

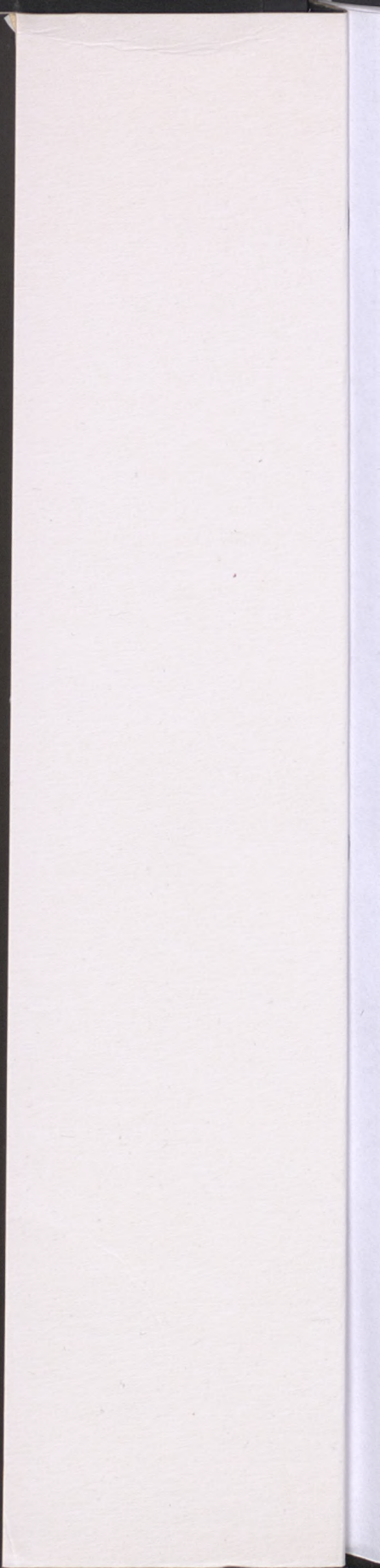
Małgorzata Stolarska-Fronia

Udział środowisk
Żydów wrocławskich
w artystycznym i kulturalnym
życiu miasta od emancypacji
do 1933 roku

Wrocław
Stolarska-Fronia, I

Sztuka

Wydawnictwo Neriton



Małgorzata Stolarska-Fronia

**Udział środowisk
Żydów wrocławskich
w artystycznym i kulturalnym
życiu miasta od emancypacji
do 1933 roku**

Wydawnictwo Neriton
Warszawa 2008

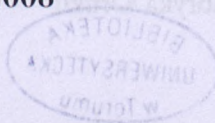
Pamięci mojego Taty – Marka Stolarskiego (1950–2008)

Małgorzata Stolarska-Fronia

Sztwina

**Udział środowisk
Żydów wrocławskich
w artystycznym i kulturalnym
życiu miasta od emancypacji
do 1933 roku**

**Wydawnictwo Neriton
Warszawa 2008**



Redakcja, korekta i indeks

Jolanta Rudzińska

Opracowanie graficzne i projekt okładki

Małgorzata Górską

Na okładce: Heinrich Tischler, *Die Gasse* (© Jüdisches Museum Berlin,
fot. Jens Ziehe)

© Copyright by Małgorzata Stolarska-Fronia

© Copyright by Wydawnictwo Neriton

ISBN 978-83-7543-041-7

Tytuł dotowany przez Ministerstwo Nauki i Szkolnictwa Wyższego

Publikacja wspierana przez Fundację Współpracy Polsko-Niemieckiej

Publikation wurde von der Stiftung für deutsch-polnische Zusammenarbeit gefördert



FUNDACJA WSPÓLPRACY
POLSKO-NIEMIECKIEJ

STIFTUNG
FÜR DEUTSCH-POLNISCHE
ZUSAMMENARBEIT

Wydawnictwo Neriton

Wydanie I, Warszawa 2008

Rynek Starego Miasta 29/31, 00-272 Warszawa

tel. 022 831-02-61 w. 26

www.neriton.apnet.pl

neriton@ihpan.edu.pl

Nakład 500 egzemplarzy

Objętość 38,5 arkuszy wydawniczych

Druk i oprawa Fabryka Druku



1016541
E. 3061 / 09

Spis treści

Wstęp	7
I. SZTUKA A TOŻSAMOŚĆ	15
Sztuka żydowska – spór o „nieistnienie”. Problem zjawiska na podstawie wczesnych badań niemieckich	15
Sztuka pod znakiem zapytania. Problem tożsamości jako paradygmat w badaniach nad pojęciem sztuki żydowskiej i próbach jej legitymizacji przez krytykę artystyczną i historię sztuki od późnego XIX do XXI w.	21
Podwójna tożsamość artystów okresu nowoczesnego na przykładzie Maksa Liebermanna	30
II. KULTURA ŻYDOWSKA NIEMIEC I WROCŁAWIA OD CZASÓW EMAN- CYPACJI. CHARAKTERYSTYKA ZJAWISKA.	35
Wprowadzenie	35
Transformacja tożsamości żydowskiej w konfrontacji z kulturą niemiecką. Główne koncepcje i pojęcia charakteryzujące relacje niemieckich Żydów i Niemców w po- emancypacyjnej rzeczywistości	38
Wielość judaizmów i poczucie odrębności. Podstawowe koncepcje	38
Żydowsko-niemiecka symbioza. Pomiędzy mitem a rzeczywistością	43
Żydzi jako współtwórcy nowej kultury mieszczańskiej.	50
Żydowska społeczność Wrocławia	55
Krótki zarys historii Żydów wrocławskich od 1812 do 1933 r.	56
Poczucie tożsamości przedstawicieli mniejszości żydowskiej Wrocławia w świetle najnowszych badań.	61
III. POKOLENIE PIERWSZYCH UPRZYWILEJOWANYCH. MIESZCZAŃSKA KULTURA ŻYDOWSKA WE WROCŁAWIU.	71
Kultura żydowska we Wrocławiu okresu emancypacji	71
Pierwsze organizacje i życie literackie	71
Pierwsi artyści pochodzenia żydowskiego we Wrocławiu.	76
Carl Daniel David Friedrich Bach (1756 Poczdam – 1829 Wrocław).	77
Żydowscy kronikarze śląskich rodów. Artyści drugiej połowy XVIII w.	85
Bracia Henschel i śląsko-żydowski biedermeier	88
Julius Muhr (1819–1865)	101
Organizacje kulturalne i artystyczne środowisk żydowskich połowy XIX w.	107

Synagoga Na Wygonie – architektura jako wizualizacja pozycji liberalnych środowisk żydowskich Wrocławia drugiej połowy XIX w. w kontekście narracji tożsamościowej miasta	110
Między rodzajowością a idealizacją – malarstwo realistyczne. Motywy żydowskie w twórczości Siegfrieda Laboschina i Alfreda Graetzer	117
Siegfried Laboschin (1868–1929)	118
Alfred Graetzer (1875–1911)	123
IV. NIE JESZIWA, LECZ SALON SZTUKI – ARTYŚCI ŻYDOWSCY WE WROCŁAWSKIEJ AKADEMII	128
Eugen Spiro (1874–1972)	129
Clara Sachs (1862–1921)	141
Wrocławska awangarda i artyści żydowscy	149
Ekspresjonizm żydowski. Próby zarysu i legalizacji pojęcia.	151
Ludwig Meidner. Ekspresjonista żydowski z Wrocławia	159
Wrocławska bohema lat 20. XX w. a artyści pochodzenia żydowskiego	176
Żydowski artyści w pejzażu kulturowym Wrocławia po 1918 r.	176
Żydowskie artystki na wrocławskiej uczelni artystycznej.	213
V. ŻYDOWSCY KOLEKCJONERZY. INICJATYWY WYSTAWIENNICZE ŚRODOWISK ŻYDOWSKICH WE WROCŁAWIU. MUZEUM ŻYDOWSKIE	223
Żydzi w towarzystwach kulturalnych Wrocławia	223
Żydowski kolekcjonerzy z Wrocławia	228
Albert i Toni Neisserowie	231
Leo Lewin	242
Max Silberberg	244
Carl Sachs	249
Leo Smoschewer	252
Ismar Littmann	255
Ernst Scheyer i Franz Landsberger – dwaj wrocławscy historycy sztuki żydowskiego pochodzenia z Wrocławia	262
Franz Landsberger	264
Ernst Scheyer	268
Aktywność wystawiennicza mniejszości żydowskiej we Wrocławiu.	273
Inicjatywy wystawiennicze organizacji żydowskich i indywidualnych mecenasów na terenie Wrocławia	273
Jüdisches Museum in Breslau (Muzeum Żydowskie we Wrocławiu)	277
Epilog	293
ZAKOŃCZENIE	300
WYKAZ SKRÓTÓW	305
BIBLIOGRAFIA	306
ZUSAMMENFASSUNG	320
INDEKS OSOBOWY.	328
SPIS ILUSTRACJI	342

Wstęp

Amerykańska badaczka Jennifer Jackson-Preece¹ we wstępie do swej pracy o prawach mniejszości napisała, że u podstaw zainteresowań niemal każdego badacza leżą zawsze głębsze, osobiste pobudki. Powołuję się na jej słowa, gdyż również w moim przypadku temat twórczości artystycznej i działalności kulturalnej Żydów wrocławskich jest efektem połączenia pracy badawczej z własnymi zainteresowaniami. Fascynacja kulturą żydowską musiała zostać przekształcona w metodę badawczą oraz dostosowana do wymagań i kryteriów naukowych. Temat podjęty niemal spontanicznie zaowocował niespodziewanymi niekiedy odkryciami, zarówno w kwestii dokumentacji, jak i oceny analizowanych dzieł. Prezentowaną tu pracę trudno uznać za zamkniętą historię udziału Żydów wrocławskich w artystycznym i kulturalnym życiu miasta, mam jednak nadzieję, że jest to jeden z ważnych kroków w tym kierunku.

Książka ta jest owocem trzech obszarów moich zainteresowań, które starałam się połączyć w trakcie prowadzenia badań. Przede wszystkim stanowi wynik wieloletnich studiów nad kulturą żydowską, a zwłaszcza wielowymiarowym aspektem sztuki Żydów, tworzonej w rzeczywistości poemancyjnej. Po drugie, ramy chronologiczne pracy, obejmujące sztukę wczesnego okresu nowoczesnego aż do twórczości ekspresjonistów, są najbliższe obszarowi mojej specjalizacji z zakresu historii sztuki nowoczesnej. Trzeci aspekt ma wymiar lokalny. Napotykać liczne ślady pozostałe po kulturze żydowskiej w moim rodzinnym mieście – wzmianki w prasie na temat inicjatyw wystawienniczych i artystycznych, katalogi ekspozycji, noty biograficzne i szereg innych bogatych źródeł – naturalna wydała się potrzeba zrekonstruowania owego bogatego świata i historii tych ludzi. Ukazanie wieloaspektowości środowiska artystycznego Wrocławia i znaczącego udziału

¹ J. Jackson-Preece, *Prawa mniejszości*, tłum. M. Stolarska, Warszawa 2007.

w nim społeczności żydowskiej okazało się możliwe dzięki przeprowadzeniu badań interdyscyplinarnych.

Badając środowisko artystów żydowskich z Wrocławia, stawałam wielokrotnie przed skomplikowanymi pytaniami, wykraczającymi daleko poza przedmiot zainteresowań historyka sztuki. Dotyczyły one zarówno szeroko pojętego społecznego ustroju Niemiec, ich wyzwań modernizacyjnych, jak i problemów związanych z kształtowaniem się tożsamości grupy czy jednostki. W wypadku artystów zadanie jest to jeszcze bardziej utrudnione, stąd wątek udziału przedstawicieli mniejszości żydowskiej w artystycznym i kulturalnym życiu Wrocławia to w tym samym stopniu dzieje pewnej społeczności, która w krótkim czasie stała się najbardziej znaczącą mniejszością miasta, wzbogacając je kulturowo i ekonomicznie, co opowieści o indywidualnościach, które charakteryzuje odrębny w każdym przypadku stosunek do własnej tożsamości.

Jednym z zagadnień, jakie starałam się rozwikłać, jest problem zwartości owego kręgu artystów, intelektualistów, kolekcjonerów i wykazanie, czy łączyły ich wspólne cele i dążenia, i jaka jest specyfika ich związków z kulturą lokalną, na ile stanowią przypadek wyjątkowy, a na ile ilustrują podobne zjawiska w dużych miastach Niemiec.

Drugą ważną kwestią jest pytanie o tożsamość, w jakim stopniu identyfikacja z kulturą judaistyczną wpływała na ich życie twórcze, jakie skutki miało owo bardziej lub mniej świadome włączenie się w nurt kultury niemieckiej czy ogólnoeuropejskiej i jak wyodrębnić owe specyficzne wartości, które wnieśli dzięki tradycji żydowskiej.

Przyjęte ramy metodologiczne wymagały także nawiązania do problemów, z jakimi boryka się historyk sztuki starający się opisać zjawiska artystyczne w kulturze, gdzie sztuki plastyczne dopiero stosunkowo niedawno zaczęły zajmować bardziej znaczące miejsce. Zgodnie z wypowiedziami wielu żydowskich intelektualistów okresu nowoczesnego, np. Martina Bubera, dla którego sztuka w pewnym momencie stała się istotnym elementem wyrażania żydowskiej odrębności kulturowej, szczególnie istotne dla tej pracy było prześledzenie, w jaki sposób tożsamość żydowska znajdowała swój wyraz w twórczości artystów pokolenia poemancypacyjnego, co pociągało za sobą próbę wykrycia niekiedy bardzo subtelnych, a niekiedy ledwo widocznych sygnałów tożsamości, która zgodnie z tym jak ujął to Franklin R. Ankersmit: „może być określana przez to, czym już nie jesteśmy, co zapomnieliśmy, co odrzuciliśmy”².

Praca ta ukazuje zatem złożoność postaw ówczesnego środowiska żydowskiego, których wspólnym mianownikiem był zawsze co najmniej ambiwalentny sto-

² F.R. Ankersmit, *Wzniosłe odłączenie się od przeszłości albo jak być/stać się tym, kim się już nie jest*, tłum. J. Benedyktowicz, „Konteksty” 2003, nr 3–4, s. 25–41.

sunek do własnej tożsamości, będący konsekwencją procesów modernizacyjnych, jakie zaszły wśród mniejszości żydowskiej pokolenia *haskali* i późniejszego, a który oscylował pomiędzy podświadomą, ale stałą i niepodważalną solidarnością z własną kulturą a tendencjami asymilatorskimi, czy wręcz kosmopolitycznymi. Próbą pogodzenia owych dwóch światów były inicjatywy, których kierunki wyznaczało z jednej strony utożsamianie się ze współczesnym środowiskiem niemieckim, z drugiej zaś, chęć popierania inicjatyw powstających w środowiskach żydowskich.

Ogromna liczba artystów, którzy wykształcili się we Wrocławiu, jak również duża aktywność na polu sztuki żydowskich właścicieli galerii i mecenasów, liczne wystawy, odczyty i inne inicjatywy świadczą o żywym i świadomym udziale owego środowiska w życiu kulturalnym Wrocławia niemal od początku ponownego osiedlenia się przedstawicieli mniejszości żydowskiej w mieście, w połowie XVIII w., aż do połowy lat 30. XX w. Dotyczy to wielu sfer życia kulturalnego oraz artystycznego, dlatego też niniejsza książka stanowić może jedynie wstęp do bardziej szczegółowych badań nad poszczególnymi aspektami udziału Żydów wrocławskich w lokalnych inicjatywach artystycznych. W tej pracy skupiłam się na badaniu sztuk wizualnych, takich jak grafika i malarstwo oraz na działalności kolekcjonerskiej i muzealnej. Osobną kwestię stanowi środowisko architektów pochodzenia żydowskiego we Wrocławiu, a także fundacje architektoniczne organizacji żydowskich na terenie miasta. Rzetelne ujęcie tego bardzo interesującego tematu wymaga osobnych badań oraz przyjęcia nowej metody interpretacji, która pozwoliłaby właściwie i wyczerpująco scharakteryzować to bogate zjawisko. Dlatego świadomie, aby uniknąć powierzchowności i zbyt częstych uogólnień, usunęłam tę część mojej pracy. Jedynie w dwóch przypadkach, ważnych dla wrocławskich Żydów fundacji: synagogi Pod Białym Bocianem oraz świątyni Na Wygonie uznałam, iż analiza tych budowli właściwie wpisuje się w zarysowany przeze mnie obraz przemian, jakich doświadczyła społeczność żydowska w ciągu XIX w.

Kompozycja rozdziałów pracy podporządkowana jest założeniu, aby w szerszej zarysowaną perspektywę przemian politycznych i historycznych, a także relacji społecznych pomiędzy społecznością żydowską a ich otoczeniem wpisać historie poszczególnych inicjatyw, charakterystycznych zjawisk i tendencji. Stąd też w niektórych miejscach podjęto próbę podziału grup artystów żydowskich z Wrocławia na pokolenia, z których wyróżnić można trzy: generację artystów uczestniczących w procesie emancypacji (od połowy XVIII do połowy XIX w.), twórców aktywnych w epoce wilhelmińskiej oraz pokolenie urodzone na przełomie wieków, dla którego doświadczeniem formującym była I wojna światowa. Osobne rozdziały opisywać będą, w jaki sposób indywidualni twórcy czy kolekcjonerzy wpisywali się w zarysowaną koncepcję pozycji Żydów wrocławskich w kulturalnym życiu miasta. Uzasadnieniem takiego ujęcia jest przekonanie, iż w obrębie

„grupy kulturowej”, jaką tworzyli Żydzi wrocławscy, mamy do czynienia zarówno z tendencjami, które dzielone są przez większość przedstawicieli mniejszości żydowskiej, jak i z faktem, iż w poemancypacyjnej rzeczywistości występowała mnogość postaw i interesów. Niewłaściwe byłoby zatem nazywanie poszczególnych pokoleń artystów wrocławskich formalnie środowiskiem. Dlatego też poszczególni twórcy czy działacze kulturalni, ukazani z perspektywy osobistej, reprezentować mają jedynie pewne postawy, które wydają się charakterystyczne dla ich pokolenia. Ludzie ci dość często wpisani zostaną w szerszy kontekst historii kulturalnej Niemiec, głównie ze względu na fakt, iż wielu z nich utrzymywało kontakty z Berlinem czy Monachium, a historie ich artystycznych działań i rozwoju wykraczają poza lokalny kontekst.

Dwie powstałe po 1945 r. prace w języku polskim na temat wrocławskiej społeczności izraelskiej – studium do wystawy *Żydzi we Wrocławiu* Macieja Łagiewskiego³ oraz *Dzieje Żydów we Wrocławiu* Leszka Ziátkowskiego⁴ – były dla mnie inspiracją, choć jednocześnie to one nakłoniły mnie do rozwinięcia nieco pomijanego lub dotychczas ogólnikowo traktowanego przez obu autorów wątku udziału żydowskiego środowiska artystycznego w kulturze Wrocławia⁵. Bardzo istotny wkład w odkrywanie historii Żydów wrocławskich oraz interpretację ich pozycji w pejzażu kulturowym miasta zawierają dwie publikacje niemieckie. Pierwsza z nich to książka *In Breslau zu Hause? Juden in einer mittelleropäsche Metropole der Neuzeit* pod redakcją Manfreda Hettlinga, Andreasa Reinkego oraz Norberta Conradsa, która zawiera opracowania różnych aspektów egzystencji i działalności społeczności żydowskiej Wrocławia⁶. Począwszy od opisu struktury zawodowej i przywilejów Żydów w XVIII w.⁷, poprzez przedstawienie bogatego środowiska pisarzy żydowskich we Wrocławiu⁸, owa, nazwana przez autorów mentalno-historyczną, perspektywa – na przykładzie życia i losów poszczególnych pisarzy – próbuje charakteryzować i tłumaczyć tendencje rozwojowe oraz postawy, które ów rozwój umożliwiły. Drugą, niezwykle cenną z punktu widzenia niniejszej książki pozycją jest *Juden und andere Breslauer* Tilla van Rahdena⁹, która zawiera szczegóło-

³ M. Łagiewski, *Wrocławscy Żydzi 1850–1944*, Wrocław 1994.

⁴ L. Ziátkowski, *Dzieje Żydów we Wrocławiu*, Wrocław 2000.

⁵ Opracowania powstałe przed 1945 r., szczególnie książkę M. Branna, *Die Juden in Schlesien*, t. 1–6, Breslau 1896–1917, ze względu na jej pionierskość i co za tym idzie, brak dystansu historycznego oraz zawężoną chronologię, która nie obejmuje w całości ram czasowych wyznaczonych dla tej pracy, traktuję jako materiał źródłowy.

⁶ *In Breslau zu Hause? Juden in einer mittelleropäsche Metropole der Neuzeit*, red. M. Hettling, A. Reinke, N. Conrads, Hamburg 2003.

⁷ A. Herzig, *Die Juden Breslaus im 18. Jahrhundert*, w: *ibidem*, s. 46–62.

⁸ G. Och, *Jüdische Schriftsteller in Breslau des späten 18. Jahrhunderts*, w: *ibidem*, s. 63.

⁹ T. van Rahden, *Juden und andere Breslauer. Die Beziehungen zwischen Juden, Protestanten und Katholiken in einer deutschen Großstadt von 1860–1925*, Göttingen 2001.

wą analizę struktury zawodowej wrocławskich Żydów, porównywanych przez autora z przedstawicielami dwóch innych wyznań chrześcijańskich: katolicyzmu i protestantyzmu. Wnioski przedstawione przez van Rahdena pokrywają się w kilku miejscach z metodą interpretacyjną przyjętą w niniejszym opracowaniu, którego celem jest m.in. wykazanie zasięgu i rozmiaru wymiany intelektualnej, kulturowej i artystycznej między środowiskami żydowskimi a ludnością Wrocławia.

W pracy korzystałam również z zachowanych wspomnień i choć te nie stanowią naukowej interpretacji, bardzo często dostarczyły mi istotnych informacji, które pomogły w interpretacji opisywanych przeze mnie zjawisk, stanowiąc autentyczny zapis obyczajowości i historii społecznej przedstawicieli wrocławskiej mniejszości żydowskiej, były także źródłem danych biograficznych oraz historycznych. Wśród nich najcenniejsze były wspomnienia Willy'ego Cohna¹⁰, Dagmar Nick¹¹, Ruth Hoffmann¹², a także wiele artykułów wspomnieniowych zamieszczonych w powojennej prasie oraz nieliczne fragmenty korespondencji opisywanych w książce artystów (np. wymiana listów między Ludwigiem Meidnerem a historykiem sztuki Franzem Landsbergerem)¹³.

Ze względu na podejmowaną w poniższej książce tematykę i jej szeroki aspekt socjologiczno-kulturowy lista bibliograficzna mogłaby być bardzo długa. Wyróżnić w niej można pozycje, które z perspektywy teoretycznej, socjologicznej zajmują się badaniem i wyjaśnianiem takich pojęć jak: asymilacja, akulturacja, tożsamość – w zakres tego typu literatury automatycznie zostaną włączone te publikacje, które pojęcia te rozpatrują na przykładzie sytuacji Żydów niemieckich od czasów emancypacji do 1945 r. Za jedną z najcenniejszych spośród współcześnie powstałych pozycji naukowych, interpretujących przemiany kulturowe wśród Żydów niemieckich, uznano wydaną w 2000 r. publikację Michaela Brennera *The Renaissance of Jewish Culture in Weimar Germany*¹⁴, a także książkę Christiana Wiesego *Wissenschaft des Judentums und protestantische Theologie*¹⁵. Równie cenna i symultanicznie analizowana była też literatura badająca wszelkie przejawy eksponowania tożsamości żydowskiej na tle społeczeństwa niemieckiego oraz najnowsze publikacje i artykuły na temat gminy żydowskiej we Wrocławiu. Są to dzieła historyczne, ułożone według klucza chronologicznego czy faktograficznego.

¹⁰ W. Cohn, *Verwehte Spuren. Erinnerungen an das Breslauer Judentum vor seinem Untergang*, Böhlau 1999.

¹¹ D. Nick, *Dzielo Żydów wrocławskich. Stary Asch i Bauerowie – pamięć ocalona*, Wrocław 2005.

¹² R. Hoffmann, *Meine Freunde aus Davids Geschlecht*, Berlin 1947.

¹³ E. Scheyer, *Briefe Ludwig Meidners an Franz Landsberger*, „Schlesien” 16, 1971, s. 72–86.

¹⁴ M. Brenner, *The Renaissance of Jewish Culture in Weimar Germany*, New Haven–London 1996.

¹⁵ Ch. Wiese, *Wissenschaft des Judentums und protestantische Theologie im Wilhelmischen Deutschland*, Tübingen 1999.

Jako materiał porównawczy wykorzystane zostaną również opracowania dotyczące historii innych gmin żydowskich Niemiec tamtego czasu.

Wychodząc z założenia, iż to właśnie w sztuce swój wyraz znajduje złożona tożsamość, posiłkuję się teorią Wettsteina o wielości judaizmów¹⁶. W przypadku próby określenia, czym może być żydowska tożsamość zbiorowa i kulturowa oraz w jaki sposób reprezentowana jest ona w sztukach wizualnych, za najbardziej celne uznałam myśli Stuarta Halla, który wprowadził do studiów kulturowych pojęcie tożsamości diasporycznej¹⁷.

Dla tego opracowania ważnym zagadnieniem, które będzie wychodziło poza ramy jakichkolwiek ostatecznych ustaleń i założeń, będzie przede wszystkim obserwacja i analiza procesu uzewnętrzniania się w sztukach plastycznych żydowskiej tożsamości. Rozwikłanie tego problemu pomoże przynajmniej w jakimś stopniu wytłumaczyć postawy niektórych artystów oraz znaleźć związek między pracą twórczą a ich żydowskimi korzeniami. Próbę rewizji dokonanych na tym polu badań dokonał w książce *The Artless Jew* Kalman P. Bland¹⁸. Ta współczesna publikacja porusza nie tylko problem przełamywania tendencji aikonicznych w kulturze żydowskiej, lecz również bliżej przygląda się tożsamości i sylwetkom pierwszych żydowskich historyków sztuki, kolekcjonerów, analizuje wpływ asymilacji i ruchów antysemitycznych na rozwój sztuk, szczególnie w pierwszych latach XX w. Wszystko to zaś w kontekście kultury niemieckiej, próbując jednocześnie w podobny sposób patrzeć na późniejsze przeniesienie tych przedwcześnie przewidywanych procesów na grunt amerykański, gdzie schronienie znalazło kilku wrocławskich uciekających przed nazistowskim reżimem artystów, krytyków sztuki i kolekcjonerów pochodzenia żydowskiego¹⁹. Cenne przemyślenia na temat różnych form eksponowania tożsamości żydowskiej w sztuce współczesnej zawarte zostały w zbiorowej pracy: *Jewish Identity in Modern Art History*²⁰, a także w bogatej literaturze, która wspomniana jest w rozdziale *Sztuka pod znakiem zapytania*.

Kilka słów chciałabym poświęcić omówieniu źródeł i opracowań oraz zbiorów archiwalnych, dzięki którym rekonstruowałam artystyczne poczynania wrocławskich Żydów. Jednym z głównych źródeł wiedzy były artykuły w czasopismach żydowskich i o zasięgu ogólnospołecznym, katalogi wystaw,

¹⁶ H. Wettstein, *Diasporas and Exiles. Varieties of Jewish Identity*, Berkeley 2002.

¹⁷ S. Hall, *Cultural Identity and Diaspora*, w: *Diaspora and Visual Culture*, red. N. Mirzoff, London–New York 2000, s. 21–31.

¹⁸ K.P. Bland, *The Artless Jew. Medieval and Modern Affirmations and Denials of the Visual*, New Jersey 2001.

¹⁹ Między innymi dwaj, przewidziani w treści opracowania historycy sztuki: Franz Landsberger i Ernst Scheyer.

²⁰ *Jewish Identity in Modern Art History*, red. C.M. Soussloff, University California 1999.

monografie artystów, opracowania dotyczące wrocławskiej Akademii Sztuk i Rzemiosł²¹. Dokumenty oraz materiał ikonograficzny zebrałam w Archiwum Państwowym we Wrocławiu, Bibliotece Uniwersyteckiej we Wrocławiu (Oddział na Piasku), Muzeum Narodowym we Wrocławiu, Żydowskim Instytucie Historycznym w Warszawie, Muzeum Narodowym w Warszawie, Bibliotece Narodowej w Jerozolimie, Muzeum Śląskim w Görlitz, Muzeum Żydowskim w Berlinie, Muzeum Żydowskim we Frankfurcie nad Menem, Narodowym Archiwum w Kew (Wielka Brytania).

Bardzo dziękuję wszystkim instytucjom, które zgodziły się na wykorzystanie w niniejszej książce reprodukcji należących do nich dzieł: Muzeum Narodowemu w Warszawie, Muzeum Żydowskiemu w Berlinie, Muzeum Śląskiemu w Görlitz, Muzeum Żydowskiemu we Frankfurcie nad Menem, Muzeum Narodowemu we Wrocławiu, Muzeum Budowlanemu we Wrocławiu, Bibliotece Uniwersyteckiej we Wrocławiu. Za pozwolenie na opublikowanie dzieł ze zbiorów prywatnych dziękuję także Sophie Gruhn, rodzinie Arnds, Hubertowi Kueterowi i Leopoldowi von Saint-George.

Na koniec pragnę wspomnieć o kilku osobach, które miały duży wpływ na kształt tej książki. Przede wszystkim moje podziękowania należą się prof. Zofii Ostrowskiej-Kęmbłowskiej oraz prof. Jerzemu Malinowskiemu za opiekę i wsparcie merytoryczne pracy. Niewątpliwie mój pobyt w Europejskim Instytucie Studiów Żydowskich w Sztokholmie i w Centrum Studiów Niemiecko-Żydowskich na Uniwersytecie Sussex w Wielkiej Brytanii oraz rozmowy z prof. Edwardem Timsem i prof. Christianem Wiesem pozwoliły moim tezom nabrać dojrzałości i sprawdzić się na polu międzynarodowym. Dziękuję także wielu pracownikom muzeów i archiwów, bez których pomocy nie zgromadziłabym tak rzadkiego materiału, m.in.: Ince Bertz – kuratorce Muzeum Żydowskiego w Berlinie i dr Johannie Brade z Muzeum Śląskiego w Görlitz, Ewie Frąckowiak z Muzeum Narodowego w Warszawie, dr Eleonorze Bergman i Magdzie Sieramskiej z Żydowskiego Instytutu Historycznego. Wiele cennych informacji na temat żydowskich kolekcjonerów z Wrocławia zawdzięczam korespondencji i konsultacjom z prof. Keithem Holzem z Uniwersytetu w Illinois. Ciepłe słowa podziękowań należą się także Sophie Gruhn – potomkini wrocławskiego rodu Sachsów i Immerwahrów, która udostępniła mi należące do jej rodziny dzieła Clary Sachs i Eugena Spiro. Dziękuję Rahel Feilhenfeldt, dr Agnieszce Jagodzińskiej, dr Vivian Mann, dr Renacie Piątkowskiej, Łukaszowi Sołtysikowi i dr Kseni Stanickiej-Brzezickiej, Marcinowi Starnawskiemu, prof. Marcinowi Wodzińskiemu, Janowi Pawłowi Woronczakowi za życzliwość, wsparcie i pomoc w zdobywaniu cennych materiałów.

²¹ P. Hölscher, *Die Akademien für Kunst und Kunstgewerbe zu Breslau. Wege einer Kunstschule 1791–1932*, Kiel 2003.

Kalinie Gawlas, która cierpliwie i z wielkim zaangażowaniem czytała ostateczną wersję tej książki, dziękuję za poświęcony czas i cenne uwagi. Listę tę zamykają osoby mi najbliższe – moi rodzice oraz mąż, który był dla mnie oparciem duchowym i intelektualnym.

Rozdział I

Sztuka a tożsamość

Sztuka żydowska – spór o „nieistnienie”. Problem zjawiska na podstawie wczesnych badań niemieckich

Niewątpliwie już od połowy XIX w. istnienie takiego zjawiska jak żydowska sztuka stało się faktem stwierdzonym i kultywowanym przez świeckie środowiska. Próby wprowadzenia problemu sztuki żydowskiej pojawiły się jednak dużo wcześniej. Rozważania nad nim niejednokrotnie przeradzały się w dysputę nad prawomocnością zarówno samego terminu, jak i zjawiska jako takiego, która prowadzona była przez intelektualistów żydowskich i historyków sztuki z kręgami religijnymi, choć te w większości przypadków próbowały za wszelką cenę podtrzymać teorię o aikoniczności judaizmu.

Obserwując niezwykle żywe zainteresowanie problemem sztuki żydowskiej, które zajmowało myślicieli okresu nowoczesnego, nie tylko historyków sztuki, lecz również filozofów, badaczy literatury, historyków czy też samych artystów, można potwierdzić tezę, iż u podstaw badań nad sztuką żydowską leży pytanie o tożsamość. Odpowiedź na nie, w zależności od opcji ideologicznej, pozwalała zaliczyć ją do nurtu twórczości światowej, z której twórczość żydowską wyróżniało przede wszystkim pochodzenie etniczne, kulturowe lub religijne artysty, czasem podobna tożsamość odbiorcy oraz zawarte w dziele tradycyjne wątki i tematy wypływające z duchowości żydowskiej¹. Wzbogacana o rozważania filozoficzno-

¹ Taka charakterystyka jest jedną z wczesnych definicji encyklopedycznych sztuki żydowskiej, która pojawia się w *Jüdisches Lexikon* (JL, 3, 1929, s. 934). Kurt Freyer, autor hasła, twierdzi, iż nie można mówić o sztuce żydowskiej jak o jakiegokolwiek innej sztuce, gdyż nie udowodniono istnienia szczególnych cech, które pozwalałyby używać określenia „sztuka żydowska”, ponieważ ta zawsze tworzona była pod wpływem otaczających ją stylów kultury otoczenia. Ze względu na trudną i niepewną sytuację w diasporze, Żydzi nie zdołali wytworzyć specyficznego rodzaju sztuki (w kategoriach chociażby odrębnych cech stylistycznych), która przez Freyera rozumiana jest jako luksus społeczeństw

-teologiczne takich myślicieli jak: Immanuel Kant², Georg Hegel³, Hermann Cohen⁴, Heinrich Heine⁵, Franz Rosenzweig, którzy pozostawali nie bez wpływu myśli niemieckiego romantyzmu, definicja ta w zasadzie ciągle propagowała pogląd o amimiczności judaizmu. Ów dość mocny front konserwatywny, reprezentowany przez wielu myślicieli, tłumaczy po części zakończona niepowodzeniem próba wprowadzenia w 1818 r. pojęcia sztuki żydowskiej oraz zachęcania do badań nad nią przez Leopolda Zunza⁶. Jednocześnie można datować początek historii sztuki żydowskiej na okres równoległy do procesów i ostatecznych edyktów emancypacyjnych regulujących równoprawną sytuację Żydów niemieckich. Było to jednak zbyt wcześnie nawet dla świeckich żydowskich intelektualistów, by oswoić się z prawomocnością samego pojęcia, a szczególnie z uznaniem sztuki żydowskiej w ogóle. Stąd pierwsze rozprawy na ten temat przyjęły specyficzną formę interpretacji drugiego przykazania.

Jak pisze Kalman P. Bland, zauważony przez Hermanna Cohena precedens zakazu przedstawiania⁷ miał być tym, co wyróżnia kulturę żydowską, uważaną za kulturę duchową, posługującą się słowem i melodią. Pogląd ten jest kontynuacją tez rabina Salomona Formstehera z Offenbach, który stanowczo twierdził, iż judaizm jest obcy sztukom plastycznym, a opisane w Biblii w wszelkimi szczegółami na przykład postacie cherubów mogły stać w świątyni tylko dlatego, że symbolizowały boże sługi, a nie samego Boga. Jednocześnie wśród środowisk zasymilowanych intelektualistów twórczość w historii żydowskiej nabrać miała wyrazu ideologii intelektualnej, w myśl której największym artystą żydowskim był Mojżesz

osiadłych. Ten fakt zaś uprawnia do mówienia jedynie o „sztuce Żydów” lub „dla Żydów”, ale nie o „sztuce żydowskiej”.

² Kant (oraz Hegel) byli pierwszymi filozofami epoki nowoczesnej, którzy w swych pismach wspominali drugie przykazanie prawa żydowskiego. Kant kojarzył aikoniczność z moralnością – stąd też jego pogląd, iż zasada nieprzedstawiania jest jedną z najbardziej wysublimowanych zasad religii mozaistycznej i jest tym, co pozytywnie wyróżnia judaizm na tle innych religii; za: K.P. Bland, *The Artless Jew. Medieval and Modern Affirmations and Denials of the Visual*, New Jersey 2001, s. 15, 16.

³ Hegel mimo uznania faktu nieprzedstawiania w prawie żydowskim, mimo wszystko go potępia, opowiadając się za praktykami chrześcijańskimi. Dzięki tendencjom progresywnym w filozofii Hegla intelektualści żydowscy o wiele chętniej opowiadali się za jego kategorią. Używali oni heglowskich kategorii i pojęć, by udowodnić Kantowi błąd, kiedy ogłosił judaizm jako religię, której brakowało znaczenia etycznego i uniwersalnych trosk; *ibidem*, s. 16.

⁴ *Ibidem*, s. 17, 18.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Swoją dysputę z ortodoksyjnym odłamem judaizmu na temat istnienia i legitymizacji sztuki żydowskiej zawarł w swym wczesnym esejie *Etwas über die Rabbinische Litteratur; Nebst Nachrichten über ein Altes bis Jetzt Ungedrucktes Hebräisches Werk* (w: L. Zunz, *Gesammelte Schriften*, Berlin 1875, s. 1–31) za: R.I. Cohen, *Jewish Icons. Art and Society in Modern Europe*, Berkeley 1998, s. 5. Rok później założył Verein für Cultur und Wissenschaft der Juden.

⁷ Wiadomo jednak, iż precedens ten dotyczy nie tylko judaizmu, zakaz przedstawiania postaci ludzkiej występuje również w islamie.

– budowniczy i rzeźbiarz tzw. *Menschenpyramiden*⁸ – przywódca posługujący się słowem jako formą twórczą. Fakt ten również nie jest bez znaczenia.

Wszyscy oni propagowali ducha etycznego monoteizmu, który za najwyższy rodzaj sztuki uznawał poezję, a szczególnie religijną poetykę Biblii⁹. W poglądach tych ciągle odbija się echem przeciwstawienie monoteistycznego judaizmu politeistycznym religiom pogańskim. Hermann Cohen interpretuje drugie przykazanie, twierdząc, że Bóg jest archetypem umysłu, a nie obiektem mimetycznej reprodukcji¹⁰. Jednocześnie przyznaje, że jedynym wyjątkiem może być tu architektura synagogalna, gdyż w architekturze nie istnieje zagrożenie idolatrią, choć i ona nie jest świątynią dla Boga, lecz dla ludzi, którzy się w niej modlą. W tym sensie powraca znów symboliczna figura Mojżesza, którego Cohen uważa za artystę innego rodzaju – jako tego, który kształtował społeczeństwo moralne.

Wydaje się, że powracający ciągle argument zagrożenia pogańskim kultem i idolatrią w logiczny sposób kojarzyć się może z zakazem przedstawiania postaci Boga, niekoniecznie jednak dotyczyć powinien innych wyobrażeń, figuratywnych lub nie – takiego rozróżnienia wcześnie badacze zdawali się lub nie chcieli zauważać. Równocześnie ze współczesnej perspektywy pytaniem, które nasuwa się automatycznie po przeczytaniu treści drugiego przykazania, jest problem: o jaki rodzaj produkcji artystycznej chodzi. Wykonywanie postaci bożków kojarzy się raczej z produkcją rzeźbiarską, co prowadzi do interpretacji, iż każdy inny rodzaj sztuki (malarskiej, graficznej czy innej) powinien być dozwolony¹¹. Dla badaczy niemieckich XIX w., uwikłanych w teorie natury filozoficzno-teologicznej, pytanie to było chyba jeszcze zbyt odważne, a być może zbyt jednoznacznie postawione. Wydawać by się mogło, iż bardziej powinno ono zajmować oddanych twórczości żydowskiej artystów. Ci jednak, dopuszczając w swojej pracy artystycznej wielość wątków i motywów oraz korzystając z przywileju studiowania w akademiach sztuk pięknych już od początku XIX w., nie byli jeszcze takimi problemami zainteresowani. Dopiero pokolenie artystów chcących kształtować żydowską tożsamość narodową zaczęło jasno precyzować zadania, jakie wyznaczać

⁸ K.P. Bland, *op. cit.*, s. 17–19.

⁹ *Ibidem.*

¹⁰ *Ibidem.*

¹¹ Taką zresztą sugestię można wyczytać już z wczesnych dysput rabinicznych na temat idolatrii związanej z drugim przykazaniem, jak również z dyskusji na temat ustępu Tory (Deutrononimum, 7:25–26) o zakazie przynoszenia bożków. Zawarta w Mišnie dyskusja ammoraitów z tanaitami, w najogólniejszej interpretacji sugeruje, iż produkcja bożków wiąże się z wyrobami rzeźbiarskim (*Mišnah*, Seder Nezikim, t. 4, Pinchas Kehati, traktat *Avodah Zarah*, rozdz. 3, mišna 1–9). W Talmudzie Jerozolimskim znajduje się również wers, gdzie wspomniano fakt, iż rabini w rzeczywistości wyrazili *post quem* aprobatę dla wykonywania mozaik i malowideł ściennych (Talmud Jerozolimski, *Avodah Zarah*, 3:3, 42 d).

miała ich twórczość, podejmując zarazem próby „dokonania rozliczenia” z drugim przykazaniem.

Poglądy reprezentatywne dla pokolenia myślicieli żydowskich XIX w. z Niemiec głosił wybitny historyk Heinrich Graetz, który od 1854 r. był wykładowcą Żydowskiego Seminarium Teologicznego we Wrocławiu. On również wiązał judaizm z werbalnością i muzykalnością¹². W swoim eseju z 1846 r. *O strukturze żydowskiej historii* (*Konstruktion der jüdischen Geschichte*, 1846, 1936) tworzy wyraźne rozróżnienie, stwierdzając, iż Żydów od pogan różni fakt, że ci pierwsi doświadczenie Boga przenoszą drogą werbalną, podczas gdy drudzy potrzebują znaków wizualnych do doświadczenia boskości. Pogląd ten Graetz rozwinął w swym wiekopomnym dziele: *Historia Żydów* (*Geschichte der Juden*) z 1874 r., gdzie aikoniczny judaizm (który historyk, odwołując się do stosunków antycznych, nazywa „hebraizmem”) wprost przeciwstawia zmysłowemu hellenizmowi. Dychotomia ta polegać miała na przeciwieństwie dwóch idei – hellenistycznego piękna związanego z wizualnością, jednocześnie jednak grożącego politeizmem, nad którym dominować miała reprezentowana przez judaizm prawda. W jego rozumieniu sztuka związana była z rozwiążnością i to ona m.in. doprowadziła do upadku pogańskich imperiów. Miało to również dowodzić wyższości kultury hebrajskiej, która przetrwała pomimo rozproszenia jej przedstawicieli. Nie mogąc jednocześnie ignorować występujących w Biblii, niezwykle obrazowych opisów świątyni Salomona czy przedmiotów rytualnych, które miały znaleźć się w owym przybytku, stosuje w przypadku interpretacji biblijnych wersów perspektywę historyczną, twierdząc, że miszkan wybudowany był dla Fenicjan, gdyż Żydzi nie są zdolni do tworzenia architektury, ani żadnych innych dziedzin sztuki¹³. Poglądy Graetza stopniowo stawały się coraz bardziej radykalne, szczególnie pod wpływem pojawiających się pod koniec XIX w. impulsów antysemitycznych. W jego pismach słowo „hellenizm” coraz częściej zastępowane było słowem „Europa”¹⁴.

Antyhellenistyczną postawę Graetza podtrzymywał również Heinrich Heine. Także Zygmunt Freud pisał, że „przez możeszowy zakaz Bóg został wyniesiony na wyższy poziom duchowości. Wiara, która rozpoczęła się zakazem wykonywania wizerunków Boga przez stulecia stała się religią wyrzeczenia się instynktów”¹⁵.

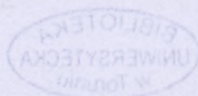
Ów szczególny teologiczny dyskurs, manipulujący na swój sposób również teorią narodowości, był radykalną odpowiedzią na rodzący się antysemityzm.

¹² Wielkim autorytetem był tu dla niego Salomon Ludwigo Steinheim – fizyk i lekarz z zawodu, a z zamiłowania teolog, który zafascynowany był arystotelesowską dyskusją o roli muzyki w edukacji młodzieży. W swych pismach nawiązywał również do Kanta, a sam porównywał się do Platona, twierdząc, że istota Boga przejawia się w nutach; za: K.P. Bland, *op. cit.*, s. 20, 21.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Ibidem*, s. 21–23.

¹⁵ *Ibidem*, s. 24.



Problem ten, uwikłany w politykę tożsamościową, był narzędziem tych środowisk żydowskich, które kulturę niemiecką odczuwały jako hegemonię i pragnęły zaznaczyć własną odrębność kulturową i ideologiczną. Niemcy w tamtym czasie idealizowali Greków, a kulturę żydowską uważali za niższą¹⁶. Stąd też niektórzy intelektualiści żydowscy budowali swoją tożsamość poprzez wyłączenie wszystkich tych pierwiastków, które z tymi tendencjami mogły się kojarzyć. Jednym z nich była właśnie sztuka, która w tym przypadku nie była tym, co żydowską tożsamość budowało czy chociażby uzupełniało, lecz wręcz przeciwnie – jej nieobecność, a nawet zakaz tworzenia miały pozytywnie odróżnić judaizm od innych kultur „skażonych”, zepsutych pokusami wizualności i powierzchowności zmysłów. Była to jednocześnie próba odwrócenia zarzutów antysemitycznych, u której podstaw leżała prosta zasada, by cechy, które czyniły Żydów niezdolnymi do zrozumienia kultury niemieckiej, ukazać jako cnoty, świadczące o duchowej wyższości napiętnowanych. Taka postawa cechowała szczególnie środowiska religijne, domagające się autonomii i stojące na straży wielowiekowej tradycji, broniące się w ten sposób przed całkowitą asymilacją. Opisane wyżej próby wyróżnienia muzyki, określające ją jako najwyższy rodzaj sztuki przypisany kulturze żydowskiej, obalił Ezra Mendelsohn, który twierdził, że za przyczyną uznania przez środowiska żydowskie muzyki za wyższy rodzaj twórczości niż sztuki wizualne stał fakt, iż w wieku XIX dla wielu rodzin żydowskich to właśnie ta pierwsza miała stanowić klucz do pomyślnej integracji z europejską kulturą i społeczeństwem¹⁷.

Opisane wyżej stanowisko pierwszych badaczy, oscylujące pomiędzy kategorycznym odrzuceniem a przyjęciem umiarkowanego stanowiska i uznaniem sztuki żydowskiej za „jakiś rodzaj sztuki”¹⁸ było w opozycji do tych spośród badaczy, którzy chcieli, aby mimo wszystko twórczość żydowska uznana została za część dorobku kultury narodowej¹⁹. Mamy tu zatem do czynienia ze stanowiskiem wręcz przeciwnym do wcześniej opisanego. W myśl idei głoszonych od początku XX w. przez środowiska syjonistyczne, sztuka miała być jednym z tych elementów, które współtworzyć miały jednorodny politycznie i kulturowo naród żydowski²⁰, stawiając go tym samym dorobkiem i kreatywnością na równi z innymi

¹⁶ Dowodem na to są pisma Wagnera, a szczególnie wydana w 1850 r. *Das Judentum in der Musik*. Również Ludwig Feuerbach, choć w inny sposób to uzasadnia, twierdzi, iż Żydzi zamknięci na naturę nie są zdolni do tworzenia sztuki; *ibidem*, s. 26–29.

¹⁷ R.I. Cohen, *op. cit.*, s. 4.

¹⁸ K.P. Bland, *op. cit.*, s. 13.

¹⁹ Chęć uznania Żydów jako narodu stała się aspiracją szczególnie środowisk syjonistycznych drugiej połowy XIX w.

²⁰ Świadczą o tym artykuły artystów i działaczy żydowskich czy rabinów zamieszczone w prasie, szczególnie w czasopiśmie o orientacji syjonistycznej. Zob. np.: I. Günzburg, *Jüdische Nationalkunst*, „Ost und West” 5, 1905, z. 12 (XII), s. 775–780; rabin dr Lewkowitz, *Judentum und Künstlerethik*, „Ost und West” 22, 1922, z. 7–8, s. 191–194.

ludami. Idea „renesansu żydowskiego” propagowanego przez Martina Bubera, która stanowiła fundamentalne pojęcie programu propagowanego przez frakcję demokratyczną ruchu syjonistycznego, opierać się miała na odrodzeniu kultury żydowskiej w jej wszelkich aspektach. Kultura ta rozumiana była jako świecka kontynuacja tradycji, jej twórcza transformacja, uwolnienie z wcześniejszej hermetyczności i religijnych ograniczeń. Jednym z owych ograniczeń było, jak łatwo się domyśleć, dotychczasowe mniemanie o nieznaczej roli sztuki w tworzeniu żydowskiej tożsamości, podtrzymywane przez ortodoksyjne środowiska żydowskie, również przeciwne syjonizmowi. Wraz z wydaniem przez Martina Bubera w 1903 r. tomu *Jüdische Künstler*, gdzie przedstawione zostały sylwetki sześciu współczesnych artystów żydowskich, sztuka uznana została przez postępowe środowiska żydowskie (nie tylko te związane z ruchem syjonistycznym) za integralną część żydowskiego dorobku kulturowego. Co więcej, była jednym z czynników, które miały wzbogacać i budować tożsamość pojmowanego w kategoriach narodu ludu żydowskiego, przygotowującego się do długo wyczekiwanego powrotu do ziemi obiecanej. Jednocześnie charakterystyczne dla postaw tych intelektualistów było przekonanie, że tworzenie sztuki jest zadaniem świadomych swoich kulturowych korzeni artystów, którzy przetwarzając tradycyjne motywy i symbole, poprzez swoje dzieła mieli je uaktualnić²¹. Sam Martin Buber natomiast przyznawał, że sztuka żydowska jako taka w okresie przedemancypacyjnym praktycznie nie istniała, przychylając się niejako tym samym ku opiniom sceptyków, również tych o intencjach antysemickich (Wagner²²). Nowa żydowska sztuka miała dopiero się narodzić w dziełach współczesnych artystów. Buber jednocześnie godzi się ze zbyt powierzchownie powtarzaniem poglądem, że wcześniejszy brak kreatywności u Żydów był wynikiem zakazu przedstawiania oraz specyficznej sytuacji w diasporze, gdzie piękno było wartością nieznaną.

Dopóki nie istniały dowody wczesnych form sztuki żydowskiej, owe wyżej opisane, skrajne poglądy, dominowały w pokoleniu historyków sztuki XIX w. Propagowane przez tradycyjne środowiska przekonanie o aktualności drugiego przykazania, z drugiej zaś strony wprzęgnięcie sztuki w ideologię narodową przez

²¹ Do pierwszych, świadomie tworzących sztukę żydowską artystów zaliczono opisanych w pionierskim leksykonie: Josefa Israelsa, Lessera Ury'ego, Efraima Mosesa Liliena, Maksa Liebermanna, Solomona J. Solomona, Jehudę Epsteina.

²² Znane jest stanowisko Wagnera w dyskusji nad sztuką żydowską. Kompozytor konsekwentnie próbował zdyskredytować wkład artystów żydowskich w kulturę niemiecką. W opublikowanym w 1850 r. *Das Judentum in der Musik* mówi o „zażydzeniu współczesnej sztuki”. Pisząc głównie o muzyce, nie szczędził jednak również opinii na temat żydowskich malarzy i grafików, tłumacząc ich nieudolność faktem, iż: „Oczy Żydów skupiają się na czymś bardziej praktycznym, niż piękno wizualne”. Publikacje Wagnera podsycaly ogień prześladowań rasowych, a odpowiedzią na jego pisma było między innymi propagowanie żydowskiej sztuki przez środowiska syjonistyczne; zob. też K.P. Bland, *op. cit.*, s. 27.

syjonistów stanowiły dwie radykalnie przeciwstawne opcje, które ścierały się niemal w tym samym czasie. W obydwu przypadkach badacze charakteryzowała niepewność co do głoszonych poglądów. Zdawali sobie sprawę z wieloznaczności samego zjawiska sztuki, obie strony również mimo wszystko charakteryzował pogląd o sztuce jako „niechcianej siostrze judaizmu”. Żaden z obozów jednak nie mógł jednocześnie lekceważyć faktu obecności sztuki w historii Żydów.

Niezwykle ważna dla poniższej pracy jest teza, iż opisana wyżej dyskusja nad pojęciem i charakterem sztuki żydowskiej, jaką już w XIX w. rozpoczęli intelektualiści żydowscy i nieżydowscy, jest kolejnym zjawiskiem, które wiązać należy z procesami modernizacyjnymi, zachodzącymi w środowiskach żydowskich po edykcie emancypacyjnym. Organizowanie wystaw sztuki żydowskiej, z których pierwsza miała miejsce w 1878 r.²³ w Paryżu, było wyrazem istotnych przemian tożsamościowych i zmiany stosunków społecznych, jakie rozwijały się w XIX w. w całej Europie Środkowo-Wschodniej, a szczególnie w Niemczech. Twórczość artystyczna oraz jej eksponowanie pomagało w określaniu własnej odrębności kulturowej, lecz także w definiowaniu swojej pozycji wobec społeczeństwa niemieckiego. Zainteresowanie sztuką żydowską ze strony żydowskich i nieżydowskich historyków i historyków sztuki prowokowało dyskusję w wielu środowiskach²⁴. Sama złożoność problemu ciągłości tradycji artystycznych w judaizmie oraz wpływ przemian kulturowych oraz społecznych na formowanie się i legitymizację pojęcia sztuki żydowskiej, spowodowały trudności w utworzeniu jednej i spójnej definicji. Stąd rozpoczęta niemal ponad 100 lat temu dyskusja wydaje się pobrzmiwać po dziś dzień.

Sztuka pod znakiem zapytania. Problem tożsamości jako paradygmat w badaniach nad pojęciem sztuki żydowskiej i próbach jej legitymizacji przez krytykę artystyczną i historię sztuki od późnego XIX do XXI w.

Dyskusję tę rozpoczyna pytanie o sztukę żydowską, które towarzyszyło wszelkim próbom legitymizacji tego pojęcia, a atmosfera niepewności i podejrzeń, jaka otaczała jego wczesnych badaczy, wydaje się być obecna do dziś. Wspomniane wcześniej, powstałe na początku XX w. pierwsze encyklopedyczne definicje sztuki żydowskiej umieszczały sztukę Żydów – niezależnie czy była to twórczość zwią-

²³ W 1878 r. na międzynarodowej wystawie sztuki Exposition Universale w Paryżu zaprezentowano judaika ze zbiorów Isaaca Straussa. Zorganizowana w 1887 r. anglo-żydowska ekspozycja była z kolei pierwszą niezależną wystawą prezentującą obiekty związane z kulturą żydowską.

²⁴ Por. R.I. Cohen, *op. cit.*, s. 5.

zana z życiem religijnym (przedmioty rytualne), czy też działalność współczesnych artystów żydowskich – niemal zawsze w kontekście artystycznych prądów epoki i regionu, wpisując ją tym samym w sztukę większości i pozbawiając ją niejako charakterystycznych, indywidualnych cech²⁵.

Problem miejsca sztuki w judaizmie był jedną z kilku kwestii, jakie stanowiły część dyskusji i procesów w przekształcaniu się samoświadomości Żydów w Europie u progu nowoczesności. Stąd problem tożsamości uwikłany był w badania nad historią sztuki żydowskiej od początku wyodrębnienia się jej jako osobnej gałęzi w dziejach prądów artystycznych. Pierwsze pokolenie badaczy starając się wprowadzić ten termin do powszechnej historii sztuki, swoje teorie w dużym stopniu opierało na próbie znalezienia owego szczególnego komponentu, który wyróżniałby twórczość żydowską na tle innych kierunków sztuce. Wcześni, XIX-wieczni myśliciele i naukowcy oraz następujące po nich pokolenie działających na początku XX w. pierwszych historyków sztuki – specjalistów od sztuki żydowskiej – musieli zmierzyć się z dwoma tradycjami w nauce, które wydawały się nieadekwatne do badania zjawiska sztuki żydowskiej i charakteryzującej ją definicji. Po pierwsze, charakteryzowanie sztuki według kategorii narodowych²⁶, które stawało się dominującym nurtem w badaniach nad historią sztuki, usuwając poza nawias powstałą w warunkach diasporycznych sztukę żydowską, która nie spełniała określonych warunków koniecznych szczególnie do dopełnienia znaczenia drugiego członu tego pojęcia. Z drugiej strony, wprowadzona przez Heinricha Wölfflina esencjalistyczna teoria stylu, rozumianego jako zespół pewnych cech formalnych wyróżniających danego artystę lub zespół dzieł sztuki, wydawała się zbyt ogólna i nie dała się zastosować do twórczości żydowskiej z tego względu, iż ta wielokrotnie stylistycznie nie różniła się od dzieł sztuki powstałych w kręgu otaczającej społeczności żydowskie kultury chrześcijańskiej.

Autorem jednej z pierwszych antologii historii sztuki żydowskiej był Ernst Cohn-Wiener. Na 264 stronach wydanej w 1929 r. *Die Jüdische Kunst*²⁷ próbuje on opisać żydowskie dzieła sztuki od czasów antycznych do współczesności. Wstęp do tomu otwiera pytaniem: „Czy istnieje sztuka żydowska?”²⁸ Jego wywód zawarty na kolejnych stronach reprezentuje ów znany wcześniej z pism, chociażby

²⁵ Zob. *Jüdisches Lexikon*, t. 3, Berlin 1927, s. 934; *Encyclopedia Judaica*, t. 10, Berlin 1934, s. 495–511; *The Dictionary of Art*, red. J. Turner, t. 17, London 1996, s. 530–583.

²⁶ Pojęcie narodowości pojawia się w judaizmie w zasadzie dopiero pod koniec XIX w. wraz z utworzeniem organizacji syjonistycznych. Słynne zdanie wygłoszone przez rabina Kaufmanna Kohlera w 1885 r.: „Judaizm nie jest już narodowością, ale społecznością religijną”, reprezentuje stale w owym czasie stanowisko środowisk religijnych; za: K.P. Bland, *Modern denials and affirmations of Jewish art. Germanophone origins and themes*, w: *idem, The Artless Jew...*, s. 14.

²⁷ E. Cohn-Wiener, *Die Jüdische Kunst. Ihre Geschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Berlin 1929.

²⁸ „Gibt es eine jüdische Kunst?”

Hermann Cohena, pogląd, który usprawiedliwia zakaz przedstawiania, tłumacząc to duchową (czytaj: werbalną) naturą kultury żydowskiej. Publikujący sześć lat później swoje *Einführung zur jüdische Kunst* Franz Landsberger²⁹ również pyta: „Sztuka żydowska – czy w ogóle istnieje?”³⁰, a następnie wraca do tradycyjnego poglądu, iż ze sztuk w kulturze żydowskiej zawsze najbardziej kultywowana była architektura, powołując się na przykład Świątyni Salomona czy synagog palestyńskich.

Taka postawa i wynikająca z niej niepewność nie tylko co do pojęcia, ale także istnienia zjawiska, zostaje poddana gruntownej weryfikacji w o wiele obszerniejszej, bo dwutomowej pracy na temat sztuki żydowskiej, wydanej w 1963 r. przez Cecila Rotha³¹, choć i ten autor nie tworzy dla sztuki żydowskiej żadnych odrębnych kategorii, lecz wpisuje jej zjawisko w typową periodyzację występującą w powszechnej historii sztuki, mówiąc raczej o udziale artystów żydowskich w różnych prądach artystycznych, unikając przy tym pojęcia ‘sztuka żydowska’. Takich perspektyw można by wymieniać bez liku.

Nawet Martin Buber, który pragnął, by sztuka stała się wyrazem żydowskiej odrębności kulturowej, wierzył, iż pojęcie żydowskiej sztuki nabierze mocy dopiero wtedy, gdy zyska ona charakter narodowy³². Jego rozumienie sztuki ściśle wiązało się z wprowadzeniem idei żydowskiego renesansu, rozumianego jako świeckie odrodzenie judaizmu. Również dla Bubera sztuka miała narodzić się na nowo i stać się manifestacją nowej kultury żydowskiej. Twierdził, iż spętany dotychczas więzami religijnego prawa judaizm nie był w stanie wytworzyć własnego języka plastycznego. Pokolenie nowych artystów, tak samo jak nowych Żydów w ogóle, dopiero nadeszło i to ono sprawi, że sztuka będzie świadomym wyrazem żydowskiego doświadczenia.

Oczywiście, od czasu pojawienia się powyższych prób odpowiedzi na trudne pytanie o sztukę żydowską, badania nad interpretacją i miejscem żydowskich artefaktów w powszechnej historii sztuki trwały nieprzerwanie. Powstawały inicjatywy wystawiennicze, żydowskie muzea i zespoły badawcze zajmujące się wszelkim rodzajem twórczości, zarówno tej tradycyjnej, związanej z życiem religijnym, której nadano nazwę ‘judaika’, jak i tej tworzonej przez współczesnych artystów pochodzenia żydowskiego. Mimo to pojęcie to ciągle wzbudzało kontrowersje, szczególnie w kontekście sztuki nowoczesnej, gdzie to, co ‘żydowskie’ w danym dziele nie było kwestią interpretacji tradycyjnych wątków i symboli, a samo pochodzenie artysty nie mogło stanowić przyczynku, by żydowskim nazywać jego samego lub jego twórczość. Pojęcie to budziło szczególne kontrowersje w kon-

²⁹ F. Landsberger, *Einführung zur jüdische Kunst*, Berlin 1935.

³⁰ „Jüdische Kunst – gibt es überhaupt?”

³¹ C. Roth, *Die Kunst der Juden*, t. 1–2, Frankfurt a. Main 1963.

³² M. Buber, *Jüdische Künstler*, Berlin 1903.

tekście rzeczywistości po Holokauście, gdzie problem odpowiednich narzędzi i metod wyróżniania cech kulturowych był sprawą niezwykle delikatną, przez niektórych celowo omijaną. Stąd reakcje na pojęcie sztuki żydowskiej – nawet wybitnych autorytetów naukowych – były niekiedy bardzo emocjonalne. Jeszcze w 1996 r. historyk sztuki Ernst Gombrich na wykładzie w ramach seminarium „Fin de Siècle Vienna and its Jewish Cultural influences”³³ wywołał prawdziwe poruszenie swym pełnym pasji stwierdzeniem, iż organizowanie podobnych spotkań jest chybione, gdyż pojęcie żydowskiej kultury to wynalazek Hitlera i jego poprzedników oraz następców. Tym samym podważył także współczesne badania nad udziałem Żydów w tworzeniu nowoczesnych zjawisk w sztuce, utrzymując, iż tak naprawdę ich intencją nie było wcale wyrażanie treści żydowskich, lecz chęć zasymilowania się z życiem kulturalnym otoczenia. Gombrich, wiedeński Żyd, pochodzący z asymilowanej rodziny, uważał, że wszelkie próby dokonania próby zjednoczenia artystów pochodzenia żydowskiego pod jednym nagłówkiem ‘żydowscy artyści’, a tworzonej przez nich sztuki jako ‘żydowska’ trąci rasizmem. Niewątpliwie Gombrich nawiązuje tu do utworzonego przez narodowych socjalistów oddziału Kulturbundu.

Nie był to głos odosobniony. Był on charakterystyczny szczególnie dla tych historyków sztuki pochodzenia żydowskiego, dla których sztuka wyrażać miała wartości uniwersalne, pozbawione kontekstu narodowego, etnicznego czy religijnego. Jedną z najbardziej głośnych opinii na temat pojęcia sztuki żydowskiej wygłosił w połowie lat 60. XX w. zwolennik abstrakcyjnego ekspresjonizmu, jeden z najbardziej znaczących krytyków w USA lat 50. i 60. XX w., Harold Rosenberg. W krytycznym tonie, który przypomina krzyk karcącego ojca, rozpoczyna swój słynny esej zatytułowany *Is there Jewish Art?*³⁴: „Czy istnieje sztuka żydowska? Budują żydowskie muzeum, a dopiero potem pytają: Czy jest żydowska sztuka? Żydzi! Jeśli chodzi o samo pytanie – istnieje na nie odpowiedź nieżydowska i żydowska. Nieżydowska odpowiedź mówi: Tak, jest sztuka żydowska i – nie, nie ma żydowskiej sztuki. Odpowiedź żydowska to: Co masz na myśli mówiąc żydowska sztuka?”³⁵ Sam Rosenberg, który nie uczestniczył w propagowaniu żydowskiego dziedzictwa kulturowego, powtarza znane już z wcześniejszych dysput argumenty: tak, jest wielu Żydów, którzy tworzą sztukę, ale nie istnieje nic takiego jak żydowski styl. Przyznaje, że sztuka żydowska może oznaczać sztukę wyprodukowaną przez Żydów, lecz, jak sam przyznaje, jest to kolejny sposób na zaznaczenie swego miejsca w kulturze większości. Po trzecie, istnieje też istotny argument, że sztuka żydowska to taka, która przedstawia Żydów lub żydowski

³³ E. Gombrich, *The Visual Arts in Vienna circa 1900. Reflections on the Jewish Catastrophe*, w: *Fin de Siècle Vienna and its Jewish Cultural Influences*, London 1996.

³⁴ H. Rosenberg, *Is there a Jewish Art?*, „Commentary”, VII 1966, s. 57–60.

³⁵ *Ibidem*.

temat. Jednak dla niego żadna z tych idei nie jest konceptem, który posiada jakiegokolwiek estetyczne znaczenie, a w związku z tym nie może wspomniane pojęcie wypełnić treścią. Przez zbiór refleksji Rosenberga przebija gorycz, a przede wszystkim gniew, co sprawia, iż esej ten ma dużo mniej oryginalną treść i trafność ocen niż inne, stanowiące główny nurt zainteresowań krytyka prace. Kończy się jednak istotnym stwierdzeniem. Rosenberg jako jeden z pierwszych w sposób świadomy wprowadza w rozważania na temat sztuki żydowskiej problem tożsamości. Słusznie przyznaje, że „w chaosie XX w., a najsilniej po wojnie, metafizyczny temat, jakim jest tożsamość wkroczył na teren sztuki. To właśnie w tym momencie działalność żydowskich artystów osiągnęła nowy wymiar”³⁶. Dla niego sztuka przede wszystkim ma wyraz indywidualny, ponieważ artyści pochodzenia żydowskiego mogą poprzez nią nadać formę „żydowskiemu wyrazowi” bez potrzeby wypełniania pojęcia „żydowskiej sztuki”.

Rosenberg miał oczywiście na myśli współczesnych i na dodatek amerykańskich (choć o europejskich korzeniach) artystów pochodzenia żydowskiego, lecz jego przywołanie problemu tożsamości stanowiło paradygmat, który przeniesić można również na twórczość artystów sprzed II wojny światowej. Już epoka emancypacji przyniosła ogromne zmiany w żydowskiej świadomości i tradycji, która uległa redefinicji. Redefinicji i przeobrażeniom poddana została zarówno sama sztuka, jak i jej rozumienie przez społeczność żydowską. Przede wszystkim mamy w tym czasie do czynienia z pojawieniem się pierwszych nazwisk wśród żydowskich twórców. Sztuka żydowska przestaje być uniformem powtarzanych i znanych z tradycji symboli, ale zaczyna być reprezentowana przez indywidualności, których skomplikowana tożsamość zarówno na poziomie jednostkowym, kulturowym, jak i społecznym nie owocuje sztuką o jasnym, ikonograficznym przesłaniu. Architektura synagogalna, przedmioty rytualne, iluminowane księgi, wycinankowe mizrachy, dekoracje synagog czy też rzeźba nagrobna z reguły były dziełem twórców anonimowych, co może prowadzić również do wniosku, iż wielu z nich mogło nie być pochodzenia żydowskiego. To zatem, co wyróżniało żydowską twórczość na tle jej z reguły chrześcijańskich wzorów, to pewne specyficzne symbole i wątki ikonograficzne, które mogły znaleźć swoją interpretację jedynie poprzez tradycję i duchowość żydowską. Chociaż i te pierwiastki czasem trudno było wyodrębnić i rozpoznać w gąszczu licznych stylistycznych i formalnych zapożyczeń, gdyż w rzeczywistości sztuce żydowskiej brak wyróżniających cech stylistycznych. Stąd metoda, jaką przyjęto w badaniach nad twórczością artystów pochodzenia żydowskiego, przyjęła charakterystyczną cechę poszukiwań indywidualnych cech oraz wyrazu kulturowego, który wychodzi poza analizę stylistyczną, formalną i ikonograficzną, umieszczając w zamian artystę w pewnym kon-

³⁶ *Ibidem*, s. 60.

tekście historycznym, a także stawia go w sytuacji określonych procesów psychologicznych. Dla wielu twórców pokolenia poemancypacyjnego ich artystyczna ścieżka jest związana z wyborem drogi życiowej i nakazuje bądź asymilację i całkowite kulturowe rozmycie wcześniejszych, symbolicznych „naleciałości”, bądź też staje się manifestem ich trwania przy tradycji judaistycznej. Problem tej złożonej tożsamości, urastający niekiedy do dylematu, problemu kulturowego wyboru w sytuacji balansowania na styku dwóch światów, jaki był widoczny w dziełach takich artystów, jak chociażby Moritz Oppenheim czy Maurycy Gottlieb³⁷, wspólny był dla wielu i wprzęgnięty został w artystyczny dyskurs, właściwie aż do momentu, gdy ów rozwój zainteresowania sztukami plastycznymi w środowiskach żydowskich został zahamowany przez politykę narodowych socjalistów.

Czym jednak jest tożsamość, a szczególnie jak interpretowana jest tożsamość żydowska? W przypadku Żydów epoki nowoczesnej, niezwiązanych z ortodoksyjnym odłamem judaizmu, a nawet tych zasymilowanych, niewątpliwie możemy mówić o swego rodzaju tożsamości kulturowej, której determinantem jest przede wszystkim wspólne doświadczenie życia w diasporze. W przypadku tożsamości, której tropów pragnęlibyśmy doszukać się w kulturze wizualnej, najtrafniej scharakteryzował to zjawisko jeden z tych, który podłożył fundamenty pod badania w zakresie studiów kulturowych: Stuart Hall³⁸. Uważa on, że tożsamość to rodzaj „produkcji”, której proces nigdy nie ulega zakończeniu i zawsze tworzony jest w ramach reprezentacji, nigdy poza nią. Mówi on o dyskursie kultury, który usytuowany jest w jej kontekście³⁹. Zaś tożsamość kulturowa dla niego to kultura dzielona, rodzaj kolektywnego, jednego prawdziwego „ja”, ukrytego w innych „ja”, które dzielają ludzie o wspólnej historii i pochodzeniu. Autor twierdzi, że owa wspólnota doświadczenia może mieć miejsce, gdy „jeden lud” posiada stałe i niezmiennie punkty odniesienia⁴⁰. Dodatkowo Hall uważa także, iż kultura miała ogromne znaczenie w odkrywaniu i doświadczaniu samych siebie, np. jako „innych” i reprodukcji tych wizerunków w sztukach przedstawieniowych⁴¹. W ramach reprezentacji istnieją również historie ukryte, które ujawniają się właśnie w języku wizualnym. Mimo to tożsamość kulturowa nie jest oparta jedynie na podobieństwach, lecz także na krytycznych momentach i głębokich różnicach, które występować mogą nawet w ramach samej wspólnoty. Te często podkreślane

³⁷ Ciekawy aspekt sztuki Gottlieba oraz Oppenheima rozpatrywany pod kątem ich związków z kulturą dominującą rozwinął N.L. Kleblatt w: *Master Narratives/Minority Artists*, w: *Complex Identities. Jewish Consciousness and Modern Art*, red. M. Baigel, M. Heyd, Rutgers University Press 2001, s. 1–11.

³⁸ Zob. S. Hall, *op. cit.*, s. 21–31.

³⁹ *Ibidem*, s. 21.

⁴⁰ *Ibidem*, s. 22.

⁴¹ *Ibidem*, s. 24.

są przez badaczy społeczności żydowskiej na świecie. Przed Holocaustem najbardziej jaskrawymi przykładami był konflikt między *Ostjuden* i *Westjuden* (próbą pogodzenia różnic kulturowych między Żydami niemieckimi i tzw. wschodnio-europejskimi były artykuły publikowane na łamach czasopisma „Ost und West”). Obecnie żydowska tożsamość ma wiele „kontekstualnych” form, w zależności od miejsca osiedlenia Żydów. Wpływ na nią ma również płeć, orientacja seksualna, kontekst kulturowy, stopień przywiązania do tradycji itd. Doświadczenie diaspory według Halla nie stanowi jednolitej, czystej istoty, lecz niesie za sobą rozpoznanie koniecznej heterogeniczności i różnorodności, a czasem nawet „hybrydyczności”⁴². Teoretyczne rozważania Halla na temat tożsamości w diasporze znajdują swoje echo w badaniach nad społecznością żydowską. Jak twierdzi Howard Wettstein: „nie istnieje jeden jedyny dowód na tożsamość żydowską, nie istnieje uprzywilejowana tożsamość żydowska”⁴³. Tym samym autor sugeruje istnienie wielości judaizmów, a teza ta zdaje się bić rekordy popularności we współczesnym dyskursie na temat żydowskiej kultury i sztuki.

Przez współczesnych badaczy zjawisk artystycznych w żydowskiej kulturze, jak i twórczości poszczególnych artystów preferowany jest ten właśnie punkt widzenia. Pierwsze próby wprowadzenia paradygmatu tożsamości do studiów nad żydowską sztuką wyszły spod pióra amerykańskich historyków sztuki głównie żydowskiego pochodzenia. Powstałe w ciągu ostatnich dwudziestu lat publikacje o sugestywnych tytułach: *The Jewish Experience of the Twentieth Century* (Avram Kampf, 1984), *Jewish Identity in Modern Art History* (praca zbiorowa pod redakcją Catherine Soussloff; California 1996), kontrowersyjny katalog wystawy Muzeum Żydowskiego w Nowym Jorku z wyśmienitymi esejami pod redakcją Normana Kleeblatta pod tytułem *Too Jewish? Challenging Traditional Identities* (1996), powstała w 2001 r. *Complex Identities. Jewish Consciousness and Modern Art* (red. Matthew Baigel, Milly Heyd) stanowią znakomity przykład na to, jak ogromny wpływ na dyskurs historii sztuki mają współczesne teorie kulturowe. Liczne idee na temat kondycji żydowskiej we współczesnym świecie, m.in. te dotyczące aspektu funkcjonowania w środowisku wielokulturowym, zjawiska symbiozy, akulturacji, asymilacji, a także studia feministyczne i genderowe, stworzyło tygiel pojęć, w którym narzędziem mieszającym była właśnie tożsamość i jest to tożsamość nad wyraz złożona. Zawiera się w niej nie tylko żydowskie pochodzenie artysty, które nie wystarcza, by nazwać go artystą żydowskim, lecz także wszelkie inne cechy, które w efekcie tworzą ową tożsamość hybrydyczną, dlatego mówi się dziś o sztuce żydowskich artystów-gejów lub o artystkach-Żydówkach, których sztuka wyraża zarówno treści żydowskie, jak i feministyczne. Tym ostatnim również

⁴² *Ibidem*, s. 31.

⁴³ H. Wettstein, *Diasporas and Exiles. Varieties of Jewish Identity*, Berkeley 2002, s. 7.

poświęcono osobną publikację w Wielkiej Brytanii (*Rubies and Rebels. Jewish Female Identity in Contemporary British Art*, 1996). Mało tego, żydowskiej tożsamości doszukują się także badacze architektury (*Jewish Identity in Contemporary Architecture*, 2005), lecz ta publikacja stanowi przykład na zbytne szafowanie tym pojęciem.

Samo spojrzenie na powyższe tytuły sugeruje, że nie mamy do czynienia z prostymi definicjami i pojęciami, a „sztuka żydowska” jest ciągle pojęciem omijanym, zręcznie zastępowanym przez wielozłonowe sformułowania o charakterze opisowym. Przykładem może być tu przedstawiona przez Matthew Baigella i Milly Heyd w 2001 r. próba definicji⁴⁴. Według nich sztuka żydowska to taka, w której można znaleźć jakieś aspekty żydowskiego doświadczenia: religijnego, społecznego lub osobistego. Nie jest to zatem wyznaczenie szczególnych, stałych cech, czyli przyjęcie postawy esencjalistycznej, która połączyłaby artystów z różnych okresów i położenia geograficznego (gdzie mogą mieć znaczenie również różnice płciowe czy kulturowe), ale poszukiwanie owego dynamicznego pierwiastka wyznaczającego w żydowskim doświadczeniu jego złożoną tożsamość rozumianą zarówno jako stan pewnego konfliktu, jak i współczynników uzupełniających się. Stanowisko to wydaje się podążać za koncepcją, jaką zaproponował Stuart Hall, definiując tożsamość kulturową w warunkach diaspory. Z owego postulatu wnioskować można, iż metoda ta nakazuje zajmowanie się jedynie tylko tymi artystami i takimi ich dziełami, w których owo doświadczenie w sposób bardziej lub mniej dosłowny jest widoczne. Sposoby radzenia sobie z takimi zjawiskami jak asymilacja, własne dziedzictwo kulturowe, bez stawania się „innym” głównego nurtu kultury dominującej lub „honorowym” innym lub też „opornym pariasem”, widoczne będą nie tylko w specyficznym języku artystycznym, ale wymagać będą od badacza również pewnej wrażliwości psychologicznej, która pozwoli odnieść pewne specyficzne postawy twórcze do przeszłości artysty i tam właśnie znaleźć klucz do rozszyfrowania zakodowanych w jego dziełach treści⁴⁵. Wydaje się jednak, iż metoda ta, będąca swego rodzaju psychoanalizą, musi być podejmowana ze szczególną ostrożnością, ze względu na możliwe przeinterpretowanie twórczości, co jest szczególnie prawdopodobne, gdy jako główne kryterium przyjmujemy pochodzenie etniczne, tzn. urodzenie, traktując je jako determinant postaw twórczych – doszukiwanie się tego czynnika u każdego artysty pochodzenia żydowskiego może uczynić nas ślepyimi na dość oczywiste związki często z kulturą dominującą, niekoniecznie związaną z tradycyjnym wychowaniem czy sposobem życia, który miał na celu całkowitą asymilację. W tym sensie jednocześnie próbując znaleźć odpowiednik w pojęciach i metodach stosowanych w naukach

⁴⁴ *Complex Identities...*, s. xiii–xvii.

⁴⁵ *Ibidem*.

historycznych, należy dość ostrożnie podchodzić do owego kryterium „urodzenia się Żydem” jako wyznacznika nominalnego przy próbie określenia charakteru twórczości takiego artysty⁴⁶.

Czy zatem posiadając tak opracowaną definicję, termin sztuka żydowska, jak twierdzi Elisheva Revel-Neher, może występować bez znaku zapytania?⁴⁷ Historyk sztuki zajmujący się zjawiskiem twórczości artystycznej w judaizmie nieustannie staje w obliczu wyborów i wątpliwości, zarówno własnych, jak i otoczenia. Będąca wynikiem teorii kulturowych najnowsza, przytoczona wyżej definicja sztuki żydowskiej, wymaga nie tylko rozległej wiedzy na temat powszechnej historii sztuki, różnorodnych zagadnień i historii judaizmu, a także kontekstu, w jakim dana społeczność funkcjonowała. Nie tylko musi dokonać szczegółowej i wielowątkowej kwerendy archiwalnej, muzealnej, ale też brać pod uwagę czynniki takie jak płeć, orientacja seksualna czy kontekst kulturowy oraz funkcjonujący na ich temat dyskurs. Narzędzia te potrzebne są do identyfikacji owego ‘żydowskiego doświadczenia’ w danym dziele sztuki lub w twórczości danego artysty. W związku z tym powstaje istotne pytanie natury metodologicznej. Do jakiego stopnia badacz, przyjmując taką perspektywę, może istnieć ‘poza’ obiektem swych dociekań, nie dzieląc tego doświadczenia, mimo wszystko rozumieć jego istotę? Na ile zaś konieczna jest identyfikacja, czy też wspólne doświadczenie, chociażby kulturowe, by można wykryć i przekuć na naukowy język to, co nie zawsze jest widzialne i wymierne w ograniczonych jakby nie było narzędziach, jakie historyk sztuki ma do dyspozycji? Czy jeśli nadrzędną kwestią jest pytanie o tożsamość, jaką rolę odgrywa tu tożsamość samego historyka sztuki? Z punktu widzenia tradycyjnej nauki pytanie to wydaje się trywialne, jeśli nie naiwne, ale nie należy go nie doceniać. Subiektywizacja wkracza na teren nauki, szczególnie zaś tych jej gałęzi, w których paradygmatem jest tożsamość. Być może dlatego pytanie o sztukę żydowską mimo wszystko nie może pozbyć się znaku pytania, pomimo wielu faktów, które świadczą za tym, iż takowe zjawisko rzeczywiście istnieje i ma swoje miejsce w powszechnej historii sztuki.

Dynamicznie formująca się tożsamość, szczególnie w środowisku wielokulturowym i to nie tylko pod względem etnicznym czy narodowościowym, ale z uwzględnieniem spraw płci, pozycji społecznej, położenia jednostki lub grupy względem władzy dominującej, jej pozycja w grupie identyfikacyjnej, wyznacza szersze spektrum interpretacji historyka sztuki przy spojrzeniu nie tylko na twórczość danego artysty, lecz także na działalność żydowskich mecenasów. W niniejszym opracowaniu pod uwagę będą zatem brać w przypadku artystów nie tylko

⁴⁶ M. Kaplan, *The Making of The Jewish Middleclass: Women, Family, and Identity in Imperial Germany*, New York, 1991.

⁴⁷ Zob. E. Revel-Neher, *With Wisdom and Knowledge of Workmanship. Jewish art without a question mark*, w: *Complex Identities...*, s. 12–33.

samo dzieło sztuki, w którym doszukiwać się będą jakiś śladów definiowania własnej tożsamości przez twórcę. Niezwykle cennym źródłem informacji mogą być także notatki prasowe, czy inne publikacje na temat prac danego twórcy, gdzie istotnym tropem może być sposób interpretacji tegoż jako pewne potwierdzenie pozycji owego artysty w wielokulturowym społeczeństwie. W przypadku inicjatyw artystycznych, mecenasów, właścicieli galerii, w przełożeniu na język socjologii najbardziej istotnym czynnikiem będzie stwierdzenie owej tożsamości kulturowej, za którą stać będą pewne wspólne inicjatywy, podzielane wartości i idee, a także polityka reprezentacji wobec społeczności otoczenia.

Podwójna tożsamość artystów okresu nowoczesnego na przykładzie Maksa Liebermanna

Nie można lekceważyć faktu, iż w interesującym nas czasie, szczególnie na terenie Niemiec, niejednokrotnie będziemy mieć do czynienia z dość szczególnym zjawiskiem, w którym skomplikowana tożsamość artysty oscylowała między dwoma światami i on sam uwzględniał w swym zarówno twórczym, jak i prywatnym życiu zarówno ów element pochodzenia, jak i akceptację prądów płynących z zewnątrz, które stymulowały jego świadomy proces akulturacji. Taka sytuacja, jak wykazały badania, zwykle nie owocowała symbiozą owych dwóch pierwiastków, a bardziej postrzegana była jako pewien konflikt. Miało to miejsce szczególnie na początku XX w., kiedy żydowscy artyści, zwłaszcza ci, którzy zyskali międzynarodową sławę i rozpoznawani byli jako twórcy niemieccy, jednocześnie pozostawali w ścisłym związku ze środowiskiem żydowskim, choćby miało to się odbywać jedynie na zasadzie układów towarzyskich i finansowych. Fakt urodzenia się Żydem stanowił w pewnym sensie znak na całe życie, który część z nich mimo wszystko chciała zachować, a życie innych stanowiło dowód na ciągłe próby walki ze swym żydowskim pochodzeniem, traktując je po trosze jak stygmat⁴⁸.

Najbardziej wyrazistą postacią, reprezentującą owo pokolenie nowoczesnych twórców o podwójnej tożsamości jest Max Liebermann. Nazwisko tego artysty niezwykle często pojawiało się w rubrykach dotyczących kulturalnego i artystycznego życia, umieszczanych w nowoczesnych pismach oraz w publikacjach z kręgów żydowskich. Jednocześnie Max Liebermann, jako impresjonista, należał do ulubionych artystów liberalnego mieszczaństwa z czasów Republiki Weimarskiej, co zawdzięczał uniwersalnym walorom swej sztuki. Niektórzy z badaczy starając się przeanalizować ową skomplikowaną tożsamość artysty, podkreślają jego zna-

⁴⁸ Por. A. Poseq, *Soutine's Jewish Bride Fantasy* w: *Complex Identities...*, s. 100–114.

czenie dla kultury i sztuki niemieckiej. Heinrich Strauss⁴⁹ argumentuje, iż to, że Liebermann był Żydem, miało wpływ na fakt, iż stał się on pośrednikiem między sztuką niemiecką i francuską. Jego pochodzenie miało również wpływ na jego otwartość i chłonność nowych prądów. Artysta ten wywodził się ze starej, patrycjuszowskiej, żydowskiej rodziny z Berlina, co zaowocowało u niego specyficznymi dla tego środowiska cechami, jakimi „była zawadiackość i bezkompromisowość, ostrość spojrzenia i dystans”⁵⁰. Jak wskazuje dalej Heinrich Strauss, w Paryżu Max Liebermann należał do środowiska uformowanego przez obcokrajowców i Żydów, ale przez Francuzów postrzegany był jako Niemiec. Zachęcany do naturalizacji, nie uczynił tego, a mimo to przez długi czas odzęgnywał się od podejmowania w swej twórczości ściśle żydowskich wątków. Dopiero wraz ze wzrostem antysemityzmu kładł nacisk na swe żydowskie pochodzenie, co z kolei zaowocowało ostentacyjnością w eksponowaniu swego judaizmu. Dowodem na to może być obraz: *Judith*, który ma mówić relatywnie o rasowej czystości Żydów⁵¹. Jednocześnie Strauss wskazuje na wiele sprzecznych opinii u Liebermanna, które dochodzą do głosu za każdym razem, gdy próbuje on mówić o sztuce, a szczególnie o sztuce żydowskiej. Z jednej strony mówi o stylu narodowym, z drugiej istnieją opinie zaprzeczające tym tezom. Wyrażana często przez Liebermanna „teoria rasowa” nie reprezentowała świadomości ‘twórczego’ związku między sztuką i krwią (tak jak wyrażał to chociażby Buber w swej koncepcji ‘sztuki narodowej’), lecz bardziej była reakcją na ataki rasistowskie, tym bardziej że twórczość Liebermanna nie ma szczególnie żydowskiego charakteru.

Jako typowy przedstawiciel pokolenia artystów pochodzenia żydowskiego, którzy bardziej czuli się kosmopolitami niż pragnęli zgodnie z ideologią syjonistyczną propagować styl narodowy w sztuce, Liebermann malował Żydów nie dlatego że byli Żydami, lecz ponieważ był „nadwornym malarzem” wyższych warstw żydowskich⁵². Celowo unikał tak zwanych ‘scen gettowych’⁵³, gdyż twierdził, iż Żydzi są za bardzo charakterystyczni i bał się zbytniego przejścia w karykaturę. Liebermann nigdy też nie miał kompleksu artysty żydowskiego w Niemczech. Dzięki takiej kosmopolitycznej postawie, według Straussa, Liebermann nie tylko zyskał uznanie jako artysta międzynarodowy, ale również służył za pośrednika – dzięki niemu na grunt niemiecki zaszczepiony został impresjonizm oraz duch artystycznej bohemy. Naznaczonemu sukcesem losowi Liebermanna prze-

⁴⁹ H. Strauss, *On Jews and German Art. (The Problem of Max Liebermann)*, „Leo Baeck Institute Year Book” 2, 1957, s. 255–269.

⁵⁰ M. Justi, *Max Liebermann*, Berlin 1921, s. 5; zob. H. Strauss, *op. cit.*, s. 262.

⁵¹ H. Strauss, *op. cit.*, s. 264.

⁵² *Ibidem*, s. 265.

⁵³ Zob. J. Malinowski, *Malarstwo i rzeźba Żydów polskich w XIX i XX w.*, Warszawa 2000.

ciwstawiona został w tym samym artykule postać innego żydowskiego artysty – Lessera Ury’ego, którego wyraźne utożsamianie się z wątkami żydowskimi skazało nie tylko na smutny los i zdobycie popularności jedynie w kręgach żydowskich. Pomimo iż nie mniej zdolny od Liebermanna, również nawiązujący do impresjonizmu, Ury nie zdobył rozgłosu, a dzieła jego – w większości zniszczone przez nazistów – nie zostały zaliczone w poczet dorobku kultury niemieckiej. Ten przywilej spotkał Liebermanna już za życia⁵⁴.

Max Liebermann stanowi przykład artysty, którego złożona tożsamość wymaga przyjęcia współczynnika humanistycznego w badaniach nad historią sztuki. Dlatego też, pomimo iż nie był związany ze środowiskiem wrocławskim, stanowić może pewien wzór postawy życiowej i artystycznej charakterystyczny również dla niektórych twórców pochodzenia żydowskiego z Wrocławia.

Tak jak Moritz Oppenheim, Liebermann był swego rodzaju wzorem pokolenia poemancypacyjnego i stał się figurą symboliczną artystów Republiki Weimarskiej. Przeciwny działaniom wojennym, a po I wojnie światowej wierny impresjonizmowi, stanowił wzór dla liberalnych środowisk mieszczańskich. Symptomatyczna jest też przyjęta w stosunku do niego metoda badań. Liebermann to artysta, w stosunku do którego badacze stosują perspektywę badań społecznych – w tym duchu powstał esej Irit Rogoff, która rozpatruje jego twórczość nie na podstawie odczytanych treści jego obrazów, ewidentnie bez żydowskich wątków, lecz najpierw rekonstruuje jego pozycję w społeczeństwie niemieckim, szczególnie w jego warstwie średniej⁵⁵.

W epoce, gdy zanika poczucie tożsamości grupowej⁵⁶, a na pierwszy plan wysuwa się istota rozwoju jednostki, wpisanej w ogólne pojęcie ‘Bildung’, należy brać pod uwagę złożoność doświadczeń poszczególnych twórców, aby móc określić ich pozycję w stosunku do kultury żydowskiej i niemieckiej, w końcu również sztuki europejskiej. Z podobną potrzebą krytycznej interpretacji dzieł artystów, które nie mogą być wyabstrahowane z kontekstu problemu tożsamości i studiów kulturowych, lecz wnoszące jednocześnie pewne echa kosmopolityzmu, spotykać się można również w przypadku pokolenia artystów z Wrocławia. Można mieć również do czynienia z twórcami, w których dziełach nie odnajduje się wiele śladów żydowskiej egzystencji i doświadczenia (Eugen Spiro, Clara Sachs) – jednak pozostając przedstawicielami mniejszości żydowskiej we Wrocławiu, posiadali oni szczególną pozycję pośredników między dwoma światami, w których przyszło

⁵⁴ *Ibidem*, s. 269.

⁵⁵ I. Rogoff, *Max Liebermann and the Painting of the Public Sphere*, w: *Art and its Uses. The Visual Image and Modern Jewish Society. Studies in Contemporary Jewry*, t. 6, red. E. Mendelsohn, New York 1990, s. 91–110.

⁵⁶ Zjawisko opisane w eseju S. Barona, *Ghetto and Emancipation*, „Menorah Journal” 14, VI 1928, s. 515–526.

im żyć. Podobnie z żydowskimi mecenasami, właścicielami galerii czy historykami sztuki. Działalność żydowskich kolekcjonerów miała również charakter społeczny, stanowiła formę eksponowania wartości społeczno-kulturowych, które oscylowały na granicy dwóch światów.

Osobnym, niezwykle fascynującym wątkiem, który uzyska szczególnie bogate rozwinięcie w przypadku pokolenia artystów pochodzenia żydowskiego z Wrocławia, pozostającego najbardziej aktywnym w latach 20. XX w., jest związek tych twórców z kręgami awangardy niemieckiej, związanej przede wszystkim z kierunkiem ekspresjonistycznym. Położenie nacisku na emocjonalny wymiar sztuki, poszukiwania swoistego pierwiastka duchowego, a także społeczny bunt przeciwko wydarzeniom I wojny światowej oraz zastanym normom społecznym przyjęło szczególną i charakterystyczną formę u sporej liczby żydowskich absolwentów wrocławskiej akademii. Charakterystycznym przejawem poszukiwań tożsamościowych u tych artystów było włączenie do obrazów wątków związanych z mistyką żydowską – szczególnie scen ukazujących pogrążonych w ekstazie ortodoksyjnych Żydów i chasydów, w połączeniu z dynamiczną formą malarską, pewną deformacją i odrealnieniem. Ten typ przedstawień, zapoczątkowany przez Ludwiga Meidnera, pojawia się także w twórczości Isidora Aschheima i Heinricha Tischlera. Jest to temat szczególnie interesujący do analizy, gdyż dotyczy on twórców, którzy nie mieli nic wspólnego z religijnością, jaka charakteryzowała tradycyjne społeczności Żydów z Europy Wschodniej. Owo poszukiwanie swoistego pierwiastka autentyczności, próba powrotu do korzeni jest odzwierciedleniem wykształconej wśród niemieckich Żydów potrzeby poczucia tożsamości ze światem, który choć dotychczas nieznany, wydawał im się bliski.

Z drugiej strony pokolenie to wykazywało daleko idącą identyfikację z tym, co nazwać można świeckimi kręgami żydowskimi, wielu z nich angażowało się w działalność wystawienniczą, będącą inicjatywą kręgów żydowskich, swoje osobiste i zawodowe ścieżki wiązali również z kolekcjonerami pochodzenia żydowskiego z Wrocławia.

Opisana wyżej historia pojęcia sztuki żydowskiej miała na celu wykazanie istnienia różnorodności metod i perspektyw, które uwzględnia się w badaniach nad twórczością żydowską. Przez długi czas pozbawiona formalnych praw istnienia w sferze kultury dominującej, kultura żydowska nie wytworzyła specyficznego języka czy stylu plastycznego. Przyjęta w przypadku tradycyjnych wyrobów rzemiosła, przedmiotów rytualnych czy dekoracji okresu przednowoczesnego metoda identyfikacji ikonograficznej wydaje się niewystarczająca do scharakteryzowania, czym wyróżniała się sztuka żydowska, szczególnie w okresie poemancypacyjnym. Twórczość owego czasu była odzwierciedleniem istotnych relacji społecznych oraz zmagania tożsamościowych, które uwidoczniły się nie tylko w warstwie symbolicznej dzieła, lecz również wynikały z biografii samego artysty. Analiza sposobu,

w jaki twórczość i działalność Żydów wrocławskich opisywana była przez krytyków sztuki i intelektualistów tego samego pochodzenia, jak i reprezentantów innych narodowości, mniejszości etnicznych czy religijnych, dopełni owego obrazu kultury żydowskiej w mieście Breslau oraz uwidoczni skalę eksponowania przez artystów żydowskich zarówno swej żydowskiej, jak i niemieckiej tożsamości.

Rozdział II

Kultura żydowska Niemiec i Wrocławia od czasów emancypacji Charakterystyka zjawiska

Wprowadzenie

Emancypacja Żydów, której początek szacowany jest przez historyków na połowę XVIII w., nie oznaczała natychmiastowej zmiany statusu mniejszości żydowskich w Niemczech, lecz stanowiła długotrwały proces dozowania Żydom nowych przywilejów, które przynajmniej w sensie prawnym i politycznym miały zapewnić im równorzędny z resztą społeczeństwa udział w publicznym, zawodowym, kulturalnym czy w końcu naukowym życiu państwa pruskiego. Niezaprzecalnym jednak faktem jest to, iż oferta liberalnego traktowania i owo zaproszenie do świata świeckiej kultury niemieckiej niemalże od razu, pomimo niekończących się sprzeciwów ortodoksyjnych środowisk żydowskich, spotkało się z otwartością i gotowością dużej części spośród ludności wyznania mojżeszowego, by po wielu wiekach życia w kastowej rzeczywistości kształtowanej przez tradycję i religię spróbować zaistnieć w otwartym społeczeństwie, oferującym niejako inne wartości niż proponowane przez żydowskie prawo.

Specyfika czasów, kiedy rozpoczął się proces emancypacji Żydów – rozwój przemysłu, wzrost roli dużych miast jako ośrodków kulturotwórczych, obietnica harmonijnego współżycia różnych warstw społecznych, uświadomiły wielu Żydom, iż życie według utrwalonych tradycją rytuałów i zasad będzie coraz cięższe. Zarówno gminy izraelskie, jak i poszczególni przedstawiciele tejże mniejszości wy czuwali potrzebę zmian i chcieli w nich uczestniczyć – drogą do osiągnięcia tego celu miało być zaadaptowanie kultury niemieckiej, najpierw, jak proponował Mendelssohn, poprzez wprowadzenie języka niemieckiego do liturgii świątynnej, zreformowanie obrządku, zapewnienie świeckiej edukacji, która umożliwiałaby poruszanie się w przestrzeni niekończącej się wraz z granicą żydowskiej dzielnicy czy synagogi. W nowo powstałych instytucjach edukacyjnych kładziono nacisk na uświadomienie wszechstronności naukowych dziedzin, niezawężonych jedynie do studiowania religijnych tekstów.

Najpierw *haskala*, a potem postępująca asymilacja kultywowały ideał Żyda-Niemca/Żydówki-Niemki, w których postawie obie tożsamości – żydowska i niemiecka – uzupełniały się, a pierwiastki czerpane z obu kultur wzbogacać miały ich działalność w obrębie przestrzeni społecznej i kulturowej państwa pruskiego. Oczywiście integracyjne postawy Żydów nie zawsze były skutkiem świadomego i umyślnego wypełniania owego ideału, a wynikały również z prostego faktu wykorzystania danej im możliwości poszerzenia horyzontów i poczucia bycia równoprawnym obywatelem Prus, Cesarstwa Niemieckiego, a następnie Niemiec weimarskich. Awans społeczny zaś często oznaczał również polepszenie kondycji materialnej. W końcu często dochodziło do sytuacji, gdy jedna tożsamość zostawała wypchnięta przez drugą bądź też w wyniku różnorodnych impulsów następował pewien kryzys oraz wewnętrzna walka między przywiązaniem do tradycji żydowskiej a chęcią asymilacji ze społeczeństwem niemieckim. Zaistniała sytuacja możliwości współtworzenia liberalnego społeczeństwa zaowocowała niezwykle różnorodnością reakcji, zarówno ze strony mniejszości żydowskiej, jak i społeczeństwa niemieckiego, a próba metodologicznego i pojęciowego ogarnięcia owego konglomeratu kulturowego zajmuje badaczy historii nowoczesnych Niemiec już od dawna.

Nie chcąc wyprzedzać jednak, zamierzonej w dalszej części tego rozdziału, obszerniejszej analizy różnorodnych postaw, jakie reprezentowała społeczność żydowska od czasów emancypacji przez prawie 150 lat¹, zamieszczono jedynie skrótowy opis ogólnej sytuacji historycznej i kulturowej, który posłużyć ma do zasygnalizowania problemu tzw. żydowsko-niemieckiej symbiozy, które to zjawisko – rozpatrywane jako faktyczne lub wyimaginowane – posiada już długą tradycję badań, prób potwierdzenia lub obalenia tezy o harmonijnym współistnieniu Żydów i Niemców.

Od początku można domyśleć się przyczyn pojawienia się oraz egzystowania tego pojęcia, które właściwie już od połowy XIX w. stało się elementem dyskusji o udziale środowisk żydowskich przede wszystkim w intelektualnym, artystycznym, naukowym i kulturalnym życiu Niemiec. Znane i znakomite nazwiska kompozytorów, pisarzy pochodzenia żydowskiego, prowokują pytanie: czym/kim tak naprawdę byli w końcu Żydzi dla kultury niemieckiej – tymi, którzy, uznając geniusz Goethego oraz kultywując ideę „*Bildung*” przyczynili się do wzniesienia jej na jeszcze większe wyżyny, czy też *pariasami*², podgrupą, która pomimo prób akceptacji i wnikięcia w ‘niemieckiego ducha’ pozostała jednak we własnym

¹ Podając ową liczbę, przyjmuję datę historycznego momentu przypieczętowania praw emancypacyjnych dla niemieckich Żydów z 1812 r. aż do 1933 r., którego wydarzenia kwietniowe stanowić mogą oficjalną cezurę, od kiedy rozpocząć się miał proces usuwania mniejszości żydowskiej ze społecznego i kulturalnego życia Niemiec.

² Autorem teorii o Żydach jako *pariasach* jest M. Weber, zob. *idem*, *The Establishment of the Jewish Pariah People*, w: *idem*, *Ancient Judaism*, Glencoe, Ill. 1952.

środowisku, niejako kulturowo zawieszonym między ideałem asymilacji a niemożnością całkowitego jego wypełnienia, szczególnie od czasu, gdy pojęcie Niemca uzyskało wydźwięk narodowy, a Żyda – rasowy?

Drugą przyczyną pojawienia się pytania o symbiozę oraz faktyczną pozycję niemieckich Żydów w społeczeństwie niemieckim było nasilające się przed II wojną światową zjawisko antysemityzmu oraz wypływająca z żydowskich środowisk intelektualnych różnych orientacji politycznych i ideologicznych chęć zaznaczenia swej obecności w kulturze niemieckiej. Wtedy to, w zależności od stopnia zasymilowania i zaangażowania, postawa ta mogła wyrażać się bądź poprzez propagowanie wartości obecnych w judaizmie lub też wbrew wszystkiemu, być manifestacją przywiązania do idei kultury społeczeństwa, a nawet państwa niemieckiego.

Niewyobrażalny do końca bieg zdarzeń, a przede wszystkim tragiczna klęska ideałów liberalizmu unicestwionych przez politykę narodowych socjalistów oraz wydarzenia Holokaustu, wprowadziły do powojennych badań nad kulturą żydowską w Niemczech ów szczególny rys krytyczny, którego wynikiem było utwierdzenie się w fałszywości ideałów asymilacyjnych, a co za tym idzie w wierze w niemożność istnienia niemiecko-żydowskiej symbiozy. Stanowisko to jest echem rozczarowania, które stało się przejmującym doświadczeniem większości osób pochodzenia żydowskiego, doprowadziło do tego, iż rozwinęto różne koncepcje – Żydów jako podgrupy (subgrupy) czy w końcu subkultury.

Jednocześnie wśród publikacji niemieckich, szczególnie w ciągu ostatnich 10 lat, występują bogate opracowania naukowe opisujące 200-letni wkład Żydów do nowoczesnej kultury niemieckiej. Wielu autorów przekazuje obraz działalności żydowskich środowisk naukowych, salonów artystycznych, odnajdując ślady zaangażowania kręgów żydowskich w szeroko rozumiane życie publiczne Niemiec. Prace te za swój cel stawiają sobie głównie uwydatnienie i przypomnienie roli i zasług Żydów dla kultury niemieckiej bez rozwijania głębszej analizy stosunków społecznych.

Owe dwa stanowiska, z których jedno próbuje dokonać jednoznacznego rozliczenia zasług, a w wielu przypadkach również i krzywd, drugie zaś stosuje styl quasi-faktograficzny i opisowy, stanowią jeszcze jeden dowód na to, jak wiele jest do dyspozycji perspektyw przy próbie opisanie działalności jakichkolwiek żydowskich organizacji, grup czy indywidualnych przedsięwzięć przedstawicieli mniejszości żydowskiej w Niemczech. Co zatem było istotą funkcjonowania społeczności żydowskich, zarówno jako sformalizowanych grup, jak i poszczególnych osób i co pomoże nam zrozumieć również specyfikę środowisk żydowskich w po-
emancypacyjnym Breslau? Zaprezentujmy stanowiska w tej sprawie.

Transformacja tożsamości żydowskiej w konfrontacji z kulturą niemiecką. Główne koncepcje i pojęcia charakteryzujące relacje niemieckich Żydów i Niemców w poemancypacyjnej rzeczywistości

Był on bez wątpienia (niemiecki Żyd) dużo bardziej zakochany w sztuce niemieckiej i niemieckiej kulturze niż inni Niemcy i poprzez udział w tychże miał dużo większy wpływ na ich wzbogacanie; lub też miało to związek z większym udziałem procentowym Żydów, którzy tak czynili, niż aryjczyków o podobnym statusie społecznym. To wszystko są rzeczy, którymi niemiecki Żyd musi albo się szczyścić, lub też się tego wstydzić.

George Hermann

Wielość judaizmów i poczucie odrębności Podstawowe koncepcje

Status mniejszości żydowskiej poprzez stulecia życia w diasporze w swojej najbardziej ogólnej postaci właściwie się nie zmieniał. Kształtujące zarówno postawy społeczności żydowskich, jak i otaczającej ją ludności poczucie odrębności pierwszej z grup przez wieki wyznaczał fakt, że skupieni w osobnych dzielnicach Żydzi nie dzielili sposobu myślenia, wartości, aspiracji politycznych czy kultury swojego otoczenia. Wydawało się, iż owa kastowość, charakteryzująca mniejszość żydowską, zaniknie wraz z osłabieniem religijnych więzi oraz spajających społeczność żydowską systemów nakazów. Przyjęcie świeckiego trybu życia, jaki miał nastać po wprowadzeniu emancypacyjnych przywilejów oraz akulturacja mogły doprowadzić do rozproszenia poczucia wspólnoty, a co za tym idzie, do zaniku specyfiki kultury żydowskiej w dotychczasowej, homogenicznej postaci i przeistoczenia się w nowoczesną, a jednocześnie zupełnie inną formę.

Wielu z naukowców jednak stwierdza zupełnie inny bieg rzeczy: zamiast judaizmu w zmienionej postaci lub też jego całkowitego zaniku (zgodnie z duchem kompletnej asymilacji) pojawiła się, według niektórych, sytuacja wielości judaizmów³. W niespotykanej dotychczas różnorodności postaw i dróg życiowych niemieckich Żydów trudno znaleźć ów jednoczący czynnik, który mógłby być wspólnym wyznacznikiem poczucia ich „żydowskiej” tożsamości. Paradoksalnie jednak,

³ Wspomina o tym m.in. M. Kaplan w: *Redefining Judaism in Imperial Germany. Practices, Mentalities, and Community*, „Jewish Social Studies”, jesień 2002, s. 1. Kaplan w swoim artykule skupia się na analizie postaw niemieckich Żydów z większych miast, proponując metodę badań tzw. 'Alltagsgeschichte', opisując wpływ warunków zewnętrznych (takich jak np. urbanizacja), zmian kulturowych na przykładzie subiektywnych przeżyć jednostek i ich rodzin; *ibidem*, s. 1. Zob. też H. Wettstein, *Diasporas and Exiles. Varieties of Jewish Identity*, Berkeley 2002, s. 7.

niektórzy z badaczy twierdzą, iż ów awans społeczny niemieckich Żydów doprowadził do jeszcze bardziej wyraźnego ukształtowania żydowskiej odrębności. Jedną z metod, którą posługują się historycy przy wykazaniu tego swoistego fenomenu, jest porównanie dróg życiowych wybitnych osób pochodzenia żydowskiego, by dowieść, iż pomimo zupełnie różnego stosunku, jaki wielu intelektualistów i artystów pochodzenia żydowskiego wykazywało zarówno do swego pochodzenia, jak i otaczającej kultury, w określonym, wyrazistym momencie historycznym ich „żydowskość” wyłania się jako dominujący element spajający ich losy. Z jednej strony, taki sposób interpretacji ma uzmysłwić, jak mało ideologicznie i duchowo jednolite było środowisko mniejszości żydowskiej w Niemczech. Z drugiej strony, uwikłani w dyskurs władzy Żydzi, pozbawieni swoich tradycyjnych korzeni, zachowują cząstki swej żydowskiej tożsamości, z której formuje się owo poczucie odrębności, a poddane bodźcom wewnętrznym, nasila się również wraz z natężeniem wrogiej atmosfery i nieakceptacji ze strony otaczającego społeczeństwa.

W taki sposób właśnie skonstruowana została książka Fritza Sterna *Niemiecki świat Alberta Einsteina*⁴. Pozycja ta jest szczególnie dla mnie interesująca, gdyż opisuje także doświadczenie Żydów wrocławskich, zwłaszcza tych związanych ze środowiskiem intelektualistów, których przykładową postacią został jeden z bohaterów książki – Fritz Haber.

Urodzony we Wrocławiu historyk amerykański na podstawie korespondencji prywatnej pomiędzy dwiema wybitnymi osobistościami niemieckiej nauki – Albertem Einsteinem i wrocławskim noblistą Fritzem Habermem, których nazywa „przyjaciółmi odmiennych dróg”, ukazał, jak diametralnie różne, a jednocześnie, jak bliskie sobie we wspólnym losie przystosowywania się do nowych warunków i korzystania z danej wolności mogą być biografie dwóch Żydów urodzonych w Niemczech okresu po emancypacji⁵.

Stern wydaje się sugerować, że historia Niemiec przyniosła wielu Żydom rozczarowanie i choć bezsprzeczny jest ich wkład w naukę i kulturę niemiecką, to nawet przy najbardziej radykalnych i asymilacyjnych postawach, takich jak np. u Fritza Habera – wrocławskiego profesora chemii, laureata Nagrody Nobla, oficera poważnie zaangażowanego w walce na frontach I wojny światowej (wynałazł formułę gazu bojowego), pogłębiające się uprzedzenia do Żydów, które od lat 70. XIX w. kiełkowały w społeczeństwie niemieckim, doprowadziły do tego, iż w końcu nawet droga patriotycznego, niemieckiego zaangażowania stała się nie

⁴ F. Stern, *Niemiecki świat Einsteina. Eseje o historii Niemiec XX w.*, tłum. Ł. Galecki, Warszawa 2001.

⁵ Warto wspomnieć, iż owa używana przez Sterna metoda bliska jest proponowanej przez A. Kłoskowską metodzie biograficznej, stosowanej przy badaniach tożsamościowych; zob. *eadem*, *Pogranicze kulturowe w perspektywie badań biograficznych*, w: *Inni wśród swoich*, red. W. Władyska, Warszawa 1994, s. 100–106.

tyłe swobodnym, pozbawionym ograniczeń wyborem, lecz naznaczona była stygmatem przymusu udowadniania tego, iż jest się godnym bycia obywatelem Niemiec. Tak ukazana biografia opowiada o ciężko wypracowanej drodze awansu społecznego, który nie do końca został osiągnięty bądź też przerwany był przez nasilające się antysemickie szykany.

Zupełnie inną postacią był Albert Einstein. Niezaangażowany w politykę Niemiec, ale z wyraźnymi sympatiami socjalistycznymi, również wypowiadał się na temat problemów społecznych. Podczas gdy ten pierwszy poniósł klęskę swoich ideałów asymilacyjnych, Einstein, dzięki zdystansowanej postawie, potraktował dojście Hitlera do władzy jako spełnienie najgorszych obaw. Owe dwie wybitne postacie świata nauki ukazują według Sterna dwie drogi judaizmu. Haber w jego interpretacji jest typowym przykładem na występujące często wśród śląskich Żydów skłonności do superpatriotyzmu⁶, który wyrażał się w gorliwym zaangażowaniu w politykę Niemiec, a czego jedną z konsekwencji bywała również konwersja⁷. W przeciwieństwie do niego Einstein, pomimo tego, iż pozostawał poza religijnymi kręgami żydowskimi, był dumny z faktu bycia Żydem i choć o innych Żydach wyrażał się „współplemieńcy”, a nie „współwyznawcy”, jego tożsamość bliższa była jego żydowskim korzeniom⁸.

To, co łączyło obie te postacie, to oprócz wybitnych umysłów i kontaktów towarzyskich, obfitujących w spory i dyskusje, wspólne doświadczenie konfrontacji własnej tożsamości po otwarciu dla nich świata kultury niemieckiej. Haber – niemiecki patriota oraz wierzący w powodzenie ideałów asymilacji i bardziej kosmopolityczny, ale niepróbujący zamazać swego pochodzenia Einstein mogą służyć za figury właściwe dla postaw charakterystycznych dla większości Żydów niemieckich początku XX w. Na tle ich biografii Stern stara się zarysować sytuację niemieckich Żydów tego czasu.

Amerykański badacz we wstępie do swych esejów pisze m.in.: „Historia Żydów niemieckich, która istotnie kończy się martyrologią, zaczęła się od wielkich czynów i wydarzeń”⁹. Fritz Stern kładzie przy tym nacisk na fakt, iż niemiecko-żydowska historia jest odbiciem zmian, jakie zaszły w nowoczesnej historii Europy. Proces emancypacji Żydów oraz ich współudział w niemieckim dorobku intelektualnym i naukowym należy uznać, opisać, rozważyć nie tylko z powodu historii dokonań czy cierpień, lecz właśnie dlatego, że mamy tu do

⁶ Stern sugeruje, że śląscy Żydzi szczególnym uwielbieniem darzyli Fryderyka Wielkiego, gdyż za jego rządów możliwe było odbudowanie gmin żydowskich we Wrocławiu po prawie trzechsetletniej nieobecności; zob. *idem*, *op. cit.*, s. 82.

⁷ Haber przeszedł na protestantyzm w wieku 24 lat, ale, jak pisze Stern, akt ten pozostawał zawsze tematem tabu; *ibidem*, s. 83.

⁸ *Ibidem*, s. 85.

⁹ *Ibidem*, s. 31.

czynienia z przypadkiem europejskiej konfrontacji z tym, co nazywamy nowoczesnością lub modernistycznym przełomem, polegającym na wykorzenieniu społeczeństw z tradycji w wymiarze duchowym, społecznym i gospodarczym. W atmosferze XIX-wiecznej nowoczesności żydostwo niemieckie przeżywało okres kwitnienia i rozwoju. „Jako grupa Żydzi kumulowali doświadczenia, które prowadziły do powstania w Europie zjawiska indywidualności czy odrębności grupowej”¹⁰. Teza ta zostaje pogłębiona o opis niemalże psychicznej kondycji wynikającej z tej sytuacji: „Żydzi niemieccy wytworzyli w sobie mocne poczucie odrębnej tożsamości wraz ze wszystkimi konsekwencjami, które mu zwykle towarzyszą, jak wolność, samotność, zwątpienie”¹¹. Jednocześnie dla poparcia tej refleksji Stern często wspomina, iż niezależnie od tego, jakie były relacje między Żydami i Niemcami – niezależnie od zamożności, wykształcenia, prawie każdy wymiar koegzystencji Niemców i Żydów naznaczony był piętnem nierówności¹².

Historyk wydaje się jednocześnie sugerować, iż odrębność ta i nierówność miały zgoła inny charakter niż przedemancypacyjny świat Żydów, oddzielonych od swego otoczenia nieprzekraczalną linią wyznania, terytorium getta i wynikającego z tej sytuacji ich ekonomicznego i społecznego statusu. Żydzi z diaspory żyli na marginesie świata społecznego i ekonomicznego, postrzegani byli przez ludność niemiecką jako coś gorszego, ich byt naznaczony był piętnem niepewności i poczucia niestabilności. Stąd też ideały rewolucji francuskiej stały się dla gmin żydowskich nadzieją na zmianę tej sytuacji. Emancypacja zapewniła im równy udział w społeczeństwie opartym na rewolucyjnej zasadzie swobodnego rozwoju talentów, uznaniem ważności osobistego doświadczenia jednego człowieka¹³. Wkrótce jednak okazało się, iż nie talent, lecz bogactwo gwarantuje społeczny awans, a nowy ustrój przyniósł również sekularyzację, czy wręcz ateizację, która opanowała życie moralne i duchowe. Nazywając historię niemieckich Żydów jednym z najbardziej spektakularnych awansów w nowoczesnej historii Europy¹⁴, Stern twierdzi, iż fakt, że owi świeccy, pozbawieni korzeni Żydzi, mimo zerwanych więzi z tradycyjnym życiem, które przez wieki zachowało tożsamość ich przodków, pozostawali w kręgu sobie podobnych wynika z tego, iż żyjąc z reguły w większych miastach swoją karierę zawodową skupiali w faktorze bankierskim i dziennikarskim, gdyż te były profesjami, w których pracować mogli samotnie. Niechętnie zajmując się rolnictwem lub przemysłem¹⁵ tworzyli specyficzną warstwę

¹⁰ *Ibidem*, s. 32.

¹¹ *Ibidem*.

¹² *Ibidem*, s. 36.

¹³ *Ibidem*, s. 34.

¹⁴ *Ibidem*, s. 37.

¹⁵ W tym przypadku nie do końca można zgodzić się z teorią Sterna. Historia przemysłowej Łodzi, która w większości stanowiła kapitał żydowskich właścicieli fabryk, nie była wyjątkiem.

inteligencją, która pięła się w górę. Teza ta służy Sternowi pośrednio dla zbadania mechanizmów, które stały za antysemitycznymi atakami, a jednym z głównych haseł było przekonanie o niewidzialnej potędze żydowskiej, które zaczęło dominować w latach 70. XIX w.

Dla tej pracy cenna jest jednak uwaga niemieckiego historyka o wzrastającym w owym czasie problemie żydowskiej autodefinicji. Rozproszona, zróżnicowana pod względem ekonomicznym, rozdarta między sporami natury religijnej i politycznej społeczność żydowska, co w szczególności dotyczy mniejszości wrocławskiej, zaczęła przyglądać się samej sobie, a to w celu zbadania, jak daleko można posunąć się w procesie asymilacji¹⁶. Owa skłonność do asymilacji, zdaniem Sterna, wydawała się do pogodzenia z ogólnie określanym interesem własnym gmin izraelskich oraz pewnym sentymentalnym utożsamianiem się z narodem niemieckim i jego kulturą¹⁷. I znowu historyk dopatruje się tu niejako celowej intencji, która stymulowała pytanie o to, ile z dziedzictwa zapisanego w tradycji religijnej należy porzucić i jaką cenę dyskryminacji i upokorzeń należało uznać za dopuszczalną, tak, aby swoją innością nie sprowokować dalszej agresji¹⁸. Taką cenę płacili także wrocławscy Żydzi, jednak mimo dość wysokiego stopnia asymilacji, wielu z nich wykazywało pewną biwalencję postaw, która uwidoczniła się szczególnie wraz z nastaniem Republiki Weimarskiej.

Abstrahując od tak partykularnego stanowiska, które wydaje się odwoływać do modelu badań, jakim specyficznego rysu nadaje perspektywa Holokaustu i badań nad korzeniami antysemityzmu, wydaje się, iż dość wiarygodna jest charakterystyka postawy duchowej Żydów niemieckich podana przez Sterna. Wyróżnia on trzy podstawowe wymiary, które definiowały żydowską tożsamość – pierwszy to postawa, którą cechowała ambiwalencja wobec siebie, drugi to podobny stosunek do Niemców, trzeci zaś wymiar to postawa wobec własnej roli w niemieckim społeczeństwie¹⁹. Owe wymienione przez Sterna determinanty rzeczywistości wydają się być tymi, które w dużym stopniu sankcjonowały *conditio* Żydów niemieckich, szczególnie po koniec XIX w. Świadomość istnienia przede wszystkim wspomnianej biwalencji wymaga przyjęcia niezwykle ostrożnej postawy przy stawianiu tez o pozycji Żydów w społeczeństwie niemieckim, gdyż była ona ze wszech miar niejednoznaczna. W wyniku jednak wyżej wymienionych koncepcji niejako mniej niezrozumiałym staje się fakt zaangażowania Żydów w sferę kultury niemieckiej z jednoczesnym zachowaniem kontaktów z podobnymi sobie świec-

Podobnie na Śląsku, Żydzi byli właścicielami fabryk tekstylnych (Kaufmann), a nawet manufaktur przemysłu ciężkiego (Caro).

¹⁶ F. Stern, *op. cit.*, s. 39.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ *Ibidem*, s. 42.

kimi kręgami żydowskimi na zupełnie innych zasadach niż miało to miejsce w tradycyjnych gminach izraelickich.

Proponowana przez Sterna komparatywna metoda poznawcza historii, gdzie perspektywa historyczna nie powinna być brana od strony skutku, ale z uwzględnieniem współczesnej danym wydarzeniom i poprzedzającej je perspektywy²⁰ wydaje się właściwa również przy próbie analizy relacji mniejszości żydowskiej Wrocławia w stosunku do dominującej kultury niemieckiej. Problem ów był niezwykle żywo komentowany na łamach XIX–XX-wiecznej prasy żydowskiej oraz w powstałych w tym samym czasie rozprawach naukowych. Widać w nich echo zmagania się Żydów z autodefinicją siebie i kultury, szczególnie w kontekście postępującej asymilacji i akulturacji.

Żydowsko-niemiecka symbioza. Pomiędzy mitem a rzeczywistością

Koncepcja syjonistycznej kultury narodowej

Zaznaczenie obecności i odrębności żydowskiej kultury wydawało się najbardziej palącym problemem, jaki nurtował żydowskich intelektualistów od końca XIX w., gdyż było to równoznaczne niejako z byciem, przetrwaniem w nowoczesnym świecie. Miało to szczególne znaczenie w momencie pojawienia się antysemitycznych ataków oraz idącej za tym oceny roli społecznej Żydów, których coraz częściej nazywano pariasami²¹. Miało też dowieść, iż Żydzi posiadali jakiś charakterystyczny rys wewnętrzny – duszę. Fakt ten miał niejako znaczenie wręcz egzystencjonalne, jego istotą było zrekonstruowanie najwyraźniej nieistniejącej lub dotychczas odmawianej przedstawicielom mniejszości żydowskiej „harmonii pomiędzy Żydem, a człowiekiem” (sic!)²².

Owo najbardziej wyraziste pojęcie kultury żydowskiej powstało pod wpływem ideologii syjonistycznej, która definiowała ją jako ideę narodową. Posiadaniem własnego dorobku duchowego, a co ważniejsze potwierdzeniem, iż oprócz religijnych posiada on również walory uniwersalne, judaizm dowieść miał swojej nowoczesności, mało tego – duchowej wyższości Żydów nad innymi narodami,

²⁰ *Idem, The German Professionals and their Jewish Colleagues. Comments on the Papers of Konrad Jaraush, Geoffrey Cocks, Fritz K. Ringer, LBIYB, 1991, nr 36, s. 213.*

²¹ Termin ten pojawia się w interpretacji badaczy powojennych. Do naukowego dyskursu na temat sytuacji Żydów niemieckich przymiotnik ten wprowadzili Hannah Arendt i Max Weber. Zob. H. Arendt, *The Jew as Pariah*, w: *Jewish Identity and Politics in the Modern Age*, red. R.H. Feldman, 1978; M. Weber, *Wirtschaft und Gesellschaft. Grundriß der verstehenden Soziologie*, Tübingen 1980.

²² Niem. *Mensch*, zob. A. Coralnik, *Das Jüdische Kulturproblem und die Moderne*, „Ost und West” 4, 1904, z. 5 (V), s. 291.

dla których „Żydzi byli motorycznymi nerwami kulturowej ludzkości”²³. Siła twórcza, która pomogła im przetrwać w diasporze, była też elementem wzbogacającym kultury otaczające. Dla polityki syjonistów idea kultury stała się jednym z podstawowych wyznaczników i celów propagatorskich ruchu narodowego²⁴, jej radykalną formą były głosy całkowitej negacji jakichkolwiek związków duchowości żydowskiej z kulturą chrześcijańską, co miało dowieść nieprawdziwości nadziei asymilacji. Owe pesymistyczne głosy narastają równoległe z nasilającym się antysemityzmem. Wtedy też coraz częściej dochodzi do głosu uczucie „nieodwzajemnionej miłości”, wiążące się z pojawieniem się w dyskursie publicznym pojęcia tzw. problemu żydowskiego²⁵. To właśnie ta sytuacja posłużyła wielu naukowcom jako podstawa do stworzenia teorii o Żydach jako o pariasach, czyli tych, którzy bezskutecznie pragnąc równego traktowania, mimo wszystko pozostają na pozycji ‘Gastvolk’²⁶. Haskalowe hasło: „Bądź Żydem w domu, a Niemcem na ulicy” i ukryta w nim uległość zostało zastąpione innym, w swym radykalizmie pozbawionym złudzeń: „Żyd pozostaje obcy kulturze chrześcijańskiej, a obcy będą krzyżać w ucho: Żyd pozostanie Żydem”²⁷.

Koncepcja symbiozy – opis i krytyka pojęcia

Wymienione wyżej poglądy, niewątpliwie nacechowane nacjonalistycznie, oprócz wyraźnego polemicznego charakteru wobec publikacji antysemitycznych miały być odpowiedzią na nurt idealistyczny reprezentowany przez tych myślicieli, którzy wierzyli nie tylko, iż żydowsko-niemiecka symbioza jest możliwa, lecz również, że kultura żydowska może kwitnąć i twórczo wpływać na kulturę chrześcijańską, bez potrzeby tworzenia narodowych hybryd. Jednym z głównych orędowników pokrewieństwa kultury niemieckiej i żydowskiej był neokantiański filozof Hermann Cohen. Zdecydowany przeciwnik pełnej asymilacji, a co za tym idzie, również konwersji, w swych dziełach poszukiwał wspólnych dla judaizmu

²³ *Ibidem*, s. 300.

²⁴ Coralnik tworzy hasło: *Ohne nationale Kultur – keine Nationale Existenz; ohne freies nationales Leben – keines Kultur*, w: *ibidem*, s. 304.

²⁵ Debata o kulturowej wartości judaizmu została zapoczątkowana przez M. Webera, któremu zawdzięcza się studia nad judaizmem antycznym; *idem*, *Wirtschaftsethik der Weltreligionen. Das antike Judentum Schriften und Reden 1911–1920*, t. I/21, Tübingen 2005.

²⁶ Max Weber kładł również nacisk na używanie terminu „pariasi” (*Pariahvolk*) w stosunku do Żydów. Żydzi byli pariasami, gdyż stanowili: „lud, który pod względem rytualnym, formalnym lub też faktycznym różnił się od swego społecznego otoczenia” (jeśli nie zaznaczono inaczej, tłumaczenia cytatów z jęz. angielskiego i niemieckiego pochodzą od autorki); zob. *In Breslau zu Hause? Juden in einer mitteleropäische Metropole der Neuzeit*, red. M. Hettling, A. Reinke, N. Conrads, Hamburg 2003, s. 11.

²⁷ S. Krauss, *Kultur und Assimilation*, „Ost und West. Illustrierte Monatsschrift für das Gesamte Judentum” 20, 1920, z. 7–8 (VII–VIII), s. 170.

i chrześcijaństwa korzeni. Uważał, że asymilacja znowu umiejscowi Żydów w cieniu kultury niemieckiej, podczas gdy głównym celem powinno być przekonanie Niemców o wartości kultury żydowskiej samej w sobie. Stanowisko to w swojej ogólnej formie podobne jest do reprezentowanej przez syjonistów opcji, Cohen jednak odżegnywał się od przypisywania kulturze cech narodowych. Filozof był przeciwnikiem syjonizmu, podpisał m.in. opublikowaną w niemieckich dziennikach listę „wielu żydowskich intelektualistów”²⁸ – opozycjonistów wobec syjonizmu.

Cohen wierzył w symbiozę Żydów, a np. Heinricha Graetza nazywał „Nationaljude”²⁹. Krytykował syjonizm jako szowinistyczny i uważał go za jedną z głównych przeszkód w realizacji ideałów twórczej współpracy i harmonijnego współżycia z chrześcijańskimi kręgami. Poglądy te uwikłały Cohena w dysputę m.in. z Buberem. Podstawowa różnica między adwersarzami tkwiła w specyficznym stosunku Bubera do narodu. Cohen nie mówi o narodach, lecz o narodowościach i uznaje ich równoprawne, pluralistyczne egzystowanie w granicach jednego państwa. Dla niego Żydzi i Niemcy, zachowując swoje „narodowości” (*Nationalitäten*) mogli tworzyć jednocześnie „narodowość upaństwowioną” (*Staatsnation*)³⁰. W rozróżnieniu tych terminów tkwiło sedno definiowania pozycji Żydów w społeczeństwie niemieckim – według Cohena Żydzi byli narodowością, która identyfikowała się ze swoim wyznaniem, ale przy tym nie była bez ojczyzny, bo stały się nią Niemcy. U podstaw ideologii syjonistycznej tkwiło zaś przekonanie o konieczności stworzenia przez Żydów własnej ojczyzny, akt ten miał ostatecznie usankcjonować pozycję Żydów jako narodu. Filozof wierzył w oświecenie żydowskie w duchu nauk Mendelssohna oraz w propagowane przez *Wissenschaft des Judentums* racjonalne, intelektualne kształtowanie własnej tożsamości kulturowej w obrębie kultury niemieckiej.

Propagowany przez Cohena uniwersalizm, w opinii Karola Sauerlanda, miał się niejako zdezaktualizować w wyniku zmiany porządku państwa pruskiego po I wojnie światowej³¹. Jego głos jest jednak niezwykle ważny, gdyż reprezentował dość obszerne środowisko niemieckich Żydów, którzy nawet jeśli świadomie nie wyrażali wiary w harmonijne współżycie Żydów i Niemców, to swoim życiem i pracą dowiedli owej koncepcji wielokulturowej tożsamości, której celem było osiągnięcie pewnych wartości uniwersalnych. Wielu Żydów, podobnie jak Cohen, wierzyło w możliwość niemiecko-żydowskiej symbiozy, a jej celem wcale nie miała być asymilacja, lecz możliwość pielęgnowania i rozwijania wartości wspól-

²⁸ K. Sauerland, *Im Namen einer deutsch-jüdischen Symbiose: Hermann Cohen*, w: *Jüdische Intellektuelle und die Philologien in Deutschland 1871–1933*, red. W. Barner, Ch. König, Göttingen 2002, s. 5.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ *Ibidem*, s. 7.

³¹ *Ibidem*, s. 9.

nych Niemcom i Żydom, jakimi było chociażby zamiłowanie do nauki, literatury, muzyki.

Cohen uważał, iż głównym czynnikiem budującym żydowską tożsamość jest wyznanie, ufał jednocześnie, że integracja z kulturą niemiecką jest możliwa bez konwersji Żydów. Nie należy jednak pomijać istotnego faktu, iż dla wielu jedyną drogą dla zawodowego i społecznego rozwoju było przejście na wyznanie chrześcijańskie. To również te jednostki rozczarowanie niepowodzeniem asymilacji dotknęło chyba najbardziej. Niemniej jednak w tym sensie „ucierpieli” ci, którzy angażując się w życie intelektualne Niemiec pozostawali przy swoim wyznaniu, mimo iż dalekie było ono od realizowania się w tradycyjnym, religijnym sposobie życia, co było również cechą charakterystyczną postawy niemieckich Żydów. W dominujących nad mitem niemiecko-żydowskiej symbiozy dyskursie krytycznym to właśnie oni nazywani są „prorokami bez honoru”³² lub „przybranymi dziećmi Niemiec”³³.

Po raz pierwszy mit o żydowsko-niemieckiej symbiozie został obalony przez Gershoma Scholema³⁴. Twierdził on, iż pomimo życzeń i marzeń nic takiego jak żydowsko-niemiecka symbioza nie istniało, wątpił w taki historyczny fenomen. Uważał, iż w rzeczywistości Żydzi tworząc w swoim mniemaniu niemiecko-żydowską kulturę, nie tworzyli jej dla Niemców, tylko dla samych siebie. Chaim Shoham twierdzi, że owi prorocy Grunfelda bliscy są figurom historycznym, które Isaac Deutscher nazywał „nieżydowskimi Żydami”³⁵. Ci ludzie, niekiedy zaprzysiężeni Niemcy, zerwali przez swoją działalność, teorie, wierzenia i sztukę z ograniczeniami tradycyjnego judaizmu³⁶, zachowując jednocześnie części swojej,

³² W ten sposób F.V. Grunfeld nazwał pisarzy, poetów, dramaturgów, aktorów, muzyków i uczonych żydowskich, których – stosując typową dla propagandy hitlerowskiej figurę – przeciwstawiającą ich kulturze aryjskiej, narodowosocjalistyczne Niemcy określiły jako „kulturę wyklętą” (*Entartete Kultur*). Do owych proroków należeli m.in. Zygmunt Freud, Franz Kafka, Albert Einstein, Gustav Mahler, Arthur Schnitzler, Stefan Zweig, Karl Wolfskehl, Theodor Lessing, Gustav Landauer, Carl Sternheim, Else Lasker-Schüler, Erich Mühsam, Ernst Toller, Arnold Schönberg, Kurt Tucholsky, Walter Benjamin, Alfred Döblin. Zob. F.V. Grunfeld, *Prophets without honour. A background to Freud, Kafka, Einstein and their world*, New York 1979; Ch. Shoham, *Kosmopolitismus und jüdische Nationalität*, w: *Conditio Judaica. Judentum, Antisemitismus und deutschsprachende Literatur vom Ersten Weltkrieg bis 1933/1938. Interdisziplinäres Symposium der Werner-Reimers-Stiftung Bar Homburg v.d.H.*, red. H.O. Horch, H. Denkler, Tübingen 1998, t. 22, s. 278, 279.

³³ S. Liptzin, *Germany's Stepchildren*, Philadelphia 1944. Autor nazywa przybranymi dziećmi Niemiec m.in. Rahel Varnhagen, Börnego, Heinego, Auerbacha, Mosesa Hessa; zob. Ch. Shoham, *op. cit.*, s. 278.

³⁴ G. Scholem, *Wider den Mythos vom deutsch-jüdischen Gespräch*, „Judaica” 2, 1970, s. 7–11.

³⁵ M. Brenner przypomina inne określenie, które stosowano zamiennie z wyżej wymienionym: *Żydzi poza judaizmem (Jews beyond Judaism)*, w: *idem, The Renaissance of Jewish Culture in Weimar Germany*, New Haven–London 1996, s. 1.

³⁶ Przykładem na taką postawę może być opisany wyżej Albert Einstein.

rozumianej w sposób świecki, tożsamości żydowskiej. Poszukiwali ideału i jego urzeczywistnienia jednocześnie wewnątrz judaizmu i poza nim³⁷. Taką postawę Shoham nazywa kosmopolityczną³⁸, twierdzi, iż była ona charakterystyczna dla Żydów, którzy nie byli religijni, a jednocześnie nie utożsamiali się z ideami narodowymi, zarówno w sensie patriotycznego przywiązania do Niemiec, jak i w myśl rodzącego się nacjonalizmu żydowskiego. Można wnioskować z tego, iż ich tożsamość nie była określana w kategoriach narodowych, gdyż nie można nazwać ich jednoznacznie Niemcami, nie byli też Żydami, pojmowanymi według tradycyjnych sposobów identyfikacji, jakimi była religijna pobożność, czy przynależność do żydowskiej gminy. Żydowska inteligencja ze swoimi intelektualistami, artystami i politykami, która społecznie integrowała się w swoich krajach, zaznaczała swój kosmopolityczny światopogląd i ideologię³⁹ poprzez angażowanie się w indywidualne projekty i przedsięwzięcia bądź też przejawiała aktywność zarówno na polu kultury niemieckiej, jak i żydowskiej. To właśnie ta grupa najchętniej wypełniała wspomniane wcześniej ideały 'Bildung' – samorealizacji w duchu racjonalnego rozwoju, świadomego kształtowania kultury rozumianej jako uniwersalistyczna.

Jak już wspomniałam, dyskusja nad niemiecko-żydowską symbiozą trwa nieustannie i z reguły charakteryzuje ją rys pesymistyczny. Właściwie nie mówi się o symbiozie jako rzeczywistym zjawisku, a raczej rozważa się jej założenia jako legendy czy mitu. Surową ocenę relacji między Niemcami i Żydami zawarł w swym artykule m.in. Wolfgang Benz⁴⁰. Cytowane zdanie Clermonta Tonnerre'a: „Trzeba odmówić Żydom wszystkiego jako narodowi, ale dać im wszystko jako indywidualnościom”⁴¹, służy temu, by potwierdzić z jednej strony tezę o tym, iż asymilacja kulturowa Żydów została zrealizowana przez wiele wybitnych osobowości świata nauki, literatury, sztuki i muzyki. Jednocześnie Benz zwraca uwagę na fakt, iż pomimo pozornej swobody wyrażania myśli i rozwoju Żydzi nie mieli dostępu do wszystkich funkcji i urzędów⁴² – tym samym powtarzając ekspertyzę Scholema o jednostronnej deklaracji miłości ze strony żydowskich intelektualistów, naukowców i artystów. Według Benza symbioza była snem. Powołując się na biologiczne rozumienie tego słowa twierdzi on, iż wpisana w ów termin sytuacja, w której różne formy życia żyją razem, uzupełniają się i dostarczają niezbędnych funkcji do wzajemnej wymiany, nie miała miejsca w relacjach pomiędzy „organizmem” żydowskim i niemieckim. Brakowało bowiem między nimi rów-

³⁷ Ch. Shoham, *op. cit.*, s. 280.

³⁸ *Ibidem*, s. 280, 281.

³⁹ *Ibidem*, s. 281.

⁴⁰ W. Benz, *The Legend of German-Jewish Symbiosis*, LBIYB, 1992, nr 37, s. 95–102.

⁴¹ Cyt. za: *ibidem*, s. 95.

⁴² *Ibidem*.

ności. Były takie pozycje w społeczeństwie niemieckim, do których nawet ochrzczeni Żydzi nie mieli dostępu. Potwierdza on jednocześnie tezę o tym, iż pomimo utrzymywania kontaktów na poziomie zawodowym czy oficjalnym, pewne możliwe kontakty pomiędzy Niemcami a przedstawicielami mniejszości żydowskiej nie wchodziły na sferę prywatną⁴³. Benz utrzymuje, iż relacje między Niemcem a Żydem, zarówno w wymiarze jednostkowym, jak i grupowym, były podobne do stosunków patrycjusza z plebejuszami⁴⁴. Używając niejako terminologii stosunków feudalnych, sugeruje, iż wraz z emancypacją Żydzi posiadali nadal status *ius commercii*⁴⁵, lecz nie *ius connubii*⁴⁶. Podobnie jak inni badacze historii Żydów w imperialnych Niemczech Benz uważa, iż konsolidacja żydowskiego życia następowała w małych kręgach, kultywujących ideały nauki i kultury oraz w życiu rodzinnym⁴⁷, które scalało zagubioną i zranioną, przez odrzucenie ze strony społeczeństwa niemieckiego, tożsamość. Autor winą za tworzenie legendy o niemiecko-żydowskiej symbiozie, którą uważa za historyczne uproszczenie, obarcza m.in. powojenną naukę niemiecką, która po uporaniu się z winą po Holokauście, w geście ekspiacji zaczęła tworzyć panteon nazwisk sławnych Żydów w celu udowodnienia, iż życie intelektualne Niemiec oparte było na wiedzy uczonych niemieckich pochodzenia żydowskiego. Twierdzi on, iż takie traktowanie historii Żydów niemieckich i tworzenie mitu na podstawie dokonań najwybitniejszych ze społeczności żydowskiej jest niesprawiedliwe w stosunku do pozostałych członków tej mniejszości, którzy traktowani byli w kategorii przywoływanych przez Benza plebejuszy. Niesprawiedliwe jest to również dlatego, iż właściwie to dopiero propaganda antysemitki końca Republiki Weimarskiej, wydobywając na światło dzienne fakt pochodzenia wielu niemieckich intelektualistów, w tym również tych ochrzczonych, w tak niechlubny sposób przypominała ich żydostwo, z którym oni notabene nie mieli przez długi czas kontaktu.

Interpretacja stosunków i relacji mniejszości żydowskiej w Niemczech, zarysowana przez Benza, jest przykładem zarówno na wspomniany przeze mnie wcześniej specyficzny charakter badań, mających na celu „rozliczenie” z przedwojenną historią Niemiec i traktowanie jej jako preludeum do wydarzeń Szoah. Jednocześnie stanowi ona interesującą podstawę do badań nad dyskursem dotyczącym procesu *akulturacji*, a z perspektywy niniejszej pracy nad sposobami definicji tego

⁴³ Podobnie M. Kaplan, *op. cit.*; *eadem*, *The Making of The Jewish Middleclass. Women, Family, and Identity in Imperial Germany*, New York 1991.

⁴⁴ W. Benz, *op. cit.*, s. 98.

⁴⁵ Prawo do prowadzenia działalności handlowej.

⁴⁶ Prawo małżeńskie; w tym przypadku chodzi zapewne o prawo do zawierania małżeństw mieszanych.

⁴⁷ M. Kaplan, *Redefining Judaism...*, s. 2; Z. Bauman, *Wieloznaczność nowoczesna, nowoczesność wieloznaczna*, tłum. J. Bauman, Warszawa 1995, s. 143.

pojęcia, jak i towarzyszących mu dwóch pozostałych, jakimi są: wprowadzona wyżej *symbioza* oraz *asymilacja*. Powstałe dotychczas prace opisujące historię wrocławskich Żydów są odbiciem opisanych wyżej sposobów definiowania i interpretowania postaw niemieckich Żydów. Wyjątkowa, choć nie bezwarunkowa przychylność ministra prowincji śląskiej – von Hoyma, który zapewnił wrocławskiej gminie żydowskiej równość praw, wydawały się sprzyjać symbiozie oraz integracji mniejszości żydowskiej z przedstawicielami innych wyznań z Wrocławia. Konflikt odłamu reformowanego z ortodoksyjnym jest jednocześnie dowodem, iż równie silna co tendencje asymilatorskie była chęć podtrzymania specyficznego żydowskiego dziedzictwa kulturowego, a także potwierdza teorię o wielości judaizmów.

Z drugiej strony intelektualna historia Wrocławia, a szczególnie uniwersytecka kariera naukowców pochodzenia żydowskiego, z których wielu zostało noblistami, mogłaby świadczyć za tezą o symbiozie. W tym wypadku jednak integracja nierozzerwalnie była jedyną możliwością zrobienia kariery, a częstym kompromisem, na który się godzono, była zmiana wyznania. To zapewne pod wpływem takich zachowań wykształciła się również teza o kosmopolitycznym charakterze domów żydowskich intelektualistów i mecenasów sztuki. We Wrocławiu za takich uważane było małżeństwo Alberta i Toni Neisserów. Oboje pochodzący z żydowskich rodzin śląskich, jako dorośli ludzie zdecydowali się na konwersję, a ich dom był miejscem spotkań wrocławskich artystów i działaczy kulturalnych różnych wyznań i środowisk. Wspomniana przez Fritza Sterna patriotyczna postawa Fritza Habera jest znowu dowodem na zaangażowaną niemal całkowicie asymilację i na chęć wnikięcia nie tylko w kulturę niemiecką, lecz również w jej historię narodową. Obie postawy są różnymi twarzami jednego procesu: akulturacji.

Przyjęcie przez Żydów w 1790 r. statusu świeckich obywateli Niemiec wywołało transformację żydowskiej tożsamości z religijnej, homogenicznej, określonej i przez wieki niezmiennej – na świecką, która dopóki nie uzyskała swojej świeżej formy wpisanej w nowo pojęty judaizm, formować się miała w toku integracji ze społeczeństwem i kulturą niemiecką. Asymilacja, która w swym podstawowym założeniu oznaczać miała przyjęcie kultury obcej (w tym wypadku niemieckiej) i zaadaptowanie jej jako swojej⁴⁸, zbyt często oznaczać mogła całko-

⁴⁸ Etymologiczne korzenie wyrazu „asymilacja” omawia Z. Bauman. Pisze on o pokutującym biologicznym rozumieniu pojęcia, które dosłownie oznacza „uczynić podobnym, wchłonać, przemienić substancję w identyczną z własną” (Oksfordzki słownik języka angielskiego, 1578). Ten sam autor przedstawia też perspektywę historii pojęcia „asymilacja”, rozpatrywanego właśnie na przykładzie Żydów niemieckich (*idem, Studium przypadku z zakresu socjologii asymilacji: w pułapce wieloznaczności* – jest to rozdział trzeci pracy *Wieloznaczność nowoczesna, nowoczesność wieloznaczna...*, s. 143). Autor analizuje przyczyny i przebieg procesu emancypacji, a następnie akulturacji u Żydów niemieckich, które, jak twierdzi, doprowadziły do pozbycia się przez znaczną część tej społeczności tożsamości

wite odcięcie się od wartości kultury, tradycji i religii mojżeszowej. Nazywana przez radykalnych przeciwników 'odżydzeniem' ('Entjudung')⁴⁹, którego jedną z form miała być konwersja, czy mieszane małżeństwa, asymilacja miała przede wszystkim zaowocować pełniejszą integracją ze społeczeństwem niemieckim. Pytanie o powodzenie tej integracji doczekało się wielu odpowiedzi. Jeśli rozpatrywać ją pod kątem wpływów intelektualnych i finansowych, możemy stwierdzić, że we Wrocławiu proces integracji przebiegał dość dynamicznie, znacznie trudniej jest oszacować, jak dalece integracja ta sięgała całkowitego zerwania ze światem żydowskiej przeszłości, tradycji lub chociażby kontaktów towarzyskich. W większości przypadków mamy raczej do czynienia z biwalencją postaw, a nie z jednoznacznie pozytywną diagnozą procesu asymilacji, na co dowodem jest chociażby okoliczności powstania oraz forma synagogi Na Wygonie, żydowskich nekropolii na terenie miasta czy innych fundacji.

Po opisanu recepcji zjawiska symbiozy rozpatrywanego z perspektywy dyskursu władzy i relacji niemiecko-żydowskich, warto przyrzeć się również procesowi integracji z punktu widzenia wewnętrznych struktur i relacji mniejszości żydowskiej.

Żydzi jako współtwórcy nowej kultury mieszczańskiej

Jak pisze Christian Wiese, szczególnie w pierwszym pokoleniu po emancypacji małżeństwa mieszane kończyły się chrztem, a po wprowadzeniu w 1874 r. ślubu cywilnego niemiecko-żydowskie pary były ciągle akceptowane w kręgach żydowskich⁵⁰. Szczególnie wąski przedział czasowy opisanych procesów, któremu towarzyszyły radykalne przeobrażenia polityki Prus, uniemożliwiał zarówno pełną asymilację, która oznaczałaby w pewnym sensie pozbycie się wspomnień, nawyków „poprzedniej tożsamości”. Jednocześnie postępująca liberalizacja środowisk żydowskich spowodowała, iż podstawą więzi nie była już jedynie religia i skupione wokół synagogi struktury gminne, stąd zarówno na poziomie prywatnym, jak i w nowo powstałych organizacjach i stowarzyszeniach akceptowani byli nawet

jednostronnie żydowskiej. Pomimo kategorycznej krytyki tych zjawisk, cennym dla założeń tej pracy jest opis terminu – „asymilacja kulturalna”, która według Baumana domagała się działań indywidualnych i określała pozycje żydowskiego intelektualisty, pisarza czy artysty jako pośrednika między warstwami oświeconymi a rodzimą kulturą. Według Baumana „akulturowani obcy” stali się jedynie kulturowo podobni, a pomysł asymilacji kulturowej był wewnętrznie sprzeczny, ponieważ nie zapewniał akceptacji ze strony narodu panującego, a jednocześnie uniemożliwiał dalsze istnienie w tradycyjnych ramach zamkniętej kasty żydowskiej.

⁴⁹ Tak radykalną ocenę postaw Żydów niemieckich przedstawił w 1904 r. A. Rupin, zob. Ch. Wiese, *Wissenschaft des Judentums und protestantische Theologie im wilhelmschen Deutschland*, Tübingen 1999, s. 42.

⁵⁰ *Ibidem*, s. 45.

ci, którzy odeszli od religijnego judaizmu. W wyniku tego, jak się okazało, dość ambiwalentnego charakteru procesu asymilacyjnego pojęcie *asymilacja* coraz częściej zastępowane jest bardziej deskryptywnym terminem, jakim jest *akulturacja*⁵¹. Pojęcie to bardziej odpowiada wynikom współczesnej historiografii, która rozumie integrację Żydów nie jako pasywną postawę, ale jako świadomie prowadzony proces, który miał na celu realizowanie „żydowskiego religijnego i duchowego życia w ramach kultury niemieckiej”⁵². „Żydzi stanowili integralną część mieszczkańskiej kultury niemieckiej i przez to posiadali własną, specyficzną, kulturową tożsamość”⁵³. Opisane zjawisko bliższe jest pojęciu wielokulturowości, gdyż wprowadza sytuację współegzystowania dwóch kultur, z których żadna nie pozbyła się własnej tożsamości.

Jednocześnie, jak słusznie zauważa Wiese, w czasach wilhelmińskich doszło do dezintegracji niemieckiego żydostwa, sytuacja ta pod koniec I wojny światowej zmieniła się na nowo i szczególnie w okresie Republiki Weimarskiej doszło do odnowy zbiorowej żydowskiej „samorefleksji”⁵⁴. Teza ta podtrzymywana jest również przez Michaela Brennera⁵⁵. Proces ten rozpoczęty został już wcześniej, w latach 90. XIX w., kiedy zaczęły powstawać specjalne organizacje i związki, które zajmować się miały wzmacnianiem świadomości kulturowej i zaznaczaniem jej specyficznym żydowskich wartości. Głębokie zmiany społeczno-kulturowe, jakie zaszły od czasu panowania Wilhelma II⁵⁶, nie doprowadziły do zaniku specyfiki żydowskiego sposobu życia, umożliwiały Żydom rozwój jako samodzielnej grupie społecznej. Ta sytuacja doprowadziła, jak pisze Shulamit Volkov w swoim eseju o „Żydowskiej asymilacji i właściwościach w Cesarzkiej Rzeszy”⁵⁷ do postępującej integracji Żydów jako indywidualności we wspólnym tworzeniu społeczeństwa

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² *Ibidem*, s. 45–46; H.A. Strauss, *Akulturation als Schicksal. Einleitende Bemerkungen zum Verhältniss von Juden und Umwelt*, w: *Juden und Judentum in der Literatur*, red. C. Hoffmann, München 1985, s. 17; D. Sorkin, *Emanzipation und Assimilation. Two Concepts and their Application to German-Jewish History*, LBIYB, 1990, nr 35, s. 28.

⁵³ Ch. Wiese, *op. cit.*, s. 46.

⁵⁴ Pisze o tym również E.G. Reichmann, *Der Bewußtswandel der deutschen Juden*, w: *Deutsches Judentum in Krieg und Revolution 1916–1923*, red. W.E. Mosse, A. Pauckert, Tübingen 1971, s. 511–612; zob. Ch. Wiese, *op. cit.*, s. 46.

⁵⁵ Zob. M. Brenner, *op. cit.*

⁵⁶ W interpretacji F. Sterna osobowość cesarza Wilhelma II odzwierciedlała sprzeczności tkwiące w ówczesnym społeczeństwie. Jego autorytarny charakter pozwalał mu twierdzić, iż władza pochodzi od Boga, jednocześnie dzięki umiłowaniu panującego do nauki i techniki powstawały uniwersytety i placówki edukacyjne, otwarte również dla Żydów. Cesarz ignorował antysemicko nastawione kręgi dworskie, popierając jednocześnie żydowskich mecenasów i utalentowanych Żydów; F. Stern, *Żydowski świat...*, s. 86.

⁵⁷ Cyt. za: Ch. Wiese, *op. cit.*, s. 46; S. Volkov, *Jüdisches Leben und Antisemitismus im 19. und 20. Jahrhundert*, München 1990, s. 181–196.

i kultury „nowej, wspólnej żydowskiej tożsamości”⁵⁸. Skutkiem tego było zaistnienie specyficznej socjokulturowej egzystencji Żydów, którzy byli nowocześni, nie tradycyjni, a mimo to „żydowscy”⁵⁹. Ową szczególną pozycję Żydów w społeczeństwie niemieckim determinował fakt, iż Żydzi w postępującej akulturacji nie zawsze orientowali się na wspólnotę ze społeczeństwem niemieckim, ale szukali pewnej pośredniej pozycji i dlatego w swoim profilu społecznym nie do końca odzwierciedlali swoje otoczenie. Akulturacja umiejscawiała się pomiędzy dwoma biegunami żydowskiej egzystencji – świadomością żydowskiej tożsamości i integracją w nieżydowskie społeczeństwo i dlatego można rozumieć ją jedynie jako częściową integrację⁶⁰.

Wykształcenie przez Żydów swoistego ‘pola identyfikacji’⁶¹, w którym zawierała się nowa żydowska tożsamość, doprowadziło do tego, iż we współczesnych badaniach istnieje tendencja do nazywania Żydów ‘subkulturą’, co wpływa na sposób opisywania ich działalności przez pryzmat wielości występujących form zachowań, sposobów eksponowania oraz samorozumienia żydowskiej grupy. Okazuje się, iż owa subkultura była jednocześnie bardzo bogata i z pewnością nie homogeniczna. Wspomniana przez Wiesego teza, iż Żydzi nie zasymilowali się w społeczeństwie niemieckim, ale stworzyli pewną nową warstwę – klasę średnią – pojawia się m.in. w artykułach Jacoba Katza⁶² czy Heinza Mosche Grauego⁶³.

Pierwszy z badaczy historii społecznej Żydów niemieckich wydaje się podążać za linią rozumowania reprezentowaną przez Wiesego czy nawet Fritza Sterna. Według niego Żydzi tworzyli podgrupę, która pomimo iż w jakiś sposób zintegrowana ze społeczeństwem niemieckim, niemal na wszystkich poziomach swego życia pozostawała w specyficznym środowisku subkulturowym. Nie należeli ani do chłopów, ani do arystokracji, ani do proletariatu, tworzyli osobną warstwę. Również ich funkcje ekonomiczne, mimo iż w niektórych przypadkach podobne, nie były identyczne z tymi, które sprawowali Niemcy. Ich aktywność ekonomiczna i zawodowa ograniczona była do określonych zadań i profesji. Pomimo małżeństw mieszanych ciągle, nawet w świeckich środowiskach, propagowano tradycję endogamii⁶⁴. Podobnie jak cytowany przez niego Benno Jacob, Katz, pomimo tego, iż przyznaje, że drugie pokolenie Żydów po emancypacji zaadaptowało

⁵⁸ Ch. Wiese, *op. cit.*, s. 46.

⁵⁹ *Ibidem*, s. 46, 47.

⁶⁰ *Ibidem*, s. 49.

⁶¹ Pojęcie wprowadzone przez P. Bourdieu, zob. *idem*, *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, tłum. A. Zawadzki, Kraków 2001.

⁶² J. Katz, *German Culture and the Jews*, w: *The Jewish Response to German Culture. From the Enlightenment to the Second World War*, red. J. Reinharz, W. Schatzberg, New England 1985, s. 85–99.

⁶³ H.M. Graue, *Die Teilnahme am allgemeinen Kulturleben*, w: *Die Entstehung des modernen Judentums. Geistgeschichte der deutschen Juden 1650–1942*, Hamburg 1977, s. 242–247.

⁶⁴ J. Katz, *op. cit.*, s. 85.

kulturę niemiecką, to nigdy nie była to asymilacja pełna. Żydzi zawsze byli rozpoznawalną subgroupą, a ich kulturowe zachowanie w mniejszy lub większy sposób odzwierciedlało żydowską tradycję⁶⁵. Autor próbuje jednocześnie forsować opinię, jakoby Żydzi byli bardziej czynnymi uczestnikami kultury niemieckiej niż sami Niemcy. W swej argumentacji powołuje się na powszechnie uznany fakt, iż swego czasu Żydzi stanowili większość publiczności teatrów i oper, to oni propagowali twórczość Goethego, a w życiu intelektualnym byli gorliwymi wyznawcami idei 'Bildung'. Taki sposób życia miał się spopularyzować po 1869 r., kiedy definitywnie zakończył się proces przejściowy okresu emancypacji⁶⁶.

Jakkolwiek zbyt śmiało wydawać się może twierdzenie o wyższości intelektualnej Żydów nad Niemcami, należy jednocześnie przyznać rację Katzowi, gdy utrzymuje, iż społeczność żydowska w bardzo krótkim czasie stała się aktywna na polach, co do których absolutnie nie miała żadnego społecznego przygotowania. Żydzi zostawiając za sobą tradycyjny styl życia zwrócili się ku twórczości kulturowej, której nie tylko forma była nowa, również jej charakter, propagowanie pewnych wartości i idei za pomocą sztuk plastycznych było również pod każdym względem innowacyjne.

Katz twierdzi, iż aktywność kulturalną Żydów niemieckich podzielić można według trzech zasadniczych linii. Pierwszą drogą realizacji własnej tożsamości w ramach kultury niemieckiej obrali ci, którzy oddali się studiowaniu judaizmu w szerszym kontekście⁶⁷, chcieli doprowadzić do reinterpretacji tradycji, religii i halachy. W ogólnym sensie oznaczało to użycie nowych elementów kultury niemieckiej do przekształcenia żydowskiej tradycji kulturowej, syntetyzując tzw. żydowską treść w niemiecki sposób wyrażania⁶⁸. Drugą postawą, którą Katz nazywa „ekstremalną”, była całkowita asymilacja, charakteryzowała ona tych intelektualistów, artystów, filozofów, muzyków, którzy uważali się za „Niemców pochodzenia żydowskiego”, niezależnie czy byli ochrzczeni, czy nie⁶⁹. Katz zakłada jeszcze teoretycznie istnienie trzeciej sfery, której unikało pierwsze pokolenie bezpośrednio po integracji. Autor sam wydaje się traktować to jako potencjał niewykorzystany. Chodzi mianowicie o powracanie do tradycyjnych wątków w sztuce i muzyce oraz wykorzystywanie ich przez współczesnych kompozytorów żydowskich jako inspiracja⁷⁰.

⁶⁵ *Ibidem*, s. 86.

⁶⁶ *Ibidem*, s. 89.

⁶⁷ Chodzi tu przede wszystkim o działalność „Wissenschaft des Judentums” i idee Franza Rosenzweiga.

⁶⁸ J. Katz, *op. cit.*, s. 92. Katz stwierdza również, iż Żydzi po wyjściu z zamkniętej społeczności z pasywnych odbiorców kultury stali się jej twórcami; *ibidem*, s. 91.

⁶⁹ *Ibidem*, s. 92, 93.

⁷⁰ Sytuacja ta zmienia się w czasach Republiki Weimarskiej, kiedy to twórcy żydowscy wielu dziedzin sztuki świadomie powracają do tradycji poetyki biblijnej, muzyki synagogałnej czy tradycyjnych przedstawień sztuki żydowskiej. Było to celowe włączanie wielowiekowego dziedzictwa kulturo-

Nieco szerszego przekroju i przeglądu postaw niemieckich Żydów, poprzeczonego szerokim opisem, podzielonej na różne dziedziny, działalności intelektualnej, artystycznej i naukowej myślicieli pochodzenia żydowskiego dokonał Heinz Mosche Graupe. Na podstawie opisu życia – zarówno prywatnego, jak i zawodowego – wybitnych osobowości ze świata nauki i sztuki, wśród których znajdują się sylwetki takich artystów jak m.in. Lesser Ury, Hermann Struck czy Ludwig Meidner, autor wyodrębnia trzy najbardziej charakterystyczne grupy. Największą z nich są tzw. *Zufallsjuden*, czyli ci, którzy ze swoim żydostwem nie byli formalnie związani, ale którzy nie wyrzekli się również swojego pochodzenia⁷¹. Nieco mniejszą niszę społeczną zapełniają te spośród indywidualności pochodzenia żydowskiego, które brały udział w żydowskich organizacjach, ale aktywność ta nie stanowiła punktu centralnego, ani ich ideologii, ani pracy lub zainteresowań. W trzeciej z grup możemy wyróżnić Żydów, których pragnieniem było w równym stopniu przysłużyć się kulturze niemieckiej, co żydowskiej. Wiemy już z wcześniejszych refleksji, iż taki przykład tożsamości i egzystencji jest jednocześnie najtrudniejszym do osiągnięcia, bo wymaga otwarcia z obu stron. Zarówno pedagog i pisarz Jakob Wassermann⁷², jak i Jakob Löwenberg⁷³ oraz wspomniany wyżej Hermann Cohen w swych dziełach deklarują możliwość pielęgnowania w sobie dwóch duchowych jestestw – niemieckiego i żydowskiego. Reprezentują oni tych spośród naukowców i artystów, którzy świadomi byli, iż kultura może być miejscem wspólnych spotkań różnych i pierwotnie sprzecznych elementów.

Wspomniana zarówno przez Fritza Sterna, jak i Christiana Wiesego potrzeba wypracowania autodefinicji, jaka pojawiła się wśród Żydów niemieckich, jest dowodem na swego rodzaju kryzys – kryzys tożsamości, który pojawił się już na początku XX w. i był wynikiem postępującej asymilacji. Tożsamość żydowska ulegała transformacji od momentu uzyskania pełnych przywilejów równości – z jednoznacznie religijnej, kastowej przeistoczyła się niemal całkowicie w formę świecką, której podstawową cechą była złożoność i czasami trudna do zdefiniowania wielobiegunowość. Implikowana możliwość istnienia wielości judaizmów

wego we współczesny świat. Tacy kompozytorzy jak np. Schönberg, a wśród artystów chociażby El Lissitzky czy Ahad Haam – pisarz, poszukiwali artystycznej inspiracji właśnie wśród autentycznych motywów wywodzących się z kultury ludowej oraz biblijnej. Zob. M. Brenner, *op. cit.*, s. 153–184.

⁷¹ Chodzi tu zapewne o to, że nie przeszli na chrześcijaństwo i w jakiś sposób tkwili w środowiskach podobnych sobie wyemancypowanych, świeckich Żydów. Sytuację taką Z. Bauman nazywa „pułapką asymilacji”. Rozpatrując przypadek Żydów niemieckich, cytuje m.in. K. Lewina: „Jest charakterystyczne dla jednostek przekraczających margines między grupami społecznymi, że są one niepewne nie tylko przynależności do grupy, do której gotowe są się przylączyć, lecz także przynależności do grupy, którą opuszczają”; za: Z. Bauman, *op. cit.*, s. 143.

⁷² J. Wassermann, *Weg als Deutscher Jude. Biographie*, Berlin 1921.

⁷³ J. Löwenberg, *Aus zwei Quellen: die Geschichte eines deutschen Juden*, Paderborn 1993.

wyduje się poszerzać pojemność znaczeniową wprowadzonego pojęcia żydowskiej subkultury. Różne formy eksponowania i radzenia sobie z własnym dziedzictwem kulturowym, szczególnie w tak dynamicznie rozwijających się warunkach zewnętrznych, jakie panowały w Niemczech od czasów emancypacji do początku XX w., pozwala stwierdzić, iż przypisana pojęciu tożsamości przez Eriksona⁷⁴ procesualność miała trudniejszy niż zwykle do uchwycenia charakter. Stąd takie trudności sprawia jednoznaczna ocena udziału Żydów w kulturze niemieckiej. Walczące ze sobą koncepcje: wielokulturowości społeczeństwa niemieckiego, w którym Żydzi mogli w miarę swobodnie kształtować i eksponować swą tożsamość i odrębność oraz przeciwstawna temu teza mówiąca, iż w swej entuzjastycznej drodze ku asymilacji Żydzi natrafili na opór społeczeństwa dominującego, co doprowadziło do znalezienia się w swego rodzaju „pułapce”⁷⁵ – quasi-subkulturowym środowisku podobnych sobie „Żydów poza judaizmem”⁷⁶ przeniknęły również do pierwszych badań natury historyczno-socjologicznej, analizujących warunki życia Żydów wrocławskich. Jednocześnie wielokulturowy mit jest tym, który najczęściej przywoływany jest w próbie scharakteryzowania sytuacji mniejszości żydowskiej Wrocławia. Stolica Prowincji Śląskiej uchodzi bowiem do teraz za przykład wielokulturowego miasta, w którym zamieszkujące je mniejszości mogły zachować swoją specyfikę. Stanowiska w tej sprawie zostaną szczegółowo zbadane w następnym rozdziale.

Żydowska społeczność Wrocławia

Na tle zarysowanych powyżej zarówno interpretacji, jak i deskryptywnych pojęć określających pole relacji między kulturą niemiecką a żydowską oraz prób całościowego ujęcia wkładu Żydów w kulturę niemiecką, można przyjąć, iż sytuacja ta miała podobny przebieg w większości miast niemieckich. Niewątpliwie w okresie Cesarstwa Niemieckiego dominujące znaczenie dla wyznaczania nowych prądów zarówno dla całej kultury niemieckiej, jak i nowo kształtującej się mieszczańskiej warstwy Żydów miały Berlin i Monachium. W okresie Republiki Weimarskiej jednym z głównych centrów inteligencji żydowskiej i jej wyższych warstw stał się Frankfurt nad Menem. Na tle tych metropolii Wrocław wydaje się przedstawiać jako miasto, które z jednej strony jest soczewką skupiającą obraz postaw Żydów, które przyrównywać można do tych, jakie występowały w innych gminach izraelskich większych miast niemieckich. Z drugiej strony ze względu

⁷⁴ Zob. H. Mamzer, *Tożsamość w podróży a kształtowanie jednostki*, Poznań 2002, s. 13; zob. też J. Bokszański w: *Encyklopedia socjologii*, t. 4, Warszawa 2002, s. 252–255.

⁷⁵ Z. Bauman, *Wieloznaczność nowoczesna, nowoczesność wieloznaczna...*, s. 146.

⁷⁶ M. Brenner wprowadza to pojęcie w odniesieniu do Żydów epoki Republiki Weimarskiej.

na swe położenie pomiędzy Prusami Wschodnimi i Zachodnimi oraz szczególną historię tutejszej gminy, której krótka historia nowoczesna obfitowała w niespotykane w innych społecznościach żydowskich bogactwo postaw i konfliktów natury religijnej i ideologicznej, należałoby wyznaczyć pewne cechy specyficzne oraz wniknąć w istotę egzystowania i działania tutejszych Żydów.

Krótki zarys historii Żydów wrocławskich od 1812 do 1933 r.

Żydzi, dla których edykt emancypacyjny z 1812 r. stał się nadzieją na normalne życie w granicach nowej ojczyzny, stopniowo rozwijali swoje umiejętności nie tylko na polu dozwolonych i przypisanych im profesji, takich jak handel czy przemysł, ale w miarę uzyskiwania coraz większej wolności zaczęli coraz aktywniej brać udział w kulturalnym życiu Niemiec. Osiedlając się w większych miastach, mimo początkowych trudności dość szybko weszli w skład tamtejszych elit, w końcu sami stając się twórcami wielu z nich. W historii owego zaistnienia żydowskiego makrokosmosu na mapie Niemiec Wrocław zajmuje znaczące miejsce. Dzięki otwartości i przychylniej polityce względem Żydów ministra prowincji śląskiej Carla Geорга von Hoyma⁷⁷, jeszcze przed oficjalnym wprowadzeniem regulacji prawnych równouprawnienia Żydów zaczęła się tworzyć nowa elita intelektualna i społeczna. To w myśl jego nakazów utworzono nowe, odrębne od tradycyjnego, religijnego sposobu edukacji, szkoły dla chłopców (Szkoła Wilhelma, 1791) i dziewcząt (1801), po to, by Żydzi zdobyli edukację podobną do reszty obywateli. W szkołach tych kładziono nacisk na nauczanie przede wszystkim języka niemieckiego, a program kształcenia wzbogacony został o elementy świeckie. Jak zwraca uwagę Leszek Ziátkowski, szczególną rolę w kulturalnym życiu miasta odgrywały liczne towarzystwa i organizacje tworzone przez podzielone środowiska żydowskie, których działalność stała się dla wrocławskich Żydów „nowymi ścieżkami publicznej aktywności”⁷⁸.

Wcielaniu nowych ustaw w życie sprzyjała atmosfera ruchu oświeceniowego w kręgach żydowskich, przede wszystkim zapoczątkowanej przez Mosesa Mendelssohna haskali. We Wrocławiu oświecenie dość prędko znalazło entuzjastów, pod wpływem nauk Mendelssohna powstało Gesellschaft der Brüder (Towarzystwo Braterskie) w 1780 r., które egzekwowało prawa socjalne dla wrocławskich Żydów od von Hoyma⁷⁹.

⁷⁷ Przypadkiem niemal anegdotycznym jest przytaczana przez wielu badaczy historii Wrocławia opinia Fryderyka II o „tajemniczych inklinacjach do Żydów ministra von Hoyma”; za: A. Herzig, *Die Juden in Breslau im 18. Jahrhundert*, w: *In Breslau zu Hause?...*, s. 54; *Schlesien*, red. N. Conrads, Berlin 1994, s. 533. Hrabia von Hoym zarządzał prowincją śląską w latach 1769–1807.

⁷⁸ Zob. L. Ziátkowski, *Dzieje Żydów we Wrocławiu*, Wrocław 2000, s. 57–70.

⁷⁹ *Schlesien...*, s. 533; zob. też L. Ziátkowski, *op. cit.*, s. 44.

Proces awansu społecznego Żydów od ustawy emancypacyjnej trwał do lat 70. XIX w. Już wtedy Żydowska Szkoła dla Chłopców nie istniała (zlikwidowana w 1848 r.), okazała się jednak zbyt konserwatywna, a Żydzi, którzy wnikali już w kręgi mieszczańskiego Wrocławia, chętniej posyłali swoje dzieci do chrześcijańskich szkół średnich, wśród których największą popularnością cieszyło się Gimnazjum św. Elżbiety. Jednocześnie dzięki założonemu w 1854 r. Żydowskiemu Seminarium Teologicznemu Wrocław stał się centrum żydowskiego życia duchowego w Niemczech⁸⁰.

Mimo coraz wyższej pozycji, Żydzi ciągle zajmowali się handlem, choć już wtedy zauważa się tendencje do propagowania dóbr intelektualnych, żydowscy mecenasowie pośredniczyli w handlu antykwarecznym, artystycznym i muzycznym, powstawały pierwsze oficyny wydawnicze Schatzky'ego, Schotlaenderów, Priebatscha oraz Heimanna.

Po usunięciu w 1847 r. dyskryminujących postanowień Żydzi coraz liczniej zaczęli wstępować w mury wrocławskiego uniwersytetu, szybko utworzyli profesorską elitę, z której wywodzili się pierwsi wrocławscy laureaci Nagrody Nobla⁸¹. Dominowali nie tylko na kierunkach nauk ścisłych, takich jak chemia, fizyka, botanika, lecz również w medycynie i filozofii. Coraz śmielej również i bardziej świadomie, jako równoprawni obywatele, uczestniczyli w życiu kulturalnym i społecznym Śląska. Już w latach 50. sporo z nich należało do Schlesische Gesellschaft für Vaterländische Kultur (Śląskiego Stowarzyszenia Kultury Ojczyściej), którego sekcją przyrodniczą kierował w latach 1852–1857 botanik Ferdinand Julius Cohn⁸². Z organizacją tą współpracowało wielu innych, wybitnych intelektualistów żydowskich. We Wrocławiu działało również Humboldt Verein für Volksbildung (Stowarzyszenie Humboldta na Rzecz Kształcenia Ludu), zrzeszające pokolenia najwybitniejszych naukowców, takich jak: historyk Heinrich Graetz, Marcus Brann, Wilhelm Koebner, Leopold Priebatsch, Alfred Freyhan, H.L. Cohn, historyk Jakub Caro oraz Ferdinand Julius Cohn. Łoże masońskie (szczególnie Łoża Kosmos) przyjmowały osoby pochodzenia żydowskiego. Potem na początku XX w. Żydzi zaczęli tworzyć swoje własne łoże, z których najślawniejszą była Łoża Lessinga⁸³.

Znana była też wrocławska szkoła poetycka, której przewodniczącym był wieloletni redaktor czasopisma „Monatsblaetter”⁸⁴ – Adolf Freyhan – na łamach miesięcznika debiutowały znakomite indywidualności świata ówczesnej niemieckiej poezji, a jego trzon redakcyjny stanowiły osoby pochodzenia żydowskiego.

⁸⁰ L. Ziątkowski, *op. cit.*, s. 44.

⁸¹ Por. M. Łagiewski, *Wrocławscy Żydzi 1850–1944*, Warszawa 1994, bpag.

⁸² L. Ziątkowski, *op. cit.*, s. 58.

⁸³ Por. *ibidem*, s. 58, 59.

⁸⁴ „Bergstadt. Paul Kellers Monatsblaetter” ukazywał się od 1913 r. i wydawany był przez oficynę Wilhelma Gottlieba Korna.

Równolegle do tych organizacji powstawały również tworzone w ramach gminy okazałe fundacje i choć z pozoru wydawały się one inicjatywami świeckimi, to ich działalność wiązała się z tradycyjnymi kręgami i życiem przysynagogałym. Jednym z pierwszych i najbardziej popularnych było powstałe w 1821 r. *Gesellschaft der Freunde*⁸⁵ (Towarzystwo Przyjaciół), które miało poparcie przede wszystkim w kręgach postępowych, związanych z nurtem *haskali*⁸⁶. Było to towarzystwo bardzo elitarne, które wbrew deklarowanym tendencjom asymilatorskim nie dopuszczało do członkostwa osób niezwiązanych z judaizmem, jednak na organizowane przez nich bale i wykłady zapraszani byli najbardziej prominentni wrocławianie różnej proveniencji kulturowej i religijnej⁸⁷. Działalność Towarzystwa była wszechstronna, zajmowano się wspieraniem zarówno nauki i sztuki, jak i pomocą ubogim i prześladowanym. Podobny profil miała założona w 1885 r. *Loża Lessinga* oraz powstała później *Loża Fraternitas*. Wynikiem aktywności tych organizacji były również okazałe dzieła architektoniczne na terenie miasta, wybudowane dla potrzeb sponsorowanych przez fundacje instytucji.

Przełomowym dla rozwoju życia kulturalnego w ramach gminy żydowskiej oraz umożliwienia co zdolniejszym jednostkom zaprezentowania się poza nią było powołanie fundacji *Jonasa Fränckla*⁸⁸. Jedną z gałęzi, oprócz opieki nad chorymi i sierotami, jaką zajmowała się fundacja, było przydzielanie stypendiów zdolnym artystom. Od 1856 r. działał *Żydowski Instytut Popierania Sztuk i Rzemiosł* (*Fräncklische Stiftung zur Beförderung der Künste und Handwerke unter den Juden*), a dzięki niemu młodzi twórcy mogli bez troski o codzienny byt rozwijać swoje talenty w *Królewskiej Szkole Sztuki i Rzemiosł Artystycznych* we Wrocławiu, w *Akademii Budowlanej* czy *Akademii Sztuk Pięknych* w Berlinie⁸⁹.

Rozpowszechnianiem wiedzy, choć tym razem w bardziej religijnym sensie, zajmowało się *Żydowskie Towarzystwo Naukowo-Czytelnicze*, które prowadziło badania nad szeroko rozumianym judaizmem, zarówno jego najstarszą historią, jak i współczesnymi problemami, rozterkami i wyzwaniem, przed jakimi stawał w owym czasie każdy wyznawca judaizmu. Pomimo wielu konfliktów wewnętrznych, nękających samo towarzystwo, zebrana przez organizację literatura stanowiła podstawę do utworzenia niezwykle cennego księgozbioru, z którego korzystały

⁸⁵ *Gesellschaft der Freunde* miało być jednym ze stowarzyszeń typu *lóż mazońskich*. Powstało pod wpływem wykluczeń osób pochodzenia żydowskiego z różnorodnych organizacji, w tym z bractw *wolnomularskich*; zob. L. Ziątkowski, *op. cit.*, s. 60; zob. też A. Reinke, *Gemeinde und Verein. Former jüdischer Vergemeinschaftung im Breslau des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts*, w: *In Breslau zu Hause?...*, s. 138.

⁸⁶ Por. L. Ziątkowski, *op. cit.*, s. 60.

⁸⁷ *Ibidem*, s. 61.

⁸⁸ *Ibidem*, s. 64.

⁸⁹ *Ibidem*.

pokolenia wrocławskich Żydów i na którym wyrosło wielu późniejszych intelektualistów⁹⁰.

Przed wszystkim jednak żydowski Wrocław zasłynąć miał z założonego również z inicjatywy i przy poparciu Fränckla Żydowskiego Seminarium Teologicznego. Szkoła ta, dzięki starannie dobranemu gronu pedagogicznemu, wydała wielu wybitnych myślicieli, którzy przeszli do historii kultury nie tylko żydowskiej, lecz również powszechnej, a ranga i prestiż seminarium wspomina się w kręgach intelektualnych aż do dziś⁹¹.

Specyfiką Wrocławia wydaje się być to, iż będąc po części ciągle traktowanym jako ośrodek prowincjonalny, dłużej trwał w tradycyjnych trendach i kierunkach, jednocześnie jednak był prężnie rozwijającym się, nowoczesnym miastem, z niezwykłym entuzjazmem i świeżością chłonał nowe inspiracje płynące z wielkich metropolii. Taki stan rzeczy odzwierciedla również sytuacja panująca w kręgach żydowskich, gdyż jednocześnie zauważyć można dwie tendencje: jedna – trwania przy żydowskiej tradycji i ścisłego związku z gminą i religijnością, druga – jednoczesna chęć wyjścia w szerszy świat (co szczególnie zauważalne jest u młodego pokolenia końca XIX w.).

Sytuacja ta nasiliła się przede wszystkim pod koniec XIX w. Nastąpiła zmiana struktury zawodowej społeczności żydowskiej Wrocławia (coraz więcej Żydów zaczyna uprawiać tzw. wolne zawody), do tego reorganizacji uległa także struktura społeczna samej gminy. Narastające ruchy feministyczne trafiły tu na podatny grunt i żydowskie kobiety właściwie wcześniej niż ich chrześcijańskie współobywatelki zaczęły zajmować stanowiska zajęte wcześniej przez mężczyzn⁹². Wewnętrzna emancypacja różnorodnych środowisk przygminnych oraz specyficzna sytuacja gminy, w której religijne niesnaski doprowadziły do bezprecedensowego tworu – dwóch komisji kultowych w obrębie gminy – były jedną z przyczyn występowania części mieszczaństwa i żydowskich intelektualistów spod skrzydeł organizacji religijnych i włączania się w proces asymilacji z większością obywateli. Część z nich, mimo świeckiego trybu życia, jaki prowadzili, wydawała się ciągle odczuwać związek z tradycją żydowską, jednak dość istotny odsetek intelektualistów i działaczy kulturalnych włączyło się w nurt kultury niemieckiej. Do tej drugiej grupy należało m.in. małżeństwo Alberta i Toni Neisserów, a także wielu profesorów uniwersytetu wrocławskiego.

Akulturacja ta, której szczególnie charakterystyczne objawy zauważyć można pod koniec XIX w., nie byłaby oczywiście możliwa, gdyby nie wzrost pozycji finansowej kręgów żydowskich, co umożliwiło im wpisywanie się nie tylko

⁹⁰ *Ibidem*, s. 69.

⁹¹ Więcej na ten temat: *ibidem*, s. 78–80.

⁹² Na ten fakt zwraca uwagę L. Ziátkowski, on również szczegółowo opisuje działalność poszczególnych organizacji kobiecych we Wrocławiu; *ibidem*, s. 63.

w intelektualną tkankę miasta. Swoje ślady zaczęli zostawiać także w postaci nowo wzniesionych budowli, nekropolii czy wręcz przeistaczając całe obszary urbanistyczne. Powstawały, jedno po drugim, nowe projekty: budowy szpitala (1897), nowego cmentarza przy ul. Lotniczej czy budynków Związku na Rzecz Wychowania Dzieci Żydowskich Wymagających Opieki. Do przedsięwzięć tych angażowani byli artyści żydowscy, w latach 90. XIX w. głównymi architektami gminy byli bracia Richard i Paul Ehrlichowie. Ów tak pomyślnie postępujący rozwój ekonomiczny i awans społeczny zostały zahamowane przez wybuch I wojny światowej. Wtedy jednak zakorzenione wśród Żydów niemieckich przywiązanie do kraju, w którym żyli, a także nadzieja na ostateczną akceptację, jaką mieli uzyskać dzięki zasługom na polu walki, sprawiła, iż bardzo chętnie zgłaszali się oni do wojska. Przyczyniła się do tego również propaganda rozpowszechniana przez kręgi syjonistyczne, we Wrocławiu głównie reprezentowane przez gazetę „Jüdisches Volksblatt”⁹³.

Po I wojnie światowej nagły wzrost liczby społeczności wyznania mojszowego we Wrocławiu spowodowany napływem ludności z odłączonych od Niemiec terenów Poznańskiego i Górnego Śląska oraz straty wojenne i idąca za tym inflacja w latach 20. doprowadziły do zubożenia warstw żydowskich miasta.

Dzięki temu swoją władzę wzmocniła gmina, przejmując niektóre z funkcji organizacji prywatnych⁹⁴. Jest to jednocześnie najbardziej owocny okres działalności kulturalnej wrocławskich Żydów. Na terenie miasta aktywna była wyjątkowa liczba artystów pochodzenia żydowskiego oraz żydowskich kolekcjonerów. W ekspozowaniu własnej tożsamości kulturowej coraz większą rolę odgrywała również sztuka, dowodem na to są inicjatywy wystawiennicze, z których najbardziej spektakularną było utworzenie w 1929 r. Muzeum Żydowskiego.

Mimo ofiarnego zaangażowania Żydów w czasie wojny, ich deklarowany patriotyzm nie został doceniony i wzrastający kryzys nasilił nastroje antysemickie. Pomimo to okres Republiki Weimarskiej do 1933 r. to czas najbardziej wyrazistych działań kulturalnych środowisk żydowskich na forum publicznym Wrocławia, które zostały zahamowane po wprowadzeniu ustaw norymberskich w 1935 r. Wówczas niezwykle dotąd aktywni żydowscy działacze kulturalni oraz kolekcjonerzy różnych profesji, a także artyści żydowskiego pochodzenia, zostali pozbawieni praw do wykonywania swoich zawodów oraz brania udziału w życiu publicznym miasta.

Postępująca od lat 30. XX w. ekspansywna aryżacja żydowskiego mienia doprowadziła do utraty dóbr materialnych gminy, lecz przede wszystkim do zaginięcia cennych zbiorów bibliologicznych i kulturalnych, których stratę społeczność

⁹³ Por. *ibidem*, s. 94, 95.

⁹⁴ *Ibidem*, s. 98.

Wrocławia odczuwa do dziś. Niezwykle istotna, żydowska część Wrocławia przestała istnieć, społeczność zaś, która zajęła ich miejsce po zakończeniu wojny to już zupełnie inny rozdział w historii niegdysiejszego miasta Breslau.

Poczucie tożsamości przedstawicieli mniejszości żydowskiej Wrocławia w świetle najnowszych badań

Badania nad kulturą żydowską miasta Breslau rozpoczęte zostały dopiero kilkadziesiąt lat po zakończeniu II wojny światowej. Wydane przed pięcioma laty przez Leszka Ziątkowskiego studium historyczne dotyczące wrocławskich Żydów jest najbardziej kompleksowym opracowaniem dziejów społeczności żydowskiej Wrocławia od czasów przedwojennych publikacji: Heinricha Graetza⁹⁵, Leopolda Auerbacha⁹⁶, Marcusa Branna⁹⁷. Mimo to ciągle wiele z dziedzin i aspektów życia lokalnej ludności żydowskiej domaga się bardziej kompleksowego opracowania.

Dwie książki, będące wynikiem pracy badaczy niemieckich, jako pierwsze oprócz danych faktograficznych i opisowych za ważny aspekt uznały również teoretyczne rozważania na temat sytuacji społecznej wrocławskich Żydów w ramach wspomnianych wyżej, niezwykle ważnych pojęć: integracji, asymilacji, akulturacji czy w końcu problematycznej sytuacji subkultury, co rzuca określone światło na badany tu problem.

Redaktorzy cennego zbioru artykułów na temat kultury żydowskiej nadodrzańskiej metropolii – Manfred Hettling i Andreas Reinke⁹⁸ – we wstępie do swej książki twierdzą wręcz, iż historia społeczna wrocławskich Żydów za względu na różnorodność charakteryzujących ją postaw powinna być uważana za reprezentatywną dla nurtu badań nie tylko nad problemami mniejszości żydowskiej w Niemczech, ale również niemieckiej klasy średniej⁹⁹, której Żydzi byli istotną częścią. To tutaj właśnie najwnikliwszej konfrontacji może być poddane pojęcie *integracji*, swoistej wyrazistości nabiera również na gruncie śląskim wprowadzone przez Sorkina pojęcie *subkultury* oraz wiele innych, których duża liczba oraz nieustająca dyskusja nad nimi prowadzona przez ostatnie lata, świadczą o tym, iż skomplikowana i wieloaspektowa sytuacja Żydów we Wrocławiu może być przykładem podobnych procesów zachodzących w innych gminach niemieckich.

Konkurujące ze sobą koncepcje, o których we wstępie piszą Hettling i Reinke, podzielono na dwie grupy. Pierwszą z nich stanowią: idee kategoryzujące

⁹⁵ H. Graetz, *Historia Żydów*, t. 1–3, Warszawa 1929.

⁹⁶ L. Auerbach, *Das Judentum und seine Bekenner in Preussen und in den anderen deutschen Bundestaaten*, Berlin 1890.

⁹⁷ M. Brann, *Die Juden in Schlesien*, t. 1–6, Breslau 1896–1917.

⁹⁸ *In Breslau zu Hause?...*

⁹⁹ M. Hettling, A. Reinke, *Handlungslogiken und Sinnkonstruktionen. Juden im Breslau der Neuzeit*, w: *ibidem*, s. 7.

pozycję mniejszości żydowskiej jako *system kulturowy*, ich twórcami byli: Arno Herzig i Shulamit Volkov¹⁰⁰ lub jako: *subkultura* (David Sorkin). Druga koncepcja opiera się na kategorii *grupy etnicznej (ethnic group)* (Marion Bergham, Marion Kaplan)¹⁰¹ lub *sytuacji etnicznej (ethnic situation)* – terminu, którego zwolennikiem był Till van Rahden¹⁰².

Ten ostatni jest autorem studium relacji struktury społecznej wrocławskich Żydów z innymi grupami społecznymi, etnicznymi i religijnymi Wrocławia. Jego pracę doktorską – *Juden und andere Breslauern*¹⁰³ – nazwać można opracowaniem makrohistorycznym, w którego konstrukcji metodologicznej paradygmatem staje się koncepcja wielokulturowości. Owa wielokulturowość w rozumieniu Tilla van Rahdena nie oznacza harmonijnego, idealnego współegzystowania różnych warstw i grup, gdyż taka koncepcja powraca znowu do nieosiągalnego ideału homogenicznego społeczeństwa, które było „snem nacjonalizmu”¹⁰⁴. W pojęciu wielokulturowości w naturalny sposób wpisany jest konflikt, wynikający z sytuacji, w której pluralizm religijnych i etnicznych grup musi znaleźć nową formę współzycia, a indywidualności wiele razy zmuszone są do balansowania pomiędzy partykularną i sytuacyjną tożsamością. Wielokulturowość nie przekreśla konfliktów, ale je podtrzymuje i wzmacnia poprzez wpływające na działania ludzi i obywateli państwo prawa, a konfrontacja ta pozwala na idealne wzajemne rozpoznanie i rozumienie różnic¹⁰⁵.

Rahden kładzie nacisk na fakt, iż wielokulturowa atmosfera mogła wytworzyć się we Wrocławiu, ponieważ Żydzi brali tu aktywny udział w życiu miasta, nie rezygnując jednocześnie ze swej żydowskiej tożsamości. Uważa, że tożsamość wrocławskich Żydów nie miała charakteru ekskluzywnego, ale raczej sytuacyjny. Jednocześnie, tym samym wydaje się budować podobną do koncepcji subkultury konstrukcję myślową, gdy twierdzi, iż jedną z oznak owej wielokulturowości było wytworzenie się jakby drugiej klasy średniej, której przedstawicielami była świecka warstwa żydowska. Mimo iż często wspomina pojęcie integracji, jak również takie terminy jak *subkultura*, *asymilacja* i *akulturacja*, dla scharakteryzowania społecznego położenia Żydów proponuje zastosowanie pojęcia proponowanego przez Davida Sorkina i Marion Kaplan. Uważa on, iż bardziej adekwatnym od dotychczasowych, wyżej wymienionych określeń jest wprowadzenie terminu ‘sytuacji

¹⁰⁰ Za: *In Breslau zu Hause?...*, s. 187, przyp. 8.

¹⁰¹ *Ibidem*.

¹⁰² Uzasadnienie wprowadzonej przez T. van Rahdena terminologii omówię w dalszej części rozdziału.

¹⁰³ T. van Rahden, *Juden und andere Breslauer. Die Beziehungen zwischen Juden, Protestanten und Katholiken in einer deutschen Grossstadt von 1860 und 1925*, Göttingen 2001.

¹⁰⁴ *Ibidem*, s. 14.

¹⁰⁵ *Ibidem*, s. 17.

etnicznej'¹⁰⁶. Głównym wyznacznikiem teje była trudna do sprecyzowania świadomość wspólnego pochodzenia. To ona, zdaniem van Rahdena, była pierwiastkiem spajającym grupę świeckich, wrocławskich Żydów w osobne środowisko kulturowo-społeczne.

Poczucie wspólnoty żyjących w obrębie tej „sytuacji” jednostek opiera się na świadomości wspólnego pochodzenia i historii¹⁰⁷. Teoria ta może po części tłumaczyć dość powszechną sytuację, gdy osoby pochodzenia żydowskiego, zerwawszy z religijnym i przygminnym życiem, pozostawały w kregach podobnych sobie intelektualistów, kolekcjonerów czy artystów pochodzenia żydowskiego. Takie rozumienie istoty zarówno samego terminu, jak i zawartych w nim treści, bliskie jest niektórym z wyznaczników cech dla nowoczesnego narodu, który również posiada pewien przemyślany porządek, mający za cel m.in. stworzenie/odtworzenie pewnej trwałej tradycji¹⁰⁸.

Centralnym problemem, jaki towarzyszy owemu nowo wprowadzonemu pojęciu jest, zdaniem van Rahdena, konstrukcja granic¹⁰⁹, które często są słabo rozwinięte. Granice te wyznaczają kontakt społeczny, dzięki któremu można wchodzić w interakcje z otoczeniem. Przynależność do grupy etnicznej nie zamyka drogi relacji z innymi formacjami społecznymi, takimi jak: klasa, płeć, wyznanie, grupa zawodowa czy naród. W przypadku Żydów niemieckich wprowadzenie pojęcia sytuacji etnicznej jest według van Rahdena szczególnie pomocne, bo ułatwia ustalenie, w jakim stopniu etniczność związana jest z konkretną sytuacją społeczną. Poczucie etniczności nierozzerwalnie związane jest z pochodzeniem. Według Tilla van Rahdena to właśnie poczucie lojalności i solidarności z pochodzeniem sprawiło, iż tak wielu intelektualistów żydowskich, artystów czy działaczy kulturalnych zajmowało się kultywowaniem i podtrzymywaniem tradycji żydowskiej.

Wprowadzając koncepcję wielokulturowości, autor *Juden und andere Breslauer* sugeruje, iż przez pewien okres czasu możliwe było spełnianie owego postulatu „wielości w jedności” również we Wrocławiu. Jako dowód na współegzystowania różnych kultur oraz tożsamości w mieście Breslau, służyć ma chociażby historia Gimnazjum Jana (Johannesgymnasium), które znane było ze swego wielowyznaniowego profilu.

¹⁰⁶ Rzeczywistym autorem pojęcia jest D. Sorkin; zob. *idem*, *The Transformation of German Jewry 1780–1840*, New York 1987; T. van Rahden, *op. cit.*, s. 19.

¹⁰⁷ Zob. definicja tożsamości grupowej w: Ch. Taylor, *Źródła współczesnej tożsamości*, w: *Tożsamość w czasach zmiany*, red. K. Michalski, Kraków 1995, s. 15.

¹⁰⁸ T. van Rahden, *op. cit.*, s. 21. Teorię „pochodzenia” (niem. *Stamm*) wprowadził m.in. Moritz Lazarus, który w 1880 r. zabrał głos w antysemitycznym sporze przeciwko dyskryminującym pojęciom Treitschkego; zob. M. Lazarus, *Was heisst national?*, cyt. za: L. Heid, *Maloche – nicht Mildtätigkeit. Ostjüdische Proletarier in Deutschland 1914–1923*, Hildesheim 1995, s. 167.

¹⁰⁹ T. van Rahden, *op. cit.*, s. 20.

Poprzez jednoznaczne wyznaczenie ram chronologicznych zakresu swych badań autor niejako implikuje, iż owa sytuacja mogła mieć miejsce szczególnie w latach 1790–1925, choć jak sam twierdzi, rzeczywista współpraca pomiędzy wrocławianami różnych wyznań i etnicznych korzeni zakończyła się wraz z I wojną światową. Pomija jednak okres Republiki Weimarskiej, choć to wówczas, zdaniem innych badaczy, wzmocnić się miały więzi Żydów tworzących tzw. *wspólnotę krwi* (*community of blood*)¹¹⁰.

Abstrahując od semantyki pojęć, istotna dla dalszej części niniejszej książki jest raczej teza, iż zjawisko „kultury mieszczańskiej» i «mieszczaństwa» (...) w metropolii nadodrzańskiej nie stanowiła monopolu dla protestanckiej kultury większości, ale przeciwnie zainicjowała proces, w którym żydowskie mieszczaństwo mogło świadomie i z sukcesem uczestniczyć¹¹¹. To właśnie żydowska warstwa mieszczańska, która miała jednocześnie aspiracje burżuazyjne, była siłą w większości przypadków napędzaną owym wspomnianym już poczuciem lojalności i świadomością pochodzenia. Biwalencja sytuacji, w jakiej się znajdowali, jako część ogólnej kultury mieszczańskiej o specyficznym rysie i poczuciu odrębności, wyróżniała na tle innych mieszkańców miasta, pomimo aspiracji asymilacyjnych. Oczywiście ważnym czynnikiem, pomocnym w wypełnianiu owych kulturotwórczych aspiracji i pragnień był status materialny mniejszości żydowskiej. Doskonale wiemy, iż bez wsparcia finansowego bankierów, przedsiębiorców, bogatych właścicieli sklepów i magazynów nie powstałyby liczne fundacje i organizacje o charakterze edukacyjnym i charytatywnym. Jednocześnie granice owej „lojalności”, o których pisze van Rahden jako o niezbędnym czynniku przy wyznaczaniu pola sytuacji etnicznej, były bardzo otwarte i płynne. Owi wspomniani bowiem mecenas i równie chętnie byli obecni przy wspieraniu inicjatyw wychodzących tak samo ze środowisk związanych z gminą izraelską, jak również nieżydowskich.

Pomimo nasuwających się pozornych paraleli, koncepcja Tilla van Rahdena daleka jest od rozumienia społeczności Żydów wrocławskich jako subkultury, choć, jak sam przyznaje, owo pojęcie „pochodzenia”, które jest jedną z wytycznych sytuacji etnicznej, stało się powodem do dyskryminacji wykorzystanym przez politykę narodowych socjalistów¹¹². W tym wypadku argumentacja i odtworzenie procesów stojących za traktowaniem Żydów jako osobnej grupy stanowi zupełnie inny tok rozumowania. Van Rahden wydaje się raczej uznawać możliwość funkcjonowania mniejszości żydowskiej w pluralistycznym i liberalnym w owych czasach społeczeństwie niemieckim do umownego 1925 r. Przyrównując dane

¹¹⁰ Określenie wprowadzone przez M. Bubera, szerzej zob. *idem, Jüdische Künstler*, Berlin 1903, s. 37, 38.

¹¹¹ T. van Rahden, *op. cit.*, s. 328.

¹¹² *Ibidem*, s. 22.

statystyczne dotyczące uprawianych przez Żydów zawodów, liczby mieszanych małżeństw w porównaniu do innych grup etnicznych i religijnych, podtrzymuje tu postulowane wcześniej ujęcie zachodzących przemian w perspektywie wielokulturowości.

Takiego punktu widzenia nie podzielają autorzy *In Breslau zu Hause?*¹¹³ Wydają się również w pewnym stopniu odżegnywać od, uwikłanego w niuanse pojęć, jednoznacznego opisu relacji mniejszości żydowskiej z przedstawicielami pozostałych kultur, narodów, mniejszości etnicznych i religii we Wrocławiu. Bliższa ich sposobom interpretacji wydaje się być mimo wszystko opcja „subkulturowa”. Postulując metodę badania żydowskiego życia „od środka”, jednocześnie podtrzymują owo tajemnicze i wieloznaczne stwierdzenie cytowanego tu wcześniej Sterna, w którym mówi, iż relacje pomiędzy Żydami i nie-Żydami charakteryzowała jednocześnie bliskość i dystans. W przeciwieństwie do van Rahdena, Hettling, Reinke i Conrads utrzymują, iż różnice pomiędzy Żydami i nie-Żydami nie mogą być określane w kategoriach „etniczno-narodowych”, które wnoszą niebezpieczeństwo sądów wartościujących, lecz w kategoriach kulturowo-społecznych¹¹⁴, czym powracają do weberowskiej koncepcji subkultury¹¹⁵. Dla odmiany twierdzą, iż to, co jednocy Żydów różnych opcji ideologicznych – od ortodoksyjnego Żyda, poprzez nowożytnego kupca, oświeconego, racjonalnego prawnika po radykalnego syjonistę – to tzw. konstrukcja sposobu myślenia (*Sinnkonstruktion*), w której zawiera się system symboli, reguł maksym, wyobrażeń¹¹⁶. Jest to pewien podświadomy czynnik istniejący poza regułami zachowań przypisanych określonym funkcjom społecznym. Pewna logika działania umieszczona jest i wynika z określonej sytuacji społecznej¹¹⁷. W okresie przedemancypacyjnym mimo ograniczeń Żydzi uczestniczyli w życiu niemal każdej warstwy społecznej¹¹⁸, poprzez to stwierdzenie autorzy pragną znieść ów podział na okres przed emancypacją i po. Sugerują przez to, iż mimo współdziałania na obszarze społeczeństwa większości zachowali poczucie swojej odrębności.

Wspomniane wcześniej owo *umieszczanie* (*Verbürgerlichung*)¹¹⁹, jakie stało się częścią doświadczenia żydowskiej warstwy średniej, jest niekończącym się i ciągle dyskutowanym projektem, który nabrał szczególnego znaczenia w okresie

¹¹³ *In Breslau zu Hause?...*

¹¹⁴ *Ibidem*, s. 11.

¹¹⁵ *Ibidem*.

¹¹⁶ Czyli to, co zawiera się w definicji tożsamości kulturowej.

¹¹⁷ *In Breslau zu Hause?...*, s. 13.

¹¹⁸ *Ibidem*, s. 12–14.

¹¹⁹ Termin wprowadzony przez S. Volkov; zob. *eadem*, *Die verbürgerlichung der Juden in Deutschland* (1988), w: *Jüdisches Leben und Antisemitismus im 19. und 20. Jahrhundert*, München 1990, s. 111–130, tu: s. 112; zob. *In Breslau zu Hause?...*, s. 15.

emancypacji, kiedy to Żydzi poprzez przywileje mogli zdobywać ogólne, świeckie wykształcenie i uniwersalne prawa¹²⁰.

Przekładając powyższe rozważania teoretyczne na przypadek wrocławskich Żydów w interpretacji autorów *In Breslau zu Hause?* wyrazista stała się teza, iż pomimo poprawy ekonomicznej i społecznej sytuacji Żydów, dzięki przywilejom ministra von Hoyma, emancypacja i integracja nigdy nie zostały do końca osiągnięte, a zamiast tego mamy do czynienia z sytuacją, w której owo „umieszczenie” wrocławskich Żydów oznaczało separację od mieszczan niemieckich i od reszty społeczeństwa. Na dowód tego przytoczono wyznanie Norberta Eliasa, który twierdził, iż wrocławscy Żydzi wykształcili: „Własną, mocno przystosowaną warsztwę mieszczaństwa”¹²¹. Związek Żydów z Niemcami innych wyznań polegał nie na obopólnej wymianie, lecz jedynie na posiadaniu paralelnych organizacji¹²². Stworzenie nowej żydowskiej warstwy społecznej, czyli owej mieszczańskiej subkultury, było wynikiem przemian społecznego porządku, które były jedną z konsekwencji zmiany podejścia do religii. Transformacja ta jednocześnie miała również charakter konfliktogenny, przede wszystkim podważyła ona poczucie tożsamości u Żydów.

To, co z pewnością odróżniało mniejszość wrocławską od innych gmin żydowskich w Niemczech to niezwykle dynamiczny rozwój oraz nieproporcjonalnie duży przyrost ludności żydowskiej (od XVIII w. stanowili 8% ludności), jak również wielokrotnie wspomniany wcześniej fakt, iż dość szybko stała się ona integralną częścią mieszczaństwa ujętego całościowo. Wrocław również służyć może jako model pokojowej egzystencji różnych kierunków religijnych, przynajmniej do okresu I wojny światowej.

Żaden z autorów ani jednej, ani drugiej książki nie zwrócił jednak uwagi na specyficzne położenie kulturowo-geograficzne Wrocławia oraz na fakt, że żydowska społeczność miasta wróciła do niego dopiero na początku XIX w., cztery stulecia od momentu wypędzenia Żydów przez Jana Kapistrana w drugiej połowie XV w. Wrocławscy Żydzi byli niezwykle zróżnicowani pod względem sympatii religijnych i stopnia przywiązania do tradycji. Większość z nich należała do klasy średniej, która od nowa budowała swoją lokalną tożsamość, co szczególnie wyraźnie widoczne jest po przyjrzeniu się założeniom Muzeum Żydowskiego.

Wrocław to miasto, które jako stolica Prowincji Śląskiej posiadało cechy metropolii, a jednocześnie usytuowane było nieco na peryferiach Niemiec i bardziej traktowane było jako wylęgarnia talentów i idei, niż mekka, do której dążono. Jednocześnie dla społeczności żydowskiej było to środowisko, gdzie swoją rację bytu miały różnorodne odłamy religijne oraz społeczne i przez to stanowiło model

¹²⁰ *In Breslau zu Hause?...*, s. 15.

¹²¹ „Eine eigene festgefügte Schicht des Bürgertums”; *ibidem*, s. 17.

¹²² *Ibidem*, s. 17, 18.

pluralizmu. Podkreślana niezwykle często rola Wrocławia jako pomostu między Prusami Zachodnimi i Wschodnimi była niezwykle istotna ze względu na bezpośrednią łączność miasta z Prowincją Poznańską, skąd w XVIII w. nadeszła fala emigracji Żydów o cechach wschodnioeuropejskich. Szybki awans społeczny i ekonomiczny owych gdzie indziej uważanych za *Ostjuden*, stanowił rzadki wyjątek na tle innych miast niemieckich, stąd we Wrocławiu zdawał się nie istnieć negatywny wizerunek wschodnioeuropejskiej ortodoksji. Miało to ogromne znaczenie również dla żydowskich działaczy kulturalnych z Wrocławia oraz artystów, ponieważ pozwalało w sposób naturalny połączyć swoją nowoczesną, świecką tożsamość z motywami tradycyjnymi. Są to kwestie, które przez pryzmat twórczości artystycznej mogą być jedynie sygnalizowane i zapewne wymagają rozwinięcia, ale wydają się one niezwykle istotne dla kogoś, kto pragnie wychwycić cechy charakterystyczne żydowskich obywateli Wrocławia.

Jakkolwiek różne byłyby interpretacje i wprowadzana przez wielu badaczy życia żydowskiego w Niemczech terminologia, wydaje się, iż przytoczone wyżej teorie i interpretacje prowadzą do jednego, bardzo istotnego wniosku. Środowisko Żydów wrocławskich posiadało swój specyficzny rys, jakim było utworzenie odrębnej kultury mieszczańskiej, posiadającej również podziały wewnętrzne natury kulturowej, ideologicznej i religijnej. Przedstawiciele mniejszości żydowskiej miasta Breslau byli najczęstszymi widzami teatrów, tworzyli pionierskie salony literackie, stanowili mecenat kulturowo-artystyczny. Ich życie przybrało własną, specyficzną formę, do której należało także dzielenie ideałów i aspiracji nowo osiągniętego stanu mieszczańskiego. Należy jednak unikać także pewnych uogólnień, starając się niejako „na siłę” scharakteryzować mentalne *conditio* wrocławskich Żydów. Opisane poniżej sylwetki artystów i kolekcjonerów, a także inicjatywy kulturalne i wystawiennicze na terenie miasta dowiodą, iż mamy do czynienia z indywidualnie wyrażanymi opcjami tożsamościowymi. Te zaś mogą być wypadkową pewnych zachowań charakterystycznych dla mniejszości w danym okresie, jednak wcale nie muszą. Chęć eksponowania własnej odrębności w ramach własnej, proponowanej przez van Rahdena „sytuacji etnicznej” w działalności kulturalnej często polaryzowała się z zaangażowaniem w kultywowanie dóbr ogólnoeuropejskich, a równie często partykularnie niemieckich czy w końcu śląskich. Żydzi nie byli odrębną warstwą społeczeństwa Wrocławia, byli jednak wyróżnialną częścią jego kultury, związanej z działalnością klasy średniej. Jej wyróżnialne cechy przejawiają się w przypadku artystów głównie w podejmowaniu tematów związanych z kulturą swych przodków, w przypadku mecenasów i kolekcjonerów, w preferowanych kierunkach i ich zaangażowaniu na polu eksponowania żydowskiego dziedzictwa kulturowego.

Cytując po raz kolejny wrocławianina Norberta Eliasa: „Pod względem politycznym, Żydzi niemieccy byli kimś z zewnątrz, choć jednocześnie byli oni

propagatorami niemieckiego życia kulturowego¹²³. Tezę tę potwierdzają również zachowane wspomnienia innego wrocławianina, wychowanek Gimnazjum Jana – Willy’ego Cohna, który w swoim historyczno-autobiograficznym opracowaniu¹²⁴ wielokrotnie zwraca uwagę na pewną biwalencję widoczną w postawie wrocławskich Żydów. Z jednej strony niezwykle ważne stało się kultywowanie mieszczańskich zwyczajów, z których wiele opierało się na tradycji chrześcijańskiej, a z drugiej – u wielu pozornie świeckich i zasymilowanych Żydów widoczny był niekiedy dziwny, trudny do zrozumienia sentyment i estyma dla tradycji żydowskiej. Wspominając swój dom rodzinny, Cohn m.in. pisze: „w domu moich rodziców paliły się lampki na choince, świecił się też świecznik chanukowy. Niekiedy oczywiście zdarzało się, że oba święta przypadały w ten sam dzień. Mimo to istniała cicha umowa, by świecznik chanukowy zapalać w innym pokoju”¹²⁵. Rodzina była makrokosmosem zachowań, które charakteryzowały postawy ówczesnej społeczności żydowskiej, przypadek rodziny Cohna, w której dwaj starsi bracia przeszli przez obrzęd bar micwy, a sam Cohn i jego brat Franz zostali poddani jej „unowocześnionej” formie przypominającej chrześcijańską konfirmację, są na to dowodem. Również losy poszczególnych członków mogą stanowić przykład na wiele podobnych sytuacji w innych rodzinach. Historia Cohna, który wszedł w kręgi syjonistyczne, podczas gdy jego brat Hugo w późniejszych latach odżegnywał się od jakichkolwiek związków z judaizmem¹²⁶, ukazuje ów moment trudnego wyboru jednej z wielu dróg, jakie stały otworem przed Żydami szczególnie pod koniec XIX w.

Jednocześnie ciągle trzeba przypominać, że ze względu na mnogość opcji wybór ten nigdy nie został dokonany w sposób jednoznaczny, tzn. rzadko owocował on wybraniem jednej opcji kulturowej lub odrzuceniu drugiej. Przedziwny i ciekawy obraz wyłania się z opisu wspomnianego przez Cohna momentu swej bar micwy, którą na sposób chrześcijański nazywano „konfirmacją”. Koszernie jedzenie i goście, wśród których była nie tylko najbliższa rodzina, ale przedstawiciele stowarzyszeń i grup, złożonych głównie z obywateli pochodzenia żydowskiego, jest sytuacją powszechną w owym czasie¹²⁷. Być może tu właśnie tkwi owo sedno koncepcji subkulturowej, niewątpliwie owi wyemancypowani obywatele starali się przyjąć sposób życia, a nawet religię swojego otoczenia, jednak wspólne doświadczenie nuworozszy łączyło ich na powrót w nową grupę, oprócz tego

¹²³ Norbert Elias über sich selbst. *Biographischer Interview*, red. A.J.H. van Voss, A. van Stolk, Frankfurt a. Main 1990, s. 13, za: Schlesien..., w: W. Cohn, *Verwebte Spuren. Erinnerungen an das Breslauer Judentum vor seinem Untergang*, Böhlau 1999, s. 4.

¹²⁴ W. Cohn, *op. cit.*

¹²⁵ *Ibidem*, s. 49.

¹²⁶ *Ibidem*, s. 50.

¹²⁷ Szerzej o tym zjawisku M. Kaplan, *Redefining Judaism...*

łączyły ich kontakty towarzyskie oraz przynależność do tych samych organizacji, zarówno tych związanych z kręgami żydowskimi Gesellschaft der Freunde (Towarzystwo Przyjaciół), jak i np. do Gesellschaft der Vaterländische Kultur (Towarzystwa Kultury Ojczyźnianej).

Wprowadzone przez van Rahdena i Conrada interpretacje wydają się odnosić jedynie do kilku dziesięcioleci po rozpoczęciu procesu emancypacji, czyli w okresie Niemiec wilhelmińskich. Lata między wprowadzeniem edyktu a rozpoczęciem I wojny światowej obfitowały w niezwykle dramatyczne wydarzenia i radykalne zmiany polityczne, które były również motorami transformacji pozycji społecznej wrocławskich Żydów oraz ich samoświadomości. Za datę przełomową Willy Cohn w swoich wspomnieniach uznaje rok 1900. Twierdzi, iż stanowić on może kulturową cezurę końca czasów wygodnego mieszczańskiego życia dla Żydów¹²⁸. Dochodzące z Europy Wschodniej wieści o pogromach (m.in. o Kiszyniowie w 1903 r.) były w świadomości Cohna pierwszymi ostrzeżeniami prowadzącymi do powolnego uświadamiania sobie, iż antysemickie impulsy zaczynają przyjmować konkretną formę prześladowań.

Okres I wojny światowej oraz następujący po niej kryzys gospodarczy znacznie osłabiły warunki życia całego społeczeństwa, w tym oczywiście mieszczańskiej warstwy żydowskiej. Zmienił się również ustrój polityczny. Opisując okres Republiki Weimarskiej, Cohn wspomina, iż różnice społeczne i polityczne rysowały się w tym czasie jeszcze wyraźniej zarówno w stosunkach z ludnością niemiecką, jak i wewnątrz kręgów żydowskich. To wtedy właśnie zrodziła się mocniejsza niż wcześniej chęć zaznaczenia przez różnych przedstawicieli i organizacje własnej odrębności kulturowej. Społeczność, która być może wcześniej istniała w sferze subkulturowej chciała w sposób pozytywny zaznaczyć swoją obecność w kulturze powszechnej. Postawa ta charakteryzowała szczególnie liberalne kręgi żydowskie, których głównym hasłem stało się: „Nie chcemy z powrotem do **getta**”. Okres Republiki Weimarskiej to czas niezwyklej aktywności artystycznej, wystawienniczej i kulturotwórczej, prowadzonej przez środowiska żydowskie.

Sam Cohn – zaangażowany w ruch syjonistyczny – związany był z organizacjami, które dość wcześnie pojawiły się we Wrocławiu, zwraca jednocześnie uwagę na charakterystyczny fakt, iż owe nowoczesne trendy spotykały się z radykalnym sprzeciwem związanych z gminą rabinów. Jest to jeszcze jeden dowód na to, iż środowisko Żydów wrocławskich nie było homogeniczne, a podziały wewnątrz niego zaznaczały się z niezwykle wyrazistością. Szczególnie na początku lat 20. zaznacza się wyraźna granica pomiędzy sympatyzującymi nierzadko również z ideologią socjalistyczną liberałami a pragnącymi pozostać w orbicie zamkniętych organizacji gminnych intelektualistami o orientacji religijnej i konserwatywnej.

¹²⁸ W. Cohn, *op. cit.*, s. 58, 59.

Każda z tych grup podtrzymywała swoją mocną pozycję poprzez specyficzne inicjatywy, które służyć miały propagowaniu proponowanego przez nich wizerunku judaizmu. Przykładem na to może być, w przypadku kręgów liberałów i syjonistów, publicystyka „Jüdisch Liberale Zeitung” czy działalność Łoży Lessinga, idee gminnych konserwatystów reprezentowały publikacje Żydowskiego Seminarium Teologicznego oraz czasopismo „Breslauer Jüdisches Gemeindeblatt”.

Ów pluralizm judaizmów ścierających się we Wrocławiu, a jednocześnie uzupełniających się, szczególnie silnie wpłynął na budowanie świadomości tożsamości poszczególnych, zamieszkujących śląską metropolię przedstawicieli ludności izraelskiej. Zaskakujące z jednej strony jest wyznanie Cohna: „Być może to, co tutaj mówię, będzie brzmiało dla czytelników, jak odległa bajka. (...) dla wszystkich, którzy nie zaznali harmonijnego życia między Żydami i Niemcami, będzie wydawało się wysoce nieprawdopodobne, iż coś takiego było możliwe. Mimo to, w istocie owa harmonia istniała w pełnym wymiarze. Byliśmy postrzegani jako na równi wartościowi, a przy tym ja sam nigdy – o czym po raz kolejny (wspominam) i co rozumie się samo przez się – nie uprawiałem jakiegokolwiek formy naśladownictwa i wysoko ceniłem swoje żydostwo. Nigdy nie rozważałem sensowności takiego stanu rzeczy”¹²⁹. Owo deklarowane poczucie dumy, odrębności, a jednocześnie przynależności do kultury niemieckiej¹³⁰ było z pewnością częścią świadomości wielu wrocławskich Żydów, szczególnie tych związanych z kręgami intelektualnymi uniwersytetu, lecz także artystów. W każdym jednak z etapów egzystencji mniejszości żydowskiej w mieście, nierozzerwalnie związanych także z przemianami politycznymi, społecznymi i kulturowymi całej społeczności miasta, mamy do czynienia z osobnymi postawami, które nawet w przypadku opisanego zjawiska artystycznych nie mogą być oderwane od ich kontekstu współczesnego.

¹²⁹ *Ibidem*, s. 165

¹³⁰ Cohn należał do Gesellschaft der Vaterländischer Kultur.

Rozdział III

Pokolenie pierwszych uprzywilejowanych Mieszczańska kultura żydowska we Wrocławiu

Kultura żydowska we Wrocławiu okresu emancypacji

Pierwsze organizacje i życie literackie

Wydany w 1744 r. przez Fryderyka II edykt uznający obecność gminy żydowskiej na terenie Wrocławia¹, stanowił jedynie preludium do nowego rozdziału w dziejach społeczności żydowskiej nadodrzańskiej metropolii. Prawie 70 lat musieli Żydzi czekać na kolejny akt prawny (1812), który zapowiadał przyznanie im praw obywatelskich². W tym czasie społeczność żydowska Wrocławia – ciągle dość konserwatywna, zhierarchizowana i podlegająca organizacji gminnej oraz poszczególnym rabinom – powoli przyjmowała również nowe zasady, które już wcześniej, pod wpływem idei haskali wprowadzonej przez Mojżesza Mendelssohna, zaczęły stymulować przeobrażeniami w świadomości przedstawicieli innych pruskich kahałów. Pierwsi zwolennicy wprowadzenia świeckiego programu nauczania do edukacji żydowskiej oraz reform w liturgii świątynnej pojawili się we Wrocławiu już w latach 80. XVIII w. Wtedy to dość szybko w stolicy Śląska zaczęła się tworzyć nowa, zlaicyzowana żydowska elita intelektualna, której inicjatywy wspierane były przez ministra Prowincji Śląskiej – Carla Geорга von Hoyma.

Znaczącym wydarzeniem w historii ruchu oświeceniowego na terenie Wrocławia było utworzenie w 1780 r. Gesellschaft der Brüder (Towarzystwa Braterskiego). Organizacja ta skupiała hołdujących haskalowym ideałom najbogatszych i najlepiej wykształconych przedstawicieli gminy – posiadali oni własny dom

¹ Zob. L. Ziątkowski, *Dzieje Żydów we Wrocławiu*, Wrocław 2000, s. 31.

² Edykt emancypacyjny z 1812 r. otworzył Żydom przede wszystkim możliwość rozwoju gospodarczego, ciągle jednak społeczność ta miała ograniczony dostęp do urzędów państwowych; zob. P. Masner, *Das Schlesische Judentum zwischen 1815–1848*, w: *Schlesien in der Biedermeierzeit. Kultur und Geschichte Schlesiens in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, red. E. Trux, Wertheim 1987, s. 274.

modlitwy, w którym obrządek odbywał się zgodnie z proponowanymi przez Mendelssohna unowocześnieniami. Był to początek wielkiego ruchu, który był motorem transformacji obyczajowej i kulturowej zarówno dla władz gminy, jak i jej zwykłych członków. Świecka kultura niemiecka stawała się wzorem dla powstających organizacji, których celem było wykształcenie nowego pokolenia Żydów, liberalnych i otwartych na inne, otaczające ich kultury.

Kolejnym krokiem, będącym samodzielną inicjatywą wspomnianego już ministra Prowincji Śląskiej oraz Fryderyka Wilhelma II było utworzenie w 1790 r.³ świeckiej szkoły nazwanej na cześć władcy – Szkołą Wilhelma (Wilhelmschule), gdzie nauczano m.in. niemieckiego, francuskiego, hebrajskiego, a co ciekawe – jidysz. Do programu nauczania wprowadzono nieistniejące wcześniej w żydowskim systemie edukacyjnym: rysunek, rachunki, geografę, historię, przyrodę oraz „wiadomości moralne i obywatelskie”⁴. Okazało się jednak, iż Szkoła Wilhelma była, jak na ówczesne czasy, jeszcze zbyt postępową. Wrocławscy Żydzi woleli posyłać swoje dzieci do chrześcijańskiego Gimnazjum św. Elżbiety niż do świeckiej szkoły żydowskiej. Świeckie wykształcenie mogło stać się furtką do powszechnych zawodów, takich jak lekarz czy prawnik, nie wpływało jednak na sfery życia codziennego w rodzinie i gminie. Tym samym Szkoła Wilhelma nie zdołała zyskać sympatii i popularności. Znacznie chętniej wrocławscy Żydzi wybierali szkoły, które dawały praktyczne wykształcenie techniczne, jak np. powstała w 1798 r. Szkołę Przemysłową dla Ubogich Dziewcząt Żydowskich.

Zarówno procesy emancypacyjne, jak i akulturacja Żydów wrocławskich nabrały jednak przyspieszenia. Moment szczytowy tego procesu przypada na początek XIX w., czyli w przededniu ostatecznego edyktu emancypacyjnego z 1870 r., jak i bezpośrednio po nim. W 1811 r. powstaje III Gesellschaft der Brüder⁵ (Trzecie Towarzystwo Braterskie), w 1821 r. Gesellschaft der Brüder und Freunde (Towarzystwo Braci i Przyjaciół). Społeczność Żydów wrocławskich zaczęła stanowić coraz bardziej zatomizowane kręgi prywatnych towarzystw, skupionych pod egidą wspólnych społecznych czy finansowych interesów. Znany z wielu opracowań historycznych konflikt postępowego rabina Abrahama Geigera⁶ z konserwatywnym Abrahamem Tiktinem, którego punkt kulminacyjny nastąpił w 1838 r., stał się cezurą dla współistnienia wielu postaw wobec kultury i tradycji żydowskiej we wrocławskiej gminie. Mnogość organizacji odzwierciedlała także wielość opcji

³ Powstała ona prawdopodobnie na wzór berlińskiej Freischule, założonej w 1778 r.

⁴ L. Ziátkowski, *op. cit.*, s. 45.

⁵ Zob. A. Reinke, *Gemeinde und Verein. Former jüdischer Vergemeinschaftung im Breslau des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts*, w: *In Breslau zu Hause? Juden in einer mitteleropäische Metropole der Neuzeit*, red. M. Hettling, A. Reinke, N. Conrads, Hamburg 2003, s. 137, 139, 140.

⁶ Ten sam był również założycielem Israelitischer Lehr- und Leseverein (Towarzystwa Naukowo-Czytelniczego); zob. L. Ziátkowski, *op. cit.*, s. 72.

poszukiwaniu kulturowej tożsamości w podzielonej gminie. Niewątpliwie świecki charakter wielu z nich potwierdza w pewnym sensie nową koncepcję owego „zmieszczania” warstw żydowskich, które już wtedy w sferze interesów finansowych, ambicji społecznych i naukowych przeniknięte były również kulturą niemiecką.

Pojawienie się w kręgach wrocławskich Żydów pierwszych osobowości artystycznych, jak np. Carl Daniel David Friedrich Bach, bracia Henschel czy Julius Muhr, poprzedzał rozwój środowisk literackich. Cztery postacie pisarzy i pisarek, spośród których najbardziej znaną była Esther Gad, należało do zwolenników *haskali*. W swoich dziełach podejmowali współczesną tematykę opisując, każdy na swój sposób, problemy współczesnych gmin żydowskich oraz proces ich przeobrażania.

Poczet żydowskich literatów otwiera przybyły z mendelssohnowskich kręgów Berlina Joel Löwe (1762–1802)⁷. Oprócz tego, że od 1791 r. pełnił we Wrocławiu funkcję nadinspektora i nauczyciela w Szkole Wilhelma, pisał również rozprawy językoznawcze i filozoficzne. Na swój warsztat brał dzieła Mendelssohna i jego komentarze biblijne, które stanowić miały oświeceniową wersję pism rabinicznych.

Podobny profil twórczości charakteryzował działalność Aarona Halle-Wolffsohna (1756–1835). Wolffsohn był również członkiem berlińskich kręgów Mendelssohna, a po przybyciu do Wrocławia uczył w Szkole Wilhelma. Razem z Löwe publikowali w piśmie: „*Ha Measef*” („*Der Sammler*”), pisząc zarazem komentarze do niemieckich przekładów Mendelssohna: *Pieśni nad Pieśniami*, *Księgi Ruth*, *Księgi Ester*, *Księgi Lamentów*. Sam zaś dokonał tłumaczenia i komentarza *Księgi Hioba*. Wolffsohn w przeciwieństwie do Löwe nie skupiał się jedynie na tematyce żydowskiej. Jego powstałe we Wrocławiu komedie ukazywały głównie problemy wewnętrzne społeczności żydowskiej Wrocławia, a szczególnie konflikt pomiędzy oświeceniem a ortodoksją⁸. W 1807 r. Wolffsohn wyjechał z Wrocławia do Berlina, gdzie został wychowawcą późniejszego genialnego muzyka Giacomo Meyerbeera. Do Wrocławia już nie wrócił, pozostał w Berlinie, gdzie związał się m.in. z *Verein für Kultur und Wissenschaft der Juden*.

Trzecim z pisarzy był – pozostający pod wpływem nauk Davida Friedlaendera⁹ – Moses Hirschel (1754–1823)¹⁰. Hirschel łączył działalność intelektualną z kupiecką i miał aspiracje burżuazyjne. Pragnął tych samych praw, co chrześci-

⁷ G. Och, *Jüdische Schriftsteller in Breslau des späten 18. Jahrhundert*, w: *In Breslau zu Hause?...*, s. 63–73.

⁸ *Ibidem*, s. 65.

⁹ David Friedlaender, żydowski kupiec i bohater żydowskiego ruchu reformowanego; w 1776 r. założył „*Jüdische Freieschule*” w Berlinie, która miała zapewnić edukację biednym dzieciom; redaktor „*Ha-Measef*” – jednego z głównych organów *haskali*.

¹⁰ *Schummels Breslauer Almanach*, Breslau 1801, s. 245–251.

Janie i zgodnie z założeniami swego duchowego nauczyciela uważał, iż aby stać się równoprawnym obywatelem musi zapoznać się z jednym z trzech wyznań chrześcijańskich¹¹. Jego dziełami były pisma apologetyczne dotyczące Żydów, choć paradoksalnie niektóre z nich uważane były za skrajnie antyżydowskie pamflety. W swych rozważaniach doszedł do wniosku, iż łatwiej być chrześcijaninem niż świeckim Żydem (znane są jego krytyczne polemiki ze zwolennikami religijności), dlatego też w 1804 r. przyjął chrześcijaństwo¹².

Powyższe fakty świadczyłyby o tym, że zawiązujące się jeszcze przed 1812 r. we Wrocławiu żydowskie środowisko literackie w jakimś stopniu musiało się spotykać z jednej strony z umiarkowaną przychylnością ludności chrześcijańskiej, a z drugiej z pewnym oporem ze strony ortodoksyjnych kręgów gminy. Brak pełnej akceptacji w środowisku wrocławskim potwierdzają owe wyjazdy do Berlina (które były zapewne również wynikiem rozwiązania Szkoły Wilhelma), gdzie większość literatów znajdowała zatrudnienie oraz możliwość spełnienia swoich oświeceniowych ideałów.

Wybitnym talentem literackim, który swój debiut przeżył we Wrocławiu, odznaczała się Esther Gad Bernard (1767–1833). Jedna z prekursorok literatury feministycznej tu spędziła swą młodość, a twórczo zaznaczyła się w pamięci wrocławskich Żydów jako autorka hymnu napisanego na otwarcie Szkoły Wilhelma w 1791 r. Po rozwodzie z Samuelem Bernardem – kupcem z Frankfurtu nad Odrą, odbyła liczne podróże do Drezna, na dłużej osiadła w Berlinie, stając się bywalczynią salonów prowadzonych przez wyemancypowane panny z żydowskich domów, niebywale sławnych w owym czasie: Henriettę Herz i Rahel Levin oraz córkę Mendelssohna – Dorotheę. Idąc zapewne za przykładem tej ostatniej, jak i wielu innych, wywodzących się z intelektualnych kręgów asymilatorów, przeszła na chrześcijaństwo i wyszła ponownie za mąż za również ochrzczonego Żyda z Wielkiej Brytanii¹³. Decyzja Esther wynikała zapewne z jej feministycznych poglądów, poetka zdecydowanie przeciwstawiała się patriarchalnym układom w gminach żydowskich¹⁴, które w tamtych czasach panowały także w całym społeczeństwie, nie zniknęły też od razu pomimo emancypacyjnych ideałów ruchu haskalowego.

Pierwsi artyści i pisarze pochodzili z najbardziej uprzywilejowanych rodzin¹⁵ i możnych wrocławskich domów. Swoją twórczość pisarską łączyli z działalnością dydaktyczną. Żydowskie pisarze utrzymywali kontakt również z nieżydowskimi literatami (m.in. z Johannem Timotheusem Hermesem, Christianem Garvem,

¹¹ G. Och, *op. cit.*, s. 65.

¹² *Ibidem.*

¹³ *Ibidem.*, s. 66.

¹⁴ *Ibidem.*

¹⁵ Tzw. *Generalprivilegte*; zob. *ibidem.*, s. 67; L. Ziątkowski, *op. cit.*, s. 32–35.

Gustavem Füllebornem), którzy w swoich dziełach również ukazywali nowy wizerunek Żyda – podobny do tego, który stworzył Lessing¹⁶. W wydaniu „Breslauer Almanach” z 1801 r. oprócz Carla D.D.F. Bacha, wspomniani zostali Moses Hirschel, jak również Esther Gad oraz dr Elias Henschel, można więc przypuszczać, że wrocławskie elity o liberalnych poglądach przychylnie było tej twórczości i uznały ją za dorobek kulturalny miasta.

Za symboliczną w owych czasach postać w twórczości pierwszego, wczesnego pokolenia emancypacji uchodzi również Moses Ephraim Kuh (1731–1790), który w swych utworach prawie nigdy nie podejmował tematów żydowskich. Pisarz zdecydował się na konwersję, a we Wrocławiu uchodził za rebelianta, sprzeciwiającego się środowiskom religijnym. Mimo to, gnębiony pod koniec życia depresją pragnął mieć pogrzeb na żydowskim cmentarzu. W interpretacji niektórych wystąpiła u niego swego rodzaju społeczna i kulturowa dezorientacja, która doprowadziła do powstania kryzysu tożsamości. Jak zwrócił uwagę Och, Kuh żył jeszcze w czasach, kiedy podziały w obrębie gminy żydowskiej były dość wyraźne – społeczność dzieliła się na kilka grup mniej lub bardziej uprzywilejowanych, stąd liczne antagonizmy i wyższe aspiracje społeczne wielu spośród tych, którzy zdobyli również świeckie wykształcenie. Niemożność życia na styku tych dwóch światów oraz prawdopodobnie naciski ze strony społeczeństwa dominującego prowadziły często do konwersji¹⁷.

Nie odnalazłam dowodów na bezpośrednie związki czy to prywatne, czy też zawodowe lub duchowe pomiędzy żydowskimi pisarzami z Wrocławia pierwszej połowy XVIII w. a działającymi tu artystami. Liczba tych drugich była równocześnie nieproporcjonalnie mniejsza, inny był również charakter ich twórczości. Najprawdopodobniej literatura była niewspółmiernie głębiej i dłużej zakorzeniona i związana z tradycją żydowską niż sztuki plastyczne. Wspomniana wyżej dominująca w literaturze owego czasu tematyka społeczna, trudny problem tożsamości okresu przemian ustroju kulturowego wewnątrz gminy, nowe postawy i sposoby przystosowania się do warunków nie pojawiają się w sposób tak wyraźny w sztukach plastycznych, jak to miało miejsce w literaturze. W działalności malarzy i grafików z Wrocławia zwrot ku sztukom plastycznym owocował głównie chęcią udokumentowania mieszczańskiego życia rodzinnego lub upamiętnieniem prominentnych członków gminy. Z drugiej strony w fakcie istnienia aż tak zawężonej tematyki, która była akceptowalna lub po prostu mile widziana w środowisku gminnym można doszukać się prawdy o gustach jej członków. Zmysł estetyczny i smak konesera zaczynały kiełkować mimo tego, iż nie powstały w tym czasie dzieła, które wyróżniałyby gminę wrocławską na tle innych. Nie należy

¹⁶ Tzw. szlachetny Żyd; zob. G. Och, *op. cit.*, s. 68.

¹⁷ *Ibidem*.

zapominać, że zamiłowanie do sztuk pięknych początkowo rozwijane było często na poziomie amatorskim jako swoiste prywatne hobby wielu młodych ludzi wywodzących się z żydowskich rodzin.

Wrocławscy artyści żydowscy pierwszego pokolenia emancypacyjnego związani byli z nurtem biedermeieru czy nawet romantyzującego klasycyzmu i przy pomocy tej estetyki stali się malarskimi kronikarzami najważniejszych osobistości z życia gminy wrocławskiej lub przedstawicielami inteligencji żydowskiej kongregacji starozakonnych innych niemieckich miast. Żydzi w tamtym czasie nie mieli jeszcze dostępu do szkolnictwa wyższego¹⁸, aż do 1791 r. nie istniała we Wrocławiu wyższa szkoła artystyczna, stąd też pierwsi malarze i graficy swoje doświadczenia zdobywali u prywatnych nauczycieli lub dzięki zagranicznym podróżom, czym w zasadzie nie różnili się od innych śląskich twórców. Specyfikę losu artystów pochodzenia żydowskiego końca XVIII i początku XIX w. determinuje fakt, że dotychczas zapotrzebowanie społeczności żydowskiej na sztukę ograniczone było do niezbędnych dla potrzeb kultu artefaktów, nie było również tradycji mecenatu artystycznego wśród najmożniejszych gminy. Stąd też często na początku swej kariery uzdolnieni artystycznie Żydzi, chcąc zdobyć uznanie w świecie, zdecydowali się na konwersję religijną. Ci, którzy pozostali przy swej wierze, oprócz tego, że wykonywali prace dla gminy, mieli również aspiracje wiązania się z wyższymi warstwami dworskimi.

Pierwsi artyści pochodzenia żydowskiego we Wrocławiu

Historie twórców, których opisuję w tej części rozdziału, to trzy różne życiowe i artystyczne ścieżki. Uwikłane w swego rodzaju konflikt aspiracji artystycznych są odbiciem podobnego problemu w sferze społecznej i ówczesnej sytuacji całej mniejszości żydowskiej w Niemczech. Biografie pierwszych artystów żydowskich z Wrocławia obrazują proces torowania sobie drogi przez tych, którzy zdecydowali się na wybór zawodu wcześniej wśród Żydów niepopularnego. Otwartość, jakiej wymagała profesja artysty, nie zawsze spotykała się ze wzajemnością zarówno ze strony niemieckiej, jak i żydowskiej. Fakt ten umiejscowił żydowskich twórców na granicy dwóch światów. Swe inspiracje artystyczne oraz stylistykę czerpali z ówczesnych trendów zsekularyzowanego świata kultury niemieckiej, a jednocześnie należeli do pokolenia, którego pamięć zawierała wyniesiony z rodzinnego wychowania wizerunek tradycyjnego życia Żydów w swych własnych, hermetycznych strukturach, wizerunek, który ciągle podtrzymywany był przez

¹⁸ We Wrocławiu aż do 1811 r. nie istniał świecki uniwersytet, stąd kontakt młodzieży żydowskiej z tą formą wykształcenia był ograniczony do szkół reformatorskich.

więzi prywatne i rodzinne. Sytuacja taka bywała niekiedy trudna, stąd wymagała od żydowskich twórców przyjęcia odpowiedniej taktyki. Wielu z nich, jak C.D.D.F. Bach, jako jedyną opcję umożliwiającą im uprawianie zawodu artysty oraz zdobycia zaszczytów przysługujących reszcie obywateli, wybierało konwersję. Inni, jak bracia Henschel, którzy nie zdecydowali się na chrzest, zmuszeni złą sytuacją finansową próbowali znaleźć dla swej działalności niszę w strukturach gminnych. Natomiast byli też tacy, jak Julius Muhr, którzy starali się przyjąć postawę kosmopolityczną i balansowali pomiędzy różnymi mistrzami i protektorami, a w swych eksperymentach podejmowali różnorodne wątki i tematy.

Carl Daniel David Friedrich Bach (1756 Poczdam – 1829 Wrocław)

Pierwszym, udokumentowanym we Wrocławiu artystą pochodzenia żydowskiego był Carl Daniel David Friedrich Bach – człowiek kontrowersyjny i niejednoznaczny. Datę jego przybycia do Wrocławia w 1791 r. z różnych względów uznać można za symboliczną. Wtedy bowiem powstała żydowska reformowana Szkoła Wilhelma. Jest to jednocześnie czas rządów ministra von Hoyma, niezwykle Żydom przychylnego, który w tym samym roku otworzył we Wrocławiu Prowinzialkunstschule, przekształconą w 1816 w Königliche Kunst- Bau- und Handwerkschule¹⁹. To właśnie z tego powodu, związany wcześniej z polskimi protektorami – hrabią Józefem Ossolińskim i hrabią Janem Potockim, artysta znany przede wszystkim jako wprawny kopista, został powołany na dyrektora pierwszej wrocławskiej szkoły artystycznej.

Bach przybył do Wrocławia w wieku 35 lat. Wtedy jeszcze, przynajmniej formalnie, uznawany mógł być za Żyda. Pochodził z poczdamskiej rodziny kupieckiej. Jego ojciec, który ciągle nosił nazwisko Baecher, był przedstawicielem starszyzny gminy w Mark²⁰. Syn dość szybko opuścił środowisko rodzinne i przysięgminne, a tym, co napędzało jego osobliwą karierę była ambicja, typowa dla wielu z pierwszego emancypacyjnego pokolenia, którzy jak najszybciej chcieli opuścić mury tradycyjnego życia i wnikać na równych prawach w europejskie życie kulturalne, a najlepiej w jego elity. Był jednym z tych, którzy jako skuteczny środek do osiągnięcia tego celu wybrali konwersję. Z pewnością jednak chęć awansu społecznego nie była jedyną przyczyną zmiany wyznania. Mimo iż wielokrotnie krytykowano go za styl, był jednym z pierwszych twórców, który zasługiwał na pełne miano artysty. Bach był miłośnikiem sztuki, zainteresowanym jej duchowymi walorami, angażował swoją wyobraźnię w artystyczne eksperymenty wykraczające daleko poza często niesprawiedliwie przypisywane mu skłonności rzemieślnicze.

¹⁹ Zob. P. Hölscher, *Die Akademie für Kunst und Kunstgewerbe zu Breslau Wege einer Kunstschule 1791–1932*, Kiel 2003, s. 12.

²⁰ *Schummels Breslauer Almanach...*, s. 8.

W tamtych czasach wkroczenie w świat sztuki europejskiej często jednoznacznie było z przyjęciem tożsamości oraz wyznania kultury dominującej. W tym wypadku konwersja Bacha mogła, także z powodów czysto artystycznych, wydawać mu się jedynym słusznym krokiem.

Warto zaznaczyć, że artystyczne doświadczenie i droga Bacha ku karierze, przypieczętowana dyrektorskim awansem we wrocławskiej uczelni artystycznej, była niejako dopełnieniem oświeceniowego ideału hołdujących emancypacyjnym aspiracjom kręgów żydowskich. Badając twórczość tego artysty, nie odnajdzie się w niej żadnych wątków żydowskich. Nie należy z tego jednak wnioskować, że przebywał on jedynie w kręgu niemieckich elit i polskiej arystokracji bez jakiegokolwiek kontaktu z przedstawicielami mniejszości starozakonnej²¹. Wręcz przeciwnie, w Berlinie obracał się głównie w związany z duchem haskali środowisku skupionym wokół osoby Mosesa Mendelssohna i jego córki Dorothei, która w tym czasie prowadziła wpływowy i popularny salon artystyczno-literacki. Jej ojciec, przywódca żydowskiego oświecenia, był właśnie tym, który jako pierwszy zostawił swój znak w sztambuchu Bacha, wpisując w 1780 r. wymowną dedykację: „Bez prawdy nie ma piękna/Bez cnoty nie ma prawdy/Młodemu artyście z przyjaznym uszanowaniem/Moses Mendelssohn/Berlin 5. lutego 1780”. Dzięki wpływowi Mendelssohna, Carl Bach wpisał się w historię haskali również jako jeden z pierwszych nauczycieli rysunku w założonej w 1776 r. przez Davida Friedländera Freieschule w Berlinie, gdzie nauczał rysunku²².

W literaturze podkreślana jest zwykle ambiwalencja, jaka charakteryzuje stosunek do Bacha zarówno ze strony jemu współczesnych, jak i późniejszych interpretatorów jego twórczości. Chcąc uprawiać zawód artysty-kopisty, Bach z pewnością nie mógł liczyć na pomoc swego ojca, choć według przekazów był on dość liberalny i pierwszy wysłał syna do poczdamskiego malarza Krügera na naukę malarskiego rzemiosła. Być może za wcześniej było wtedy jeszcze, aby młodego, żydowskiego entuzjastę nowej sztuki poparły władze pruskie. Nie istniał wówczas jeszcze rozwinięty mecenat żydowski. Stąd kontakt z polskim hrabią Józefem Ossolińskim²³, a następnie z Janem Potockim, gwarantował mu psychiczny i finansowy komfort, który nie wymagał od niego określonego definiowania swojej

²¹ Schummels, kronikarz, wydaje się świadomy i wrażliwy na pochodzenie opisywanych przez siebie w *Breslauer Almanach* osobowości literatury i sztuki. W dość obszernej nocie biograficznej Bacha wspomina, iż ten, podczas pobytu w Berlinie, poznał m.in. Mosesa Mendelssohna, Sulzera, Engellema i Kamlera. Fakt ten może stanowić nikły ślad różnorodnych poszukiwań również duchowych i intelektualnych u młodego Bacha.

²² S. Kirschstein, *Juedische Graphiker aus der Zeit von 1625–1825*, Berlin 1918, s. 37.

²³ Hrabia Józef Ossoliński został protektorem Bacha w 1780 r., w 1784 artysta związał się hrabią Janem Potockim; zob. E. Scheyer, *Schlesische Malerei der Biedermeierzeit*, Frankfurt a. Main 1965, s. 48.

tożsamości. Podczas podróży, odbytych razem z polskimi arystokratami, Bacha najbardziej wydawały się interesować względy estetyczne i doskonalenie swego warsztatu. W Paryżu poznał Wille i Davida, w Rzymie kopiował Michała Anioła i Rafaela. Spotykał tam również Johanna Heinricha Wilhelma Tischbeina (zwanego Tischbeinem Goethego), a za jego pośrednictwem także Goethego.

Postacie polskich protektorów i ich wpływ nie tylko na myślenie artystyczne, lecz również na jego światopogląd rozjaśniają tajemnicę konwersji Carla Bacha. Decyzję, która nastąpiła w niecały rok po przybyciu artysty do Wrocławia, badacze jego twórczości określają jako podjętą „ze względów politycznych”, „dzięki międzynarodowym kontaktom”²⁴. Faktycznie, po przybyciu do Wrocławia Bach nie został zarejestrowany w tutejszej gminie, a w swej niezłomnej konsekwencji przy próbach zdobycia zaszczytów przysługujących obywatelowi pruskiemu niemal zaraz po objęciu swej funkcji dyrektora szkoły sztuk zmienił wyznanie na ewangelickie. Nie brał on udziału w działalności utworzonej w roku jego przybycia do Wrocławia żydowskiej oświeceniowej Szkoły Wilhelma. Nie on był tam też nauczycielem przewidzianych w programie lekcji rysunku. Stąd wniosek, iż nie utrzymywał kontaktów z wrocławską gminą żydowską.

Interesujące światło na podjęty wyżej wątek biograficzny rzuca fakt, iż poprzez kontakty z Potockim Bach został członkiem loży wolnomularskiej²⁵. Od 1784 r. należał do Bouchier du Nord²⁶ – loży o charakterze kosmopolitycznym. Jak pisze Teresa Windyka, nie wiadomo, jak daleko zaszedł w hierarchii, ale nie mogła być to pozycja szeregową, skoro w 1788 r. założył rzymską Lożę Le Reunion des Amis Sinceres²⁷. Wzmianka to niebagatelna, szczególnie dla analizy okoliczności przybycia Bacha do Wrocławia. Będąc członkiem bractwa Sztuki Królewskiej, chciał zapewne uczestniczyć w jego spotkaniach również w stolicy Śląska, w tym czasie jednak wstęp do dwóch istniejących tu loż – bardziej liberalnej Loży Kosmos (Kosmos Loge) oraz konserwatywnej Loży Pod Złotym Berłem (Zepter Loge)²⁸ – oficjalnie był dla Żydów zamknięty. Podobno członkiem wolnomularstwa

²⁴ *Ibidem*, s. 51.

²⁵ T. Windyka, *Carl Daniel Friedrich Bach. Życie i działalność. Sztambuch artysty*, Wrocław 1982, mps pracy magisterskiej pod kierunkiem prof. dr hab. Zofii Ostrowskiej-Kęmbłowskiej, Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego, 1982, s. 13.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ *Ibidem*, s. 16; zob. także L. Hass, *Sekta farmazonii warszawskiej. Pierwsze stulecie wolnomularstwa w Warszawie (1721-1821)*, Warszawa 1980, s. 551.

²⁸ W 1748 r. zamknięto Żydom dostęp do loży Pod Złotym Berłem, dlatego rok później otwarto mającą jednoczyć katolików, protestantów i żydów lożę Kosmos. Jednak i tej, pod wpływem szykan, zabroniono działalności. Od 1751 r. Żydów przyjmowano do loż poza zasięgiem panowania pruskiego. Niektórzy z wrocławskich Żydów należeli do loży w Lipsku, dlatego mogli też jako „odwiedzający” uczestniczyć w zebraniach loż we Wrocławiu. Ta możliwość była jednak otwarta tylko dla najzamożniejszych, najbardziej wpływowych i prominentnych Żydów.

był sam hrabia von Hoym²⁹, który być może właśnie dzięki spotkaniom wtajemniczonych poznał Potockiego oraz jego niemieckiego protegowanego, młodego artystę Bacha. Zdając sobie sprawę z trudności oraz chrześcijańskiego i hermetycznego profilu wrocławskich łóż zarówno on, jak i Bach mogli z tego powodu zdecydować, iż zmiana wyznania ułatwi artyście kontynuowanie praktyk Sztuki Królewskiej, a on sam zyska również szybszą akceptację ze strony wyższych sfer wrocławskiego mieszczaństwa i arystokracji. Chrzesz mógł być zatem kompromisem, który miał chronić piastującego państwowe stanowisko Żyda przed ogólną wrogością, mógł być także biletem wstępu do wrocławskich łóż wolnomularskich. Nie ma niestety dowodów, aby Bach należał do którejkolwiek z wrocławskich łóż, co potwierdzone zostało w przypadku innych artystów, jak np. Langhansa³⁰. W sztambuchu artyści pojawiają się jednak nazwiska: Schlegenberga czy Piotra Birona, księcia kurlandzkiego – członków loży wrocławskiej³¹. Zaangażowanie w ideologię ruchu wolnomularskiego odzwierciedlone zostało w licznych, utopijnych szkicach i projektach pomników i mauzoleów³² oraz w alegorycznych przedstawieniach członków pruskiego domu królewskiego.

Droga konwersji w ówczesnych czasach, pomimo najszerszych chęci i starań zwolenników haskali, była w ostateczności tą, która zapewniała twórcom pochodzenia żydowskiego, przynajmniej w ich mniemaniu, uznanie wśród szerszej rzeszy społeczeństwa, stąd też postać Bacha jest w tym sensie typowa i symboliczna dla swego pokolenia.

Nie odnalazłam wśród niezwykle licznie pozostawionych dzieł³³ Bacha śladu jakichkolwiek wątków i motywów żydowskich. Mimo iż był portrecistą, wśród wykonanych przez niego wizerunków ani jeden nie jest przedstawieniem jakie-

Korzystali z niej kupiec Isaak Cohn czy Horsch Joachimsohn – członkowie komisji reprezentującej gminę. Środowiska żydowskie z drugiej strony również odradzały Żydom uczestnictwo w lożach niemieckich, gdyż propagowały one ideały chrześcijańskie; T. van Rahden, *Juden und andere Breslauer. Die Beziehungen zwischen Juden, Protestanten und Katholiken in einer deutschen Großstadt von 1860–1925*, Göttingen 2001, s. 108, 109.

²⁹ Cała sieć powiązań pomiędzy żydowskim oświeceniowym światem kręgów haskali a arystokracją niemiecką jest elementem spajającym życiorys Bacha. Związanie się z Hoymem nie oznaczało zerwania z ideałami haskali, minister Prowincji Śląskiej również był zwolennikiem nauk Mendelssohna i entuzjastą ruchu emancypacyjnego.

³⁰ T. Windyka, *op. cit.*, s. 29.

³¹ *Ibidem*.

³² Pragnął wybudować pomnik-piramidę Fryderykowi II, która miała być większa od piramid w Egipcie. W owej świątyni, z ołtarzykiem Fryderyka, artysta zamierzał złożyć królewskie pisma. Inny ekscentryczny projekt Bacha to pomnik carycy Katarzyny II; R. Becker, *Aus Alt Breslau. Federzeichnungen aus der Bach – Mützelschem Sammlung in Namen des Vereins für Geschichte und Bildenden Künste zu Breslau*, Breslau 1900, s. 9.

³³ Podobno żadna z prac malarskich Bacha nie zachowała się; zob. SAUR, *Allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, t. 6, München 1992, s. 130.

gokolwiek znaczącego członka gminy żydowskiej Wrocławia czy Berlina. Bliższe mu były alegoryczne sceny patriotyczne z historii Niemiec niż wątki żydowskie. Również w wydawanym przez Bacha piśmie „Torso” nie ma śladu tego rodzaju motywów ani wzmianek. W tece rysunków architektonicznych, z których większość przypisać należy raczej uczniowi Bacha – Mützelowi, żaden nie obrazuje części gminy żydowskiej we Wrocławiu. Wśród rysunków i prac malarskich Bacha, wspomnianych i reprodukowanych w literaturze przedmiotu, znajduje się za to wiele scen o tematyce chrześcijańskiej, jak np. *Chrystus na Krzyżu* (1824) czy *Święty Hieronim*, które to były w ostry sposób krytykowane w licznych pamfletach przez zdecydowanego przeciwnika Bacha – Augusta Kopischa³⁴.

Jedynym tropem, który naprowadził mnie na swego rodzaju komponent, który związany jest z doświadczeniem Bacha jako niemieckiego Żyda były jego autoportrety. Wśród wyjątkowej ilości wizerunków własnych Bacha jedno ukazuje artystę w modnym stroju, przy sztalugach, gdzie swoistą manifestacją statusu społecznego, a raczej aspiracji arystokratycznych są noszone przez niego ostrogi³⁵ (il. 1). Inne stanowią charakterystyczną dla epoki wersję portretów rodzinnych³⁶, na których artysta występuje z żoną i z dziećmi (il. 2). Semickie rysy twarzy zauważane były przez historyków sztuki pochodzenia żydowskiego. W ten sposób Ernst Scheyer pisał o innym portrecie Bacha: „Jeszcze bardziej «zuchwałe» są jego miękkie, lekko semickie rysy twarzy (...), (na obrazie), który ze znakiem zapytania został przypisany artyście ze szkoły wiedeńskiej”³⁷. Interesujący rysunek profilu znajduje się w zbiorach graficznych Muzeum Narodowego we Wrocławiu³⁸ (il. 3).

Ukazana z profilu głowa mężczyzny zwraca uwagę na charakterystyczny kształt nosa i wargi. Nie można jednak jednoznacznie przypisać owemu portretowemu ujęciu celowości w chęci zaznaczenia pochodzenia poprzez wyodrębnienie rysów semickich. Teza ta byłaby jednakowoż sensowna, gdyby udało się dowiedzieć, że wykonawcy wizerunku znane były idee Lavatera³⁹, który twierdził, iż z oddanych na rysunku cech fizjonomii można odczytać właściwości charakteru, pochodzenie, a nawet przyszłość portretowanego człowieka⁴⁰. Bach z pew-

³⁴ R. Becker, *op. cit.*, s. 8.

³⁵ MNWr, Zbiory Grafiki XVIII i XIX w., nr inw. VII-6436.

³⁶ *Ibidem*, nr inw. VII-6437.

³⁷ E. Scheyer, *op. cit.*, s. 49.

³⁸ MNWr, nr inw. VII-10573.

³⁹ Szczególnie nadawał się do tego rysunek konturowy – forma, w jakiej Bach wykonał swój portret.

⁴⁰ Całą wykładnię swych idei, opartych na wywodach Giambattisty della Porty, które przez jakiś czas robiły furorę w kręgach berlińskich, chrześcijański pastor zawarł w specjalnym piśmie; J.K. Lavater, *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe*,

nością znał teorie Lavatera, chociażby poprzez swoje związki z Mosesem Mendelssohmem, który w 1769 r. popadł w konflikt z chrześcijańskim teologiem, gdy ten złamał zasady międzywyznaniowego dialogu i starał się namówić przywódcę haskali do konwersji⁴¹. Ten niedatowany rysunek może być dowodem na swego rodzaju kosmopolityczną postawę Bacha – stylizacja profilowego przedstawienia, o ile nie jest wyraźnym manifestem pochodzenia, jest przynajmniej śladem świadomości, która współtworzyła ukierunkowany wszechstronnie światopogląd i kulturową identyfikację samego Bacha. Może on odzwierciedlać aspiracje artysty, ufryzowane włosy oraz charakterystyczny kontur profilu przypomina także głowy rzymskich cesarzy. Do wywodu nad tym rysunkiem prowadzi komentarz Scheyera, gdyż nie można wykluczyć, iż jego interpretacja jest jedynie sugestią, dzięki której pragnął zaznaczyć odmienny charakter dzieł portretowych Bacha oraz chcąc uwypuklić swego rodzaju wyobcowanie, jakiego artysta doświadczał w śląskiej stolicy – wyobcowanie jako artysty pochodzenia żydowskiego.

Innym ciekawym wątkiem, niejednokrotnie wspomnianym w literaturze przedmiotu⁴² jest fakt rzadko spotykanej mnogości imion u tego artysty, który przed chrztem sygnował swe dzieła: Carl Daniel⁴³, po konwersji dodawał niekiedy: David Friedrich⁴⁴. Jeszcze w 1795 r. na miedziorycie wykonanym przez Heinricha Sinztzenicha na podstawie nieistniejącego już portretu malarskiego Carla Geорга Heinricha hrabiego von Hoyma, autorstwa Bacha, widnieje sygnatura: Carl Daniel⁴⁵. Najczęściej jednak artysta podpisywał się: Carl lub skrótem „C.D.F. Bach” bez jednoznacznego określenia, czy owo „D” oznacza „Daniel” czy „David”. Robert Becker zwraca uwagę, że przy kopiach Rafaela artysta podpisuje się „David”. Jednak na nieistniejącym już nagrobku artysty na cmentarzu ewange-

Leipzig–Winterthur 1775–1778. Lavater studiował również twarz Mendelssohna, twierdząc, iż odnalazł w niej rysy arystokratyczne. Tym samym starał się skłonić go do konwersji; zob. A. Elon, *Zu einer anderen Zeit. Porträt der jüdisch-deutschen Epoche 1743–1933*, Arnstadt 2002, s. 51.

⁴¹ Warto wspomnieć, że fakt ten był niezwykle głośno dyskutowany zarówno w kręgach chrześcijańskich, jak i żydowskich. Dyskusja Lavatera z Mendelssohmem została również zobrazowana w 1856 r. przez Moritza Oppenheima

⁴² Zob. R. Becker, *op. cit.*, s. 6; A. Schultz, *Allgemeine Deutsche Biographie*, t. 1, Leipzig 1875, s. 751, 752.

⁴³ Daniel to żydowskie imię Bacha, lecz w ten sposób nazywany jest nawet po akcie konwersji. Tytułuje go tak chociażby Schummel w: *Schummels Breslauer Almanach...*, s. 8.

⁴⁴ Takie zestawienie imion może być również odwołaniem do nazwiska malarza Caspara Davida Friedricha i świadczy o romantycznych aspiracjach wrocławskiego artysty. Bardzo dziękuję Kalinie Gawlas za zwrócenie uwagi na ten wątek.

⁴⁵ Pełna inskrypcja brzmi: „1794 Gemahlt von C.D. Bach Director der Königl. Kunstkademie zu Breslau...”, zbiory grafiki oddziału Biblioteki Uniwersyteckiej na Piasku we Wrocławiu, Inw. Graf. 1.486.

lickim pomiędzy dawną Friedrich- (obecnie ul. Kolejowa) i Berliner Strasse (obecnie ul. Braniborska) widniała taka oto inskrypcja: „Carl Friedrich Bach, Królewski Radca Dworu i Profesor, twórca i pierwszy nauczyciel w Królewskiej Szkole Sztuk w jednej osobie, Kawaler Orderu Czerwonego Orła Czwartej Klasy⁴⁶, jak również orderu papieskiego Złotej Ostrogi i innych wyróżnień, urodzony w Poczdamie, zmarł 8. kwietnia 1829”⁴⁷.

Jeśli napis nagrobny uważać można za spuściznę duchową człowieka to w przypadku Bacha nie mamy wątpliwości, jak ten artysta chciał być zapamiętany. Jeśli rozpatrzeć jego osobowość artystyczną, uwzględniając fakt, iż był on żydowskiego pochodzenia, uznać należy, iż w swojej konsekwentnej drodze, której jednym z celów było osiągnięcie jak największej ilości zaszczytów i uznania wśród polskiej arystokracji oraz na pruskim dworze królewskim, artysta ten zapewne pragnął być rozpoznawany raczej jako Niemiec, światowiec, czy w końcu chrześcijanin – niż Żyd. Jedyne, co chciał zachować, to związek z niemieckimi elitami, dowodzi tego zachowany typowo pruski zestaw imion. Trudności, na jakie Bach napotykał w swojej wrocławskiej karierze świadczyć mogą jednak o tym, że jego nowo przyjęta tożsamość nie zawsze spotykała się z akceptacją, a mieszczaństwo wrocławskie nie było tak otwarte. Dowodem na to może być odsunięcie artysty od stanowiska dyrektora szkoły artystycznej, będącej uczelnią państwową, do której dostęp w owym czasie był jeszcze dla Żydów zamknięty.

Bach nie uczestniczył w rozpoczętym już dynamicznym rozwoju żydowskich organizacji. Należał natomiast do Gesellschaft der Vaterländische Kultur, ale nigdy do Gesellschaft der Brüder czy do jakiegokolwiek innej fundacji związanej z kręgami żydowskimi. Był on zatem reprezentantem tej grupy wśród Żydów wychowanych na ideałach haskali, którzy wybrali drogę całkowitej asymilacji, której towarzyszyła konwersja.

Recepcja Bacha w środowisku wrocławskim była ze wszech miar niejednoznaczna. Znane pamflety Kopischa oraz pewne rozczarowanie, jakiego doznał artysta po zjednoczeniu szkoły sztuk ze szkołą rzemiosł i budownictwa, świadczą o tym, że pomimo opiekuńczych skrzydeł władzy ministra prowincji nie był to łatwy czas dla Bacha. Ze względu na jego zbyt eklektyzujący i niejednorodny charakter twórczości nie ceniono go jako artysty, bardziej jako pedagoga i teoretyka sztuki. Jak dowodzą listy do Johanna Gottfrieda Schadowa, Bach zawsze czuł się we Wrocławiu wyobcowany. Był on uważany za artystę poszukującego, niejednorodnego zarówno pod względem plastycznym, jak i ideologicznym. Bach wiodł swoje życie z dala od rozwijającej się właśnie burżuazji żydowskiej i całkowicie na marginesie mieszczaństwa niemieckiego. Nie można mu jednak odmówić

⁴⁶ Ordery zdobią pierś Bacha na wielu jego autoportretach.

⁴⁷ R. Becker, *op. cit.*, s. 5.

zasług we wprowadzeniu na grunt Wrocławia i Śląska nowych postaw w dziedzinie sztuk plastycznych. Artysta ten przyczynił się do unowocześnienia i wzbogacenia technik i wzornictwa przemysłowego, któremu pragnął nadać wysokie walory artystyczne. Czyni to z niego prekursora sztuki użytkowej na Śląsku. Pod koniec życia aktywny przede wszystkim jako projektant wyrobów ceramicznych dla Prószkowa i Bolesławca, zostawił też po sobie trzech znakomitych uczniów: Ludwiga Wiedemanna, Adolpha von Hildebranda i Heinricha Mützela.

Pomimo surowej oceny współczesnych, działalność Bacha we Wrocławiu była w tamtych czasach niewątpliwie wyjątkowa. Przede wszystkim osobowość artysty obytego w berlińskim świecie artystycznym, nie tylko zdolnego rzemieślnika, ale również konesera sztuki, czyniła z niego postać wyróżniającą się w raczkującej, jeśli chodzi o edukację artystyczną, śląskiej stolicy. To on, po sześcioletnim pobycie w Wiedniu wprowadził nową metodę nauczania, w której kładziono nacisk na wykształcenie rzemieślnicze⁴⁸. Dzięki niemu też pierwsi studenci szkoły zaistnieli na wystawie berlińskiej akademii w 1793 r., a następnie mogli rozwijać swoje zdolności w założonych przez Bacha małych szkołach rysunku, które celowo usytuowano blisko fabryk ceramicznych, aby mogły służyć jako ich warsztaty projektowe⁴⁹. Chciał rozwinąć nowy styl projektowania ceramicznego i zgodnie z wyznawanymi przez siebie ideałami wprowadzić do niego formy klasyczne. Starał się także, aby jego studenci byli nie tylko rzemieślnikami, lecz także erudytami i wszechstronnie wykształconymi artystami. Jego mieszkanie stanowiło swoistą prywatną galerię sztuki, w której Bach przechowywał przywiezione z podróży artefakty. Po śmierci malarza, jego zbiór niemal 57 obrazów, w większości wysokiej jakości kopii takich mistrzów malarstwa jak: Holbein, Caravaggio, Velázquez, Rembrandt, Van Dyck czy Teniers, stał się jednym ze zrębów kolekcji muzeum śląskiego Gesellschaft der Vaterländische Kultur⁵⁰. W 1830 r. towarzystwo zdołało odkupić te dzieła od wdowy po Bachu i tym samym cenne prace zawierające również słynne płótno Rafaela *Madonna della Sedia* oraz *Portret przyjaciela*⁵¹ pozostały we Wrocławiu, stając się obiektami zainteresowania również Muzeum Królewskiego. Kolekcja ta świadczy o koneserskiej naturze Bacha. Mimo iż uchodził za ekscentryka, mógł stanowić pewien wzór artysty i miłośnika sztuki, który pomimo zmieniających się trendów i sympatii artystycznych hołdował przede wszystkim wartościom estetycznym.

⁴⁸ P. Hölscher, *op. cit.*, s. 26.

⁴⁹ *Ibidem*, s. 27.

⁵⁰ P. Łukaszewicz, *Muzeum Śląskiego Towarzystwa Kultury Ojczystej*, w: *Muzea sztuki w dawnym Wrocławiu*, red. P. Łukaszewicz, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Wrocław 1998, s. 39.

⁵¹ *Ibidem*.

Żydowscy kronikarze śląskich rodów Artyści drugiej połowy XVIII w.

Data wydania edyktu emancypacyjnego (1812) była bardzo bliska wyznaczonej przez historyków sztuki cezurze określającej początek nastania kultury biedermeieru⁵² określanej jako „mieszczańska epoka kulturowa”⁵³. Niepewne czasy pomiędzy kongresem wiedeńskim (1815) a Wiosną Ludów (1848), tak samo dla całego społeczeństwa pruskiego⁵⁴, jak i dla Żydów stanowiły okres nadziei i początek niezwykle dynamicznego rozwoju. Żydzi, szczególnie ci z większych miast, skupiają się w świeckich kręgach i zaczynają dzielić zwyczaje i smak innych obywateli Prus. Zasiane przez Mendelssohna idee zaczynają coraz mocniej kiełkować. Tradycja, jeśli jest ciągle pielęgnowana, zatrzymywana jest w czterech ścianach, podczas gdy w życiu publicznym i towarzyskim realizuje się hasło bycia Żydem w domu, a Niemcem na ulicy. Coraz więcej młodych żydowskich mężczyzn wstępuje na uniwersytety, rośnie też przywiązanie do państwa pruskiego. Przypisywana tej epoce tęsknota za uniwersalizmem⁵⁵ pokrywa się również z ideałami emancypacji. Etosem spokojnego, mieszczańskiego życia, który miał położyć kres wiekom tułaczki oznaczającej w przypadku Żydów niepewność życia w diasporze, nasiąkały również mniej lub bardziej świeckie środowiska żydowskie. Lektura pamiętników czy historii rodzinnych wrocławian⁵⁶ tego okresu daje nam obraz świadomych kulturowo i przepełnionych ideałami równości obywatelskiej Żydów, którzy coraz bardziej stawali się otwarci na sztukę. Wiele z żydowskich panien i kawalerów amatorsko zajmowało się malarstwem i rysunkiem, a do dobrego tonu należały częste wizyty w teatrze i w operze.

Dyskusje na temat literatury i sztuki, jeśli miały we Wrocławiu miejsce w pierwszej połowie XIX w., ograniczały się jeszcze do bliskiej rodziny lub kręgu przyjaciół i miały charakter raczej prywatny. W połowie XIX w. nie odnotowujemy w tym mieście zjawiska, które od końca XVIII w. istniało w Berlinie, działalność otwartych salonów artystyczno-literackich, zakładanych przez żydowskie panny z bogatych domów. Wzorując się na salonach francuskich, podwoje swojego

⁵² Zob. E. Scheyer, *op. cit.*, s. 11.

⁵³ W. Geismier, *Biedermeier. Das Bild von Biedermeier. Zeit und Kultur des Biedermeier. Kunst und Kunstleben des Biedermeier*, Leipzig 1982, s. 14.

⁵⁴ Biedermeier nie był jednak kulturą kwitnącą tylko na gruncie niemieckim, w tym samym czasie rozwijał się w Austrii, krajach skandynawskich, Polsce czy Czechach; zob. R. Krüger, *Biedermeier*, Leipzig 1979; W. Geismier, *op. cit.*

⁵⁵ E. Scheyer, *op. cit.*, s. 11.

⁵⁶ W. Cohn, *Verwehte Spuren. Erinnerungen an das Breslauer Judentum vor seinem Untergang*, Böhlau 1999; D. Nick, *Dzielo Żydów Wrocławskich. Stary Asch i Bauerowie – pamięć ocalona*, Wrocław 2005.

mieszkania otworzyła na życie kulturalne m.in. córka Mendelssohna – Dorothea⁵⁷, jak również żona uczonego Markusa Herza – Henrietta. Jednym z pierwszych i najświetniejszych takich salonów było mieszkanie niezamężnej Żydówki Rahel Levin (spotkania odbywały się w jej berlińskich apartamentach od 1790 r.). Rahel, która zajmowała się również twórczością literacką, gościła pisarzy, malarzy, grafików oraz inne znaczące osobistości intelektualnej śmietanki ówczesnych Niemiec. Zarówno salon Rahel⁵⁸, jak i Henrietty oraz Dorothei realizował także romantyczne ideały propagowania sztuki wśród młodzieży – w wykształconym gronie odbywały się w nich dyskusje na tematy artystyczne i filozoficzne, czytano poezje i zawierano kontakty towarzyskie, które nierzadko kończyły się intratnym mecenatem. W tym czasie salony te miały jeszcze ciągle charakter zafascynowanej ruchem bohemy *Sturm und Drang* (*Burzy i Naporu*)⁵⁹ i formowały się niejako w opozycji do opanowanego nudną, militarystyczną oraz maskulinistyczną atmosferą dworu. Były też one w opozycji do jakichkolwiek politycznych czy religijnych prądów, stąd organizatorki spotkań, bardziej niż swoje pochodzenie chciały kultywować ducha liberalizmu i dobrego smaku. Rahel Levin wręcz odżegnywała się od wszystkiego, co mogło być związane z judaizmem. Jej salon mimo to wraz z końcem pewnej epoki jako pierwszy w 1806 r. został zamknięty. W tym czasie zarówno ona, jak i Henrietta Herz dokonały konwersji. Po powrocie z Wiednia już jako Rahel Levin-Varnhagen wstąpiła w kręgi biedermeierowskiego Berlina, gdzie powstawały nowe, eleganckie saloniki Amalie Meyerbeer czy salon Mendelssohn-Bartholdych⁶⁰, które wpisały się już w nowy rozdział dziejów stolicy Niemiec.

Historia kulturalna Berlina owego czasu, jak i jej specyficzny, żydowsko-emancypacyjny rys, nie bez przyczyny wspomniane być muszą również jako tło dla przedstawienia zjawiska biedermeieru we Wrocławiu. W tym czasie związki pomiędzy obydwojmi miastami były bardzo bliskie i wyraźne ze względu na fakt, iż większość śląskich artystów swoje studia odbywała w berlińskiej akademii, gdzie ostatecznie spora ich część decydowała się osiedlić⁶¹. Opisany wcześniej przypadek

⁵⁷ Jej synem był jeden z Nazareńczyków – Philipp Veit, który w wieku 10 lat wraz z matką przeszedł na katolicyzm. Mniej więcej w tym samym czasie drugim mężem Dorothei został mistyk Friedrich Schlegel; zob. E. Cohn-Wiener, *Die Jüdische Kunst. Ihre Geschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Berlin 1929, s. 235.

⁵⁸ Zaznaczyć należy, że wczesnoromantyczne salony, szczególnie ten prowadzony przez Rahel, nie miały charakteru mieszczańskiego, bywali tam dyplomaci, krytycy, pisarze, satyrycy, aktorzy, muzycy, członkowie łóż wolnomularskich, reprezentanci różnych narodowości i orientacji politycznych; zob. P. Wilhelmy-Dollinger, *Die Berliner Salons*, Berlin 2000, s. 83.

⁵⁹ Jak twierdzi A. Elon, salony emancypacyjne w Berlinie, w przeciwieństwie do francuskich, były niepolityczne; zob. *idem*, *op. cit.*, s. 75.

⁶⁰ Zob. P. Wilhelmy-Dollinger, *op. cit.*; A. Elon, *op. cit.*, s. 74–87.

⁶¹ Jak twierdzą niektórzy historycy sztuki, atmosfera Wrocławia w tym czasie była zbyt konserwatywna, a poziom nauczania w szkole sztuk nie dawał szansy uzdolnionym młodym ludziom rozwi-

Bacha, który całe swoje wykształcenie oraz kontakty zdobył w Berlinie, jest na to dowodem. Wydaje się, że artysta próbował stworzyć w swej pracowni przy ulicy Schuhbrücke (obecnie ul. Szewska) podobny do berlińskich salon, który zawierał również pokaźną kolekcję zbieranych przez niego dzieł. Salony berlińskie zapewne nie były również obce braciom Henschel i Juliusowi Muhrowi.

Kultura *biedermeieru* we Wrocławiu miała swoich przedstawicieli wśród artystów żydowskich, którzy wywodzili się w większości z wykształconych rodzin uprzywilejowanych lub też bogatych właścicieli sklepów i wytwórni, tworzących osobną, świecką warstwę mieszczańską. Wybitne osobowości poetów i pisarzy, jak i postacie filozofów i intelektualistów ogarniętych głównie duchem *haskali*, tworzyły specyficzną kulturę, którą nazwać można śląsko-żydowskim *biedermeierem*. Pierwsze pokolenie wrocławskich artystów żydowskich związanych z tym kręgiem kulturowym pełniło rolę malarskich kronikarzy śląskich rodów żydowskich. W przeważającej technice miniatorskiej upamiętniali portretami rabinów, lekarzy czy pojedynczych członków żydowskich rodzin patrycjuszowskich. Nie bez przyczyny pojawienie się samodzielnych twórców żydowskich na terenie Śląska rozpoczęło się działalnością miniatorską i portretową, gdyż ta właśnie miała największe tradycje wśród pierwszych znanych artystów pochodzenia żydowskiego, począwszy od okresu nowożytnego.

Stosunek rabinów i pojedynczych przedstawicieli mniejszości żydowskiej do sztuki zawsze naznaczony był niejednoznacznością. Pomimo krążącego poglądu o restrykcyjnym przestrzeganiu przez społeczność żydowską zakazu przedstawiania figury ludzkiej, wyrażonego w drugim przykazaniu, już od połowy XVII w. artyści żydowscy sygnowali swe dzieła. Byli to w większości graficy i grawerzy, którzy wykonywali wizerunki prominentów chrześcijańskich i żydowskich oraz ilustracje do ksiąg⁶². Jednym z nich był żyjący w połowie XVII w. Salomon Italia⁶³.

nać swego talentu. Stąd w ich mniemaniu Wrocław służył jedynie jako wylęgarnia talentów, które po wstępnej edukacji zdobywały sławę nie w rodzinnym mieście, lecz w innych europejskich metropoliach; zob. E. Scheyer, *op. cit.*, s. 35.

⁶² Istotny jest fakt, że niektórzy z żydowskich miedziorytników (m.in. lombardczyk Salomon Italia) pochodzili z rodów drukarskich. Można zatem przyjąć, iż zwrócenie się Żydów ku sztukom plastycznym rozpoczęło się działalnością ilustratorską. Skupione wokół jednego warsztatu rodziny wykonywały zapewne kompleksową pracę, dlatego też drukarscy synowie doskonalili warsztat grawerski i graficzny, aby móc dekorować wydawane przez siebie książki. Doszukując się źródeł takiego stanu rzeczy, wspomnieć trzeba również zawód sofera – żydowskiego pisarza, kaligrafa, dla którego ozdobna litera hebrajskiego alfabetu stanowić mogła niekiedy swoiście artystyczne wyzwanie. Synem sofera, który był jednocześnie dekoratorem Hagad i zwojów Estery, był tworzący na przełomie XVIII i XIX w. Salomon Benett; zob. S. Kirschstein, *op. cit.*, s. 15–27.

⁶³ Salomon Italia po wyjeździe z Włoch osiadł w Amsterdamie. Wykonywał kolorowe miedzioryty Świątyni Salomona, miniatury do Księgi Estery. Italia jest również autorem miniaturowych portretów Jehudy Leona (1641) i Menasse ben Israela (1642). Żydowski grafik, obok działającego w Anglii Samuela Coopera, należy do najstarszego pokolenia znanych żydowskich miniaturzystów

Działalność pochodzących z Wrocławia braci Henschel nawiązuje do tej wczesnej tradycji w twórczości przedstawieniowej artystów pochodzenia żydowskiego.

Bracia Henschel i śląsko-żydowski biedermeier

W okresie, który stanowi ramy chronologiczne tego rozdziału, swoją obecność w kulturalnych kręgach Berlina, często jako portreciści środowisk dworskich, zaznaczyli Salomon Benett⁶⁴ i Benedict Heinrich Bendix⁶⁵. W tym samym czasie bywalcami wielu salonów berlińskiej metropolii był braterski kwartet: Friedrich (1774–1836), August (1783–1828), Wilhelm (1785–1865) oraz Moritz (1787–1862) Henschel, którzy po powrocie do miejsca swego urodzenia – stolicy Prowincji Śląskiej – stali się portrecistami tutejszych towarzystw żydowskich i działaczy społecznych.

Jak podaje ich jedyny dotychczasowy biograf, Salomon Kirschstein, bracia urodzili się „we wrocławskiej gminie żydowskiej”, a ich ojcem był Hirsch Henschel – młodszy brat późniejszego protektora jego synów, znanego wrocławskiego lekarza, propagatora haskali – dr. Eliasa Henschla⁶⁶. Zarówno Elias, jak i Hirsch otrzymali typowe dla swego pokolenia, konserwatywne, zgodne z religią i tradycją żydowską, wychowanie, sami jednak, jako dorośli ludzie byli, jak można sądzić, zwolennikami liberalnego, mendelssohnowskiego modelu judaizmu. Stąd też wszyscy czterej synowie Hirscha, zgodnie z przekazami, zostali wysłani do nowo założonej uczelni⁶⁷, którą mogła być właśnie Szkoła Wilhelma. Tam też, dzięki rozbudowanemu programowi nauczania, mieli szansę zainteresować się rysunkiem i rozwinąć swój talent.

portretowych. Zob. S. Kirschstein, *op. cit.*, s. 9–14; E. Lamberger, *Jüdische Porträtminiaturisten*, „Ost und West” 14, 1914, z. 3, s. 195–208, z. 4, s. 289–294.

⁶⁴ Nieznany jest jednak żaden portret żydowski autorstwa Benetta. Stworzył on jednak książkę: *Świątynia Ezekiela*, do której wykonał rysunki oraz plany budowli; zob. S. Kirschstein, *op. cit.*, s. 16–27.

⁶⁵ Bendix (Bendig) pochodził z wybitnie artystycznie uzdolnionej rodziny Bendemannów (nazwisko przyjęte po nakazie pruskim w 1812 r.). Bratem jego matki – Frummel – był współzałożyciel żydowskiej Freischule – David Friedländer. Brat Bendixa – Aron Hirsch Bendix – był berlińskim bankierem, jego syn Eduard Bendemann został również znanym malarzem, który ostatecznie się ochrzcił. Bendix był bywalcem salonu Henrietty Herz (jego pierwsza samodzielna praca to portret jej męża – Markusa), a ponadto członkiem berlińskiej akademii i znanym portrecistą żydowskich prominentów Berlina. Stał się najbardziej charakterystycznym przedstawicielem pokolenia artystów haskali. Po 1812 r. pracował jako nauczyciel rysunku w berlińskiej Freischule, był tam następcą m.in. Carla Bacha. Jego losy spłoty się zapewne także z braćmi Henschel; zob. S. Kirschstein, *op. cit.*, s. 28–38.

⁶⁶ Kirschstein konsekwentnie forsuje teorię, że najwięcej grafików żydowskich okresu poemancypacyjnego było synami soferów, czyli „pisarzy” Tory, którzy jednocześnie często tworzyli dekoracje do przepisywanych przez siebie modlitewników czy pism rabinów; zob. *ibidem*, s. 1–5.

⁶⁷ *Ibidem*, s. 45.

Około 1810 r.⁶⁸, po ukończeniu wstępnej edukacji we Wrocławiu, wszyscy czterej bracia przenieśli się do Berlina. W stolicy od samego początku byli czynni jako graficy, gdzie wykonywali prawdopodobnie sztychy na zamówienia. Od 1812 r. wymieniani są jako członkowie berlińskiej akademii, choć jako tacy nie figurują na żadnej oficjalnej liście uczelni.

W pierwszych latach swojej działalności artystycznej głównie obracali się w kręgach artystycznych elit związanych z operą i teatrem. Teatr stał się ich pasją. Szczególnie chętnie portretowali słynnych aktorów i ich sceniczne kreacje. Pod wpływem Lavatera i jego teorii o fizjonomii powstała seria zeszytów z portretami słynnego wówczas aktora sceny berlińskiej: Ifflanda⁶⁹. Bracia wykonali m.in. ilustracje do sztuki Moliera i *Króla Leara* Shakespeare'a. Na zbliżonych do hogarthowskich typach przedstawień w żywy sposób ilustrowali artystyczne życie berlińskich scen. Znana jest teka miedziorytów zatytułowana *Don Ranudo de Colibrados* (pełny tytuł: *Dramatische Szenen, den Darstellungen des Berliner Theaters nachgebildet*)⁷⁰. Na rysunkach ukazujących sceny ze sztuk wykonanych delikatną kreską, z nieznacznymi tylko śladami cieniowania, pojawiają się również postacie Żydów, np. Szyloka z *Kupca weneckiego*. W tych studiach najbardziej interesujące są postacie ujęte w swej charakterystycznej pozie o bardzo trafnie zaobserwowanej i oddanej mowie ciała.

Bracia Henschel poznali na salonach berlińskich⁷¹ Daniela Chodowieckiego, którego wizerunki wykonali w popularnej wówczas technice portretu konturowego. Musieli znać również Rahel Levin-Varnhagen i odwiedzali jej reaktywowany po powrocie do Berlina salon. Być może właśnie dzięki tej miłośniczce Goethego poznali wielkiego niemieckiego poetę, co zaowocowało quasi-obrazkową biografią mistrza, jaką braterski kwartet wykonał w 1819 r.⁷²

⁶⁸ Możliwe jednak, że bracia osiedli w Berlinie już dużo wcześniej, świadczy o tym dokument z Królewskiego Urzędu Policyjnego w Berlinie; w pochodzącym z 1812 r. oświadczeniu August i Wilhelm Henschel deklarują, że w Berlinie przebywają już 6 lat; *ibidem*, s. 46.

⁶⁹ *Ifflands mimische Darstellungen für Schauspieler und Zeichner* (1811–1812).

⁷⁰ Sygnowane: W. Henschel – de, F. Henschel – se; S. Kirschstein, *op. cit.*, s. 49.

⁷¹ Działo się tak jeszcze przed wojną prusko-francuską. Kontakt z wykształconym i wykwiintym towarzystwem dawał braciom zapewne wiele inspiracji, a przede wszystkim powodów do zamówień. Jednak wydaje się, że mieli do tego środowiska pewien dystans, który być może wynikał z faktu, iż nie pochodzili ze stolicy, co pozwoliło im się przyglądać berlińskim typom bardziej krytycznie. Ich szczególne, karykaturalne zdolności ujawniły się w tece „Costume de Berlin”, gdzie z humorystycznym zacięciem ujęli na 24 tablicach szkicowane na berlińskich ulicach typy ludzkie, wśród nich znajdowały się m.in. sprzedawcy pasków, malowanych i pisanych listów miłosnych oraz Żydzi. Berlińscy sprzedawcy charakteryzują się swobodnym ujęciem, dla którego tłem jest zwykle symbolicznie zaznaczona zielen. Autorstwo obydwu cyklów przypisać należy jedynie dwóm z braci – Wilhelmowi i Friedrichowi.

⁷² S. Kirschstein, *op. cit.*, s. 55–57.

Złożony z 8 tablic pierwszy zeszyt, zatytułowany *Szenen aus Goethes Leben* (1819) jest dziełem godnym analizy. Po pierwsze, ze względu na użytą technikę – w tamtych czasach mało jeszcze popularny druk litograficzny⁷³. Sceny z życia Goethego wykonane w rysunku litograficznym, dodatkowo kolorowane, ukazują rzeczywistość, w której zdarzenia trywialne mieszają się z tymi, które miały jakiś wpływ na kształtowanie się osobowości geniusza. Przedstawiają m.in. małego Wolfganga bijącego się z dziećmi, lecz również przeżywającego swoje pierwsze natchnienie religijne, uczącego się wraz z siostrą (w tej scenie ciekawym motywem jest ukazanie w tle postaci gołącego się ojca). Dalej pierwszy kontakt Goethego ze sztuką, który w interpretacji plastycznej ma posmak odkrywania przez dziecko owocu zakazanego, trudne czasy studenckie i konflikt z dyrektorem gimnazjum.

Szczególnie interesująca jest scena siódma, gdzie ukazany jest moment, w którym Goethe jako młody student zapoznaje się ze Starym Testamentem. Niektóre z biograficznych przekazów podają⁷⁴, iż biblijne teksty stały się dla niego wzorem poezji religijnej i aby lepiej ją poznać, za przyzwoleniem ojca, uczył się hebrajskiego⁷⁵. W cyklu tym ujawnił się charakterystyczny dla braci zmysł teatralny. Świadczy o tym kompozycja scen, które z reguły odbywają się we wnętrzach, gdzie przestrzeń akcji sceny oddzielona jest zwykle od widza dyskretnie odsuniętą kurtyną. Granica tę zaznaczono niekiedy przez framugę drzwi. Sceny te rzeczywiście nawiązują do stylistyki hogarthowskiej. Jednocześnie dość swobodnie wykonane litografie mają bardzo naturalny wyraz, który dobrze wpisuje się w biedermeierowską obyczajowość, a zbudowana plastycznie legenda o genialnym pisarzu pozbawiona jest przez to patosu.

W oswojonej już technice barwnej litografii Henschlowie wykonywali również szereg portretów, m.in. w 1822 r. wizerunek dr. Heima z Berlina. Już

⁷³ Wykorzystali ją już wcześniej w swych modnych w tym czasie sztychach militarnych. Portrety generała Congreve są dowodem na żmudne zmaganie się artystów z nową techniką. Prace te charakteryzują się jeszcze topornością, grubą kreską i ciemnymi, tłustymi tonami.

⁷⁴ S. Kirschstein, *op. cit.*

⁷⁵ Goethe cenił poezję hebrajską. Uważał Biblię za największe osiągnięcie ludu żydowskiego. Ze względu na pewien fenomen, jaki zaistniał, a mianowicie fakt, że w rzeczywistości mit Goethego kultywowany był przez świeckie środowiska żydowskie, m.in. wspomniane już wyżej kręgi salonów, powstaje obecnie wiele prac analizujących wzajemne stosunki Goethego do Żydów. Wilfried Barner w swojej książce pisze m.in., iż Goethe, który nie był pozbawiony uprzedzeń, szczególnie do widzianych w rodzinnym Frankfurcie Żydów wschodnioeuropejskich, był przychylny akulturowanym i zasymitowanym środowiskom świeckiej, żydowskiej inteligencji. Jednocześnie przeciwny był zawieraniu żydowsko-chrześcijańskich małżeństw. Zauważana przez wielu ambiwalencja postawy poety nie miała wpływu na stosunek Żydów do Goethego, którzy darzyli go wielkim uwielbieniem. Zważyż na tym mógł fakt, że pomimo niektórych prywatnie ujawnianych stereotypowych uprzedzeń, w twórczości Goethego brak jakichkolwiek jawnych, antysemitkich elementów. Zob. W. Barner, *Von Rahel Varnhagen bis Friedrich Gundorf. Juden als deutsche Goethe – Verehrer*, „Kleine Schriften zur Aufklärung” 3, 1992.

wcześniej w technice miedziorytniczej portretowali znane osobistości, a także osoby prawdopodobnie przebywające w ich bliskim otoczeniu. Bracia związani byli w końcu z domem Fryderyka Wilhelma III, stąd też liczne portrety królowej Luizy i karta pamiątkowa wykonana po jej śmierci. Pragnęli również związać się z jego następcą Fryderykiem Wilhelmem IV⁷⁶. W opinii Kirschsteina, który jako pierwszy dokonał szerszego opracowania twórczości braci, przyczyną ich wyjazdu z Berlina po 25-letnim tam pobycie była przede wszystkim pogarszająca się sytuacja finansowa, która spowodowana była faktem, że Henschlowie, jako Żydzi, do końca nie byli akceptowani⁷⁷. Coraz częstsze konwersje właścielek i właścicieli salonów, czy samych artystów, jak np. Eduarda Bendemanna, musiały wykluczać z tego kręgu niedecydujących się na ten krok Henschlów poza pewien towarzyski i zawodowy nawias. Trzeba również pamiętać, że pracując w czwórce byli o wiele mniej mobilni. Zapewne decyzja, jaką pracę podjąć i ewentualna kwestia przeniesienia warsztatu pod nowy mecenat mogła być problemem. Najwyraźniej z wielu złożonych powodów popyt na sztukę braci Henschel, zarówno w kręgach dworskich, jak i teatralnych Berlina zmalał w latach 20. XIX w. Ostateczną decyzję o wyjeździe bracia podjęli dopiero po śmierci Augusta w 1828 r. Wówczas kultura biedermeieru w Prowincji Śląskiej przeżywała rozkwit. Poza tym we Wrocławiu ciągle żył dr Elias Henschel, ich krewny, wtedy uznany lekarz i autorytet liberałów, który wziął artystów pod swoją opiekę. We Wrocławiu Friedrich, Moritz i Wilhelm do końca życia pozostawali w kręgach gminy, w której stali się ulubionymi malarzami wrocławskich rodzin żydowskich.

Bracia nie pojawili się jednak we Wrocławiu jednocześnie. Wilhelm, który był niepisaną głową klanu Henschlów (to jego imię, a także imię Friedricha widnieje na większości prac) dołączył do Friedricha i Moritza dopiero w 1832 r. Przypuszczalnie utrzymywali oni ciągły kontakt ze swoimi krewnymi we Wrocławiu, co spowodowało, że nie stracili również związków z gminą żydowską, a tym samym nie sprawiało im trudności integrowanie się z tutejszą społecznością. Zapewne jako przybysze z Berlina witani byli chętnie w nowo powstałych organizacjach o charakterze postępowym. Pojawienie się żydowskich tworców było także w interesie rodzin żydowskich, które chciały uwiecznić poprzez swe podobizny rosnący status społeczny. Wzrosło również zapotrzebowanie na portrecistów

⁷⁶ Kirschstein przytacza anegdotę, którą przekazywać miał E. Hintze (w art. *Breslauer Streifzug*, „Vossische Zeitung”, 29 III 1903). Według niego przyszła żona Wilhelma, księżniczka Izabela, wyraziła życzenie, by zostać sportretowaną przez utalentowanego artystę Wilhelma. Poprzez podobieństwo nazwisk zastąpiono żydowskiego malarza Wilhelma Henschla – historycznym malarzem Wilhelmem Hensem. Wg Kirschsteina: „Solche Vorkommnisse, ihre öftere Zurücksetzung, weil sie Juden waren, verleidete den Brüdern den Aufenthalt in Berlin”. Do tego doszedł fakt, iż ich współcześni współwyznawcy również mało ich wspierali; S. Kirschstein, *op. cit.*, s. 65.

⁷⁷ S. Kirschstein, *op. cit.*, s. 65.

gminy. Rozwijane w Berlinie prace nad ilustracjami teatralnymi, zdolności karykaturalne oraz pewien wyćwiczony zmysł psychologiczny w ukazywaniu twarzy, wykorzystane zostały jako narzędzia do uchwycenia charakterystyki członków wrocławskiego kahału i innych organizacji o charakterze żydowskim. Artyści zmienili także technikę, służące im wcześniej do przedstawień narracyjnych barwna litografia lub miedzioryt zastąpione zostały miękkimi pastelami, a przy większych realizacjach także malarstwem olejnym, w którym przeważa realistyczny sposób ujęcia modelu.

Dowodem na żywe związki braci Henschel z Wrocławiem jeszcze przed ich ostatecznym przybyciem do Wrocławia jest wykonany w 1819 r. portret rabina Wrocławia Abrahama Tiktina (il. 4). Ów wizerunek starszego mężczyzny, ze szczególnie opracowaną partią włosów i brody, przedstawia mędrca, którego ciężko opadające powieki wyrażają spokój, ale również pewne zmęczenie. Cała postać, ukazana popiersiowo, w swym wyrazie jest nieco przysadzista i pomimo typowej portretowej pozy jest to wizerunek dość werystyczny, choć nieco archaiczny i sztywny. Pod nim umieszczono inskrypcję w języku hebrajskim:

[1] Podobizna oblicza naszego pana nauczyciela i
mistrza, gaona
prawdziwego, sławnego, księcia i wielkiego dla
Żydów, naszego
nauczyciela, pana i mistrza Avrahama Tiktina,
[2] przewodniczącego sądu świętej gminy Breslau i
prowincji⁷⁸.

Pod inskrypcją widnieje podpis w języku niemieckim: „Rabin Abraham Tiktin, Naczelny rabin Wrocławia”, a pod nim „Panu Wolffowi Levy z Głogowa z wyrazami szacunku ofiarowany przez twórców”. Obydwa zdania nadają portretowi charakteru wotywnego. Nasuwają jednocześnie skojarzenie z tradycją portretów pośmiertnych⁷⁹. Wykonane pismem kwadratowym napisy hebrajskie szczególnie przypominają występujące na macewach sentencje, mające na celu

⁷⁸ Thum. J.P. Woronczak. Zachowano oryginalną wersyfikację inskrypcji.

⁷⁹ Taki typ portretu jest znany nie tylko z twórczości braci Henschel. Bardzo podobną kompozycję ma pochodząca z ok. 1812 r. miniatura Bendixa, przedstawiająca rabina Hirschela Loebela, rabina Berlina. Wizerunek uczonego, ukazanego w pasiastej szacie z wysoką czapką na głowie, opatrzonej został u dołu inskrypcją w języku hebrajskim. Jest to ten sam typ ujęcia postaci oraz bardzo podobna forma podpisu. Bracia niewątpliwie znali Bendixa, chociażby ze spotkań berlińskiego oddziału Gesellschaft der Freunde. Pogarszająca się sytuacja finansowa tego artysty oraz nasilająca się depresja doprowadziły go do samobójstwa w 1828 r. Wydarzenie to pokrywa się z datą wyjazdu braci z Berlina i może być potwierdzeniem tezy, że w tym czasie ciężko było utrzymać się żydowskim sztycharzom w stolicy.

upamiętnienie zmarłej osoby poprzez wyliczenie jej zasług. Mamy więc do czynienia z czymś w rodzaju wcześniej stosowanych już przez braci „wizerunków dedykacyjnych”, którym dodana została dodatkowa funkcja, nawiązująca do żydowskiej tradycji laudacji, w tym przypadku wzbogacona o reprezentacyjny wizerunek. Jednocześnie portret ten wraz z widniejącą pod nim inskrypcją wpisują się w sięgającą XVI w., pochodzącą jeszcze z kultury sefardyjskiej, tradycję ikonicznych wizerunków rabinów⁸⁰, których głównym celem było dawanie członkom gminy bezpieczeństwa i inspiracji pod nieobecność ich przywódcy i doradcy. Zawieszane zwykle w siedzibie gminy (portrety rabinów rzadko wykonywane były dla prywatnego użytku⁸¹) miały stanowić fizyczny łącznik pomiędzy duchem zmarłego przewodnika kongregacji starozakonnej i jego naukami, a gminą, tak jak to czynił za życia⁸². Wyszczególniona niemiecką inskrypcją fundacja portretu Abrahama Tiktina, który był również rabinem gminy głogowskiej, potwierdza, że właśnie nad nią wykonany przez braci Henschel wizerunek miał sprawować w sensie metaforycznym patronat. Prawdopodobnie, o czym może świadczyć ów napis, była to forma rekompensaty za to, że rabin opuścił głogowską gminę na rzecz urzędu w stolicy Śląska.

Inskrypcja w języku hebrajskim, występująca bezpośrednio pod portretem, swą formułą nawiązuje do najbardziej typowego i tradycyjnego tekstu umieszczanego pod portretami rabinów i jest trawestacją biblijnego wersetu pochodzącego z Księgi Izajasza⁸³. Sam obraz jest dość skromną wersją tego typu portretów. Umieszczona zwykle w dłoniach rabinów książka, będąca znakiem ich uczoności, nie pojawia się na obrazie przedstawiającym Abrahama Tiktina. Być może sam rabin, znany ze swego konserwatyizmu talmudysta, był przeciwny wszelkim dodatkowym formom plastycznych deskrypcji i symboli, i chciał ograniczyć się jedynie do swego wizerunku uzupełnionego inskrypcją. Portret, który powstał rok przed śmiercią Abrahama Tiktina, może być efektem celowej kreacji swojego wizerunku przez rabina.

Portrety rabinów musiały cieszyć się we wrocławskiej gminie dużą popularnością, szczególnie w obliczu konfliktu przedstawicieli ortodoksji z ruchem reformowanym, kiedy to ci pierwsi, chcąc wzmocnić swoją pozycję, potrzebowali mobilizacji i wsparcia poprzez dystrybucję plastycznych przedstawicieli autorytetu talmudycznego. W takich warunkach powstała forma swoistych *tableau*, zawierających historyczne portrety sławnych rabinów od średniowiecza do czasów współczesnych. We Wrocławiu takie właśnie zbiorowe wizerunki wydawała pod

⁸⁰ Zob. R. Cohn, *Rabbi as an Icon*, w: *idem, Jewish Icons. Art and Society in Modern Europe*, Berkeley 1998, s. 115–145.

⁸¹ *Ibidem*.

⁸² *Ibidem*, s. 128.

⁸³ Izajasz 31:20: „(...) a oczy twoje patrzeć będą na twego Mistrza”; Biblia Tysiąclecia.

koniec wieku firma Schotländer⁸⁴. W centrum wrocławskiej tablicy umieszczono portret Majmonidesa, nad którego głową znajduje się Gwiazda Dawida i korona (*keter tora* – korona Tory), po jego bokach czterej znamienici rabin, z których najstarszym był Issac Alasi (zm. w 1103 r.), zaś wśród wielu popiersi rabinów niemieckich widnieje portret Abrahama Tiktina w wersji braci Henschel. Jak pisze Cohn, taka kompozycja pozwalała widzieć rabina jako część większej grupy historycznej, a owo doświadczenie „wszystkiego naraz”⁸⁵ miało wzbudzić w oglądającym poczucie tożsamości i dumy ze swego bogatego dziedzictwa reprezentowanego przez wiele pokoleń uczonych. Wśród tych wizerunków mało jest wywodzących się z Europy Wschodniej chasydów. Twórcom lub pomysłodawcom wrocławskiej kompilacji chodziło o ukazanie pocztu rabinów wywodzących się z tradycji ortodoksji niemieckiej, której przedstawicielem był właśnie Abraham Tiktin. W przededniu konfliktu ortodoksów z reformatorami, kontynuowanego przez jego syna Salomona, potrzeba stworzenia swoistego panteonu z postacią rodzimego przywódcy gminy była zapewne sprawą niezwykle istotną.

Podobnie dostojny, jak portret Abrahama Tiktina autorstwa braci Henschel, choć nieporównywalny w swej funkcji, jest litograficzny portret Amalii Beer, również pochodzący z okresu berlińskiego braci Henschel. Wykonany z podobną pieczołowitością portret o formie ośmioboku, przedstawiający w jednej osobie matkę i protektorkę talentu swojego syna – sławnego kompozytora – Meyerbeera to obraz starszej kobiety w przewiązanym kokardą czepcu. Zwraca na nim uwagę przede wszystkim niezwykle wyrazista twarz o ptasim wyrazie z wielkimi oczami i spiczastym nosem. Jej oczy wyrażają łagodność, a oficjalny strój wnosi ze sobą cechy matriarchalne. Podobne znaczenie ma szata Abrahama Tiktina ze szczegółowo opracowanymi lamówkami oraz umieszczona na głowie rabina kipa. Elementy te dodają portretowi cech reprezentacyjnych i mówią o nim jako o głowie gminy, jej patronie i ojcu. Są to niewątpliwie wizerunki wpisujące się w tradycję biedermeierowskich portretów popiersiowych, ale bijące z nich dostojeństwo ujęcia postaci nadaje im cechy niemal pomnikowe, jakby przy pomocy samej formy włączające je w poczet wybitnych osobowości.

Portrety autorstwa braci Henschel noszą znamiona swoistych przedstawień genealogicznych. Plastyczny zapis wizerunków rodu Tiktinów zgodnie z ideą portretu rabinicznego rzeczywiście był kontynuowany. Już po osiedleniu się we Wrocławiu Henschlowie sportretowali syna Abrahama – Salomona Abrahama Tiktina, który przejął po ojcu nie tylko urząd rabina gminy wrocławskiej, ale także konserwatywne poglądy wobec zachodzących zmian w społeczności żydowskiej, w której narastał konflikt między „starym” a „nowym”. Niezachowany oryginał

⁸⁴ R. Cohn, *op. cit.*, s. 144, 145.

⁸⁵ *Ibidem*, s. 147.

obrazu olejnego z 1834 r.⁸⁶ został przeniesiony na litografię przez Ad Arnolda w 1843 r. (il. 5). Ten wizerunek znacznie młodszego mężczyzny ukazanego w ortodoksyjnym stroju, z jarmułką na głowie oraz płaszczu z futrzanym kołnierzem, ukazuje młodego uczonego, którego szczupłe oblicze i duże oczy o świeżym spojrzeniu kontrastują bardzo mocno z wrazeniem, jakie wywiera na widzu portret ojca. Twarz i postawa Salomona wyraża siłę i młodość, podczas gdy Abrahama – doświadczenie i podeszły wiek. Tym bardziej zadziwia hebrajska inskrypcja, do której wprowadzono nowe, istotne wątki:

- [1] Podobizna oblicza rabina, światła, gaona
wielkiego, bystrego,
sławnego,
[2] naszego nauczyciela Szlomo Zalmana Tiktina,
przewodniczącego sądu
świętej gminy Breslau, miasta stołecznego,
[3] „który” został przyłączony do swych przodków w
poniedziałek, 18 adar
II 5603
[4] r. „a on tam znalazł spoczynek” wedle krótkiego
rachunku⁸⁷.

Niezwykle istotną informacją jest podana data śmierci. Pozwala bowiem ustalić, z jakiej okazji wykonano litograficzną wersję portretu, a fragment: „**został przyłączony do swych przodków**” jest dowodem na chęć stworzenia łączności pomiędzy zmarłym ojcem oraz innymi protoplastami. Zabieg ten wpisuje się dobrze w tradycję wzmacniania poczucia więzi z uczonymi krewnymi oraz całym poczem autorytetów talmudycznej nauki. Jednocześnie młoda postać rabina, który pojawia się na portrecie informującym o jego śmierci pozwala sądzić, że malarska wersja braci Henschel powstała w kwiecie wieku Salomona Tiktina, a dopiero dziesięć lat później jej litograficzna wersja zaopatrzona została przez autora Arnolda laudacyjną formułą. Ukazanie rabina w pełni męskich sił miało swoje znaczenie dla toczącego się wewnątrz gminy konfliktu. To właśnie Salomon Tiktin walczył w obronie tradycji przodków. Będąc skazanym na oskarżenia swego oponenta Abrahama Geigera o zacofanie, bronił wielowiekowego żydowskiego prawa. W tym kontekście młodzienczość rabina stanowiła w tym religijno-ideologicznym sporze istotny element swoistej propagandy manifestacji sił witalnych i duchowych.

⁸⁶ S. Kirschstein, *op. cit.*, s. 68.

⁸⁷ Rok wyrażony chronogramem; suma całości = 603.18 adar II 5603 to w kalendarzu gregoriańskim 20 III 1843 r., rzeczywiście poniedziałek; tłumaczenie i wyliczenia J.P. Woronczak.

Analogicznie do kultu obu rabinów w ortodoksyjnych kręgach, wizerunki Abrahama i Salomona Tiktin autorstwa braci Henschel zdobyły sobie popularność nawet w odległych od niemieckich gmin zakątkach Europy. Kopia wizerunku Abrahama Tiktina stała się nie tylko częścią serii portretów rabinicznych wydawanych przez oficynę Poppelauera z Berlina⁸⁸ (il. 6) (znany jest także portret rabina Egera, pochodzący prawdopodobnie z tej samej serii), ale można rozpoznać ją również na wykonanym w 1859 r. w Hamburgu *tableau*⁸⁹, zatytułowanym *Gaonim Israel (Gaoni Izraela)* (il. 1). Dwie osobliwe kopie portretów, zarówno Abrahama⁹⁰ (*Rysunek świątobliwego rabina, znakomitego nauczyciela i rabiego Abrahama syna Gedalii*) (il. 7), jak i jego syna Abrahama Salomona (*Duży portret świątobliwego rabina naszego nauczyciela i rabiego Awigdora syna Gedalii*)⁹¹ (il. 8), wyglądające jak wykonane z natury swobodne szkice ołówkiem, należały do gimny we Lwowie. Obie opatrzone są hebrajskimi inskrypcjami. Tym razem jednak, zarówno wykonany ołówkiem rysunek, a także pisana minuskułą w języku hebrajskim inskrypcja noszą w sobie znamiona pewnej szkicowości. Nie wiadomo, niestety, przez kogo i w jakim celu zostały wykonane.

Coraz częstsze wykonywanie przez braci portretów w technice malarstwa olejnego świadczy o tym, że były one robione na zamówienie. Ich specyfiką było przeznaczenie. Miały służyć jako ozdoba salonu w żydowskim mieszkaniu, siedziby gminy lub towarzystw, jako zapisany w plastycznej formie genealogiczny znak, który wcześniej w judaizmie przekazywany był jedynie w formie żywej pamięci o przodkach, kultywowanej poprzez wyliczanie podczas modłów i świąt imion protoplastów, zawarte w pisemnych kronikach czy rodzinnych przekazach opowieści. Charakterystyczne dla epoki biedermeieru łączenie przeszłości z przyszłością splotało się zapewne z od wieków kultywowanym w judaizmie etosem rodziny, który przybrał pozatradycyjną formę mieszczańskich „komnat pamięci”.

Pojawienie się owej „mody” na portrety wśród członków gminy⁹² należy przypisać nie tylko chęci uwiecznienia twarzy portretowanej osoby w celu zachowania wizualnej pamiętki wyglądu. Tak jak w przypadku rabinów Tiktin portrety te z pewnością pomyślane były przez fundatorów również jako spuścizna dla potomnych i są dowodami na przemiany w samej gminie. To samo dostojeństwo, ale znaczne różnice w ujęciu twarzy Abrahama Tiktina i jego syna stanowią rodzaj swoistego plastycznego drzewa genealogicznego ukazującego dwa pokolenia wrocławskich Żydów. Każda z tych osób reprezentuje nieco inny światopogląd, inną opcję kulturową oraz stosunek do własnej tożsamości, a także roli w gminie,

⁸⁸ ŻIH, nr inw. B-443/54-1.

⁸⁹ ŻIH, nr inw. B-443/54-10.

⁹⁰ ŻIH, nr inw. A-890/26.

⁹¹ ŻIH, nr inw. A-890/22.

⁹² Do portretowanych należeli najbardziej prominentni członkowie gminy lub krewni braci.

na co dowodem są zamieszczone u dołu portretów inskrypcje. Obydwu obrazom przyświeca myśl, że są one nośnikami tej samej tradycji i niezmiennych od wieków wartości.

Sami artyści złożyli swoisty hołd swemu ojcu Hirschowi Henschlowi, uwieczniając go na portrecie olejnym datowanym na 1819 r.⁹³ (il. 9). Zachowany jedynie na reprodukcji wizerunek ma w sobie wiele naturalności. Sędziwy mężczyzna ubrany w płaszcz i obramowane futrem nakrycie głowy ukazany został w trzech czwartych postaci. Jego zgarbiona sylwetka i zadumany wzrok charakteryzują starca, który nie utracił jednak swojego dostojeństwa. Nie jest to portret sentymentalny, lecz przedstawienie bardzo realistyczne, co potwierdza również napis umieszczony na odwrocie obrazu⁹⁴. Zbieżność dat portretu Hirscha Henschla i wizerunku rabina Tikтина starszego świadczą, że bracia musieli być wówczas we Wrocławiu i przez krótki czas uczestniczyli w życiu gminy. Tym bardziej nie dziwi fakt artystycznych zamówień zleczanych przez nowo zakładane towarzystwa, jak na przykład Gesellschaft der Freunde, z którym bracia mieli kontakty jeszcze w Berlinie. Potwierdzają to wykonane w 1817 r. na zamówienie towarzystwa portrety jego znamienitych członków⁹⁵.

Bardzo ciekawym wątkiem we wrocławskich dziejach braci Henschel jest ich związek z dr. Eliasem Henschlem. Oczywisty wpływ na tę współpracę miało bliskie pokrewieństwo. Litograficzny portret dr. Henschla autorstwa bratanków ukazał się w biografii tegoż autorstwa Davidsohna: *Dr Elias Henschel, 50 Jahre Arzt und Geburtshelfer (Dr Elias Henschel, 50 lat pracy jako lekarz i pomocnik przy położu)* (il. 10). Istnieje też druga litografia o bardziej swobodnym, obyczajowym charakterze: *Dr Henschel leczy pacjentów w swoim gabinecie*⁹⁶ (il. 11). Również sam biograf wrocławskiego medyka – dr Anselm Davidson – doczekał się uwiecznienia swego wizerunku (il. 12). Portrety oświeconych wrocławskich Żydów są oczywiście zupełnie inne w wyrazie niż wizerunki obu opisanych wcześniej rabinów. Ukazany w modnym surducie i binoklach Davidson prezentuje się jako obywatel, którego tożsamość w sposób wizualny nie jest wyraźnie określona.

⁹³ S. Kirschstein, *op. cit.*, s. 67.

⁹⁴ Inskrypcja pochodzi z 1854 r.: „Ten powstały w 1819 r. we Wrocławiu, namalowany z natury i trafnie uchwycony portret Wilhelma Henschla, naszego spoczywającego w Bogu, najczcigodniejszego pana ojca niech pozostanie dla naszej ukochanej rodziny jako chwalebna pamiątka, zawsze godny pomnik ukochanej rodziny i następców”. Gebr. Henschel; za: *ibidem*, s. 67. Ta inskrypcja w porównaniu z podpisami portretów Tiktinów ma charakter bardziej prywatny i osobisty.

⁹⁵ August i Wilhelm zapisali się do berlińskiego Gesellschaft der Freunde w 1817 r.; *ibidem*, s. 15. Kirschstein wspomina przede wszystkim wykonany jako prezent na 25-lecie istnienia organizacji, portretu ówczesnego przewodniczącego W. Cassela. Miedziorytnicze wizerunki Cassela miały być podarowane każdemu z członków Towarzystwa. Nie zachowały się również wykonany przez Augusta obraz oraz sztych Wilhelma, które wisiały w siedzibie towarzystwa; *ibidem*.

⁹⁶ Wg Kirschsteina oryginalny rysunek nie zachował się; *ibidem*, s. 67.

Postacie lekarzy Henschla i Davidsona mają wyrażać *Menschlichkeit* w duchu oświeceniowym i nowoczesnym – nie zaś (obok oczywiście innych cech) partykularną *jydyszkeit*⁹⁷, jak ma to miejsce w przypadku rabinów poprzez celowo wyróżnione elementy stroju (kipa) lub hebrajski napis pod spodem wizerunku. Za uważalne w gminie wrocławskiej przeciwstawne postawy kulturowe i religijne uzyskały swoją plastyczną dokumentację w portretach autorstwa braci Henschel. Przedstawienie doktora Henschla przy pracy jest chyba pierwszym tego typu, jakie artyści wykonali w środowisku wrocławskich Żydów, aczkolwiek sama forma nie jest dla nich nowa⁹⁸.

Związani od początku ze świeckimi kręgami bracia nie podejmowali, zarówno w swym okresie wrocławskim, jak i berlińskim, innych tematów poza wspomnianymi portretami, scenami rodzajowymi, a przynajmniej inne wątki nie są mi znane. Tym bardziej zadziwiają odnalezione w Żydowskim Instytucie Historycznym w Warszawie trzy rysunki sygnowane ręką Wilhelma Henschla. Są to właściwie wykonane piórkiem lub kredką szkice, które zapewne miały doczekać się swojej realizacji w większym formacie. Wszystkie one zawierają grupowe sceny biblijne pochodzące z Pięcioksięgu (prawdopodobnie wszystkie z II Księgi Mojżeszowej). Jedna jest przypuszczalnie zobrazowaniem Sądu Salomona⁹⁹ (il. 13) (potwierdza to trzymana przez dwie postacie na obrazie tablica z cyfrą VIII¹⁰⁰). Inna, z cyfrą IV na tablicy¹⁰¹ (il. 14). Czwarta scena, ukazująca mężczyznę na tronie¹⁰² (il. 15), przed którym klęczy postać młodzieńca z księgą oraz znajdującego się za nim mężczyzny trzymającego bicz jest bardzo trudna do zidentyfikowania. Charakter i treść wszystkich tych alegorii są bardzo eklektyczne, a Henschel inspirował się najpewniej tekstami z różnych ksiąg, stąd trudna jest jednoznaczna interpretacja tych rysunków. Z pewnością jednak sceny te posiadały charakter dydaktyczno-moralny.

⁹⁷ Określenia tego używam tu w sensie potocznym, jako „żydowskość”, nie zaś jako pojęcia charakteryzującego złożone zjawisko kulturowe.

⁹⁸ Sceny we wnętrzach, należące również do biedermeierowskiego repertuaru, pojawiły się zapewne ze względu na wspomniane wcześniej zamiłowanie do ukazywania fragmentów scen teatralnych. Kamieniodruk wykonany przez braci w Berlinie w 1822 r. przedstawia księcia Radziwiłła, siedzącego w domowym stroju przy biurku, zza którego zwraca się do żony, księżniczki Luisy, trzymającej na rękach dziecko.

⁹⁹ ŻIH, nr inw. B-443/64.

¹⁰⁰ Wg Tory i dosłownego tłumaczenia Szemot (II Księga Mojżeszowa) 20,2:14 przykazanie ósme brzmi: *Nie będziesz porywał (człowieka)* (tłum. rabin S. Pecaric). Scena na grafice ilustruje historię dwóch kobiet, które walczyły o dziecko, Salomon fortelem uchronił niemowlę od przywłaszczenia przez fałszywą matkę (1. Księga Królewska, 3:16–28). Treść tego zdarzenia oraz przypisana mu pozycja z dekalogu zatem uzupełniają się.

¹⁰¹ ŻIH, nr inw. B-443/62.

¹⁰² *Ibidem*.

Niemal identyczny format szkiców i powtarzające się motywy brodatego starca (mędrca), spajające kompozycję o rozbudowanej akcji złożonej zwykle z grupy osób oraz występujące na dwóch rysunkach tablice z cyframi pozwalają przypuszczać, że prace te stanowią część większego cyklu będącego ilustracją biblijną lub też swobodnym rozwinięciem scen biblijnych związanych z przestrzeganiem praw Dekalogu. Ukazują one jedne z najważniejszych prawd wiary religii judaistycznej. Starca można identyfikować jako Mojżesza, a zgromadzony wokół niego tłum jako lud Hebrajczyków. Obrazy te, ukazujące nakaz przestrzegania boskiego prawa, są dodatkowo wzbogacone o przykład biblijnych przypowieści (jak w przypadku *Sądu Salomona*), w których dany punkt dekalogu został pogwałcony, a tego, kto to uczynił spotyka kara. Znając inne prace braci Henschel, można sądzić, że te niewielkie obrazki są dowodem twórczości stanowiącej prywatne poszukiwania któregoś z nich. Trudno stwierdzić, czy jest to wynik poszukiwań ideowych i plastycznych alegorii samego Wilhelma, czy też szkice posiadać miały konkretnego odbiorcę. Nieznana jest również data powstania szkiców. Pierwotnie pochodziły one ze zbiorów sztuki gminy żydowskiej w Berlinie. W zbiorach muzeum Żydowskiego Instytutu Historycznego znajdują się od 1948 r., kiedy przekazane zostały ze składnicy muzealnej w Narożnie.

Bracia Henschel zapisali się we wspomnieniach swoich współczesnych z Wrocławia jako ekscentrycy. Eksperymentowali w zakresie stosowanych technik graficznych (przede wszystkim litografii). Ich zachowanie również było tematem anegdot i komentarzy.

Swoją obecność we wrocławskim życiu artystycznym zaznaczyli przede wszystkim udziałem w wystawie „Breslauer Künstlerverein”¹⁰³ („Wrocławskie Towarzystwo Artystów”). Kolekcję szyldów ulicznych zaprezentowali na wystawie „Schlesische Industrie-Ausstellung”¹⁰⁴ („Śląska Wystawa Sztuki Przemysłowej”). Często wykonywali miniatury, szczególnie w technice pastelowej, w której najbardziej doświadczony był Wilhelm. Właścicielem kolekcji miniatur zatytułowanych: *Gebrüder Henschel, Skizzenbuch mit zahlreichen Porträts aus der Zeit um 1813* był żydowski prawnik pochodzenia żydowskiego dr Paul Heimann, który wypożyczał niektóre z nich na lokalne wystawy¹⁰⁵.

Prac braci, pionierów twórczości Żydów na Śląsku, nie mogło zabraknąć na wystawie Jüdisches Museum (Muzeum Żydowskiego) w 1929 r., gdzie prezen-

¹⁰³ S. Kirschstein, *op. cit.*, s. 70, za: E. Hintze, *Breslauer Streifzug*..

¹⁰⁴ *Ibidem*.

¹⁰⁵ Wspomniane i reprodukowane w katalogach, m.in. *Jahrhundertfeier der Freiheitskriege, Breslau 1913. Katalog der historischen Ausstellung Schlesiens Vorzeit in Bild und Schrift, Jahrbuch Des Schlesischen Museums für Kunstgewerbe und Altertümer*, t. 3, Breslau 1913, s. 117; E. Hintze, *Schlesische Miniaturmaler des Neuzehnten Jahrhunderts*, w: *Schlesiens Vorzeit in Bild und Schrift. Nf III*, „Jahrbuch Des Schlesischen Museums für Kunstgewerbe und Altertümer” 3, 1904, s. 157.

wany był portret Ephraima i Gittel Friedländer (ur. Henschel) (1830)¹⁰⁶ oraz anonimowy wizerunek z 1847 r., określane jako *Portret Żydówki*¹⁰⁷. Jedną z ostatnich wystaw zorganizowanych przez żydowskie środowisko Wrocławia w 1936 r. „Das jüdische Bildnis in Schlesien” prezentowała twórczość portretową braci Henschel związaną z wrocławskimi rodami żydowskimi. W artykule zamieszczonym w „Breslauer Jüdisches Gemeindeblatt”¹⁰⁸ pisano, że obrazy miały niezbyt dobrze prezentować się we wnętrzu i nie zawsze wyczerpywały bogactwo barw. Natomiast „świeżo i naturalnie” oddawały „mądrą twarz pani Eliassohn (ur. Littauer)”¹⁰⁹, „mieszczzańską korpulencję państwa Goldsticker”¹¹⁰, „wielkoświatowość” Ephraima Friedländera¹¹¹ oraz „wesoły, bardziej żywy i kolorowy” portret dziecięcy Ernestine Cohn¹¹².

Jeśli portret może być na wzór szczątkowych przekazów biograficznych w jakimś stopniu dokumentem tożsamości, to uznać należy działalność braci Henschel za istotny wkład w kulturę Żydów wrocławskich i uzupełnienie przekazów historycznych, jakie nam po nich pozostały. Różnorodność postaw wrocławskich Żydów, ich gusta, rodzinne koneksje, można dostrzec na pozostawionych przez Wilhelma, Friedricha i Augusta wizerunkach. Przede wszystkim są one dowodem na istnienie wyodrębnionego środowiska kulturowego, które nazwać można żydowskim *biedermeierem*. Podobnie jak w całej Europie, tak i we Wrocławiu, kultura *biedermeieru* pielęgnowana była w środowisku mieszczańskim. Intymne obrazy, prezentujące rozbudowane sceny rodzinne, ukazane w otoczeniu mieszczańskiego salonu, funkcjonowały w formie sztychów lub obrazów olejnych w śląskich domach. W domach żydowskich były to niemal wyłącznie portrety prezentujące członków rodziny pokolenia emancypacji. Nie ma żadnych dowodów na związku braci Henschel z lokalnym środowiskiem malarzy niemieckich, popularnymi: Raphaellem Schallem, Johannem H.Ch. Königiem czy Karlem Josephem Raabem. Nie ma też śladów jakichkolwiek wzajemnych wpływów. Bracia Henschel nie tylko we Wrocławiu wydawali się być ciągle berlińczykami, ale ich przywiązanie do gminy żydowskiej i nieodłączny typ zamówień związanych z mieszczańskimi rodzinami żydowskimi czyniło z nich artystów oderwanych nieco od środowiska twórców wrocławskich i ich dzieł.

¹⁰⁶ *Katalog der vom Verein „Jüdisches Museum Breslau” in den Räumen des schlesischen Museums für Kunstgewerbe und Altertümer veranstaltete Ausstellung das Judentum in der Geschichte Schlesiens*, oprac. E. Hintze, Breslau, 3 II–17 III 1929, s. 118, nr kat. 519, 520.

¹⁰⁷ *Ibidem*, s. 119, nr kat. 525.

¹⁰⁸ K. Schwerin, *Das jüdische Bildnis in Schlesien*, „Breslauer Jüdisches Gemeindeblatt” 13, 1936, nr 22, s. 6.

¹⁰⁹ *Ibidem*.

¹¹⁰ *Ibidem*.

¹¹¹ *Ibidem*.

¹¹² *Ibidem*.

Julius Muhr (1819–1865)

W 1936 r., na tej samej wystawie, ukazującej żydowską kulturę mieszczańską Wrocławia, na której prezentowano prace braci Henschel, pojawiły się również prace Juliusa Muhra (1819–1865). Artysta jedynie w początkowej fazie swojej twórczości był związany z Wrocławiem i Śląskiem, potem działał w Berlinie i Monachium, gdzie kształtował swój warsztat w środowisku realistów z kręgu Nazareńczyków. Julius urodził się w Pszczynie w 1819 r. i był synem górnośląskiego uczonego i kupca, zwolennika emancypacji, Abrahama Muhra. Śląsk opuścił w wieku 19 lat, kiedy to wyjechał do Berlina, a następnie przeniósł się do Monachium, gdzie jego mistrzem był Peter von Cornelius. Malarz długo pozostawał pod wpływem monachijskiego realizmu oraz ruchu Nazareńczyków. W latach 1847–1852 pracował razem ze swym nauczycielem Kaulbachem nad freskami w Neues Museum w Berlinie. Prawdopodobnie miał wtedy jakieś kontakty z kręgami oświeceniowych Żydów. Namalował m.in. portret Leopolda Zunza, założyciela „Wissenschaft des Judentums”¹¹³, znanego ze swego orędownictwa badań nad sztuką żydowską.

Na ekspozycji zorganizowanej w 1936 r. we wrocławskim muzeum żydowskim zaprezentowane zostały bardzo wczesne prace Muhra, które prawdopodobnie były pierwszymi wprawkami młodego artysty, poczynionymi jeszcze przed jego wyjazdem do Berlina. Jako modele służyła mu rodzina, m.in. jego szwagierka Johanna Muhr z domu Altmann (il. 16). Stylistyki owego zaginionego dziś obrazu można domyślać się z opisu zamieszczonego w notatce prasowej: „Z głębokiego, brązowego tła patrzy na nas spokojne i piękne oblicze, połyskliwe czarne włosy przykryte ciemnym czepeczkiem; nad szeroko opadającym, czarnym kołnierzem wąski, biały z winnoczerwona aksamitną kokardą i z kokieteryjnie zawiązaną, kolorową chusteczką”¹¹⁴. Jako „pełen życia i naturalny”¹¹⁵ opisywany jest również portret dziecięcy Jakoba Blocha. Portrety te, jak na wczesne dzieła przystało, były jeszcze wtedy dość konwencjonalne. Z powyższych opisów można się domyślać, że werystycznie oddane szczegóły ubioru, z jednoczesną próbą nadania postaciom pewnej swobody, a nawet wrażenia wyglądu nie do końca reprezentacyjnego, a codziennego, odzwierciedlały osobisty stosunek artysty do portretowanych. Trzeba zaznaczyć, że portrety te przedstawiały osoby spokrewnione z Juliušem Muhrem. Dlatego nie mamy tu do czynienia z w pełni świadomym zamówieniem, które miało wyznaczyć szczególny profil obrazu oraz formę i sposób ujęcia wizerunku. Obrazy te traktować należy jako swego rodzaju pamiątki, być może były to podarki artysty dla krewnych. Potwierdzeniem tego przypuszczenia

¹¹³ C. Roth, *Die Kunst der Juden*, t. 2, Frankfurt a. Main 1963, s. 25.

¹¹⁴ K. Schwerin, *op. cit.*, s. 6.

¹¹⁵ *Ibidem*.

jest fakt, iż śląska rodzina Muhra była w posiadaniu innych dzieł artysty. Na inauguracyjnej wystawie muzeum żydowskiego we Wrocławiu pojawiła się m.in. litografia autorstwa Engelberga z 1847 r.¹¹⁶, będąca przeniesieniem malarskiego portretu ojca Juliusa Muhra – Abrahama. W posiadaniu fundacji Fränckla były również dwa obrazy olejne autorstwa górnośląskiego malarza: portret Davida Fränckla, założyciela wrocławskiego szpitala żydowskiego oraz wizerunek jego brata Jonasa¹¹⁷ (il. 17).

Zachowany w Archiwum Państwowym we Wrocławiu testament¹¹⁸ z 1921 r. wnuka Juliusa Muhra – Ernesta Muhra¹¹⁹ i jego żony Anny (ur. Bloch), zamieszkałych w Opolu, poświadcza, że byli oni w posiadaniu obrazu *Hiob von seinen Freunden getröstet* (*Hiob pocieszony przez przyjaciół*), który zgodnie z wolą miał być po jego śmierci przekazany Muzeum Śląskiemu. Nakaz ten został spełniony dopiero w 1933 r. przez Friedricha (Fritza) Muhra i jego siostrę Else Fürst, którzy dodatkowo podarowali muzeum jedną akwarelę i rysunek Juliusa Muhra¹²⁰. Obraz – tym razem nazwany *Hiob wird von seinen Freunden beklagt* – oddany miał być do konserwacji z późniejszym przeznaczeniem jako podarunek dla Muzeum w Bytomiu¹²¹. W 1936 r. z inicjatywy krewnego malarza, ówczesnego dyrektora Muzeum Żydowskiego w Berlinie Franza Landsbergera, Friedrich Muhr czynił starania, aby obraz przekazać z depozytu Muzeum Śląskiego żydowskim zbiorom berlińskim¹²². Ówczesny dyrektor Muzeum Śląskiego załatwiający formalności w liście naznaczonym już retoryką nazistowską, do Nadprezydenta Dolnego Śląska (Oberpräsident Niederschlesien) pisał o dwóch wnioskach od „niearyjskich petentów” („von nichtarischen Bittstellern”) i jednocześnie wyrażał brak zainteresowania zdeponowanym dziełem, godząc się na przekazanie go Muzeum Żydowskiemu w Berlinie. W 1937 r. obraz został przewieziony do stolicy Rzeszy. Obraz z Hiobem, będący wcześniej własnością rodziny Muhra, musiał od dawna znajdować się w jej posiadaniu.

Scena z Hiobem należy do często podejmowanej przez Muhra tematyki religijnej. Motywy starotestamentowe nie są jednak tymi, z jakich Muhr zażywał w kręgach monachijskich czy rzymskich. Artysta przybył w 1854 r. do Rzymu, gdzie przyłączył się do kolonii artystycznej związanej z nurtem niemieckich ide-

¹¹⁶ *Katalog der vom Verein „Jüdisches Museum Breslau”...*, s. 119, poz. kat. 528.

¹¹⁷ *Ibidem*, poz. kat. 529.

¹¹⁸ AP, WSPŚI, SMB, sygn. 615/283.

¹¹⁹ Ernest Muhr (1847–1922) był zamożnym aptekarzem, wraz z opolskim rabinem zainicjował wybudowanie nowej synagogi w Opolu w 1897 r.

¹²⁰ AP, WSPŚI, sygn. 615/18.r. List dyrektora muzeum Ericha Wiesego poświadcza otrzymanie akwareli i rysunku Muhra, jednocześnie wyraża chęć utworzenia Fundacji Muhra dla upamiętnienia Juliusa.

¹²¹ *Ibidem*.

¹²² AP, WSPŚI, sygn. 615/41.

alistów. Podjął pracę dla środowiska papiesko-kardynalskiego, dla którego wykonywał freski w Kaplicy Sykstyńskiej. Jak wspominał członek ówczesnej bohemy Rzymu i żywy dokumentator tamtejszego życia towarzyskiego i artystycznego – Paul Heyse – wpływowi mecenas wzięli Muhra pod opiekę w nadziei, że uda im się przekonać go do zmiany wyznania na katolickie, bez powodzenia jednak¹²³.

Muhr w swojej twórczości podejmował wiele tematów związanych z religią, czy raczej z szerzej rozumianą kulturą chrześcijańską. Oprócz wspomnianych fresków wykonał kilka obrazów przedstawiających mnichów: *Mnich kontemplujący* lub *Siesta mnichów*, nie mogą one jednak w jego twórczości jednoznacznie kojarzyć się z tematem chrześcijańskim (czyt. również religijnym). Julius Muhr pozostawał prawdopodobnie pod wpływem Nazareńczyków i mnisi znaczyli dla niego bardziej poświęcenie się duchowej posłudze, byli ucieleśnieniem ideałów braterstwa i wspólnoty. Obrazy utrzymane są w lirycznym nastroju i mają na ogół wydźwięk uniwersalny a czasem mistyczny. Mnich wydaje się tu niejako podług myśli romantycznej być alter ego artysty-twórcy, który urzeczony pięknem natury tworzy pod wpływem jej inspiracji. Romantyczna tęsknota za religijnością, która u innych artystów przejawiała się nawiązaniem do duchowości chrześcijańskiej, stanowiła intelektualną i estetyczną inspirację dla twórczości syna żydowskiego uczonego. Muhr szukał w tych tematach zapewne innych pierwiastków, a mianowicie sztuki idealnej, odzwierciedlającej głębsze przeżycia duchowe. Tym samym bliski staje się chociażby Antonowi Rafaelowi Mengsowi czy swojemu rówieśnikowi – Eduardowi Bendemannowi¹²⁴. W przeciwieństwie do nich Muhr nie zdecydował się na zmianę wyznania i być może różne przemyślenia na temat swej religijnej i kulturowej tożsamości skłoniły go do zaprzestania konformistycznej drogi i do wyjazdu z Rzymu.

Muhr ostatecznie osiadł w 1858 r. w Monachium. Rzym odwiedzał jednak każdej zimy. Ciągłe tworzył pejzaże, ale powtarzającym się w jego twórczości motywem są Cyganie (*Rodzina cygańska*, *Sprzeczka z Cyganami*). Był to popularny wówczas romantyczny i egzotyczny motyw. Poza tym mógł być niemiecko-żydowskiemu artyście bliski również z innych powodów. Obcy był sztuce żydowskiej w tamtych czasie jeszcze motyw wiecznego Żyda tułacza – dzielący podobny los, jak niegdyś Żydzi, Cyganie mogli stanowić swojego rodzaju etniczny ekwiwalent dla nieobecnych jeszcze motywów orientalnych i egzystencjonalnych w sztuce Żydów. Postać Cygana, obecna w twórczości wielu romantyków, kojarzyła się także z czymś, co było obce mieszczańskiej kulturze europejskiej, a jednocześnie stanowiło przedmiot fascynacji. Ze względu jednak na niezachowany

¹²³ <http://gutenberg.spiegel.de/heyse/heysebio/hey04b.htm>.

¹²⁴ Już ojciec Antona Rafaela Mengsa – pochodzący z Czech Ismael, również miniaturzysta – zmienił wyznanie na chrześcijańskie; zob. E. Cohn-Wiener, *op. cit.*, s. 234.

materiał w postaci pisemnych wypowiedzi artysty nie można kategorycznie stwierdzić przyczyn pojawienia się tego wątku w twórczości Muhra. Dziesięć lat później inny artysta żydowskiego pochodzenia – Maurycy Gottlieb – będzie również poszukiwał egzotycznych tematów (tym razem np. Arabów) w drodze ku określeniu swojej tożsamości, zarówno jako artysty, jak i Żyda oraz Polaka. Motywy orientalne u Gottlieba pojawiały się w nawiązaniu do starożytnej historii Bliskiego Wschodu pojmowanej jako część własnego dziedzictwa kulturowego¹²⁵.

Muhr z pewnością podobnie jak później Gottlieb¹²⁶ miał osobowość romantyka. W jego sztuce przeważają tematy malownicze i liryczne, naznaczone pewną nutą tajemniczości i mistyki. Religia zaś, niezależnie od wyznania, pojmowana była przez obu twórców jako filozofia uniwersalna, źródło przeżyć duchowych, odzwierciedlenie dziejów ludzkości, jej wzlotów i upadków, zmagania i słabości. Takie znaczenie należy zapewne przypisać przechowywanej u rodziny scenie z Hiobem. Biblijna postać, służąca jako przykład człowieka wystawionego na próbę samotności i zdrady, pojawi się u innych żydowskich artystów około 50 lat później. Nie znaczy to jednak, iż Muhra należy uznać za prekursora motywu hiobowego w sztuce żydowskiej, gdyż był to temat obecny także w sztuce chrześcijańskiej, a motyw braterskiego pocieszenia nawiązuje również do ideałów reprezentowanych przez Nazareńczyków. Jest on jednak dowodem na to, iż podejmowanie przez Muhra wątków z Biblii dawało mu możliwość realizowania ideałów uniwersalizmu, który był wspólnym polem kultury żydowskiej i chrześcijańskiej.

We Wrocławiu lokalne środowisko żydowskie zapamiętało jednak Juliusa Muhra głównie jako młodego, dobrze zapowiadającego się artystę, tworzącego staranne i trafne w ujęciu portrety. Artysta był dobrze znany, a w latach 20. XX w. uznawany był już zapewne za lokalnego klasyka gatunku portretowego. Jego obrazy wisiały podobno nawet w mieszkaniu Franza Landsbergera, który był *nota bene* krewnym malarza¹²⁷. Dopiero w 1936 r. na wystawie „Jüdische Künstler” pokazano jego obraz z pastuszkami pochodzący z okresu rzymskiego. Kiedy artysta opuszczał Śląsk w 1838 r., w jego stolicy widać było początki nowej sztuki pod wpływem romantyzmu i prawdopodobnie jeśli Julius Muhr powróciłby do miasta tak, jak uczynił to np. inny artysta Max Raabe, pielęgnowałby owe przestarzałe już w innych częściach kraju tradycje biedermeieru. Jego związki z Wrocławiem trzeba zatem podzielić na zawodowo-artystyczne i prywatne. W odróżnieniu od braci Henschel, u których owe sfery się przeplatały, nie osiadł on

¹²⁵ Zob. J. Malinowski, *Maurycy Gottlieb*, Warszawa 1997; E. Mendelsohn, *Painting a People. Maurycy Gottlieb and New Jewish Art*, Hanover 2002.

¹²⁶ Więcej o motywach chrześcijańskich w sztuce Gottlieba: Z. Amishai-Maisels, *The Jewish Jesus*, „Journal of Jewish Art” 9, 1982, s. 96–98; J. Malinowski, *op. cit.*; E. Mendelsohn, *op. cit.*

¹²⁷ E. Scheyer, *Briefe Ludwig Meidners an Franz Landsberger*, „Schlesien” 16, 1971, s. 72–86.

ostatecznie w środowisku przygminnym Wrocławia, lecz w Monachium, gdzie jako dyrektor Galerii Schacka zmarł w 1865 r.

* * *

W opisanym wyżej okresie od wydania w 1812 r. edyktu emancypacyjnego do pierwszej połowy XIX w. nie było jeszcze we Wrocławiu zbyt wielu osobowości artystycznych pochodzenia żydowskiego. Gmina żydowska we Wrocławiu nie miała artysty pokroju Moritza Oppenheima, który świadomy przemian własnej tożsamości oraz tożsamości niemieckich gmin żydowskich, pozostawił za sobą sentymentalne obrazy żydowskich świąt i obrzędów uosabiających odchodzący świat, który zniknął z horyzontu poemancypacyjnych Żydów. Podkreślić należy jednak, że wprowadzenie sztuki w przestrzeń prywatną wrocławsko-żydowskiego domu mieszczańskiego stanowiło pewien fenomen. Wersja żydowskiego *biedermeieru* była tu skromniejsza. Ograniczała się do rodzinnych portretów pojedynczych osób pochodzących z najbliższego otoczenia artystów. Eksploatacja jedynie formy portretu, jako wyrazu kultury *biedermeieru*, stanowi także okrojone motywy i form charakterystycznych dla śląskiego malarstwa i rysunku tworzonego w środowiskach chrześcijańskich. Nie można mówić o rozbudowanych wątkach, prezentujących żydowskie rodziny w domowym otoczeniu. Jedynym wyjątkiem jest tu wizerunek dr. Henschla podczas pracy, który wpisuje się w nurt obyczajowych *biedermeierowych* scenek. To, co charakterystyczne dla śląsko-żydowskiej wersji *biedermeieru*, to próba wpisania portretowanego w szerszy kontekst genealogii rodzin żydowskich, tradycji kultywowanej przeciw od wieków „zbiorowej pamięci”. Za *biedermeierowym* portretem żydowskim stało coś więcej niż tylko ukazanie cieszącego się rodzinnym życiem mieszczanina. Były one przypieczętowaniem pozycji Żyda w społeczeństwie niemieckim oraz w lokalnym środowisku. Stanowiły dowód na dokonujące się transformacje obyczajowe i kulturowe wewnątrz gminy. Portrety miały również swoją wymowę moralizatorską i edukacyjną. Miały utrwalać więzi pomiędzy żydowskim mieszczaństwem i podtrzymywać pamięć o autorytetach. Przykładem takiej postawy są wizerunki rabinów Abrahama Tikina i jego syna Salomona (autorstwa braci Henschel), które są dowodem na roszczenia uczonych, by ich podobizny zostawione potomnym świadczyły o sprawowanym dla gminy urzędzie, a przede wszystkim o ich autorytecie nie tylko w środowisku wrocławskim, ale i w innych europejskich kahałach.

Jednocześnie fakt, że w okresie *biedermeieru* jedynymi artystami oddanymi gminie żydowskiej byli bracia Henschel, nie znaczy, iż portret był jedyną formą sztuki akceptowaną w żydowskim domu mieszczańskim. Zamożne i wpływowe rodziny żydowskie otaczały się także pejzażami wykonanymi przez lokalnych artystów, wśród których mieli swoich ulubionych twórców. Był nim np. Adalbert

Wöfl, znany przede wszystkim z widoków Wrocławia. Wrocławszy Żydzi byli także miłośnikami twórczości Adolfa Menzla czy Adolfa Dresslera.

Co zatem obrazy braci Henschel czy wczesne dzieła Muhra mówią o gminie żydowskiej we Wrocławiu? Z pewnością już na początku XIX w. była to społeczność świadoma swojej pozycji w mieście. Jednocześnie była to warstwa bardzo podzielona na bardziej lub mniej uprzywilejowanych. Zamawiając portrety wrocławskie mieszczaństwo żydowskie było coraz bardziej świadome, jak ważnym nośnikiem wartości i układow grupy społecznej jest sztuka. Otwartość na twórczość plastyczną potwierdza fakt wprowadzenia rysunku do programu Szkoły Wilhelma. Z drugiej strony forma portretu, która ukazywała członków gminy nie jako Żydów¹²⁸, lecz w sposób typowy dla mieszczańskich środowisk Niemiec i Europy Środkowej, dopełniała potrzebę poczucia równouprawnienia. Świadczy o tym duża liczba wizerunków, jakie rodziny żydowskie zamawiały u artystów również związanych z kręgami protestanckimi. Datowane na koniec XVIII i początek XIX w. podobizny śląskich kupców i osób sprawujących ważne urzędy w gminie i żydowskich organizacjach autorstwa Gottfrieda Augusta Thilo¹²⁹ są dowodem na to, że nie zawsze wspólne pochodzenie artysty i portretowanego było najważniejszym kryterium przy wyborze malarza, lecz dobrze wykonany portret¹³⁰. Choć posiadanie związanych z gminą artystów żydowskich było z pewnością wielkim atutem. Zmysł obserwacyjny, a także znajomość panujących we wrocławskim kahale stosunków, co było przywilejem szczególnie braci Henschel, niewątpliwie pomagało w ukazaniu różnic pomiędzy przedstawicielami tradycji (Abrahama i Salomona Tiktinów), a coraz bardziej wpływowymi i zaangażowanymi w ruch haskali intelektualistami (dr Elias Henschel, dr Davidsohn). Tak rozszczępiona tożsamość kulturowa w ramach jednej gminy była cechą charakterystyczną społeczności żydowskiej Wrocławia. Żydowscy malarze i graficy brali czynny udział w tych przemianach, dlatego ich obrazy noszą cechy autentyczności i są wyrazem ich własnego doświadczenia.

¹²⁸ Co mogłoby nastąpić poprzez wprowadzenie jakichkolwiek znaków i symboli świadczących o ich identyfikacji kulturowej czy religijnej, jak np. kipa, element wystroju synagogi czy jakikolwiek rytualny lub związany z żydowskim świętem przedmiot.

¹²⁹ Zob. *Schlesiens Vorzeit in Bild und Schrift. Jahrbuch des schlesischen Museums für Kunstgewerbe und Altertümer*, t. 3, Breslau 1904, s. 119–134. Niewykluczone, że sam Thilo był konwertytą. Nazwisko Thilo pojawia się wśród wrocławskich rodzin żydowskich jeszcze w końcu lat 20. XX w.

¹³⁰ Innymi malarzami nieżydowskiego pochodzenia, którzy służyli swoim talentem żydowskim rodzinom, byli: Ernst Resch, Carl v. Rahden, Josef Kriehuber, Theodor Hamacher, Philipp Hoyoll i Carl Rothe.

Organizacje kulturalne i artystyczne środowisk żydowskich połowy XIX w.

Połowa XIX w. stanowiła koniec epoki *biedermeieru* również w kulturze Wrocławia. Ostatni z braci Henschel umarli w skromnych warunkach w latach 60. Julius Muhr zakończył żywot w 1865 r. poza swą nadodrzańską ojczyzną. W tym czasie w gminie żydowskiej zachodziły ciągłe zmiany wyrażające się przede wszystkim ogromnym postępowaniem kulturowym i ekonomicznym. Doskonale rozwijało się, działające od 1854 r., Żydowskie Seminarium Teologiczne. W mieście działały dwie komisje kulturowe, a inne zatamizowane żydowskie organizacje realizowały cele charytatywne, społeczne i kulturalne na polu publicznym stolicy prowincji.

Oprócz coraz liczniej powstających organizacji żydowskich, przedstawiciele gminy żydowskiej korzystali z rosnącej otwartości stowarzyszeń chrześcijańskich. Najliczniej i najwcześniej, bo od lat 50. XIX w., Żydzi byli reprezentowani w *Gesellschaft der Vaterländische Kultur*¹³¹ (Towarzystwo Kultury Ojczyznianej), w której poszczególne sekcje prowadzone były przez wybitne postacie świata naukowego, także pochodzenia żydowskiego, z różnych specjalizacji naukowych. Cechą charakterystyczną był fakt, że w stowarzyszeniu nie istniał żydowski oddział teologiczny, podczas gdy, jak zauważa Till van Rahden, istniały takie w wersji protestanckiej i katolickiej¹³². Najwyraźniej żydowscy intelektualiści zainteresowani byli realizowaniem swoich świeckich pasji, zaś ci, którzy pragnęli rozwijać swą wiedzę religijną, mogli wstępować do Żydowskiego Seminarium Teologicznego. Wielu należało jednocześnie do kilku organizacji, w tym również autor jednej z pierwszych monografii dotyczących Żydów na Śląsku – Marcus Brann¹³³, który udzielał się w innej wpływowej organizacji o charakterze kulturalnym – *Humboldt-Verein für Volksbildung*. Stowarzyszenie to prowadziło działalność społeczną i pedagogiczną utrzymaną w liberalnym duchu, stąd też w jego szeregach rychło znaleźli się wrocławscy wydawcy (Felix Priebatsch, Heimann), księgarze (Wilhelm Koebner), historyk Jakub Caro oraz jeden z twórców wrocławskiej Szkoły Poetów (*Dichterschule*) – Adolf Freyhan.

Wrocławska Szkoła Poetów, choć nie stanowiła grupy złożonej jedynie z Żydów, była kolejną inicjatywą wspieraną przez środowiska żydowskie różnych orientacji. Wspomniany Freyhan był kupcem, działał w *Humboldt-Verein für*

¹³¹ T. van Rahden, *op. cit.*, s. 106, 107.

¹³² *Ibidem*, s. 107.

¹³³ Brann był również nauczycielem w Żydowskim Seminarium Teologicznym. Do organizacji należeli także: rabin gminy Jacob Gutmann i ortodoksyjny rabin Ferdinand Rosenthal; za: L. Ziątkowski, *op. cit.*, s. 59.

Volksbildung, a jednocześnie zasłynął jako twórca komediowy. Wspierali go pisarz Oskar Justinus Cohn (1839–1893), jego młodszy brat botanik: Ferdinand Julius Cohn i Jakob Freund (1827–1877), którzy razem utworzyli osobną grupę literacką.

Dwaj pierwsi nie odgrywali ważnej roli w gminie, za to Jakob Freund od 1856 r. był nauczycielem szkoły religijnej przy synagodze i znanym autorem religijnych ksiąg nabożnych (Erbauungsliteratur). Prezentowane utwory literackie i poglądy Freunda bliskie były ruchowi reformowanemu. Pisarz opublikował w 1861 r. *Biblische Gedichte (Poezja biblijna)*, *Gebets- und Andachtsbuch für israelitische Maedchen (Modlitewnik dla izraelickich dziewcząt)* (1867), *Confirmationsreden* (1870). Freund nie chciał ograniczyć się jedynie do literatury religijnej, pisał o teatrze purimowym, układał humorystyczne wiersze dla dzieci, które opublikował w *Album Schlesischer Dichterefreunde (Album śląskiego miłośnika poezji)* (1874). Jego jedyny syn: Julius Freund na przełomie wieków wprowadził styl nowoczesnego teatru rewiowego¹³⁴. Profil Breslauer Dichterschule nie był żydowski, jedynie czasem pojawiają się w twórczości pisarzy wątki związane z kulturą judaistyczną. Więcej tematów żydowskich wprowadził Arthur Silbergleit, który później, gdy wyjechał do Berlina, związał się z kręgami syjonistycznymi. Członkami szkoły byli również twórcy literatury heimatowej, a nawet niemieccy naturaliści. Do młodszej generacji poetów przełomu wieków należał również Emil Ludwig¹³⁵ oraz Paul Mühsam, autor wiersza *Der ewige Jude* (1924). Słynna we Wrocławiu była pochodząca z Wielkopolski Frederike Kempner (1828–1904), poetka, autorka satyrycznych wierszy, w których poruszała tematykę społeczną, nie stroniąc również od krytyki patriarchalnego i skostniałego systemu żydowskiej tradycji.

Rozpowszechnianiem kultury literackiej zajmowały się coraz liczniejsze oficyny wydawnicze, które prowadzone były przez osoby pochodzenia żydowskiego, wśród nich jedną z największych była działająca w drugiej połowie XIX w. księgarnia Juliusa Heinauera, która specjalizowała się w wydawnictwach muzycznych. Usytuowana przy ulicy Świdnickiej 52 (dawna Schweidnitzerstrasse 52), była pierwszym miejscem we Wrocławiu, gdzie można było posłuchać płyt. Po śmierci Juliusa Heinauera, według przekazów jego wnuka, Willy'ego Cohna, przeszła w aryjskie ręce¹³⁶. Julius Heinauer był również pierwszym przewodniczącym (dyrektorem) Gesellschaft der Freunde¹³⁷.

Te liczne organizacje są dowodem na rosnące znaczenie środowisk żydowskich w kulturalnym życiu Wrocławia. Udział żydowskich intelektualistów w stowarzyszeniach wyjaśniać można z jednej strony asymilacyjnymi aspiracjami i idealistyczną

¹³⁴ T. van Rahden, *op. cit.*, s. 111.

¹³⁵ *Ibidem*.

¹³⁶ W. Cohn, *op. cit.*, s. 27.

¹³⁷ *Ibidem*, s. 26.

nadzieją na pokojową koegzystencję, z drugiej zaś, chęcią obalenia stereotypu o zacofaniu Żydów i pokutującym wizerunku zamkniętych w granicach getta Żydów z Europy Wschodniej w warunkach pojawiającego się od lat 70. XIX w. propagandy antysemitki. Na antysemitki wizerunek Żyda składały się także ukryte uprzedzenia związane z poglądem, iż Żydzi ze względu na swoje pieniądze stanowią potężną ekonomiczną konkurencję. Chęć walki z tym stereotypem skłaniała wielu członków mniejszości żydowskiej do podejmowaniu wolnych zawodów i udowadniania swoich intelektualnych i artystycznych uzdolnień.

Żydzi różnych środowisk jednoczyli się w organizacjach żydowskich odpowiadających ich poglądom religijnym, ideologicznym i politycznym. Szczególnie pod koniec XIX w. założone wcześniej stowarzyszenia przeżywały swój rozkwit, powstawały również nowe. Elitarne Gesellschaft der Freunde skupiało czołowych przedstawicieli społecznego i kulturalnego życia miasta, prowincji i całych Niemiec¹³⁸, w tym pisarzy. Fundacja Fränckla już dużo wcześniej, bo w 1856 r. utworzyła osobny dział mający wspierać działalność rzemieślniczą wrocławskich Żydów (Fränckelsche Stiftung zur Beförderung der Künste und Handwerke unter den Juden). Również w prasie końca XIX w. coraz częściej czytać można było o fundowanych stypendiach, mających wspierać uzdolnione artystycznie osoby nie tylko pochodzenia żydowskiego¹³⁹.

Od końca XIX w. coraz liczniejsze stawały się organizacje studentów żydowskich (Vereinigung Jüdischer Akademiker) czy będąca alternatywą wobec konserwatywnych nacjonalistycznie i antysemitcko nastawionych stowarzyszeń niemieckich organizacja „Viadrina” (1886–1893)¹⁴⁰.

W 1885 r. powstała we Wrocławiu pierwsza żydowska loża Bnei Brit – Loża Lessinga (Lessing Loge), która miała ogromne znaczenie jako centrum kulturalno-artystyczne jednoczące żydowską społeczność Wrocławia w duchu kultywowania własnego dorobku kulturowego oraz propagowania nowych twórczych impulsów wśród przedstawicieli mniejszości żydowskiej. Stąd też liczne wystawy i odczyty na temat żydowskiej sztuki oraz prezentacja współczesnych artystów, które stanowiły niezwykle ważny element działalności żydowskiej loży.

W duchu zjednoczenia kulturowego i narodowego działały również pierwsze organizacje syjonistyczne we Wrocławiu – Breslauer Zionistische Vereinigung (1897) oraz liczne, związane z tą ideologią organizacje młodzieżowe.

¹³⁸ L. Ziątkowski, *op. cit.*, s. 61.

¹³⁹ Ogłoszenia o różnorodnych stypendiach zamieszczane były w „Jüdisches Volksblatt” od 1899 r.

¹⁴⁰ Zob. L. Fetheringill Swartout, *Mut, Mensur, Männlichkeit. Die „Viadrina”, eine jüdische schlagende Verbindung*, w: *In Breslau zu Hause?...*, s. 148–166.

Synagoga Na Wygonie – architektura jako wizualizacja pozycji liberalnych środowisk żydowskich Wrocławia drugiej połowy XIX w. w kontekście narracji tożsamościowej miasta

Dla społeczności żydowskiej Wrocławia wiek XIX był okresem dynamicznego rozwoju atomizujących się organizacji, postępującej laicyzacji, a także gotowości na akulturację i integrację ze społecznością niemiecką. Historia i architektura dwóch wrocławskich synagog, które dzieli niecałe 50 lat, odzwierciedlają specyfikę dwóch epok w dziejach żydowskiej gminy we Wrocławiu. Wybudowana w 1829 r. przez chrześcijańskiego architekta Carla Ferdinanda Langhansa synagoga Pod Białym Bocianem powstała jako inicjatywa Pierwszego Towarzystwa Braterskiego, choć po części była też wynikiem nakazu ministra von Hoyma, który próbował wymusić powstanie ogólnogminnej świątyni¹⁴¹. Jak pisze Agnieszka Zabłocka-Kos, konflikt pomiędzy ortodoksyjnymi członkami gminy, którzy byli przeciwni budowli, a środowiskami postępowymi spowodował, iż powstała ostatecznie z fundacji Gesellschaft der Brüder świątynia była budynkiem związanym z kręgami sympatyków haskali, którym nieobce były skłonności do asymilacji¹⁴². Była więc ona manifestem tych środowisk żydowskich, które chciały zaznaczyć swoją kulturą odrębność nie tylko względem ortodoksyjnych członków gminy, ale także wobec nieprzychylnych Żydom środowisk chrześcijańskich. Tym bardziej, iż jak zwraca uwagę Zabłocka-Kos, 13 lat wcześniej ten sam architekt zaprojektował na graniczącej z późniejszą synagogą działkę siedzibę konserwatywnych środowisk chrześcijańskich – Lożę Pod Złotym Berłem¹⁴³. Loża ta, skupiająca wrocławskich kupców i mieszczaństwo, znana była ze swoich restrykcyjnych zasad, zakazujących przyjmowania do bractwa osób żydowskiego pochodzenia. Opisuując historie obu fundacji, autorka najnowszego opracowania dotyczącego centrum Wrocławia wskazuje, iż dzielnica żydowska usytuowana pomiędzy dawną Carlsstrasse (obecnie ul. Kazimierza Wielkiego) i promenadą, już w pierwszej połowie XIX w. stała się polem walki mieszczaństwa żydowskiego i chrześcijańskiego o dominację nad tą częścią miasta. Żydowskie i chrześcijańskie fundacje stanowić mogą wyraz swoistego konfliktu, jaki miał miejsce w latach 20. XIX w.¹⁴⁴ Podporządkowane tej idei miało być nie tylko usytuowanie, ale także styl synagogi Pod Białym Bocianem. Widoczna z promenady budowla miała jednoczyć w sobie cechy wolno stojących bożnic tradycji wschodnioeuropejskiej z niemieckim sposobem umieszczania żydowskich świątyń w pierzei ulicy lub ukrywania

¹⁴¹ Zob. A. Zabłocka-Kos, *Zrozumieć miasto. Centrum Wrocławia na drodze ku nowoczesnemu 'city' 1807–1858*, Wrocław 2006, s. 153.

¹⁴² *Ibidem*, s. 154, 155.

¹⁴³ *Ibidem*, s. 149.

¹⁴⁴ *Ibidem*, s. 146.

ich w głębi działki¹⁴⁵. Jednocześnie liczne elementy samej budowli przypominać miały zbory ewangelickie (wysokie okna) z jednoczesnym nawiązaniem do typu klasycystycznych synagog pruskich, takich jak monachijska czy synagoga w Kępnie¹⁴⁶. Z kolei stylistyka dekoracji odzwierciedlała dwie główne tendencje, które sterowały poczuciem tożsamości członków postępowego odłamu gminy: elementy klasycystyczne symbolizowały skłonności asymilacyjne, zaś dominująca we wnętrzu dekoracja egiptyzująca nadawała świątyni charakteru żydowskiego, stąd wyróżniana jest przez Zabłocką-Kos jako „identyfikacja z określoną genezą ideową i religijną”¹⁴⁷.

Ufundowana niemal pół wieku później (1872) Nowa Synagoga (zwana inaczej synagogą Am Anger – Na Wygonie), przeznaczona dla obrzędu reformowanego, stanowi dowód na rosnące znaczenie żydowskiej mniejszości Wrocławia i na zmiany zachodzące wewnątrz jej struktur oraz w relacjach z jej chrześcijańskim otoczeniem. Mimo iż podobnie jak synagoga Pod Białym Bocianem związana była z nurtem reformowanym, musi być odczytywana jako wyraz nowych postaw postępowych środowisk żydowskich wrocławskiej gminy. Ową swoistą przemianę kulturową i pokoleniową w sposób symboliczny podkreśla również fakt, iż niedługo po powstaniu synagogi Na Wygonie, świątynia przy ul. Włodkowica (Pod Białym Bocianem) stała się miejscem kultu wrocławskiej ortodoksji.

Architektura świątyni, kontekst historyczny i społeczny jej powstania, a także osobowość twórcy – Żyda Edwina Opplera – może stać się artystycznym symbolem ukonstytuowania się we Wrocławiu licznie reprezentowanej warstwy żydowskiej o sympatiach liberalnych. To właśnie do tego środowiska, które utożsamiało się z postępową komisją kultową Wrocławia, należeli wykształceni na wrocławskim uniwersytecie intelektualiści i naukowcy, a także artyści, którzy nie zdecydowali się na zmianę wyznania, a mimo to byli już głęboko zaangażowani w działalność w organizacjach niemieckich. Liczba tych osób była tak znaczna, iż nie starczało dla nich miejsca w synagodze Pod Białym Bocianem, dodatkowo pojawił się problem coraz wyraźniejszego rozłamu w gminie, który wymusił niejako powstanie nowego miejsca modlitw. Charakterystyczna dla końca XIX w. biwalencja poczucia tożsamości lub dwukulturowa orientacja, egzystująca zarówno w sferze duchowej, jak i społecznej, znalazła swoją formę w fundacji synagogi i jej stylistyce. Jest to dzieło totalne, jednoczące w sobie wartości religijne, społeczne z estetycznymi.

Warto przyjrzeć się bliżej sylwetce twórcy synagogi Na Wygonie oraz jego dziełu, które stanowi bezprecedensową budowlę na terenie miasta – jako druga z oficjalnych synagog gminnych, a jednocześnie pierwsza wolno stojąca żydowska

¹⁴⁵ *Ibidem*, s. 157.

¹⁴⁶ *Ibidem*, s. 160.

¹⁴⁷ *Ibidem*, s. 159–161.

budowla świątynna we Wrocławiu. Edwin Oppler (1831–1880) urodził się w 1831 r. w Oleśnicy, był drugim synem wrocławskiego handlarza winami Salo Opplera i jego żony Minny Seldis. Wraz z trzema braćmi Edwin uczęszczał do Gimnazjum fryderycjańskiego we Wrocławiu, lecz na studia wyjechał do Hanoweru i tam pozostał¹⁴⁸. Swoje bogate doświadczenie architektoniczne, które zdobywał u wielu mistrzów niemieckich, belgijskich (Charles Albert) i francuskich (m.in. u Violet-le Duc) obejmowało prace restauratorskie gotyckich świątyń francuskich, lecz także projektowanie prywatnych willi w stylu angielskim. Stąd też styl projektanta często nazywany jest eklektycznym i historyzującym. Od 1861 r. zaczął projektować kościoły oraz synagogi. W 1861 uzyskał pierwsze zamówienie na wykonanie projektu cmentarza żydowskiego w Hanowerze. Architekt jest również autorem kilku pomników nagrobnych na cmentarzu żydowskim we Wrocławiu. Ten wątek swej pracy, jako projektanta sztuki sepulkralnej, zawarł w dziele *Handbuch für Architekten (Podręcznik dla architektów)* (1870) oraz w artykule do czasopisma „Die Kunst im Gewerbe” („Sztuka w Rzemiośle”)¹⁴⁹. Od tego momentu projektowanie żydowskich budowli sakralnych stało się istotnym elementem jego twórczości, którą postrzegał jako swego rodzaju misję i obowiązek.

Architektura synagogi jest przykładem budowli, która stanowi wyraźną wizualizacją tożsamości¹⁵⁰. Jako miejsce łączące to co estetyczne z funkcjami religijnymi i praktycznymi jest dla Wrocławia jako miasta tym, co zgodnie z myślą Wittgensteina, słowa dla narracji historycznej lub literackiej. Jako *społeczne dzieło sztuki*¹⁵¹ daje człowiekowi swobodę w określaniu się: sprawdza „zastosowanie i zasięg i społeczną akceptację dla sposobu «bycia sobą» danego miejsca, podpowiadanego przez ideologie społeczne”¹⁵². Pojęcie tożsamości odczytywanej poprzez architekturę jest reprezentowane przez kategorie wielości, gdyż uwikłane jest w ciągłe relacje pomiędzy różnymi opcjami ideologicznymi i społecznymi, zmaterializowanymi w budowlach miejskich. „Czytać miasto” oznacza poznać wizję świata jego mieszkańców, pozwala wyznaczyć związek między przestrzenią, a władzą, między momentem historycznym (wraz z jego społeczno-kulturową charakterystyką) i regionem, między zdarzeniem a okolicą¹⁵³. Miasta i ich budowle nie tylko są manifestami odmienności, dowodem na przemiany społeczne, polityczne

¹⁴⁸ Zob. A. Herzig, *Edwin Oppler (1831–1880)*, w: *Schlesische Lebensbilder*, t. 7, Stuttgart 2001, s. 220.

¹⁴⁹ *Ibidem*, s. 223.

¹⁵⁰ E. Rewers, *Wizualizacja tożsamości: dwie uwagi o tożsamości, urbanistyce i architekturze*, w: *Wokół problemów tożsamości*, red. A. Jawłowska, Warszawa 2001

¹⁵¹ L. Wittgenstein, *Dociekania filozoficzne*, Warszawa 1972, s. 16; zob. E. Rewers, *op. cit.*, s. 244.

¹⁵² Cyt. za: E. Rewers, *op. cit.*, s. 245; H. Jonas, *Zasada odpowiedzialności*, tłum. M. Klimowicz, Kraków 1996, s. 26.

¹⁵³ E. Rewers, *op. cit.*, s. 247.

oraz świadomość estetyczną, przede wszystkim wyznaczają relacje pomiędzy centrum a innymi budynkami. Architektura poprzez swoją narrację współtworzy tożsamość¹⁵⁴, reprezentuje zawsze układ wymiarów przestrzeni duchowej, w której poruszają się ludzie danej epoki¹⁵⁵.

Jak stwierdziła Ewa Chojecka, synagoga Na Wygonie jako typ historyzującej *architecture parlante* stanowi jeden z przykładów na panującą w owym czasie batalię stylów¹⁵⁶, w stosunku do których stosujemy tradycyjne metody analizy form. Przede wszystkim jednak powinna być ona – poprzez swoje usytuowanie, osobę architekta oraz jego przemyślaną koncepcję, odczytywana jako przestrzeń mentalna, w której mamy do czynienia z niezwykle sugestywną narracją tożsamościową. Po pierwsze dlatego, iż jest świadomą fundacją zyskujących coraz silniejszą pozycję w mieście kupców, przedsiębiorców i intelektualistów żydowskich związanych z postępowym skrzydłem gminy. Po drugie, to dzieło żydowskiego budowniczego, który wytworzył jasną koncepcję architektury synagogałnej w Niemczech, co potwierdzają pozostawione przez niego pisma teoretyczne – głównie wydana cztery lata po jego śmierci w 1884 r. księga *Baukunde des Architekten* (*Rejestr budowlany architektów*).

Należy sobie uzmysłwić, iż nowa synagoga we Wrocławiu nie tylko jest fundacją wiernych, pragnących posiadać nowe miejsce kultu, ale stanowi dzieło burżuazji mieszczańskiej. Nie tylko istniejąca i pierwotnie stworzona dla skrzydła reformowanego synagoga Pod Białym Bocianem uznana została za zbyt małą dla rosnącej w liczebność gminy, ale prawdopodobnie również jej usytuowanie – w podwórzu Wallstrasse (obecnie ul. Włodkowica), gdzie była ciągle ukryta w murach żydowskiej dzielnicy, nie odpowiadało aspiracjom wpływowych członków gminy. Wyznaczony i zakupiony pod budynek nowej świątyni teren znajdował się poza żydowskim dystryktem, lecz jednocześnie ciągle pozostawał w jego orbicie. Przestrzeń wokół synagogi niewątpliwie należała już jednak do nowoczesnej części miasta – od zachodu przylegała do ogrodów willi Eichborna – jednego z centrów kulturalnych wrocławskiej elity, reprezentacyjne wejście od strony północnej otwierało się w kierunku promenady, która prowadziła do rozwijającej się w tym czasie ulicy Świdnickiej i miejskiego teatru. Ze Wzgórza Liebicha zaś wrocławscy mieszczaństwo mogli podziwiać monumentalny, romanizujący korpus oraz egzotyczną kopułę budowli, dla której jedyną konkurencją w tym czasie był korpus kościoła św. Doroty¹⁵⁷.

¹⁵⁴ *Ibidem*, s. 250

¹⁵⁵ Cyt. za: *ibidem*; G. Picht, *Odwaga utopii*, Warszawa 1981, s. 297.

¹⁵⁶ E. Chojecka, *Europejska architektura synagogałna XIX wieku*, „Architektura Wrocławia”, t. 3: *Świątynia*, 1997, s. 378; R. Wischnitzer, *The Architecture of the European Synagogue*, Philadelphia 1964, s. 194.

¹⁵⁷ Szerzej na temat historii powstania synagogi Tempel oraz jej formy zob. M. Wawrzyniak,

Nowa Synagoga była miejscem, do którego przychodziło się nie tylko modlić, lecz również posłuchać śpiewu kantora Selmara Ceriniego-Steifmanna, od 1891 r. również tenora wrocławskiej opery. Jak wspomina Willy Cohn: „Ten cały podział gminy i oficjeli sprawił, iż nabożeństwo (*G'tsdienst*¹⁵⁸) miało do pewnego stopnia charakter przedstawienia”¹⁵⁹. Społeczna rola synagogi, jako typu budowli o funkcjach religijnych i publicznych, skupiająca dotychczas zarządy gminny i działalność edukacyjną, wzbogaciła się zatem o kulturalną – wewnątrz stało się podobną do tej w teatrze miejskim salą koncertową, miejscem spotkań nowoczesnych Żydów o bardziej lub mniej wysmakowanych gustach. Społecznym uczęszczającym do niej środowiska w tym samym stopniu, co religia, były kontakty towarzyskie, zawodowe i finansowe. Odbywające się w niej ceremonie Cohn opisuje jako *Schauspiel* (sztuki teatralne), w której każdy chciał być widzem, przeto przy okazji zaślubin czy innych uroczystości synagoga wypełniona była gośćmi nie tylko z bliższej i dalszej rodziny¹⁶⁰, ale także wszystkich, dla których termin *Gemeinde* (gmina) zaczynało być równoważne z bardziej otwartym pojęciem *Gemeinschaft* (wspólnota)¹⁶¹.

Nie bez znaczenia dla charakteru nowej synagogi był tu przede wszystkim wybór architekta – urodzony w Oleśnicy, w domu żydowskiego kupca, Ślązak, konkurował w nieoficjalnym konkursie jedynie z Carlem Lüdeckem. Komisja, w której zasiadali najznamienitsi przedstawiciele burżuazji żydowskiej miasta, wybrała owego *geborener Breslauer*¹⁶² Opplera – Żyda. Ów spłot pochodzenia architekta – zarówno Żyda, jak i wrocławianina, czy ściślej – Ślązaka, nie mógł być dla jury bez znaczenia. Dodatkowo wprowadzony przez Opplera styl neoromański do budownictwa synagog, który miał znamionować przywiązanie do kraju zamieszkania, w tym przypadku Niemiec, odzwierciedlał asymilacyjne aspiracje fundatorów¹⁶³.

Nowa Synagoga Edwina Opplera we Wrocławiu, „Architektura Wrocławia”, t. 3 : Świątynia, 1997, s. 389–404.

¹⁵⁸ Pisownia oryginalna. Autor prawdopodobnie, przestrzegając religijnego prawa, unikał wypowiedzenia pełnego imienia Boga.

¹⁵⁹ „Die ganze Trennung von Gemeinde und Funktionären machte den bis zu einem gewissen Grade zu einer Art Vorstellung”; W. Cohn, *op. cit.*, s. 48.

¹⁶⁰ Willy Cohn ze specyficznym sobie dystansem opisuje swoje zaślubiny w synagodze Na Wygonie: „Śluby w wielkiej synagodze nie były w owych czasach codziennością. Ludzie starali się tak zachować, by móc tego teatru uniknąć. W związku z tym wesela odbywały się w domach, w wielkim mieszczańskim stylu, jaki był właściwy tamtym czasom”; *ibidem*, s. 200.

¹⁶¹ Zob. M. Brenner, *The Renaissance of Jewish Culture in Weimar Germany*, New Haven–London 1996.

¹⁶² M. Wawrzyniak, *op. cit.*, s. 391.

¹⁶³ Pierwsza ceremonia odbyła się w świątyni Na Wygonie 29 IX 1872 r. Syndyk gminy żydowskiej Dawid Honigmann stworzył z tej okazji specjalny hymn; zob. D. Nick, *op. cit.*, s. 62–64.

Synagoga Na Wygonie (budowana w latach 1866–1872), obok planowanej w 1862 r. synagogi hanowerskiej stanowi jedną z pierwszych tego typu realizacji żydowskiego architekta. W jej formie wykrystalizowały się poglądy Opplera na temat repertuaru form i stylów adekwatnych dla sakralnej budowli niemieckich Żydów. Podstawowymi zasadami wprowadzonymi przez projektanta było unikanie założeń na rzucie krzyża – preferowany przez Opplera układ centralny nie miał tak wyraźnych skojarzeń z architekturą chrześcijańską, był też według niego praktyczniejszy¹⁶⁴. Kopuła jako źródło światła mające zarówno praktyczne, jak i estetyczne znaczenie była również ulubioną formą przekrycia centrum budowli¹⁶⁵. Przede wszystkim styl romanizujący w wersji naśladowującej średniowieczne kościoły Nadrenii stanowił dla niego logiczne nawiązanie do historii Żydów w Niemczech, Oppler chciał tym samym wykazać, że Żydzi od dawna są Europejczykami, a nie „egzotycznymi obcymi”¹⁶⁶. Pracę nad projektem synagogi poprzedziły również studia nad średniowiecznymi synagogami w najstarszych niemieckich gminach żydowskich: Wormacji, Spirze i Pradze, których styl sam architekt określił jako „niemiecko-żydowski”. „Niemiecki Żyd musi także w państwie niemieckim budować w niemieckim stylu”¹⁶⁷. Neoromańska wersja była zatem jednoznaczna z nurtem asymilacji w obrębie kultury niemieckiej, jej monumentalizm zaś wręcz wyrazem postaw narodowych oraz lojalności Żydów w stosunku do Niemiec cesarskich¹⁶⁸. To znak pełnego identyfikowania się z niemieckością, wykładnia procesu integracji i asymilacji w społeczeństwo niemieckie¹⁶⁹.

Próba odkodowania znaczeń symbolicznych i ideowych nowej żydowskiej budowli powinna zostać wzbogacona o rozważania na temat jej znaczenia, jako elementu narracji miejskiej. Usytuowana niedaleko centrum neoromańska bryła była na tle reszty architektury Wrocławia czymś mocno wyróżniającym się i stanowiła wyraźną manifestację odmienności¹⁷⁰. Badacze architektury XIX-wiecznych

¹⁶⁴ E. Chojecka, *op. cit.*, s. 382

¹⁶⁵ Zgodnie z późniejszą, spisana teorią Opplera: „Kult Tory wymaga dobrej słyszalności i widoczności ze wszystkich miejsc a doskonałym rozwiązaniem doświetlenia wnętrza z emporami jest kopuła”; H. Hammer-Schenk, *Synagogen in Deutschland. Geschichte einer Baugattung im 19. und 20. Jahrhundert*, t. 1, Hamburg 1981, s. 200; zob. M. Wawrzyniak, *op. cit.*, s. 402.

¹⁶⁶ C.H. Krinsky, *Europas Synagogen. Architektur, Geschichte und Bedeutung*, Wiesbaden 1997, s. 321.

¹⁶⁷ „Der deutsche Jude muß in deutschen Staate auch im deutschen Style bauen”, za: A. Herzig, *op. cit.*, s. 224.

¹⁶⁸ E. Chojecka, *op. cit.*, s. 379.

¹⁶⁹ H. Hammer-Schenk, *op. cit.*, s. 205–207; zob. E. Chojecka, *op. cit.*, s. 383.

¹⁷⁰ Wracając znowu do teorii architektury, podkreśleniu odmienności i etnicznej odrębności w żydowskich budowlach sakralnych służyć miał styl tzw. mauretański. Narracja tożsamościowa tego stylu służyła bardziej tradycyjnemu pojmowaniu własnej specyfiki kulturowej, gdy chciano uwidocznić orientalne, a więc biblijne pochodzenie Izraelczyków. Wrocławscy Żydzi związani z ruchem reformowanym pragnęli być identyfikowani jako Niemcy, stąd programowo wybrana romanizująca archi-

synagog reformowanych coraz częściej skłaniają się ku tezie, iż neoromański styl nie powinien być kojarzony z modelem wczesnośredniowiecznych kościołów zachodnich, lecz bardziej z bryłą charakterystyczną dla świątyń bizantyjskich¹⁷¹. Jakkolwiek w przypadku kopuł oraz dekoracji architektonicznej jest to wersja spotykana na Zachodzie. Romanizujący detal miał odróżnić je od popularnego orientalizującego typu synagog w stylu mauretańskim¹⁷². Ta stylistyczno-ideowa mieszanka tworzyła nową architektoniczną jakość, która była znakiem identyfikacyjnym nowoczesnych środowisk żydowskich. Byli to Niemcy wyznania mojżeszowego, którzy w podobnym stopniu utożsamiali się z kulturą niemiecką, co judaistyczną, mimo to byli ciągle odrębną grupą – stanowili rosnącą w siłę burżuazję, która odgrywała znaczną rolę w finansowym, intelektualnym i kulturalnym życiu miasta. Wyróżniająca się nie tylko wielkością, ale także wyglądem sylwetka ich nowej świątyni jest na to doskonałym dowodem. Synagoga Na Wygonie jest nie tyle wyrazem „triumfującej religii żydowskiej”¹⁷³, lecz triumfującej warstwy mieszczańskiej – żydowskiej burżuazji.

Również wewnątrz stanowi powiązanie elementów sakralnych, tradycyjnych z nowoczesnymi i reprezentacyjnymi. Najważniejsze elementy w żydowskiej świątyni – aron ha-kodesz (Święta Szafa) oraz bima zostały umieszczone w jednej linii po wschodniej stronie synagogi. Święta Szafa zgodnie z tradycją na wschodniej ścianie, zaś bima oddzielona od wnętrza balustradą nasuwa formalne skojarzenia z usytuowaniem ołtarza w świątyniach chrześcijańskich. Zupełnie nowatorskim i robiącym ogromne wrażenie, szczególnie przy ceremoniach z udziałem kantora były schody prowadzące do bimy, a następnie ku aron ha-kodesz¹⁷⁴. Drugim istotnym wątkiem zdobnictwa architektonicznego jest umieszczona w zachodniej ścianie, skierowana ku aron ha-kodesz, rozeta. Charakterystyczna jest także orientalizująca dekoracja wnętrza. Nowoczesnym elementem wyposażenia, ale zgodnym z reformami w żydowskim obrzędzie liturgicznym jest wprowadzenie organów. Zachowaniem tradycyjnych podziałów wewnątrz społeczności żydowskiej, odzwierciedlonych w elementach architektonicznych, jest pozostawienie empor

tektura budowli. Oppler był przeciwnikiem stylu orientalizującego, który uważał za oznakę świadomej separacji, będącej główną przyczyną niechęci społeczeństwa niemieckiego do judaizmu; za: M. Wawrzyniak, *op. cit.*, s. 403.

¹⁷¹ Zob. E. Bergman, *Nurt mauretański w architekturze synagog Europy Środkowo-Wschodniej w XIX i na początku XX w.*, Warszawa 2004, s. 38.

¹⁷² *Ibidem.*

¹⁷³ M. Wawrzyniak, *op. cit.*, s. 403.

¹⁷⁴ W. Cohn opisuje z perspektywy czasu, iż jako dziecko nie postrzegał owych „chrześcijańskich” wrętów architektonicznych, jak również całego zreformowanego obrzędu jako coś obce i „nieżydowskie”. „Był to jednak widok imponujący – gdy Cerini kroczył po schodach od swego miejsca aż do pulpitu modlitewnego. I jeśli mam być szczerzy, nie odbierałem tego (...) jako czegoś nieżydowskiego”; W. Cohn, *op. cit.*, s. 49.

dla kobiet – nie wiadomo, czy to sam architekt chcąc utrzymać tradycyjną strukturę wnętrza, stosowaną w budownictwie synagogalnym, nie usunął patriarchalnego podziału, czy też takie było życzenie gminy.

Wydaje się, że Oppler nie tak szybko zdecydował się wyjechać ze Śląska – prawdopodobnie związki z postępowymi Żydami Wrocławia zaowocowały również kolejnym zamówieniem na projekt mniejszej synagogi w Świdnicy. Żadna z synagog nie przetrwała jednak do naszych czasów – wrocławska została zniszczona podczas Nocy Kryształowej 11 XI 1938 r. Edwin Oppler nie wykonał dla wrocławskiej gminy żydowskiej innej budowli. Synagoga Na Wygonie była ostatnią świątynią żydowską wybudowaną na terenie miasta. Inne, liczne fundacje gminy żydowskiej i pojedynczych jej członków nie zawsze projektowane były przez żydowskich architektów. Kolejnymi architektami, których ze zleceniodawcami łączyło wspólne pochodzenie byli bracia: Richard i Paul Ehrlich, którzy wykonali m.in. budynek Fundacji Szpitala Żydowskiego na Krzykach, Dom Beaty Guttman dla samotnych, starych kobiet oraz dom pogrzebowy cmentarza przy ul. Lotniczej.

Między rodzajowością a idealizacją – malarstwo realistyczne Motywy żydowskie w twórczości Siegfrieda Laboschina i Alfreda Graetzera

Tych z artystów, którzy urodzili się w drugiej połowie XIX w. nazwać można drugim pokoleniem emancypacji, którego zadaniem nie była już walka o równy status i oczekiwanie na kolejny przywilej, lecz bardziej ugruntowywanie wcześniej zdobytej pozycji. Jest to jednocześnie pokolenie ludzi, którzy czuli się w środowisku niemieckim już dość pewnie, a ich tożsamość poddana została w dużej mierze akulturacji i integracji z kulturą i społecznością niemiecką. Ludzie ci chętnie brali udział w życiu publicznym, byli dość niezależni – ich identyfikacja kulturowa coraz rzadziej uwikłana była w sferę prywatnych koneksji z mieszczańskimi rodzinami oraz w struktury gminy, przez co specyficzne, żydowskie wątki stają się trudniejsze do zlokalizowania i zinterpretowania w tworzonych przez nich dziełach. Również rodzaj ich sztuki jest inny od dotychczasowego – przewaga malarstwa i grafiki portretowej u pierwszego pokolenia powoli zanika na rzecz pejzażu, scen miejskich zarówno z uliczek żydowskich, jak i słynnych promenad i ruchliwych placów Wrocławia i okolic.

Artyści urodzeni w latach 60. i 70. XIX w. to Niemcy pochodzenia żydowskiego, którzy, jeśli podejmują tematy żydowskie, wydają się przez nie bardziej szukać kontaktu z kulturą, która zanika, stąd też pojawiają się postacie modlą-

cych się Żydów, jak u Laboschina, czy studia głów tradycyjnych typów żydowskich, jak u Graetзера. Drugi, równoległy nurt ich twórczości to motywy zupełnie neutralne, takie jak pejzaż czy sceny rodzajowe.

Dwaj artyści: urodzony w 1868 r. Siegfried Laboschin (zm. 1929) oraz Alfred Graetzer (1875–1911) są tymi, których zaliczam do pokolenia przejściowego pomiędzy tradycją malarstwa końca XIX w. a malarzami, grafikami i architektami pokolenia tzw. nowoczesnego, związanego ze środowiskiem już nie berlińskiej, lecz wrocławskiej akademii. To, co obu artystów spaja i wyróżnia to podobna stylistyka związana z nurtem naturalistycznym w sztuce oraz podobne ujęcie tematów żydowskich w ich dziełach.

Siegfried Laboschin (1868–1929)

Siegfried Laboschin pochodził z Gniezna. W 1892 r. związał się z Wrocławem po odbytych studiach w Berlinie (1887–1889) i w Monachium (1889–1891), gdzie mieszkała siostra artysty – aptekarka, pani Schmidt¹⁷⁵. Przybyła tu zapewne wraz z falą żydowskich osadników z prowincji poznańskiej. Talent swój, ukształtowany pod wpływem Friedricha Fehra i Antona von Wenera, Laboschin rozwijał w kierunku malarstwa naturalistycznego i grafiki rodzajowej, wykonywanej w technice akwaforty, rzadziej litografii.

Jako naturalista najbardziej upodobał sobie widoki miejskich zaułków i uliczek, nie stronił jednak również od pejzażu wiejskiego i nadrzecznego. Fascynujący temat stanowiły dla niego: orientalizująca architektura Wenecji (il. 18), rzymskie świątynie (il. 19), lecz także proste zagrody i podwórka (il. 20). Do najstarszych widoków Wrocławia, przechowywanych w Muzeum Narodowym we Wrocławiu, należy wykonana na bibułce litografia: *Ostrów Tumski zimą*¹⁷⁶ z 1896 r. Nadodrzańska stolica, w której osiadł, stanowiła najczęstszy motyw jego prac – duża część z nich zamknięta została w dwóch cyklach – wykonanej na podstawie obrazów Woellfla teki: *Malerische alt Breslau (Malowniczy stary Wrocław)* z 1897 r. oraz 10 litografii *In und aus Breslau* z 1926 r. Do starszego zestawu grafik należą widoki zabytkowej architektury Wrocławia – Ostrowa Tumskiego, ratusza oraz sceny z wrocławskich zaułków, w których dominujący sztafaż architektoniczny wzbogacony został również o ujęte w swych codziennych czynnościach postacie ludzkie: przekupki po południowej stronie ratusza czy przy kościele św. Krzysztofa, bawiące się dzieci przy mostku Białoskórników, nawet odpoczywający mężczyzna na akwafortcie: *Feierabend (Feierant, Fajrant)* (około 1900)¹⁷⁷. W pracach tych dominuje żywa, ostra kreska, która w sposób subtelny wydobywa łamiące

¹⁷⁵ A. Heppner, *Jüdische Persönlichkeiten in und aus Breslau*, Breslau 1931, s. 26.

¹⁷⁶ MNWr, nr inw. VII 10636.

¹⁷⁷ Wrocław, Zbiory Grafiki Biblioteki Uniwersyteckiej oddział na Piasku, nr inw. 1.201.

się na fasadach domów oraz na balkonach wąskich rzemieślniczych uliczek światła i cienie. Jest to bezpretensjonalny obraz miasta przełomu wieków.

Akwaforty włączone w cykl *In und aus Breslau* przedstawiają dla odmiany nowoczesne budowle użyteczności publicznej, parki i nowe trakty: pergolę przy Hali Tysiąclecia¹⁷⁸, Wzgórze Polskie¹⁷⁹, łąkę nad rzeką Oławą¹⁸⁰, altanę w Parku Południowym¹⁸¹ i inne.

Wśród grafik ukazujących zabytki i ulice Wrocławia są oczywiście fragmenty dzielnicy żydowskiej oraz samodzielne budowle należące do gminy izraelskiej Wrocławia lub którejś z jej fundacji. Wśród rysunków *Malowniczy Stary Wrocław* znajduje się widok dziedzińca żydowskiego zajazdu tzw. szkoły szermierczej, gdzie mieściła się synagoga wołyńsko-krotoszyńska¹⁸². Laboschin na nowszych akwafortach uwiecznił również zachodnią stronę Nowej Synagogi Edwina Opplera¹⁸³ oraz szpital żydowski¹⁸⁴. Owe miejsca, związane z życiem żydowskim, szczególnie uliczki i podwórka wokół obecnej ul. Kazimierza Wielkiego (dawna „Złote Koło”) musiały być dla Laboschina czymś więcej niż tylko malowniczym tematem i raczej nie mają one odpowiedników w twórczości innych wrocławskich czy śląskich artystów tamtego czasu. Analizując pojawienie się tego motywu na najbardziej powierzchniowym poziomie, uznać można po prostu, iż artysta czuł się przywiązany do owych miejsc, być może sam uczestniczył w toczącym się w nich życiu, a poprzez swoje pochodzenie oraz kontakty towarzyskie czuł się ich częścią. Z drugiej strony, jako wyemancypowany Żyd i Niemiec traktował je być może również jako pewną egzotykę, rzeczywistość, którą pamiętał ze swego rodzinnego Gniezna. Wrocławskie podwórka, gdzie mieściły się małe synagogi terytorialne, ukryte przed publicznym życiem, w jakiś sposób były jakby rezerwatem coraz bardziej zanikającej kultury Żydów wschodnioeuropejskich. Ich obecność we Wrocławiu, szczególnie po wybudowaniu synagogi Na Wygonie oraz na tle nowo powstających budynków przeznaczonych dla świeckich organizacji żydowskich, była już prawie niezauważalna. Z drugiej strony nie była też tym, z czym zasymilowane środowiska wrocławskich Żydów szczególnie chciały się afiszować. W dwóch tekach grafik, które dzieli prawie trzydzieści lat, artysta udokumentował dwa oblicza żydowskiego i wrocławskiego świata. Jego widzenie artystyczne rzeczywiście cechuje pewien dystans, osobowość obserwatora, typowe dla grafika naturalisty.

¹⁷⁸ MNWr, nr inw. VII 7732.

¹⁷⁹ MNWr, nr inw. VII 12888/1.

¹⁸⁰ MNWr, nr inw. VII 12888/4.

¹⁸¹ MNWr, nr inw. VII 12888/10.

¹⁸² M. Łagiewski, *Wrocławscy Żydzi 1850–1944*, Wrocław 1994.

¹⁸³ *Ibidem*, il. 164. Grafik wykonał także grafiki przedstawiające synagogę w Oleśnicy i Poznaniu.

¹⁸⁴ Prace Laboschina zaprezentowano również na wystawie inauguracyjnej muzeum żydowskiego w 1928 r.; *Katalog der vom Verein „Jüdisches Museum Breslau“...*, s. 123, poz. kat. 557.

Trzeba jednak odróżnić sposób przedstawienia scen przez Laboschina od podejmujących podobną tematykę artystów chrześcijańskich, jak chociażby braci Giermskich, w których twórczości przedstawienia wątków żydowskich stanowiły malowniczy temat malarski. W przypadku artysty żydowskiego możemy być pewni, iż środowisko, które udokumentował było tym, które w części zbudowało jego tożsamość. Potwierdzają to również jego obrazy i grafiki przedstawiające modlących się Żydów, które mogą być również owocem podróży, jakie Laboschin odbywał po Polsce oraz w swej rodzinnej Wielkopolsce.

Naturalnie Laboschin, podobnie jak jego poprzednicy, wykonywał również zamówienia portretowe członków gminy i prominentów żydowskich oraz dobroczyńców, m.in. tajnego radcy Freunda, przewodniczącego Zarządu Opieki Zdrowotnej i Towarzystwa Pogrzebowego Eduarda Sachsa, rabina prof. Guttmana czy gliwickiego rabina dr. Kopfsteina, czym wpisał się w tradycję artystów z Wrocławia, których środowisko żydowskie z oczywistych względów wybierało na swoich portrecistów. Dzięki nim wizerunki wybitnych osobowości, choć część z nich dostępna już tylko na reprodukcjach, przetrwały do dziś. Szczególnie spektakularnym zamówieniem, odnotowanym w żydowskiej prasie, było zlecenie przez gminę wykonania portretu tajnego radcy Wolfsteina. Obraz ten, namalowany w technice olejnej, Laboschin miał wykonać na podstawie fotografii nieżyjącego już zasłużonego członka gminy. Przy tym zamówieniu artysta nie miał prawdopodobnie żadnej swobody, jego zadaniem było jak najwierniejsze i żywe oddanie wizerunku Wolfsteina, jak najbardziej zbliżone do rzeczywistości¹⁸⁵.

Najbardziej ciekawy wątek w twórczości Siegfrieda Laboschina reprezentują przede wszystkim jego sceny rodzajowe ukazujące anonimowych Żydów podczas modlitwy. Dwie wersje – jedna malarska¹⁸⁶ (il. 21), druga graficzna akwaforta¹⁸⁷ (il. 22), tego samego ujęcia nazwanego *Schachris* (lub *Morgengebet, Modlitwa poranna*)¹⁸⁸ różnią się co do niewielkich, aczkolwiek dość istotnych detali. Na obu ukazana została postać stojącego starego, brodatego mężczyzny, który w pełnym stroju do modlitwy – talicie i tefilin, w skupieniu patrzy w trzymaną w obu rękach księgę. To nasycone nastrojem skupienia przedstawienie na każdej z wersji odbywa się w dwóch różnych otoczeniach.

Na obrazie jest to zaciemnione wnętrze, co sygnalizuje umieszczony w lewym rogu płótna, stanowiący jedyne źródło światła, fragment kinkietu. Sylwetka starca, z siwą brodą, w jasnym stroju modlitewnym, stanowi główny plastyczny

¹⁸⁵ JV 18, 5 VII 1912, nr 27, s. 322.

¹⁸⁶ „Jüdische Kultur in Schlesien. Sonderheft der Menorah: jüdisches Familienblatt für Wissenschaft, Kunst und Literatur”, Wien 1926.

¹⁸⁷ ŻIH, nr inw. B-443/65.

¹⁸⁸ W artykule z wystawy pośmiertnej Laboschina z 1934 r. ten sam obraz nosi tytuł: *Modlący się rabin*, L. Baruchsen Aschheim, *Die jüdische Kunstausstellung*, BJG, 11, 1934, nr 16, s. 2.

punkt, który wyraziście odznacza się z dość umownie i płasko potraktowanego, ciemnego tła. Na grafice natomiast tło stanowi fragment drewnianych zabudowań wiejskiego podwórka z fragmentem płotu oraz niewielkim kawałkiem ściany domu, który rzuca cień na modlącego się Żyda. Swobodniejsza forma oraz naturalny sztafaż grafiki wpisują ją w nurt przedstawień rodzajowych. Jednocześnie znajdująca się w centrum sylwetka modlącego się rabina, mimo iż plastycznie potraktowana jak reszta tła, skupia wzrok szczególnie na białym tałasie, który zdecydowanie odznacza się z uplastycznionych kreskowaniem innych elementów dzieła. Drugim wyróżniającym się elementem są rzemyki na przedramieniu, które stanowią wyraźny akcent, zaznaczający pobożność i dokładne przestrzeganie zasad modlitewnych przez ortodoksyjnego Żyda¹⁸⁹. Charakterystyczny wiejski pejzaż również mówi wiele o stosunku artysty do całego tematu.

Ów tradycyjny Żyd nie jest typem tych, których Laboschin portretował w mieszczańskim Wrocławiu, nie jest on również obrazem symbolicznym ukazującym modlitewną ekstazę, jak to czyniło wielu zasymilowanych artystów pochodzenia żydowskiego, zafascynowanych niejako światem, od którego sami odeszli. Grafika Laboschina jest niemal fotograficznym, etnograficznym zapisem, który cechuje stan skupienia, zatrzymania pewnej rzeczywistości w jej postaci codziennej. Modlący się rabin to jednocześnie doskonale wyważona w nastroju grafika i swego rodzaju dokument. Datowane na połowę lat 20. XX w., dzieło ukazuje bogobojnego Żyda o cechach zewnętrznych mieszkańców wschodnioeuropejskiego sztetla, który w tamtym czasie stawał się pejzażem zanikającym, a już na pewno nie był powszechny w ówczesnych Niemczech. Dla Laboschina był on zatem albo wiernym odzwierciedleniem wspomnień z wielkopolskich miasteczek i wsi, które z pewnością odświeżył sobie podczas swych podróży do Polski lub też pewnym resentymentem, który przypisać można ogólnie świadomości nowoczesnych Żydów epoki weimarskiej, gdy pozbyli się owego początkowego wstydu i wrogości w stosunku do tzw. *Ostjuden* i zaczęli traktować ich jako pozytywny aspekt własnej kulturowej tożsamości, który zamierał, w związku z tym trzeba było go zatrzymać, jako coś autentycznego, dowód wielowiekowej tradycji. Jest w owym portrecie modlącego się Żyda szacunek, który artysta wyraził poprzez wyodrębnienie najbardziej religijnych elementów stroju rabina. Świat żydowskiej pobożności wraz z ideałami emancypacji miał odejść w zapomnienie – wierne odtworzenie elementów ubioru wdziewanego do szachrit przywołuje go na powrót w sposób niezwykle werystyczny, a jednocześnie sentymentalny i romantyczny.

¹⁸⁹ Tefilin, czyli dwa skórzane pudeleczka, zawierające fragmenty Biblii, z których jedno przymocowuje się do czoła, a drugie rzemykami przywiązuje się do lewego przedramienia, są zestawem, który mężczyźni zakładają tylko do porannej modlitwy, właśnie szachrit. Zob. A. Unterman, *Encyklopedia tradycji i legend żydowskich*, tłum. O. Zienkiewicz, Warszawa 1998, s. 285, 286.

Laboschin z pewnością czuł bardzo wyraźny związek z tradycją. Dzieła te, stworzone przez dojrzałego artystę w okresie niedługo przed śmiercią, świadczą o jego przywiązaniu do rzeczywistości już nieco z innej epoki, również odległej geograficznie. Wszak połowa lat 20. to okres, gdy we Wrocławiu działało prężne środowisko awangardzystów, w którym licznie uczestniczyło młode pokolenie artystów żydowskich. Jednocześnie wydaje się, iż w przededniu powstania Jüdisches Museum istniało zapotrzebowanie również na takie tradycyjne ujęcie scen żydowskich. Tradycjonalizm Laboschina zarówno co do formy, jak i treści, krytykowany był na łamach śląskiej prasy¹⁹⁰. Mimo to cecha ta postrzegana była jeszcze w latach 20. XX w. przez, chcące zaznaczyć swą odrębność kulturową, środowiska żydowskie za zaletę malarza. Zgodnie z tą charakterystyką opisuje osobowość twórczą Laboschina jego wrocławski kolega – Alfred Grotte w notatce zamieszczonej w numerze pisma „Menorah”, poświęconym kulturze żydowskiej na Śląsku¹⁹¹. Żydowski historyk nie kryje faktu, iż również we współczesnej krytyce uprawianej na łamach żydowskich czasopism, zgodnie z oczekiwaniami czytelników, poszukuje się „nowoczesnych” żydowskich artystów. W tym kontekście, pisze Grotte: „Siegried Laboschin nie jest artystą nowoczesnym, ale jest on i pozostaje przedstawicielem kierunku, w którym staranne, rysunkowe i kolorystyczne studium obiektu ukazuje prawdziwy kunszt malarza, niestrudzony i niewzruszony, niezważający na niszczące roztargnienie, pracujący nad własną doskonałością”¹⁹².

We Wrocławiu Laboschin znany był nie tylko jako grafik, ale przede wszystkim jako działacz kulturalny i krytyk sztuki, a także nauczyciel rysunku. Zaraz po przybyciu do Wrocławia założył własną szkołę. Od 1907 r. pracował jako referent od spraw sztuki w „Breslauer Zeitung”¹⁹³, oprócz tego był głównym przewodniczącym wrocławskiego Allgemeine Deutsche Kunstgenossenschaft (Powszechnego

¹⁹⁰ Szczególnie ostry komentarz do znajdujących się na wystawie artystów wrocławskich recenzowanych na łamach „Schlesische Heimatsblätter” (1907/1908) wystosowany został przez B. Wolfa. Píše on szczególnie o dyletanckich skłonnościach Laboschina, który mimo korzystania zarówno z medium malarskiego, jak i graficznego nie wnosi do grafik nic swojego, co czyni je „niesmacznymi” i bez żadnego „piękna”. Wolf nazywa widoki Laboschina wprost: *hässliche Erscheinungen* (s. 142). W recenzji nie występuje nazwa żadnego dzieła Laboschina ukazującego temat żydowski – jednak sugerowana przez Wolfa niezdolność oddania przez Laboschina „piękna wrocławskiej Wyspy Piaskowej” może świadczyć o tym, iż artysta ów mimo podejmowania również wątków ukazujących wielkopolskich wieśniaków, czy pejzaż śląski, nie był akceptowany jako twórca widoków „heimatowych”. Recenzent, jak sam twierdzi, woli zwrócić się ku nieśląskim, młodszym artystom reprezentowanym na wystawie. Zob. K. Wolf, *Breslauer Kunstleben*, „Schlesische Heimatsblätter” 1907/1908, s. 141, 142.

¹⁹¹ „Jüdische Kultur in Schlesien. Sonderheft der Menorah...” 1926, s. 294, 295.

¹⁹² *Ibidem*, s. 294.

¹⁹³ Prowadził rubrykę „Breslauer Kunstausstellungen”, gdzie recenzował bieżące wystawy w galeriach wrocławskich i muzeach. Pisał też sprawozdania ze spotkań Gesellschaft der Kunstfreunde, którego był członkiem.

Niemieckiego Towarzystwa Sztuki), w imieniu którego m.in. od 1906 r. organizował Die Erste Grosse Ostdeutsche Kunstausstellung (Pierwszą Wielką Wschodniemiecką Wystawę Sztuki)¹⁹⁴, a w 1921 r. zasiadał w jego jury¹⁹⁵. Artysta niewątpliwie dumny był z piastowanych przez siebie funkcji we wrocławskim świecie kultury. Jego długa i wszechstronna kariera zawodowa obfitowała również w takie dzieła, jak portret feldmarszałka Hindenburga, który, jak sam podkreślał w liście do Provinzialausschuss fuer Niederschlesien (Dolnośląskiego Towarzystwa Strzelniczego) we Wrocławiu był: „Ogólnie opisywany jako jeden z najlepszych portretów Hindenburga”¹⁹⁶. Na krótko przed śmiercią grafika w galerii Bruno Wenzla zorganizowano mu z okazji 60. urodzin zbiorową wystawę, na której znalazły się dzieła innych śląskich artystów, w tym Eugena Spiro. Na ostatniej wystawie w Muzeum Żydowskim we Wrocławiu w październiku 1934 r. stworzono mu mały pokaz pośmiertny, na którym można było obejrzeć nie tylko słynnego modlącego się Żyda, lecz również jeden z ostatnich autoportretów artysty¹⁹⁷. W 50. rocznicę urodzin jego twórczość została opisana na łamach pisma „Ost und West”¹⁹⁸.

Alfred Graetzer (1875–1911)

Alfred Graetzer był drugim artystą pokolenia przejściowego, o 7 lat młodszy od Laboschina. Przedwcześnie zmarły grafik, którego wykształcenie przebiegło typową dla artystów tamtego czasu drogą – przez Akademię Berlińską (1896–1898) oraz monachijską, znany był publiczności żydowskiej przede wszystkim z litografii reprodukowanych z piśmie „Ost und West” oraz ze wspomnień swego przyjaciela Karla Schwarza – pierwszego dyrektora Muzeum Żydowskiego w Berlinie (il. 23). Jeszcze za życia zaprezentował swoje twórcze próby w Dreźnie w 1904 r., w 1911 r. zaś w Berlinie. Graetzer przedstawiany był przez K. Schwarza, słynnego historyka sztuki żydowskiego pochodzenia, jako eksperymentator, próbujący w czarno-białej technice litograficznej zespolicć to, co graficzne i linearne z malarskim, niemal impresjonistycznym nastrojem. Schwarz określał go jako „dziecko ziemi”, które wyrosło na łonie natury¹⁹⁹, czym tłumaczył przywiązanie Graetzera do wiejskiego krajobrazu, zamiłowanie do widoków ukazujących łąki,

¹⁹⁴ Korespondencja Laboschina z kuratorem Muzeum Śląskiego, prof. Försterem; AP, WSPŚI, sygn. 605, dok. nr 239–246.

¹⁹⁵ *Grosse Ostdeutsche Kunstausstellung. Ausstellungsgebäude in Scheitning vom 2. bis 30. Juni. Geschäftsleitung Galerie Lichtenberg. Katalog wystawy*, Breslau 1921.

¹⁹⁶ „Allgemein als eins der besten verhandenen Hindenburg – Porträts bezeichnet”; w: list z 6 VIII 1927 do Dolnośląskiego Towarzystwa Strzelniczego; AP, WSPŚI, sygn. 624, nr 5.

¹⁹⁷ L. Baruchsen Aschheim, *op. cit.*, s. 2.

¹⁹⁸ „Ost und West” 6, 1912, s. 541, 542.

¹⁹⁹ K. Schwarz, *Alfred Graetzer. Ein Gedenkblatt*, Berlin 1911, s. 13.

i lasy, z których w istocie emanuje swego rodzaju nastrojowość i melancholia (il. 24). Do drugiego typu przedstawień należą cykle ukazujące jego zmarłą żonę z małym synkiem. Jej przedwczesna utrata miała zaważyć na samotnym losie artysty, który, nie do końca rozumiany i doceniany, poszukiwał właściwego stylu, łączył techniki graficzne w celu uzyskania jak najbardziej zespolonych z jego wewnętrznym nastrojem obrazów przyrody²⁰⁰. Jego styl, określanany jako chwiejny, miał pozostawać pod wpływem Maksa Liebermanna, Leibla czy Goi, do największych jego autorytetów należeli jednak starzy mistrzowie: Hercules Seghers i Rembrandt.

Pozostając pod wpływem wspomnień i interpretacji Schwarza analiza twórczości pochodzącego z Strzelców Opolskich grafika pozwala zrozumieć perspektywę współczesnej recepcji reszty jego prac, dzięki którym Graetzer na łamach „Ost und West” nazywany był jednoznacznie artystą żydowskim²⁰¹. Przyczynkiem do tego tytułu była ogromna liczba wykonanych w ostatnich latach jego życia studiów głów rosyjskich i polskich Żydów. Powtarzające się ujęcia w trzech czwartych głów starych Żydów w jarmułkach lub czapach, o różnym stopniu graficznego wykończenia, to zwykle twarze z fragmentem ubrania, jak zjednoczone pod uniwersalnym tytułem: *Głowa Żyda*²⁰² (*Judenkopf*²⁰³) (il. 25) lub też wizerunki mające dokumentować typy Żydów, charakterystyczne dla różnych regionów, jak: *Rosyjski Żyd*²⁰⁴ (il. 26), galicyjski (il. 27) (*Galizischer Jude*²⁰⁵), polski (*Polnischer Jude*²⁰⁶) (il. 28), *Zamyślony Żyd* (*Sinnender Jude*)²⁰⁷ (il. 29). Trzy ostatnie grafiki, mimo iż posiadają inne tytuły, wydają się przedstawiać tę samą twarz w futrzanej czapce o pooranej zmarszczkami twarzy i zmęczonych, opuchniętych oczach. Jedną z pierwszych odbitek tej grafiki Alfred Graetzer podarował swemu ojcu. O tym, jak bardzo zależało artyście, aby ojciec podzielał jego zainteresowanie tym tematem świadczy umieszczona z tyłu litografii notatka dedykacyjna: „Memu

²⁰⁰ *Ibidem*.

²⁰¹ Karl Schwarz definiuje jednocześnie pojęcie żydowskiej sztuki, które odnosić się ma oczywiście do grafik Graetzera: „Termin «sztuka żydowska», który przez wielu określany jest jako nieprawdziwy, należy uznać za właściwy, określający to, co stworzone zostało przez Żydów i posiada cechy, które wykazuje rasa żydowska, tzn. w których przejawiają się myśli i odczucia wynikające ze specyficznego żydowskiej świadomości i duchowości”; w: K. Schwarz, *Alfred Graetzer, „Ost und West”* 12, 1912, z. 6, s. 544.

²⁰² ŻIH, nr inw. B-443/p 9–41.

²⁰³ „Ost und West” 9, 1909, z 10, s. 602.

²⁰⁴ *Ibidem*, s. 600.

²⁰⁵ „Ost und West” 10, 1912, z. 6, s. 543, 544.

²⁰⁶ *Ibidem*, s. 544.

²⁰⁷ *Ibidem*, s. 543. Te prace, jak również studia kobiet oraz sceny ukazujące żonę i dziecko artysty, zostały niedługo po jego śmierci nabyte przez Królewski Gabinet Miedziorytu w Dreźnie; zob. JV 18, 8 XI 1912, nr 45, s. 509.

kochanemu ojcu w wewnętrznym uwielbieniu (...) wszyscy są oczarowani tą grafiką!”²⁰⁸

Żydzi Graetzera to biedni, budzący politowanie mieszkańcy sztetla – było to wyobrażenie, które kierowało powszechnym poglądem niemieckich Żydów o swych „wschodnich braciach w wierze”²⁰⁹. Wcześniej było to coś, czego należało się wstydić, dla syjonistów stanowiło podstawę ich misji, jaką było stworzenie azylu w postaci własnego państwa, w którym schronienie mieli znaleźć Żydzi ze wschodnioeuropejskiego getta. Grafiki Graetzera niewątpliwie nacechowane emocjonalnie, dużo bardziej niż w przypadku Laboschina wpisują się nie tylko w ówczesną estetykę studiów quasi-etnograficznych, lecz również są dowodem na swego rodzaju emocjonalny, ideologiczny stosunek do tematu. Bliskie podobieństwo stylistyczne wykazują one w stosunku do twórczości innej artystki, odkrytej m.in. przez Efraima Mojżesza Liliena, pochodzącej z polskiego sztetla – Reginy Mundlak. O ile jednak u tej artystki typy polskich Żydów czy wizerunki chłopców z chederu stanowią część dobrze jej znanego pejzażu rodzinnego, o tyle grafiki Graetzera wykazują dobry zmysł obserwatorski, przejawiający się w niezwykle dokładnie oddanym detalu fizjonomii, delikatnych bruzd i linii twarzy. Zmysł ten jest jednakowoż wyostrzony poprzez fakt, iż sam twórca pochodził z zupełnie innego świata niż obiekty jego przedstawień. Różnica ta widoczna jest jeszcze mocniej w porównaniu z licznymi portretami żydowskich intelektualistów, niemieckich działaczy kulturalnych, stworzonymi przez grafika (m.in. Alberta Neissera oraz jego żony Toni). Sceny te, ukazujące ich przy pracy, w naturalnym otoczeniu, stanowią wizerunki bardziej syntetyczne, intymne i naturalne w wyrazie niż poddane obserwacji, oglądane niejako z każdej strony głowy tradycyjnych Żydów. Element współczucia, identyfikowania się z postaciami na swych studiach, mający według Karla Schwarza dopełnić osobowości idealnego żydowskiego twórcy, jest jednocześnie tym, co wyznacza pozycję dominującą portretującego. Karl Schwarz porównuje prace Graetzera do innego żydowskiego artysty – Hermanna Strucka, z którym grafik był mocno zaprzyjaźniony i którego atelier, pełne podobnych prac, często odwiedzał²¹⁰. Podobno artysta nosił się z zamiarem zobrazowania opowieści biblijnych, nie zachowały się jednak żadne szkice dowodzące, iż przedsięwzięcie to zostało zaczęte.

Choć zawodowo niezwiązany z Wrocławiem²¹¹, często go odwiedzał, gdyż tu osiadła jego rodzina – brat oraz bardzo przez niego szanowany ojciec. Jak po-

²⁰⁸ Dzieło to w katalogu Muzeum Narodowego w Warszawie niesłusznie zidentyfikowane zostało jako portret ojca artysty.

²⁰⁹ K. Schwarz, *Alfred Graetzer*, „Ost und West” 12, 1912, z. 6, s. 543.

²¹⁰ *Ibidem*.

²¹¹ Po studiach oraz podróżach do Paryża i Węgier osiadł ze swoją pochodzącą z Nysy żoną, Betti Guttmann, w Dreźnie; K. Schwarz, *Alfred Graetzer. Ein Gedenkblatt...*, s. 11.

daje Schwarz, żydowska tradycja była widoczna we wrocławskim domu Graetzerów²¹², a patriarchalna postać ojca zrobiła na żydowskim historyku sztuki, którego przyjaciel zaprosił do swego do domu w drodze powrotnej z Wiednia, ogromne wrażenie²¹³. Można mieć jednak pewność, iż odwiedziny we Wrocławiu nie wiązały się jedynie z chęcią spotkania z rodziną, Alfred Graetzer bywał w domu Alberta i Toni Neisserów, na co dowodem jest niewielka kolekcja obrazów oraz szkice litograficzne przedstawiające doktora siedzącego przy stole i piszącego²¹⁴ (il. 30) oraz portret jego żony pochodzący z prywatnej kolekcji małżeństwa. W dziale graficznym biblioteki Na Piasku przechowywany jest również portret nieznanego mężczyzny (1910)²¹⁵ – prawdopodobnie wrocławianina. Z kolekcji Neisserów pochodzą również, znajdujące się obecnie w zbiorach grafiki Muzeum Narodowego w Warszawie, inne portrety tajnego radcy Neissera (il. 31) i jego żony²¹⁶ (il. 32), a także zadedykowana ojcu Graetzera grafika przedstawiająca starożyda²¹⁷ oraz wizerunek krewnego (*Portret okręgowego inspektora budowlanego Graetzera*)²¹⁸ (il. 33). Na wrocławskich wystawach pokazywano również portret ojca artysty (il. 34). Para wrocławskich mecenasów zakupiła część grafik Graetzera z pewnością od samego artysty.

Zachowały się również szkice i wykończone widoki: *Znad Odry na kościół NMP na Piasku*²¹⁹ (il. 35), widok nabrzeża przy ul. Grodzkiej oraz Gimnazjum św. Macieja. Artysta ten uwiecznił także ogród Schreberowski we Wrocławiu (il. 36).

Twórczość Graetzera niewątpliwie znana była we Wrocławiu, świadczy o tym wystawa zorganizowana w 1913 r., na której grafik reprezentował Künstlerbund Schlesien (Związek Artystów Śląskich), wiele z jego grafik publiczność Wrocławia oglądać mogła na wystawie Muzeum Żydowskiego w 1934 r., gdzie chwalono go za umiejętność oddania nastroju w pejzażach oraz nadanie głębi portretowemu²²⁰. Jego nagła śmierć odnotowana była w prasie jako wielka strata dla talen-

²¹² Warto przytoczyć tu dosłowne sformułowanie Schwarza: „W wielkiej jadalni, gdzie wieczorami, wokół uwielbianego staruszka [ojciec A. Graetzera – przyp. M.S.-F.] gromadziły się dzieci i wnuki, żyła stara, żydowska tradycja, uświęcony nastrój świętego życia rodzinnego”, w: K. Schwarz, *Alfred Graetzer. Ein Gedenkblatt...*, s. 78.

²¹³ *Ibidem*, s. 7.

²¹⁴ ŻIH, nr inw. B-443/129.

²¹⁵ Wrocław, Zbiory Grafiki Biblioteki Uniwersyteckiej oddział na Piasku, nr inw. 6.724.

²¹⁶ MNW, Gabinet Grafiki Obcej, nr neg. 178905, 177270.

²¹⁷ *Ibidem*, 177266.

²¹⁸ *Ibidem*, 177255.

²¹⁹ MNWr, nr inw. VII-1146.

²²⁰ Na wystawie zaprezentowano grafikę: *Ogród szpitalny*, nie wiadomo, jakie z nazwanych przez recenzenta *figürliche Darstellungen* znalazły się w muzeum; zob. L. Baruchsen Aschheim, *op. cit.*, s. 2.

tu, który nie zdążył się w pełni rozwinąć. „Jüdisches Volksblatt” zauważył, iż w tym samym czasie umarło dwóch malarzy – młody i stary. Młodym był określony jako *schlesischer Maler* Alfred Graetzer, który odszedł w „kwiecie wieku” (*blühendem Mannesalter*). Stary malarz żydowski to Josef Israels – klasyk, który w wieku 87 lat umarł w Amsterdamie²²¹. Porównanie to pojawia się nie bez przyczyny, Israels – zaliczany do wybitnych impresjonistów starego pokolenia – był jednym z pierwszych, który ukazywał fizjonomie i postacie Żydów z amsterdamskiego getta, Graetzer, który również miał zakusy impresjonistyczne, portretował Żydów z Europy Wschodniej, a motywy te nie stanowiły już marginalnej części jego twórczości, jak było to w przypadku kilku innych artystów pochodzenia żydowskiego.

²²¹ JV, 17, 18 VIII 1911, dodatek do nr. 33, s. 340.

Rozdział IV

Nie jesziwa, lecz salon sztuki – artyści żydowscy we wrocławskiej akademii

Niezwykłe bogatym i interesującym rozdziałem w historii działalności twórców żydowskich we Wrocławiu są ich związki z Akademie für Kunst und Kunstgewerbe (Akademia Sztuki i Rzemiosła Artystycznego). Już na początku XX w. zauważamy szczególnie wzrost liczby studentów pochodzenia żydowskiego w klasach rysunku i malarstwa oraz na kierunkach architektonicznych. Pokolenie urodzone pod koniec XIX w. jest tym najbardziej zasymilowanym, w którym biwalencja tożsamości widoczna jest również w ich sztuce. Wyznawane przez nich ideały oraz podejmowane wątki dalekie były od tradycyjnych, propagowanych w przygminnym środowisku. Jednocześnie odnajdujemy tropy żydowskiej tożsamości w ich twórczości i zainteresowaniach bądź poprzez ciągłe podejmowanie żydowskich tematów, bądź przebywanie w środowiskach podobnych sobie twórców żydowskiego pochodzenia, intelektualistów lub kolekcjonerów. Ludzie ci chętnie brali udział w życiu publicznym, byli całkowicie niezależni – ich identyfikacja kulturowa coraz rzadziej uwikłana była w sferę prywatnych koneksji z mieszczańskimi rodzinami oraz w struktury gminy, przez co staje się trudniejsza do zlokalizowania i zdiagnozowania w tworzonych przez nich dziełach. Jednocześnie w tym okresie, jak nigdy wcześniej, mamy do czynienia z różnorodnością postaw twórczych oraz ujawniających się przez to opcji tożsamościowych.

Pokolenie to wniosło znaczny wkład zarówno w życie artystyczne, jak i społeczne Wrocławia. Clara Sachs i Eugen Spiro to dwie reprezentatywne dla tego pokolenia osoby, twórcy, którzy dzięki wysokiemu statusowi materialnemu lub bogatemu protektoratowi zdobyli wykształcenie na zachodnich uczelniach i praktykę w berlińskich i francuskich galeriach. Dość swobodnie wyzbyli się kompleksu prowincjuszy, a powracając do śląskiej stolicy zdobywali awansem szacunek wrocławskiego świata kulturalnego. Często propagowali nowoczesne formy życia

towarzyskiego, stali się także przykładem ludzi przełamujących konwencjonalne sposoby życia – Clara Sachs, pozostając niezamężna, hołdowała ideom feministycznym, była znaną przyjaciółką i protektorką wielu artystów. Eugen Spiro, który w późniejszym czasie osiadł w Berlinie był przykładem artysty, który doświadczył awansu kulturowego – z syna kantora ortodoksyjnej synagogi Pod Białym Bocianem na orędownika nowoczesnego stylu impresjonistycznego w sztuce, co na skalę Wrocławia było sporym osiągnięciem, zapewne szczególnie docenianym przez zorientowane asymilacyjnie środowiska żydowskie. Mimo iż w tym czasie nie było jeszcze wyrazistych artystów pochodzenia żydowskiego we Wrocławiu, to właśnie Clara Sachs i Eugen Spiro byli aktywnymi członkami środowiska kulturalnego skupionego wokół działaczy pochodzenia żydowskiego – małżeństwa Neisserów, do którego należały inne wiodące osobowości: Warner Sombart czy Richard Muther.

Eugen Spiro (1874–1972)

Jedną z charakterystycznych dla tego pokolenia postaci jest Eugen Spiro (1874–1972). W wielu biografiach przedstawiany jest jako cudowne dziecko Wrocławia¹, które dzięki zamiłowaniu do sztuki, kreatywności i samodzielności zyskało światową sławę, przysparzając tym samym chluby również swojej regionalnej ojczyźnie. Sam malarz we wspomnieniach kładł nacisk na fakt, że wyborowi życiowej drogi towarzyszył sprzeciw rodziny oraz związanego z nią środowiska². Ten rodzaj interpretacji popierany jest zwykle dwoma argumentami, z których dla pierwszego punkt ciężkości wyznaczany był przez teorię o zacofaniu środowiska wrocławskiego w stosunku do nowoczesnych prądów w sztuce, drugi zaś tłumaczony poprzez nawiązanie do prywatnego, rodzinnego, w końcu żydowskiego środowiska młodego adepta sztuki, które próbowało uniemożliwić mu karierę. W ten sposób rysuje się historia lub raczej mit twórcy, którego osobowość, początkowo związana z prowincjonalnymi kręgami, ewoluowała, stając się ze wszechmiar nowoczesną, on sam zaś zrywając z dotychczasowym życiem, sposobem zdobywania kariery i edukacji opowiedział się po stronie nowatorskiej stylistyki Jugendstilu i impresjonizmu. Stał się bywalcem nowoczesnych salonów i galerii sztuki Berlina, Monachium, Paryża, a w swej śląskiej ojczyźnie uznawany był za jednego z najznamienitszych przedstawicieli nowoczesnych kierunków artystycz-

¹ Zob. R. Muther, *Wystawa Eugena Spiro u Lichtenberga*, tłum. P. Łukaszewicz, w: *Eugen Spiro i potomkowie. Katalog wystawy*, Muzeum Miejskie Wrocławia, Wrocław 2002, s. 37–40; F. Nemitz, *Eugen Spiro*, SM, 6, 1929, s. 431–435.

² Zob. E. Spiro, *Wspomnienia*, w: *Eugen Spiro i potomkowie...*, s. 41.

nych. Spiro był portrecistą m.in. Alberta Einsteina, słynnych śpiewaków, aktorów, tancerzy, ludzi nauki i sztuki. Jego styl rozpoznawalny, choć zróżnicowany i nieco eklektyczny, przez co ujmowany często eufemistycznym określeniem *malerisches*, w śmielszych recenzjach przyrównywany był do sztuki malarstwa barokowego XVIII w.³

Eugen Spiro był synem kantora synagogi Pod Białym Bocianem – Abrahama Baera i Fanny Spiro. Z niejasnych powodów Eugen został wybrany na tego spośród liczego rodzeństwa, który nie miał podtrzymywać tradycji muzycznych w rodzinie, lecz oddać się bardziej intratnemu zawodowi kupca⁴. W czasie, gdy Spiro dorastał, we Wrocławiu rozwijało się środowisko muzyczne, którego wielkimi osobowościami byli kompozytorzy i śpiewacy pochodzenia żydowskiego, jak Max Bruch, twórca *Kol Nidre* czy Theodor Loewe, który w latach 1896–1912 kierował w stolicy Śląska trzema scenami⁵. Młody syn kantora synagogi Pod Białym Bocianem musiał mieć kontakt z tymi wielkimi talentami wrocławskich scen, lecz najwidoczniej sam odkrył w sobie więcej talentu plastycznego i decyzja o jego rozwijaniu stanowić musiała kolejny etap zerwania z rodzinną tradycją. O ile jednak malarz odciął się od rodziny oraz struktur gminy, nie zerwał kontaktu ze środowiskiem wrocławskim, szczególnie tym związanym ze sztuką, o czym świadczy portret wybitnego tenora scen berlińskich i wiedeńskich, obecnego również we Wrocławiu – Leo Słézaka.

Żydowski właściciel sklepu z meblami i konfekcją damską – Leopold Moritz Sachs, ojciec Clary, z którą w późniejszych latach będzie łączyła Spiro wielka przyjaźń, miał pewne plany w stosunku do młodego malarza. Postać Leopolda Sachsa jest dla kariery syna kantora bardzo niejednoznaczna. W jednej z najbardziej wyczerpujących biografii na temat malarza, która wyszła spod pióra Ernsta Scheyera⁶, autor sugeruje, iż to dzięki kontaktom z domem Sachsów, którzy cenili i kolekcjonowali również sztukę, mógł jeszcze przed wstąpieniem do wrocławskiej akademii zapoznać się z twórczością plastyczną innych artystów⁷, tam też uzyskał wsparcie dla swego talentu. Jednocześnie sam malarz w swych wspomnieniach nakreśla osobowość swego dobroczyńcy jako surowego biznesmena, który nie uznał odmowy pracy w sobotę i tym samym zwolnił go po dwóch tygodniach ze swego zakładu, gdzie młody Spiro przebywał na praktyce, która, ku nadziejom jego matki, miała się stać początkiem jego kariery projektanta ubiorów damskich. Sachs miał

³ E. Scheyer, *Eugen Spiro, Clara Sachs. Beiträge zur neueren schlesischen Kunstgeschichte*, München 1977, s. 11.

⁴ *Ibidem*, s. 41.

⁵ Pewne ślady tęsknoty za byciem muzykiem odnaleźć można w licznych portretach osób ze świata muzycznego, jakie zawarł w czterech cyklach *Muzycy w litografii*. Cykle te powstały między 1916 a 1951 r.

⁶ E. Scheyer, *op. cit.*

⁷ *Ibidem*, s. 13.

stwierdzić, iż młody Eugen jest „zbyt delikatny” na ten zawód⁸, a te słowa ostatecznie przesądziły o losie artysty, który poświęcił się wolnemu zawodowi malarza. Mimo to Spiro pozostawał blisko związany z domem Sachsów, wykonywał portrety członków rodziny, a także rodzinnych posiadłości, na co dowodem jest rysunek pastelami przedstawiający dwór na Maślicach (il. 37).

Analiza powyższych przekazów prowadzić może do ciekawych wniosków dotyczących roli sztuki w świecie kupieckiej burżuazji żydowskiej, wątek ten jednak zostanie odłożony do kolejnego rozdziału, w którym podejmę tematykę działających we Wrocławiu kolekcjonerów sztuki i mecenasów pochodzenia żydowskiego. Z pewnością jednak to środowisko prywatnych kolekcjonerów oraz pielęgnowane w postępowych kręgach żydowskich zamiłowanie do sztuki, nie tylko plastycznej, wywarło wrażenie na synu kantora synagogi Pod Białym Bocianem, która po wybudowaniu nowej synagogi Na Wygonie była miejscem modlitw konserwatywnych i tradycyjnych środowisk wrocławskich Żydów. Kontakt Spiro ze sztuką musiał zatem nastąpić dzięki Leopoldowi Sachsowi, a także jeszcze w Gimnazjum św. Elżbiety, gdzie młody Eugen uczęszczał na naukę⁹. W każdym razie to właśnie po krótkim terminarzu u Sachsa, podczas którego, jak sam wspomina, w wolnych chwilach szkicował m.in. widziane z okna zakładowej pracowni widoki wrocławskiego ratusza¹⁰, Spiro wstąpił do wrocławskiej akademii, gdzie przyjęto go do klasy portretu. To właśnie tu, w owym *Kunstfremden Breslau*¹¹ malarz pracował od 1893 r. pod okiem swego pierwszego mistrza – Alberta Bräuera, którego niezwykle szanował i pozostawał pod jego wpływem również w późnych pracach. To u Bräuera młody adept sztuki miał się nauczyć: „Zamkniętej kompozycji, zdecydowanego oddziaływania obrazu i wyczucia syntezy formy”¹² – cech, które następnie rozwijał i wzbogacał w monachijskiej pracowni Franza von Stucka, gdzie przebywał w latach 1894–1897. Tuż po studiach artysta dostał szansę udoskonalenia swojego warsztatu. Dzięki otrzymanemu Śląskiemu Stypendium Prowincjonalnemu oraz Stypendium barona Hirscha¹³ wyjechał do Włoch, gdzie z zainteresowaniem kopiował m.in. Rembrandta i Velázquezę¹⁴. Po krótkim

⁸ *Ibidem*, s. 43.

⁹ Do tego samego gimnazjum uczęszczał również Fritz Haber, którego Spiro będzie portretował.

¹⁰ E. Scheyer, *op. cit.*, s. 42.

¹¹ Określenia tego użył autor artykułu o Spiro, zamieszczonego w „Ost und West”, Georg Hermann. Krytyk zapewne dla podkreślenia zjawiska fenomenu artystycznego malarza pisze m.in.: „Er ist aus Breslau – den Kunstfremden Breslau” („On jest z Wrocławia, tego wrogiego sztuce Wrocławia”); G. Hermann, *Eugen Spiro*, „Ost und West” 5, 1905, z. 4, s. 234, 235.

¹² *Ibidem*, s. 235.

¹³ *Eugen Spiro i potomkowie...*, s. 47.

¹⁴ Kopie te podobno Spiro wykonywał głównie na zamówienie wrocławskich kolekcjonerów sztuki, reprodukcje starych mistrzów m.in. kolekcjonowało małżeństwo Neisserów; za: E. Scheyer, *op. cit.*, s. 15.

pobycie w Monachium Spiro w 1899 r. wrócił do Wrocławia, który ostatecznie opuścił w 1904 r. Otworzył pracownię w Berlinie, lecz już wtedy często bywał w Paryżu, gdzie obracał się głównie w środowisku artystycznej bohemy, skupionej wokół Café du Dôme na Montparnasse, tam właśnie osiadł w 1907 r. i pozostał aż do wybuchu I wojny światowej, która zmusiła go do powrotu do Berlina. W ciągu niemal dwudziestu lat, kiedy jego pozycja artystyczna ukształtowała się na wysokim poziomie, często odwiedzał Wrocław, lecz jako wybitny pejzażysta szukał również inspiracji we Francji, Hiszpanii, północnej Afryce. Nazistowskie szykany rozpoczęte w 1933 r. zmusiły go do emigracji, najpierw do Paryża, skąd w 1941 r. uciekł do Stanów Zjednoczonych, które, pomimo częstych wystaw w powojennych już Niemczech, pozostały jego domem do końca życia.

Wspomniany wcześniej mit o nieprzystawalności talentu Spiro do ówczesnej sytuacji panującej w środowisku artystycznym Wrocławia jest z pewnością przesadzony. Pomimo trudności w przełamywaniu sprzeciwu rodziny i środowiska Spiro chętnie i często bywał we Wrocławiu, z miastem tym w oczywisty sposób wiąza się również jego debiuty. Przede wszystkim ważnym momentem w karierze malarza było zetknięcie się z małżeństwem Neisserów i bywającą w ich szczytniczej willi socjetą, złożoną z wybitnych osobowości świata nauki, sztuki, teatru, literatury i muzyki. Wszak to właśnie Albert i Toni Neisserowie byli emisariuszami nowego stylu w sztuce, jakim był Jugendstil, nie bez przyczyny więc wśród ich protegowanych znalazł się inny sławny uczeń Bräuera – Fritz Erler. Z wielu przyjaciół, jakiego Eugen Spiro zawarł podczas wspólnych spotkań w salonie słynnej pary najbardziej pielęgnowaną były związki ze starszą od niego Clarą Sachs. Bliższe stosunki utrzymywał również z Richardem Klossowskim, który później został mężem siostry malarza – Else. To właśnie te osoby z okresu wrocławskiego były jego kompanami w podróżach po Francji i to z nich składała się owa bohema spotykająca się w paryskiej Café du Dôme. Niezwykle bliskie relacje osobiste i zawodowe łączyły Eugena Spiro ze znanym historykiem sztuki Richardem Mutherem, który był wielbicielem talentu malarza, co potwierdzają niezwykle przychylne recenzje jego prac. Muther jako kontrowersyjny krytyk o antyakademicznym zacięciu miał wpływ na otaczających go artystów i amatorów sztuki. Jako jeden z pierwszych opublikował szereg prac o sztuce nowoczesnej i rozpropagował szczególnie rozbudowany i kwiecisty styl pisania, który przejęty został przez ówczesnych krytyków sztuki. Był to ton charakterystyczny dla *Gründerzeit* – ery powstania nowoczesnych Niemiec i konsolidacji wartości burżuazyjnych¹⁵. Muther w 1895 r. został wykładowcą historii sztuki we Wrocławiu, jest to tym samym rok debiutu Spiro. Ów wpływowy krytyk towarzyszył karierze malarza od samego

¹⁵ www.dictionarofarthistorians.org/mutherr.htm.

początku. W wydawanej przez Muthera serii poświęconej monografiom poszczególnych artystów debiutowała inna, kluczowa dla twórczości Spiro osoba – Julius Meier-Graefe. Ten ostatni – kolejny zwolennik sztuki pozbawionej treści narodowych, krytyk Wagnera oraz wartości konserwatywnych w społeczeństwie niemieckim – był przyjacielem Maksa Liebermanna, a także Eugena Spiro. Jego osobowość jest jednym z kluczy do zorientowanej kosmopolitycznie postawy artystycznej i życiowej Spiro i Liebermanna. Skupioną wokół niego grupę charakteryzował podobny stosunek do swych artystycznych zainteresowań, wszyscy oni uważali się za pośredników w propagowaniu w Niemczech impresjonizmu – stylu, który kojarzył się tylko z wartościami artystycznymi i pozbawiony był nacjonalistycznego patosu. Nie wiadomo, czy Meier-Graefe był pochodzenia żydowskiego, fakt ten nie jest odnotowany w jego biografii, aczkolwiek jego również dotknęły nazistowskie prześladowania, przed którymi schronić się musiał w południowej Francji, a przez swoje kontakty z marszandami i artystami pochodzenia żydowskiego dla narodowych socjalistów uchodził za *flüchtiger Jude* (powierzchnowego Żyda)¹⁶.

We Wrocławiu miał również miejsce pierwszy debiut Eugena, który był początkiem tradycji, jaką stało się eksponowanie prac artysty w usytuowanej w kamienicy Sachsów galerii Lichtenberga, gdzie w 1895 r., już podczas studiów monachijskich, malarz po raz pierwszy zaprezentował swój autoportret. Kolejne portrety i studia zaprezentowane zostały w 1896 r. oraz po powrocie do śląskiej stolicy w 1899 r. Prace Spiro brały udział w wystawach w salonie Lichtenberga niemal z roczną regularnością aż do 1910 r. Malarz był również od 1898 r. członkiem Künstlerbund Schlesien, brał udział w wystawach artystów wrocławskich (1904), a kontakty z miastem kontynuowane były jeszcze w latach 20. i jego prace ciągle prezentowano przy okazji wystaw ukazujących twórczość śląskich artystów. Kilka dzieł malarza pojawiło się na wystawie prezentującej współczesnych artystów żydowskich, zorganizowanej we wrocławskiej Łoży Lessinga w 1921 r.¹⁷ Jedną z ostatnich, przedwojennych ekspozycji obrazów Spiro w rodzinnym mieście, organizowana przez Künstlerbund Schlesien, miała miejsce w budynku Starej Komendantury w 1932 r.¹⁸

W okresie wrocławskim oraz w Monachium Spiro, który kształcił swój warsztat głównie jako portrecista, zasłynął z wizerunków osób ze świata sztuki i nauki wywodzących się również ze środowiska wrocławskiego. Jedne z pierwszych

¹⁶ I. Grüniger, C. Kraemer, *Enthusiast der Moderne. Die Briefe des Schriftstellers und Kunsthistorikers Julius Meier-Graefe zeigen einen engagierten Grenzgänger zwischen Deutschland und Frankreich*, „Die Zeit” 07/2002. Zob. także biografię Juliusa Meiera-Graefego w: K. Moffett, *Meier-Graefe as art critic*, München 1973.

¹⁷ *Kunstaussstellung Lessing-Loge*, J LZ, 1921, nr 47.

¹⁸ Zob. *Künstler in und aus Schlesien, 25.09–6. 11. 1932. Ausstellung des Künstlerbund Schlesien im Alten Generalkommando Breslau*, Breslau 1932.

wizerunków, jakie wykonał, to portretowe ujęcia jego rodziców, obydwu z 1891 r. Nie mają one jeszcze takiego rozmachu jak te powstałe podczas studiów we wrocławskiej akademii. Jednak jak na tak wczesne dzieła wykazują one niezwykłą wprawę i talent, szczególnie w ujęciu twarzy, które stanowią najbardziej wyrazisty, wyróżniający się z płasko ukazanego tła oraz stroju element. Patrząc na nie trudno uwierzyć datowaniu, które sugeruje, iż powstały one w 1891 r., czyli w czasie, kiedy Spiro terminował jeszcze u Leopolda Sachsa. Pozwala to wysunąć hipotezę o możliwym prywatnym nauczycielu artysty, którego malarz spotkał być może na którymś z wieczorów w willi Neisserów, być może był to właśnie sam Bräuer¹⁹. Artysta miał jeszcze wykonać wspomniane w jego biografii wizerunki: kantora Marcusa Schwarzenberga (1894) oraz portret tajnego radcy prawnego, adwokata i polityka Wilhelma Salomona Freunda.

Utrzymane w estetyce monachijskiej, niezwykle żywe, sugestywne portrety autorstwa Spiro uzyskały swoją doskonałą formę w wizerunku Richarda Muthera. Secesyjna dekoracyjność, wyrafinowanie oraz stylizacja widoczne są natomiast w portretach siostry Else (około 1900), artysta ten słynął również z autoportretów. Według pierwszych badaczy i interpretatorów twórczości Eugena Spiro, wśród których byli również krytycy publikujący na łamach nowej prasy żydowskiej, malarz był właśnie tym, który przeciwstawiając się biedermeierowej sztuczności poprzez nowy typ portretu rozpowszechnił również nowy typ piękna. Pierwowzorem owego „nowoczesnego” kanonu miał być wizerunek *Salome (Ballerine*, siostra artysty – Else), który wyrażał wolność, dzikość swobodę, piękno femme fatale, będące wyrazem nowej epoki, nowej generacji i jej przeciwstawionych kulturze mieszczańskiej ideałów²⁰. Rzeczywiście wątek ten charakterystyczny dla sztuki przełomu XIX i XX w., w myśl założeń Jugendstilu pojawił się w twórczości Spiro zapewne pod wpływem jego studiów monachijskich oraz współpracy z pismem „Jugend”. Ze względu na charakter tej książki należałoby zapytać, czy w owe „nowoczesne wątki”, a także formę artysta próbuje świadomie wpleść część swojego doświadczenia jako twórcy pochodzenia żydowskiego oraz co odróżnia jego twórczość od opisanych we wcześniejszym rozdziale przedstawicieli epoki biedermeieru w wydaniu żydowskich artystów.

Jeśli chodzi o portrety, to podobnie jak w przypadku opisanych wcześniej artystów należących do innej epoki, jak Julius Muhr, Alfred Graetzer czy Siegfried Laboschin, są one o tyle żydowskie, o ile prezentują one osoby pochodzenia żydowskiego z otoczenia artysty. Nawet w przypadku rabina Rosenthala czy kantora Schwarzenberga nie są to świadomie zamierzone ikony mędrców, lecz

¹⁹ E. Scheyer podaje, iż utalentowany również matematycznie Spiro pieniądze, które zarabiał korepetycjami, wydawał właśnie na prywatnego nauczyciela, o którym niestety nie ma bliższych danych; zob. *idem*, *op. cit.*, s. 12.

²⁰ G. Hermann, *op. cit.*, s. 233.

swobodne wizerunki, niewyróżniające żadnym atrybutem pochodzenia przedstawionych na nim osób. Spostrzeżenie to potwierdza portret ojca artysty – kantora Baera Spiro, którego malarz przedstawił jako mężczyznę w sile wieku, bez jakichkolwiek cech wskazujących na jego żydowską ortodoksyjność.

Również portret Salomona Freunda, jaki Spiro wykonał w ostatnim roku swego pobytu we Wrocławiu, wpisuje się w kanon podobnych, utrzymanych w stylistyce monachijskiej wizerunków, na których model, siedzący zwykle na krześle, ukazany jest na jasnym tle, a ciemny strój postaci stanowi kontrast dla żywo ukazanej twarzy. Spiro wykonał również portrety małżeństwa Neisserów oraz wizerunek swej przyjaciółki i protektorki Clary Sachs. Znane jest także szkicowe ujęcie twarzy matki Clary – Sophie Garudze, żony Leopolda Sachsa, z 1902 r. W 1904 r. malarz wykonał również portret właścicielki wrocławskiego banku – Clary Marck. W tych wczesnych latach portrety w wykonaniu Spiro były jeszcze nieco archaiczne i to nie one stanowiły największy przedmiot zainteresowania krytyki, nawet tej publikującej na łamach prasy żydowskiej. Jednocześnie w okresie pomiędzy 1900 a 1904 r. Eugen Spiro był uważany za jednego z najlepszych portrecistów Wrocławia. Z tego okresu pochodzi wykonany z rozmachem, wspaniały portret Ludmilly Schottländer. W 1900 r. malarz wynajął pracownię w kamienicy Victoria na rogu ul. św. Mikołaja i Rzeźniczej, gdzie otworzył prywatną szkołę malarstwa i rysunku²¹ skierowaną głównie do dziewcząt z zamożnych domów²².

Jakkolwiek neutralna nie byłaby jego sztuka portretowa, to zaznaczyć trzeba, iż dość wcześnie nowoczesne środowiska żydowskie włączały Spiro w kanon „swoich” artystów, podobnie jak stało się to z Maksem Liebermannem w Berlinie. Wspomniany już wcześniej Georg Hermann w artykule poświęconym wrocławskiemu malarzowi nic nie wspomina o wątkach żydowskich w jego twórczości, a jego pochodzenie wzmiankowane jest jedynie w momencie, gdy krytyk wspomina, jak niezwykle był fakt przyznania Spiro, jako Żydowi, rządowego stypendium²³. Dalej jednak chwali artystę przede wszystkim za stworzenie nowego piękna, ubranego w formę wizerunków, które wykazują: „wiele smaku –

²¹ R. Muther, *op. cit.*, s. 48.

²² Można wysunąć hipotezę, iż uczennicami i uczniami Spiro były młode osoby z zamożnych żydowskich domów, wspomina o tym także Scheyer. Przywołując znowu argumentację tożsamościową, uznać można to za typową postawę. W. Cohn w swej książce wspomina, iż równie popularne wśród żydowskiej młodzieży początku XX w. lekcje tańca prowadzone były przez dwóch nauczycieli pochodzenia żydowskiego, z których jeden był ochrzczony. Jak twierdzi Cohn, ci, którzy identyfikowali się kulturowo i etnicznie uczęszczali na zajęcia do Baera – nieochrzczonego Żyda. Zob. W. Cohn, *Verwehte Spuren. Erinnerungen an das Breslauer Judentum vor seinem Untergang*, Böhlau 1999, s. 8, 85. Owa identyfikacja ze względu na pochodzenie nauczyciela mogła mieć miejsce również w przypadku Spiro.

²³ G. Hermann, *op. cit.*, s. 237.

niekiedy wręcz kobiecego smaku. Następnie wielką świeżość, wycucie tego, co dla oka chwilowe²⁴. Jest oczywiście sprawą recenzującego nacisk, jaki kładzie na konkretne walory twórczości opisywanego artysty, stąd ta pochlebna krytyka zamieszczona w syjonistycznym piśmie, niewykazująca żadnych prób doszukiwania się wątków żydowskich w malarstwie Spiro, świadczy o tym, iż dość rzadko występować musiały one we wczesnej fazie jego twórczości. Jednocześnie pewne nowatorstwo jego sztuki i wysokie walory artystyczne, kontrastujące niczym w legendzie z tradycyjnym wychowaniem artysty, podnosiły jego wartość w oczach obcujących z jego dziełami historyków sztuki pochodzenia żydowskiego, szczególnie tych sympatyzujących z nowoczesnymi ideologiami narodowo-żydowskimi.

W momencie, gdy Spiro osiadł w Berlinie, w mieście tym kształtowało się dość znaczne, choć nieformalne środowisko artystów żydowskich pochodzących głównie ze wschodniej Europy²⁵. Należał do niego urodzony w Międzychodzie Lesser Ury (1861–1931), warszawiak Adolf Edward Herstein (1869–1932), Regina Mundlak (1887–1942) oraz pochodzący z Drohobycza grafik ruchu syjonistycznego Efraim Mojżesz Lilien (1874–1925). Poprzez zestawienie z ich twórczością, która w przypadku Lessera Ury'ego skupiała się na tworzeniu plastycznych toposów Żyda tułacza, pochodzącej ze szteta w Kolaskach Reginy Mundlak, której styl porównywano często do Käthe Kollwitz (szczególnie zauważalny w wizerunkach Żydów z Europy Wschodniej, żydowskich chłopców z chederu) czy Efraima Liliena – grafika wykształconego w duchu monachijskiego Jugendstilu, który warsztat sztuki dekoracyjnej i książkowej wykorzystywał do odnowienia starych żydowskich symboli²⁶, kontrast między niemiecko-żydowskim artystą a pochodzącymi z Europy Wschodniej twórcami jest bardzo widoczny. Sztuka Spiro nie jest podobna do żadnej z opisanych twórczości, co stanowi podstawę dla tezy, iż w przypadku artystów żydowskich pochodzenia niemieckiego, nawet malarza wywodzącego się z religijnej rodziny, identyfikacja z tematami i wątkami żydowskimi była o wiele mniejsza, niż u artystów żydowskich z Polski. Artysta należał już do tego pokolenia które czuło słaby związek z rozumianą jako tradycyjna kulturą żydowską. Swoisty fenomen stanowi fakt, że awans społeczny Żydów niemieckich sprawił, iż zaczęli oni tworzyć elity życia intelektualnego. Stanowili też trzon międzynarodowej bohemy, która w przypadku Spiro i jego przyjaciół – siostry

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ Zob. J. Malinowski, *Kolonia żydowskich artystów z Polski w Berlinie około r. 1900*, w: *idem, Malarstwo i rzeźba Żydów polskich w XIX i XX w.*, Warszawa 2000, s. 125–145.

²⁶ Z większości z nich Spiro dzielił salę na wystawie berlińskiej secesji, gdzie oprócz niego prezentowali swe dzieła: Max Liebermann, Josef Israels, Joseph Oppenheimer, Julius Pascin, Lyonel Feininger, Hermann Struck. Fakt tak dużej reprezentacji artystów żydowskich na tej wystawie został również odnotowany przez żydowską prasę; zob. *Die Berliner Sezession 1911*, „Ost und West” 11, 1911, z. 7, s. 617–623.

oraz jej męża, marszanda Meiera-Graefego oraz Clary Sachs – spotykała się w paryskiej Café du Dôme, we Wrocławiu zaś skupiała się w artystycznym świątku przesiadującym w należącej do Sachsa, usytuowanej w pobliżu opery Cafe Fahrig na rogu ulicy Świdnickiej (Schweidnitzer Straße).

Niezwykle pokrewną twórczej i życiowej ścieżce Spiro jest sylwetka Maksa Liebermanna. Obaj artyści dobrze się znali w weimarskim Berlinie, gdzie Spiro schronił się po wybuchu I wojny światowej. Zarówno on, jak i Liebermann, obok Lovisa Corinthy, należeli do uznanych twórców reprezentujących impresjonizm. Nie tylko poprzez fakt, że byli rówieśnikami, Liebermann z Brandenburgii oraz Spiro z Wrocławia posiadali zapewne podobny rodzaj tożsamości i doświadczenia z kulturą niemiecką. Również ich zawodowe ścieżki niejednokrotnie się splotyły – Spiro należał do założonej przez Liebermanna jeszcze w 1899 r. Berliner Sezesion (Berlińskiej Secesji) i niejednokrotnie uczestniczył w jej wystawach. Mimo to, o ile potwierdzony jest kontakt z Corinthem, to związki pomiędzy wrocławskim synem kantora a berlińskim potomkiem rodziny fabrykanta uznawane są za problematyczne²⁷. Liebermann ponoć bywał dość krytyczny i ostry w swych ocenach, co zapewne dotknęło również Spiro.

Jakkolwiek, jeśli Liebermann uznawany jest za pośrednika pomiędzy sztuką francuską i niemiecką²⁸, można by zapytać, czy w mniejszej skali Spiro był tym, który nowe kierunki wprowadził do Wrocławia. W literaturze niewiele się o tym mówi, choć jeśli spojrzeć na obraz *Salome*, czy inne, utrzymane w estetyce Jugendstilu dzieła malarza, można uznać, iż były one zapewne nowatorskie dla uczniów oraz profesorów wrocławskiej akademii. Świadczy o tym cytowana przez Piotra Łukaszewicza notatka z prasy wrocławskiej, którą napisano po odkryciu dla szerszej publiczności obrazu *Spotkanie*²⁹. Wrocławski Jugendstil był w owym czasie zbyt słaby i eklektyczny, przejawiał się głównie w repertuarze dekoracyjnym sztuki użytkowej i jej dekadentcki charakter nie zawsze znajdował zrozumienie. Również pejzaż reprezentował tradycyjną szkołę i był on zwykle utrzymywany w estetyce naturalistycznej. Jedynie Max Wislicenus wprowadził w nadodrzański pejzaż wątki symboliczne oraz wzbogacił go o nowe elementy malarskie, co, zgodnie z opiniami niektórych krytyków, stanowiło malarską inspirację również dla Spiro³⁰. Trzeba przyznać również, iż także cechy malarstwa impresjonistycznego, którego adwersarzem był Spiro, niełatwo znajdowały recepcję na śląskim gruncie.

²⁷ Zob. E. Scheyer, *op. cit.*, s. 19.

²⁸ Strauss twierdzi, że pomocne w tej sytuacji było właśnie pochodzenie Liebermanna jako Żyda. Nie tylko finansowa pozycja pozwoliła mu na liczne podróże i zagraniczne studia, lecz również brak przywiązania do idei nacjonalistycznych, swego rodzaju kosmopolityczna mentalność, kierowała jego otwartością i świeżością do nowych kierunków i nurtów.

²⁹ R. Muther, *op. cit.*, s. 25; „Breslauer Zeitung” 1900, nr 378, s. 2.

³⁰ R. Muther, *op. cit.*, s. 27.

W tym czasie wrocławska akademia preferowała studia pejzażowe, w których ciągle odbijały się echa sztuki Dresslera czy Morgensterna. Eugen Spiro osiedlając się we Wrocławiu w 1900 r., wiązał być może pewne nadzieje z reformami wprowadzonymi we wrocławskiej szkole artystycznej przez Hansa Poelziga. W programie szkoły zbyt wielki nacisk kładziono na rzemiosło, a Spiro, wykształcony portrecista, kontynuował i szkolił swój warsztat właśnie w tym kierunku. Spiro był artystą ciągle należącym do świata salonów, teatrów, żywej wymiany twórczych inspiracji, a w tym czasie środowisko wrocławskie było dopiero w momencie budowania tego rodzaju zaplecza. Jedynym wyjątkiem był zapewne wystrój i atmosfera domu Neisserów oraz środowisko Künstlerbund Schlesien (Związku Artystów Śląskich). Spiro jednak, zachęcony podróżami do Berlina oraz do Paryża, coraz bardziej fascynując się impresjonizmem, który miał słabą recepcję w śląskiej stolicy, postanowił rozwinąć skrzydła gdzieś indziej. Być może ideały bohemy były jeszcze zbyt dzikie i kulturowo dalekie dla mieszczańskiego Wrocławia. Również środowisko żydowskie zdawało się nie mieć artyście niczego do zaoferowania poza zamówieniami portretowymi, a po opuszczeniu swego domu rodzinnego twórca nie miał nic wspólnego z tradycją judaistyczną. Spiro był jednocześnie cały czas obecny w świadomości wrocławian, choć właściwie dopiero po II wojnie światowej w badaniach nad jego twórczością zaczyna się kłaść nacisk na związki artysty z miastem.

Powracając do wątku możliwych paraleli pomiędzy ścieżkami życiowymi i artystycznymi Maksa Liebermanna i Eugena Spiro, należałoby się skupić na stosunku obu artystów do tematów żydowskich. U Maksa Liebermanna zwrot ku, i tak rzadko podejmowanym, wątkom żydowskim przypisywany jest jego reakcji na antysemityczne stereotypy. Choć przyznać trzeba, że wypowiedzi tego związanego ze środowiskiem niemiecko-żydowskiej burżuazji i wychowanego w duchu świeckim artysty pełne są sprzeczności to zdecydowany nacisk na podtrzymywanie poczucia żydowskiej tożsamości poprzez wszechstronne działania nie tylko na polu sztuki. Tak jak łączył on sztukę francuską z niemiecką, tak przypisywane są mu również intencje oswojenia dominującej publiczności niemieckiej z kulturą judaistyczną. Jego obrazom, nawet tym, które podejmują tematy chrześcijańskie, przypisywane są podteksty związane z duchowością żydowską. Było tak na przykład w przypadku obrazu: *Jezus nauczający w świątyni*, który wiązany jest ikonograficznie i ideologicznie z innymi realizacjami tego tematu tworzonymi przez artystów żydowskich³¹. Dodatkowe zagadnienie stanowi fakt,

³¹ Mam tu na myśli Maurycego Gottlieba, a w szczególności jego obraz *Chrystus przed sędziami* (1877), który miał ukazywać Jezusa jako Żyda, podobnego postaci Spinozy – reformatora, który pragnął połączyć pierwiastki chrześcijańskie z żydowskimi. Szerzej na ten temat: Z. Amishai-Meisels, *The Jewish Jesus*, „Journal of Jewish Art” 9, 1982, s. 85–104; J. Malinowski, *Maurycy Gottlieb*, Warszawa 1997; Ezra Mendelsohn, *Painting a People...*

iz Liebermann wspierał swym autorytetem i międzynarodowymi kontaktami m.in. wspomnianych wcześniej artystów żydowskich z Polski, którzy pragnęli kształcić się w niemieckich i francuskich uczelniach.

W przypadku Spiro nie ma dowodów na takie kontakty, a to, co łączyło malarza z innymi artystami pochodzenia żydowskiego to prywatne przyjaźnie, niezwiązane z jakimś świadomie tworzonym środowiskiem. Dowodem jednak na to, że Spiro miał kontakt z artystami żydowskimi, z których kilku częściej niż wrocławski malarz w swej twórczości obrazowało chociażby Żydów Europy Wschodniej, jest przyjaźń, jaka łączyła go z Hermannem Struckiem, z którym w 1929 r. po raz pierwszy odwiedził Nowy Jork.

Artysta, obyty w środowisku francuskich i niemieckich twórców, musiał mieć również świadomość, iż w jego rodzinnym mieście kształtuje się młode pokolenie artystów, wśród których wielu jest pochodzenia żydowskiego. Dobrze znał Heinricha Tischlera, Ludwiga Meidnera czy Isidora Aschheima. Eugen Spiro mimo ewidentnie „międzynarodowego” wyrazu jego sztuki, nie stronił w swej twórczości od wątków żydowskich. Śladowe przykłady świadczą o tym, iż pewne motywy i tematy podejmował właśnie dlatego, iż sam był Żydem. Dowodem na to jest rysunek pastelem, jaki pochodził z Muzeum Żydowskiego w Berlinie. Przedstawia on brodatego Żyda w czapce, zatytułowany *Polski Żyd*³² (il. 38).

Osobliwa recepcja postaci Żyda z Europy Wschodniej w środowiskach niemieckich, stanowiąca z jednej strony wcześniejszy przyczynek do wstydu, później zaś swego rodzaju odkrycie etnograficzne czy w końcu znak zagubionej tożsamości doskonale wpisuje się w interpretację tego rysunku, na którą składa się zarówno sposób ujęcia portretowanego, jak i tytuł³³ oraz umieszczona po niemiecku dedykacja. Rysunek datowany jest na 1903 r. Artysta stworzył ponoć nieco więcej grafik przedstawiających Żydów, nie jest to jednak reprezentatywny nurt jego twórczości.

Niekiedy w malarstwie Eugena Spiro pojawiały się również tematy religijne³⁴, było to zauważane przez krytykę, również tą wrocławską³⁵. Spektakularnym zwrotem ku wątkom historii antycznego Izraela był stworzony w 1956 r. cykl 15 olejnych obrazów zatytułowany *Prorocy*. Seria ta w całości została przekazana

³² ŻIH, nr inw. B-443/p-5.

³³ Nie jest to typowe ujęcie portretowe, jakie Spiro wykonywał dla niemieckich elit. Rysunek przedstawia anonimowego Żyda, bezosobowy typ, którego jedynym, ale stanowiącym kwintesencję jego natury w odbiorze niemieckiej publiczności wyróżniającym motywem była broda oraz czapka.

³⁴ Jedynie w 1921 r. na wystawie „Berliner Sezession” zobaczyć można było obraz *Ruth w namiocie Boaza*; za: E. Scheyer, *op. cit.*, s. 26.

³⁵ M. Rieß w artykule zatytułowanym *Schlesier in Berlin* zwraca uwagę na wszechstronność Spiro, nie tylko nie poddał się secesji i wzbogacił swój styl o elementy impresjonistyczne, lecz także stworzył sceny starotestamentowe, jak *Ruth i Boaz*, gdzie widoczny jest wpływ włoskich mistrzów, których artysta kopiował we Włoszech; M. Rieß, *Schlesier in Berlin*, SM, 3, 1926, s. 519, 520.

w 1964 r. Instytutowi Theodora Herzla w Nowym Yorku. Obrazy te określane są jako bardzo osobiste i beczasowe, wyrażające chęć poznania historii starego ludu pojmowanej jako część osobistej historii artysty³⁶.

Zwrot ku tematom żydowskim nastąpił u Spiro w większym stopniu dopiero w trudnym okresie wojennym oraz po osiedleniu się malarza w USA. Artysta zrzekając się w 1933 r. wszelkich funkcji, jakie dotychczas pełnił w życiu kulturalnym i artystycznym Niemiec, podzielił los wszystkich wolnych artystów pochodzenia żydowskiego oraz tych, którzy rządowi narodowych socjalistów wydawali się zagrożeniem dla „czystej”, aryjskiej kultury³⁷. W trudnych czasach ucieczki malarz wykorzystywał swoje znajomości. Dzięki protekcji baronowej Goldschmidt-Rothschild przetrwał w Paryżu, a ostatni portret, jaki stworzył w Europie to wizerunek jej męża – Edouarda Rothschilda³⁸. Po ucieczce do USA w 1941 r. losy Spiro splotły się z podobnymi, pozbawionymi domu oraz nierzadko dorobku życia³⁹, statusu społecznego, a co za tym idzie również dotychczasowej tożsamości i pewności, niemieckimi intelektualistami i artystami pochodzenia żydowskiego, m.in. Albertem Einsteinem, Maksem Reinhardtem, Maksem Osbornem. Wtedy też, podobnie jak w przypadku innych „niechcianych dzieci Rzeszy”, obudziło się w nim poczucie solidarności z kulturą judaistyczną, a raczej z jej współczesnymi przedstawicielami. Tworzone w tym okresie liczne portrety żydowskich przywódców duchowych, zarówno tych historycznych, jak i współczesnych, mogą być postrzegane jako przejaw lojalności, manifest trwania kultury żydowskiej, która pomimo chęci jej zniweczenia miała zostać zachowana i kontynuowana. Symptomatycznym dla twórczości wrocławskiego artysty jest przedstawianie osobowości wywodzących się właśnie ze świata kultury niemieckiej, szczególnie tych, które pragnęły zaadaptować dla religii i kultury judaistycznej elementy niemieckiej filozofii i myśli. Do portretowanych należał m.in. Martin Buber (1962), rabin Leo Baeck czy dr Nachum Goldmann, przewodniczący World Jewish Congress. Niemal wszystkie te wizerunki powstały około 1962 r.⁴⁰ To właśnie wspólna przeszłość owych artystów i intelektualistów, jako Niemców pochodzenia żydowskiego, którzy z przyczyn rasowych zostali pozbawieni w swojej ojczyźnie wszelkich praw, spotęgowała u Spiro identyfikację z żydowską historią kraju swego urodzenia. Na kanwie tego łączącego poczucia wspólnego dziedzictwa kulturo-

³⁶ E. Scheyer, *op. cit.*, s. 26.

³⁷ Po Nocy Kryształowej Eugen Spiro, wtedy jeszcze prezydent Freie Deutsche Kulturbund (Wolnego Niemieckiego Związku Kultury), w piśmie do Goebbelsa stanowczo zaprotestował przeciwko rządowi Trzeciej Rzeszy. Interwencja gestapo w paryskim mieszkaniu malarza doprowadziła do zniszczenia znajdujących się tam prac; za: M. Łagiewski, *Eugen Spiro. Wrocław – Berlin – Paryż – Nowy Jork*, w: *idem, Eugen Spiro i potomkowie...*, s. 13.

³⁸ E. Scheyer, *op. cit.*, s. 22.

³⁹ W Paryżu została większość dzieł artysty z tego okresu, która niestety przepadła.

⁴⁰ Zob. E. Scheyer, *op. cit.*, s. 26.

wego – zarówno niemieckiego, jak żydowskiego – utworzył się w środowisku emigrantów żydowskich w USA specyficzny krąg artystów i kolekcjonerów, których szczyt kariery przypadał na okres weimarskich Niemiec. Z tym kręgiem utożsamiał się również Spiro⁴¹.

Spiro jest jednym z tych artystów, u których biwalencja tożsamości ujawniła się bardzo wyraźnie. Jego sztuki nie można jednoznacznie określić jako „żydowskiej”. Uczestnicząc jednak aktywnie w artystycznym i intelektualnym życiu swojej epoki z pewnością był świadomy, jak wielką rolę, szczególnie w okresie Republiki Weimarskiej, odgrywało zasymilowane środowisko żydowskie. To zapewne ten fakt, za którym stała przede wszystkim identyfikacja właśnie z tą nowoczesną, świecką i jednocześnie żydowską częścią niemieckiego społeczeństwa, spowodował, iż do portretowanych przez niego osób należał Albert Einstein, Fritz Haber – owi nazwani przez Fritza Sterna „przyjaciele odmiennych dróg”, których łączyło wspólne pochodzenie oraz doświadczenie asymilacji. Nieliczne, pojawiające się w twórczości Eugena Spiro postacie modlących się Żydów czy rabinów lub żydowskich chłopców (*Drei Bachurim*) wskazują na przetrwanie pewnego sentymentu do świata, który powoli zanikał, a który mimo wszystko stanowił element dziedzictwa kulturowego malarza. Świat ten niewiele miał wspólnego z Wrocławiem, pamiętać jednak trzeba, iż to tutaj wykształcił się gust estetyczny Spiro oraz poczucie wspólnoty z tworzącym się środowiskiem kulturalno-artystycznym, w którym już od 1900 r. znaczną rolę zaczynały odgrywać osoby pochodzenia żydowskiego. Co ciekawe, również środowisko Żydów wrocławskich, szczególnie w trudnym okresie po 1933 r., kiedy z niezwykłą siłą uaktywniła się działalność Jüdisches Museum, pragnęło wyróżnić nazwisko malarza, zaliczając go do artystów żydowskich pochodzących ze Śląska. Jego prace, niedługo po 60. urodzinach miały być pokazane na planowanej przez żydowskie muzeum wystawie: „Jüdische Künstler in Deutschland”. Dzieła Spiro zawisły obok innych twórców żydowskich: Ludwiga Meidnera, Isidora Aschheima, Martina Blocha i innych.

Clara Sachs (1862–1921)

Do najbliższych Eugenowi Spiro osób ze środowiska wrocławskiego należała córka wspomnianego już pierwszego pracodawcy młodego malarza – Clara Sachs. Ich losy splotły się zapewne jeszcze w czasach kształtowania się artystycz-

⁴¹ Spiro należał do tego towarzystwa niedługo po wyemigrowaniu do Ameryki. Środowisko emigrantów niemiecko-żydowskich wsparło jego pierwszą wystawę, jaka miała miejsce w 1943 r. w Galerie St. Etienne w Nowym Jorku. Należeli do niego: Richard Beer-Hoffman, Albert Einstein, Alfred M. Frankfurter, Max Reinhardt, George n. Schuster, Bruno Walter, Franz Werfel; za: M. Łagiewski, *Eugen Spiro i potomkowie...*, s. 14.

nej osobowości Spiro, i choć to właśnie młodszy o 12 lat malarz uczył Clary malarstwa, wzajemny wpływ obydwójga zarówno na swoją sztukę, jak i życiowe wybory i smak jest niewątpliwy, a obie postacie tych artystów splatają się pod wieloma względami.

Sylwetka Clary Sachs nie może być dopełniona bez wspomnienia przede wszystkim niezwyklej rodziny, z jakiej pochodziła. Kształtowanie się specyficznego zamiłowania ku sztukom wśród bogatych rodzin żydowskich z Wrocławia potwierdzają liczne pamiętniki rodzinne⁴². Rodzina Sachs była jedną z pierwszych, która ze swoimi zainteresowaniami wyszła poza dom czy prywatny salon i otwarcie wspierała sztukę, wykazując przy tym specyficzny smak, którego dowodem jest kamienica, jaką Moritz Sachs wybudował przy rozwijającej się ul. Świdnickiej. Budowla ta to pierwsza kamienica pałacowa w mieście, zaprojektowana na wzór wiedeńskich pałaców czynszowych przez Karla Schmidta w latach 1870–1873. Kompleks dwóch domów o niemal identycznym wystroju i podobnym układzie pomieszczeń zajmował parcele przy Zwingerplatz 1 i 2 (obecnie Plac Teatralny 1 i 2)⁴³. Funkcje i detal kamienic był niemal ten sam: parter przeznaczono na handel i usługi, trzy kolejne kondygnacje zawierały luksusowe apartamenty, a IV piętro mieszkania o niższym standardzie⁴⁴. Każdy z budynków, połączonych wewnętrznym dziedzińcem, należał do braci: Leopolda (ojca Clary Sachs) oraz Sigismunda Sachsa. W domu Leopolda Sachsa na parterze mieściła się od 1881 r. filia galerii Lichtenberga, dla której wykonano nowe witryny⁴⁵, w pomieszczeniach biurowych swoją siedzibę miała redakcja „Jüdisches Volksblatt” (od 1912) oraz „Breslauer Neuerste Nachrichten”. W kamienicy Moritza zaś, przy Zwingerplatz 2 (Plac Teatralny 2), parter i pierwsze piętro należało do banku Friedländera, a w latach 80. XIX w. część parteru zajęła Cafe Fahrig⁴⁶, którą następnie w 1884 r. powiększono również o I piętro. Jak podaje Anna Gołębiowska, neorenesansowy kostium kompleksu kamienic miał niezwykle istotne znaczenie ideologiczne. Nazwani przez nią „współczesnymi wrocławskimi Medyceuszami”⁴⁷ Sachrowie ufundowali sobie w ten sposób, w 40-lecie istnienia firmy, pomnik dla swojej finansowej i kulturowej potęgi. Razem z Generalną Komendanturą oraz teatrem kamienica „tworzyła urbanistyczny zespół w duchu architecture parlante”⁴⁸.

⁴² D. Nick, *Dzielo Żydów wrocławskich. Stary Asch i Bauerowie – pamięć ocalona*, Wrocław 2005, s. 31.

⁴³ A. Gołębiowska, *Kamienica Sachsów przy Świdnickiej nr 36 – Pl. Teatralny 1 i 2. Miejski pałac czynszowy 2 poł. XIX w. we Wrocławiu*, mps pracy magisterskiej pod kierunkiem prof. dr hab. Zofii Ostrowskiej-Kęłbłowskiej, Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego, 1991, s. 32.

⁴⁴ *Ibidem*, s. 37, 38.

⁴⁵ *Ibidem*, s. 38.

⁴⁶ *Ibidem*, s. 40.

⁴⁷ *Ibidem*, s. 123.

⁴⁸ *Ibidem*, s. 122.

Dodać należy, iż dokładnie *vis à vis* kamienicy Sachsów Julius Schotländer ufundował w 1911 r. swój dom handlowy, a projekt architektoniczny wykonali Richard i Paul Ehrlich.

Sachsowie świadomi swojej potęgi pragnęli wpisać się w kulturalną mapę i historię miasta. Charakteryzowali się wyrobionym gustem estetycznym, a liczne przebudowy witryn i zmiany wystroju wnętrza⁴⁹ świadczą o tym, iż pragnęli nadążać za modą. Również inne fundowane przez Sachsów kamienice miały być wizytówką ich mieszczańskiej pozycji – ulubiony architekt Karl Schmidt przebudował ich kamienicę w Rynku (nr 32), a także kamienicę mieszczącą Moritz Sachs Bank Geschäft zur Kornecke.

Moritz Sachs, protoplasta rodu, jak ujął to żartobliwie Ernst Scheyer, był, jako urodzony *nomen omen* w 1810 r.: „dzieckiem emancypacji”. Już w wieku 40 lat posiadał elegancki sklep z meblami i konfekcją⁵⁰, z siedzibą w Rynku, sklep ów odziedziczyli jego dwaj synowie. To właśnie tam terminował Eugen Spiro. Moritz był przykładem zasymilowanego, wyemancypowanego Żyda, jego znak firmowy składał się z pruskiego herbu⁵¹, pod którym wyróżniono tytuł właściciela – „Hoflieferant” mówi wiele o aspiracjach rodziny Sachsów. Również synowie Moritza kontynuowali kupieckie tradycje swego ojca. Leopold, ojciec Clary, ożenił się z pochodzącą z innej wpływowej żydowskiej rodziny Sophie Guradze. Znany wizerunek małżeńskiej pary wyszedł spod pędzla Ernsta Rescha. Jak twierdzi Ernst Scheyer, ich mieszkanie przy Placu Teatralnym (dawniej: Zwingerplatz) zawierało kolekcję malarstwa składającą się w dużej części z prac malarzy śląskich generacji pierwszej połowy XIX w.⁵² Nic dziwnego, że Clara wykazywała chęć rozwijania talentów malarskich, jej rodzice oraz dziadek chętnie wspierali młodych adeptów sztuki. Oprócz Eugena Spiro do ich protegowanych należała również Magda Egermann, projektantka wyrobów szklanych. Aktywność kulturalna rodziny Sachsów porównywana jest do działalności wspomnianych wcześniej salonów berlińskich, które tworzyły nowe środowisko mecenatu artystycznego.

Clara Sachs (il. 39) nie była regularną studentką wrocławskiej akademii⁵³, swoje umiejętności zdobywała u prywatnych nauczycieli. W latach 70. i 80.

⁴⁹ Między innymi w 1931 r. przebudowę łazienki w swoich apartamentach zlecieli Heinrichowi Tischlerowi, za: *ibidem*, s. 43.

⁵⁰ E. Scheyer, *op. cit.*, s. 30.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² *Ibidem*, s. 31.

⁵³ W tym czasie wstęp dla kobiet na uczelnię był jeszcze zamknięty. Kobiety studiowały we wrocławskiej uczelni artystycznej od lat 80. XIX w.; zob. Ksenia Stanicka-Brzezicka, *Artystki śląskie na przełomie XIX i XX wieku. Działalność „Vereinigung schlesischer Künstlerinnen” (1902)*, mps pracy doktorskiej pod kierunkiem prof. dr hab. Zofii Ostrowskiej-Kęłbłowskiej, Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego, 2004, s. 21.

XIX w. uczyła się u pejzażysty Hermanna Bayera oraz u następcy Dresslera – Karla Schirma, kojarzonego również z malarstwem pejzażowym. Po wyjeździe tego ostatniego do Berlina Clara kształciła się u wspieranego i cenionego przez środowiska żydowskie Juliusa Jacoba Młodszeo – tradycjonalisty wykształconego w szkole barbizońskiej oraz na malarstwie holenderskim⁵⁴. Na prywatne zajęcia u tego malarza Clara uczęszczała od 1890 r., potem zaś zwróciła się ku Carlowi von Marr – akademikowi, specjalizującemu się w malarstwie historycznym. Artystka sporo czasu spędziła w Monachium, skąd często wyjeżdżała do Paryża, gdzie wykonywała pejzaże miejskie lub też kopiowała mistrzów ze zbiorów Luwru. Jeszcze przed 1900 r., po śmierci ojca, Clara Sachs wróciła do Wrocławia, osiadła w majątku na Maślicach, który stał się częstym motywem jej studiów malarskich. Wtedy też nawiązała bliższą przyjaźń z Eugenem Spiro oraz jego przyjaciółmi – Erichem Klossowskim i Richardem Mutherem, z którymi w poszukiwaniu artystycznych inspiracji wspólnie odwiedziła Paryż. To właśnie pod wpływem Eugena Spiro Clara próbowała swoich sił w stylistyce impresjonistycznej. Główny temat jej dzieł stanowiły kwiaty, studia pejzaże lub portrety. Na początku XX w. Clara oczywiście była bywalczynią salonu Neisserów i czynnie uczestniczyła w rodzącym się w owym czasie kulturalnym życiu miasta⁵⁵. Była współredaktorką pisma „Die Eule”, którego twórcami byli Eugen Spiro i Richard Muther. Jej również przypisuje się wykonanie okładki utrzymanej w duchu typowej dla Jugendstilu estetyki. Atrybucja ta nie jest jednakże potwierdzona, prawdopodobny jest duży wpływ na stylistykę magazynu Eugena Spiro.

W dotychczasowej, jedynej obszerniejszej biografii Clary Sachs jej autor Ernst Scheyer wspomina, iż niewiele wiadomo o twórczości artystki przed 1903 r. Również w Muzeum Narodowym we Wrocławiu znajduje się jedyny obraz zatytułowany *Blumen*. Wiele z jej dzieł, pomimo wojennej zawieruchy, pozostało jednak w rękach jej rodziny, potomków braci i sióstr Clary⁵⁶, z których część mieszka w Niemczech. W posiadaniu potomkini rodzeństwa Clary – Sophie Gruhn – znajduje się m.in. szkicownik artystki pochodzący z lat 1886–1889⁵⁷ oraz portret ukochanej bratanicy⁵⁸ Gertrud Sachs w wieku 5 lat z 1893 r. (il. II),

⁵⁴ E. Scheyer, *op. cit.*, s. 32.

⁵⁵ *Ibidem*, s. 35.

⁵⁶ Czyli z okresu kształcenia u prywatnych nauczycieli.

⁵⁷ Szkicownik ten, jak i reprodukcje wielu innych, nieznanych dotąd szerzej dzieł Clary Sachs zawdzięçam pomocy Stevena Falka (USA), przez którego dotarłam do Sophie Gruhn – prawnuczki brata Clary, zamieszkałej obecnie w Konstancji. Dzięki wielkiej życzliwości i przychylności pani Gruhn udostępnione zostały mi przez nią oraz innych potomków rodu Sachs zdjęcia wielu dzieł Clary, które pozwalają na pełniejszą rekonstrukcję jej twórczości.

⁵⁸ Córki brata Siegfrieda oraz Elli ur. Immerwahr, siostry Clary Immerwahr, żony Fritza Habera.

bodajże najwcześniejszy z dotychczas znanych obrazów. Ten wykonany w technice pastelowej dziecięcy wizerunek, utrzymany w tonacji różowej, wykazuje dużą wrażliwość na kolor oraz umiejętność oddania przy jego pomocy charakterystycznych cech modelu. Świadczy to o zdecydowanej przewadze zdolności malarskich Clary nad rysunkowymi, co dla kontrastu potwierdza wspomniana wcześniej, powstała w latach 1886–1889 teka szkiców (ilustracje – zob. przyp.)⁵⁹.

Przedmiotem zainteresowań malarki był głównie pejzaż. Częste w jej twórczości są widoki rodzinnych posiadłości na Maślicach czy Szczytnikach, gdzie artystka osiadła. Szczególnie po wizycie Sachs we Francji, około 1904 r., w jej płótnach wyczuwalny jest wpływ techniki impresjonistycznej, dzieł Cezanne'a, także jej przyjaciela – Eugena Spiro (il. IV, V, VI).

⁵⁹ Teczka ta o wymiarach 29,9 x 22,5 cm zawiera rysunki ołówkiem, stanowiące raczej szkolne wprawki, dość toporne szkice, które służyły prawdopodobnie jako ćwiczenia nad formą i jako takie powinny być zakwalifikowane. Do obiektów owych ćwiczeń Clary Sachs należały trzy grupy tematów. Pierwszą, najliczniejszą, stanowią studia pejzażowe, drugą – ujęcia postaci ludzkich, na końcu pojawiają się motywy kwiatów, gałęzi i liści. Szkicownik otwierają zatem, datowane na maj 1886 r., widoki wiejskich ganków i podwórek, wykonane w Żyrowej na Górnym Śląsku. Clara prawdopodobnie ćwiczyła na nich ujęcia przestrzeni i perspektywy, o czym świadczą powtarzające się widoki otwartej bramy, za której otworem znajdowały się schody. Bardzo podobne rysunki pochodzą z Rotsbüren, gdzie młoda adeptka sztuki przebywała w czerwcu 1886 r., ciekawostką jest bardzo szczegółowo wykonane studium renesansowego portalu, prawdopodobnie z zamku w Rotsürben (1887) (il. 40). Idąc chronologicznie, wg dat umieszczonych pod szkicami, w zeszycie pojawiają się studia kwiatów, lecz głównie liści – roślinności Parku Szczytnickiego (il. III), które wyglądają raczej jak rysunki do zielnika. Szczegółowość ich opracowania wykazuje chęć ćwiczenia faktury oraz plastyczności ujęcia naturalnych form liści. Od listopada 1886 do 1887 r. przeważającą liczbę rysunków stanowią studia postaci ludzkich, głównie kobiet w wiejskich strojach (il. 41), ukazanych przy swych codziennych pracach, niosących kosze, z grabiami, ale także pozujących przy podeście, pojawiają się również postacie wiejskich chłopców. Ujęcia te są niezwykle sztywne, wpisane w płaskie tło figury, choć opracowane miękkim cieniowaniem, nie mają finezji, a ich uproszczone twarze z czarnymi punktami zamiast oczu oraz płaskim licem pozbawione są jakichkolwiek prób indywidualizacji. Potwierdzeniem teorii, iż umieszczone w szkicowniku prace stanowiły pierwsze szkolne studia nad formą są również, wyglądające jak sztucznie zestawiona martwa natura, przedstawienia narzędzi gospodarczych o różnych kształtach: bron, wiader i grabi (il. 42). Część z portretowych ujęć figur ludzkich z 1887 r. Clara Sachs wykonała w swoim pałacyku na Szczytnikach, część, jak twierdzą podpisy, we Wrocławiu. Jak utrzymują potomkowie rodziny Sachs, dwie postacie ze szkicownika mogą przedstawiać członków rodziny malarki. Pierwszy to datowany przez artystkę na 12 I 1888 r. wizerunek kobiety w prostym stroju, siedzącej bokiem do widza, z głową lekko opartą na prawej ręce oraz prawą nogą postawioną na podnóżku. Prawdopodobnie jest to Elisabeth (Elli) Sachs (il. 43), z domu Immerwahr, szwagierka Clary. Inny to całopostaciowy wizerunek mężczyzny, ukazanego bokiem do widza, niemal dokładnie w ten sam sposób, w jaki Eugen Spiro ujął swego ojca oraz Richarda Muthera – brodaty mężczyzna w surducie siedzi na prostym krześle, prawą ręką wspiera się na lasce, w lewej zaś trzyma kapelusz. Może być to wykonany 9 I 1889 r. portret brata Clary – Siegfrieda Sachsa (il. 44), męża wcześniej zobrazowanej Elli.

Zamiłowanie do rodzinnego pejzażu zbliża twórczość Clary Sachs do dzieł znanej śląskiej artystki, Gertrud Staats⁶⁰. Niejednoznaczne i wielostronne inspiracje panny Sachs nie mogły pozostać bez wpływu tendencji obecnych w malarstwie członkiń Verband der Schlesische Künstlerinnen. Studia pejzażowe leśnych alei, widoki wiejskie wykazujące dużą wrażliwość na kolor w duchu już impresjonistycznym stanowią wspólną dla Clary Sachs i Gertrud Staats cechę. W przypadku obu pań można mówić także o podobnych inspiracjach artystycznych – spadkobierczyni tradycji malarskich Adolfa Dresslera-Staats⁶¹ wpisywała się w tradycję nowoczesnego śląskiego malarstwa pejzażowego, zapoczątkowanego przez wcześniejsze pokolenie artystów takich jak: Ernst Resch czy jego uczeń Adalbert Woelffl⁶². Dzieła tych malarzy towarzyszyły Clarze Sachs jako naturalne otoczenie w jej domu rodzinnym, kolekcja jej rodziców wisząca w prywatnych apartamentach ich pałacu czynszowego w większej części składała się z pejzaży malarzy śląskich generacji pierwszej połowy XIX w. Również ścieżka życiowa obu malarek stanowi podobne historie kobiet, które pozostając niezamężne, niemal całe swoje dojrzałe życie twórcze spędziły w rodzinnych majątkach, poświęcając się pracy malarskiej, którą wykonywały z wielkim zamiłowaniem.

Z okresu paryskiego pochodzi również obraz ukazujący postać kobietą we wnętrzu (il. VII). Jest to bardzo swobodne, nieco intymne ujęcie niewiasty, ciałem i głową zwróconej bokiem do widza, której nagie ramiona oraz delikatna, przezroczysta tkanina przykrywająca piersi stanowią świetlisty i dominujący akcent na tle brunatnego wnętrza pokoju. Porównując to ujęcie z wcześniejszymi próbami studiów nad postacią ludzką, trzeba uznać owo dzieło za wyraz dużego postępu zarówno w technice malarskiej Clary Sachs, jak i kompozycji obrazu. Atmosfera obrazu wykazuje pewien związek z symbolizmem i sztuką secesyjną w duchu quasi-dekadenckim.

Nazwisko Clary Sachs było znane we Wrocławiu za życia i pamiętane przez potomnych z wielu względów – nie zawsze jedynie artystycznych. Malarka była członkinią kilku organizacji kulturalnych i artystycznych na terenie Śląska. Należała m.in. do Verband der Schlesische Künstlerinnen (Związku Artystek Śląskich), co w jej przypadku mogło nastąpić z pobudek ideologicznych, gdyż była znaną orędowniczką emancypacji kobiet. Niezamężna, poświęciła się malarstwu, wspierała młodych artystów, kolekcjonowała antyki oraz zbierała wokół siebie artystyczną *société* miasta. Od 1905 r. mieszkała w zameczku na Szczytnikach, który znajdował się nieopodal słynnej willi Neisserów. Sama artystka przyjaźniła się

⁶⁰ Gertrud Staats 1859 – Breslau – 1938. Eine Malerin zwischen Tradition und Moderne, katalog wystawy w Haus Schlesien, Königswinter 1997.

⁶¹ Zob. K. Stanicka-Brzezicka, *op. cit.*, s. 65–83.

⁶² Zob. P. Łukaszewicz, *Zur Geschichte der Landschaftsmalerei in Schlesien im 19. Jahrhundert*, w: Gertrud Staats 1859 – Breslau – 1938..., s. 13–19.

z wieloma wybitnymi postaciami ówczesnego życia kulturalnego Wrocławia, m. in. z Richardem Mutherem, socjologiem Warnerem Sombartem, dyrygentem Hermannem Beerem. Była stałą bywalczynią organizowanych przez wrocławskie towarzystwa wykładów o sztuce. Szczególnie bliskie związki łączyły ją z Erichem Klossowskim, szwagrem Eugena Spiro, którego często wspomina w swoim paryskim dzienniku⁶³. Sachs stanowiła łącznik pomiędzy pozostającymi w Paryżu przyjaciółmi, a środowiskiem wrocławskim, m.in. z pochodzącym ze Śląska Juliušem Meierem-Graefem, który osiedlając się w Paryżu, założył firmę marszandzką skierowaną głównie na rynek niemiecki (zapewne z tego powodu zasłużył sobie w oczach niektórych na miano „apostoła impresjonizmu w Niemczech”)⁶⁴. Prowadziła otwarty dom w willi na Szczytnikach, a po śmierci Neisserów kontynuowała tradycje artystycznych spotkań w ich willi. Do legend należą opowieści o tym, jakoby to u Clary Sachs dyskutowano właśnie organizację spektakularnej wystawy 100-lecia w 1913 r., o czym świadczą plany budowli Hansa Poelziga, będące w posiadaniu malarki. Malarka związana była ze środowiskiem skupionym wokół Künstlerbund Schlesien, choć oficjalnie nie figuruje w spisie jego członków. Pojawiła się na zorganizowanej przez związek wystawie w 1913 r., gdzie prezentowała swoje prace obok innych, bardzo jeszcze nielicznych artystek wrocławskich: Helene Tüpke Grande, Emmy Pick, Käthe Wolff-Sattler. Clara Sachs była zapewne ciekawą towarzyszką rozmów, szczególnie dla spragnionych nowinek z paryskiego świata artystów i działaczy kulturalnych. Po raz ostatni malarka była w Paryżu w 1914 r., gdzie zastała ją wojna i zmusiła do ucieczki. W trudnych czasach wojennych organizowała w swej wrocławskiej willi obiady artystyczne⁶⁵.

Clara Sachs zmarła w 1921 r. Pochowana została w rodzinnym grobowcu rodziny Sachsów na cmentarzu żydowskim przy Lohestrasse (obecnie ul. Ślężna). Wrocław zorganizował artystce wystawę pośmiertną, jednak niewiele jej dzieł pozostało w mieście. Kolekcja antyków oraz obrazy zostały rozdzielone wśród rodziny. We Wrocławiu zachował się jedynie jeden obraz przedstawiający dzban z kwiatami, będący darowizną siostry zmarłej artystki – Hedwig Ebstein, przekazaną zaraz po śmierci Clary Sachs śląskiemu muzeum⁶⁶.

Potomkini patrycjuszowsko-żydowskiego rodu Sachsów to przykład kobiety, której odziedziczony po ojcu wysoki status materialny i społeczny umożliwił gruntowną edukację malarską u najlepszych mistrzów, a odbyte podróże – szczególnie do Paryża – uczyniły z niej erudytkę i kobietę światową. Malarka ta szczególnie zainteresowana była problemem emancypacji kobiet, a po powrocie do Wrocławia, zaniedbując nieco pracę malarską, stała się opiekunką młodych

⁶³ E. Scheyer, *op. cit.*, s. 43–55.

⁶⁴ *Ibidem*, s. 55–59.

⁶⁵ *Ibidem*, s. 59–64.

⁶⁶ AP, WPSI, sygn. 614.

artystów i kolekcjonerką. Jej osobowość prezentuje jeszcze bardziej złożone zagadnienie dotyczące żydowskich artystów – Clara Sachs była nie tylko wyemancypowaną Żydówką, ale także feministką. Nazywana przez niektórych „śląską Gertrud Stein” przyczyniła się do tego, że wrocławskie środowiska stały się przychylniejsze zarówno Żydom, jak i kobietom. Jej działalność można zatem porównać do wspomnianych wyżej Rahel Levin czy Dorothei Mendelssohn. Clara, o ponad 50 lat od nich młodsza, w dokładnie ten sam sposób jak żydowskie panny z Berlina wykorzystała odziedziczony majątek. Jednocześnie, podobnie, jak one, nie wykazywała przywiązania do wątków i tematów żydowskich. Chciała, aby jej sztuka należała do europejskiego dorobku kulturowego, a jednak do kręgu jej przyjaciół należeli ludzie wywodzący się z podobnych jak ona środowisk zasymilowanych, bogatych, żydowskich rodzin. Była miłośniczką sztuki i chętnie angażowała się w działalność wszelkich organizacji, które zajmowały się rozpowszechnianiem twórczości plastycznej, m.in. była członkinią Allgemeine Deutscher Kunstgenossenschaft – pierwszego zawodowego związku artystów zrzeszającego zarówno kobiety, jak i mężczyzn. Zarówno Clara Sachs, jak i Spiro reprezentują to pokolenie artystów, Żydów, którzy byli świadomi swojego żydowskiego pochodzenia, ale nie czuli potrzeby eksponowania tego w swojej sztuce. Postrzegali siebie jako tych, którzy należeli do wykształconej klasy, do artystów niemieckich, byli otwarci na sztukę europejską i to z nią właśnie chcieli być kojarzeni.

Na tle twórczości innych wrocławskich malarzy Clara Sachs i Eugen Spiro stanowią nie tylko przykład osobowości artystycznych, ale reprezentują pewien nowy styl życia. Eugen Spiro dzięki swoim kontaktom, a także postawie wspólnej z adwersarzami sztuki impresjonistycznej w Europie: Richardem Mutherem czy Juliušem Meierem-Graefem, był przykładem nowoczesnego artysty, którego sztuka miała charakter ponadregionalny i ponadnarodowy. Clara Sachs wpisuje się wyraźnie w historię działalności pierwszych, samodzielnych artystek śląskich, które przez Ksenię Stanicką-Brzezicką określone zostały jako „za mało nowoczesne”⁶⁷. Właściwie w owym czasie na Śląsku działało zaledwie kilka znaczących artystek, takich jak: Gertrud Staats czy Helene Tüpke Grande. Clara Sachs, pomimo dużo mniejszego rozgłosu, nie tylko realizuje propagowany wizerunek artystki, ale poszerza go o istotny aspekt działalności społecznej. Malarka rzadko prezentowała swoje prace na forum publicznym, tworzyła jednak regularnie – nie był to zatem jedynie kaprys panny z bogatego domu, lecz swoista pasja kierowana względami estetycznymi. Poza tym cechowała ją duża samodzielność i niezależność duchowa, jej działalność przyjęła charakterystyczny dla środowisk

⁶⁷ K. Stanicka-Brzezicka, *Nie dosyć nowoczesne. Sztuka artystek śląskich w dwudziestoleciu międzywojennym*, referat wygłoszony 9 XII 2005 r. na Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki w Warszawie.

kobiecych, szczególnie żydowskich, profil charytatywny. Popularne spotkania w zamczku na Szczytnikach, kontakty i pomoc finansowa dla artystów stanowiły formę dopełniania własnych ambicji twórczych.

Wrocławska awangarda i artyści żydowscy

Niezwykle ciekawym zjawiskiem jest udział wrocławskich artystów pochodzenia żydowskiego w życiu awangardy związanej z kręgami Breslauer Akademie. W zasadzie już od początku XX w., a dokładnie od 1903 r., kiedy dyrektoriat we wrocławskiej szkole artystycznej przejął Hans Poelzig, środowisko artystyczne stolicy Śląska znacznie się ożywiło. Założenie w 1908 r. Künstlerbund Schlesiens, który współdziałał z licznymi prywatnymi galeriami, sprawiło, iż nawet wystawa poświęcona setnej rocznicy zwycięstwa Niemiec na Francją nie była jedynie upamiętnieniem historycznym, lecz także manifestem nowych trendów w sztuce oraz spojrzeniem na pracę artystyczną. Uzyskanie w 1911 r. przez wrocławską akademię (Breslauer Kunstakademie) statusu akademii państwowej (Staatliche Akademie für Kunst und Kunstgewerbe) świadczyło o rosnącej randze wrocławskiej uczelni. W tym czasie żydowscy artyści i Żydzi różnych profesji mocno już zaznaczali swoją obecność w różnorodnych przedsięwzięciach kulturalnych kręgów śląskiej stolicy. Młode talenty wszystkich wyznań mogły liczyć na wsparcie finansowe Fundacji Fränckla lub Georga Heimanna, dyrektora wrocławskiego banku. Na łamach prasy żydowskiej, oprócz wieści gminnych, pojawiały się również wzmianki o odbywających się we Wrocławiu wystawach, co świadczy o zainteresowaniu publiczności żydowskiej sztuką.

Ów obiecujący rozwój kulturalny miasta zatrzymany został przez wydarzenia I wojny światowej, przez którą Wrocław traci Hansa Poelziga jako dyrektora, a rozpoczęta po wojnie działalność akademii z Augustem Endellem na czele to już zupełnie inny rozdział w historii sztuki Wrocławia. W dziejach wrocławskiej uczelni artystycznej wiele było konfliktów pomiędzy przedstawicielami różnych szkół i opcji artystycznych, zwykle były to różnice wynikające z preferowanych kierunków, jednak w latach 20. XX w. środowisko malarzy wrocławskich, ciągle nieco konserwatywne, zmierzyć się musiało z nowym pokoleniem twórców, związanych z nowoczesnymi i awangardowymi trendami. Młodzi domagali się sztuki emocjonalnej, autentycznej, żywej, której miarą nie była biegłość rzemieślnicza i nie tylko walory estetyczne, lecz przekaz wewnętrznych przeżyć jednostki. Adwersarze nowego podejścia do twórczości napotykali na przeszkody ze strony ciągle konserwatywnych zwolenników podtrzymania profilu rzemieślniczego i sztuki użytkowej oraz nurtu realistycznego we Wrocławiu. Jednocześnie to właśnie w tym okresie największa liczba artystów pochodzenia żydowskiego stała się

sluchaczami wrocławskiej uczelni artystycznej, a większość z nich stanowiła krąg wrocławskiej awangardy skupionej wokół ekspresjonisty, profesora akademii – Otto Muellera.

Szczególnie wielu artystów żydowskiego pochodzenia było prekursorami sztuki ekspresjonistycznej⁶⁸. Niektórzy z nich odnajdowali w niej ujście dla buntu przeciwko mieszczańskiemu wizerunkowi obywatela, z którym oni, często również ze względu na swoje pochodzenie, nie chcieli lub nie mogli się identyfikować. Ekstremalny niekiedy anarchizm, który stanowił psychologiczną podstawę ich sztuki, wynikać mógł również ze społecznej pustki, w jakiej się znaleźli – znaczna część, nie czując przywiązania do religii mojżeszowej, jednocześnie nie utożsamiała się ze społeczeństwem niemieckim, które coraz widoczniej demonstrowało nastroje nacjonalistyczne i antysemickie. Poza tym ekspresjonizm nastawiony na eksponowanie przeżyć wewnętrznych i duchowych kierował ich ku tendencjom wyrosłym na gruncie tradycji judaistycznej w kierunkach mistycznych – chasydyzmie i kabale. Po raz pierwszy oprócz zdeklarowanych artystów syjonistycznych, jak Efraim Mojżesz Lilien czy Boris Schatz, w historii sztuki żydowskiej mamy do czynienia z czymś w rodzaju manifestu artystycznego, jasną deklaracją chęci tworzenia nowoczesnej sztuki żydowskiej niemalże w duchu narodowym. Stylistyką i wiążącą się z tym ideologią, która młodym artystom żydowskim wydawała się najbardziej adekwatna, był właśnie ekspresjonizm. Takim programem posługiwała się pierwsza, niezależna grupa awangardowych artystów z Łodzi – Jung Idysz (1921–1923)⁶⁹, którzy powrót ku religijnej tradycji wiązali z nowoczesnym światopoglądem zasymilowanych Żydów. Jednoczyła ona nowe pokolenie artystów – wychowanych w mieście, wykształconych na zagranicznych akademiach, chcących tworzyć nie tylko międzynarodową bohemę, ale poszukujących również autentycznych pierwiastków duchowych w kulturze swych przodków. Okoliczności powstania grupy Jung Idysz oraz odległość kulturowa i geograficzna wydaje się wykazywać zerowy bilans związków z Wrocławiem, w nadodrzańskiej stolicy takowa grupa nie miała, wydaje się, szans powstać ani funkcjonować. Jednak to właśnie pochodzący ze Śląska Ludwig Meidner jest tym, na którego wpływ powoływali się Jungidyszyści w swoich manifestach. Pozwala to wysunąć tezę, iż związki pomiędzy światem wschodnioeuropejskich Żydów

⁶⁸ Było to odzwierciedlenie tendencji panujących w tym okresie w całych Niemczech. Działalność bardzo wielu intelektualistów, pisarzy i artystów przypada właśnie na drugą dekadę XX w., zauważa to m.in. P. Gay w: *Freud Jews and other Germans. Masters and Victims in Modernist Culture*, New York 1978, s. 154. Równocześnie to właśnie krytycy sztuki żydowskiego pochodzenia należą do proroków ekspresjonistycznych organizacji, twórcą pisma „Der Sturm” był krytyk sztuki Hans Walden (Georg Lewin). Zob. C. Roth, *Die Juden in der Kunst*, t. 1–2, Frankfurt a. Main 1963, s. 136.

⁶⁹ Zob. J. Malinowski, *Grupa „Jung Idysz” i żydowskie środowisko Nowej Sztuki w Polsce 1915–1923*, Warszawa 1987.

a ich zachodnimi współplemieńcami nie były tak odległe jak zwykło się sądzić. Dotyczy to szczególnie życia artystycznego. Wspólnym gruntem, na którym spotykali się twórcy żydowskiego pochodzenia wywodzący się zarówno z terenów Ukrainy, Rosji czy Polski, jak i Niemiec, były przykładowo Berlin i Drezno. Większość z nich było członkami tamtejszych grup artystycznych, jak np. Die Brücke. Również twórczość artystów wrocławskich należy wiązać z charakterem sztuki drezdeńskich ekspresjonistów. Skłonność do mistyki i treści religijnych, jako wyraz wewnętrznych poszukiwań, odpowiadała potrzebom ówczesnego środowiska artystów wrocławskich pochodzenia żydowskiego, których mistrzem był członek drezdeńskiej grupy: Otto Mueller.

Początek kariery pierwszego żydowskiego ekspresjonisty z Wrocławia – Ludwiga Meidnera – przypadł jeszcze na czas dyrektoriatu architekta Hansa Poelziga, stąd też zapewne wczesny wyjazd artysty do Berlina. Dopiero w latach 20., gdy królem wrocławskiej bohemy został Otto Mueller, recepcja Meidnera była żywsza, a kierunek ekspresjonizmu przejęty i rozwijany przez wielu artystów pochodzenia żydowskiego z Wrocławia – Isidora Aschheima, Heinricha Tischlera, Paulę Grünfeld, Sarę Margot Abraham, Williego Brauna, Johnny'ego Friedlaendera i innych. Aby dopełnić obrazu ich sztuki, w której pojawiają się wątki żydowskie w zupełnie nowym, bardziej duchowym, czasem nawet religijnym kontekście, należy zbadać wszystkie powody, dla których to właśnie kierunek ekspresjonistyczny jest tym, w którym wyrażała się największa liczba artystów żydowskich, także z Wrocławia.

Ekspresjonizm żydowski. Próby zarysu i legalizacji pojęcia

W wyniku rozwijającej się nowoczesnej filozofii i literatury żydowskiej, która stanowiła ideową mieszankę myśli niemieckiej i tradycji wyrosłych na gruncie nauki judaistycznej, kształtowała się nowa wartość kulturowa o znaczeniu niemal symbolicznym. W myśl filozofii Hermanna Cohena sytuacja ta miała oznaczać twórczą symbiozę, w rzeczywistości jednak już w pokoleniu przed I wojną światową, rozwijane przez okres trwania ery weimarskiej, wzmagало się poczucie ciągle pasywnej pozycji Żydów wobec nauki i kultury niemieckiej. W rozumieniu bardziej refleksyjnych jednostek Żydzi pozostawali jedynie propagatorami, zdolnymi przetwórcami teje, nie zaś tymi, którzy wnoszą do niej jakiś widoczny pierwiastek, żywotność oraz autentyczną wartość, wynikającą z ciągle niezanikającej odrębności wobec kultury niemieckiej. Problem odmienności kulturowej, z którym wiąże się ta sytuacja, uzyskał szczególną wyrazistość po I wojnie światowej, kiedy to kryzys powojenny oraz wzrastające nastroje nacjonalistyczne za-

czyniały coraz wyraźniej dawać się we znaki mniejszości żydowskiej, odkrywając jednocześnie luki i niemożność spełnienia ideałów uniwersalnej kultury w duchu wspomnianej symbiozy żydowsko-niemieckiej. Swoista wymiana ideologiczna, pokoleniowa, a także zmiana sytuacji politycznej, jaka nastąpiła wraz z nastaniem weimarskich Niemiec, w niezwykle sposób wpłynęła również na światopogląd członków mniejszości żydowskiej. Nie było już religijnej tradycji, środowiska żydowskie w większości składały się ze świeckich kręgów intelektualnych, a wspólnotę religii zastąpiła wspólnota krwi⁷⁰, za którą szło również pokrewieństwo doświadczenia asymilacji, kontakty towarzyskie oraz finansowe. Jednak i te środowiska, które utworzyły się jeszcze w starej, wilhelmińskiej epoce potrzebowały ożywienia. Zmalał wcześniejszy entuzjazm w propagowaniu kultury niemieckiej po części dlatego, że nacjonalizm powoli stawiał ich wcześniejszą rolę na przegranej pozycji. W konsekwencji nastąpił okres powtórnego odszukiwania własnej, tożsamości żydowskiej w celu odnalezienia w niej pierwiastków, które łączyłyby tradycję z nowoczesnym światopoglądem współczesnych Żydów. Poszukiwania nowych, uniwersalnych i pozbawionych kontekstu narodowego ideałów było postawą opozycyjną wobec ideologii syjonistycznej. Przeciwwstawianie się tradycji, a jednocześnie tworzenie na jej kanwie nowej, żywej kultury żydowskiej, leżą u podstaw faktu, iż to właśnie wiązany z tendencjami rewolucyjnymi kierunek ekspresjonistyczny został zaadaptowany przez niezależne kręgi jako myśl żydowska, czego odzwierciedleniem są liczne wypowiedzi, odczyty czy artykuły prasowe, w których propagowany jest związek Żydów z ekspresjonizmem. Próbowano nawet utworzyć na tej kanwie osobne pojęcie, jakim był *judaizm ekspresyjny* (*Jüdisches Expressionismus*).

Wydaje się, iż powołanie się na ekspresjonizm oraz tak żywa recepcja jego idei wynika z trzech czynników. Po pierwsze, ze względu na owo wspomniane wcześniej poczucie odrębności, a raczej potrzeby jego wytworzenia. Z drugiej strony z tym faktem wiąże się nierozzerwalnie drugi aspekt zjawiska – sprzeciw wobec asymilacji Żydów, a w zamian nawoływanie do „nawrócenia” na judaizm w duchu świeckim i eksponowania swego żydowskiego „ja”. Po trzecie zaś ekspresjonizm mógł być również reakcją tych środowisk Żydów niemieckich, którzy nie utożsamiali się z syjonistyczną misją powrotu do Ziemi Obiecanej, idei, która miała podłoże nacjonalistyczne, po przeżyciach I wojny światowej ze strony młodego żydowskiego pokolenia kojarzące się jednoznacznie źle.

W swojej złożoności termin ten „cierpi” z powody kontrowersyjnych skojarzeń, jakie przypisali mu naziści, klasyfikując go w latach 30. XX w. jako sztukę zdegenerowaną. Sugerując, iż ekspresjonizm jest wymysłem żydowskim, przypisano

⁷⁰ Owa buberowska *Blut Geiminde*; zob. M. Brenner, *The Renaissance of Jewish Culture in Weimar Germany*, New Haven–London 1996, s. 37.

mu błędne rozumienie. W rzeczywistości ekspresjonizm narodził się na gruncie niemieckim i w swej pierwszej fazie (1905–1914) rozwijany był przez różnorodne grupy (Die Brücke, Der Blaue Reiter), które deklarowały chęć powrotu do natury i pragnęły ukazać w swojej sztuce germańską duszę⁷¹. Głoszenie chęci odnowy kontaktu z naturą, która zachowała się w niemieckim pejzażu, zrodziła się pod wpływem pism Nietzschego i była znakiem nowych, duchowych potrzeb młodego pokolenia, chcącego wyrwać się ze szponów uprzemysłowionych i burżuazyjnych miast⁷². Idea ta szczególnie żywo przyświecała twórczości artystom z Die Blaue Reiter, do której należał Emil Nolde, twórca szczególnie przywiązany do niemieckich pierwiastków w swej sztuce.

Z drugiej strony, jak pisze inny znawca ruchu ekspresjonistycznego – John Willet⁷³ – ekspresjonizm, zwłaszcza po I wojnie światowej, zyskał charakter ogólnoeuropejski i uniwersalny. Pomimo początkowych związków z kulturą niemiecką w pewnym momencie stał się on „skomplikowanym ruchem kulturowego protestu”⁷⁴.

Doświadczenie wojny określane często jako apokaliptyczne, nadało „mistycznego, utopijnego impulsu”⁷⁵ wielu artystom i wywołało wiele istotnych zmian w niemieckim społeczeństwie. Zjawisko to w pierwszych dwóch dekadach XX w. swoje rozwinięcie zyskało w pismach żydowskich myślicieli i intelektualistów, było także interpretowane przez samych artystów. Pojęcie ekspresjonizmu, które dla historii kultury powszechnej jest terminem dzielonym przez filozofię, literaturę i sztuki plastyczne, w pismach intelektualistów żydowskich po raz pierwszy zyskuje swą formę w owym pierwszym, najbardziej abstrakcyjnym i ogólnym kontekście. *Expressionistisches Judentum*, czyli „ekspresyjne żydostwo”, *expressis verbis* stało się hasłem nowoczesnych środowisk żydowskich. Jednym z tych, którzy jako pierwsi wprowadzili to pojęcie był poeta Uri Zvi Greenberg, założyciel czasopiśma w jidysz – „Albatros”. W pierwszym numerze pisma ukazał się artykuł Greenberga *Proklamacja* – nie bez przyczyny budzący skojarzenia z manifestem, gdyż był on wykładnią idei na temat żydowskiego ekspresjonizmu, którego głównym źródłem miała być kultura jidysz.

Sama idea dość szybko przeniknęła do powszechnej świadomości m.in. dzięki wykorzystaniu najnośniejszego w owym czasie źródła, jakim były liczne współ-

⁷¹ G. Perry, *The Ascent to Nature: Some metaphors of Nature in Early Expressionist Art*, w: *Expressionism Reassessed*, red. S. Behr, D. Fenning, D. Jarmann, New York 1993, s. 53–63.

⁷² *Ibidem*, s. 54.

⁷³ J. Willet, *Expressionism: Bonfire and Jellyfish*, w: *Expressionism Reassessed...*, s. ix–xii.

⁷⁴ S. von Wiese, *A Tempest Sweeping this World: Expressionism as an International Movement*, w: *German Expressionism 1915–1925. The Second Generation*, red. S. Barron, Los Angeles 1988, s. 118.

⁷⁵ *Ibidem*, s. 117.

czesne czasopisma, wśród których najbardziej propagatorskim było „Jüdisch Liberale Zeitung”, mające również żywą recepcję w środowisku wrocławskim. To właśnie tu m.in. swój artykuł opublikował Henoch Fuchs⁷⁶, rabin z Chemnitz. Jego rozprawa w żywy sposób prezentuje wielopoziomowość rozumienia owego zjawiska, które charakteryzuje przede wszystkim bunt przeciwko tradycji, zarówno tej wielowiekowej, ortodoksyjnej i partykularnie żydowskiej, jak i w stosunku do całkiem niedawnych europejskich zjawisk kulturowych i artystycznych, jakim był impresjonizm. Amalgamat świadomości i idei, jaki charakteryzował tożsamość żydowską zasymilowanych środowisk lat 20. XX w. miał powrócić do swej przejrzystości, ulec konserwacji i renowacji w duchu niemal rewolucyjnym i metafizycznym. Co zaskakujące, mimo iż rozprawy te mają raczej charakter ogólny, niekoniecznie ograniczony jedynie do sztuki, w sferze metafor, a także retoryki idee używane jako cechy dystynktywne to dychotomia impresjonizmu i ekspresjonizmu, odwołująca się do sztuk wizualnych.

To właśnie od porównania ekspresjonizmu z impresjonizmem Henoch Fuchs rozpoczyna swego rodzaju odezwę. Posługuje się on znaną z nomenklatury używanej przez krytyków sztuki⁷⁷ antynomią dwóch pojęć – *Ausdruckkunst* (Ekspresjonizm) **versus** *Eindruckkunst* (Impresjonizm). Streszczając wywód Fuchsa: impresjonizm, rozumiany jako sztuka oka, nastawiony był na zewnętrżność, tym samym odzwierciedlał kapitalistyczne (sic!) tendencje w społeczeństwie: materializm, który zagrażał filozofii, etyce i metafizyce. Odzwierciedlanie fotograficznej zewnętrżności groziło powierzchownością, podczas gdy prawdziwą wartością powinno być ekspozowanie przeżyć wewnętrznych. W oczach Fuchsa owa ogólna, nacechowana retoryką używaną przez ruchy socjalistyczne, krytyka impresjonizmu zyskała również kontekst żydowski, gdyż autor nawołuje także do buntu przeciwko staremu pokoleniu artystów i literatów, do których zalicza m.in. Liebermanna⁷⁸.

Kluczowym pojęciem, które przewijać się będzie również w teoretycznych pismach żydowskich ekspresjonistów, m.in. Ludwiga Meidnera, jest *Offenbarung*, czyli „objawianie”. Można jeszcze raz jasno potwierdzić wypowiedzianą wcześniej tezę o radykalnej wymianie pokoleniowej, przy której doszło również do przemiany wartości. Owo zorientowane kosmopolitycznie środowisko nowoczesnych Żydów epoki weimarskiej miało świadomość swego pochodzenia i poszukiwało dla niego własnego wyrazu. Objawienie, czyli *Offenbarung* w sensie ekspresjonistycznym oznaczać miało odkrycie własnego, żydowskiego „ja”, niemal w duchu

⁷⁶ H. Fuchs, *Expressionistisches Judentum*, J LZ, 4, 1924, nr 4.

⁷⁷ Posługiwał się nią m.in. wrocławski historyk sztuki F. Landsberger w swej publikacji: *Expresjonismus-Impressionismus. Eine Einführung in das Wesen der neuen Kunst*, Leipzig 1922.

⁷⁸ H. Fuchs, *op. cit.*

indywidualistycznym⁷⁹. W ten sposób postrzegany miał być lud żydowski, jego kultura i duchowość – jako wartości indywidualne z własnym wewnętrznym życiem, które pomiędzy narodzinami i śmiercią konstituuje przede wszystkim **postęp**. Nowoczesny judaizm odzwierciedlał tendencje kulturowe swego otoczenia i również on, w sensie intelektualnym i społecznym, miał swój okres impresjonistyczny – wtedy gdy tworzono szkoły na wzór niemieckich⁸⁰, gdy na drodze do samodzielności najpierw upodabniano się do modelu społeczeństwa dominującego, by potem utworzyć nowe żydostwo. Wraz z żydowską „wiosną” (autor wydaje się nawiązywać tu do wykreowanego, skądinąd przez Martina Bubera, pojęcia *renesansu żydowskiego*) miało się to zmienić. Według Fuchsa żydowskie „ja” pojawiło się dopiero pod koniec XIX w., kiedy powstały liczne organizacje propagujące kulturę żydowską⁸¹: loże, nowe ruchy, syjonizm. Wiosna, kojarząc się automatycznie z odrodzeniem, które nie bez przyczyny pojawia się w owej ekspresjonistycznej retoryce poprzez swoje konotacje z duchem humanizmu, legitymizuje jednocześnie świeckość pojęcia *Żyd* i automatycznie pozbawia je wcześniejszych konotacji religijnych. Na tle tak ogólnych założeń ideologicznych należy jednak wrócić do specyficznych i najbardziej charakterystycznych cech dla żydowskiego ekspresjonizmu w sztuce.

Zwolennicy idei ekspresjonizmu, mimo iż zgodnie z wyznawanymi poglądami i opcjami tożsamościowymi byli Żydami świeckimi, proklamowali jednocześnie tęsknotę za prawdziwym i szczerym przeżyciem religijnym. Przeciwwstawiali się opartej na naukach Kanta, popularnej w oświeceniowych kręgach żydowskich, skupionych wokół Franza Rosenzweiga i Hermanna Cohena, religii rozumu (*Religion der Vernunft*). Tu coraz bardziej zbliżamy się do sedna pojęcia ekspresjonizm w interpretacji żydowskiej, które żywo pojawia się również w twórczości artystycznej, a mianowicie powrót do chasydyzmu, który swój renesans przeżywał w mistyce filozoficznej Bergsona, pismach Martina Bubera i literaturze Icchaka Lejbusza Pereca. W tym właśnie miało przejawiać się żydowskie „ja”, nastawione na eksponowanie swych wewnętrznych przeżyć. Podobnie jak chasydzi odcinali się od obwarowanych nakazami i zakazami nauk rabinów, podobnie współcześni Żydzi, młode pokolenie lat 20. XX w., przeciwstawiało teoretyczny judaizm jego autentycznemu przeżyciu. Weryfikacji ulec miało w tym kontekście również rozumienie pobożności, której osią, wokół której kręciło się życie, nie mógł być jedynie system praw, gdyż wiele z nich uważano już za nieaktualne. Do nich należał m.in. zakaz przedstawiania figur na obrazie⁸². Przeszłość należało pielęgnować, lecz w poszukiwaniu zawartych w niej pierwiastków duchowych, nie zaś gloryfikując

⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ *Ibidem*.

⁸¹ *Ibidem*.

⁸² *Ibidem*.

skostniałe zasady. Zadaniem nowego pokolenia było odnalezienie owej specyficznej *jidyszkeit*, lecz nie w duchu owego monstrualnego stereotypu *Ostjuden*, a raczej w poszukiwaniu autentycznych pierwiastków mistycznych.

Wizja rozwinięta w artykule Fuchsa odkrywa również całą socjokulturową perspektywę, w wyniku której ekspresjonizm został zaszczerpiony na grunt żydowski. Z jednej strony pojawienie się idei rewolucyjnych stanowiło, zgodnie z duchem czasu, zerwanie z burżuazyjną, kapitalistyczną, materialistyczną konwencją oraz bunt przeciwko poprzedniej generacji. Żydowski artyści nowego pokolenia w większości rekrutowali się z zasymilowanych, burżuazyjnych rodzin, które jeśli praktykowały tradycję, to na bardzo powierzchownym poziomie, a część nich ciągle wspierała sztywną żydowską ortodoksję. Obie formy życia społecznego i religijnego wydawały się dla młodych artystów niedopuszczalne, wierzyli w postęp, a przede wszystkim w postęp judaizmu. Udział w kulturze nowoczesnej gwarantował im koniec marginalizacji, konieczności kompromisu z państwem przez asymilację, pozbyli się oni również romantycznego mitu wschodnioeuropejskiej pobożności⁸³. Jednocześnie ucieczka w ruch ekspresjonistyczny mogła podtrzymywać mit o niemiecko-żydowskiej symbiozie⁸⁴, gdyż to właśnie między 1910 a 1920 r. mamy do czynienia z najbardziej owocną współpracą pomiędzy żydowskimi i nieżydowskimi artystami, kolekcjonerami i działaczami kulturalnymi. W ruchu ekspresjonistycznym, który stanowił schronienie dla wszystkich wyobcowanych ze społeczeństwa niemieckiego, to właśnie Żydzi mieli do dyspozycji wiele możliwości dla samookreślenia i identyfikacji. W pełni świeccy i poddani daleko idącej akulturacji stanęli w obliczu zerwanej więzi z tradycją rabiniczną i religijną⁸⁵. Emocjonalny ekspresjonizm, uznający ważność jednostki, wymagał jednocześnie zajrzenia w głąb siebie w celu zadania trudnych pytań dotyczących miejsca jednostki we współczesnym świecie, sensu jej egzystencji, lecz również tożsamości. W obliczu kryzysu liberalizmu oraz próbując stawić czoła pojawiającemu się w retoryce polityki Rzeszy: „problemowi żydowskiemu” (*Judenfrage*) ekspresjonizm był jednocześnie bardziej otwarty niż ideologia syjonistyczna, a jego rewolucyjny charakter opierał się m.in. na utopii „wspólnoty ducha” i wolności wyrażania swoich własnych poglądów. W interpretacji Hanni Mittelmanna dla Żydów taka opcja stanowić mogła wrażenie powrotu ideałów emancypacji⁸⁶: wolności, równości, braterstwa, które stanowiły główne

⁸³ J. Milful, *Marginalität und Messianismus. Die situation der deutsch-jüdischen Intellektuellen als Paradigma für die Kulturkrise 1910–1920*, w: *Expressionismus und Kulturkrise*, red. B. Hüppauf, Heidelberg 1983, s. 347–357.

⁸⁴ H. Mittelmanna, *Expressionismus und Judentum*, „Conditio Judaica: Judentum, Antisemitismus und deutschsprachige Literatur vom Ersten Weltkrieg bis 1933/38” 1997, s. 302, 303.

⁸⁵ H. Mittelmanna, *op. cit.*, s. 254.

⁸⁶ *Ibidem*, s. 257.

elementy manifestów „Novembergruppe”⁸⁷. Upewniało ich w tym, iż pomiędzy światem żydowskiej tradycji, do której nie należeli, a homogenicznym, nacjonalistycznym społeczeństwem niemieckim znaleźli właściwe dla siebie miejsce. Jednocześnie chaos powojennych czasów wzmógł ów wspomniany przez Fuchsa głód przeżyć religijnych, który zaowocował w twórczości niektórych artystów odrodzeniem się idei mesjańskich. Osobliwa mieszanka motywów, figur i symboli pochodzących ze Starego i Nowego Testamentu dostarczała żydowskim artystom dodatkowego elementu tożsamości, określającego z jednej strony ich społeczną pozycję jako artystów, a z drugiej także jako Żydów⁸⁸.

To właśnie idea mesjańska zjednoczyła twórców pochodzenia żydowskiego na polu sztuk plastycznych, tworząc tym samym fenomen kulturowy, którego nazwa: „żydowski ekspresjonizm” ciągle domaga się legitymizacji. Młodzi malarze, z których wielu zajmowało się również twórczością poetycką i teatralną, byli dziećmi nowoczesności, które poszukiwały dla siebie duchowego miejsca w zurbanizowanym świecie, a odnajdywały je w ruchach mistycznych, które pozwalały im na swobodę artystycznego wyrażania. Jako sprzeciw wobec mieszczańskiego społeczeństwa, w tym rodzinnego środowiska zasymilowanej mniejszości żydowskiej o bardzo powierzchownym stosunku do tradycji, pragnęli oni nawiązać emocjonalny kontakt z utraconą kulturą. Styl ekspresjonistyczny to według Ernsta Blocha: „Mieszanka chrześcijańskiej mistyki, wschodniożydowskiego chasydyzmu i gnostyckiej kabały”⁸⁹. Te elementy, które wyróżniają artystów żydowskich na tle innych ekspresjonistów, pojawiają się w manifestie pierwszej formalnej grupy artystycznej – utworzonej przez młode pokolenie wychowywanych w Łodzi malarzy, poetów i aktorów działających pod nazwą Jung Idysz⁹⁰ i choć działalność grupy była zjawiskiem bardzo efemerycznym, bo trwającym zaledwie trzy lata, to rewolucyjność ich przedsięwzięcia, jak również wysoki poziom prezentowanej przez nich twórczości artystycznej, stanowi jeden z najważniejszych rozdziałów w historii nowoczesnej sztuki żydowskiej.

To, co odróżniało grupę Jung Idysz od wcześniejszych artystów żydowskich to określony program ideologiczny dla ich sztuki. W opublikowanym przez Mojżesza Brodersona manifestie widać, jak współczesna świadomość młodego pokolenia, łaknącego postępu w duchu futurystycznym, jednocześnie wyraża szacunek dla autorytetów różnych proveniencji. Złożona tożsamość, która wynikała z trwa-

⁸⁷ H. Kliemann, *Die Novembergruppe*, Berlin 1969, s. 56, za: *ibidem*, s. 257.

⁸⁸ H. Mittelmann, *op. cit.*, s. 258.

⁸⁹ E. Bahr, *Ernst Bloch*, w: *Köpfe des XX. Jahrhunderts*, t. 76, Berlin 1974, s. 27, zob. H. Mittelmann, *op. cit.*, s. 258.

⁹⁰ Interesujące, że grupa Jung Idysz powstała właśnie w Łodzi, która była miastem żydowskiej finansjery fabrykanckiej oraz miejscem, gdzie żydowska, niemiecka i polska kultura nawzajem się mieszały; zob. J. Malinowski, *Grupa „Jung Idysz”...*

jącego ponad 100 lat okresu asymilacji, każe odwoływać się im zarówno do Tanachu, jak i filozofii greckiej. Swoje wzorce duchowe i literackie odnajdują w Pieśni nad Pieśniami, twórczości George'a Gordona Byrona i Cypriana Kamila Norwida, a inspiracji malarskich szukają u klasyków: Fidiasza, Giotta, Cezanne'a, El Greca, van Gogha i innych. Szacunek ten jest jednakowoż niejako bierny, ponieważ przez odezwę Brodersona przebija przede wszystkim determinacja, nakazująca współczesnym artystom pójście dalej, zgodnie z postępem, za którym stoi potrzeba stworzenia czegoś nowego. Każda tradycja musi być dopasowana do czasów współczesnych, a to, co charakteryzuje młode pokolenie to niepokój i tęsknota za Bogiem. „Sztuka dwudziestego wieku, sztuka ekspresjonizmu z tej tęsknoty narodziła się i jest siódmym dniem nad tygodniem powszedniości”⁹¹. Ciekawych wniosków dostarczyłaby głębsza analiza owego niezwykle ważnego zdania, którego autor – Jankiel Adler – jeden z najwybitniejszych ekspresjonistów żydowskich, odwołuje się do tradycji szabatu. Dzień siódmy różni się tym od reszty tygodnia, iż jest tym, w którym Bóg odpoczął i mógł cieszyć się swoim dziełem, jest on jednocześnie dniem mistycznego odnowienia, dniem, w którym kosmiczna i religijna duchowość uzyskują pełnię.

Profetyczny ton manifestów artystycznych jest charakterystyczny nie tylko dla grup ekspresjonistycznych związanych ze środowiskiem żydowskim, jest jednak cechą szczególną nawiązywanie do symboliki kabalistycznej oraz do elementów nauk chasydzkich, które opierały się na przewodniej idei spontanicznej ekspresji religijnych uczuć, nieskrępowaniu i swobodzie. Takiej swobody dostarczała artystom niewątpliwie również forma plastyczna stylistyki ekspresjonistycznej. Ekspresjonizm jako kierunek w sztuce był wysoce niedogmatyczny, przeciwstawiający się naturalistycznemu przedstawianiu rzeczywistości, w tym figury ludzkiej, zezwalający na daleko idącą deformację, swobodę formalną i kolorystyczną, pozwalał na tworzenie artystycznych wizji, których bodźcem jest uczucie irracjonalne, będące wynikiem wyższej inspiracji – podobne do tego, które stymulowało mistyczne wizje biblijnych proroków lub ekstatyczne modlitwy chasydów. W swej twórczości to właśnie z nimi artyści żydowscy najczęściej się utożsamiali. Tożsamość, która nie wymagała jednoznacznego, racjonalnego określenia, opierała się na poczuciu wewnętrznej łączności z tradycją i przodkami, poczuciu misji odnowienia kontaktu z religią oraz z Bogiem w taki sposób, w jaki czynili to chasydzi, nawiązuje jednocześnie do rewolucyjnych idei zmiany wartości – przeciwstawienie się mieszczańskiemu zrytualizowanemu życiu, bezosobowej asymilacji i proklamuje odrodzenie w duchu odnalezienia żydowskiego „ja” również poprzez twórczość plastyczną.

⁹¹ J. Adler, *Ekspresjonizm* (fragmenty prelekcji), w: *ibidem*, s. 180.

Ludwig Meidner. Ekspresjonista żydowski z Wrocławia

Zauważony przez badaczy fakt szczególnie dużej liczby artystów żydowskich, związanych z ekspresjonistyczną, szczególnie berlińską bohemą potwierdza się również w przypadku Wrocławia. Najwięcej artystów rekrutowało się spośród uczniów Otto Muellera. Sam zwany: *Zigeuener Maler*, odznaczał się na tle innych profesorów wrocławskiej akademii zarówno niekonwencjonalnością poglądów, jak i proponowanej metody malarskiej. Jednak już wcześniej, jeszcze za kadencji dyrektorskiej Poelziga, we Wrocławiu przebywał artysta, którego twórczość stała się wzorem dla żydowskich ekspresjonistów, a on sam zyskał sobie miano nowego proroka żydowskiej sztuki. Ludwig Meidner, bo o nim mowa, opuścił jednak miasto zbyt wcześnie, dużo wcześniej niż rewolucyjne prądy dotarły do nadodrzańskiej stolicy. Mimo tak krótkiego pobytu we wrocławskiej akademii, po wyjeździe do Berlina utrzymywał kontakty z pozostałymi we Wrocławiu artystami, szczególnie jednak z Franzem Landsbergerem – historykiem sztuki, późniejszym dyrektorem Muzeum Żydowskiego w Berlinie. Ludwig Meidner w swoich artystycznych i duchowych poszukiwaniach był jednym z pierwszych, który zajął się twórczością śląskiego malarza barokowego – Michaela Willmanna. Fascynacja ta świadczy o skłonnościach Meidnera ku mistyce i chęci wyrażenia jej w sztuce. Artysta, który już jako dojrzały człowiek i twórca z dorobkiem przeżył gwałtowne nawrócenie, wierzył, że istota judaizmu przejawia się w duchowości chasydzkiej. Pod wpływem tego odkrycia zaczął tworzyć dzieła o charakterze religijnym, wykorzystujące tematy żydowskie. Jego profetyczne wizje reprezentują styl tzw. ekstatycznego ekspresjonizmu. Twórczość Meidnera jednocząca pierwiastki mistyczne z żydowskimi miała wpływ na wspomnianą wcześniej grupę Jung Idysz.

Temu, kto po raz kolejny chciałby opisać twórczość Ludwiga Meidnera niezwykle trudność sprawia ogromna liczba narosłych wokół jego postaci wspomnień i interpretacji, ocierających się niekiedy o legendę, w której tworzeniu uczestniczył sam artysta, na bieżąco, żywo i w sposób egzaltowany opisujący swoje stany psychiczne w wielu pamiętnikach, pismach i artykułach. Meidner rzeczywiście był typowym, radykalnym ekspresjonistą, zarówno ze względu na sposób życia, jak i cechy jego sztuki. Był on jednocześnie niezwykle wszechstronny – zajmował się malarstwem, rysunkiem, w trudnych czasach I wojny światowej zaczął pisać, wiązał się z ugrupowaniami socjalistycznymi, a po nawróceniu opisywał i obrazował stany swych religijnych ekstaz. Ludwig Meidner był królem bohemy, która spotykała się w jego berlińskich mieszkaniach, nieobce były mu problemy społeczne, żywo reagował na otaczający go świat. Świetnie czuł się w Paryżu, lecz chyba najlepiej w Berlinie. Wrocław do końca życia kojarzył mu się z prowincją, a związek ze Śląskiem nie zawsze był dla niego znakiem rodowym, a raczej stygmatem, którego czasem chciał się pewnie pozbyć, czasem jednak przejawiał doń

stosunek bardzo sentymentalny. To właśnie w rodzinne strony powracał, gdy chciał psychicznie i twórczo odpocząć od szalonego życia zachodniej bohemy, a w późniejszym czasie również od wojennych przeżyć.

Nie będzie przesadnym stwierdzenie, iż w jakimś sensie Ludwig Meidner jest soczewką, przez którą badacz może bliżej przyjrzeć się pewnym charakterystycznym dla niemieckich Żydów pierwszej ćwierci XX w. postawom i zmaganiom, poczuciu ich odrębności, a jednocześnie owemu wielokulturowemu dziedzictwu, które dla urodzonego pod koniec XIX w. pokolenia było już rzeczą wrodzoną, a nie nabytą drogą kolejnych przywilejów. Wypowiedziane przez artystę słowa: „Ich bin ein deutscher Jude aus Schlesien” („Jestem niemieckim Żydem ze Śląska”) składają się na zdanie, które w swej lapidarności jest jednocześnie swego rodzaju wyznaniem tożsamościowym, ukazującym nakładające się pola identyfikacji różnych kultur, w jakich wyrastał i które kształtowały osobowość tego artysty.

Ludwig Baruch⁹² Meidner urodził się w 1884 r. w Bierutowie koło Oleśnicy. Jego ojciec, George, pochodzący z jednej z najstarszych rodzin w miasteczku, kontynuował rodzinne tradycje prowadząc na bierutowickim rynku sklep z tekstyliami. Według relacji artysty dom rodzinny był bardzo mocno związany z tradycyjnym żydostwem⁹³, trudno jednak stwierdzić ów stopień religijności, gdyż liczne informacje z jego biografii są tak sprzeczne, iż być może trzeba by zaliczyć je raczej do legend. Zgodnie jednak z innymi źródłami wiadomo, iż matka artysty wyróżniała się artystycznym smakiem i zafascynowana była nietypowymi dla prowincjuszki zainteresowaniami, m.in. sztuką Arnolda Böcklina⁹⁴, którego obrazy oglądała zapewne we wrocławskim muzeum. Jednocześnie ponoć to właśnie ona była największą przeciwniczką malarskiej kariery swego syna⁹⁵. Ludwig, który od początku wykazywał determinację co do swych artystycznych planów, wysłał podobno próby swoich prac do Franza von Stucka, który zachęcał debiutanta do dalszej twórczości, choć mimo to owe wczesne rysunki i akwarele nie od razu zyskały akceptację na wrocławskiej akademii⁹⁶. Również rodzice artysty preferowali bardziej praktyczny zawód, jakim była profesja architekta, co zakończyło się wstąpieniem w 1901 r. Meidnera na naukę murarstwa, w której wytrwał do 1903 r. Jeszcze przed tą praktyką Meidner uczył się w gimnazjum w Katowicach,

⁹² Zob. B. Brillling, *Die jüdische Gemeinden Mittelschlesiens. Entstehung und Geschichte*, Stuttgart 1972, s. 34.

⁹³ *Ludwig Meidner, Dichter, Maler und Cafes*, red. L. Kunz, Zürich 1976, s. 73, za: H. Tramer, *Das Judenproblem im Leben und Werk Ludwig Meidners*, „Biulletin des Leo Baecks Institute” 16–17, 1977–1978, nr 53–54, s. 76.

⁹⁴ H. Tramer, *op. cit.*, s. 76.

⁹⁵ *Ibidem*.

⁹⁶ *Ibidem*.

gdzie w 1900 r. nawiązał przyjaźń z wrocławskim historykiem sztuki Franzem Landsbergerem⁹⁷, który stanie się jednym z jego łączników z Wrocławiem. Obaj byli rówieśnikami (Landsberger był tylko rok starszy), wywodzili się z podobnych środowisk. Znajomość ta kontynuowana była w czasie krótkich studiów Meidnera w zarządzanej przez Hansa Poelziga państwowej akademii sztuk, gdzie malarz przebywał w latach 1903–1905. To właśnie za namową wrocławskiego historyka sztuki Meidner zamieścił w „Schlesische Monatshefte” swoje wspomnienia, zatytułowane *Gruß an Schlesien*, w których nawiązuje szczególnie do rodzinnego Bierutowa⁹⁸.

Ludwig Meidner przyjaźnił się również z dwoma innymi znanymi Ślązakami i ekspresjonistami zarazem, Arnoldem Ulitzem i Arnoldem Zweigiem, z którymi w Katowicach założyli grupę literacką, skupioną wokół czasopisma „Die Gäste”⁹⁹.

O ile stosunek malarza do Wrocławia, rodzinnego Bierutowa czy w końcu do ojczystego pejzażu Śląska był zawsze nacechowany sentymentem¹⁰⁰, to środowisko wrocławskich artystów, z niewielkimi wyjątkami, jak również cały świat kulturalny Wrocławia spotykał się z ostrą krytyką, której Meidner nie zaprzestał nawet w latach późniejszych. Oferowane w ramach klas rysunku naturalistyczne studia martwych natur czy gipsowych odlewów były przez niego znienawidzonymi zajęciami, przed którymi się buntował. Nie chodził nawet na zajęcia do Heinricha Scheinerta i Karla Hanuscha¹⁰¹. Również działające w tym czasie galerie: Lichtenberga oraz Bruno Richtera uważał za zbyt prowincjonalne i konserwatywne¹⁰². Jediną oazą świeżej, nowoczesnej, wolnej sztuki, gdzie poznał Erlerów i Giovanniego Segantiniego, był dla niego dom Alberta i Toni Neisserów¹⁰³. Tam też zapewne z reprodukcji ze zbiorów małżeństwa koneserów zapoznał się z twórczością Edvarda Muncha. Śląskie lata zaowocowały jednak pierwszymi fascynacjami artystycznymi, które okazały się na tyle głębokie, iż wpływały na twórcze działania malarza i były dla niego wzorem, który towarzyszył mu na całej artystycznej drodze. Jedną z najbardziej znaczących fascynacji była sztuka barokowego malarza Michaela Willmanna, z którego obrazami Meidner zapoznał się podczas jednej z wycieczek do klasztoru w Lubiążu i Henrykowie. Jeszcze

⁹⁷ F. Landsberger, *Obrazy ożywają we mnie*, „Odra” 33, 1993, nr 10, s. 14–22.

⁹⁸ SM, 7, 1930, nr 9, s. 367–389.

⁹⁹ Zob. *Encyklopedia Wrocławia*, red. J. Harasimowicz, Wrocław 2001, s. 868.

¹⁰⁰ W poetycki sposób wspomina Meidner Wrocław w jednym z poematów swego słynnego cyklu *Im Nacken das Sternenmeer* (Leipzig–München 1912, s. 55–59), gdzie pisze: „Wrocław, ciągle chcę przywoływać Wrocław! Ciągłe wyrwam się ku jego spiczastym wieżom”.

¹⁰¹ E. Scheyer, *Briefe Ludwig Meidners an Franz Landsberger*, „Schlesien” 16, 1971, s. 72.

¹⁰² *Ibidem*, s. 73.

¹⁰³ *Ibidem*.

w 1927 r. w liście do Franza Landsbergera malarz wyraził oburzenie, że żaden śląski historyk sztuki nie wyciągnął na światło dzienne niedocenionego mistrza¹⁰⁴. Szczególnie poruszały go obrazy ukazujące ekstazy wizje świętych oraz sceny męczeństwa i to właśnie one stały się tematem jego własnych, pierwszych artystycznych ćwiczeń.

Rozczarowany doświadczeniami we wrocławskiej szkole artystycznej Meidner zdecydował się nie kończyć edukacji we Wrocławiu i wyjechał do Berlina, gdzie pracował jako rysownik na usługach żurnali mody, jednocześnie zajmując się samodzielną twórczością, sprzedając niektóre ze swych dzieł. Ówczesną pracę bezkompromisowy twórca opisuje jako „artystyczną prostytutkę wszelkiej maści”¹⁰⁵. W Berlinie nawiązał kontakt z Hermannem Struckiem oraz pracującym z nim w tym samym czasie Maksem Liebermannem, którego Meidner żartobliwie nazywał „wielkim rabinem”¹⁰⁶. Od Strucka artysta nauczył się przede wszystkim grafiki, a dzięki jego kontaktom oraz skupionemu wokół niego kręgowi intelektualistów pochodzenia żydowskiego Meidner poznał również rosyjskiego malarza Leonida Pasternaka, swego wrocławskiego ziomka – krytyka literackiego Alfreda Kerra, a także zainteresowanych problematyką żydowską pisarzy i artystów: twórcę nowoczesnej literatury hebrajskiej Rubena Brainina oraz Schaloma Ascha. W tym czasie malarz pozostawał również pod wpływem książek z zakresu mistyki żydowskiej: Achad Haama i Martina Bubera¹⁰⁷. Z tego okresu pochodzi datowana na 1901 r. jedna z pierwszych wyczerpujących tematykę żydowską grafik, przedstawiająca poetę i filozofa – Jehudę ha-Lewiego. Inspiracją do jej powstania mógł być wiersz Heinricha Heinego z tomu *Hebräische Melodien* (*Hebrajskie melodie*). Malarz na swoim dziele umieścił jedną ze strof poematu *Jehuda Ben Halevi*¹⁰⁸. W tym okresie także Meidner niejednokrotnie podejmował wątki związane z historią, a także ze współczesnym losem Żydów. Na jednym z nich: *Auto-da-fe* przedstawił męczeństwo Żydów w czasie inkwizycji hiszpańskiej, na innym – *Golus* – ukazał symboliczne położenie Żydów we wschodnioeuropejskiej diasporze¹⁰⁹.

Ważną artystyczną podróż odbył Meidner dzięki wsparciu finansowemu siostry swego ojca – Sophie Sachs. Późną jesienią udał się do Paryża, gdzie najpierw zapisał się do prywatnej szkoły Cormona i Juliana, później jednak większą część

¹⁰⁴ „Dla tego, kto ujrzał we wrocławskim muzeum salę Willmanna, dalsza część muzeum kurczy się w coś całkowicie pozbawionego znaczenia (...). Willmann jest tak pierwotny i silny, jak Corinth”; list do F. Landsbergera, Berlin, 9 II 1927, w: *ibidem*, s. 76.

¹⁰⁵ *Ibidem*, s. 74.

¹⁰⁶ *Ibidem*.

¹⁰⁷ List do F. Landsbergera z 12 VII 1906, w: *ibidem*, s. 74, 75.

¹⁰⁸ G. Heuberger, *Verzückung, Inbrust, Angst, Demut und Todesnot*, w: *Apokalypse und Offenbarung. Religiöse Themen im Werk von Ludwig Meidner*, t. 5, Frankfurt a. Main 1996, s. 14.

¹⁰⁹ *Ibidem*.

czasu spędzał w swym pokoju na Mortmartrze oraz w galeriach sztuki. Tam uległ kolejnej artystycznej fascynacji sztuką Paula Gauguina, Cezanne'a, jak również Odilona Redona, Maurice'a Denise'a, George'a Rouaulta, René Piota. W Luwrze podziwiał również starych mistrzów, jak np. Fra Angelico. Atmosfera Paryża nie porwała go jednak, twierdził, że nic ciekawego się tam nie tworzy, jedyne, co dostrzegał to degeneracja oraz intelektualny i artystyczny zastój¹¹⁰. Jediną ceną przyjaźnią, jaką Meidner zawarł w tym czasie, była znajomość z Modiglianem, która nie była tylko kontaktem dwóch artystów, ale miała charakter bardziej prywatny, który oparty był w przeważającej mierze na, podkreślanym przez Meidnera, pokrewieństwie dusz i sposobu myślenia, niż na wzajemnych inspiracjach artystycznych. Meidner określa młodego artystę jako ostatniego przedstawiciela bohemy, syna umierającej epoki, naznaczonego stygmatem dekadencji i niepewnością wykorzonego Żyda¹¹¹, w którym odnalazł pokrewieństwo losu i pochodzenia. Los artysty, jako żyjącego poza marginesem społeczeństwa, przedstawiciela cyganerii, miał dla żydowskiego artysty również wydźwięk osobisty – w sensie metafizycznym odzwierciedlał on dlań też los Żydów. Na ten fakt Meidner będzie kładł nacisk szczególnie w późniejszym okresie swojej twórczości.

Ludwig Meidner niejednokrotnie we wspomnieniach z Paryża określał się jako prowincjusz, wyrażał też jawnie swoją tęsknotę za Wrocławiem, która raczej nie powtórzy się w okresie berlińskim artysty. Píše m.in. z francuskiej stolicy: „Nie znalazłem tu nic, co w znaczny sposób by mnie wzbogaciło i czego bym już wcześniej nie zaznał w Bierutowie lub Wrocławiu”¹¹². Jednocześnie z Paryża nie wraca już na Śląsk, najważniejszy staje się Berlin, gdzie w pierwszej dekadzie XX w. artysta przeżywa najbardziej płodne lata swojej twórczości.

Po czterech ciężkich latach, jakie twórca spędził w Berlinie od 1908 r., absolutny szczyt artystycznej formy Meidner przeżywa w 1912 r. Jest to okres najbardziej owocnej, niemal bezustannej pracy oraz przemian duchowych tego artysty. Malarz był stałym bywalcem berlińskich kafejek, a co srodę na spotkaniach w swym berlińskim atelier gościł berlińską cyganerię. Z tego okresu pochodzi szczególnie duża liczba portretów i autoportretów. Te obrazy, wykonywane spontanicznie przez malarza, a nie na zamówienie, należą do nowego typu ekspresjonistycznych wizerunków, które skupione są na tym, by pokazać nie to, co zewnętrzne, lecz to, czego nie widać – duchowe stany, wewnętrzną walkę modela. Większość z nich ma wysoce psychologiczny charakter i stanowi dokumentację ówczesnych charakterów tworzących życie berlińskiej bohemy drugiej dekady XX w.

¹¹⁰ List do F. Landsbergera, 12 VII 1906, w: E. Scheyer, *Briefe Ludwig Meidners...*, s. 74, 75.

¹¹¹ *Ibidem*.

¹¹² List do F. Landsbergera, Paryż, 3 I 1907, w: *ibidem*, s. 76, 77.

Przede wszystkim jednak w tym czasie Meidner został nieformalnym przywódcą nowej grupy Die Pathetiker, do której oprócz niego należało tylko dwóch twórców również pochodzenia żydowskiego – pochodzący ze Śląska Richard Janthur oraz żydowski grafik Jakob Steinhardt¹¹³, który wstawił się m.in. nowoczesną formą drzeworytów wykonanych do hagad. Z Janthurem Meidner mógł znać się z Wrocławia¹¹⁴, Steinhardta natomiast spotkał prawdopodobnie u Hermanna Strucka¹¹⁵. Grupie przyjaciół, którą Meidner nazywał „klubem”, przyświecał jasny cel tworzenia sztuki, której walory ekspresyjne będą przeważały nad estetycznymi. „Patetycy” chcieli przede wszystkim w swej sztuce podejmować tematy wzniosłe, jak prorocze wizje, apokalipsa, koniec świata, wojna. W swych dziełach pod wpływem pism Nietzschego zadawali pytania natury egzystencjonalnej, lecz również dotyczące tożsamości, ojczyzny, związku z Bogiem. Artystyczną inspiracją były dla nich obrazy El Greca oraz opisujące mistyczne wizje chasydów pisma Bubera. Po raz pierwszy artyści zaprezentowali swe prace w galerii Der Sturm Herwartha Waldena w 1912 r. Mimo iż żywot grupy był niezwykle efemeryczny, to m.in. dzięki wzajemnej twórczej inspiracji pomiędzy Janthurem i Steinhardtem¹¹⁶ osobowość artystyczna Meidnera stawała się coraz bardziej wyrazista, a jego twórczość stopniowo urastała do rangi misji. Popadający w halucynacje, targany wizjami stworzył w tym okresie swoje pierwsze znaczące portrety bywalców swej pracowni, jak wizerunek poety Alfreda Sombarta, ukazanego na tle zdeformowanego miasta, owego apokaliptycznego pejzażu, który w kilka miesięcy później przerodzi się w cykl samodzielnych obrazów.

Pejzaże apokaliptyczne Meidnera, powstałe w latach 1912–1914, to obrazy, na których odrealnione formy architektury miejskiej dryfują ciasno pomiędzy błyskami wybuchów, czerwonymi liniami płomieni, ciasno wypełniając przestrzeń aż pod poprzecinaną fuzją kolorów warstwę chmur, raz ukazanych przy pomocy splecionych zygzaków w kolorze od ciemnego błękitu do odcieni brunatnych i czerni, gdzie indziej zaś zaznaczone czarnym kłębem czerwieni. Pośród łamiących

¹¹³ Steinhardt, podobnie jak Meidner, przeżył swego rodzaju nawrócenie, które w przypadku Steinhardta nastąpiło podczas służby na froncie I wojny światowej, kiedy to spotkał się z biednymi litewskimi, polskimi i galicyjskimi Żydami. Zaowocowało to serią rysunków o tej tematyce, a także zwrotem ku tematom religijnym.

¹¹⁴ Richard Janthur studiował we wrocławskiej akademii, skąd wyemigrował w 1908 r. do Berlina.

¹¹⁵ Struck i Meidner należeli do niewielu niemieckich artystów, którzy byli jednocześnie aktywnymi religijnie Żydami. Wspomniany już wcześniej Struck chętnie wspierał młodych artystów, a szczególnie tych pochodzenia żydowskiego.

¹¹⁶ Steinhardt był szczególnie bliski Meidnerowi, a cechy stylistyczne jego figur Hioba, Kaina czy biblijnych proroków podobne są do sposobu kompozycji i malarskiej interpretacji wizji pokazanych przez Meidnera w jego pejzażach apokaliptycznych. Szerzej na ten temat zob. G. Heuberger, *op. cit.*, s. 15–17.

się linii chylących się onirycznie domów widać małe postacie ludzkie z ostro zaznaczonymi cieniami, uciekające od zmierzających ku nim feriom wybuchów. Twarz niektórych z nich widać czasem z bliska, jak w groteskowym grymasie wyraża strach przerażenie, obrzydzenie. Na kilku obrazach skłębione, powykrzywiane nagie męskie ciała leżą na ziemi niemal wtapiając się w jej popękana, brunatną masę, która zbrudzona wygląda jak po wielkiej erozji. Określany później jako konwulsyjny, eksplozywny, wulkaniczny styl Meidnera uzyskał w owym cyklu pejzaży swoją najbardziej wyrazistą formę. Kosmiczna katastrofa miasta należała do wizji artysty, który swoją sztukę zaczął pojmować coraz bardziej jako mistyczne, niemal religijne przesłanie. Nietzscheańskie stwierdzenie „bóg nie żyje” potwierdzone zostało przez kosmiczną katastrofę, która dotknęła miasto. Nihilizm w rozumieniu Meidnera służył niejako jako stan przejściowy, od pustki do ekstazy, jakby w stanie ciągłej przemiany¹¹⁷. Niedługo potem artysta, który wcześniej uważał się za ateistę, ogłosił, iż 4 XII 1912 r. przeżył uniesienie, podczas którego nawiedził go duch święty. Religijne oświecenie, jakiego doświadczył pod wpływem tego gnostyckiego przeżycia, ewoluowało w nim jeszcze kilka lat, zanim niemal całkowicie zwrócił się ku tematami religijnym, które związane były z na nowo odkrytą duchowością żydowską. Jednak to właśnie w tym okresie twórczości, który odznaczał się niezmierną pracą oraz niemal fanatycznym przywiązaniem do twórczości malarskiej, wykształciły się charakterystyczne cechy jego sztuki. W tym czasie też powstawały niemal masowo autoportrety artysty, z których najszlachetniejszym był obraz *Ich und die Stadt (Ja i miasto, 1913, il. VIII)*.

Zwrot ku wątkom religijnym w twórczości Meidnera nastąpił w 1915 r., kiedy zaczął tworzyć religijne kompozycje, nawiązujące zarówno do mistyki chrześcijańskiej – apokaliptycznych wizji z ewangelii św. Jana, jak i żydowskiej – symboliki pochodzącej z księgi Hioba lub prorocтва Izajasza czy Jeremiasza. W 1915 r. wykończył pierwsze szkice do teki *Mojżesz*, które w 1919 r. przeniósł na technikę tuszu¹¹⁸. Pod wpływem przeczytanych lamentów Jeremiasza w 1916 r. wykonał pierwszy obraz przedstawiający proroka¹¹⁹, a po nim setki innych, ukazujących biblijnych wizjonerów w różnych stanach: ekstazy, uniesienia, siedzących na pustyni, drących szaty lub modlących się, między szaleństwem i pobożnością. Między 1916 a 1918 r. powstał szereg wielkoformatowych kartonów o tematyce religijnej, które zostały pokazane na wystawie: „Neue religiöse Kunst” w Kunsthalle

¹¹⁷ *Ludwig Meidner: Bildniss des Dichters Ferdinand Herdekopf 1915*, red. G. Leistner, wystawa w Muzeum Ostdeutsche Galerie w Regensburgu, [Regensburg] 1997, s. 14.

¹¹⁸ Obecnie prace te znajdują się w Muzeum w Tel Awiwie, za: H. Tramer, *op. cit.*, s. 89.

¹¹⁹ Malarz, dla którego ważnym, obok malarstwa, środkiem ekspresji artystycznej było słowo, skrupulatnie odnotowywał swoje stany duchowe. Odnośnie wspomnianego obrazu Meidner skomentował jego powstanie niemal z euforią: „namalowany, pokonany skruszony prorok. Oh, pierwszy namalowany prorok!!!!...”; w: L. Kunz, *op. cit.*, s. 47, za: H. Tramer, *op. cit.*, s. 90.

w Mannheim¹²⁰. Formy wielu z tych grafik są dużo spokojniejsze niż tworzone wcześniej wizje, stoi za tym zapewne również zmiana tworzywa malarskiego. Zamiast ciężkich farb olejnych pojawiają się akwarele, przez co kolor wykazuje większą delikatność, a jasne plamy błękitu, pomarańcza i żółci wypełniają nieco przysadziste, zaznaczone delikatną kreską postacie proroków. Rozwój owego tematu został zahamowany przez wydarzenia I wojny światowej, a przede wszystkim przez fakt powołania malarza na front, gdzie pracował jako francuski tłumacz¹²¹. Z braku materiałów malarskich swoje artystyczne natchnienie Meidner przelewał na papier w formie literackiej, czego owocem był wydany w 1917 r. tom prozy poetyckiej *Im Nacken des Sternemeer (W nagości morza gwiazd)*, do którego jako ilustracje dołączone zostały religijne rysunki artysty.

Po wojnie kariera malarza rozwijała się pomyślnie, Ludwig Meidner podpisał intratny kontrakt z Paulem Cassirerem. W 1919 r. powstała pierwsza monografia artysty, napisana przez Lothara Briegera¹²². Jednak przeżycia wojenne, które obfitowały w utratę bliskich mu osób z jego artystycznego otoczenia i stanowiły niejako spełnienie najczarniejszych malarskich wizji, sprawiły, iż artysta tym mocniej poszukiwał inspiracji w religii. Jedynym zrywem społecznym ze strony malarza było przyłączenie się w 1918 r. do Novembergruppe, w imieniu której wystosował utrzymaną w tonie socjalistycznym odezwę *An alle Künstler und Dichter*¹²³. Nawołuje w niej m.in. do zerwania z burżuazyjnym mecenatem, który w jego mniemaniu zajmuje się sztuką tylko dla pustej rozrywki, ze snobizmu i nudy. Solidaryzuje się z robotnikami, ponieważ uważa, iż on jako artysta wolny jest w swej wypowiedzi i dlatego chce pomóc uciskanim obywatelom, którzy wykorzystywani są przez bogaczy, owych „władców jutra, ateistów i antychrystów” (sic!)¹²⁴. Następnie w 1919 r. tworzy rysunek do Psalmu Loba, w którym wykorzystuje hebrajski werset rozpoczynający Psalm 104, gdzie Bóg opisywany jest jako stwórczytel świata i władca sił natury. Tym samym artysta nadaje swoim dziełom coraz wyraźniejsze dogmatyczne znaczenie¹²⁵ (il. 45).

Początkowo zafascynowany był katolicką mistyką, w czym niewątpliwą inspiracją mogła być znajomość z paulińskim mnichem Janem Merkadem, który około 1920 r. był częstym gościem w berlińskiej pracowni Meidnera. Malarz ostatecznie nie zdecydował się zmienić wyznania na chrześcijańskie, a wręcz przeciwnie, powrócił do judaizmu w wersji ortodoksyjnej i od około 1924 r. był praktykującym Żydem. Owe poszukiwania Meidnera podobne są innym ekspresjonistom

¹²⁰ Za: G. Heuberger, *op. cit.*, s. 21.

¹²¹ H. Tramer, *op. cit.*, s. 90.

¹²² L. Brieger, *Ludwig Meidner*, „Junge Kunst” 4, 1919.

¹²³ L. Meidner, *An alle Künstler und Dichter*, „Das Kunstblatt”, styczeń 1919, s. 29, 30.

¹²⁴ *Ibidem*.

¹²⁵ G. Heuberger, *op. cit.*, s. 21.

żydowskiego pochodzenia, w których tożsamości i twórczości wpływy mistyki chrześcijańskiej mieszały się z chasydzką. Żydowska religijność Meidnera przejawiała się oczywiście w charakterystyczny dla tego ekscentrycznego artysty sposób. Ściany jego pracowni pokryte były cytatami z psalmów, w których znajdował największą duchową i artystyczną inspirację, sam malarz zaś przechadzał się po swojej pracowni w stroju modlitewnym – tałesie i kipie. Jego wiara określana zazwyczaj jako niezwykle silna, dzięki osobliwej naiwności i ślepej ufności w na nowo odnalezionego Boga, nienazywanego przez żydowskiego artystę inaczej niż Szechina, nie była jednak pojmowana przez Meidnera bezwarunkowo, szczególnie jeśli chodzi o żydowskie prawo dotyczące zakazu przedstawiania. Jak wspomniałam już wcześniej, Meidner należał do raczej nielicznej grupy artystów żydowskich, którzy będąc pobożnymi nie byli jednocześnie bierni wobec skostniałych zasad. W sensie teologicznym czy mistycznym próbowali zinterpretować ów tradycyjny zakaz na potrzeby własnej sztuki. Biorąc pod uwagę jego specyficzną wiarę oraz swoistą wizję proroczą, wyznaczonej dla samego siebie misji zarówno jako artysty, jak i Żyda, należy uznać wypowiedziane przez Meidnera słowa za swego rodzaju credo: „To, że jestem izraelitą i zabrania tego moja religia nie przypisuję boskiemu cudowi pisma, lecz grzesznej kreaturze w oczach jej Stwórcy i Pana”¹²⁶.

W twórczości Meidnera coraz częstsze od tego czasu były postacie modlących się Żydów: śmiejących się, skupionych w pobożnej modlitwie, z głowami przekrytymi tallitem, oddani ekstacyjnemu modlitwom. Ten sam repertuar pojawia się w latach 20. w twórczości grupy Jung Idysz, a napisany przez jej najwybitniejszego przedstawiciela – Jankiela Adlera – artykuł *Ekspresjonizm* zawierał niemal dokładnie te same tezy jak założona przez Meidnera 8 lat wcześniej grupa Die Pathetiker. To właśnie Ludwig Meidner oraz żyjący w Paryżu Marc Chagall¹²⁷ byli tymi spośród artystów żydowskich, którzy stali się wzorem dla ekspresjonistów, odkrywających w nowej sztuce pierwiastki religijne i mistyczne, odszukujących kontaktu z Bogiem i utraconą tradycją judaistyczną. Pewne ślady wizji Meidnera odkryć można w grafikach Jankiela Adlera, szczególnie na obrazie *Ostatnia wizja Rabiego Eleazara*, choć jego sposób ujęcia postaci, których wydłużone sylwetki bardziej przypominają świętych męczenników z obrazów El Greca¹²⁸ niż przysadzistych, zagubionych proroków Meidnera, to jednak tematyka, która uka-

¹²⁶ H. Tramer, *op. cit.*, s. 95.

¹²⁷ Meidner z Chagallem znali się i zapewne nie była to znajomość pobieżna, skoro Chagall wyrazić się miał o żydowskim ekspresjonizmie w 1912 r., iż ten jest utalentowany, lecz szalony; za: H.-W. Sabais, *Ludwig Meidner (1884–1966)*, w: *Grosse Deutsche aus Schlesien*, red. H. Hupka, München 1969, s. 288. W 1922 r. Meidner wykonał również w 1922 r. ołówkowy portret Belli Chagall.

¹²⁸ Zob. J. Malinowski, *Grupa „Jung Jidysz”...*, s. 64.

zuje żydowskiego „świętego” w momencie mistycznego uniesienia jest niezwykle bliska również sztuce pochodzącego ze Śląska artysty. Jeśli chodzi o wpływy stylistyczne, to wydaje się, iż Barciński spośród Jungidyszystów jest właśnie tym, którego sztuka formalnie najbardziej pokrewna jest obrazom niemieckiego artysty i być może w tym pojedynczym przypadku można mówić o pewnej bezpośredniej inspiracji.

To co odróżniać może sztukę i postawę artystyczną Meidnera od innych ekspresjonistów, w tym również tych pochodzenia żydowskiego, to ekstremalny wręcz indywidualizm połączony ze swojego rodzaju ekshibicjonizmem. Duchowe odkrycia malarza, jego wewnętrzne stany odnajdowały niemal natychmiastową formę w autoportretach, które artysta tworzył aż do śmierci. Zaowocowało to setkami ich wersji. We wcześniejszym okresie malarz ukazywał siebie albo na tle apokaliptycznego pejzażu miasta, albo też stojącego przy sztalugach, z niezmiennie demonicznym i dzikim wyrazem twarzy. Po rozbudzeniu w sobie na nowo uczuć religijnych oraz odnowieniu kontaktu z tradycją religijną, artysta przedstawiał siebie również w stroju modlitewnym lub też w nakryciu głowy, jako proroka (il. 46, 47, 48). Znamienne jest, iż w tych autoportretach, które uważać można za pewien przejaw manifestacji własnych wizjonerskich zdolności, czym stawia się na równi ze swymi hebrajskimi przodkami, nie znika owa nerwowa, zygzakowata kreska, która sprawia, iż twarz bardziej przypomina maskę niż portret. Niekiedy artysta dodawał swym portretom charakterystycznego gestu rąk, który w połączeniu ze zgarbioną sylwetką oraz wyłaniającą się spoza nakrywającego głowę szala zdeformowaną twarzą nadaje tym wizerunkom tajemniczego, żeby nie powiedzieć demonicznego wyrazu. Z drugiej strony poprzez specyficzne elementy teatralizacji oraz patos podkreśla chęć bezpośredniego kontaktu z widzem. Meidner jawi się w swych wizerunkach nie jako prorok, lecz raczej jako mag, nawrócony rzezimieszek, który wychowany na zgliszczach miasta ma w swoim życiorysie śmierć i cierpienie, i niczym wyrocznia chce oznajmić nowy los świata. Ze względu na tak sugestywną formę tych proroczych autoportretów wielu interpretatorów jego twórczości próbuje doszukać się w nich, jak i w innych dziełach, rzeczywistych treści profetycznych, które nabierają kolorytu poprzez zinterpretowanie ich w kontekście późniejszych wydarzeń Holocaustu¹²⁹.

¹²⁹ Taką deklarację składa m.in. H. Tramer, który sugeruje, iż sztuka Meidnera jako Żyda była wysoce antycypacyjna. Jest to teza o tyle prawdopodobna, co niebezpieczna, gdyż grozi przeinterpretowaniem malarskiej formy obrazów, szczególnie jeśli w większości bierze się pod uwagę portrety. Przypomina się kwestia Witkacego, którego portrety traktowane były niczym postawiony swoim modelom i modelkom horoskop. Podobnie jest z interpretacją wizerunków Meidnera, jakie wykonywał zarówno sobie, jak i swoim przyjaciółom, szczególnie tym pochodzenia żydowskiego, niektórzy badacze traktują je niemal jak postawioną kabałę, w której artysta przewidział śmierć w obozach koncentracyjnych. Zob. H. Tramer, *op. cit.*, s. 82–84.

Wizja masakry na Żydach¹³⁰, którą sam artysta przywołuje we wspomnieniach i sam interpretuje jako przerażające jasnowidztwo eksterminacji ludu żydowskiego, mogło jednak pojawić się wraz z wieściami o pogromach na Żydach w Europie Wschodniej i stanowi wyraz katastroficznej wyobraźni twórcy. Sam artysta w swoich wypowiedziach zawsze zaprzeczał, jakoby postrzegał siebie jako proroka, a jego sugestywne autoportrety były według niego raczej wyrazem polemicznego monologu, jaki prowadził z samym sobą, odzwierciedleniem jego stanów emocjonalnych, jakie przeżywał w momencie tworzenia danego dzieła.

Pewnym jest fakt, iż za pobożnością Meidnera m.in. stała również identyfikacja z polskimi, litewskimi, ukraińskimi i galicyjskimi Żydami. Jako niemiecki Żyd, wychowany w innym środowisku, bez tak bliskiego związku z tradycją, uważał, iż wiara w Boga pozostała tylko we wschodnioeuropejskich Żydach¹³¹. Malarz jednocześnie w niektórych swych wypowiedziach jednoznacznie oddzielał sztukę od religii. Pomimo twierdzenia, iż religia powinna zastąpić sztukę, artysta pozostał wierny formom ekspresjonizmu¹³². Zaprzeczał nawet, jakoby jego związki z ekspresjonizmem leżały u podstaw jego nawrócenia religijnego¹³³. Jego twórczość w późnych latach 20. miała już jasny kierunek, a sam artysta mocniej związał się również z niemieckimi środowiskami żydowskimi, nie tylko skupionymi wokół bohemy, lecz także z autorytetami ówczesnej myśli teologicznej i filozoficznej. Gdy w 1927 r. ożenił się ze swoją uczennicą Else Meyer (ur. 1901), ślubu udzielił im rabin Leo Baeck, a cztery lata później powstał portret autorstwa tegoż

¹³⁰ „Gdy rankiem wróciłem z sypialni do pracowni miałem wizję. Ujrzałem równinę skapaną we wschodzie słońca. Leżały tam tysiące martwych Żydów. Smutno skinęli do mnie głowami. Na pierwszym planie kilku, którzy jeszcze byli przy życiu. Od tego czasu wiedziałem, że kolejne lata przyniosą okropną masakrę”; w: J.P. Hodin, *Ludwig Meidner, seine Kunst, seine Persönlichkeit, seine Zeit*, Darmstadt 1973, s. 100; zob. H. Tramer, *op. cit.*, s. 98.

¹³¹ L. Kunz, *op. cit.*, s. 41. Świadczy o tym również jego wypowiedź w liście do F. Landsbergera z 1934 r., w którym w ostrych słowach wyraża się o niemieckich Żydach, zarówno tych świeckich, jak i związanych z kręgami religijnymi po dwóch stronach barykady – liberałach i ortodoksach. Twierdzi, iż zatracili oni kontakt z kulturą Żydów wschodnich tak dalece, iż w stosunku do talesu i tfillinu używają różnych eufemizmów, unikając „wstydlivego” słowa *Ostjude*. W postscriptum tego samego listu malarz krytykuje swego wcześniejszego przyjaciela – Hermanna Strucka, oskarżając go, iż malował on modlących się Żydów w tak wyrafinowanej, niemal arystokratycznej formie, że byli akceptowani w najbardziej liberalnym domu. „Maluje ich tak, jak Pechstein Polinezyjczyków: jako obcy lud ze starodawnymi wierzeniami”; zob. list z 29 I 1934, w: E. Scheyer, *Briefe Ludwig Meidners...* Jest to krytyka etnograficznego, przedmiotowego traktowania wschodnioeuropejskich Żydów, przez którą mimo wszystko przebijają zrozumienie świadomości niemieckich Żydów, których Meidner, sam praktykujący Żyd, bronił jako nie całkiem pozbawionych więzi z tradycją i religią.

¹³² G. Heuberger, *op. cit.*, s. 11.

¹³³ Szerzej na temat szczególnie treści religijnych w portretach i autoportretach Meidnera zob. L. Berankova, *Portret und Selbstporträt als religiöses Bekenntnis*, w: L. Berankova, E. Riedel, *Apokalypse und Offenbarung. Religiöse Themen im Werk von Ludwig Meidner*, Frankfurt a. Main 1996, s. 37–49.

Meidnera, zamówiony przez gminę żydowską w Berlinie¹³⁴. W tym czasie Meidner odnowił przerwana na prawie 20 lat korespondencję z Franzem Landsbergerem. To właśnie w pierwszym liście do wrocławskiego historyka sztuki malarz wspomina o swojej fascynacji Michaeliem Willmannem¹³⁵.

Pod koniec lat 20. Meidner, pod wpływem przemówień Goebbelsa oraz coraz wyraźniejszych akcji antysemitycznych, mocniej eksponuje swoją żydowską tożsamość, starając się ukazać zarówno swoje niemieckie, jak i żydowskie dziedzictwo. Kontynuuje przerwana na kilka lat tematykę religijną, a nowym dodatkiem na obrazach stają się sygnatury w języku hebrajskim. Artysta też coraz częściej artykułował myśli o swojej sztuce, starając się pogodzić swoją artystyczną i żydowską naturę. Słowo „artysta” i „Żyd” wydają się być w jego ustach wyrazami komplementarnymi. W czasach prześladowań, pomiędzy 1933 a 1935 r. malował nadal proroków, ale również sceny z uciekinierami (*Rast der Fluchtlinge – Odpoczynek uciekinierów*) oraz portrety Żydów (*Alte Judin – Stara Żydówka*, 1935). Jeszcze w 1934 r. z inicjatywy nowego dyrektora, którym został nikt inny tylko Franz Landsberger, Muzeum Żydowskie w Berlinie pokazało jego prace na podwójnej wystawie urodzinowej, którą dzielił z innym wrocławskim malarzem – Eugenem Spiro. Meidner skończył właśnie 50 lat, Spiro zaś 60. Była to ostatnia publiczna prezentacja twórczości Meidnera, jaka miała miejsce w Niemczech przed II wojną światową.

Malarz wraz z rodziną opuścił Berlin w 1935 r., czyli jeszcze przed niesławną wystawą „Entartete Kunst”, gdzie, nazywany przez nazistowską propagandę *Maljude Meidner*, reprezentowany był m.in. przez swój ekspresjonistyczny autoportret z 1912 r.¹³⁶

Kolejne cztery lata malarz spędził w Kolonii, gdzie uczył rysunku w żydowskim gimnazjum dla dziewcząt i chłopców „Jawneh”. W końcu w 1939 r. udało

¹³⁴ To m.in. ten portret zaliczany jest do profetycznych, przewidujących dalszy los rabina wizji. Jakkolwiek, zapewne ze względu na wymagania członków gminy, wizerunek ten prezentuje się wyjątkowo klasycznie, malowany niezwykle gładkimi, jak na Meidnera, ruchami pędzla, ukazuje mędrca na fotelu, całą uwagę skupiając na twarzy, która szczupła i lekko przechylona, odznacza się tylko lekkim wykrzywieniem ust oraz zmarszczeniem brwi nad okularami. To właśnie ów „zmartwiony grymas” stał się przyczynkiem do upatrywania w nim znaku przyszłych cierpień, przez jakie Leo Baeck musiał przejść jako więzien obozu Theresienstadt. Zob. H. Tramer, *op. cit.*, s. 101.

¹³⁵ List z 9 II 1927, w: E. Scheyer, *Briefe Ludwig Meidners...*, s. 78.

¹³⁶ Na wystawę w Monachium skonfiskowano 84 dzieła Meidnera, część z nich, szczególnie grafiki, zostały spalone. Z 1937 r. pochodzi wymowny autoportret artysty. Cały obraz, jedynie w 3/4 malarsko wykonany, ukazuje Meidnera przy sztalugach, jego prawa ręka, w której na wcześniejszych wizerunkach tkwił pędzel, zgięta w łokciu, w spektakularnym geście pokazuje, iż jest pusta, zwrócona wewnętrzną stroną ku artyście, nic nie trzyma. Również partia ramienia została niezamalowana, stąd obraz sprawia wrażenie niedokończonego, jest on jednak protestem przeciwko zakazowi tworzenia, jaki został wystosowany przeciwko wielu artystom już w 1935 r.

mu się zbiec do Anglii, gdzie próbował przetrwać, korzystając z pomocy znajomych. W tym czasie tworzył głównie portrety innych żydowskich emigrantów, z których szczególnie wyróżniony został – pochodzący z Wrocławia Max Hermann-Neisse. Malarz utrzymywał też kontakt z żoną Heinricha Tischlera, której po śmierci męża udało się zbiec z Niemiec do Anglii i zabrać ze sobą część jego dorobku. Jest to kolejny dowód na to, iż artyści pochodzenia żydowskiego z Wrocławia dobrze się znali.

Z okresu wojennego pochodzi także monumentalny obraz *Żydzi ze zwojami Tory* (około 1940). Meidner pomimo braku farb i trudnych warunków malował również swoje apokaliptyczne wizje, które powstawały pod wpływem wieści dochodzących z Polski. Wykonał też wiele rysunków o tematyce religijnej, które w sensie metaforycznym nawiązywały do prześladowań Żydów przez nazistów oraz do tematyki Holokaustu.

Malarz nawet po wojnie nie zdołał się zaklimatyzować w Londynie, żył wspomnieniem awangardy berlińskiej, o której w Anglii nie było słyhać nawet najcichszym echem. Z tych powodów zmalało oczywiście zainteresowanie twórczością artysty i popyt na jego ekspresjonistyczne portrety. Mimo iż inni artyści w ten właśnie sposób zapewniali sobie byt, mało kto składał zamówienia na swe wizerunki u Ludwiga Meidnera¹³⁷. Pod koniec lat 40. pojawiła się w obrazach Meidnera tematyka erotyczna oraz specyficzne autoportrety, na których Meidner, wówczas już ponad 60-letni, ukazuje siebie jako hermafrodytę¹³⁸ lub starego mistrza, nawiązując formą i ujęciem własnej twarzy do wizerunków Rembrandta, do którego najwyraźniej celowo się upodabniał. Dzięki pomocy londyńskiego dobroczyńcy Meidnerów, Siegfrieda Oppenheimera, w 1949 r. odbyła się w Ben Uri Art Gallery pierwsza od czasu pamiętnej jubileuszowej ekspozycji w Muzeum Żydowskim w Berlinie wystawa prac artysty, lecz nie przyniosła mu ona ani większej sławy, ani sukcesu finansowego. Ostatnim monumentalnym dziełem Meidnera, jakie malarz stworzył w Anglii, był *Londoner Totentanz*, który doskonale odzwierciedla psychiczny stan artysty, popadającego w coraz głębszą depresję.

Gdy w 1952 r. stary mistrz otrzymał od dr. Ernsta Buchholza zaproszenie do Niemiec, chętnie je przyjął, a wizytę w swej dawnej ojczyźnie przeżył jako emocjonalną odnowę, co spowodowało, iż tym gorzej czuł się po powrocie do Londynu. Niezależnie od decyzji żony, która nie mogła sobie wyobrazić życia w znienawidzonych Niemczech, Meidner, dzięki pomocy przyjaciół znalazł miejsce w żydowskim domu starców we Frankfurcie nad Menem. Marzył, by zostać na nowo odkrytym przez niemiecką publiczność. W 1953 r. namalował wielki

¹³⁷ Podczas pobytu w Londynie jedynymi momentami, gdy artysta odżywał, były wizyty w Tate Gallery, gdzie mógł podziwiać dzieła Hogartha, a szczególnie Williama Blake'a; za: H. Tramer, *op. cit.*, s. 109.

¹³⁸ *Ibidem*, s. 116.

obraz dla zarządu heskiego landu i pomimo kompromisu, na jaki musiał pójść, portretując mężów stanu, praca ta sprawiła mu satysfakcję. Oprócz tego, obok rzadszych już religijnych tematów, portretował żydowskich starców i staruszki – swoich sąsiadów z przytułku. Meidner wyprowadził się stamtąd w 1955 r. i przeniósł się do samodzielnego mieszkania w Marxheim, małej wioski koło Hofheim nad Taunusem. Tam malował pejzaże oraz portrety, w połowie lat 50. wrócił także do pisarstwa, m.in. opublikował w dużej monografii Chagalla esej *Chagall in Berlin 1921/22*, a także kolejny esej *Kokoschka im Cafe des Westens zu Berlin*¹³⁹. Pisał również o Modiglianiam. W 1959 r. miała miejsce jego wystawa monograficzna zorganizowana przez Naussausische Kunstverein w Wiesbaden.

Nawet po powrocie do Niemiec, zaprzestając tematów mistycznych w swej twórczości, Meidner pozostawał ciągle religijny, świadczy o tym nakrycie głowy (kipa), w którym często się portretował. Na trzy lata przed śmiercią ogromną wystawę zorganizował mu jego biograf Thomas Grochowiak. Ekspozycja miała miejsce w Miejskiej Galerii Sztuki w Recklinghausen, w październiku 1963 r. i pokazano tam około 630 obrazów olejnych, akwarel i grafik z okresu ekspresjonistycznego Ludwiga Meidnera. Następnie wystawa ruszyła do Berlina, a w 1964 r. do Darmstadt, gdzie artysta od kilku lat mieszkał. Doceniony pod koniec życia Ludwig Meidner zmarł 14 V 1966 r. i został pochowany na cmentarzu żydowskim w Darmstadt. W 1994 r. Muzeum Żydowskie we Frankfurcie nad Menem otrzymało ogromną część jego malarskiej spuścizny, tym samym zobowiązało się niejako do wyeksponowania wątków żydowskich w twórczości artysty. W muzeum działa również archiwum Ludwiga Meidnera, które specjalizuje się nie tylko w sztuce Meidnera, ale w problematyce tzw. sztuki wygnanej (*Exilkunst*). W 2005 r. miała miejsce pierwsza od czasów wojny wystawa prac Ludwiga Meidnera, zorganizowana przez Muzeum Miejskie we Wrocławiu¹⁴⁰. Ekspozycja pod patronatem Towarzystwa im. Ludwiga Meidnera wzbogacona została także o katalog jego dzieł, wydany po polsku.

Meidner, który miał naturę indywidualisty i niechętnie wypowiadał się w imieniu innych grup, nawet ekspresjonistów¹⁴¹ oraz przede wszystkim ze względu na fakt późniejszego zwrócenia się ku wątkom chasydzkim, uważany jest przez badaczy za niedocenionego, aczkolwiek typowego przedstawiciela ekspresjonizmu¹⁴². Teza ta znajduje swoje uzasadnienie zarówno biorąc pod uwagę formę, jak i repertuar tematów, jakie podejmował w swojej twórczości. Jego zainteresowanie pejzażem miejskim, jako odzwierciedleniem rozterek i wewnętrznych walk

¹³⁹ *Ibidem*, s. 123.

¹⁴⁰ *Ekspresjonista Ludwig Meidner. Upojenie światem. Katalog wystawy. Muzeum Miejskie we Wrocławiu*, Wrocław 2005.

¹⁴¹ Nie należał ani do Die Brücke ani do Die Blauer Reiter.

¹⁴² F. Whitford, *Ludwig Meidner*, „Studio International”, luty 1972, s. 54–59.

młodego pokolenia, uznawane jest za typową cechą ekspresjonizmu. W pejzażu urbanistycznym odnajdowano nowy romantyzm, magię w jego anonimowości, zdaniem niektórych bardziej jako temat literacki, nie zaś inspiracja malarska¹⁴³. Whitford zwraca uwagę na dwa aspekty twórczości Meidnera. Widzi w nim reprezentanta tzw. miejskiego ekspresjonizmu (*urban expressionism*), którego przedstawicielami w twórczości plastycznej byli m.in. Kirchner i Meidner oraz Georg Grosz. Artyści ci tworzyli mroczne, rozbuchane w formie wizerunki miasta, które pod pędzlem pochodzącego z Bierutowa malarza przeradzają się w przerażające wizje katastrofy. Z takim ujęciem miasta wiąże się druga, charakterystyczna cecha ekspresjonistycznej sztuki Meidnera, a mianowicie pojawiające się od 1912 r. sceny apokaliptyczne. Tworzenie tych wizji zaspokajało jego tęsknotę za stanami ekstremalnymi, wiązało się z żywymi w tym czasie nadziejami rewolucyjnymi, z oczekiwaniem na zmianę hegemonii mieszczańskiej kultury. Przerażające wizje horroru i zniszczenia podejmowane były przez Meidnera szczególnie w czasach gdy artysta coraz bardziej nasiąkał ideami mistycznymi i stawał się fanatycznie religijny. Owo prorocze wyczekiwanie apokalipsy wiązało się z trzecią cechą twórczości Meidnera, jaka przypisywana jest zarówno jego artystycznemu rodowodowi jako ekspresjonisty, jak i wiąże się z faktem powrotu do religii judaistycznej. Ekspresjonizm był epoką odkrycia religii, którą chciano przeciwstawić materializmowi, gdy Biblia straciła na swej żywotności, a sale świątynne (w tym również synagogi) zamieniły się na sale koncertowe, młode pokolenie czuło potrzebę zwrócenia się ku duchowości¹⁴⁴. Tak jak wielu innych przedstawicieli cyganerii, którzy próbowali odnaleźć ją w różnorodnych ruchach duchowych: mazdaizmie, zoroastrianizmie, buddyzmie, sam Meidner zwrócił się ku związanemu z mistycznym odłamem judaizmu chasydyzmowi. Jednocześnie, szczególnie jeśli weźmiemy pod uwagę ów nie do końca przez wszystkich zrozumiały fakt powrotu na stare lata do Niemiec oraz to, jak źle czuł się przez cały powojenny czas spędzony poza ich granicami, uznać należy, iż duchowo związany był on ze specyficzną kulturą, wiążącą się z okresem weimarskich Niemiec. Jego tożsamość związana była również z Wrocławiem, z którym niejako bezustannie prowadził duchową walkę, co świadczy o tym, iż w rzeczywistości był świadom, że również jego śląska przeszłość miała wpływ na to, jakim był człowiekiem i artystą.

Dopóki żyła matka, malarza łączyły ciągle więzi emocjonalne z rodzinnym Bierutowem, tam odpoczywał m.in. po powrocie z wojny w 1919 i 1922 r., kiedy to powstał szereg portretów jego matki, a także grafiki przedstawiające pejzaż wokół Bierutowa oraz samo miasteczko (*Strasse in Bernstein*, 1919). Artysta w rodzinnych stronach poszukiwał także śladów swoich żydowskich przodków, tema-

¹⁴³ *Ibidem*.

¹⁴⁴ *Ibidem*.

tem jego niemal naturalistycznych szkiców i grafik stały się pejzaże śląskich cmentarzy żydowskich (*Cmentarz w Miłoticach*, 1925).

Wydaje się, że malarz, czego sam nie ukrywał, nigdy nie pozbył się kompleksu prowincjusza, tworząc jednak swoją legendę, starał się ukazać to jako pewną unikalną wartość swojej sztuki. Pisał o tym, jaki wpływ miał na niego ojczysty pejzaż¹⁴⁵. Ta spokojna refleksja przyszła mu zapewne z wiekiem. W wywiadzie z Thomasem Grochowiakiem pisze nawet: „w ten sposób mam ojczyznę serca i ojczyznę geograficzną – jest ona dla mnie czymś uspakajającym, ten pejzaż środkowej części Śląska”¹⁴⁶. Meidner sam przyznawał się do tego, iż świadomość jego i przywiązane do regionalnej ojczyzny są rozszczerzone. Bierutów był jego ojczyzną geograficzną, duchową zaś teologia żydowska, a także klasycy niemieckiego malarstwa i filozofii¹⁴⁷. Szczególnie w sferze tradycji artystycznych czuł związek ze sztuką niemiecką, choć zapewne w wyniku wydarzeń II wojny światowej zdarzało mu się później temu zaprzeczać. Znamienne jest jednak zdanie, jakie wypowiedział po powrocie do Niemiec: „Nie wiem, czy Niemcy ciągle powinny być miejscem, gdzie Żydzi mogliby w większej liczbie egzystować i pracować. Jednak ja mogę żyć tylko tam, gdzie pisze się i mówi po niemiecku”¹⁴⁸.

Mimo dość wczesnego wyjazdu ze śląskiej stolicy, Wrocław nigdy nie zapomniał o malarzu z Bierutowa, nie tylko poprzez wspomniane wcześniej kontakty z Landsbergerem. Meidner musiał być również obecny jako pewien wzór dla artystów wrocławskiej akademii, szczególnie w latach 20., gdy tworzył tam Oskar Moll, z którym malarz znał się jeszcze z Berlina. Występując na wystawie Künstlerbund Schlesien, sam napisał exposé, które zostało zamieszczone w tomie trzecim katalogu Künstlerbundu z 1929 r. Tu znowu, z fałszywą być może skromnością, dziękuje organizatorom, iż zaprosili go do udziału w ekspozycji, gdzie może dzięki swojemu śląskiemu pochodzeniu od „ojca, dziadka” i „na wschodnich rozłogach i tak zwanych kocich górach”¹⁴⁹ pokazać swe dzieła w tutejszym kręgu twórców¹⁵⁰.

¹⁴⁵ „(...) posępne kolory, przygniatająca ciasnota ciężaru ziemi (...). Gdy pozazdrościłem innym, że z beztroską, bardziej pogodnie, z większą brawurą i wycuciem formy, zmysłością i powabem wykonują swoją artystyczną pracę, wtedy pojawiło się w moich myślach owo miasteczko, od którego przez całe życie nie będę w stanie się uwolnić”; w: L. Meidner, *Das verbogene Feuer der Heimat in Erbe und Auftrag*, „Ostdeutscher Almanach” 1960, s. 62; za: H. Tramer, *op. cit.*, s. 77.

¹⁴⁶ Za: H. Tramer, *op. cit.*, s. 101; zob. także „Die Zeit”, 17 IV 1964; T. Grochowiak, *Ludwig Meidner*, Recklinghausen 1966, s. 187.

¹⁴⁷ „Prawie codziennie studiuję Midrasz, Talmud i Szulchan Aruch. Jednak tak samo ciągnie mnie do Stiftera, Kellera, Gotthelfa, Mörrike, Raabego, Stehra lub Dürera, Cranacha czy Menzla i wiem bardzo dobrze, że są to dwa z gruntu różne obszary duchowe”; w: H. Tramer, *op. cit.*, s. 101.

¹⁴⁸ H. Tramer, *op. cit.*, s. 124.

¹⁴⁹ „(...) an den östlichen Ausläufern des sogennanten Katzengebirges”; L. Meidner w: *Künstler Schlesiens. III Buch herausgegeben vom Künstlerbund Schlesien*, Breslau 1929, s. 19.

¹⁵⁰ *Ibidem*.

Próbując samemu scharakteryzować swoją sztukę i tym samym umiejscowić ją w kontekście artystycznego życia Wrocławia, pisze, iż w niepewnych czasach młodości, dzięki stylowi, który dominował w jego malarstwie, została mu przypięta łaska ekstazy, lecz od kilku lat, od kiedy koledzy pokazali mu inny sposób malowania – Nową Rzeczowość – zainteresował się tym stylem, jednakowoż nie „z wewnętrznego przekonania”, przekonuje się także do tej nowej estetyki. Rok jego udziału w wystawie Künstlerbundu następował w okresie niemocy twórczej Meidnera, która trwała niemal do końca lat 20., stąd też może tak szczerzy rozrachunek ze swoją twórczością.

Mimo to pobyty we Wrocławiu były dla niego raczej rozczarowaniem, nie potrafił odnaleźć tu dla siebie ani inspiracji, ani oczyszczenia. Nie mógł też zaspokoić swej tęsknoty za autentycznością wschodnioeuropejskich Żydów, bo w tym czasie ich tam po prostu nie było. Nadodrzańska stolica jawiła mu się raczej jako siedziba bogatej, snobistycznej burżuazji, również tej żydowskiej, która gonila za marchewką asymilacji. Ciekawą i osobliwą pamiątką, pozostałą po artyście wśród akt wrocławskiego Muzeum Śląskiego jest niezwykle ostra recenzja działalności tegoż, zatytułowana *Das Breslauer Museum*.

W artykule tym, nacechowanym socjalistyczną retoryką¹⁵¹, krytykuje on przede wszystkim politykę muzealną wcześniejszego dyrektora Janitscha, który nie umiał w pełni wykorzystać jasnych, przestronnych wnętrz muzealnych, zapelniając je pejzażami morskimi, portretami dzieci, *mater Dolorosa und Gabriel Max*, a wszystko „we wspaniałych, szerokich ramach”, które „czynią człowieka zupełnie bezsilnym”. Zarówno muzeum, jak i propagowana we Wrocławiu sztuka jest, według Meidnera, zaprzeczeniem wszystkiego, co artysta uważał za wartościowe. Zdaniem ekspresjonisty sztuka musi: „przemawiać w sposób radosny i dziki do wnętrza serca”. Tego zadania nie spełnia ani muzeum jako przestrzeń wystawieniowa, ani zgromadzone w nim dzieła, nie czyniąc z owej instytucji nic poza pomnikiem pustej wrocławskiej burżuazji, która preferuje: „martwych, kłamliwych głupców, patriotyczną szynkę i ataki kawalerii”. Surowy w swej krytyce artysta sugeruje tym samym, że miasto pod względem kulturalnym zatrzymało się na poprzedniej epoce, nie zauważając pojawienia się w sztuce m.in. takich nazwisk jak: Kirchner, Chagall, Kokoschka, Delaunay, Derain, Picasso czy w końcu Meidner, czym artysta przypomina niejako również o sobie jako o prekursorze nowego kierunku, który prowincji ciągle wydawał się obcy. Niczym zbuntowany młodzieniec krzyczy: „Wrocławskie Muzeum jest śmieszne i bezsensowne (...) jest wstydlivym przykładem upadku ducha, a także najniższych grzechów dzisiejszej burżuazji”. Meidner, który czuł się już berlińczykiem i członkiem niemieckiej bohemy, mógł sobie pozwolić na tak ostre słowa, jednocześnie jako ten, który sam

¹⁵¹ Powstał on w latach 20. XX w., czyli w czasie, gdy malarz należał do Novembergruppe.

doświadczył, czym jest wrocławskie środowisko, czuł się prawdopodobnie zobligowany do podniesienia protestu w tonie niemal rewolucyjnym, w którym zachęca pozostałych w mieście artystów, poetów i aktorów do buntu przeciwko hipokryzji wrocławskiej burżuazji, która tłamsi nowe inicjatywy twórcze.

Nie wiadomo, kogo dokładnie miał artysta na myśli, mówiąc o burżuazji i co wzbudziło w nim tak ogromny gniew. Być może wpływ na to miały opinie jego kolegi oraz sąsiada z czasów berlińskich¹⁵² – Otto Muellera, który niewiele wcześniej rozpoczął pracę w śląskiej stolicy i był równie rozczarowany konserwatywną atmosferą miasta. List ten jednakowoż został wystosowany w czasie, gdy we Wrocławiu nowe pokolenie malarzy próbowało podążać śladami niemieckiej awangardy i tworzyć sztukę wolną od protektoratu mieszczańskiej burżuazji. I choć Meidner nie był w tym czasie aktywnie obecny we wrocławskim życiu kulturalnym, to zapewne jego opinie miały wpływ na nowe pokolenie przedstawicieli ekspresjonizmu, spośród których rekrutowali się liczni artyści pochodzenia żydowskiego, coraz częściej reprezentowani również przez kobiety.

Wrocławska bohema lat 20. XX w. a artyści pochodzenia żydowskiego

Żydowscy artyści w pejzażu kulturowym Wrocławia po 1918 r.

Twórczość żydowskich ekspresjonistów z Wrocławia nie może być analizowana bez zarysowania socjokulturowego tła miasta po 1918 r., w okresie Republiki Weimarskiej. Zniszczenia wojenne i kryzys ekonomiczny miały znaczący wpływ także na mniejszość żydowską śląskiej stolicy; spadek liczby ludności spowodowany emigracją ludności do Berlina i Niemiec sprawił, że poziom życia pozostających tu mieszkańców gwałtownie się obniżył. Efektem tego było wzmocnienie pozycji gminy, która w znacznym stopniu zastąpiła zatomizowane dotychczas organizacje i przejęła działalność społeczną¹⁵³. W działalności kulturalnej do połowy lat 20. XX w. panowała stagnacja, mimo to aktywne zaczęły działać grupy młodzieżowe o charakterze skautowskim, jak „Blau-Weiß” (od 1912 r.), kluby hobbystyczne oraz inne pomniejszych organizacje o różnych sympatiach politycznych – od syjonistycznych ku liberalnym¹⁵⁴. Uznać należy, iż nastąpił schyłek pewnej epoki, żydowska burżuazja Wrocławia o rodowodzie refor-

¹⁵² W 1914 r. Meidner i Mueller mieli blisko siebie pracownie w berlińskiej dzielnicy Wilmersdorf.

¹⁵³ Zob. L. Ziątkowski, *Dzieje Żydów we Wrocławiu*, Wrocław 2000, s. 98.

¹⁵⁴ *Ibidem*.

mowanym traciła na znaczeniu, znane żydowskie rody, których majątek został nadwyrężony przez wojnę, nie stanowiły już tak wpływowego protektoratu ani dla przedsięwzięć gminy, ani dla młodych artystów. Przesunął się także środek ciężkości ich działań – z hołdowania ideałom emancypacji i chęci współtworzenia niemieckiej kultury do coraz większej potrzeby zaznaczenia swej własnej odrębności, żydowskiego dorobku kulturowego, co niekiedy owocowało nawet nawrotem do tradycji konserwatywnych w gminie.

Powojenny chaos sprawił, iż młode pokolenie Żydów zaczynało odczuwać kulturową pustkę, świadome obcości i nieaktualności mieszczańskich ideałów, jakie w większości tkwiły w ich środowisku rodzinnym. Rozczarowani wojną, zniechęceni do wszelkich ideologii nacjonalistycznych, jakie zatriumfowały po utworzeniu Republiki Weimarskiej, zmuszeni byli zmierzyć się z szeregiem obyczajowych i kulturowych barier. Wojna wprowadziła do ich doświadczenia element niepewności i refleksji. Niepewność ta pojawiła się również wraz z pytaniem o własną przynależność kulturową i było to jedno z najczęstszych pytań, jakie zmuszeni byli sobie zadać. Nie byli już Żydami w tradycyjnym sensie, nie byli wychowywani w religijnym otoczeniu, nie czuli się też w sensie narodowym Niemcami, gdyż ciągle wyróżniała ich pojmowana świecko i etnicznie czy w końcu rasowo przynależność do mniejszości żydowskiej, zmagali się z narastającym poczuciem odrzucenia przez część społeczeństwa niemieckiego. Refleksja ta rozbudziła w tym pokoleniu 19-, 20-latków tęsknotę za stworzeniem dla siebie swego rodzaju azylu, sytuacji, gdzie niekoniecznie musieliby się określać lub gdzie w spokoju mogliby odszukać swoją prawdziwą tożsamość. Wydaje się, że taka właśnie, uwarunkowana socjologicznie i psychologicznie, postawa mogła stać m.in. za faktem, iż tak wielka rzesza artystów i artystek pochodzenia żydowskiego przyłączyła się do przybyłego do Wrocławia w 1919 r. Otto Muellera i stanowiła trzon skupionej wokół niego cyganerii. Otto Mueller – tak samo „wykorzeniony”, z wiecznym poczuciem bycia „przybyszem”, które ciągnęło się za nim przez lata pobytu w śląskiej stolicy – odegrał znaczną rolę w artystycznym wychowaniu tego nowego pokolenia.

Osobowość tego niepośledniego ekspresjonisty zyskała mu wielu zwolenników wśród młodych Żydów i Żydówek. Był lewicowych poglądów, cechowała go postawa, która egzekwowała bezwzględność wolności osobistą i twórczą. Nie wiadomo, w jakim stopniu wpływ na to miało tajemnicze pochodzenie ekspresjonisty, które było określane: „Z rodziny ojca pochodziła cała rzesza uczonych. Mówi się o pokrewieństwie Muellera z Żydami, grzesznikami i poganami”¹⁵⁵. Obok Oskara Molla i Gustava Endella należał do nowej kadry profesorskiej wrocławskiej

¹⁵⁵ E. Wiese, *Gedächtnis Ausstellung Otto Mueller 1874–1930*, Schlesische Museum der Bildenden Künste, II–III 1931, katalog wystawy, Breslau 1931, s. 4.

akademii, która chciała wprowadzić do nieco skostniałego i skupionego dotychczas na profilu bardziej rzemieślniczym, projektowym, środowiska wrocławskiego ducha nowej sztuki abstrakcyjnego ekspresjonizmu. Mueller miał skłonność do tematów egzotycznych, fascynowała go magia oraz inne kultury. Jako nauczyciel niezwykle sugestywny i charyzmatyczny inspirował swoich uczniów, starając się uwolnić ich od akademickiego stylu. Uczył śmiałej, ostrej kreski i ujmowania tematu, jako całości – bez skupiania się na detalach¹⁵⁶. Jako malarz był mistrzem aktu, który pomimo uproszczenia figur, zaznaczonych zwykle przejrzystym, jasnym kolorem, wprowadzonym metodą suchego pędzla i umieszczonych zazwyczaj w otoczeniu przyrody, emanował dyskretną erotyką. Charakterystyczna, wycierająca spod farby warstwa grubego splotu lnianego gruntu tworzyła dodatkowo, naturalnie surowy element fakturalny, wzmacniający egzotyczną i tajemniczą atmosferę obrazów, przypominających klimat podobny do dzieł Gauguina. To właśnie owa synteza formy, szczególnie nagiego ciała ludzkiego w połączeniu z doskonałym wyczuciem koloru i faktury obrazu stanowi najwyższą wartość dzieł Otto Muellera. Mueller był też bywalcem wrocławskich kawiarni, skupiając wokół siebie środowisko lokalnej bohemy.

Jego związki z wrocławskimi Żydami są wielowątkowe i bardzo złożone – od ściśle prywatnych po artystyczne i finansowe. Jego bliskim znajomym był Ismar Littmann, żydowski kolekcjoner, jeden z nielicznych we Wrocławiu, którzy doceniali i kupowali dzieła Muellera dla swoich zbiorów. Jak głosi osobista relacja córki Littmanna – Ruth, Mueller miał w tajemnicy przed żoną kolekcjonera – Kaethe, która nie była przychylna malarzowi, wykonać akt drugiej córki prawnika – Evy¹⁵⁷. Znany jest również romans, jaki łączył profesora z jego uczennicą – Irene Altmann. Na związek ten miał się nie zgodzić ojciec malarki, gdyż przeszkadzał mu fakt, iż jej partner nie jest żydowskiego pochodzenia¹⁵⁸. Portret Irene włączany był do obrazów mistrza (*Podwójny portret, Autoportret z kobietą i egzotycznym kwiatem* i *Para miłośna*, wszystkie powstałe około 1920/1921 r.). Zapewne również z inspiracji jej pochodzeniem powstał obraz *Rodzina żydowska* (drugi tytuł: *Rodzina polska*), gdzie również pojawia się postać jego ukochanej¹⁵⁹. Irene Altmann, która ulegając namowie ojca, rzeczywiście wkrótce wyszła za mąż w Berlinie za żydowskiego lekarza Rudolfa Holzera, zaprzestając tym samym działalności malarskiej, choć podczas studiów pozostawała pod wpływem stylistyki

¹⁵⁶ Zob. J. Brade, *Zwischen Künstlerboheme und Wirtschaftskrise. Otto Mueller als Professor der Breslauer Akademie 1919–1930*, Görlitz 2004, s. 14.

¹⁵⁷ *Ibidem*, s. 23.

¹⁵⁸ *Ibidem*, s. 20; zob. też T. Pirsig, *Otto Mueller – ekspresjonista we Wrocławiu*, w: *Od Otto Muellera do Oskara Schlemmera. Artyści wrocławskiej akademii. Eksperyment, praktyka, przypomnienie. Katalog wystawy*, Muzeum Narodowe we Wrocławiu 20 XI 2002–19 I 2003, s. 101.

¹⁵⁹ Zob. T. Pirsig, *op. cit.*, s. 101.

i sposobu malowania Otto Muellera. W 1920 r. brała udział w wystawie „Junge Schlesier des Wieland-Kreises” w galerii Lichtenberga we Wrocławiu.

Isidor Aschheim

Isidor Aschheim (il. 49, 50) uznawany jest za jednego z najzdolniejszych studentów Otto Muellera. Jeden z pierwszych uczniów mistrza, oprócz ekspresjonistycznych studiów pejzażowych oraz aktów wprowadził do swej sztuki elementy związane z własną tożsamością kulturową, w których zawarte były zarówno współczesne problemy społeczne Żydów, przede wszystkim pogromy i prześladowania, jak również owe wspomniane wcześniej elementy religijne będące efektem głębszych poszukiwań autentycznych pierwiastków duchowości żydowskiej. Sceny te, ukazujące modlących się Żydów, wybiegają daleko poza przedstawienia rodzajowe, a poprzez zastosowaną w nich stylistykę upodobniają twórczość Aschheima do artystów reprezentujących wyżej opisany ekspresjonizm żydowski.

Isidor Aschheim¹⁶⁰ urodził się 14 X 1891 r. w Margoninie koło Poznania. Do Wrocławia przyjechał w wieku 4 lat¹⁶¹. Studia malarskie na wrocławskiej akademii¹⁶² rozpoczął jako 28-latek w 1919 i kontynuował do 1923 r. Oprócz związków ze wspomnianym Otto Muellerem artysta uczęszczał również na zajęcia do lwowskiego malarza Fryderyka Pautscha¹⁶³. Krótco po studiach odbył podróż do Włoch (Rzym, Positano, Florencja), do Bretanii¹⁶⁴ oraz znanym szlakiem wielu żydowskich artystów – do Polski. Po powrocie w 1925 r. ostatecznie osiedlił się we Wrocławiu. Artysta ten bardzo wcześnie prezentował swoje prace na wrocławskich wystawach jako członek wielu lokalnych organizacji, m.in. Künstlerbund Schlesien (1920¹⁶⁵, 1925¹⁶⁶), Gruppe 1922 oraz Juryfreieine Arbeitgemeinschaft Schlesiens. Należał również do ekspresjonistycznej grupy Die Brücke.

¹⁶⁰ Max Hermann-Neisse, znany wrocławski krytyk teatralny żydowskiego pochodzenia, w jednym ze wspomnień twierdził, iż żydowskie imię Aschheima brzmiało Josef. Zob. P. Hölscher, *Die Akademie für Kunst und Kunstgewerbe zu Breslau. Wege einer Kunstschule 1791–1932*, Kiel 2002, s. 328.

¹⁶¹ B. Stephan, *Isidor Aschheim*, w: *Künstler Schlesiens. I Buch herausgegeben von Künstlerbund Schlesien*, Breslau 1925, s. 15.

¹⁶² Rodzina Aschheimów przybyła do Wrocławia już w 1895 r.; zob. R. Sachs, *Lexikon der bildender Künstler und Kunsthandwerker Schlesiens bis 1945*, t. 1, Breslau 2001, s. 125.

¹⁶³ Bernard Stephan próbując wykazać pokrewieństwo i inspirację Aschheima pierwszym nauczycielem – lwowskim malarzem, w ten sposób pisał o obrazie Pautscha z Muzeum Narodowego, przedstawiającego rzekę w Karpatach: „Całkiem możliwe, że uwagę młodego artysty mogły przykuć emocje takiego obrazu. Również uzyskany nastrój nieukojonego smutku wzbudził w nim jakieś znajome uczucie”; *idem, op. cit.*, s. 15.

¹⁶⁴ Zob. SAUR. *Allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, t. 1, München, s. 387.

¹⁶⁵ Zob. *Kunstaussstellung Breslau 1920, 12. 07 – 15. 08*, katalog wystawy, Breslau 1920, s. 5.

¹⁶⁶ *Künstlerbund Schlesien. Frühjahrs – Ausstellung*, katalog wystawy, Breslau 1925.

Podobnie jak Aschheim, również inni członkowie jego rodziny byli niezwykle aktywni w artystycznym życiu miasta – siostra malarza: Lidia Baruchsen Aschheim pisała recenzje z wystaw głównie do żydowskich periodyków. Także obie żony Aschheima były artystkami, pierwsza Charlotte Malten (ur. Gross) – rzeźbiarką, druga zaś – Margot Aschheim-Lange malarką. Malarz utrzymywał kontakty z pozostałymi artystami pochodzenia żydowskiego z Wrocławia – szczególnie bliska przyjaźń łączyła go z Heinrichem Tischlerem, z którym w 1925 r. wspólnie założyli szkołę malarstwa, spotykał się również z Käthe Ephraim Marcus oraz z Ismarem Littmannem, który był wiernym odbiorcą jego sztuki i nabył wiele jego dzieł. Isidor Aschheim był scenografem teatru Lobego, a od 1933 r. aż do wybuchu wojny uczył rysunku w różnych szkołach żydowskich. W 1939 r. udało mu się zbiec do Palestyny, gdzie objął stanowisko profesorskie w Szkole Sztuk Becelel, osiadłszy w Jerozolimie z sukcesem kontynuował swoją karierę malarzką, stając się jednym z najbardziej cenionych artystów izraelskich.

W publikacjach i artykułach opisujących twórczość Aschheima główny nacisk kładziony jest na, zaznaczone już wcześniej, związki z Otto Muellerem. Malarz żydowski uważany był za stylistycznego i formalnego następcę swego mistrza. Rzeczywiście zachowane z czasów studenckich akty za znakami korekty Muellera wykazują duże podobieństwo w sposobie ujęcia postaci, jaki zauważalny jest u mistrza¹⁶⁷. Synteza ludzkiego ciała, ukazanego zaledwie przy pomocy kilku pewnych kresek czy pociągnięć pędzla, będzie charakteryzowała również późniejszą twórczość Aschheima. Podobnie zamiłowanie do pejzażu stanowi dziedzictwo artystyczne Muellera. Nawet po wyjeździe do Izraela, gdzie tematyka pejzażowa stała się dominującą, w recenzjach na temat obrazów Aschheima ów wpływ jest ciągle zaznaczany, a sam artysta nigdy nie zapomniał o swych wrocławskich początkach.

Twórczość Aschheima miała niewątpliwie swój dość indywidualny rys, który zauważyć można w jego późniejszych, samodzielnych już dziełach. Wniosek taki wynika również z analizy sposobu ich opisanego przez współczesnych artystów krytyków sztuki. Ów dziki, choć jednocześnie liryczny nastrój, który charakteryzował styl Muellera, pod pędzlem Aschheima nabiera większej agresywności, jest bardziej mroczny, impulsywny. Przez wrocławską prasę drugiej połowy lat 20. XX w. artysta opisywany jest zwykle jako ten, który dopiero rozwija swój talent, „szuka sensu przedstawienia w rytmie barw i porządku linii”¹⁶⁸. Pomimo to styl jego pozostawał niejednorodny, chaotyczny, a chęć oddania nastroju prześcigała jeszcze zdolności techniczne młodego adepta sztuki¹⁶⁹. Być może za bardzo

¹⁶⁷ Zob. J. Brade, *Zwischen...*, s. 14.

¹⁶⁸ R.C. Muschler, *I. Aschheim*, SM, 2, 1925, s. 378.

¹⁶⁹ *Ibidem*.

doszukiwano się owej doskonałości w ujęciu formy, próbując tym samym przybliżyć jego twórczość do nauczyciela. Dlatego czasem surowiej patrzono na Aschheima, dostrzegając jedynie walory kolorystyczne jego dzieł i choć nie był on wprost nazywany ekspresjonistą, to sposób charakterystyki przez współczesną krytykę użytych środków wyrazu wyznacza jego sztuce właśnie cechy przypisywane estetyce ekspresjonistycznej. W ówczesnych recenzjach kładziono nacisk na znaczenie instynktu, który malarz wykorzystywał w tworzeniu krajobrazów, chwalaono czystą linię w ujęciach portretowych¹⁷⁰, które zestawione z elementami pejzażu stanowiły otwartą kompozycję, a natura zespolona była z nastrojem portretowanego¹⁷¹. Stąd też wizerunki stworzone przez malarza były cenione wyżej niż jego samodzielne studia pejzażowe, głównie za to, iż poprzez czystość form oddawały atmosferę sceny. W obrazie Aschheima toczy się walka o wyrażenie piękna barwy z siłą wyrazu¹⁷², a efekty barwne wydawały się być doskonale zespolone z elementami przestrzennymi. Na płótnie namalowanym przez artystę nie zauważano iluzji, lecz uczucie, wyraz.

Rytm, osiągnięty przez kolor, postrzegany był jako największa zaleta pędzla Aschheima. Dzięki zdolności rozmieszczenia odpowiednich plam barwnych jego obrazy nie miały w sobie nic z pustej dekoracyjności, wyróżniała je natomiast swoista impulsywność, osiągnięta poprzez czyste półtony¹⁷³. Jak słusznie zauważa jeden z krytyków – Bernard Stephan, Aschheim nie był malarzem rozbudowanych, monumentalnych scen, dla psychologicznego ujęcia wystarczyły mu skromne kompozycje złożone z kilku figur¹⁷⁴. To właśnie przez tego kolekcjonera i krytyka sztuki artysta po raz pierwszy został wprost nazwany mistykiem, którego nie tylko interesuje konkret i to, co „zdrowe i zaobserwowane”, ale nawet to, co „rubaszne” (*robuste*)¹⁷⁵. Chaotyczność i impulsywność, które pojawiają się jako najczęstsza charakterystyka dzieł Isidora Aschheima¹⁷⁶ kojarzą się z typowymi cechami, które przypisywane były ekspresjonistom. Aschheim nie był analitykiem w formie¹⁷⁷. To co niektórzy uważali za fazę przejściową jego sztuki było zapew-

¹⁷⁰ *Ibidem*.

¹⁷¹ *Ibidem*.

¹⁷² *Ibidem*.

¹⁷³ *Ibidem*.

¹⁷⁴ B. Stephan, *op. cit.*, s. 15.

¹⁷⁵ Stephan zauważa tu zadziwiająco dużo cech łączących Aschheima z Wilhelmem Leiblem; *ibidem*, s. 16.

¹⁷⁶ Cechy te przeciwstawiane były sztuce innych artystów wrocławskiej akademii, szczególnie przedstawicielom Nowej Rzeczowości, do których należał m.in. Alexander Kanoldt – przyjaciel Aschheima. W 1927 r. Kanoldt wykonał *Potret Malarza A*, a wg Scheyera ów statyczny obraz jest całkowitym przeciwieństwem dzieł Aschheima określanych jako: „nieco chaotyczna płynność”; zob. E. Scheyer, *Kunstakademie Breslau und Oskar Moll*, Würzburg 1961, s. 78.

¹⁷⁷ B. Stephan, *op. cit.*, s. 15.

ne specyfiką jego stylu, który zawierał w sobie nerwowość, jaką Mueller nie zawsze ujawniał w swoim malarstwie.

Isidor Aschheim nie ograniczał się jednak jedynie do wyrażania się w materii malarskiej. Był również twórcą drzeworytów, w których uwidaczniały się jego zdolności do doskonałego przeplatania partii negatywnych z pozytywnymi, przez co uzyskiwał dobrze skontrastowaną, syntetyczną formę, przypominającą inne znaczące prace niemieckich ekspresjonistów.

Malarz należał do młodego pokolenia, które na wzór środowisk berlińskich chciało stworzyć nowe, współczesne oblicze śląskiej sztuki. Tak głosił manifest *Die Gruppe 1922*, której katalog zaprojektowany został w duchu estetyki ekspresjonistycznej. Powykrzywiane, zdeformowane liternictwo oraz ozdobiony drzeworytami Arendta, Myrtka, Williego Brauna, Paula Fegelera, Pauli Grünfeld, Petera Kowalskiego, Paula Nehrlicha, Maksa Odoja, Karla Hanuscha, Hansa Zimbala – młodych reprezentantów wrocławskiej awangardy¹⁷⁸ – stanowiło wyrażony w artystycznej formie manifest zbuntowanej sztuki nowej generacji wrocławskich artystów. Grupa niestety nie zyskała zbyt dużego zrozumienia wśród publiczności wrocławskiej, do czego przyczynić się mógł fakt, iż stanowiła raczej luźne stowarzyszenie ludzi z tego samego pokolenia, przyjaciół ze szkoły. Także zbyt rzadkie wspólne wystawy oraz inne inicjatywy nie podtrzymały żywotności tej grupy. W 1932 r. zamknęła ona swą działalność wystawą w sali *Künstlerbund Schlesiens* przy placu św. Krzysztofa (dawniej: *Christophoriplatz*), na której Aschheim zaprezentował piękną akwarelę przedstawiającą głowę dziewczyny¹⁷⁹ oraz swoje drzeworyty. Artysta był również częstym uczestnikiem wystaw *Künstlerbund Schlesiens*, a jego pojawienie się wśród członków *Künstlerbundu* zostało zauważone przez krytykę. Z okazji wystawy jesiennej Franz Landsberger pisał m.in.: „Jego sztuka osiąga coraz większą rysowniczą pewność, lecz temperament artysty w sposób coraz bardziej szlachetny przebija przez najbardziej zwarte formy”¹⁸⁰.

Prawdopodobnie najwcześniejsza prezentacja prac młodego Aschheima miała miejsce we wrocławskiej Łoży Lessinga, która pod koniec 1921 r. zorganizowała ekspozycję współczesnych artystów żydowskich, znalazły się tam także szkice debiutującego twórcy¹⁸¹. Malarz był obecny niemal na każdej z wystaw prezentujących młodą sztukę Wrocławia, również na tych mających miejsce w galeriach innych miast. Uczestniczył w „*Schlesische Kunstausstellung in Oberschlesien*” („Śląskiej Wystawie Sztuki na Górnym Śląsku”, Gliwice, marzec

¹⁷⁸ Katalog: *Erste Herbst Ausstellung 1922. Künstlerbund Schlesien. 15 October–15 November Getreidhalle*, Breslau 1922.

¹⁷⁹ *Ausstellung Der Gruppe 1922. April–Mai 1932. Breslau in der Künstlerbundhalle Christophoriplatz*, katalog wystawy, Breslau 1922.

¹⁸⁰ F. Landsberger, notatka z wystawy, w: *SM*, 4, 1927, s. 514.

¹⁸¹ E. Wiese, *Kunstaussstellung Lessing-Loge...*

1926)¹⁸², w wystawach Künstlerbundu w 1925¹⁸³ i 1927 r.¹⁸⁴, „Berliner Menzel – Ausstellung” („Berlińskiej Wystawie Menzla”) w Legnicy w 1928 r.¹⁸⁵, na wystawie artystów śląskich w Berlinie w 1928 r.¹⁸⁶, a także zatytułowanej „Schlesische Landschaft” („Śląski Pejzaż”) ekspozycji zorganizowanej przez Kunstverein w Görlitz¹⁸⁷. Był członkiem Juryfreien i wystawiał we wrocławskim zoo w 1927¹⁸⁸ i 1928 r.¹⁸⁹ Na wystawie „Junge Schlesien” („Młody Śląsk”) pojawiły się trzy jego prace: malarski pejzaż, rysunek tuszem oraz portret mężczyzny¹⁹⁰. Istotną była wystawa monograficzna Aschheima, jaka miała miejsce w październiku 1931 r. w siedzibie Deutsche Buch-Gemeinschaft (Niemieckiego Towarzystwa Książek) przy Gartenstrasse 49 (obecnie ul. Piłsudskiego). Skomentowana w prasie żydowskiej twórczość miała ukazywać głębokie spojrzenie w duszę artysty oraz „ważne odkrycie twórczej siły artysty żydowskiego”¹⁹¹. Ostatnia publiczna prezentacja dzieł Aschheima we Wrocławiu odbyła się w ramach ekspozycji „Künstler in und aus Schlesien” („Artyści na Śląsku i ze Śląska”; 25 IX–6 XI 1932, Künstlerbund w Generalkommando)¹⁹², gdzie artysta zaprezentował cztery akwarele.

Aktywny wśród nowoczesnych grup twórców niemieckich w tym samym czasie, czyli pod koniec lat 20. XX w., brał żywy udział w wystawach ukazujących twórczość artystów żydowskich. Pejzaże i studia figur ludzkich stanowiące ten bardziej uniwersalny wątek jego twórczości równoważone były przez coraz częściej pojawiające się tematy żydowskie. Dla swej działalności na polu adaptowania wątków żydowskich Isidor Aschheim odnalazł duchowego i artystycznego współnika w innym wrocławskim artyście młodego pokolenia – Heinrichu Tischlerze. Można odważyć się na stwierdzenie, że obaj twórcy w pełni świadomie włączali w swój ekspresjonistyczny repertuar wątki ikonograficzne, które są bliskie preferowanym przez Meidnera, zaliczanym do zjawiska „żydowskiego ekspresjonizmu”. Stąd twórczość tych trzech artystów posiada dużo cech wspólnych.

Analizując dwa przykładowe obrazy Aschheima: *Juden* (*Żydzi*, 1922) (il. 51) oraz *Flüchtlinge* (*Uciekinierzy*) (il. 52) zauważyć można zupełnie nowy sposób

¹⁸² Wystawa zorganizowana została przez Künstlerbund Schlesien; zob. SM, 4, 1927, s. 189.

¹⁸³ *Künstlerbund Schlesien. Frühjahrsausstellung 1925*, katalog wystawy, Breslau 1925.

¹⁸⁴ Recenzję z wystawy napisał F. Landsberger w: SM, 4, 1927, s. 189.

¹⁸⁵ Zob. SM, 5, 1928, nr 5, s. 222.

¹⁸⁶ Zob. *ibidem*, nr 3, s. 266

¹⁸⁷ Zob. *ibidem*, nr 7, s. 313.

¹⁸⁸ *Juryfreie Kunstausstellung Breslau 1927 24. Juli–4. September, Südhallen am ZOO*, Breslau 1927.

¹⁸⁹ Zob. SM, 5, 1928, nr 9, s. 404.

¹⁹⁰ Zob. SM, 6, 1929, nr 2, s. 94.

¹⁹¹ BJG, 8, 1931, nr 10.

¹⁹² Zob. *Künstler in und aus Schlesien, 25.09 – 6.11.1932. Ausstellung des Künstlerbund Schlesien im Alten Generalkommando Breslau*, katalog wystawy, Breslau 1932.

traktowania żydowskiego tematu przez wrocławskiego artystę. Na pierwszym obrazie postacie dwóch Żydów wydają się być uchwycone w trakcie studiowania religijnego tekstu. Starzec w kipie od lewej ma przed sobą księgę, której rozwarłych kart dotyka palcami prawej ręki. Za jego lewym ramieniem widać głowę drugiego mężczyzny ubranego w modlitewny szal. W prawym dolnym rogu obrazu, poniżej rabina z książką, widać okrągłą, delikatnie naszkicowaną głowę dziecka z twarzą zwróconą ku dwóm mężczyznom. Całość przedstawienia, mimo prostej, zredukowanej do trzech figur kompozycji wychodzi poza zwykłą rodzajowość modlitewnej sceny. Cała siła wyrazu skupiona jest na sylwetkach mędrców, szczególnie na ich twarzach. Zwłaszcza Żyd z książką ma twarz z charakterystycznymi dla stylu Aschheima szeroko rozstawionymi oczami, które nie patrzą w tekst, lecz rozwarłe skupiają się na jakimś punkcie na zewnątrz obrazu, utkwione są w nim w niemal mistycznej zadumie. Wydłużona głowa rabina, z ostro zarysowanymi policzkami, ma w sobie coś z melancholijnego wyrazu postaci Edvarda Muncha.

Drugi mężczyzna w talicie naciągniętym na głowę wydaje się patrzeć w tym samym kierunku, jakby myśli obu skupiały się na zgłębianiu tej samej tajemnicy. Pewne wewnętrzne napięcie zbudowane przez obie postacie wzmocniono dodatkowo przez nieco zniekształconą, niejako wciśniętą w róg obrazu główkę dziecka, której rozmyte rysy twarzy kontrastują z wyrazistymi i ekspresyjnymi wizerunkami rabinów, czyniąc z niej element obrazu, który wydaje się „niewtajemniczony” w wewnętrzną akcję, wspólnie przeżywaną atmosferę, jaka jest udziałem obu mężczyzn. Właśnie owa tajemniczość, sugestywna mimika oraz melancholia twarzy jest dominującym elementem obrazu, nadaje mu emocjonalnego charakteru, stanowiąc subiektywną wypowiedź artysty.

Z kolei rysunek *Fluchtlinge (Uciekinierzy)* nawiązuje do podejmowanych również przez Meidnera tematów współczesnej żydowskiej apokalipsy – pogromów. Scena składająca się z siedmiu zdeformowanych, jakby dryfujących w powietrzu głów, stanowi osobliwy obraz, na którym postacie jawią się raczej jak widma niż żyjący ludzie. W centralnym punkcie znajduje się główka dziecka, po której bokach widnieją większe oblicza kobiety i mężczyzny w czapce. Zarysowane w tle kształty głów czterech innych postaci wyglądają jakby powoli się rozpląwały w onirycznej przestrzeni poza obrazem. Charakterystyczny kształt oczu, szeroko otwartych i skierowanych zewnętrznymi kącikami w dół nadaje twarzom wyraz smutku. Postacie te jakby przyglądają się widzowi z rezygnacją i melancholią, a ruch ich sylwetek, który odbywa się jakby z kierunku tła obrazu ku przodowi, ma w sobie coś z napierającej siły, która oddziałuje na emocje widza, przedstawiając mu obraz wędrówki i wygnania. Taki rodzaj wewnętrznego ruchu i pozbawionego teatralnego dramatyzmu napięcia nie emanuje z podobnych scen innych artystów realistów podejmujących tematykę pogromową. Powstałe kilkanaście lat wcześniej obrazy chociażby Samuela Hirszenberga czy Leopolda

Pilichowskiego (*Tulacze*, 1903) wyrażają dramatyzm sytuacji poprzez gestykulację czy wykrzywienie twarzy, zaś na rysunku Aschheima ekspresja tkwi w zdeformowanej kresce oraz w chaotycznej kompozycji, które dobitnie wyrażają atmosferę sytuacji. Impulsywna, a zarazem delikatna kreska zarysowuje formy, które mimo iż są przedstawieniami figuratywnymi mają działanie niemal abstrakcyjne, budujące napięcie, które w ten sposób wyraża również pewne przesłanie społeczne. Pochodzący z Wielkopolski artysta podejmował zapewne tematykę pogromów na Żydach z Europy Wschodniej na fali empatii, jaka udzielała się także niemieckim przedstawicielom mniejszości żydowskiej, która nie zaznała tej formy prześladowań. Aschheim przybył do Wrocławia w wyniku złej sytuacji finansowej w Prowincji Poznańskiej utożsamiał się z losem ludzi wypędzonych lub zmuszonych do opuszczenia swych rodzinnych stron. Świadomie podejmował wątki żydowskie, ważności owej sugestii nadaje opinia Bernarda Stephana: „Na próżno szukać u Aschheima jakiegoś kierunku. Żadnej blefiarskiej frazeologii cierpienia. Aschheim jest Żydem. Nie wypiera się swojej rasy. Rezygnuje z wizerunku europejczyka, która byłaby maską. To, co łączy go z ziemią, na której stoi, to szczerłość”¹⁹³. Podobny nastrój, choć oddany przy pomocy ostrych i bardziej ekspresyjno kubitycznych form, emanuje z drzeworytu, jaki zachował się w Muzeum Narodowym we Wrocławiu (il. 53). Niektóre z wczesnych grafik artysty wykazują tę samą charakterystyczną tendencję ukazywania grupy postaci: modlących się lub pochyłonych nad księgami Żydów (il. 54), niesymetrycznie, całym ciężarem tłumy jakby wychodzących poza kadr grafiki w kierunku widza (il. 55). Służące za główny środek wyrazu zamaszyste lawowanie i zacieranie konturów oraz skłębienie postaci ustąpi w późniejszej fazie jego twórczości bardziej wyrazistej formie rozdartych, geometrycznych form, przypominających dzieła ekspresjonistów z kręgu Die Brücke, a nawet futurystów (il. 56).

Isidor Aschheim bardzo angażował się w działalność żydowskich organizacji. Okazuje się, iż jego ekspresjonistyczny styl zyskał także akceptację wrocławskiej gminy na tyle, iż artysta wykonał przed 1934 r. na jej zamówienie portret tajnego radcy Leo Goldfelda, który wisiał w oficjalnej sali posiedzeń gminy żydowskiej we Wrocławiu¹⁹⁴. W drugiej połowie lat 20. XX w. malarz z powodzeniem prowadził wraz z Heinrichem Tischlerem szkołę malarstwa, z której wyszło potem wielu młodych adeptów sztuki pochodzenia żydowskiego.

Fakt, że artysta był świadomym swego dziedzictwa Żydem, który jako środek wyrazu wybrał ekspresjonizm, sprawił, iż został ustawiony w pierwszym szeregu tych, którym po uchwaleniu praw norymberskich narodowi socjaliści zabronili działalności. Z tego też powodu z jego przedwojennej twórczości pozostało

¹⁹³ B. Stephan, *op. cit.*, s. 16.

¹⁹⁴ Zob. notatka prasowa w: „CV Zeitung” 16, 14 I 1937, nr 2.

niewiele dzieł rozproszonych w trudnych do zlokalizowania prywatnych kolekcjach, które cudem uchroniono przed zniszczeniem.

W trudnych czasach, które datować można na początek lat 30., kiedy to zamknięto również wrocławską akademię, aktywność tego malarza nie zmalała. Isidor Aschheim był jednym z wielu żydowskich twórców, którzy w reakcji na represje sterowane przez nazistowską propagandę, zaangażowali się w działalność kulturalną żydowskich organizacji z Wrocławia, chcących przez sztukę zaznaczyć swoją kulturową obecność i tożsamość. Oficjalnie pozbawiony możliwości malowania, swoje pasje realizował poprzez udział w mających miejsce we Wrocławiu wystawach, dla których pisał recenzje. Aby móc tworzyć, artysta odbył w 1934 r. podróż do Palestyny, skąd przywiózł wykonane w technice akwareli egzotyczne pejzaże.

W 1934 r. Aschheim brał udział w organizacji wystawy Maksa Liebermana w Łoży Lessinga we Wrocławiu, w czasie której był odpowiedzialny za odpowiednią kompozycję dzieł w sali ekspozycyjnej. Była to inicjatywa niemalże rodzinna, gdyż w ramach prezentacji swój wykład, dotyczący twórczości Liebermana, wygłosiła siostra Isidora – dr Lidia Baruchsen Aschheim¹⁹⁵. Malarz brał także udział w projekcie wystawy „Jüdische Künstler in Deutschland” („Żydowscy artyści w Niemczech”) planowanej na 1934 r. przez wrocławskie Muzeum Żydowskie¹⁹⁶. W 1937 r. malarz napisał recenzję z wystawy wrocławskich artystów żydowskich w Berlinie, w której to omówił obrazy swoich kolegów i koleżanek: Pauli Grünfeld, Sary Margot Abraham, Emmi Pick, Arthura Schwarza, Gertrud Werther-Radlauer¹⁹⁷. W czasie represji nazistowskich zamknięta została jednak szkoła malarstwa spółki Aschheim–Tischler, a tragiczna śmierć przyjaciela i współnika, która nastąpiła po pobycie w obozie w Buchenwaldzie, skłoniła Aschheima do ucieczki w 1939 r. do Palestyny. W Jerozolimie, gdzie malarz ostatecznie osiadł w 1940 r., zdobył niezwykłą popularność, został członkiem tzw. szkoły jerozolimskiej, składającej się z artystów podobnie jak on sam uciekinierów przed nazistowskim reżimem¹⁹⁸. Od 1943 r. Isidor Aschheim pełnił funkcję profesora szkoły artystycznej Becalet w Jerozolimie.

Interesująca jest nagła przemiana stylu i nastroju obrazów Aschheima, jaka nastąpiła po rozpoczęciu nowego życia w Palestynie. Artysta niejako odwrócił się zarówno od swej ekspresjonistycznej estetyki, a także od wcześniejszej tematyki żydowskiej i odtąd swą artystyczną inspirację czerpał głównie z jerozolimskiego

¹⁹⁵ Zob. „CV Zeitung” 14, IV 1935, nr 14, s. 3. Obraz prawdopodobnie zaginął lub znajduje się w trudnych do zlokalizowania zbiorach prywatnych.

¹⁹⁶ BJK, 11, IV 1934, nr 4, s. 3.

¹⁹⁷ I. Aschheim, *Die Ausstellung der Breslauer jüdischen Künstler in Berlin*, BJK, 11, 1937, nr 22, s. 4.

¹⁹⁸ *Encyclopedia Judaica*, t. 3, Jerusalem 1971, s. 689.

pejzażu. Paleta i ruchy pędzla uspokoiły się, w efekcie czego powstały spokojne, idylliczne niemal widoki o stonowanych barwach w bogatych odcieniach żółci i błękitów, wracające bardziej do tradycji impresjonistycznej niż do mającego odzwierciedlać wewnętrzne stany duszy pejzażu ekspresjonistycznego. Widoki portu w Tyberii, łódek, szkice ukazujące arabskie wioski lub rybaków nie mają nic z nerwowości, znanej z wcześniejszego okresu malarza. Można odnieść wrażenie, jakby wrocławska przeszłość artysty uległa zatarciu, jej znaki widoczne są jedynie w stylu malarza, gdzie ciągle widać wpływ pierwszego mistrza – Otto Muellera, choć i tak w znacznie łagodniejszej formie.

Interesujące jest również, iż w okresie, gdy Aschheim przybył do Eretz Izrael, w Europie odbywała się eksterminacja Żydów i był to temat, który znalazł odzwierciedlenie w ekspresjonistycznych pracach Meidnera czy u innych artystów pochodzenia żydowskiego, zarówno tych, których doświadczenie Holokaustu dotknęło w sposób bezpośredni, jak i tych, którym udało się zbiec i ukryć. Nic takiego jednak nie pojawia się u Aschheima, który niemal zupełnie zwrócił się ku studiom natury. Artystyczna dojrzałość, jaką artysta miał zyskać właśnie w szkole Becalel, zastąpiła wcześniejszą żywiołowość i ekspresyjność. Tu należy również wspomnieć o bardzo dobrej recepcji tego popularnego w Izraelu artysty. Szczególnie po wojnie jego pozycja wzrosła do tego stopnia, iż do dziś uważany jest za jednego z najznamienitszych artystów izraelskich. W jednej z powstałych pod koniec lat 50. XX w. antologii malarstwa i rzeźby w Izraelu¹⁹⁹ artysta został zaliczony do tzw. syntetyków, którzy w rozumieniu autora nie są artystami związanymi jedynie z wątkiem izraelskim w sensie politycznym i ideologicznym, gdyż jak pisze: „nie szukają ściśle izraelskiej tematyki, jednocześnie nie wyłączają jej ze swego eksperymentu”. Tym samym Aschheim został włączony w poczet artystów uprawiających malarstwo abstrakcyjne oraz pejzażowe, niezaangażowanych politycznie i ideowo w problemy nowo utworzonego państwa. Chwalono jego dokładność oraz talent w ukazywaniu pejzażu okolic Galilei i Nazaretu²⁰⁰. Jego dzieła, pochodzące z okresu działalności w szkole Becalel, wiszą w galeriach w Izraelu i Stanach Zjednoczonych, obecne są również na współczesnym rynku aukcyjnym. W krótkich biogramach, umieszczanych jako dodatkowa informacja aukcyjna, określany jest zawsze jako „artysta izraelski”. W tomie drugim antologii sztuki żydowskiej Cecila Rotha sylwetka artysty pojawia się dopiero w rozdziale opisującym sztukę Izraela, natomiast jego twórczość nie znajduje opisu w części dotyczącej niemieckich artystów żydowskich okresu przedwojennego. Również w podawanych biogramach obejmujących przedwojenny los Aschheima wiele jest błędów dotyczących miejsca jego urodzenia, jak choćby w nazwie Wrocławia –

¹⁹⁹ H. Gamzu, *Painting and Sculpture In Israel*, Tel Aviv 1958, s. 61.

²⁰⁰ *Ibidem*, s. 64.

podawanej jako „Brasslau”²⁰¹. Nawet Otto Mueller nazywany jest „Auto Mueller” (sic!)²⁰². Nie należy w tym fakcie doszukiwać się jakiejś podbudowanej ideologicznie celowości, świadczy to jednak o tym, iż opisane wyżej związki z artystycznym środowiskiem Wrocławia, a także z innymi ekspresjonistami pochodzenia żydowskiego z Niemiec były/są dla publiczności zaznajomionej jedynie z powojenną twórczością artysty – nie tylko izraelskiej czy amerykańskiej – raczej słabo znane. W jednym z numerów czasopisma „Schlesien” Hubertus Lossow przypomniał sylwetkę wrocławskiego malarza poświęcając mu list żałobny²⁰³. W nim oprócz zalet artysty, który był jego przyjacielem, kładzie nacisk na przywiązanie Aschheima do spraw pokoju. Być może przeżycia wojenne, a także uczestnictwo w obfitującej w walki historii Izraela doprowadziły do tego rodzaju motta: „Nie ma większego życzenia, jakie pragnąłbym, aby się spełniło, niż pokój – wie Pan, ja nie jestem człowiekiem religijnym – lecz tu z wielkim zaangażowaniem czytam słowa proroków i tam można się nauczyć, czym on jest”²⁰⁴.

Po wojnie jednym z nielicznych kolekcjonerów sztuki Isidora Aschheima w Europie, który zainteresowany był również wczesnym okresem w artystycznym życiu malarza był niemiecki miłośnik sztuki artystów wrocławskiej akademii – Peter Reisse z Kassel, którego zbiory zostały w ostatnich latach zakupione przez Muzeum Śląskie w Görlitz. Wśród szkiców grafik i prac malarskich są autoportrety, portret matki artysty, a także sceny ukazujące grupy Żydów. Jedną z cennych zdobyczy muzeum jest również portret przyjaciela Aschheima – Heinricha Tischlera, którego zarówno styl, ścieżka życiowa, a także stosunek do swej żydowskiej tożsamości były bliskie Aschheimowi.

Właściwie osobnym zagadnieniem, godnym podjęcia w szerszym opracowaniu, powinien być ów wątek wzajemnego wpływu, jaki ci dwaj artyści – niemal rówieśnicy, obaj pochodzący ze środowiska emigrantów żydowskich na Śląsku oraz „stylistyczni wychowankowie” Otto Muellera – wywarli na swoją sztukę²⁰⁵.

²⁰¹ Autorka, szczególnie uczulona na ów zapis, przypuszcza, iż pisana w ten sposób nazwa niszuwa wielu osobom pochodzenia żydowskiego skojarzenia z położonym na Ukrainie miasteczkiem Braclaw, z którego pochodził słynny przywódca chasydzkiego dworu – rabin Nachman. Taki sposób odczytania miejsca pochodzenia artysty może zafalszowywać jego dane biograficzne, szczególnie istotny fakt, iż jego życie i twórczość związane było ze śląską stolicą i środowiskiem Żydów niemieckich.

²⁰² Zob. <http://www.hammersite.com/hammersite/RequestBid?Lot=com.webridge.entity.Entity%5B0ID%5B445C6E606DBD014D94AC0FBC545CB45E%5D%5D>. Jak głosi notatka u dołu, biogram został wykonany na podstawie książki: G. Talpir, *100 Artists in Israel*, Tel Aviv 1971, s. 35.

²⁰³ H. Lossow, *Der Maler Isidor Aschheim*, „Schlesien” 13, 1968.

²⁰⁴ Z listu do Lossowa z grudnia 1967, w: *ibidem*.

²⁰⁵ Malarze byli łączeni razem nawet po śmierci Tischlera i kiedy Isidor Aschheim kontynuował swoją karierę w Erec Izrael. W 1980 r. Muzeum w Nahariji zorganizowało wystawę, na której zaprezentowano trzech żydowskich ekspresjonistów. Oprócz Jakoba Steinhardta znaleźli się na niej Isidor Aschheim i Heinrich Tischler. Ten ostatni był jedynym, który nie doczekał momentu, by móc

Kolejną ciekawą kwestią stanowi oddziaływanie ich sztuki oraz związki z innymi wrocławskimi artystami pochodzenia żydowskiego, którzy byli zapewne częstymi gośćmi w założonej przez Aschheima i Tischlera w 1925 r. szkole rysunku i malarstwa, która mieściła się przy dawnej Goethestrasse 35/37 (obecnie ulice: Wielka i Przestrzenna)²⁰⁶. Specyficzna *jidyszkeit*, czyli swego rodzaju próba oddania w artystycznej formie żydowskiej mentalności, przypisywana jest obu artystom jako najbardziej charakterystyczna cecha ich dzieł. Porównując obu malarzy, należy jednak przyznać, iż Tischler odznaczał się większą wszechstronnością niż Aschheim, artysta ten również wcześniej niż jego kolega dał się poznać wrocławskiej publiczności. Aktywny był nie tylko jako malarz i grafik, ale także jako architekt-projektant fabryk czy pomieszczeń sklepowych.

Heinrich Tischler

Heinrich Tischler należy do pokolenia artystów zaliczanych do „zaginionego pokolenia” (*Verschollene Generation*)²⁰⁷. Pokolenie to często opisywane jest jako uwięzione pomiędzy dwoma katastrofami – niszczącym doświadczeniem I wojny światowej i katastrofy Szoah, która nie tylko stanowiła koniec życia wielu utalentowanych ludzi, ale położyła kres pewnej epoce. Zaginiona generacja jest też często kojarzona z drugim pokoleniem ekspresjonistów. Ma to często związek z przypisanym ekspresjonizmowi przez nazistów stygmatowi sztuki zdegenerowanej i losowi związanych z tym ruchem artystów. Sztuka ekspresjonistów skazana była na zniszczenie, a jej twórcy na wypędzenie lub nawet śmierć. Poczucie nieobecności wpisane w słowo „zaginiony” wydaje się być ciągle obecne, nawet ponad 60 lat od Holokaustu. Nie bez przyczyny wspominam to we wstępie rozpoczynającym cześć poświęconą Heinrichowi Tischlerowi. Ten wrocławski artysta, jedna z pierwszych ofiar nazistowskich prześladowań w Niemczech, jest figurą symboliczną dla swego pokolenia. Jego dzieła, będące w rozproszeniu, dopiero teraz udaje się zebrać w całość, a wyłaniający się z nich obraz artystycznej ścieżki tego ekspresjonisty stanowi niezwykle ciekawy materiał do analizy.

Heinrich Tischler²⁰⁸ (il. 57) urodził się 25 V 1892 r. w Kędzierzynie Koźlu, lecz już od 1897 r. mieszkał z rodzicami we Wrocławiu. Po zdaniu matury w 1910 r. kontynuował naukę jako rzemieślnik, którą ukończył z dyplomem stolarza. Przełomowym momentem były odwiedziny w klasie Hansa Poelziga, który

tworzyć w żydowskim państwie. Zob. *Jakob Steinhardt, Heinrich Tischler, Isidor Aschheim [three artists of Jewish graphic art]*, Nahariyya.ha-Muzeon ha-ironi 1980.

²⁰⁶ Zob. *Kunstchronik*, SM, 2, 1925, s. 119.

²⁰⁷ Zob. R. Zimmermann, *Expressiver Realismus. Malerei der verschollenen Generation*, München 1994.

²⁰⁸ Jak podaje Brillling, Tischlerowie byli rodziną z Wartenberg, wywodzącą się z rodu Cohonów; zob. B. Brillling, *op. cit.*, s. 34.

w 1912 r. został jego pierwszym mistrzem. Równoległe z zajęciami u Poelziga Tischler uczęszczał do pracowni Fryderyka Pautscha na akademii wrocławskiej. Młody Tischler dość prędko zaczął prezentować swoje grafiki szerszej publiczności, już w 1914 r. był znany we wrocławskim środowisku. Jego najbardziej spektakularnym w tym czasie dziełem był wykonany w 1915 r. pod wpływem przeżyć wojennych cykl drzeworytów *Kriegsbilder*. Szczyt jego twórczości przypadł na lata 20., kiedy to wykonał najwięcej grafik i litografii oraz projektów architektonicznych, wystawianych następnie we Wrocławiu i Berlinie. W styczniu 1920 r. prezentacja prac Tischlera odbyła się w Galerie Arnold. Tego samego roku we wrześniu artysta miał wystawę w Galerie Möller w Berlinie oraz w ramach „Freie Sezession” („Wolnej Secesji”). Razem z Künstlerbund Schlesien brał udział w ich wystawach w 1920 r.²⁰⁹ Rok później miało miejsce otwarcie ekspozycji dwóch tek graficznych i osobnych prac w galerii Fritz Gurlitt w Berlinie, co zaowocowało także katalogiem z recenzjami prac artysty. Jego graficzne portrety udostępniła wrocławskiej publiczności Loża Lessinga, gdzie dzieła Tischlera brały udział w prezentacji twórczości współczesnych artystów żydowskich²¹⁰. Pośród zaprezentowanych w 1921 r. portretów znajdować się mogły przedstawienia rodziców artysty. Jedno z nich wykonane w technice litografii utrzymane jest w konwencji portretu małżeńskiego (il. 58), na którym ojciec ukazany *en face* staje się obiektem uwagi nie tylko widza, ale także zwróconej w jego stronę głową matki artysty²¹¹. Oblicze ojca stanowiło obiekt osobnych studiów, z których zachowało się jedno przedstawienie²¹² (il. 59).

Na rynku kolekcjonerskim popyt na obrazy Tischlera był dość duży, interesował się nimi Paul Cassirer, a także żydowski mecenas sztuki, jeden z najbardziej wpływowych w tamtym okresie – Fischer z Frankfurtu²¹³. We Wrocławiu miłośnikiem sztuki Tischlera był wierny ekspresjonistom, szczególnie żydowskim, Ismar Littmann (il. 60). W środowisku wrocławskim twórca dał się poznać przede wszystkim poprzez wystawy Künstlerbund Schlesiens (1924), a w tomie drugim wydawnictwa związku artystów śląskich ukazał się o nim artykuł, zilustrowany kilkoma reprodukcjami prac. Jego dzieła pojawiły się również w 1925 r. na wystawie w Galerie Stenzel, gdzie talent malarza został dostrzeżony i doceniony przez wrocławskiego historyka sztuki – Franza Landsbergera²¹⁴. W 1927²¹⁵ i 1928 r. wystawiał obok innych twórców z Wrocławia na ekspozycji Juryfreien.

²⁰⁹ Zob. *Kunstaussstellung Breslau 1920...*, s. 15, 16, 23.

²¹⁰ Zob. W. Schlote, *Heinrich Tischler, Ausst.-Kat. Zimmer-Galerie Gütersloh*, Kassel 1973.

²¹¹ SMG, nr inw. 2003/1744.

²¹² SMG, nr inw. 2003/1742.

²¹³ Zob. *Heinrich Tischler*, katalog wystawy w Zimmer Galerie w Gütersloh, Kassel 1971.

²¹⁴ Zob. F. Landsberger, *Kunstaussstellungen in Breslau – Erste Ausstellung der Künstlerhilfe. Galerie Stenzel*, SM, 2, 1925, s. 174.

²¹⁵ *Juryfreie Kunstaussstellung Breslau 1927...*

Wszechstronne rzemieślnicze wykształcenie Tischlera, które dało mu solidne podstawy warsztatowe i precyzję oraz wrodzony talent umożliwiały mu rozwijanie swych zdolności pod okiem Pautscha. Wydaje się jednak, że to nie ten mistrz rozbudził w młodym Tischlerze fantazję i skłonności ku ekspresjonizmowi. Fryderyk Pautsch – wykształcony w duchu polskiego symbolizmu – preferował jednak bardziej realistyczną stylistykę i religijne tematy, niewątpliwie jednak niezwykle gruba faktura jego obrazów pozostawiła swoje piętno również na technice Tischlera²¹⁶. Młody malarz natomiast odnalazł swą artystyczną i duchową inspirację w sztuce Otto Muellera, Oskara Molla i Johanna Molzahna. Szczególnie król wrocławskiej cyganerii i wspomniany już mistrz Aschheima wywarł na sztukę Tischlera znaczny wpływ. Podobnie jak u Aschheima, precyzyjna, choć swobodna linia wyraża w syntetyczny sposób istotę formy, szczególnie kobiecego aktu. Tischler z powodzeniem przenosił taki sposób ujmowania postaci ludzkiej na techniki graficzne, czego dowodzi jedno z jego bardzo „muellerowskich w wyrazie” ujęć: *Akt*²¹⁷. Artysta zawdzięczając to zapewne swym rzemieślniczym korzeniom, chętnie pracował w niezbyt popularnej wówczas w kręgach akademickich technice drzeworytu, a eksperymenty z różnorodnymi technikami graficznymi były przez niego w szczególności preferowane.

Jako nieoficjalny uczeń Muellera Tischler wystawiał z nim na ekspozycji w Berliner Galerie (Galerii Berlińskiej) w 1920 r., a obu artystów musiała łączyć bliższa znajomość. Sam malarz posiadał w swej prywatnej kolekcji wiele dzieł Otto Muellera²¹⁸. O bliskich stosunkach obu świadczy również wykonana w 1920 r. przez Tischlera karykatura Otto Muellera²¹⁹. Nie można jednak w tym względzie przeceniać wpływu Muellera na styl Tischlera, artysta ten był dużo bardziej eklektyczny niż wspomniany wcześniej Meidner czy nawet Aschheim, a jako samouk stosował różne formy i techniki, by uzyskać ekspresję tego, co wydawało mu się najistotniejsze: uchwycenie czasu, w którym przejawia się wieczność, oddanie pewnej duchowości, która dla niego miała korzenie w Starym Testamencie.

²¹⁶ Zob. J. Brade, *Werkstätten der Moderne. Lehrer und Schüler der Breslauer Akademie 1903–1932*, katalog wystawy Muzeum Śląskiego w Görlitz 2004, s. 91.

²¹⁷ SMG, sygn. 2003/1660.

²¹⁸ Informacja ta pochodzić ma od Petera Reissego, który zakupił dużą część spuścizny Tischlera od jego żony, włączając ją do swej kolekcji dzieł artystów wrocławskiej akademii; za: J. Brade, *Kunst als Lebensmittel...*, s. 14. Heinrich Tischler posiadał spory zbiór sztuki, do którego należały również dzieła Oskara Molla, a z artystów zagranicznych np. Renoira. Kolekcja ta jest obecnie jednak trudna do zrekonstruowania. Wdowa po malarzu, która wyemigrowała w 1938 r. do Londynu, sprzedała część kolekcji, chcąc sfinansować studia syna; za: eadem, „*Kunst als Lebensmittel*”. *Entstehung und Entwicklung von Sammlung und Archiv für Künstler der ehemaligen Breslauer Akademie in Kassel*, wywiad z autorem kolekcji Hansem Peterem Reissem, s. 11.

²¹⁹ J. Brade, *Kunst als Lebensmittel...*, s. 22.

Niezwykłe ciekawym i dotychczas niepodejmowanym wątkiem jego twórczości są związki tego artysty z wrocławską Lożą Lessinga przy Agnesstraße. Niedawno Muzeum Żydowskie w Berlinie zakupiło kilka grafik Heinricha Tischlera, wśród których znajduje się 5 szkiców projektowych ukazujących: kompozycję trzech koron (il. 61), jednej większej, nad którą znajdują się dwie mniejsze; menorę w modernistycznym stylu z Gwiazdą Dawida w tle (il. 62); lwy strzegące Tablic Przymierza (il. 63); zwój Tory z modernistyczną tarczą i rimmonim (il. 64) oraz zestaw hawdalowy złożony z kielicha kiduszowego, charakterystycznej świecy w kształcie warkocza oraz balsaminkę (il. 65). Na pierwszy rzut oka te opatrzone pieczęcią z nazwiskiem artysty rysunki wyglądają jak techniczne szkice żydowskich obiektów rytualnych. Jednak ich kubistyczna forma oraz kompozycja zdają się przeczyć założeniu, że ich przeznaczeniem była realizacja rzemieślnicza. Podejrzenie to potwierdza się, gdy przyjrzeć się tłu tych rysunków. Każdy z nich wpisany jest w wycięty z papieru łuk, który naklejony został na prostokątny podkład. Pozwala to wysunąć hipotezę, iż nie są to projekty żydowskich sprzętów, lecz raczej szkice witraży. Potwierdzają to także pojawiające się na przedmiotach detale, których uproszczona modernistyczna forma oraz wprowadzone podziały dekoracji przypominają formę kompozycji komórek malowanych okien. Pośród wszystkich fundacji żydowskich, dla których projekt ten mógł być wykonany, najbardziej prawdopodobna wydaje się Loża Lessinga. Miała ona liberalny, choć bliski również syjonistycznym lożom Bnei Brith, charakter. Użyte przez Tischlera połączenie menory i Gwiazdy Dawida jest popularnym dla ikonografii syjonistycznej motywem. Artysta bądź do loży należał lub też był jej stałym bywalcem i współpracownikiem. Budynek przy Agnesstraße często gościł w swoich murach wystawy współczesnych artystów żydowskich – na afiszu jednej z nich, z listopada 1921 r. (il. 66), widnieje grafika Isidora Aschheima, a w anonsowanej przy tej okazji loterii fantowej nagrodą miał być portret zwycięzcy własnoręcznie namalowany przez Heinricha Tischlera. W tym kontekście widoczne jest nie tylko zaangażowanie Tischlera oraz wspomnianego w wcześniej Isidora Aschheima w prezentowanie nowej sztuki żydowskim mieszkańcom Wrocławia, lecz także aktywne zainteresowanie tych ostatnich współczesną kulturą. Niebywałą i niedocenianą dotychczas rolę miała tu właśnie Loża Lessinga, o której mowa w kolejnych rozdziałach niniejszej książki.

Tischler wydawał się być niezwykle świadomy walorów estetycznych i duchowych, jakie zawierać miała jego sztuka. W zachowanych wypowiedziach twórcy słyszalny jest podobnie profetyczny ton jak u Meidnera, jednak wrocławski artysta deklarował się zdecydowanie jako malarz, nie jako poeta i prorok. Pomimo tego sztukę pojmował podobnie – jako swego rodzaju posłannictwo. Wykazywał tę samą chęć odnalezienia w niej prawd metafizycznych, prawdy o naturze, która jest nie tyle dziełem uniwersalnego Boga, lecz Boga starotestamentowego.

On zaś jako artysta żydowski jest membraną tych ukrytych praw i poprzez formę malarską i graficzną oddaje nastrój i uczucie zawarte w świętych pismach. „Nie panuję nad słowem. To, co słyszę jest tylko częścią tego, co mnie porusza. Bardziej pragnąłbym wyrażać siebie na płótnie”²²⁰.

W swym artystycznym exposé deklaruje chęć malowania czegoś uniwersalnego, a jednocześnie nieuchwytnego, czegoś takiego jak **czas**: „Chcę malować czas, ale nie nasz czas, lecz «czas», «teraz», które już jest «jutrem»”²²¹. Jest w tym wyznaniu pewien romantyczny liryzm, choć tkwi w nim jednocześnie marzenie ekspresjonisty, by wyrazić ruch, a ten możliwy jest do uchwycenia tylko przy pomocy barwy i pociągnięć pędzla: „Ponieważ człowiek nie może go sobie wyobrazić i zobaczyć, dlatego trzeba móc go okiełznać dźwiękami ruchu i barwy, niewzruszonością kamienia i grą tonów”²²². Ukazać jednak czas to dotknąć również problemu przemijania, krótkotrwałości, tymczasowości zdarzeń, które ubrane są w formę i barwę, a te znowu są wytworem uczucia, przeciwstawionego bezzmysłowemu prawu. W tym miejscu pojawia się nuta religijna – bliska tej, która tkwiła również w wypowiedziach Meidnera. Uważał on, że tworzenie obrazu jest jak modlitwa, a sama natura malarstwa i jej tajemnica bliskie są niezgłębionej naturze Boga. Zbliżanie się do tego, co nieuchwytnie możliwe było tylko przez formę malarską, w której uchwycony czas objawia się w swojej brzydocie i swoim pięknie: „Piękno jego tajemnicy uważam nieodparcie za coś bardzo bliskiego starotestamentowemu mitowi natury boskości”²²³.

Słonność do mistyki, ekstatyczny styl oraz werbalny komentarz tworzonej sztuki bardzo bliskie były cechom artystycznym przywoływanego wielokrotnie Meidnera, co dość wczesnie podchwyciła również współczesna obu artystom krytyka, poprzez owo porównanie niekiedy surowa dla młodego artysty. Tischler oskarżany był o to, iż nie dodał do estetyki ekspresjonistycznej nic nowego poza tym, co jego poprzednicy. Oprócz Meidnera najczęściej przywoływanym wzorem był Oskar Kokoschka²²⁴.

Pozostając przy związkach Tischlera z Meidnerem, stwierdzić można bezsprzecznie, iż obaj artyści się znali, jednak po wyjeździe tego drugiego do Berlina kontakty stały się rzadsze. Zgodnie z informacją zawartą w liście Meidnera do wdowy po Tischlerze – Else, malarze widzieli się ostatni raz w 1925 r.²²⁵ Wpływy Meidnera na sztukę młodszego kolegi są niekiedy bardzo dosłowne – zacho-

²²⁰ Heinrich Tischler über Heinrich Tischler, w: *Das Graphische Jahr Fritz Gurlitt*, Berlin 1921.

²²¹ *Ibidem*.

²²² *Ibidem*.

²²³ *Ibidem*.

²²⁴ Dr Endres, „Kunstchronik” 55, 1931, s. 388, 389.

²²⁵ Korespondencja Ludwiga Meidnera z Else Tischler na londyńskiej emigracji, list z 23 X 1939 r., SMG, sygn. 2003/2573.

wane z końca lat 30. XX w. rysunki piórkciem i ołówkiem są podobne nie tylko pod względem użytej techniki. „Meidnerowska” jest także tematyka, wykorzystująca postacie proroków w żydowskich strojach modlitewnych, ujętych na tle pochmurnego pejzażu. Ich głównym środkiem ekspresji jest gestykulacja oraz konwulsyjnie powyginane ciała. Inspiracja Meidnerem uwidacznia się szczególnie wyraźnie na przykładzie rysunku z 1934 r.²²⁶ (il. 67) – figura Żyda w stroju modlitewnych nosi cechy demonicznych autoportretów ekspresjonisty Meidnera z charakterystycznym dla niego gestem wyciągniętej ręki z rozstawionymi palcami. Meidner i Tischler pozostawali w kontakcie, nie dziwi też, iż w ciężkich dla Żydów-artystów latach 30. Tischler zwrócił się ku apokaliptycznym klimatom, a jego duchowym mistrzem stał się tak specyficzny artysta jak Ludwig Meidner. Postacie pobożnych Żydów towarzyszyły pracom Tischlera już od początku jego twórczości, lecz ich wrzecionowate pierwotnie i bardziej statyczne postacie przeszły znaczną transformację w latach 30. XX w. (il. 68). Wiele z prac malarskich i graficznych Tischlera stanowiły elementy tworzonych przez artystę ilustracji do kabalistycznej księgi *Zohar*²²⁷.

Pomimo wielu wpływów prace Tischlera mają swój indywidualny rys, który ujawniał się w każdym z tworzyw, w jakich wykonywał swoje plastyczne wizje. Dostrzegł to podczas wystawy młodych talentów we wrocławskiej galerii Stenzla w 1925 r. Franz Landsberger, który chwalił pejzaże artysty „ukazane w pięknej sile światła i barwy”²²⁸, zauważył też, iż jego brodate „maski” i uliczki małych miasteczek są jeszcze bardziej interesujące. Owa zdolność Tischlera do oddania nastroju została przez wrocławskiego krytyka w doskonały sposób wykryta. Stwierdził on, iż artysta: „dla osiągnięcia pełnego oddziaływania w swoich w barwnych pracach potrzebuje rządu groteski”²²⁹. Już wczesne dzieła Tischlera świadczą o dużych walorach kolorystycznych i formalnych jego sztuki, która ma zdecydowanie ekspresjonistyczny charakter (il. IX, X).

Styl obrazów Tischlera oraz sposób ujęcia większych scen malarskich lub graficznych jest u tego artysty dość eklektyczny. Raz tworzy on wielopostaciowe kompozycje umieszczone na tle miasta i pejzażu. W sposób umowny, podobnie jak można to zaobserwować u Aschheima, tło zaznaczone zostało jedynie plamami, które niejako opływają wydłużone i zgarbione figury. Innym razem tworzy monumentalne kompozycje modlących się Żydów, gdzie kładziony lokalnie kolor wzmacnia wrażenie dużych proporcji postaci.

Interesującym przykładem próby połączenia tematów żydowskich z ekspresjonistycznym wyrazem jest obraz *Die Gasse (Uliczka)* (il. XI). Na zaznaczonym

²²⁶ SMG, sygn. 2003/2228.

²²⁷ *Jakob Steinhardt...*

²²⁸ F. Landsberger, *Kunstaustellung in Breslau...*, s. 174.

²²⁹ *Ibidem*.

umownie tle stanowiącym widok miejskiej ulicy o zmroku widać mniej lub bardziej wyraźnie zarysowane postacie, wśród których rozpoznać możemy także sylwetki Żydów w chałatach, sprzedawców, których eteryczne, zgarbione postacie przypominają duchy, nad którymi górują miejskie mury, z wszystkich stron zamykające przestrzeń wokół przechodniów. Klimat ten wzmacnia mroczna oprawa ulicy, którą gdzieniegdzie rozświetla jedynie blask latarni. Na obrazie tym nie ma określonej akcji, każdy z przechodniów płynie niejako w swoją stronę, uwagę skupia jedynie para Żydów w centrum obrazu.

Jest w tym ujęciu pewna umowność formy, anonimowość, która budowana jest przez tłum, a przełamana została jedynie przez rozpoznawalne stroje żydowskie. Również neutralny tytuł nie wskazuje, z jaką uliczką i w którym mieście mamy do czynienia. Jednak skupione tam postacie sugerują, iż może być to ulica żydowska, być może we Wrocławiu. Rozpoznana przez jednego z krytyków w innych dziełach Tischlera „kafkowska” atmosfera jest cechą tego obrazu, którego mroczny klimat nosi ślady swego rodzaju mistycznej tajemniczości, w której każda z postaci zdaje się pozostawać w sferze własnych emocji, a jedyne, co je łączy to klaustrofobiczny pejzaż uliczki.

Tischler oprócz przedstawień portretowych niewiele kompozycji tworzył z natury, stąd i ta wyżej opisana musiała być w dużej mierze wytworem jego wyobraźni, podobnie jak obraz *Dämmerung (Zmierzch)* (il. XII), ukazujący wnętrza stajni z siedzącymi za koniem, skulonymi dwoma postaciami mężczyzn. Malarz w swej twórczości podejmował tematykę związaną z pogromami i ciężkim losem Żydów w Europie Wschodniej. Dość jaskrawa i wyrazista kolorystyka obrazów Tischlera kontrastuje z melancholią malującą się na twarzach biedaków. Tematyka obrazu nawiązywać może też do wcześniejszych drzeworytów Tischlera: *Kriegsbilder*, wpisując się w nurt jego twórczości, w którym artysta próbuje zmierzyć się z trudną sytuacją społeczną i tragicznymi przeżyciami wojennymi, osamotnieniem i koniecznością ucieczki.

Autor dość wcześnie zaczął tworzyć również sceny ukazujące modlących się Żydów, do kolekcji tej należą zarówno przedstawienia pojedynczych postaci, jak i bardziej rozbudowane kompozycje wykonane w technice malarskiej oraz w różnorodnych technikach graficznych. Jednym z najbardziej znanych jest pochodzące z 1914 r. płótno z monumentalnym przedstawieniem modlitwy grupy mężczyzn. Centralną postacią obrazu jest ubrany w szal modlitewny – tallit – rabin, którego strój i fizjonomia oddane zostały w sposób bardzo szczegółowy. Cała konstrukcja jego postaci oparta jest na grze czerni i bieli wyznaczonych poprzez rytm czarnych pasów tallitu, który niczym kokon otula szczelnie postać rabina tak, że widać spod tkaniny jedynie złożone w modlitewnym geście ręce. Wyrazisty pionowy akcent stanowi równoważąca ową dominację czarnych, horyzontalnych pasów, okalająca ciasno twarz rabina frędzlowata broda, która łącząc

się z pejsami znika razem z nimi pod prostokątną, białą kipą na głowie modlącego się.

Za nim widoczne są jeszcze dwie postacie. Za prawym ramieniem siwobrody starzec również w tallicie, z ukrytą w dłoniach twarzą; za lewym zaś widać okrytą szalem głowę młodzieńca, tym razem zupełnie ogolonego, który zagłębiiony jest w trzymanej przed sobą książce. Wszystkie trzy postacie wyrażają różne stany skupienia – od spokojnego oddania się melancholijnej kontemplacji (środkowy mężczyzna), wyrażenia pobożności poprzez gesty żałoby i żalu (starzec po prawej stronie), a także skupienia się na zawartych w świętych księgach słowa (młodzieniec). Wspólnym przesłaniem tego obrazu jest zatem religijna pobożność, oddanie się modlitwie, a także indywidualny sposób nawiązywania kontaktu z obiektem modlitw. Obraz ten nie jest jednak statyczny, element niepokoju wprowadza motyw wijącej się, pasiastej tkaniny, która wydaje się oplatać, zacieśniać i łączyć ze sobą w sposób dosłowny i symboliczny wszystkie postacie na obrazie, ciasno okalając modlących się i zajmując niemal każdą wolną przestrzeń płótna. Falujące pasy tallitu są źródłem ruchu, który wyznacza dynamikę obrazu nie tylko w sposób fizyczny, lecz także wpływa na atmosferę sceny. W ten metaforyczny sposób artysta ukazał religijny trans, w jakim znajdują się modlące się postacie, tkanina będąca jednocześnie znakiem przymierza Izraelitów z Bogiem wnosi dodatkowe znaczenie, gdyż modlitewny strój przypominać miał Żydom o posłuszeństwie w wypełnianiu bożych przykazań.

Niezwykle ciekawie prezentują się grafiki Tischlera. Ulubionymi technikami, które najczęściej stosował, był drzeworyt oraz „sucha igła”. W tej drugiej technice Tischler wykonał ilustracje m.in. do najczęściej wspominanych przez krytyków *Braci Karamazow*, popularnego wśród ekspresjonistów tematu. Za te dzieła artysta był bardzo chwalony, gdyż dzięki „doskonałemu wyczuciu tekstu, uzyskał w owych grafikach iście kafkowski klimat”²³⁰.

Tischler nie ograniczał się do jednego formatu swoich grafik. Niekiedy są to bardzo niewielkie, wręcz miniaturowe formy, czasem zaś duże, kilkudziesięciocentymetrowe tablice. To właśnie w tworzywie graficznym artysta czuł się chyba najlepiej i w tej grupie dzieł odnaleźć można największą różnorodność ujęć tematu żydowskiego. W przeciwieństwie do wcześniej wspomnianych artystów Tischler nie ograniczał się jedynie do ukazywania głów Żydów lub przedstawiania scen modlitewnych. W jego pracach odnaleźć można niezwykle ciekawe grafiki o niemal anegdotycznej, niekiedy satyrycznej wymowie, a także sceny związane ze współczesną sytuacją i problemami mniejszości żydowskiej w odległej Europie Wschodniej, jak obecne w opisaney też wyżej twórczości Isidora Ascheima sceny ucieczek z pogromów. Grafiki te nie są jednorodne pod względem

²³⁰ Zob. „General Anzeiger”, 17 XII 1970, s. 10.

formalnym, wskazują na indywidualny i za każdym razem odrębny stosunek artysty do obrazowanego motywu lub sceny.

Do najwcześniejszych prac podejmujących tematykę religijną, ujętą w formie graficznej, należy cykl: *Gebetes (Modlitwy)*, pochodzący z 1916 r. W tej serii chęć oddania mistycznego nastroju modlitwy zwyciężyła wszelką narracyjność czy chęć przedstawienia jakichkolwiek konkretnych form oraz postaci. Na grafice zatytułowanej: *Morgengebet (Modlitwa poranna)* (il. 69) widać zaznaczone delikatną kreską zarysy trzech postaci z brodami i w długich szatach. Ich delikatne sylwetki wydają się wznosić ku widniejącym u góry promieniom, a ów piramidalny ruch spotęgowany został przez podniesione ku górze ręce drugiej i trzeciej postaci, które jakby wciągane przez promienie stanowią na szczycie kompozycji już jedynie wydłużoną formę, niemal całkowicie zatracając fizyczne cechy postaci ludzkiej. Ten ekspresyjny, choć jednocześnie prosty w formach rysunek stanowi obraz mistycznego uniesienia w modlitwie. To właśnie w tej grafice idea *Offenbarung*, czyli objawienia, zyskała formę religijnej ekstazy zgodnie z interpretacją typową dla żydowskich ekspresjonistów. Charakterystyczna kompozycja wznoszących się w mistycznym uniesieniu trzech postaci przypomina obraz *Błogosławieństwo Baal Shem Tova* Jankiela Adlera z 1919 r. czy inne jego drzeworyty o podobnej tematyce.

Realizację tego tematu przez Tischlera wyróżnia fakt, iż owe przedstawienia religijne są osadzone tylko i wyłącznie w duchowości żydowskiej i nie nawiązują, jak to często miało miejsce w przypadku łódzkich artystów grupy Jung Idysz, do mistyki chrześcijańskiej – szczególnie do scen zmartwychwstania Jezusa.

Pochodząca z 1920 r. grafika zatytułowana: *Judenkopf (Głowa Żyda)* (il. 70) przedstawia niezwykle uproszczony profil mężczyzny z brodą i w kapeluszu. Zupełnie abstrakcyjna, niezindywidualizowana, sprawiająca wrażenie dziecięcego rysunku forma tego dzieła ma dużą siłę wyrazu. Artysta ograniczył się jedynie do zaznaczenia przerywaną, rozproszoną kreską czarnego kapelusza, zarysowania prostej, wydłużonej linii nosa, pod którą zaczyna się rzadki zarost, łączący się na linii uszu z umownie zaznaczonymi pejsami. Elementem niezwykle wyrazistym w twarzy Żyda jest jego duże, skierowane zewnętrznym kącikiem w dół oko. Linia szyi zaznaczona została jedynie kilkoma umownymi kreskami, za to zarysowany kształt pleców sprawia wrażenie, jakby sylwetka była zgarbiona, a głowa nieporównywalnie większa w stosunku do tułowia. Surowej atmosfery grafiki dopełniają umieszczone w prawym dolnym rogu grafiki inicjały „HT”.

Sposób, w jaki Heinrich Tischler ukazał głowę Żyda wschodnioeuropejskiego jest całkowicie nowatorski. Stylizowana na prymitywną forma sprawiła, że wydobyte zostały cechy uznawane za typowe dla wyglądu Żydów – midgałowe, duże oczy, garbaty nos, gęsta broda, głowa nakryta kapeluszem. Podejmowane już wcześniej przez realistów typy głów żydowskich, które poprzez oddanie detali stroju

oraz szczegółów fizjonomii nosiły cechy graficznej etnografii, tym razem pod ręką ekspresjonisty urosły do niepodzielonego na regiony i narodowości uniwersalnego wizerunku Żyda. Profil głowy w kapeluszu, z długim nosem, smutnym wzrokiem i zgarbioną sylwetką, poprzez ujęcie Tischlera urósł do roli rodzaju totemu²³¹, anonimowego, a jednocześnie na pierwszy rzut oka rozpoznawalnego znaku odmienności etnicznej z całym ładunkiem dalszych społecznych i kulturowych odmienności, które zdają się za nim podążać.

Podobny efekt, lecz zupełnie innymi środkami wyrazu artysta uzyskał w powstałym już w ciężkich latach prześladowań nazistowskich linorycie *Betender (Modlący się)* (il. 71). Grafikę tę, ukazującą znowu ubranego w pełny strój modlitewny, z filakteriami na czole, Żyda, pomimo monumentalności uzyskanej poprzez wydobyć z jednolitego czarnego tła szerokich białych pasów konstruujących sylwetkę rabina, charakteryzuje ruch, który wprowadza kuriozalną poza postaci modlącego się – przekrzywiona, jakby opadająca na zarysowany po prawej stronie modlitewny pulpit. Usytuowanie sylwetki modlącego się wzdłuż przekątnej grafiki spowodowało zachwianie symetryczności kompozycji, siła grawitacji zdaje się ciągnąć monolityczną bryłę ciała Żyda w dół, on sam zaś wygląda jakby kiwając się w religijnym transie przypadkowo wszedł w kadr obrazu. Charakterystycznie złożone ręce, niemal w ten sam sposób jak na obrazie *Betende Juden (Modlący się Żydzi)*, spajają formę owiniętej w modlitewny szal figury. Surowego wyrazu, wzmacniającego jednocześnie żydowską wymowę grafiki, dodają wyryte w prawym dolnym rogu obrazu hebrajskie inicjały artysty : טה (HT).

Ten sam motyw w barwnej wersji znajduje się w Muzeum Żydowskim w Berlinie. Obraz, datowany na 1935 r. (il. XIII), charakteryzuje się niezwykle surowością – plamy paryskiego błękitu, nieregularnie wypełniają żółto-brązowe tło podkładu, gdzieś pozostawiając bliki. Pulpit pokrywają pojedyncze, podłużne znaki po pędzlu w kolorze czerwieni, w tym otoczeniu biała bryła postaci rabina wydaje się jeszcze bardziej odrealniona, wręcz pomnikowa.

Opisane wyżej dzieła nie są ewenementem w twórczości Heinricha Tischlera, ujawniają one podstawową cechę wspólną z innymi pracami artysty, a mianowicie zdolność uchycenia zaledwie w kilku kreskach istoty, najbardziej charakterystycznych cech obrazowanego tematu, wzbogacając je o pierwiastek artystycznej anegdoty. Dotyczy to również bardziej rozbudowanych scen, które często sprawiają wrażenie ilustracji do opowiadań, ocierając się niemal o literacką narrację, która budowana jest przez ekspresjonistyczne formy.

Miniaturowa grafika pochodząca z 1926 r. (il. 72) ukazuje na pierwszym planie chudą figurę Żyda, która ucieka przed próbującym zaatakować go rogami koziołkiem. Ta przedstawiona w sposób groteskowy sytuacja obfituje w wiele

²³¹ To prawdopodobnie ten typ przedstawienia F. Landsberger nazwał intuicyjnie „maską”.

paradoksalnych elementów i wątków, w których czas i przestrzeń poddane zostały deformacji, a przypisane im funkcje uległy odwróceniu.

Pierwszą oznaką fantastycznego charakteru całej akcji jest fakt, iż dzieje się ona we wnętrzu, w izbie, która sprawia wrażenie jakby sceny cyrkowej, a poczucie to podtrzymywane jest dodatkowo poprzez widoczne w tle postacie, które zdają się z zewnątrz (przez okno) oglądać dziejące się w izbie „przedstawienie”. Wrażenie fantasmagorii, swoistego absurdu przedstawionej sytuacji potęguje się wraz z dostrzeżeniem stojącego pod oknem stołu, na którym palą się dwie świece – niewątpliwie szabasowe. Scena ucieczki Żyda przed kożą w szabasowy wieczór we własnej, obserwowanej przez gapiów izbie ma w sobie zaiste klimat rodem z folklorystycznych opowieści, ludowych wierzeń i historyjek. To humorystyczne ujęcie mogłoby być doskonałą ilustracją do dzieł Szolema Alejchema lub innych klasyków literatury jidysz. Jednocześnie zastosowana perspektywa, dzięki której bohaterowie ukazani są jakby od góry oraz lewitujące w powietrzu sprzęty jeszcze mocniej odrealniają rzeczywistość, przypominając w ten sposób manierę ukazywania żydowskiego świata przez Marca Chagalla. Praca ta pozostaje w związku z podobnie skonstruowaną sceną na innej grafice, gdzie pewna wyidealizowana rzeczywistość miesza się ze światem zewnętrznym i jest zupełnie pozbawiona jakiegokolwiek rodzajowości, przedstawiając bardziej duchowy niż realny świat.

Grafika *Betender (Modlący się)* (il. 73) wykonana techniką litografii to obraz, którego akcja, podobnie jak na omówionej wcześniej pracy, posiada dwa poziomy przestrzenne – świat wewnątrz izby oraz przeciwstawioną mu realność życia poza nią. We wnętrzu widoczna jest wysoka postać Żyda w pełnym stroju modlitewnym, który z zamkniętymi oczami, całkowicie zanurzony jest w religijnej ekstazie. Jego dłonie, zwrócone wierzchem do widza, przypominają błogosławieństwo kapłańskie, z tym że układ złączonych palców skomponowany jest odwrotnie. Co ważne, widz obserwuje rabina niejako od wewnątrz izby, jakby sam znajdował się w tej samej przestrzeni, jednocześnie wyłączony z religijnej kontemplacji dostrzega dodatkowo stojących za oknem trzech młodych chłopców, a z za ich ustawionych piramidalnie postaci sylwetkę konia, jeszcze dalej zarysów domów. Każdy z chłopców wykonuje jakąś czynność, która wyraża kpinę z nieświadomego niczego ortodoksyjnego Żyda. Młodzieniec najbliżej framugi okiennej gra na organkach ustnych, drugi za nim wystawia język, trzeci zaś, przystawiając kciuk do nosa, pokazuje prześmiewczy gest. Owe dwa światy ukazane na jednym obrazie wydają się nie mieć na siebie żadnego wpływu i cechuje je wzajemna obcość. Chłopcy za oknem wykonują swoje gesty jakby w powietrzu, podczas gdy nic nie jest w stanie wytrącić modlącego się z jego religijnej ekstazy. Znaczona delikatnymi, prostymi kreskami sylwetka rabina wydaje się unosić w przestrzeni izby, w której dzięki oszczędności środków graficznych zatarta jest

granica między ścianą i podłogą, podobnie jak na opisanym wcześniej linorycie. Żyd zdaje się lewitować w powietrzu, przechylać na różne strony, niepomny materialnego świata.

Napięcie, które istnieje pomiędzy światem za oknem a duchową ekstazą, mającą miejsce w izbie, dostrzegalne jest jedynie przez widza, choć przede wszystkim jest ono udziałem artysty.

Taki sposób konstruowania, ujęcia tematu modlitwy jest dość nietypowy. Nawet Ludwig Meidner, Jakob Steinhardt czy Józef Budko w swych wyobrażeniach postaci proroków czy pobożnych Żydów nie pokusili się o umieszczenie ich w tak współczesnym kontekście swoistego konfliktu pokoleń i kultur. Nie ma na tej grafice ślepego uwielbienia dla egzotyki wschodnioeuropejskich Żydów, fascynacji dla ich oddania religii i modlitwie, jest za to egzotyka, która staje się przedmiotem kpin. Tischler, który sam wychowany był raczej w liberalnym środowisku wrocławskiej gminy, musiał rozumieć postawy obu tych światów. Na grafice ukazuje ich nieprzystawalność, jednocześnie komponując swoją scenę od wnętrza izby, w której ma miejsce scena religijnego uniesienia. Tym samym staje po stronie unikatowości tego zdarzenia, wszystko co poza nim jest trywialne, choć również prawdziwe. Ekspresja tego ujęcia wyrażana jest poprzez stan rabina, ale również poprzez napięcie pomiędzy tymi dwoma przedstawionymi światami i uznać to można za oryginalną cechę w podejściu Tischlera do żydowskich tematów.

Artysta nie stronił także od tematów starotestamentowych. Znane z jego ostatnich szkiców jest np. przedstawienie *Józef i żona Potifara* (1937)²³² (il. 74), który to wątek nawiązuje do obecnej również w twórczości Tischlera tematyki erotycznej.

Częstym tematem grafik wrocławskiego ekspresjonisty były sceny ucieczek z pogromów (il. 75). Jedna z prac ukazuje na ciemnym, pociętym nieregularnym szrafowaniem tle trzy brodate postacie, z których jedna leży, a dwie pozostałe zdają się uciekać w popłochu przed czymś/kimś, co/kto jest poza nimi, a ku czemu odwracają głowy, sprawdzając jakby jak daleko zdołali uciec. Ich postury, raczej krępe, z wydatnymi stopami, gołymi głowami i charakterystycznie powykrzywianymi dłońmi są w formach podobne do przedstawień targanych tragicznymi wizjami proroków autorstwa Ludwiga Meidnera. Szczególnie środkowa postać, owinięta jakby w białą materię, z dramatycznie wzniesionymi ku górze rękami z powykręcanyimi palcami przypomina apokaliptyczne wizje berlińsko-wrocławskiego ekspresjonisty (bez tytułu, 1924). Próbując zaś poszerzyć możliwy krąg wpływów u obu artystów, nie można oprzeć się wrażeniu, iż taki typ przedstawienia posiada również coś z klimatu grafik Francisca Goi.

²³² SMG, sygn. 2003/2216.

Zaskakującym nie po raz ostatni odkryciem w twórczości Tischlera są wykonane piórkami sceny ukazujące wschodnioeuropejskich Żydów. Jeden z takich rysunków wydaje się ukazywać moment spisu ludności żydowskiej przez bliżej nieokreślonych urzędników (il. 76). Stojące w kolejce brodate, ubogo ubrane postacie noszą czapy i stroje charakterystyczne dla Żydów ze wschodnioeuropejskiej diaspory²³³. Tischler był także autorem scen przedstawiających ortodoksyjnych Żydów w bożnicy²³⁴ (il. 77).

Temat pogromów i prześladowań stanowił jeden z częstszych tematów żydowskich artystów ekspresjonistów w latach 20. XX w., lecz prace Tischlera w myśl jego artystycznego manifestu próbujące ukazać ruch i czas – tu i teraz w jego duchowym wymiarze, wyróżniają jego dzieła na tle innych żydowskich ekspresjonistów. Mniej konwulsyjny w formie, bardziej dosłowny, doskonale potrafił uchwycić niuanse duchowych stanów ukazywanych przez siebie scen i umieszczonych w nich figur. Był twórcą, uczestnikiem, a jednocześnie widzem swoich scen, świat realny w dziełach wrocławskiego artysty miesza się z fikcją i absurdem. Tischler wskazuje na paradoksy egzystencji i współczesnej sytuacji Żydów, ukazuje konflikt i niezrozumienie, jakie współczesny świat okazuje wobec świętości reprezentowanej przez ortodoksyjnych przedstawicieli mniejszości żydowskiej. Podobnie jak u innych ekspresjonistów poszukiwanie pierwiastków religijnych przyjmuje u niego specyficzną, żydowską formę, a nośnikami oderwanej od rzeczywistości i problemów współczesnego świata tradycji są zanurzeni w swjej religijnej kontemplacji i ekstazie pobożni rabini. Realność przedstawienia miesza się z jego mistycznym kontekstem. W ekspresji ich ciał, w ich zatrzymanym na moment ruchu tkwi tajemnica indywidualnej modlitwy będącej nakazem każdego Żyda, pod ręką artysty zaś jest próbą odbudowania utraconego kontaktu z owym, jawiającym się jako autentyczny, naturalny i jednocześnie egzotyczny światem.

Jako malarz Heinrich Tischler tworzył wykonywane w różnych technikach portrety i autoportrety, które co do formy i treści, pomimo ich ekspresjonistycznego charakteru, noszą też pewnie znamiona symbolizmu. Głównym źródłem oddziaływania tych wizerunków nie zawsze była typowa dla ekspresjonistycznych portretów deformacja, lecz nakładane długimi ruchami pędzla grube warstwy lokalnego koloru. Owe środki formalne dopełnione były znakami symbolicznymi, wyrażonymi na przykład poprzez układ rąk lub konkretnym motywem, jak uczynił to na swym autoportrecie, ukazującym malarza przy sztaludze, na którym zwrócone do widza płótno odkrywa ujęty od tyłu kobiecy akt. Portrety te jednak, mimo zapewne wizjonerskich aspiracji, można bardziej zaliczyć do nurtu symbolicznego, którego reprezentantem był Pautsch, niż do ukazujących

²³³ SMG, sygn. 2003/2201.

²³⁴ SMG, sygn. 2003/2184.

wewnętrzne stany portretującego i portretowanego, epileptycznych obrazów Ludwiga Meidnera, Oskara Kokoschki czy Georga Grosza. Ów „wulkaniczny”, nieracjonalny klimat widoczny jest dopiero w przedstawieniach bardziej rozbudowanych, w wyimaginowanych scenach malarskich, które w dużej mierze wiązały się z motywami żydowskimi w sztuce Tischlera. Charakterystyczne dla portretów tego artysty jest przechylenie postaci, tak jakby nie mieściła się ona w kadrze lub celowo wyłaniała się z przestrzeni poza rysunkiem, by jakby na chwilę jedynie ukazać oblicze tajemniczej, trzymającej papierosa postaci. W tej samej pozie skomponował Tischler swe własne malarskie, portretowe ujęcie (il. XIV). Jego wczesne autoportrety reprezentują niemal ten sam, często powtarzany układ kompozycyjny. Artysta przedstawia siebie, patrzącego wprost na widza przenikliwym, czasami podejrzliwym wzrokiem, ze zmierzwionymi włosami – w pozie tak samo naturalnej, co bezczelnej. Wyróżniającym się motywem jest trzymany w ustach papieros lub cygareto (il. XV). Zgodnie z interpretacją freudowską może być to postrzegane jako symbole, przy pomocy których młody artysta sygnalizował swoją dojrzałość, a później stał się on znakiem władzy i prestiżu. Jednak papieros może być także symbolem buntowniczej młodości związanej z artystyczną bohemą. Co interesujące, papieros pojawia się także na wizerunkach jego dwóch wrocławskich przyjaciół: Isidora Aschheima (il. 78) oraz kolekcjonera Ismara Littmanna (zob. il. 60). Tischler miał dość ironiczny stosunek do swoich autoportretów, szczególnie pochodzących z późniejszych lat jego twórczości, gdy jego twarz przyjęła charakterystyczny wyraz: jowialne oblicze z okrągłymi okularami i kępkami czarnych włosów po bokach łysiejącej głowy.

W 1933 r., gdy do władzy doszedł Hitler, a Goebbels został mianowany ministrem propagandy, jednym z pierwszych jego rozporządzeń był zakaz uprawiania zawodu przez żydowskich intelektualistów, prawników i artystów. Heinrich Tischler miał wtedy 41 lat. Zarówno on, jak i jego przyjaciele nie mogli już publicznie prezentować swojej sztuki. Dodatkowo, w 1936 r. artysta doświadczył samobójczej śmierci swego przyjaciela i protektora – Ismara Littmanna. Od 1934 r. jego głównym źródłem dochodów była posada nauczyciela rysunku w żydowskim gimnazjum. To, jak te doświadczenia wpłynęły na jego artystyczną świadomość w niezwykle czytelny sposób ukazują serie autoportretów powstałe między 1935 a 1938 r. Są one busolą nie tylko artystycznych, lecz także społecznych nastrojów twórcy, gdzie ładunek emocjonalny rósł proporcjonalnie do treści ideologicznych oraz do narastających prześladowań ludności żydowskiej we Wrocławiu.

Pochodzący z 1934 r. portret (il. 79) jest swoistą polityczną satyrą, którą artysta stworzył, gdy nazistowskie władze pozbawiły go możliwości wykonywania zawodu. Dopełniający wizerunku artysty dłubiącego w nosie podpis: „Meine Beschäftigung im Juni 1934” („Moje zajęcie w czerwcu 1934 r.”) w ironiczny sposób komentuje sytuację żydowskiego malarza.

W latach 30. głównym zajęciem artysty była nauka rysunku w żydowskim gimnazjum, stąd też wiele z jego wizerunków ukazuje go jako mentora czy wykładowcę. Pozbawiony środków do życia oraz możliwości tworzenia artysta, pomimo degradujących go zakazów, starał się ciągle manifestować swoją postawę życiową. Czynił to jednak na swój specyficzny sposób – ironicznie i przewrotnie. Wykonany w podobnej do wcześniejszych rysunków konwencji szkicu ołówkowego, opatrzonego komentarzem, jak to miało miejsce przy autoportrecie z 1934 r., portret *Ich der Lehrer (Ja, nauczyciel)*²³⁵ (il. 80) z 1936 r., pokazuje opasłą sylwetkę artysty, patrzącego z góry na widza. Jego władcza, autorytarna postawa podkreślona została gestem ręki, włożonej za pazuchę kaftana, z za którego wystaje jedynie uniesiony w górę kciuk. Można odważyć się na interpretację, iż samo ujęcie jest swoistą grą z ikonografią władzy, jaką po pruskim systemie odziedziczyła hitlerowska Rzesza. Artysta nawiązuje do autorytarnego wizerunku nauczyciela, jaki stworzony został w filmie *Niebieski anioł*. W ironiczny sposób przetwarza ikonografię antysemicką oraz igrą z rasistowskimi teoriami, przewrotnie się z nimi identyfikując. Swoistym tryptykiem jest seria trzech rysunków z przełomu 1937 i 1938 r., na których nieodłączną towarzyszką autoportretów jest postać małpy.

Szczególnie pierwszy rysunek (il. 81) jest ewidentnym nawiązaniem do nazistowskich teorii, według których Żyd, uważany za podczłowieka (*Untermensch*), miał być zarówno w swej fizycznej, jak i psychicznej istocie podobny do małpy. Ukazane nago ciało artysty, równy wzrost ze zwierzęciem, ten sam sposób chodzenia, ma potwierdzać tę teorię. Jedynym zgrzytem są tu noszone przez postać ludzką okulary, będące atrybutem człowieka cywilizowanego i wykształconego, na rysunku stanowiące umowną pozostałość po niemieckim „człowieczeństwie” artysty. Postać szczupłego bohaterów rysunku węża jest czytelną metaforą nazistowskich szykan, zaś podpis („So Evchen – und jetzt muss ich wieder Zeichenunterricht geben”; „Tak, Ewciu, teraz muszę znów dawać lekcje rysunku”) stanowi ulubioną przez Tischlera grę słowną o wielu podtekstach. Nie jest przypadkiem, iż portretowany zwraca się do swej towarzyszki: *Evchen* – fonetycznie tak wypowiedziane imię brzmi niemal identycznie, jak *Äfchen* – małpka. Uważana przez judeochrześcijański świat za pramatkę Ewa została tu sprowadzona do teorii ewolucji, według której człowiek wywodzi się od małpy. Artysta wydaje się tym rysunkiem udowadniać absurd rasistowskich dywagacji. Przez kłamliwe i manipulatorskie teorie malarz został zdegradowany jako człowiek, ale również jako artysta zmuszony był dawać lekcje rysunku, z czego zwierza się swej „towarzyszce niedoli”.

Temu rysunkowi, a także metaforze małpy można przypisać również inny, bardziej polityczny wydźwięk. Porównując z późniejszymi, antynazistowskimi

²³⁵ Podpis pod rysunkiem; SMG, sygn. 2003/2275.

karykaturami, małpa jest zwierzęciem, z którym kojarzona była postać Goebbelsa – nazistowskiego ministra propagandy i faktycznego wykonawcy praw zabraniających artystom żydowskim wykonywania ich zawodu. Był on jedną z głównych osób zaangażowanych w grabież wojenną dzieł sztuki oraz organizatorem wystawy „Entartete Kunst”. Wspólnie z Hitlerem pragnął „chronić kulturę przed wpływem degeneratów”. Fizjonomia Goebbelsa – szczególnie niski wzrost w porównaniu z wielką głową i dużymi, wykrzywionymi w krzyku ustami, była często wyśmiewana i porównywana do małpy. Tym samym Tischler może być tu jednym z pierwszych artystów, którzy posłużyli się tego rodzaju ironicznymi skojarzeniami.

Małpa stała się bohaterką dwóch pozostałych rysunków cyklu, które są kartami na nowy rok 1938 – nomen omen – rok śmierci artysty. Obie prace, wykonane w surowej technice rysunku ołówkiem, ukazują artystę podczas pisania noworocznych życzeń. Jego dziełu przygląda się stojąca za ramieniem małpa, podczas gdy druga, mniejsza małpa skacze nad pochylonymi nad blatem figurami. Karta podpisana jest: „Nur Gutes im neuen Jahre 1938” („Tylko dobrego w nowym roku 1938”) (il. 82). Druga karta (il. 83) ukazuje artystę schylonego nad kartką, po jego zgarbionej sylwetce skacze małpa, która bawi się szarfą z napisem: „Prosit Neujahr 1938” („Pomyślności w Nowym Roku 1938”). W odróżnieniu od wcześniejszego rysunku postać zwierzęcia dominuje nad przedstawieniem, a jej dziki wyraz pyska nadaje kartce demoniczny wyraz, kreując w ten sposób pozbawiony kontroli świat artysty, któremu polityka narodowych socjalistów odmówiła praw do człowieczeństwa i zamknęła w osobliwym zoo.

Ukazanie małpy w podobnej scenerii, która przeszkadza artyście w pracy, pojawia się w antynazistowskiej haggadzie Artura Szyka. Żydowsko-polski artysta rozpoczął swoją serię pod koniec lat 30. XX w. pod wpływem napływających z Europy wieści o nazistowskich prześladowaniach Żydów. Tym samym motywacje obu artystów są tu takie same. Na grafice Szyka rozpoznać można fantastyczne postacie – są to nazistowscy oficerowie (łącznie z Goeringiem, Himmlerem, Francisco Franco, Benito Mussolinim, Pierre'em Lavalem i Henri Petainem). Tu jednak role są nieco odwrócone – to artysta tworzy karykaturalne postacie przywódców, niczym bohaterów kreskówki, a następnie wyrzuca je do kosza. Jednak sama kompozycja, ukazująca artystę przy biurku, otoczonego przez fantastyczne postacie, przypomina noworoczne kartki Tischlera.

Wszystkie karty z cyklu wyróżnia to, iż prawdopodobnie jedynym ich odbiorcą miał być sam artysta lub wyłącznie jego najbliżsi. Stanowią osobiste zmaganie się żydowskiego twórcy i samotne refleksje nad swym losem. Sytuacja Tischlera po wprowadzeniu ustaw norymberskich znalazła swoje odzwierciedlenie w jego dziełach, które charakteryzuje karykaturalne, ironiczne zacięcie, stanowi wyjątkowy wątek ikonograficzny na tle innych artystów żydowskiego pochodzenia tego pokolenia.

Niewiele mamy dowodów, poza samymi rysunkami, na emocjonalny stan artysty w tych czasach, choć te ostatnie są właśnie niezwykle wymowne. Równoległe do opisanych wyżej prac powstawały rysunki ukazujące proroków drących swe szaty, zrozpaczonych i zdziczałych (il. 84). Wydłużone, melancholijne figury, znane z wcześniejszej fazy twórczości ustępują zdeformowanym postaciom proroków z opuchniętymi stopami, powykrzywianymi palcami, otoczonym przez apokaliptyczny pejzaż o skłębionych chmurach i czarnym słońcu. Temu tematu towarzyszyły sceny z uciekinierami – samotnymi postaciami w ciasno obleczonych szatach, ukazanymi na tle pustynnego pejzażu (il. 85). Można przypuszczać, iż sytuacja, w jakiej znalazł się artysta doprowadziła do załamania czy nawet depresji, które zostały zasygnalizowane w kilku innych pracach. Jedna ukazuje korpulentnego anioła o twarzy artysty, po którego policzku spływa łza (il. 86). Nie wiemy, czy są to łzy szczęścia, czy smutku – jednak autoportret ten może być także wizją własnej śmierci i ukazuje Tischlera jako ducha. Na innym rysunku widzimy płaczącego artystę, obejmującego swoją żonę (il. 87).

Choć nie wpisuje się to w sposób tak bezpośredni w problem eksponowania żydowskiej tożsamości w sztukach przedstawieniowych, będący głównym przedmiotem zainteresowania autorki niniejszej książki, nie można nie wspomnieć jednak również o projektach architektonicznych wykonanych przez Heinricha Tischlera, szczególnie że związane są one z wątkiem udziału żydowskiego twórcy w kulturze artystycznej Wrocławia. Solidne wykształcenie pod okiem Hansa Poelziga dało mu dużą sprawność praktyczną i techniczną, której nadał specyficzny rys, na co wpływ miał oczywiście fakt, iż ów wszechstronny artysta był również malarzem i grafikiem²³⁶. Jeśli chodzi jednak o współpracę na polu zawodowym, to nazwisko Tischlera łączyć należy z dwoma innymi architektami żydowskiego pochodzenia – Albertem i Moritzem Haddą, którzy byli także kuzynami i zarazem szwagrami artysty²³⁷.

Swoje przywiązanie do nowych kierunków w architekturze Tischler wyraził na symbolicznej grafice: *Ekspressive Landschaft mit Poelzig-Bau* (Pejzaż ekspresjonistyczny z budowlą Poelziga) (il. 88), która jest na pół abstrakcyjną kompozycją swą formą nawiązującą do stylu futurystów. Grafika ta posiada niezwykle dynamiczną kompozycję, złożoną z zaznaczonych przy pomocy ostrych form, wznoszących się ku górze postaci ludzkich, których kształty ramion, przypominające ostrza jakiejś maszyny, łączą się u góry przedstawienia z promieniami słońca, widniejącego na horyzoncie, rozświetlającego niejako zaznaczone delikatną kreską

²³⁶ Dr Endres w taki oto sposób wyrażał się o malarstwie Tischlera: „Obrazy cierpią na przerośnięcie masy, niektóre jawią się jako konwulsyjne (...). To, co wydaje mi się w tym obiecującym talencie niebezpieczne to niedostatek samodyscypliny i wyczucia tektonicznego”; za: „Kunstchronik” 55, 1931, s. 388, 389.

²³⁷ Tischler był także mężem swojej kuzynki, siostry braci Hadda.

na jasnym tle kształty typowych dla Poelziga kopuł pawilonów. Siła oddziaływania tej sceny skupiona jest na formie słońca, którego obręcz rozkłada się na półkolistą kawałki, zdające się wciągać otoczone ciemnością powyginane łukowato pasmo postaci. Ruch ich ciał włączony jest ostatecznie w obręcz słońca, spajając się z nim w wirującą całość, zatracając tym samym zupełnie morfologiczny kształt ludzkich figur.

W abstrakcyjnych formach grafiki ukryta została również symbolika, którą można odczytać na wielu poziomach. Po pierwsze praca ma charakter zdecydowanie apologetyczny – poprzez tytuł, a także umieszczenie zarysów projektu Poelziga w tle czyni z dzieła Tischlera hołd złożony swemu nauczycielowi.

Słońce będące równocześnie uniwersalnym symbolem nadziei, a także oświecenia, zyskało na grafice Tischlera treści rewolucyjne, wraz z formą budowlą Poelziga wyznacza nowy kierunek w sztuce budownictwa, który stał się ideałem dla twórczości młodego pokolenia artystów. Grafika ta stanowi równoczesny manifest nowej sztuki, która w kontekście daty powstania dzieła – rok 1919, może być również deklaracją na poły polityczną. W wyniku wojennych zniszczeń i zawieruchy chciano dążyć do nowej, niezależnej, idealnej formy w architekturze.

Występujące na grafice wątki nawiązują także do toposu ziemi obiecanej, wpisanego również w ikonografię sztuki żydowskiej. Widniejące na horyzoncie słońce, które wznosi się nad budowlą, przypomina znany motyw wyrażający tęsknotę za powrotem do świętego, mitycznego miasta, w którym wygnany lud znajdzie wyzwolenie i ukojenie. Nie ma dowodów na to, że Tischler świadom był faktu, jakie znaczenie miał wizerunek ziemi obiecanej dla grafików związanych z ideologią syjonistyczną, którzy w ten sposób wyrażali idealistyczną nadzieję na powrót do Syjonu. Idea mitycznego miasta, idealnej krainy będącej miejscem zamieszkania nowego społeczeństwa, która stanowiła teoretyczną podstawę projektów Poelziga, była zapewne w tym przypadku dla żydowskiego artysty myślą przewodnią.

Heinrich Tischler jako czynny architekt tworzył niezwykle plastyczne projekty architektoniczne, z których część była fantasmagoriami nigdy nieznajdującymi swej realizacji w konkretnym dziele budowlanym. Wymyślana przez niego architektura dopełniała ekspresjonistycznego profilu jego działalności. W latach 1927–1928 pracował nad projektem wykończenia wnętrza domu handlowego Rudolpha Petersdorffa autorstwa Ericha Mendelssohna, w 1928 r. powstał dom handlowy Gurassa w Opolu, w tym samym roku również ukończony został projekt drukarni i fabryki Blocha.

Ogólne cechy charakteryzujące formy pomysłów Tischlera to dynamika zauważana szczególnie we wnętrzach, dla których duże znaczenie miały kolor i światło. Szczególne walory estetyczne zyskało wnętrze sklepu Gurassa w Opolu (1928), którego rytmika wyznaczona została przez grę faktury i wrażeń świetl-

nych pomiędzy wykonanymi z drzewa hebanowego pasami a elementami przesklonymi. Światło pomiędzy podestami oświetlało ladę oraz rozłożony na niej towar²³⁸. Uzyskana w ten sposób rytmika wnętrza miała wartości zarówno estetyczne, jak i użytkowe. W domu handlowym Rudolpha Petersdorffa zajął się głównie projektowaniem mebli, którym nadał nowoczesne, organiczne, a jednocześnie eleganckie formy, harmonizujące z projektem Ericha Mendelssohna. Tischler skomponował również dekorację wystawową sklepu (il. 89).

W innym projekcie – apteki Pod Koronami we Wrocławiu²³⁹ – architekt wprowadził zamiast wilgotnej i ciemnej piwnicy galerię, która służyć mogła za magazyn znajdujący się powyżej lad sklepowych²⁴⁰.

We Wrocławiu Tischler zaprojektował również wnętrza sklepów należących do handlowców żydowskich, m.in. w 1928 r. pracował nad wystrojem składu pończoch Fuchsa przy ul. Świdnickiej 49, gdzie podobnie jak to uczynił w aptece Pod Koronami, zaokrąglił kondygnację galerii, przez co optycznie powiększył przestrzeń, przez którą wpadało górne światło²⁴¹. Artysta urządził także witrynę sklepu z kapelusami Rosenthala na rogu placu Solnego i Kiełbaśniczej²⁴². Wykonywał również projekty domów i wnętrz prywatnych, w których widoczna jest zdolność architekta do stworzenia przytulnej atmosfery, co w oczach recenzentów miało czynić z niego rzecznika cieszącego się kulturą „Privatmanna”²⁴³, czego dowodzą jego liczne wille i inne wnętrza²⁴⁴. Artysta projektował także plakaty reklamowe, które są powtórzeniem podobnych realizacji innych twórców tej formy (il. XVI, XVII).

Heinrich Tischler, który stanowił wyrazistą osobowość, znaną w środowisku wrocławskim również jako twórca, u którego najczęściej do głosu dochodziły wątki żydowskie, stał się jedną z pierwszych ofiar prześladowań narodowych socjalistów. Po zamknięciu wrocławskiej akademii nie tylko podzielił los pozostałych kolegów Żydów, którym zabroniono uprawiania zawodu, ale w 1938 r. został aresztowany i umieszczony w obozie koncentracyjnym w Buchenwaldzie. Po uwolnieniu z niego, w wyniku wycieńczenia warunkami w więzieniu, zmarł w tym samym roku. Jego sztuka, podobnie jak i osoba twórcy, poszły w zapomnienie, a dzieła przez długi czas nie były znane szerszej publiczności. Wdowa po Heinrichu Tischlerze uciekła w 1938 r. do Londynu, zabierając jego dorobek,

²³⁸ G. Leitgeb, *Baugedanken der Gegenwart in Werben von Heinrich Tischler*, „Der Oberschlesier” 1, 1928, s. 3.

²³⁹ Zob. C. Buchwald, *Moderne Läden*, SM, 5, 1928, nr 6, s. 222.

²⁴⁰ *Ibidem*.

²⁴¹ J. Brade, *Architektur and der Breslauer Kunstakademie*, w: *Werkstätten der Moderne...*

²⁴² *Ibidem*.

²⁴³ *Ibidem*.

²⁴⁴ *Ibidem*.

powoli wysprzedała sporą jego część, a nie mając nadziei na to, że grafiki jej męża kiedykolwiek jeszcze zdobędą uznanie, spaliła je lub wyrzuciła. Część spuścizny po Heinrichu Tischlerze zdołał wykupić od niej niemiecki kolekcjoner Hans Peter Reisse, dzięki któremu w 1971 r., 41 lat od ostatniej indywidualnej wystawy Tischlera, w Zimmer Galerie w Güterloh publiczność mogła odkryć prace wrocławskiego artysty na nowo. W opublikowanym z tej okazji katalogu najbardziej dostrzegalny i podkreślany był wątek żydowski jego dzieł²⁴⁵. Treść niejednorodnych formalnie prac stanowiła oryginalną cechę jego twórczości, którą charakteryzuje również konsekwencja w podejmowaniu tematów związanych z żydowską duchowością i sytuacją współczesną, co było jednym z czynników dominujących w twórczości artystów żydowskich lat 20. XX w., zwanych również żydowskimi ekspresjonistami. Fakt częstego skłaniania się ku żydowskim wątkom mógł przyczynić się do tego, iż jeszcze za życia był on rzadziej prezentowany na wystawach artystów wrocławskich, dużo rzadziej niż Aschheim, którego styl oraz podejmowane tematy wyróżniały się większą uniwersalnością. Ostatni raz przed śmiercią można było oglądać kilka prac Tischlera na wystawie „Jüdische Künstler aus Deutschland” w 1934 r.²⁴⁶, zorganizowanej przez Muzeum Żydowskie we Wrocławiu, nad której kompozycją pracował wspólnie z Isi Aschheimem i Paulą Grünfeld²⁴⁷. Wcześniej obecny był na ekspozycji żydowskich artystów, np. 1925 r. na wystawie w Łoży Lessinga, gdzie jego obrazy określane są jako „najmocniejsze” i najbardziej indywidualne²⁴⁸.

Poza opisanymi wyżej artystami, którzy prócz tego, że związani byli z niemieckimi, śląskimi czy wrocławskimi organizacjami artystycznymi oraz świadomie i z konsekwencją podejmowali również tematy żydowskie, byli i tacy twórcy pochodzenia żydowskiego z Wrocławia, którzy dużo rzadziej manifestowali swoją kulturową tożsamość. Co znamienne, w większości przypadków ich nazwiska pojawiają się w prasie żydowskiej dopiero pod koniec lat 20. i w latach 30. XX w., kiedy część z nich nie może już jawnie i w sposób wolny uprawiać swojej twórczości, w konsekwencji czego zaczynają wiązać się ze środowiskami żydowskimi niejako na fali czasem przymusowej identyfikacji, poddając się etniczno-rasistowskiej klasyfikacji, narzuconej przez nazistowskich urzędników. Niezwykle dużo inicjatyw kulturalnych i artystycznych z udziałem osób, które wcześniej w sposób jawny nie angażowały się w działalność na polu kultury i sztuki żydowskiej jest

²⁴⁵ *Ibidem.*

²⁴⁶ Zob. BJG, 11, 1934, nr 7, s. 3; nr 8, s. 15.

²⁴⁷ *Ibidem.*

²⁴⁸ Zob. „Jüdische Zeitung für Ostdeutschland” 1925, nr 44, X; nr 45, 6 XI 1925, s. 2. Na wystawie dla kontrastu został zestawiony z naturalistą Laboschinem, tym mocniej oddziaływać musiały ekspresjonistyczne dzieła Tischlera w porównaniu z fotograficznymi, ale wykazującymi mistrzowską precyzję grafikami starszego o pokolenie mistrza; zob. *ibidem.*

dowodem na istnienie zjawiska, którego celem było zaznaczenie swojej odrębności w obliczu narastających ataków oraz wykluczania żydowskich artystów, intelektualistów i literatów z życia publicznego Niemiec.

Arthur Schwarz

Artystą, który angażował się w swoistą walkę Żydów o prawo do tworzenia wolnej sztuki był, znany wcześniej z rynku niemieckiej grafiki użytkowej, projektant i architekt Arthur Schwarz²⁴⁹. Schwarz (ur. 1887), uczeń Hugo Scheinerta wstąpił się przede wszystkim jako projektant plakatów. Jedną z pierwszych prezentacji jego prac nastąpiła na wystawie sztuki plakatowej grupy Die Brücke, zorganizowanej przez Gesellschaft der Kunstfreunde pod koniec 1924 r. Obecny był na wystawie „Schlesische Gebrauchsgraphiker” („Śląscy Graficy Użytkowi”) w galerii Lichtenberga w 1925 r., w której wzięli udział śląscy i włoscy twórcy²⁵⁰, a także w letniej wystawie, mającej miejsce we wrocławskim zoo w 1929 r.²⁵¹ Zajmował się tworzeniem emblematów, plakatów reklamowych oraz niewielkich ogłoszeń przeznaczonych do gazet. Jest autorem m.in. znaku firmowego apteki Pod Murzynem (il. 90), a także szaty graficznej jej produktów (il. 91). Jego własny znak graficzny składał się z wygiętej w łuk figury kota, która jednocześnie układała się w formę swoistego spadochronu (il. 92).

Czynny głównie jako projektant, na początku lat 30. angażował się również w organizowanie wystaw i innych przedsięwzięć kulturalnych, był m.in. członkiem Ausstellungsgemeinschaft (Wspólnoty Wystawienniczej). W lipcu 1931 r. na wystawie w galeriach na Szczytnikach zgromadził wielu artystów żydowskich z Wrocławia: Sarę Margot Abraham, Isidora Aschheima, Williego Brauna, Isiego Kona²⁵². Ekspozycja ta przypadła na początek działalności Kulturkreisu, organizacji zrzeszającej w późniejszym czasie artystów żydowskich, szczególnie grafików, którym władze narodowosocjalistyczne zabroniły działalności w 1933 r. Kulturkreis miał być jednym z marionetkowych stowarzyszeń związanych z utworzonym przez narodowych socjalistów Kulturbundem. W związku z tym, że artyści żydowscy różnych profesji: śpiewacy, muzycy, aktorzy i malarze nie mogli prezentować swojej sztuki na forum kultury niemieckiej, zostali zmuszeni do zrzeszania się w swoim artystycznym getcie, które nadzorowane było przez władze niemieckie.

Wrocławski oddział Kulturkreisu wystawiał jedynie w Jüdisches Museum. To właśnie Arthur Schwarz wygrał ogłoszony w 1934 r. konkurs na logo

²⁴⁹ Mieszkał przy Moritzstrasse 33 (obecnie ul. Lubuska).

²⁵⁰ Zob. P. Hölscher, *op. cit.*, s. 152.

²⁵¹ F. Landsberger, *Die Sommerausstellung in der Breslauer Halle Am ZOO*, SM, 6, 1929, s. 362.

²⁵² Zob. notatka w: BJG, 1931, nr 7.

stowarzyszenia. W reprezentacyjnym jury oceniającym złożone projekty zasiadali: malarz Isidor Aschheim, architekt Moritz Hadda oraz właściciel fabryki i miłośnik sztuki – Max Silberberg.

Emblemat organizacji, zaprojektowany przez Arthura Schwarza (il. 93) w sposób sugestywny wyznacza krąg kulturowy artystów, których organizacja miała zrzeszać. Okrągły znak, w środku którego dwie odwrócone litery „K” stanowią umowne, ukośne ramiona Gwiazdy Dawida, a jej formy dopełniają umieszczone u góry trójkąty, był nowoczesnym w formie emblematem, który nosił po części tradycyjne, a jednocześnie związane z roszczeniami do uznania odrębności kulturowej współczesnych Żydów przesłanie. Owa oryginalna forma Gwiazdy Dawida wpisana została w obręcz, u góry której widniał napis: Kulturkreis i stanowiła manifest odmienności. Jednocześnie forma znaku wykonana została w duchu nowoczesnych trendów obecnych w ówczesnej grafice.

W ostatnich latach twórczości we Wrocławiu artysta coraz częściej w swój nowoczesny styl projektowania wkomponowywał motywy żydowskie, wykorzystywał tradycyjne symbole, jak również elementy alfabetu hebrajskiego, który stanowił dla niego inspirację formalną. Popularny w tym czasie motyw logo, propagowany m.in. w klasie Johanna Molzahna, mający stanowić kombinację antycznego znaku lub pisma z nowoczesnymi technikami graficznymi (jak miało to miejsce w przypadku wykonanego w 1930 r. nowego symbolu akademii – orła²⁵³) został przez Schwarza zaadaptowany dla potrzeb stworzenia emblematu organizacji zrzeszającej żydowskich grafików. Proste, elementarne formy, które zawierają cechy symbolu i nowoczesnego znaku graficznego to umiejętność, którą Schwarz doskonale władał.

Arthur Schwarz, zaliczający się do artystów żydowskich angażujących się w ruch kulturalny, pojawił się na, wspomianej tu niejednokrotnie, ostatniej wystawie artystów żydowskich w Berlinie w 1937 r. W przedśionku sali ekspozycyjnej wystawił próby swojej grafiki użytkowej – foldery reklamowe, bileciki małżeńskie, koperty z hebrajskimi napisami. Według krytyków Schwarz jasno rozumiał, jaką rolę na płaszczyźnie odgrywa pismo i ornament²⁵⁴. W recenzji z owej wystawy Isi Aschheim pisze: „Cieszy sposób, w jaki czerń formy hebrajskiego pisma przy różnych okazjach żydowskiego roku ma swoje zastosowanie w sztuce użytkowej. Przy tym trzeba przyznać, że przed żydowskim artystą stoi wiele praktycznych zadań”²⁵⁵.

²⁵³ Zob. J. Brade, *Zwischen Druck-Kunst und Werbegraphik. Die Vermittlung druckgraphischer Techniken an der Akademie*, w: *Werkstätten der Moderne...*

²⁵⁴ L. Baruchsen Aschheim, *Die jüdische Kunst=Ausstellung*, BJG, 11, 1934, nr 16, s. 1–4. Zob. też *Die Ausstellung im Jüdischen Museum*, BJG, 11, 1934, nr 17 (XI).

²⁵⁵ I. Aschheim, *op. cit.*, s. 4.

Isi Kon

Obok Arthura Schwarza często wspomnianym nazwiskiem wśród wrocławskich artystów pochodzenia żydowskiego najmłodszego pokolenia był Isi Kon. Malarz i grafik, pojawił się w 1934 r. na wystawie współczesnych artystów żydowskich w Jüdisches Museum we Wrocławiu, gdzie pokazano jego martwe natury i pejzaże²⁵⁶. On również, podobnie jak jego rówieśnik Willi Braun, działał w kręgach żydowskiego Kulturkreisu. Twórczość obu artystów miała podobny profil, byli głównie pejzażystami, a tematem ich prac były widoki wiosek, pólnych dróg, a także kompozycje kwiatowe. Z takim repertuarem zaprezentowali się w 1937 r. na wystawie artystów żydowskich w Berlinie.

Willi Braun

Willi Braun (1893) ukończył akademię wrocławską pod okiem Fryderyka Pautscha, a swoje studia uzupełniał podróżami do Francji, Włoch oraz Jugosławii. Należał, jak Aschheim, do Die Gruppe 1922, jednak krytyka nie ceniła zbyt wysoko jego twórczości. Według Franza Landsbergera miał się ciągle wahać pomiędzy sztuką dekoracyjną a naturą, jednak jakość jego prac była najniższa wśród reszty prezentowanych przez środowisko młodych artystów dzieł²⁵⁷. Wczesny pokaz jego prac miał miejsce w ramach wystawy artystów żydowskich we wrocławskiej Łoży Lessinga. Malarz pojawił się wśród swych lokalnych rówieśników na wystawie „Das Junge Schlesien” w 1929 r., a dwa lata później na wystawie „Künstlerbund Schlesiens”²⁵⁸, do którego szeregów należał. Oczywiście sztuka Brauna była prezentowana na ekspozycji prezentującej żydowskich artystów w Niemczech („Jüdische Künstler in Deutschland”), organizowanej przez Muzeum Żydowskie we Wrocławiu w 1934 r., gdzie pojawiły się jego pejzaże akwarelowe z soczystymi barwami, mocne w wyrazie szkice portretowe, w których poza zewnętrznym podobieństwem próbował oddać również związek z wyrazem osobowości portretowanej osoby²⁵⁹. W tym samym roku, w lipcu, malarz wyemigrował do Montevideo, o czym informowała prasa żydowska, podkreślając jego związki z ojczyzną, czyli ze Śląskiem, który był częstym tematem jego dzieł²⁶⁰. Określany jako „cichy artysta”²⁶¹, zajmował się głównie malarstwem akwarelowym, wykonywał delikatne studia pejzażowe oraz portrety, w których poszukiwał

²⁵⁶ Zob. L. Baruchsen Aschheim, *op. cit.*, s. 3.

²⁵⁷ F. Landsberger, *Ausstellung der Gruppe 1922 in der Künstlerbundhalle*, SM, 9, 1932, nr 5, s. 186.

²⁵⁸ *Idem*, *Ausstellung des Künstlerbundes*, SM, 8, 1931, nr 1, s. 38.

²⁵⁹ L. Baruchsen Aschheim, *op. cit.*, s. 1–4.

²⁶⁰ *Eadem*, *Aus Breslaus Kunstleben*, BJG, 11, 1937, nr 1, s. 5.

²⁶¹ *Ibidem*.

klarowności formy i koloru. Na krótko przed wyjazdem z Wrocławia zaczął zajmować się niezwykle rzadko podejmowaną przez lokalnych artystów żydowskich formą sztuki, jaką jest rzeźba – wykonywał portretowe studia głów. W czasie gdy, podobnie jak innym artystom, zabroniono mu twórczej pracy, prowadził lekcje rysunku i malarstwa dla żydowskiej młodzieży²⁶². Emigracyjna twórczość artysty nie jest bliżej znana, nie wiadomo również, czy przeżył on wojnę. W Muzeum Narodowym we Wrocławiu znajduje się tylko jeden, kubistyczny w wyrazie rysunek ołówkiem, ukazujący trzech mężczyzn grających przy stole w karty (il. 94).

Johnny Friedlaender

Do śląsko-wrocławskich artystów pochodzenia żydowskiego zwykło się również zaliczać Johnny'ego Friedlaendera, wychowanek Otto Muellera oraz Carla Mensego. Był on jednym z najmłodszych z pokolenia opisywanych tu artystów. Urodził się w 1912 r. w rodzinie aptekarza z Pszczyny, który do Wrocławia przybył wraz z rodziną dopiero w 1921 r. Friedlaender po ukończeniu wrocławskiego gimnazjum, w 1928 r. wstąpił do akademii. W dwa lata później, jako osiemnastolatek, wyjechał do Drezna, gdzie swoją debiutancką wystawę miał w Galerie J. Sandel w 1932 r. i gdzie zaczął działać w środowisku tamtejszych awangardzistów, przede wszystkim w Assoziation Revolutionärer Bildender Künstler Deutschlands (Towarzystwie Rewolucyjnych Artystów Plastyków Niemiec). Następnie wyruszył do Berlina i Paryża, lecz rozpoczynające się prześladowania ludności żydowskiej zatrzymały jego karierę – w 1933 r. został uwięziony i internowany. W obozie koncentracyjnym przebywał dwa lata, po których wraz z żoną, przeżywszy wojenną tułaczkę i kolejne uwięzienia, po wojnie osiedlił się w Paryżu²⁶³. Ze względu na jego krótki pobyt we Wrocławiu oraz tragiczne wypadki wojny, w wyniku których duża część jego wrocławskiego dorobku zaginęła, niewiele można powiedzieć o tej wczesnej, niemal studenckiej fazie jego twórczości. Podobnie jego powstałe w kręgu stylistyki ekspresjonistycznej Carla Mensego i Otto Muellera grafiki i litografie nie są znane. Jego kariera zatem – rozpoczęta jakby od nowa po wojnie – stanowi już zupełnie inny rozdział.

Wydaje się, iż to właśnie grafika była techniką najbliższą Friedlaenderowi, skoro w 1949 r. założył w Paryżu szkołę graficzną. Tworzył barwne litografie, czym nawiązywał do tradycji XIX-wiecznych projektów Toulouse-Lautreca, Bonnard, Muncha, Kirchnera czy Noldego, stając się mistrzem i orędownikiem tej powoli odchodzącej w przeszłość sztuki. Z początku ciągle figuratywne, jego grafiki pod koniec lat 60. zaczęły skłaniać się ku formom abstrakcyjnym, artysta

²⁶² *Ibidem*.

²⁶³ Zob. *Od Otto Muellera do Oskara Schlemmela...*, s. 219.

tworzył kompozycje o muzycznych tematach, a jego obrazy nawiązywały do motywów fauny, flory czy ornamentyki wczesnych kultur (il. XVIII). Choć abstrakcyjne, dzieła Friedlaendera nosiły niekiedy bardzo jednoznaczne tytuły: *Bedrohung*, *Trauer* i były zapewne związane ze wspomnieniami pełnych grozy i przemocy czasów wojny. Podobnie jak w kompozycjach Sterna, Ernsta czy Klee, zyskują one surrealistyczny wyraz i nawiązują do egzystencjalnych problemów śmierci i przemijania. Artysta, jak sam przyznawał, był miłośnikiem Dürera, Rembrandta i Goi, a *Minotauromachię* Picassa uważał za najpiękniejszą grafikę XX w.²⁶⁴ Znany był w Stanach Zjednoczonych, Japonii, Izraelu, jego dzieła cieszyły się również popularnością w Niemczech – w 80. rocznicę urodzin, w siedzibie kanclerza Niemiec odbyła się druga retrospektywna wystawa prac artysty²⁶⁵, wkrótce po niej Johnny Friedlaender zmarł w Paryżu w 1992 r. W swoich wspomnieniach nieczęsto wracał do Wrocławia, choć niekiedy przez innych nazywany był „wrocławskim artystą”, a zachowana do naszych czasów fotografia, przedstawiająca studentów wrocławskiej akademii, wśród których znajduje się młody Johnny, przypomina o tym, iż był on członkiem tutejszej cyganerii.

Żydowskie artystki na wrocławskiej uczelni artystycznej

Wraz z coraz bardziej liberalnym programem nauczania we wrocławskiej akademii przybywało studiujących kobiet, a od 1902 r. miały one nawet własną organizację – Verband der Schlesische Künstlerinnen²⁶⁶. Utalentowane oraz czynne zawodowo jako artystki, kobiety coraz częściej pojawiały się na wszelakich wystawach organizowanych przez wrocławskie organizacje artystyczne, jak: Künstlerbund Schlesiens, Die Gruppe 1922. Szczególnie pod koniec lat 20. brały udział m.in. w wystawach WuWa²⁶⁷. Kobiety walcząc o równe prawa do edukacji i uprawiania wolnych zawodów coraz częściej zawiązywały organizacje również o charakterze artystycznym. Wśród owego pokolenia artystek nie tylko wrocławskich, lecz rozproszonych po całym Śląsku, jest duża liczba nazwisk żydowskich, wśród których kilka należało do wiodących malarek wrocławskich. Osobowości artystek Żydówek prezentują interesującą i znaczącą postawę wobec twórczości artystycznej. Niedawno opublikowana książka Kseni Stanickiej-Brzezickiej, dotycząca Verband der Schlesischen Künstlerinnen, w sposób wyczerpujący opisuje historię tej organizacji. Autorka tej bardzo cennej publikacji próbu-

²⁶⁴ Johnny Friedlaender antwortet auf Frage Rolf Schmückings. Johnny Friedlaender. Ausstellung im Albertinum. Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett, katalog wystawy, Dresden 1980.

²⁶⁵ Pierwsza miała miejsce w 75. urodziny artysty, w Kunsthalle w Bremen w 1987 r.

²⁶⁶ Zob. K. Stanicka-Brzezicka, *Artystki śląskie ok. 1880–1945*, Toruń 2006.

²⁶⁷ Wohnung und Werkraum, 1929.

je dokonać także wartościowania pozycji sztuki tworzonej przez kobiety na tle twórczości artystów śląskich. Traktując jednak jednoznacznie organizację śląskich malarek jako swego rodzaju mniejszość kulturowo-społeczną, nie wyodrębnia w tej grupie sporej liczby artystek pochodzenia żydowskiego. Uzasadnieniem takiego ujęcia tematu twórczości kobiecej na Śląsku byłby fakt dość dużego udziału kobiet ze środowisk żydowskich, których artystyczne zainteresowania pielęgnowane były już w połowie XIX w. Artystki pochodzenia żydowskiego stały się słuchaczkami wrocławskiej akademii. Talent kilku z nich został zauważony przez współczesną krytykę, a niektóre znane były nie tylko w lokalnym środowisku. Jest to nie tylko dowód na aktywny udział wrocławskich Żydów i Żydówek w kulturze miasta, ale również może stanowić podstawę do bogatszych refleksji na temat wpływu ideałów emancypacji ogólnospołecznej na pozycję kobiet żydowskich zarówno w obrębie własnej grupy kulturowej, jak i wśród niemieckich współobywateli i współobywatelek. Dowiedzie to, iż pomimo pozycji mniejszościowej kobiety żydowskie w tym samym czasie co chrześcijańskie zaczęły uprawiać wolne zawody, a oprócz aktywnej działalności na polu organizacji kobiecych wiele z nich podjęło drogę artystyczną.

Zainteresowanie sztukami pięknymi było pielęgnowane szczególnie w burżuazyjnych rodzinach żydowskich o aspiracjach asymilacyjnych co najmniej od połowy XIX w. Do dobrego tonu należało zapewnienie żydowskim pannom wykształcenia muzycznego i plastycznego zdobywanego w ramach lekcji u prywatnych nauczycieli. Przykład Clary Sachs jest tu najbardziej sztandarowym, ale przypomnieć należy, iż do portretowej szkoły Eugena Spiro uczęszczało wiele młodych dziewcząt z żydowskich domów. Te z nich, które nie poprzestały na chwilowym kaprysie, wstąpiły do wrocławskiej akademii, przyłączając się również do żydowskiej części cyganerii skupionej wokół Otto Muellera. Kobiety żydowskie były aktywne na terenie miasta, od dawna już posiadały własne organizacje, z których najważniejszy był wrocławski oddział Frauenbund (Stowarzyszenia Kobiet) pod wodzą Pauli Ollendorf. Nie dziwi zatem tak liczna ich reprezentacja wśród malarek uprawiających zawody artystyczne i to nie tylko te związane z rzemiosłem. Oprócz wspomnianej już wcześniej Magdy Egermann wybitną malarką wrocławską była bliska znajoma Isidora Aschheima i Heinricha Tischlera – Paula Grünfeld.

Paula Grünfeld

Paula Grünfeld (ur. 1897) pochodziła z Görlitz, po zakończeniu I wojny światowej wstąpiła do wrocławskiej akademii i została uczennicą Oskara Molla. Artystka była bardzo aktywna, uczestniczyła niemal w każdej prezentacji młodych artystów, była członkinią Künstlerbund Schlesiens i współuczestniczyła w jesiennej

wystawie młodej sztuki w 1920²⁶⁸ i 1922 r.²⁶⁹, gdzie pokazała swoje drzeworyty. Należała naturalnie do Die Gruppe 1922²⁷⁰, współorganizowała wystawę „Ausstellung Junge Schlesien” w 1925 r., uczestniczyła także w wystawach Künstlerbund Schlesien²⁷¹ i Juryfreien 1927²⁷². Pomimo kontaktów z warsztatem Oskara Molla określana jest jako samouczka, która rozwinęła swoją twórczość w bardzo indywidualny sposób²⁷³. Mimo iż stylistycznie związana z realizmem ekspresjonistycznym, jej dzieła, szczególnie niektóre portrety, charakteryzują się pewną deformacją, podobnym zachwianiem statyki obiektów oraz zaburzoną perspektywą, wyznaczającą widok sceny niejako z góry, podobnie jak obserwujemy to u Tischlera. Przez wrocławskiego historyka sztuki Franza Landsbergera została określona jako potrafiąca wydobyć „niespokojne, nigdy nie do końca dojrzałe efekty”²⁷⁴. Jej styl określany był również jako bajkowy, nieco odrealniony²⁷⁵, a w śmielszych recenzjach jej twórczość przyrównywana była do sposobu malowania Jawlensky’ego czy Picassa, a nawet Matisse’a²⁷⁶, ze względu na umiejętność zachowania „napięcia pomiędzy rzeczywistością i iluzją”²⁷⁷.

Na wystawach prezentowała głównie kwiaty, studia portretowe oraz pejzaże. Jednak Paula Grünfeld była przede wszystkim doskonałą kolorystką, a przez współczesnych krytyków nazywana była *Farbharmonikerin*. Jej malarstwo w jednej z recenzji uzyskało jeden z największych w owym czasie komplementów, gdyż określone zostało mianem niekonwencjonalnego, „nieakademickiego”, jej prace miały zawierać harmonię pomiędzy treścią, kompozycją i kolorem²⁷⁸, jednocząc to, co duchowe z materią²⁷⁹. Harmonia rytmu barwnego i płaszczyzny obrazu miały być największymi walorami jej obrazów²⁸⁰.

Wraz z powstaniem inicjatyw kulturalnych w środowisku żydowskim, w rodzaju wspomnianego wyżej żydowskiego Kulturkreisu, Paula Grünfeld pojawiała się coraz częściej obok innych wrocławskich twórców i twórczyń: Isidora Aschheima, Heinricha Tischlera, Käthe Ephraim Marcus, Ludwiga

²⁶⁸ Zob. *Kunstaussstellung Breslau 1920...*, s. 7.

²⁶⁹ Katalog: *Erste Herbst Ausstellung 1922...*

²⁷⁰ *Ausstellung der Gruppe 1922...*

²⁷¹ Zob. SM, 5, 1928, nr 7, s. 312; 8, 1931, nr 1, s. 38.

²⁷² *Juryfreie Kunstaussstellung Breslau 1927...*

²⁷³ B. Stephan, *Paula Grünfeld*, w: *Künstler Schlesiens. III...*, s. 17.

²⁷⁴ „(...) einige (...) unruhige(n), niemals recht durchgereifte(n) Erfindungen”; w: F. Landsberger, rec. z wystawy „Künstlerbund Schlesien”, w: SM, 5, 1928, nr 7, s. 312.

²⁷⁵ *Idem*, *Ausstellung der Gruppe 1922...*, s. 186.

²⁷⁶ B. Stephan, *Paula Grünfeld...*, s. 17.

²⁷⁷ *Ibidem*.

²⁷⁸ *Paula Grünfeld die Farbharmonikerin*, BJG, 11, 1934, nr 19 (XII), s. 19.

²⁷⁹ *Ibidem*.

²⁸⁰ I. Aschheim, *op. cit.*, s. 4.

Meidnera, Eugena Spiro, Williego Brauna, Siegfrieda Laboschina²⁸¹, na wystawach jednoczących artystów żydowskich. We wrocławskiej prasie żydowskiej z lat 30. anonsowano również możliwość odwiedzenia jej atelier. Poprzedzający powyższą informację artykuł nieznanego autora miał zachęcić do odwiedzenia artystki, która mieszkała „w wielkiej ciszy, niemal w strachu, zamknięta przed światem zewnętrznym”, przy dawnej Nikolaistadtgraben 22 (obecnie Podwale). W opisie występuje rzadki, dlatego wart choć krótkiego wspomnienia, opis jej pracowni, która określana była jako „laboratorium martwych natur” ze względu na przepełnienie różnego rodzaju kamieniami, minerałami, motylami (sic!), muszelkami, piórami, lecz przede wszystkim obrazami – akwarelami, olejami, pastelami²⁸². Przedmioty te, które poddane były działaniu światła w pracowni, zdawały się recenzentowi już nie bezużytecznymi śmieciami, lecz zauważał on (ona?), iż tocząca się pomiędzy nimi gra form znajduje swoje odzwierciedlenie w harmonijnych pracach artystki, która nazwana została po raz kolejny mistrzynią koloru. Choć często wzmiankowana przy okazji różnych wystaw artystka nie doczekała się indywidualnej wystawy. Doceniona została jednak przez ówczesną krytykę, gdyż jako jedna z dwóch kobiet doczekała się opisu swojej twórczości w tomie wydawanym przez Künstlerbund Schlesiens²⁸³. Paula Grünfeld wykazywała wiele zdolności także w formach graficznych. Jej widoki Jerozolimy (il. 95) czy swobodne szkice pejzaży (il. 96) lub dzieci (il. 97) świadczą o jej ekspresjonistycznym rodowodzie.

Niewiele wiadomo o losach artystki w czasie wojny – znana jest jedynie data śmierci: 1945 r. Jej prace zachowane w śladowych ilościach znane są przede wszystkim z czarno-białych reprodukcji zamieszczanych w przedwojennej prasie, co uniemożliwia pełną analizę artystycznych walorów jej prac.

Sara Margot Abraham

Równie często co Paula Grünfeld wśród nazwisk artystek pochodzenia żydowskiego z Wrocławia pojawia się Sara Margot Abraham. Była ona reprezentantką najmłodszego pokolenia, które swą karierę rozpoczynało w połowie lat 20. XX w. Margot Abraham była malarką wypowiadającą się głównie w technice akwarelowej, zajmowała się również wyrobami tekstylnymi, a tematyka jej dzieł była typowa dla ówczesnego tzw. kobiecego malarstwa – wykonywała głównie portrety kobiet, pejzaże i kwiaty²⁸⁴. Z takim repertuarem zaprezentowała się na

²⁸¹ Zob. L. Baruchsen Aschheim, *Jüdische Kunstausstellung...*, s. 3.

²⁸² *Paula Grünfeld die Farbharmonikerin...*, s. 19.

²⁸³ W tomie pierwszym *Künstler Schlesiens* F. Landsberger omówił twórczość Margarete Moll; zob. *Künstler Schlesiens. I...*, s. 9, 10.

²⁸⁴ Zob. K. Stanicka-Brzezicka, *op. cit.*, katalog.

wystawie artystów żydowskich w Loży Lessinga²⁸⁵ w 1925 r. Wystąpiła również na letniej wystawie zorganizowanej w 1926 r. w Parku Szczytnickim²⁸⁶, a także na ekspozycji Juryfreien w 1927 r.²⁸⁷ W latach 30. należała do założonego przez żydowskich artystów Kulturkreisu, gdzie obok niej byli również Isi Aschheim, Willi Braun, Paula Grünfeld oraz Isi Kon²⁸⁸.

Wystąpiła także na pamiętnej wystawie artystów żydowskich w Berlinie w 1935 r., gdzie pokazała obraz *Młoda kobieta z kotem*²⁸⁹. Ostatnia prezentacja jej prac miała miejsce w 1937 r. na ekspozycji wrocławskich artystów żydowskich w Berlinie, gdzie pojawiły się, oprócz wspomnianego obrazu, również jej pejzaże i martwe natury – głównie akwarele. Według recenzji jej wrocławskiego kolegi Isidora Aschheima szczególnie wysoko należało cenić jej delikatne szkice głów, a w ostatnich pracach można było ponoć zauważyć chęć zmierzenia się z malarstwem olejnym²⁹⁰. Mało wzmianek biograficznych o tej artystce uniemożliwia ustalenie dokładnych jej danych, a także tego, czy uczęszczała do wrocławskiej akademii. Ostatnia informacja o bytności artystki w mieście pochodzi z akt Urzędu Skarbowego dotyczących konfiskaty mienia żydowskiego przez nazistów w 1943 r.²⁹¹ Jedynie stąd dowiedzieć się można o dacie urodzenia artystki (11 XII 1902), a co ciekawe przy narodowości podane: Żydówka za znakiem zapytania²⁹², przy wyznaniu zaś: żydowskie. Ostatnio zameldowana była przy Zimmerstrasse 5–7 (obecnie: Joachima Lelewela), gdzie wynajmowała mieszkanie. Była niezamężna. Jako ostatnie zajęcie wpisano: prywatna nauczycielka rysunku, a wśród wartościowych rzeczy pozostawionych w mieszkaniu odnotowano 20 akwarel własnoręcznie malowanych. Cały formularz został samodzielnie wypełniony i podpisany przez artystkę z datą 6 IV 1942 r.²⁹³ Dalsze losy malarki trudne są obecnie do ustalenia.

²⁸⁵ *Eine jüdische Kunstausstellung*, „Jüdische Zeitung für Ostdeutschland”, 6 XI 1925, s. 2.

²⁸⁶ *Sommer Ausstellungen Breslau 1926. Ausstellungshalle Scheitning 07.–10.1926*, katalog wystawy, Breslau 1926, s. 35.

²⁸⁷ *Juryfreie Kunstausstellung Breslau 1927...*

²⁸⁸ *Kulturkreis, Abteilung Kunst*, BJG, 1934, nr 10, s. 10.

²⁸⁹ Zob. *Breslauer jüdische Künstler stellen in Breslau aus*, BJG, 12, 1935, nr 24 (XII), s. 7.

²⁹⁰ I. Aschheim, *op. cit.*, s. 4.

²⁹¹ AP, KMŻ, nr 1–1.610,teczka 11 (Sara Margot Abraham).

²⁹² Ta wątpliwość nazistowskich urzędników wpływa zapewne z faktu, iż ojciec Sary ożenił się po raz drugi, z Niemką Fredą Thiel, zamieszkałą przy Goethe Strasse 89; zob. *ibidem*.

²⁹³ W tym czasie część jej rodziny już wyjechała: dwaj przybrani bracia do Palestyny, siostra do USA.

Käthe Ephraim Marcus

Jednak najbardziej utalentowaną i aktywną z artystek owego czasu, która zasługuje na specjalne wspomnienie, była Käthe Ephraim Marcus. Ta urodzona we Wrocławiu w 1892 r. malarka swoje pierwsze artystyczne kroki stawiała pod okiem Hansa Thomy, który wprowadził ją jako 16-letnią dziewczynę w świat sztuki. We Wrocławiu jednym z jej nauczycieli był Max Wislicenus, a w Berlinie, gdzie studiowała, artystka spotkała się Maksem Beckmannem i Lovisem Corinthem²⁹⁴. Swoje malarskie doświadczenie zdobywała także w Paryżu (il. XIX), a po powrocie osiadła ostatecznie we Wrocławiu, stając się czynną uczestniczką tutejszego życia artystycznego.

Malarka uczestniczyła w wielu wystawach w Berlinie. We Wrocławiu zaś prezentowała się na zbiorowej ekspozycji: „Das junge Schlesien” w 1929 r.²⁹⁵, gdzie pokazała m.in. swoje paryskie studia uliczek oraz portrety jako efekt jej pobytu w stolicy Francji, który uznany został przez krytykę za ostateczny moment ukształtowania się jej stylu²⁹⁶. Jednak jej debiut nastąpił zapewne wcześniej – w salach wrocławskiej Łoży Lessinga w 1921 r., gdzie jej prace wisiały obok innych reprezentujących środowisko artystów pochodzenia żydowskiego z Wrocławia: Isidora Aschheima, Siegfrieda Laboschina, Ludwiga Meidnera, Eugena Spiro, Heinricha Tischlera²⁹⁷.

Pod koniec lat 20. brała udział w wielu wystawach: ekspozycji sztuki śląskiej w Berlinie w 1928 r.²⁹⁸, także na prezentacji „Juryfreien” we wrocławskim zoo²⁹⁹. Doczekała się również indywidualnej prezentacji swych prac w Galerie Neuman Nierendorf w Berlinie w październiku 1928 r., a prace na tej ekspozycji pochodziły ze zbiorów Friedricha Kirschnera³⁰⁰. Była, podobnie jak Eugen Spiro i Isi Aschheim, obecna na wystawie Künstlerbundu w Starej Komendanturze, gdzie można było zobaczyć jej dwie prace: *Bedienenfrauen* (*Opiekunki*) oraz *Jerusalem*³⁰¹.

Jej pejzażom, a także studiom portretowym i dziecięcym przypisywane są treści społeczne, przez co Ephraim Marcus nazywana była następczynią Käthe Kollwitz, którą sama artystka stawiała sobie za wzór. Malarka miała nie być „oskarżycielką”

²⁹⁴ B. Stephan, *Die Malerin Käthe Ephraim-Marcus*, SM, 7, 1930, nr 3, s. 123–126.

²⁹⁵ Zob. *Ausstellung „Das Junge Schlesien”*, SM, 6, 1929, nr 2, s. 94.

²⁹⁶ K. Freyer, *Ausstellung Käthe Ephraim-Marcus*, SM, 5, 1928, nr 12, s. 562.

²⁹⁷ E. Wiese, *Kunstaussstellung Lessing-Loge*, JLZ, 1, 1921, nr 47 (XI).

²⁹⁸ Obok Käthe Ephraim Marcus byli tam również: Paula Grünfeld, Isidor Aschheim, Isi Kon. W jury zasiadał m.in. Ismar Littmann; zob. SM, 5, 1928, nr 6, s. 266.

²⁹⁹ Obok Aschheima; zob. *ibidem*, nr 7, s. 404.

³⁰⁰ Zob. *ibidem*, nr 12, s. 562; również mps „Kunstkoresspondenz” (autor: prawdopodobnie Guido Leitgeb), AP, WPŚl, sygn. 1388, nr 61.

³⁰¹ Zob. *Künstler in und aus Schlesien...*

w swych obrazach, lecz „tą, która uwidacznia”³⁰², a głównym atutem jej obrazów była prostota. Jej studia dzieci (il. 98), ukazanych w różnych sytuacjach lub postaciach matek z dziećmi były zapisem duchowości, wyrażały bogactwo uczuć, „tajemnicę i grę, samotność”³⁰³. Zaletą tego prostego przekazu wyrażonego w wizerunkach dzieci był brak afektacji, a w zamian prawda malarska i psychologiczna, która czyniła je przekonującymi³⁰⁴. Mimo wszystko wspomnieć trzeba, iż w jednej z recenzji Kurt Freyer przypisuje ów indywidualny, a jednocześnie pojmowany jako wartościowy rys temu, iż artystka maluje „to, co jej najbliższe”, jej naturalne otoczenie – dzieci³⁰⁵. Owa typowa w tamtym czasie patriarchalna retoryka sprawiła, iż nawet przy opisach portretów dorosłych (sic!)³⁰⁶ przypisywano im infantylne cechy, m.in. szeroko otwarte oczy. Patrząc jednak na wiele z portretów Käthe Ephraim Marcus trudno zgodzić się z taką interpretacją jej dzieł.

Swego rodzaju odpowiedź na ową uproszczoną charakterystykę malarki, która poprzez dobór tematu, czyli portrety dzieci, została zakwalifikowana do sztucznie wykreowanego nurtu „malarstwa kobiecego”, napisała Luise Straus-Ernst, która w żydowskim tygodniku „Menora”³⁰⁷ zamieściła krótką charakterystykę prac malarki. Autorka artykułu zanalizowała przedstawienia chińskich, cygańskich i żydowskich dzieci w twórczości Käthe Ephraim Marcus. Omówiła także wizerunki wychowanków jerozolimskiego przedszkola (il. 99), a także portrety, na których malarka uwieczniła wizerunki wybitnych osobowości z Wrocławia. Liczba tych ostatnich obrazów jest wyjątkowo duża. Obok Arnolda Ulitza, który był wrocławskim pisarzem, również związanym z Ludwigiem Meidnerem poprzez wspólną naukę w katowickim gimnazjum oraz grupę literacką skupioną wokół czasopisma „Die Gäste”, Ephraim Marcus stworzyła również malarski wizerunek znanej w kręgach dobroczynnych Pauli Ollendorf – członkini Der Jüdische Frauenbund (Żydowskiego Związku Kobiet), feministki i działaczki społecznej, która we Wrocławiu prowadziła przedszkole. Od 1918 r. brała udział w zgromadzeniach zarządu miasta³⁰⁸.

³⁰² *Ibidem.*

³⁰³ *Ibidem.*

³⁰⁴ *Ibidem.*

³⁰⁵ *Ibidem.*

³⁰⁶ *Ibidem.*

³⁰⁷ L. Straus-Ernst, *Käthe Ephraim Marcus*, „Menora” 10, 1932, z. 11–12, s. 442.

³⁰⁸ M. Łagiewski, *Wrocławscy Żydzi 1850–1944*, Wrocław 1994. Wspominając w tym miejscu także Clarę Sachs, wypada zaznaczyć rolę żydowskich kobiet w społecznym życiu miasta oraz w procesach emancypacji kobiet w Niemczech w ogóle. We Wrocławiu Der Jüdische Frauenbund istniał od października 1908 r. Z inicjatywy tej organizacji powstawały sierocińce, szkoły dla ubogich dziewcząt, wybudowany przez braci Ehrlich Żydowski Dom dla Samotnych Kobiet, a także założona w czasach kryzysu pod koniec XIX w. Żydowska Kuchnia Ludowa. Było to zatem środowisko niezwykle aktywne i świadome potrzeb współczesnych kobiet oraz ich trudnej sytuacji.

Käthe Ephraim Marcus, której mali modele wywodzili się często z prowadzonych przez wrocławski oddział dobroczynnych organizacji kobiecych, musiała co najmniej sympatyzować z Der Jüdische Frauenbund, skoro sportretowała drugą, obok Beate Guttman, jego wybitną przedstawicielkę z Wrocławia (il. 100). Obraz ten, niezwykle werystycznie oddany, nie nosi żadnych cech idealizacji w stosunku do wrocławskiej feministki. Widz ma przed sobą szczupłą postać o lekko przekrzywionej w prawą stronę, jakby opadającej głowie i twarzy, na której najbardziej charakterystycznymi punktami są duże, obwiedzione siłą obręczą oczy, które w zamyśleniu, zmęczeniu patrzą na wprost. Charyzmatyczna i łatwo rozpoznawalna, również na fotografiach, twarz Pauli Ollendorf, na obrazie Ephraim Marcus zyskała jeszcze bardziej ekspresyjny wyraz. Odświętności i sztuczności, która niekiedy charakteryzuje portrety znanych osobistości, nie ma na tym obrazie – wręcz przeciwnie, stojące przed wrocławską radną szklanka z wodą oraz rozłożone akta i dokumenty sprawiają wrażenie, jakby portretowana została zaskoczona przypadkowo przy pracy. Takie elementy rzadko spotykane były nawet na portretach mężczyzn. W tym przypadku śmiało możemy mówić o nowym wizerunku kobiety, której głównymi atrybutami nie są już kwiaty czy dzieci. Paula Ollendorf ukazana jest jako osoba aktywna zawodowo i intelektualnie, pozbawiona typowych cech przypisywanych kobietom – sportretowana bez upiększeń, przez co wygląda niemal ascetycznie, choć widz świadomy jest, iż ma do czynienia z wyjątkową osobowością. Z pewnością był to celowy zabieg malarki, a ten pozbawiony idealizacji portret miał dowodzić, jak bardzo zmieniła się dotychczasowa, ograniczona do prac domowych, rola kobiety w społeczeństwie. Wzór Pauli Ollendorf, która stała się osobą publiczną, zasiadała w zarządzie miasta i gminy żydowskiej, poświęcała się pracy intelektualnej i społecznej, które były dla niej sprawami priorytetowymi, prezentował nową opcję zawodową i życiową dla kobiet. Surowy portret wrocławskiej działaczki, autorstwa Käthe Ephraim Marcus, jest dość wyjątkowy na tle ówczesnej sztuki tworzonej przez kobiety, tak jak wyjątkowa ciągle jeszcze była wtedy osobowość i działalność Pauli Ollendorf. Obraz ten jest ważnym zapisem zmian, jakie nastąpiły zarówno w gminie żydowskiej, jak i w całym Wrocławiu.

Käthe Ephraim Marcus podobnie jak Heinrich Tischler i Isidor Aschheim była związana z mecenatem artystycznym Ismara Littmanna, którego portret olejny autorstwa malarki znajduje się obecnie w zbiorach Muzeum Śląskiego w Görlitz (il. XX). Żydowski miłośnik sztuki ekspresjonistycznej, prawnik z zawodu, ukazany został w naturalnej pozie na niemal neutralnym tle. Niestety, nieco zniszczona i popękana powierzchnia płótna nie pozwala w pełni określić barwy i docenić walorów artystycznych obrazu. Płótno jest jednak utrzymane w różnych odcieniach brązu, a jego najjaśniejszym punktem jest łysa głowa Littmanna oraz twarz ukazana z charakterystycznym dla artystki weryzmem i psychologicznym

wyczuciem. Najbardziej plastycznie opracowaną część stanowi ubiór kolekcjonera, malowany załamującymi się pociągnięciami pędzla, które wprowadzają w tę część ruch oraz bogactwo kolorystyczne odcieni brązu. Obraz ten jest jednym z niewielu zachowanych wizerunków tragicznie zmarłego prawnika i nosi znamiona stylu ekspresjonistycznego.

Marcus zajmowała się również popularną ciągle twórczością pejzażową, a jej krajobrazy, oprócz przywiezionych w latach 30. XX w. widoków Paryża, to – po powrocie z Palestyny i Egiptu – obrazy przedstawiające panoramy orientalnych miasteczek i egzotycznych miejsc. Płótna: *Kobiety beduińskie* oraz *Jerozolima* artystka pokazała publiczności Wrocławia w 1932 r. na wystawie Künstlerbund Schlesiens: „Künstler in und aus Schlesien”³⁰⁹.

Przez środowiska żydowskie Käthe rozpoznawana była jako rodzima, śląska artystka. Dowodzi tego wspomniany wcześniej artykuł z „Menory”. Również ona w ciężkich dla artystów żydowskich czasach była w 1934 r. członkinią Kulturkreisu. Około 1935 r. wraz z mężem udało jej się wyemigrować do Palestyny. Zamieszkała w Jerozolimie i kontynuowała swoją działalność artystyczną, którą wzbogaciła o twórczość rzeźbiarską. W 1945 r. wykonała m.in. pomnik Mordechaia Schornsteina, właściciela zoo w Tel Awiwie. W jej pracach graficznych i malarzkich niezmiennie dominowały motywy pejzażowe i dzieci. Zmarła w 1970 r. w Jerozolimie.

* * *

Jeszcze przed wybuchem II wojny światowej z Wrocławia owa wielokulturowa bohema, rozpraszając się po całym świecie. Sara Margot Abraham, Isi Aschheim, Johnny Friedlaender, Paula Grünfeld, Käthe Ephraim Marcus, Heinrich Tischler i inni wspomniani wyżej artyści – wszyscy pochodzili ze środowiska związanego mniej lub bardziej bezpośrednio z Oskarem Mollem, Otto Muellerem czy Johannesem Molzahnem, którzy byli zwolennikami ponadregionalnej, ponadnarodowej sztuki, traktowanej jako wolna wypowiedź artystyczna. Poszukiwali najlepszej formy dla swej sztuki, w której wyrażony był zarówno bunt młodego pokolenia doświadczonego przeżyciami wojny, jak i – w przypadku artystów pochodzenia żydowskiego – ślady poszukiwań pierwiastka związanego z duchowością żydowską, którego temu wychowanemu niekiedy bez kontaktu z tradycją judaistyczną pokoleniu zaczęło brakować.

We Wrocławiu miało szansę rozwinąć się na wielką skalę środowisko artystów żydowskich, z których wielu działało przy poparciu wielbiciela sztuki współczesnej – Ismara Littmanna. Założone w 1927 r. Nationalsozialistische Gesellschaft für deutsche Kultur (Narodowosocjalistyczne Stowarzyszenie dla Kultury

³⁰⁹ Zob. *Künstler in und aus Schlesien...*

Niemieckiej), bojkot kwietniowy w 1933 r. oraz późniejsze, coraz brutalniejsze zaostżenia prowadzące ostatecznie do całkowitego zakazu twórczości artystycznej zahamowały ów dynamiczny i obiecujący rozwój. Dotyczyło to nie tylko artystów żydowskich, lecz również wszystkich, których sztuka nie odpowiadała narodowemu i jednoetnicznemu profilowi, jaki chciano nadać wszelkim formom działalności kulturalnej i artystycznej po dojściu Hitlera do władzy. To m.in. prace Otto Muellera, którego obrazy pochodziły ze zbiorów Ismara Littmanna, dzieła Oskara Molla oraz oczywiście artystów żydowskich zostały umieszczone na zorganizowanej we wrocławskim muzeum wystawie: „Kunst der Geistesrichtung 1918–1933”, która była preludeum do monachijskiej „Entartete Kunst”. Wystawę zorganizował ówczesny dyrektor Muzeum Śląskiego – Wolf Marx – 17 XII 1933 r. Dwa lata później powstał wrocławski oddział Kulturbundu, który monitorowany był przez nazistowskiego urzędnika Hinkla. Muzycy, aktorzy i artyści plastycy żydowskiego pochodzenia musieli bez wyjątku meldować się w organizacji, której celem było zamknięcie im drogi do kariery oraz ułatwienie narodowym socjalistom kontrolowania ich miejsca pobytu i działań. Żadna wystawa, żaden koncert czy przedstawienie nie mogło odbyć się bez wiedzy i akceptacji Reichsverband der Jüdischer Kulturbunde³¹⁰, który był organizacją fasadową, zrzeszającą artystów żydowskich, w rzeczywistości zaś swoistym kulturowym gettem.

Najbardziej zniechęconym przez narodowych socjalistów kierunkiem w sztuce był ekspresjonizm, określany mianem bolszewickiego czy wręcz „żydowskiego” stylu. Pod pretekstem kryzysu ekonomicznego oraz domniemych konfliktów we wrocławskiej akademii uczelnia zamknięto 1 IV 1932 r.³¹¹ Jedynym warunkiem przetrwania dla wielu artystów była działalność w organizacjach żydowskich, co stanowiło w tym czasie ostatnią szansę prezentowania swojej twórczości w niemieckim Wrocławiu. Pod koniec lat 30. wielu z nich w końcu zdecydowało się na ucieczkę i osiedliło się w różnych częściach świata. Część jednak, niestety, jak Heinrich Tischler, Moritz Hadda czy Sara Margot Abraham, padło ofiarą nazistowskich prześladowań i zginęło w wyniku pobytu w obozie. Ich dzieła – zniszczone, skonfiskowane lub skradzione – trudno zlokalizować po dziś dzień.

³¹⁰ Komunikat Hinkla, zamieszczany w prasie żydowskiej, brzmiał: „Uprzejmie zaznaczam, że wszelkie zbiorowe wystawy sztuki organizacji żydowskiej należy obowiązkowo zgłaszać”; zob. BJG, 14, 1937, nr 8, s. 3.

³¹¹ P. Hölscher, *op. cit.*, s. 358.

Żydowscy kolekcjonerzy Inicjatywy wystawiennicze środowisk żydowskich we Wrocławiu Muzeum Żydowskie

Żydzi w towarzystwach kulturalnych Wrocławia

Przełom XIX i XX w. był okresem ostatecznego konstituowania się świeckiej kultury żydowskiej w Niemczech. Świeckie formy literatury, nauki i sztuki, które istniały również wcześniej, teraz stały się autonomiczne¹. To nowe pokolenie żydowskich intelektualistów, po części zasymilowanych i prowadzących tryb życia daleki od tego, jaki przez wieki pielęgnowany był przez żydowskie gminy, Michael Brenner nazywa „Żydami poza judaizmem”². Terminem tym określa ludzi, którzy porzuciwszy tradycyjne, religijnie pojmowane formy eksponowania swojej tożsamości, próbowali stworzyć nową, opartą na wartościach świeckich kulturę. Według Brennera jednym z głównych czynników, który sterował przeobrażeniami w obrębie gmin żydowskich było wytworzenie się wśród Żydów niemieckich „spontanicznej, zbiorowej pamięci”³. Autor książki *Jewish Culture in Weimar Germany*⁴ analizuje proces zmian żydowskiego „samookreślenia się”, pisze o potrzebie stworzenia świeckiej wspólnoty nowoczesnych Żydów – *Gemeinde* (gmina, wspólnota) na zasadzie pewnego kontrastu w stosunku do społeczeństwa niemieckiego (*Gesellschaft*), tendencji, która zaistniała zarówno w okresie przedweimarskim, jak i po I wojnie światowej. Przy takim pojmowaniu gminy na pierwszy plan wysuwała się rola wspólnoty pochodzenia (*community of blood*, jak to określał Buber⁵), a nie przywiązanie do religii. Zeświecczone warstwy burżuazyjne, szukając duchowego wsparcia oraz wiedzy na temat zagubionych korzeni,

¹ M. Brenner, *The Renaissance of Jewish Culture in Weimar Germany*, New Haven–London 1996, s. 19.

² *Jews Beyond Judaism*, zob. *ibidem*, s. 1.

³ Określenie to wprowadził P. Nora; *ibidem*, s. 5.

⁴ M. Brenner, *op. cit.*, s. 19.

⁵ *Ibidem*.

swoją drogę powrotną ku judaizmowi miały odnaleźć dzięki licznym instytucjom i szkołom, których celem było promowanie wiedzy i żydowskiej świadomości. Proces ten – przekształcanie się gminy we wspólnotę (*Gemeinde* w *Gemeinschaft*) – autor nazywa „poszukiwaniem wspólnoty”⁶.

Brenner zwraca również uwagę na rosnącą potrzebę nie tylko tworzenia, lecz również publicznego prezentowania sztuki żydowskiej⁷ w zakładanych dla tego celu muzeach żydowskich i stowarzyszeniach wystawienniczych. Idea muzeum jako „żyjącej historii”, wprowadzona przez Karla Schwarza dla Muzeum w Berlinie, prezentowała rewolucyjne podejście do tradycji judaistycznej. Według tej koncepcji powstawały pierwsze muzea żydowskie, gdzie obok artystów współczesnych eksponowane miały być również przedmioty rytualne, które po raz pierwszy przestały być obiektami czysto użytkowymi, a zyskały miano dzieł sztuki. Od 1929 r. działało już muzeum we Wrocławiu, natomiast w Berlinie otwarto takowe w 1933 r.

We Wrocławiu pierwszej połowy XX w., podobnie jak w Berlinie, Hamburgu czy Frankfurcie nad Menem, kręgi artystyczne miały głównie charakter kosmopolityczny. Rosnąca liczba żydowskich artystów oraz kolekcjonerów sztuki tworzyła środowiska, które nie zajmowały się już, jak znów twierdzi Michael Brenner, promowaniem ideałów emancypacji, lecz utrwalaniem świeckiej kultury żydowskiej. Nie można jednak zapominać również, iż wśród wielu z tych, którzy oparli się ostatecznej asymilacji, byli też tacy, którzy byli o krok od konwersji, oraz ci, którzy ewentualnie decydując się na zmianę wyznania pragnęli, aby ich dorobek został włączony do dziedzictwa niemieckiego czy europejskiego – bez podziału na kulturę etniczną, religijną czy narodową.

Już na początku XX w. wrocławscy Żydzi ogrywali bardzo istotną rolę w sferze kulturalnej, intelektualnej i artystycznej, a ich wpływ przybrał na sile także po 1918 r. Możliwe rodziny burżuazyjne – właściciele sklepów, fabryk, a także inteligencja – prawnicy, lekarze wychodzili ze swoimi zainteresowaniami poza prywatne kręgi i coraz śmielej wstępowali w szeregi organizacji śląskich. Duży procent z nich wywodził się z kręgów żydowskich imigrantów z Wielkopolski i Górnego Śląska, którzy zmuszeni pogarszającą się na tych terenach sytuacją ekonomiczną przybyli do Wrocławia. Wielu z nich stało się twórcami śląskich stowarzyszeń o charakterze ponadnarodowym. Niezależność finansowa, dostępność różnorodnych profesji oraz otwarty rynek, a także rosnący wpływ na życie intelektualne oraz obecność wybitnych autorytetów naukowych pochodzenia żydowskiego na wrocławskim uniwersytecie składały się na bodajże najbardziej stabilny

⁶ Ten sam tytuł ma jeden z rozdziałów książki: *The Quest for Community – ‘Gemeinschaft’ and ‘Gemeinde’. The Ideological and Institutional Transformation of the Jewish Community*, w: *ibidem*, s. 1–69.

⁷ Rozdz. *The Public Presentation of Jewish Art*, w: *ibidem*, s. 177–181.

i twórczy okres dla wrocławskich Żydów. Dla rozwoju życia kulturalnego Wrocławia szczególną rolę odegrała działalność rynku wydawniczego.

Oprócz kierowanych głównie do członków gminy czasopism, takich jak: „Allgemeine Zeitung des Judentums”, „Jüdische Zeitung für Ostdeutschland”, „Breslauer Jüdisches Gemeindeblatt” oraz „Jüdisch Liberale Zeitung”, współtworzyli również: „Grünberger Wochenblatt”, „Breslauer Morgenzeitung”, „Breslauer Zeitung”, a także tygodnik „Ost und Süd”. Słynne nie tylko we Wrocławiu, lecz na całym Śląsku były oficyny wydawnicze, a niektóre z nich działały już od początku XVIII w. Najstarszą założył Sabbatai Ben Josef Bass – księgarz, wydawca (1641–1718), który był też kantorem oraz autorem pierwszej naukowej bibliografii piśmiennictwa hebrajskiego i żydowskiego *Siftei jeszenim* (*Wargi śpiewających*). W 1680 r., w Amsterdamie uzyskał zezwolenie na założenie drukarni; od 1689 r. wydawał książki po hebrajsku, ale nie we Wrocławiu, tylko w Brzegu Dolnym. Drukarnia działała do 1711 r. Sabbatai Bass pierwotnie chciał stworzyć pierwszy ośrodek wydawniczy książek żydowskich obsługujący Niemcy, Polskę, Litwę i Ukrainę. Był to wydawca niezwykle aktywny, znany we Wrocławiu i w Wielkopolsce, w śląskiej stolicy łączyły go ścisłe kontakty z wrocławskimi hebraistami i orientalistami⁸. We Wrocławiu swoje domy wydawnicze miały również inne żydowskie firmy o długiej tradycji: założona w 1823 r. oficyna Koebnera, wydawnictwo L. Freund (1850), Felix Priebatsch (założona w 1861 r.), firma Schatzky, Salo Schotländer (1873), Max & Hermann Marcus (1892), a także wydawnictwo Adolfa Hepnera, który sam był autorem wielu książek.

Redaktorem „Schlesische Erzähler” był Max Kayser (1853–1888), przedstawiciel wrocławskiej socjaldemokracji, deputowany do parlamentu Rzeszy⁹. Do najbardziej poważanych wrocławskich publicystów należeli: krytyk teatralny Alfred Kerr, Felix Hollaender. Tu swoją karierę rozpoczynał również pisarz Emil Ludwig – syn znanego wrocławskiego okulisty i działacza społecznego Hermanna Cohena. Arthur Silbergleit oraz Paul Mühsam kontynuowali działalność wrocławskiej Szkoły Poetów. W sposób znamienny dla kultury miasta przyczynił się również wydawca i historyk Felix Priebatsch. Nową sztukę Gerharda Hauptmanna reżyserował Żyd Max Reinhardt. Podziwiana przez wrocławskiego historyka sztuki Franza Landsbergera Maria Meier pracowała nad jedną z postaci Ibsena, a w Café Fahrig, która mieściła się w domu Sachsów przy obecnym Placu Teatralnym 1 i 2, towarzyski prym wiódł założyciel wrocławskiej Szkoły Poetów, król ówczesnej bohemy, Paul Keller.

Czynny udział przedstawicieli żydowskiej burżuazji w towarzystwach kulturalnych Wrocławia był próbą utrwalenia swojej pozycji w świecie niemieckiej kul-

⁸ *Encyklopedia Wrocławia*, red. J. Harasimowicz, Wrocław 2000, s. 60.

⁹ M. Łagiewski, *Wrocławscy Żydzi 1850–1944*, Wrocław 1994.

tury i nauki. Rodzące się przy tym poczucie przynależności oraz aktywnego współtworzenia tychże było cechą wspólną mieszczańskiej warstwy niemieckiej, a żydowskiej szczególnie. W ten sposób niejako rekompensowały one sobie nieobecność na stanowiskach państwowych, a uczestniczenie w inicjatywach kulturalnych wpisywało ich nazwiska na trwałe w historię życia publicznego.

We Wrocławiu wielu żydowskich bankierów, właścicieli fabryk, sklepów oraz prawników należało do Gesellschaft der Kunstfreunde¹⁰. Kilku z nich, jak Max Silberberg, Leo Lewin, Carl Sachs oraz Ismar Littmann, w latach 20. XX w. należało również do grona najbardziej wpływowych kolekcjonerów sztuki. Także w szeregach Schlesische Kunstverein (Śląskiego Towarzystwa Sztuki) było wielu znanych przedstawicieli burżuazji żydowskiej. Już w latach 80. XIX w. na stanowiska członków zarządu tej organizacji nominowani byli m.in. wrocławscy bankierzy: Max Alexander oraz Theodor Pringsheim¹¹. Wybór posiadanych przez członków towarzystwa dzieł z 1889 r. zawiera m.in. obrazy malarzy śląskich i niemieckich, m.in.: Wilhelma Löwitha, a także grafiki, litografie i miedzioryty: Sebastiana Mansfelda, Munczacký'ego, Friedricha Wilhelma Schirmera. Wśród właścicieli tychże wymienia się: kupca Maksa Guttmana, W. Altmanna, Hermanna Cohena, kupca Leopolda Henschla, radcę kupieckiego Immerwaha¹². Do Kunstverein wstępowały nie tylko pojedyncze osoby, lecz często należały również do niego ich małżonki. Tak było w przypadku bankiera Isidora Alexandra, a także profesora Jakuba Caro. W latach 90. XIX w. duża część członków towarzystwa składała się ze znanych w mieście filantropów, miłośników kultury i biznesmenów pochodzenia żydowskiego. Oprócz wspomnianych wyżej Pringsheima oraz rodziny Isidora Alexandra pojawiają się nazwiska trzech braci Sachsów: Leopolda, Eduarda i Louisa, a także spokrewnionych z nimi Immerwahrów. Wśród kupców i fabrykantów byli: Moritz Altmann, Moritz Baruch, Moritz Bielschowsky, Eugen Ehrlich, Richard i Rudolph Eppsteinowie, Carl Fleischer, Fränkel¹³, Adolf Friedenthal z żoną, Galewsky, Glücksmann, Georg i Max Guttman, Leopold Henschel, Oskar Heymann, S. Kaufmann, Louis Lewy, Joseph Lewysohn, Emma i Joseph Lippmann¹⁴. Właściciele ziemscy: Barchewitz (w spisie podany bez imienia) oraz Agnes Barchewitz, dr Friedlaender, bankierzy: Isidor i Neander Alexander, Hugo Heimann, Albert Jaffe, Fedor Pringsheim, radcy prawni i adwokaci: Freund, E. Friedenthal, żona radcy pani Löwe. Do towarzystwa należał również rzeźbiarz Behrens, ojciec architektów Richarda i Paula, Louis Ehrlich, tajny radca

¹⁰ Zob. sprawozdania z zebrań Gesellschaft der Kunstfreunde, AP, WSPŚI, sygn. 594, 618, 1316.

¹¹ AP, WSPŚI, sygn. 1389 (10).

¹² *Ibidem*, sygn. 1389 (245).

¹³ Brak imienia.

¹⁴ Zob. AP, WSPŚI, sygn. 1389 (252).

sanitarny dr J. Graetzer, a także Heymann, Louis, Max i Wilhelm Cohn oraz księżęta ówczesnej śląskiej finansjery Juliusz i Salo Schotländer¹⁵. Na początku XX w. członkiem Kunstverein był wrocławski malarz Siegfried Laboschin, którego dzieła nie tylko były w posiadaniu innych członków towarzystwa, ale również on sam wspierał organizację swoimi zbiorami, które rozwijały się dzięki zakupom i wypożyczeniom. Wystawy Kunstverein odbywały się głównie w galerii Lichtenberga. Preferowanym rodzajem sztuki było malarstwo i grafika pejzażowa. Prawdopodobnie to właśnie za pośrednictwem grupy, w myśl idei propagowania śląskiej sztuki owi wspomniani wyżej członkowie dość hojnie wspierali swymi zbiorami każdą osobną wystawę, na której pojawiały się takie dzieła z ich kolekcji, jak: pejzaże Helene Tüpke Grande, C.E. Morgensterna, Maksa Bergera, Siegfrieda Haertla, Siegfrieda Laboschina, Hugo Ulbricha, H. Völkerling, J. von Dietla, Gertrud Staats, Eduarda Kaempfera, Gertrud Pfeffer-Kohrt, Adolfa Dresslera, Adolpha von Menzla, Jamesa Whistlera, Otto Fischera, Karla Hartmanna, a także grafiki wielu z wymienionych wyżej artystów¹⁶. Kunstverein została zlikwidowana w 1938 r., a wykonawcą politycznego polecenia był Eichborn, wszystkie należące do towarzystwa dzieła przeszły na własność Schlesisches Museum (Museum Śląskiego)¹⁷.

Niezwykle istotny dla pejzażu kulturowego Wrocławia przełomu wieków aż do 1933 r., a także dla coraz liczniej występującej tu grupy artystów pochodzenia żydowskiego, był udział przedstawicieli żydowskiej inteligencji i burżuazji w działalności Künstlerbund Schlesien. Do jego zarządu należał dr Neisser, kupiec Arthur Barasch i właściciel fabryki Hugo Sternberg. Przy poparciu wrocławskich fabrykantów i właścicieli sklepów pochodzenia żydowskiego odbywało się we Wrocławiu wiele wystaw, jak chociażby cykl prezentacji we wrocławskim zoo, znany pod nazwą Juryfreien (1925, 1927, 1928), gdzie obecne były prace niemal wszystkich ówczesnych lokalnych artystów żydowskich.

Badając broszury oraz spisy członków poszczególnych organizacji kulturalnych i artystycznych, zarówno tych o profilu uniwersalnym, jak i tych związanych ze środowiskiem gminy żydowskiej, w tym również religijnego odłamu, zadziwia spostrzeżenie, iż w skład wielu z nich wchodziło często ci sami ludzie. Do członków tworzonego przez związane z Żydowskim Seminarium Teologicznym środowiska teologów, historyków i filozofów zaliczany był Marcus Brann, rabin Guttman i Rosenthal, a także Gustav Karpeles, ci sami zasiadali także w innych komitetach i organizacjach zajętych rozpowszechnianiem i edukacją historii Żydów.

¹⁵ Zob. *ibidem*.

¹⁶ Zob. AP, WSPŚL, sygn 1390, akta z lat 1907–1909.

¹⁷ Zob. *ibidem*, sygn. 1891.

Do Verein für jüdische Geschichte und Literatur (Żydowskiego Stowarzyszenia na Rzecz Historii i Literatury) (1897) należeli wspomniani już wcześniej Fedor Pringsheim, Bielschowscy, Cohnowie, Sachsowie, Friedlaender, rodzina Guradze, a także ojciec Eugena – kantor Baer Spiro. Wrocławska organizacja historyczno-literacka należała do Central Verband der jüdischen Literatur Vereine des deutschen Reiches. Powstała na fali utworzonego w Berlinie stowarzyszenia Wissenschaft des Judentums oraz innych organizacji mających świadomie szerzyć wiedzę o judaizmie i kultywować żydowskie dziedzictwo kulturowe. Głównym celem Verein für jüdische Geschichte und Literatur było, zgodnie z założeniami, propagowanie Bildung und Aufklärung (wykształcenia i oświecenia)¹⁸. Towarzystwo organizowało odczyty i wykłady dotyczące historii żydowskiej literatury, a główny nacisk kładziony był na poetów i pisarzy pochodzących ze Śląska. W 1898 r. w programie towarzystwa znalazł się wykład Marcusa Branna na temat poezji Ephraima Kuha o sugestywnym tytule *Ephraim Moses Kuh – den Dichter und Kaufmann*¹⁹. Szczególnie ważne było podkreślenie znaczenia Żydów jako grupy bogatej kulturowo, tym samym równoprawnej z innymi narodami i mniejszościami. Świadczą o tym tematy typu: Das Judentum und die anderer Kulturvölker²⁰.

Biwalencja aspiracji społecznych i kulturowych, którą próbowali pogodzić przedstawiciele możnych rodzin żydowskich pozostała cechą typową, będącą spuścizną po ideałach emancypacyjnych. Wspieranie działalności śląskich malarzy przez Kunstverein było dowodem na społeczny, finansowy oraz kulturowy awans mniejszości żydowskiej, który pragnęła podtrzymać. Kultywowanie własnego dziedzictwa kulturowego przez uczestnictwo we współtworzeniu Verein für Jüdische Geschichte und Literatur miało wzmacniać to poczucie i odnosić je nie tylko do pojedynczych członków gminy, ale do całej mniejszości żydowskiej jako zbiorowości jednolitej kulturowo. Nie było więc w obu faktach żadnej sprzeczności, oba światy oraz wychodzące z nich inicjatywy były w rozumieniu ich członków komplementarne.

Żydowscy kolekcjonerzy z Wrocławia

Obraz kulturalny Wrocławia przełomu XIX i XX w. to początek tworzenia się nowego profilu wrocławskiej akademii. Towarzyszył temu rozkwit życia inte-

¹⁸ Bericht über die Tätigkeit des Vereins für jüdische Geschichte und Literatur im Vereinsjahr 1896/97, Breslau 1897.

¹⁹ Tytuł wykładu przywołuje powieść Auerbacha z 1864 r.: *Dichter und Kaufmann*.

²⁰ Wykład wygłoszony przez dr. Blocha z Poznania w latach 1898/1899. Zob. Bericht über die Tätigkeit des Vereins für jüdische Geschichte und Literatur im Vereinsjahr 1898/99, Breslau 1899.

lektualnego oraz pojawienie się niezależnej bohemy, która spotykała się w kawiarniach czy w gościnnych domach prywatnych mecenasów, a coraz więcej uczestników tych spotkań wywodziło się spośród wpływowych przedstawicieli pochodzenia żydowskiego. Zainteresowanie żydowskich amatorów sztuki nie ograniczało się do jednej warstwy czy grupy zawodowej. Miłośnikami sztuki byli zarówno bogaci przedstawiciele miejskiej burżuazji – właściciele domów handlowych i fabryk, jak i intelektualisci – żydowscy profesorowie uniwersytetu wrocławskiego oraz inteligencja: pisarze, artyści, adwokaci i lekarze. Dla tych pierwszych kupowanie i kolekcjonowanie dzieł sztuki w swych nowych i pośrednio dla tego celu wybudowanych willach było z jednej strony ugruntowaniem mieszczańskiej pozycji w społeczeństwie niemieckim, a z drugiej stanowiło ważny element w budowaniu swego nowego wizerunku lub raczej nadbudowywaniem go poprzez awersję do stereotypowego wizerunku Żyda – handlarza, kogoś, kto zarabia pieniądze na nie zawsze czystych interesach. Sztuka uważana za najwyższą, wzniosłą dziedzinę kultury, miała pomóc w ewolucji czy wręcz rewersji owego karykaturalnego obrazu. Kolekcjoner sztuki, szczególnie kolekcjoner pochodzenia żydowskiego, miał stać się reprezentantem wartości ponadmaterialnych, estetycznych. Inteligencja zaś, która swą edukację i erudycję oraz kontakty zdobyła dzięki odbytym studiom zagranicznym, hołdowała ideałom kosmopolityzmu, wolnej wymianie myśli, jednoczeniu wielu środowisk. I w jednym, i w drugim przypadku pielęgnowanie kolekcjonerskiego hobby, monitorowanie i animowanie kulturalnego życia miało ostatecznie zlikwidować „parweniuszowskie” poczucie bycia jedynie konsumentem kultury niemieckiej, a nie jej współtwórcą.

Prywatne kolekcje, saloniki sztuki, które były w wielu żydowskich domach, ciągle stanowią materiał niedopracowany i po części nieodkryty. Funkcjonują jedynie w rodzinnych wspomnieniach, z których dowiadujemy się, iż potrzeba zaspokajania doznań estetycznych, a także lokowania swych pieniędzy w dziełach sztuki była dość powszechnym zjawiskiem wśród wrocławskich przedstawicieli mieszczaństwa, burżuazji i inteligencji. Świadomość ta stała się szczególnie żywa w przypadku prywatnych kolekcjonerów okresu przedweimarskich Niemiec, kiedy to jeszcze nie było najważniejsze kultywowanie własnego dziedzictwa kulturowego w obliczu niemieckich prześladowań, lecz współuczestniczenie w niemieckim życiu artystycznym. Uważne śledzenie wykazów właścicieli dzieł sztuki, wypożyczających swoje kolekcje na poszczególne wystawy, pozwala stwierdzić, iż duży procent z nich pochodził z prywatnych domów wrocławian pochodzenia żydowskiego. Co więcej, analizując rodzaj preferowanej przez nich sztuki, uznać można, iż ich gusta nie różniły się od artystycznych zamiłowań reszty wrocławian. Popularne jeszcze w pierwszej dekadzie XX w. malarstwo pejzażowe autorstwa Dreslera ozdabiała domy chrześcijańskich i żydowskich przedstawicieli burżuazji i inteligencji. Uderzające jest jednak to, iż wielu z żydowskich kolekcjonerów miało

swoich ulubionych malarzy, którym zlecali wykonanie większych serii obrazów prezentujących portrety rodzinne lub widoki Wrocławia i to właśnie ich dzieła stanowiły główny człon prywatnych mieszczańskich kolekcji. Na wystawie Künstlerbundu w 1913 r. dzieła Ernsta Rescha przedstawiały wizerunki członków rodziny Marck, Ebstein i Sachs²¹, podobnie Otto Kreyer sportretował członków rodziny Neisserów (m.in. Toni jako panny młodej, a także ojca Alberta – Moritza) oraz profesora Förstera²². Niemal wszystkie widoki Wrocławia Adalberta Woelfla należały do konsula Theodora Ehrlicha, on sam posiadał także pejzaż Roberta Śliwińskiego. Jego krewny, Paul Ehrlich – profesor medycyny – dał się także sportretować F.M. Voigtowi (il. 101). Malarz przedstawił naukowca w jego miejscu pracy, w otoczeniu naczyń laboratoryjnych, z cygarem w prawej, a okularami w lewej dłoni. Na tym przykładzie wyraźnie widać, iż awans społeczny i zawodowy, jaki stał się udziałem żydowskich intelektualistów, spowodował, iż sztuka stała się dla nich środkiem eksponowania swojej zawodowej pozycji. Na tle fragmentu żydowskiego świecznika, który stoi obok azjatyckiego posążka oraz figurki przypominającej Madonnę z Dzieciątkiem (sic!) przedstawiony został inny przedstawiciel inteligencji żydowskiej (il. 102). Jego graficzny portret wykonał Heinrich Wolff, a tajemniczości postaci siedzącego mężczyzny, którego nazwisko nie jest znane, dodaje trzymane w jego ręku lustro lub obraz.

W wydanej przez wrocławskiego wydawcę i kolekcjonera wyznania chrześcijańskiego, Wilhelma Korna broszurze z wystawy prac nowoczesnych artystów z prywatnych zbiorów lista dzieł wskazuje na wielu właścicieli żydowskich: Ernsta Bauera, Juliusa Branna, Paula Caro, bankierską rodzinę Cohnów, Hedwig Ebstein z Sachsów, konsula Theodora Ehrlicha, architekta Paula Ehrlicha, rodzinę Sachsów i innych²³. Wszyscy oni w pierwszej dekadzie XX w. byli członkami Museums Verein, która była organizacją skupiającą miłośników sztuki różnych wyznań.

Wspomniane już wcześniej zjawisko berlińskich salonów sztuki, które od czasów emancypacji ewoluowały, lecz ciągle w większości były prowadzone przez przedstawicieli i przedstawicielki żydowskiej burżuazji, znalazły swój doskonały odpowiednik wrocławski przede wszystkim w działalności małżeństwa Alberta i Toni Neisserów, których dom na początku XX w. stanowił trzecie (po wrocławskiej akademii i Muzeum Śląskim) centrum sztuki w mieście. Spotkania w ich willi zaowocowały specyficznymi projektami, które mogły zrodzić się tylko na gruncie wzajemnego zrozumienia i otwartości, czym przesycona była atmosfera domu usytuowanego w Parku Szczytnickim.

²¹ *Ausstellung Künstlerbund Schlesien Breslau 1913*, katalog wystawy, Breslau 1913, s. 32.

²² *Ibidem*, s. 31.

²³ *Vierte Ausstellung von Werken moderner Meister aus Breslauer Privatbesitz. Schlesisches Museum der Bildenden Künste*, Breslau 1911.

Albert i Toni Neisserowie

Profesor Albert Neisser (1855–1916) (zob. il. 31), pochodził z przybyłej z Górnego Śląska rodziny żydowskiej, jego żona Toni, z domu Kauffman (zob. il. 32), była córką śląskiego przemysłowca również pochodzenia żydowskiego. W obu przypadkach były to nowoczesne, asymilatorsko nastawione rodziny, dla których edukacja kulturalna w duchu niemieckim musiała stanowić ważny czynnik w wychowywaniu dzieci. Oboje ze sztuką stykali się w rodzinnych domach, chociażby poprzez zamawiane przez ojców własne portrety i popiersia – Albert Rachner był autorem biustu ojca Toni – Juliusa Kaufmanna²⁴, a Otto Kreyer wykonał portret Moritza Neissera – ojca słynnego dermatologa²⁵. Otoczeni sztuką na ścianach swych domów oboje dorastali w świadomości roli, jaką odgrywała ona w życiu bogatego mieszczaństwa, sami zaś pragnęli nadać swej kolekcji charakter otwarty.

Słynna willa Neisserów²⁶, autorstwa Griesebacha, została wybudowana w momencie, gdy profesor Neisser robił karierę we wrocławskiej klinice już jako uznany dermatolog. Zanim powstał ich utrzymany w stylu historyzującym dom, będący swoistą prywatną galerią pary koneserów, ich sława jako lokalnych miłośników sztuki była już ugruntowana. Małżonkowie uzupełniali się w swoich zainteresowaniach – Albert Neisser obracał się w kręgu muzyki i teatru, jego żona zaś była amatorką sztuk pięknych. Ich dom, dekorowany malowidłami wieloletniego, ulubionego protegowanego Fritza Erlera, a szczególnie wyjątkowy wśród innych pomieszczeń willi pokój muzyczny, był dowodem na ową harmonię. Małżeństwo Neisserów było przykładem mecenasów, którzy dobierając dzieła do swej kolekcji nie kierowali się jakimkolwiek z góry ustalonym kluczem. Wielu z artystów było ich przyjaciółmi, których wspierali finansowo, kupując ich obrazy czy grafiki. Z drugiej strony, po przełomie XIX i XX w. myślą przewodnią kolekcji była chęć propagowania współczesnych prądów w sztuce, stąd też hołdowali oni estetyce Jugendstilu reprezentowanej przez Fritza Erlera czy Maksa Liebermanna. Według Piotra Łukaszewicza, autora najbardziej wyczerpujących opracowań dotyczących osobowości pary wrocławskich kolekcjonerów, profil ich zbiorów wyznaczany był z jednej strony przez reprezentującego nurt romantycyzującego

²⁴ Zob. P. Łukaszewicz, *Dom własny i zbiory sztuki Alberta i Toni Neisserów*, w: *Albert Neisser (1855–1916). Kolekcjoner i mecenas sztuki. Katalog wystawy z okazji 150 rocznicy urodzin Alberta Neissera, maj–czerwiec 2005*, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Wrocław 2005, s. 18. Zob. też *Muzea sztuki w dawnym Wrocławiu/Kunstmuseen im alten Breslau*, red. P. Łukaszewicz, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Wrocław 1998; zob. też P. Łukaszewicz, *Dom Alberta i Toni Neisserów*, „Roczniki Sztuki Śląskiej” 15, 1991.

²⁵ P. Łukaszewicz, *Dom własny...*, s. 18.

²⁶ Zbiory Neisserów i ich willa doczekały się osobnego przewodnika; zob. *Das Haus Albert und Toni Neisser. Ein Führer*, Breslau 1923.

symbolizmu Giovanniego Segantiniego, z drugiej zaś przez Fritza Taublera powracającego również do tradycji malarstwa realistycznego i hołdującego klasycystycznemu symbolizmowi²⁷. Artyści śląscy reprezentujący owe dwa nurty byli przez Alberta i Toni preferowani. Należał do nich m.in. Hugo Bantau. Małżeństwo było w posiadaniu dzieł Maksa Wislicenusa oraz innych profesorów i studentów wrocławskiej akademii, a przedmiotem ich zainteresowania były nie tylko obrazy, lecz również rzeźba. Neisserowie cenili sztukę Ignatiusa Taschnera, Ernsta Segera oraz Theodora von Gosena. Posiadali zbiór malarstwa pejzażowego, reprezentującego szkołę drezdeńską, do której należeli m.in. Albrecht Bräuer i Adolf Redler, a grafiki ukazujące śląski pejzaż, również rodzinne majątki, stanowiły jedną z pierwszych dzieł w ich kolekcji. Ich gust, bardzo wyszukany, był jednocześnie wszechstronny – dotyczy to również wyposażenia domu oraz zbieranego przez Neisserów rzemiosła artystycznego, do którego, oprócz wyrobów pochodzenia orientalnego (głównie chińskiego, japońskiego i indyjskiego), przywiezionych z wypraw naukowych Alberta i Toni, należały również meble barokowe, a także wyroby ceramiczne fabryk w Wałbrzychu oraz w Tułowicach²⁸. Interesowali się również rzemiosłem wykonanym we wrocławskiej akademii, byli m.in. w posiadaniu haftowanych wyrobów Else Wislicenus.

Do najczęstszych bywalców salonu należeli: Hans Meid, Anders Zorn, Eugen Spiro oraz Alfred Graetzer, który pozostawił po sobie portretowe ujęcia właścicieli willi – jeden ukazujący profesora przy pracy, a także dwa inne portrety Alberta i jego żony w otoczeniu domowym oraz w ogrodzie. Alfred Graetzer wykonał także portret Warnera Sombarta. Małżeństwo kolekcjonerów zamówiło u grafika studia pejzażowe: widok Ogrodu Szreberowskiego we Wrocławiu oraz ulicę w Zakopanem. Wszystkie te prace powstały między 1909 a 1910 r.

W dotychczasowych opracowaniach dotyczących życia i kolekcji małżeństwa Neisserów o ile w ogóle wspomniano ich żydowskie pochodzenie, nie rozwijano tego wątku. Działo się tak zapewne z kilku względów. Nie bez znaczenia jest fakt, iż obydwójce dość wcześnie zmienili wyznanie na chrześcijańskie, według dokumentów z kościoła Marii Magdaleny we Wrocławiu Albert Neisser odbył konfirmację w 1869 r. Niektórzy z żydowskich przeciwników konwersji krytykowali Neissera za ten krok, nie będąc być może w pełni świadomi, iż była to prawdopodobnie jeszcze decyzja jego rodziców. Zgodzić trzeba się jednak z opinią, głoszoną np. przez Willy'ego Cohna, iż zmiana wyznania pomogła mu w karierze uniwersyteckiej. Z drugiej strony otwarta, kosmopolityczna atmosfera domów, z jakich pochodzili małżonkowie, wpłynęła na ich światopogląd, a status finansowy zaowocował dodatkowo chęcią przysłużenia się kulturze niemieckiej.

²⁷ P. Łukasiewicz, *Dom własny...*, s. 13, 14.

²⁸ *Ibidem*, s. 21.

Zachowana korespondencja małżeństwa ze znajomymi, przywołana przez Albrechta Scholza²⁹, dowodzi, iż oboje świadomi byli swej pozycji, która wiązała się z awansem społecznym Żydów, rozpoczętym w pierwszej połowie XIX w. Wywodząc się z zamożnych i wpływowych rodzin żydowskich, kontynuowali obecne w domu rodzinnym emancypacyjne ideały. Szczególnie rodzina Toni (Antoniny) – Kauffmanowie – należeli do niezwykle aktywnych uczestników życia muzycznego śląskiej stolicy. Jej krewny Adolf Kauffman założył w 1862 r. Breslauer Orchester-Verein (Wrocławskie Towarzystwo Orkiestrowe), do którego później należał również Albert Neisser. Podobnie ich przyjaciele i bywalcy ich willi wywodzili się w większości ze środowisk akulturowanych Żydów o kosmopolitycznym światopoglądzie. Do bliskich im osób należał Warner Sombart, Eugen Spiro i Clara Sachs, która stała się protektorką ich spuścizny. To właśnie ona zamieszkała w zakupionym w 1905 r. przez Alberta Neissera dawnym pałacyku letnim księcia Hohenlohe na Szczytnikach, a sama malarka była czynną uczestniczką prowadzonego przez małżeństwo życia towarzyskiego oraz kontynuatorką artystycznych spotkań w ich willi. Jeden z obrazów jej autorstwa ukazuje fragment ogrodu wokół niezachowanej willi Neisserów. Eugen Spiro jeszcze jako bardzo młody artysta wykonał portrety Alberta i Toni, a także na prośbę profesora kopiował starych mistrzów – Van Dycka i Rembrandta, które to dzieła miały zdobić ściany szczytnickiej willi.

Neisserowie zabiegali o to, by w kręgu ich znajomych znajdowały się wybitne osobowości, a tych, których nie mogli zbyt często widywać portretował Fritz Erler, by ich wizerunki zdobić mogły wnętrza willi na Szczytnikach. Tak było z uwielbianymi przez Alberta Neissera Richardem Straussem oraz Gerhardem Hauptmannem – ich portrety wisiały w holu Komarzego Dworu³⁰. Dzięki kontaktom małżeństwa, które wybiegały poza lokalne środowisko artystyczne, w 1900 r. do Wrocławia przybył również wybitny kompozytor i przyjaciel pana domu – Gustav Mahler, a recepcja jego muzyki wśród wrocławskiej publiczności była szczególnie żywa. Małżeństwo Neisserów patronowało niemal wszystkim znaczącym przedsięwzięciom na terenie Wrocławia i było świadkami bogatego rozwoju kulturalnego miasta, jaki miał miejsce na przełomie XIX i XX w. W willi bywał wrocławski historyk sztuki Richard Muther – redaktor czasopisma „Die Eule”, współpracujący z Warnerem Sombartem oraz spokrewniony z Eugenem Spiro – Erich Klossowski. Często gościmi byli naukowcy z wrocławskiego uniwersytetu, m.in. historyk Felix Dahn oraz filozof, psycholog i pedagog Wilhelm Dilthey.

²⁹ Zob. A. Scholz, *Das Leben von Toni und Albert Neisser in Briefen und Tagebüchern*, w: *Albert Neisser (1855–1916). Kolekcjoner i mecenas sztuki. Katalog wystawy...*, s. 57–84.

³⁰ *Ibidem*, s. 60, 93.

Małżeństwo dbało, aby charakter ich kolekcji, a także towarzystwo, w którym się obracali było wielokulturowe i bezwyznaniowe. Sztuka, jaką propagowali, związana z nurtem symbolizmu, nawiązywała do germańskich legend i opowieści, do wątków związanych z kulturą chrześcijańską. Hołdowali stylowi secesji, symbolizmowi, lecz także realistycznym tendencjom w malarstwie śląskim. Pokój mahoniowy urządzony był w stylu empire. Symboliczna tematyka przeważała na stworzonych przez braci Erler malowidłach pokoju muzycznego.

Artystyczny duet braterski Erlerów, a szczególnie Fritz, byli ulubionymi protegowanymi, zwłaszcza Toni Neisser, która robiła wiele, aby młody malarz jak najdłużej przebywał w ich domu, starając się o coraz to nowe zamówienia. Obaj bracia, zwłaszcza Erich, w okresie gdy do władzy doszli narodowi socjaliści, chętnie wiązali się z nowym rządem, którego polityka zgodna był z ich konserwatywno-narodowymi poglądami. Z korespondencji Ericha Erlera wynika, że pomimo podtrzymywanego ideału wolnej, niezależnej sztuki oraz oświeconego mecenatu, żydowskie pochodzenie Toni i Alberta miało istotny wpływ na ich postawę życiową, tak przynajmniej funkcjonowało to w potocznej świadomości. Nie bezpodstawnie Hauptmann w swojej powieści: *Der Narr in Christo Emanuel Quint* (*Szaleniec boży Emanuel Quint*) umieszcza bohatera o „żydowskobrzmiącym” nazwisku Mendel, dla którego pierwowzorem była postać Alberta Neissera. Również sam Erich Erler w 1945 r. we wspomnieniach o swoich dobroczyńcach pisał: „Krewni składali się prawie wyłącznie z dawno osiadłych Żydów królewskich, którzy z dumą okazywali przywileje i dokumenty z czasów Fryderyka II”. Pochodzenie Alberta i Toni było prawdopodobnie przyczyną drobnego konfliktu jaki miał miejsce na początku znajomości z Erichem Erlerem. Postawa wobec żydowskiego dziedzictwa kulturowego, zupełnie niewidoczna w preferowanej przez Neisserów sztuce (zbierali chińszczyznę, a nie np. żydowskie przedmioty rytualne) świadczyła raczej o chęci pozbycia się jakichkolwiek znaków, które mogłyby świadczyć o ich pochodzeniu. Albert i Toni reprezentowali typową dla osób ze swojego pokolenia z podobnym statusem społecznym oraz majątkowym postawę niemieckich Żydów początku XX w., która była raczej wroga lub niechętna w stosunku do Żydów z Europy Wschodniej. Najwyraźniej bali się oni identyfikacji z nimi i jeśli przypomnieć Rahel Varnhagen czy Dorotheę Mendelssohn, była to powszechna fobia ówczesnych niemiecko-żydowskich elit. Erich Erler pisze: „zgodziliśmy się, że oczywiście kulturalni Żydzi w ostatnich czasach w Niemczech mają duże zasługi, ale żydostwo wschodnie z jego ciągłą imigracją trzeba zwalczać”³¹. Zgodnie z jego przekazem Albert Neisser miał napisać w 1888 r. artykuł z żądaniem ograniczenia imigracji żydowskich uchodźców przed pogromami

³¹ Cyt. za: A. Schulz, *Życie Alberta i Toni w świetle listów i dzienników*, w: *Albert Neisser (1855–1916). Kolekcjoner i mecenas sztuki. Katalog wystawy...*, s. 100, 101.

w Europie Wschodniej³². Okazuje się, iż taka postawa Alberta Neissera obserwowana była przez środowiska żydowskie Wrocławia, które bardziej pewnie identyfikowały się ze swoim żydowskim pochodzeniem. Willy Cohn pisze, iż profesor miał wśród nich wielu przeciwników nie tylko dlatego, iż sam dla kariery dał się ochrzcić³³, lecz również dlatego, iż nakłaniał do tego samego swoich współpracowników i asystentów, którzy pod jego wpływem „przestali być wierni judaizmowi”³⁴. Również następca Neissera na posadzie dyrektora kliniki dermatologicznej, a zarazem jego wcześniejszy uczeń był ochrzczonym Żydem³⁵.

Wrogosc do wszystkiego, co zdawało się zacofane i niepostępowe, w rozumieniu małżeństwa – *Ostjuden* – równoważyła się z pełną ufnością i entuzjazmem otwartością na nowe kierunki w sztuce, reprezentowane przez artystów niemieckich. Erich Erler przedstawia małżeństwo Neisserów jako wiodących życie wyższych sfer nuworosy, którzy na licznych przyjęciach w ich willi, na których spotykano śmietankę artystycznego i intelektualnego świata, pili „dobre wina w grawerowanych kielichach z XVII w.”³⁶ Najwyraźniej rozkoszowali się oni życiem koneserów i reprezentowali typowy mecenat związany z warstwą mieszczańską, który był jednocześnie walką o polityczne i społeczne uznanie. Z sukcesem budowali we Wrocławiu nową miejską elitę. Jednocześnie Erler zauważa, iż stworzone przez małżeństwo warunki były rzadkie wśród niemieckiej arystokracji: „podczas gdy arystokracja wydawała się wciąż jeszcze skłonna oceniać artystów jako lepszego rodzaju dostawców, przez kulturalnych Żydów z Niemiec byliśmy wysoko cenieni – we Wrocławiu, podobnie, jak w Wiedniu i Berlinie”³⁷. Potwierdzeniem faktu, iż małżeństwu bliskie były ideały harmonijnego współżycia wielokulturowych środowisk są kolejne akapity zwierzeń: „Problemy dzisiaj tak decydujące nie były poważnie traktowane ani pod względem religijnym, ani politycznym, ani narodowościowym. Książęta i socjaldemokraci, konserwatyści i Żydzi, wysocy duchowni protestancy oraz katolicycy obcowali wzajemnie bez uprzedzeń, jeśli byli to ludzie przyzwoici”³⁸. Prezentacji kolejnego ciekawego punktu widzenia na działalność Neisserów z perspektywy osoby nieżydowskiego pochodzenia dostarcza kolejna refleksja Ericha Erlera, który wyraźnie oddziela okres przed i po I wojnie światowej. Po 1918 r. utrwaliła się rola i pozycja

³² *Ibidem*.

³³ Jest pewna sprzeczność w informacjach dotyczących chrztu Alberta Neissera. Świadczenie konfirmacji poświadcza, iż już w wieku 14 lat był on wyznania ewangelickiego.

³⁴ W. Cohn, *Verwehte Spuren. Erinnerungen an das Breslauer Judentum vor seinem Untergang*, Böhlau 1999, s. 83.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ Cyt. za: A. Schulz, *op. cit.*, s. 102.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ *Ibidem*.

bogatych rodzin żydowskich, zmieniło się jedynie ideologiczne podejście do własnej działalności. Co za tym idzie, transformacji uległ także stosunek społeczeństwa dominującego. Ze strony Ericha Erlera oceniane to było jako „zaostrenie się przeciwieństw”³⁹. Ten sam pisze: „Po śmierci Neisserów (Toni 1913, Albert 1916) nasz stosunek do Żydostwa zupełnie się zmienił, ponieważ w tym czasie w sprawach artystycznych nie można było czegoś osiągnąć bez semickich powiązań (handel sztuką). Po śmierci Neissera nasze stanowisko spotkało się z wrogością ze strony dziennikarstwa żydowskiego, które prześladowało zwłaszcza mojego brata. Równocześnie na starość wciąż wspominam z wdzięcznością pomoc i przyjaźń, jakich niegdyś doznałem od Neisserów”⁴⁰. Sytuacja ta zauważalna była również przez środowiska żydowskie. W swoim krytycznym artykule o mecenacie oraz o problemach z uznaniem żydowskich artystów dr Kabin zwraca uwagę, iż mecenasi pochodzenia żydowskiego, których zbiory obejmują największych malarzy, zdają się w ogóle nie zauważać, iż wytworzyło się środowisko artystów pochodzenia żydowskiego. Za nieobecność ich dzieł w europejskich galeriach winił właśnie owych kolekcjonerów, którzy chętniej wspierali twórców chrześcijańskich, a sami również przyjmowali nowe wyznanie⁴¹. Tkwi w tym niemal oskarżenie o zdradę kulturowych tradycji, a przede wszystkim o brak solidarności, a ostrze tej krytyki wymierzone było w podobnych do Neisserów dobroczyńców⁴². Jako argument przywoływano nawet ważną w kulturze żydowskiej tradycję cedaki – obowiązku dzielenia się z biedniejszymi pobratymcami. Jak widać na powyższych przykładach ambiwalentna sytuacja małżeństwa nie mogła być bardziej skomplikowana. Podskórny antysemityzm, wyczuwalny w wypowiedziach Erlera, mógł być, w jego pojęciu, złagodzony jedynie kosmopolityczną oraz hojną postawą pary miłośników sztuki. Byli oni jednocześnie ostatnimi tego typu kolekcjonerami we Wrocławiu.

Wyczuwalne i pogłębiające się z obu stron – niemieckiej i niemiecko-żydowskiej – napięcie wpływało na wykształcenie się w weimarskich Niemczech nowego stosunku do pasji żydowskich kolekcjonerów. Ze strony społeczeństwa niemieckiego zaczęli być postrzegani jako konkurencja. Tworzyły się hybrydalne wizerunki Żyda – potentata i handlarza, który przejmując sferę kultury i finansów chce zawładnąć światem. Żydowską odpowiedzią na to było położenie większego nacisku na kultywowanie żydowskiego dziedzictwa kulturowego. Przejawiana przez małżeństwo Neisserów fobia w stosunku do tradycyjnego wizerunku

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ *Ibidem*, s. 103.

⁴¹ A. Kabin, *Von der Wohltätigkeit und den Wohltäter von Förderung und den Mäzenen*, „Ost und West” 16, 1912, nr 12, s. 433–452.

⁴² Między innymi do barona Rothschilda oraz Guttmanna, z których pierwszy kolekcjonował sztukę wczesnochrześcijańską, drugi zaś mistrzów holenderskich, w tym van Dycka i Rembrandta.

Żyda była zwalczana, a Żydzi z Europy Wschodniej zaczęli jawić się jako coś autentycznego, co należy przywołać z powrotem i ocalić od zapomnienia. W tym kontekście Albert i Toni Neisserowie byli jednymi z ostatnich, którzy wierzyli w ideały emancypacji i równouprawnienia. Wielokulturowa elita Wrocławia odnalazła świątynię dla swej myśli i sztuki w ich domu, który dla wielu była miejscem pierwszych artystycznych kontaktów i fascynacji. Po śmierci Alberta, zgodnie z wolą właściciela⁴³, zbiory miały zostać przekazane miastu. W 1920 r. w willi Neisserów utworzono oddział Schlesisches Museum, którym opiekowała się również przyjaciółka pary kolekcjonerów Clara Sachs. Zgodnie z zamysłem profesora willa wraz ze zbiorami miała utrzymać prywatny charakter i pozostać pamiątką po właścicielce – miłośniczce sztuki i protektorce młodych artystów – Toni Neisser⁴⁴. Po 1918 r. na II piętrze willi zamieszkał przyjaciel małżeństwa oraz ekspert, którego radzili się w przypadku nowych nabytków dla swojej kolekcji, szczególnie zbiorów sztuki orientalnej, ówczesny dyrektor muzeum Karl Masner. W latach 20. wydano przewodnik po willi, wznawiany wielokrotnie przez opiekuna domu i kustosa – Conrada Buchenwalda⁴⁵. W 1921 r. w ogrodzie wzniesiono również pomnik fundatorów autorstwa Theodora von Gosena, w miejscu gdzie znajdowały się prochy Alberta i Toni Neisserów⁴⁶. Pomimo podtrzymywanego profilu oddziału muzeum, którego głównym celem było udostępnianie zbiorów Neisserów oraz organizowanie wystaw prezentujących przede wszystkim artystów z ich kręgów oraz sztukę tego czasu, w 1930 i 1931 r. na ścianach willi zawisły obrazy z kolekcji Ismara Littmanna⁴⁷ składające się głównie z dzieł czołowych ekspresjonistów, w tym wielu pochodzenia żydowskiego. W 1934 r. nastąpiło zamknięcie filii muzeum oraz skonfiskowanie znajdujących się w nim zbiorów⁴⁸, z których wiele, w tym sam budynek, nie przetrwało wojny.

* * *

Atmosfera *fin du siècle* nie przyjęła w dolnośląskiej stolicy zbyt dekadentckiej postaci, przejawiała się jednak w otwartym życiu towarzyskim, rodzeniu się atmosfery kosmopolityzmu w myśl ideałów sztuki żywej. Artystyczne życie i dyskusje w domu małżeństwa Neisserów ukształtowały zmysł estetyczny następnych pokoleń artystów i krytyków sztuki. Jako na miejsce swoich pierwszych inspiracji wskazują gościnnie dom na Szczytnikach dwaj historycy sztuki – Franz Landsberger

⁴³ Testament spisany w 1905 r.; zob. *Muzea sztuki w dawnym Wrocławiu*, red. P. Łukaszewicz, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Wrocław 1998, s. 140.

⁴⁴ *Ibidem*, s. 144.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ MNWr, DD, sygn I/4.

oraz Ernst Scheyer. Dyskusje prowadzone w Komarzym Dworze przenoszone były niekiedy do mieszczącej się w nowej kamienicy Sachsów Cafe Fahrig, która również była znaczącym centrum wrocławskiej cyganerii.

Na przełomie wieków wiele żydowskich rodzin wspierało datkami oraz konkretnymi dziełami zbiory Schlesisches Museum. Najbardziej hojne były rodziny bankierów: Pringsheim, dr Friedman, Paul Heinemann, Oskar Heymann, Ludwig Epstein, Wolf Friedenthal, dyrektorzy banku: Levy Kohn oraz Linda Schlesinger⁴⁹. Dzięki datkom Samuela Henschla w latach 1904–1905 odnowiono I piętro muzeum. Wiele z dzieł eksponowanych w salach muzeum śląskiego udostępnione było jako depozyt bądź też ofiarowane jako dar⁵⁰.

Lata poprzedzające I wojnę światową to okres początku tworzenia się kolekcji o charakterze prywatnym, rodzinnym. Możliwe rody żydowskie cieszyły się pozycją konesera, a wśród zamawianych przez nie portretów rodzinnych częste były dzieła lokalnych artystów. Chętnie też otaczali się zabytkowym wyposażeniem mieszkań, wskrzeszając niejako lub raczej ciągle podtrzymując biedermeierowski ideał kulturalnego mieszczanina. Do rodzin, które były szczególnie znane z zamiłowania do sztuki oraz wycucia piękna należała rodzina Sachs, wywodząca się od protoplasty rodu, urodzonego w Głogowie Moritza Sachsa. Jego synowie Sigismund i Leopold byli jego następcami w rozwijającym się z powodzeniem prowadzeniu sieci sklepów we Wrocławiu, zajmujących się sprzedażą mebli oraz projektowaniem eleganckich ubrań, w które zaopatrywali oficerów, arystokrację i bogatych mieszczan⁵¹. Szczególnie Leopold, ojciec malarki Clary, a zarazem wspomniany wcześniej pierwszy dobroczyńca Eugena Spiro, właściciel majątku na Maślicach, był znany w mieście ze swej przychylności dla artystów. W eleganckiej kamienicy przy Zwingerplatz (obecnie Plac Teatralny 1 i 2), oprócz pomieszczeń handlowych działała otwarta dla poetów i malarzy artystyczna kawiarnia Cafe Fahrig, w której m.in. odbywały się spotkania Verein Jüdischer Musik und Kunstfreunde zu Breslau (Związku Przyjaciół Żydowskiej Muzyki i Sztuki)⁵². Leopold Sachs wraz z żoną Sophią, z domu Guradze, zostali sportretowani przez śląskiego, wybitnego portrecistę Ernsta Rescha, a ich portrety do dziś są pamiątką dla żyjących w Niemczech potomków rodziny.

Słynna rodzina była ponoć również w posiadaniu okazałej kolekcji malarzy śląskich pierwszej połowy XIX w.⁵³, ten prywatny zbiór nie został nigdy zinventa-

⁴⁹ MNWr, DD, sygn. I/4, spis za lata 1900–1902.

⁵⁰ Niejaki Joseph Epstein, rentier, ofiarował muzeum w 1905 r. 10 000 RM i swoje zbiory śląskich wyrobów srebrnych w depozyt; MNWr, DD, sygn. I/4 (20).

⁵¹ E. Scheyer, *Eugen Spiro, Clara Sachs. Beiträge zur neueren schlesischen Kunstgeschichte*, München 1977, s. 30.

⁵² BJG, 1, 1924, nr 5 (XI), s. 48.

⁵³ E. Scheyer, *op. cit.*, s. 30, 31.

ryzowany, a rozproszone w wyniku II wojny światowej mienie rodzinne trudne jest do zrekonstruowania nawet przez żyjących potomków rodu Sachsów. Charakterystyczny profil ich prywatnego mecenatu oraz kolekcjonerstwa polegał na chęci propagowania i zbierania lokalnych dzieł sztuki. Obyta w świecie miłośniczka malarstwa francuskiego Clara Sachs najlepiej czuła się w posiadłości na Maślicach lub w zameczku na Szczytnikach, a jej rodzice otaczali się obrazami ukazującymi śląski pejzaż. Kultywowanie lokalnej kultury jest jeszcze jednym z dowodów na akulturację mieszczańskich rodów żydowskich, a także na powracający sentyment oraz kultywowanie mieszczańskiej kultury. Co ciekawe, działalność żydowskich kolekcjonerów na terenie Wrocławia w pierwszych dekadach XX w. stanowiła swoisty przykład symbiozy z miłośnikami sztuki wyznania chrześcijańskiego. Dowodzi tego, zrzeszająca członków różnych wyznań działalność Museum Vereine, gdzie we wspólnym kulturalnym interesie współdziałali chociażby potężni Kornowie, wraz z przedstawicielami rodu Sachsów. W kamienicy tych ostatnich usytuowana była galeria Lichtenberga⁵⁴, jedna z najznamienitszych galerii początku XX w., prezentująca i pośrednicząca w sprzedaży dzieł współczesnych artystów.

Ze Śląskiem, a także Wrocławiem, związana była również słynna rodzina Cassirerów, z których wywodził się król współczesnych marszandów berlińskich Paul Cassirer. Kontakty z nim utrzymywało wielu lokalnych artystów pochodzenia żydowskiego, m.in. Clara Sachs i Eugen Spiro, a jego wzór nie mógł pozostać bez echa dla lokalnych kolekcjonerów pochodzenia żydowskiego.

Pod koniec XIX w. mamy do czynienia z resentymentem biedermeierowskim, stąd też żydowskie rodziny poprzez awans kulturalny podtrzymywały ideały emancypacyjnej epoki. Tak zwany renesans biedermeieru nastąpił właśnie około 1900 r. Swoistym nawiązaniem do starych czasów było ubieranie się w stylu dawnej epoki: „W długi surduty z szerokimi, jedwabnymi kłapami, wysokim kołnierzem i gorsem”⁵⁵. We Wrocławiu tradycja ta podtrzymywana była dłużej niż w innych miastach⁵⁶. Postępująca industrializacja oraz wzrastające tempo życia wzmacniały chęć powrotu do spokojnego, mieszczańskiego życia. Sprzyjało to szczególnie rozwojowi rzemiosła artystycznego oraz projektowaniu ubiorów⁵⁷. Zamawiające nowy wystrój i wyposażenie dla swojej willi małżeństwo Neisserów wpisuje się w mentalność owego czasu związaną z wyżej opisanym procesem. Otaczanie się pięknymi przedmiotami, promowanie sztuki umacniało pozycję mieszczaństwa niemieckiego w społeczeństwie, a mieszczaństwa żydowskiego

⁵⁴ Zob. M. Zwierz, *Ulica Świdnicka w dziewiętnastym wieku. Dawne formy i przejawy życia kulturalnego*, w: *Ulica Świdnicka we Wrocławiu*, Wrocław 1995, s. 32.

⁵⁵ Zob. E. Scheyer, *Schlesische Malerei der Biedermeierzeit*, Frankfurt a. Main 1965, s. 16.

⁵⁶ Jeszcze w 1930 r. w Generalkommando odbyła się wystawa „Schlesische Biedermeier”, a artykuł z recenzją z ekspozycji napisał F. Landsberger.

⁵⁷ Zob. E. Scheyer, *Schlesische Malerei...*, s. 14.

w szczególności, w bardzo podobny sposób jak miało to miejsce w innych miastach cesarstwa niemieckiego, a także we Francji czy Polsce.

Jednocześnie można zaobserwować nowe tendencje wśród żydowskich miłośników sztuki. Szczególnie w Polsce pierwsi kolekcjonerzy pochodzenia żydowskiego przejawiali chęć świadomej ochrony żydowskiego dziedzictwa kulturowego – Lesser Geldziński z Gdańska, Mathias Bersohn z Warszawy czy Maksymilian Goldstein z Lwowa byli pierwszymi kolekcjonerami judaików⁵⁸. We Wrocławiu początku XX w. nie są znane przykłady zbyt wielkiego zaangażowania w zbieranie i badanie zabytków żydowskich. Dopiero pod koniec lat 20. XX w., szczególnie przy okazji wystawy w Jüdisches Museum, dowiadujemy się, jak wiele cennych przedmiotów przechowywały żydowskie rodziny wrocławskie w swoich domach. Pokazny zbiór judaików z terenu Śląska, a także iluminowanych średniowiecznych manuskryptów oraz przedmiotów rytualnych z różnych części świata należał do zbiorów Żydowskiego Seminarium Teologicznego. Moment pogłębionej refleksji nad własnym dziedzictwem kulturowym oraz pragnienie jego zachowania nastąpił w Niemczech później niż na terenie Polski ze względu na odmienną kulturę Żydów obu regionów. Niemieccy przedstawiciele wyznania mojżeszowego przejawiali zainteresowanie sztuką Żydów z Europy Wschodniej nie dlatego, że jak Geldziński czy Bersohn byli świadkami jej zamierania, ale dlatego, iż w wyniku pogarszającej się ich własnej sytuacji społecznej w Niemczech szukali kontaktu z kulturą dla wzmocnienia poczucia własnej tożsamości, które było im potrzebne w walce z narastającymi antysemitycznymi atakami. Do wybuchu I wojny światowej wrocławscy Żydzi ciągle pozostawali w kręgu własnej kultury mieszczańskiej, a sztuka dla jednych będąca symbolem wyrafinowania, dla drugich nowoczesności – interesowała ich w uniwersalnym wymiarze, zaspokajając mieszczańskie gusta. Był to także nierozzerwalny związek ludzi interesów i świata sztuki, który zauważony został jako zjawisko kulturowe już przez współczesnych i kontynuowany był przez okres Republiki Weimarskiej. Przy okazji wystawy zorganizowanej dla grupy Die Brücke od końca października do początku grudnia 1924 r. przez wrocławskie Gesellschaft der Kunstfreunde (Towarzystwo Przyjaciół Sztuk), którego trzy czwarte składu zarządu stanowili fabrykanci, właściciele sklepów i intelektualiści pochodzenia żydowskiego, wykład *Kaufmann und Künstler* wygłosił dr Hans Sachs⁵⁹. Podkreślano potrzebę współpracy obu środowisk, która wydawała się swoistym mariażem, dzięki któremu dający utrzymanie malarzom ówcześni biznesmeni mogli czuć się także działaczami kulturalnymi.

⁵⁸ Zob. I. Rejduch-Samkowa, *Lesser Geldziński, Mathias Berson i Maksymilian Goldstein – pierwsi kolekcjonerzy i badacze sztuki judaistycznej w Polsce*, w: *Mecenas, kolekcjoner, odbiorca. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Katowice, listopad 1981*, Warszawa 1984, s. 165–178.

⁵⁹ Zob. SM, 2, 1925, s. 50.

Zjawisko kolekcjonerstwa wśród przedstawicieli mniejszości żydowskiej na Śląsku przyjęło charakterystyczną formę szczególnie w latach 20. XX w. Po powolnym podnoszeniu się z kryzysu gospodarczego, powstałego na skutek zniszczeń I wojny światowej, zainteresowanie sztuką ze strony kulturalnych organizacji żydowskich i osób prywatnych przeżywało we Wrocławiu renesans. Jednak sytuacja socjalna, polityczna oraz kulturowa będąca specyfiką Niemiec weimarskich, wpływała na zupełnie nowe pobudki oraz uzasadnienie takiego stanu rzeczy. Żydowscy kolekcjonerzy stali się przede wszystkim propagatorami prądów nowoczesnych w sztuce, czyli paradoksalnie tego, co związane jest z kulturą antimieszcząską i liberalną. Sztuka nowoczesna stała się dla nich nie tyle formą ulokowania kapitału, ile przedmiotem zainteresowań koneserskich. W tym przypadku można mówić o prawdziwych miłośnikach czy wręcz fanatykach sztuki, którzy czynnie uczestniczyli we wspieraniu artystów związanych z bohemą. Paul Cassirer w Berlinie, który wypromował artystów Die Brücke: Siegfried Guggenheim z Offenbach, małżeństwo Fischer z Frankfurtu – kolekcjonerzy sztuki ekspresjonistycznej czy Alfred Flechtheim – miłośnik francuskich impresjonistów, należeli do znaczących odbiorców i piewców nowoczesnej sztuki europejskiej. We Wrocławiu mamy do czynienia aż z pięcioma znaczącymi nazwiskami kolekcjonerów pochodzenia żydowskiego, którzy wyróżniają się na tle innych, aktywnych w śląskiej stolicy miłośników sztuki dość precyzyjnie sprofilowanym charakterem kolekcji oraz konsekwencją w ich budowaniu.

Leo Lewin, Carl Sachs, Max Silberberg oraz Ismar Littmann, a także Leo Smoschewer to różne osobowości, których głównym punktem zainteresowania były nowoczesne prądy w sztuce, takie jak impresjonizm i ekspresjonizm. Niemal wszyscy, oprócz Silberberga i Littmanna, osiedlili się na sąsiadujących ulicach w rozwijanej przez Juliusa Schotländera nowoczesnej dzielnicy Borek, którą w większości zamieszkiwała żydowska elita Wrocławia. Ich działalność w sposób wyrazisty wpisuje się w historię kolekcjonerstwa wrocławskiego. Wśród znaczących domów marszandzkich drugiej dekady XX w. najbardziej aktywna była galeria Lichtenberga, specjalizująca się w malarstwie XIX-wiecznym, a także galeria Bruno Wenzla, wspierająca artystów współczesnych i często organizująca ekspozycje ich prac. Dzięki otwartości dyrektora Schlesisches Museum Ericha Wiesego wystawy sztuki współczesnej coraz częściej odbywały się w galeriach muzealnych. Na tle wrocławskich placówek pośredniczących w ekspozycji i sprzedaży dzieł sztuki kolekcjonerzy pochodzenia żydowskiego, mimo iż żaden z nich nie był właścicielem prywatnej galerii, byli najbardziej aktywnymi członkami wrocławskich stowarzyszeń popierających sztukę, przede wszystkim zaś wspierali działalność Muzeum Śląskiego. Charakterystyczną cechą było to, iż w przeciwieństwie do galerii Wenzla czy Lichtenberga w większości przypadków ich zainteresowanie sztuką nie wynikało z pobudek komercyjnych. Nie byli pośrednikami w sprzedaży

dziel sztuki. Jak dowodzą historie ich kolekcji, powstawały one jako wynik pasji i estetycznych upodobań, a ewentualna likwidacja zbiorów wiązała się jedynie z pojawiającą się złą sytuacją finansową. Były to największe prywatne stałe kolekcje we Wrocławiu, które powstały po I wojnie światowej.

Leo Lewin

Pierwszą znaną wrocławską kolekcją były zbiory Leo Lewina – kupca, miłośnika sztuki i bibliofila. Leo Lewin (około 1870–1940), właściciel fabryki, zapoczątkował swą kolekcję około 1917 r. 14 dziełami Maksa Liebermanna, następnie dodał do nich prace Slevogta. Posiadał także prace Adolpha von Menzla, Carla Spitzwega, Hansa Thomy, Wilhelma Trübnera, Carla Schucha, Carla Steffeka, Anselma Feuerbacha i Wilhelma Leibla. Główna część zbiorów została nabyta po I wojnie światowej i stanowiła zakup pozostałości po upadłych kolekcjach, m.in. drezdeńskiego kolekcjonera Rothermunda, a także kolekcji rosyjskich. Drugą gałąź jego artystycznych zamiłowań stanowiły zbiory malarstwa francuskiego: Moneta, Pissarro, Daumiera, Monticellego i Renoira. Lewin posiadał także prace van Gogha, Hodlera, Muncha i Israelsa.

Jedyna usystematyzowana lista należących do niego dzieł zawarta została w wydanym w kwietniu 1927 r. przez galerię Cassirer & Helbing katalogu *Sammlung Leo Lewin Breslau. Deutsche und Französische Meister des XIX Jahrhundert, Plastik, Zeichnungen*. Leo Lewin był jednym z pierwszych we Wrocławiu kolekcjonerów malarstwa francuskiego oraz artystów związanych z nurtem impresjonizmu. Posiadał wiele prac takich artystów jak: Slevogt, Menzel, Liebermann, Leibl, Guys, Renoir, Pissarro, van Gogh, Zorn. Część jego obrazów eksponowana była na wystawach organizowanych przez Gesellschaft der Kunstfreunde (Towarzystwo Przyjaciół Sztuk), jak np. obraz Slevogta *Zauberflöte*, który kolekcjoner udostępnił w 1923 r. Po rozwiązaniu kolekcji Lewina niektóre z jego obrazów, jak *La poesie* (1868–1870) Corota czy *Die Große Brücke* Courbeta (*Le Promenade de Robinson*, 1863) zostały zakupione przez Maksa Silberberga z Wrocławia.

Leo Lewin w czasie, gdy jego kolekcja rozkwitała, był niezwykle aktywny na niemieckim rynku kolekcjonerskim, był w stałym kontakcie z marszandem Paulem Cassirerem, dyrektorem berlińskiego muzeum Hugonem von Tschudi, oraz szefem galerii hamburskiej Alfredem Lichtwarkiem⁶⁰.

Dom Lewina przy Alei Akacyjowej 12 (dawniej Akazienallee) (il. 103, 104), należący wcześniej do innego prywatnego kolekcjonera sztuki konsula Fritza

⁶⁰ K. Holz, *Private to Public Passages. The modern art. Collections of Breslau Jewry*, Illinois 2005, mps udostępniony przez autora, s. 6.

Ehrlicha, zaprojektowało w 1904 r. wrocławskie biuro Richarda Ehrlicha. Po zakupie willi przez żydowskiego fabrykanta w 1921 r. koncepcję zmiany wnętrza opracował architekt berlińskich teatrów Oskar Kaufmann. Wysmakowany gust właściciela przejawiał się także w wystroju jego willi. Szczególnie ciekawym elementem były intarsjowane masą perłową ściany przedstawiające sceny przejścia z wojny do pokoju. Jak zauważył Keith Holz, wprowadzając tę osobliwą dekorację w przestrzeń mieszkalną kolekcjoner i biznesmen, który wzbogacił się na wojnie, wyraził swój patriotyzm i przywiązanie do kultury niemieckiej. Drugim ważnym aspektem jest fakt, iż wydając pieniądze zarobione podczas wojny na sztukę chciał zapewne wybielić swój udział w wojennych interesach⁶¹. Sztuka, stanowiąca wyższą formę duchowej przyjemności, jest naturalnym zaprzeczeniem destrukcyjnej siły wojny. Czas pokoju był luksusem, w którym sztuka stała się odpoczynkiem i ucieczką od wojennych wspomnień, a także inwestycją, która miała dopomóc w powrocie do ideałów spokojnego, mieszczańskiego życia.

Sam kolekcjoner był członkiem m.in. Künstlerbund Schlesien, figurował w zarządzie Gesellschaft der Kunstferunde, był także jednym z inicjatorów powstania Muzeum Żydowskiego we Wrocławiu. Oprócz malarstwa i grafiki interesował się również drobną plastyką, która stanowiła wyposażenie jego domu i ogrodu. W 1920 r. August Gaul, zwany „rzeźbiarzem zwierząt” (*Tierbildbauer*) wykonał dla niego fontannę z łabędziami. Lewin był także właścicielem *Małego parku zwierzęcego* tegoż artysty składającego się z 15 figur zwierzęcych. Sam kolekcjoner szczególnie upodobał sobie twórczość Gaula. W swej małej kolekcji plastyki posiadał także rzeźby Kolbego, Lehmbbrucka, Barlacha⁶².

Leo Lewin czynnie wspierał również wrocławskich sportowców. Wykonana przez Maksa Slevogta karta jest hołdem złożonym Lewinowi jako honorowemu członkowi Verein Breslauer Sportfreunde (Wrocławskiego Związku Przyjaciół Sportu) (il. 105)⁶³. W centrum tej frywolnej w formie wykonanej w swobodnym rysunku z elementami lawowania, barwnej „laurki”, znajdują się dwa lwy – samiec i samica. Oboje wylegają się na niebieskiej materii przypominającej kurtynę z lambrekinami, pod samcem znajduje się napis Leo (lew), a pod samicą Lewin (niem. *Löwin* – lwica). Nad nimi w półkolistą formę pergoli (prawdopodobnie wrocławskiej), pośrodku której znajduje się zarys rzeźby dyskobola, wpisany jest wykonany pismem odręcznym napis: „Dem Ehren Mietlgied” („Honorowemu członkowi”). Pod nim, w rozpoczynającą zwrot „Herrn” (Panu) literę H wpisana jest postać fotografa ukrytego pod płachtą lustrzanego aparatu. Tej „festynowej” scenerii dopełniają rysunki i napisy umieszczone poniżej. Wokół nazwy Verein

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² *Ibidem*, s. 5.

⁶³ Ilustracja udostępniona mi przez Rahel Feilchenfeldt pochodzi z: J. Guthmann, *Scherz und Laune, Max Slevogt und seine Gelegenheitsarbeiten*, Berlin 1920, kol. il. ze s. 73 wyd. 1.

Breslauer Sportfreunde postaci sportowców skaczą, wykonują fikołki w powietrzu, stają na rękach, rzucają kulą, itd. Wśród tej niemal cyrkowej scenerii postacie lwów prezentują się majestatycznie, a lwica przeciąg się i bawi łapą z powietrzem. W ten sposób protektor ukazany został jako ten, który sprawuje pieczę nad barwną i wielowątkową działalnością Związku.

Z powodu kryzysu gospodarczego zbiory Lewina zostały rozwiązane już w latach 20.⁶⁴, następnie przeszły przez ręce Paula Cassirera, a w 1935 r. przez Maksa Perla w Berlinie. Po zlikwidowaniu kolekcji, kiedy to paradoksalnie doczekała się ona swojej pierwszej publicznej prezentacji, zwiedził ją w 1927 r. w berlińskiej galerii Cassirera Franz Landsberger. W swej utrzymanej w nieco gorzkim tonie recenzji porównał on środowiska berlińskie i wrocławskie, zauważając, iż los, jaki spotkał kolekcję Leo Lewina jest symboliczny dla trudnej sytuacji i położenia Śląska na mapie kulturowej Niemiec. Jedyne Berlin wydawał mu się miejscem, gdzie można wędrować od galerii do galerii i wieść swobodne życie konesera sztuki. Historyk sztuki miał na to nadzieję również w stolicy prowincji, jednak los zbiorów wrocławskiego fabrykanta skłaniał go do mocno zdystansowanych oraz niezbyt optymistycznych refleksji co do przewidywanego rozwoju kulturalnego Wrocławia⁶⁵. Część kolekcji, mimo że zmieniła właściciela, nie opuściła Wrocławia, zakupił je inny koneser sztuki pochodzenia żydowskiego Max Silberberg. Leo Lewin przebywał we Wrocławiu do 1938 r., skąd wyemigrował do Tel Awiwu; zmarł w 1940 r.

Max Silberberg

Jednym z najbardziej aktywnych kolekcjonerów na terenie Wrocławia był urodzony w 1878 r., przybyły z Neuruppin w Brandenburgii, Max Silberberg. We Wrocławiu pojawił się on wraz z rodziną w 1920 r. Silberberg był współwłaścicielem zakładu obróbki metalu, należącego do firmy rodziny żony – M. Weissenberg⁶⁶. Przedsiębiorca bardzo wcześnie ujawnił zmysł estetyczny oraz chęć uczynienia ze swej prywatnej przestrzeni mieszkalnej miejsca przepełnionego sztuką. Fabrykant często zmieniał miejsca zamieszkania, lecz w końcu osiadł przy Landsbergstrasse 3 (obecnie ul. Kutnowska), a wnętrza jego mieszkania zaprojektował w stylu *art déco* dyrektor wrocławskiej akademii August Endell. Architekt wyposażył również jadalnię w meble własnego autorstwa, odznaczające się prostotą i elegancją i dobrze komponujące się z umieszczonymi na ścianach

⁶⁴ Zob. A. Heuß, *Die Sammlung Max Silbeberg in Breslau*, w: *Die Moderne und ihre Sammler. Französische Kunst in Deutschem Privatbesitz vom Kaiserreich zur Weimarer Republik, Deutsches Forum für Kunstgeschichte*, t. 3, Berlin 2001, s. 311.

⁶⁵ F. Landsberger, *Bildende Kunst. Berlin – Breslau*, SM, 4, 1927, s. 232, 233.

⁶⁶ Zob. A. Heuß, *op. cit.*, s. 312.

obrazami z kolekcji Maksa Silberberga. Dodatkowe wyposażenie pokoi stanowiły zabytkowe przedmioty, jak np. pokaliowe kubki z okresu baroku i renesansu, w większości srebrne, niekiedy złożone⁶⁷. Dopelnieniem wizerunku konesera i znawcy sztuki była również biblioteka domu zaopatrzona w bogatą kolekcję około 300 książek z zakresu literatury przedmiotu. Dużą jej część stanowiły francuskojęzyczne monografie klasyków malarstwa XIX i XX w.: Corota, Courbeta, Cezanne'a, Daumiera, Degasa, Gericaulta oraz van Gogha⁶⁸. Niezwykle ważną część księgozbioru kolekcjonera stanowiły oczywiście katalogi aukcyjne oraz spisy zbiorów innych mecenasów sztuki⁶⁹. Wśród nich największym zainteresowaniem darzył Silberberg zbiory francuskich i niemieckich mistrzów, jednakże dzieł do swojej kolekcji poszukiwał także na rynku rosyjskim, szczególnie u rozwiązanych przez stalinowski reżim, a następnie sprzedawanych na aukcjach w Niemczech zbiorów kolekcjonerów Strogonowa i Morosowa⁷⁰. W końcu interesowały wrocławskiego kolekcjonera również niemiecko-żydowskie kolekcje, które pod koniec lat 20. w wyniku kryzysu gospodarczego zostały dopuszczone do handlu, m.in. zbiory Maksa Böhma, A. Figdora, Huldshinsky'ego, Richarda von Kaufmanna, A. von Lanna i Marczela von Nemesa⁷¹.

Większą część zbiorów malarstwa współczesnego Maksa Silberberga, do których należało około 130 obrazów, rysunków i różnorodnej plastyki, stanowiły dzieła francuskich impresjonistów⁷². Doradcą wrocławskiego kolekcjonera był wielki miłośnik impresjonizmu berliński marszand Paul Cassirer, który zajmował się pośrednictwem w sprzedaży części kolekcji Silberberga po rozwiązaniu wrocławskich zbiorów. Oprócz Renoira Silberberg posiadał trzy obrazy Corota oraz obraz Courbeta, który wcześniej zdołał kolekcję Leo Lewina. Do jego kolekcji należał również obraz olejny Cezanne'a *Paysage des environs d'Aix*⁷³, oprócz tego prace: Maneta, Daumiera, Degasa, Monticellego, Pissarro, Signaca, Sisleya, Delacroix, Maillola, Matisse'a, Milleta, Rodina, Renne, von Barlacha, Georga Kolbe, Maillola, Hansa von Maréesa, Reneé Sintenisa i Augusta Gaula. Wśród owego bogatego wyboru malarstwa francuskiego i niemieckiego część kolekcji stanowiły również portrety autorstwa malarzy szkoły monachijskiej. Zbiory Silberberga znane były nie tylko w środowisku lokalnym, ale w całych Niemczech m.in. dzięki artykułom w „Kunst und Künstler” (autorem artykułu był Karl Scheffler) oraz „Die Dame” (autorka Alice Landsberger), a także poprzez kontakty z Paulem Cassirerem.

⁶⁷ *Ibidem*, s. 314.

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ *Ibidem*.

⁷¹ *Ibidem*, s. 315.

⁷² *Ibidem*, s. 318.

⁷³ *Ibidem*, s. 319.

Max Silberberg był nie tylko bogatym kolekcjonerem, który dla własnej, prywatnej przyjemności i satysfakcji otaczał się sztuką, był także jednym z najbardziej wpływowych i najdłużej aktywnych miłośników sztuki. Jego nazwisko figurowało na listach niemal wszystkich ówczesnych organizacji zajmujących się wspieraniem twórczości artystycznej, a także propagowaniem jej we Wrocławiu. Uczestniczył w spotkaniach Künstlerbund Schlesien, był członkiem zarządu Gesellschaft der Kunstfreunde przy Schlesisches Museum, a na protokołach z zebrań tegoż jego nazwisko widnieje obok innych kolekcjonerów pochodzenia żydowskiego z Wrocławia – Leo Smoschewera, Carla Sachsa i dr. Ismara Littmanna. Oprócz funkcji w zarządzie głównym oraz „komitecie zakupów” (Ankaufschuss)⁷⁴ pełnił też rolę sekretarza. Razem z Littmannem był autorem projektu utworzenia we Wrocławiu hali sztuki (Kunsthalle) pod zarządem Künstlerbund Schlesien. Miało być to wnętrze wystawowe, które prezentowałyby wrocławskie wyroby dzieł sztuki i rzemiosła. Ideą powstania tego miejsca, podkreślaną przez obu mecenasów, było zjednoczenie artystów różnych kręgów kulturowych⁷⁵. Dopóki nowy budynek nie powstał, na prośbę towarzystwa zarząd miasta uprzętnął oraz udostępnił Halę Targową na placu Krzysztofa. Silberberg sterował inicjatywami organizacji także w latach 30., kiedy to miała być ona rozwiązana przez nazistowskie władze.

Istotne światło na działalność Gesellschaft der Kunstfreunde, zarządzanego głównie przez kolekcjonerów pochodzenia żydowskiego, rzuca korespondencja prowadzona przez Maksa Silberberga oraz dr. Theodora Loewe z Muzeum Śląskiego⁷⁶. Oddzielenie w 1934 r. obu instytucji (Gesellschaft der Kunstfreunde i Schlesisches Museum) miało zapewne swoje podłoże w rozpoczętej już akcji aryzyacyjnej, a zmieniony zarząd muzeum posiadał w swoich zbiorach wiele dzieł będących własnością prywatnych mecenasów pochodzenia żydowskiego. W swoim piśmie do ówczesnego dyrektora muzeum Wolfa Marxa z 29 XI 1933 r. przewodniczący towarzystwa Loewe oraz sekretarz Silberberg najwyraźniej próbują odzyskać wypożyczone na rzecz muzeum dzieła, co udaje im się w maju 1934 r.⁷⁷ Silberberg pozostawał sekretarzem Gesellschaft der Kunstfreunde aż do jego rozwiązania, które planowane było od sierpnia 1934 r., troszcząc się o losy należących do towarzystwa dzieł. Wcześniej uczestniczył również w zakupach dzieł dla Muzeum Śląskiego, którego dyrektorzy niejednokrotnie zwracali się do niego o dofinansowanie zakupów prac⁷⁸.

⁷⁴ AP, WSPŚI, sygn. 1316.

⁷⁵ Protokół zgromadzenia walnego Gesellschaft der Kunstfreunde z 24 IV 1928, AP, WSPŚI, sygn. 1316.

⁷⁶ Theodor Loewe posiadał w swoim mieszkaniu przy Tauenzienplatz (obecnie plac Kościuszki) kolekcję malarstwa austriackiego; za: E. Scheyer, *Eugen Spiro...*

⁷⁷ Korespondencja ze zbiorów AP, WSPŚI, sygn. 1316, PUR7 II–450/04.

⁷⁸ Między innymi w 1927 r. ówczesny dyrektor Hintze zwrócił się z prośbą o dofinansowanie

Max Silberberg był jedną z czołowych osobistości zaangażowanych w tworzenie wrocławskiego muzeum żydowskiego, a udostępnione na potrzeby muzeum oraz wystawy „Das Judentum in der Geschichte Schlesiens” zbiory sztuki rytualnej pochodzącej z synagogi w Białej były prywatną własnością kolekcjonera⁷⁹. On również jest autorem wstępu zamieszczonego w inauguracyjnym katalogu muzeum⁸⁰. Angażował się w przygotowanie wszystkich wystaw, pozostając do końca w zarządzie muzeum.

Los kolekcji Maksa Silberberga, a także samego twórcy zbiorów to przykład wielu podobnych historii, jakie spotkały własność żydowską na terenie Rzeszy. Historia ta naznaczona jest piętnem rabunku i wypędzenia, a następnie zapomnienia oraz trudności, jakie po wojennych i późniejszych próbach odzyskania straconego mienia napotykała rodzina. W wyniku dyskryminacji oraz zawłaszczenie rodzinnej fabryki Weisserberg przez nazistowskie władze, a także w konsekwencji coraz większych podatków nakładanych na niemiecką ludność żydowską, szczególnie tę najbogatszą, Max Silberberg zmuszony był już w 1934 r. do pozbycia się swojej kolekcji oraz domu. W spieniężeniu wspaniałych dzieł pomagał mu Paul Cassirer, a prace te sprzedawane były w 1935 r. na niemieckich (głównie dom aukcyjny Paula Graupe) i francuskich aukcjach (u George’a Petita w Paryżu), które nota bene zwane były „aukcjami żydowskimi”. Podczas przeprowadzenia przymusowej aryżacji mienia żydowskiego reszta zbiorów Silberberga została ostatecznie przywłaszczona przez urząd skarbowy miasta Breslau⁸¹. Część obiektów zarekwirował Cornelius Müller-Hofstede – ówczesny dyrektor Schlesisches Museum der bildende Künste, przede wszystkim te, które Silberberg jako długoletni dobroczyńca muzeum ofiarował jako obiekt wypożyczony na potrzeby organizowanych przez tę instytucję ekspozycji. Do depozytu należała m.in. ofiarowana w 1922 r. grafika Hansa Purrmann oraz подарowane w 1933 r. dzieło Maksa Beckmanna. W 1920 r., zaraz po osiedleniu się we Wrocławiu, Silberberg ofiarował obraz olejny Carla Schucha *Martwa natura z jabłkami i gruszkami* – ten obraz w latach 30. również przeszedł na własność muzeum. Reszta zbiorów została sprzedana przez urząd skarbowy Breslau-Süd w 1940 r.

Najwyraźniej najwcześniej spieniężono obrazy malarzy francuskich. Pozostałe to dzieła Paula Klee, rysunki Menzla, Trübnera, Purrmanna, Liebermanna,

kwotą 500 marek zakupionego przez Schlesisches Museum biustu marmurowego Christiana Renschsa; MNWr, DD, sygn. I/52 (223).

⁷⁹ M. Osborn, *Besuch im Breslauer jüdischen Museum*, „CV Zeitung”, 12 XII 1935, nr 50, s. 5.

⁸⁰ *Katalog der vom Verein „Jüdisches Museum Breslau” in den Räumen des schlesischen Museums für Kunstgewerbe und Altertümer veranstaltete Ausstellung des Judentum in der Geschichte Schlesiens*, oprac. E. Hintze, Breslau, 3 II–17 III 1929, s. III.

⁸¹ A. Heuß, *op. cit.*, s. 317.

Klimta i Otto Muellera⁸². W 1939 r. Silberberg zdażył sprzedać muzeum dwa obrazy olejne: *Portret kobiety* Maneta oraz *Głowy Daumiera* za 36 tys. marek⁸³. Większość najcenniejszych dzieł z jego kolekcji: dwa obrazy van Gogha, dwa Cezanne'a, dwa Delacroix oraz dzieła Maneta, Renoira i Pissarro zostały sprzedane przez berlińskiego właściciela Domu Aukcyjnego Paula Graupe w 1935 r., który następnie poprzez kolegę z Bazylei – Hansa Wendlanda – załatwił wymianę prac z Walterem Andreaselem Hoferem, wynajmowanym przez Hermanna Goeringa kupcem⁸⁴. Nieskonfiskowana część kolekcji została wystawiona na aukcji w Berlinie, a co ciekawe fakt ten został odnotowany także w prasie żydowskiej. Uświadamiano sobie stratę, jaką było rozbitcie owej cennej kolekcji. Z notatki zamieszczonej w „CV Zeitung” wynika, iż kolekcjoner, sprzedając prywatnym kolekcjonerom (głównie z Danii i Szwajcarii) obrazy Spitzwega, Carla Schucha czy Anselma Feuerbacha, uzyskał za nie tę samą cenę, za jaką zakupił je w 1931 r. Był to sygnał nadchodzącego kryzysu nie tylko ekonomicznego poszczególnych kolekcjonerów, którzy znaleźli się niejako w pułapce, lecz także ideałów wolnej sztuki, która kultywowana była w XIX w.⁸⁵ Kolekcjoner został także wpłątany w niewdzięczną procedurę i mianowany jako oficjalny likwidator dzieł uważanych za sztukę zdegenerowaną, należących wcześniej do Gesellschaft der Kunstfreunde. Funkcję tę sprawował do 1941 r.⁸⁶

Max Silberberg pomimo konfiskaty części mienia oraz przejścia przez naziistowskie władze fabryki, co pozbawiło jego i jego rodzinę środków do życia, jeszcze do 1942 r. przebywał na Śląsku. Wraz z żoną Johanną mieszkali w obozie żydowskim w Lubiążu (Jüdische Wohnungsgemeinschaft). Jego syn Alfred Sally Silberberg przebywał już w tym czasie w Anglii⁸⁷. Jak wynika z akt sporządzonych przez urząd skarbowy zajmujący się konfiskatą mienia żydowskiego, w zbiorach prywatnych małżeństwa nie było już żadnych dzieł. Zgodnie jednak z deklaracją Silberberga, złożoną na dokumencie, część przedmiotów należała do gminy żydowskiej we Wrocławiu. Żydowskiemu kolekcjonerowi wraz z żoną nie udało się uciec. W 1942 r. zostali przewiezieni do obozu koncentracyjnego Theresienstadt, gdzie oboje zginęli. Niektóre dzieła z rozproszonej kolekcji Silberbergów odnajdowane są dopiero teraz przez potomków Alfreda Silberberga, jak miało to miejsce w przypadku obrazu Camille'a Pissarro *Boulevard Montmartre, jesień* (1897), który odnaleziony został w Muzeum Izraela pod koniec lat 90.⁸⁸ Inne

⁸² *Ibidem*.

⁸³ *Ibidem*.

⁸⁴ <http://www.museum-security.org/ww2/holocaust-claim.htm>.

⁸⁵ *Vom Kunstmarkt*, „CV Zeitung” 14, 1935, nr 13 (III), s. 6.

⁸⁶ K. Holz, *op. cit.*, s. 8.

⁸⁷ AP, KMŻ, sygn. 3285.

⁸⁸ Restytucją mienia zajmowała się Gerta Silberberg, wdowa po Alfredzie Silberbergu, synu Maksa.

dwa dzieła Hansa von Maréesa oraz van Gogha *La Oliviette* zlokalizowano w Galerii Narodowej w Berlinie⁸⁹, podobnie obraz Liebermanna *Nähschule im Weisenhaus Amsterdam* (1876) w Bündner Kunstmuseum w Chur⁹⁰. Niektóre dzieła w większości przechowywane są ciągle w galeriach na całym świecie, m.in. jeden obraz Cezanne'a – obecnie w galerii Ermitage w Sankt Petersburgu, inne w Ameryce, Niemczech i Szwajcarii.

Carl Sachs

Carl Sachs – kupiec, zamieszkały przy Kleinburgstrasse 20 (obecnie ul. Januszowicka) (il. 106), był jednym z najbardziej znanych i wpływowych kolekcjonerów końca lat 20. XX w. we Wrocławiu. W 1907 r. jego willę w rozwijającej się dzielnicy Borek zaprojektował Fritz Behrendt, a sam Sachs mieszkał w niej aż do wyjazdu do Szwajcarii.

Gdy między 1930 a 1931 r. pozbywał się swojej kolekcji u Börnera, odczuwano to jako ogromną stratę, gdyż pieczołowicie zbierane dzieła miały ulec rozproszaniu⁹¹. Przy tej okazji jednak miał miejsce spektakularny i niespotykany dotychczas gest hojności, dzięki któremu część z prac została ofiarowana Schlesisches Museum⁹². Miłośnik i znawca sztuki, wielokrotnie odwiedzający Francję, w większości interesował się grafiką francuską najznamienitszych mistrzów: Daumiera, Toulouse-Lautreca, Whistlera, Zorna, Renoira, Matisse'a, Picassa. Nie brakowało w jego zbiorach także malarzy niemieckich, głównie przedstawicieli szkoły monachijskiej: Spitzwega, Leibla, Trübnera, Uhdego, Liebermanna, Corintha. Zbiory Sachsa sięgają końca pierwszej dekady XX w., a kolekcjoner był zawsze hojnym mecenasem chętnie wypożyczającym swe dzieła wrocławskiemu muzeum, którego nie było stać na zakup prac współczesnych artystów. Od 1927 r. był regularnym członkiem Gesellschaft der Kunstfreunde.

Podobnie jak wcześniej wspomniani kolekcjonerzy Carl Sachs nabywał dzieła do swych zbiorów poprzez prywatne kontakty z artystami, a także na aukcjach likwidowanych zbiorów, m.in. sprzedanej w 1929 r. kolekcji Thadee (Tadeusza) Natansona i jego żony Misi Godebskiej, do której należały dzieła artystów francuskich. Innym źródłem nowych nabytków Sachsa były kolekcje L.J.A. Dommartina

⁸⁹ W 1999 r. na mocy decyzji Fundacji na Rzecz Pruskiego Dziedzictwa Kulturowego szkic został zwrócony Perci Silberberg.

⁹⁰ Zwrócone Gercie w 2000 r., był to pierwszy proces restytucyjny w Szwajcarii.

⁹¹ E. Wiese, mps art. *Die Stiftung Carl Sachs für das Schlesische Museum der Bildenden Künste*, AP, WSPŚI, sygn. 615.

⁹² Rok później część swoich zbiorów ofiarowała śląskiemu muzeum rodzina słynnego śląskiego wydawcy i kolekcjonera: Johanna Gottlieba Korna. Wśród dzieł były również obrazy Böcklina, a także sycylijskie pejzaże oraz prace artystów niemieckich XVIII w. Zob. E. Scheyer *Eine wiederstandene Breslauer Privatsammlung*, SM, 7, 1930, nr 10, s. 450.

i R.E. Rodriquesa, u których kolekcjoner zaopatrzył się w dzieła Felicjena Ropsa⁹³. Wśród zbieranych przez niego grafik znajdowały się w większości te o niskich numerach odbitek, co świadczy, iż kolekcjoner zamierzał zbierać prace najwyższej jakości i trudne do zdobycia. Tak było w przypadku wczesnych prac z kolekcji francuskiej i angielskiej grafik Franka Brangwaya czy Eugena Cassirera, którego portret Verlaine'a opisywany jest jako szczególnie rarytas⁹⁴, a także wykonywane w technice cliche-verre ryciny Jean Baptiste Corota, szczególnie *Dziewczyna i śmierć* (około 1858)⁹⁵. W katalogu aukcji Börnera znajduje się także 30 dzieł Daumiera oraz odbitki *Tauromachii* Goi. Sachs posiadał również akwafortę *Olimpia* Edouarda Maneta⁹⁶, grafiki Henri Matisse'a, głównie akty, a także *Kobietę gremplującą wętnę* Jean François Milleta⁹⁷. Bogactwo wariacji technicznych nad jednym tematem zawierało aż 40 prac Edvarda Muncha. Wśród owych perełek znajdował się również szkic do rzeźby *Portet Victora Hugo* Auguste'a Rodina, oprócz tego 48 litografii Toulouse-Lautreca, a także akwaforty Jamesa Whistlera. Długoletni członek Gesellschaft der Kunstfreunde udostępnił swoje bogate zbiory, organizując w 1929 r. wystawę w dawnej komendanturze. Już wtedy oprowadzający po ekspozycji około 140 prac ze zbiorów Carla Sachsa, wśród których były dzieła Daumiera, Toulouse-Lautreca czy Muncha, Erich Wiese wyraził nadzieję, że zbiory śląskiego kolekcjonera, zgodnie z testamentem, zostaną wcielone do skarbow wrocławskiego muzeum⁹⁸.

Niespodziewany i hojny gest ofiarowania Schlesische Museum ponad 300 grafik oraz rysunków, głównie niemieckich impresjonistów, spotkał się z ogromnym entuzjazmem środowiska wrocławskiego. Między podarowanymi 314 grafikami niemieckich mistrzów były dzieła: Klingera, Greinera i Stauffera, najwięcej jednak znalazło się tam dzieł Liebermanna (24), Slevogta (27), Käthe Kollwitz (14), Lovisa Corinthy (22) oraz 9 wspaniałych druków Leibla⁹⁹, a także grafiki Hansa Meida, grafa Halckreuth i Petera Halma. Kolekcjoner jednak posiadał również cenne zbiory oryginalnych szkiców mistrzów XVI, XVII i XVIII w., m.in. trzy renesansowe rysunki tuszem z kręgu Dürera i Rafaela¹⁰⁰, rysunki kredą Schadowa i dwa dzieła nazareńczyka Schnorra von Carolsfelda, razem były to 64 prace

⁹³ Zob. E. Frąckowiak, *Ryciny autorskie z drugiej połowy XIX i początków XX wieku z kolekcji Carla Sachsa*, w: *Z dziejów rysunku i grafiki na Śląsku oraz w kolekcjach i zbiorach ze Śląskiem związanym*, Wrocław 1999, s. 203, 204.

⁹⁴ *Ibidem*, s. 204.

⁹⁵ *Ibidem*.

⁹⁶ *Ibidem*.

⁹⁷ *Ibidem*.

⁹⁸ Zob. SM, 6, 1929, nr 7, s. 325.

⁹⁹ *Ibidem*.

¹⁰⁰ *Ausstellung der Stiftung Carl Sachs im Schlesischen Museum der bildenden Künste*, „Neue Breslauer Zeitung” 1931.

z różnych krajów i szkół¹⁰¹. Dodatkowo Sachs zamierzał dołożyć do darowanej kolekcji również grafiki Waltera Klemma¹⁰². Co interesujące, wśród odbitek graficznych wiele było dubletów, które muzeum zamierzało sprzedać, aby uzupełnić swoje zbiory o inne, brakujące dzieła. Wśród rysunków wymienia się: dwa akty Schnorra von Carolsfelda, wielki akt kolorową kredą Schadowa, charakterystyczny rysunek Richtera, Schwinda, Menzla, Maréesa, Liebermanna, Corintha, Barlacha i Noldego oraz Leibla¹⁰³. Jak podawała prasa, datek ten uzupełnił zbiory muzeum o ciągle brakujące dzieła artystów współczesnych¹⁰⁴. Część prac miała być wystawiona w gabinecie zbiorów miedziorytów muzeum¹⁰⁵. Obecnie część z nich znajduje się w Gabinetzie Rycin i Rysunków Muzeum Narodowego w Warszawie (około 105 rycin i 10 rysunków z kolekcji Carla Sachsa)¹⁰⁶.

Reszta prac, około 460 sztuk grafik i rysunków, do których należały również francuskie grafiki została wystawiona na aukcji C.G. Börnera w Lipsku już w listopadzie 1931 r. Jak głosi informacja w katalogu aukcji¹⁰⁷, również grafika niemiecka miała znaleźć się na rynku, ale została w ostatniej chwili wycofana i przekazana śląskiemu muzeum.

Osobowość tego kolekcjonera, a także klucz do jego zbiorów wydają się dość tajemnicze. Przede wszystkim na początku działalności Carla Sachsa jego zainteresowania skupione były na sztuce niemieckich i francuskich impresjonistów, a także generacji artystów związanych ze szkołą z Fontainebleau. Jego zbiory zawierały przede wszystkim dzieła Courbeta, Leibla, Trübnera oraz Hansa Thomy, Uhdego, Maréesa. Wśród nich typowy repertuar tej sztuki czyli martwe natury i portrety. Kolekcjoner interesował się także malarzami szkoły barbizońskiej i posiadał pokaźny zbiór cennych dzieł Corota, Rousseau, Dupré de la Peña, Díaza i Daubigny'ego. Posiadał także jeden obraz Delacroix oraz Renoira. Sachs był również miłośnikiem Monticellego. Z malarstwa niemieckiego zakupił w więk-

¹⁰¹ AP, WPSŁ, sygn. 615.

¹⁰² *Ibidem*.

¹⁰³ Spośród wszystkich ofiarowanych grafik i rysunków to właśnie rysunek kredą przedstawiający Marie Ebersberger z 1894 r. został szerzej opisany przez Wiesego, który pisze: „Jest to jeden z najbardziej znaczących rysunków Leibla, w którym w widoczny sposób wzajemne aspiracje tworzą jedność; jest on niemal symbolem kolekcjonera, któremu go zawdzięczamy: jego interesy były i są wszechstronne; to, co się objawia w tym wszystkim to jego osobowość”, w: E. Wiese, AP, WPSŁ, sygn. 615.

¹⁰⁴ Zob. F. Landsberger, *Es gibt noch Mäzene*, „Zweite Beilage der Neuen Breslauer Zeitung”, 27 XI 1931, nr 150.

¹⁰⁵ *Ibidem*.

¹⁰⁶ Zob. A. Kozak, *Mistrzowie rysunku niemieckiego od końca XVIII do początku XX wieku*, Warszawa 1991.

¹⁰⁷ *Die Sammlung Carl Sachs. Internationale Graphik des XIX. Jahrhunderts. Frühdrucke von Daumier, Millet, Munch, Toulouse-Lautrec, Whistler, Zorn u.a.*, red. B. Leipzig, P. Cassirer, Berlin–Leipzig 1931.

zości sceny we wnętrzach oraz krajobrazy autorstwa Habermanna, Langhammera, Corintha, Slevogta, Sambergera i Weißgerbera. W latach 20. tworzył się załączek zbiorów graficznych Sachsa, a do pierwszych zdobyczy należały dzieła Muncha, Whistlera, Toulouse-Lautreca, Rodina i Milleta¹⁰⁸. Wyraźnie nastawiony na kolekcjonowanie grafiki i rysunku, początkowo zbierał dzieła grafików francuskich i niemieckich, pod koniec lat 20. zaczyna jednak zwracać się również ku artystom ekspresjonistycznym. Świadczą o tym wczesne grafiki Noldego (*Im Cafe*) i Barlacha oraz Willy'ego Jaeckela, co pozwala sądzić, iż zamiarem Sachsa było rozwijanie kolekcji i nie był to jedynie wynik chwilowej fascynacji, lecz przemyślane działanie konesera. Tym bardziej zadziwia fakt, iż ów amator sztuki nowocześniejszej w tak krótkim czasie pozbył się niemal całych swoich zbiorów, część zaś udostępnił nieodpłatnie śląskiemu muzeum. Jak wynika z korespondencji Carla Sachsa i Ericha Wiesego, z października 1931 r., kolekcjoner wybierał się do Wiednia na operację oczu, prawdopodobnie groziła mu ślepotą¹⁰⁹. W jednym z ostatnich listów, jakie napisał do Wiesego, wyraża stanowcze życzenie, aby zbiory niemieckie (314 prac) nie zostały sprzedane oraz aby zachowana została integralność zarówno tej kolekcji, jak i dwóch konwolut. Świadczy to o dużej wadze, jaką miłośnik sztuki przywiązywał do tej konkretnej kolekcji, był bowiem mniej restrykcyjny, jeśli chodziło o starych mistrzów, wśród których, jak sam pisze, były niektóre naprawdę dobre, niektóre jednak szkolne rysunki¹¹⁰. Jednocześnie, mając na uwadze fakt, iż kolekcjoner zamierzał sprzedać na aukcji u Börnego również zbiory grafiki niemieckiej, inicjatywę ostatecznego przekazania ich muzeum zawdzięcza się przedsiębiorczości ówczesnego dyrektora Wiesego, który zapewne nakłonił wieloletniego członka zarządu muzeum oraz Gesellschaft der Kunstfreunde do pozostawienia cennych zbiorów w śląskiej stolicy. W 1933 r. Carl Sachs wyemigrował do Szwajcarii, a jego dar pozostał w muzeum. Jedynie obraz Noldego został skonfiskowany jako wyraz sztuki zdegenerowanej. Pomimo w miarę pomyslniej operacji Sachs nie powrócił do swych artystycznych zainteresowań. Dalsza działalność kolekcjonera, którego zbiory w latach 20. XX w. uznawane były za jedne z najznacniejszych w Niemczech, nie jest bliżej zbadana.

Leo Smoschewer

Kolejnym kolekcjonerem, którego artystyczne zainteresowania skupiały się głównie na niemieckich impresjonistach był wieloletni członek Gesellschaft der

¹⁰⁸ Zob. M. Rieß, *Der Bilder der Sammlung Sachs*, „Der Kunstwanderer” 1920/1921, s. 477, 478.

¹⁰⁹ List do E. Wiesego z 31 X 1931, AP, WPŚI, sygn. 615. Z listu z 21 XII 1931 wynika, iż operacja powiodła się, a Carl Sachs zamierzał powrócić do Wrocławia.

¹¹⁰ *Ibidem*.

Kunstfreunde oraz współzałożyciel Muzeum Żydowskiego Leo Smoschewer¹¹¹. W latach 1924–1938 był konsulem Rumunii we Wrocławiu oraz lokalnym fabrykantem, zamieszkałym przy Lindenalee (obecnie aleja Lipowa) w domu zaprojektowanym przez biuro Ehrlicha (il. 107). Wraz z żoną Else byli w posiadaniu m.in. obrazów olejnych Slevogta *Gartenweg zum Sommerhaus*. Wspomniane dzieła, wśród których było wiele więcej obrazów olejnych, głównie autorstwa impresjonistów niemieckich, zostały odebrane przez nazistowskie władze spadkobierczyni Leo Smoschewera – żonie Else, która zmarła w 1939 r. Nieznany jest inwentarz kolekcji, stąd niezwykle trudna jest rekonstrukcja pełnych zbiorów Smoschewerów. Pierwsze odzyskane dzieła zostały zwrócone potomkom kolekcjonera prawie sześćdziesiąt lat po skonfiskowaniu ich przez władze niemieckie, która nastąpiła w rok po śmierci kolekcjonera. Reszta kolekcji trudna jest do zidentyfikowania, nie była ona zapewne tak duża jak innych wrocławskich kolekcjonerów, jednak Leo Smoschewer był szeroko znany w kręgach śląskiej stolicy jako żywy propagator sztuki, mocno zaangażowany zarówno w działalność wrocławskich organizacji kulturalnych, jak i w powstające żydowskie muzeum. Jako członek Gesellschaft der Kunstfreunde był także darczyńcą śląskiego muzeum, m.in. w 1929 r. podarował on litografię Alexandra Kanoldta¹¹². Zasiadał również w zarządzie Schlesische Kunstverein.

* * *

Fakt, iż wszyscy wspomniani wyżej kolekcjonerzy oprócz własnego zawodu zajmowali się również wspieraniem sztuki jest dowodem na to, że mamy do czynienia ze szczerymi pasjonatami, których rodzaj preferowanej twórczości artystycznej jest wyrazem wysokiego gustu estetycznego oraz zmysłu konesera. Każda z owych kolekcji miała swój indywidualny profil, który odzwierciedlał artystyczne zamiłowania ich właścicieli. Nie dziwi dominująca we wszystkich zbiorach liczba dzieł twórców francuskich¹¹³, a także to, iż wrocławscy kolekcjonerzy byli

¹¹¹ Zarówno Smoschewer, jak i Leo Lewin byli w 1926 r. członkami wrocławskiej Chewra Kadisza (Bractwa Pogrzebowego), co dowodzi, iż należeli również do gminy i utrzymywali kontakty z żydowskimi organizacjami o charakterze religijnym. Zob. M. Łągiewski, *Wrocławscy Żydzi...*, fot. 51.

¹¹² AP, WPŚI, sygn. 623 (47).

¹¹³ Czwerej opisani szerzej kolekcjonerzy należą do najbardziej wpływowych, którzy zostali zapamiętani poprzez swoje inicjatywy publiczne. Kolekcjonerstwo wśród Żydów było jednak powszechnym zjawiskiem, istniało wielu koneserów sztuki we Wrocławiu, których działalność rzadko jest wspominana. Dotyczy to np. kupca Adolfa Rotenberga, właściciel sklepu przy Karl-Wilhelm Straße. Był on podobno miłośnikiem sztuki, szczególnie nowoczesnych kierunków z Francji: miał obrazy Pi-cassa, Braque'a, Legéra. Sam również próbował swoich sił w krytyce artystycznej, finansował wykłady na temat sztuki profesjonalnych historyków sztuki. Kolekcjoner przeprowadził się podobno do Berlina, a następnie do Alzacji, skąd pochodził. Tam, w obawie przed deportacją, popełnił samobójstwo.

miłośnikami impresjonizmu. Wszak była to sztuka łącząca klasykę z nowoczesnością, płynęła tym samym, co życie ich twórców i koneserów tempem, było dla niej miejsce zarówno w wielkomiejskim tłumie, kawiarniach, na placach, jak i w kunsztownie wyposażonym salonie. Impresjonizm był sztuką neutralną ideologicznie, niemal pozbawiony narracji symbolicznej wnosił raczej cechy uniwersalne i nie nosił piętna sztuki narodowej. Jego główną cechą były walory estetyczne, kolorystyczne i formalne przedstawianego pejzażu czy aktu. Siłą przyciągania sztuki nowoczesnej była tym, co pomagało owym kolekcjonerom, również przecież biznesmenom, identyfikować się z upragnionym modelem obywatela kosmopolity. Brylowali między Francją a Niemcami, oddani w ten sam sposób kulturze powszechnej, co lokalnej, na co dali dowód uczestnicząc we wrocławskich instytucjach wspierających sztukę. Cechą specyficzną wszystkich tych kolekcji jest fakt, iż nie ma w nich dzieł, które mogłyby świadczyć, iż byli oni zainteresowani ograniczeniem profilu swej działalności do zbierania dokonań twórczych współczesnych artystów żydowskich.

Z działalności Maksa Silberberga oraz Leo Smoschewera na rzecz Muzeum Żydowskiego i udostępnianych przez nich rytualnych przedmiotów wynika, iż byli oni również posiadaczami zbiorów cennych judaików. Ta część kolekcji pozostawała jednak ograniczona do celów prywatnych, mogła być częścią wyposażenia domu lub stanowić pamiątki rodzinne, które nie były postrzegane jako przedmiot kolekcji, lecz traktowane raczej jako osobiste dziedzictwo¹¹⁴. Zbierana ze względu na walory estetyczne sztuka impresjonistyczna, mimo iż zdobiła ściany eleganckich domów, niejako z założenia nie była przeznaczona jedynie dla przyjemności jej właściciela. Wszyscy czterej wspomniani kolekcjonerzy nie byli marszandami, nie pośredniczyli w sprzedaży sztuki, chcieli jednak swymi zbiorami dzielić się z innymi wrocławianami, stąd były one dostępne dla wszelkich instytucji, które pragnęły wystawiać je w swoich podwojach. Nieszczególnie też każdy z wspomnianych koneserów preferował sztukę lokalnych artystów, choć poprzez prywatne kontakty mogła ona stanowić znaczną część zbiorów.

Wszystkie wymienione wyżej cechy ich kolekcji zostały przełamane przez ostatniego z wrocławskich kolekcjonerów pochodzenia żydowskiego – radcę prawnego Ismara Littmanna. Nie tylko większość jego zbiorów stanowiły dzieła artystów wrocławskiej akademii, z których znaczna część była pochodzenia żydowskiego. Littmann był jednocześnie wielbicielem i niemal fanatycznym zbieraczem zaangażowanej emocjonalnie sztuki ekspresjonistycznej, a liczba posiadanych przez niego dzieł przekroczyła w pewnym momencie możliwość ich skatalogowania.

Zob. M. Berg, *Breslauer Juden von 1850 bis 1945. Ergänzungsvortrag*, w: *Juden in Breslau 1850–1945. Beiträge zu einer Ausstellung*, red. H. Kühnel, München 1993, s. 49.

¹¹⁴ Sytuacja ta rzeczywiście zmienia się w momencie utworzenia Muzeum Żydowskiego. Wynikało to z zupełnie innych pobudek, co zostanie omówione w dalszej części rozdziału.

Przyczyniło się do faktu, iż do dziś kolekcja ta jest trudna do zrekonstruowania, a rozproszona po świecie rodzina ciągle tropi jej losy.

Ismar Littmann

Ismar Littmann (1878–1934) (zob. il. 60 i XX), prawnik wrocławski¹¹⁵ i kolekcjoner sztuki ekspresjonistycznej, prowadził swoją kolekcję od 1916 r. Początkowo interesował się grafikami francuskich impresjonistów, które stopniowo zastępowane były dziełami rysowników ekspresjonistycznych, a ich liczba dochodziła do 6 tys. Były to przede wszystkim prace na papierze autorstwa artystów niemieckich. Od 1926 r. koneser zaczął kupować obrazy olejne oraz akwarele Pechsteina, Heckela, Noldego i Otto Muellera, czyli twórców związanych głównie z nurtem niemieckiego ekspresjonizmu. Później kolekcja wzbogacana była o obrazy tworzących w Paryżu artystów awangardowych różnych narodowości. W większości były to prace z tzw. pierwszej ręki, zakupione wprost u artystów. Adwokat posiadał w swojej kolekcji około 6 tys. grafik i rysunków oraz niewiele tylko mniej dzieł malarskich.

To, co zdecydowanie wyróżnia jego kolekcję od wcześniej opisanych to spora liczba prac artystów wrocławskich¹¹⁶, przede wszystkim akademickich profesorów Alexandra Kanoldta¹¹⁷ (6), Oskara Molla (1), Otto Muellera (2) oraz Carla Menego (3). Kolejną cechą wyróżniającą jego zbiory jest to, iż resztę stanowili niemal wyłącznie lokalni artyści pochodzenia żydowskiego. Najwięcej dzieł w kolekcji Littmanna, bo aż 27, było autorstwa Isidora Aschheima, wśród nich liczne pejzaże, w tym jeden widok bramy klasztornej we Wrocławiu (*Kloster in Breslau*), pejzaże wiejskie, górskie i morskie, jedna martwa natura z kwiatami oraz kilka wersji tej samej sceny zatytułowanej *Tischgesellschaft (Towarzystwo przy stole)*, kilka portretów kobiecych oraz własny autoportret. Wszystkie zostały wykonane w technice olejnej na desce lub płótnie. Na drugim miejscu lokują się prace Käthe Ephraim Marcus (13), bliskiej znajomej kolekcjonera, o czym świadczy wykonany przez nią portret Ismara Littmanna z końca lat 20. XX w. (il. XX). Prace te wyczerpują w pełni repertuar tematów malarskich artystki – od portretów dzieci, po kobiece akty. Największą liczbę stanowią jednak pejzaże, w tym sporządzone podczas jej wizyty we Francji widoki paryskich ulic.

¹¹⁵ Ismar Littmann uzyskał tytuł doktora nauk prawnych w 1902 r. na uniwersytecie w Rostoku. Jego rozprawa doktorska dotyczyła prawa do unieważnienia kontraktów zgodnie z finansową księgą prawa; za: K. Holz, *op. cit.*, s. 10.

¹¹⁶ Listę należących do Littmanna obrazów zawdzięczam przychyłności prof. Keitha Holza z Western Illinois University, który będąc w kontakcie z potomkami kolekcjonera, uzyskał inwentarz utworzony przez prawnika Chaima Hallera; lista – sporządzona po niemiecku – zawiera 347 pozycji.

¹¹⁷ Wśród nich obraz olejny – portret Isidora Aschheima.

Nie mogło zabraknąć oczywiście dzieł Heinricha Tischlera. Tych według inwentarza było 12, a ich wybór prezentuje się nader interesująco. Wśród anonimowych, niewyszczególnionych według nazwisk studiów portretowych męskich i żeńskich znajdował się jeden z alegorycznych tematów *Flüchtige* (*Uciekinierzy*), znany później pod tytułem *Dämmerung* (*Zmierzch*), nawiązujący do problemu pogromów. Był w kolekcji Littmanna również jeden autoportret artysty, a także portret jego przyjaciela Isidora Aschheima. Jedyny w zbiorach rysunek kredą prezentował samego mecenasa i autora kolekcji Ismara Littmanna (zob. il. 60).

Siedem prac Pauli Grünfeld to portrety kobiet, akty oraz interesujący obraz *Straße mit dem Soldat* (*Ulica z żołnierzem*). Z dwóch prac Sary Margot Abraham jedna to pejzaż oraz *Fabrik in Winter* (*Fabryka w zimie*). Littmann posiadał także dwie martwe natury malarza Isiego Kona, jak również autoportret Ludwiga Meidnera. Kolekcja ta miała bardzo zwarty charakter i dzięki temu mogła być często oglądana na lokalnych wystawach, organizowanych przez Künstlerbund Schlesien lub Gesellschaft der Kunstfreunde. Littmann był współzałożycielem Gesellschaft der Kunstfreunde oraz długoletnim członkiem zarządu, odpowiedzialnym za zakupy organizacji.

Zainteresowania adwokata artystami pochodzenia żydowskiego, szczególnie ekspresjonistami, wybiegało również poza rynek wrocławski. Trzy obrazy Jankieła Adlera z kolekcji Littmanna to pochodzący z początku lat 30. portret kobiety, kompozycja kwiatowa oraz obraz przedstawiający Żyda grającego na skrzypcach. Wrocławski kolekcjoner posiadał także rysunek ołówkiem Chagalla *Gitarzysta* oraz osiem obrazów czesko-żydowskiego artysty kubisty Bedřicha Feigla, trzy obrazy Leopolda Gottlieba, dwie martwe natury bliżej nieznanego malarza T. Graetza, martwą naturę Mojżesza Kisslinga, portret kobiety (Elfriede Landsberger), 5 pejzaży Maksa Liebermanna, obraz olejny Jakoba Steinhardta *Sabbath* (*Szabes*) (1920) i akwarelę *Hafen in Haifa* (*Port w Hajfie*), a także dwie grafiki Hermanna Strucka *Alter Man* (*Starszy człowiek*) oraz portret przywódcy ruchu syjonistycznego, zatytułowany *Dr Theodor Herzl* (sic!), pozostałe prace to dzieła Szymona Mondzaina, Juliusa Haberafelda, Zygmunta Menkesa.

Listę tę dopełniają nazwiska innych artystów niemieckich lub francuskich fowistów, a także związanych z awangardowymi ruchami malarzy czeskich oraz hiszpańskich. Najwięcej prac reprezentowanych było przez Paula Kleinschmidta¹¹⁸ (24), Maksa Pechsteina (16 obrazów olejnych i jeden obraz akwarelowy), Lovisa Corintha (16), Karla Hofera, Wilhelma Schmida, Maurice'a Vlamincka, Johanna Drobka, Ericha Heckela, Augusta Herbina, Willy'ego Kriegera, Wilhelma Kohlhoffa, Käthe Kollwitz, Fransa Masereela, Carla Mensego, Fritza Mühsama,

¹¹⁸ Przy wymienianiu nie zachowuję kolejności alfabetycznej, lecz podaję malejąco, w zależności od liczby znajdujących się w kolekcji dzieł.

Hugona Petzolda, Ismaela de la Serna, Maurice'a Utrillo, Luciena Adriona, Marie Blanchard, Louis Bouquet, Eugena Burkerta, André Deraina, Othona Friesza, Ernsta Fritscha, Juana Grisa, Oskara Kokoschki, Arno Brekera, Charlesa Camoina, Heinricha Campendonka, Cezanne'a, Othone Coubine'a, Charlesa Crodela, Josepha Czaky'ego, Roberta Delaunaya, Otto Dix, Raoula Dufy'ego, Jean Paula Flocha, czeskiego ekspresjonisty i kubisty Emila Filli, studiującego również niegdyś na akademii wrocławskiej Oskara Gawella, Henri Haydena, Franza Heckendorfa, Willy'ego Jaeckela, „patetyka” Richarda Janthura, Georgesa Karsa, Brunona Krauskopfa, norweskiego artysty Pera Krohga, Paula Kühna, Marie Laurencin, Ferdinanda Legéra, André Lhote, Jean Metzinger, E.W. Naya, Emila Noldego, Williego Nowaka, Emila Orlika, Rolanda Outdota, Hansa Purrmana, Klementa Redko, Joachima Ringelnatza, Rudolpha von Ripper, Wolfa Röhricht, Darella Huetha, Georga Schrimpf, Gino Severiniego, Paula Signaca, Leopolda Survage'a, Heinricha Tüpke, Helene Tüpke Grande, Gerta Wollheima.

Powyższa bogata lista jedynie części z prac malarskich należących do kolekcjonera, nie wspominając o kilku tysiącach gorzej zinwentaryzowanych grafik, dowodzi, iż wrocławski miłośnik sztuki zainteresowany był tylko i wyłącznie sztuką współczesną. Wśród jego zbiorów sporą część stanowią prace artystów pochodzenia żydowskiego. Adwokat świadomie kupował dzieła twórców żydowskich, a tematy jakich one dotyczą nie zawsze były neutralnym motywem związanym z pejzażem i portretem, lecz były to wątki zakorzenione w kulturze żydowskiej, a nawet we współczesnych problemach politycznych, czego dowodzi portret Theodora Herzla autorstwa Hermanna Strucka. Za taką postawą kolekcjonera stało uniwersalistyczne poczucie solidarności z artystami wywodzącymi się z tej samej kultury bez względu na preferowany kierunek. Również bez względu na to, czy w swojej twórczości podejmowali oni wątki żydowskie, czy też nie. Świadczy to o zaangażowanym, niesnobistycznym charakterze jego kolekcji. Adwokat Littmann był szczerym amatorem współczesnej sztuki, a swoją działalność pojmował w charakterze pewnej misji, która wychodziła poza prywatne ambicje konesera. Kolekcjoner był wielbicielem sztuki Käthe Kollwitz i posiadał niemal wszystkie jej prace. W 1928 r. wraz z właścicielem fabryki Maksem Fingerhutem pożyczili swe zbiory Kollwitz berlińskiemu Gabinetowi Miedziorytów na wystawę¹¹⁹.

Podobne przywiązanie i zainteresowanie Ismar Littmann wykazywał w stosunku do artystów wrocławskich. Poprzez bliską znajomość z Otto Muellerem i jego uczniami przebywał w środowisku artystycznym, wspomagał finansowo młodych malarzy, kupując ich dzieła, na które nie było zbyt wielu kupców wśród mecenasów wrocławskich. Najwyraźniej sam chętnie pozował do portretów sporządzanych przez zaprzyjaźnionych malarzy: Käthe Ephraim Marcus i Heinricha

¹¹⁹ K. Holz, *op. cit.*, s. 11.

Tischlera, znana jest również historia rzekomego aktu córki kolekcjonera, jaki sporządzić miał Otto Mueller. Ismar Littmann był jednym z nielicznych propagatorów sztuki ekspresjonistycznej na terenie Wrocławia. Był prawdziwym miłośnikiem sztuki współczesnej, na którą nie zawsze było go stać, czego dowodzą zachowane weksle i rachunki. Popierał środowisko skupione wokół Künstlerbund Schlesien. W swoim domu przy ulicy Eichbornstrasse 4 (obecnie ul. F. ks. Druckiego-Lubeckiego) (il. 108), który znajdował się w niezwykle dogodnym i ważnym miejscu – nieopodal synagogi Na Wygonie, jego biura przy Świdnickiej 30, a co najistotniejsze: usytuowanym niemal dokładnie w centrum rozwijającego się kompleksu kulturalno-handlowego oraz budynku Muzeum Śląskiego, pragnął zorganizować otwartą galerię sztuki. Nie tylko udostępniał pojedyncze egzemplarze ze swojej kolekcji na różnorodne wystawy w mieście¹²⁰, ale pragnął, aby jego nazwiskiem sygnowana była pierwsza wystawa sztuki współczesnej we Wrocławiu. Próbuąc nawiązać do „złotych czasów” mecenatu nowoczesnej sztuki małżeństwa Neisserów wystawa ta odbyć się miała właśnie w ich willi. Zachęcony ekspozycją artystów współczesnych zorganizowaną w salach muzeum w listopadzie 1929 r., gdzie część dzieł Hofera, Klee i Schmidta Rottlufa pochodziła z jego kolekcji, w grudniu 1929 r. Ismar Littmann sam zgłosił się do radcy miejskiego Leissnera z propozycją stworzenia z jego kolekcji oddziału sztuki współczesnej w lokalnym muzeum, gdyż, jak twierdził, posiadane przez miasto zbiory nie są wystarczające, by takowe stworzyć, a jego datek mógłby uzupełnić tę lukę. W swojej propozycji użył również argumentu pedagogicznego – stwierdził, że otwarta wystawa miejska umożliwi młodym, lokalnym artystom kontakt ze sztuką współczesną. Również inni obywatele miasta powinni chętnie odwiedzać takową galerię, której działalność miałaby być wzbogacona o profesjonalne wykłady historyków sztuki oraz spotkania z artystami. Ważnym stwierdzeniem jest również propozycja, aby wycieczki szkolne miały możliwość zwiedzania ekspozycji za darmo. Miało to nie tylko wzbudzić nowe zainteresowanie wrocławian sztuką, lecz także rozślawić imię Wrocławia w artystycznie zainteresowanych kręgach Niemiec¹²¹. Ton Littmanna jak najmocniej próbujący przekonać radcę miejskiego, że miasto potrzebuje kontaktu ze współczesną sztuką, zmierzał do tego, aby po planowanej już z Erwinem Hinzte wystawie zapewnić swoim zbiorom bardziej pewne i stałe miejsce ekspozycji. Jego marzeniem było stworzenie nowoczesnej galerii we Wrocławiu, a wystawa zorganizowana we współpracy z Museum der Kunstgewerbe miała być

¹²⁰ Między innymi duża część grafik Käthe Kollwitz ze zbiorów Littmanna znalazła się na wystawie artystki Berlinie w 1928 r. Zob. SM, 5, 1928, nr 3, s. 131. W 1929 r. jego kolekcja znalazła się na wystawie malarstwa współczesnego w Muzeum Śląskim. Zob. F. Landsberger, *Bildende Kunst. Ein moderner Saal im Museum Ausstellungen*, SM, 6, 1929, nr 11, s. 496–498.

¹²¹ MNWr, DD, sygn. I/57 (311).

jedynie wstępem do szerzej zarysowanej działalności kolekcjonera oraz planu przeznaczenia jego zbiorów.

Przygotowania do wystawy trwały od początku 1930 r. Pierwotnie jako miejsce ekspozycji wybrano dziedziniec i wolne pokoje wysokiego parteru w Museum der Kunstgewerbe¹²² z zamierzeniem rozbudowania tej części i przeznaczania na stałe ekspozycje sztuki współczesnej. Ostatecznie jednak zapełniono obrazami pokoje Willi Alberta i Toni Neisserów na Szczytnikach. Na parterze wisiały prace Luciena Adriona, Wilhelma Kohlhoffa, Willy'ego Krieglera, Pera Krohga, jeden z obrazów Zygmunta Menkesa i Ernsta Wilhelma Naya, Gonzalesa de la Serny, Maurice'a Utrillo, czyli najbardziej wartościowe dzieła w kolekcji¹²³. W galerii rozwieszono wszystkie obrazy Jankiela Adlera, Josepha Flocha, Leopolda Gottlieba, większość obrazów Paula Kleinschmidta, jeden Joachima Ringelnatza oraz Leopolda Survage'a. W tzw. pokoju akwarelowym można było podziwiać kompozycje Heinricha Campendonka, akty Othona Friesza, martwą naturę Kranskopfa, widok ulicy Jeana Metzingera, martwą naturę Jeanne'a Pougny, obraz Joachima Ringelnatza, Georga Schrimpf'a, Gonzalesa de la Serny, martwe natury, dwa obrazy Gino Severiniego oraz kompozycje abstrakcyjne Georgesa Valmiera. Pokój śniadaniowy zapełniony był dziełami Josepha Czaky'ego, Roberta Delaunaya, Juana Grisa, Augusta Herbina, Zygmunta Menkesa, E.W. Naya. W sumie na wystawie znalazło się 56 dzieł z kolekcji Littmanna, a wydarzenie to opisane zostało w prasie wrocławskiej¹²⁴.

Okres, na który przypadała organizacja wystawy był jednocześnie czasem, gdy Littmann najwyraźniej musiał zmierzyć się z kłopotami finansowymi, stąd też dłuższe trwanie ekspozycji na życzenie dyrektora Sparkasse, u którego kolekcjoner zaciągnął kredyt, zastawiając wystawione dzieła. Muzeum przetrzymało wypożyczone obrazy w domu Neisserów jako depozyt. Po wystawie adwokat przekazał część malowideł wrocławskiemu oddziałowi Sparkasse¹²⁵. Ta jednak w wyniku złej sytuacji ekonomicznej, zgodnie z zaleceniem ówczesnego dyrektora Hintzego, nie sprzedała owych dzieł, lecz złożyła w depozycie oddziału Schloss Museum (Muzeum Zamkowe)¹²⁶. Według ciągnącej się również przez cały rok 1933 korespondencji między zarządem banku a dyrektorami muzeum przejętych zostało 25 obrazów, a wśród nich dzieła Wollheima, Roberta Delaunaya, Josepha Flocha, Othona Friesza, Leopolda Gottlieba, Juana Grisa, Auguste'a Herbina,

¹²² *Ibidem*, sygn. I/58, 313, 314.

¹²³ Świadczą o tym również ceny owych prac, które według listy zostały oszacowane jako najdroższe; zob. *ibidem*, 316.

¹²⁴ SM, 7, 1930, nr 9, s. 407. W numerze zamieszczono reprodukcję obrazu Leopolda Gottlieba *Bildniss des Malers M.*

¹²⁵ MNWr, sygn. I/58, 336.

¹²⁶ *Ibidem*, 326–351.

Mojżesza Kisslinga, Willy'ego Kriegela, Pera Krohga, Zygmunta Menkesa, Jeana Metzingera, de la Serny, Gino Severiniego, Maurice'a Utrillo. Do końca marca 1934 r. znajdowały się one w domu Neisserów, skąd zostały po śmierci Littmanna wywiezione przez Sparkasse. Część z nich ostatecznie przeszła na własność banku. Efemeryczny los wystawy Littmann wiązał się także z faktem obciążenia funduszy na dom Neisserów i powolnym zanikiem funkcji willi na Szczytnikach jako miejsca ekspozycji. Ostatecznie fundacja Neisserów została rozwiązana 15 XII 1936 r., a w 1945 r. samą willę zniszczyły bomby zrzucone na twierdzę Wrocław.

Historia kolekcji Ismara Littmanna jak żadna inna naznaczona jest piętnem tragizmu, jaki był skutkiem rasistowskich prześladowań narodowych socjalistów, które nasilały się i utrwały szczególnie po wprowadzeniu ustaw norymberskich. Wtedy to ludność żydowska pozbawiona została praw obywatelskich, prawa do dotychczasowego życia, a także do wykonywania zawodu. W tym sensie los kolekcjonera stał się takim samym, jak uwielbianych przez niego artystów. Nie mogąc pracować jako prawnik, borykając się z coraz większymi kłopotami finansowymi, po tym jak 17 XII 1933 r. obok jego domu władze nazistowskie otworzyły obraźliwą wystawę: „Kunst und Geistesrichtung 1918–1933”, Ismar Littmann popełnił w 1934 r. samobójstwo. Jego kolekcja obrazów i grafik, z których większość już wtedy kwalifikowała się jako „sztuka zdegenerowana” nie tylko ze względu na to, iż należały do żydowskiego mecenasa, ale reprezentowały znienawidzony przez nazistów kierunek ekspresjonistyczny, została rozparcelowana, a poszukiwania niektórych części kolekcji trwają do dzisiaj. Spadkobiercom adwokata nie udało się uchować części obrazów. Próbuąc sprzedać je na aukcji Maksa Perlego w Berlinie, padli ofiarą akcji aryzyacyjnej mienia żydowskiego, w ten sposób skonfiskowane dzieła przewieziono do magazynów Galerii Narodowej w Berlinie. Inna ich część, uznana za „entartete Kunst” została spalona, z około 64 dzieł zachowało się w ten sposób jedynie 15¹²⁷. Kilka z nich znalazło się prawdopodobnie w 1937 na wystawie „Entartete Kunst” w Monachium. Te dzieła, które były w depozycie wrocławskiego Muzeum Rzemiosł w 1939 r. już niemal bez ogródek mogły zostać poddane „aryzacji”. W ten sposób na własność miasta przeszły nie tylko resztki kolekcji Littmanna, lecz także pozostałych kolekcjonerów żydowskich ze śląskiej stolicy (Carla Sachsa, Else Smoschewer, Israela Kaima oraz Maksa Silberberga)¹²⁸. Wiele dzieł ze zbiorów wrocławskiego adwokata wisi w światowych galeriach bez wskazania ich pierwotnej proveniencji. Jest to jedna z przykrych konsekwencji zafałszowań, jakie miały miejsce pod-

¹²⁷ Zob. A. Heuß, *Das Schicksal der jüdischen Kunstsammlung von Ismar Littmann. Ein neper Fall von Kunstraub wirft grundsätzliche Fragen aus*, <http://www.bnaibrith.ch/kultur2.htm>, internetowa wersja artykułu opublikowanego w „Neu Zürische Zeitung”, 17 VIII 1998, nr 188.

¹²⁸ *Ibidem*. Tu również szeroko o dziejach kolekcji Littmanna w kontekście trwających do czasów obecnych procesów restytucyjnych, prowadzonych przez krewnych adwokata.

czas akcji przywłaszczania sobie mienia żydowskiego przez nazistowskie instytucje. Rozproszona kolekcja jest trudna do zrekonstruowania, nie posiadając inwentarza, po wojnie potomkowie kolekcjonera, którym udało się przeżyć Holokaust, nie mogli starać się o zwrot mienia z braku koniecznych dowodów własności. Przyczyną takiego stanu rzeczy według Anji Heuß jest fakt, iż również przed 1935 r. rodzina Littmann zataiła swoje mienie majątkowe. W tym celu podzielili także kolekcję. Dzieła wystawiane były w galeriach pod różnymi nazwami, zwykle ukryte pod inicjałami¹²⁹. Dopiero po odkryciu dwóch nieznanych dotychczas inwentarzy w spadku synów Littmanna powolne rekonstruowanie kolekcji było możliwe. Ów inwentarz sporządzony był rzekomo przez wrocławskiego historyka sztuki, również miłośnika kierunku ekspresjonistycznego Bernarda Stephana. Drugi inwentarz, odrębny, został stworzony przez samego Littmanna. Jeden z synów, który wyemigrował do Ameryki, prawdopodobnie w tajemnicy trzymał również około 100 grafik należących do jego ojca. Obecnie spadkobiercy Ismara Littmanna wciąż szukają straconych dzieł, z których część udało się już odzyskać¹³⁰. W przemowach, licznie cytowanych w periodykach artystycznych oraz na stronach internetowych dotyczących utraconego mienia, rodzina podkreślała fakt, iż nie tylko dzieła zostały przywrócone rodzinnemu dziedzictwu, ale przede wszystkim poprzez rozpoznanie proveniencji unikatowych obrazów przypomniano również twórcę tej kolekcji, którego dorobek oraz nazwisko odeszły w zapomnienie¹³¹.

* * *

Prezentowane przeze mnie kolekcje, powstałe w okresie weimarskich Niemiec są dowodem na to, iż za chęcią posiadania i eksponowania współczesnych dzieł sztuki i prywatnymi zainteresowaniami wynikającymi z potrzeb estetycznych wyrafinowanych koneserów stała chęć czynnego współuczestnictwa w życiu kulturalnym Wrocławia. Wśród nich jedynie Littmann wykazywał szczególne zainteresowanie sztuką tworzoną przez artystów pochodzenia żydowskiego. Pozostali uczestniczyli w przedsięwzięciach nowoczesnych organizacji żydowskich. Wyczuwalna biwalencja w ich zachowaniu oraz podwójne poczucie przynależności kulturowej pozwalało im brać udział w obu światach równolegle. Z każdego z nich czerpali odmienne doświadczenie społeczne i kulturowe. Jednak celem, który im

¹²⁹ *Ibidem.*

¹³⁰ Pozwy restytucyjne złożone zostały przez Ruth i Chaima Hellerów, którym udało się tym sposobem odzyskać m.in. wystawione na aukcji Maksa Perlego w 1935 r. obrazy Lovisa Corintha, Luciena Adriona, Kanoldta oraz Karla Hofera. Prawa do kolekcji posiada także Jane Lerner, wnuczka Littmanna, córka najstarszej córki adwokata – Ewy.

¹³¹ M.S. Dugot, *The Holocaust Claims Processing Office. New York State's Approach to Resolving Holocaust-era Art Claims*, <http://www.banking.state.ny.us/rp040107.htm>.

przywilecia było utrzymanie podwójnego dziedzictwa, dokonania wyobraźni artystycznej paryskiej i niemieckiej bohemy, lecz także w bardziej partykularnym sensie – podtrzymanie pamięci o tradycji żydowskiej na poziomie społecznym bardziej niż religijnym. Sztuka doskonale nadawała się również na pośrednika między pokoleniami i różnymi tradycjami. Zaspokajała również określone aspiracje społeczne.

Ernst Scheyer i Franz Landsberger – dwaj wrocławscy historycy sztuki żydowskiego pochodzenia z Wrocławia

Rozwój poparcia dla sztuki oraz zainteresowanie nią nie było specyfiką jedynie prywatnych kolekcjonerów, ale stało się również domeną specjalistów. Dwaj znaczący historycy sztuki pochodzenia żydowskiego Franz Landsberger oraz Ernst Scheyer ukończyli wrocławski fakultet, a w swoich wszechstronnych badaniach skłaniali się również ku problemom sztuki żydowskiej. Szczególnie Landsberger był jednym z pierwszych historyków sztuki, który napisał wstęp do sztuki żydowskiej. Tom zatytułowany „Jüdische Kunst” został po raz pierwszy wydany w 1935 r., a jego rozszerzona wersja angielska ukazała się w 1946 r. Działalność Landsbergera i Scheyera zbiega się z czasem, kiedy zmienia się profil działalności Muzeum Śląskiego, a lokalne środowisko stało się nieco bardziej otwarte na nowe prądy w sztuce. W 1919 r. dyrektorem Schlesisches Museum został Heinz Braune, który wprowadził istotne reformy w kompozycji i charakterze ekspozycji¹³², nadając im charakter edukacyjny. W swej działalności kładł nacisk na prezentowanie sztuki współczesnej, a za jego dyktorii zbiory muzeum zostały wzbogacone o dzieła malarzy XIX- i XX-wiecznych. Również jego następcą Erich Wiese kontynuował pracę swego poprzednika, z którym dzielił pasję muzealnika, miłośnika sztuki współczesnej, a także badacza śląskiej sztuki średniowiecznej. To właśnie w drugiej dekadzie XX w. współpraca pomiędzy lokalnymi kolekcjonerami a instytucją muzeum była najowocniejsza. Wspomniana wcześniej kolekcja należąca do Carla Sachsa dzięki determinacji Ericha Wiesego pozostała we Wrocławiu.

Z kolei drugą, prężną placówką muzealną, w której rozwijało się nowe pokolenie badaczy i krytyków sztuki było utworzone pod koniec XIX w. Schlesisches Museum für Kunstgewerbe und Altertümer, dla którego znaczącymi osobowościami byli: Conrad Buchwald, który opiekował się m.in. podległymi muzeum zbiorami domu Neisserów oraz Erwin Hintze – późniejszy współpracownik

¹³² P. Łukaszewicz, *Śląskie Muzeum Sztuk Pięknych*, w: *Muzea sztuki w dawnym Wrocławiu/ Kunstmuseen im alten Breslau*, red. P. Łukaszewicz, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Wrocław 1998, s. 84.

przy tworzeniu Jüdisches Museum. Ten ostatni studiował u Richarda Muthera, który był autorytetem dla ówczesnego środowiska młodych adeptów historii sztuki, szczególnie tych zajmujących się sztuką współczesną. Jego emocjonalny, barwny sposób pisania o sztuce, a także interesujące wykłady miał wpływ na wrocławską krytykę artystyczną publikującą w „Schlesische Monatshefte”.

Rozpoczęta przed I wojną światową współpraca profesjonalnych malarzy z prywatnymi kolekcjonerami była kontynuowana również w epoce Republiki Weimarskiej. Cechą charakterystyczną tego środowiska była niezwykle różnorodność artystycznych działań, inicjatyw wystawienniczych oraz rozwijanych badań, a pracownicy uniwersytetu, profesorowie wrocławskiej akademii, artyści oraz kolekcjonerzy współpracowali ze sobą przy różnorodnych przedsięwzięciach. Przykładem na to może być chociażby zorganizowana w 1929 r. wystawa WuWa (Wohnung und Werkraum), a także wystawy Künstlerbund Schlesien. Wydane przez związek artystów trzy tomy zawierały krytykę twórczości współczesnych artystów wrocławskich pióra Guido Leitgeba, Augusta Griesebacha i Franza Landsbergera. Publikacje zbiorów odbyły się przy wsparciu jednej z kluczowych postaci w ówczesnym środowisku – Bernarda Stephana, kolekcjonera głównie sztuki współczesnych wrocławskich artystów skupionych wokół Otto Muellera.

W badaniach z dziedziny historii sztuki od początku XX w. kładziono szczególny nacisk na aspekt regionalny. Dotyczył on zarówno sztuki średniowiecznej, ale również odkrytych na nowo śląskich mistrzów, jak chociażby Willmanna, którego pierwsze opracowanie twórczości wyszło spod pióra Ernsta Klossa w 1930 r. W drugiej dekadzie XX w. powstała niezwykle ilość przewodników po Śląsku oraz opracowań wrocławskich zabytków. Jednocześnie ci sami krytycy potrafili zainteresować się twórczością malarzy wrocławskiej akademii. Dowodem na to są artykuły w „Schlesische Monatshefte”, w którym znalazły się recenzje wszystkich bieżących wrocławskich oraz berlińskich wystaw, przeplatające się z esejami na temat śląskich dawnych mistrzów oraz zabytkowej architektury. Jednocześnie pewna tęsknota za ideałami epoki wilhelmińskiej przejawiała się przywoływaniem tamtych czasów poprzez organizowane wystawy o charakterze historyczno-kulturowym: „Schlesische Biedermeier” czy monograficznej, poświęconej twórczości: Gerharda Hauptmanna (1932).

W środowisku wrocławskich badaczy zaangażowanych we wszystkie wspomniane wcześniej inicjatywy było dwóch historyków sztuki pochodzenia żydowskiego. Pierwszy z nich – Franz Landsberger, redaktor „Schlesische Monatshefte” – był jedną z wiodących postaci ówczesnej krytyki, interesował się nowymi zjawiskami w twórczości artystów wrocławskiej akademii, a także zaangażował się w tworzenie pierwszej, profesjonalnej placówki muzealnej, eksponującej sztukę żydowską. Drugi – Ernst Scheyer, specjalista w dziedzinie malarstwa XIX- i XX-wiecznego – był od 1929 r. ścisłym współpracownikiem Erwina Hintzego

i współorganizatorem wielu wystaw poświęconych sztuce śląskiej. Historyk sztuki, który nie zaprzestał badań nad Wrocławiem nawet po II wojnie światowej, kiedy mieszkał z dala od swego rodzinnego miasta.

Franz Landsberger

Franz Landsberger urodził się w 1883 r. w Katowicach, gdzie uczęszczał do gimnazjum. Tam związał się z grupą o artystycznych zainteresowaniach, do której należał również jego krajan Ludwig Meidner. Po przeniesieniu się do Wrocławia po 1900 r. uczęszczał do Gimnazjum św. Marii Magdaleny i już wtedy fascynował się życiem, jakie wrocławski świat artystyczny wiodł w willi Neisserów, która zgodnie z jego wspomnieniami była w ówczesnym czasie jedyną mekką dla młodzieży zainteresowanej nowoczesną sztuką, a także źródłem pierwszych przeżyć estetycznych młodego Landsbergera¹³³. Od początku aktywnie uczestniczył w życiu kulturalnym miasta, przysłuchiwał się dyskusjom spotykającej się w Cafe Fahrigr Szkoły Poetów z Paulem Kellerem na czele.

Jego artystyczne fascynacje nie były ograniczone do sztuk plastycznych i poezji. Jako bywalec teatru Lobego był wielbicieleм występujących w nim Vilmy Iling i Marii Meier, grających główne role bohaterek sztuk Ibsena¹³⁴. Zaznawszy tego świata, który, jak sam przyznaje, zaczynał się we Wrocławiu, lecz kończył w Berlinie lub Monachium, gdzie wyjeżdżali najzdolniejsi, on również opuścił śląską stolicę zaraz po maturze w 1903 r. Przebywał w Berlinie, Monachium i Genewie, gdzie ostatecznie obronił dyplom magisterski. Na wrocławską uczelnię wrócił, by pisać doktorat w czasie gdy autorytetem w tutejszym instytucie historii sztuki był Richard Muther.

Po obronie doktoratu Franz Landsberger ostatecznie osiedlił się we Wrocławiu, zamieszkując nowoczesną dzielnicę na południu miasta przy założonej przez Juliusa Schotländera alei Wiśniowej. Jego willa mieściła również prywatną kolekcję. Na jej ścianach wisały m.in. dzieła krewnego Franza Landsbergera – Juliusa Muhra¹³⁵. Historyk sztuki, który swój doktorat na temat związków literatury Goethego i sztuki Johanna Heinricha Wilhelma Tischbeina, pisał pod kierunkiem Richarda Muthera, pracował jako wykładowca na uniwersytecie przygotowując wykłady z różnorodnej tematyki od renesansu po sztukę współczesną. W 1912 r. uzyskał habilitację. W czasie I wojny światowej rozwijał się naukowo, coraz bardziej skłaniając się ku sztuce współczesnej. Został doradcą od spraw sztuki

¹³³ F. Landsberger, *Bilder steigen in mir auf*, w: *Meine schlesischen Jahre. Erinnerungen aus sechs Jahrzehnten*, red. H. Hupka, München 1964; *idem*, *Obrazy ożywają we mnie*, „Odra” 10, 1993, nr 33, s. 17.

¹³⁴ *Ibidem*

¹³⁵ Zob. E. Scheyer, *Briefe Ludwig Meidners...*, s. 77.

w „Schlesische Zeitung”, występował również z cyklem wykładów z historii sztuki na wrocławskiej Staatliche Akademie für Kunst und Kunstgewerbe. Jego głównym celem było przybliżenie dokonań twórczych nowoczesnych artystów. Jego polemiki z konserwatywnym zarządem muzeum doprowadziły do dymisji jednego z dyrektorów galerii obrazów¹³⁶. Po zakończeniu I wojny światowej Landsberger został profesorem na wrocławskim uniwersytecie. Z radością witał nowego dyrektora muzeum, którym w 1919 r. został mianowany Heinz Braune. W 1919 r. opublikował pracę na temat współczesnych prądów w sztuce: *Impressionismus und Expressionismus. Eine Einführung in das Wesen der neuen Kunst*¹³⁷. Od połowy lat 20. XX w. był członkiem Kulturbund Schlesien i od 1926 r. redaktorem naczelnym związanego z tą organizacją miesięcznika „Schlesische Monatshefte”. Stał się znanym wrocławskim krytykiem, który w swoich pismach zajmował się głównie współczesnymi artystami, zarówno architektami, jak i grafikami oraz malarzami z Wrocławia, związanymi z akademią. Wśród nich bardzo cenił twórczość Ludwiga Meidnera, z którym prowadził żywą korespondencję pod koniec lat 20., odnowioną w kilkadziesiąt lat po II wojnie światowej.

Franz Landsberger był autorem wielu artykułów na temat twórczości wrocławskich artystów, a wśród nich Margarete Moll, Hansa Poelziga. W „Schlesische Monatshefte” opublikował m.in. recenzję z wystawy w galerii Paula Cassirera prezentującej obrazy ze zbiorów jego sąsiada Leo Lewina¹³⁸. Aby propagować młodych poetów, związał się także ze śląskim radiem, gdzie rozpiął konkurs dla debiutujących twórców. W trudnych dla współczesnych artystów czasach starał się organizować wystawy mające pomóc im ciężkiej sytuacji materialnej. Temu celowi miała służyć m.in. wystawa „Junge Schlesien” (1930), która miała miejsce w pomieszczeniach Generalnej Komendantury. Krytyk sam chodził do pracowni artystów, wybierając prace i wiele z tych, które pojawiły się na owej ekspozycji wyszło spod pędzla artystów pochodzenia żydowskiego.

Obok wszechstronnych działań i zainteresowań Landsberger otwarcie angażował się również w działalność organizacji żydowskich we Wrocławiu. W 1910 r. utworzył Verein für Jüdische Kunst (Związek na Rzecz Żydowskiej Sztuki). Pod koniec lat 20. XX w. był aktywny na uniwersytecie oraz w Künstlerbund Schlesien, zaangażowany w propagowanie wiedzy o Wrocławiu, brał udział w powoływaniu do życia Muzeum Żydowskiego we Wrocławiu. Jako redaktor „Schlesische Monatshefte” pracował jeszcze w 1933 r. Wtedy to opublikował m.in. artykuł o Alfredzie Graetzerze¹³⁹.

¹³⁶ F. Landsberger, *Obrazy ożywają we mnie...*, s. 19.

¹³⁷ *Idem*, *Impressionismus und Expressionismus. Eine Einführung in das Wesen der neuen Kunst*, Leipzig 1919.

¹³⁸ SM, 4, 1927, s. 232.

¹³⁹ F. Landsberger, *Alfred Graetzer*, SM, 10, 1933, nr 2, s. 52.

W czasach, gdy mieszkał już w USA, znany ze swojego sentymentu do miasta historyk sztuki, chętnie wracał do niego pamięcią. Swoje wspomnienia, w których przywołuje obraz życia kulturalnego Wrocławia, a także swoje zasługi na tym polu, zatytułował *Obrazy ożywają we mnie...* Pomimo przykrych wydarzeń, jakich doświadczył w śląskiej stolicy, szczególnie po bojkocie kwietniowym, po odsunięciu go od funkcji redaktora „Schlesische Monatshefte”, a także z Kulturbund Schlesien, w mieście, które w owym czasie, „z żółtą farbą na żydowskich sklepach, nigdy nie wyglądało obrzydliwiej”¹⁴⁰, po latach twierdził, że nie doświadczył tu żadnej krzywdy fizycznej. Mimo to, będąc już w Ameryce, pragnął zapomnieć o Wrocławiu. Ponowny sentyment obudził się w nim na widok zniszczeń wojennych powstałych w wyniku walk o Festung Breslau, kiedy to większa część zabytków została zniszczona¹⁴¹.

Landsberger był erudytą otwartym na nowe doświadczenia naukowe i badania różnych obszarów historii sztuki. Swoje zainteresowania śląską sztuką współczesną dzielił z zamiłowaniem do okresu renesansu. Opublikował m.in. napisaną w duchu woelfflinowskim książkę *Die künstlerischen Probleme der italienischen Renaissance* (Halle 1922). Jeszcze w 1932 r. wydał swoje największe dzieło – *Die Kunst der Goethezeit, Kunst und Kunstanschauungen von 1750–1830*, gdzie zawarł elementy swego doktoratu, a nowatorskim osiągnięciem Landsbergera było wprowadzenie próby nowych ram chronologicznych dla sztuki w okresie Goethego.

Do końca 1934 r. pozostał wykładowcą na wrocławskiej akademii, lecz potem wyjechał do Berlina, gdzie został mianowany następcą ówczesnego dyrektora tamtejszego Muzeum Żydowskiego. Funkcję tę sprawował od 1 V 1935 r. jako następca Erny Stein. Powodem jaki przeważył, że to właśnie Landsberger objął to stanowisko była jego publikacja na temat twórczości Maksa Liebermanna¹⁴², jaką zamieścił w „Jüdische Rundschau”. To on zorganizował w Berlinie pośmiertną wystawę Maksa Liebermanna, na której znalazły się nie tylko dzieła należące do gminy, galerii i muzeum, lecz także prace pochodzące z prywatnych zbiorów żony malarza oraz kolekcjonera Heinricha Stahla. Landsberger miał najwyraźniej duże plany co do muzeum i, jak twierdzi Herman Simon¹⁴³, był raczej optymi-

¹⁴⁰ *Idem*, *Obrazy ożywają we mnie...*, s. 21.

¹⁴¹ *Ibidem*, s. 22.

¹⁴² O wystawie pośmiertnej Maksa Liebermanna w Berlinie w 1935 r. Zob. H. Simon, *Liebermann – Ausstellung im Centrum Judaicum*, w: *Geschichte und Geschichten* (1997) (<http://www.berlinische-monatsschrift.de/bms/bmstxt97/9704gese.htm>).

¹⁴³ *Max Liebermann und das Berliner Jüdische Museum von Herman Simon. Vorwort zum Katalog der Ausstellung Max Liebermann – Was vom Leben übrig bleibt, sind Bilder und Geschichten*, red. H. Simon, A. Galinat, U.W. Grimm, Stiftung „Neue Synagoge Berlin – Centrum Judaicum”, Berlin 1997.

stycznie nastawiony co do jego przyszłości. Pragnął poprzez dotacje prywatnych właścicieli i członków gminy wzbogacić zbiory sztuki synagogałnej i rytualnej Jüdisches Museum, lecz jego głównym marzeniem było rozbudowanie sektora prezentującego twórczość współczesnych artystów żydowskich. Pragnął również rozwinąć program wykładów o sztuce żydowskiej wzbogacony pokazem przeźroczy. Jeszcze w 1935 r. wydał książkę *Jüdische Kunst*, w której stawia wyzywające pytanie: „Czy istnieje sztuka żydowska?” (oryg. „Gibt es jüdische Kunst?”). W swej antologii rozpatruje twórczość artystyczną w judaizmie od czasów antycznych do współczesnych, akceptując niejako sprzeczności oraz trudności towarzyszące rodzeniu się pojęcia sztuki żydowskiej. Utrzymuje, iż wynikały one głównie z problemu z drugim przykazaniem, a jego przestrzeganie przypisuje przede wszystkim sektom z czasów biblijnych, które nadawały mu ściśle tradycyjną interpretację. W 1937 r. wydał również niewielki zbiór listów Maksa Liebermanna¹⁴⁴.

Swój urząd dyrektora Muzeum Żydowskiego w Berlinie Franz Landsberger sprawował aż do marca 1939 r.¹⁴⁵ Niemal w ostatniej chwili, uchroniwszy się przed prawdopodobną deportacją, obok dziesięciu innych zagrożonych naukowców, został sprowadzony przez prezydenta Hebrew Union College w Cincinnati na tamtejszą uczelnię. Prerażony wydarzeniami Nocy Kryształowej ówczesny prezydent Hebrew University College Julian Morgenstern rozpoczął akcję, której celem było uratowanie umieszczonych na specjalnej liście intelektualistów pochodzenia żydowskiego z Europy. Oficjalne zaproszenia wysłano w kwietniu 1939 r. i obejmowały one również rodziny wybranych. Mimo to Landsberger, który przez restrykcyjne wymagania miał problemy z uzyskaniem wizy, został umieszczony w obozie Sachsenhausen dopóki nie uratowało go zaproszenie filologa klasycznego z Oksfordu Gilberta Murraya. Z Oksfordu ostatecznie udało mu się wraz z żoną Anną dostać do Cincinnati. Franz Landsberger należał do trójki z ośmiu ocalonych przez politykę college'u naukowców, którzy zdecydowali się dożywno zostać na uczelni. W Cincinnati historyk sztuki prowadził dalsze badania nad sztuką żydowską, które zaowocowały publikacjami angielskojęzycznymi, a w szczególności

¹⁴⁴ F. Landsberger, *Max Liebermann: 70 Briefe*, Berlin 1937.

¹⁴⁵ Już w 1940 r. na amerykańskiej emigracji ukazał się artykuł Landsbergera, w którym opisuje on działalność nieistniejącego już wtedy muzeum w Berlinie, a także innych mniejszych muzeów żydowskich, w tym wrocławskiego. W dość szczegółowym opisie jego zbiorów można dopatrywać się przewencyjnego działania, wynikającego ze słusznego strachu, iż niedługo wiele z tych dzieł zostanie uznane za zaginione. Landsberger wspomina także koniec innych europejskich muzeów żydowskich: w Wiedniu, Pradze, kolekcję Mathiasa Bersohna w Warszawie, a nawet sefardyjskich zbiorów w muzeum amsterdamskim. W tym katastroficznym artykule badacz nie znajduje ratunku dla „skarbów sztuki żydowskiej” nigdzie indziej niż w Ameryce, nawet nie w Tel Awiwie, który – jak twierdzi – też został zbombardowany. Zob. *idem*, *Our Art. Treasures*, „The Menorah Journal” (New York), jesień 1940, s. 262–268.

Jewish art (1946)¹⁴⁶, będącą jednym z pierwszych opracowań historycznych sztuki żydowskiej po angielsku. Badacz opublikował także książkę *Rembrandt, Jews and the Bible* (1946)¹⁴⁷.

Po przybyciu do Cincinatti Landsberger pełnił funkcję profesora i docenta sztuki żydowskiej, ale już w 1947 r. został oprócz tego dyrektorem nowo założonego Muzeum Hebrew Union College¹⁴⁸. Franz Landsberger zmarł w 1964 r. w swoim domu w Cincinatti, a jego ostatnią publikacją była książka *Jüdische Kunst in Neuen Deutschland* z 1962 r.¹⁴⁹

Ernst Scheyer

Drugą osobowością wśród wrocławskich historyków sztuki żydowskiego pochodzenia był Ernst Scheyer. Urodzony w 1900 r. we Wrocławiu, ukończył Gimnazjum św. Elżbiety, a następnie w latach 1919–1929, podróżując między Dreznem, Freiburgiem, Wiedniem i Heidelbergiem, obronił dyplom z historii sztuki na uniwersytecie w Kolonii¹⁵⁰. Pracował jako kustosz wrocławskich zbiorów muzealnych, wykładał na wrocławskiej akademii sztuk i rzemiosł, a w lokalnych periodykach artystycznych publikował artykuły na różnorodne tematy. Był ekspertem głównie z zakresu sztuki śląskiej XIX i XX w. Interesowała go również sztuka artystów wrocławskiej akademii, co zaowocowało powojenną publikacją książki *Die Kunst Akademie Breslau und Oskar Moll* (1961). Szczególnie bliski był mu Otto Mueller, a w poświęconym temu twórcy artykule Scheyer próbuje obalić jego mit jako „malarza Cyganów” i nazywa Muellera neoklasycystą, spadkobiercą Hansa von Maréesa, Ludwiga Hofmanna, a przede wszystkim Wilhelma Lehmbrucka¹⁵¹.

Pod koniec 1929 r. historyk sztuki ostatecznie osiadł we Wrocławiu i został współpracownikiem Hintzego przy miejskich zbiorach muzealnych. Wspólnie z jego zastępcą Masnerem zorganizował w 1932 r. wystawę będącą hołdem złożonym Gerhardowi Hauptmannowi i jego twórczości. Po wojnie właśnie to wydarzenie poczytywał sobie za jedno ze swych większych osiągnięć, wspominając często proces przygotowań oraz współpracowników¹⁵². Ernst Scheyer na początku

¹⁴⁶ *Idem*, *Jewish Art*, Cincinatti 1946.

¹⁴⁷ *Idem*, *Rembrandt, Jews and the Bible*, Illinois 1946.

¹⁴⁸ E. Scheyer, *Eugen Spiro...*, s. 85.

¹⁴⁹ F. Landsberger, *Jüdische Kunst in neuen Deutschland*, oprac. J. Guttman, „Jüdische Zeregonialkunst «Aufbau»”, XII 1962.

¹⁵⁰ H. Hupka, *Kenner und Kunder der Kunst Schlesiens. Ernst Scheyer – von Breslau nach Detroit*, „Schlesische Nachrichten” 2, 2005, s. 12.

¹⁵¹ E. Scheyer, *Begegnungen mit der Kunst des schlesischen Otto Mueller*, w: *Für unser Schlesien. Festschrift für Herbert Hupka*, München 1985, s. 298.

¹⁵² *Idem*, *Geistiges Leben in der Emigration*, „Jahrbuch der Schlesischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Breslau” 1960, nr 5, s. 276.

XX w. był bywalcem Cafe Fahrig, gdzie spotykał się m.in. z Hermannem-Neissem. Jego publikacje przedwojenne dotyczyły jednak różnorodnych okresów w sztuce. W latach 30. pisał m.in. o średniowiecznych wytwórniach tasiemek kolońskich¹⁵³, zajmował się także twórczością Hansa Wildermanna¹⁵⁴, publikował również książki o malarstwie barokowym.

W 1933 r., w czasie trudnym dla artystów i naukowców pochodzenia żydowskiego, Ernst Scheyer wygłosił komentarz do wykładu *Zur Stilgeschichte jüdischer Kulturgeräte*. Odczyt miał miejsce w Muzeum Żydowskim we Wrocławiu¹⁵⁵. Historyk sztuki był też ostatnim kustoszem oddziału muzeum w domu Alberta i Toni Neisserów i, co sam zaznaczał, jego pożegnanie z Wrocławiem odbywało się w tym samym czasie co wystawa prac współczesnych artystów ze zbiorów Ismara Littmanna w willi słynnego małżeństwa. Dlatego data ta pozostała dla niego symboliczna¹⁵⁶. W latach 70. XX w. to właśnie on odnalazł część litografii z kolekcji Littmanna w domu dziekana Filozoficznego Fakultetu Uniwersytetu w Oregon, którą ten zakupił w Monachium w 1944 r.¹⁵⁷

Ernst Scheyer był jednym z tych, którzy otwarcie przeciwstawili się zamknięciu zbiorów willi słynnej pary przez narodowych socjalistów, czego dał dowód publikując artykuł w „Schlesische Monatshefte”¹⁵⁸. W swoich wspomnieniach dotyczących sztuki Otto Muellera wspomina wystawę, jaką zorganizował w 1931 r. Erich Wiese – „Otto Mueller-Gedächtnis Ausstellung”, w której zaznacza, iż ekspozycja ta była szczególnie popierana przez żydowską wyższą warstwę mieszczańską¹⁵⁹. Wymienia osoby najbardziej zaangażowane w to przedsięwzięcie, wśród których było wielu jego znajomych m.in. radca budowlany Richard Ehrlich, dentysta dr Rudolf Treuenfels, w końcu Ismar Littmann, który odegrał największą rolę w kolekcjonowaniu dzieł Otto Muellera we Wrocławiu¹⁶⁰.

We swych wspomnieniach wrocławski historyk sztuki powołuje się także na znajomość i zażyłość z Franzem Landsbergerem, który wspierał go w jego badaniach i projektach wystaw¹⁶¹. Pomimo tego, że we Wrocławiu kariera młodego naukowca skończyła się już w 1933 r., te wczesne lata pracy w śląskiej stolicy wywarły na nim ogromne piętno, które spowodowało, że twórczością lokalnych artystów zajmował się także na amerykańskiej emigracji.

¹⁵³ *Idem*, *Die Kölner Bortenweberei des Mittelalter*, Mit 53 Abb. auf Tafeln. Augsburg, Filser 1932.

¹⁵⁴ *Hans Wildermann – Werkfolge*, Regensburg-Bosse 1933.

¹⁵⁵ Zob. BJK, 10, 1933, nr 2, s. 1.

¹⁵⁶ E. Scheyer, *Um das Neisser Haus*, SM, 7, 1930, s. 300.

¹⁵⁷ *Ibidem*, s. 301.

¹⁵⁸ *Ibidem*, s. 265, 266.

¹⁵⁹ *Ibidem*, s. 299.

¹⁶⁰ *Ibidem*.

¹⁶¹ Zob. H. Hupka, *op. cit.*, s. 12.

Zanim Ernst Scheyer dostał się do Ameryki przebywał w Holandii, w Amsterdamie. Z tego okresu wspomina, jak na niewiele w tym zupełnie nowym kulturowo środowisku przydała mu się jego wiedza i doktorat z historii sztuki zdobyty na wrocławskim uniwersytecie. Mimo to znalazł tam dla siebie zajęcie. Redagował m.in. katalogi holenderskich i francuskich artystów, którzy wystawiali w Holandii. Tam też przeżywał swoje lata niepewności, będąc świadkiem i uczestnikiem emigracyjnego życia innych żydowskich intelektualistów i artystów, których narodowi socjaliści pozbawili prawa do wykonywania zawodu i przebywania najpierw w Niemczech, a następnie w całej Europie.

W Amsterdamie pozostawał ciągle w kręgu niemieckich intelektualistów, artystów i pisarzy, m.in. Paula Citroena i Rudolpha Kaysera. Tam poznał również swoją przyszłą żonę, pianistkę Evelyne Rodrigues Pereira. W tym czasie Scheyer przeżywał też swoiste rozczarowania bohaterami swojej młodości. Wspomina m.in. z goryczą krótkowzroczność Gerhardta Hauptmanna, jaką ten przejawiał nawet po wydarzeniach 1933 r., a także brak obiecanej wcześniej pomocy¹⁶². Historyk sztuki przebywał około 1935 r. w Anglii, gdzie próbował zrealizować swój plan zebrania materiałów do książki o Gerhardzie Hauptmannie. Naukowiec był również w Oksfordzie, gdzie korzystał z zasobów tamtejszej biblioteki czego częściowym owocem jest manuskrypt pracy o Karlu Josephie Raabem – malarzu Goethego. Ernst Scheyer odwiedził Wrocław po raz ostatni w 1934 r. W swych wspomnieniach z tego czasu szczególnie przywołuje wizytę w szpitalu u umiarkującego Maksa Pinkusa – miłośnika sztuki i bliskiego znajomego Gerhardta Hauptmanna.

Do Ameryki wyemigrował z listem poparcia od Alberta Einsteina (sic!), z którego żoną Else Scheyer przyjaźnił się i prowadził korespondencję¹⁶³. Historyk sztuki osiadł w Detroit, gdzie już w latach 1936–1938 był asystentem dr. Valentinera – dyrektora tamtejszego instytutu sztuki. Następnie powołano go do nowopowstałego instytutu historii sztuki na uniwersytecie stanowym Wayne w Detroit, gdzie mógł zajmować się nowoczesną sztuką niemiecką¹⁶⁴.

To właśnie pochodzący ze Śląska historyk sztuki, lecz związany z uczelnią amerykańską, jest autorem pierwszego opracowania dotyczącego artystów wrocławskiej akademii¹⁶⁵. Interesował się także sztuką ekspresjonistyczną i zajmował się twórczością m.in. Heckela¹⁶⁶ oraz swoim ulubionym artystą Otto Muellerem¹⁶⁷. Ze względu na swe rozwinięte badania nad przedwojenną historią kultu-

¹⁶² E. Scheyer, *Begegnungen mit der Kunst...*, s. 283.

¹⁶³ *Ibidem*, s. 289.

¹⁶⁴ *Ibidem*, s. 301.

¹⁶⁵ *Idem*, *Die Kunstakademie Breslau und Oskar Moll*, Würzburg 1961.

¹⁶⁶ *Idem*, *German Expressionist Prints, Drawings And Watercolors: Die Brücke*, Detroit 1966.

¹⁶⁷ *Idem*, *Begegnungen mit der Kunst...*, s. 301.

ralną śląskiej stolicy został odznaczony w 1967 r. orderem Śląska. Pomimo tego, iż na Śląsk nie wrócił, ciągle zainteresowanie historią niemieckiego Breslau wynikało z głębokiego przywiązania do miasta, w którym naukowiec dorastał i gdzie tak dobrze rozwijała się jego naukowa kariera oraz kontakty. Uczestnicząc w jego kulturalnym rozkwicie Scheyer do końca życia czuł się wrocławianinem.

Większość publikacji powojennych Ernsta Schejera dotyczyło Wrocławia. Miasto, które historyk sztuki musiał w wyniku prześladowań opuścić, zawsze wspominał z wielkim sentymentem i badał jego sztukę. Oprócz tomu ze zdjęciami nadodrzańskiej stolicy oraz komentarzem Schejera znanym pod tytułem *Breslau so wie es war* (Düsseldorf 1977)¹⁶⁸ oraz wyczerpującego opracowania dotyczącego literatury i sztuki na Śląsku w okresie biedermeieru¹⁶⁹, opublikował również pracę o związkach Gerhardta Hauptmanna ze sztukami plastycznymi¹⁷⁰. Liczba pozycji dotyczących życia kulturalnego Wrocławia, jakie Ernst Scheyer napisał, mimo iż pracował na amerykańskiej uczelni, świadczy o tym, iż ciągle czuł się on częścią kultury Śląska pierwszej ćwierci XX w. Szczególnie bliskie stosunki łączyły go z rodziną Clary Sachs, był też miłośnikiem twórczości Eugena Spiro. To właśnie losy tych dwojga artystów i przyjaciół powiązał w swej książce¹⁷¹, będącej również hołdem złożonym obu tym postaciom. Jako tło dla ich twórczości opisuje on szereg zjawisk i wydarzeń kulturalnych, jakie miały miejsce w pierwszych dwóch dekadach XX w. we Wrocławiu, szczególnie w powiązaniu z domem Alberta i Toni Neisserów. Żywe obserwacje zjawisk, w których badacz sam brał udział zaowocowały cennym dziełem, które oddaje atmosferę owych interesujących czasów.

Nie ma śladu szczególnego zainteresowania Schejera sztuką żydowską, ale fakt, że to właśnie Eugenowi Spiro oraz Clarze Sachs poświęcił monografię, świadczyć może, że należąc jak oni do środowiska zasymilowanych osób pochodzenia żydowskiego o kosmopolitycznym światopoglądzie w sposób widoczny utożsamiał się z nimi. Mogło to nastąpić oczywiście również w kontekście wydarzeń II wojny światowej. Spiro, który również wyemigrował do Ameryki, był bliskim znajomym swego krajana na emigracji.

Również w innych publikacjach Schejera ma się wrażenie jakby bardziej lub mniej świadomie zwracał uwagę na żydowskie pochodzenia opisywanych przez

¹⁶⁸ *Idem, Breslau, so wie es war. Ein Bildband. Vorwort von Günther Grundmann*, Düsseldorf 1969; *idem, Breslau so wie es war*, Düsseldorf 1977.

¹⁶⁹ *Idem, Schlesische Malerei der Biedermeierzeit, Bau- und Kunstdenkmäler des Deutschen Ostens*, Frankfurt 1965.

¹⁷⁰ *Idem, Gerhart Hauptmann und die Bildende Kunst. Von Ernst Scheyer. Vortrag Zum Gedächtnis Des Hundertsten Geburtstages Von Gerhart Hauptmann*, Frankfurt 1964, s. 84.

¹⁷¹ *Idem, Eugen Spiro, Clara Sachs. Beiträge zur neueren schlesischen Kunstgeschichte*, München 1977.

siebie artystów. Tak było w przypadku C.D.D.F. Bacha, którego biografia zawarta została w tomie poświęconym śląskiemu biedermeierowi. W tej samej książce wątek żydowski Ernst Scheyer rozwinął dość szeroko nawet przy okazji biedermeierowego malarza Juliusa Hübnera, który został mężem Marianne Bendemann, pochodzącej ze znanej berlińskiej żydowskiej rodziny i był portrecistą popularnym wśród żydowskiej warstwy mieszczańskiej. Nie można jednak przeceniać wrażenia, że poszukiwania wątków żydowskich w biografiami artystów czy też w ich sztuce dominowały w jego piśarstwie jako historyka sztuki. Charakterystyczne jest jednak to, iż nie unikał on takich tematów.

Nawiązaniem do żydowsko-wrocławskiego wątku wspólnej historii jego i innego badacza sztuki wrocławskiej – Franza Landsbergera – jest artykuł wspomnieniowy, jaki Ernst Scheyer napisał o swym rówieśniku i koledze po fachu dla czasopisma wydawanego przez związek byłych wrocławian w Izraelu. To również Scheyer, który utrzymywał kontakt z Franzem Landsbergerem w Ameryce, opublikował i opatrzył własnymi wspomnieniami i uwagami zestaw listów, jakie wymienili między sobą żydowski artysta Ludwig Meidner i żydowski historyk sztuki Franz Landsberger¹⁷². Ze wspomnień ludzi, którzy znali Scheyera z okresu emigracji wynika, iż rzadko wypowiadał się on o swoim żydostwie, często za to wracał pamięcią do przedwojennej historii Wrocławia. Fakt, iż intensywniej wrocławską sztuką zaczął zajmować się podczas pobytu w Detroit świadczy o tym, iż ten element jego tożsamości związany z wielokulturową atmosferą nadodrzańskiej stolicy pierwszej ćwierci XX w. był najsilniejszy. Na emigracji podtrzymywał ten szczególny kontakt ze swą śląską przeszłością, przebywając w środowisku naukowców i kolekcjonerów pochodzących z Niemiec, u których sentyment do starej ojczyzny przejawiał się szczególnie w chęci propagowania i badania sztuki ekspresjonistycznej. Była to typowa postawa wielu, których rządy narodowych socjalistów zmusiły do ucieczki. Jak twierdzi Kalman P. Bland¹⁷³, szczególnie intelektualści pochodzenia żydowskiego odnajdowali w tej sztuce pierwiastki własnej przeszłości i losu, budując na tym swą tożsamość. Wyklęta i potępiona sztuka, zwana przez nazistów „zdegenerowaną”, kojarzyła im się nie tylko z pozycją, jaką musieli zająć w społeczeństwie niemieckim, lecz także ze złotą erą kolekcjonerstwa żydowskiego, jaka przypadła na okres weimarskich Niemiec. Sam Scheyer wspomina, iż po wojnie kolekcjonowanie sztuki ekspresjonistycznej stało się modą. Przykładem na to jest Robert Gore Rifkind¹⁷⁴. On sam zaś jednak hołdował klasykom, a za wzór stawiał, obok Alberta Einsteina, przede wszystkim Tho-

¹⁷² *Idem, Briefe Ludwig Meidners...*

¹⁷³ K.P. Bland, *Modern denials and affirmations of Jewish Art. Germanophone Origins and Themes*, w: *idem, The Artless Jew. Medieval and Modern Affirmations and Denials of the Visual*, New Jersey 2001, s. 13.

¹⁷⁴ E. Scheyer, *Begegnungen mit der Kunst...*, s. 303.

masa Manna. Ten ostatni – pisarz niemiecki nieżydowskiego pochodzenia, który po przybyciu do Ameryki nie zaprzestał pisania po niemiecku, wierny niemieckim mieszczańskim ideałom – był tym, z którym utożsamiał się również wrocławski historyk sztuki i którego uważał za swego ideologicznego i duchowego przywódcę¹⁷⁵. Thomas Mann uważany był w amerykańskim środowisku niemiecko-żydowskich emigrantów za bohatera. Jako wróg nazizmu, pozostał wierny swym estetycznym i moralnym ideałom wyrosłym na gruncie ideału mieszczańskiej kultury niemieckiej.

W 1950 r. Ernst Scheyer ponownie odwiedził Niemcy, nie dotarł jednak na Śląsk, gdyż prawdopodobnie nie dostał wizy do Polski. O tym wydarzeniu pisał z żalem w swych wspomnieniach: „W (...) 1950 r., po 15 latach, znów ujrzałem Niemcy, lecz moja ojczyzna – Śląsk, którą dwa razy straciłem, jest przede mną zamknięta”¹⁷⁶. Historyk sztuki był świadom, iż daleko idące konsekwencje wojny doprowadziły do tego, że jego ukochany Wrocław nie tylko nie mógł choć w części odzyskać swojej kulturalnej świetności, ale że nowi mieszkańcy nadali miastu zupełnie inny, obcy niemiecko-żydowskiemu historykowi sztuki, kulturowy pejzaż. Jednocześnie jego wojenne przeżycia i życie emigracyjne wzmocniły jego kosmopolityczną postawę. Swym mottem życiowym uczynił zdanie: „Uczę historii sztuki ze względu na tolerancję, by przyczynić się do wzajemnego zrozumienia”¹⁷⁷.

Aktywność wystawiennicza mniejszości żydowskiej we Wrocławiu

Inicjatywy wystawiennicze organizacji żydowskich i indywidualnych mecenasów na terenie Wrocławia

Rozczarowanie doświadczeniami I wojny światowej stanowiło dla wielu niemieckich Żydów punkt zwrotny. Pod koniec lat 20. XX w. szczególnie aktywne na terenie Wrocławia były ruchy młodzieżowe związane zarówno z liberalnym nurtem środowisk socjalistycznych, jak i te sympatyzujące z ideologią syjonistyczną. Nastąpiła w ten sposób ponowna integracja społeczności żydowskiej Wrocławia, którą łączyły wspólne interesy kulturowe i polityczne, skupione pod sztandarem ponownego zjednoczenia się. Różnorodne centra kulturowe, jak zorganizowany przez gminę wrocławską Dom Młodzieży, stały się ośrodkami bogatego programu kulturowego, zaopatrzonego w bibliotekę, z repertuarem przed-

¹⁷⁵ *Ibidem*, s. 292.

¹⁷⁶ *Ibidem*, s. 295.

¹⁷⁷ G. Grundmann, *Profesor Dr. Ernst Scheyer, Detroit, 75 Jahre*, w: E. Scheyer, *Eugen Spiro...*, s. 8.

stawień muzycznych, teatralnych, literackich, a także aktywności sportowych¹⁷⁸. Powstawały nowe szkoły (podstawowa w 1920 i 1921 r.) o charakterze nieortodoksyjnym, mające oficjalny status umożliwiający absolwentom ukończenia ich z maturą, która upoważniała do studiowania na niemieckich uczelniach wyższych. W szkołach tych zgodnie z ideą promowania wiedzy o żydowskiej kulturze, również tej z Europy Wschodniej, dyskutowano o żydowskim doświadczeniu na lekcjach niemieckiego, starając się wykształcić świadomych swego pochodzenia obywateli. Na lekcjach śpiewano żydowskie melodie, a dziewczęta z zasymilowanych rodzin zaznajamiano z żydowskimi zwyczajami i zgodnym z tradycją sposobem prowadzenia domu¹⁷⁹. Wprowadzano również do programu szkoły podstawy hebrajskiego. Ciągłe prosperujące Seminarium Teologiczne we Wrocławiu, zwane inaczej centrum „pozytywnego judaizmu historycznego”¹⁸⁰, w latach 30. posiadało największą liczbę studentów. Podobnie jak berlińskie seminarium rabinackie, wyższa szkoła poszerzyła ofertę programową, organizując kursy wieczorne dla dorosłych oraz dla członków grup młodzieżowych¹⁸¹. Od 1919 r. we Wrocławiu działali również przedstawiciele ruchu bibliofilskiego, jak pochodzący ze Śląska Max Pinkus (1857–1934) – fabrykant mieszkający w Neustadt (Nowej Soli), założyciel Schlesische Bücherei (Księgarni Śląskiej), zawierającej ponad 20 tys. tomów, wśród nich dzieła i rękopisy Gerhardta Hauptmanna, a także pierwsze oryginalne druki mistyka śląskiego Jakuba Böhmeo. Część z nich znajdowała się we wrocławskiej bibliotece uniwersyteckiej, skąd zostały skonfiskowane w 1936 r. i przekazane do Oberschlesische Landesbibliothek (Górnośląskiej Biblioteki), odtąd losy kolekcji, w tym cennych dzieł barokowego mistyka, nie są znane¹⁸². Wielu wrocławian pochodzenia żydowskiego należało także do Gesellschaft der Bibliophilen (Towarzystwa Bibliofilów) oraz Soncino Gesellschaft (Towarzystwa Soncino)¹⁸³.

Jak pisze Michael Brenner, chęć zdobycia wiedzy o grupie kulturowej, do której się należy, wykształciło potrzebę wzbogacenia programu szkół o wspomniane już elementy historii żydowskiej kultury, religii, a nawet języka hebrajskiego. W tym czasie pojęcie gminy i narodu stosowano niekiedy zamiennie, mając na myśli uniwersalne rozumienie wspólnoty, którą łączyła historia oraz pochodzenie. Wprowadzony przez Stephana Rosenzweiga nowy system nauczania w Lehrhaus polegał na przypominaniu od podstaw żydowskiej przeszłości i w myśl autora *Gwiazdy zbawienia* miało doprowadzić to do odtworzenia się zaburzonej poprzez

¹⁷⁸ Zob. M. Brenner, *op. cit.*, s. 49.

¹⁷⁹ *Ibidem*, s. 62.

¹⁸⁰ *Center of Positive – Historical Judaism*, za: *ibidem*, s. 64.

¹⁸¹ *Ibidem*.

¹⁸² F. Homeyer, *Deutsche Juden als Bibliophilen und Antiquare*, Tübingen 1963.

¹⁸³ *Ibidem*.

proces asymilacji kolektywnej tożsamości¹⁸⁴. Wrocławską wersją proponowanej przez Rosenzweiga metody nauczania była utworzona w 1919 r. Freie Jüdische Volkshochschule, prowadzona przez Marcusa Branna. Propagowano w niej poszukiwanie judaizmu, wędrówkę ku korzeniom. W poznawaniu wspólnej przeszłości miała być pomocna nie tylko rozwijająca się historiografia żydowska, której przedstawicielem był m.in. pochodzący z Prowincji Poznańskiej Heinrich Graetz, lecz używane przez nas współcześnie pojęcie „żydowskiego dziedzictwa kulturowego” obejmowało także sztukę. Coraz więcej stowarzyszeń organizowało wystawy przeznaczone dla żydowskiej publiczności. Jedne miały znaczenie charytatywne, jak pomoc ubogim artystom żydowskiego pochodzenia, inne były dumnym manifestem mającym pokazać, iż twórczość artystyczna wśród mniejszości żydowskiej pomyślnie się rozwija¹⁸⁵, większość jednak miała cele edukacyjne. Niektóre towarzystwa miały charakter wewnątrzgminny i bardzo lokalny, jak Gesellschaft zur Erforschung Jüdischer Kunstdenkmäler (Towarzystwo Badań nad Zabytkami Sztuki Żydowskiej), które we wrześniu 1928 r. obchodziło 30-lecie działalności¹⁸⁶. Propagowaniem historycznych pamiątek, m.in. tablic z portretami żydowskich autorytetów rabinicznych, zajmowało się wydawnictwo Salo Schönländera (1844–1920), właściciela i wydawcy czasopisma o charakterze historycznym: „Ost und Süd”.

Niezwykle aktywną organizacją, której profil działalności skupiony był przede wszystkim na prezentowaniu sztuki współczesnej, była wrocławska Loża Lessinga przy dawnej Agnesstraße. Instytucji tej nie można automatycznie identyfikować z organizacjami masonskimi, lecz raczej z żydowskim typem lóž Bnei Brith, których celem było propagowanie wiedzy o judaizmie w duchu wspólnych spotkań, dyskusji i humanizmu, skupiających bogatą mozaikę środowiskową od intelektualistów i artystów po kupców, fabrykantów, a także przybywających do Wrocławia Żydów z Europy Wschodniej. Już od wczesnych lat 20. XX w. odbywały się tam wykłady na temat sztuki. Zilustrowany slajdami odczyt wygłosił m.in. dr Freyer, który wyjaśniał problem żydowskiej sztuki i starał się odpowiedzieć na nurtujące ówczesnych historyków sztuki pytanie, czy takowa rzeczywiście istnieje. W tonie jego wypowiedzi słyszalne były echa myśli syjonistycznej – autor pragnął, aby

¹⁸⁴ M. Brenner, *op. cit.*, s. 57, 58

¹⁸⁵ Wspomnieć tu należy, iż inicjatywy takie miały miejsce również w mniejszych ośrodkach poza Wrocławiem. Wystawy żydowskich artystów, i to o dziwo współczesnych, organizowało także Arbeitsgemeinschaft Jüdischer Corporation in Görlitz (Wspólnota Pracy Żydowskiej Korporacji w Görlitz), która w 1921 r. zorganizowała prezentację dzieł takich artystów jak: Max Liebermann, Ernst Oppler, Lesser Ury, Hermann Struck, Józef Budko, Jakob Steinhardt, a także Ludwig Meidner oraz Heinrich Tischler i Isidor Aschheim. Zob. L. Kunz, *Schwarz – Weiß Ausstellung in Görlitz*, J LZ, 1, 1921, nr 7.

¹⁸⁶ Zob. B J G, 5, 1928, nr 9, s. 163.

duża liczba tworzących współcześnie artystów pochodzenia żydowskiego zjednoczyła się kulturowo pod hasłem ustanowienia nowej sztuki¹⁸⁷.

Nowoczesny, prosyjonistyczny profil loży wyznaczał też rodzaj promowanych przez organizację artystów, którzy w większości rekrutowali się z pokolenia lokalnych twórców okresu poemancypacyjnego. W 1921 r. na ekspozycji zatytułowanej: „Ausstellung Jüdischer Künstler” („Wystawa Artystów Żydowskich”) znalazły się m.in. prace Eugena Spiro, Siegfrieda Laboschina, Williego Brauna, Heinricha Tischlera, Isidora Aschheima oraz Käthe Ephraim Marcus. Dla niektórych z nich była to pierwsza prezentacja prac. W recenzji z wystawy Erich Wiese, który przypominając słowa Voltaire’a, głoszące, iż: „Żyd dzięki swojej wytrwałości i pracowitości może pracować jako lekarz lub naukowiec, ale nigdy jako malarz plastyk”, publicznie obalił to stwierdzenie, które straciło na swej aktualności wraz z procesami emancypacyjnymi, a ogromna liczba artystów obecnych na wystawie miała być dowodem na rozwijanie się talentów artystycznych wśród przedstawicieli mniejszości żydowskiej¹⁸⁸. Z okazji wystawy odbyła się także loteria fantowa, w której nagrodą był portret zwycięzcy narysowany przez Heinricha Tischlera (zob. il. 66). Podobne wystawy miały odbywać się corocznie, a ideą tych inicjatyw była buberowska troska o „duchową i kulturalną siłę żydostwa”¹⁸⁹. Kolejna, krótka ekspozycja prezentująca twórczość żydowskich artystów wrocławskich, a także specjalnie zaproszonych do śląskiej stolicy malarzy z innych części Niemiec, miała miejsce w listopadzie 1925 r. Wśród artystów obecny był ze swoimi pejzażami nieznanymi wcześniej malarz Ludwig Blum z Jerozolimy. Jego ukazujące słynne dla historii Żydów miejsca, będące jednocześnie naturalistycznymi pejzażami współczesnej Palestyny, miały istotne znaczenie dla działalności loży, której charakter zgodny był z ideologią syjonistyczną.

Za najwybitniejsze obrazy na wystawie uznano jednak dzieła Heinricha Tischlera, który nazwany został w jednej z recenzji mistykiem, przedstawiany był jako artysta zupełnie indywidualny i niezależny, a na zasadzie kontrastu stylistycznego umieszczono naprzeciw jego dzieł grafiki starego mistrza naturalisty – Laboschina. W jednej sali wisiały również prace najmłodszych: Isidora Aschheima i Williego Brauna, a także Pauli Grünfeld, Käthe Ephraim Marcus oraz Penny Fuchs-Freud, Käte Bernhard, Margot Abraham, Toni Burgheim, Jacoba Korna i Fritza Jacobowitza¹⁹⁰. Należy wspomnieć, iż wiele z tych nazwisk, wcześniej nieznanymi, dopiero przy okazji podobnych wystaw w żydowskich organizacjach wyłaniało się ze swymi pracami. Promując z reguły współczesnych artystów ży-

¹⁸⁷ *Neue Jüdische Kunst*, JLZ, 1, 1920, nr 5.

¹⁸⁸ E. Wiese, *Kunstaussstellung Lessing-Loge*, JLZ, 1, 1921, nr 47.

¹⁸⁹ *Eine jüdische Kunstaussstellung*, „Jüdische Zeitung für Ostdeutschland”, 6 XI 1925, nr 45, s. 2.

¹⁹⁰ *Ibidem*.

dowskich, wystawy połączone były z aukcjami, których zadaniem było wspomnienie cierpiących biedę twórców. Z tego też powodu podwoje loży otwarte były nie tylko dla jej członków, ale dla wszystkich miłośników sztuki, wykłady zaś wygłaszali także wrocławscy kolekcjonerzy¹⁹¹.

We Wrocławiu miały również miejsce inicjatywy wystawiennicze prywatnych projektantów i osób zajmujących się rzemiosłem, o czym ze szczególną gorliwością informowała żydowska prasa o profilu liberalnym. To właśnie z niej dowiadujemy się, że projekty zaprezentowane na wrocławskim pokazie mody, jaki miał miejsce jesienią 1921 r., pochodziły od rękodzielniczek żydowskich. Organizatorką pokazu była Margot Rosenthal, swoje hafty, lalki, poduszki, obrusy, ręcznie malowaną porcelaną pokazały także: panna Täubler, Hildegard Staub, Ida Pringsheim. Firma Petersdorff i Schlesinger wystawiła złote tkaniny i brokaty¹⁹².

Warto również wspomnieć, iż z inicjatywy członków zarządu śląskiego muzeum (szczególnie jego kustosa dr. Abramowskiego), choć nieprzygotowana przez organizację żydowską, odbyła się w 1931 r. wystawa żydowskiego malarza Jankiela Adlera, członka grupy Jung Idysz. Wrocławskiej publiczności pokazano jego obrazy olejne, akwarele i rysunki¹⁹³.

Jüdisches Museum in Breslau (Muzeum Żydowskie we Wrocławiu)

Powstanie i historia Jüdisches Museum in Breslau (Muzeum Żydowskiego we Wrocławiu) wpisane są nieodłącznie nie tylko w dzieje podobnych instytucji w Niemczech i całej Europie¹⁹⁴, lecz stanowią także efekt przemian modernizacyjnych, jakie towarzyszyły społeczności żydowskiej na przestrzeni niemal całego stulecia. Skomplikowane procesy, jakie zaszły w zbiorowej tożsamości niemieckich Żydów miały wpływ przede wszystkim na rozumienie samych siebie, a także na wybory strategii reprezentacji własnej historii i kulturowej specyfiki, podejmowanych na forum kultury niemieckiej.

Niezwykle ważnym, podkreślanym przez badaczy zjawiskiem¹⁹⁵, którego jedną z konsekwencji było powstawanie żydowskich muzeów, był proces kształ-

¹⁹¹ BJG, 7, 1930, nr 9, s. 140.

¹⁹² Zob. L. Davidsohn, *Breslauer Modenschau im Scheitniger Ausstellungsgebäude*, JLZ, 1, 1921, nr 43.

¹⁹³ Zob. F. Landsberger, *Es gibt noch Mäzene...*, s. 222.

¹⁹⁴ Pierwsze muzea żydowskie powstawały już pod koniec XIX w. W 1898 r. otwarto małe muzeum w Wiedniu, w 1901 r. Muzeum Żydowskie we Frankfurcie nad Menem, następnie w 1903 r. w Gdańsku oraz w 1906 r. w Pradze. Więcej zob. J.D. Feldman, *Die Welt in der Vitrine und die Welt außerhalb. Die soziale Konstruktion jüdischer Museumsexponate*, w: *Wiener Jahrbuch für jüdische Geschichte Kultur und Museumswesen*, t. 1, Wien 1994–1995, s. 39–54.

¹⁹⁵ Zob. M. Brenner, *op. cit.*

towania się wśród Żydów niemieckich „spontanicznej zbiorowej pamięci”. Stało się to szczególnie wyraźne wraz z rosnącym znaczeniem ideologii nacjonalistycznej oraz związanej z tym konieczności określenia swojej pozycji i tożsamości w ówczesnej Europie przez różnorodne grupy etniczne, kulturowe i religijne. W przypadku mniejszości żydowskiej, często w dużym stopniu zasymilowanej już ze społeczeństwem niemieckim, potrzeba odpowiedzi na z pozoru proste pytanie „kim jesteśmy” (a niekiedy – „kim byliśmy”) była szczególnie ważna, a jednocześnie trudna. Zeświecczone środowiska żydowskie, szukając duchowego wsparcia oraz wiedzy na temat zagubionych korzeni, swoją drogę powrotną ku judaizmowi odnajdywały dzięki licznym instytucjom i szkołom, których celem było promowanie wiedzy i żydowskiej świadomości kulturowej. Proces ten – przekształcanie się gminy we wspólnotę (*Gemeinde* w *Gemeinschaft*) nazywany jest: „poszukiwaniem wspólnoty”¹⁹⁶.

W tym kontekście zwraca się również uwagę na rosnącą potrzebę nie tylko tworzenia, lecz również publicznego prezentowania sztuki żydowskiej¹⁹⁷ w zakładanych dla tego celu muzeach żydowskich i stowarzyszeniach wystawienniczych. Idea muzeum jako „żyjącej historii”, wprowadzona przez Karla Schwarza dla Muzeum w Berlinie (1917), odzwierciedlała rewolucyjne podejście do tradycji judaistycznej. W oparciu o tę koncepcję powstawały pierwsze muzea żydowskie, gdzie obok artystów współczesnych eksponowane miały być również przedmioty rytualne, które po raz pierwszy przestały być obiektami czysto użytkowymi, a zyskały miano dzieł sztuki¹⁹⁸. Cel ten, jako jedna z form rozwijania żydowskiej świadomości kulturowej, uzyskał swoją dojrzałą formę w powstałym dość późno, bo w 1929 r. w muzeum we Wrocławiu.

Inicjatywa utworzenia Muzeum Żydowskiego we Wrocławiu zjednoczyła niemal całe środowisko wrocławskich Żydów bez względu na rodzaj afiliacji z jakąkolwiek organizacją, stopień przywiązania do życia gminy, a nawet wyznanie (przy projekcie muzeum pracowali także naukowcy niemieccy). Projekt poprzedzony był powstaniem wrocławskiego oddziału Verein Jüdisches Museum E.V. (Stowarzyszenia Muzeum Żydowskiego), który zawiązał się na początku 1928 r.

Zaznaczyć trzeba, iż podkreślana od początku przez jego twórców chęć kontaktu nie tylko z odbiorcą pochodzenia żydowskiego, lecz także potrzeba otwarcia na środowiska, wśród których gmina żydowska na Śląsku się rozwijała, stanowiła główny punkt planu przedstawionego Głównemu Zarządcy Prowincji Śląskiej (Landeshauptman der Provinz Niederschlesien)¹⁹⁹. Owo pragnienie po-

¹⁹⁶ *Ibidem*, s. 1–69.

¹⁹⁷ Rozdz. *The Public Presentation of Jewish Art*, w: *ibidem*, s. 177–181.

¹⁹⁸ Zob. *ibidem*, s. 177–180.

¹⁹⁹ Zob. List Stowarzyszenia Muzeum Żydowskiego do Landeshauptmann Provinz Schlesien, z grudnia 1928 r. AP, WSPŚI, sygn. 632. Stowarzyszenie wyraża chęć współpracy i prosi o jakie-

kazania swego dziedzictwa kulturowego publiczności niemieckiej podsycane było jednocześnie ciągłym poczuciem obcości i odmienności. W szczególnej sytuacji wielokulturowego środowiska Żydów niemieckich do owej „publiczności niemieckiej” należeli także zasymilowani członkowie rodzin żydowskich i to oni mieli być w dużej mierze odbiorcami programu muzeum. Była to inicjatywa miłośników sztuki, do których oprócz żydowskich kolekcjonerów zaliczano przede wszystkim dyrektora wrocławskiego Schloss Museum (Muzeum Zamkowego) prof. Erwina Hintzego. Hasłem przewodnim, jednoznacznie informującym o ideologicznych podstawach powstania i egzystowania muzeum miała być *Kulturarbeit*. Pojęcie to zawierało całą wielostronność znaczeń, których zadaniem było odpowiedzenie na potrzeby każdej z odrębnych grup wśród żydowskiej mniejszości. W wyniku kryzysu tożsamości, zanikania religii i tradycji jedną z artykułowanych potrzeb była chęć zachowania pamiątek dla potomności. Miały temu służyć zbiory judaików: hagad, przedmiotów rytualnych, związanych z żydowskimi świętami i obrzędami. Muzeum miało być formą zachowania dla potomnych resztek religijnego świata w postaci zabytków kultury materialnej²⁰⁰. Ekspozycja tych dzieł powinna była, zgodnie z założeniami, doprowadzić do renesansu judaizmu, który był szczególnie ważny w edukacji dzieci.

Owa inicjatywa będąca częścią większego projektu stowarzyszeń muzeów żydowskich w całym Niemczech miała swoją zapowiedź we Wrocławiu już wcześniej. W październiku 1928 r. środowiska kobiet i dziewcząt wrocławskich zorganizowało wystawę: „Die jüdische Frau – Das jüdische Haus” („Żydowska kobieta – żydowski dom”), gdzie pokazano przedmioty rytualne ze zbiorów Żydowskiego Seminarium Teologicznego we Wrocławiu²⁰¹. Szczególnie zorientowane na edukację i podtrzymanie świadomości własnego dziedzictwa kulturowego kręgi kobiece były zatem pionierkami takich inicjatyw we Wrocławiu, które kilka lat później na większą skalę były realizowane przez instytucję muzeum.

Innym, poza wcześniej opisanym, celem i ważną funkcją muzeum było wpisanie historii Żydów w nurt badań regionalnych związanych ze Śląskiem²⁰². Odmowną rolę w przygotowaniu merytorycznym wystaw odegrały prowadzone już od dłuższego czasu przez naukowców z Żydowskiego Seminarium Teologicznego – Marcusa Branna, Izraela Rabina oraz Heinricha Grätza – badania naukowe nad historią Żydów na Śląsku.

kolwiek rady i uwagi, szczególnie w kontekście planowanej na początek 1929 r. wystawy inauguracyjnej.

²⁰⁰ G. Hermann, *Von Psombüchsen und alten Haggaden*, Jüdisches Museum, AP, WSPŚI, sygn. 632.

²⁰¹ Dr Rechnitz, *Die Entstehung des Jüdischen Museums*, AP, WSPŚI, sygn. 632.

²⁰² Podobne inicjatywy podejmowane były w innych niemieckich muzeach żydowskich, np. we Frankfurcie nad Menem, gdzie wystawa inauguracyjna miała ukazać historię lokalnej społeczności.

Muzeum miało także stanowić archiwum rodzinne zawierające dokumenty, fotografie, książki, obrazy oraz spisy osiągnięć poszczególnych członków i organizacji. Jego zadaniem było podtrzymanie pielęgnowanego w judaizmie etosu rodziny, ukazanie zmian, jakie zaszły w społeczności żydowskiej, a także dawanie świadectwa wzbogacania tradycji oraz awansu społecznego mniejszości żydowskiej na Śląsku. Chęć wyeksponowania owego drugiego wątku, przede wszystkim w kontekście wkładu środowisk żydowskich w kulturę niemiecką, było nie mniej ważne. Przez ton wypowiedzi twórców muzeum przebija nuta zawodu, iż ten nie został doceniony na szerszym forum, stąd środowiska żydowskie są na tyle zdeterminowane, aby same zająć się dokumentowaniem swych osiągnięć²⁰³. Niektóre z wypowiedzi przyjmują charakter niemal odezwy, jak chociażby grzmiący ton Georga Hermanna: „Gdzie możemy zobaczyć, jaką rolę odgrywali Żydzi w niemieckim malarstwie, literaturze, muzyce i teatrze ostatnich 30 lat? Nigdzie! Nigdzie!”²⁰⁴ Od kiedy powstała potężna instytucja kulturalno-wystawiennicza na pytanie „gdzie” odpowiedzią jest: żydowskie muzeum, które miało służyć także jako miejsce prezentacji współczesnych artystów pochodzenia żydowskiego.

Trzecim z celów, jaki wyznaczali sobie opiekunowie muzeum było również zaprzeczenie rzekomej wrogości Żydów sztukom plastycznym, a ten fałszywy pogląd obalony miał być poprzez pojawienie się na wystawach średniowiecznych iluminowanych manuskryptów czy wyrobów srebrnych, które były dowodem na istnienie twórczości artystycznej wśród Żydów w diasporze już od wieków średnich²⁰⁵. Można powiedzieć również, iż dzięki powstaniu muzeum nastąpił pewien zwrot w świadomości i postrzeganiu traktowanych wcześniej jedynie jako religijne przedmiotów rytualnych. Wystawienie w muzeum tradycyjnych, ceremonialnych sprzętów wydoobyło ich cechy czysto estetyczne, które mogły cieszyć oko niezwiązanego z tradycją żydowską konesera, a przy okazji pobudzać ciekawość zasymilowanych Żydów do odkrycia ich pierwotnych funkcji, co stanowi kolejny dowód na edukacyjną funkcję prezentowanych wystaw.

Jednym z autorów merytorycznej konstrukcji i działalności muzeum oraz jego zbiorów był historyk, konserwator i architekt prof. Alfred Grotte (1872–1944, zm. w obozie koncentracyjnym w Terezynie). Autorytet w dziedzinie badań nad zabytkami kultury żydowskiej, szczególnie tradycyjnej sztuki, zdobył m.in.

²⁰³ „Chciałbym koniecznie wiedzieć, jaki udział mamy my, niemieccy Żydzi w niemieckich i europejskich osiągnięciach duchowych, na polu artystycznym, naukowym, społecznym, filozoficznym, merkantylnym, mówiąc krótko – na wszystkich obszarach twórczości? Kto może mnie poinformować? Gdzie mogę ujrzeć tego obraz? I gdy minie dwadzieścia, czterdzieści lat, czy będę mógł zobaczyć, to, co było dziś?”; G. Hermann, *op. cit.*, s. 5.

²⁰⁴ *Ibidem*, s. 6.

²⁰⁵ A. Grotte, *Was soll das neue Jüdische Museum enthalten?*, Jüdisches Museum, AP, WSPŚL, sygn. 632, s. 14.

projektem przebudowy synagogi Maisela w Pradze, której nadał formę neogotyckiej, trójnawowej świątyni. Badacz opublikował także książkę na temat budownictwa synagog w Niemczech, Czechach i Królestwie Polskim od XI do początku XIX w.²⁰⁶ Wydał wiele opracowań dotyczących śląskich żydowskich domów modlitw i cmentarzy (szczególnie we Wrocławiu i Brzegu). Był także autorem haseł dotyczących architektury synagogalnej dla *Jüdisches Lexikon*.

Profesor był szczególnie zainteresowany promowaniem lokalnej historii gmin żydowskich. Zajmował się m.in. sztuką rytualną, był głównym konsultantem przy konstruowaniu merytorycznej strony inauguracyjnej wystawy „Judentum in der Geschichte Schlesiens”. Ogłaszane nie tylko w prasie żydowskiej, lecz również w „Schlesische Monatshefte”²⁰⁷ było jego odkrycie dotyczące dwóch świeczników ze Lwowa, którym historyk przypisywał proveniencję wrocławską. Miały być one odlane w 1775 r. przez Christopha Franka we Wrocławiu. Poprzez tę atrybucję badacz judaików nadał przedmiotowi rytualnemu wartość historyczną i tradycyjną. Co więcej, łącząc ośrodek wrocławski z lwowskim, stworzył pomost pomiędzy z pozoru dalekimi światami tradycji wschodnioeuropejskich i niemieckich Żydów w podobnym duchu, w jakim czyniło to środowisko skupione wokół czasopisma „Ost und West”²⁰⁸.

Prof. Grotte był jedną z niewielu osób we Wrocławiu, które interesowały się sztuką Żydów z Europy Wschodniej, a będąc jej znawcą, wygłaszał na ten temat liczne wykłady w różnych instytucjach kulturalnych, szkołach i muzeach. W żydowskiej Szkole Ludowej wygłosił na początku 1921 r. odczyt *Die Kunst der Ostjuden (Sztuka Żydów Wschodnich)*²⁰⁹, który dotyczył zdobnictwa synagog, głównie synagogi w Kórniku. Niedostrzegalny, a wręcz uważany wcześniej za niemożliwy związek pomiędzy kulturą Żydów niemieckich i wschodnioeuropejskich spotykał się z coraz większym zrozumieniem ze strony środowisk wrocławskich.

Alfred Grotte jako specjalista od żydowskich zabytków na terenie Śląska prowadził m.in. edukacyjne wycieczki po miastach z żydowską przeszłością. Jedna z nich miała miejsce w maju 1930 r., kiedy uczestnicy odwiedzili Brzeg²¹⁰, a na przełomie czerwca i lipca Kraków²¹¹. Ten wszechstronny znawca judaików badał cmentarze żydowskie i synagogi na Śląsku, przede wszystkim w Brzegu i Białej, był redaktorem specjalnego numeru „Menorah” oraz autorem wielu zawartych

²⁰⁶ *Idem, Beiträge zur Entwicklung des Synagogenbaues in Deutschland, Böhmen und im ehemaligen Königtum Polen vom XI. bis Anfang des XIX. Jahrhunderts*, Berlin 1915.

²⁰⁷ SM, 4, 1927, s. 369.

²⁰⁸ Zob. G.D. Rosenfeld, *Defining „Jewish Art” in Ost und West, 1901–1908. A Study in the Nationalisation of Jewish Culture*, LBIYB, 39, 1994, s. 83.

²⁰⁹ Zob. I. Gaßmann, *Die Kunst der Ostjuden*, JLZ, 1, 1921, nr 10 (II).

²¹⁰ Zob. BJG, 7, 1930, nr 6, s. 102.

²¹¹ Zob. *ibidem*, nr 8, s. 135.

w nim artykułów, poświęconych żydowskiej kulturze na Śląsku²¹². Jako opiekun merytoryczny muzeum opublikował również artykuł dotyczący wystawy inauguracyjnej²¹³.

W broszurze wydanej z okazji założenia stowarzyszenia muzeum²¹⁴ Grotte zawarł koncepcje organizacji zbiorów, które proponował podzielić na dwa działy: historyczny oraz artystyczny. Ten pierwszy, zwany także kulturowo-historycznym, zawierać miał eksponaty, które wcześniej zaliczano do genealogii Żydów śląskich, czyli wszelkie dokumenty rodzinne, druki, obrazy, dokumenty zawierające przywileje, kontrakty kupieckie, edykty królewskie, a także mapy i plany miast. Uzupełnieniem tych dokumentów miały być również inskrypcje nagrobne ze śląskich cmentarzy żydowskich²¹⁵.

Do działu artystycznego należały wszelkie cenne przedmioty kultowe, elementy wyposażenia synagog i domu, czyli: ceramika, szklanki, a także wyroby tekstylne. Te zbiory miały być uzupełnione o portrety znakomitych osobistości żydowskich, a także o cenne manuskrypty, jak ręknie pisana Tora, modlitewniki i inne iluminowane księgi o charakterze religijnym. Oczywiście, zgodnie z zamysłem Grottego, a także tym, co uchwalono na zebraniu stowarzyszenia 18 V 1928 r., miały być to przede wszystkim eksponaty związane z kulturą i historią Żydów wrocławskich, śląskich, a także śląsko-poznańskich²¹⁶.

Do pierwszego zarządu Muzeum Żydowskiego we Wrocławiu, który pozostał w niezmiennym składzie niemal do końca funkcjonowania instytucji należeli trzej najwięksi kolekcjonerzy wrocławscy: Max Silberberg jako główny prezes, konsul Leo Smoschewer oraz miłośnik sztuki współczesnej Ismar Littmann. Sekretarzem mianowano Feliksa Perlego, skarbnikiem dyrektora banku Emila Zorka, doradcą artystycznym został prof. Alfred Grotte. Oprócz tego do głównego składu wcielono Feliksa Hirschberga, konsula Theodora Ehrlicha, Paula Schotländera, Georga Peipera, Lippmanna Blocha, Siegfrieda Haendlera, Wolfganga Macha, Maksa Pinkusa, Maksa Bibo z Głogowa oraz radcę miejskiego dr. Landsberga.

Regularni członkowie zostali podzieleni na trzy grupy: komitet artystyczny, sekcję do spraw propagandy oraz oddział naukowy. Do pierwszego zaliczano m.in. Alfreda Grottego, malarza Siegfrieda Laboschina oraz historyka sztuki Franza Landsbergera. W drugiej, najliczniejszej grupie, znalazł się m.in. Willy Cohn

²¹² Zob. „Menorah. Jüdisches Familienblatt für Wissenschaft, Kunst und Literatur”, Wien-Frankfurt a. Main, z. „Jüdische Kunst in Schlesien”, red. A. Grotte, 1926, s. 294.

²¹³ A. Grotte, *Das Judentum in der Geschichte Schlesiens*, „Menorah”, 7, 1929, nr 5-6, s. 273-277.

²¹⁴ Jüdisches Museum, AP, WSPŚI, sygn. 632.

²¹⁵ Zob. A. Grotte, *Was soll das neue Jüdische Museum enthalten?*, AP, WSPŚI, sygn. 632, s. 12.

²¹⁶ Zob. *Auszug aus den Satzungen des Vereins*, AP, WSPŚI, sygn. 632, s. 19.

(historyk), w trzeciej zaś przeważającą rolę odgrywali wykładowcy Żydowskiego Seminarium Teologicznego. W pracy zarządu swój udział mieli także delegowani przedstawiciele gminy synagogałnej²¹⁷. Ogłoszenia o zebraniach zarządu, które miały odbywać się zawsze w pierwszej połowie roku, zdecydowano się zamieszczać we wrocławskim piśmie gminy synagogałnej („Breslauer Jüdisches Gemeindeblatt”). Do zadań, jakie wyznaczył sobie pierwszy zarząd muzeum należała, oprócz ustanowienia zbiorów dokumentów i judaików, również działalność publicystyczna na temat żydowskiej nauki i sztuki, organizowanie wykładów i wystaw.

Powstanie Jüdisches Museum we Wrocławiu ogłaszane było w prasie żydowskiej już od pierwszych zebrań nowego zarządu²¹⁸. Niedługo po wrocławskim powstał kolejny oddział muzeów żydowskich w Kassel. Inauguracyjna wystawa śląskiej placówki pod spektakularnym tytułem „Żydzi w Historii Śląska 1050–1850” („Das Judentum in der Geschichte Schlesiens 1050–1850”) planowana była już od listopada 1928 r. Od tego też czasu była szeroko anonsowana w lokalnej prasie ogólnowrocławskiej²¹⁹ i żydowskiej²²⁰. W tej ostatniej zwracano się do członków wrocławskiej gminy żydowskiej o udostępnienie dzieł z prywatnych zbiorów. Kolejno publiczność informowana była o posiedzeniach i działaniach zarządu²²¹. Jako przestrzeń wystawienniczą dyrektor Museum der Kunst und Kunstgewerbe udostępnił pomieszczenia swej placówki. Z okazji wystawy wydano szczegółowy katalog wraz ze słowem wstępnym autorstwa Erwina Hintzego, Maksa Silberberga oraz historycznym wprowadzeniem Willy’ego Cohna.

Otwarcie muzeum nastąpiło 3 II 1929 r., towarzyszyły mu wykłady wrocławskich autorytetów intelektualnych i przedstawicieli różnych środowisk, dla których nowo powstała instytucja stanowiła płaszczyznę porozumienia, jednoczenia i wzajemnego poznania. Uroczystą przemowę rozpoczął wykładowca Żydowskiego Seminarium Teologicznego we Wrocławiu, a następnie prof. Hintze, który oprowadził gości po zbiorach muzeum. Eksponaty, zgodnie z wcześniej opisanymi założeniami, podzielone zostały na trzy oddziały. Do pierwszego, zatytułowanego: „Dokumente und Bildliche Darstellungen zur Geschichte der Juden in Schlesien 1050 bis 1850” („Dokumenty i Obrazowe Przedstawienia Historii Żydów na Śląsku od 1050 do 1850 r.”) należały różne dokumenty z Archiwum Państwowego we Wrocławiu lub ze zbiorów muzeum. Były to akta, listy przywilejów dla poszczególnych gmin, fotografie zabytków kultury żydowskiej na Śląsku, a nawet krzyż Jana Kapistrana oraz fragmenty najstarszych nagrobków żydowskich. Zawierająca się w tym zbiorze grupa „żydowsko-teologiczna”

²¹⁷ *Ibidem*, s. 20.

²¹⁸ *Gründung eines jüdischen Museums*, J LZ, 8, 1928, nr 1 (I).

²¹⁹ W SM anonsował ją F. Landsberger, zob. SM, 5, 1928, nr 7, s. 312.

²²⁰ B J G, 5, 1928, nr 11, s. 201.

²²¹ B J G, 6, 1929, nr 2, s. 30; nr 4, s. 66.

dotyczyła głównie postaci śląskich rabinów, m.in. wizerunki Abrahama i Salomona Abrahama Tiktinów, a także portret ojca Juliusa Muhra – Abrahama Muhra, uczonego²²². Swoistą perełką wystawy była zabytkowa bima przeniesiona z synagogi w Białej, usytuowana na dziedzińcu muzeum i otoczona najstarszymi dokumentami z gmin żydowskich na Śląsku.

Do drugiego oddziału zaliczono obiekty związane z kultem, czyli po pierwsze przedmioty przeznaczone do obrzędów w synagodze (il. 109) (zwoje Tory, parochety, rimmonim, sukienki na Torę, korony oraz tarcze na Torę, jady, kubki kiduszowe, puszkki na datki, świeczniki, talerze oraz szkatułki na zioła), pochodzące z różnych śląskich świątyń, głównie z Białej, Brzegu i Wrocławia. Następną podgrupę stanowiły przedmioty związane z żydowskimi świętami: szofar, świeczniki i lampki chanukowe, zastawa stołowa używana do święta Pesach, zwoje Estery na święto Purim. Szczególnie okazały był model namiotu wykonanego na święto Sukkot przez wrocławską pracownię rzemieślniczą Freudenthala²²³, a także jej wyposażenie: srebrne pudełeczka na etrog oraz lulaw. Osobny podzbiór stanowiły sprzęty używane do obrzędu obrzezania oraz zaślubin. Do zestawu judaików związanych z pierwszą ceremonią należało krzesło Eliasza, kubek Eliasza, nóż mohela, jego strój oraz księga; do drugiego: chupa, pierścień zaręczynowy oraz talerze weselne. Na końcu zebrano przedmioty używane w domu, przede wszystkim: mezuzy, mizrachy, lampy szabasowe, stroje do szabat, ale także amulety²²⁴. Część z tych eksponatów należała do wrocławskich kolekcjonerów i członków zarządu wrocławskiego oddziału muzeum – Feliksa Perlego oraz Maksa Silberberga.

Trzeci, większy oddział usytuowany w osobnym pomieszczeniu stanowiły rękopisy, inkunabuły oraz młodsze druki, portrety i inne. Wśród nich księgi drukowane za zbiorów Żydowskiego Seminarium Teologicznego we Wrocławiu, a przede wszystkim wizerunki członków gminy żydowskiej we Wrocławiu – rabinów oraz uczonych. Dodatkową, małą grupę tworzył zbiór ketub oraz umieszczony wśród nich dość niespodziewanie widok na szpital żydowski przy alei Wiśniowej autorstwa Siegfrieda Laboschina.

O bogatej przeszłości śląskiej i wrocławskiej gminy żydowskiej świadczyły portrety jej wybitnych przedstawicieli rabinów Tiktin, ich przeciwnika Abrahama Geigera oraz przedmioty rytualne z najstarszych gmin w Białej Prudnickiej, Brzegu i Głogowie. Edukacyjna funkcja ekspozycji uwidaczniała się w podziale sal i eksponatów. Aby przybliżyć żydowskie święta zebrane i pogrupowane eksponaty opatrzone były podpisami oraz omówieniami łączących się z nimi zwyczajów i nakazów. Wystawa została zorganizowana kompleksowo, przygotowane specjalnie na

²²² Zob. *Katalog der vom Verein „Jüdisches Museum Breslau“...*, s. 36.

²²³ *Ibidem*, s. 81.

²²⁴ *Ibidem*, s. 120–126.

tę okazję przez dr. Ericha Klibańskiego mapy z zaznaczonymi gminami żydowskimi stanowiły doskonały materiał dydaktyczny. Nie była to zatem typowa prezentacja judaików, ale, zgodnie z założeniem jej twórców, umieszczała Żydów w kontekście historii Śląska, co również zilustrowane zostało odpowiednimi eksponatami, jak np. popiersiem księcia Henryka IV Probusa, który był pierwszym znaczącym opiekunem śląskich Żydów. Na podstawie portretów można było również zrekonstruować wygląd i stroje śląskich Żydów na Śląsku w dawnych czasach.

Od początku mottem wystawy, a także działalności instytucji muzeum było przypomnienie żydowskiej przeszłości na Śląsku. Zaangażowani w organizację muzeum wrocławscy intelektualiści, jak np. Willy Cohn, kładli nacisk na szczególne położenie Wrocławia i Śląska jako mostu pomiędzy Wschodem i Zachodem, co miało również w wpływ na charakter żydowskich gmin oraz związaną z nimi sztukę²²⁵. Ramy czasowe wystawy miały zawierać się pomiędzy początkiem osiedlenia się ludności żydowskiej na Śląsku a rewolucją marcową i idącą za nią całkowitą emancypacją Żydów i włączeniem ich jako obywateli do społeczeństwa niemieckiego²²⁶. 800 lat obecności Żydów na Śląsku miało wzmocnić świadomość kulturową oraz związek z historią i kulturą regionu, również tą zamierzczłą i przedemancypacyjną. Nie bez wpływu na ideologiczną wymowę takiego założenia była fascynacja wrocławskich środowisk żydowskich, szczególnie tych o sympatiach syjonistycznych (należał do nich Cohn), pismami Bubera, który odkrył dla niemieckich Żydów wschodnioeuropejską kulturę szteta.

Wystawa w niemal wszystkich żydowskich periodykach okrzyknięta została wielkim sukcesem²²⁷, uzyskała także pozytywne noty w oczach recenzentów wiodących czasopism artystycznych²²⁸. Chwalono kompozycję ekspozycji, a także merytoryczne przygotowanie teje oraz katalogu. Sami organizatorzy publikowali, uskrzydleni powodzeniem wystawy, swoje rozprawy w ogólnoniemieckich organach żydowskich, wyrażając w nich swoje ambicje, aby wystawę „Żydzi w historii Śląska” poszerzyć o kontekst całych Niemiec²²⁹. Wydarzenie to doczekało się także recenzji w periodykach wrocławskich²³⁰. Jednym ze skutków i ważnych osiągnięć wystawy były naukowe badania nad sztuką żydowską, prowadzone przez

²²⁵ Zob. W. Cohn, *Die Entwicklung des jüdischen Museums in Breslau*, J LZ, 1928, nr 51.

²²⁶ Zob. *idem*, *Die Geschichte der Juden in Schlesien*, w: *Katalog der vom Verein „Jüdisches Museum Breslau“ ...*, s. 1.

²²⁷ BJG, 6, 1929, nr 5.

²²⁸ Zob. H. Griesebach, *Ausstellungen in Breslau*, „Kunst und Künstler”, 27, 1929, s. 247; E. Stein, *Ausstellung Das Judentum in der Geschichte Schlesiens*, „Der Kunstwanderer”, 11, 1928–1929, s. 544, 545.

²²⁹ W. Cohn, *Das wissenschaftliche Ergebnis der Breslauer Ausstellung: „Das Judentum in der Geschichte Schlesiens“*, „Zeitschrift für die Geschichte der Juden in Deutschland” 1929, nr 1, s. 163, 164.

²³⁰ Zob. SM, 6, 1929, nr 2, s. 82.

profesjonalnych historyków sztuki. W tym samym roku Franz Landsberger przygotowywał publikację jednego z pierwszych opracowań twórczości artystycznej w judaizmie od antyku do okresu emancypacji. Badania nad judaikami, szczególnie śląskimi, kontynuował także bibliotekarz i archiwariusz Żydowskiego Seminarium Teologicznego Bernhard Brilling, a część z jego dokonań, m.in. inwentarz inskrypcji nagrobnych z kirkutów śląskich, przechowywana jest obecnie w archiwum Muzeum Żydowskiego we Frankfurcie nad Menem.

Powstanie żydowskiego muzeum we Wrocławiu zbiegło się z zebraniem w Berlinie Verband Jüdischen Museen (Związku Muzeów Żydowskich), mającego łączyć wszystkie jednostki w Niemczech. Wystawa zjednoczyła jednak we wspólnym interesie badań nad własną historią, a tym samym tożsamością, nie tylko ośrodek niemiecki. W otwarciu uczestniczyła również delegacja z Warszawy (Majer Bałaban), Wiednia, Kassel, a także Pragi. Wśród gości byli liczni kolekcjonerzy. Zwiedzanie zakończył wykład dr Hallo z Kassel o żydowskim rzemiośle i artystach. Na zebraniu, które odbyło się po wszystkich uroczystościach inauguracyjnych, powstał pomysł zjednoczenia wszystkich żydowskich muzeów oraz utworzenia w Berlinie Arbeitsgemeinschaft für Sammlungen Jüdischer Kunst und Altertümer. Miejscem obradowania tej ostatniej organizacji miał być Wrocław. Podczas dyskusji pomiędzy naukowcami: prof. Karlem Schwarzem, dyrektorem berlińskiego oddziału, profesorem Bronnerem z Wiednia i dr. Hallo z Kassel padły ważne pytania również natury metodologicznej. Zastanawiano się chociażby, czy zbiory archiwalne i biblioteczne miały mieć charakter kulturowo-historyczny, etnograficzny czy historyczno-artystyczny²³¹. Zebrania wrocławskiego oddziału związku muzeów żydowskich odbywały się w różnych siedzibach m.in. w Łoży Spinozy, gdzie we wrześniu 1929 r. swój wykład wygłosił dr Willy Cohn²³². Przestrzeń wystawową zaś użyczać miało Muzeum Śląskie. Kolejne zebrania miały się odbywać kolejno w 1930 r. w Berlinie, a w 1931 r. w Moguncji.

W listopadzie 1929 r. zapowiadano już drugą wystawę, tym razem zorganizowaną na pamiątkę powstania Żydowskiego Seminarium Teologicznego we Wrocławiu. Na niej miały być zaprezentowane tekstylia i przedmioty kultowe pochodzące ze zbiorów muzeum²³³, o czym na pierwszej stronie żydowskiej gazety gminnej informował artykuł autorstwa Willy'ego Cohna. Doktor Willy Cohn odpowiedzialny był za poprawność merytoryczną historycznej strony tej ekspozycji, która odbyła się w styczniu 1930 r. z okazji 75. rocznicy powstania Żydowskiego Seminarium Teologicznego. Ekspozyty zajmowały głównie przestrzeń dziedzińca Muzeum Rzemiosł we Wrocławiu. Wystawa zawierała zbiory przedmiotów

²³¹ *Tagung der jüdischen Museumsvereine*, J LZ, 9, 1929, nr 15; nr 11.

²³² Zob. BJG, 6, 1929, nr 9, s. 164.

²³³ Zob. *ibidem*, nr 11, s. 1.

związanych z obrzędami religijnymi, najwięcej tekstyliów: kurtyny na Torę (m.in. atlasowa zasłona z Rawicza oraz pochodząca z początku XVIII w. kurtyna z Głogowa z figuralnym przedstawieniem sceny ofiarnej, w której występowali trzymający baranka kapłan Aaron oraz Mojżesz z Tablicami Przymierza w otoczeniu świątynnych sprzętów, m.in. meny), szale modlitwne, z których szczególnie ciekawym był egzemplarz z umieszczonymi w rogach figurami mężczyzn trzymających wagę. Do sprzętów używanych w świątyni należały krzesła do obrzędu obrzezania i związane z tym inne rytualne przedmioty. Do szczególnie cennych judaików udostępnionych zwiedzającym należały egzemplarze Rudimenta Johanesa Reuchlina, wydrukowane w Pforzheim w 1506 r., zawierające elementy tekstów hebrajskich oraz zapisy nutowe. W końcu na wystawie obejrzyć można było również grafiki ukazujące żydowską strefę osiedlenia we Wrocławiu – okolice Karlsplatz²³⁴ (obecnie ul. Bohaterów Getta)²³⁵. Zaangażowane w działalność edukacyjną Żydowskie Seminarium Teologiczne postrzegало tę ekspozycję jako kolejny przyczynek do poszerzenia wiedzy o judaizmie, szczególnie wśród bardziej zasymilowanych członków gminy. Bez lekceważenia estetycznych walorów prezentowanych eksponatów chciano również pochwalić się tymi skarbami judaików przed szerszą publicznością.

Każde zebranie Muzeum Żydowskiego we Wrocławiu w kolejnych latach uzyskiwało swoje sprawozdanie w prasie żydowskiej. Otwarcie nowego sezonu 1930/1931 odbyło się w grudniu 1930 r. w hotelu „Cztery Dziesięciolecia”. Prezesem był niezmiennie Max Silberberg, archiwum fotograficzne prowadził Felix Perle, a w dniu zebrania swoje wykłady wygłosili: rabin dr Vogelstein o hebrajskiej gramatyce oraz rabin dr Lewin, który mówił o hebrajskich inskrypcjach. Max Silberberg opowiedział o zbiorach swego przyjaciela Figdora²³⁶ oraz o wynikach aukcji sztuki w Wiedniu i Berlinie²³⁷. W zebraniach zarządu muzeum brał udział również sympatyk żydowskiej galerii Erich Wiese, dyrektor Muzeum Śląskiego. W październiku 1931 r. wygłosił on wykład o żydowskich artystach żyjących w Paryżu²³⁸.

Kolejną wystawienniczą inicjatywą Muzeum Żydowskiego we Wrocławiu była ekspozycja „Jüdische Künstler aus Deutschland” („Żydowscy artyści Niemiec”), otwarta 21 X 1934 r. i czynna do końca listopada. W związku z tym, że

²³⁴ Zob. W. Cohn, *Zweite Ausstellung des Verein Jüdischen Museum e.V. Breslau*, „Zeitschrift für Geschichte Judens in Deutschland” 1, 1930, z. 4, s. 329.

²³⁵ W. Cohn, który sam napisał biografię Lassalle’a, nie omieszczał przy tej okazji wspomnieć również, iż obecnie plac zwany jest imieniem przywódcy socjaldemokratów; *ibidem*.

²³⁶ Albert Figdor był wiedeńskim bankierem kolekcjonerem, jego zbiory rzemiosła artystyczne go uchodziły za jedne z najbardziej znaczących w Szwajcarii przed I wojną światową.

²³⁷ Zob. BJG, 6, 1930, nr 12, s. 198.

²³⁸ Zob. BJG, 8, 1931, nr 10, s. 146.

od 1933 r. podwoje Muzeum Śląskiego były zamknięte dla żydowskich ekspozycji kolejne wystawy odbywały się w budynkach gminy przy ul. Grabiszyńskiej, m.in. w żydowskim sierocińcu.

Wystawa z 1934 r. była inicjatywą nie tylko kręgu prywatnych miłośników sztuki. Jej otwarcie odbyło się z udziałem licznych przedstawicieli gminy – lokalnych rabinów, a także przełożonych i profesorów Żydowskiego Seminarium Teologicznego. Jej przygotowaniem zajął się Max Silberberg, który wygłosił mowę na otwarcie oraz Felix Perle, a także architekt Moritz Hadda i malarz Isidor Aschheim. Podobna wystawa miała odbyć się również w Berlinie. Celem prezentacji było udostępnienie dzieł współczesnych artystów żydowskich należących do zbiorów prywatnych. Wśród twórców znaleźli się: Eduard Bendemann, Josef Israels, Lesser Ury, Max Liebermann, Marc Chagall. Wystawie oprócz chęci pokazania dorobku artystycznego nadano również wydźwięk ideologiczny. Prace twórców miały ukazać „walkę światła z ciemnością”, co symbolizować miało los żydowski. Przez ton nadany recenzjom i artykułom zapowiadających wystawę przebiegała już trwoga oraz smutek ówczesnych czasów rozpoczętych prześladowań wobec ludności żydowskiej Niemiec. Oczywiście kładziono również nacisk, aby na prezentacji wrocławskiej wyróżniono szczególnie dzieła lokalnych artystów pochodzenia żydowskiego, przede wszystkim Ludwiga Meidnera²³⁹ i Eugena Spiro, z których pierwszy obchodził przy tej okazji 50., a drugi 60. urodziny²⁴⁰; następnie Paulę Grünfeld, Isiego Aschheima, Heinricha Tischlera, Williego Brauna, Isiego Kona, Arthura Schwarza. Pojawili się również Siegfried Laboschin i Alfred Graetzer. Wśród artystów żydowskich pochodzących z Wrocławia, lecz tworzących w Berlinie podkreślono obecność Martina Blocha, Richarda Kolina²⁴¹ oraz pochodzącego ze śląskiej rodziny Ernsta Opplera. Niektóre zaś nazwiska pojawiły się na wrocławskiej scenie artystycznej po raz pierwszy – tak było z Charlotte Köbner, dla której był to debiut²⁴².

Ciekawym i dość zaskakującym wątkiem wystawy był udział artystów pochodzących z Europy Wschodniej, których malarstwo podejmowało tematykę rosyjskich i polskich gett. Portrety biednych, sztetlowych Żydów autorstwa Rahel Szalit czy Mané Katza spotkały się z dość emocjonalnym przyjęciem ze strony recenzentów. Pełen mistyki świat rosyjskich miasteczek zaprezentował także Marc

²³⁹ Były to prace z jego wczesnego, ekspresjonistycznego okresu.

²⁴⁰ Lista nazwisk zaprezentowanych artystów oraz okazja jubileuszu Spiro i Meidnera wyraźnie wskazują, iż wystawa ta była powtórzeniem mającej miejsce w Muzeum Żydowskim w Berlinie ekspozycji z kwietnia 1934 r. Berlińska wystawa nie była zatem ostatnią prezentacją prac Meidnera i Spiro w przedwojennych Niemczech, jak sugeruje Herman Simon. Por. H. Simon, *Das Berliner Jüdische Museum in der Oranienburgerstraße. Geschichte einer zerstörten Kulturstätte*, Berlin 1988, s. 41.

²⁴¹ BJK, 11, 1934, nr 7, s. 3.

²⁴² L. Baruchsen Aschheim, *Die jüdische Kunstausstellung*, BJK, 11, 1934, nr 16, s. 2.

Chagall. Artyści ci należeli do tych, którzy w sposób najbardziej wyrazisty ukazywali „żydowski los”. Nie zabrakło także akcentu syjonistycznego reprezentowanego przez osoby profesorów działającej w Jerozolimie Szkoły Sztuk i Rzemiosł Becalel²⁴³, a ich sztuka standartowo już nazwana została „świadomym aktem żydowskich twórców w kreowaniu jedności kulturowej na palestyńskim gruncie”²⁴⁴. Liczbę artystów na ekspozycji powiększyły również prace węgierskiego malarza Józsefa Bató, Jankiela Adlera, ucznia Matisse’a – Rudolpha Leviego, Georges’a Karsa z kręgu André Deraina, a także Friedricha Feigla oraz Leo Michelsona. Po raz pierwszy również słyszymy o pochodzących ze Śląska rzeźbiarzach pochodzenia żydowskiego: Elizabeth Wolff, Rosenberg-Fleck, a także o młodym uczniu akademii wrocławskiej, pochodzącym z Legnicy Waltherze Cohnie.

W sumie wystawiono około 80 prac²⁴⁵, których przeznaczeniem była również sprzedaż. Zajmował się tym po wystawie „Der Kulturkreis” prowadzony przez Moritza Hadde, który zgodnie z deklaracją pragnął propagować wiedzę, sztukę i kulturę wśród całej społeczności Wrocławia²⁴⁶. Nie ukrywano, że u podstaw zorganizowania ekspozycji leżał po pierwsze fakt, że dała ona możliwość zaprezentowania się artystów żydowskich szerszej publiczności, prawdopodobnie dlatego, iż dla wielu z nich drogi na niemieckie salony wystawiennicze była już zamknięta. Drugą przyczyną była finansowa nędza twórców²⁴⁷. Rok później artyści żydowscy mogli należeć już tylko do Jüdisches Kulturbund, który był organizacją kontrolowaną przez nazistów, chcących ograniczyć odbiór sztuki do osób pochodzenia żydowskiego. Dlatego też w swej mowie powitalnej Max Silberberg zaznaczył, że wystawa ta przeznaczona jest tylko dla członków żydowskiej gminy we Wrocławiu, co było podkreślane także w artykułach, jakie ukazały się po otwarciu ekspozycji²⁴⁸. Jak donosiła prasa, wystawa cieszyła się dużym zainteresowaniem, a komitet dbał o to, by przyciągnąć jak największą rzeszę zwiedzających, organizując przewodników po wystawie, wśród których byli: siostra Isiego Aschheima – Lidia Baruchsen Aschheim, architekt Moritz Hadda, panna Margot Tarnowski, dr Steinberg oraz Kurt Schwerin²⁴⁹.

Jeszcze w 1936 r. muzeum zorganizowało niewielką, aczkolwiek znaczącą wystawę „Das jüdische Bildniss in Schlesien” („Żydowski portret na Śląsku”).

²⁴³ *Ibidem.*

²⁴⁴ *Ibidem.*

²⁴⁵ Ich spis wraz z miejscem wystawienia oraz sposobem komponowania obrazów na ekspozycji zamieszczony został w artykule L. Baruchsen Aschheim w BJJ; zob. *ibidem*, s. 2, 3.

²⁴⁶ BJJ, 11, 1934, nr 10, s. 10.

²⁴⁷ L. Baruchsen Aschheim, *op. cit.*, s. 1.

²⁴⁸ „Wystawa, jak szczególnie zaznaczono to w mowie na otwarciu, jest przeznaczona tylko dla członków gminy synagogałnej”; *ibidem*, s. 1.

²⁴⁹ BJJ, 11, 1934, nr 17, s. 4.

Wystawa, której miejscem ekspozycji były należące do gminy pomieszczenia przy ul. Grabiszyńskiej 61–65, miała ukazać długą tradycję mieszczaństwa żydowskiego na Śląsku. Składająca się z prywatnych portretów rodzin żydowskich z lat 1800–1860 ekspozycja była oczywistą apoteozą biedermeieru – owej złotej, spokojnej epoki, krótko po emancypacji. Kulturowany w tych czasach etos rodziny, lecz także jedności żydowskiej gminy, wzmacniał ideologiczne podłoże wystawy, choć zgodnie z założeniami organizatorów oraz w ocenie recenzentów ekspozycja ta nie była jedynie wycieczką w przeszłość Śląska, ale miała być przyczynkiem do wzbogacenia studiów nad sztuką żydowską oraz badań na genealogią rodzin żydowskich na Śląsku. Wystawa zawierała około 120 obrazów olejnych, pastelów, miniatur oraz litografii śląskich i dzieł pochodzących ze Śląska artystów, wśród których jedynie bracia Henschel oraz Julius Muhr byli żydowskiego pochodzenia. Prace tego ostatniego, szczególnie portret bratowej Johanny Muhr z domu Altmann, stanowiły jego wczesne, młodzieńcze dzieła, które artysta wykonał jeszcze przed swym wyjazdem do Berlina. Naturalnie najliczniejsze prace należały do braci Henschel i oceniane były jako najbardziej ekspresyjne, charakteryzujące się żywą barwą. Z wymienianych obrazów były to: portret pani Eliassohn z domu Littauer, portret pary Goldsticker, wizerunek Ephraima Friedländera oraz portret dziecięcy Ernestine Cohn. Wszystkie one utrzymane były w konwencji mieszczańskiego portretu okresu biedermeieru. Nie zabrakło również słynnego rysunku ukazującego wuja artystów dr. Eliasa Henschla podczas konsultacji (litografia C. Koschwitz), a także pastelowy portret lekarza.

Większość obrazów autorstwa nieżydowskich malarzy na powyższej ekspozycji miała wskazywać na związki rodzin żydowskich z kręgiem oświeceniowej kultury niemieckiej. Popularnym portrecistą śląskich członków gminy żydowskiej był Ernst Resch, twórca m.in. wizerunków Henriette Goldschmidt, pani Heymann, Minchen Traube (ur. Oppenheim)²⁵⁰. Oprócz tego wspomniano portret pradziadków noblisty Paula Ehrlicha, wykonany przez Carla van Rahdena. Były też prace litografa Josefa Kriehubera, Theodora Hamachera, Philippa Hoyolla i Carla Rothego.

Edukacyjna funkcja wystawy połączona z intencją ukazania intelektualnej tradycji zaspokojona została licznymi wizerunkami rabinów, wśród których na pierwszym miejscu znajdowała się litografia autorstwa braci Henschel przedstawiająca Abrahama Tiktina, a także inne dzieła anonimowych twórców, m.in. portret poznańskiego mędrca Akiby Egera, Lewina Benjamina Dohma, a także pierwszego syndyka wrocławskiej gminy żydowskiej – Salomona Poppenheima. Niemniej ważni dla tego żydowskiego panteonu byli wrocławscy dobroczyńcy, twórcy

²⁵⁰ Wspomniany artysta jest także autorem portretów ślubnych Leopolda i Sophie Sachs. Obrazy te nie zostały jednak wymienione wśród pokazanych na wystawie dzieł.

licznych stowarzyszeń i fundacji, m.in. obaj bracia Fränckel oraz kurator ich fundacji Samuel Jakob Lewi. Nie zabrakło również tych, którzy w czasie rozwoju gminy zasiadali w jej zarządzie, a także śląskich fabrykantów, kupców i producentów. W przypadku niektórych rodów były to malarskie sagi ukazujące kilka pokoleń ich członków. Genealogiczny wymiar wystawy miał stanowić uzupełnienie i nawiązanie do trwającej w tym samym czasie ekspozycji „Unsere Ahnen” w Berlinie, gdzie również wisiały portrety śląsko-żydowskich rodzin²⁵¹. Wystawa reklamowana w prasie była licznie odwiedzana przez wycieczki ze szkół żydowskich, a oprowadzał po niej Kurt Schwerin.

Rok 1934, po tragicznych wydarzeniach bojkotu kwietniowego, pierwszych aresztowaniach, samobójstwie kolekcjonera Ismara Littmanna, stał się datą symboliczną. Od tego czasu środowiska żydowskie powoli pozbawiane były złudzeń. Artystom, którym odebrano prawo do twórczości potrzebna była pomoc finansowa, w związku z tym organizacje żydowskie z całych Niemiec rozpoczęły akcję zapomogową, m.in. wydawano kalendarze z pracami artystów żydowskich i zachęcano członków gminy do ich kupowania. We Wrocławiu zarząd Muzeum Żydowskiego zamieścił w prasie żydowskiej odezwę: *Besuch Jüdisches Museum!* (*Odwiedzajcie żydowskie muzeum!*). Fragment wystawy „Żydzi w historii Śląska”, prezentowany przy Grabiszyńskiej 61–65 (Gräbschener Straße) był próbą podtrzymywania, pobudzania świadomości kulturowej w trudnych czasach. Potrzeba ta przebija przez ton odezwy: „Wszyscy szukamy łączności z naszą przeszłością i staramy się pogłębiać oraz wzbogacać naszą żydowską wiedzę”²⁵². W budynku przy ulicy Grabiszyńskiej znajdowała się część eksponatów należących do ekspozycji inauguracyjnej muzeum, pokazanej w 1929 r. Jedno z pomieszczeń zaaranżowane jak wnętrze świątynne z kopią aron ha-kodesz, prawdopodobnie z Białej, służyło również jako miejsce spotkań i wykładów. W sali obok, w gablotach, wystawione zostały przedmioty kultowe oraz wyposażenie tradycyjnego domu żydowskiego. Dział malarstwa pozostawał najbardziej rozwojową częścią, znajdował się w nim portret Jonasa Fränckla autorstwa Juliusa Muhra oraz portret rodziny Pringsheim pędzla Eugena Spiro. Zwiedzający jeszcze w 1935 r. sale wystawowe Max Osborn zwracał uwagę, iż w patrzeniu na owe obrazy równie ważne, co historia portretowanej rodziny jest życie malarza, co zaznaczał przy artystach pochodzenia żydowskiego²⁵³. Ten sam pragnął także zaznaczyć wkład prywatnych kolekcjonerów w wygląd ekspozycji. Obok zbiorów Maksa Silberberga i Feliksa Perlego duża, wypełniająca trzy szafy kolekcja starego, XVI-wiecznego szkła była własnością Willy’ego Perchöftera.

²⁵¹ K. Schwerin, *Das jüdische Bildniss in Schlesien*, BJK, 11, 1936, nr 22, s. 6, 7.

²⁵² *Ibidem*, s. 6.

²⁵³ M. Osborn, *Besuch im Breslauer Jüdischen Museum*, „CV Zeitung”, 12 XII 1935, nr 50, s. 5.

Zarząd muzeum spotykał się jeszcze w czerwcu 1935 r., gdy dokonano podsumowania trzyletniej działalności placówki. Na przewodniczącego znowu został wybrany Max Silberberg, a jego pomocnikami pozostali Fritz Cohn oraz Felix Perle, a także Willy Cohn, odpowiedzialny za nagłaśnianie działań muzeum w prasie oraz za organizację oprowadzania. Odnotowano również nowych członków związku: Kurta Pfeiffera, który zajmował się dokumentacją zdjęciową oraz dr Lidię Baruchsen Aschheim mającą przygotowywać wystawy oraz po nich oprowadzać.

W tym czasie muzeum prowadzone było przez wiele osób, a skład zarządu zmieniał się dość często, jednak jego duchami przywódczymi pozostawali Max Silberberg oraz Fritz Perle. Jak wiadomo niedługo po 1935 r. nastąpiła konfiskata mienia Maksa Silberberga. Podobny los spotkał także innych członków gminy, tym samym również działalność muzeum zakończyła się wraz z aktywnością jego najbardziej wpływowych animatorów. Mimo trudnej sytuacji ciągle planowano pracę nad katalogiem zbiorów muzeum, nad którym pieczę powierzono profesorowi Alfredowi Grottemu.

Pomimo konfiskaty zbiorów darczyńców muzeum organizacja nie zaprzestała swojej działalności. Jeszcze w grudniu 1936 r. odbywały się oprowadzania po muzeum organizowane przez dr Margarete Steinberg oraz Kurta Schwerina. Coraz trudniejsza sytuacja, aresztowania i emigracje, a przede wszystkim tragiczne wydarzenia Nocy Kryształowej położyły ostateczny kres działalności muzeum. Co gorsza, nie są znane dotychczas także losy całej jego kolekcji. Część z nich została prawdopodobnie skonfiskowana podczas jednej z akcji aryzyacyjnych. Istnieje niepotwierdzone przypuszczenie, iż pewien procent kolekcji władze niemieckie mogły przewieźć do Pragi, gdzie planowano utworzenie tzw. muzeum wymarłej rasy. Po wojnie odnaleziono tam m.in. cenne średniowieczne iluminowane manuskrypty, będące własnością Seminarium Teologicznego we Wrocławiu. Ekspozowane od 1945 r. w Galerii Narodowej w Pradze judaika wróciły do śląskiej stolicy i obecnie przechowywane są w oddziale manuskryptów Biblioteki Uniwersyteckiej na Piasku. Pojedyncze egzemplarze dzieł z wrocławskiego Muzeum Żydowskiego odnajdowane są w muzeach i kolekcjach prywatnych na całym świecie.

Przywołana na początku artykułu historyczno-socjologiczna interpretacja ogólnej sytuacji Żydów w Niemczech w pierwszych trzech dekadach XX w. doskonale ilustruje mechanizmy stojące za powstaniem wrocławskiego muzeum. Są jednak w tej historii wątki, które odkrywają bardziej rozległe horyzonty myślenia oraz motywacje zorientowane na przedstawienie szerzej kwestii chęci kulturowego współistnienia, które kierowały twórcami śląskiej placówki. Ważne było nie tylko poszukiwanie wspólnoty wewnątrz własnej, rozproszonej często grupy, lecz także umiejscowienie własnej historii w bardziej uniwersalnym kontekście, kulturze regionu czy w końcu szerzej – całego kraju. Niezwykle istotną rolę dla odbioru muzeum zarówno dla żydowskiej, jak i nieżydowskiej publiczności zwi-

dzającej ekspozycje miały działania w celu zachowania i zinwentaryzowania zabytków kultury żydowskiej oraz chęć nadania im funkcji edukacyjnej przy jednoczesnym docenieniu ich walorów artystycznych.

Epilog

Pod koniec 1934 r. powołano do życia Künstlerkreis. Interessengemeinschaft Breslauer Jüdischer Künstler²⁵⁴ (Krąg artystów. Wspólnota interesów wrocławskich artystów żydowskich). Organizacja ta współpracowała z istniejącymi już: Kulturkreis i Musikverein. Przewodniczącym nowego stowarzyszenia został mianowany Leopold Alexander, sekretarką Lotte Schoeps-Rogosinski. Ich mottem miało być: „Ten, kto wiele wnosi, wniesie coś dla każdego”, a w planie działalności kręgu były wykłady na temat sztuki. Trudno sobie wyobrazić, iż zakładając w czasie narastającego zagrożenia nowe organizacje artystyczne jej twórcy robili to jedynie z miłości do sztuki i chęci propagowania wartości kulturowych. Prawdopodobnie chodziło o to, by z jednej strony wspierać ubożących artystów – Żydów, a z drugiej ochronić mienie żydowskie, szczególnie prywatne zbiory sztuki współczesnej, które będąc własnością instytucji mogły wydawać się trudniejsze do konfiskaty przez nazistowskie władze. Być może w śmielszych marzeniach ludzono się nawet, iż dzięki temu nie zostaną one poddane akcji aryzyacyjnej. Działalność Künstlerkreis była raczej efemeryczna, nie ma informacji o żadnych istotniejszych przedsięwzięciach tej organizacji na terenie miasta. Prawdopodobnie jej istnienie ułatwiło nazistowskim władzom przeobrażenie tej organizacji w podległy sobie Kulturbund.

5 XI 1934 r. założono stowarzyszenie Kulturkreis, które zajmowało się jednoczeniem i promowaniem żydowskich artystów, przede wszystkim grafików. Prawdopodobnie organizacja ta podlegała również pod Jüdischer Kulturbund (od 1935 r. Kulturbund der Deutschen Juden). Emblemat organizacji zaprojektowany przez Arthura Schwarza w sposób sugestywny wyznaczał krąg kulturowy twórców, których organizacja miała zrzeszać. Okrągły znak, w środku którego dwie odwrócone do siebie plecami litery K stanowią umowne, ukośne ramiona Gwiazdy Dawida, a jej formy dopełniają umieszczone u góry trójkąty (zob. il. 93), był nowoczesnym w formie sygnałem, który nosił po części tradycyjne, a w części związane z ideami narodowymi przesłanie. Uwikłani w zależność od polityki narodowych socjalistów artyści próbowali mimo wszystko jednoznacznie zdefiniować kulturę żydowską w opozycji do idei nazistowskiej.

²⁵⁴ BJK, 11, 1934, nr 12, s. 11.

Kulturkreis, w który zaangażowany był również architekt Moritz Hadda, organizował wystawy w gimnazjach i szkołach. Zadziwiające, że jeszcze w 1935 r. miała miejsce ekspozycja prac uczniów w Żydowskiej Szkole Ludowej oraz Żydowskiego Gimnazjum Reformowanego, a doradcą przy jej organizacji był właśnie Moritz Hadda²⁵⁵. Zdecydowanie ekskluzywny charakter organizacji miał się wkrótce obrócić przeciwko jej członkom.

Narastające prześladowania nie tylko samej ludności żydowskiej, ale także chęć pozbycia się jej dziedzictwa kulturowego prowadziło do coraz ostrzejszych i radykalnych działań nowych, nazistowskich dyrektorów instytucji muzealnych we Wrocławiu.

Organizacją, która po wrocławskiej akademii była drugą zlikwidowaną w 1937 r. przez nazistowskie władze ze względu na dominującą rolę „niearyjskich” członków było Gesellschaft der Kunstfreunde. W zebraniach tej istniejącej od 1833 r. organizacji, odbywających się regularnie w śląskim muzeum, brali udział głównie żydowscy prawnicy, fabrykanci i kolekcjonerzy, jako pierwszy przewodniczący: dyrektor teatru Lobego – dr Theodor Loewe i Hermann Rothe, trzecim przewodniczącym był Karl Sachs, sekretarzami kolejno: Max Silberberg i Leo Smoschewer, skarbnikami Friedrich van Wallenberg oraz prawnik dr Korpulus, odpowiedzialny za umowy kupna był adwokat Ismar Littmann²⁵⁶. Jedną z przyczyn prześladowań była właśnie, zauważona przez narodowych socjalistów, duża grupa osób pochodzenia żydowskiego w towarzystwie. Nowy, nazistowski dyrektor Museum der bildenden Künste w odpowiedzi na asekurancki list Heinza Braunego, wcielonego już do NSDAP byłego członka Gesellschaft der Kunstfreunde 1833–1933, w 1934 r. napisał: „lista członków Towarzystwa Przyjaciół Sztuk wykazuje na pierwszy rzut oka tak wiele żydowsko brzmiących nazwisk, że nie ma wątpliwości co do składu tej organizacji. To, że dodatkowo Żyd pod względem kulturowym, jak również politycznym nacechowany jest – liberalno-marksistowsko-międzynarodowo nie jest banałem, pod którym wstydzę się podpisać”²⁵⁷. To, co jednocześnie wiązało się z podkreślanym złym wpływem żydowskich członków na działalność organizacji był fakt popierania sztuki współczesnej, szczególnie ekspresjonizmu, która była rozumiana jako wyraz owego nazwanego „liberalno-marksistowskim, międzynarodowym, zepsucia”. Za jego pojawienie się w kulturze niemieckiej winiono bezpośrednio Żydów. Na zorganizowanej przez Marxa wystawie „Kunst und Geistesrichtung 1918–1933”, a także w opublikowanej przez nowego dyrektora muzeum książce *Geschichte des Schlesischen Kunstvereins 1833–1933* ekspresjonizm przedstawiany był jako wyraz „zastoju i utraty

²⁵⁵ BJK, 12, 1935, nr 6, s. 7.

²⁵⁶ SM, 3, 1926, s. 192.

²⁵⁷ Odpowiedź Wolfa Marxa na list Heinza Braunego z 19 I 1934, AP, WSPŚI, sygn. 594.

woli” swego czasu²⁵⁸. Ta antysemitcka retoryka wkrótce miała być wprowadzana w czyn. Polityka narodowych socjalistów doprowadziła do unicestwienia we Wrocławiu tego, co można by nazwać wolną i nieskrępowaną sztuką, której jedynym celem było przekazywanie duchowych i estetycznych wartości. Pisma Hitlera docierały do miasta już dość wcześnie i część działaczy kulturalnych już w połowie lat 30. XX w. utożsamiała się z jego poglądami na temat sztuki współczesnej. W aktach Wydziału Prowincji Śląskiej ze zbiorów Archiwum Państwowego we Wrocławiu odnaleźć można druki i ulotki propagandowe, mające na celu zdyskredytowanie różnorodnych kierunków sztuki współczesnej. Oprócz cytatu, opublikowanego w *Kunst der Nation*²⁵⁹, artykułu G.H. Theunissen, w którym nazywa futurystyczną sztuką bolszewizmu, do dokumentów dołączono także fragment *Mein Kampf*²⁶⁰, gdzie tym samym epitetem nazywa Hitler kierunek kubistyczny.

Zgodnie z nowym nakazem Gabinetu ds. Kultury III Rzeszy wszystkie niearyjskie artystki i niearyjscy artyści²⁶¹ (dotyczyło to zarówno plastyków, jak i muzyków) mieli meldować się w Jüdischer Kulturbund (Żydowski Związek Kultury). Oddział tegoż znajdował się w Berlinie. Wrocławski oddział istniał od czerwca 1935 r.²⁶² Jego działalność była wszechstronna – wystawiano sztuki teatralne, organizowano koncerty. Dla lepszego rozpoznania artyści mieli podać wszystkie swoje dane wraz z rodzajem działalności oraz wymienić wszelkie inne organizacje, do jakich należeli. Artystom żydowskiego pochodzenia oraz wszelkim innym należącym do Kulturbundu nie wolno było używać pseudonimów²⁶³. Apele o obowiązku meldunku, wyznaczonym do 15 I 1936 r., pojawiały się w prasie żydowskiej coraz częściej i w tonie coraz bardziej ponaglącym. Być może Żydzi ciągle łudzili się, iż w grupie łatwiej będzie im przetrwać antysemitckie ataki, a poprzez sformalizowaną organizację rząd obejdzie się z nimi łaskawiej? Sztuka miała bronić się sama i z tonu owych apeli przenika pewien idealizm i zdyscyplinowanie, tak jakby wielu z nich nie podejrzewało prawdziwego zamiaru, jaki stał za decyzją rządu Rzeszy.

We Wrocławiu wystawy w Muzeum Żydowskim były już bardzo rzadkie, za to artyści wrocławscy prezentowali swoje prace w działającym jeszcze, prowadzonym przez Franza Landsbergera, Muzeum Żydowskim w Berlinie. Tam w grudniu 1935 r. pokazano wystawę sztuki religijnej, związanej ze świętem Chanuka. Przy tej okazji swoje widoki z Palestyny prezentował Isidor Aschheim, obecni byli

²⁵⁸ *Ibidem*.

²⁵⁹ Ulotka *Kunst der Nation*, 2, 1934, nr 8.

²⁶⁰ A. Hitler, *Mein Kampf*, tłum. I. Puchalska, P. Marszałek, Kraków 1992, s. 286.

²⁶¹ BJG, 12, 1935, nr 18, s. 6.

²⁶² K. Schwerin, *Was ihr wollt in Breslau*, „CV Zeitung”, 26 IX 1935, nr 39, s. 16.

²⁶³ *Keine Pseudonyme für jüdische Künstler*, „CV Zeitung”, 28 XI 1935, nr 48, s. 2, 3.

także inni słąscy artyści: Willi Braun, Isi Kon, Margot Abraham²⁶⁴. Po raz ostatni prace twórców żydowskich z Wrocławia udostępnione zostały szerszej publiczności w 1937 r. (il. 110). Wystawa wrocławskich artystów żydowskich w siedzibie berlińskiego Związku Kobiet miała miejsce w drugiej połowie października. Z recenzji Isidora Aschheima, który nie brał udziału w ekspozycji, wynika, iż w tej prezentacji najwyraźniej preferowano udział kobiet, największym zainteresowaniem cieszyły się obrazy Pauli Grünfeld, ukazujące pejzaż oraz figury ludzkie. Obecne były również akwarele Margot Abraham, a także nieznannej wcześniej Emmi Pick oraz Gertrud Werther-Radlauer. Jako grafik użytkowy dał się poznać Arthur Schwarz, który zaprezentował swe plakaty, wiele z nich wykonanych zostało dla organizacji żydowskich – w dziełach tych artysta wykorzystał bogactwo formy hebrajskiego pisma²⁶⁵.

Ci artyści, którzy jeszcze nie uciekli z Wrocławia zaraz po bojkocie kwietniowym, zaczęli powoli opuszczać miasto. W 1937 r. na łamach „Breslauer Jüdisches Gemeindeblatt” żegnano Williego Brauna, który wyemigrował do Montevideo oraz Betty Hirsch. Już w 1933 r. Ernst Scheyer i Franz Landsberger zmuszeni byli uciekać z Wrocławia – miasta, któremu poświęcili całe swoje zawodowe życie i traktowali je jako swą duchową ojczyznę. Obaj przenieśli się do Stanów Zjednoczonych. W 1934 r. samobójstwo popełnił kolekcjoner, hojny opiekun artystów, miłośnik sztuki ekspresjonistycznej – adwokat Ismar Littmann, a jego ogromna kolekcja została rozproszona i zrabowana w sposób, który do dziś uniemożliwia jej zrekonstruowanie. W ostatniej chwili do Palestyny uciekł Isidor Aschheim. Ofiarą wczesnych prześladowań narodowych socjalistów stał się Heinrich Tischler, który po pobycie w obozie w Buchenwaldzie zmarł jeszcze przed rozpoczęciem wojny – w 1938 r. Deportowany do obozu zagłady i zabity został również wybitny architekt Moritz Hadda, a także kolekcjoner Max Silberberg. Podobnie Erich Wiese – wielki autorytet i znawca wrocławskich zbiorów muzealnych, nieżydowski sprzymierzeniec działalności Jüdisches Museum – został zwolniony ze swej funkcji i zmuszony do spędzenia wielu lat w swojej rodzinnej Jeleniej Górze. Wrocław opuścili także: Oskar Moll, Alexander Kanoldt, Oskar Schlemmer, Johannes Molzahn i dyrektor wrocławskiego radia Fritz Walter Bischof. Na zorganizowanej w 1934 r. wystawie „Deutsche Kunst in Schlesien” nie było już nazwisk żadnych awangardowych absolwentów wrocławskiej akademii.

Konfiskata mienia żydowskiego rozpoczęła się równie wcześnie, co prześladowania. Wspomniane powyżej losy poszczególnych kolekcji żydowskich mecenasów oddają doskonale ową atmosferę pospiechu, w wyniku której część

²⁶⁴ BJG, 12, 1935, nr 19, s. 9.

²⁶⁵ Zob. I. Aschheim, *Die Ausstellung der Breslauer jüdischen Künstler in Berlin*, BJG, 11, 1937, nr 22, s. 4.

z obrazów nie została odnaleziona i zwrócona spadkobiercom. Szczególnie skomplikowany los spotkał młodą kolekcję Ismara Littmanna. Związane z akcją „Entartete Kunst” wystawienie obrazów z kolekcji adwokata w domu aukcyjnym Maksa Perlego zakończyło się konfiskatą 64 obrazów, wśród nich dzieł Paula Kleinschmidta, Otto Muellera, Maksa Bechsteina, Jankiela Adlera i Karla Hofera. Na 2 dni przed aukcją władze narodowosocjalistyczne przekazały dzieła Gallerii Narodowej w Berlinie²⁶⁶. Większość kolekcji Littmanna uznano za sztukę zwyrodniałą. Mimo to wystawiana była na sprzedaż przez dyrektorów śląskich muzeów. We Wrocławiu ostateczna akcja aryzyacyjna mienia żydowskiego podjęta została w 1939 r., wtedy to Regierungspresident (lokalny zarządca) we współpracy z Reichskulturkammer (Gabinetem ds. Kultury III Rzeszy) utworzyli konsorcjum złożone z trzech dyrektorów, którzy udostępniali informacje o dziełach należących do Żydów, które były w depozycie muzeum. Głównym ekspertem w tym zakresie był dyrektor muzeum śląskiego Cornelius Müller-Hofstede oraz dyrektor zbiorów miejskich Wrocławia – Bartel. Pierwszych 80 przejętych dzieł pochodziło ze zbiorów Carla Sachsa²⁶⁷, żony Leo Smoschewera – Else, Izraela Kaima oraz Maksa Silberberga²⁶⁸. Do zbiorów miejskich Wrocławia przeszły również ekspozyty, prawdopodobnie głównie starodruki, pochodzące ze zbiorów bibliofila Maksa Pinkusa²⁶⁹. Dzieła artystów pochodzenia żydowskiego, a także obrazy uznane za „zwyrodniałe”, zostały wystawione za małą kwotę na rynek sztuki. Taki los spotkał obraz Eugena Spiro *Czytająca dziewczyna*²⁷⁰. Trzeci członek konsorcjum – Asche, dyrektor miejskich zbiorów sztuki w Görlitz, nabył tą drogą obraz Slevogta ze zbiorów Smoschewera oraz część prac graficznych z kolekcji Maksa Silberberga²⁷¹. Włączanie dzieł w zbiory muzealne odbywało się bezpłatnie, w przypadku dalszej sprzedaży do prywatnych zbiorów jedynymi kosztami było uiszczenie podatku. Konfiskacie ulegały nie tylko dzieła sztuki, lecz również meble, szczególnie cenne zbiory antyków²⁷².

²⁶⁶ Zob. A. Heuß, *op. cit.*

²⁶⁷ „W przypadku zbiorów Sachsa, obecnie w Bazylei, udało mi się pośredniczyć w zakupie ok. 21 obrazów dla Śląskiego Prowincjalnego Muzeum i Miejskich Zbiorów w Görlitz. Najlepsze zbiory sztuki otrzymały obrazy bezpłatnie, ponieważ Naczelny Prezes Finansowy Śląska i Dział Dewiz doszły do wniosku, że cenę zakupu obrazów należy wliczyć w obciążenie podatkowe Żyda Sachsa. W innych przypadkach (Smoschewer) zakup pojedynczych prac częściowo do dwóch, wspomnianych wyżej zbiorów sztuki, częściowo przez prywatne, zaufane osoby – udostępnić wg wcześniej uzgodnionych cen podatkowych”, w: *Erwerb jüdischen Kunstbesitzes*, 2 VIII 1940, AP, WSPŚI, sygn. 624.

²⁶⁸ A. Heuß, *op. cit.*

²⁶⁹ *Erwerbung Jüdischen Kunstbesitzes*, 3 X 1941, AP, WSPŚI, sygn. 624. Zob. *Erwerb jüdischer Kunstbesitzes*, 2 VIII 1940, AP, WSPŚI, sygn. 624.

²⁷⁰ *Ibidem.*

²⁷¹ Zob. *Erwerbung Jüdischen Kunstbesitzes*, 3 X 1941, AP, WSPŚI, sygn. 624.

²⁷² Zob. *Erwerb Jüdischen Kunstbesitzes*, 2 VIII 1940, AP, WSPŚI, sygn. 624.

Konsorcjum plądrowało i przywłaszczało każdą kolekcję należącą do Żydów, cenniejsze dzieła malarstwa francuskiego zatrzymywano i wcielano w zbiory muzeów, zaś dzieła ekspresjonistów przeznaczano na wystawę „Entartete Kunst” lub niszczone. Nieznane są m.in. losy skonfiskowanych w 1938 r. dzieł Otto Muellera za zbiorów Littmanna²⁷³. Część dzieł znanymi tylko konsorcjum kanałami sprzedawana była do Holandii lub wsiąkała w prywatne zbiory niemieckie. Do konfiskowanych prac należały oczywiście zbiory Gesellschaft der Kunstfreunde, z których wiele zakupionych zostało przez żydowskich mecenasów. Część z nich wystawiono na monachijskiej ekspozycji, m.in. kilka obrazów z kolekcji Littmanna: dzieła Hofera, Muellera oraz Franza Radziwiłła²⁷⁴.

Antysemityzm obecny był także w środowisku artystycznym i reprezentowany przez samych artystów. Fanatycznym rasistą był podobno Max Odoy, nauczyciel rysunku w Gimnazjum Świętego Ducha, który jeszcze w latach 20. był ponoć przyjacielem Maksa Hermanna-Neissego, jednak w latach 30. stał się znany z tego, iż na swoich lekcjach sadzał uczniów według koloru włosów²⁷⁵, a jego lekcje przesyczone były propagandą narodowych socjalistów.

Partia narodowych socjalistów chciała jak najwcześniej zaznaczyć swoje piętno we Wrocławiu. Być może duża liczba artystów i kolekcjonerów pochodzenia żydowskiego w mieście skłoniła adwersarzy propagandy do zorganizowania już w 1934 r. wystawy „Kunst und Geistrichtung 1918–1933”. Zaskakujące jednak, jak twierdzi historyk sztuki Christoph Zuschlag, iż recepcja tego wydarzenia w prasie lokalnej często pozbawiona była podtekstów antysemickich, a nawet odzywały się głosy krytyczne na jej temat²⁷⁶. Konkluzją takiego stanu rzeczy może być stwierdzenie, iż pewna symbioza środowisk kulturowych miała miejsce we Wrocławiu na początku XX w., w mieście, które uznawane było ciągle za konserwatywne i zachowawcze w stosunku do wydarzeń w innych większych miastach Rzeszy. We Wrocławiu działali Żydzi, którzy niemal wyłącznie kolekcjonowali sztukę współczesną – owym przedsiębiorcom, prawnikom zależało na tym, aby miasto zaznajamiało się z nowoczesnymi kierunkami w sztuce. Świadczy o tym chociażby inicjatywa Ismara Littmanna. Tym samym żydowscy miłośnicy twórczości artystycznej mogli czuć się pełniej członkami niemieckiej klasy średniej. Niestety, ich związki z nurtem ekspresjonistycznym przyczyniły się do jeszcze

²⁷³ Dowodzą tego zachowane inwentarze z lat 1903–1944, których oryginały przechowywane są w Instytucie Herdera w Marburgu, a ich kopia w Muzeum Narodowym we Wrocławiu, dostępne jedynie dla pracowników muzeum. Zawierają one szczegółowe spisy dzieł przeznaczonych na wystawę sztuki zwyrodniałej; zob. A. Heuß, *op. cit.*

²⁷⁴ *Ibidem.*

²⁷⁵ M. Berg, *op. cit.*, s. 49.

²⁷⁶ C. Zuschlag, *EK Ausstellungsstrategien im Nazi- Deutschland*, Worms 1995, s. 157–162; zob. K. Holz, *op. cit.*, s. 15.

agresywniejszych ataków narodowych socjalistów, dla których sztuka ekspresjonizmu wiązała się konceptem stylu zdegenerowanego, a tym samym nieakceptowanego w złożonym z *Übermenschen* narodzie niemieckim.

Kontakty nawiązane przez artystów i kolekcjonerów pochodzenia żydowskiego znalazły swoją kontynuację w miejscach, w których udało im się ukryć. Szczególnie ciekawym wątkiem, wartym szerszego rozwinięcia, są losy żydowskich emigrantów niemieckich – w tym artystów – w Londynie. Wielu z nich właśnie tam znalazło swoje schronienie, a ich dziedzictwo można odnaleźć w londyńskich archiwach. Nie tylko Ludwig Meidner wpisał się w tę historię, ale także rodzina po tragicznie zmarłym Heinrichu Tischlerze, która przechowywała jego dokumenty i dzieła. To tam właśnie tworzyła się także specyficzna więź owych „niechcianych dzieci Rzeszy” na wygnaniu, gdzie łączyli się oni we wspólnej niedoli. Podobnie wielu historyków sztuki i kolekcjonerów żydowsko-niemieckich przetrwało wojnę i pozostało w USA, gdzie kultywowali swoją niemiecką przeszłość.

Zakończenie

„Dla Żydów malarstwo oznaczało bunt i rodzaj emancypacji”

Isak Deutsch

Niemal od początku osiedlenia się Żydów w Europie Środkowej ich życie naznaczone było piętnem izolacji. Sytuacja ta uległa zmianie po połowie XVIII w., kiedy to zgodnie z ideałami haskali i z postępującymi przywilejami nadawanymi ludności żydowskiej przez władze następował proces coraz wyraźniejszego udziału jej przedstawicieli w życiu publicznym. Było to szczególnie wyraźne w Niemczech, gdzie przybywająca ludność żydowska osiedlała się głównie w większych miastach, wnikając w ich infrastrukturę i dynamikę. W przypadku Wrocławia, po prawie trzechsetletniej nieobecności gminy żydowskiej pojawienie się przedstawicieli mniejszości żydowskiej w mieście oraz ich stopniowa integracja w sferę ekonomiczną, intelektualną i kulturową odbywała się w sposób bardzo dynamiczny i efektywny. Żydzi zaczęli zaznaczać swoją obecność w życiu miasta nie tylko poprzez wspólne inicjatywy odrębnych grup propagujących własne interesy w obrębie gminy, ale także poprzez popieranie działalności innych wrocławskich organizacji i stowarzyszeń. Postępująca modernizacja sprawiła, iż zaczęła tworzyć się żydowska klasa średnia hołdująca ideałom mieszczańskiego życia oraz pragnąca rozwijać i zaznaczać swoją rosnącą pozycję na coraz większą skalę. Wraz z innymi dziedzinami, takimi jak: wyższe wykształcenie, uprawianie wolnych, publicznych zawodów, postępująca asymilacja kulturowa przejawiała się w nowym stosunku do sztuki, która zaczęła odgrywać istotną rolę w prywatnej, a następnie publicznej sferze członków żydowskiej mniejszości Wrocławia. Sztuka stała się środkiem ekspresji gustów estetycznych śląskich rodów żydowskich, była dowodem na ich pozycję finansową, ale także istotnym czynnikiem wyrażającym ich złożoną tożsamość. Nie tylko twórczość pojawiających się we Wrocławiu osobowości artystycznych pochodzenia żydowskiego, ale również działalność kolekcjonerska indywidualnych miłośników sztuki, a także zinstytucjonalizowane inicjatywy

powstałego pod koniec lat 20. XX w. muzeum żydowskiego stanowią dowód na to, iż działalność artystyczna miała istotne znaczenie w eksponowaniu wyznaczanych ideałów, aspiracji społecznych, a w końcu chęci zaznaczenia swej odrębności.

Zaprezentowane w niniejszym opracowaniu trzy pokolenia artystów pochodzenia żydowskiego we Wrocławiu wpisane są nieodłącznie w uniwersalną historię miasta, jak również w makrospołeczny aspekt lokalnej mniejszości żydowskiej. Okres, kiedy we Wrocławiu pojawiły się postacie pierwszych artystów pochodzenia żydowskiego zbiega się z wydaniem edyktu emancypacyjnego (1812) i jest bardzo bliski cezurze wyznaczonej przez badaczy literatury i sztuki epoki *biedermeieru*. Przybyły jeszcze wcześniej do Wrocławia C.D.D.F. Bach, który zmienił wyznanie na chrześcijańskie, był pierwszym dyrektorem szkoły artystycznej w śląskiej stolicy, a jego zamiłowania estetyczne stanowiły przykład nowej postawy artystycznej w mieście.

Świadomie eksponujący swoją żydowską tożsamość, a jednocześnie głęboko zakorzenieni w mieszczańskiej kulturze *biedermeieru* byli bracia Henschel, którzy po powrocie do swego rodzinnego miasta związali się z wrocławskim kahałem i stali się malarskimi kronikarzami rodzin żydowskiej klasy średniej. W nurt ten wpisuje się także wczesna twórczość Juliusa Muhra. Ich sztuka daje się scharakteryzować mianem żydowsko-śląskiego *biedermeieru*.

Do pokolenia przejściowego pomiędzy pokoleniem żydowskiej emancypacji a środowiskiem artystów awangardowych należeli: Alfred Graetzer i Siegfried Laboschin. Obaj specjalizowali się w popularnym na Śląsku malarstwie i rysunku pejzażowym, ale byli także autorami quasi-etnograficznych prac ukazujących Żydów wschodnioeuropejskich. Ci artyści brali aktywniejszy udział w uniwersalnej kulturze Wrocławia, ale ich typy Żydów z terenów Wielkopolski publikowane były w specyficznie żydowskich periodykach, jak zorientowane syjonistycznie: „Ost und West” czy „Menorah”.

Kolejny bogaty i interesujący rozdział to twórczość artystów przełomu XIX i XX w., studiujących na wrocławskiej akademii. To pokolenie, którego najbardziej charakterystycznymi reprezentantami była para przyjaciół – Eugen Spiro i Clara Sachs – wydawało się być najbardziej kulturowo zasymilowane, a ich tożsamość zorientowana biwalentnie. Ich identyfikacja z kulturą żydowską ograniczała się do kontaktów z osobami pochodzenia żydowskiego i wspólnego działania na rzecz tworzenia i propagowania wolnej sztuki, z jaką utożsamiano impresjonizm. W ich twórczości brak jest wątków żydowskich, ale ich postawa jest przykładem silnej potrzeby wpisania się w ponadnarodową, uniwersalną historię kulturalną Niemiec. Można stwierdzić, iż motorem działań wielu przedstawicieli tego pokolenia zasymilowanych Żydów było przekonanie o pośredniczącej roli osób pochodzenia żydowskiego w propagowaniu nowych kierunków w sztuce.

Miał im to ułatwiać niejako neutralny i otwarty stosunek do wielu kultur. Clara Sachs, Eugen Spiro wraz z wrocławską socjetą mecenasów sztuki (Albert i Toni Neisserowie), historyków sztuki (Franz Landsberger) oraz intelektualistów, ludzi muzyki i teatru zapoczątkowali w mieście tradycję kulturalnych spotkań – wolnej wymiany myśli i prądów artystycznych. Charakteryzowała ich postawa ponadwyznaniowa i kosmopolityczna, powodująca, iż przebywali w środowiskach jednoczących przedstawicieli różnych wyznań i narodowości. W lokalnym środowisku była to prezentacja nowych postaw i zachowań w artystycznym życiu.

Znaczna liczba artystów żydowskich pokolenia Republiki Weimarskiej stała się adwersarzami stylu ekspresjonistycznego we Wrocławiu. Ekspresjonizm dawał im możliwość wyrażenia szeregu złożonych problemów i emocji, jakie towarzyszyły ich egzystencji zarówno jako Żydów, jak i Niemców. Powojenny kryzys mieszczańskich wartości, a także wartości kultury uniwersalnej, która okazała się tylko ideałem, upadającym w wyniku narastającego antysemityzmu, sprawił, że ci niemal wykorzeni z żydowskiej tradycji artyści próbowali odnaleźć jej zagubione ślady poprzez sztukę. Atmosfera wrocławskiej akademii, a szczególnie osobowość artystyczna Otto Muellera sprzyjała takim poszukiwaniom, dlatego też w tym okresie mamy do czynienia ze znaczącą liczbą artystów żydowskich obecnych w kulturze miasta. Należał do nich „prorok żydowskiego ekspresjonizmu” Ludwig Meidner, a także Heinrich Tischler oraz Isidor Aschheim.

Dwaj ostatni artyści skupili swoją twórczość na prezentowaniu ekspresjonistycznych pejzaży, ale szukali również w swojej sztuce form, które mogłyby wyrazić żydowską duchowość. Prezentowali postacie rabinów zatopionych w ekstazy modlitwie, ale także podejmowali współczesne problemy społeczne Żydów z Europy Wschodniej – ucieczki z pogromów czy przed prześladowaniami. Obaj twórcy założyli w 1925 r. szkołę malarstwa, do której uczęszczali młodzi adepci rysunku różnych wyznań. Byli także obecni niemal na wszystkich prezentacjach młodej sztuki w ówczesnych wrocławskich galeriach i muzeach. Obok nich tworzyli także: Willi Braun, Johnny Friedlaender, Arthur Schwarz, a także niezwykle bogate środowisko architektów, które zasługuje na osobne opracowanie.

To właśnie to pokolenie w sposób najdotkliwszy dotknęły nazistowskie represje i dlatego są oni ostatnimi artystami pochodzenia żydowskiego działającymi do wybuchu II wojny światowej w mieście Breslau.

Ze środowiskiem Aschheima i Tischlera związane były także kobiety – żydowskie artystki, których liczba wzrasta szczególnie między 1919 a 1933 r. Były to m.in.: Irene Altmann, Käthe Ephraim Marcus, Paula Grünfeld czy Sara Margot Abraham. Ich twórczość prezentuje tendencje typowe dla ówczesnego malarstwa, wiele z nich było jednak członkiniami organizacji kobiecych na terenie Wrocławia. Żydowskie artystki były autorkami autoportretów wielu prominentnych lokalnych działaczy i działaczek żydowskich. Käthe Ephraim Marcus

wykonała wizerunek żydowskiej feministki i aktywistki społecznej – Pauli Ollendorf, jak również portret kolekcjonera Ismara Littmanna.

Z wrocławskimi artystami żydowskimi nieodłącznie związany jest mecenat mieszczaństwa i burżuazji. Kolekcjonowanie sztuki, popularne w mieszczańskich rodzinach żydowskich, w których szczególnie widoczny był sentyment do śląskiego malarstwa pejzażowego oraz portretów rodzinnych, wykonywanych nie tylko przez artystów żydowskich, przeradzało się niekiedy w działalność publiczną. Słynnymi miłośnikami sztuki oraz osobistymi protektorami talentu malarskiego Eugena Spiro była rodzina Clary Sachs. Małżeństwo koneserów i erudyta Alberta i Toni Neisserów, mimo iż wyznające ideały kultury uniwersalnej, wpisało się w pamięć współczesnych i świadomość późniejszych odbiorców jako kolekcjonerzy żydowscy. Ich dom był na przełomie XIX i XX w. jednym z głównych centrów życia kulturalnego miasta.

Bardzo bogaty okres, w którym kolekcjonerzy pochodzenia żydowskiego wspierali rynek artystyczny Wrocławia nastąpił po 1918 r. Grupę najbardziej wpływowych i zasobnych mecenasów sztuki w tamtym czasie stanowili: Leo Lewin, Carl Sachs i Max Silberberg. Swoje zainteresowania skupili głównie na twórczości francuskich i niemieckich impresjonistów, choć każdej z tych kolekcji przyznać należy indywidualny charakter. Wielkim orędownikiem awangardy był Ismar Littmann – prawnik, głęboko zaangażowany we współpracę z ekspresjonistami, nie tylko z Wrocławia. W nieco konserwatywnej stolicy Śląska pragnął wprowadzić nowe tendencje, a tym samym wykształcić nowy smak szczególnie wśród młodszych mieszkańców miasta. Jego kolekcja ponad 600 grafik i niemal takiej samej liczby obrazów została skonfiskowana przez nazistowskie władze. Sam kolekcjoner popełnił samobójstwo w 1934 r.

Wszyscy ci kolekcjonerzy byli zaangażowani w działalność organizacji artystycznych skupionych wokół Schlesisches Museum, współpracowali z jego dyrektorami, także miejskimi marszandami. Hojnie i aktywnie wspierali Gesellschaft der Kunstfreunde, Kunstverein czy Künstlerbund Schlesien. W tym samym czasie byli zaangażowani w tworzenie pierwszego w mieście muzeum żydowskiego, którego inauguracyjna wystawa: „Das Judentum in der Geschichte Schlesiens” nastąpiła w 1929 r. Jej głównym założeniem było wpisanie na trwałe historii żydowskiej w kulturę i dzieje Śląska. Powstanie muzeum było istotnym i spektakularnie wyeksponowanym znakiem zainteresowania Żydów sztuką, a także istotnym czynnikiem w eksponowaniu własnej odrębności i tożsamości. Kolejna ekspozycja w 1930 r. miała równie ważki i edukacyjny charakter, prezentowała przedmioty rytualne z Żydowskiego Seminarium Teologicznego. Trzecia wystawa z 1934 r. przedstawiała twórczość współczesnych, lokalnych artystów żydowskich. Ostatnia, pod tytułem: „Das jüdische Bildniss in Schlesien” odbyła się w 1936 r. Muzeum odgrywało istotną rolę we wzmacnianiu poczucia kulturowej tożsamości

i jedności w środowisku żydowskim. Szczególnie w czasach prześladowań w 1933 r. było to jedyne miejsce, gdzie artyści pochodzenia żydowskiego mogli prezentować swoją sztukę.

Polityka narodowych socjalistów przekreśliła szansę na stworzenie we Wrocławiu środowiska, gdzie mogłaby rozwijać się wolna, nieskrępowana narodowymi, kulturowymi czy wyznaniowymi podziałami sztuka. Nie tylko wraz z bojkotem kwietniowym w 1933 r. zabroniono Żydom twórczości artystycznej i publicznego jej eksponowania, ale także własność żydowskich kolekcjonerów została w dużej części skonfiskowana i poddana aryżacji. Wystawa „Kunst und der Geistrichtung 1918–1933” z 1933 r. o ponad trzy lata wyprzedziła monachijską „Entartete Kunst”. Niektórym z artystów, kolekcjonerów i historyków sztuki udało się wyemigrować do różnych części świata. Inni, jak: Moritz Hadda (architekt), Ismar Littmann, Heinrich Tischler, nie przeżyli Holocaustu. Poprzez przypomnienie ich działalności chciałam nie tylko zwrócić uwagę na ich ogromną rolę w tworzeniu kultury nowoczesnego Wrocławia, ale także wykazać, że postawy stojące za ich zaangażowaniem i aktywnością na polu sztuki wpisują się zarówno w kontekst lokalnej historii przemian, jakie zaszły w poczuciu tożsamości wrocławskich Żydów od momentu uzyskiwania przez nich pełnych praw aż do 1933 r., jak również są ważną częścią historii Żydów Europy i Niemiec.

Było to zadanie fascynujące, lecz niełatwe. Świadoma luk, które pozostawiłam w mojej pracy (choćaby historię żydowskich architektów), mam nadzieję, iż badania te będą kontynuowane i poszerzone o nowe wątki, które pozwolą dopełnić ciekawy obraz udziału środowisk żydowskich w artystycznym i kulturalnym życiu, nieistniejącego już dziś, miasta Breslau.

Benjamin Zygmunt, *Przeznaczenie warte wyboru*, „Sonda Socjologiczna” 1993, nr 2, s. 7-11.
 Janschänger Siegfried, *The Berlin Academy, Leo Baeck, Schiller and Carl Schlegel, in Berlin 1850-1890: Jews and the Academy*, Berlin 1980, s. 1-10. Ed. by Dr. Hilke. New York-Berkeley 1992.

Wykaz skrótów

Böcher Robert, *Die Alt-Preussische Bibliothek*, Münchener Zeitschrift für Bibliothekwissenschaft, 1907, Nr. 1, s. 1-10.
 Nagel de Weins für Geschichte und Bibliothekswissenschaften, Berlin 1907.

Bentz Wolfgang, *The Legend of Hermann Schlegel*, „Leo Baeck Institute Year Book” 1992, nr 27, s. 91-102.

Boranková Lubka, *Die Bibliothek und die Bibliothekare in Prag*, *Thesen zur Arbeit am Institut für Bibliothekswissenschaften*, Frankfurt a. Main 1996, s. 37-40.

Berg Michael, *Redaktion Jüdischer Zeitungen in Berlin 1850-1890*, Berlin 1993, *Beilage zu einer Ausstellung zum 100. Geburtstag Michael Bergs*, München 1993.

Bogut Peter, *Die jüdische Bibliothek in Ostpreußen*, *Zeitschrift für Bibliothekswissenschaft und Informationswissenschaft*, 1983, Nr. 1, s. 1-10.

Boranková Lubka, *Die Bibliothek in der jüdischen Gemeinde in Prag*, *Thesen zur Arbeit am Institut für Bibliothekswissenschaften*, Frankfurt a. Main 1996, s. 37-40.

- | | | |
|------------|---|---|
| AP | – | Archiwum Państwowe we Wrocławiu |
| AB | – | Archiwum Budowlane we Wrocławiu |
| BJG | – | „Breslauer Jüdisches Gemeindeblatt” |
| DD | – | Dział Dokumentów |
| JV | – | „Jüdisches Volksblatt” |
| KMŻ | – | Konsfiskata Mienia Żydowskiego |
| LBIYB | – | „Leo Baeck Institute Year Book” |
| JL | – | <i>Jüdisches Lexikon</i> |
| JLZ | – | „Jüdisch Liberale Zeitung” |
| JMB | – | Jüdisches Museum Berlin |
| JMF a Main | – | Jüdisches Museum Frankfurt am Main |
| MNW | – | Muzeum Narodowe w Warszawie |
| MNWt | – | Muzeum Narodowe we Wrocławiu |
| SM | – | „Schlesische Monatshefte” |
| SMG | – | Schlesisches Museum Görlitz |
| WSPŚI | – | Wydział Samorządowy Prowincji Śląskiej |
| ŻIH | – | Żydowski Instytut Historyczny w Warszawie |

Jedyności w środowisku żydowskim. Szczególnie w czasach prześladowań w 1933 r. było to jedyne miejsce, gdzie artyści pochodzenia żydowskiego mogli przedstawiać swoją sztukę.

Bibliografia

- Polityka narodowa (V) – polityka na stworzenie we Włoszech kulturowymi czy wyznaniowymi podziałami sztuki. Nie tylko wraz z bojkotem kwiecieńskim w 1933 r. zrealizowano Żydom twórczość artystyczną i publicznego ich skupowania, ale także własność żydowskich kolekcjonerów została w dużej części skonfiskowana i poddana wystracji. Wystawa „Kunst und der Vernichtung 1915–1933” z 1993 r. o ponad trzy lata wyprzedziła monachijską „Jüdische Kunst. Künstler und Sammler, Kollektionen und Historiker” sztuki udało się wyemigrować do rąk innych, w tym, jak Moritz Haskin (architekta) Ismar Farnman, Heinrich Tschickel nie przedzielił Haskinemu poprzez
- Acher Mathias, *Zur Frage des Jüdischen Geisteslebens in Deutschland*, „Ost und West” 12, 1912, z. 4, s. 305–312
- Amishai-Maisels Ziva, *The Jewish Jesus*, „Journal of Jewish Art” 9, 1982, s. 96–98
- Ankersmit Franklin R., *Wzniosłe odłączenie się od przeszłości albo jak być/stać się tym, kim się już nie jest*, „Konteksty” 2003, nr 3–4
- Apokalypse und Offenbarung. Religiöse Themen im Werk von Ludwig Meidner*, t. 5, Schriftenreihe des Jüdischen Museums, Frankfurt a. Main 1996
- Arendt Hannah, *The Jew as Pariah. Jewish Identity and Politics in the Modern Age*, red. i wstęp Ron H. Feldman, New York 1978
- Aschheim Isidor, *Die Ausstellung der Breslauer jüdischen Künstler in Berlin*, „Breslauer Jüdisches Gemeindeblatt” 11, 1937, nr 22, s. 4
- Auerbach Leopold, *Das Judentum und seine Bekenner in Preussen und in den anderen deutschen Bundeestaaten*, Berlin 1890
- Ausstellung „Das Junge Schlesien”*, „Schlesische Monatshefte” 6, 1929, nr 2, s. 94
- Ausstellung Der Gruppe 1922. April–Mai 1932. Breslau in der Künstlerbundhalle Christophoriplatz*, katalog wystawy, Breslau 1932
- Ausstellung der Stiftung Carl Sachs im Schlesischen Museum der bildenden Künste*, „Neue Breslauer Zeitung” 1931
- Die Ausstellung im Jüdischen Museum*, „Breslauer Jüdisches Gemeindeblatt” 11, 1934, nr 17
- Ausstellung Künstlerbund Schlesien Breslau 1913*, katalog wystawy, Breslau 1913
- Bahr Erhard, *Ernst Bloch*, w: *Köpfe des XX. Jahrhunderts*, t. 76, Berlin 1974
- Barner Wilfried, *Von Rahel Varnhagen bis Freidrich Gundorf. Juden als deutsche Goethe – Verehrer*, „Kleine Schriften zur Aufklärung” 3, 1992
- Baron Salo, *Ghetto and Emancipation*, „Menorah Journal” 14, VI 1928, s. 515–526
- Baruchsen Aschheim Lidia, *Aus Breslaus Kunstleben*, „Breslauer Jüdisches Gemeindeblatt” 14, 15 IV 1937, s. 5
- Baruchsen Aschheim Lidia, *Die jüdische Kunstausstellung*, „Breslauer Jüdisches Gemeindeblatt” 11, 1934, nr 16, s. 2
- Bauman Zygmunt, *Studium przypadku z zakresu socjologii asymilacji: w pułapce wieloznaczności*, w: *idem, Wieloznaczność nowoczesna, nowoczesność wieloznaczna*, tłum. Janina Bauman, Warszawa 1995

- Baumann Zygmunt, *Ponowoczesne wzory osobowe*, „Studia Socjologiczne” 1993, nr 2, s. 7–31
- Bauschinger Sigfrid, *The Berlin Moderns. Else Lasker-Schüler and Café Culture*, w: *Berlin Metropolis. Jews and the New Culture 1890–1918*, red. Emily D. Bilsky, New York–Berkeley 1999
- Becker Robert, *Aus Alt Breslau. Federzeichnungen aus der Bach – Mützelschem Sammlung in Namen des Vereins für Geschichte und Bildenden Künste zu Breslau*, Breslau 1900
- Benz Wolfgang, *The Legend of German-Jewish Symbiosis*, „Leo Baeck Institute Year Book” 1992, nr 37, s. 95–102
- Berankova Ljuba, Riedel Erik, *Apokalypse und Offenbarung. Religiöse Themen im Werk von Ludwig Meidner*, Frankfurt a. Main 1996, s. 37–49
- Berg Michael, *Breslauer Juden von 1850 bis 1945. Ergänzungsvortrag*, w: *Juden in Breslau 1850–1945. Beiträge zu einer Ausstellung*, red. Horst Kühnel, München 1993.
- Berger Peter L., Luckmann Thomas, *Spoleczne tworzenie rzeczywistości*, tłum. Józef Niznik, Warszawa 1983
- Bergman Eleonora, *Nurt mauretański w architekturze synagog Europy Środkowo-Wschodniej w XIX i na początku XX wieku*, Warszawa 2004
- Bericht über die Tätigkeit des Vereins für jüdische Geschichte und Literatur im Vereinsjahr 1898/99*, Breslau 1899
- Berlin Metropolis. Jews and the New Culture, 1890–1918*, red. Emily D. Bilsky, New York–Berkeley 1999
- Die Berliner Sezession 1911*, „Ost und West” 11, 1911, z. 7, s. 617–623
- Bland Kalman P., *Modern denials and affirmations of Jewish art. Germanophone origins and themes*, w: *idem, The Artless Jew Medieval and Modern Denials of the Visual*, New Jersey 2001
- Bland Kalman P., *The Artless Jew. Medieval and Modern Affirmations and Denials of the Visual*, New Jersey 2001
- Boksański Zbigniew, *Encyklopedia socjologii*, t. 4, Warszawa 2002, s. 252–255
- Boksański Zbigniew, *Tożsamość aktora społecznego a zmiana społeczna*, „Studia Socjologiczne” 1995, nr 3–4
- Boksański Zbigniew, *Tożsamości zbiorowe*, Warszawa 2006
- Boski Paweł, *O byciu Polakiem w ojczyźnie i o zmianach tożsamości kulturowo-narodowej na obczyźnie*, w: *Tożsamość a odmiennność kulturowa*, red. Paweł Boski, Maria Jarymowicz, Hanna Malewska-Peyre, Warszawa 1992
- Bourdieu Pierre, *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, tłum. Andrzej Zawadzki, Kraków 2001
- Brade Johanna, *Zwischen Künstlerboheme und Wirtschaftskrise. Otto Mueller als Professor der Breslauer Akademie 1919–1930*, w: *Werkstätten der Moderne. Lehrer und Schüler der Breslauer Akademie 1903–1932*, Katalog Schlesisches Museum zu Görlitz 2004
- Brann Marcus, *Die Juden in Schlesien*, t. 1–6, Breslau 1896–1913
- Brenner Michael, *The Renaissance of Jewish Culture in Weimar Germany*, New Heaven–London 1996
- Breslauer Juden von 1850 bis 1945. Ergänzungsvortrag*, w: *Juden in Breslau 1850–1945. Beiträge zu einer Ausstellung*, red. Horst Kühnel, München 1993
- Breslauer jüdische Künstler stellen in Breslau aus*, „Breslauer Jüdisches Gemeindeblatt” 12, 1935, nr 24, s. 7
- Brieger Lothar, *Ludwig Meidner*, „Junge Kunst” 4, 1919

- Brilling Bernhard, *Die jüdische Gemeinden Mittelschlesiens. Entstehung und Geschichte*, Stuttgart 1972
- Buchwald Conrad, *Moderne Läden*, „Schlesische Monatshefte” 5, 1928, nr 6, s. 222
- Chojecka Ewa, *Europejska architektura synagogałna XIX wieku*, „Architektura Wrocławia”, t. 3: *Świątynia*, 1997
- Cohen Richard I., *An Introductory Essay. Viewing the Past, w: Art and its Uses. The Visual Image and Modern Jewish Society. Studies in Contemporary Jewry*, t. 6, red. Ezra Mendelsohn, New York 1990
- Cohen Richard I., *Jewish Icons. Art and Society in Modern Europe*, Berkeley 1998
- Cohn Willy, *Das wissenschaftliche Ergebnis der Breslauer Ausstellung: „Das Judentum in der Geschichte Schlesiens”*, „Zeitschrift für die Geschichte der Juden in Deutschland” 1929, nr 1, s. 163, 164
- Cohn Willy, *Die Entwicklung des jüdischen Museums in Breslau*, „Jüdisch Liberale Zeitung” 8, 1928, nr 51
- Cohn Willy, *Die Geschichte der Juden in Schlesien*, w: *Katalog der vom Verein „Jüdisches Museum Breslau”. In den Räumen des Schlesischen Museums für Kunstgewerbe und Altertümer Veranstatet Ausstellung das Judentum in der Geschichte Schlesiens*, oprac. Erwin Hintze, Breslau, 3 II–17 III 1929
- Cohn Willy, *Verwehte Spuren. Erinnerungen an das Breslauer Judentum vor seinem Untergang*, Böhlau 1999
- Cohn Willy, *Zweite Ausstellung des Verein Jüdischen Museum e.V. Breslau*, „Zeitschrift für Geschichte Judens in Deutschland” 1, 1930, z. 4, s. 329
- Cohn-Wiener E., *Die Jüdische Kunst. Ihre Geschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Berlin 1929
- Confronting Identities in German Art. Myths, Reactions, Reflections*, red. Reinhold Heller, Chicago 2003
- Coralnik Abraham, *Das Jüdische Kulturproblem und die Moderne*, „Ost und West” 4, 1904, z. 5 (V), s. 289–306
- Davidsohn Ludwig, *Breslauer Mondschaub im Scheitniger Ausstellungsgebäude*, „Jüdisch Liberale Zeitung” 8, 1921, nr 43
- Ekspresjonista Ludwig Meidner. Upojenie światem. Katalog wystawy. Muzeum Miejskie Wrocławia*, Wrocław 2005
- Elon Amos, *Zu einer anderen Zeit. Porträt der jüdisch-deutschen Epoche 1743–1933*, München 2002
- The Emergence of Jewish Artists in nineteenth-century Europe*, red. Susan Tumarkin Goodman, New York 2001
- Encyklopedia Wrocławia*, red. Jan Harasimowicz, Wrocław 2001
- Erste Herbst Ausstellung 1922. Künstlerbund Schlesien. 15 October–15 November Getreidhalle*, Breslau 1922
- Expressionism Reassessed*, red. Shulamith Behr, David Fenning, Douglas Jarmann, New York 1993
- Expressionismus und Kulturkrise*, red. Bernd Hüppauf, Heidelberg 1983
- Frąckowiak Ewa, *Ryciny autorskie z drugiej połowy XIX i początków XX wieku z kolekcji Carla Sachs*, w: *Z dziejów rysunku i grafiki na Śląsku oraz w kolekcjach i zbiorach ze Śląskiem związanych*, Wrocław 1999, s. 203–215
- Freyer Kurt, *Ausstellung Käthe Ephraim-Marcus*, „Schlesische Monatshefte” 5, 1928, nr 12, s. 562

- Fuchs Henoch, *Expressionistisches Judentum*, „Jüdisch Liberale Zeitung” 4, 1924, nr 4
- Gamzu Haim, *Painting and Sculpture In Izrael*, Tel Aviv 1958
- Gaßmann Ino, *Die Kunst der Ostjuden*, „Jüdisch Liberale Zeitung” 1, 1921, nr 10
- Gay Peter, *Freud Jews and other Germans. Masters and Victims in Modernist Culture*, New York 1978
- Geismeyer Willi, *Biedermeier. Das Bild von Biedermeier. Zeit und Kultur des Biedermeier. Kunst und Kunstleben des Biedermeier*, Leipzig 1982
- German Expressionism 1915–1925. The Second Generation*, red. Stephanie Barron, Los Angeles 1989
- Gertrud Staats 1859 – Breslau – 1938. *Eine Malerin zwischen Tradition und Moderne*, katalog wystawy w Haus Schlesien, Königswinter 1997
- Glen Susan A., *In the Blood? Consent, Descent, and the Ironies of Jewish Identity*, „Jewish Social Studies” 1 I 2002, nr 1
- Goldstein Moritz, *Geistige Organisationen des Judentums*, „Ost und West” 4, 1906, z. 8–9 (VIII–IX), s. 513–526
- Gołębiowska Anna, *Kamienica Sachsów przy Świdnickiej nr 36 – Pl. Teatralny 1 i 2. Miejski pałac czynszowy 2 poł. XIX w. we Wrocławiu*, praca magisterska pod kierunkiem prof. dr hab. Zofii Ostrowskiej-Kęłowskiej, Instytut Historii Sztuki we Wrocławiu, 1991
- Gombrich Ernst, *The Visual Arts in Vienna circa 1900. Reflections on the Jewish Catastrophe*, w: *Fin du Siècle Vienna and its Jewish Cultural Influences*, London 1996
- Graetz Heinrich, *Historia Żydów*, t. 1–3, Warszawa 1929
- Das Graphische Jahr Fritz Gurlitt*, Berlin 1921
- Graupe Heinz M., *Die Teilnahme am allgemeinen Kulturleben*, w: *Die Entstehung des modernen Judentums. Geistgeschichte der deutschen Juden 1650–1942*, Hamburg 1977, s. 242–247
- Griesebach Hanns, *Ausstellungen in Breslau*, „Kunst und Künstler” 1929, nr 27, s. 247
- Grochowiak Thomas, *Ludwig Meidner*, Recklinghausen 1966
- Grosse Ostdeutsche Kunstausstellung. Ausstellungsgebäude in Scheitning vom 2. bis 30. Juni. Geschäftsleitung Galerie Lichtenberg*, katalog wystawy, Breslau 1921
- Grossman Cohen Grace, *Jewish Expression in Twentieth-Century Fine Arts*, w: *eadem, Jewish Art*, Southport, Conn. 1995
- Grotte Alfred, *Beiträge zur Entwicklung des Synagogenbaues in Deutschland, Böhmen und im ehemaligen Königtum Polen vom XI. bis Anfang des XIX. Jahrhunderts*, Berlin 1915
- Grotte Alfred, *Das Judentum in der Geschichte Schlesiens*, „Menorah” 7, 1929, nr 5–6, s. 273–277
- Grunfeld Frederic V., *Prophets without honor. A background to Freud, Kafka, Einstein and their world*, New York 1979
- Grüninger Ingrid, Kraher Catherine, *Enthusiast der Moderne. Die Briefe des Schriftstellers und Kunsthistorikers Julius Meier-Graefe zeigen einen engagierten Grenzgänger zwischen Deutschland und Frankreich*, „Die Zeit” 2002, nr 7, http://www.zeit.de/2002/07/Enthusiast_der_Moderne
- Günzburg Ilja, *Jüdische Nationalkunst*, „Ost und West” 5, 1905, z. 12 (XII), s. 775–780
- Hall Stuart, *Cultural Identity and Diaspora*, w: *Diaspora and Visual Culture*, red. Nicholas Mirzoff, London–New York 2000, s. 21–31
- Hall Stuart, *The Question of Cultural Identity*, w: *Modernity. An Introduction to Modern Societies*, red. Stuart Hall, David Held, Don Hubert, Kenneth Thompson, Cambridge, Mass. 1996, s. 597–598

- Hass Ludwik, *Sekta farmazonii warszawskiej. Pierwsze stulecie wolnomularstwa w Warszawie (1721-1821)*, Warszawa 1980
- Das Haus Albert und Toni Neisser. Ein Führer*, Breslau 1923
- Heid Ludger, *Maloche – nicht Mildtätigkeit. Ostjüdische Proletarier in Deutschland 1914–1923*, Hildesheim 1995
- Heinrich Tischler über Heinrich Tischler, w: *Das Graphische Jahr Fritz Gurlitt*, Berlin 1921
- Hermann Georg, *Eugen Spiro*, „Ost und West” 5, 1905, z. 4 (IV), s. 234–235
- Hertz Aleksander, *Żydzi w kulturze polskiej*, Warszawa 1988
- Herzig Arno, *Die Juden Breslaus im 18. Jahrhundert*, w: *In Breslau zu Hause? Juden in einer mitteleropäische Metropole der Neuzeit*, red. Manfred Hettling, Andreas Reinke, Norbert Conrads, Hamburg 2003, s. 46–62
- Herzig Arno, *Edwin Oppler (1831–1880), Schlesische Lebensbilder*, t. 7, Stuttgart 2001, s. 220
- Heuß Anja, *Das Schicksal der jüdischen Kunstsammlung von Ismar Littmann. Ein neuer Fall von Kunstraub wirft grundsätzliche Fragen aus*, „Neu Zürische Zeitung”, 17 VIII 1998, nr 188 (za: <http://www.bnaibrith.ch/kultur2.htm>) (kwiecień 2004)
- Heuß Anja, *Die Sammlung Max Silbeberg in Breslau*, w: *Die Moderne und ihre Sammler. Französische Kunst in deutschem Privatbesitz vom Kaiserreich zur Weimarer Republik. Deutsches Forum für Kunstgeschichte*, t. 3, Berlin 2001, s. 311–326
- Heyd Milly, *Arnold Schoenberg's Self-portraits between „Iconism” and „Anti-Iconism”. The Jewish-Christian Struggle*, „Ars Judaica” 1, 2005
- Hintze Erwin, *Schlesische Miniaturmaler Des Neuzehnten Jahrhunderts*, w: *Schlesiens Vorzeit in Bild und Schrift. Nf III*, „Jahrbuch Des Schlesischen Museums für Kunstgewerbe und Altertümer” 3, 1904, s. 157.
- Hodin Joseph P., *Ludwig Meidner, seine Kunst, seine Persönlichkeit, seine Zeit*, Darmstadt 1973
- Hoffmann Ruth, *Meine Freunde aus Davids Geschlecht*, Berlin 1947
- Hölscher Petra, *Die Akademien für Kunst und Kunstgewerbe zu Breslau. Wege einer Kunstschule. Wege einer Kunstschule 1791–1932*, Kiel 2003
- Holz Keith, *Private to Public Passages. The modern art. Collections of Breslau Jewry*, Illinois 2005, mps udoStepniony przez autora
- Homeyer Fritz, *Deutsche Jude als Bibliophilen und Antiquare*, Tübingen 1963
- Hupka Herbert, *Kenner und Kunder der Kunst Schlesiens Ernst Scheyer – von Breslau nach Detroit*, „Schlesische Nachrichten” 2005, nr 2, s. 12–13
- In Breslau zu Hause? Juden in einer mitteleropäische Metropole der Neuzeit*, red. Norbert Conrads, Manfred Hettling, Andreas Reinke, Hamburg 2003
- Jahrhundertfeier der Freiheitskriege, Breslau 1913. Katalog der historischen Ausstellung*, Breslau 1913
- Jawłowska Aldona, *Wokół problemów tożsamości*, Warszawa 2001
- Jenkins Richard, *Social Identity*, London–New York 1999
- Jewish Identity in Contemporary Architecture*, red. Angeli Sachs, Edward van Voolen, Prestel 2004
- Jewish Identity in Modern Art History*, red. Catherine M. Soussloff, University California 1999
- Johnny Friedlaender antwortet auf Frage Rolf Schmückings. Johnny Friedlaender. Ausstellung im Albertinum. Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett*, katalog wystawy, [Drezno] 1980

- Eine jüdische Kunstausstellung*, „Jüdische Zeitung für Ostedeutschland” 1925, nr 45, s. 2
- Juryfreie Kunstausstellung Breslau 1927 24. Juli–4. September, Südhallen am ZOO*, Breslau 1927
- Justi Max, *Max Liebermann*, Berlin 1921
- Kabin A., *Von der Wohltätigkeit und den Wohltäter von Förderung und den Mäzenen*, „Ost und West” 16, 1912, z. 12 (XII), s. 433–452
- Kampf Avram, *Jewish Experience in the Art of the Twentieth Century*, [b.m.w.] 1984
- Kaplan Marion, *Redefining Judaism in Imperial Germany. Practices, Mentalities, and Community*, „Jewish Social Studies”, jesień 2002
- Kaplan Marion, *The Making of The Jewish Middleclass. Women, Family, and Identity in Imperial Germany*, New York 1991
- Katalog der vom Verein „Jüdisches Museum Breslau” in den Räumen des schlesischen Museums für Kunstgewerbe und Altertümer veranstaltet Ausstellung das Judentum in der Geschichte Schlesiens*, oprac. Erwin Hintze, Breslau, 3 II–17 III 1929
- Katz Jacob, *German Culture and the Jews*, w: *The Jewish Response to German Culture. From the Enlightenment to the Second World War*, red. Jehuda Reinharz, Walter Schatzberg, New England 1985, s. 85–99
- Keine Pseudonyme für jüdische Künstler*, „CV Zeitung”, 28 XI 1935, nr 48
- Kirschstein Salomon, *Juedische Graphiker aus der Zeit von 1625–1825*, Berlin 1918
- Kliemann Helga, *Die Novembergruppe*, Berlin 1969
- Kłoskowska Antonina, *Kultura*, w: *Pojęcia i problemy wiedzy o kulturze*, red. Antonina Kłoskowska, Wrocław 1991
- Kłoskowska Antonina, *Pogranicze kulturowe w perspektywie badań biograficznych*, w: *Inni wśród swoich*, red. Wiesław Władysław, Warszawa 1994, s. 100–106
- Kołąkowski Leszek, *O tożsamości zbiorowej*, w: *Tożsamość w czasach zmiany*, Warszawa 1996.
- Kozak Andrzej, *Mistrzowie rysunku niemieckiego od końca XVIII do początku XX wieku*, Warszawa 1991
- Krauss Samuel, *Kultur und Assimilation*, „Ost und West. Illustrierte Monatsschrift für das Gesamte Judentum” 20, 1920, z. 7–8 (VII–VIII), s. 168–175
- Krinsky Carol H., *Europas Synagogen. Architektur, Geschichte und Bedeutung*, Wiesbaden 1997
- Krüger Renate, *Biedermeier*, Leipzig 1979
- Kultura jako rzeczywistość myślowa*, w: *Teoria kultury a badania nad zjawiskami artystycznymi*, red. T. Kostyrko, Warszawa 1983
- Kulturkreis, Abteilung Kunst*, „Breslauer Jüdisches Gemeindeblatt” 11, 1934, nr 10, s. 10
- Künstler in und aus Schlesien, 25.09–6.11.1932. Ausstellung des Künstlerbund Schlesien im Alten Generalkommando Breslau*, .katalog wystawy, Breslau 1932
- Künstler Schlesiens. I Buch herausgegeben von Künstlerbund Schlesien*, Breslau 1925.
- Künstler Schlesiens. II Buch herausgegeben von Künstlerbund Schlesien*, Breslau 1925.
- Künstler Schlesiens. III Buch herausgegeben vom Künstlerbund Schlesien*, Breslau 1929
- Künstlerbund Schlesien. Frühjahrs – Ausstellung*, Breslau 1925
- Kunz Ludwig, *Schwarz – Weiß Ausstellung in Görlitz*, „Jüdisch Liberale Zeitung” 1, 1921, nr 7
- Kymlicka Will, *Liberalism, Community and Culture*, Oxford 1969
- Lamberger Ernst, *Jüdische Porträtminiaturisten*, „Ost und West” 14, 1914, z. 3 (III), s. 195–208, z. 4 (IV), s. 289–294

- Landsberger Franz, *Alfred Grätzer*, „Schlesische Monatshefte” 10, 1933, nr 2, s. 52
- Landsberger Franz, *Ausstellung der Gruppe 1922 in der Künstlerbundhalle*, „Schlesische Monatshefte” 9, 1932, nr 5, s. 186
- Landsberger Franz, *Ausstellung des Künstlerbundes*, „Schlesische Monatshefte” 8, 1931, nr 1, s. 38
- Landsberger Franz, *Bildende Kunst. Berlin – Breslau*, „Schlesische Monatshefte” 4, 1927, s. 232–233
- Landsberger Franz, *Bildende Kunst. Ein moderner Saal im Museum Ausstellungen*, „Schlesische Monatshefte” 6, 1929, nr 11, s. 496–498
- Landsberger Franz, *Bilder steigen in mir auf*, w: *Meine schlesischen Jahre. Erinnerungen aus sechs Jahrzehnten*, red. Herbert Hupka, München 1964
- Landsberger Franz, *Einführung zur jüdische Kunst*, Berlin 1935
- Landsberger Franz, *Es gibt noch Mäzene*, „Zweite Beilage der Neuen Breslauer Zeitung”, 27 XI 1931, nr 150
- Landsberger Franz, *Exspressionismus-Impressionismus. Eine Einführung in das Wesen der neuen Kunst*, Leipzig 1922
- Landsberger Franz, *Jewish Art*, Cincinatti 1946
- Landsberger Franz, *Jüdische Kunst in neuen Deutschland*, oprac. J. Guttmann, „Jüdische Zereemonialkunst «Aufbau»”, XII 1962
- Landsberger Franz, *Kunstaustellungen in Breslau – Erste Ausstellung der Künstlerhilfe. Galerie Stenzel*, „Schlesische Monatshefte” 2, 1925, s. 174
- Landsberger Franz, *Max Liebermann: 70 Briefe*, Berlin 1937
- Landsberger Franz, *Obrazy ozywają we mnie*, „Odra” 10, 1993, nr 33, s. 14–22
- Landsberger Franz, *Our Art. Treasures*, „The Menorah Journal” (New York), jesień 1940, s. 262–268
- Landsberger Franz, *Rembrandt, Jews and the Bible*, Illinois 1946
- Landsberger Franz, *Die Sommerausstellung in der Breslauer Halle Am ZOO*, „Schlesische Monatshefte” 6, 1929, nr 8, s. 362
- Lavater Johann K., *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe*, Zurich 1775–1778
- Leitgeb Guido, *Baugedanken der Gegenwart In Werben von Heinrich Tischler*, „Der Oberschlesier” 1928, nr 1, s. 3
- Lewkowitz dr, *Judentum und Künstlerethik*, „Ost und West” 22, 1922, z. 7–8, s. 191–194
- Liptzin Solomon, *Germany's Stepchildren*, Philadelphia 1944
- Lossow Hubertus, *Der Maler Isidor Aschheim*, „Schlesien” 13, 1968
- Löwenberg Jakob, *Aus zwei Quellen. Die Geschichte eines deutschen Juden*, Padeborn 1993
- Ludwig Meidner, *Dichter, Maler und Cafés*, red. Kunz Ludwig, Zürich 1976
- Łagiewski Maciej, *Wrocławscy Żydzi 1850–1944*, Warszawa 1994
- Łukaszewicz Piotr, *Dom własny i zbiory sztuki Alberta i Toni Neisser'ów*, w: *Albert Neisser (1855–1916). Kolekcjoner i mecenas sztuki. Katalog wystawy z okazji 150. rocznicy urodzin Alberta Neissera, maj–czerwiec 2005*, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Wrocław 2005
- Łukaszewicz Piotr, *Muzeum Śląskiego Towarzystwa Kultury Ojczyźnej*, w: *Muzea sztuki w dawnym Wrocławiu*, red. Piotr Łukaszewicz, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Wrocław 1998, s. 39
- Łukaszewicz Piotr, *Zur Geschichte der Landschaftsmalerei in Schlesien im 19. Jahrhundert*, w: *Gertrud Staats 1859 – Breslau – 1938. Eine Malerin zwischen Tradition und Moderne*, katalog wystawy w Haus Schlesien, Königswinter 1997, s. 13–19

- Malinowski Jerzy, *Grupa Jung Idyzy i żydowskie środowisko Nowej Sztuki w Polsce 1918–1923*, Warszawa 1987
- Malinowski Jerzy, *Malarstwo i rzeźba Żydów Polskich w XIX i XX wieku*, Warszawa 2000
- Malinowski Jerzy, *Maurycy Gottlieb*, Warszawa 1997
- Mamzer Hanna, *Tożsamość w podróży a kształtowanie jednostki*, Poznań 2002
- Masner Peter, *Das Schlesische Judentum zwischen 1815–1848*, w: *Schlesien in der Biedermeierzeit. Kultur und Geschichte Schlesiens in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, red. Elisabeth Trux, Würzburg 1987
- Max Liebermann und das Berliner Jüdische Museum von Herman Simon. Vorwort zum Katalog der Ausstellung Max Liebermann – Was vom Leben übrig bleibt, sind Bilder und Geschichten*, oprac. Herman Simon, red. Herman Simon, Anja Galinat, Ulrich Werner Grimm, Berlin 1997
- Meidner Ludwig, *An alle Künstler und Dichter*, „Das Kunstblatt”, styczeń 1919, s. 29, 30
- Meidner Ludwig, *Das verbogene Feuer der Heimat in Erbe und Auftrag*, „Ostdeutscher Almanach” 1960
- Meidner Ludwig, *Im Nacken das Sternenmeer*, Leipzig–München, 1912
- Mendelsohn Ezra, *Painting a People. Maurycy Gottlieb and New Jewish Art*, Hanover 2002
- „Menorah. Jüdisches Familienblatt für Wissenschaft, Kunst und Literatur”, Wien–Frankfurt a.M. 1926 („Jüdische Kunst in Schlesien”, red. Alfred Grotte)
- Milful Jon, *Marginalität und Messianismus. Die situation der deutsch-jüdischen Intellektuellen als Paradigma für die Kulturkrise 1910–1920*, w: *Expressionismus und Kulturkrise*, red. Bernd Hüppauf, Heidelberg 1983, s. 147–157
- Mittelman Hanni, *Expressionismus und Judentum*, w: *Conditio Judaica. Juden, Antisemitismus und deutschsprachige Literatur vom Ersten Weltkrieg bis 1933/1938*, t. 3, red. Hans Otto Horch, Horst Denkler, Tübingen 1993, s. 251–259
- Moffett Kenworth, *Meier-Graefe as art critic*, München 1973
- Muschler Reinhold Conrad, *I. Aschheim*, „Schlesische Monatshefte” 2, 1925, s. 378
- Muther Richard, *Wystawa Eugena Spiro u Lichtenberga*, tłum. Piotr Łukaszewicz, w: *Eugen Spiro i potomkowie. Katalog wystawy*, Muzeum Miejskie Wrocławia, Wrocław 2002, s. 37–40
- Muzea sztuki w dawnym Wrocławiu/Kunstmuseen im alten Breslau*, red. Piotr Łukaszewicz, Wrocław 1998
- Nemitz Fritz, *Eugen Spiro*, „Schlesische Monatshefte” 6, 1929, s. 431–435
- Nick Dagmar, *Dzieło Żydów wrocławskich. Stary Asch i Bauerowie – pamięć ocalona*, Wrocław 2005
- Och Gunnar, *Jüdische Schriftsteller in Breslau des späten 18. Jahrhunderts*, w: Hettling Manfred, Reichmann Eva, *Der Bewußtswandel der deutschen Juden*, w: *Deutsches Judentum in Krieg und Revolution 1916–1923*, red. Werner E. Mosse, Arnold Pauckert, Tübingen 1971, s. 511–612
- Osborn Max, *Besuch im Breslauer jüdischen Museum*, „CV Zeitung”, 12 XII 1935, nr 5
- Paret Peter, *German Encounters with Modernism, 1840–1945*, Cambridge 2001
- Paula Grünfeld die Farbharmonikerin*, „Breslauer Jüdisches Gemeindeblatt” 11, 1934, nr 19, s. 19
- Pirsig Tanja, *Otto Mueller – ekspresjonista we Wrocławiu*, w: *Od Otto Muellera do Oskara Schlemmera. Artyści wrocławskiej akademii. Eksperyment, praktyka, przypomnienie. Katalog wystawy*, Muzeum Narodowe we Wrocławiu 20 XI 2002–19 I 2003

- Potthast Jan B., *Das jüdische Zentralmuseum der SS in Prag. Gegenforschung und Völkermord im Nationalsozialismus*, Frankfurt–New York 2002
- Rabinbach Anson, *Between Enlightenment and Apokalypse. Benjamin Bloch and Modern German Jewish Messianism*, „New German Critique” 1985
- Rahden Till van, *Juden und andere Breslauer. Die Beziehungen zwischen Juden, Protestanten und Katholiken in einer deutschen Großstadt von 1860–1925*, Göttingen 2001
- Rejduch-Samkowa Izabela, *Lesser Gieldziński, Mathias Berson i Maksymilian Goldstein – pierwsi kolekcjonerzy i badacze sztuki judaistycznej w Polsce*, w: *Mecenas, kolekcjoner, odbiorca. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Katowice, listopad 1981*, Warszawa 1984, s. 165–178
- Revel-Neher Elisheva, *With Wisdom and Knowledge of Workmanship. Jewish art without a question mark*, w: *Complex Identities. Jewish Consciousness and Modern Art*, red. Matthew Baigel, Milly Heyd, Rutgers University Press 2001, s. 12–33
- Rewers Ewa, *Wizualizacja tożsamości. Dwie uwagi o tożsamości, urbanistyce i architekturze*, w: *Wokół problemów tożsamości*, red. Aldona Jawłowska, Warszawa 2001
- Ricoeur Paul, *Filozofia osoby*, tłum. Małgorzata Frankiewicz, Kraków 1992
- Rieß M., *Der Bilder der Sammlung Sachs*, „Der Kunstwanderer” 1920–1921, s. 477–478
- Rieß M., *Schlesier in Berlin*, „Schlesische Monatshefte” 3, 1926, s. 519–520
- Ringer Frits K., *Academics in Germany. German and Jew. Some Preliminary Remarks*, „Leo Baeck Institute Year Book” 1991, nr 36, s. 207–217
- Rogoff Irit, *Max Liebermann and the Painting of the Public Sphere*, w: *Art and its Uses. The Visual Image and Modern Jewish Society. Studies in Contemporary Jewry*, t. 6, red. Ezra Mendelsohn, New York 1990, s. 91–110
- Rosenfeld Gavriel D., *Defining „Jewish Art” in Ost und West, 1901–1908. A Study in the Nationalisation of Jewish Culture*, „Leo Baeck Institute Year Book” 1994, nr 39, s. 83
- Roth Cecil, *Die Juden in der Kunst*, t. 1–2, Frankfurt a. Main 1963
- Rubies and Rebbels. Jewish Female Identity in Contemporary British Art*, red. Monica Bohm-Duchen, Vera Grodzinski, London 1996
- Rudzińska Wanda M., *Henryk Grohman – mecenas i kolekcjoner w: Mecenas, kolekcjoner, odbiorca. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Katowice, listopad 1981*, Warszawa 1984, s. 179–195
- Sabais Heinz-Winfried, *Ludwig Meidner (1884–1966)*, w: *Grosse Deutsche aus Schlesien*, red. Hebert Hupka, München 1969
- Die Sammlung Carl Sachs. Internationale Graphik des XIX. Jahrhunderts. Frühdrucke von Dauter, Millet, Munch, Toulouse-Lautrec, Whistler, Zorn u.a.*, red. Berner Leipzig, Paul Casirer, Berlin–Leipzig 1931
- Sauerland Karol, *Im Namen einer deutsch-jüdischen Symbiose: Hermann Cohen*, w: *Jüdische Intellektuelle und die Philologen in Deutschland 1871–1933*, red. Wilfried Barner, Christoph König, Göttingen 2002
- Scheyer Ernst, *Begegnungen mit der Kunst des schlesischen Otto Mueller*, w: *Für unser Schlesien. Festschrift für Herbert Hupka*, München 1985
- Scheyer Ernst, *Breslau, so wie es war. Ein Bildband. Vorwort von Günther Grundmann*, Düsseldorf 1969
- Scheyer Ernst, *Briefe Ludwig Meidners an Franz Landsberger*, „Schlesien” 1971, nr 16, s. 72–86
- Scheyer Ernst, *Eugen Spiro, Clara Sachs. Beiträge zur neueren schlesischen Kunstgeschichte*, München 1977

- Scheyer Ernst, *Geistiges Leben in der Emigration*, „Jahrbuch der Schlesischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Breslau” 1960, nr 5, s. 271–295
- Scheyer Ernst, *Gerhart Hauptmann und die Bildende Kunst. Vortrag Zum Gedächtnis Des Hundertsten Geburtstages von Gerhart Hauptmann*, Würzburg 1964
- Scheyer Ernst, *German Expressionist Prints, Drawings And Watercolors: Die Brücke*, Detroit 1966
- Scheyer Ernst, *Die Kölner Bortenweberei des Mittelalter*, Mit 53 Abb. auf Tafeln. Augsburg, Filser 1932
- Scheyer Ernst, *Kunstakademie Breslau und Oskar Moll*, Würzburg 1961
- Scheyer Ernst, *Schlesische Malerei der Biedermeierzeit, Bau- und Kunstdenkmäler des Deutschen Ostens*, Frankfurt 1965
- Scheyer Ernst, *Um das Neisser Haus*, „Schlesische Monatshefte” 7, 1930, s. 265–266
- Scheyer Ernst, *Eine wiedererstandene Breslauer Privatsammlung*, „Schlesische Monatshefte” 7, 1930, nr 10, s. 450
- Schlesien, red. Norbert Conrads, Berlin 1994
- Schlesiens Vorzeit in Bild und Schrift, *Jahrbuch Des Schlesischen Museums für Kunstgewerbe Und Altertümer*, t. 3, Breslau 1904, s. 119–134
- Scholem Gershom, *Wieder den Mythos vom deutsch-jüdischen Gespräch*, „Judaica” 2, 1970, s. 7–11
- Scholem Gershom, *Żydzi i Niemcy. Eseje, listy, rozmowa*, Sejny 2006
- Schorsch Ismar, *The Ethos of modern Jewish scholarship*, „Leo Baeck Institute Year Book” 1990, nr 35, s. 55–71
- Schultz Alwin, *Allgemeine Deutsche Biographie*, Leipzig 1875, t. 1, s. 751–752
- Schummels *Breslauer Almanach*, Breslau 1801
- Schwarz Karl, *Alfred Graetzer*, „Ost und West” 12, 1912, z. 6, s. 544
- Schwarz Karl, *Alfred Graetzer. Ein Gedenkblatt*, Berlin 1911
- Schwerin Kurt, *Das jüdische Bildnis in Schlesien*, „Breslauer Jüdisches Gemeindeblatt” 13, 1936, nr 22, s. 6
- Schwerin Kurt, *Was ihr wollt in Breslau*, „CV Zeitung”, 26 IX 1935, nr 39
- Shoham Chaim, *Kosmopolitismus und jüdische Nationalität*, w: *Conditio Judaica. Juden, Antisemitismus und deutschsprachige Literatur vom Ersten Weltkrieg bis 1933/1938*, t. 3, red. Hans Otto Horch, Horst Denkler. Tübingen 1993, s. 278–279
- Simon Herman, *Das Berliner Jüdische Museum in der Oranienburgerstraße*, Berlin 1988
- Simon Herman, *Liebermann- Ausstellung im Centrum Judaicum*, w: *Geschichte und Geschichten*, Berlin 1997, s. 93–96
- Sommer *Ausstellungen Breslau 1926. Ausstellungshalle Scheitning 07.-10.1926*, Breslau 1926
- Sorkin David, *Emanzipation und Assimilation. Two Concepts and their Application to German-Jewish History*, „Leo Baeck Institute Year Book” 1990, nr 35
- Sorkin David, *The Transformation of German Jewry 1780–1840*, New York 1987
- Stanicka-Brzezicka Ksenia, *Artystki śląskie na przełomie XIX i XX wieku. Działalność „Vereinigung schlesischer Künstlerinnen” (1902)*, mps pracy doktorskiej pod kierunkiem prof. dr hab. Zofii Ostrowskiej-Kęłbłowskiej, Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego, 2004
- Stanicka-Brzezicka Ksenia, *Artystki śląskie ok. 1880–1945*, Toruń 2006
- Starnawski Marcin, *Tożsamość społeczno kulturowa emigrantów polsko-żydowskich z „pokolenia ‘68” w sytuacji diaspory*, mps pracy doktorskiej pod kierunkiem prof. dr hab. Mariana Sitka, Instytut Socjologii Uniwersytetu Wrocławskiego, 2005

- Stein Erna, *Ausstellung Das Judentum in der Geschichte Schlesiens*, „Der Kunstwanderer” 1928–1929, nr 11, s. 544–545
- Stephan Bernard, *Die Malerin Käthe Ephraim-Marcus*, „Schlesische Monatshefte” 7, 1930, nr 3, s. 123–126
- Stephan Bernard, *Isidor Aschheim*, w: *Künstler Schlesiens*, t. 1, 1925
- Stephan Bernard, *Paula Grünfeld*, w: *Künstler Schlesiens*, t. 3, 1929, s. 17
- Stern Fritz, *The German Professionals and their Jewish Colleagues. Comments on the Papers of Konrad Jaraush*, Geoffrey Cocks, Fritz K. Ringer, „Leo Baeck Institute Year Book” 1991, nr 36
- Stern Fritz, *Niemiecki świat Einsteina. Eseje o historii Niemiec XX wieku*, tłum. Łukasz Gałeczki, Warszawa 2001
- Strauss Heinrich A., *Akulturation als Schicksal. Einleitende Bemerkungen zum Verhältniss von Juden und Umwelt*, w: *Juden und Judentum in der Literatur*, red. C. Hoffmann, München 1985
- Strauss Heinrich, *On Jews and German Art*, „Leo Baeck Institute Year Book” 1957, s. 255–269
- Strauss Henrich, *Zum Thema: Juden und deutsche Kunst*, „Bulletin für die Mitglieder der Gesellschaft der Freunde des Leo Baeck Institute” 1958, nr 4, s. 158–162
- Szyfer Anna, *Tożsamość kulturowa. Warmiacy – grupa pogranicza*, „Przegląd Zachodni” 1991, nr 2
- Tagung der jüdischen Museumsvereine*, „Jüdisch Liberale Zeitung” 1929, nr 9, 11
- Talmud Jeruzolimski, *Mishnah*, Seder Nezikim, t. 4, Pinchas Kehati, traktat *Avodah Zarah*, rozdz. 3, miszna 1–9
- Talpir Gabriel, *100 Artists in Israel*, Tel Aviv 1971
- Taylor Charles, *Multiculturalism as „The Politics of Recognition”*, Princeton 1992
- Taylor Charles, *Źródła współczesnej tożsamości*, w: *Tożsamość w czasach zmiany*, red. Krzysztof Michalski, Kraków 1995
- Theilhaber Felix A., *Der Untergang der deutschen Juden*, München 1921
- Too Jewish? Challenging Traditional Identities*, red. Norman L. Kleeblatt, New York 1996
- Tramer Hans, *Das Judenproblem im Leben und Werk Ludwig Meidners*, „Biulletin des Leo Baecks Institute” 16–17, 1977–1978, nr 53–54
- Tramer Hans, *Der Expressionismus: Bemerkungen zum Anteil an einer Kunstepoche*, „Biulletin des Leo Baecks Institute” 1958, nr 5, s. 33–46
- Unterman Alan, *Encyklopedia tradycji i legend żydowskich*, tłum. Olga Zienkiewicz, Warszawa 1998, s. 285–286
- Vierte Ausstellung von Werken moderner Meister aus Breslauer Privatbesitz*, Schlesisches Museum der bildenden Künste, Breslau 1911
- Voices of German Expressionism*, red. Victor H. Miesel, London 2003
- Volkov Shulamit, *Jüdisches Leben und Antisemitismus im 19. und 20. Jahrhundert*, München 1990, s. 181–196
- Volkov Shulamit, *Pomysł na nowoczesność. Żydzi niemieccy w XIX i na początku XX wieku*, tłum. Justyna Górny, Patrycja Pieńkowska, Warszawa 2006
- Volkov Shulamit, *Die verbürgerlichung der Juden in Deutschland (1988)*, w: *Jüdisches Leben und Antisemitismus im 19. und 20. Jahrhundert*, München 1990, s. 111–130
- Walzer Michael, *The Spheres of Justice. A Defence of Pluralism and Equality*, New York 1983
- Warhaftig Myra, *Deutsche jüdische Architekten vor und nach 1933 – Das Lexikon 500 Biographien*, Reimer 2006

- Wassermann Jakob, *Weg als Deutscher Jude. Biographie*, Berlin 1921
- Wawrzyniak Magdalena, *Nowa Synagoga Edwina Opplera we Wrocławiu*, „Architektura Wrocławia”, t. 3: *Świątynia*, 1997, s. 389–404
- Weber Max, *Religionssoziologie*, Tübingen 1988
- Weber Max, *The Establishment Of The Jewish Pariah People*, w: *idem*, *Ancient Judaism*, Glencoe, Ill. 1952
- Weber Max, *Wirtschaft und Gessellschaft. Grundriß der verstehenden Soziologie*, Tübingen 1980
- Weber Max, *Wirtschaftsethik der Weltreligionen. Das antike Judentum Schriften und Reden 1911–1920*, t. II/21, Tübingen 2005
- Werkstätten der Moderne. Lehrer und Schüler der Breslauer Akademie 1903–1932. Katalog*, Schlesisches Museum zu Görlitz 2004
- Westin Carl-Fredrik, *Self-Reference, Consciousness and Time*, w: *Identity: Personal and Socio-Cultural*, red. Anita Jakobson-Widding, Uppsala 1983
- Wettstein Howard, *Diasporas and Exiles. Varieties of Jewish Identity*, Berkeley 2002
- Whitford Frank, *Ludwig Meidner*, „Studio International”, luty 1972, s. 54–59
- Wiese Christian, *Wissenschaft des Judentums und protestantische Theologie im wilhelmschen Deutschland*, Tübingen 1999
- Wiese Erich, *Gedächtnis Ausstellung Otto Mueller 1874–1930*, Schlesische Museum der Bildenden Künste, II–III 1931, katalog wystawy, Breslau 1931
- Wiese Erich, *Kunstaussstellung Lessing-Loge*, „Jüdisch Liberale Zeitung” 1, 1921, nr 47
- Wilhelmy-Dollinger Petra, *Die Berliner Salons*, Berlin 2000
- Windyka Teresa, *Carl Daniel Friedrich Bach. Życie i działalność. Sztambuch artysty*, mps pracy magisterska pod kierunkiem prof. dr hab. Zofii Ostrowskiej-Kęłbowskiej, Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego, 1982
- Wischnitzer Rahel, *The Architecture of the European Synagogue*, Philadelphia 1964
- Wittgenstein Ludwig, *Dociekania filozoficzne*, tłum., wstęp i przypisy Bogusław Wolniewicz, Warszawa 1972
- Wolf Karl, *Breslauer Kunstleben*, „Schlesische Heimatsblaetter” 1907–1908, s. 141–142
- Zabłocka-Kos Agnieszka, *Zrozumieć miasto. Centrum Wrocławia na drodze ku nowoczesnemu 'city' 1807–1858*, Wrocław 2006
- Zimmermann Friedrich A., *Geschichte und Verfassung der Juden in Herzogtum Schlesien*, Breslau 1791
- Znanięcki Florian, *Nauki o kulturze*, Warszawa 1971
- Zuschlag Christoph, *EK Ausstellungsstrategien im Nazi-Deutschland*, Worms 1995
- Zwierz Maria, *Ulica Świdnicka w dziewiętnastym wieku. Dawne formy i przejawy życia kulturalnego*, w: *Ulica Świdnicka we Wrocławiu*, Wrocław 1995

Periodyki

- „Architektura Wrocławia”
- „Breslauer Jüdisches Gemeindeblatt”
- „Breslauer Zeitung”
- „Bulletin des Leo Baecks Institute”
- „Bulletin für die Mitglieder der Gesellschaft der Freunde des Leo Baeck Institute”

- „CV Zeitung”
 „Gazeta Wyborcza”
 „Jewish Social Studies”
 „Journal of Jewish Art”
 „Judaica”
 „Jüdische Kultur in Schlesien. Sonderheft der Menorah: jüdisches Familienblatt für Wissenschaft, Kunst und Literatur” Wien 1926
 „Jüdisches Volksblatt. Unabhängiges Organ für die Interessen von Gemeinde, Schule und Haus”; tygodnik wydawany w 1924–1938, od 1937 jako „Jüdisches Gemeindeblatt für die Synagogengemeinde Breslau”
 „Jüdische Volkszeitung” 1906–1923; 1924–1933 – „Jüdische Zeitung für Ostdeutschland”
 „Kunst und Künstler”
 „Das Kunstblatt”
 „Kunstchronik”
 „Der Kunstwanderer”
 „Leo Baeck Institute Year Book”
 „Menorah”
 „Der Oberschlesier”
 „Odra”
 „Ost und West”
 „Przegląd Zachodni”
 „Roczniki Sztuki Śląskiej”
 „Schlesien”
 „Schlesische Heimatsblätter”
 „Schlesische Monatshefte”
 „Zeitschrift für die Geschichte der Juden in Deutschland”

Słowniki, leksykony

- The Dictionary of Art*, red. Jane Turner, London 1996
Encyclopedia Judaica, t. 10, Berlin 1934
Encyclopedia Judaica, t. 3, Jerusalem 1971
Encyklopedia socjologii, t. 1–4, Warszawa 2002
Jüdisches Lexikon, t. 3, Berlin 1927
 Sachs Reiner, *Lexikon der bildender Künstler und Kunsthandwerker Schlesiens bis 1945*, t. 1, Breslau 2001
 SAUR. *Allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, t. 1, München 2005
 Thieme Ulrich, Becker Felix, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, t. 10, Leipzig 1914

Strony internetowe

www.banking.state.ny.us/rp040107.htm.

www.berlinische-monatsschrift.de/bms/bmstxt97/9704gese.htm

<http://www.bnaibrith.ch/kultur2.htm>

www.dictionaryofarthhistorians.org/mutherr.htm.

<http://gutenberg.spiegel.de/heyse/heysebio/hey04b.htm>

www.hammersite.com/hammersite/RequestBid?Lot=com.webbridge.entity.Entity%5B0ID%5B-445C6E606DBD014D94AC0FBC545CB45E%5D%5D

www.hlla.com/reference/jewart.html

www.jewishencyclopedia.com

www.jhom.com/personalities/else_schuler/new_generation.htm

www.museum-security.org/ww2/holocaust-claim.htm.

http://www.zeit.de/2002/07/Enthusiast_der_Moderne

Zusammenfassung

Anteil der Breslauer Juden am kulturellen und künstlerischen Leben der Stadt seit der Emanzipation bis zum Jahr 1933

Die Wende des 19. und 20. Jahrhunderts war eine Zeit besonderer Fülle künstlerischer Talente unter den Breslauern jüdischer Abstammung. Dies wurde von der multikulturellen Atmosphäre der Stadt gefördert, sowie von der zu ihrem Abschluss kommenden Laizisierung der Mehrheit der Breslauer Juden, deren Vertreter einen wichtigen Anteil der finanziellen und intellektuellen Elite der schlesischen Hauptstadt bildeten. Das Schicksal der jüdischen Minderheit Breslaus blieb stets mit der Geschichte der Stadt verbunden. An deren dynamischer Entwicklung teilhabend waren die Juden Zeugen und Mitbestimmender deren gesellschaftlicher Veränderungen in vielen Lebensbereichen, darunter in der Kunst. Das vorliegende Buch hat zum Ziel wichtige Künstler und Sammler vorzustellen, die in Breslau seit dem 18. Jahrhundert bis zum Jahr 1933 tätig waren. Grundlegende und schwierige Fragen wurden zudem gestellt, mit denen die Autorin während ihrer Forschung zu jüdischen Künstlern Breslaus konfrontiert worden ist, Fragen, die weit über die Domäne der Kunstgeschichte hinausgehen. Sie betreffen sowohl das weit gefasste gesellschaftliche System Deutschlands, die Herausforderungen der Modernisierung, wie auch die Ausformung der Gruppenidentität und der Selbstwahrnehmung einzelner Personen. Im Falle der Künstler ist die Aufgabe um so schwieriger. Somit wird die Erörterung des Anteils von Vertretern der jüdischen Minderheit am künstlerischen und kulturellen Leben Breslaus gleichzeitig zur Geschichte einer Gemeinschaft, die in kurzer Zeit zur führenden Minderheit der Stadt und zu deren Bereicherung im kulturellen wie im ökonomischen Sinne wurde, sowie zur Geschichte einzelner Persönlichkeiten, mit jeweils individueller Einstellung zur eigenen Identität.

Einer der erfassten Fragepunkte war das Problem des Zusammenhaltes der Künstler-, Intellektueller- und Sammlerkreise, eventueller gemeinsamer Ziele und Bindung zur lokalen Kultur, sowie die Frage, ob die Breslauer einen besonderen Fall oder die Verbildlichung ähnlicher Phänomene in größeren Städten Deutschlands waren. Eine weitere wichtige Frage stellt sich nach der Identität, inwiefern nämlich die Identifikation mit dem Judentum das schöpferische Wirken beeinflusste, welche Bedeutung der mehr oder minder bewusste Anteil an der deutschen oder europäischen Kultur hatte, und wie die spezifischen Werte, die dank dem Judentum eingebracht worden sind, erfasst werden können.

Die methodologischen Ansätze bedingten das Aufgreifen von Problemen, mit denen ein Kunsthistoriker konfrontiert wird, der darum bemüht ist, künstlerische Phänomene einer Kul-

tur zu beschreiben, in der die bildenden Künste vor verhältnismäßig kurzer Zeit größere Bedeutung erlangt haben. Den Ansichten vieler jüdischer Intellektueller neuerer Zeiten nach – z.B. Martin Bubers, für den die Kunst zu einer Zeit seines Lebens zu einem wichtigen Mittel zur Äußerung der jüdischen kulturellen Identität wurde – war für diese Erörterungen bedeutend zu erforschen, wie sich die jüdische Identität in dem Schaffen der Künstler der Generation äußerte, die nach der Emanzipation tätig wurde. Der Versuch musste daher unternommen werden, mal subtile, mal kaum greifbare Anzeichen dieser Identität doch zu erfassen, einer Identität, von der Franklin R. Ankersmit meinte, dass sie dadurch beschrieben werden kann, was man nicht mehr ist, was man vergessen und verworfen hat.

Der erste Künstler jüdischer Abstammung, aus den drei dargestellten Generation, der in Breslau hervorgehoben werden sollte, ist der in Potsdam geborene Carl Daniel David Friedrich Bach (1756–1829), ein kontroverser, nicht eindeutiger Mensch. Seine Ankunft in Breslau im Jahr 1791 war damit verbunden, dass er zum Direktor der ersten Kunsthochschule der Stadt berufen wurde (Königliche Kunst- und Gewerbeschule, seit 1911 Staatliche Akademie für Kunst und Kunstgewerbe). Diese Kunsthochschule wurde vom schlesischen Minister Karl Georg von Hoym gegründet. Der damals 35-jährige Künstler konnte noch zu dieser Zeit, zumindest offiziell, als Jude gesehen werden, doch konvertierte er 1792 zum evangelischen Glauben, aus rein politischen Gründen (Juden konnten keine staatlichen Ämter bekleiden noch einer Freimaurerloge anzugehören, was Bachs Wunsch war). In seinem Schaffen finden sich keine jüdischen Motive wieder, sein Leben und Wirken verband er mit einer privaten Zeichnungsschule und erstellte Entwürfe für die Keramikwerkstätten in Proskau und Bunzlau. Obwohl er sich eher in den Kreisen des polnischen und deutschen Hochadels als der jüdischen Gemeinde bewegte, ist er doch eine für die erste Emanzipationsgeneration symbolische Gestalt. Als einer der ersten nutzte er die Möglichkeiten des gesellschaftlichen Aufstiegs, die sich für Juden öffneten, erhielt seine Ausbildung in der Berliner Akademie, reiste in die Niederlande, nach Frankreich und Italien. Vermutlich wollte er selbst als weltoffener Deutscher und nicht als Jude gesehen werden, doch bringt die Erforschung seines Lebens und Schaffens interessante und aufschlussreiche Thesen, die entscheidend sind für die Auffassung der mannigfaltigen Identitätsveränderungen und dessen, wie sich diese in der Kunst und Kultur schlesischer Juden äußerten.

Um die Hälfte des 19. Jahrhunderts manifestierten sich in der jüdischen Gemeinde Breslaus erste Künstlerpersönlichkeiten, von denen behauptet werden kann, dass sie sich mit ihrer Kultur identifizierten. Das Jahr 1813, in dem die Juden in Preußen volle Staatsrechte erhielten, liegt dem Zeitpunkt nahe, der von Kunsthistorikern als der Beginn der Biedermeierzeit (1815–1848) gesehen wird. Die Juden, vor allem in Großstädten, bewegten sich zunehmend in profanen Kreisen und teilten die Vorlieben und Bräuche anderer Bürger Preußens. Der dem Biedermeier zugeschriebene Hang zum Universalismus spiegelt sich in den Idealen der Emanzipation wider. Der hohe Wert eines ruhigen, bürgerlichen Lebens, im Falle der Juden als Ende von Jahrhunderten der Unsicherheit des Wanderlebens der Diaspora, war auch den mehr oder minder weltlich gestimmten Juden nahe. Das jüdische Biedermeier in Breslau war ebenfalls von Künstlern vertreten, die größtenteils gebildeten Familien, die sich der Fülle der Staatsrechte erfreuten, oder aber der finanziellen Elite entstammten. Sie wurden zu ersten Chronikaren der jüdischen Familien Schlesiens und ihre Malerei wird daher oft als schlesisch-jüdischer Biedermeier bezeichnet. Die hervorragenden Vertreter dieser Zeit sind die vier Gebrüder Henschel.

Friedrich, August, Wilhelm und Moritz Henschel wurden um die Wende der 70. und 80. Jahre des 18. Jahrhunderts in die Breslauer jüdische Gemeinde geboren, doch erhielten sie ihre

künstlerische Ausbildung in Berlin. Sie waren dort Stammgäste des Salons von Rahel Levin (später Varnhagen), standen in Verbindung mit den jüdischen Kreisen der Aufklärungszeit, sowie mit dem Berliner Theaterleben und sogar mit dem Königshof. Nach Breslau kehrten sie nach 1828 bereits als etablierte Künstler zurück, um eine Reihe von lithographischen Porträts für ihren Verwandten Dr. Elias Henschel zu schaffen, einen bekannten Reformanhänger. Diese Porträts können als eine Art Stammbaum gesehen werden. Die Bildnisse von Vertretern der Breslauer Rabbinerfamilie Tiktin – Abraham (1819) und Salomon (1834) – verbinden die Tradition der Biedermeierlichen Büstenporträts mit zusätzlichen Widmungsfunktionen, die Inschriften folgten hebräischer Tradition und knüpfen an die Laudatio an, die aus der jüdischen Grabkunst bekannt ist. Die Gebrüder schufen ebenfalls Porträts Breslauer Juden der Aufklärung – des erwähnten Dr. Elias Henschel und dessen Biograph Davidson, sehr verschieden von den Rabbinerbildnissen. Die Porträtierten, in modischen Gehrocken, präsentieren sich als Bürger von bildlich kaum angedeuteter Identität. Ihre Gestalt soll die universelle „Menschlichkeit“ ausstrahlen, aufklärerisch und modern, und nicht etwa die partikularistische „Jiddischkeit“, wie die Rabbiner, mit ihren Gewändern (Kippa usw.) und den hebräischen Inschriften unter den Bildnissen. Somit überliefern diese und jene Porträts ein Kulturphänomen des damaligen Breslaus – das Aufeinanderstoßen von Fortschritt und Tradition, charakteristisch für die Breslauer Gemeinde.

Das künstlerische Schaffen von Julius Muhr (1819–1865), des aus Oberschlesien stammenden Sohnes des emanzipierten Gelehrten Abraham Muhr, mitbegründet diese Tradition von Porträts. Diesmal sind es vor allem Bildnisse von Vertretern der Familie des Künstlers. Er malte u.a. Jacob Bloch im Kindesalter und seine Schwägerin Johanna Muhr geb. Altmann, wobei diese beiden Porträts Teil der Ausstellung *Das jüdische Bildnis in Schlesien* 1936 werden sollten. Muhr schuf ebenfalls Porträts der Breslauer Wohltäter David und Jonas Fränkel.

Zu der Übergangsgeneration zwischen dem jüdischen Biedermeier und der sich nähernden Avantgarde zählt Alfred Grätzer (1875–1911), als Naturalist Landschaftsmaler, doch auch Überlieferer von jüdischen Motiven. Vor allem waren es quasi ethnographische Kopfstudien osteuropäischer Juden, in „Ost und West“ veröffentlicht, einer modernen, mit zionistischen Kreisen verbundenen Zeitschrift. Grätzers Juden sind arme, bedauernswerte Bewohner der Shtetl, gemäß den Vorstellungen, welche deutsche Juden von ihren „östlichen Brüdern im Glauben“ vorwiegend hatten. Was früher Grund für Scham war, wurde für die Zionisten zur Grundlage ihrer Mission, für die Juden aus dem osteuropäischen Ghetto eine sichere Zuflucht im eigenen Staat zu schaffen. Grätzers Stiche, zweifellos lebensnahe, zeugen doch von einer emotionalen und ideellen Einstellung des Künstlers.

Obwohl beruflich nicht mit Breslau verbunden, besuchte Grätzer oft die Stadt, wo sein Vater und sein Bruder wohnten. Aus der Überlieferung des Freundes und Hauptbiographen des Künstlers, Karl Schwarz, geht hervor, dass die jüdische Tradition im Breslauer Haus der Familie Grätzer lebendig war. Alfred war Gast in der Villa von Albert und Tonia Neisser, wovon eine kleine Graphiksammlung zeugt, sowie eine Steindruckskizze, die den Doktor am Tisch schreibend darstellt. Erhalten blieben ebenfalls Grätzers Skizzen und begonnene Stadtansichten Breslaus. Sein Schaffen war zweifelsohne in Breslau bekannt, was uns die 1913 organisierte Ausstellung beweist, auf der Grätzer den Künstlerbund Schlesien vertrat, sowie die Ausstellung des Jüdischen Museums 1934, als die Breslauer seine Stiche bewunderten, wobei seine Fähigkeit, die Stimmung in der Landschaftsmalerei und die psychologische Tiefe der Porträtierten zu erfassen, Lob fand.

Ähnlich verlief die Karriere von Siegfried Laboschin (1868–1929), Schüler von Friedrich Bernhard Werner, auf Stadtlandschaften spezialisiert. Bekannt ist vor allem seine Steindruck-

serie *Malerisches Breslau* (1897) und die später entstandene Graphiksammlung mit Darstellungen moderner Breslauer Architektur *In und aus Breslau*. In diesen beiden Zyklen, fast dreißig Jahre auseinander, dokumentierte der Künstler zwei Gesichter vom jüdischen und Breslauer Leben. Laboschin, wie seine Vorgänger, arbeitete selbstverständlich auch auf Bestellung von Mitgliedern der jüdischer Gemeinde, ihrer Elite und Wohltäter. Er schuf Bildnisse u.a. vom Geheimrat Freund, vom Vorsitzenden des Gesundheitsamtes und der Begräbnisgesellschaft Eduard Sachs, vom Rabbiner Prof. Guttman. Somit stellte sich Laboschin in die Reihe der Breslauer Künstler, die aus offensichtlichen Gründen von der Gemeinde als Porträtmaler gewählt wurden. Dank dessen bleiben uns die Bildnisse eminenter Persönlichkeiten dieser Kreise überliefert (obwohl einige nur noch in Reproduktion).

Für die Erforschung der schöpferischen Persönlichkeit Laboschins am interessantesten ist die Genremalerei mit Gestalten anonymer Juden beim Gebet, wie die Szene des Schacharit (Morgengebet, gemalte und gestochene Version). Ein alter, bärtiger Mann, zum Gebet gekleidet (mit Tallit und Tefillin), steht und liest andächtig in dem in beiden Händen gehaltenem Buch. In dieser photographischen, ethnographischen Darstellung konnte Laboschin das alltägliche Leben einer Gemeinschaft festhalten. Diese Welt der jüdischen Frömmigkeit sollte mit den Idealen der Emanzipation zugrundegehen, nur die getreue Wiedergabe des Gewands, das zum Schacharit getragen wurde, bringt uns diese Welt lebhaft zurück. Dem aus Gnesen stammenden Laboschin war ein solcher Anblick kaum fremd, im Gegensatz zu den Breslauern, die damals schon fast nie osteuropäische orthodoxe Juden zu sehen bekamen.

Laboschins Tätigkeit begrenzte sich nicht auf das künstlerische Schaffen, denn über zwanzig Jahre lang betreute er die Abteilung Kunst in der „Breslauer Zeitung“, wodurch er nicht nur in jüdischen Kreisen, sondern auch unter seinen christlichen Mitbürgern zur bekannten Persönlichkeit der Stadt wurde.

Ein umfassendes und interessantes Kapitel in der Geschichte jüdischer Künstler in Breslau sind ihre Beziehungen mit der Breslauer Akademie. Anfang des 20. Jahrhunderts wird ein Anstieg der Anzahl von Studenten jüdischer Abstammung bemerkbar, und zwar in den Klassen Zeichnung und Malerei, sowie in den architektonischen Fächern. Die Generation Ende des 19. Jahrhunderts geboren ist, ist die am stärksten assimilierte und die Identitätsambivalenz ist auch in ihren Werken sichtbar. Ihre Ideale und die aufgegriffenen Motive sind von den traditionellen Auffassungen der Gemeindegemeinschaft weit entfernt. Doch spiegeln sich Spuren der jüdischen Identität in ihrem Wirken wieder, entweder in Form von wiederkehrender jüdischer Thematik oder des Verbleibens in Kreisen ähnlicher Künstler jüdischer Abstammung, Intellektueller oder Sammler. Sie nahmen alle gerne Teil am öffentlichen Leben, waren völlig unabhängig, wodurch ihre kulturelle Identifikation, immer seltener in die privaten Beziehungen bürgerlicher Familien und das Leben der Gemeinde verstrickt, schwer in ihren Werken zu erfassen und zu beurteilen ist. Gleichzeitig zeichnet sich diese Zeitspanne durch eine bisher unbekannte Mannigfaltigkeit künstlerischer Ansätze aus, sowie der sich dadurch äußernden Formen des Identitätsverständnisses.

Eine der charakteristischen Persönlichkeiten dieser Generation war Eugen Spiro (1874-1972), Sohn des Kantors der Breslauer Storch-Synagoge. Er brach schon als junger Mensch mit dem Gemeindeleben, schloss sich der Pariser Künstlerelite an und wurde zu einem der Vorreiter des Impressionismus. Sein Schaffen verlief jedoch stets parallel – er manifestierte kaum Verbundenheit zur jüdischen Thematik, doch waren unter seinen Freunden und den von ihm Porträtierten jüdische Mäzene, Künstler und Gelehrte. Sein künstlerischer Weg ähnelt dem von Max Liebermann. Beider Werke können nicht eindeutig als „jüdisch“ bezeichnet

werden (auch in der breitesten Auffassung von „jüdischer Kunst“), doch sollte ihr Schaffen hier nicht außer Acht gelassen werden, da aus ihren Äußerungen hervorgeht, dass sie sich mit der jüdischen Kultur doch identifizierten.

Ebenso ist es mit Clara Sachs (1862–1921), der ein hoher gesellschaftlicher und finanzieller Status, vom Vater geerbt, eine gründliche Ausbildung bei den besten Malern ermöglicht hat, sowie die vielen Reisen, vor allem nach Paris, die aus ihr eine Frau von Welt, ja sogar eine Gelehrte machten. In ihrer Malerei spiegelt sich das Interesse an der Problematik der Frauenemanzipation wieder, nach der Rückkehr nach Breslau vernachlässigte sie zudem die Malerei zu Gunsten der Sorge um junge Künstler und der Sammlertätigkeit. Sie unterhielt ein offenes Haus und nach dem Tod des Ehepaares Neisser setzte sie die Tradition der künstlerischen Zusammenkünfte in deren Villa fort. Der Fall Clara Sachs konfrontiert mit einer noch komplexeren Problematik, denn sie war nicht nur eine emanzipierte Jüdin, sondern auch Feministin. Von einigen „schlesische Gertrude Stein“ genannt, trug sie sicherlich dazu bei, dass die Breslauer sowohl gegenüber Juden, als auch gegenüber Frauen besser gestimmt waren.

Äußerst interessant ist der Anteil der Breslauer Künstler an der lokalen Avantgarde. Viele der jüdischen Künstler aus der Generation der Weimarer Republik repräsentierten in Breslau den Expressionismus. Er musste ihnen wohl die richtigen Mittel dazu liefern, ihren Gedanken und Emotionen Ausdruck zu verschaffen, die aus ihrer Existenz sowohl als Juden als auch als Deutsche resultierten. Die Nachkriegszeit, mit ihrer Krise der bürgerlichen und der universellen Werte, mit dem Erkennen der Kultur als einem Ideal, das unter dem wachsenden Antisemitismus zugrundeging, brachte die entwurzelten Künstler dazu, Spuren ihrer fast verlorenen Bindung an die jüdische Tradition durch ihre Kunst zu suchen. Der Expressionismus, mit der Einstellung auf die Äußerung innerer, spiritueller Erlebnisse, verleitete sie zu Tendenzen aus der jüdischen Mystik, dem Chassidismus und der Kabbala.

Die Stimmung an der Breslauer Akademie, von der künstlerischen Persönlichkeit Otto Müllers unterstützt, förderte derartige Versuche, daher wurden in dieser Zeit zahlreiche jüdische Künstler sichtbar, die an der Kultur der Stadt teilhatten und sie mitbestimmten.

Zu den wichtigsten Vertretern des Expressionismus zählt der bei Bernstadt geborene Ludwig Meidner (1884–1966), Maler, Graphiker und Dichter. Trotz seines kurzen Aufenthaltes an der Breslauer Akademie, nach seiner Ausreise nach Berlin unterhielt er Kontakte mit den in Breslau verbliebenen Künstlern, besonders aber mit Franz Landsberger, einem Breslauer Kunsthistoriker und späteren Direktor des Jüdischen Museums in Berlin. Dank seiner künstlerischen und spirituellen Forschungen wurde Meidner zu einem der ersten, die sich mit dem Schaffen des schlesischen Malers des Barock Michael Willmann befassten. Meidner erlebte als etablierter Mensch und gemachter Künstler ein intensives religiöses Erlebnis und glaubte seither, dass der wahre Judaismus nur in der chassidischen Mystik zum Ausdruck kommen konnte. Unter dem Einfluss dieser Entdeckung begann er religiöse Werke mit jüdischer Thematik zu schaffen. Seine prophetischen Visionen repräsentieren den „ekstatischen Expressionismus“ und der Künstler wurde auch als Autor des für den „jüdischen Expressionismus“ grundlegenden Begriffes der „Offenbarung“ bekannt. Meidners Werke, in denen die jüdische Tradition mit dem Mystizismus verbunden wurde, sollten einen starken Einfluss auf eine Künstlergruppe aus Lodz ausüben, das „Jung Idysz“.

In Breslau waren zwei andere Nachfolger expressionistischer Tradition tätig, Heinrich Tischler (1892–1938) und Isidor Aschheim (1891–1968). Ihr Schaffen schöpfte aus der von Künstlern der Breslauer Akademie geförderten „Neuen Sachlichkeit“. Tischler entwarf Industrierwerke und Verkaufsräume, er war zudem ein exzellenter Graphiker, in dessen Linolschnitten

sich die damalige Situation widerspiegelte, sowie Probleme der jüdischen Minderheit im ferneren Osteuropa. Der moderne Stil diente Darstellungen betender Juden, Anekdoten aus dem Leben der Stetl und sogar schwierigeren Themen wie der Flucht vor dem Pogrom. Dabei riefen die Werke bei Vielen Erinnerungen an Kafkas Schriften hervor. Die Mehrheit Tischlers malerischen wie auch graphischen Werkes greift jüdische Themen auf, überwiegen Gestalten betender Juden in religiöser Ekstase. Tischlers Interpretation geht weit über die typischen „Ghettoansichten“ hinaus, wo die Juden als Gegenstand ethnographischer Faszinationen erscheinen. Die expressionistische Form und der Mystische Inhalt zeugen von einer viel stärkeren Bindung des Künstlers an seine Bildwelt. Der Hang zum Mystischen, der ekstatische Stil und Wortkommentare zu den Werken erinnern stark an die Kunst des oben erwähnten Ludwig Meidner, was bald von der zeitgenössischen Kunstkritik aufgegriffen wurde. Neben Meidner wurde als Vorbild Oskar Kokoschka zitiert. Tischler fiel als einer der ersten der Reichskristallnacht zum Opfer, 1938 kam er zu Tode nachdem er im Lager Buchenwald inhaftiert worden war.

Ein Künstler, der privat und auch beruflich mit Tischler in Verbindung stand, der mit ihm 1925 eine private Zeichnungsschule gegründet hatte, war Isidor Aschheim (1891–1968), einer der begabtesten Schüler Otto Müllers, der seit 1919 Professor an der Breslauer Akademie war. Auch Aschheim schuf neben expressionistischen Landschaftsstudien bewegende Szenen mit Flüchtlingen aus den Pogromen sowie Porträtstudien von Juden. Er nahm an zahlreichen Ausstellungen teil, war Bühnenbildner am Theater von Lobe und bis zum Zweiten Weltkrieg als Zeichnungslehrer an vielen jüdischen Schulen tätig. 1939 gelang ihm die Flucht nach Palästina, wo er Professor an der Becael-Kunstschule wurde.

Mit den Kreisen um Tischler und Aschheim waren ebenfalls Künstlerinnen verbunden: Irene Altmann, Käthe Ephraim Marcus, Paula Grünfeld und Sara Margot Abraham, die seltener gesellschaftliche Problematik aufgriffen, dafür öfter Porträts schufen, u.a. von Breslauern jüdischer Abstammung. Die Werke dieser Künstlerinnen verbildlichen typische Tendenzen der damaligen Malerei, viele waren jedoch Mitglieder der Breslauer Frauenorganisationen. Unter den Werken der jüdischen Künstlerinnen finden sich Bildnisse zahlreicher für das lokale Umfeld wichtiger jüdischer Aktivisten und Aktivistinnen. Käthe Ephraim Marcus schuf das Porträt der jüdischen Feministin und Sozialaktivistin Paula Ollendorf, sowie das bekannteste Bildnis des Sammlers Ismar Littmann.

Beachtenswert sind gleichwohl vier andere Absolventen der Breslauer Akademie: Artur Schwarz – Graphiker und in den 30. Jahren aktives Mitglied des Kulturbundes, Isi Kon – Landschaftsmaler, Willi Braun – Mitglied der Gruppe 1922, sowie Johnny Friedlaender – Graphiker, dessen experimenteller Stil erst nach dem Zweiten Weltkrieg zur Entfaltung kommen konnte.

Mit dem Wirken jüdischer Künstler Breslaus war das bürgerliche Mäzenatentum untrennbar verbunden. Kunstwerke zu sammeln war populär in den bürgerlichen Familien, darunter den jüdischen, wobei in diesen eine Vorliebe zur schlesischen Landschaftsmalerei und Familienporträts sichtbar war, zu Werken von nicht nur jüdischen Künstlern. Diese Sammlertätigkeit griff oft auf das öffentliche Leben über. Berühmte Kunstliebhaber und Protektoren, u.a. von Eugen Spiro, war die Familie von Clara Sachs. Die Eheleute Albert und Tonia Neisser, Kunst- und Wissenschaftsliebhaber, waren doch von zeitgenössischen und späteren Betrachtern als jüdische Sammler verstanden, obwohl sie eigentlich universelle Ideale vertraten. Das Haus der Neisser war um die Wende des 19. und 20. Jahrhunderts eines der Hauptzentren des Kulturlebens der Stadt.

Eine Zeitspanne, in der Sammler jüdischer Abstammung den Breslauer Kunstmarkt stark unterstützten, war die Zeit nach 1918. Zur Gruppe der einflussreichsten Kunstmäzenen gehörten damals Leo Lewin, Carl Sachs, Max Silberberg und Leo Smoschewer. Ihre Interessen konzentrierten sich generell auf Werke französischer und deutscher Impressionisten, obwohl jede ihrer Sammlungen von individuellem Charakter geprägt war.

Ein großer Befürworter der Avantgarde war Ismar Littmann, ein Jurist, der mit den Expressionisten in enger Zusammenarbeit stand. Er zeigte immer starkes Interesse an Breslauer Künstlern, die stets auf seine Sympathie zählen konnten. Dank der guten Bekanntschaft mit Otto Müller und dessen Schülern wirkte er in Künstlerkreisen, er unterstützte junge Künstler finanziell durch den Ankauf ihrer Werke, die unter den Breslauer Mäzenen kaum Käufer fanden. Anscheinend ließ er sich gerne von den befreundeten Malern, Käthe Ephraim Marcus und Heinrich Tischler, porträtieren. Ismar Littmann war einer der wenigen Verfechter des Expressionismus in Breslau. Er war ein wahrer Liebhaber von moderner Kunst, die für ihn doch nicht immer erschwänglich war, wie erhaltene Schuldscheine und Rechnungen bezeugen. Er unterstützte die Kreise um den Künstlerbund Schlesien. In seinem Haus in der Eichbornstraße 4 (heute Drucki-Lubecki-Straße) wollte er eine offene Kunstgalerie organisieren. Nicht nur ließ er einzelne Werke aus seiner Sammlung für verschiedene Ausstellungen in der Stadt, er wünschte sich auch, die erste Präsentation moderner Kunst in Breslau möge seinen Namen tragen. Um an das „goldene Zeitalter“ des Mäzenatentums der Eheleute Neisser anzuknüpfen, sollte die Ausstellung eben in derer Villa stattfinden. In der eher konservativen Hauptstadt Schlesiens wollte Littmann neue Tendenzen einführen und dadurch den Geschmack, besonders der jüngeren Breslauer, formen. Littmans Sammlung, mit über 600 Stichen und fast ebenso vielen Bildern, wurde von der Naziregierung konfisziert. Der Sammler selbst nahm sich das Leben im Jahr 1934.

All die erwähnten Sammler waren in die Aktivitäten der künstlerischen Organisationen um das Schlesische Museum einbezogen, arbeiteten mit dessen Direktoren zusammen, sowie mit den Kunsthändlern der Stadt. Großzügig unterstützten sie die Gesellschaft der Kunstfreunde, den Kunstverein und den Künstlerbund Schlesien. Sie engagierten sich für die Entstehung des ersten jüdischen Museums der Stadt, dessen Inaugurationsausstellung *Das Judentum in der Geschichte Schlesiens* 1929 zustande kam. Ihre Hauptidee war die jüdische Geschichte in der lokalen Kultur und der Geschichte von Schlesien und Breslau fest zu verankern, wobei die Hauptstadt für die Juden ein wichtiges Bindeglied zwischen der osteuropäischen Tradition und der deutschen profanen Kultur war. Die Gründung des Museums war ein bedeutendes und spektakuläres Zeichen des Interesses der Juden an der Kunst, sowie des Bedürfnisses ihre Identität zu präsentieren. Die nächste Ausstellung, 1930, hatte einen stark erzieherischen Charakter, da Ritualgegenstände aus dem Jüdisch-Theologischen Seminar vorgestellt wurden. Die dritte Ausstellung, 1934, präsentierte die Werke zeitgenössischer, lokaler jüdischer Künstler. Die letzte, *Das jüdische Bildnis in Schlesien*, fand 1936 statt. Das Museum spielte eine wichtige Rolle für die Stärkung der kulturellen Identität und des Zusammenhaltes jüdischer Kreise. Besonders während der Verfolgungen 1933, war es der einzige Platz, an dem Künstler jüdischer Abstammung ihre Werke ausstellen konnten.

Die Nazipolitik machte alle Chancen zunichte, in Breslau ein Umfeld für die Kunst zu schaffen, in dem sie sich frei entwickeln könnte, ohne jeden Zwang oder Begrenzung, weder nationaler noch kultureller oder konfessioneller Natur. Mit dem Boykott im April 1933 wurde den Juden untersagt, künstlerisch tätig zu sein und ihre Werke auszustellen, auch wurde das Eigentum jüdischer Sammler größtenteils konfisziert und „arisiert“. Einigen der Breslauer

Künstler, Sammler und Kunsthistoriker gelang es, in verschiedene Teile der Welt zu emigrieren, andere, wie der Architekt Moritz Hadda, Ismar Littmann und Heinrich Tischler, überlebten den Holocaust nicht.

Das vorliegende Buch hat zum Ziel nicht nur an die Rolle zu erinnern, welche die jüdischen Kreise in der Ausformung der modernen Breslauer Kultur spielten, sondern auch aufzuzeigen, dass ihre Aktivitäten im Bereich der Kunst Äußerung der Veränderungen waren, die in der Identitätsauffassung der Breslauer Juden seit der Erlangung der vollen Staatsrechte bis zum Jahr 1933 gekommen waren. Wichtig war dabei, spezifische Einstellungen zu erfassen, die für Breslau typisch wären, Hauptstadt der Provinz Schlesien und somit Metropole ihres Ranges, und gleichzeitig am Rande Deutschlands gelegen und eher als Ausgangspunkt von Talenten und Ideen betrachtet als ein Zentrum auf das sich andere richten würden. Für die jüdischen Kreise war es das Umfeld, in dem verschiedene religiöse und gesellschaftliche Gruppierungen ihren Platz hatten, ein Musterbeispiel von Pluralismus. Die oft unterstrichene Rolle Breslaus als Brücke zwischen West- und Ostpreußen war äußerst wichtig im Bezug auf die direkte Verbindung zu der Provinz Posen, woher Ende des 19. Jahrhunderts eine Immigrationswelle osteuropäisch geprägter Juden kam. Der schnelle gesellschaftliche und ökonomische Aufstieg der anderswo als Ostjuden gering geschätzten Menschen, eine Ausnahme im Vergleich zu anderen deutschen Städten, war von großer Bedeutung für die jüdischen Kultur- und Kunstkreise Breslaus, denn all dies ermöglichte eine natürliche Verbindung von moderner, profaner Identität mit traditionellen Werten. Diese Fragen können im Hinblick auf die Kunst nur signalisiert werden und bedürfen weiterer Erörterung, die von der zukünftigen Forschung hoffentlich aufgegriffen und bereichert wird, um ein vollständiges Bild vom interessanten Anteil der jüdischen Kreise Breslaus am künstlerischen und kulturellen Leben einer Stadt zu geben, die heute nicht mehr existiert.

Übersetzt von Katarzyna A. Chmielewska

Indeks osobowy

- Abraham Margot 276, 296
Abraham Sara Margot 151, 186, 209, 216,
217, 221, 222, 256, 302
Abramowski dr 277
Adler Jankiel 158, 167, 197, 256, 259, 277,
289, 297
Adrion Lucien 257, 259, 261
Ahad Haam 54
Alasi Issac 94
Albert Charles 112
Alejchem Szolem (Szolem Rabinowicz) 199
Alexander Isidor 226
Alexander Leopold 293
Alexander Max 226
Alexander Neander 226
Altmann Irene 178, 302
Altmann Moritz 226
Altmann W. 226
Amishai-Maisels Ziva 104, 138
Angelico Frau 163
Ankersmit Franklin R. 8
Arendt 182
Arendt Hannah 43
Arnold Ad 95
Asch Schalom 162
Asche 297
Aschheim Isidor 33, 139, 141, 151, 179–
189, 191, 192, 194, 196, 202, 208–211,
214, 215, 217, 218, 220, 221, 255, 256,
275, 276, 288, 289, 295, 296, 302, 306
Aschheim-Lange Margot 180
Auerbach Leopold 46, 61, 228
Bach Carl Daniel David Friedrich 73, 75,
77–84, 87, 88, 272, 301
Baecher 77
Baeck Leo 140, 169, 170
Bahr Erhard 157
Baigel Matthew 26–28
Bałaban Majer 286
Bantau Hugo 232
Barasch Arthur 227
Barchewitz 226
Barchewitz Agnes 226
Barciński Henryk 168
Barlach von 243, 245, 251, 252
Barner Wilfried 45, 90
Baron Salo 32
Barron Stephanie 153
Baruch Moritz 226
Baruchsen Aschheim Lidia 120, 123, 126,
180, 186, 210, 211, 216, 288, 289, 292
Bass Sabbatai Ben Josef 225
Bató József 289
Bauer Ernst 230
Bauman Janina 48
Bauman Zygmunt 48–50, 54, 55
Bayer Hermann 144
Bechstein Max 297
Becker Robert 80–83

- Beckmann Max 218, 247
Beer Amalia 94
Beer Hermann 147
Beer-Hoffman Richard 141
Behr Shulamith 153
Behrendt Fritz 249
Behrens 226
Bendemann Eduard 88, 91, 103, 288
Bendemann Marianne 272
Bendix (Bendig) Benedict Heinrich 88, 92
Bendix Aron Hirsch 88
Bendix Frummel 88
Benedyktowicz Joanna 8
Benett Salomon 87, 88
Benjamin Walter 46
Benz Wolfgang 47, 48
Berankova Ljuba 169
Berg Michael 254, 298
Berger Max 227
Bergham Marion 62
Bergman Eleonora 13, 116
Bergson Henri 155
Bernard Samuel 74
Bernhard Käte 276
Bersohn Mathias 240, 267
Bertz Inka 13
Bibo Max 282
Bielschowsky Moritz 226
Biron Piotr 80
Bischof Fritz Walter 296
Blake William 171
Blanchard Marie 257
Bland Kalman P. 12, 16–20, 22, 272
Bloch Ernst 157
Bloch Jakob 101
Bloch Lippmann 282
Bloch Martin 141, 288
Blum Ludwig 276
Böcklin Arnold 160, 249
Böhm Max 245
Böhme Jakob 274
Bokszański Zbigniew 55
Bonnard Pierre 212
Börne C.G. 46, 249–252
Bouquet Louis 257
Bourdieu Pierre 52
Brade Johanna 13, 178, 180, 191, 207, 210
Brainin Ruben 162
Brangway Frank 250
Brann Julius 230
Brann Marcus 10, 57, 61, 107, 227, 228, 275, 279
Braque Georges 253
Bräuer Albert 131, 132, 134
Bräuer Albrecht 232
Braun Willi 151, 182, 209, 211, 216, 217, 276, 288, 296, 302
Braune Heinz 262, 265, 294
Breker Arno 257
Brenner Michael 11, 46, 51, 54, 55, 114, 152, 223, 224, 274, 275, 277
Brieger Lothar 166
Brilling Bernhard 160, 189, 286
Broderson Mojżesz 157, 158
Bruch Max 130
Buber Martin 8, 20, 23, 31, 45, 64, 140, 155, 162, 164, 223, 285
Buchenwald Conrad 237
Buchholz Ernst 171
Buchwald Conrad 207, 262
Budko Józef 200, 275
Burgheim Toni 276
Burkert Eugen 257
Byron George Gordon 158
Camoin Charles 257
Campendonk Heinrich 257, 259
Caravaggio (Michelangelo Merisi) 84
Caro Jakub 57, 107, 226
Caro Paul 230
Carolsfeld Schnorr von 250, 251
Cassel W. 97
Cassirer Eugen 250
Cassirer Paul 166, 190, 239, 241, 242, 244, 245, 247, 251, 265
Cerini-Steifmann Selmar 114, 116
Cezanne Paul 145, 158, 163, 245, 248, 249, 257
Chagall Bella 167
Chagall Marc 167, 172, 175, 199, 256, 288, 289
Chodowiecki Daniel 89

- Chojecka Ewa 113, 115
 Citroen Paul 270
 Cohen Hermann 16, 17, 23, 44–46, 54,
 151, 155, 225, 226
 Cohen Richard I. 16, 19, 21
 Cohn Ernestine 100, 290
 Cohn Ferdinand Julius 57, 108
 Cohn Franz 68
 Cohn Fritz 292
 Cohn H.L. 57
 Cohn Heymann 227
 Cohn Isaak 80
 Cohn Louis 227
 Cohn Max 227
 Cohn Oskar Justinus 108
 Cohn R. 93, 94
 Cohn Walther 289
 Cohn Wilhelm 227
 Cohn Willy 11, 68–70, 85, 108, 114, 116,
 135, 232, 235, 282, 283, 285–287, 292
 Cohn Hugo 68
 Cohn-Wiener E. 22, 86, 103
 Congreve William gen. 90
 Conrads Norbert 10, 44, 56, 65, 69, 72
 Cooper Samuel 87
 Coralnik Abraham 43, 44
 Corinth Lovis 137, 162, 218, 249–252,
 256, 261
 Cornelius Peter von 101
 Corot Jean Baptiste 242, 245, 250, 251
 Coubine Othone 257
 Courbet Gustave 242, 245, 251
 Cranach Lucas 174
 Crodel Charles 257
 Czaky Joseph 257, 259

 Dahn Felix 233
 Daubigny Charles François 251
 Daumier Honoré 242, 245, 248–250
 Davidsohn Ludwig 97, 106, 277
 Davidson Anselm 97, 98
 Degas Edgar-Hillaire-Germain 245
 Delacroix Eugène 245, 248, 251
 Delaunay Robert 175, 257, 259
 Della Porta Giambattista 81
 Denise Maurice 163

 Denkler Horst 46
 Derain André 175, 257, 289
 Deutsch Isak 300
 Deutscher Isaac 46
 Díaz de la Peña Narcisse 251
 Dietl J. von 227
 Dilthey Wilhelm 233
 Dix Otto 257
 Döblin Alfred 46
 Dohm Lewin Benjamin 290
 Dommartin L.J.A. 249
 Dressler Adolf 106, 138, 144, 227, 229
 Dressler-Staats Adolf 146
 Drobek Johann 256
 Dufy Raoul 257
 Dugot M.S. 261
 Dupré de la Peña 251
 Dürer Albrecht 174, 213, 250
 Dyck van Antoon 84, 233, 236

 Ebersberger Marie 251
 Ebstein Hedwig z Sachsów 147, 230
 Eger Akiba 96, 290
 Egermann Magda 143, 214
 Ehrlich Eugen 226
 Ehrlich Fritz 242, 243
 Ehrlich Louis 226
 Ehrlich Paul 60, 117, 143, 219, 226, 230,
 290
 Ehrlich Richard 60, 117, 143, 219, 226,
 243, 253, 269
 Ehrlich Theodor 230, 282
 Eichborn 113, 227
 Einstein Albert 39, 40, 46, 130, 140, 141,
 270, 272
 Einstein Else 270
 Elias Norbert 66, 67, 88
 Eliassohn z Littauerów 100, 290
 Elon Amos 82, 86
 Endell August 149, 244
 Endell Gustav 177
 Endres dr 193, 205
 Engelberg 102
 Engelem 78
 Ephraim Marcus Käthe 180, 215, 218–221,
 255, 257, 276, 302

- Epstein Richard 226
Epstein Rudolph 226
Epstein Jehuda 20
Epstein Joseph 238
Epstein Ludwig 238
Erikson Erik 55
Erler Erich 161, 234–236
Erler Fritz 132, 161, 231, 233, 234
- Falk Steven 144
Fegeler Paul 182
Fehr Friedrich 118
Feigl Bedřich 256
Feigl Friedrich 289
Feilhenfeldt Rahel 13
Feilchenfeldt Rahel 243
Feininger Lyonel 136
Feldman J.D. 277
Feldman Ron H. 43
Fenning David 153
Fetheringill Swartout L. 109
Feuerbach Anselm 242, 248
Feuerbach Ludwig 19
Fidiasz 158
Figdor Albert 245, 287
Filla Emil 257
Fingerhutem Max 257
Fischer Otto 190, 227, 241
Flechtheim Alfred 241
Fleischer Carl 226
Floch Jean Paul 257
Floch Joseph 259
Formsteher Salomon 16
Förster 123, 230
Fränckel David 102, 291
Fränckel Jonas 58, 59, 102, 109, 149, 291
Franco Francisco 204
Frank Christoph 281
Fränkel 226
Frankfurter Alfred M. 141
Frąckowiak Ewa 13, 250
Freud Zygmunt 18, 46
Freudenthal 284
Freund Jakob 108
Freund Julius 108
Freund Wilhelm Salomon 134, 135
- Freyer Kurt 15, 218, 219, 275
Freyhan Adolf 57, 107
Freyhan Alfred 57
Friedenthal Adolf 226
Friedenthal E. 226
Friedenthal Wolf 238
Friedlaender dr 226
Friedlaender Johnny 151, 212, 213, 221, 302
Friedländer (Friedlaender) David 73, 78, 88
Friedländer Ephraim 100, 290
Friedländer Gittel 100
Friedman dr 238
Friedrich Caspar David 82
Friesz Othon 257, 259
Fritsch Ernst 257
Fryderyk II Wielki, król Prus 40, 56, 71, 80, 234
Fryderyk Wilhelm II Hohenzollern, król Prus 72
Fryderyk Wilhelm III Hohenzollern, król Prus 91
Fryderyk Wilhelm IV Hohenzollern, król Prus 91
Fuchs Henoch 154–157, 207
Fuchs-Freud Penny 276
Fülleborn Gustav 75
Fürst Else 102
- Gad Bernard Esther 73–75
Galewsky 226
Galinat Anja 266
Gałęcki Łukasz 39
Gamzu Haim 187
Garudze Sophie zob. Sachs Sophie
Garve Christian 74
Gaßmann Ino 281
Gauguin Paul 163, 178
Gaul August 243, 245
Gawell Oskar 257
Gawlas Kalina 14, 82
Gay Peter 150
Geiger Abraham 72, 95, 284
Geismeyer Willi 85
Gericault 245
Gieldziński Lesser 240
Giotto di Bondone 158

- Glücksmann 226
 Godebska Misia 249
 Goebbels Joseph 140, 170, 202, 204
 Goering Hermann 204, 248
 Goethe Johann Wolfgang von 36, 53, 79, 89, 90, 264, 266, 270
 Gogh van Vincent 158, 242, 245, 248, 249
 Goldfeld Leo 185
 Goldmann Nachum 140
 Goldschmidt Henriette 290
 Goldschmidt-Rothschild 140
 Goldstein Maksymilian 240
 Gołębiowska Anna 142
 Gombrich Ernst 24
 Gosen Theodor von 232, 237
 Gotthelf 174
 Gottlieb Leopold 256, 259
 Gottlieb Maurycy 26, 104, 138
 Goya y Lucientes Francisco José 124, 200, 213, 250
 Graetz Heinrich 18, 45, 57, 61
 Graetz T. 256
 Graetzer Alfred 117, 118, 123–127, 134, 232, 265, 275, 288, 301
 Graetzer J. 227
 Graupe Heinz M. 52, 54
 Graupe Paul 247, 248
 Greco El 158, 164, 167
 Greenberg Uri Zvi 153
 Greiner 250
 Griesebach August 231, 263
 Griesebach Hanns 285
 Grimm Ulrich W. 266
 Gris Juan 257, 259
 Grochowiak Thomas 172, 174
 Grosz Georg 173, 202
 Grotte Alfred 122, 280–282
 Gruhn Sophie 13, 144
 Grundmann Günther 273
 Grunfeld Frederic V. 46
 Grünfeld Paula 151, 182, 186, 208, 214–218, 221, 256, 276, 288, 296, 302
 Grüninger Ingrid 133
 Guggenheim Siegfried 241
 Günzburg Ilja 19
 Gurass 206
 Guthmann J. 243
 Gutmann Jacob 107
 Guttman Beate 220
 Guttman Betti 125
 Guttman Max 226
 Haber Clara zob. Immerwahr Clara
 Haber Fritz 39, 40, 49, 131, 141, 144
 Haberfeld Julius 256
 Habermann 252
 Hadda Albert 205
 Hadda Moritz 205, 210, 222, 288, 289, 294, 296, 304
 Haendler Siegfried 282
 Hall Stuart 12, 26–28
 Haller Chaim 255
 Halle-Wolffsohn Aaron 73
 Hallo dr 286
 Halm Peter 250
 Hamacher Theodor 106, 290
 Hammer-Schenk Harold 115
 Hanusch Karl 161, 182
 Harasimowicz Jan 161, 225
 Hartmann Karl 227
 Hass Ludwik 79
 Hauptmann Gerhard 225, 233, 234, 263, 268, 270, 271, 274
 Hayden Henri 257
 Heckel Erich 255, 256, 270
 Heckendorf Franz 257
 Hegel Georg Wilhelm Friedrich 16
 Heid Ludger 63
 Heim dr 90
 Heimann Georg 149
 Heimann Hugo 107
 Heimann Paul 99
 Heinauer Julius 108
 Heine Heinrich 16, 18, 46, 162
 Heinemann Paul 238
 Heller Chaim 261
 Heller Ruth 261
 Henryk IV Probus 285
 Henschel August 73, 77, 87–101, 104–107, 290, 301
 Henschel Elias 75, 88, 91, 97, 98, 105, 106, 290

- Henschel Friedrich 73, 77, 87–101, 104–107, 290, 301
Henschel Hirsch 88, 97
Henschel Leopold 226
Henschel Moritz 73, 77, 87–101, 104–107, 290, 301
Henschel Samuel 238
Henschel Wilhelm 73, 77, 87–101, 104–107, 290, 301
Hensel Wilhelm 91
Hepner Adolf 225
Heppner Aron 118
Herbin August 256, 259
Hermann Georg 38, 131, 134, 135, 279, 280
Hermann-Neisse Max 171, 179, 269, 298
Hermes Johann Timotheus 74
Herstein Adolf Edward 136
Herz Henrietta 74, 86, 88
Herz Markus 86, 88
Herzig Arno 10, 56, 62, 112, 115
Herzl Theodor 140, 257
Hess Moses 46
Hettling Manfred 10, 44, 61, 65, 72
Heuberger Georg 162, 164, 166, 169
Heuß Anja 244, 247, 260, 261, 297, 298
Heyd Milly 26–28
Heymann 290
Heymann Oskar 226, 227, 238
Heyse Paul 103
Hildebrand Adolph von 84
Himmler Heinrich 204
Hindenburg Paul von 123
Hinkel 222
Hintze Erwin 91, 99, 100, 246, 247, 259, 262, 263, 268, 279, 283
Hirsch Betty 296
Hirschberg Felix 282
Hirschel Moses 73, 75
Hirszenberg Samuel 184
Hitler Adolf 24, 40, 202, 204, 222, 295
Hodin Joseph P. 169
Hodler Ferdinand 242
Hofer Karl 256, 258, 261, 297, 298
Hofer Walter Andreas 248
Hoffmann C. 51
Hoffmann Ruth 11
Hofmann Ludwig 268
Hogarth William 171
Holbein Hans 84
Hollaender Felix 225
Hölscher Petra 13, 77, 84, 179, 209, 222
Holz Keith 13, 242, 243, 248, 255, 257, 298
Holzer Rudolf 178
Homeyer Fritz 274
Honigmann Dawid 114
Horch Hans O. 46
Hoym Carl Georg Heinrich von 49, 56, 66, 71, 77, 80, 82, 110
Hoyoll Philipp 106, 290
Hübner Julius 272
Hueth Darell 257
Huldshinsky 245
Hupka Herbert 167, 264, 268, 269
Hüppauf Bernd 156

Ibsen Henryk 225, 264
Iling Vilma 264
Immerwahr Clara 144, 145
Immerwahr, radca 226
Israels Josef 20, 127, 136, 242, 288
Italia Salomon 87

Jackson-Preece Jennifer 7
Jacobowitz Fritz 276
Jaekel Willy 252, 257
Jaffe Albert 226
Jagodzińska Agnieszka 13
Jan Kapistran 66, 283
Janthur Richard 164, 257
Jarmann Douglas 153
Jawlensky Aleksiej 215
Jawłowska Aldona 112
Joachimsohn Horsch 80
Jonas Hans 112
Justi Max 31

Kabin A. 236
Kaempfer Eduard 227
Kafka Franz 46
Kaim Israel 260, 297

- Kamler 78
 Kampf Avram 27
 Kanoldt Alexander 181, 253, 255, 261, 296
 Kant Immanuel 16, 18, 155
 Kaplan Marion 29, 38, 48, 62, 68
 Karpeles Gustav 227
 Kars Georges 257, 289
 Katarzyna II Wielka, cesarzowa Rosji 80
 Katz Jacob 52, 53
 Katz Mané 288
 Kauffman Adolf 233
 Kaufmann Julius 231
 Kaufmann Oskar 243
 Kaufmann Richard von 245
 Kaufmann S. 226
 Kayser Max 225
 Kayser Rudolph 270
 Keller Paul 174, 225, 264
 Kempner Frederike 108
 Kerr Alfred 162, 225
 Kirchner Ludwig 173, 175, 212
 Kirschner Friedrich 218
 Kirschstein Salomon 78, 87–91, 95, 97, 99
 Kissling Mojżesz 256, 260
 Klee Paul 213, 247, 258
 Kleebblatt Norman L. 26, 27
 Kleinschmidt Paul 256, 259, 297
 Klemm Walter 251
 Klibański Erich 285
 Kliemann Helga 157
 Klimowicz Marek 112
 Klimt Gustav 248
 Klinger Max 250
 Kloss Ernst 263
 Klossowski Erich 144, 147, 233
 Klossowski Richard 132
 Kłoskowska Antonina 39
 Köbner Charlotte 288
 Koebner Wilhelm 57, 107, 225
 Kohler Kaufmann 22
 Kohlhoff Wilhelm 256, 259
 Kohn Levy 238
 Kokoschka Oskar 172, 175, 193, 202, 257
 Kolbe Georg 243, 245
 Kolin Richard 288
 Kollwitz Käthe 136, 218, 250, 256–258
 Kon Isi 209, 211, 217, 218, 256, 288, 296
 König Christoph 45
 König Johann H.Ch. 100
 Kopfstein Max 120
 Kopisch August 81, 83
 Korn Jacob 276
 Korn Johann Gottlieb 249
 Korn Wilhelm 230
 Korn Wilhelm Gottlieb 57
 Korpulus dr 294
 Koschwitz C. 290
 Kowalski Peter 182
 Kozak Andrzej 251
 Krahrmer Catherine 133
 Krauskopf Bruno 257
 Krauss Samuel 44
 Kreyer Otto 230, 231
 Krieger Willy 256
 Kriehuber Josef 106, 290
 Krinsky Carol Herselle 115
 Krohg Per 257, 259, 260
 Krüger 78
 Krüger Renate 85
 Kueter Hubert 13
 Kuh Moses Ephraim 75, 228
 Kühn Paul 257
 Kühnel Horst 254
 Kunz Ludwig 160, 165, 169, 275
 Laboschin Siegfried 117–123, 125, 134,
 208, 216, 218, 227, 276, 282, 284, 288,
 301
 Lamberger Ernst 88
 Landauer Gustav 46
 Landsberg dr 282
 Landsberger Alice 245
 Landsberger Elfriede 256
 Landsberger Franz 11, 12, 23, 102, 104,
 154, 159, 161–163, 169, 170, 174, 182,
 183, 190, 194, 198, 209, 211, 215, 216,
 225, 237, 239, 244, 251, 258, 262–269,
 272, 277, 282, 283, 286, 295, 296, 302
 Langhammer 252
 Langhans Carl Ferdinand 80, 110
 Lann A. von 245
 Lasker-Schüler Else 46

- Lassalle Ferdinand 287
 Laurencin Marie 257
 Laval Pierre 204
 Lavater Johann K. 81, 82, 89
 Lazarus Moritz 63
 Legér Ferdinand 253, 257
 Lehbruck Wilhelm 243, 268
 Leibl Wilhelm 124, 181, 242, 249–251
 Leipzig Berner 251
 Leistner G. 165
 Leitgeb Guido 207, 218, 263
 Leon Jehuda 87
 Lerner Jane 261
 Lessing Theodor 46, 75
 ha-Levi Jehuda 162
 Levi Rudolph 289
 Levin-Varnhagen Rahel 46, 74, 86, 89, 148, 234
 Levy Wolff 92
 Lewi Samuel Jakob 291
 Lewin Georg zob. Walden Hans
 Lewin K. 54
 Lewin Leo 226, 241–245, 253, 265, 287, 303
 Lewkowitz dr 19
 Lewy Louis 226
 Lewysohn Joseph 226
 Lhote André 257
 Lichtenberg Arthur 133, 142, 161, 179, 209, 227, 239, 241
 Lichtwark Alfred 242
 Liebermann Max 20, 30–32, 124, 133, 135–139, 154, 162, 186, 231, 242, 247, 249–251, 256, 266, 267, 275, 288
 Lilien Efraim Mojżesz (Moses) 20, 125, 136, 150
 Lippmann Emma 226
 Lippmann Joseph 226
 Liptzin Solomon 46
 Lissitzky El 54
 Littmann Eva 178
 Littmann Ismar 178, 180, 190, 202, 218, 220–222, 226, 237, 241, 246, 254–261, 269, 282, 291, 294, 296–298, 303, 304
 Littmann Kaethe 178
 Littmann Ruth 178
 Loebel Hirschel 92
 Loewe Theodor 130, 246, 294
 Lossow Hubertus 188
 Löwe Joel 73
 Löwenberg Jakob 54
 Löwith Wilhelm 226
 Lüdecke Carl 114
 Ludwig Emil 108
 Łagiewski Maciej 10, 57, 119, 140, 141, 219, 225, 253
 Łukaszewicz Piotr 84, 129, 137, 146, 231, 232, 237, 262
 Mach Wolfgang 282
 Mahler Gustav 46, 233
 Maillol Aristide 245
 Malinowski Jerzy 13, 31, 104, 136, 138, 150, 157, 167
 Malten Charlotte 180
 Mamzer Hanna 55
 Manet Edouard 245, 248, 250
 Mann Thomas 273
 Mann Vivian 13
 Mansfeld Sebastian 226
 Marck Clara 135
 Marcus Hermann 225
 Marcus Max 225
 Marées Hans von 245, 249, 251, 268
 Marr Carl von 144
 Marszałek Piotr 295
 Marx Wolf 222, 246, 294
 Masereel Frans 256
 Masner Karl 237, 268
 Masner Peter 71
 Matisse Henri 215, 245, 249, 250, 289
 Meid Hans 232, 250
 Meidner George 160
 Meidner Ludwig 11, 33, 54, 104, 139, 141, 150, 151, 154, 159–176, 183, 184, 187, 191–194, 200, 202, 215, 216, 218, 219, 256, 264, 265, 272, 275, 288, 299, 302
 Meier Maria 225, 264
 Meier-Graefe Julius 133, 137, 147, 148
 Menasse ben Israel 87
 Mendelsohn Ezra 19, 32, 104, 138

- Mendelssohn Dorothea 74, 78, 86, 148, 234
 Mendelssohn Erich 206, 207
 Mendelssohn Moses (Mojżesz) 35, 45, 56, 71–74, 78, 80, 82, 85, 86
 Mengs Anton Rafael 103
 Mengs Ismael 103
 Menkes Zygmunt 256, 259, 260
 Mense Carl 212, 255, 256
 Menzel Adolph von 242
 Merkade Jan 166
 Metzinger Jean 257, 259, 260
 Meyer Else 169
 Meyerbeer Amalie 86
 Meyerbeer Giacomo 73, 94
 Michalski Krzysztof 63
 Michał Anioł 79
 Michelson Leo 289
 Milful Jon 156
 Millet Jean François 245, 250–252
 Mirzoff Nicholas 12
 Mittelmann Hanni 156, 157
 Modigliani Amedeo 163, 172
 Moffett Kenworth 133
 Moliere (Jean-Baptiste Poquelin) 89
 Moll Margarete 216, 265
 Moll Oskar 174, 177, 191, 214, 215, 221, 222, 255, 296
 Molzahn Johannes 191, 210, 221, 296
 Mondzain Szymon 256
 Monet Claude 242
 Monticelli Adolphe 242, 245, 251
 Morgenstern C.E. 138, 227
 Morgenstern Julian 267
 Mörrike Eduard 174
 Morosow 245
 Mosse Werner E. 51
 Mueller Otto 150, 151, 159, 176–180, 182, 187, 188, 191, 212, 214, 221, 222, 248, 255, 257, 258, 263, 268, 269, 270, 297, 298, 302
 Muhr Abraham 101, 102, 284
 Muhr Anna 102
 Muhr Ernest 102
 Muhr Friedrich (Fritz) 102
 Muhr Johanna 101, 290
 Muhr Julius 73, 77, 87, 101, 102–104, 106, 107, 134, 264, 284, 290, 291, 301
 Mühsam Erich 46
 Mühsam Fritz 256
 Mühsam Paul 108, 225
 Müller-Hofstede Cornelius 247, 297
 Munch Edvard 161, 184, 212, 242, 250–252
 Mundlak Regina 125, 136
 Muschler Reinhold C. 180
 Mussolini Benito 204
 Muther Richard 129, 132–135, 137, 144, 145, 147, 148, 233, 263, 264
 Mützel Heinrich 81, 84
 Myrtek Thomas 182
 Nachman z Braclawia 188
 Natanson Thadee (Tadeusz) 249
 Nay Ernst Wilhelm 257, 259
 Nehrlich Paul 182
 Neisser Albert 49, 59, 125, 126, 129, 131, 132, 134, 135, 138, 144, 146, 147, 161, 230–237, 239, 258, 259, 260, 262, 264, 269, 271, 302, 303
 Neisser dr 227
 Neisser Moritz 230, 231
 Neisser Toni z Kauffmanów 49, 59, 125, 126, 129, 131, 132, 134, 135, 138, 144, 146, 147, 161, 230–237, 239, 258, 259, 260, 262, 264, 269, 271, 302, 303
 Nemes Marczel von 245
 Nemitz Fritz 129
 Nick Dagmar 11, 85, 114, 142
 Nietzsche Friedrich Wilhelm 153, 164
 Nolde Emil 153, 212, 251, 252, 255, 257
 Nora P. 223
 Norwid Cyprian Kamil 158
 Nowak Willi 257
 Och Grunnar 10, 73–75
 Odoy Max 182, 298
 Ollendorf Paula 214, 219, 220, 303
 Oppenheim Moritz 26, 32, 82, 105
 Oppenheimer Joseph 136
 Oppenheimer Siegfried 171
 Oppler Edwin 111, 112, 114–117, 119

- Oppler Ernst 275, 288
Oppler Salo 112
Orlik Emil 257
Osborn Max 140, 247, 291
Ossoliński Józef 77, 78
Ostrowska-Kęłbowska Zofia 13, 79, 142, 143
Outdot Roland 257
- Pascin Julius 136
Pasternak Leonid 162
Pauckert Arnold 51
Pautsch Fryderyk 179, 190, 191, 201, 211
Pecaric Sacha 98
Pechstein Maks 169, 255, 256
Peiper Georg 282
Perec Icchak Lejbusz 155
Perlchöfter Willy 291
Perle Felix 282, 284, 287, 288, 291, 292
Perle Fritz 292
Perle Max 260, 261, 297
Perry G. 153
Petain Henri 204
Petersdorff Rudolph 206, 207, 277
Petit George 247
Petzold Hugo 257
Pfeffer-Kohrt Gertrud 227
Pfeiffer Kurt 292
Piątkowska Renata 13
Picasso Pablo 175, 213, 215, 249, 253
Picht Georg 113
Pick Emma 147, 186, 296
Pilichowski Leopold 184, 185
Pinkus Max 270, 274, 282, 297
Piot René 163
Pirsig Tanja 178
Pissarro Camille 242, 245, 248
Platon 18
Poelzig Hans 138, 147, 149, 151, 159, 161, 189, 190, 205, 206, 265
Poppelauer 96
Poppenheim Salomon 290
Poseq Avigdor 30
Potocki Jan 77–80
Pouigny Jeanne 259
Priebatsch Felix 107, 225
Priebatsch Leopold 57
Pringsheim Fedor 226, 228
Pringsheim Ida 277
Pringsheim Theodor 226, 238
Puchalska Irena 295
Purmann Hans 247, 257
- Raabe Karl Joseph 100, 174, 270
Raabe Max 104
Rabin Izrael 279
Rachner Albert 231
Radziwiłł Franz 298
Radziwiłł Leon Hieronim 98
Radziwiłł Luisa 98
Rafael Santi 79, 82, 84, 250
Rahden Carl van 106, 290
Rahden Till van 10, 11, 62–65, 67, 69, 80, 107, 108
Rechnitz dr 279
Redko Klement 257
Redler Adolf 232
Redon Odilon 163
Reichmann Eva 51
Reinhardt Max 140, 141, 225
Reinke Andreas 10, 44, 58, 61, 65, 72
Reisse Hans Peter 188, 191, 208
Rejduch-Samkowa Izabela 240
Rembrandt Harmenszoon van Rijn 84, 124, 131, 171, 213, 233, 236
Renchs Christian 247
Renne 245
Renoir Auguste 191, 242, 245, 248, 249, 251
Resch Ernst 106, 143, 146, 230, 238, 290
Reuchlin Johannes 287
Revel-Neher Elisheva 29
Rewers Ewa 112
Richter Bruno 161, 251
Riedel Erik 169
Rieß M. 139, 252
Rifkind Robert Gore 272
Ringelnatz Joachim 257, 259
Ripper Rudolph von 257
Rodin Auguste 245, 250, 252
Rodrigues Pereira Evelyne 270
Rodrigues R.E. 250

- Rogoff Irit 32
Röhricht Wolf 257
Rops Felicien 250
Rosenberg Harold 24, 25
Rosenberg-Fleck 289
Rosenfeld Gavriel D. 281
Rosenthal Ferdinand 107, 134, 227
Rosenthal, kapelusznik 207
Rosenthal Margot 277
Rosenzweig Franz 16, 53, 155
Rosenzweig Stephan 274, 275
Rotenberg Adolf 253
Roth Cecil 23, 101, 150, 187
Rothe Carl 106, 290
Rothe Hermann 294
Rothermund 242
Rothschild Edouard 140, 236
Rottluf Schmidt 258
Rouault George 163
Rousseau Jean Jacques 251
- Sabais Heinz-Winfried 167
Sachs Carl 226, 241, 246, 249–252, 260, 262, 297, 303
Sachs Clara 13, 32, 128–130, 132, 135, 137, 141–148, 214, 219, 233, 237, 239, 271, 301–303
Sachs Eduard 120, 226
Sachs Elisabeth (Elli) z domu Immerwahr 144, 145
Sachs Gertrud 144
Sachs Hans 240
Sachs Karl 294
Sachs Leopold Moritz 130, 131, 134, 135, 137, 142–144, 226, 238, 290
Sachs Louis 226
Sachs Moritz 142, 143, 238
Sachs Reiner 179
Sachs Siegfried 144, 145
Sachs Sigismund 142
Sachs Sophie 135, 143, 162, 238, 290
Saint-George Leopold von 13
Samberger 252
Sauerland Karol 45
Schadow Johann Gottfried 83, 250, 251
Schall Raphael 100
Schatz Boris 150
Schatzberg Walter 52
Schatzky, wydawca 57, 225
Scheffler Karl 245
Scheinert Heinrich 161
Scheinert Hugo 209
Scheyer Ernst 11, 12, 78, 81, 82, 85, 87, 104, 130, 131, 134, 135, 137, 139, 140, 143, 144, 147, 161, 163, 169, 170, 181, 238, 239, 246, 249, 262–264, 268–273, 296
Schirm Karl 144
Schirmer Friedrich Wilhelm 226
Schlegel Friedrich 86
Schlegenberg Franz Anton von 80
Schlemmer Oskar 178, 296
Schlesinger Linda 238, 277
Schlote W. 190
Schmid Wilhelm 256
Schmidt Karl 142, 143
Schnitzler Arthur 46
Schoeps-Rogosinski Lotte 293
Scholem Gershom 46, 47
Scholz Albrecht 233
Schönberg Arnold 46, 54
Schotländer Julius 143, 241, 264
Schotländer Paul 282
Schotländer Salo 225, 227
Schottländer Ludmilla 135
Schrimpf Georg 257, 259
Schuch Carl 242, 247, 248
Schultz Alwin 82
Schummels Johann Gottlieb 78
Schuster George 141
Schwarz Arthur 186, 209–211, 288, 293, 296, 302
Schwarz Karl 123–126, 224, 278, 286
Schwarzenberg Marcus 134
Schwerin Kurt 100, 101, 289, 291, 292, 295
Schwind Moritz von 251
Segantini Giovanni 161, 232
Sege Ernst 232
Seghers Hercules 124
Seldis Minna 112
Serna Gonzales de la 259, 260

- Serna Ismael de la 257
Severini Gino 257, 259, 260
Shakespeare William 89
Shoham Chaim 46, 47
Sieramska Magda 13
Signac Paul 245, 257
Silberberg Alfred Sally 248
Silberberg Gerta 248
Silberberg Johanna 248
Silberberg Max 210, 226, 241, 242, 244–248, 254, 260, 282–284, 287–289, 291, 292, 294, 296, 297, 303
Silberberg Perci 249
Silbergleit Arthur 108, 225
Simon Herman 266, 288
Sintenis René 245
Sinztzenich Heinrich 82
Sisley Alfred 245
Slevogt Max 242, 243, 250, 252, 253, 297
Smoschewer Else 253, 260, 297
Smoschewer Leo 241, 246, 252–254, 282, 294, 297
Solomon J. Solomon 20
Sołtysik Łukasz 13
Sombart Alfred 164
Sombart Warner 129, 147, 232, 233
Sorkin David 51, 61–63
Soussloff Catherine M. 12, 27
Spinoza Baruch 138, 286
Spiro Baer Abraham 130, 135, 228
Spiro Else 132, 134
Spiro Eugen 13, 32, 123, 128–145, 147, 148, 170, 214, 216, 218, 228, 232, 233, 238, 239, 271, 276, 288, 291, 297, 301–303
Spiro Fanny 130
Spitzweg Carl 242, 243, 248
Staats Gertrud 146, 148, 227
Stahl Heinrich 266
Stanicka-Brzezicka Ksenia 13, 143, 146, 148, 213, 216
Starnawski Marcin 13
Staub Hildegard 277
Stauffer Karl 250
Steffeck Carl 242
Steher Hermann 174
Stein Erna 266, 285
Stein Gertrud 148
Steinberg dr 289
Steinberg Margarete 292
Steinhardt Jakob 164, 188, 200, 256, 275
Steinheim Salomon Ludwig 18
Stephan Bernard 179, 181, 185, 215, 218, 261, 263
Stern Fritz 39–43, 49, 51, 52, 54, 65, 141, 213
Sternberg Hugo 227
Sternheim Carl 46
Stifter Adalbert 174
Stolarska Małgorzata zob. Stolarska-Fronia Małgorzata
Stolarska-Fronia Małgorzata 7
Stolk A. van 68
Straße Karl-Wilhelm 253
Straus-Ernst Luise 219
Strauss Heinrich A. 31, 51, 137
Strauss Isaac 21
Strauss Richard 233
Strogonow 245
Struck Hermann 54, 125, 136, 139, 162, 164, 169, 256, 257, 275
Stuck Franz von 131, 160
Sulzer Johann Georg 78
Survage Leopold 257, 259
Szalit Rahel 288
Zyck Artur 204
Ślęzak Leo 130
Śliwiński Robert 230
Talpir Gabriel 188
Tarnowski Margot 289
Taschner Ignatius 232
Taubler Fritz 232
Täubler 277
Taylor Charles 63
Teniers David 84
Theunissen G.H. 295
Thiel Freda 217
Thilo Gottfried August 106
Thoma Hans 218, 242, 251
Tiktin Abraham 72, 92–97, 105, 106, 284, 290

- Tiktin Salomon Abraham 94–97, 105, 106, 284
 Timms Edward 13
 Tischbein Johann Heinrich Wilhelm 79, 264
 Tischler Else 171, 193
 Tischler Heinrich 33, 139, 143, 151, 171, 180, 183, 185, 186, 188–198, 200–208, 214, 215, 218, 220–222, 256–258, 275, 276, 288, 296, 299, 302, 304
 Toller Ernst 46
 Tonnerre Clermont 47
 Toulouse-Lautrec Henri de 212, 249–252
 Tramer Hans 160, 165–171, 174
 Traube Minchen 290
 Treuenfels Rudolf 269
 Trübner Wilhelm 242, 247, 249, 251
 Trux Elisabeth 71
 Tschudi Hugon von 242
 Tucholsky Kurt 46
 Tüpke Heinrich 257
 Tüpke Grande Helene 147, 148, 227, 257
 Turner Jane 22

 Uhde Fritz von 249, 251
 Ulbrich Hugo 227
 Ulitz Arnold 161, 219
 Unterman Alan 121
 Ury Lesser 20, 32, 54, 136, 275, 288
 Utrillo Maurice 257, 259, 260

 Valentiner 270
 Valmier Georges 259
 Varnhagen Rahel zob. Levin-Varnhagen
 Rahel
 Veit Philipp 86
 Velázquez Diego 84, 131
 Verlaine Paul Marie 250
 Vlaminck Maurice 256
 Voigt Franz M. 230
 Völkerling H. 227
 Volkov Shulamit 51, 62, 65
 Voss A.J.H. van 68

 Wagner Wilhelm Richard 19, 20, 133
 Walden Hans 150
 Walden Herwarth 164
 Wallenberg Friedrich van 294
 Walter Bruno 141
 Wassermann Jakob 54
 Wawrzyniak Magdalena 113–116
 Weber Max 36, 43, 44
 Weißgerber 252
 Wendland Hans 248
 Wenzel Bruno 123, 241
 Werfel Franz 141
 Werner Anton von 118
 Werther-Radlauer Gertrud 186, 296
 Wettstein Howard 12, 27, 38
 Whistler James 227, 249–252
 Whitford Frank 172, 173
 Wiedemann Ludwig 84
 Wiese Christian 11, 13, 50–52, 54
 Wiese Erich 102, 177, 182, 218, 241, 249, 250–252, 262, 269, 276, 287, 296
 Wiese S. von 153
 Wildermann Hans 269
 Wilhelm II Hohenzollern, cesarz niem., król Prus 51
 Wilhelmy-Dollinger Petra 86
 Wille Ernst 79
 Willet John 153
 Willmann Michael 159, 161, 162, 170, 263
 Windyka Teresa 79, 80
 Wischnitzer Rahel 113
 Wislicenus Else 232
 Wislicenus Max 137, 218, 232
 Witkacy (Stanisław Ignacy Witkiewicz) 168
 Wittgenstein Ludwig 112
 Władyka Wiesław 39
 Wodziński Marcin 13
 Woelfl Adalbert 146, 230
 Wolf B. 122
 Wolf Karl 122
 Wolff Elizabeth 289
 Wolff Heinrich 230
 Wolff-Sattler Käthe 147
 Wölfflin Heinrich 22
 Wölfl Adalbert 105, 106
 Wolfskehl Karl 46
 Wolfstein 120
 Wollheim Gert 257, 259

- Woronczak Jan P. 13, 92, 95
Zabłocka-Kos Agnieszka 110, 111
Zawadzki Andrzej 52
Ziątkowski Leszek 10, 56–59, 61, 71, 72,
74, 107, 109, 176
Zienkiewicz Olga 121
Zimbal Hans 182
Zimmermann R. 189
Zork Emil 282
Zorn Anders 232, 242, 249
Zunz Leopold 16, 101
Zuschlag Christoph 298
Zweig Arnold 161
Zweig Stefan 46
Zwierz Maria 239

Spis ilustracji

1. Carl Daniel David Friedrich Bach, *Autoportret przy sztalugach*, rys. piórkiem, 1805; Muzeum Narodowe we Wrocławiu, nr inw. VII-6436.
2. Carl Daniel David Friedrich Bach, *Autoportret w rodziną*, rys. piórkiem, ok. 1800; Muzeum Narodowe we Wrocławiu, nr inw. VII-6437.
3. Carl Daniel David Friedrich Bach, *Autoportret z profilu*, rys. piórkiem, ok. 1800; Muzeum Narodowe we Wrocławiu, nr inw. VII-10573.
4. Bracia Henschel, *Abraham Tiktin*, litografia, 1819; w: S. Kirschstein, *Jüdische Graphiker aus der Zeit von 1625–1825*, Berlin 1918, tab. LII.
5. Ad Arnold wg obrazu Braci Henschel, *Salomon Abraham Tiktin*, litografia, 1843; w: S. Kirschstein, *Jüdische Graphiker aus der Zeit von 1625–1825*, Berlin 1918, tab. LIIIa.
6. *Abraham Tiktin*, litografia, koniec XIX w., Wydawnictwo Poppelauera, Berlin; Żydowski Instytut Historyczny, nr inw. B-443/54-1.
7. *Abraham Tiktin wg litografii braci Henschel*, szkic ołówkiem, Lwów, koniec XIX w.; Żydowski Instytut Historyczny, nr inw. A-890/26.
8. *Abraham Salomon Tiktin wg litografii braci Henschel*, szkic ołówkiem, Lwów, koniec XIX w.; Żydowski Instytut Historyczny, nr inw. A-890/22.
9. Bracia Henschel, *Hirsch Henschel (ojciec artystów)*, obraz olejny, 1819; w: S. Kirschstein, *Jüdische Graphiker aus der Zeit von 1625–1825*, Berlin 1918, s. tab. LV.
10. Bracia Henschel, *Dr Elias Henschel*, litografia, ok. 1830; w: S. Kirschstein, *Jüdische Graphiker aus der Zeit von 1625–1825*, Berlin 1918, tab. LVI.
11. Bracia Henschel, *Dr Elias Henschel w gabinecie*, litografia, ok. 1830; w: S. Kirschstein, *Jüdische Graphiker aus der Zeit von 1625–1825*, Berlin 1918, tab. LVII.
12. Bracia Henschel, *Dr Davidson*, litografia, ok. 1830; w: S. Kirschstein, *Jüdische Graphiker aus der Zeit von 1625–1825*, Berlin 1918, tab. LVIII.
13. Bracia Henschel, *Scena biblijna (Sąd Salomona)*, rys. piórkiem, lata 50. XIX w.; Żydowski Instytut Historyczny, nr inw. B-443/64.
14. Bracia Henschel, *Scena biblijna*, rys. piórkiem, lata 50. XIX w.; Żydowski Instytut Historyczny, nr inw. B-443/62.
15. Bracia Henschel, *Scena biblijna*, rys. piórkiem, lata 50. XIX w.; Żydowski Instytut Historyczny, nr inw. B-443/63.

16. Julius Muhr, *Portret Johanny Muhr (szwagierki malarza)*, obraz olejny, ok. 1900; repr. w: „Breslauer Jüdisches Gemeindeblatt” 1936, s. 5, zbiory Biblioteki Uniwersyteckiej we Wrocławiu.
17. Julius Muhr, *Portret Jonasa Fränckla*, obraz olejny, lata 30. XIX w.; „Ost und West”, 1904, z. 11, s. 731–732.
18. Siegfried Laboschin, *Porta della Carta w Wenecji*, akwaforta/akwatinta dwubarwna, ok. 1900; Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. Gr.Ob.N.n.179044.
19. Siegfried Laboschin, *Ruiny świątyni Westy w Rzymie*, akwaforta, ok. 1900; Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. Gr.Ob.N.n.179040.
20. Siegfried Laboschin, *Kiedy pieje kogut...*, akwaforta/akwatinta na jedwabiu, ok. 1900; Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. Gr.Ob.N.n.177692.
21. Siegfried Laboschin, *Schachris*, olej na płótnie, ok. 1900; czarno-biała repr. w: „Menora” 1926, npag. tab.
22. Siegfried Laboschin, *Modlitwa poranna*, akwaforta, ok. 1900; Żydowski Instytut Historyczny, nr inw. B-443/65.
23. Alfred Graetzer, *Portret dr. Karla Schwarza*, litografia, ok. 1910; Żydowski Instytut Historyczny, nr inw. B-443/124.
24. Alfred Graetzer, *Pole ze stogami*, litografia, 1909; Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. Gr. Ob. N.n.177274.
25. Alfred Graetzer, *Głowa Żyda*, litografia, ok. 1911; Żydowski Instytut Historyczny, nr inw. B-443/p-9-41.
26. Alfred Graetzer, *Rosyjski Żyd*, litografia, ok. 1911; repr. w: „Ost und West” 9, 1909, z. 10, s. 599–600.
27. Alfred Graetzer, *Galicyski Żyd*, litografia, ok. 1911; repr. w: „Ost und West” 12, 1912, z. 6, s. 543–544.
28. Alfred Graetzer, *Polski Żyd*, litografia, ok. 1911; repr. w: „Ost und West” 12, 1912, z. 6, s. 541–542.
29. Alfred Graetzer, *Zamysłony Żyd*, litografia, ok. 1911; Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. Gr.Ob.N.n.177266 (jako *Portret starca – ojca artysty*).
30. Alfred Graetzer, *Portret Alberta Neissera przy stole*, rys. ołówkiem, ok. 1909; Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. Gr.Ob.N.n.177279.
31. Alfred Graetzer, *Portret Alberta Neissera*, litografia, 1910; Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. Gr.Ob.N.n.178905.
32. Alfred Graetzer, *Portret Toni Neisser*, litografia, przed 1909; Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. Gr.Ob.N.n. 177270.
33. Alfred Graetzer, *Portret okręgowego inspektora budowlanego Graetzera*, litografia, 1910; Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. Gr.Ob.N.n.177255.
34. Alfred Graetzer, *Portret tajnego radcy sanitarnego Graetzera*, obraz olejny, ok. 1900; repr. w: „Breslauer Jüdisches Gemeindeblatt” 1934, s. 2.
35. Alfred Graetzer, *Kościół NMP na Piasku*, litografia, 1910; Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. Gr.Ob.N.n.178906.
36. Alfred Graetzer, *Ogród Schreberowski we Wrocławiu*, litografia, 1910; Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. Gr.Ob.N.n.177267.
37. Eugen Spiro, *Dworek Sachsów na Maślicach*, obraz olejny, ok. 1900; własność Sophie Gruhn.
38. Eugen Spiro, *Portret Żyda*, rys. węglem, 1903; Żydowski Instytut Historyczny, nr inw. B-443/p-5.

39. Clara Sachs, fotografia z młodości; własność rodziny Arnds.
40. Clara Sachs, *Studium portalu w Rotsürben*, szkic ołówkiem, maj 1887, ze szkicownika artystki; własność Sophie Gruhn.
41. Clara Sachs, *Kobiety w wiejskich strojach*, rys. ołówkiem, 1887, ze szkicownika artystki; własność Sophie Gruhn.
42. Clara Sachs, *Narzędzia ogrodnicze*, rys. ołówkiem, 1887, ze szkicownika artystki; własność Sophie Gruhn.
43. Clara Sachs, *Portret Elisabeth Sachs ur. Immerwahr – szwagierki artystki*, rys. ołówkiem, 1888, ze szkicownika artystki; własność Sophie Gruhn.
44. Clara Sachs, *Siegfried Sachs – brat Clary*, rys. ołówkiem, 1889, ze szkicownika artystki; własność Sophie Gruhn.
45. Ludwig Meidner, *Lobe, meine Seele, den Ewigen*, rys. piórkiem, 1919; © Ludwig Meidner-Archiv, Jüdisches Museum der Stadt Frankfurt am Main.
46. Ludwig Meidner, *Autoportret jako prorok*, rys. ołówkiem, ok. 1920; Żydowski Instytut Historyczny, nr inw. B-443/23/14.
47. Ludwig Meidner, *Tisza be Aw*; Żydowski Instytut Historyczny, nr inw. B-443/23/9
48. Ludwig Meidner, *Żyd w taliesie*; Żydowski Instytut Historyczny, nr inw. B-443/23/8.
49. Isidor Aschheim, bez tytułu [*Autoportret*], litografia, bez daty (po 1940); © Schlesisches Museum Görlitz, sygn. 2003/0070.
50. Heinrich Tischler, *Maler Aschheim (Malarz Aschheim)*, fotografia obrazu, bez daty (ok. 1922); © Schlesisches Museum Görlitz, sygn. F/2005/2585.
51. Isidor Aschheim, *Juden (Żydzi)*, obraz olejny, 1922; repr. w: „Menorah” 1926.
52. Isidor Aschheim, *Flüchtlinge (Uciekinierzy)*, obraz olejny, ok. 1920; repr. w: „Künstler Schlesien” 1925.
53. Isidor Aschheim, bez tytułu, ok. 1922; Muzeum Narodowe we Wrocławiu, nr inw. 28593.
54. Isidor Aschheim, bez tytułu [*Gruppe jüdischer Männer (Grupa żydowskich mężczyzn)*], akwaforta, 1919; © Schlesisches Museum Görlitz, sygn. 2003/0059.
55. Isidor Aschheim, bez tytułu [*Nach dem Brand auf der „Hilda” (Po pożarze „Hildy”)*], litografia, bez daty (po 1940); © Schlesisches Museum Görlitz, sygn. 2003/0076.
56. Isidor Aschheim, bez tytułu [*Häuser und Menschen (Domy i ludzie)*], litografia, 1951 (1957?); © Schlesisches Museum Görlitz, sygn. 2003/0050.
57. Heinrich Tischler, bez tytułu [*Autoportret*], akwaforta, bez daty (ok. 1925); © Schlesisches Museum Görlitz, sygn. 2003/1268.
58. Heinrich Tischler, *Moi rodzice*, akwaforta, bez daty; © Schlesisches Museum Görlitz, sygn. 2003/1742.
59. Heinrich Tischler, bez tytułu [*Ojciec*], akwaforta, 1921; © Schlesisches Museum Görlitz, sygn. 2003/1744.
60. Heinrich Tischler, bez tytułu [*Portret Ismara Littmanna?*], litografia, bez daty; © Schlesisches Museum Görlitz, sygn. 2003/2099.
61. Heinrich Tischler, *Keter Tora*, ok. 1920; © Jüdisches Museum Berlin, fot. Jens Ziehe.
62. Heinrich Tischler, *Menora*, ok. 1920; © Jüdisches Museum Berlin, fot. Jens Ziehe.
63. Heinrich Tischler, *Luy*, ok. 1920; © Jüdisches Museum Berlin, fot. Jens Ziehe.
64. Heinrich Tischler, *Zwój Tory*, ok. 1920; © Jüdisches Museum Berlin, fot. Jens Ziehe.
65. Heinrich Tischler, *Zestaw hawdalowy*, ok. 1920; © Jüdisches Museum Berlin, fot. Jens Ziehe.

66. Heinrich Tischler, *Plakat reklamujący wystawę artystów żydowskich w Loży Lessinga*, 1921; © Jüdisches Museum Berlin, fot. Jens Ziehe.
67. Heinrich Tischler, bez tytułu [*Jude (Żyd)*], rys. grafitem, 1934; © Schlesisches Museum Görlitz, sygn. 2003/2228.
68. Heinrich Tischler, bez tytułu, rys. grafitem, 1934; © Schlesisches Museum Görlitz, sygn. 2003/2227.
69. Heinrich Tischler, *Morgengebet (Modlitwa poranna, z teki: Gebete)*, barwny linoryt, 1916; © Schlesisches Museum Görlitz, sygn. 2003/1241.
70. Heinrich Tischler, *Judenkopf (Głowa Żyda)*, litografia, 1920; w: *Das Graphische Jahr Fritz Gurlitt*, Berlin 1921, npag. tab.
71. Heinrich Tischler, *Betender (Modlący się)*, linoryt, 1935; w: *Das Graphische Jahr Fritz Gurlitt*, Berlin 1921, npag. tab.
72. Heinrich Tischler, bez tytułu, litografia, 1926; w: *Das Graphische Jahr Fritz Gurlitt*, Berlin 1926, npag. tab.
73. Heinrich Tischler, *Betender (Modlący się)*, litografia, 1926; w: *Das Graphische Jahr Fritz Gurlitt*, Berlin 1923, npag. tab.
74. Heinrich Tischler, bez tytułu [*Józef i żona Potifara?*], rys. ołówkiem, 1937; © Schlesisches Museum Görlitz, sygn. 2003/2216.
75. Heinrich Tischler, *Uciezka z pogromu*, litografia, 1924; w: *Das Graphische Jahr Fritz Gurlitt*, Berlin 1921, npag. tab.
76. Heinrich Tischler, bez tytułu, rys. tuszem, bez daty (1930); © Schlesisches Museum Görlitz, sygn. 2003/2201.
77. Heinrich Tischler, bez tytułu [*W bóżnicy*], rys. tuszem, bez daty; © Schlesisches Museum Görlitz, sygn. 2003/2184.
78. Heinrich Tischler, *Isidor Aschheim*, rys. piórkiem, ok. 1924; © Schlesisches Museum Görlitz, sygn. 2003/2098.
79. Heinrich Tischler, *Meine Beschäftigung im Juni 1934*, rys. grafitem, 1934; © Schlesisches Museum Görlitz, sygn. 2003/2247.
80. Heinrich Tischler, *Ich, der Lehrer!*, rys. ołówkiem, 1936; © Schlesisches Museum Görlitz, sygn. 2003/2275.
81. Heinrich Tischler, *So Evchen – und jetzt muss ich wieder Zeichenunterricht geben*, rys. ołówkiem, 1937; © Schlesisches Museum Görlitz, sygn. 2003/2221.
82. Heinrich Tischler, *Nur Gutes im neuen Jahre 1938*, rys. ołówkiem, 1937/1938; © Schlesisches Museum Görlitz, sygn. 2003/2236.
83. Heinrich Tischler, *Prosit Neujahr 1938*, rys. ołówkiem, 1937/1938; © Schlesisches Museum Görlitz, sygn. 2003/2222.
84. Heinrich Tischler, bez tytułu [*Kłęczący*], rys. ołówkiem, bez daty (ok. 1935); © Schlesisches Museum Görlitz, sygn. 2003/2215.
85. Heinrich Tischler, bez tytułu, rys. ołówkiem, 1937; © Schlesisches Museum Görlitz, sygn. 2003/2214.
86. Heinrich Tischler, bez tytułu [*Autoportret jako anioł*], rys. ołówkiem, 1934; © Schlesisches Museum Görlitz, sygn. 2003/2213.
87. Heinrich Tischler, *Zwischenspiel-erei wenn ich verreist bin (dieses Jahr fahre ich nicht fort)*, rys. ołówkiem, ok. 1934; © Schlesisches Museum Görlitz, sygn. 2003/2230.
88. Heinrich Tischler, bez tytułu [*Ekspressive Landschaft mit Poelzig-Bau (Pejzaż ekspresjonistyczny z budowlą Poelziga)*], akwaforta i akwatinta, 1919; © Schlesisches Museum Görlitz, sygn. 2003/1661.

89. Heinrich Tischler, Projekt wystawy domu handlowego Rudolpha Petersdorffa, fotografia bez daty (ok. 1928); © Schlesisches Museum Görlitz, sygn. F/2005/0776.
90. Arthur Schwarz, Plakat reklamowy Apteki pod Murzynem, ok. 1924; w: *Werbekunstaussstellung Schlesischer und Italienischer Künstler. Breslau 14 12 1924–15 01 1925*, [Berlin 1925], s. 27.
91. Arthur Schwarz, Apteka Pod Murzynem – projekt szaty graficznej produktów, ok. 1924; w: *Werbekunstaussstellung Schlesischer und Italienischer Künstler. Breslau 14 12 1924–15 01 1925*, [Berlin 1925], s. 40.
92. Arthur Schwarz, Znak firmowy pracowni Arthura Schwarza, ok. 1920; w: *Werbekunstaussstellung Schlesischer und Italienischer Künstler. Breslau 14 12 1924–15 01 1925*, [Berlin 1925], s. 57.
93. Arthur Schwarz, Znak Kulturkreis, 1934; repr. w: „Breslauer Jüdisches Gemeindeblatt” 1936, nr 11, s. 8.
94. Willi Braun, *Grający w karty*, rys. ołówkiem, 1932; Muzeum Narodowe we Wrocławiu, nr inw. XIX 3809.
95. Paula Grünfeld, *Ulica w Jerozolimie*, linoryt, ok. 1924; Muzeum Narodowe we Wrocławiu, nr inw. 28662.
96. Paula Grünfeld, *Szkic pejzażu*, rys. ołówkiem, 1924; Muzeum Narodowe we Wrocławiu, nr inw. 28602.
97. Paula Grünfeld, *Szkice*, rys. ołówkiem, 1924; Muzeum Narodowe we Wrocławiu, nr inw. 51-27/19.
98. Käthe Ephraim Marcus, *Głowa dziecka*, szkic ołówkiem, ok. 1920; © Schlesisches Museum Görlitz, sygn. 2003/0125.
99. Käthe Ephraim Marcus, *Dzieci z przedszkola sefardyjskiego*, obraz olejny, ok. 1920; repr. w: „Menora” 10, 1932, z. 11/12, s. 442.
100. Käthe Ephraim Marcus, *Portret Pauli Ollendorf*, obraz olejny, ok. 1928; repr. w: „Menora” 10, 1932, z. 11/12, s. 442.
101. Franz M. Voigt, *Portret Paula Ehrlicha*, obraz olejny, ok. 1910; w: *Vierte Ausstellung von Werken moderner Meister aus Breslauer Privatbesitz. Schlesisches Museum der bildenden Künste*, Breslau 1911, npag. tab., zbiory Biblioteki Uniwersyteckiej we Wrocławiu.
102. Heinrich Wolff, *Portret nieznanego mężczyzny*, akwaforta, ok. 1910; w: *Vierte Ausstellung von Werken moderner Meister aus Breslauer Privatbesitz. Schlesisches Museum der bildenden Künste*, Breslau 1911, npag. tab., zbiory Biblioteki Uniwersyteckiej we Wrocławiu.
103. Richard Ehrlich, *Dom Leo Lewina przy ul. Akacjowej 12 (widok od frontu)*; Muzeum Architektury we Wrocławiu, oddział Archiwum Budowlane Miasta Wrocławia, t. 58.
104. Richard Ehrlich, *Dom Leo Lewina przy ul. Akacjowej 12 (widok od strony ogrodu)*; Muzeum Architektury we Wrocławiu, oddział Archiwum Budowlane Miasta Wrocławia, t. 58.
105. Max Slevogt, *Karta dedykacyjna dla Leo Lewina*, ok. 1910; w: J. Guthmann, *Scherz und Laune. Max Slevogt und seine Gelegenheitsarbeiten*, Berlin 1920, s. 73 der Vorzugsausgabe.
106. Fritz Berhrendt, *Willa Carla Sachs*, 1907; Muzeum Architektury we Wrocławiu, oddział Archiwum Budowlane Miasta Wrocławia, t. 2239.
107. Dom przy Lindenalee (al. Lipowa), w którym od ok. 1920 mieszkał konsul Smoschewer; Muzeum Architektury we Wrocławiu, oddział Archiwum Budowlane Miasta Wrocławia, t. 2689.
108. Dom przy Eichbonstrasse. Ismar Littmann zamieszkiwał lokale na czwartym piętrze; Muzeum Architektury we Wrocławiu, oddział Archiwum Budowlane Miasta Wrocławia, t. 747.

109. Parochet z synagogi Pod Białym Bocianem, ok. 1829; Żydowski Instytut Historyczny, nr inw. B-443/56-83.
110. Fragment wystawy artystów żydowskich w Berlinie, tzw. kącik wrocławski: Aschheim, Köbler, Kon, Katz, 1937; repr. w: „Breslauer Jüdisches Gemeindeblatt” 1937, nr 22, s. 4, zbiory Biblioteki Uniwersyteckiej we Wrocławiu.

*

- I. *Gaonim Israel*, Hamburg, 1859; Żydowski Instytut Historyczny, nr inw. B-443/54-10.
- II. Clara Sachs, *Portret bratanicy – Gertrud*, obraz olejny, 1893; własność Sophie Gruhn.
- III. Clara Sachs, *Kwiat*, akwarela, ok. 1885, ze szkicownika artystki; własność Sophie Gruhn.
- IV. Clara Sachs, *Pejzaż*, obraz olejny, ok. 1900; własność rodziny Arnds.
- V. Clara Sachs, *Pejzaż górski*, ok. 1900; własność rodziny Arnds.
- VI. Clara Sachs, *Dworek w Maślicach*, obraz olejny, ok. 1900; własność rodziny Arnds.
- VII. Clara Sachs, *Portret kobiety [Clary Immerwahr?]*, pastel, ok. 1900; własność Huberta Kuetera.
- VIII. Ludwig Meidner, *Ich und die Stadt (Ja i miasto)*, obraz olejny, 1913; © Ludwig Meidner-Archiv, Jüdisches Museum der Stadt Frankfurt am Main.
- IX. Heinrich Tischler, bez tytułu [*Głowa*], gwasz, ok. 1921; © Schlesisches Museum Görlitz, sygn. 2003/2089.
- X. Heinrich Tischler, bez tytułu [*Maski*], gwasz, bez daty (ok. 1920); © Schlesisches Museum Görlitz, sygn. 2003/2095
- XI. Heinrich Tischler, *Die Gasse (Uliczka)*, gwasz (?), ok. 1920; © Jüdisches Museum Berlin, fot. Jens Ziehe.
- XII. Heinrich Tischler, *Dämmerung (Zmierzch)*, olej na płótnie, bez daty (ok. 1922); © Schlesisches Museum Görlitz, sygn. 2003/0950.
- XIII. Heinrich Tischler, *Betender (Modlący się)*, gwasz, 1935; © Jüdisches Museum Berlin, fot. Jens Ziehe.
- XIV. Heinrich Tischler, *Autoportret*, gwasz, 1928; © Schlesisches Museum Görlitz, sygn. 2003/2097.
- XV. Heinrich Tischler, *Autoportret*, gwasz, 1937; © Schlesisches Museum Görlitz, sygn. 2003/2282.
- XVI. Heinrich Tischler, Plakat reklamowy, technika mieszana, bez daty (ok. 1930); © Schlesisches Museum Görlitz, sygn. 2003/2100.
- XVII. Heinrich Tischler, Projekt plakatu, technika mieszana, bez daty (ok. 1930); © Schlesisches Museum Görlitz, sygn. 2003/2102.
- XVIII. Johnny Friedlaender, *Zielona kompozycja*, 1965; Muzeum Narodowe we Wrocławiu, nr inw. XIX-489.
- XIX. Käthe Ephraim Marcus, bez tytułu [*Notre Dame w Paryżu*], obraz olejny, bez daty (ok. 1928); © Schlesisches Museum Görlitz, sygn. 2003/0841.
- XX. Käthe Ephraim Marcus, bez tytułu [*Portret Ismara Littmanna*], obraz olejny, bez daty (ok. 1930?); © Schlesisches Museum Görlitz, sygn. 2003/0960.

1. The first of these is the...
 in the...
 2. The second...
 3. The third...
 4. The fourth...
 5. The fifth...
 6. The sixth...
 7. The seventh...
 8. The eighth...
 9. The ninth...
 10. The tenth...
 11. The eleventh...
 12. The twelfth...
 13. The thirteenth...
 14. The fourteenth...
 15. The fifteenth...
 16. The sixteenth...
 17. The seventeenth...
 18. The eighteenth...
 19. The nineteenth...
 20. The twentieth...
 21. The twenty-first...
 22. The twenty-second...
 23. The twenty-third...
 24. The twenty-fourth...
 25. The twenty-fifth...
 26. The twenty-sixth...
 27. The twenty-seventh...
 28. The twenty-eighth...
 29. The twenty-ninth...
 30. The thirtieth...
 31. The thirty-first...
 32. The thirty-second...
 33. The thirty-third...
 34. The thirty-fourth...
 35. The thirty-fifth...
 36. The thirty-sixth...
 37. The thirty-seventh...
 38. The thirty-eighth...
 39. The thirty-ninth...
 40. The fortieth...
 41. The forty-first...
 42. The forty-second...
 43. The forty-third...
 44. The forty-fourth...
 45. The forty-fifth...
 46. The forty-sixth...
 47. The forty-seventh...
 48. The forty-eighth...
 49. The forty-ninth...
 50. The fiftieth...
 51. The fifty-first...
 52. The fifty-second...
 53. The fifty-third...
 54. The fifty-fourth...
 55. The fifty-fifth...
 56. The fifty-sixth...
 57. The fifty-seventh...
 58. The fifty-eighth...
 59. The fifty-ninth...
 60. The sixtieth...
 61. The sixty-first...
 62. The sixty-second...
 63. The sixty-third...
 64. The sixty-fourth...
 65. The sixty-fifth...
 66. The sixty-sixth...
 67. The sixty-seventh...
 68. The sixty-eighth...
 69. The sixty-ninth...
 70. The seventieth...
 71. The seventy-first...
 72. The seventy-second...
 73. The seventy-third...
 74. The seventy-fourth...
 75. The seventy-fifth...
 76. The seventy-sixth...
 77. The seventy-seventh...
 78. The seventy-eighth...
 79. The seventy-ninth...
 80. The eightieth...
 81. The eighty-first...
 82. The eighty-second...
 83. The eighty-third...
 84. The eighty-fourth...
 85. The eighty-fifth...
 86. The eighty-sixth...
 87. The eighty-seventh...
 88. The eighty-eighth...
 89. The eighty-ninth...
 90. The ninetieth...
 91. The ninety-first...
 92. The ninety-second...
 93. The ninety-third...
 94. The ninety-fourth...
 95. The ninety-fifth...
 96. The ninety-sixth...
 97. The ninety-seventh...
 98. The ninety-eighth...
 99. The ninety-ninth...
 100. The hundredth...



1. Carl Daniel David Friedrich Bach, *Autoportret przy sztalugach*, rys. piórkem, 1805



2. Carl Daniel David Friedrich Bach, *Autoportret w rodziną*, rys. piórkem, ok. 1800



5. Ad Arnold wg obrazu Braci Henschel, *Salomon Abraham Tiktin*, litografia, 1843



6. *Abraham Tiktin*, litografia, koniec XIX w.,
 Wydawnictwo Poppelauera, Berlin



7. Abraham Tiktin w litografii braci Henschel, szkic ołówkiem, Lwów, koniec XIX w.



8. Abraham Salomon Tiktin w litografii braci Henschel, szkic ołówkiem, Lwów, koniec XIX w.



9. Bracia Henschel, *Hirsch Henschel* (ojciec artystów), obraz olejny, 1819



10. Bracia Henschel, *Dr Elias Henschel*, litografia, ok. 1830



11. Bracia Henschel, *Dr Elias Henschel w gabinecie*, litografia, ok. 1830



12. Bracia Henschel, *Dr Davidson*,
litografia, ok. 1830



13. Bracia Henschel, *Scena biblijna (Sąd Salomona)*, rys. piórkciem, lata 50. XIX w.



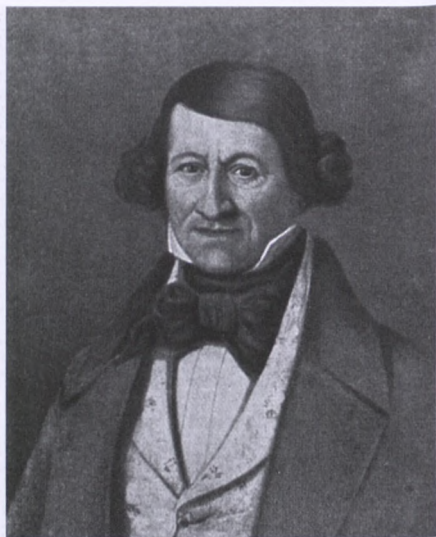
14. Bracia Henschel, *Scena biblijna*, rys. piórkciem, lata 50. XIX w.



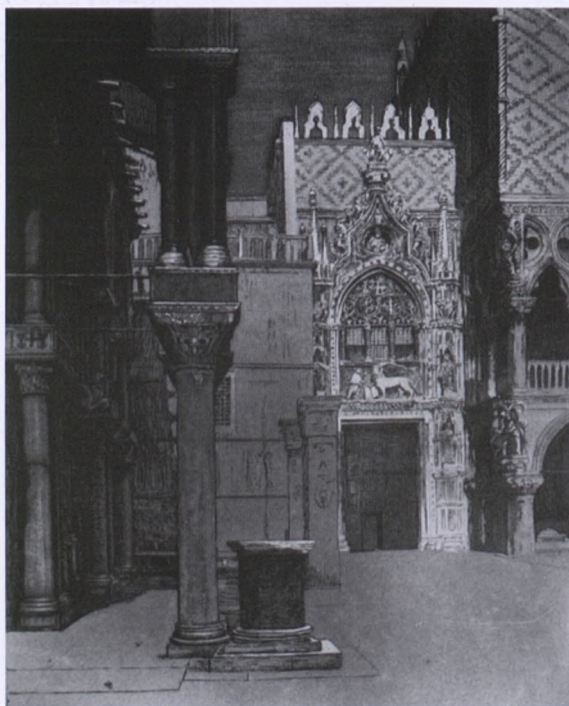
15. Bracia Henschel, *Scena biblijna*, rys. piórkciem, lata 50. XIX w.



16. Julius Muhr, *Portret Johanny Muhr*
(szwagierki malarza), obraz olejny, ok. 1900



17. Julius Muhr, *Portret Jonasa Fränckla*,
obraz olejny, lata 30. XIX w.



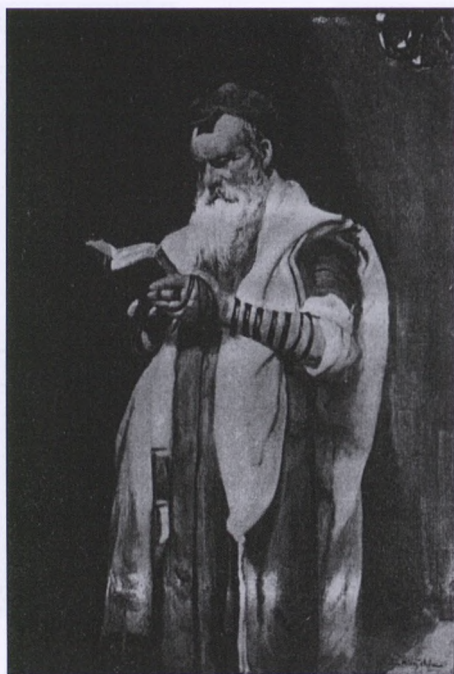
18. Siegfried Laboschin, *Porta della Carta w Wenecji*,
akwaforta/akwatinta dwubarwna, ok. 1900



19. Siegfried Laboschin, *Ruiny świątyni Westy w Rzymie*, akwaforta, ok. 1900



20. Siegfried Laboschin, *Kiedy pieje kogut...*, akwaforta/akwatinta na jedwabiu, ok. 1900



21. Siegfried Laboschin, *Schachris*,
olej na płótnie, ok. 1900



22. Siegfried Laboschin, *Modlitwa poranna*,
akwaforta, ok. 1900



23. Alfred Graetzer, *Portret dr. Karla Schwarza*, litografija, ok. 1910



24. Alfred Graetzer, *Pole ze stogami*, litografija, 1909



25. Alfred Graetzer, *Głowa Żyda*, litografia,
ok. 1911



26. Alfred Graetzer, *Rosyjski Żyd*, litografia,
ok. 1911



27. Alfred Graetzer, *Galicyski Żyd*,
litografia, ok. 1911



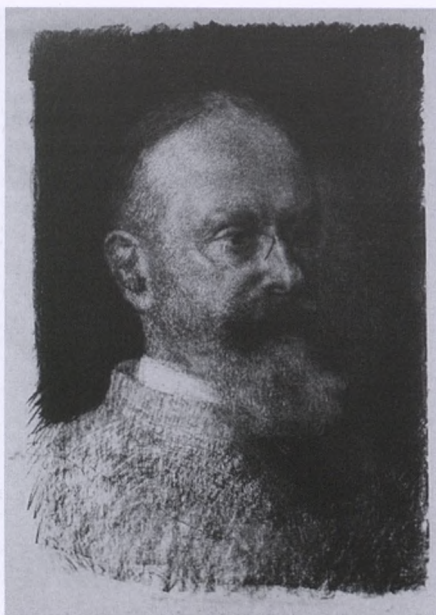
28. Alfred Graetzer, *Polski Żyd*, litografia,
ok. 1911



29. Alfred Graetzer, *Zamyślony Żyd*, litografia,
ok. 1911



30. Alfred Graetzer, *Portret Alberta Neissera przy stole*, rys. ołówkiem,
ok. 1909



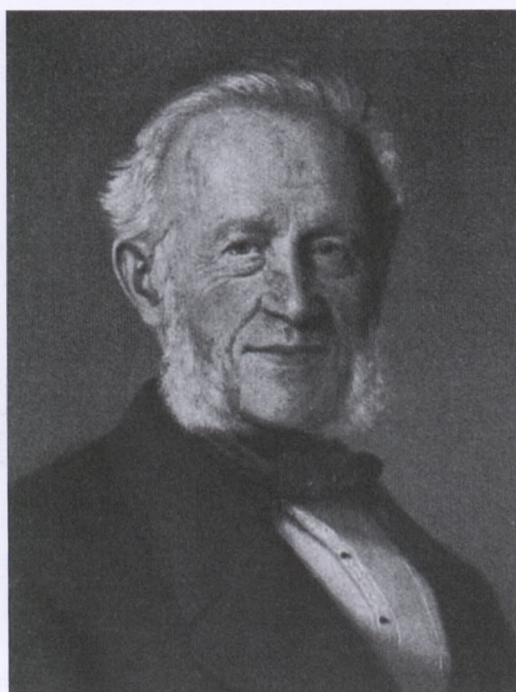
31. Alfred Graetzer, *Portret Alberta Neissera*,
litografia, 1910



32. Alfred Graetzer, *Portret Toni Neisser*, litografia,
przed 1909



33. Alfred Graetzer, *Portret okręgowego inspektora budowlanego Graetzera*, litografia, 1910



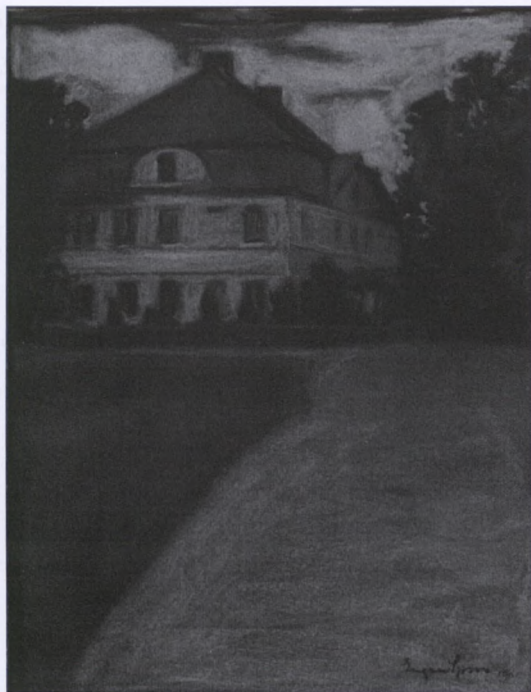
34. Alfred Graetzer, *Portret tajnego radcy sanitarnego Graetzera*, obraz olejny, ok. 1900



35. Alfred Graetzer, *Kościół NMP na Piasku*, litografia, 1910



36. Alfred Graetzer, *Ogród Schreberowski we Wrocławiu*, litografia, 1910



37. Eugen Spiro, *Dworek Sachsów na Maślicach*,
obraz olejny, ok. 1900



38. Eugen Spiro, *Portret Żyda*,
rys. węglem, 1903



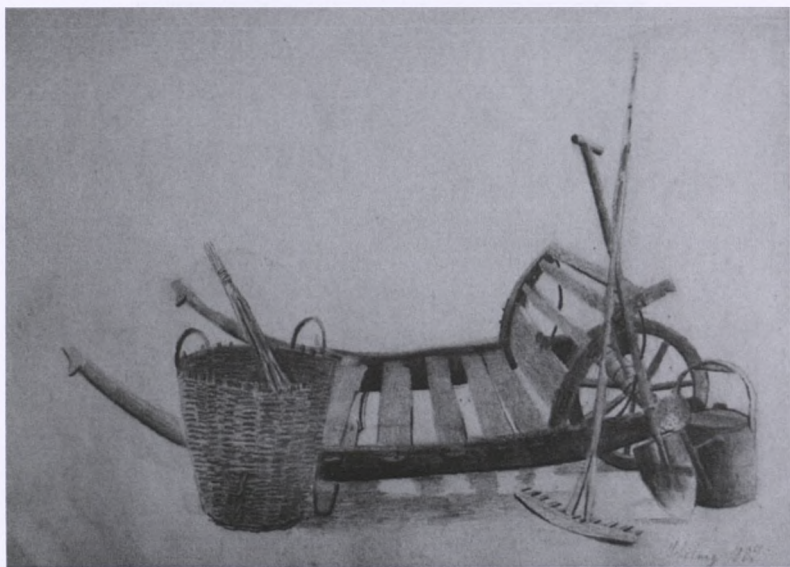
39. Clara Sachs, fotografia z młodości



40. Clara Sachs, *Studium portalu w Roisürben*, szkic ołówkiem, maj 1887



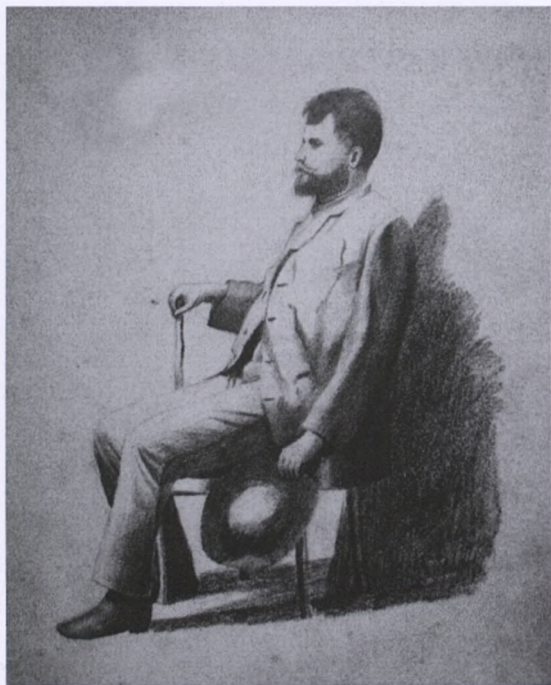
41. Clara Sachs, *Kobiety w wiejskich strojach*, rys. ołówkiem, 1887



42. Clara Sachs, *Narzędzia ogrodnicze*, rys. ołówkiem, 1887



43. Clara Sachs, *Portret Elisabeth Sachs ur. Immerwahr –
szwagierki artystki*, rys. ołówkiem, 1888



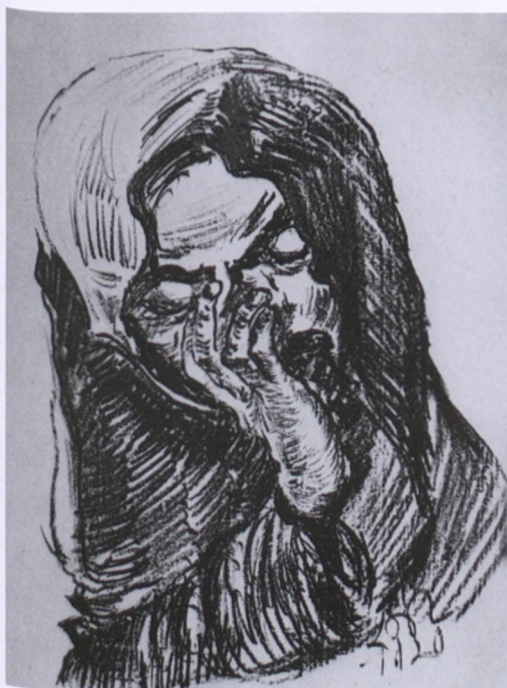
44. Clara Sachs, *Siegfried Sachs – brat Clary*,
rys. ołówkiem, 1889



45. Ludwig Meidner, *Lobe, meine Seele, den Ewigen*,
rys. piórkiem, 1919



46. Ludwig Meidner, *Autoportret jako prorok*,
rys. ołówkiem, ok. 1920



47. Ludwig Meidner, *Tisza be Aw*



48. Ludwig Meidner, *Żyd w tałesie*



49. Isidor Aschheim, bez tytułu [*Autoportret*],
litografia, bez daty (po 1940)



50. Heinrich Tischler, *Malarz Aschheim (Malarz Aschheim)*, fotografia obrazu, bez daty (ok. 1922)



51. Isidor Aschheim, *Juden (Żydzi)*, obraz olejny, 1922



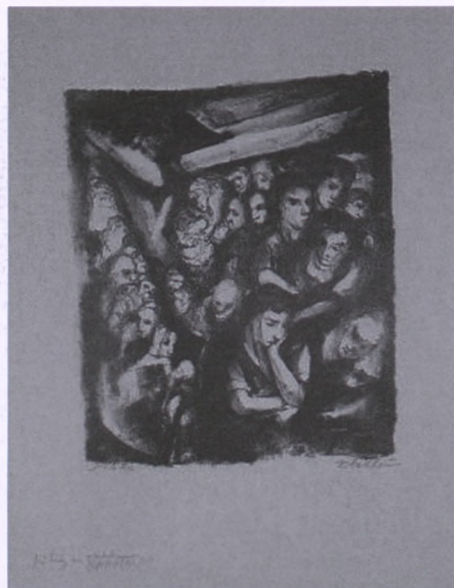
52. Isidor Aschheim, *Flüchtlinge (Uciekinierzy)*, obraz olejny, ok. 1920



53. Isidor Aschheim, bez tytułu, ok. 1922



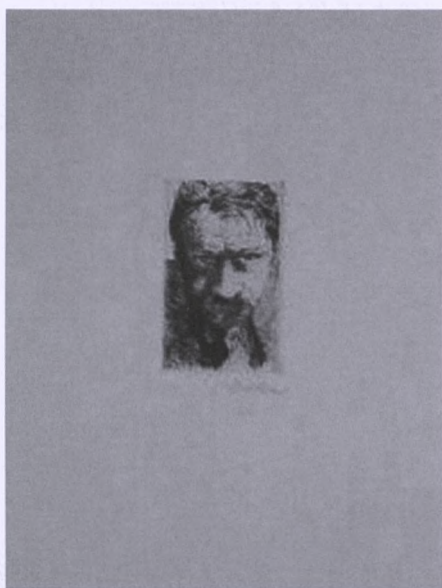
54. Isidor Aschheim, bez tytułu [*Gruppe jüdischer Männer* (*Grupa żydowskich mężczyzn*)], akwaforta, 1919



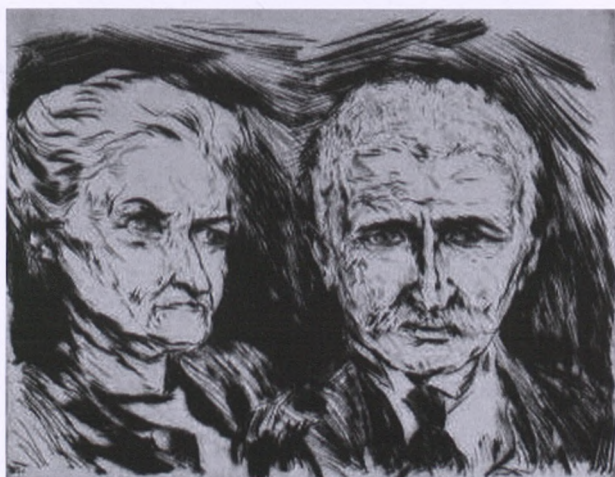
55. Isidor Aschheim, bez tytułu [*Nach dem Brand auf der „Hilda“* (*Po pożarze „Hildy“*)], litografia, bez daty (po 1940)



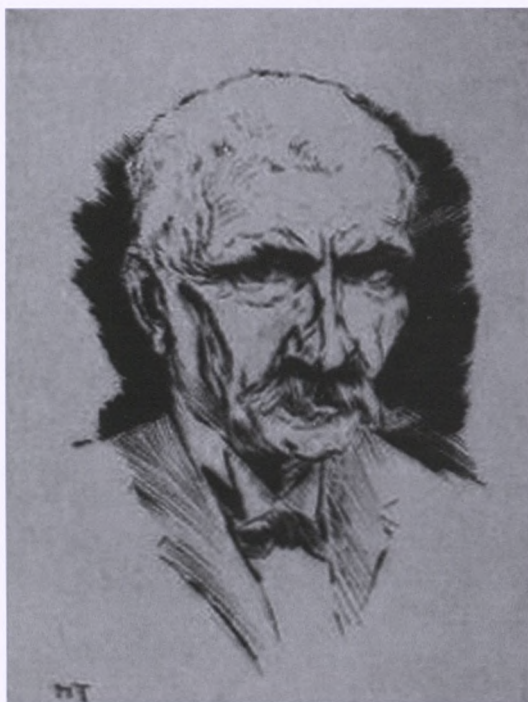
56. Isidor Aschheim, bez tytułu [*Häuser und Menschen* (*Domy i ludzie*)], litografia, 1951 (1957?)



57. Heinrich Tischler, bez tytułu [*Autoportret*],
akwaforta, bez daty (ok. 1925)



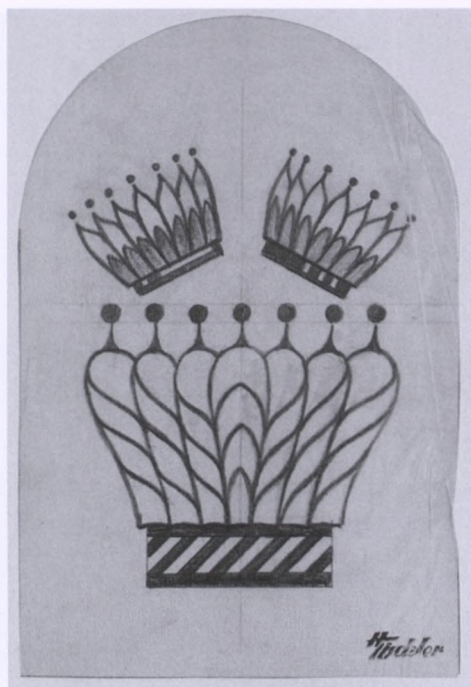
58. Heinrich Tischler, *Moi rodzice*, akwaforta, bez daty



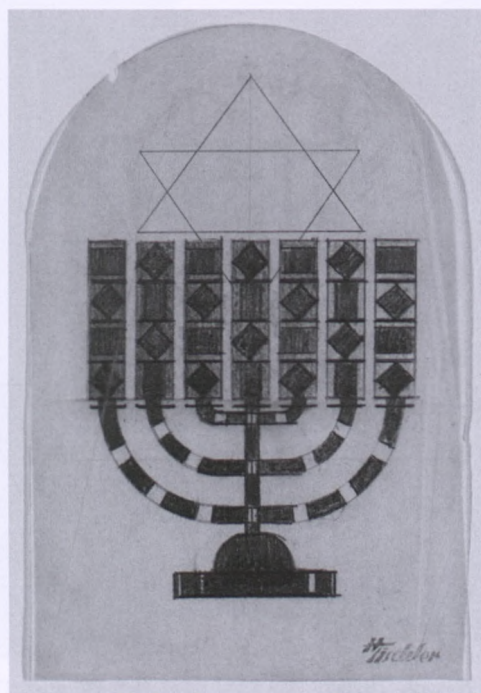
59. Heinrich Tischler, bez tytułu [*Ojciec*],
akwaforta, 1921



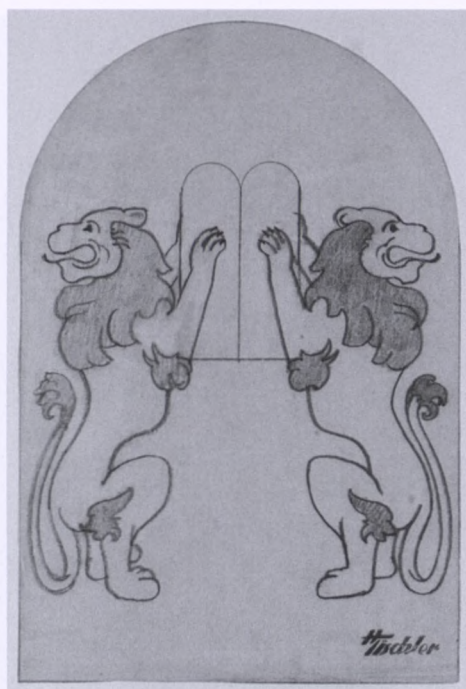
60. Heinrich Tischler, bez tytułu [*Portret Ismara
Littmanna?*], litografia, bez daty



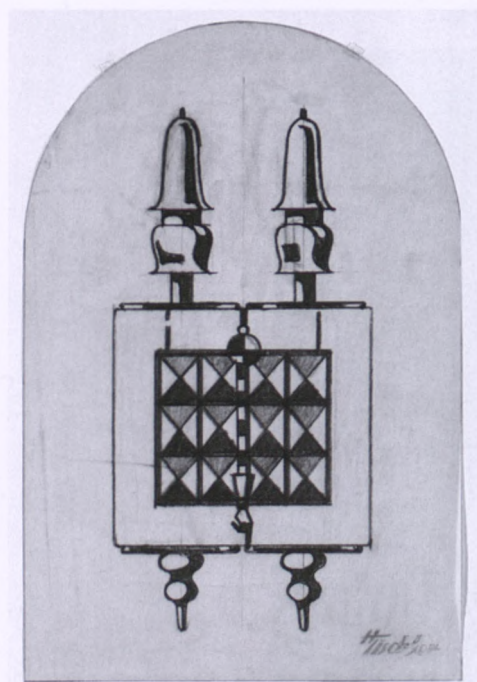
61. Heinrich Tischler, *Keter Tora*, ok. 1920



62. Heinrich Tischler, *Menora*, ok. 1920



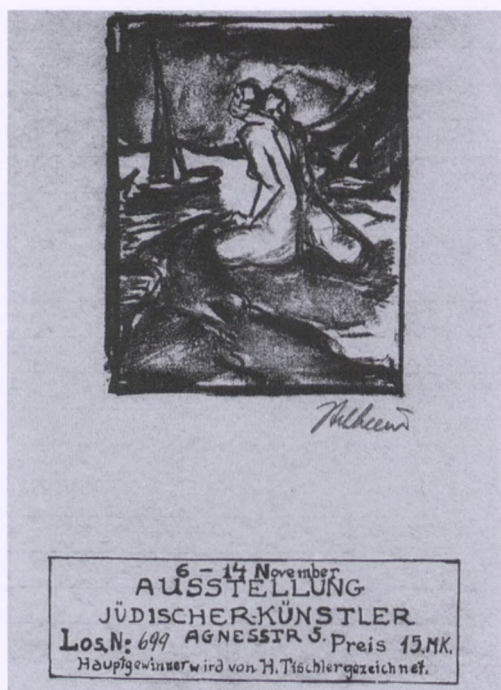
63. Heinrich Tischler, *Lwy*, ok. 1920



64. Heinrich Tischler, *Zwój Tóry*, ok. 1920



65. Heinrich Tischler, *Zestaw hawdalowy*, ok. 1920



66. Heinrich Tischler, *Plakat reklamujący wystawę artystów żydowskich w Loży Lessinga, 1921*



67. Heinrich Tischler, bez tytułu [*Jude (Żyd)*], rys. grafitem, 1934



68. Heinrich Tischler, bez tytułu, rys. grafitem,
1934



69. Heinrich Tischler, *Morgengebet*
(*Modlitwa poranna, z teki: Gebete*),
barwny linoryt, 1916



70. Heinrich Tischler, *Judenkopf (Głowa Żyda)*,
litografia, 1920



71. Heinrich Tischler, *Betender (Modlący się)*,
linoryt, 1935



72. Heinrich Tischler, bez tytułu, litografia, 1926



73. Heinrich Tischler, *Betender (Modlący się)*, litografia, 1926



74. Heinrich Tischler, bez tytułu [Józef i żona Potifara?],
rys. ołówkiem, 1937



75. Heinrich Tischler, *Ucieczka z pogromu*, litografia, 1924



76. Heinrich Tischler, bez tytułu,
rys. tuszem, bez daty (ok. 1930)



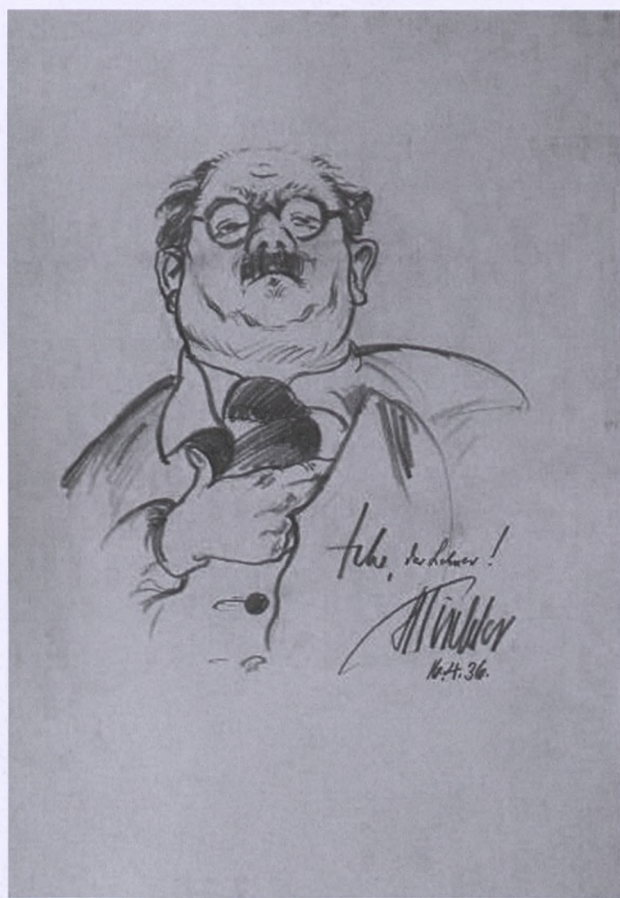
77. Heinrich Tischler, bez tytułu [*W bóżnicy*], rys. tuszem, bez daty



78. Heinrich Tischler, *Isidor Aschheim*,
rys. piórkciem, ok. 1924



79. Heinrich Tischler, *Meine Beschäftigung
im Juni 1934*, rys. grafitem, 1934



80. Heinrich Tischler, *Ich, der Lehrer!*,
rys. ołówkiem, 1936



81. Heinrich Tischler, *So Evchen – und jetzt muss ich wieder Zeichenunterricht geben*, rys. ołówkiem, 1937



82. Heinrich Tischler, *Nur Gutes im neuen Jahre 1938*, rys. ołówkiem, 1937/1938



83. Heinrich Tischler, *Prosit Neujahr 1938*, rys. ołówkiem, 1937/1938



84. Heinrich Tischler, bez tytułu [*Kłęczący*],
rys. ołówkiem, bez daty (ok. 1935)



85. Heinrich Tischler, bez tytułu, rys. ołówkiem,
1937



86. Heinrich Tischler, bez tytułu [*Autoportret jako
anioł*], rys. ołówkiem, 1934



87. Heinrich Tischler, *Zwischenspiel-erei wenn ich verweist bin (dieses Jahr fahre ich nicht fort)*, rys. ołówkiem, ok. 1934



88. Heinrich Tischler, bez tytułu [*Ekspresywna
Landschaft mit Poelzig-Bau (Pejzaż ekspresjonistyczny
z budowlą Poelziga)*], akwafora i akwaforta, 1919



89. Heinrich Tischler, Projekt wystawy domu handlowego Rudolpha Petersdorffa, fotografia bez daty (ok. 1928)



90. Arthur Schwarz, Plakat reklamowy Apteki pod Murzynem, ok. 1924



91. Arthur Schwarz, Apteka Pod Murzynem – projekt szaty graficznej produktów, ok. 1924



92. Arthur Schwarz, Znak firmowy pracowni Arthura Schwarza, ok. 1920



93. Arthur Schwarz, Znak Kulturkreis, 1934



94. Willi Braun, *Grający w karty*, rys. ołówkiem, 1932



95. Paula Grünfeld, *Ulica w Jerozolimie*, linoryt, ok. 1924



96. Paula Grünfeld, *Szkic pejzażu*, rys. ołówkiem, 1924



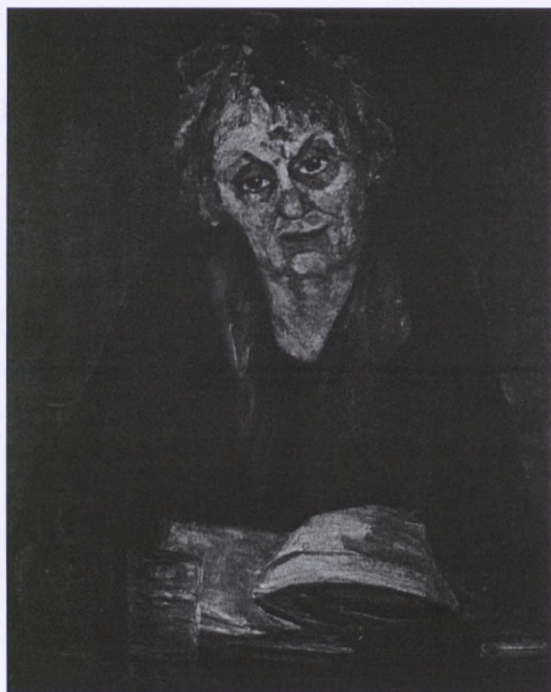
97. Paula Grünfeld, *Szkice*, rys. ołówkiem, 1924



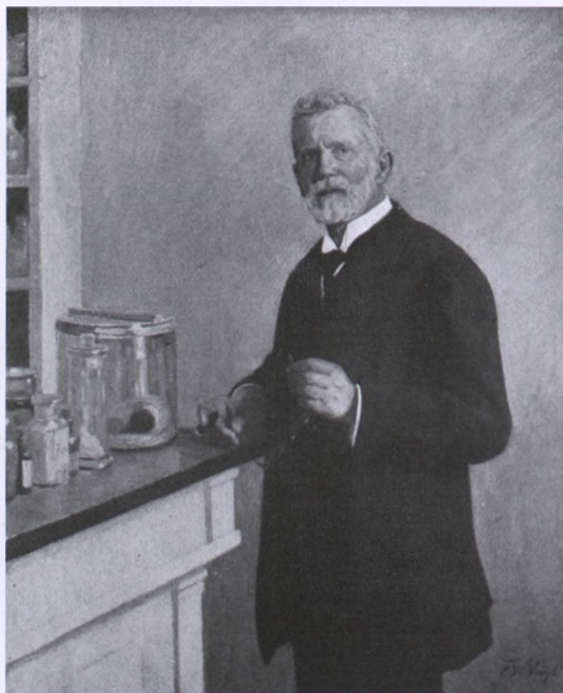
98. Käthe Ephraim Marcus, *Głowa dziecka*, szkic ołówkiem, ok. 1920



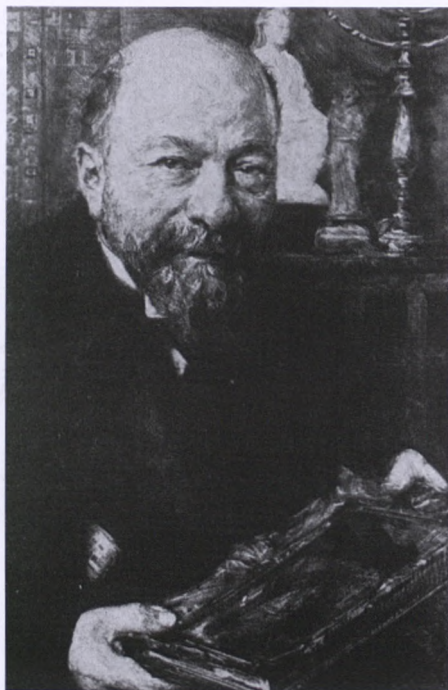
99. Käthe Ephraim Marcus, *Dzieci z przedszkola sefardyjskiego*, obraz olejny, ok. 1920



100. Käthe Ephraim Marcus, *Portret Pauli Ollendorf*,
obraz olejny, ok. 1928



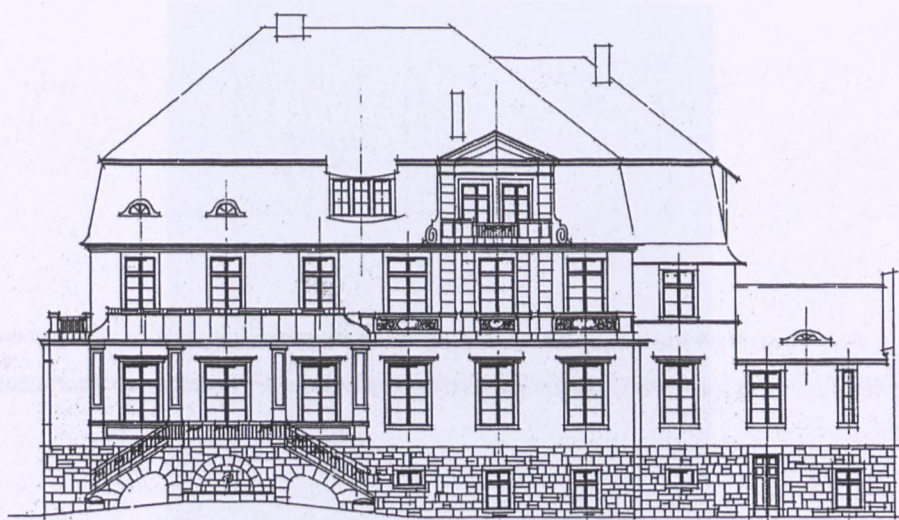
101. Franz M. Voigt, *Portret Paula Ehrlicha*, obraz olejny,
ok. 1910



102. Heinrich Wolff, *Portret nieznanego mężczyzny*, akwaforta, ok. 1910



103. Richard Ehrlich, *Dom Leo Lewina przy ul. Akacjowej 12 (widok od frontu)*



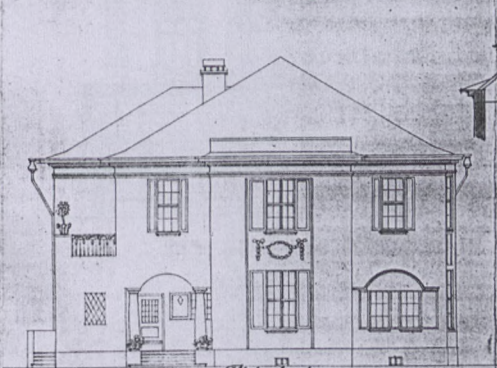
~~Bühnenstück~~

104. Richard Ehrlich, *Dom Leo Lewina przy ul. Akacjowej 12 (widok od strony ogrodu)*

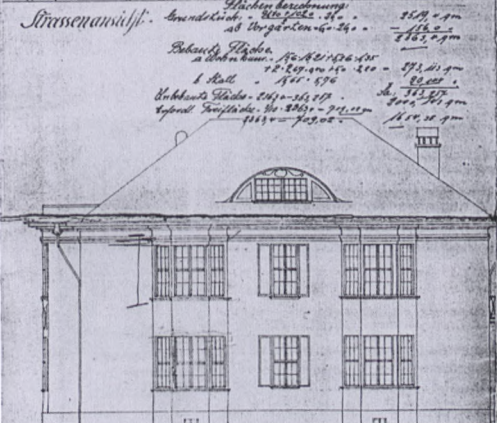
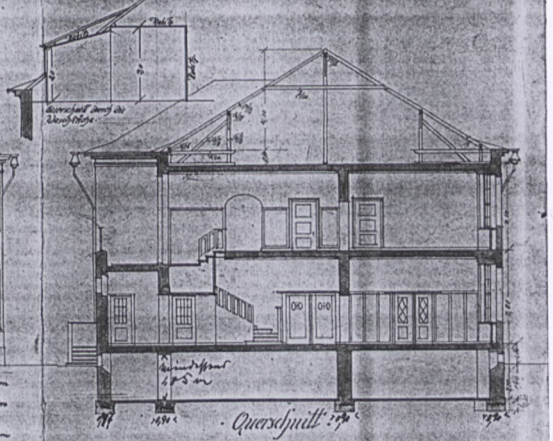


105. Max Slevogt, *Karta dedykacyjna dla Leo Lewina, ok. 1910*

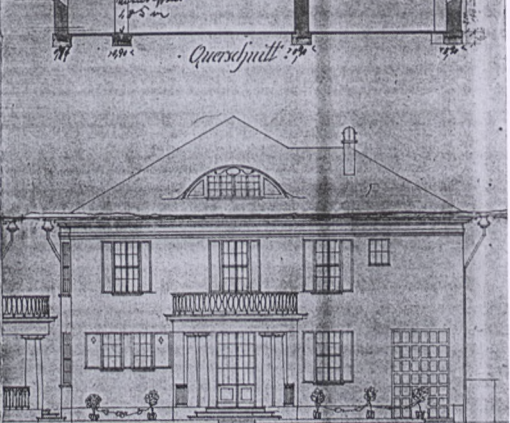
Neubau eines Wohnhauses für Herrn Carl Sachs Breslau auf dem Grundstück
 Kleinburgstrasse No. 18 1/2 Grundstücknr.



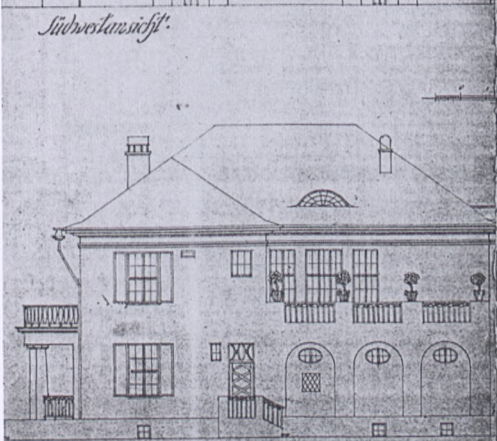
Flächenberechnung:
 Grundstück 25,7 qm
 ab Abzug d. 10,2 qm
 = 15,5 qm
 Baukosten 10.000,-
 ab 10% d. 10.000,- = 1.000,-
 = 9.000,-
 ab 10% d. 9.000,- = 900,-
 = 8.100,-
 ab 10% d. 8.100,- = 810,-
 = 7.290,-
 ab 10% d. 7.290,- = 729,-
 = 6.561,-
 ab 10% d. 6.561,- = 656,-
 = 5.905,-



Südwestansicht



Südostansicht



Nordostansicht

Genehmigt nach Maßgabe des
 Bauscheines P 187 P. 221, 1-100.
 Breslau, den 10. März 1907.
 Stadt. Baupolizeiverwaltung.

Lediglich in baupolizeilicher
 Hinsicht technisch genehm.
 Breslau, den 14. März 1907.
 Polizei-Bauinspektion II.

Rimpfner

Carl Sachs
 Bauplan
 Hansa-Verlag

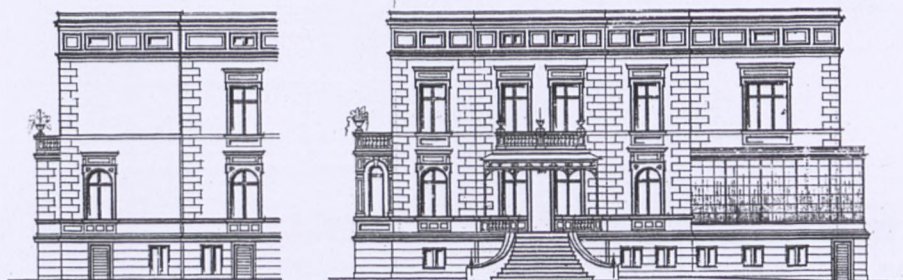
Breslau, den 26. März 1907.
 der Baupolizei
 Carl Sachs
 Bauplan
 Hansa-Verlag

Breslau, den 20. März 1907.
 der Baupolizei
 Carl Sachs
 Bauplan
 Hansa-Verlag

P IV 687/07. P IV 182/07.

—XIII—

—XIII—



107. Dom przy Lindenalee (al. Lipowa), w którym od ok. 1920 mieszkał konsul Smoschewer



Fassade Eichbornstr. 4/6

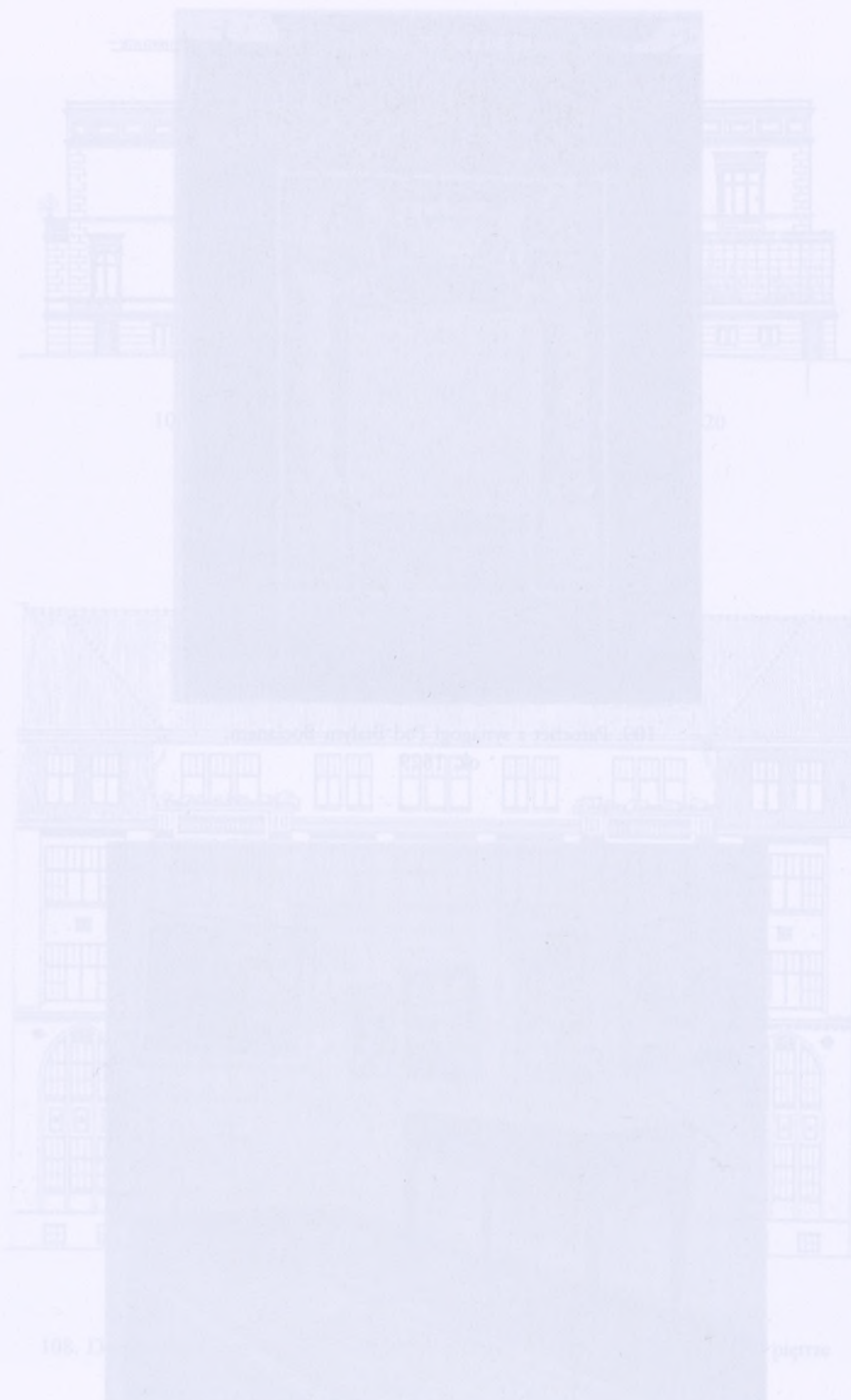
108. Dom przy Eichbonstrasse. Ismar Littmann zamieszkiwał lokale na czwartym piętrze



109. Parochet z synagogi Pod Białym Bocianem,
ok. 1829



110. Fragment wystawy artystów żydowskich w Berlinie, tzw. kącik
wrocławski: Aschheim, Köbler, Kon, Katz, 1937



110. Fragment wzniesy arcybiskupów jęzowskiich w Berlinie, zw. jęzki
wzochwał: Achthelm, Köbler, Kon. Kar. 1937



I. *Gaonim Israel*, Hamburg, 1859



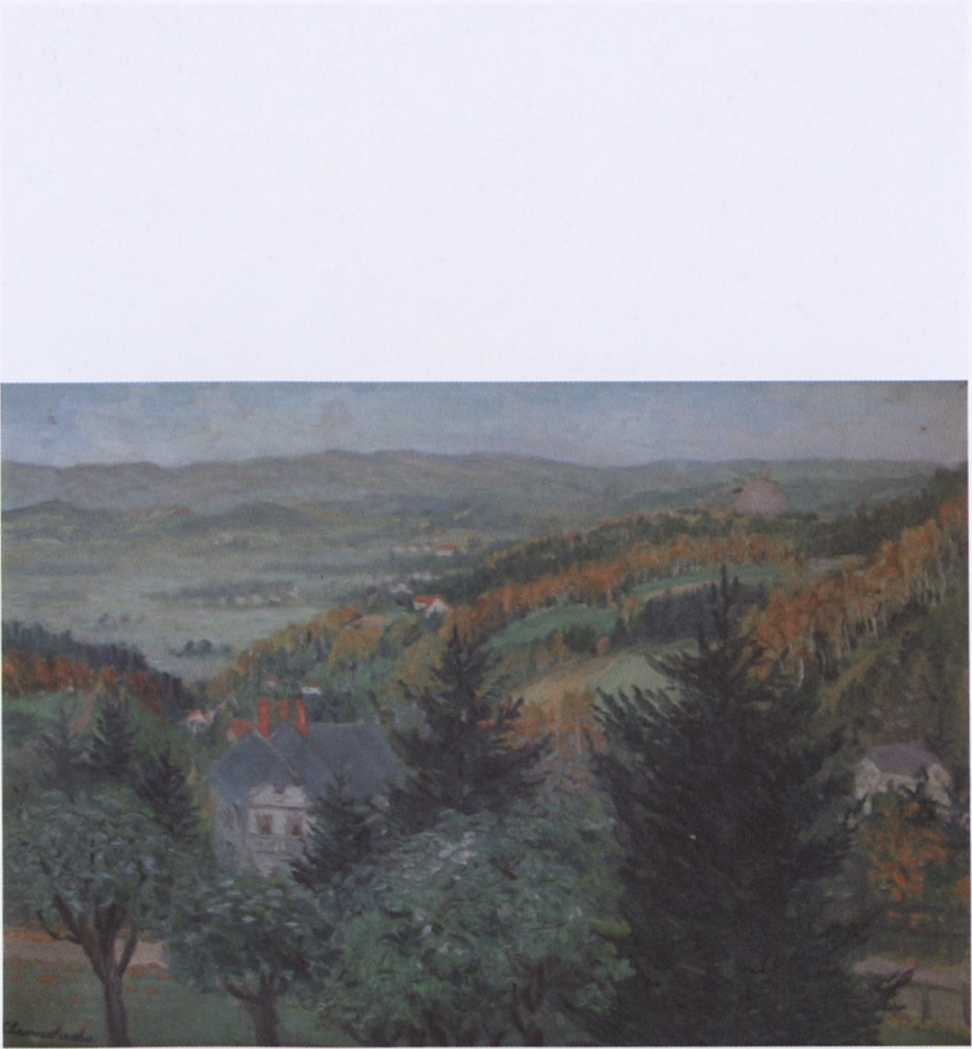
II. Clara Sachs, *Portret bratanicy – Gertrud*,
obraz olejny, 1893



III. Clara Sachs, *Kwiat*, akwarela, ok. 1885



IV. Clara Sachs, *Pejzaż*, obraz olejny, ok. 1900



V. Clara Sachs, *Pejzaż górski*, ok. 1900



VI. Clara Sachs, *Dworek w Maślicach*, obraz olejny, ok. 1900



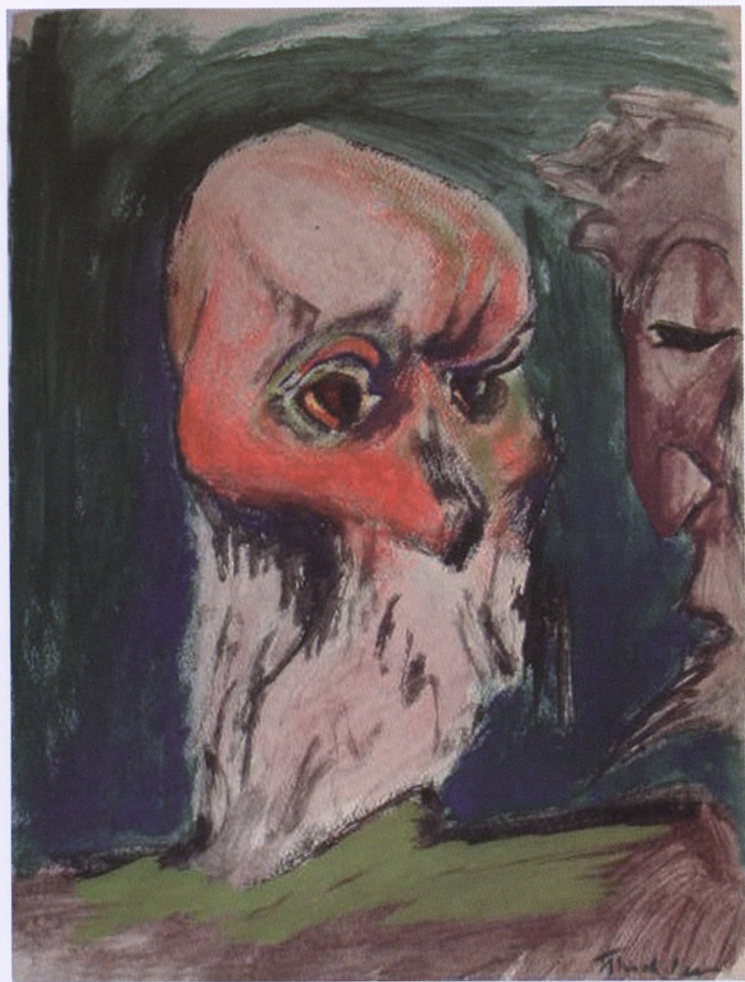
VII. Clara Sachs, *Portret kobiety [Clary Immerwahr?]*, pastel, ok. 1900



VIII. Ludwig Meidner, *Ich und die Stadt (Ja i miasto)*, obraz olejny, 1913



IX. Henrich Tischler, bez tytułu [*Głowa*], gwasz, 1921



X. Heinrich Tischler, bez tytułu [*Maski*], gwasz, bez daty (ok. 1920)



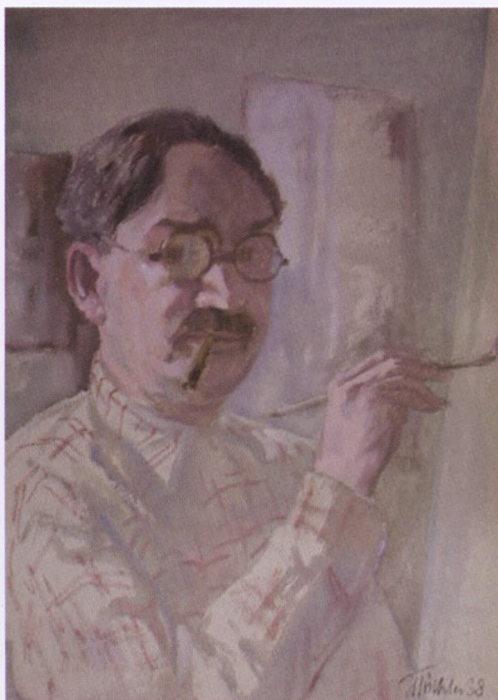
XI. Heinrich Tischler, *Die Gasse (Uliczka)*, gwasz (?), ok. 1920



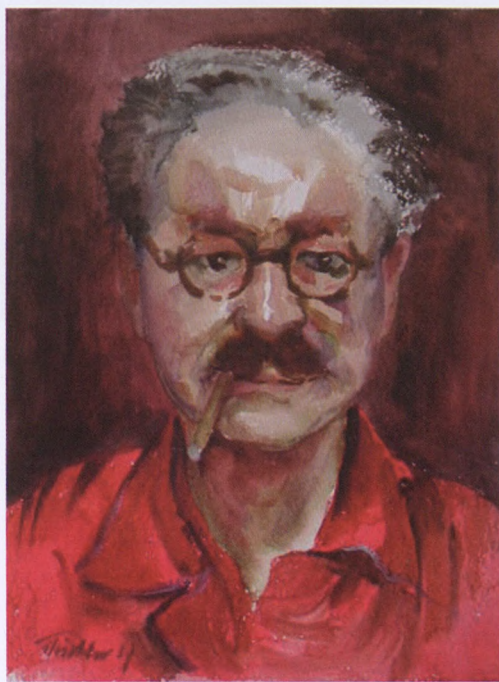
XII. Heinrich Tischler, *Dämmerung (Zmierzch)*, olej na płótnie, bez daty (ok. 1922)



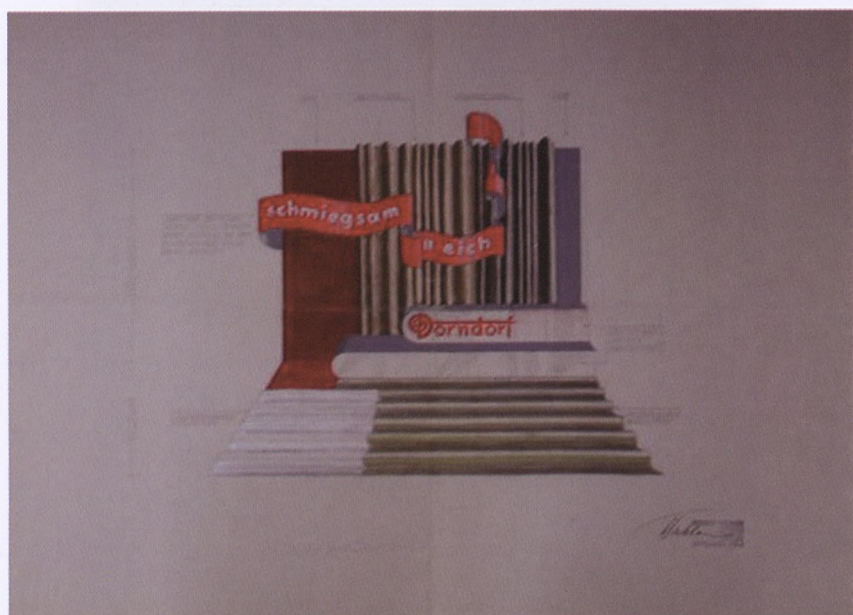
XIII. Heinrich Tischler, *Betender (Modlący się)*, gwasz, 1935



XIV. Heinrich Tischler, *Autoportret*, gwasz, 1928



XV. Heinrich Tischler, *Autoportret*, gwasz, 1937



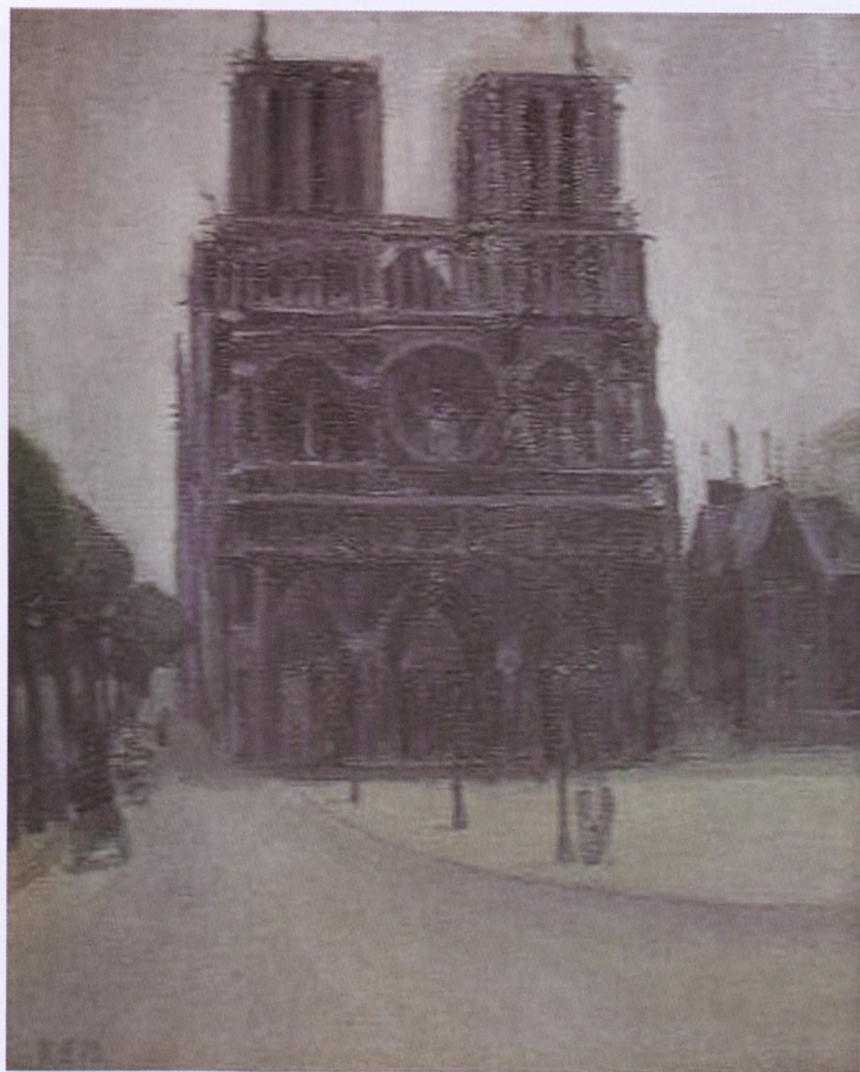
XVI. Heinrich Tischler, Plakat reklamowy, technika mieszana, bez daty (ok. 1930)



XVII. Heinrich Tischler, Projekt plakatu, technika mieszana,
bez daty (ok. 1930)

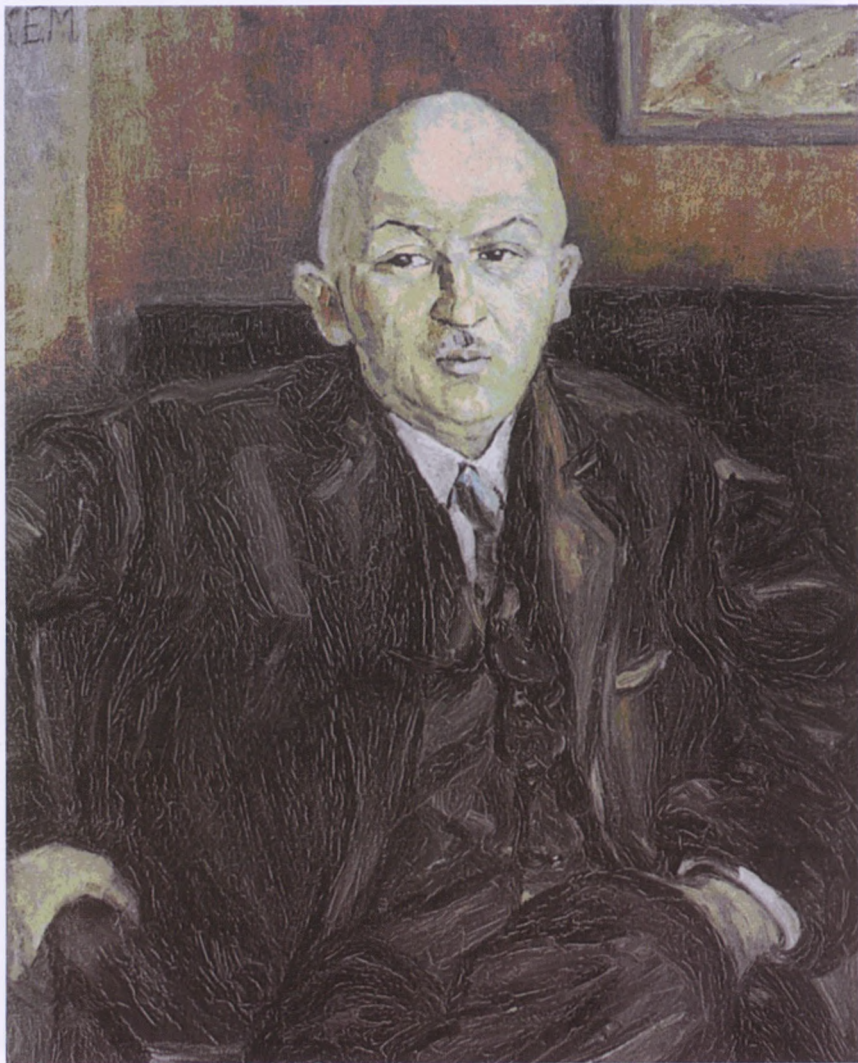


XVIII. Johnny Friedlaender, *Zielona kompozycja*, 1965



XIX. Käthe Ephraim Marcus, bez tytułu [*Notre Dame w Paryżu*], obraz olejny, bez daty
(ok. 1928)





XX. Käthe Ephraim Marcus, bez tytułu [*Portret Ismara Littmanna*], obraz olejny, bez daty (ok. 1930?)



Biblioteka Główna UMK



300044614090

Kultura Artystyczna Żydów

Seria Pracowni Sztuki Orientu Uniwersytetu
Mikołaja Kopernika i Polskiego Stowarzyszenia
Sztuki Orientu pod red. Jerzego Malinowskiego

[T. I] Eleonora Bergman: *Nurt mauretański
w architekturze synagog Europy Środkowo-Wschodniej
w XIX i na początku XX wieku*, 2004

[T. II] Agnieszka Chrzanowska: *Metaloplastyka
żydowska w Polsce*, 2005

[T. III] Małgorzata Stolarska-Fronia: *Udział środowisk
Żydów wrocławskich w kulturalnym i artystycznym życiu
miasta od emancypacji do 1933 roku*, 2008

[T. IV] Natasza Styrna: *Zrzeszenie Żydowskich Artystów
Malarzy i Rzeźbiarzy w Krakowie* (w redakcji)

Biblioteka Główna UMK



300044614090

Biblioteka

Główna

UMK Toruń

1016511



Dr Małgorzata Stolarska-Fronia – historyczka sztuki, tłumaczka, nauczycielka akademicka. Zajmuje się problematyką zjawiska sztuki w kulturze żydowskiej, zwłaszcza w okresie nowoczesnym i szeroko pojętymi *Jewish Studies*, autorka wielu publikacji z tego zakresu. Ukończyła Instytut Historii Sztuki we Wrocławiu, gdzie w 2006 r. obroniła pracę doktorską. Stypendystka wielu prestiżowych fundacji, m.in.: Fundacji Lanckorońskich, Europejskiego Instytutu Studiów Żydowskich w Sztokholmie – PAIDEIA, Centrum Studiów Niemiecko-Żydowskich na Uniwersytecie w Sussex w Wielkiej Brytanii. Uczestniczka i organizatorka międzynarodowych konferencji. Obecnie pracuje w Muzeum Historii Żydów Polskich w Warszawie.

Duża liczba artystów pochodzenia żydowskiego, aktywna działalność kolekcjonerów oraz Muzeum Żydowskie stanowi dowód na świadomy wkład żydowskich środowisk w kulturalne życie Wrocławia. Autorka opisuje trzy pokolenia artystów i kolekcjonerów tworzących od momentu nastania nowej, emancypacyjnej rzeczywistości do 1933 r., których twórczość wpisana została w obraz przemian tożsamościowych żydowskiej społeczności miasta. Książka stanowi pierwsze opracowanie tego tematu, wzbogacone o ilustracje wielu, nieznanych dotąd dzieł.

Biblioteka Uniwersytecka UMK



300044614090

1016511



9 788375 430477