

SPIS TREŚCI

WSTĘP 11

MAREK BARTELIK

CHŁOPCY MALOWANI. PACYFIZM I SZTUKA W OKRESIE MIĘDZYWOJENNYM 17

LIDIA GŁUCHOWSKA

WIELKA WOJNA I EKSPRESJONIZM „POZA CENTRUM” – „ŚWIĘTO WIOSNY”, „MASOCHIZM”, WYPARCIE 39

PETER SLOTERDIJK

ZURYCH, 5 LUTEGO 1916
65

PRZEMYSŁAW STROŻEK

WOJNA
JAKO DZIEŁO SZTUKI TOTALNEJ.
SZTUKA I DZIAŁANIA
MILITARNE WŁOSKICH
FUTURYSTÓW NA FRONCIE
I WOJNY ŚWIATOWEJ
WOBEC
KONCEPCJI
GESAMTKUNSTWERK
77

CHARLOTTE DE MILLE

WIELKA WOJNA
Z PERSPEKTYWY
BRYTYJSKIEJ
95

WOJCIECH SZYMAŃSKI

ZAGUBIONA
STRACONA GENERACJA.
SZTUKA POLSKA
WOBEC WIELKIEJ WOJNY
JAKO PRZEŻYCIA
POKOLENIOWEGO
115

KATALOG
137

SPIS DZIEŁ WYSTAWIANYCH
221

INDEKS OSÓB
229

Wystawa *Wielka Wojna*, zorganizowana w rocznicę zakończenia I wojny światowej i odzyskania niepodległości przez Polskę, jest wpisana w szerszy program *niepodległa*. Kontynuuje ona zarazem serię wystaw przygotowanych przez Muzeum Sztuki w Łodzi w 2017 roku, w ramach obchodów stulecia awangardy w Polsce, których celem było ukazanie jej spuścizny ze współczesnej perspektywy.

I wojna światowa, określana już w okresie międzywojennym mianem Wielkiej Wojny, była pierwszym konfliktem zbrojnym, który ogarnął większość terytorium Europy, a jego skutki odczuwalne były daleko poza tym kontynentem. Nazwana przez Arnolda Zweiga w słynnym cyklu powieści „wielką wojną białych ludzi”¹, trwała pięćdziesiąt dwa i pół miesiąca, pochłonęła dziewięć i pół miliona ofiar po obu stronach frontu oraz zostawiła trzy miliony wdów i sześć milionów sierot². Stała się wydarzeniem przełomowym w historii świata: wyznaczyła koniec *belle époque*, a jej długofalowym rezultatem były trwałe – do dziś widoczne – globalne zmiany polityczne, społeczne i kulturowe.

Termin „wojna światowa” wprowadził już we wrześniu 1914 roku Ernst Haeckel, niemiecki biolog i filozof, propagator darwinizmu³. W październiku tego samego roku ukazała się książka Herberta George’a Wellsa *The War That Will End War (Wojna, która kończy wojny)*⁴ tłumacząca powody, dla których kraje anglosaskie uczestniczą w wojnie. Pokazywała ona światową skalę rodzącego się konfliktu, traktowanego jako skierowana przeciwko niemieckiemu militarystom międzynarodowa walka o demokrację. I wojna światowa była zwana przez Niemców Wojną Narodów, a we Francji i Belgii Wojną o Sprawiedliwość lub Wojną za Cywilizację. Z czasem, ze względu zarówno na cele, jak i na skalę, w anglosaskich pracach historycznych zaczęto ją określać mianem Wielkiej Wojny. Miano to przyjęło się także w innych państwach Ententy. Jak pisze Andrzej Chwalba: „[...] we Francji, podobnie jak w Wielkiej Brytanii, we Włoszech i jeszcze w paru innych krajach, I wojnę światową nazywa się

Wielką Wojną – czytaj: zwycięską. Z kolei w krajach przegranych, czyli w Niemczech, Austrii, na Węgrzech, w Turcji, chętniej używa się terminu «pierwsza wojna światowa»”⁵. „W Polsce stosuje wymiennie się oba” – dodaje. „Ani jeden, ani drugi nie budzi szczególnych emocji. Niemniej niektórzy autorzy zdecydowanie podkreślają, że dla Polaków, pozbawionych własnego państwa, nie była to jednak Wielka Wojna”⁶. W polskich opracowaniach I wojnę światową długo analizowano przede wszystkim jako drogę do niepodległości, odzyskanej głównie dzięki Legionom. Wojnę przedstawiano jako konflikt, w którym ścierały się obce państwa i imperia, a wciągnięci w machinę historii Polacy często zmuszeni byli walczyć przeciwko sobie jako żołnierze armii zaborców⁷.

Dla europejskiej i także po części światowej historii kultury I wojna światowa miała jednak znaczenie formatywne. Zakładając, że przyczyny i skutki Wielkiej Wojny są kluczowe dla historii nowoczesności, jako punkt wyjścia wystawy przyjęliśmy analizę jej artystycznych wizerunków – zarówno jeśli chodzi o przedstawienie przebiegu walk, jak i różnorodnych efektów działań militarnych. Analizie poddaliśmy przede wszystkim twórczość artystów związanych z awangardą lub aspirujących do tworzenia nowoczesnej sztuki, bez względu na to, po której stronie frontu się znajdowali. Próbowaliśmy też ustalić, jakie były ich wyobrażenia na temat wojny, a także ich stosunek do wojennych doświadczeń.

Jednym z powracających wątków naszej refleksji było pytanie o zależność między przejawami nowoczesności w kulturze a wybuchem i przebiegiem I wojny światowej. Czy nowoczesność, której sprzeczności manifestują się w wojnie, jest destrukcyjna? Czy destrukcja w sposób nieunikniony wpisuje się w projekt nowoczesności? Czy procesy unowocześniania życia doprowadziły do wybuchu wojny, czy też była ona efektem tendencji wstecznych?

Te zagadnienia od dawna badane są przez historyków kultury. Z reguły odnoszą się oni jednak do II wojny światowej.

W przypadku Wielkiej Wojny skupiano się na jej przełomowej roli, a także na jej dwojakim podłożu kulturowym: tym powiązanym z nowymi tendencjami i tym, którego źródłem był stary model kultury. Zderzenie „nowego” i „starego” przesądzało o wyjątkowym charakterze tego konfliktu. I wojna światowa miała, jak uważano, stanowić granicę pomiędzy XIX-wiecznym romantyzmem i epoką swoistej niewinności a pozbawionym iluzji i wyalienowanym światem wieku XX⁸. Dla wielu była nie tylko zerwaniem z poprzednią epoką, ale także ujawniła, jakie mogą być konsekwencje nowoczesności. Jak uważała Gertrude Stein, to dopiero Wielka Wojna uczyniła modernizm czytelnym⁹. Potwierdziła więc niejako charakter zachodzących wówczas zmian kulturowych oraz kierunek poszukiwań przedwojennej awangardy.

Wojna ujawniła też bezkompromisową i radykalną stronę nowoczesności. Nowoczesności, która, niosąc nadzieję na odrodzenie i zmiany, odrzucając stary porządek, wymagała ofiar. Za symbol owych zmian w kulturze uznawano *Święto wiosny*, wystawione na rok przed wybuchem Wielkiej Wojny przez Balety Rosyjskie Siergieja Diagiłewa¹⁰. Nie tyle nawet nowatorską muzykę Igora Strawińskiego i choreografię Wacława Niżyńskiego, ile libretto, w którym nadejście wiosny poprzedza ofiara: wybrana dziewczyna umiera podczas rytualnego tańca mającego obudzić uśpioną Ziemię. Z perspektywy nowoczesności ofiarę złożoną w czasie wojny uznawano za konieczną; z czasem dopiero przyszło pytanie, czy cena nie była zbyt wysoka.

Znamienne, jak wielu artystów, z różnych powodów, chciało uczestniczyć lub uczestniczyło w wojnie. Artyści związani z nowoczesnymi trendami w sztuce wierzyli, że wojna przyczyni się do duchowej odnowy społeczeństw, przyspieszy postęp techniczny i zintegruje go z procesem budowy nowego świata. Umożliwi zastąpienie anachronicznych struktur społecznych nowymi – zgodnymi z ideą postępu. Nie brakowało też postaw związanych z pobudkami patriotycznymi czy – jak w wypadku niektórych twórców

polskich – nadzieją na niepodległość.

Walka na froncie przeradzała się też często w walkę w sztuce. Jean Cocteau, francuski poeta i artysta, w 1914 roku próbował wyodrębnić „niemieckie” pierwiastki w sztukach plastycznych i usunąć je, stawiając przy tym ducha sztuki galijskiej¹¹. Związana z rosyjskim futuryzmem Natalia Gonczarowa przedstawiała z kolei wojnę jako apokaliptyczną walkę narodowych symboli, wzorowaną na proroctwie Świętego Jana, sięgając przy tym do tradycyjnej sztuki rosyjskiej. Niemiecki plakat propagandowy odwoływał się zaś do tradycji grafiki XV-wiecznej i Albrechta Dürera¹², w tym jego miedziorytu *Rycerz, śmierć i diabeł*.

Wojna, o której po obu stronach barykady myślano, że potrwa do zimy 1914 roku, przerodziła się szybko w światowy konflikt o apokaliptycznym wymiarze. Początkowa fascynacja i patriotyczny zryw, podsycane propagandą na dotychczas niespotykaną skalę, zderzyły się z okrutną rzeczywistością, jakiej nie sposób było objąć rozumem. Z rzeczywistością, która przewartościowywała wszystko, co istniało dotychczas. Skala zniszczeń wojennych i astronomiczna liczba ofiar wynikały ze stosowania anachronicznych metod prowadzenia walki przy użyciu zaawansowanych środków technicznych. Strategia wojny pozycyjnej stosowana już od końca 1914 roku – szczególnie na froncie zachodnim – sprawiła, że codziennością ogromnej liczby żołnierzy stały się okopy. Zdaniem Petera Sloterdijka użycie gazów bojowych zbliżyło działania wojenne do aktów terroru; celem ataków nie były już jednostki ludzkie, ale środowisko ich życia¹³. Według niego podmiotem działań wojennych „nie był bohater w mundurze, ale wielka militarna maszyna”¹⁴. Pisał również: „Zarówno pod względem somatycznym, jak i psychicznym wojna zużyła ludzi walecznych. «Człowiek» ugrzązł na zawsze w grobie ze szlamu, rozerwany na strzępy albo okaleczony granatami”¹⁵. Po jej zakończeniu żołnierze wspominali: „Byliśmy tak wyczerpani, że nie odczuwaliśmy nawet radości”¹⁶.

Universum ruin a universum ekspresjonizmu

Ekspresjonizm postrzega się często jako *stricte* niemiecki nurt artystyczny, gdyż zdominował on tamtejszy klasyczny modernizm, ogarniając wszystkie dziedziny i samoświadomość kilku pokoleń. W rzeczywistości był jednak ruchem między-narodowym i to nie tylko dlatego, że już np. w podstawowym składzie Künstlervereinigung München (z której wyodrębniło się zrzeszenie Der Blaue Reiter) było więcej Rosjan niż Niemców. Także w najsłynniejszych promujących ekspresjonizm berlińskich galeriach – Der Sturm i Die Aktion – prezentowano twórczość z różnych krajów, zaliczając do niego często wszystkie nurty tzw. „nowej sztuki”. Mianem „uniwersalnego nowego stylu” określał go również polsko-żydowski krytyk Adolf Basler, jego genezy dopatrując się jednak w paryskim fowizmie.

Jeśli za „centrum” ekspresjonizmu przyjąć Niemcy (najpierw Drezno i Monachium, a później Berlin), gdzie narodziły się jego kanoniczne formy, to na rozległych „peryferiach”, na których się upowszechnił, powstały jego hybrydyczne idiomy, dawniej określane mianem eklektycznych czy epigońskich, dziś częściej uznawane za emulację pierwowzoru. Wspomnieć tu można futuro-ekspresjonizm Rumuna Maxa Hermanna Maxy’ego, kubo-ekspresjonizm artystów czeskich (m.in. Ottona Gutfreunda) i duńskich (skupionych wokół czasopisma „Klingen”) czy belgijskich, takich jak Joris Minne i Henri Van Straten, a także geometryzujące prace artystów estońskich, Mäarta Laarmana czy Jaana Vahtry. Aktywistyczny ekspresjonizm tzw. II pokolenia, którego pierwszym ugrupowaniem był poznański Bunt, rozwinął się – poza Niemcami – głównie na Węgrzech i w Rosji, lecz również w Finlandii, Bułgarii, państwach bałtyckich i na Bałkanach, stając się świadectwem niewyrażalnych w akademickich formach doświadczeń naocznych świadków militarnego konfliktu o nieznaną dotąd skalę. Tymczasem, z dala od frontu, w środowisku emigrantów w Hiszpanii i Portugalii (w kręgu Soni i Roberta Delaunayów) powstały optymistyczne orficko-kolażowe obrazy Amadea de Souza-Cardosa, w aurze swej bliższe wcześniejszym „arkadyjskim” pracom Die Brücke i Der Blaue Reiter niż współczesnej im ewokacji cierpienia z terenów skażonych walką i okupacją.

Choć jeszcze w trakcie wojny ekspresjoniści stworzyli uniwersalny *network* komunikujący się transkontynentalnie za pomocą kolportowanych prywatnym sumptem czasopism, koncentrując się na kształtowaniu międzynarodowej formy i *lingua franca*, w lokalnych środowiskach recepcja jego dokonań miała charakter partykularny. Ponad- czy postnarodowa, a także regionalna perspektywa w badaniach nad „nową sztuką” ma – na szerszą skalę – tradycję zaledwie dwudziestoletnią, a przełamanie eurocentryzmu w studiach nad awangardowym *universum* – jest właściwie *novum*. Dotyczy to również rewizji sztuki czasów Wielkiej Wojny i krótkiego *interbellum*.

„Obca” i „nasza” wojna a wojna obrazów. Ekspresjoniści a propaganda

Światowy konflikt militarny lat 1914–1918 przedstawiciele wielu nacji, przymusowo wcielani do armii niemieckiej, austro-węgierskiej czy rosyjskiej, odczuwali jako obcą wojnę. Jednocześnie, mimo ogromnych strat ludzkich, walka o (re)konstrukcję „małych” państw narodowych umacniała wiarę w sens „naszej” – wyzwolenczej – wojny i związany z nią optymizm oraz gotowość do ofiar. Na większości terytorium Europy, gdzie powstać miały „nowe państwa”, poczucie przełomowości chwili było więc umotywowane odmiennie niż w społeczeństwie niemieckim, celebrującym walkę z pokoleniem ojców. Granice tych państw ustalać i utrzymywać musiano z bronią w ręku, a ich nowy kształt jeszcze długo po wojnie postrzegano jako kompromis między własną a cudzą wizją. W zbiorowej świadomości nie kończyła się ona bynajmniej w listopadzie 1918 roku; w Polsce, Czechosłowacji, Finlandii czy państwach bałtyckich i bałkańskich walkę o niepodległość kontynuowano zarówno środkami militarnymi, jak i dyplomatycznymi.

Śladem wojny polsko-sowieckiej w twórczości poznańskiej grupy Bunt jest choćby nawiązujący do triumfu spod Wiednia z 1683 roku metaforyczny linoryt wyobrażający polską husarię umieszczony na jednej z okładek czasopisma „Zdrój”. Do realiów wojny domowej w Finlandii nawiązuje z kolei obraz Henry’ego Ericssona, będący interesującym przykładem opracowania kanonicznego wówczas tematu obozu jenieckiego. Malowane szerokimi pociągnięciami pędzla w niemal monochromatycznej tonacji rozbielonych barw ziemi postacie ukazane są jak przez mgłę czy smugi deszczu, a cała nietypowa, diagonalna kompozycja wpisuje się w wertykalny format obrazu, co sprawia wrażenie odrealnienia czy sennej wizji, a może wspomnienia. Wydarzenia z Finlandii ukazał również w swym ekspresjonistycznym szkicu (1918) i litografii (1929) *Egzekucja*, odwołując się do fotografii prasowych, Edvard Munch, który w swych drzeworytach transponował też sceny straceń znane z dokumentacji wojny w Serbii.

W napiętej sytuacji geopolitycznej wzmacnianie ducha społeczeństw za pomocą ideowego sztafażu stało się obowiązkiem, od którego nie mogli się uchylić ani twórcy sztuki, ani literatury. Już wkrótce po wybuchu konfliktu zbrojnego rozpoczęła się więc także wojna obrazów. Propaganda zwykle posługuje się jednoznaczными stereotypami wroga, rzadko zatem odwoływała się do sztuki ekspresjonistycznej. Utrzymane w tym stylu plakaty agitujące na rzecz Rosjan malował jednak w wywiedzionej z ludowej tradycji konwencji Iłuboku Kazimierz Malewicz. Zdumiewać to może o tyle, że tylko nieco wcześniej stworzył swój *Czarny kwadrat*, uznawany za metaforę wojny i dzieło skrajnego jej przeciwnika, a nadto niemal równocześnie manifestował swą polską tożsamość.

Od 1915 roku na okupowanych terenach na Wschodzie Niemcy prowadzili wśród swych żołnierzy propagandę wojenną przeciw rosyjskiemu wrogowi. Do wczesnych sugestywnych wyjątków antypropagandy należy obraz Heinricha Marii Davringhausena *Generał* (1917) ukazujący kontrast sytuacji głodujących żołnierzy i sytych przywódców. Kulturowały ją jednak głównie okupowane nacje, zwłaszcza w kabaretach, takich jak warszawski Miraż, gdzie swą karierę rozpoczęła Apolonia Chałupiec, czyli Pola Negri – późniejsza gwiazda ekspresjonistycznego filmu niemeo, w tym antyrosyjskich polsko-niemieckich koprodukcji upowszechniających wizerunek liberalnego okupanta. Promował go również utworzony wiosną 1917



Batalistyczny charakter kompozycji *Rąbanie lasu*. *Walka* wydaje się odzwierciedlać doświadczenia wojenne Stanisława Ignacego Witkiewicza. Artysta konstruuje w niej rodzaj kosmicznej wizji, w której dynamika wzajemnej interakcji indywidualów przybiera postać sadomasochistycznej „walki potworów”. Ekspozuje przy tym strukturę formalną obrazu, posługując się metodą komplikowania podziałów, stosowania mocnych kontrastów kolorystycznych i wyznaczania rozbieżnych napięć kierunkowych. Wzajemna konfrontacja i przenikanie się kształtów ewokuje w nim wrażenie ruchu.

Wojna była dla Witkiewicza okresem kształtowania zasad jego teorii malarstwa i zrębów jego systemu ontologii. W obu dziedzinach refleksji przyjmuje on za naczelną zasadę konfliktu elementów. Zastosowane w *Rąbaniu lasu* zabiegi multiplikacji form, ich wewnętrzne fałdowania, przywodzą na myśl wypowiedzianą w pracach filozoficznych Witkiewicza koncepcję różnicowania się istnienia na wielość indywidualów i ich organizowania się w określonych przedziałach wielkości.

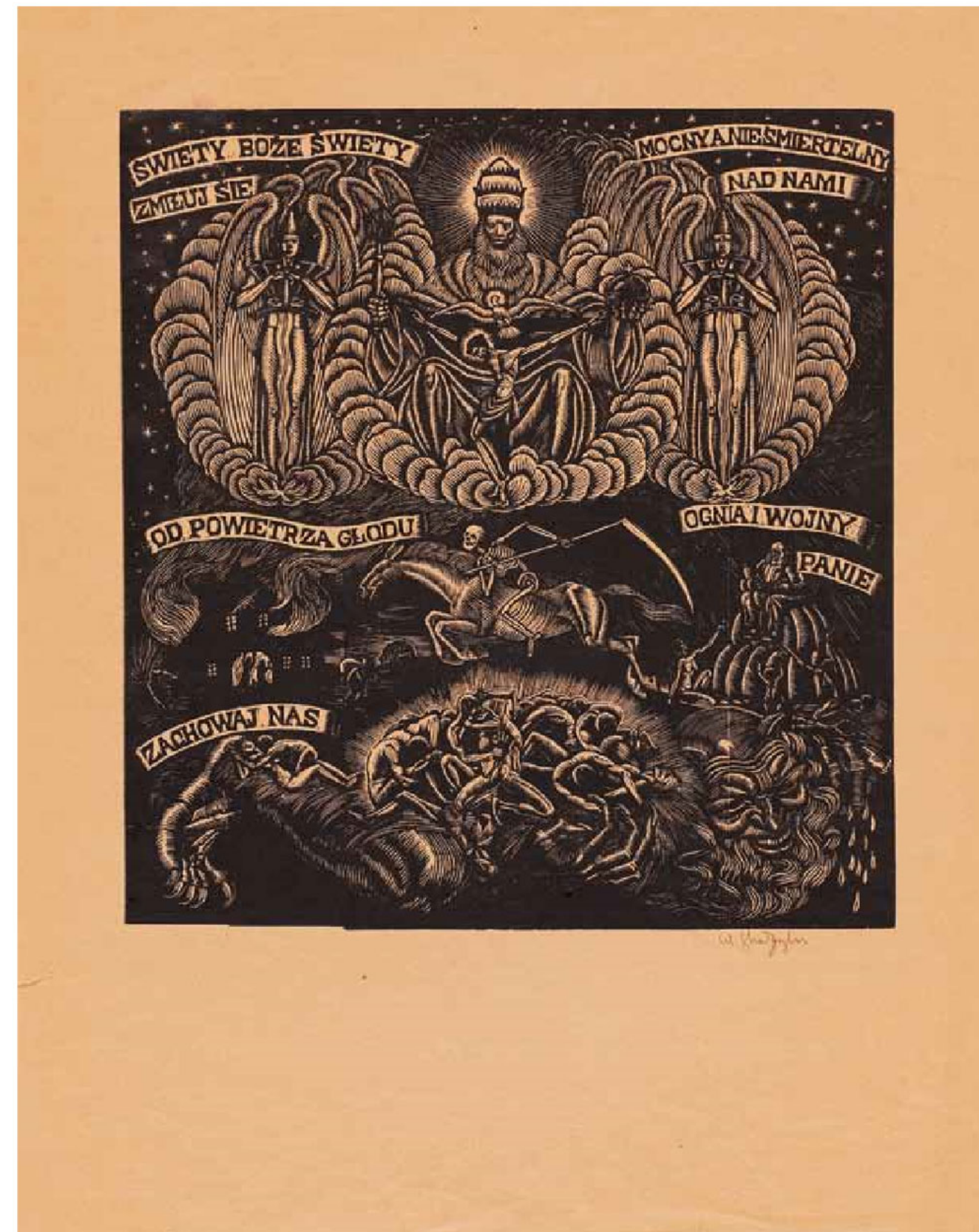
Kontury postaci z brodą, widocznej u góry przy lewej krawędzi obrazu, którą można uznać za personifikację czasoprzestrzeni, wydają się inicjować, a zarazem scalać krążenie form i wypełniających je kolorów wewnątrz obrazu.

Jej lewa noga, przenikająca się z kształtami tylnych nóg czworonożnego zwierzęcia widocznego w centrum obrazu, wydaje się inicjować rodzaj zmagania się trzech pozostałych postaci. Wspomniana zwierzęca postać wspiera się na innej, widniejącej bardziej na prawo, opartej przednimi kończynami o ziemię; z ich splotu wyłania się indywidualum krzyżujące wzniesiony muskularną ręką topór z toporem wyciągniętym ku niemu przez brodatego demona. W taki sposób, zgodnie z filozoficzną optyką Witkiewicza, indywidualum (istnienie poszczególne) konfrontuje się z nieskończoną wielością istnienia (ujętego w jedność jego dwoistą czasowo-przestrzenną formą) – przeciwstawia się mu w swojej strukturalnej ograniczoności i wynikającym z niej poczuciu osamotnienia, będąc zarazem włączonym w przebiegający na zasadzie kolizji proces kolistej interakcji organizmów.

P.P.

Stanisław Ignacy Witkiewicz (1885–1939)

Rąbanie lasu. Walka, 1921–1922
olej, płótno, 99 × 108 cm
Muzeum Sztuki, Łódź



Władysław Skoczylas (1883–1934)

Święty Boże, 1916
drzeworyt, papier, 21,1 × 31,1 cm
Muzeum Sztuki, Łódź



Okaleczenie i rozpad

Aleksiej Jawlensky (1864–1941)

Das Grosse Schweigen N. 6. Heilandsgesicht
(*Wielkie milczenie nr 6. Twarz Zbawiciela*),
1918–1919
olej, tektura, 36 × 27 cm
Muzeum Sztuki, Łódź

Wydłużona, malowana żywymi barwami twarz nie jest portretem, raczej próbą syntetycznego przedstawienia elementów, które na ludzką twarz się składają. Oczy zaznaczone są jedynie wydłużonymi kreskami, długi, wąski nos to tylko pionowa, czarna linia, pogrubiona ciemno-turkusowym cieniem, a wargi oznaczone zostały trzema poziomymi kreskami: różową, żółtą i zieloną. Wzdłuż twarzy, po obu jej stronach widać czarne pasma włosów, zaś na czole, pomiędzy łukami brwi, cztery kropki przywodzące na myśl hinduskie znaki malowane przede wszystkim na twarzach kobiet. Dwie ukośne kreski, przebiegające od środka górnej krawędzi obrazu w dół ku krawędziom bocznym, sugerują układ włosów rozdzielonych pośrodku przedziałkiem lub zarys turbanu. Jednak te odniesienia nie muszą wskazywać na zainteresowania hinduizmem. To jedno z wielu studiów twarzy namalowanych przez Jawlenskigo w latach 1917–1920 i ujętych w dwa cykle: *Głowy mistyczne* i *Twarz Zbawiciela*.

Tytułowe *milczenie* Boga wobec wojny, w której zginęły miliony ludzi, może być wyrazem utraty wiary albo wręcz przeciwnie, jej wyznaniem i błaganiem o wybaczenie.

A.S.-G.



Jan Alojzy Neuman (1900–1941)

Symbol wojny, 1930
fotomontaż, fotografia czarno-biała, 37 × 27 cm
Muzeum Sztuki, Łódź



Tadeusz Cyprian (1898–1979)

Wojna, 1914
fotografia czarno-biała, 20 × 34 cm
Muzeum Sztuki, Łódź

Käthe Kollwitz (1867–1945)

Mutter mit totem Sohn (Matka z martwym synem),
1937–1938
brąz, 38 × 28,5 × 39 cm
Muzeum Sztuki, Łódź

Rzeźba Käthe Kollwitz *Matka z martwym synem* przedstawia siedzącą kobietę podtrzymującą oparte o jej kolana nagie ciało młodego mężczyzny, syna, i znana jest również jako *Pietà*. Kollwitz nawiązuje w niej do chrześcijańskiego przedstawienia Marii trzymającej na kolanach ciało martwego Jezusa, jej ból i bezradność wobec śmierci dziecka przenosząc na wszystkie inne matki dotknięte podobnym cierpieniem. Również te, których synowie zginęli śmiercią będącą w powszechnym mniemaniu aktem odwagi i poświęcenia dla ojczyzny, tzw. bohaterską. Dla matki śmierć syna pozostaje równie niesprawiedliwa, tragiczna i bezsensowna. Powiększona kopia rzeźby Käthe Kollwitz została umieszczona w 1993 roku w berlińskim Neue Wache, klasycystycznym budynku zaprojektowanym jako posterunek straży królewskiej przez Karla Friedricha Schinkla (1816–1818). Po I wojnie światowej gmach ten stał się miejscem upamiętnienia jej ofiar, po drugiej miejscem pamięci o ofiarach wojen i tyranii. Kollwitz w swoich pracach wielokrotnie powracała do tematu wojny, jest autorką drzeworytów ujętych w cykl *Wojna* (1922–1923) i plakatu *Nigdy więcej wojny* (1924), jednak to właśnie ta rzeźba ustawiona w centralnym punkcie Neue

Wache stała się symbolem bólu i cierpienia, jakie niesie ze sobą przemoc i agresja.

Käthe Kollwitz wypowiadała się przede wszystkim w grafice (wykonywała litografie, miedzioryty, akwaforty, drzeworyty) i rzeźbie. Jej wrażliwość na warunki społeczne, głód i nędzę proletariatu i chłopów, a także doświadczenie I wojny światowej, w której na froncie zginął jej 18-letni syn Peter, stanowiły inspirację dla tematyki jej prac. W 1920 roku jako pierwsza kobieta została członkinią Pruskiej Akademii Sztuki. Rysy Käthe Kollwitz nosi tzw. *Aniol z Güstrow* (1927), rzeźba Ernsta Barlacha, poświęcona ofiarom I wojny światowej, zawieszona w kolegiacie w Güstrow.

A.S.-G.

