jeho pesachové hagadě. Jak sama Franziska Baruch píše, o hebrejském písmu v této době nic nevěděla a sama si jej postupně nastudovala v knihovně židovské obce v Berlíně. Zda byla její motivace k práci na Steihardtově příspěvku k tzv. židovské renesanci a práce pro knihy nakladatelství *Eshkol* pouze finanční a o židovství jako takové by se jako umělkyně jinak nezajímala, nelze v žádném případě tvrdit, především přihlídneme-li k důkladnosti a nadšení, s jakými se Franziska těmto pracím věnovala. Důležité je však zmínit i to, že kvůli obtížné finanční situaci by si jen stěží mohla tyto zakázky dovolit odmítnout.

Stejně jako Franziska Baruch ani Felka Platek nepocházela z Berlína, což jí rovněž výrazně ztěžovalo situaci. Pocházela z varšavské židovské čtvrti a její otec byl krejčí Leon Platek.¹³⁵ Do

132Brenner, Michael. *Jüdische Kultur in der Weimarer Republik*. München : C. H. Beck, 2000. s.188.

133Howes Justin, Paucker Pauline. German Jews and the Graphic Arts. In: Leo Baec Institute Yearbook. London 1989.s.462.

134Rozhovor s Franziskou Baruch z roku 1984: Franziska Bruch. In: People of Book, jaro 1984.s.1.dostupné z: https://yaronimus.files.wordpress.com/2013/04/1984_baruch.pdf.

135Schulte Christel. *Felka Platek*. Osnabrück:Verlag des Museums- und Kunstvereins Osnabrück. 2003. s.5.Srov. Brenner Hedwig. *Jüdische Frauen in der bildenden Kunst. Ein biographisches Verzeichnis*. Konstanz: Hartung Gorre. 1998. s.161.

Berlína odjela počátkem 20. let na soukromou *Lewin-Funcke-Schule* studovat pravděpodobně na vlastní náklady a proti vůli rodičů. Je však pravděpodobné, že právě skutečnost, že Felka pocházela z Polska a z rodiny, která nedisponovala takovými možnostmi jako rodina jejího partnera a pozdějšího manžela Felixe Nussbauma, byla trnem v oku Nussbaumově matce, která ji zřejmě nepovažovala za dostatečné vhodnou partnerku pro svého syna. Svědčí o tom opět mnohokrát citované vzpomínky Fritze Steinfelda: „A jak se mu vede?“ zeptal jsem se otce. „Dobře, je to hodný syn.“ „Skvělý chlapík,“ řekl jsem. „Ano, hodný chlapec, ale matka si dělá starosti. Má přítelkyni, malířku, je mnohem starší než on, polské děvče, víte? Pověsila se na něj, říká moje paní a moc se zlobí.“ „Miluje ji?“ zeptal jsem se. „Myslím, že ano,“ odpověděl. „Znáte ji?“ „Ano, milé děvče.“¹³⁶ V tomto případě však Nussbaum jednal proti vůli své matky a odlišné zázemí jeho partnerky pro něj nebylo překážkou.

Na rozdíl od Franzisky Baruch se však Felka ve své tvorbě židovským tématům jako takovým nevěnovala, což mohlo být způsobeno právě tím, že se chtěla odpoutat od tradičního prostředí svého původu (viz následující kapitola).

Else Meidner a Ilse Mode-Häfner

Výrazně snazší měly situaci na počátku své umělecké kariéry malířky Else Meidner a Ilse Mode-Häfner. Rodiče Ilse Mode-Häfner se do Berlína přestěhovali, když byly Ilse dva roky.¹³⁷ Její otec pracoval v lékárně a obchodoval s oleji a mýdly a její rodiče ji v jejích uměleckých snahách podporovali, a to dokonce i po sňatku s malířem Herbertem Höfnerem. Její rodiče byli liberální Židé a náboženský život ji v její tvorbě nikterak neomezoval.¹³⁸

Else Meidner se narodila v Berlíně roku 1901 do rodiny bohatého židovského lékaře Heinricha Meyera. Její matka pocházela z ortodoxní židovské rodiny a otec byl liberální žid. Else se rozhodla studovat umění proti vůli svých rodičů a studium jí financovala babička z matčiny strany. Stejně tak se proti vůli rodičů provdala za Ludwiga Meidnera, který, jak je patrné, pocházel ze zcela jiného prostředí a v době jejich sňatku byl již ortodoxním Židem.

Jak se tyto všechny faktory promítaly do tvorby a života umělkyně, je předmětem následující kapitoly.

136 Steinfeld Fritz. *Vergast – nicht vergessen Erinnerungen an den Malerfreund Felix Nussbaum*, Rash Verlag Bramsche. 1999.s. 31-32.

137 Ilse Häfner-Mode 1902-1973: Werkverzeichnis. Enger, Willich. [Hrsg.: Freundeskreis Stadtmuseum Düsseldorf e.V.]1995. s.7.

138 Walda Christian: *Ilse Häfner-Mode - Bilder im Lebens- und Liebesreigen*. Rendsburg: Jüdisches Museum Rendsburg.2013.s.10-11.

Ženy jako židovské umělkyně

Roku 1931 na sebe Felix Nussbaum připoutal pozornost veřejnosti obrazem „*Der tolle Platz*“. Toto dílo bývá obvykle interpretováno¹³⁹ jako výraz odporu vůči konzervativnímu ražení Pruské akademie umění. Zástup mladých, pokrokově smýšlejících, revolučních malířů postupuje na berlínském Pariser Platz k budově akademie proti zástupu černě oděných reprezentantů této instituce. K této interpretaci se vrátím v další kapitole. Nyní se však pokusím podívat se na toto dílo z jiného úhlu pohledu, a sice položit si otázku, jakou roli v něm hrají ženy-umělkyně. Pomocí vzpomínek Nussbaumových přátel se podařilo všechny Nussbaumem zobrazené mladé umělce před Brandenburskou bránou identifikovat.¹⁴⁰ Z celkem třinácti umělců zde portrétuje dvě malířky – manželku malíře Waltera Meyera-Villwocka Dore Meyer-Vax a manželku Herberta Häfnera Ilse Mode-Häfner. Jeho vlastní partnerku a pozdější manželku Felku Platek můžeme rozpoznat na obraze jednoho z obrazů ve zlatém rámu.

Jsou zde ženy vnímány jako rovnocenné umělecké partnerky, nebo slouží jako modely pro malbu portrétů? Je z faktu, že Nussbaum svou partnerku zobrazuje v roli modelu, možné vyvodit, že ji nevnímal jako jemu rovnou umělkyni, nebo zde hrají roli i jiné faktory? Nejedná se pouze o náhodu? Jsou to samostatné sebevědomé umělkyně, nebo především manželky malířů? Otázku je možné rozvést i dále a podívat se na obraz právě pohledem oněch umělekyní. Podporovalo je v jejich touze stát se malířkou jejich okolí? Cítily se ony samy být samostatnými umělkyněmi, nebo manželkami umělců? Na jaké narážely překážky? A především: jakou roli v tom hrálo jejich židovství? Odporuje žena-umělkyně tradičnímu pojetí židovské rodiny? Dá se onen „útěk do umění“ považovat za jistý druh emancipace?

Aby bylo možné se co nejtěsněji přiblížit světu židovských umělekyní v období Výmarské republiky, pokusím se na základě dostupné sekundární literatury krátce nastínit několik významných bodů týkajících se židovských umělekyní jako takových. Vzhledem k tomu, že je tomuto tématu v odborné literatuře věnována relativně malá pozornost, vycházím především z encyklopedie Hedwig Brenner *Jüdische Frauen in der bildenden Kunst* (Židovské ženy ve výtvarném umění), dále pak z jednotlivých biografií. Současně považuji za vhodné pokusit se poukázat na souvislost s fenoménem *moderní židovské ženy*¹⁴¹.

Z literatury zabývající se židovským uměním se téměř vždy dozvíme, že počátky židovské

139 Např.: Junk Peter, , Zimmet Wendelin., *Felix Nussbaum 1904 – 1944 Die Biografie*, 1. vyd, Rash Verlag Bramsche, 2009. srov. Berger.E, I. Jaehner, Junk P., Kaster K.G. , Mainz M. ,Zimmer W., *Felix Nussbaum Verfemte Kunst – Exilkunst – Widerstandskunst*, Rash Verlag Bramsche. 1995.

140 Junk Peter, , Zimmet Wendelin., *Felix Nussbaum 1904 – 1944 Die Biografie*, 1. vyd, Rash Verlag Bramsche, 2009.s.118.

141 Viz Prestel Claudia. *The „New Jewish Woman in Weimar Germany“* in: Benz.Wolfgang, *Jüdisches Leben in der Weimarer Republik*. Tübingen : Mohr Siebeck. 1998.

umělecké tvorby jsou úzce spjaty s náboženskou činností,¹⁴² jako např. se zdobením liturgických předmětů, knižní ilustrací hebrejských rukopisů apod. Jako jedna z prvních židovských umělkyně vůbec se v této souvislosti zmiňuje Lea Ottolenghi, která pocházela ze severní Itálie a roku 1699 zhotovila parochet, dále pak Catherina da Costa, anglická malířka, která proslula portréty svého otce, syna a dvorního lékaře Karla II. z počátku 18. století.¹⁴³ Jedná se však o několik málo výjimek. Ve smyslu všeobecné výchovy dívek neexistovaly až do počátku 20. století žádné umělecké školy pro ženy, avšak bohatí rodiče, jejichž dcery měly malířský talent, jim často platili studium u známých malířů či mědirytců.¹⁴⁴ První uměleckou školu pro ženy založil německý malíř Lovis Corinth (1858-1925) roku 1901 v Berlíně.¹⁴⁵ Velmi často docházelo k tomu, že se malířky staly manželkami svých učitelů a po zbytek života pak žily v jejich stínu. Z umělkyní, na které se zaměřuji v této práci, by bylo možné toto do jisté míry tvrdit o Else Meidner (viz dále). Nelze to ale označit za všeobecně platné pravidlo. Např. Robert a Sonia Terk Delaunay byli rovnocennými partnery a vystavovali ve stejných galeriích.¹⁴⁶ Kromě společenských předsudků byly židovské umělkyně nuceny často překonávat i tradici své vlastní kultury, tedy především roli ženy v tradiční židovské rodině a náboženské omezení portrétů a bust.

Fakt, že židovských umělkyně bylo výrazně méně než umělců, ovlivnila i skutečnost, že do roku 1919 nebyl ženám v Německu povolen vstup na státní umělecké akademie,¹⁴⁷ a musely tak využívat soukromé výuky nebo navštěvovat soukromé umělecké školy. I to je důvodem, proč Else Meidner a Felka Platek navštěvovaly soukromou *Lewin-Funcke-Schule*, která například pro Felixe Nussbauma sloužila jen jako „odrazový můstek“ pro další studium.¹⁴⁸ Současně tak bylo studium prakticky znemožněno ženám, jejichž rodina si soukromou výuku nemohla dovolit. Akademie umění po roce 1918 i státní umělecké školy včetně těch, které vznikly nově (např. *Vereinigte Staatsschulen für freie und angewandte Kunst, Bauhaus*), již ženy přijímaly.¹⁴⁹

Avšak samotné rozhodnutí stát se umělkyní pochopitelně nestačilo. Vzhledem k nákladnosti studia bylo i na státních školách (výši školného se věnuji v kapitole o Vereinigte Staatsschulen für freie und angewandte Kunst) zapotřebí finanční podpory rodiny. Zde se střetávalo

142 Např.: Voolen van Edvard. *Jüdische Kunst und Kultur*. München: Prestel Verlag. 2000. s. 6-25.

143 Brenner Hedwig. *Jüdische Frauen in der bildenden Kunst. Ein biographisches Verzeichnis*. Konstanz: Hartung Gorre. 1998. s. 18.

144 Tamtéž s. 17.

145 Horst Uhr: Lovis Corinth. University of California Press, Berkeley 1990. s. 132-136, dostupné z: <http://ark.cdlib.org/ark:/13030/ft1t1nb1gf/>.

146 Brenner Hedwig. *Jüdische Frauen in der bildenden Kunst. Ein biographisches Verzeichnis*. Konstanz: Hartung Gorre. 1998. s. 17.

147 Kratz-Kessemeier, Kristin.: *Kunst für die Republik. Die Kunstpolitik des preußischen Kultusministeriums 1918 bis 1932*. Berlin : Akademie-Verlag, 2008, s. 89.

148 Junk Peter, , Zimmet Wendelin., *Felix Nussbaum 1904 – 1944 Die Biografie*, 1. vyd, Rash Verlag Bramsche, 2009. s. 73.

149 Kristina Kratz-Kessemeier: *Kunst für die Republik. Die Kunstpolitik des preußischen Kultusministeriums 1918 bis 1932*. Berlin : Akademie-Verlag, 2008, s. 89.

několik faktorů, které mohly ženám v jejich plánech zabránit, ať už se jednalo o společenské předsudky, konzervativnost rodiny či náboženské tradice.

Zajímavým příkladem je v této souvislosti snaha Else Meidner (roz. Meyer) stát se umělkyní. Else Meyer se dle svých vzpomínek, které v 70. letech zpracoval historik umění Paul Hodin,¹⁵⁰ rozhodla stát se umělkyní již jako dítě. Vyrůstala v rodině bohatého berlínského lékaře Heinricha Meyera, který byl liberální jak politicky, tak nábožensky. Když otci ve svých 17 letech oznámila své plány stát se umělkyní, zakázal jí to. Else si však za svým rozhodnutím stála a na protest proti svému otci odjela v roce 1918 v oněch 17 letech sama do Hamburku, kde dva měsíce zůstala. Na otce však větší dojem udělalo to, že její talent tehdy potvrdily tři umělecké autority tehdejší doby – Käthe Kollwitz, Emil Orlik a Max Slevogt. Všechny Else osobně požádala o podporu. Käthe Kolowitz tehdy Else podpořila dopisem pro prof. Orlika, ve kterém se za ni přimluvila. Nakonec její plány schválil i Max Slevogt a Heinrich Meyer se nechal přesvědčit. Onen „útěk do umění“ by tedy bylo možné do jisté míry interpretovat i jako snahu vymezit se vůči materiálním hodnotám rodiny. Dokládat by to mohl i Elsin popis první návštěvy Meidnerova ateliéru: „Zaujalo mě, jak byl jeho ateliér chudý. Sama jsem pocházela z bohatého domu, který měl deset místností a služebnictvo. Byla jsem velmi rozmazlená. Ale v tom ateliéru se mi líbilo. Lákala mě ta bohémská atmosféra. Po našem sezení mi Ludwig Meidner nabídl fazolovou polévku, kterou sám uvařil a která mi chutnala víc, než všechna ta vybraná jídla naší kuchařky.“¹⁵¹ Za zmínku ale stojí i fakt, že Elsin studium na Lewin-Funcke-Schule financovala její babička z matčiny strany, která byla ortodoxní Židovka, a Else u ní bydlela. To může být důkazem toho, že se v jejím pojetí židovská ortodoxie a výtvarné umění (včetně portrétů) nevylučovaly. Toto na první pohled rozporuplné pojetí židovské ortodoxie však není, jak dokládá Claudia Prestel, v období Výmarské republiky neobvyklý jev. Ve své studii uvádí, že i v ortodoxních kruzích bylo možné se v období Výmarské republiky setkat s ženami, které byly velmi vzdělané, sportovaly či začaly používat antikoncepci.¹⁵² Do jaké míry ale měla židovská ortodoxie, a to i v tomto liberálnějším pojetí, vliv na samotnou Else, je však sporné. Ona sama tento vliv zmiňuje jen sporadicky. Vzpomíná, jak její matka (ortodoxní Židovka po své matce) v pátek večer zapalovala šabatové svíce, ale později toho prý nechala.¹⁵³ Else v londýnském exilu, avšak za zcela jiných okolností, zdůraznila, že ona sama z ortodoxní rodiny nepocházela a její otec byl reformní Žid.¹⁵⁴ Zde je však nutné zdůraznit, že se tímto vyjádřením především distancovala od nacistického označení jejího umění za židovské

150 Hodin Paul. *Aus der Erinnerungen von Else Meidner*. Darmstadt: Justus von Liebig Verlag. 1979.

151 Tamtéž s. 40.

152 Prestel Claudia. *The „New Jewish Woman in Weimar Germany“* in: Benz, Wolfgang, *Jüdisches Leben in der Weimarer Republik*. Tübingen : Mohr Siebeck. 1998. s. 152-153.

153 Hodin Paul. *Aus der Erinnerungen von Else Meidner*. Darmstadt: Justus von Liebig Verlag. 1979. s.26.

154 Tamtéž s.47.

(„Není žádné židovské umění a já nejsem žádná židovská umělkyně. Narodila jsem se v Berlíně, jsem vychována německou kulturou a uměním, nenechám Hitlera vyhrát, nedopustím, aby mě orazítkoval! [...]“¹⁵⁵). Faktem ovšem zůstává, že bez finanční podpory babičky z matčiny strany by pro ni studium zřejmě nebylo možné.

Stejně jako Else Meidner i Ilse Mode-Häfner vyrůstala v židovské rodině v Berlíně počátkem 20. století. Její rodiče se vzali roku 1902 a krátce nato se odstěhovali do Berlína, kde otec Hugo Mode pracoval jako lékárník a obchodoval s oleji a mýdly.¹⁵⁶ Přestože zde nebyl s obchodem tak úspěšný jako dříve v Kempen, stal se později zástupcem obchodu s kosmetickými výrobky a jeho příjem umožnil rodině zajištěný život.¹⁵⁷ To byla jedna z podmínek, která Ilse umožnila umělecké vzdělání na Lewin-Funcke-Schule a později na Vereinigte Staatsschulen für freie und angewandte Kunst. Jak ale podotýká Christian Walda ve svém příspěvku¹⁵⁸ do katalogu výstavy Ilse Mode-Häfner v židovském muzeu v Redsburgu, byla to silná sekularizace rodiny, která ji v její umělecké tvorbě nikterak neomezovala, k čemuž i za Výmarské republiky v řadě rodin docházelo.¹⁵⁹ Rozdíl mezi přístupem rodiny Ilse Mode-Häfner a Else Meidner je patrný i z jejich postoje vůči partnerům obou umělkyní. Else Meidner se roku 1927 provdala proti vůli svých rodičů,¹⁶⁰ přestože byl Meidner ortodoxní žid. Překážkou mohl být fakt, že se jednalo o umělce nebo jeho nedostatečné finanční zajištění.

Oproti tomu Ilse Mode-Häfner se provdala roku 1928 za svého staršího nežidovského spolužáka Herberta Häfnera.¹⁶¹ O bezproblémovém postoji rodiny může svědčit i skutečnost, že v prvních měsících manželství oba bydleli u Ilsiných rodičů a v období hospodářské krize je finančně podporovali.¹⁶² To, že Herbert Häfner nebyl Žid, patrně nehrálo žádnou roli. Velký vliv na tuto toleranci mohl mít i fakt, že Ilse i Herbert žili právě v Berlíně, neboť, jak dokládá Avraham Barkai,¹⁶³ z 17% všech smíšených manželství ve 20. letech, jich bylo více než 30% uzavřeno právě v Berlíně, protože ve velkoměstech byly jevy jako náboženské odcizení, konverze, smíšená manželství a úplná asimilace mnohem častější než ve venkovském prostředí. Bylo by rovněž možné položit si otázku, zda ono smíšené manželství Ilse Mode-Häfner může souviset s fenoménem tzv.

155 Hodin Paul. *Aus der Errinerungen von Else Meidner*. Darmstadt: Justus von Liebig Verlag. 1979. s.47.

156 Ilse Häfner-Mode 1902-1973: Werkverzeichnis. Enger, Willich. [Hrsg.: Freundeskreis Stadtmuseum Düsseldorf e.V.]1995. s.7.

157 Häfner-Mode, Ilse, Walda Christian: *Ilse Häfner-Mode - Bilder im Lebens- und Liebesreigen*. Rendsburg: Jüdisches Museum Rendsburg.2013.s.11.

158 Tamtéž s. 59.

159 Brenner Hedwig. *Jüdische Frauen in der bildenden Kunst. Ein biographisches Verzeichnis*. Konstanz: Hartung Gorre. 1998. s.13-14.

160 Meidner Else. *Else Meidner 1901 – 1987 Ölbilder, Gouachen, Zeichnungen*. Darmstadt: Jüd. Gemeinde. 1998.s.18.

161 Häfner-Mode, Ilse, Walda Christian: *Ilse Häfner-Mode - Bilder im Lebens- und Liebesreigen*. Rendsburg: Jüdisches Museum Rendsburg.2013.s.12.

162 Tamtéž.

163 Barkai Avram. *Jüdisches Leben in seiner Umwelt*. In: Mayer, Michael A., ed. a Brenner, Michael. *Deutsch-jüdische Geschichte in der Neuzeit*. 1. Aufl. dieser Ausg. München: C.H. Beck, 2000, ©1996. 4.sv. s.59.

nové židovské ženy. Claudia Prestel se domnívá, že smíšené manželství jako takové s tímto fenoménem spojovat nelze, což dokládá tím, že ke smíšeným manželstvím docházelo v nižších sociálních třídách již v 19. století.¹⁶⁴ Za znak tzv. nové židovské ženy toto považuje jen v případě, že si v manželství žena zachovala svou židovskou identitu. Většina žen, které se rozhodly pro smíšené manželství, by se tedy podle Prestel dala označit za tzv. nové ženy, nikoliv však nové židovské ženy. V případě Ilse Mode-Häfner jen těžko můžeme dojít k nějakým jasným závěrům. Na základě její umělecké tvorby ve srovnání s dílem Else Meidner (viz dále) bych se spíše přiklonila k názoru, že v případě Ilse Mode-Häfner se jednalo o „novou ženu“, nikoliv však o „novou židovskou ženu“.

Zmíněné tvrzení A. Barakaie o vyšším počtu smíšených manželství ve velkoměstech by mohl dokládat i vztah Felky Platek s Felixem Nussbaumem. Felix Nussbaum pocházel z Osnabrücku, Felka Platek z varšavské židovské čtvrti. Její otec byl krejčí Leon Platek, matka Salome Platek (roz. Stumfeld).¹⁶⁵ Již jako dítě Felka toužila opustit varšavskou židovskou čtvrť a stát se malířkou.¹⁶⁶ Na počátku 20. let odjela do Berlína studovat umění na Lewin-Funcke-Schule.¹⁶⁷ Z dostupné literatury však není zřejmé, kdo Felce studium na počátku zimního semestru 1924 financoval. Je však možné, že tehdy (bylo jí 25 let) mohla některé své obrazy prodávat.¹⁶⁸ Podle vzpomínek Fritze Steinfelda byla Felka později finančně závislá na penězích Nussbaumových rodičů.¹⁶⁹ Vzhledem k tomu, že Felka žila, jak podotýká Hedwig Brenner, ve stínu svého manžela, lze jen s obtížemi rekonstruovat její rodinné zázemí a s ním související vztah k židovství, motivace stát se umělkyní a odjet do Berlína. O něco lépe lze však podkrýt to, jak na ni jako na umělkyni a ženu nahlížel její manžel, kterého Felka nikdy neopustila (na rozdíl od Ilse Mode-Häfner), a jak sama sebe prezentovala prostřednictvím autoportrétů.

Již na začátku jsem zmínila, že Nussbaum Felku Platek zpodobnil na obraze „*Der tolle Platz*“ pouze jako „obraz obrazu“. Jedná se skutečně o „zkratku“ obrazu „*Bildnis der jüdischen Malerin Platek*“ (Portrét židovské malířky Felky Platek) z roku 1928. **[Obr. 4]** Ponechám nyní stranou, proč také Felka osobně není součástí zástupu umělců postupujících proti Pruské akademii umění, a zaměřím se na samotný portrét, který zveřejnil 27.června roku 1929 časopis hamburských novin *Israelisches Familienblatt*. Při interpretaci portréту je třeba zohlednit, že se jedná o samostatný umělecký žánr, který má svá pravidla, a jedná se tak o vzorec se symbolickým

164Prestel Claudia. *The „New Jewish Woman in Weimar Germany“* in: Benz.Wolfgang, *Jüdisches Leben in der Weimarer Republik*. Tübingen : Mohr Siebeck. 1998. s. 148.

165Schulte Christel. *Felka Platek*. Osnabrück:Verlag des Museums- und Kunstvereins Osnabrück. 2003. s.5.

166Brenner Hedwig. *Jüdische Frauen in der bildenden Kunst. Ein biographisches Verzeichnis*. Konstanz: Hartung Gorre. 1998. s.161.

167Tamtéž.

168Krátko tuto je tato domněnka zmíněna v Nussbaumě biografii: Junk Peter, , Zimmet Wendelin.,*Felix Nussbaum 1904 – 1944 Die Biografie*, 1. vyd, Rash Verlag Bramsche, 2009. s. 102.

169Steinfeld Fritz. *Vergast – nicht vergessen Erinnerungen an den Malerfreund Felix Nussbaum*,.Rash Verlag Bramsche , 1999.s.57.

významem.¹⁷⁰ První věc, kterou je nutné mít na paměti, když na portrét Felky nahlížíme jako na historický pramen, je, že se nejedná o autoportrét, ale o způsob, jakým ji prezentoval její partner. Dále také to, že obraz byl publikován v časopise společně s článkem, který měl Nussbauma velmi kladně hodnotit. Je tedy otázka, do jaké míry chtěl reprezentovat sám sebe a do jaké míry svou (emancipovanou?) partnerku. Nelze ale ponechat stranou, že Felka s největší pravděpodobností s portrétováním souhlasila, neboť i ona na sebe mohla prostřednictvím novin *Israelisches Familienblatt* připoutat pozornost. Zároveň vycházím z předpokladu, že na symboly jako gesta a oděv měla Felka vliv. Na portrétu ji vidíme jako mladou ženu v sukni ke kolenům, v baretu a krátkém mikádu. Není k dispozici dostatečné množství fotografií, dle kterých bychom zjistili, zda takto Felka vypadala, i když zrovna nebyla portrétována, ale pro naše účely to nemá až takový význam. Za klíčové považuji spojení moderního oděvu a účesu s názvem obrazu *Portrét židovské malířky Platek*. Felix Nussbaum i Felka Platek tak na veřejnosti prezentují spojení umění, židovství a tzv. „nové ženy“. Stejně jako pro Else Meidner a Ilse Mode-Häfner nebylo pro Felku Platek její židovství překážkou k uskutečnění jejích přání. Naopak je zde spojení židovství, umění a role ženy zdůrazněno. Nabízí se tedy otázka, zda lze Felku považovat za onu „novou židovskou ženu“ ve smyslu Cladie Prestel. O spojení židovství, umění a pracující ženy-umělkyně nemůže být v podání Felixe Nussbauma pochyb. Odpověď se však značně zproblematickuje, zohledníme-li tvorbu samotné Felky. Z její tvorby se zachovalo v první řadě výrazně méně děl než z tvorby Felixe Nussbauma.¹⁷¹ Z období 20. let se setkáváme s jedním autoportrétem z roku 1927, na kterém se Felka zobrazuje od pasu nahoru. Ani v názvu *Selbstbildnis* (Autoportrét), ani na obraze samotném Felka nikterak nepoukazuje na svou židovskou identitu. Pouze zdůraznění krátkých vlasů by bylo možné opět interpretovat jako snahu prezentovat se jako moderní žena. Podobně by bylo možné nahlížet i na obraz z roku 1927 „*Portrait einer jungen Frau*“ (Portrét mladé ženy), přičemž se již nejedná ani o Felčin autoportrét. **[Obr. 5]** Židovským tématům se Felka narozdíl od Felixe Nussbauma nevěnuje ani v jiných uměleckých žánrech. Se vztahem Felixe a Felky k umění, židovství a společenské angažovanosti úzce souvisí obraz, který zhotovil Felix Nussbaum roku 1931 „*Embryonenbild / Kinder vor Kirche und Staat*“¹⁷² (Obraz embryí / Děti před státem a církví). **[Obr. 6]** Jednalo se o obraz zhotovený pro mezinárodní výstavu „*Frauen in Not*“ (Ženy v nouzi), jejímž cílem byla kritika paragrafu 218 trestního zákoníku, který zakazoval potraty. Na

¹⁷⁰Burke, Peter. Eyewitnessing: the uses of images as historical evidence. Ithaca: Cornell University Press. 2001.s. 25.

¹⁷¹I literatura k Felce Platek je výrazně omezená a většina informací k této umělkyni je dostupná prostřednictvím Nussbaumových biografií. Jistou výjimku tvoří již citovaný katalog Christel Schulte a zmínka v encyklopedii H. Brenner. Vliv na to, že se z díla Felky Platek z období 20.let zachovalo jen velmi málo obrazů měl i požár jejich ateliéru roku 1932.

¹⁷²Junk Peter, , Zimmet Wendelin.,*Felix Nussbaum 1904 – 1944 Die Biografie*, 1. vyd, Rash Verlag Bramsche, 2009.s.87.

tomto místě ponechám stranou případnou Nussbaumovu politickou angažovanost (viz dále) a zaměřím se na roli Felky. V centrální části obrazu vidíme skupinu žen, které před sebe pokládají mrtvá embrya. Vedle nich stojí tři manželské páry, z nichž ten, který je nejbližší divákovi, představuje Felixe a Felku. Opět vycházím z předpokladu, že Felka o obraze, jeho obsahu i účelu výstavy věděla, neboť roku 1931 již žila s Nussbaumem téměř 7 let. Je vysoce nepravděpodobné, že by o obraze s takto citlivou tematikou nevěděla nebo že by jej Nussbaum vytvořil bez jejího souhlasu. Lze tedy usuzovat, že Felka se snahou o zrušení zákazu potratu i přes svou víru souhlasila. Claudia Prestel opět dokazuje, že se mezi židovskými ženami nejednalo v období Výmarské republiky o výjimečný jev, přestože se mezi židovskými feministkami jednalo o velmi kontroverzní téma.¹⁷³ Jako příklad uvádí Berthu Pappenheim (zakladatelku *Jüdischer Frauenbud*), která z etických a praktických důvodů vystupovala proti potratům velmi ostře. Jako zastánkyni potratů pak uvádí Rahel Straussovou, která vnímala paragraf 218 jako útok na chudé ženy, které si nemohly dovolit platit za lékaře, a často si tak zničily zdraví, nebo dokonce život. Domnívám se, že postoj Felky Platek by se více blížil názorům Rahel Straussové, jakožto představitelky „nové generace moderních emancipovaných židovských žen“.

Z tak málo obrazů, jako se zachovalo z díla Felky Platek, lze jen s obtížemi dojít k jednoznačným závěrům týkajícím se Felčina postoje k židovství. Nicméně řada dalších rozdílů může vyplout na povrch při srovnání Felčiných portrétů/autoportrétů s autoportréty Else Meidner a Ilse Mode-Häfner. Současně tak bude možné poukázat na některé další aspekty židovské identity oněch dvou umělkyní.

Velkou část díla jak Else Meidner, tak Ilse Mode-Häfner tvoří právě portréty a autoportréty. První autoportréty Else Meidner tvoří několik obrazů, které věnovala svému učiteli, pozdějšímu manželovi, Ludwigu Meidnerovi. Ani u Ilse Mode-Häfner, přestože jejím manželem byl o mnoho starší umělec Herbert Häfner, ani u Felky Platek se s tímto jevem nesetkáme. Jasný odkaz na židovství zde můžeme vidět na obraze „*Selbstporträt*“ z roku 1926, pod kterým je věnování Ludwigu Meidnerovi k Jom kipur.¹⁷⁴ [Obr. 7] Ursula Techner se domnívá, že právě ono „znovuobjevení společného židovství“ mohlo být důvodem, proč se Else rozhodla za Meidnera provdat. Je tedy možné, jak již jsem naznačila citátem z Hodinovy knihy, že se takto rozhodla vymezit vůči vytrácejícímu se židovství ve své vlastní rodině, což by mohlo poukazovat na souvislost s *židovskou renesancí*, jíž se věnuji v první kapitole. Nic podobného však z dostupných materiálů nelze zaznamenat ani u Felky Platek, ani u Ilse Häfner-Mode. Avšak je možné poukázat na motiv, který spojuje tvorbu Else Meidner a Ilse Mode-Häfner, a sice matku s dítětem. Roku 1932

¹⁷³Prestel Claudia. *The „New Jewish Woman in Weimar Germany“* in: Benz.Wolfgang, *Jüdisches Leben in der Weimarer Republik*. Tübingen : Mohr Siebeck. 1998. s.146.

¹⁷⁴Meidner Else. *Else Meidner 1901 – 1987 Ölbilder, Gouachen, Zeichnungen*. Darmstadt: Jüd. Gemeinde. 1998.s.28.

vytvořila Ilse Mode-Häfner obraz „*Mutter mit Kind*“ (Matka s dítětem), na kterém sama sebe prezentuje jako sebevědomou matku se svým synem.¹⁷⁵ Ve stejném roce vznikl obraz Else Meidner „*Diaspora*“. [Obr. 8] Else zde rovněž zobrazuje matku s dítětem. Nejedná se ale o sebevědomou matku, která možná touží po dalším dítěti, ale o nešťastnou ženu, kterou, zdá se, utěšuje vlastní malé dítě. Název *Diaspora* zde podporuje interpretaci Ursuly Techner, že se zde snaží zobrazit osud ženy a matky Else Meidner jako Židovky v Německu.¹⁷⁶ V tomto vidím jeden z největších rozdílů mezi postojem k židovské identitě u Else Meidner a Ilse Mode-Häfner. Avšak je pravděpodobné, že motiv matky a dítěte mohl mít u obou umělkyní (přestože jej pojaly odlišně ve vztahu ke svému židovství) stejný inspirační zdroj, a sice Käthe Kollwitz. Jak již bylo zmíněno, Käthe Kollwitz podpořila Else Meidner v její snaze stát se malířkou. I nadále zůstaly obě umělkyně v kontaktu a ještě v roce 1932 psala Else Käthe Kollwitz dopis, ve kterém ji žádala o radu, zda se má ucházet o státní cenu.¹⁷⁷ Käthe Kollwitz však mohla být pro mladé umělkyně vzorem i svou sociální angažovaností¹⁷⁸ a podporou uměleckého vzdělání žen.¹⁷⁹ Vzhledem k její popularitě v uměleckých kruzích ve 20. letech je velmi pravděpodobné, že ji znala i Ilse Mode-Häfner a Felka Platek.

Navrátím-li se k úvodní otázce týkající se role židovských žen v uměleckých kruzích a jejich postoji k židovství, docházím k závěru, že zmíněné ženy-umělkyně samy sebe v žádném případě nevnímaly pouze jako manželky malířů. Domnívám se, že pro Else Meidner, Ilse Mode-Häfner i Felku Platek bylo umění prostředkem, jak se emancipovat jako ženy a do jisté míry tím vyjadřovaly i svůj postoj k židovství. Nejpatrnější je to v díle Else Meidner, která v umění a spolupráci s Ludwigem Meidnerem nacházela židovskou autenticitu, kterou postrádala ve své rodině. Felka Platek se naopak odpoutala od života ve varšavské židovské čtvrti a prosadila se jako samostatná malířka, ale neztratila při tom svou židovskou identitu. Ilse Mode-Häfner nemusela opouštět své rodné město, ani se nemusela prosazovat proti své rodině. To může být důvodem, proč vystupovala jako sebevědomá malířka, byla členkou *Spolku berlínských umělkyní (Verein Berliner Künstlerinnen)*, možná i proto neměla potřebu se vyjadřovat ke své židovské identitě prostřednictvím umění.

175 Häfner-Mode, Ilse, Walda Christian: *Ilse Häfner-Mode - Bilder im Lebens- und Liebesreigen*. Rendsburg: Jüdisches Museum Rendsburg. 2013.s.14.

176 Meidner Else. *Else Meidner 1901 – 1987 Ölbilder, Gouachen, Zeichnungen*. Darmstadt: Jüd. Gemeinde. 1998.s. 32.

177 Hodin Paul. *Aus der Erinnerungen von Else Meidner*. Darmstadt: Justus von Liebig Verlag. 1979.s. 36.

178 Meckel, Christoph, Weisner, Ulrich a Kollwitz, Hans. Käthe Kollwitz: Briefe: Abbildungen: Bibliographie. Bad Godesberg: Inter Nationes, 1967.s.7-10.

179 Právě Käthe Kollwitz se zasadila o zpřístupnění Pruské akademie umění ženám viz Kristina Kratz-Kessemeier: *Kunst für die Republik. Die Kunstpolitik des preußischen Kultusministeriums 1918 bis 1932*. Berlin : Akademie-Verlag, 2008, s.89.

Umělecké školy

Cílem této kapitoly je popsat organizaci a fungování uměleckých škol, na kterých výtvarníci působili, a zamyslet se nad vlivem, který na ně mohly tyto instituce mít. Vzhledem k velmi omezené dostupnosti informací o soukromé škole Studienatelier für Malerei und Plastik, je větší část věnována státní škole Vereinigte Staatsschule für freie und angewandte Kunst.

Vereinigte Staatsschulen für freie und angewandte Kunst

Reforma uměleckého vzdělávání a organizace školy

Založení *Vereinigte Staatsschulen für freie und angewandte Kunst* (Spojené státní školy volného a užitého umění, dále VS) je možné považovat za jeden z výsledků reformy uměleckého vzdělávání, o kterém bylo rozhodnuto již roku 1921, když se ministrem kultury stal Carl Heinrich Becker.¹⁸⁰ Základním ideovým zdrojem této reformy byly *Gedanken zur Kunstschulreform* (Úvahy k reformě uměleckých škol) Wilhelma Waetzoldta, stejně tak jako cíle *Deutscher Werkbund* (Svaz německého díla), jehož členem byl architekt Bruno Paul, ne náhodou první ředitel VS. Jednalo se o společné vzdělávání architektů, malířů, sochařů a uměleckých řemeslníků a pilíře uměleckého vzdělání měl tvořit individuální talent, stejně jako samostatná kreativita žáků a osobnost učitele.¹⁸¹ Důvody této reformy je však třeba hledat mnohem dříve, neboť úzce souvisí s vývojem uměleckých institucí jako takových.

VS vznikly spojením dvou uměleckých škol. Jednalo se *Staatliche Hochschule für bildende Künste* (Státní vysoká škola výtvarných umění, dále SHfBK) a *Unterrichtsanstalt des Kunstgewerbemuseums* (Akademie uměleckoprůmyslového muzea, dále UadK). Obě tyto instituce vzešly z *Akademie umění*, která byla založena roku 1696 kurfiřtem Fridrichem III., a přestože byla omezena na výtvarné umění a architekturu, spojovalo se zde volné a užité umění.¹⁸² V důsledku specializace uměleckých oborů v průběhu 19. století byl roku 1867 založen *Unterrichtsanstalt des Kunstgewerbemuseums* se zaměřením na architekturu a užité umění a roku 1875 se z *Akademie umění* jako samostatná vzdělávací instituce vyčlenila *Königliche Akademie für bildende Künste* (Královská akademie výtvarných umění), která byla roku 1920 přejmenována na *Staatliche Hochschule für bildende Künste*. Kromě umělecké specializace odlišovala obě instituce i idea vzdělávacího konceptu. V *Königliche Hochschule für bildende Künste* stejně jako v *Kunst-*

180 Kristina Kratz-Kessemeier: *Kunst für die Republik. Die Kunstpolitik des preußischen Kultusministeriums 1918 bis 1932*. Berlin : Akademie-Verlag, 2008, s. 302.

181 Tamtéž.

182 Defoy , Christine: *Kunst, Macht, Politik: die Nazifizierung der Kunst- und Musikhochschulen in Berlin*. Berlin: Hochschule der Künste, 1996. s.15.

und Musikschule můžeme hovořit o tzv. konceptu *Künstlerbild*, který byl propagován řediteli obou institucí. Jádrem tohoto konceptu byla myšlenka, že úkol umělecké školy spočívá v podpoře individuálních uměleckých osobností.¹⁸³ Naproti tomu byl vzdělávací koncept na UadK tvořen myšlenkami *Deutscher Werkbund*. Avšak později se i na *Königliche Hochschule* pozvolna prosazovala myšlenka spojení výuky s pozdější profesní praxí.¹⁸⁴ Přesto je nutné konstatovat, že zmíněné napětí mezi volným a užitým uměním se později projevovalo i na VS, i když za jiných podmínek a v pozměněné formě a mělo nemalý vliv i na samotné studenty.

Ve 20. letech dochází na všech zmíněných institucích k zásadním změnám, neboť tradiční forma uměleckého vzdělávání byla v této době již přežitá, v čemž se shodovali jak představitelé muzeí (Wilhelm von Bode), tak ministerští úředníci (Wilhelm Waetzoldt) i samotní umělci (Max Liebermann).¹⁸⁵ Vzdělávací koncept B. Paula spočíval ve spojení umění a řemesla (idea *Deutscher Werkbund*) stejně jako v propojení jednotlivých uměleckých odvětví¹⁸⁶ a odpovídal požadavku tzv. *Einheitschule*, který měl vést umělecká řemesla jako volné umění a architekturu k integrativnímu modelu výuky ve spojení s uměleckou praxí.¹⁸⁷ Wilhelm Waetzoldt však již v roce 1920 poukázal na to, že sjednocená škola je i racionalizačním krokem a zdůraznil finanční aspekt tohoto požadavku. Jednalo se podle něj současně i o ideální úsporný program v období po hyperinflaci.¹⁸⁸ Spojení škol tak mělo skloubit umělecké i politické zájmy. Waetzoldt považoval projekt VS za podobný uměleckým školám ve Výmaru, Karlsruhe nebo v Mnichově, přičemž poukazoval na nutnost poučit se z tamějších chyb. VS se měly odlišovat i od výmarského Bauhausu, kde bylo podle Waetzoldta volné umění utlačováno, a ve VS bylo nutné se vůči Bauhausu vymezit, aby „nepřišlo zkrátka“.¹⁸⁹

Ke sjednocení škol došlo v září roku 1924. Na základě ministerské vyhlášky z 8.9.1925 byl sjednocen *Unterrichtsanstalt des Kunstgewerbemuseums* a *Staatliche Hochschule für bildende Künste* (dále SHfBK). Podobné tendence lze sledovat i na jiných uměleckých školách, např. roku 1920 přejímají vedení *Hochschule für Musik* inovátoři Franz Schecker a Georg Schünemann. Počátkem 30. let jsou tyto instituce charakteristické svým avantgardním postojem a otevřeností

183 Tamtéž, s.18.

184 Tamtéž.

185 Akademie der Künste Berlin (Hrsg.): „*Die Kunst hat nie ein Mensch allein besessen*“. *Dreihundert Jahre Akademie der Künste und Hochschule der Künste*. Berlin : Henschel Verlag, 1996. s.439.

186 Defoy , Christine: *Kunst, Macht, Politik: die Nazifizierung der Kunst- und Musikhochschulen in Berlin*. Berlin: Hochschule der Künste, 1996, s.18.

187 Akademie der Künste Berlin (Hrsg.): „*Die Kunst hat nie ein Mensch allein besessen*“. *Dreihundert Jahre Akademie der Künste und Hochschule der Künste*. Berlin : Henschel Verlag, 1996. s.439.

188 Kristina Kratz-Kessemeier: *Kunst für die Republik. Die Kunstpolitik des preußischen Kultusministeriums 1918 bis 1932*. Berlin : Akademie-Verlag, 2008, s.316.

189 Tamtéž s. 324.

uměleckým inovacím a experimentům v souvislosti se vzdělávací praxí.¹⁹⁰

Jak již bylo zmíněno, ředitelem VS se stal architekt Bruno Paul. Dosavadní ředitel UadK Arthur Kampf byl v červenci 1924 donucen k odchodu. VS se skládaly ze tří oddělení – oddělení architektury, volného a užitého umění. Rozdělení učitelů odpovídalo předcházejícím institucím, takže pedagogové z UadK působili v oddělení architektury a užitého umění a pedagogové ze *Staatliche Hochschule für bildende Kunst* v oddělení volného umění.¹⁹¹ Základem výuky byly tzv. *allgemeine Klassen* (všeobecné třídy), pomocné předměty a dílny. Jednalo se o předměty, které museli absolvovat všichni studenti bez ohledu na pozdější specializaci.¹⁹² Studenti tak společně absolvovali kresbu aktů, kostýmů, zvířat, techniku barev, modelování aktů a rostlin, perspektivu či anatomii. Ve společných dílnách pak např. základy dřevorytu, kovorytu, vyšívání či knižní vazby.¹⁹³ Řadě studentů znalosti jiných oborů pak pomohly zajistit alespoň základní prostředky pro přežití. Ilse Häfner-Mode například po válce prodávala své umělecké výšivky, Felix Nussbaum se v bruselském exilu živil dekorací porcelánu. To studentům kromě všeobecného uměleckého základu poskytovalo i možnost vzájemně se napříč obory poznávat a navazovat tak kontakty. Dokladem toho mohou být například Nussbaumovy obrazy *Bildnisgruppe a Der tolle Platz*, na kterých je možné identifikovat řadu jeho přátel ze studií (Rudiho Lessera, Ilse Häfne-Mode aj.).¹⁹⁴ Přesto, že se jistě nejednalo o jedinou možnost navázání kontaktů, je důležité zmínit, že škola čítala každý semestr 400 – 500 studentů,¹⁹⁵ takže společné předměty mohly kontakty studentům usnadnit. Spolupráce jednotlivých oddělení byla i opěrným bodem celé organizace VS.

Důkazem snahy o úzkou spolupráci mezi jednotlivými uměleckými obory je i samotná organizace VS. V jejich čele stál ředitel, který byl jmenován ministrem pro vědu, umění a vzdělávání (*Minister für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung*). Řediteli byl poté podřízen 7členný učitelský *konvent*. Jeho členové měli být pokud možno dva malíři, dva sochaři, dva grafici a jeden architekt, přičemž zde mělo být zastoupeno každé ze tří zmíněných oddělení.¹⁹⁶ I toto opatření může demonstrovat snahu o pojetí umění jakožto celku, stejně tak jako dodatek o tom, že

190 Defoy, Christine: *Kunst, Macht, Politik: die Nazifizierung der Kunst- und Musikhochschulen in Berlin*. Berlin: Hochschule der Künste, 1996, s.18.

191 Akademie der Künste Berlin (Hrsg.): „*Die Kunst hat nie ein Mensch allein besessen*“. *Dreihundert Jahre Akademie der Künste und Hochschule der Künste*. Berlin: Henschel Verlag, 1996. s.439.

192 UdK-Archiv, Bestand 8, Nr. 261, Bestimmung für die Vereinigten Staatsschulen für freie und angewandte Kunst vom 8.9.1924.

193 UdK-Archiv, Bestand 8, Nr.268, Fächer und Lehreangebot.

194 Junk Peter, Zimmet Wendelin.: *Felix Nussbaum 1904 – 1944 Die Biografie*, 1. vyd, Rash Verlag Bramsche, 2009, ISBN 978-3-89946-115-2 s.116 – 119.

195 UdK-Archiv, Bestand 8, Nr. 312, Bericht Bruno Pauls über die Zusammenlegung von Unterrichtsanstalt und Hochschule für bildende Künste.

196 UdK-Archiv, Bestand 8, Nr. 261, Bestimmung für die Vereinigten Staatsschulen für freie und angewandte Kunst vom 8.9.1924.

žáci všech tří oddělení tvoří dohromady žactvo VS.¹⁹⁷ Tyto změny ve vedení VS (i jiných uměleckých škol) byly součástí modernizace uměleckého vzdělávání a s ním spojené reformy.

Dalším způsobem, jak dosáhnout cíle této reformy, byla i změna kritérií pro zaměstnávání učitelů. Za účelem zamezení stárnutí učitelského sboru a zajištění vazby na život a praxi, byli učitelé na uměleckých školách zaměstnáváni na 3, 5, výjimečně 10 let.¹⁹⁸ Toto opatření se promítá i na VS, přičemž zde byla možnost vyučovat déle, pokud pedagog v průběhu své 10leté praxe nedosáhl 45 let.¹⁹⁹ Je však nutné podotknout, že k aplikaci tohoto nařízení vzhledem ke změnám po roce 1933 prakticky nedocházelo.

Avšak nejdůležitějším prostředkem pro dosažení cíle reformy, tedy propojení umění a profesní praxe, byla přímá vazba umělecké školy na nakladatelství, časopisy či továrny. Jednou z prvních novinek ve školním roce 1924/25 na VS byly, jak píše B. Paul, hodiny keramiky prof. Gotheho, které se konaly přímo v prostorách berlínské porcelánky.²⁰⁰ Nicméně důležitější roli ve spojení s profesní praxí hrály zmíněné kontakty s jednotlivými nakladatelstvími a časopisy. Nakladatelství se často sama na VS obracela s žádostí o práce studentů, které by bylo možno zveřejnit, současně VS dodávala (často zdarma) své časopisy, které měly být studentům rozdávány.²⁰¹ Korespondence může být rovněž dokladem o osobních kontaktech B. Paula i ostatních vyučujících s redakcemi časopisů.²⁰² O velmi úzké spolupráci s nakladatelstvím Ullstein svědčí soutěž, kterou nakladatelství vypsal roku 1930. Nakladatelství Hanse Ullsteina bylo jedním z nejvlivnějších v období Výmarské republiky. Časopisy, které vydávalo, oslovovaly široké spektrum čtenářů (*Die Dame* – časopis pro ženy, *Heiterer Fridolin* – pro děti, *Querschnitt* – pro umělce a intelektuály). Jakožto finanční velmoc však vyvolával Ullstein u řady svých autorů napětí mezi přesvědčením a nutností. Např. Kurt Tucholsky, který pro Ullstein mnoho let pracoval, se cítil prodejní a vedení koncernu považoval za orientované na úspěch, chladné a nemilosrdné.²⁰³ Cílem soutěže, kterou nakladatelství ve spolupráci s VS roku 1930 vypsal, bylo navázat kontakty se studenty, kteří by byli možnými vhodnými ilustrátory časopisu. Soutěže se mohli zúčastnit

197 Tamtéž .

198 Kristina Kratz-Kessemeier: *Kunst für die Republik. Die Kunstpolitik des preußischen Kultusministeriums 1918 bis 1932*. Berlin : Akademie-Verlag, 2008, s. 310.

199 UdK-Archiv, Bestand 8, Nr. 218, Grundsätzliches über die Organisation und Verfassung der Vereinigten Staatsschulen und Lehrpläne.

200 UdK-Archiv, Bestand 8, Nr. 312, Bericht Bruno Pauls über die Zusammenlegung von Unterrichtsanstalt und Hochschule für bildende Künste.

201 Z nakladatelství se jednalo např. o Reils Verlag Aachen, Kalkverlag, Verlag Scherl; z časopisů pak např. o *Illustrierte Funkwoche*, *Das Kunstblatt* či *Reisezeitschrift*; UdK-Archiv, Bestand 8, Nr. 12, Publikationen vom Mai 1892 bis Juni 1932.

202 Např. Dopis redakce časopisu *Simplicissimus* B. Paulovi, jehož autor pozdravuje Paulovu rodinu, UdK-Archiv, Bestand 8, Nr. 12, Publikationen vom Mai 1892 bis Juni 1932.

203 Gay, Peter. *Die Republik der Außenseiter: Geist und Kultur in der Weimarer Zeit: 1918-1933*. Frankfurt a.M.: S. Fischer, 1987, s. 177-178.

všichni denní studenti VS. Velkou motivací pro studenty mohla být i cena, která obnášela 125 říšských marek za první, 75 za druhé a 50 za třetí místo.²⁰⁴ Vzhledem k výši školného, které činilo 70 říšských marek za semestr,²⁰⁵ a nespočtu žádostí o stipendia²⁰⁶ mohla být účast v soutěži, případně jakékoliv jiné navázání styků s nakladatelstvím Ullstein spíše důsledkem finančních obtíží, než důsledkem snahy získat kontakty ve významném nakladatelství. Kontakt s nakladatelstvím Ullstein považují za zvláště významný i proto, že provázel umělce i po skončení studií na VS a zakázky pro něj se staly důležitým zdrojem jejich obživy. Například Felix Nussbaum zůstal v kontaktu s redakcí *Querschnittu* i po odjezdu do Itálie roku 1932.²⁰⁷

Nicméně snaha o propojení uměleckého vzdělání s profesním životem vycházela i přímo z iniciativy ministerstva. Roku 1927 bylo na VS zasláno 400 výtisků brožurky *Was muss der junge Künstler vom Wirtschaftlichen wissen?*²⁰⁸ (Co musí mladý umělec vědět o hospodaření?), které měly být rozdány studentům, kteří měli v nejbližší době absolvovat. Bývalý učitel z UadK Otto Markus zde mladé umělce nabádá, aby se nebáli za svou práci požadovat odpovídající finanční ohodnocení, zdůrazňuje, že umění ale není zboží a svou hodnotu získává až duchovním vkladem. Upozorňuje, že umělec stejně jako advokát či lékař neručí za to, zda se dílo povede, jak si zadavatel představoval.

Změny v organizaci uměleckých škol v souvislosti s reformou uměleckého vzdělávání se rovněž týkaly i přijímacího řízení. Jednalo se především o zavedení tzv. zkušebního období (*Probezeit*), které následovalo po úspěšném složení přijímacích zkoušek. Až po jeho absolvování byl student řádně imatrikulován.²⁰⁹ Na VS trvalo toto období obvykle půl roku.²¹⁰ Jeho cílem bylo zjistit, zda a pro jaké umělecké odvětví se uchazeč nejlépe hodí.

Interní konflikt na VS a jeho vyhrocení, situace na VS v letech 1932 / 1933

Jak již bylo zmíněno, od vzniku VS až do roku 1933 bylo patrné napětí mezi zastánci volného a užitého umění. Jednalo se o dlouhodobý konflikt, který započal s nástupem B. Paula na pozici ředitele VS a s tím souvisejícím odvoláním dosavadního ředitele ShfBK, Arthura Kampfa.

204UdK-Archiv, Bestand 8, Nr.356, Wettbewerb des Ullstein Verlag für angehende Illustrationen für Zeitungen und Zeitschriften 1930 – 1931.

205UdK-Archiv, Bestand 8, Nr. 312, Bericht Bruno Pauls über die Zusammenlegung von Unterrichtsanstalt und Hochschule für bildende Künste.

206UdK-Archiv, Bestand 8, Nr. 43 – 59, Allgemeine Angelegenheiten der Schüler.

207Junk Peter, , Zimet Wendelin.,*Felix Nussbaum 1904 – 1944 Die Biografie*, 1. vyd, Rash Verlag Bramsche, 2009, s.127.

208UdK-Archiv, Bestand 8, Nr. 12, Publikationen vom Mai 1892 bis Juni 1932.

209Kristina Kratz-Kessemeier: Kunst für die Republik.Die Kunstpolitik des preußischen Kultusministeriums 1918 bis 1932.Berlin : Akademie-Verlag, 2008, s.307.

210UdK-Archiv, Bestand 8, Nr. 318, Grundsätzliches über die Organisation und Verfassung der Vereinigten Staatsschulen und Lehrpläne.

Terčem kritiky se stal B. Paul, jemuž bylo vytýkáno, že upřednostňuje užité umění a architekturu před volným uměním.²¹¹ Mezi největší odpůrce konceptu VS v rámci učitelského sboru patřil Karl Hofer, Erich Wolsfeld a Maxmilian Klewer, který roku 1951 prohlásil, že do NSDAP roku 1932 vstoupil jen proto, aby získal veřejnou podporu pro sesazení B. Paula z postu ředitele.²¹² K vyostření interního konfliktu na VS došlo na počátku roku 1931, kdy došlo na zasedání učitelského konventu k přejmenování VS na *Staatliche Kunsthochschule* (k němuž ve skutečnosti došlo až roku 1939) a bylo zde zdůrazněno pořadí jednotlivých oddělení, a to: volné umění, architektura a užité umění.²¹³

K posledním debatám, které byly spojeny s původním konceptem VS, došlo v roce 1932. Jednalo se o obsazení 2 učitelských míst – učitele grafiky a malířství. Mezi jména, která zde byla diskutována, patřili významní představitelé německé avantgardy jako Max Beckmann, Otto Dix, Georg Grosz či Mies van de Rohe.²¹⁴ Jako výsledek dlouhodobé korespondence B. Paula s Paulem Hindemithem byl roku 1932 přijat Oskar Schlemmer, který předtím působil v desavském Bauhausu a na vroclovské akademii umění. Schlemmer na VS plánoval uskutečnit svůj projekt *Bühnenstudio*, přičemž hodlal využít prostorové blízkosti VS s Hochschule für Musik.²¹⁵ K jeho realizaci však nedošlo. Jednak proto, že o Schlemmerovu přednášku „*Perspektiva pro malíře a sochaře*“ v zimním semestru 1932 byl tak velký zájem, že se Schlemmer nemohl další pedagogické činnosti věnovat, jednak proto, že v této době vrcholily na VS interní spory, z části kvůli zmíněnému konfliktu mezi zastánci volného a užitého umění, z části procházelo napříč tímto konfliktem i politické tažení zahrnující veřejné útoky proti „židovskému řediteli“.²¹⁶

1. dubna 1933 byl Oskar Schlemmer společně s Karlem Hoferem, Erichem Wolsfeldem a několika dalšími pedagogy VS označen na transparentu *Nationalsozialistischer Studentenbund* za marxisticko-židovský destruktivní element. Schlemmer podal u NSDAP stížnost kvůli útoku na svou osobu a své jméno přelepil, nicméně 30. září 1933 s ním byl ukončen pracovní poměr.²¹⁷

211Defoy, Christine: *Kunst, Macht, Politik: die Nazifizierung der Kunst- und Musikhochschulen in Berlin*. Fischer-Defoy, Christine. - Reprint. - Berlin : Hochschule der Künste, 1996, s.18-19.

212Tamtéž s. 19.

213UdK-Archiv, Bestand 8, Nr.198, Sitzung des Konvets, Überwiegend handschriftliche Protokolle der 9. bis 62. Sitzung z.T. auchangaben dazu 1925 – 1933.

214UdK-Archiv, Bestand 8, Nr.287, Protokolle von Konvetsitzungen 1932 – 1933.

215Defoy, Christine: *Kunst, Macht, Politik: die Nazifizierung der Kunst- und Musikhochschulen in Berlin*. Fischer-Defoy, Christine. - Reprint. - Berlin : Hochschule der Künste, 1996 s.20 – 21.

216Tamtéž s.22-23.

217Akademie der Künste Berlin (Hrsg.): „*Die Kunst hat nie ein Mensch allein besessen*“. *Dreihundert Jahre Akademie der Künste und Hochschule der Künste*. Berlin : Henschel Verlag, 1996. s.459-496, srov. Fischer-Defoy, Christine and Crossley, Paul: *Artists and Art Institutions in Germany 1933-1945*. Oxford Art Journal, Vol. 9, No. 2 (1986), pp. 16-29. dostupné z: www.jstor.org/stable/1360413 .

Studienatelier für Malerei und Plastik

Na rozdíl od státních uměleckých škol lze dějiny soukromých uměleckých škol sledovat jen s velkými obtížemi. Často nejsou k dispozici žádné administrativní materiály, které by jejich činnost dokumentovaly, a představu o nich si lze vytvářet jen na základě biografií jednotlivých umělců či dobových uměleckých periodik. S těmito problémy se setkáme i v případě tzv. Lewin-Funcke Schule (oficiální název zněl Studienatelier für Malerei und Plastik).²¹⁸ O činnosti této umělecké školy se s velkou pravděpodobností nedochovaly žádné oficiální doklady, proto jsem informace čerpala ze zmíněných biografií umělců a několika prospektů školy a novinových výstřižků ze soukromého archivu Karin Weyert.²¹⁹

Na soukromých školách řada umělců své studium začínala a pro ženy byly tyto školy a soukromá individuální výuka do roku 1919 jedinou možností, jak studovat umění.²²⁰ Současně nabízely tyto školy práci mnohým umělcům, kteří zde působili jako pedagogové. Koncept výuky se na těchto školách od dob jejich založení na přelomu 19. a 20. století na rozdíl od škol státních příliš nezměnil, a to ani po vzniku republiky.

Lewin-Funcke Schule byla jednou z mnoha berlínských soukromých uměleckých škol. Založil ji sochař Arthur Lewin-Funcke²²¹ roku 1901, tedy ve stejném roce, ve kterém založil svou uměleckou školu pro ženy Lovis Corinth.²²² Školy obou umělců si byly pravděpodobně velmi blízké, neboť Lovis Corinth na Lewin-Funcke-Schule od roku 1904 vyučoval²²³ a s Arthurem Lewinem-Funcke se znal. Kolem roku 1900 vzrůstala v uměleckých kruzích potřeba více se věnovat tvorbě aktů.²²⁴ Pro Arthura Lewina-Funckeho byl v tomto směru inspirací pobyt v pařížské Académie Julian, a stal se tak jedním z důvodů založení školy podobného typu v Berlíně.²²⁵

Domnívám se (avšak chybí pro to přímé doklady), že i Funckeho škola byla stejně jako Corinthova financována především ze školného. Možnosti stipendií či jakýchkoliv jiných zvýhodnění pro studenty byly velmi omezené²²⁶, v tomto směru nesrovnatelné se školami státními.

218V literatuře je pro období Výmarské republiky rovněž možné se setkat s pojmem Robert Erdmann Schule. Robert Erdmann byl ředitelem školy od počátku 20. let viz soukromý archiv Karin Weyert. Prospekt des Studienateliers für Malerei und Plastik 1927/1928.

219Vnučky Arthura Lewina-Funcke, která spravuje jeho pozůstalost, viz <http://www.lewin-funcke.de/>.

220Kratz-Kessemeier, Kristin. *Kunst für die Republik. Die Kunstpolitik des preußischen Kultusministeriums 1918 bis 1932*. Berlin : Akademie-Verlag, 2008. s. 89.

221Jeho pozůstalost spravuje v soukromém archivu v Detmoldu umělcova vnučka.

222Uhr, Horst. *Lovis Corinth*. University of California Press, Berkeley 1990. s. 132, dostupné z: <http://ark.cdlib.org/ark:/13030/ft1t1nb1gf/>.

223Tamtéž.

224Berliner Architekturwelt 4. Jg, Druck 1902, s. 262.dostupné z: http://opus.koby.de/zlb/volltexte/2006/640/pdf/BAW_1902_07.pdf

225Uhr, Horst. *Lovis Corinth*. University of California Press, Berkeley 1990. s. 132, dostupné z: <http://ark.cdlib.org/ark:/13030/ft1t1nb1gf/>.

226Soukromý archiv Karin Weyert. Prospekt des Studienateliers für Malerei und Plastik 1911/12. s.1.

Corinthovi se díky vedení školy podařilo i dostatečně finančně prosperovat.²²⁷ Do jaké míry byl úspěšný Arthur Lewin-Funcke, však není známo, a zda byly finanční zisky pro majitele soukromých škol motivací, lze jen těžko odhadnout. Například Corinth zdůrazňoval, že vedl školu z přesvědčení a cítil potřebu předávat své schopnosti svým žákům.²²⁸

Současně je nutné zdůraznit, že soukromé umělecké školy, a Lewin-Funcke-Schule v tomto směru nebyla výjimkou, často sloužily jako přípravné kurzy na školy státní a mnohdy je navštěvovali mladí lidé, kteří se na státní školy nedostali (jako např. Felix Nussbaum), na což mohly soukromé školy spoléhat. To ale nemuselo nutně snižovat jejich kvalitu. Na Lewin-Funcke-Schule učila řada uznávaných umělců,²²⁹ díky kterým se mnozí mladí umělci později dostali na státní školy a mohli se prosadit v uměleckých kruzích. Na Lewin-Funcke-Schule byl takovou osobností bezesporu Ludwig Meidner, ačkoli zde působil jen jeden rok. Jeho vliv je patrný jak u jeho pozdější manželky Else Meidner, tak u Felixe Nussbauma a Felky Platek. Fakt, že se všichni tito umělci znali, svědčí o tom, že Lewin-Funcke-Schule byla malou školou (na fotografii²³⁰ třídy Ludwiga Meidnera vidíme dvanáct žáků) a byl zde kladen důraz na individuální umělecký rozvoj studentů. Nabídka vyučovaných předmětů zde sice nebyla tak široká jako na školách státních, nicméně, jak již bylo zmíněno, zde byla velká pozornost věnována tvorbě aktů, studenti rovněž mohli navštěvovat kurzy portrétní malby, sochařství (a sochařských aktů), grafické tvorby či kurzy anatomie.²³¹

Důvody, proč zde umělci studovali, veskrze odpovídají zaměření školy. Felix Nussbaum i Ilse Mode-Häfner ji využili jako přípravu pro další studia, přičemž Nussbaum se zde dostal do kontaktu s Ludwigem Meidnerem, což jej nadále velmi ovlivnilo. Současně se zde seznámil i se svou budoucí manželkou Felkou Platek. Její důvody pro výběr této školy jsou však jen obtížně rekonstruovatelné. Přesný důvod neznáme ani u Else Meidner, je však pravděpodobné, že se rozhodla nepokračovat ve studiu umění na státní škole kvůli sňatku s Meidnerem.

Přestože Lewin-Funcke-Schule neposkytovala studentům takové možnosti jako např. VS (především možnosti budoucího uplatnění prostřednictvím spolupráce s firmami), bylo zde možné získat kvalitní umělecké vzdělání a navázat kontakty v uměleckých kruzích.

227 Uhr, Horst. *Lovis Corinth*. University of California Press, Berkeley 1990. s. 132, dostupné z:

<http://ark.cdlib.org/ark:/13030/ft1t1nb1gf/>.

228 Tamtéž.

229 Na Lewin-Funcke-Schule to byli např. Jakob Steihardt nebo Willy Jaeckel.

230 Fotografie se nachází galerii Felixe Nussbauma (Felix-Nussbaum-Haus) v Osnabrücku.

231 Soukromý archiv Karin Weyert. Prospekt des Studienateliers für Malerei und Plastik 1911/12., Prospekt des Studienateliers für Malerei und Plastik 1927/1928.

Reflexe židovství v tvorbě umělců

„Nejdříve běžíte slepě a bez rozmyslu, vstupujete do nejrůznějších slepých uliček. Jednoho dne se před vámi však rozevře velká hlavní třída, zmatky se rozplynou jako mlha a vše je pak prosté a krásné.“²³²

Takto Ludwig Meidner vyjádřil ve své autobiografii svůj duchovní vývoj. Cílem této kapitoly bude postihnout duchovní vývoj vybraných židovských umělců. Pokusím se vyzdvihnout některé dosud nezmíněné faktory, které mohly ovlivňovat jejich postoj k židovství. Budu se snažit srovnat jednotlivé osudy, najít, co umělce spojovalo a co je odlišovalo. Relativně velkou část oproti ostatním umělcům věnuji Ludwigu Meidnerovi. Důvodem je především dostatek sekundární literatury a pramenů k tvorbě tohoto umělce. Nicméně se domnívám, že pochopíme-li Meidnerovy životní zkušenosti a postoje v době, kdy pedagogicky působil, je možné jej vnímat jako jeden z výrazných faktorů, které ovlivnily přinejmenším tři další židovské umělce, a hlouběji se tak přiblížit jejich vnitřnímu světu.

Hledání autenticity

„Ty, Hospodine, rozsvěcíš mou svíci, můj Bůh mi září v tmách. S tebou vyrazím proti vojsku, ve mém Bohu hradby překonám! Žalm 18:29-30.“

Touto citací uvádí Ludwig Meidner svou knihu *Septemberschrei*,²³³ na které pracoval od léta roku 1917, tedy jen několik let poté, co se od židovství odvrátil, *spálil své modlitební řemínky a četl ateistickou literaturu*.²³⁴ Co vedlo mladého umělce k takto zásadnímu obratu? Jak se tato změna odrazila v jeho umělecké tvorbě? V čem se ve svém pojetí židovství lišil od svých žáků a uměleckých kolegů? Kdo měl na tento obrat vliv? Jak ovlivňoval sám Meidner svou manželku? Jaký rozdíl byl v židovství v pojetí Else Meidner a Ludwiga Meidnera? Co je spojovalo? V čem se lišili? V čem spočívala podoba tvorby Ludwiga Meidnera a Franzisky Baruch? Proč se tyto umělci intenzivně věnovali židovským motivům? V čem viděli onu autenticitu židovství? Jak toto zapadá do širších společenských souvislostí? Na tyto otázky se budu na následujících řádcích snažit odpovědět.

232 Brieger Lothar. *Ludwig Meidner mit einer Selbstbiografie des Künstlers*. Junge Kunst. Band 4. Leipzig 1919. dostupné z: <https://archive.org/details/ludwigmeidnermit00brieuoft>.

233 Meidner, Ludwig. *Septemberschrei: Hymnen, Gebete, Lästerungen*. P. Cassirer, 1920. dostupné z: http://digital.cjh.org/view/action/nmets.doDOCCHOICE=343283.xml&dvs=1430221702753~439&locale=cs&search_terms=&adjacency=&VIEWER_URL=/view/action/nmets.do&DELIVERY_RULE_ID=1&divType=&usePid1=true&usePid2=true©RIGHTS_DISPLAY_FILE=lbi-copyrightnotice-01.

234 Viz kapitola Rodinné zázemí židovských umělců.

Židovství v tvorbě Ludwiga Meidnera

Roku 1905 Ludwig Meidner odešel z vrocavské akademie, kterou považoval za příliš konzervativní, do Berlína. Ve své tvorbě se však náboženským tématům věnuje již dříve, přičemž nezůstává pouze u židovských motivů. Jeho náboženský vývoj je v této době, tedy zhruba do roku 1920, plný protikladů a zrcadlem tohoto vývoje může být právě jeho umělecká tvorba. Toto *zmítání* mezi křesťanstvím, židovstvím a ateismem je typické i pro mnoho dalších německo-židovských intelektuálů mezi lety 1901 – 1923.²³⁵ Již jsem zmínila, že roku 1901 se Meidner ve škole v Katovicích dostal do kontaktu s Židem jménem Lewin, který snil o syntéze socialismu a ortodoxního judaismu. Meidner od něho dostal ateistickou a sociálně-demokratickou brožurku „*Wie Gott und Bibelglauben*“, která se jistě stala Meidnerovou inspirací pro jeho pozdější socialistické teorie. Zajímavé je, budeme-li hledat souvislost mezi touto fází a pozdějším Meidnerovým hlubokým náboženským přesvědčením, neboť právě tento vzdor proti státu, rodině a morálce mohl později získat náboženský charakter.²³⁶ Podobného názoru je i historik umění Paul Hodin, který Meidnerovu prózu popisuje jako zapálenou, a to nejprve politicky a posléze nábožensky.²³⁷ Mezi lety 1901 – 1911 se Meidner rovněž intenzivně věnoval židovské i křesťanské mystice, četbě Fridricha Nietzscheho, Charlese Baudelaira, ale i již zmíněného Augusta Bebel a jeho dílu „*Die Frau und der Sozialismus*“, ve kterém Bebel zaútočil na institut manželství a pořádné postavení ženy. Meidnera zvláště oslovila myšlenka, že problémy postavení ženy lze vyřešit až poté, co je vytvořena spravedlivá společnost.²³⁸ Vůči křesťanské genezi zaujal Meidner radikální postoj poté, co se zabýval dílem Ernsta Haeckla založeném na evoluční teorii.

Střet s náboženskými tématy, která se zdaleka netýkají jen judaismu, je možno paralelně sledovat v Meidnerově rané umělecké tvorbě, tedy ještě předtím, než odjel do Berlína. Od května 1901 do ledna 1903 vytvořil Meidner cca 15 listů s výjevy z náboženských dějin. Z roku 1901 pochází obraz s názvem „*Auto-da-fe*“²³⁹. [Obr. 9] Meidner zde zobrazil fiktivní scénu, která se nevztahuje k žádné historické události. Na levé straně obrazu vidíme nahého rabína, který je upalován na hranici. Napravo Meidner zobrazil skupinku rabínů, která scéně nešťastně přihlíží, gesty se snaží vyjádřit soucit. Celý výjev se odehrává za bílého dne, na pozadí lze rozeznat

235 Gerhard Leistner. *Figur und Landschaft im Frühwerk von Ludwig Meidner als Prolog zu seinem Verständnis von Expressionismus*. In: Breuer Gerda, Wagemann Ines. *Ludwig Meidner. Zeichner, Maler, Literat 1884-1996. Band I*. Stuttgart. Verlag Gerd Hatje. 1991. s. 13-27.

236 Tamtéž.

237 Hodin Paul Joseph. *Ludwig Meidner. Seine Kunst, seine Persönlichkeit, seine Zeit*. Darmstadt: Justus von Liebig Verlag. 1973. s. 95.

238 Gerhard Leistner. *Figur und Landschaft im Frühwerk von Ludwig Meidner als Prolog zu seinem Verständnis von Expressionismus*. In: Breuer Gerda, Wagemann Ines. *Ludwig Meidner. Zeichner, Maler, Literat 1884-1996. Band I*. Stuttgart. Verlag Gerd Hatje. 1991. s. 13-27.

239 Popisují zde reprodukce z citované knihy Breuer Gerda, Wagemann Ines. *Ludwig Meidner. Zeichner, Maler, Literat 1884-1996. Band I*. Stuttgart. Verlag Gerd Hatje. 1991, originály se nachází v městské galerii v Darmstadtu.

vroclavské panorama. Je patrné, že volba tématu svědčí o tom, že se Meidner v této době intenzivně zabýval jak židovstvím, tak křesťanstvím. Lze se domnívat, že se mohl částečně snažit o propojení židovských a křesťanských témat. Patrný je především motiv umučení, který může přímo odkazovat na ukřižování Ježíše Krista. Je možné se domnívat, že v tomto Meidnerově pojetí neumírá Ježíš jako spasitel, ale rabín jako hříšník.²⁴⁰

Křesťanským motivům se Meidner věnuje i dále. V dubnu roku 1902 vznikl obraz „*Töte das Fleisch*“ (Zabij maso). **[Obr. 10]** Nalézáme zde šest postav, které prostřednictvím křížů a kuten reprezentují křesťanství. Čtyři mniši v kutnách klečí před kříži, dva za nimi se bičují. Motivy flagellantů a nahého mužského těla se v Meidnerově díle objevují několikrát. Domnívám se ale, že více než snahu vymezit se vůči židovství je Meidner používal jako prostředek k tomu, jak se vůbec k náboženským tématům postavit, jak se s nimi vyrovnat. Dokladem toho může být i obraz z listopadu roku 1902 „*Golus/Exil*“. **[Obr. 11]** Vidíme zde postavu Levity, starozákonní postavy, příslušníka jednoho z dvanácti kmenů izraelského národa.²⁴¹ Zobrazení Levity jako takového není samo o sobě nikterak zarážející stejně jako hřbitov, na kterém se nachází, je typický motiv pro Meidnerovu tvorbu. Za zmínku však stojí provokativní způsob, jakým s postavou Levity Meidner nakládá, a sice to, že je zde zobrazen téměř jako akt. Tento způsob zobrazení ani v nejmenším neodpovídá židovským zvyklostem.²⁴² Meidner se proti těmto zvyklostem staví, ale současně vykazuje jejich znalost, skrze umění se snaží vyjádřit své momentální postoje. Je však třeba podotknout, že na toto pojetí mohlo mít vliv i prostředí liberálního židovství, ze kterého pocházel, jakkoliv se vůči němu vymezoval. Proti tomuto postoji se dle vzpomínek Paula Hodina Meidner později distancuje a k otázce aktů ve výtvarném umění podotýká, že kultura nahoty je řecká a římská a tóra a talmud proti ní vystupují. Zdůrazňuje, že pro Žida má být na prvním místě poznání Boha a jeho uctívání, nikoliv umění.²⁴³

Z obrazů rané Meidnerovy tvorby, které se zabývají náboženskou resp. křesťanskou tematikou, nelze v souvislosti s dalším Meidnerovým vývojem nezmínit jeho obraz z dob studia na vroclavské akademii - „*Märtyrium des hl. Andreas*“ (Martyrium sv. Ondřeje) z roku 1905. **[Obr.**

240 Gerhard Leistner. *Figur und Landschaft im Frühwerk von Ludwig Meidner als Prolog zu seinem Verständnis von Expressionismus*. In: Breuer Gerda, Wagemann Ines. *Ludwig Meidner. Zeichner, Maler, Literat 1884-1996. Band I*. Stuttgart. Verlag Gerd Hatje. 1991. s. 16.

241 Levita byl třetí syn patriarchy Jákoba, jeho potomci, levité, měli původně sloužit ve stanu úmluvy na posšti místo prvorozených, po dobytí Erec Jisra'el dostali 48 měst na území jiných kmenů. V prvním a druhém období chrámu prováděli různé úkoly kněží, sloužili jako chrámoví zpěváci, hudebníci, učitelé. Jsou vyvoláváni k alija latora hned po kněžích a umývají jim ruce. Viz Newman, Ja'akov et al. *Judaismus od A do Z: slovník pojmů a termínů*. 1. vyd. Praha: Sefer, 1992. s. 99.

242 Gerhard Leistner. *Figur und Landschaft im Frühwerk von Ludwig Meidner als Prolog zu seinem Verständnis von Expressionismus*. In: Breuer Gerda, Wagemann Ines. *Ludwig Meidner. Zeichner, Maler, Literat 1884-1996. Band I*. Stuttgart. Verlag Gerd Hatje. 1991. s. 18.

243 Hodin Paul Joseph. *Ludwig Meidner. Seine Kunst, seine Persönlichkeit, seine Zeit*. Darmstadt: Justus von Liebig Verlag. 1973. s. 92.

12] Inspirací pro toto dílo byla Meidnerovi návštěva barokního kostela v dolnoslezském Křešově. Meidner zobrazuje ukřižování sv. Ondřeje v téměř barokním duchu. Zajímavá je zde právě souvislost s barokním uměním, které Meidnera i jeho tvorbu výrazně ovlivnilo. Dokladem toho může být dopis²⁴⁴ jeho žáka Felixe Nussbauma (viz dále). Ačkoliv byl Meidner v době vzniku dopisu (pravděpodobně v dubnu 1925) již hluboce věřícím ortodoxním Židem, je patrné, že prostředí barokního kláštera a barokní umění jej výrazně ovlivnilo.

K postupné změně v Meidnerově tvorbě docházelo od roku 1905 poté, co se odstěhoval do Berlína. Podařilo se mu sice opustit konzervativní prostředí vrocavské akademie, ale záhy se v Berlíně dostal do existenční tísně. Bydlel v podkrovním bytě v Charlottenburgu, neměl žádný pravidelný příjem a živil se kresbami pro módní časopisy.²⁴⁵ Tyto počáteční zkušenosti posílily jeho sociálně kritické smýšlení a později tuto činnost označil následovně: „*Tohle stylizované, nepřirozené kreslení brzdí všechnu mou práci. Tyhle kresby pro módní časopisy, to je opravdu umělecká prostituce toho nejpotupnějšího druhu...*“²⁴⁶ Dokladem Meidnerova levicového smýšlení může být i jeho text s názvem „*An alle Künstler Musiker und Dichter*“ (Všem umělcům, hudebníkům a básníkům), který roku 1919 zveřejnil v časopise *Das Kunstblatt* a otevřeně s v něm hlásí k myšlenkám socialismu: „*Nesmí nadále existovat žádní vykořisťování a vykořisťovatelé! Převážná většina už nesmí žít v ubohých, nedůstojných a potupných podmínkách, zatímco nepatrná menšina hoduje u plného stolu. Musíme se rozhodnout pro socialismus, pro obecnou a nezadržitelnou socializaci výrobních prostředků, která dává každému člověku práci, volný čas, chléb, domov a vědomí vyššího cíle. Socialismus by měl být naším novým vyznáním víry [...]* Nás malíře a básníky spojuje s chudými svatá solidarita! Nepoznali snad mnozí z nás bídu, hanbu hladu a materiální závislost? Stojíme si snad ve společnosti lépe a jistěji než proletariát? Nejsme snad jako žebráci závislí na buržoazii, která sbírá umění? Jsme ještě mladí a neznámí, tak nám hodí nějakou almužnu, nebo nás nechá tiše chcípnout.“²⁴⁷ Tento Meidnerův text by bylo možné označit jako výsledek několika jeho zmíněných zkušeností. Jednalo se o zkušenosti, které ho zásadně odlišovaly od jeho žáků – Else Meidner a Felixe Nussbauma. Ani jeden z nich se nepotýkal s problémy, které potkaly kolem roku 1905 Meidnera. Další faktor, který je nutný zohlednit, čteme-li tento Meidnerův text, jsou politické události v době jeho vzniku. Je možné, že události

244 Junk P., Zimmer W. Fragezeichen an jeder Straßenecke: Zwölf Briefe. Rash Verlag Bramsche. 2003. M1.

245 Gerhard Leistner. *Figur und Landschaft im Frühwerk von Ludwig Meidner als Prolog zu seinem Verständnis von Expressionismus*. In: Breuer Gerda, Wagemann Ines. *Ludwig Meidner. Zeichner, Maler, Literat 1884-1996. Band I*. Stuttgart. Verlag Gerd Hatje. 1991. s. 23.

246 Citováno v: Gerhard, Leistner. *Figur und Landschaft im Frühwerk von Ludwig Meidner als Prolog zu seinem Verständnis von Expressionismus*. In: Breuer Gerda, Wagemann Ines. *Ludwig Meidner. Zeichner, Maler, Literat 1884-1996. Band I*. Stuttgart. Verlag Gerd Hatje. 1991. s. 23.

247 Meidner, Ludwig. *An alle Künstler, Musiker und Dichter*. *Das Kunstblatt*. III. Jahrgang. 1919. s. 29. Dostupné z: <http://www.kunstzitate.de/bildendekunst/manifeste/meidner1919.htm>.

listopadové revoluce a levicového puče v lednu 1919²⁴⁸ měly na vznik textu vliv. Meidner sám však tyto události ve svých textech nezmiňuje. Je rovněž nutné podotknout, že přes naléhavý tón Meidnerova textu se Meidner nikdy nestal členem žádné politické strany a jeho politická angažovanost nikdy nepřesáhla stránky uměleckých časopisů či práh berlínských nebo pařížských kaváren. Proto jej vnímám jako jeden z výsledků zmíněných vlivů (literatura, rodinné zázemí etc.), které formovaly jeho postoje, a tudíž i pojetí židovství jako jednu vývojovou etapu jeho duchovního vývoje.

Meidnerův pobyt v Berlíně byl jakéhosi ambivalentního rázu. Na jednu stranu se potýkal s neustálou finanční nouzí, na stranu druhou byl jakožto jednadvacetiletý umělec fascinován životem velkoměsta. Aby předešel své osamělosti, vyhledával v Berlíně kontakt především s židovskými umělci a intelektuály. Navázal kontakt se sionisty Hermannem Struckem, k němuž chodil i na hodiny grafiky, a Achadem Haamem (vl. jménem Ascher Ginzberg), díky kterému se začal zabývat židovskou mystikou; za zvláště zajímavý považuji i kontakt s Martinem Buberem.²⁴⁹ Mezi širší okruh přátel Ludwiga Meidnera patřily i osobnosti jako např. Paul Zeh (pozdější ministr kultury NDR), Alfred Döblin či Franz Werfel.²⁵⁰ Významnou roli v této souvislosti hrála berlínská kavárna *Café des Westens am Kurfürstendamm*, kterou Meidner navštěvoval a kde se setkal s řadou dalších německých umělců a intelektuálů. *Café des Westens am Kurfürstendamm* byla kavárna, jejíž majitel ji ve své propagační brožuře²⁵¹ vyzdvihuje a komentuje jména svých hostů jako např. Maxe Reinhardta, Ericha Mühsama či Else Lasker-Schüler. Mnozí z návštěvníků *Café des Westens* byli významné osobnosti německého, ale i židovského kulturního života v období Výmarské republiky.²⁵² O Meidnerově přítomnosti ve své brožuře informuje i sám Ernst Pauly, když píše, že v jednom rohu jeho kavárny seděli umělci z časopisu *Sturm*, v druhém Neopatetici (jejichž členem byl Meidner, viz dále), ale všem chutnalo pivo a guláš.²⁵³ Do kontaktu se v Berlíně Meidner dostal i s Maxem Beckmannem, který se dokonce zasadil o to, aby Meidner dostával stipendium 100 marek měsíčně.²⁵⁴

Zamýšlíme-li se nad osobnostmi a událostmi, které měly na Meidnera vliv, nelze nezmínit

248Viz Moravcová, Dagmar. Výmarská republika: problémy demokracie v Německu 1918-1932. Vyd. 1. Praha: Karolinum, 2006. s.19-32. Srov. Winkler, Heinrich August. Deutsche Geschichte vom Ende des Alten Reiches bis zum Untergang der Weimarer Republik. 1. Aufl. Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung, 2000.s.367-394.

249Gerhard Leistner. *Figur und Landschaft im Frühwerk von Ludwig Meidner als Prolog zu seinem Verständnis von Expressionismus*. In: Breuer Gerda, Wagemann Ines. *Ludwig Meidner. Zeichner, Maler, Literat 1884-1996. Band I*. Stuttgart. Verlag Gerd Hatje.1991.s.23.

250Guratzsch, Herwig Hrsg. *Ludwig Meidner 1884 – 1966*. Jüdisches Museum Rendsburg, 2003. s.7.

251Ernst Pauly (Hrsg.): *20 Jahre Café des Westens. Erinnerungen vom Kurfürstendamm*. Berlin und Charlottenburg 1913/1914.

252Viz kapitola „Mezi emancipací a asimilací. Židé a židovská kultura v Německu od osvícenství po Výmarskou republiku.“

253Pauly, Ernst (Hrsg.). *20 Jahre Café des Westens. Erinnerungen vom Kurfürstendamm*. Berlin und Charlottenburg 1913/1914.

254Guratzsch, Herwig Hrsg. *Ludwig Meidner 1884 – 1966*. Jüdisches Museum Rendsburg, 2003. s.7.

jeho pobyt v Paříži od července 1906 do dubna 1907, který financovala jeho teta²⁵⁵. V uměleckohistorické literatuře bývá tento pobyt často spojován s uměleckou inspirací, kterou zde Meidner načerpal, a tento pobyt byl bezpochyby pro jeho umělecký vývoj důležitým mezníkem. Paul Hodin však v souvislosti s Meidnerovým duchovním životem vyslovuje myšlenku, že na Meidnera mohl mít vliv i Amedeo Modigliani.²⁵⁶ Meidner se v Paříži dostal do kontaktu s řadou umělců, jednalo se o mnohá setkávání v pařížském kabaretu *Lapine Agile*, který navštěvovali mimo jiné i umělci jako např. Pablo Picasso a Guillaume Apollinaire. Nicméně Meidner si dle Hodinových vzpomínek rozuměl pouze s Modiglianem, a to zřejmě kvůli společnému židovskému původu. Sám Amedeo Modigliani v Paříži navázal kontakt s několika dalšími židovskými umělci, jako např. s Chaimem Soutinem, a židovským tématům věnoval několik svých obrazů (*La Juive* 1907/09, portrét židovského malíře Jaquese Lipchtze).²⁵⁷ Je tedy možné se domnívat, že výtvarné umění a židovství byly častá témata hovorů obou umělců.

Pobyt v Paříži byl pro Meidnera po stránce umělecké i duchovní bezesporu velmi inspirativní, avšak po návratu do Berlína se opět dostal do materiální nouze. Meidner se v této době stále věnoval četbě Marxe i Nietzscheho.²⁵⁸ Přes finanční tíseň mělo toto období (do vypuknutí 1. světové války) na jeho duchovní i umělecký vývoj velmi výrazný vliv. Opět navázal kontakt s řadou již zmíněných malířů a literátů. Zajímal se o soudobou literaturu a sám začal psát (první svazek prózy s názvem *Im Nacken das Sternenmeer*²⁵⁹ mu vyšel roku 1918). V uměleckohistorické literatuře bývá v souvislosti s touto etapou Meidnerovy umělecké tvorby kladen důraz na expresionismus. I Ludwig Meidner bývá v krátkých charakteristikách prezentován jako jeden z významných představitelů německého expresionismu. Meidner sám se později vyjádřil následovně: „*Max Pechstein nebyl Žid, ale přesto to o něm mnozí říkali. Jen já jsem v celé své generaci Žid. Expresionismus je velmi židovský.*“²⁶⁰ Toto tvrzení nás může zarazit. Je však nutné položit si otázku, proč Meidner expresionismus se židovstvím spojoval. Proč byl pro Meidnera expresionismus před válkou přitažlivý?

Aby bylo možné tyto otázky zodpovědět, považuji za vhodné krátce se zmínit o expresionismu jako takovém. Expresionismus vznikl v Německu úzce souvisí s tamějšími

255Hodin, Paul Joseph. *Ludwig Meidner. Seine Kunst, seine Persönlichkeit, seine Zeit*. Darmstadt: Justus von Liebig Verlag. 1973. s. 32.

256Tamtéž s. 34.

257Voolen van, Edvard. *Jüdische Kunst und Kultur*. München: Prestel Verlag. 2000. s. 73.

258Hodin, Paul Joseph. *Ludwig Meidner. Seine Kunst, seine Persönlichkeit, seine Zeit*. Darmstadt: Justus von Liebig Verlag. 1973. s. 35.

259Meidner, Ludwig. *Im Nacken das Sternenmeer*. Kurt Wolf Verlag. Leipzig. 1918. Dostupné z: http://digital.cjh.org/view/action/nmets.doDOCCHOICE=1382509.xml&dvs=1430314181011~855&locale=cs&search_terms=&adjacency=&VIEWER_URL=/view/action/nmets.do&DELIVERY_RULE_ID=1&divType=&usePid1=true&usePid2=true

260Hodin, Paul Joseph. *Ludwig Meidner. Seine Kunst, seine Persönlichkeit, seine Zeit*. Darmstadt: Justus von Liebig Verlag. 1973. s. 95.

soudobými sociálními, ekonomickými a politickými poměry.²⁶¹ Expresionističtí malíři se stavěli proti soudobým skličujícím poměrům a uměleckému akademismu, poukazovali na novou problematiku a nové formální prostředky. Inspirovali se Paulem Gauguinem, Vincentem van Goghem či Jamesem Ensorem (na kterého se mnohokrát odkazuje i Meidner). Jedním z největších zdrojů expresionismu se stalo uplatňování barevných ploch, silných obrysů Paula Gaugina, symboličnost a subjektivismus Vincenta van Gogha. Edvard Munch a James Ensor se snažili nahradit zpodobňování hmotných věcí vyjadřováním „nezobrazitelné“ tematiky.²⁶² Ačkoliv expresionisté nebyli jednotné hnutí, ale spíše jakousi volnou skupinou, byli to vzbouřenci za společnou věc, a když přišla listopadová revoluce, byla expresionisty všech směrů energicky podporována.²⁶³ Důležité je však podotknout, že expresionističtí umělci nebyli politicky jednotní, a to ani v období Výmarské republiky.²⁶⁴

To, že mladého umělce, který hledal svou identitu, oslovil právě expresionismus, není až tak překvapivé, nicméně právě díky této angažovanosti se stal Meidner jednou z výrazných osobností, která přispěla k oživení židovské knižní ilustrace i kultury jako takové. Již v úvodní kapitole zmiňuji, že roku 1912 založil Ludwig Meidner společně s Jakobem Steinhardtem a nežidovským umělcem Richardem Janthurem malou expresionistickou skupinu „*Die Pathetiker*“.²⁶⁵ To, že mezi zakladateli expresionistické skupiny byli dva židovští umělci, je (navzdory zmíněnému Meidnerovu výroku) výjimečné, neboť na rozdíl od literatury měl expresionismus ve výtvarném umění jen málo židovských představitelů.²⁶⁶ Malby umělců z této skupiny se již od počátku vyznačují tématy náboženské extáze a apokalyptických vizí. Umělecký kontakt Meidnera se Steinhardtem nebyl náhodný. Stejně jako s Modiglianem je spojovalo židovství a výtvarné umění. Steinhardt stejně jako Meidner pocházel z východního Pruska a jako mladý umělec přišel do Berlína, kde se brzy dostal do zdejších uměleckých kruhů. Domnívám se, že právě expresionismus mohl spojovat zájem obou umělců o náboženství, neboť se snažil, jak bylo zmíněno, vyjadřovat „nezobrazitelné“. Rok 1912 je současně spojen i s Meidnerovou náboženskou zkušeností, jakýmsi postupným znovuobjevením židovství, které popisuje následovně: „*A pak ke mně něco přišlo: Duch svatý. Podivné ale bylo, že jsem v Boha nevěřil. Tuto přítomnost Ducha svatého nemohu vylíčit. Bylo to mimořádně eruptivní. Trvalo to asi dvě nebo tři minuty, ale zanechalo to dozvuk. Zaznamenal jsem, že to bylo to, čemu se říká extáze. Toho, že to souviselo s Bohem, jsem si nemohl hned všimnout, protože jsem v něj*

261Pijoán, José a Borràs, María Lluïsa. Dějiny umění. Díl 9. Překlad Miloslava Neumannová. 2. vyd. Praha: Odeon, 1986. Světové umění; Sv. 9.s.256.

262Tamtéž s.253.

263Gay, Peter. *Die Republik der Außenseiter: Geist und Kultur in der Weimarer Zeit: 1918-1933*. Frankfurt a.M.: S. Fischer, 1987, s.141.

264Tamtéž s.143.

265Brenner, Michael. *Jüdische Kultur in der Weimarer Republik*. München : C. H. Beck, 2000. s.184.

266Tamtéž.

nevěřil. Opakovalo se to večer co večer, že jsem na to už čekal. Přepadlo mě to i na ulici, tak, že jsem se musel držet, bylo to, jako by se přese mě přehnala bouře. Vyprávěl jsem to svým přátelům, ale ti si o mně mysleli, že jsem blázen. Chagall o mě vyprávěl: je nadaný, ale je to blázen.“²⁶⁷

I v této souvislosti, tedy v kontextu usilovného hledání autentického židovství a intenzivního kontaktu s dalšími židovskými umělci, je třeba vnímat Meidnerovy obrazy z tohoto období. To, co Meidner popsal v text „*Vision zur Ekstase*“, lze spatřovat v jeho cyklu apokalyptických krajin z let 1912 a 1913. [Obr. 13] Vidíme na nich ničená města, hroutící se domy, prchající obyvatelé, často i jednu dominující osobu v popředí, kterou je možné interpretovat jako Meidnera sebestylizujícího se do role proroka.

Ve svých apokalyptických vizích jakoby Meidner tušil nadcházející události. Počátek 1. světové války zastihl Meidnera v Drážďanech, kam roku 1914 odcestoval. Posléze se v depresi vrací do Berlína a na rozdíl od některých svých kolegů odmítne dobrovolně narukovat. Svůj vnitřní neklid a odmítnutí války promítá do některých autoportrétů jako např. „*Selbstbildnis*“ (Autoportrét) z roku 1915, na němž vidíme Meidnera jako starého malíře s ustaraným obličejem, který v kostnaté ruce svírá štětec. [Obr. 14] Je si vědom ohrožení své existence, nejen umělecké.²⁶⁸ Kolem roku 1916 došlo v duchovním životě Ludwiga Meidnera k zásadnímu zlomu. Posléze znovu objevil svou religiozitu a i ve své tvorbě se začal mnohem intenzivněji věnovat náboženským tématům. Avšak již v červnu roku 1916 byl povolán na frontu jako tlumočnick francouzštiny a cenzor korespondence do zajateckého tábora v Merzdorfu u Kottbusu.

Jako nejdůležitější faktory, které Meidnerův obrat ovlivnily, vidím jeho angažovanost v berlínských uměleckých a židovských kruzích a zkušenosti z první světové války. Soudím tak i z podobného osudu zmíněného Jakoba Steinhardta. Ludwig Meidner a Jakob Steinhardt zůstali v kontaktu i dlouho poté, co již skupina „*Die Pathetiker*“ neexistovala. Stejně tak se znaly i jejich manželky. Ještě roku 1972 napsala Mimi Steinhardt Else Meidner dopis,²⁶⁹ ve kterém jí sděluje, že píše vzpomínky svého manžela a zdůrazňuje tři události, které ovlivnily jeho umění (a vzhledem k tematickému zaměření Steinhardtovy tvorby předpokládám, že i jeho náboženský život). Jedná se o přátelství s Ludwigem Meidnerem, tedy dobu, kdy se angažovali ve skupině „*Die Pathetiker*“, jeho zkušenosti z války v Litvě a Izrael. Steinhardta tedy hluboce ovlivnilo setkání s Meidnerem a tzv. *Ostjuden*. Meidner během první světové války formuloval své náboženské zkušenosti stále více v jazyce židovské ortodoxie a tento postupný přechod se zrcadlí v jeho literární i výtvarné

267 Meidner, Ludwig. *Vision zur Ekstase*. In: Guratzsch, Herwig Hrsg. *Ludwig Meidner 1884 – 1966*. Jüdisches Museum Rendsburg, 2003. s. 43.

268 Claudia Marquart. Die frühen Selbstbildnisse 1905 – 1925. in: Breuer Gerda, Wagemann Ines. *Ludwig Meidner. Zeichner, Maler, Literat 1884-1996. Band I*. Stuttgart. Verlag Gerd Hatje, 1991. s. 35.

269 JMB-Archiv. Sammlung Jakob und Mimi Steinhardt. Mimi Steinhardt – Korespondenz mit Einzelpersonen. DOK 95/527/411-414. K823. Dopis z 7.4.1972.

tvorbě.²⁷⁰ Příkladem toho může být autoportrét z roku 1918 s názvem „*Selbsbildnis mit Gebetschal*“ (Autoportrét v modlitebním šálu). Meidner se prezentuje jako postarší muž zahalený v modlitebním šálu, pravou rukou si podpírá čelo, levou napřahuje k divákovi. Můžeme si však stále ještě povšimnout dynamických tahů pera, které stále připomínají Meidnerovu expresionistickou hledající fázi. Rozdílu si lze povšimnout, srovnáme-li tento autoportrét s obrazem „*Männerkopf mit Tallith*“ (Mužská hlava v talitu) z roku 1929, ve kterém je patrný větší klid, což opět dokazuje jeho pomalý přechod k hluboce náboženskému ortodoxnímu životu. **[Obr. 15]**

Nesmíme však zapomenout i již zmíněné Meidnerovy politické názory, neboť právě těsně po válce roku 1919 publikoval citovaný text *An alle Künstler, Musiker und Dichter*. Pokusme se na něj nyní podívat z jiné perspektivy, a sice se zohledněním Meidnerových válečných zkušeností. V úvodní kontextualizační kapitole jsem zmínila Steihardtovu ilustraci pesachové hagady, ve které umělec reflektuje společnost poznamenanou krizí, válkou a sociálními nepokoji v židovském kontextu. Domnívám se, že v této souvislosti lze hovořit i o zmíněném Meidnerově textu. Nicméně blíže Steihardtovi je Meidnerova sbírka „*Septemberschrei*“, avšak mezi oběma umělcovými texty je souvislost patrná.²⁷¹ Současně však Meidner ve své knize poprvé otevřeně hovoří o svém náboženském vývoji,²⁷² součástí jsou i Meidnerovy osobní modlitby.

Jak již jsem zmínila, Meidnerova sociální angažovanost zhruba od roku 1920 opadáva a Meidner se stahuje do soukromí svého náboženského života. Ve své tvorbě čerpá po celá dvacátá léta ze starozákonních motivů a postupně se distancuje od svého života před válkou, ačkoliv, jak jsem se snažila dokázat, měly zkušenosti načerpané právě v tomto období na Meidnera zásadní vliv. Narůstající religiozita se zrcadlí v jeho portrétech a autoportrétech. Inspiruje ho Tóra a liturgické předměty, se kterými se často zobrazuje. Poukazuje na nutnost návratu k přírodě, což dokládá Paul Hodin, který ve své knize cituje dopis, který od Meidnera obdržel roku 1923: „*Když jste mladí, milujete přírodu, když je vám přes dvacet, milujete kavárny a později se zase navrátíte zpět k přírodě...*“²⁷³ Domnívám se, že i tento aspekt je možné dát do souvislosti s hledáním autentického židovství a obratu k ortodoxii. Je však důležité podotknout, že Hodin uvádí jen tento dopis a otázkou zůstává, do jaké míry byl *návrat k přírodě* pro Meidnera důležitý a jak jej vnímal.

Hovoříme-li o Meidnerově ortodoxii a výtvarném umění, naskytá se otázka, do jaké míry bylo pro Meidnera toto spojení problematické. Jak již bylo několikrát řečeno, Meidner nepocházel z ortodoxní rodiny a to, že začal studovat umění proti vůli rodičů, nemělo s jejich náboženským

270 Brenner, Michael. *Jüdische Kultur in der Weimarer Republik*. München : C. H. Beck, 2000. s.185.

271 Meyer, Dorle. *Doppelbegabung im Expresionismus. Zur Beziehung von Kunst und Literatur bei Oskar Kokoschka und Ludwig Meidner*. Göttingen. Universitätsverlag Göttingen. 2013. s.51.

272 Tamtéž s.108. Autorka analyzuje úryvek z části „*Aschaffenburg Tagebuch*“.

273 Hodin, Paul Joseph. *Ludwig Meidner. Seine Kunst, seine Persönlichkeit, seine Zeit*. Darmstadt: Justus von Liebig Verlag. 1973. s.15-25.

přesvědčením nic společného. On sám ve dvacátých letech zdůrazňoval nadřazenost židovství nad uměním, což byl jeden ze sporných bodů s Felixem Nussbaumem (viz dále). Podrobně se ke vztahu ortodoxie a výtvarného umění, respektive figurální kresby, vyjadřuje až v padesátých letech při rozhovorech s Paulem Hodinem, při jejichž četbě je nutné zohlednit časový odstup a Hodinovu interpretaci. Podle těchto vzpomínek netvořil pro Meidnera rozpor mezi zobrazováním lidských postav a starými židovskými zákony žádný problém, přinejmenším ne takový jako pro mnohé historiky umění. Tvrdil, že *tento problém musíme řešit zcela realisticky. Samozřejmě existují staré náboženské zákony, které pro umění, hlavně figurativní, stejně tak jako v islámu, nebyly výhodné, a nálezy z Dura Europos na tom nic nemění.*²⁷⁴ Důvody pro toto pojetí můžeme hledat jednak ve zmíněném Meidnerově zázemí, jednak je nutné zohlednit fakt (který zdůrazňuje i Paul Hodin), že Meidner se takto vyjádřil v padesátých letech v Londýně a je možné, že chtěl dát Hodinovi najevo, že se cítí být součástí německého kulturního prostředí.

Židovství v tvorbě Else Meidner a Frazisky Baruch

Else Meidner byla o sedmnáct let mladší než Ludwig Meidner. Jak je patrné z předchozích kapitol,²⁷⁵ její výchozí podmínky se od Meidnera výrazně lišily. Netrpěla finanční nouzí, rodina ji v jejích cílech (ač nerada) podporovala. Na rozdíl od Ludwiga Meidnera se však u jeho manželky mnohem hůře odkrývají faktory, které mohly ovlivnit její duchovní vývoj. Sama umělkyně uvádí jako zdroj inspirace beletrie, především díla Goetheho, Shakespeara, Tolstého či Emersona.²⁷⁶ Zda se stejně jako Meidner zabývala křesťanstvím, nelze rekonstruovat. Else Meidner kontakt s křesťanstvím zmiňuje pouze dvakrát v souvislosti se svou rodinou, kdy hovoří o katolické hospodyně i vychovatelce a sestře, která konvertovala ke katolicismu.²⁷⁷ Nakolik ji ale toto ovlivnilo, nelze s jistotou tvrdit.

Jisté však je, že setkání s Ludwigem Meidnerem pro ni muselo být v mnoha směrech inspirativní. Židovství, které z vlastní rodiny znala spíše v jakési ritualizované, možná až vyprázdněné formě, bylo pro Meidnera v době, kdy se poznali na *Lewin-Funcke-Schule* v roce 1924, skutečnou hodnotou. Meidner v této době sám sebe viděl jako *tvůrce ve službách božích, pro kterého nemělo uznání společnosti, kterou vnímal jakožto zavrženíhodnou, žádný význam.*²⁷⁸ Je tedy možné, že podobné pojetí umění a onen návrat k opravdovým hodnotám žádal od svých žáků. To mohlo být Else Meidner blízké a z její tvorby je patrné, že Meidnera obdivovala. Dokladem toho může být autoportrét „*Meinem lieben Meisterlein*“ (Mému milému mistrovi) z roku 1925, který

274 Tamtéž s.88.

275 Viz kapitoly Rodinné zázemí židovských umělců a Ženy jako židovské umělkyně.

276 Hodin Paul. *Aus der Errinerungen von Else Meidner*. Darmstadt: Justus von Liebig Verlag. 1979.s.14.

277 Tamtéž s.26.-27.

278 Meidner Else. *Else Meidner 1901 – 1987 Ölbilder, Gouachen, Zeichnungen*. Darmstadt: Jüd. Gemeinde. 1998.s. 27.

Meidnerovi věnovala. Současně se ale na tomto obraze prezentuje velmi sebevědomě, v krátkém a tehdy moderním a provokativním mikádu. O rok později věnuje Meidnerovi další autoportrét, tentokrát k Jom kipur, který je možné interpretovat jako poukaz na náboženství, které je spojovalo.

Současně měla ale Else Meidner snahu se vůči Meidnerovi vymezit, a to jak umělecky, tak nábožensky. Ve srovnání s jejím manželem lze v její tvorbě najít mnohem méně odkazů na židovská témata. Ačkoliv ji Meidner svým uměním i religiozitou jistě fascinoval, není pravděpodobné, že by jeho pojetí židovství zcela sdílela. To mohlo mít několik příčin. Mohlo se jednat o zmíněnou rozdílnou výchozí situaci a zázemí. Sama Else Meidner se o rozdílném pojetí židovství a současně i umění vyjádřila později v Londýně, jak popisuje Paul Hodin: „*Ve svém umění nikdy nebyla extatická expresionistka jako on, byla to spíše romantička a plná realistka, i ve své religiozitě se daleko více podobala Rembrandtovi než pozdnímu Goyovi nebo Magnascovi. Náboženství Ludwiga Meidnera bylo dogmatické, přímo netolerantní, to její bylo liberální. Jemu jako biblickému moralistovi připadali francouzští impresionisté moc lehcí, zatímco ona si je zbožšťovala.[...] On se rád stahoval do soukromí, v mládí byl politicky radikální, později mystický, melancholický a depresivní jako člověk z východu....*“²⁷⁹ K tomuto Hodinovu vyjádření je třeba podotknout, že v době, kdy Meidner učil na *Lewin-Funcke-Schule* a seznámil se s Else, již oním extatickým expresionistou nebyl a zřejmě k tomu nevedl ani své žáky. Dále je nutné zohlednit časový odstup, neboť právě ona Meidnerova *mystičnost* mohla Else nejprve inspirovat. Nicméně zřejmě rozpor, který Hodin popisuje, mohl k názorovým neshodám vést.

Else se na jednu stranu chtěla odpoutat od měšťáckého prostředí, ze kterého pocházela, chtěla stejně jako Meidner hledat ono autentické židovství, o čemž svědčí i několik jejích zmíněných děl. Jako jeden z obrazů, prostřednictvím nichž se otevřeně identifikuje s židovstvím, vnímám již zmíněný obraz *Diaspora* z roku 1932. Dalším dokladem tohoto hledání autenticity může být i její literární tvorba, neboť již od dvacátých let psala básně a intenzivně se zabývala tématem smrti. Již z roku 1923, tedy ještě předtím, než potkala Meidnera, pochází její báseň „*Liebe und Tod*“. I Meidner sám vyzdvihuje její náboženské nadšení, když píše: „*Moje žena je velmi nadaná portrétistka a krajinářka, ale důležitější je pro ni samozřejmě péče o dítě, rituální vedení domácnosti, a šemone esre*²⁸⁰ *přesto nezanedbává a modlí se ji přesně podle předpisů šulchan aruch*²⁸¹. *A když recituji berachu,*²⁸² *a recituji jich každý den mnoho, pokaždé odpoví hlasitě „amen“.* *My Židé chválíme Pána i při smutných příležitostech. Přijde-li nějaká špatná zpráva ze*

279 Hodin, Paul. *Aus der Erinnerungen von Else Meidner*. Darmstadt: Justus von Liebig Verlag. 1979.s.22.

280 „Modlitba osmnácti požehnání“, hlavní denní modlitba.

281 „Prostřený stůl“ soubor náboženských předpisů z 16. století.

282 Požehnání.

zemí diaspory či z *Erec Jisra'el*, vždy se modlím požehnání *Dajan Haemeth*.²⁸³ Má žena odpovídá „amen“. Toto „amen“ je však mnohem cennější než všechny její kultivované malby a grafiky. Má ozvěnu, tam nahoře, ve věčných síních.“²⁸⁴ O jejich souznění v náboženské rovině svědčí i jejich svatba v roce 1927, kdy je oddával sám Leo Baeck²⁸⁵.

Na stranu druhou je patrné, že se Else snažila vůči Meidnerovi v mnoha ohledech vymezit. Otázkou rovněž zůstává, do jaké míry by sama souhlasila s citovaným Meidnerovým tvrzením, že její *amen* je cennější než všechny její malby a grafiky. Jak zmiňuje Hodin, Else Meidner byla na rozdíl od Meidnera velmi temperamentní a jakkoliv se od své rodiny distancovala, to, že přišla o některé výhody s ní spojené, snášela jen těžko. Hodin uvádí Elsinu vzpomínku, kdy popisuje, že ji Ludwig nedovolil rádio nebo gramofon, na což byla z domova zvyklá, protože ho rušily.²⁸⁶ Současně se jako umělkyně chtěla prosadit nezávisle na svém manželovi, což může být dalším důvodem, proč se náboženským tématům věnovala méně, v žádném případě v takové míře jako Ludwig Meidner.

Franziska Baruch na rozdíl od Ludwiga a Else Meidnerových nenavštěvovala soukromou *Lewin-Funcke-Schule*. Nepodařilo se mi najít ani doklady o tom, že by se s oběma umělci osobně znala, avšak je možné, že o sobě věděli, neboť, jak jsem zmínila,²⁸⁷ spolupracovala s Jakobem Steinhardtem, který byl blízkým přítelem Ludwiga Meidnera. To, že židovství již v období Výmarské republiky hrálo v jejím životě významnou roli, můžeme usuzovat jen z její tvorby. Franziska Baruch, jak víme, graficky zpracovala text pesachové hagady. Je tedy velice pravděpodobné, že byla se Steinhardtem v úzkém kontaktu a s jeho motivacemi pro vytvoření tohoto díla byla obeznámena. Současně pracovala pro několik židovských nakladatelství a grafické tvorbě pro židovské knihy se věnovala po celý svůj život. V tomto kontextu vnímám tvorbu této umělkyně jako významný příspěvek k židovské renesanci, ačkoliv ze zdrojů, které jsem měla k dispozici, nemohu s jistotou určit, do jaké míry byla motivována jako např. Ludwig Meidner a do jaké míry se touto činností skutečně hlásila ke své židovské identitě.

283 „Spravedlivý soudce“, požehnání při obdržení špatné správy.

284 Meidner, Ludwig. *Bekanntnis zum Judentum*. 1930. citováno v: Junk, Peter. Zimmer, Wendelin. *Felix Nussbaum 1904 – 1944 Die Biografie*. 1. vyd, Rash Verlag Bramsche. 2009.s. 75.

285 Leo Baecke Ludwig Meidner portrétoval v Londýně v roce 1953, je tedy pravděpodobné, že se osobně znali.

286 Hodin, Paul. *Aus der Erinnerungen von Else Meidner*. Darmstadt: Justus von Liebeig Verlag. 1979.s.23.

287 Viz kapitola Rodinné zázemí židovských umělců“.

Hledání sebe samého

O jiné pojetí židovství než měli Ludwig Meidner, Else Meidner a Franziska Baruch se ve své tvorbě snažil Felix Nussbaum. Na následujících řádcích se pokouším vysvětlit, v čem toto pojetí spočívalo, jak se lišilo např. od Meidnera a co k němu Nussbauma vedlo.

Židovství v tvorbě Felixe Nussbauma

Stejně jako Else Meidner měl i Felix Nussbaum výrazně ulehčenou situaci, když začal studovat umění na *Lewin-Funcke-Schule*. Na začátku roku 1923, kdy Nussbaum do školy nastoupil, dosahovala inflace v Německu svého vrcholu a jít v této době studovat umění do Berlína bylo velice riskantní a ani finanční prostředky Nussbaumova otce nemohly zaručit úspěch.²⁸⁸ Přesto Nussbaum (i jeho otec) toto riziko podstoupili. Na zmíněné soukromé škole navázal mladý umělec z liberální židovské osnabrücké rodiny kontakt s Ludwigem Meidnerem. Stejně jako Else Meidner musela i Nussbauma fascinovat hluboká religiozita tohoto umělce. Nussbaum však neměl zkušenosti Ludwiga Meidnera – netrpěl finanční nouzí, během první světové války byl dítě a v žádném případě v něm nezanechala takové stopy jako v Meidnerovi. I to mohl být důvod, proč mu byl Meidnerův pohled na svět vzdálený. Již v souvislosti s Else Meidner jsem zmínila, že se Meidner snažil vést své žáky k tomu, aby se navrátili k *opravdovým hodnotám*, vyžadoval, aby prostřednictvím svých portrétů vyjadřovali svou identitu. Je tedy možné, že právě při debatách o umění se s Felixem Nussbaumem dotkli náboženských témat. Dokladem toho může být zmiňovaný²⁸⁹ Nussbaumův dopis z dubna roku 1925, v němž se odkazuje na společný výlet do Křešova. S velkou pravděpodobností se jednalo o studijní cestu, která vzešla z Meidnerovy iniciativy, neboť Meidner měl k tomuto prostředí velmi blízko a chtěl své zkušenosti předat svým žákům. Z Nussbaumova dopisu je patrné, že Meidner v Křešově hovořil o svém dosavadním náboženském vývoji: „... *Prokázal jsem se vůči Vám jako ateista? Nehledě na to, že i Vy sám jste byl ateistou, pane Meidnere, smíte ateisty hledat?...*“²⁹⁰ Z jisté nekoherentnosti dopisu a nekonzistentním názorům, které se Nussbaum snaží vyjádřit, je patrné, že Meidnerova hluboká religiozita byla tehdy Nussbaumovi vzdálená. Podobně jako Meidner se zřejmě chtěl i on vymezit vůči životnímu stylu svých rodičů a k židovství si najít svou vlastní cestu. Ta ale v Nussbaumově případě nevedla k ortodoxii. Citovaný dopis je však jediným Nussbaumovým písemným vyjádřením k jeho náboženským postojům, a proto je s ním třeba zacházet velmi opatrně.

²⁸⁸Junk Peter, Zimmer Wendelin. *Felix Nussbaum 1904 – 1944 Die Biografie*. 1. vyd. Rash Verlag Bramsche. 2009. s. 17. s. 55.

²⁸⁹Viz kapitola Rodinné zázemí židovských umělců.

²⁹⁰Junk, Peter., Zimmer Wendelin. *Fragezeichen an jeder Straßenecke: Zwölf Briefe*. Rash Verlag Bramsche. 2003. M1.

Více o Nussbaumově vztahu k židovství prozrazuje jeho výtvarná tvorba, ačkoliv je dobré mít na paměti, že ani v ní Nussbaum na rozdíl od Meidnera nevěnuje náboženství takovou pozornost. Důvodem ale nemusí nutně být to, že v Nussbaumově životě hrálo židovství ve dvacátých letech menší roli. Je třeba zdůraznit, že umění studoval, neboť se chtěl prosadit na berlínské umělecké scéně jako uznávaný malíř, což se mu na konci dvacátých let podařilo.

V souvislosti s Meidnerovou inspirací klášterem v Křešově jsem zmínila jeho obraz „*Martyrium des hl. Andreas*“ z roku 1905. I Nussbaum na návštěvu tohoto místa reagoval ve své umělecké tvorbě, a sice malbou „*Erinnerung an Grüßau*“ (Vzpomínka na Křešov) z roku 1925. **[Obr. 16]** Srovnáme-li oba obrazy, je možné se domnívat, že na Meidnera prostředí barokního kláštera zapůsobilo hlouběji. Nussbaum v duktu van Goghovy malby zobrazuje procesí mnichů. Je tedy možné, že jej katolické prostředí zaujalo, avšak rovněž lze obraz vnímat pouze jako zpracování pro Nussbauma neobvyklého námětu, které mělo sloužit k jeho uměleckému vývoji.

Z roku 1926 pochází Nussbaumův obraz „*Die beiden Juden*“ (Dva Židé), který je již možné pojmut jako mnohem jasnější vyjádření jeho náboženských postojů. **[Obr. 17]** Nussbaum umožňuje divákovi pohled do vnitřku osnabrücké novorománské synagogy. Již samotný fakt, že si vybral synagogu ve svém rodném městě, které opustil před čtyřmi lety, je zajímavý, neboť může svědčit o tom, že jeho duchovní život byl stále spjat s Osnabrückem, kde navštěvoval synagogu s rodiči a chodil do místní židovské školy. V popředí Nussbaumova obrazu jsou zobrazeni dva muži. Vlevo vidíme kantora Eliase Abrahama Gittelsona, jenž byl hlavou židovské obce v Osnabrücku více než čtvrt století.²⁹¹ Na obraze je zpodobněn s pootevřenými ústy, zřejmě při modlitbě. Vedle něj stojí mladý Felix Nussbaum s ústy pevně sevřenými a hrdým pronikavým pohledem. Celá scéna se odehrává během Jom Kipur. Autor zde poukazuje na ze svého pohledu generační konflikt mezi ortodoxní zbožností a liberální otevřeností. Prezентuje sám sebe jako mladého, pokrokového Žida a malíře. Stejně jako Meidnerova zbožnost je mu vzdálen i osnabrücký kantor, ačkoliv má k oběma úctu. Současně je ale nutné zdůraznit, že se cítí být členem židovské obce. I přes generační konflikt, který pro něj byl zjevným problémem, sám sebe situuje dovnitř synagogy a cítí se být její součástí. Ačkoliv by se mohlo na první pohled zdát, že obraz byl míněn provokativně vůči osnabrücké židovské obci, je třeba zdůraznit, jak v ní byl přijat, což opět může lehce pozměnit pohled na Nussbaumovu snahu vymezit se vůči ortodoxní zbožnosti. Již samotný fakt, že osnabrücký kantor svolil,²⁹² aby byl portrétován, a ještě k tomu přímo v synagoze a během nejvýznamnějšího židovského svátku, svědčí o jeho otevřeném postoji. Gittelson dokonce souhlasil

²⁹¹Junk, Peter. Zimmer, Wendelin. *Felix Nussbaum 1904 – 1944 Die Biografie*. 1. vyd, Rash Verlag Bramsche. 2009.s.46.

²⁹²Podrobnosti o portrétování poskytla kantorova dcera Lora Gittelson viz Junk, Peter. Zimmer, Wendelin. *Felix Nussbaum 1904 – 1944 Die Biografie*. 1. vyd, Rash Verlag Bramsche. 2009.s.46.

i s tím, aby byl obraz vystaven v prostoru synagogy.²⁹³ I v židovském tisku byl Nussbaumův obraz přijat velice kladně. Zcela totiž splňoval požadavky časopisu *Menorah*, jehož cílem bylo sjednotit jednotlivé názorové skupiny v židovství na kulturní bázi. Zmíněný Nussbaumův obraz popsal jako „*zajímavý pokus západoevropského Žida zobrazit se v synagoze*“.²⁹⁴ Motivů k tvorbě tohoto obrazu tak mohl mít Nussbaum více. Na jedné straně se snažil ukázat jako sebevědomý, mladý, liberální Žid, který se vymezuje vůči ortodoxii, která je mu vzdálená. Na straně druhé však židovskou obec v Osnabrücku jistě zpopularizoval a možná učinil pro mnohé přístupnější, což, jak je z recepcce obrazu patrné, bylo v jejím zájmu.

Poněkud radikálnější postoj ukazuje Nussbaum v roce 1931 na obraze „*Maler im Atelier*“ (Malíř v ateliéru). **[Obr. 18]** Je nutné doplnit, že v této době již nestudoval a živil se jako svobodný umělec, žil v Berlíně a svou rodinu v Osnabrücku již navštěvoval méně. Je tedy možné, že jeho úspěch na berlínské umělecké scéně jeho odstup od židovství posílil.²⁹⁵ Na obraze vidíme Nussbaumův ateliér a sám umělec stojí před malířským stojanem, na kterém vidíme ženský akt. V ateliéru se nachází další čtyři osoby v tradičním sabatovém oděvu, jedna z nich uchopuje Nussbauma, který je jako jediný oděn v civilním svetr, košili, kravatě a kalhotách, za rameno a odvádí jej na bohoslužbu o sabatu. Možné je v souvislosti s tímto obrazem připomenout²⁹⁶ souvislost s úvodními slovy šabatové písně *Lecha dodi* (Pojď, příteli). Nussbaum však tuto výzvu odmítá. Prezентuje se jako malíř při práci a židovské tradice jej omezují. Nechce dodržovat zákaz práce, cítí se být umělcem, což je pro něj důležitější než ctění sabatu. Bylo by zajímavé vědět, zda a jak na obraz reagoval Ludwig Meidner, nicméně je možné se domnívat, že by s Nussbaumem zásadně nesouhlasil. Nussbaum se sice cítil být Židem, neboť pokud by se od náboženství zcela distancoval, neměl by zřejmě potřebu se k této problematice vyjadřovat, ale malířství pro něj bylo natolik důležité, že cítil potřebu dát najevo distanci k židovským tradicím, které ho v něm omezovaly. Naopak pro Meidnera bylo umění pouze prostředkem, byť velice důležitým, jak se s židovstvím identifikovat.

Pohlédneme-li na tvorbu Felixe Nussbauma v širší perspektivě, zjistíme, že to, vůči čemu měl potřebu se vymezit, nebyly pouze z jeho pohledu svazující náboženské tradice. Jeho snahu vymezit se vůči konzervativnímu prostředí Pruské akademie umění dokládá jeden z jeho

293Tamtéž s.50.

294Pleß, Willy. *Felix Nussbaum*. In: *Menorah : jüdisches Familienblatt für Wissenschaft, Kunst und Literatur* (1.1923, Juli - 10.1932, 11/12 (Dez.); damit Ersch. eingest.) 5-6, Pg. 279. dostupné z: <http://sammlungen.ub.uni-frankfurt.de/cm/periodical/pageview/2925380>.

295Junk, Peter. Zimmer, Wendelin. *Felix Nussbaum 1904 – 1944 Die Biografie*. 1. vyd, Rash Verlag Bramsche. 2009.s.97.

296Viz Heidt, Renate. *Der Maler Felix Nussbaum: (Katalog) Felix Nussbaum -Gemälde, Zeichnungen und Dokumente. Ausstellung Wilhelm-Lehmbruck-Museum, Duisburg 17. 4. - 22. 5. 1988*. s.79.

nejznámějších obrazů „*Der tolle Platz*“ (Skvělé náměstí) z roku 1931. [Obr. 19] Před Braniborskou bránou vidíme průvod mladých umělců v čele s Felixem Nussbaumem směřující k budově Pruské akademie umění, před kterou stojí zástup černě oděných akademiků. Na jedné z ruin vedle Braniborské brány stojí Max Liebermann pracující na svém (posledním?) autoportrétu. Nussbaum, jehož tvorba se v uměleckohistorické literatuře obvykle řadí k nové věcnosti, tak dal jasně najevo, že se cítí být moderním umělcem odmítajícím konzervatismus Pruské akademie. Stejně jako obraz „*Die beiden Juden*“, ani toto dílo nevzbudilo v Nussbaumově okolí odmítnutí. Mladý umělec se takto proslavil a byl velice pozitivně hodnocen na 64. výstavě „Berlínské secese“.²⁹⁷ Snaha prezentovat se jako samostatný, moderně smýšlející člověk, který se odmítá nechat svazovat tradicemi, je tak patrná v jeho umělecké tvorbě stejně jako v duchovním životě, přičemž jedno s druhým bezprostředně v Nussbaumově případě souvisí.

Zda měl Nussbaum stejně jako Meidner snahu vyjádřit své politické názory, lze rekonstruovat jen velice obtížně. Na rozdíl od Meidnera sám nepublikoval v uměleckých časopisech. Jako jediné skutečně angažované dílo by bylo možné zmínit jeho obraz „*Embryonenbild*“ z roku 1931.²⁹⁸ Jednalo se, jak již bylo řečeno, o obraz pro výstavu „*Frauen in Not*“ (Ženy v nouzi), jejímž cílem byl protest proti paragrafu zakazujícímu potraty. První veřejná debata zabývající se touto problematikou se objevila právě v roce 1931 za výrazné podpory Komunistické strany Německa (KPD).²⁹⁹ Putovní výstavu „*Frauen in Not*“ inicioval časopis „*Der Weg der Frau*“. Cílem výstavy bylo poukázat na obtížnou situaci žen z dělnických rodin. Zajímavé je, že pouze 20 z celkových 120 umělců podílejících se na výstavě byly ženy. Mezi nimi byla mimo jiné i Käthe Kollwitz, která přispěla svým plakátem „*Nieder mit dem Abtreibungsparagraphen*“ (Pryč s potratovým paragrafem) z roku 1924, původně navrženým pro KPD. Felix Nussbaum svou účastí na výstavě jistě dává najevo citlivost k sociálním otázkám. Do jaké míry se tato účast dá spojit s jeho politickým přesvědčením, lze však na základě tohoto jednoho obrazu odhadnout jen těžko. Jisté ale je, že dal tímto obrazem znovu najevo své liberální pojetí židovství.

297 Junk, Peter. Zimmer, Wendelin. *Felix Nussbaum 1904 – 1944 Die Biografie*. 1. vyd, Rash Verlag Bramsche. 2009.s.113.

298 Podrobný popis obrazu viz kapitola viz kapitola „Nová židovská umělkyně“

299 Wuerth, Andrea, Monger, Janice. *The Body as Battleground: Images of the German Abortion Debate*. In: Sy-Quia, Hilary, Collierand, Baackmann, Susanne (ed.) *Conquering women : women and war in the German cultural imagination*. Berkeley: Center for International and Area Studies at the University of California. 2000. s. 27-28.

Dotupné z: <https://escholarship.org/uc/item/36q6n0wc>.

Hledání samostatné umělkyně

Jaké důvody mohlo mít to, že umělkyně židovství ve své tvorbě netematizovaly? Chtěly se prosadit jako ženy-umělkyně, chtěly se distancovat od své rodiny? Na příkladu dvou umělekyní se pokusím poukázat na některé aspekty, které toho mohly být příčinou.

Židovství v tvorbě Felky Platek a Ilse Mode Häfner

Ačkoliv byly obě umělkyně v kontaktu s Felixem Nussbaumem, který se náboženskými tématy, jak jsem se snažila ukázat, zabýval, ani jedna z nich se ve svém díle (je však nutné zohlednit, že nemáme k dispozici všechna jejich díla³⁰⁰) otevřeně k židovství nevyjadřuje. Obě navštěvovaly *Lewin-Funcke-Schule*. Felka Platek byla žačkou Ludwiga Meidnara, a je tedy pravděpodobné, že i ji ovlivnil svými náboženskými postoji.

Na rozdíl od Felixe Nussbauma a Else Meidner nenalezeneme v dochované tvorbě Felky Platek žádné zpracování židovských témat. Vzhledem k tomu, že byla v úzkém kontaktu s Nussbaumem i Meidnerem, je nepravděpodobné, že by o židovství nebo zpracování židovských témat jakožto židovská umělkyně neuvažovala, nicméně se jim nevěnovala. Důvodů, proč se takto rozhodla, může být několik. Nejprve je nutné znovu připomenout, že na rozdíl od Nussbauma pocházela z konzervativního prostředí varšavské židovské čtvrti. Zajímavé je v této souvislosti zmínit, že jejím původním jménem bylo Fajga, jidiš jméno, které znamená pták nebo ptáček a bylo mezi východoevropskými Židy velmi oblíbeným dívčím jménem.³⁰¹ Podobu Felka začala používat až po příchodu do Berlína. Důvod, proč se rozhodla pro tuto verzi, může souviset s tím, že podobu Felka (odvozenou od Felicitas) používala proto, aby se přizpůsobila nežidovskému prostředí, do kterého se v Berlíně dostala.³⁰² To by mohlo vypovídat o tom, že se snažila na své židovství neupozorňovat, prosadit se pouze jako umělkyně. Tento postup tvoří jakýsi protiklad k uvažování Ludwiga Meidnera, který se např. celý rok 1902 podepisoval LBM, tedy Ludwig Baruch Meidner,³⁰³ přičemž jménem Baruch (tj. „požehnaný“, přítel proroka Jeremiáše) chtěl na své židovství naopak upozornit. Pro Felku mohlo být ale překážkou k tomu, aby se stala umělkyní, i jméno.

Na druhou stranu je nutné zdůraznit, že se Felka rozhodla odejít z Varšavy do Berlína. Počet zdejších *Ostjuden*, mezi které lze zařadit i Felku Platek, stoupl mezi lety 1910 až 1925 z 13 tisíc na

300 Např. Značná část obrazů Felky Platek byla zničena při požáru jejich berlínského ateliéru z roku 1933.

301 Junk, Peter. Zimmer, Wendelin. *Felix Nussbaum 1904 – 1944 Die Biografie*. 1. vyd, Rash Verlag Bramsche. 2009.s. 323 - 324.

302 Tamtéž.

303 Gerhard, Leistner. *Figur und Landschaft im Frühwerk von Ludwig Meidner als Prolog zu seinem Verständnis von Expressionismus*. In: Breuer Gerda, Wagemann Ines. *Ludwig Meidner. Zeichner, Maler, Literat 1884-1996. Band I*. Stuttgart. Verlag Gerd Hatje. 1991.s.18.

44 tisíc a od ostatního obyvatelstva se výrazně odlišovali, a to oděvem i jazykem.³⁰⁴ I Felka jistě hovořila jidiš, ačkoliv to lze vyčíst jen z některých citací Fritze Steinfelda.³⁰⁵ Berlín s takto vysokým počtem východoevropských židovských přistěhovalců ji tak mohl připomínat její domov, ale současně jí otvíral možnost stát se umělkyní.

I Felka mohla bojovat s podobnými obtížemi jako Felix Nussbaum, který uměleckou formou protestoval proti náboženským zákazům. Nicméně jeho partnerka tuto formu nezvolila. Ve svých portrétech na svou židovskou identitu neupozorňovala, prezentovala se pouze jako mladá a moderní umělkyně. O tom, že se jí podařilo se v uměleckém prostředí svých kolegů prosadit, může vypovídat i Nussbaumův obraz „Bildnisgruppe“ (Portrétní skupina) z roku 1931, na kterém je Felku stejně jako Ilse Mode-Häfner možno identifikovat. [Obr. 20]

Ale ani Ilse Häfner-Mode se ve své tvorbě židovským tématům nevěnuje. V kontaktu s Felixem Nussbaumem však byla, a je tedy pravděpodobné, že jeho malby, ve kterých se potýká se svou židovskou identitou, znala stejně jako Felka Platek a byla jím ovlivněna. Zda byla rovněž ovlivněna Meidnerem, není již možné zpětně rekonstruovat. Současně byla Ilse Mode-Häfner jistě ovlivněna svou kamarádkou Rose Cohn, která psala básně a překládala z jidiš a hebrejštiny.³⁰⁶ Ona sama se však ke svému židovství v umění nevyjadřovala. Je však nutné poukázat na rozdíl mezi ní a Felixem Nussbaumem. Toho rodina sice stejně jako Ilse Mode-Häfner dlouho (i po skončení studia) finančně podporovala, nicméně v jeho tvorbě je patrný odstup a snaha distancovat se od jejího způsobu života, s čímž může souviset snaha se prostřednictvím umění vyjádřit i k židovství, které měl s rodinou úzce spjaté. Tento rozpor u Ilse Mode-Häfner není patrný. Náboženské předpisy ji nikterak neomezovaly – a to ani v tvorbě ani v osobním životě (připomeňme její sňatek s Herbertem Häfnerem). To mohlo být důvodem, proč se nepřiklonila k takovým tématům, jakými se zabýval Felix Nussbaum. Současně neměla potřebu se vymezovat vůči rodině, která její cíle podporovala. Motivace Ilse Mode-Häfner se tedy v tomto směru patrně velmi lišily od Felky Platek, ačkoliv po umělecké stránce obě umělkyně zpracovávaly podobná témata. Ilse Häfner-Mode-Häfner věnovala ve dvacátých letech velkou pozornost portrétům. Ve středu její tvorby stál člověk – jako jedinec, v páru i ve skupině.³⁰⁷ Stejně jako Felka Platek se snažila prosadit jako portrétistka na berlínské umělecké scéně a roku 1929 se dokonce stala členkou *Verein der Berliner Künstlerinnen*.³⁰⁸

304 Marion, Neiss. *Jidische Zeitungen und Zeitschriften im Berlin der Weimarer Republik*. In: Benz, Wolfgang (Hrsg.): *Jüdisches Leben in der Weimarer Republik = Jews in the Weimar Republic*. Tübingen: Mohr Siebeck. 1998. s. 239.

305 „Nussbeimchen, du lüggst“ Steinfeld Fritz. *Vergast – nicht vergessen Erinnerungen an den Malerfreund Felix Nussbaum*, Rash Verlag Bramsche, 1999. s. 46.

306 Häfner-Mode, Ilse, Walda Christian: *Ilse Häfner-Mode - Bilder im Lebens- und Liebesreigen*. Rendsburg: Jüdisches Museum Rendsburg. 2013. s. 10-11.

307 Häfner-Mode, Ilse, Walda Christian: *Ilse Häfner-Mode - Bilder im Lebens- und Liebesreigen*. Rendsburg: Jüdisches Museum Rendsburg. 2013. s. 10-11.

308 Tamtéž s. 7.

Domnívám se však, že pro Felku Platek ani pro Ilse Häfner-Mode nepředstavovalo židovství téma, ke kterému by měly zapotřebí zaujmout prostřednictvím umění jednoznačný postoj jako např. Ludwig Meidner. Pro Felku Platek představovalo spíše překážku, které se chtěla alespoň v umělecké tvorbě vyhnout, pro Ilse Mode-Häfner sice překážku nepředstavovala, nicméně měla ve své tvorbě potřebu zpracovávat témata jiná a židovství pro ni nebylo natolik důležité, aby se k němu vyjadřovala.

Závěr

Při pohledu na život a tvorbu židovských malířů za Výmarské republiky lze konstatovat, že ačkoliv byli ve vzájemném kontaktu, setkávali se v ateliérech uměleckých škol či diskutovali společně o umění a náboženství, jejich postoje k židovské identitě se lišily. Není pochyb o tom, že se navzájem ovlivňovali, že např. osobnost Ludwiga Meidnera přiměla mladé umělce hlouběji se zamyslet nad svým židovstvím, avšak i jeho žáci se snažili hledat svou vlastní cestu. Tato cesta mohla mít více podob.

Výběr šesti výtvarníků pochopitelně poskytuje jen určitou výseč, je jakýmsi nahlédnutím do světa židovských umělců, nemůže, a ani to není jeho cílem, postihnout všechny formy židovské identity v období Výmarské republiky. Nabízí však pohled na několik možných postojů, mezi nimiž lze hledat souvislosti a které je v určité míře možné zasadit do širšího společenského kontextu.

Jak jsem se snažila na předchozích stranách dokázat, je nutné vzít v potaz co nejvíce faktorů, které mohly umělce ovlivňovat. Bylo to jejich **rodinné zázemí**, místo, odkud pocházeli. Pokud vyrůstali v Berlíně, nebylo třeba, aby jej opouštěli. Oproti jiným městům zde byly větší možnosti studia umění, a pokud se umělci nedostali do střetu s rodinou a finanční možnosti jim to dovolovaly, byl počátek jejich umělecké kariéry relativně bezproblémový. Jako Ilse Häfner-Mode pak nemuseli mít potřebu distancovat se od své rodiny ani zaujímat jakkoliv radikální postoje vůči židovství, ať už ve formě ortodoxní zbožnosti nebo úplného popření. V jiné situaci byli umělci, kteří byli kvůli svým uměleckým cílům nuceni opustit své rodné město a odejít do Berlína studovat umění. Ono rodné město mohli vnímat jako určitou překážku a snažili se od něj, přinejmenším po určitou dobu, distancovat, jak tomu bylo např. u Ludwiga Meidnera či Felky Platek. Avšak ještě větší roli mohl hrát zmíněný postoj rodiny. Pokud byl vůči uměleckým záměrům dětí negativní, mohlo dojít, tak jako např. u Felixe Nussbauma, k tomu, že umělci měli potřebu vymezit se vůči materiálním hodnotám rodiny a potažmo i jejímu „vyprázděnému“ pojetí židovství.

Dalším faktorem, který mohl mít vliv na to, jak umělci, respektive pouze **umělkyně**, ke svému židovství přistupovali, byla měnící se role žen, které chtěly mít možnost prosadit se v uměleckých kruzích stejně jako muži. V období Výmarské republiky se ženám-umělkyním otevíraly nové možnosti – od roku 1919 mohly studovat na státních uměleckých školách nebo se mohly stát členkami řady spolků umělkyň, nejedné umělkyni se podařilo dosáhnout vlastní výstavy. Na druhou stranu to však mohly být právě ženy, které narážely na odpor rodiny vůči svým uměleckým ambicím, a to právě z důvodu náboženských tradic.

Pozornost věnuji rovněž samotným **uměleckým školám**, neboť právě ty byly místem, kde se umělci potkávali a získávali kontakty. Ovlivňovat je mohly osobnosti jako Ludwig Meidner, pro

které hrálo židovství velkou roli a měly potřebu své zkušenosti předávat, ale i významné osobnosti uměleckého života jako např. Cézar Klein či Erich Wolsfeld. Za důležitou považuji i otázku financování škol, neboť se jednalo o nákladné studium, a to i na školách státních. O tom, že se jednalo o důležitou otázku téměř pro všechny studenty, svědčí i kartony v univerzitním archivu plné žádostí o stipendia. Současně nabízely školy, především státní, široké možnosti budoucího uplatnění svých absolventů prostřednictvím provázanosti s firmami. Účastí v soutěžích mohli studenti navázat kontakty například s nakladatelstvím Ullstein, které řadu z nich po dlouhou dobu zaměstnávalo a do jisté míry i určovalo jejich umělecké zaměření a další životní osudy.

Tyto vlivy a řada jiných se v nějaké podobě projevovaly v tvorbě umělců a jejich postoji k židovství, který mohl spočívat v jeho přijetí v ortodoxní podobě, tak i v jeho popření a celé řadě jiných forem vypořádání se se svou židovskou identitou. Celkově lze na příkladu šesti umělců, jimž v této práci věnuji pozornost, hovořit o **třech různých postojích**, u kterých je však možné hledat i některé společné rysy.

Jedná se o postoj, který jsem nazvala **hledání autenticity**, tedy o snahu vymezit se vůči povrchnímu či vyprázdněnému pojetí židovství, touhu hledat autentické židovství v hluboké zbožnosti a židovských motivech obrazů. Tento postoj odpovídá duchu *židovské renesance* a není náhodou, jak jsem se snažila dokázat, že byl řadě židovských umělců a intelektuálů, kteří měli potřebu uchovat si své židovství a dát najevo svůj despekt k materiálním hodnotám, přitažlivý. Nicméně toto hledání autenticity nemělo u všech umělců stejný průběh a někdy ani stejné motivy. Příkladem toho mohou být odlišné pozice Else a Ludwiga Meidnerových a Franzisky Baruch.

Jako další postoj, který jsem nazvala **hledání sebe samého**, může být označena pozice Felixe Nussbauma. I jemu bylo na jednu stranu blízké Meidnerovo *hledání autenticity* a ke své židovské identitě se hrdě hlásil, avšak s Meidnerovou ortodoxií se nedokázal plně ztotožnit. Židovství pro něj bylo do jisté míry překážkou na cestě k umělecké svobodě, možná je považoval za příliš zkostnatělé a neodpovídající potřebám doby a jeho vlastním uměleckým potřebám. Proto se neustále snažil najít kompromis, který by obě tyto pozice usmířil.

Třetí postoj, který nabízí dvě umělkyně, jimiž v této práci věnuji pozornost, jsem nazvala **hledání samostatné umělkyně**. V dochované tvorbě těchto výtvarnic nenalezneme žádné židovské motivy. Zamýšlím se tedy nad tím, jak je možné, že pro Nussbauma, se kterým Felka Platek od poloviny 20. let žila, hrálo náboženství tak podstatnou roli, a to i v jeho díle, a Felka Platek se k němu nikterak nevyjadřovala. Důvody vidím ve zmíněných vlivech souvisejících především s konzervativním prostředím, ze kterého pocházela a od kterého se chtěla distancovat. To však jistě nebylo důvodem, proč se pro židovské motivy nerozhodla Ilse Häfner-Mode, avšak její důvody jsou zřejmé ještě méně. Domnívám se však, že neměla důvod vymezit se vůči své rodině, která ji v jejích

cílech podporovala, a její postoje se tak liší např. od radikálních obrátů Ludwiga Meidnera.

Osudy a tvorba židovských umělců za Výmarské republiky tedy mohou do jisté míry vypovídat o situaci, ve které se Židé po první světové válce nacházeli, o problémech, se kterými se potýkali, o hodnotách, které pro ně byly důležité a mohlo mezi ně patřit právě náboženství. Židovství pro ně mohlo být stejně tak prostředkem k hledání nové identity, jako i překážkou, se kterou se bylo nutné vypořádat.

Použité prameny a literatura

Archivní prameny:

Archiv des Jüdischen Museums Berlin

Sammlung Jakob und Mimi Steinhardt. Mimi Steihardt – Korespondenz mit Einzelpersonen.

Archiv Universität der Künste

Archive der Vorgängereinrichtungen: Bildende Kunst, Gestaltung, Vereinigte Staatsschulen für freie und angewandte Kunst (Bestand 8)

Soukromý archiv Karin Weyert

Prospekt des Studienateliers für Malerei und Plastik 1911/12

Prospekt des Studienateliers für Malerei und Plastik 1927/28

Vydané a digitalizované prameny:

Berliner Architekturwelt. 4. Jg, Druck 1902, s. 262. dostupné z:

http://opus.kobv.de/zlb/volltexte/2006/640/pdf/BAW_1902_07.pdf

Buber, Martin. *Jüdische Renaissance*. In: Ost und West, Jg 1 (1901) Nr 1, Sp. 7-10., dostupné z:

www.compactmemory.de,

Brieger Lothar. *Ludwig Meidner mit einer Selbstbiografie des Künstlers*. Junge Kunst.Band 4.

Leipzig 1919. dostupné z: <https://archive.org/details/ludwigmeidnermit00brieuoft>.

Junk P., Zimmer W. *Fragezeichen an jeder Straßenecke: Zwölf Briefe*. Rash Verlag Bramsche. 2003

Meidner, Ludwig. *Septemberschrei.: Hymnen, Gebete, Lästerungen*. P. Cassirer, 1920. dostupné z:

http://digital.cjh.org/view/action/nmets.doDOCCHOICE=343283.xml&dvs=1430221702753~439&locale=cs&search_terms=&adjacency=&VIEWER_URL=/view/action/nmets.do&DELIVERY_RULE_ID=1&divType=&usePid1=true&usePid2=true©RIGHTS_DISPLAY_FILE=lbi-copyrightnotice-01.

Meidner, Ludwig. *An alle Künstler, Musiker und Dichter*. Das Kunstblatt. III. Jahrgang.1919.s.29.

Dostupné z: <http://www.kunstzitate.de/bildendekunst/manifeste/meidner1919.htm>.

Meidner, Ludwig. *Im Nacken das Sternenmeer*.Kurt Wolf Verlag.Leipzig.1918. Dostupné

z:http://digital.cjh.org/view/action/nmets.doDOCCHOICE=1382509.xml&dvs=1430314181011~855&locale=cs&search_terms=&adjacency=&VIEWER_URL=/view/action/nmets.do&DELIVERY_RULE_ID=1&divType=&usePid1=true&usePid2=true

Pauly, Ernst (Hrsg.). *20 Jahre Café des Westens. Erinnerungen vom Kurfürstendamm. Berlin und Charlottenburg* 1913/1914.

Pleiß, Willy. *Felix Nussbaum*. In: Menorah : jüdisches Familienblatt für Wissenschaft, Kunst und Literatur (1.1923,Juli - 10.1932,11/12(Dez.); damit Ersch. eingest.) 5-6, Pg. 279. dostupné z:

<http://sammlungen.ub.uni-frankfurt.de/cm/periodical/pageview/2925380>.

Steinfeld Fritz. *Vergast – nicht vergessen Erinnerungen an den Malerfreund Felix Nussbaum*, Rash Verlag Bramsche , 1999.

Literatura:

Akademie der Künste Berlin (Hrsg.): „*Die Kunst hat nie ein Mensch allein besessen*“. *Dreihundert Jahre Akademie der Künste und Hochschule der Künste*. Berlin: Henschel Verlag, 1996.

Baruch, Franziska. In: *People of Book*, jaro 1984.s.1.dostupné z: https://yaronimus.files.wordpress.com/2013/04/1984_baruch.pdf.

Benz, Wolfgang(Hrsg.): *Jüdisches Leben in der Weimarer Republik =Jews in the Weimar Republic*.Tübingen:Mohr Siebeck.1998

Brenner, Hedwig. *Jüdische Frauen in der bildenden Kunst. Ein biographisches Verzeichnis*. Konstanz: Hartung Gorre. 1998.

Brenner, Michael. *Jüdische Kultur in der Weimarer Republik*. München : C. H. Beck, 2000.

Brenner, Michael. *Malé dějiny Židů*. Vyd. 1. Praha: Paseka. 2014.

Breuer Gerda, Wagemann Ines. *Ludwig Meidner. Zeichner, Maler, Literat 1884-1996. Band I*. Stuttgart:Verlag Gerd Hatje.1991 .

Burke, Peter. *Eyewitnessing: the uses of images as historical evidence*. Ithaca: Cornell University Press. 2001.

Defoy, Christine and Crossley, Paul: *Artists and Art Institutions in Germany 1933-1945*. Oxford Art Journal, Vol. 9, No. 2 (1986), pp. 16-29. dostupné z: www.jstor.org/stable/1360413 .

Defoy , Christine: *Kunst, Macht, Politik: die Nazifizierung der Kunst- und Musikhochschulen in Berlin*. Berlin: Hochschule der Künste. 1996.

Meidner Else. *Else Meidner 1901 – 1987 Ölbilder, Gouachen, Zeichnungen*. Darmstadt: Jüd. Gemeinde. 1998.

Meyer, Dorle. *Doppelbegabung im Expresionismus. Zur Zur Beziehung von Kunst und Literatur bei Oskar Kokoschka und Ludwig Meidner*. Göttingen: Universitätsverlag Göttingen. 2013.

Gay, Peter. *Die Republik der Außenseiter: Geist und Kultur in der Weimarer Zeit: 1918-1933*. Frankfurt a.M.: S. Fischer, 1987.

Gay, Peter. *Freud, Jews and other Germans: masters and victims in modernist culture*. Oxford: Oxford University Press, 1979.

Grab,Walter/Shoeps,Julius(Hrsg.).*Juden in der Weimarer Republik*.Stuttgart: Burg Verlag, 1986.

Grimm Gunter E., Bayerdörfer Hans Peter (Hrsg.). *Im Zeichen Hiobs. Jüdische Schriftsteller und*

deutsche Literatur im 20. Jahrhundert. Königstein/Ts. :Athenäum.1985.

Heidt, Renate. *Der Maler Felix Nussbaum: (Katalog) Felix Nussbaum -Gemälde, Zeichnungen und Dokumente.* Ausstellung Wilhelm-Lehmbruck-Museum, Duisburg 17. 4. - 22. 5. 1988.

Hobsbawm, E. J. a Ranger, T. O. *The invention of tradition.* 1st pub. Cambridge: Cambridge University Press, 1983

Häfner-Mode, Ilse. 1902-1973: *Werkverzeichnis.* Enger, Willich. [Hrsg.: Freundeskreis Stadtmuseum Düsseldorf e.V.]1995.

Guratzsch, Herwig Hrsg. *Ludwig Meidner 1884 – 1966.* Jüdisches Museum Rendsburg, 2003.

Hödl, Klaus. *Kultur und Gedächtnis.* Paderborn: Ferdinand Schöningh, 2012

Hodin Paul. *Aus der Erinnerung von Else Meidner.* Darmstadt: Justus von Liebig Verlag. 1979.

Hodin Paul Joseph. *Ludwig Meidner. Seine Kunst, seine Persönlichkeit, seine Zeit.*Darmstadt:Justus von Liebig Verlag.1973

Howes Justin, Paucker Pauline. *German Jews and the Graphic Arts.* In: Leo Baeck Institute Yearbook. London 1989.

Junk, Peter. Zimmer, Wendelin. *Felix Nussbaum,* Rash Verlag Bramsche. 1982

Junk, Peter. Zimmer, Wendelin. *Felix Nussbaum 1904 – 1944 Die Biografie.*1. vyd, Rash Verlag Bramsche. 2009.

Kratz-Kessemeier, Kristin. *Kunst für die Republik. Die Kunstpolitik des preußischen Kultusministeriums 1918 bis 1932.* Berlin : Akademie-Verlag, 2008

Knütter, Hans-Helmuth. *Die Juden und die deutsche Linke in der Weimarer Republik 1918-1933.* Düsseldorf: Droste. 1971.

Laqueur, Walter. *Weimar. Die Kultur der Republik.* Frankfurt am Main: Ullstein. 197

Mayer, Michael A., ed. a Brenner, Michael. *Deutsch-jüdische Geschichte in der Neuzeit.* 1. Aufl. dieser Ausg. München: C.H. Beck, 2000, ©1996. 4.sv.

Meckel, Christoph, Weisner, Ulrich a Kollwitz, Hans. *Käthe Kollwitz: Briefe: Abbildungen: Bibliographie.* Bad Godesberg: Inter Nationes, 1967.

Moravcová, Dagmar. *Výmarská republika: problémy demokracie v Německu 1918-1932.* Vyd. 1. Praha: Karolinum.

Newman, Ja'akov et al. *Judaismus od A do Z: slovník pojmů a termínů.* 1. vyd. Praha: Sefer, 1992

Niewyk, Donald L. *The Jews in Weimar Germany.* Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1980

Peukert, Detlev J. K. *Die Weimarer Republik: Krisenjahre der Klassischen Moderne*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, [1996], ©1987.

Pijoán, José a Borràs, María Lluïsa. *Dějiny umění. Díl 9. Překlad Miloslava Neumannová. 2. vyd.* Praha: Odeon, 1986. Světové umění; Sv. 9.

Schulte Christel. *Felka Platek*. Osnabrück: Verlag des Museums- und Kunstvereins Osnabrück. 2003.

Stolberg-Wernigerode, Otto zu: *Neue deutsche Biographie*, Bd.: 24, Schwarz - Stader, Berlin, 2010. s. 430. dostupné z: <http://daten.digital-sammlungen.de/0008/bsb00085893/images/index.html?seite=454>.

Uhr, Horst. *Lovis Corinth*. University of California Press, Berkeley 1990. dostupné z: <http://ark.cdlib.org/ark:/13030/ft1t1nb1gf/>.

Voolen van Edvard. *Jüdische Kunst und Kultur*. München: Prestel Verlag. 2000.

Walda Christian: *Ilse Häfner-Mode - Bilder im Lebens- und Liebesreigen*. Rendsburg: Jüdisches Museum Rendsburg. 2013.

Wertheim. David. *Salvation through Spinoza : A study of Jewish culture in Weimar Germany*. Leiden: Brill , 2011.

Winkler, Heinrich August. *Deutsche Geschichte vom Ende des Alten Reiches bis zum Untergang der Weimarer Republik*. 1. Aufl. Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung, 2000.

Wuerth, Andrea, Monger, Janice. *The Body as Battleground: Images of the German Abortion Debate*. In: Sy-Quia, Hilary, Collierand, Baackmann, Susanne (ed.) *Conquering women : women and war in the German cultural imagination*. Berkeley: Center for International and Area Studies at the University of California. 2000. s. 27-28. Dotupné z: <https://escholarship.org/uc/item/36q6n0wc>.

Seznam obrazových příloh

Obr. 1: Felix Nussbaum: Mein Vater, reprodukce z: <http://www.felix-nussbaum.de/werkverzeichnis/archiv.php> , vyhledáno dne 17. 5. 2015

Obr. 2: Felix Nussbaum: Meine Mutter , reprodukce z: <http://www.felix-nussbaum.de/werkverzeichnis/archiv.php> , vyhledáno dne 17. 5. 2015

Obr. 3 : Felix Nussbaum: Bleibe fromm, reprodukce z: <http://www.felix-nussbaum.de/werkverzeichnis/archiv.php> , vyhledáno dne 17. 5. 2015

Obr. 4: Felix Nussbaum: Bildnis der jüdischen Malerin Felka Platek, reprodukce z: <http://www.felix-nussbaum.de/werkverzeichnis/archiv.php> , vyhledáno dne 17. 5. 2015

Obr. 5: Felka Platek: Portrait einer jungen Frau, reprodukce z: http://de.wikipedia.org/wiki/Felka_Platek#/media/File:Felka_P%C5%82atek_Portr%C3%A4t_einer_jungen_Frau_1927.jpg, vyhledáno dne 17. 5. 2015

Obr. 6: Felix Nussbaum: Embryonenbild / Kinder vor Kirche und Staat, reprodukce z: <http://www.felix-nussbaum.de/werkverzeichnis/archiv.php> , vyhledáno dne 17. 5. 2015

Obr. 7: Else Meidner: Selbstporträt, reprodukce z: Meidner Else. *Else Meidner 1901 – 1987 Ölbilder, Gouachen, Zeichnungen*. Darmstadt: Jüd. Gemeinde. 1998.s.48

Obr. 8: Else Meidner: Diaspora, reprodukce z: Meidner Else. *Else Meidner 1901 – 1987 Ölbilder, Gouachen, Zeichnungen*. Darmstadt: Jüd. Gemeinde. 1998.s. 71

Obr. 9: Ludwig Meidner: Auto-da-fe, reprodukce z: *Ludwig Meidner. Zeichner, Maler, Literat 1884-1996. Band I*. Stuttgart. Verlag Gerd Hatje.1991.s.16

Obr. 10: Ludwig Meidner: Töte das Fleisch, reprodukce z: *Ludwig Meidner. Zeichner, Maler, Literat 1884-1996. Band I*. Stuttgart. Verlag Gerd Hatje.1991.s.18

Obr. 11: Ludwig Meidner: Golus/Exil, reprodukce z: *Ludwig Meidner. Zeichner, Maler, Literat 1884-1996. Band I*. Stuttgart. Verlag Gerd Hatje.1991.s.18

Obr. 12: Ludwig Meidner: Märtyrium des hl. Andreas, reprodukce z: *Ludwig Meidner. Zeichner, Maler, Literat 1884-1996. Band I*. Stuttgart. Verlag Gerd Hatje.1991.s.21

Obr. 13: Ludwig Meidner: Apokalyptische Landschaft, reprodukce z: http://www.meidnergesellschaft.de/lm_kunst_werk.html, vyhledáno dne 17.5. 2015

Obr. 14: Ludwig Meidner: Selbstbildnis, reprodukce z: <http://www.meidnergesellschaft.de/>, vyhledáno dne 17.5. 2015

Obr. 15.: Ludwig Meidner: Männerkopf mit Tallith, reprodukce z: http://www.meidnergesellschaft.de/lm_kunst_werk.html, vyhledáno dne 17. 5. 2015

Obr. 16: Felix Nussbaum: Erinnerung an Grüßau, reprodukce z: <http://www.felix-nussbaum.de/werkverzeichnis/archiv.php>

[nussbaum.de/werkverzeichnis/archiv.php](http://www.felix-nussbaum.de/werkverzeichnis/archiv.php) , vyhledáno dne 17. 5. 2015

Obr. 17: Felix Nussbaum: Die beiden Juden, reprodukce z: <http://www.felix-nussbaum.de/werkverzeichnis/archiv.php> , vyhledáno dne 17. 5. 2015

Obr. 18: Felix Nussbaum: Maler im Atelier, reprodukce z: <http://www.felix-nussbaum.de/werkverzeichnis/archiv.php> , vyhledáno dne 17. 5. 2015

Obr. 19: Felix Nussbaum: Der tolle Platz, reprodukce z: <http://www.felix-nussbaum.de/werkverzeichnis/archiv.php> , vyhledáno dne 17. 5. 2015

Obr. 20: Felix Nussbaum: Bildnisgruppe, reprodukce z: <http://www.felix-nussbaum.de/werkverzeichnis/archiv.php> , vyhledáno dne 17. 5. 2015

Přílohy



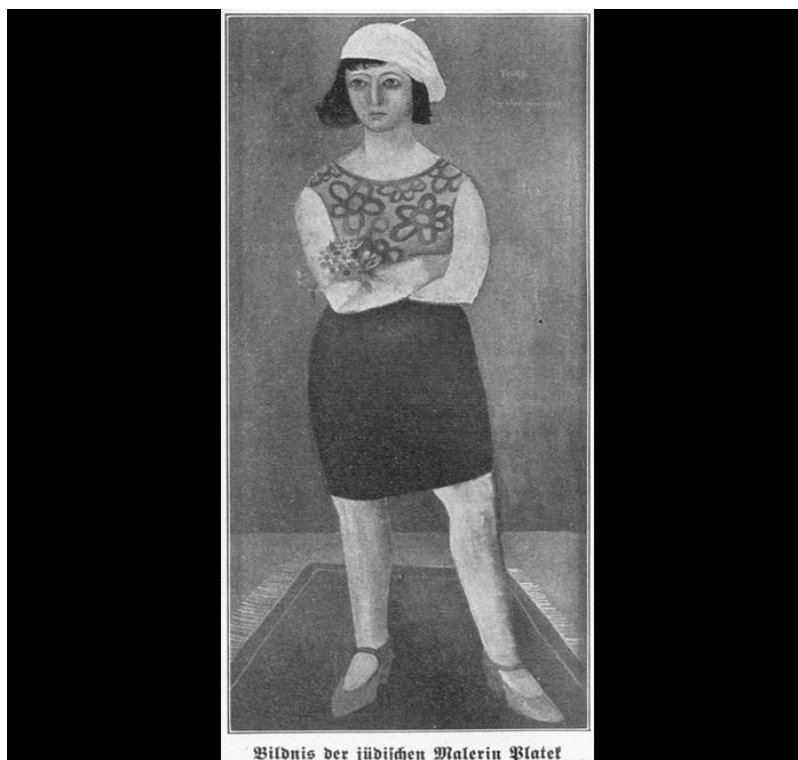
Obr. 1: Felix Nussbaum: Mein Vater (1926)



Obr. 2: Felix Nussbaum: Meine Mutter (1926)



Obr. 3 Felix Nussbaum: Bleibe fromm (1920)



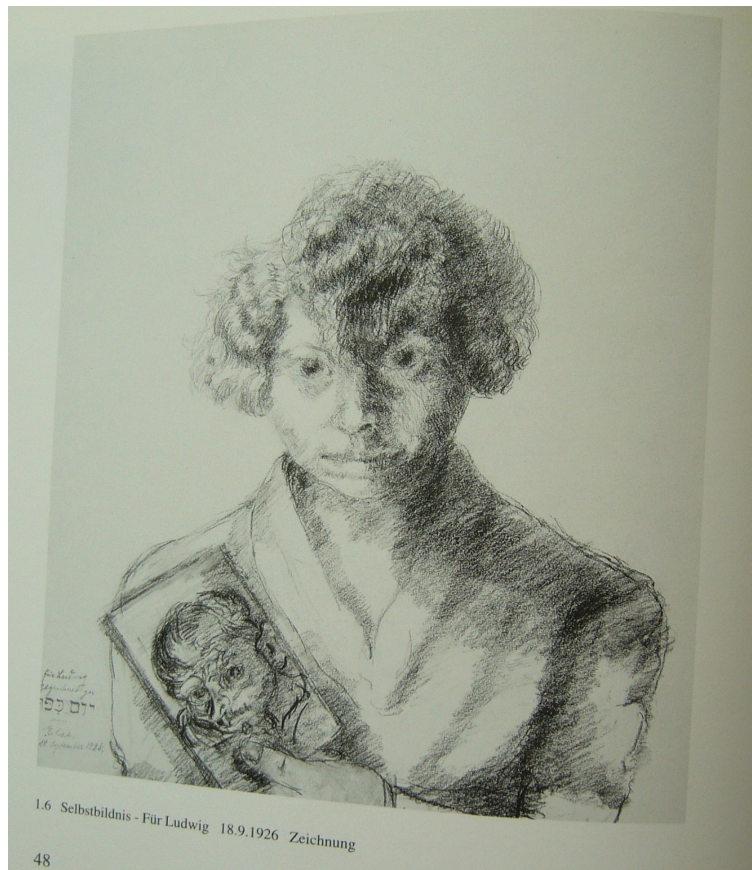
Obr. 4: Felix Nussbaum: Bildnis der jüdischen Malerin Felka Platek (1929)



Obr. 5: Felka Platek: Porträt einer jungen Frau (1927)



Obr. 6: Felix Nussbaum: Embryonenbild (1931)



Obr. 7: Else Meidner: Selbstbildnis – für Ludwig (18. 9. 1926)



Obr. 8: Else Meidner: Diaspora (1932)



1 Ludwig Meidner, Auto-da-fe, 1901, Tusche, Feder, auf grauem Papier, 29,5 x 40 cm, Städtische Kunstsammlungen Darmstadt

Obr. 9: Ludwig Meidner: Auto-da-fe (1901)



6 Ludwig Meidner, Töte das Fleisch, 1902, Tusche, Feder, auf rosa Papier, 20,2 x 23,5 cm, Städtische Kunstsammlungen Darmstadt

Obr. 10: Ludwig Meidner: Töte das Fleisch (1902)



7 Ludwig Meidner, Golus (Exil), 1902, Tusche, Feder, auf grauem Papier, 27,9 x 23,5 cm, Städtische Kunstsammlungen Darmstadt

Obr. 11: Ludwig Meidner: Golus/Exil (1902)



10 Ludwig Meidner, Martyrium des hl. Andreas, 1904, Bleistift und Kreide, 40,3 x 25,8 cm, Museum Ostdeutsche Galerie Regensburg

Obr. 12: Ludwig Meidner: Martyrium des hl. Andreas (1904)



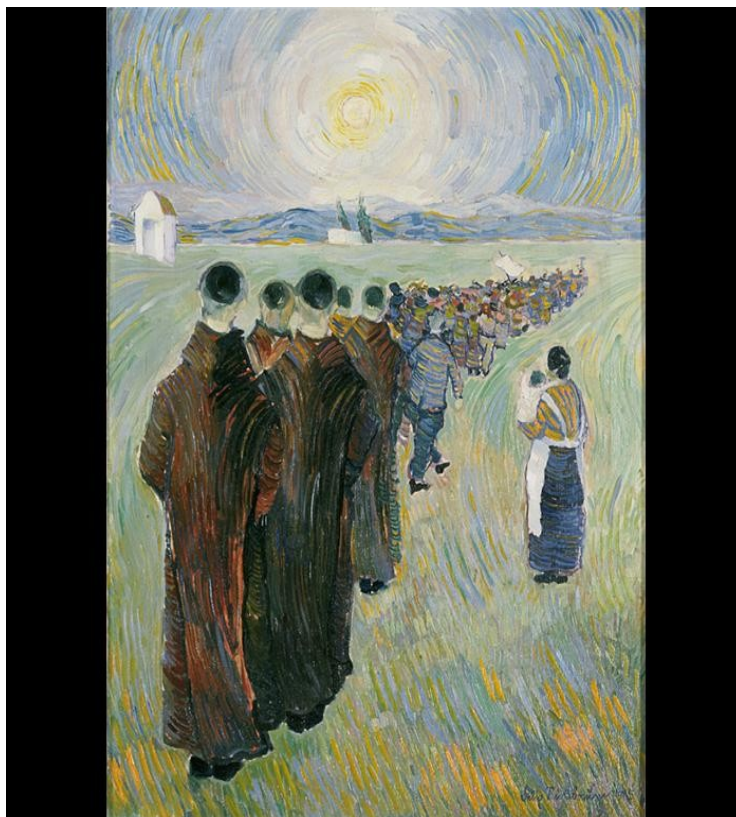
Obr. 13: Ludwig Meidner: Apokalyptische Landschaft (1912)



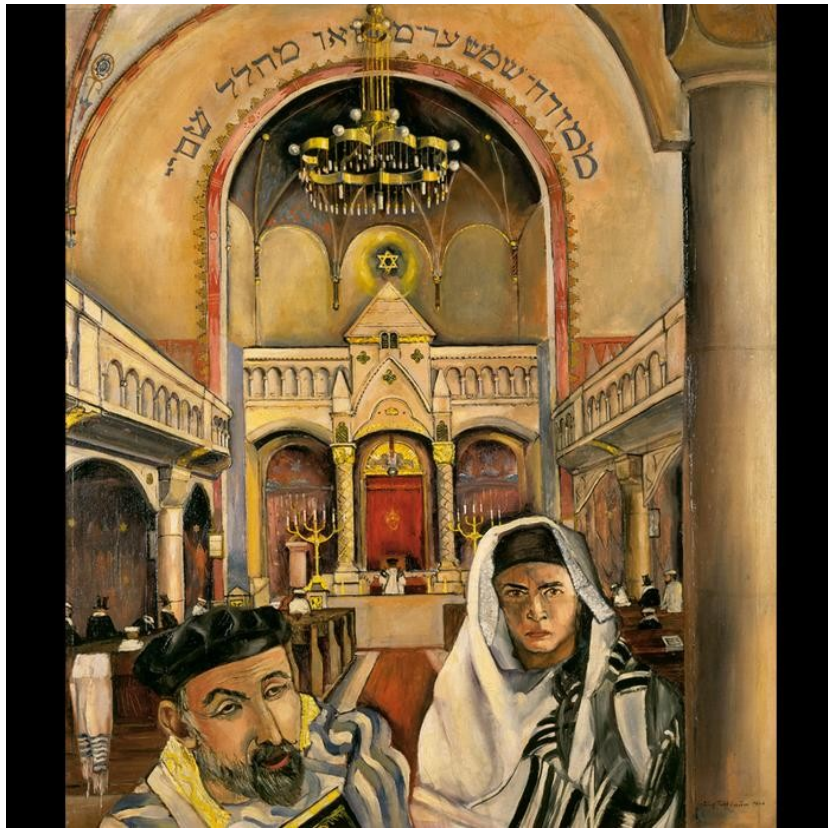
Obr. 14: Ludwig Meidner: Selbstbildnis (1915)



Obr. 15: Ludwig Meidner: Männerkopf im Talit (1929)



Obr. 16: Felix Nussbaum: Erinnerung an Grüssau (1925)



Obr. 17: Felix Nussbaum: Die beiden Juden (1926)



Obr. 18: Felix Nussbaum: Maler im Atelier (1931)



Obr. 19: Felix Nussbaum: Der tolle Platz (1931)



Obr. 20: Felix Nussbaum: Bildnisgruppe (1931)

