

WYDARZENIE

**Cichy powrót żydowskiego artysty
z Breslau do Europejskiej Stolicy Kultury.
Wystawa i katalog *Sztuka prześladowana:
Żydowski artysta Heinrich Tischler
i jego wrocławskie środowisko /
Verfolgte Kunst: Der jüdische Künstler Heinrich Tischler
und sein Breslauer Kreis*
w Muzeum Miejskim Wrocławia¹**

Rok 2016 to dla Wrocławia czas trudny i intensywny. Do misji bycia „miejscem spotkań” (*meeting place*) i „miejscem pamięci” (tu zwanym z niemiecka *Erinnerungsort*) doszła reprezentatywna funkcja Europejskiej Stolicy Kultury. Nawet miastu z ponadtysiącletnią przeszłością i pięknymi zabytkami trudno sprostać tak wzniosłym zadaniom. Rozdarte pomiędzy polską współczesnością a niemiecką przeszłością, tradycją reprezentowaną przez liczne zabytki z różnych epok a nowoczesnością sygnalizowaną przez nowe osiedla oraz projekty industrialne, ciągle z trudem łączy te elementy w jedną spójną i harmonijną tożsamość. Nadal zbyt rzadko się zdarza, by mieszkańcy Wrocławia i odwiedzający go turyści mieli szansę na dotknięcie tej części przeszłości miasta, która dotyczy jego wątku wielokulturowego oraz wiąże się z bogatym życiem kulturalnym i artystycznym śląskiej stolicy, jakie miało miejsce nie tak dawno temu.

Tym większym wydarzeniem powinna być wystawa, która prezentowała twórczość artysty dla tego miasta ważnego i symbolicznego. Od 20 marca

¹ *Sztuka prześladowana: Żydowski artysta Heinrich Tischler i jego wrocławskie środowisko / Verfolgte Kunst: Der jüdische Künstler Heinrich Tischler und sein Breslauer Kreis*, [katalog wystawy w Muzeum Miejskim Wrocławia, 20 marca – 31 lipca 2016], red. Johanna Brade, Renata Wilkoszewska-Krakowska, wyd. Muzeum Miejskie Wrocławia–Schlesisches Museum zu Görlitz, Wrocław–Görlitz 2016, ss. 271. Badania do niniejszego artykułu zostały sfinansowane ze środków Narodowego Centrum Nauki przyznanych w ramach finansowania stażu po uzyskaniu stopnia naukowego doktora na podstawie decyzji numer DEC-2013/08/S/HS2/00535. Tytuł projektu: *Ekspresjonizm żydowski – w poszukiwaniu przestrzeni kulturowej*.

do 31 lipca 2016 r. Muzeum Miejskie Wrocławia eksponowało bowiem dzieła Heinricha Tischlera – artysty związanego z lokalnymi i ogólnoniemieckimi kręgami awangardowymi, żydowskiego ekspresjonisty, a zarazem zdolnego architekta i projektanta wnętrz. Większość zaprezentowanych na wystawie dzieł pochodziła ze zbiorów Muzeum Śląskiego w Görlitz.

Zbiory dorobku uczniów i profesorów Breslauer Kunstakademie (Wrocławskiej Akademii Sztuk Pięknych), w tym Tischlera, są cennym i pilnie strzeżonym skarbem Muzeum Śląskiego w Görlitz, które zakupiło je od prywatnego kolekcjonera Petera Reissego. Od 2002 r. trwa sukcesywne opracowywanie tego zbioru, czego efektem były dwie wystawy prezentowane w Görlitz: *Werkstätten der Moderne: Lehrer und Schüler der Breslauer Akademie 1903–1932* (25 czerwca 2004 – 25 września 2005) oraz *Kunst zur Kriegszeit 1914–1918: Künstler aus Schlesien zwischen Hurratriotismus und Friedenssehnsucht* (11 maja – 31 października 2015).

Trzecia, tegoroczna wystawa kładzie nacisk na żydowski profil kolekcji. Ekspozycja, a zwłaszcza towarzyszący jej katalog wpisują się zatem w prowadzone już od jakiegoś czasu badania nad środowiskami artystów i kolekcjonerów żydowskich z Breslau². Z pewnością twórczość Heinricha Tischlera daje szansę, by jak przez soczewkę przyjrzeć się poszukiwaniom artystów pochodzenia żydowskiego związanych z tym miastem. Niestety, ich prace na wystawie nie były zbyt licznie reprezentowane – w przeciwieństwie do katalogu, gdzie twórczość innych artystów żydowskich z Breslau została dużo obszerniej opisana i wzbogacona o reprodukcje. W moim omówieniu na początku skupię się na wystawie, by następnie przejść do katalogu.

Wystawę urządzono w oddziale Muzeum Miejskiego Wrocławia w dawnym Pałacu Królewskim. Dzieła zajmowały cztery pomieszczenia, z których każde sygnalizowało wyodrębniony obszar tematyczny prezentowanej ekspozycji. Dzięki chronologiczno-tematycznemu podziałowi zwiedzający łatwo mógł się zorientować w najważniejszych fazach i wątkach

² Oprócz katalogów z wspomnianych wystaw Muzeum Śląskiego w Görlitz zob. także: Małgorzata Stolarska-Fronia, *Udział środowisk Żydów wrocławskich w kulturalnym i artystycznym życiu miasta od emancypacji do 1933 roku*, Warszawa 2008; też, *Jüdische Künstler aus Breslau – eine Einleitung*, [w:] *Jüdisches Leben zwischen Ost und West: Neue Beiträge zur jüdischen Geschichte in Schlesien*, red. Andreas Brämer, Arno Herzig, Krzysztof Ruchniewicz, Göttingen 2014, s. 371–389; Magdalena Palica, *Od Delacroix do van Gogha. Żydowskie kolekcje sztuki w dawnym Wrocławiu*, Wrocław 2010; Myra Wahrhaftig, *Deutsche jüdische Architekten vor und nach 1933 – Das Lexikon*, Berlin 2005; *Apokalypse und Offenbarung: Religiöse Themen im Werk von Ludwig Meidner*, red. Ljuba Berankova, Erik Riedel, Frankfurt am Main 1996; *Das Jahr 1914. Ludwig Meidner in Dresden*, [katalog wystawy w Städtische Galerie Dresden – Kunstsammlung 2014], red. Gisbert Porstmann, Johannes Schmidt, Dresden 2014.

twórczości Tischlera. W pierwszej sali umieszczono autoportrety artysty i inne prace ukazujące rodzinę i przyjaciół we wczesnym etapie twórczości po ukończeniu przezeń studiów na Breslauer Kunstakademie w 1919 r. Niestety, nietrudno było przeoczyć prezentowane w tylnej części tego pomieszczenia prace żydowskich artystek Käthe (Käte) Ephraim-Marcus oraz Pauli Grünfeld, których twórczość dużo szerzej została opisana w katalogu.

Szczególną uwagę przykuwały autoportrety młodego artysty, które stanowią odrębny, ciekawy temat do analizy. Tischler stworzył kilkadziesiąt autoportretów w różnych fazach swojej twórczości. W młodości ukazywał siebie bokiem, w stroju dandysa, ze zmierzwionymi włosami, śmiało patrzącego na widza, z cygarem lub pędzlem w ręku. Jednak najczęstsze ujęcia, które pojawiają się przez cały okres jego twórczości, to kompozycja *en face* z przenikliwym, czasami podejrzliwym, a niekiedy figlarnym spojrzeniem. Wyróżniający się motyw cygara powtarzał się niemal na każdym z autoportretowych ujęć. Tischler miał dość ironiczny stosunek do swoich wizerunków, szczególnie w późniejszych latach swej twórczości, gdy jego twarz przyjęła charakterystyczny wyraz: jowialne oblicze z okrągłymi okularami i kępkami czarnych włosów po bokach łysiejącej głowy.

W sali drugiej ukazana została twórczość Tischlera jako odzwierciedlenie burzliwych czasów I wojny światowej, a także apokaliptycznej rzeczywistości po jej zakończeniu. Zwracały tu uwagę prace graficzne pochodzące z unikatowej teki poświęconej I wojnie światowej, ukazujące okrucieństwo wojny za pomocą oszczędnego, lecz mocnego języka form. Wojna przedstawiona jest na nich jako wydarzenie apokaliptyczne symbolizowane przez modernistyczny wizerunek jeźdźca apokalipsy umieszczonego na stronie tytułowej. Do prac wiążących się z nastrojami, jakie towarzyszyły artyście podczas trwania I wojny światowej, kuratorka wystawy Johanna Brade zaliczyła także tekę *Gebete (Modlitwy, 1916)* oraz tekę *Menschen (Ludzie, 1916)*. Większość tych prac była już prezentowana szerzej w Muzeum Śląskim w Görlitz na wspomnianej wystawie *Kunst zur Kriegszeit 1914–1918: Künstler aus Schlesien zwischen Hurratriotismus und Friedenssehnsucht*. To jeden z najciekawszych pod względem formalnym, jak i ikonograficznym zbiorów dzieł Tischlera, wciąż owianych tajemnicą interpretacyjną. Widoczne są w nich wpływy drzeworytu japońskiego, ale także symbolizmu i oniryzmu o wschodniej proveniencji. Związek twórczości Tischlera z pracami symbolistów, również polskich (m.in. Stanisława Wyspiańskiego czy Wojciecha Weissa), które poznać mógł dzięki studiom u Fryderyka

Pautscha, jest do dziś tematem niezbadanym i słabo omówionym. Wątek wschodnioeuropejski w jego sztuce jest tymczasem bardzo wyraźny, co podkreślała ówczesna krytyka. W 1920 r. ukazała się drukiem sztuka Jicchaka Meira Blausteina *Der Ostjude: Ein Spiel vom Leiden* z pięcioma ilustracjami autorstwa Tischlera. Jest to dowód na to, że artysta podejmował, podobnie jak np. Jakob Steinhardt, wątki związane z duchowością Żydów z Europy Wschodniej. W ten nurt wpisały się też na wystawie prace ukazujące przedmieścia i małe miasteczka oraz ich mieszkańców skupionych wokół zajęć rolnych, pochodzące z teki *10 Kaltnadelradierungen (Dziesięć suchorytów, 1924/25)*, a także ilustracje do *Gebrüder Karamasoff (Braci Karamazow)* Dostojewskiego.

Sztuka Tischlera, choć eklektyczna w wyrazie, ma wyróżniające cechy, które należałoby w tym miejscu podkreślić. Są to, oprócz motywów nawiązujących do duchowości *Ostjuden*, inspirowane ówczesną myślą filozoficzną, a także literaturą i teatrem wątki egzystencjalne (Heinrich Tischler był miłośnikiem Henrika Ibsena i Augusta Strindberga), jak również elementy z duchowości i mistyki żydowskiej. Te ostatnie widoczne były w dziełach umieszczonych w trzeciej sali, gdzie znalazły się wykonane w różnej technice prace ukazujące sceny biblijne – magnetyzujące i nasycone wielopoziomą symboliką oraz podtekstami erotycznymi (*Salome, 1918*, oraz *Samson, 1919*), czy też wydłużone, eteryczne sylwetki modlących się Żydów (bez tytułu – *Trzej prorocy, 1920*), a także grafika ukazująca trawionego ogniem Ahaswera, symbolizującego prześladowania Żydów w Europie Środkowo-Wschodniej. Tego ostatniego przesłania dopełniały dwie kolejne grafiki: *Verfolgte (Prześladowani, 1920/21)* oraz *Angst (Lęk, 1919/20)*. Prace ukazane w tej sali w sposób najbardziej wyraźny umiejscawiają Heinricha Tischlera wśród artystów zaliczanych do żydowskich ekspresjonistów. Kilka dzieł wskazuje na poszukiwania przezeń własnego stylu poprzez inspiracje twórczością założycieli berlińskiej grupy Die Pathetiker: Ludwiga Meidnera (*Ahasver, Verfolgte*) czy Jakoba Steinhardta (*ohne Titel – Drei Propheten / bez tytułu – Trzej prorocy, 1920*). Tischler przyjmował rewolucyjne poglądy środowiska berlińskich ekspresjonistów pochodzenia żydowskiego. Światopogląd ten, oprócz Meidnera i Steinhardta, podzielali również członkowie łódzkiej grupy Jung Jidysz, m.in. Jankel Adler, Henoch Barczyński i Henryk Berlewi – stali bywalcy berlińskich wystaw i galerii, a także gościnnego dla żydowskich artystów domu Jakoba Steinhardta. Pod tym względem twórczość Heinricha Tischlera jest na tle środowiska artystycznego Breslau wyjątkowa – żaden ze

stosunkowo wielu działających w pierwszych trzech dekadach XX w. artystów żydowskich do tego stopnia nie eksponował potrzeby ekspresyjnego wyrażania swojej żydowskiej tożsamości w sztuce. Niewielkim wyjątkiem może być twórczość Isidora Aschheima, którego dzieła również zaprezentowano na wystawie, jednak w sztuce tego artysty wątki żydowskie pojawiają się dużo rzadziej i nie wydawał się on w takim stopniu, jak Tischler zainteresowany tematami religijnymi.

Epilog wystawy, znajdujący się w ostatniej sali, był mocnym akcentem narzuconym przez biografię samego artysty. W 1933 r., gdy do władzy doszedł Adolf Hitler, a Joseph Goebbels został mianowany ministrem propagandy, jednym z pierwszych jego rozporządzeń był zakaz uprawiania zawodu przez żydowskich intelektualistów, prawników i artystów. Henrich Tischler miał wtedy 41 lat. Zarówno on, jak i jego przyjaciele nie mogli już publicznie prezentować swojej sztuki. Artysta w serii satyrycznych rysunków dał wyraz poczuciu zdegradowania, jakie spotkało go poprzez naziistowskie ustawy. Pochodzący z 1934 r. portret ukazuje artystę dłubiącego w nosie, a umieszczony poniżej podpis: *Selbstbildnis. Meine Beschäftigung im Juni 1934 (Autoportret. Moje zajęcie w czerwcu 1934 r.)*, w ironiczny sposób komentuje sytuację żydowskiego malarza³. W ostatniej sali, oprócz prac pochodzących z lat trzydziestych, znajdował się także ekran, na którym była odtwarzana w pętli prezentacja z fotografiami budowli i wnętrz zaprojektowanych przez Tischlera – w ten skromny sposób pokazana została jego twórczość jako architekta.

Głównym atutem wystawy były same dzieła Tischlera, a prezentowany wybór stanowił dobry, pierwszy wgląd w jego twórczość. Biorąc pod uwagę ograniczenia lokalowe, rozumiem koncepcję kuratorki, która zredukowała komentarze kuratorskie do umieszczonych przy wejściu do każdej z sal tablic z tekstami o charakterze wprowadzającym, w sposób ogólny zarysowując kontekst historyczny i społeczny czasów Tischlera. Bardziej szczegółowe opisy, choć zaledwie kilkudzaniowe, towarzyszyły tylko niektórym z dzieł. Niestety, dawało się odczuć małą reprezentację prac malarskich, z których część zaginęła, jednak kilka wartościowych dzieł znajduje się na przykład w zbiorach Ostdeutsche Galerie w Regensburgu. Szkoda, że na wystawie ich nie pokazano.

³ 10 listopada 1938 r., w czwartkowy poranek po wydarzeniach Nocy Kryształowej, Heinrich Tischler został pojmany przez oddział SS we własnym domu i odwieziony do obozu w Buchenwaldzie. Ponad dwa tygodnie później, 16 grudnia 1938 r., zmarł w żydowskim szpitalu w Breslau. Jego pogrzeb odbył się 19 grudnia na cmentarzu żydowskim przy obecnej ul. Lotniczej.

Ważnym elementem towarzyszącym tej wystawie był dwujęzyczny polsko-niemiecki katalog, który powinien być lekturą obowiązkową dla wszystkich zwiedzających ekspozycję. Zawiera on 97 stron tekstu autorstwa kuratorki wystawy, a jednocześnie osoby, która od wielu lat opracowuje kolekcję w Muzeum Śląskim w Görlitz – dr Johanny Brade. Na kolejnych ponad 150 stronach znajdują się reprodukcje prac Tischlera – zarówno tych prezentowanych na wystawie, jak i innych, należących do zbiorów Muzeum Śląskiego, Ostdeutsche Galerie w Regensburgu, a także Muzeum Żydowskiego w Berlinie, które nie zostały pokazane. Jest tu również większy niż na wystawie wybór dzieł innych żydowskich artystów z Breslau: Isidora Aschheima, Käte Ephraim-Marcus, Jechiela Schulsingera czy Pauli Grünfeld. To wielka zaleta tej publikacji, w której udało się zgromadzić bogaty materiał ikonograficzny, w wielu przypadkach upubliczniony po raz pierwszy.

Kompozycja rozdziałów, a także zawarte w nich informacje wskazują na najważniejsze etapy, motywy i wątki w twórczości Heinricha Tischlera – lokując go zarówno w środowisku Breslau, jak i zarysowując jego związki z kulturą żydowską, ówczesnymi prądami ideologicznymi i politycznymi. Jest to zatem dobre opracowanie jednocześnie twórczości Tischlera oraz środowiska, w którym tworzył. W katalogu tym należyte miejsce poświęcono także innym artystom żydowskim w Breslau, a na szczególną uwagę zasługuje tu wspomniane środowisko artystek śląsko-żydowskich, które były integralną częścią tutejszej bohemy.

Wątpliwość budzi jednak koncepcja przewodnia zarówno wystawy, jak i katalogu. Pierwsza po niemal stu latach prezentacja prac Heinricha Tischlera i wrocławskiego środowiska (choć podkreślam tu jeszcze raz ogromną dysproporcję) we Wrocławiu pod szyldem *Verfolgte Kunst (Sztuka prześladowana)* zaburza perspektywę, w jakiej należałoby spojrzeć na jego twórczość, zaprzecza także rzeczywistej zawartości zarówno wystawy, jak i katalogu. Wszak w obu prezentowany jest dorobek Tischlera nie tylko z lat trzydziestych, kiedy to jako artysta żydowski, w dodatku ekspresjonista, pozbawiony został praw do wykonywania zawodu malarza, lecz w większości przedstawiane są dzieła z okresu, w którym był akceptowanym i na ogół dobrze przyjmowanym członkiem europejskiej awangardy. Ze wstępu do katalogu można by wnioskować, że najważniejszym powodem zorganizowania tej wystawy jest fakt, iż Heinrich Tischler padł ofiarą polityki narodowych socjalistów. Mamy tu zatem niestety do czynienia z nadal stosowaną, jednowymiarową perspektywą Zagłady w opracowaniach dorobku artystów żydowskich, zwłaszcza tych, których dzieła

przez wiele lat uznawane były za zaginione lub wskutek słabego opracowania nieudostępniane publiczności. Miano „odrzuconego”, uznanego za „zwyrodniałego”, ma dodać artystom pochodzenia żydowskiego znaczenia i wyjątkowości, ma też dookreślić ich tożsamość. Tymczasem – i tak jest w tym przypadku – niesłusznie powieliła model narzucony przez historię. Taka perspektywa budzi mój sprzeciw, nie tylko jako miłośniczki sztuki Heinricha Tischlera, ale także badaczki jego twórczości. Zwłaszcza że wielu odbiorców tej wystawy z pewnością zetknęło się z jego twórczością po raz pierwszy i istnieje obawa, iż podświadomie zinternalizuje tę ideę pojawiającą się zarówno w tytule wystawy, jak i w katalogu.

Żydowskie pochodzenie Tischlera, a także związana mocno z żydowską duchowością i kulturą jego sztuka nie stały się oczywiste dopiero w 1933 r. Wraz z innymi żydowskimi ekspresjonistami z Niemiec, Polski i Ukrainy od początku drugiej dekady XX w. był częścią międzynarodowego środowiska, które w sposób swobodny zajmowało własną przestrzeń kulturową wewnątrz całego ruchu ekspresjonistycznego. Ich celem było tworzenie sztuki, która wyrażać miała nastroje ich pokolenia, ich siłą napędową były idee rewolucyjne i chęć odnowienia kontaktu z zatraconą kulturą żydowską⁴. Stosowanie zatem do ich twórczości pojęcia „entartete” czy „verfolgte” jako następstwa ideologii nazistowskiej jest zawężeniem perspektywy patrzenia na ich sztukę, co postrzegam jako uchybienie metodologiczne w koncepcji tej wystawy.

Katalog jest bogatym i rzetelnym źródłem danych biograficznych i analiz niektórych dzieł Tischlera, stąd też stanowi bardzo cenne uzupełnienie tej wystawy. Zakradło się tam jednak kilka nieścisłości: prezentowana na s. 48 fotografia ukazująca rzekomą willę przy Lothringer Straße, gdzie miał mieszkać Tischler, nie może ukazywać tej ulicy. Szeroka, reprezentacyjna zabudowa Lothringer Str. złożona była z kamienic czynszowych, a nie willi, jak ukazuje to fotografia. Nie ma też wątpliwości, co wynika z przekazów rodzinnych, iż Tischler związany był z zakładem obróbki drewna braci Haddów (s. 57). Występuje także błąd w dacie utworzenia Szkoły Sztuki Becał w Jerozolimie, utworzonej nie w 1935 r. (s. 81), lecz w 1906 r. Kwestią interpretacji badawczej jest także fakt, czy zawód architekta był

⁴ Jednym z ważnych czynników charakteryzujących światopogląd tej grupy były nastroje apokaliptyczne, których źródłem była m.in. filozofia żydowska. Opisałam to zjawisko i sposoby jego wyrażania przez artystów żydowskich w sztuce, jako przykład podając m.in. dzieła Heinricha Tischlera – zob. Małgorzata Stolarska-Fronia, *Apocalyptic City versus Apocalyptic Shtetl: The Experience of Catastrophe in the Work of the Jewish Expressionists*, „Centropa” 15 (2015), nr 3, s. 242–254.

nową orientacją Tischlera, czy też twórczość tego artysty przebiegała dwutorowo, a on sam już od czasów studiów wkładał wiele wysiłku, by oba te nurty działalności połączyć. Z przekazów osobistych wynika to drugie. Mimo tych usterek katalog jest bardzo cennym źródłem nowych informacji o życiu i twórczości Tischlera – z pewnością ważną pozycją zarówno dla badaczy jego twórczości, jak i dla tych, którzy zetkną się z nią po raz pierwszy.

Kwestią, której niestety nie sposób pominąć, jest polskie tłumaczenie katalogu. Wydaje się, że wersja polska nie została poddana odpowiedniej weryfikacji merytorycznej, przez co ma wiele poważnych uchybień, zwłaszcza w obrębie terminologii żydowskiej. Oprócz niezręcznych sformułowań typu „korporacje judaistyczne”, co w rzeczywistości jest tłumaczeniem niemieckiej nazwy własnej *Arbeitsgemeinschaft jüdischer Korporationen*, a bez odnotowania tego faktu w polskim tekście brzmi dziwnie; pojawia się także kuriozalna fraza „spirytualny zwrot do Boga” (s. 19) oraz inne niewłaściwe tłumaczenia tytułów i terminologii tak oczywistych, jak „Żyd wieczny tułacz” w odniesieniu do Ahaswera, przełożony w sposób dosłowny jako „Wieczny Żyd” (*Der ewige Jude*), co w rzeczywistości – i na tym polega niezręczność tego tłumaczenia – jest tytułem niemieckiego filmu propagandowego z 1940 roku. Jednak największe zastrzeżenia budzi powtarzany na wielu stronach katalogu, a także w tytule jednego z rozdziałów (s. 29), termin „motyw judaistyczny”. W polskiej literaturze przedmiotu używa się po prostu sformułowania „motyw żydowski”, podobnie zresztą jak występuje to w niemieckim oryginale tekstu katalogu, gdzie Johanna Brade stosuje słowo „jüdisches”. Tym bardziej więc dziwi decyzja tłumaczki o zastosowaniu w przekładzie swoistego listka figowego, jakim jest zawężający termin „judaistyczny”.

Wystawa dzieł Heinricha Tischlera we Wrocławiu była istotnym wydarzeniem, a słowa uznania za determinację w jej urządzeniu należą się obu organizatorom – Muzeum Śląskiemu w Görlitz oraz Muzeum Miejskiemu Wrocławia. Mam nadzieję, że pomimo jej słabego nagłośnienia (brak plakatów w mieście i przed samym wejściem do Pałacu Królewskiego) twórczość Tischlera została wyraźniej wpisana w historię miasta, w którym powstała.

Małgorzata Stolarska-Fronia
Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu