

An abstract painting by Fritz Ascher. The background is a textured wash of red and orange. In the center, there is a prominent, hand-painted yellow circle. Below the circle, there are several horizontal brushstrokes in yellow and orange, some of which are thicker and more expressive than others. The overall style is characteristic of German Expressionism, with bold colors and visible brushwork.

**To Live is to  
Blaze with Passion**

Fritz Ascher,  
a German Expressionist

**Leben ist  
Glühn**

Fritz Ascher,  
ein deutscher Expressionist

**To Live is to** **Leben ist**  
**Blaze with Passion** **Glühn**  
The Expressionist Der Expressionist  
Fritz Ascher Fritz Ascher

To David  
Für David

### The Image

(Before my own creation)  
So I crouch  
In heavy silence;  
enchanted = bewildered =  
before my very self.

I created you  
In the unspeaking night,  
refined,  
whipped by flame.  
Pushed and pressed, -  
“in deep necessity”  
You stand before me:  
a *Command*.

I look at you,  
my countenance –  
and listen to  
“a distant ‘I’”

To grasp oneself –  
: is naught but astonishment  
In this way is a being’s  
capricious spirit.

(Poems Vol. I, undated, p. 1)

### Das Bild

(Vor eigenem Schaffen)  
So hocke ich,  
in dumpfem Schweigen; -  
gebannt = verwirrt =  
vor meinem Eigen.

Erschuf Dich  
in verschwiegener Nacht, -  
Getrieben,  
peitschend angefacht.  
Gedrängt, gepresst, -  
„In tiefer Not!“  
Erstandest Du mir  
: ein Gebot.

Blick ich auf Dich,  
mein Angesicht –  
Und lausche  
„Einem fernen Ich.“

Was sich begreift –  
: Ist nichts als Staunen –  
Drob eines Wesen  
Launen Geist.

(Gedichtsband 1, undatiert, S. 40)

The exhibition is taking place under  
the patronage of the Minister of State  
of the Federal Republic of Germany

Die Ausstellung steht unter der Schirmherrschaft  
der Staatsministerin für Kultur und Medien  
der Bundesrepublik Deutschland

**Prof. Monika Grütters MdB**

**Felix-Nussbaum-Haus, Osnabrück**

September 25, 2016 – January 15, 2017 /  
25. September 2016 – 15. Januar 2017

**Kunstsammlungen Chemnitz**

March 5 – June 11, 2017 / 5. März – 11. Juni 2017

**Sächsische Landesanstalt für privaten  
Rundfunk und neue Medien**

March – July, 2017 / März – Juli 2017

**Oppenheim Villa –  
Museum Charlottenburg –  
Wilmsdorf Berlin**

December 7, 2017 – March 11, 2018 /  
7. Dezember 2017 – 11. März 2018

**Potsdam Museum –  
Forum für Kunst und Geschichte**

December 9, 2017 – March 11, 2018 /  
9. Dezember 2017 – 11. März 2018

**To Live is to  
Blaze with Passion**

The Expressionist  
Fritz Ascher

**Leben ist  
Glühn**

Der Expressionist  
Fritz Ascher

Publisher / Herausgeber

**The Fritz Ascher Society for Persecuted,  
Ostracized and Banned Art, Inc., New York**

Preface / Grusswort

**Prof. Monika Grütters MdB**

Foreword / Vorwort

**Rachel Stern**

Editor / Redaktion

**Rachel Stern**

**with / mit Ori Z. Soltes**

with contributions by / mit Beiträgen von

**Jörn Barfod**

**Eckhart Gillen**

**Wiebke Hölzer**

**Ingrid Mössinger**

**Ori Z. Soltes**

**Rachel Stern**

**Wienand Verlag GmbH Cologne / Köln**

## Lenders / Leihgeber

We would like to thank the Jewish Museum Berlin, the Nicole Trau Collection and the Auerbach-Velde Collection, and all the private collectors who wish to remain anonymous for their generous support with loans.

Wir danken dem Jüdischen Museum Berlin, der Nicole Trau Sammlung und der Auerbach-Velde Sammlung, und all den namentlich nicht genannten privaten Sammlern für die grosszügige Unterstützung durch ihre Leihgaben.

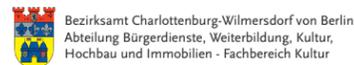
## Acknowledgements / Dank

Karl Arndt	Cilly Kugelmann
Eva Auerbach	Mechthild Kunert
Verena Auerbach-Velde and/und Wolfgang Velde	Christoph Kreutzmüller
Heinz-Gerd Badziong	Bernd Lehmann
Carmen Bambach	Lisa Lipkin
Dominik Bartmann	Kammy Lai
Amnon Barzel	Dana Lord
Doris Benner	Frank Mecklenburg
Michael Blumenthal	Andreas Nachama
Rolf Bothe	Udo Ochendalski
Vera Bendt	Nicholas M. O'Donnell
Inka Bertz	Corinna Ortner
Marina and/und Jürgen Bostelmann	Gudrun Rademacher
Andreas Brand	Ronald Ries
Susanne und Joachim Brand	Peter Schäfer
Eva und Peter Bünte	Margret Schütte
Avraham und Edna Ehrlich	Linda Seckelson
Connie Ekmekciyan	Hermann Simon
Dr. Karl Ellwanger	Renata Stein
David del Gaizo	David Stern
Georg Girardet	André Stolle
Gabriele Goldfuss	Bianca Stock
Evelyn and/und Achim Graf	Carol Kahn Strauss
Friede Gustavus	Toby Turkel
Ute Gustavus	Björn Weigel
Wolfgang und Monika Gustavus	William H. Weitzer
Grazyna Halasa	Manfred Wellnitz
Marvin Hayes	Karen Wilkin
Meike Hoffmann	Stephan Zakow
Inge Jaehner	



## Many thanks to our sponsors / Wir danken unseren Förderern

Arbeitskreis Ausland für  
Kulturelle Aufgaben e.V.



Bundesarchiv Berlin  
Evangelisches Landeskirchliches Archiv Berlin (ELAB)  
Internationaler Suchdienst / International Tracing Service (IST), Bad Arolsen  
Koordinierungsstelle Stolpersteine Berlin  
Landesamt für Bürger- und Ordnungsangelegenheiten, Abt. 1 Entschädigungsbehörde (EA)  
Landesarchiv Berlin  
Leo Baeck Institute, New York (LBI)  
Stiftung Stadtmuseum Berlin  
Thomas J. Watson Library im Metropolitan Museum of Art

COVER

"Sunset" / "Untergehende Sonne" (detail)

c. / ca. 1960

Oil on canvas / Öl auf Leinwand

49.2 × 50 in. / 125 × 126 cm

Private collection / Privatsammlung

(Cat. / Kat. 96)

PRECEDING PAGES

Dancers / Tanzende (detail)

1921

Black ink and graphite on paper /

Schwarze Tusche und Graphit auf Papier

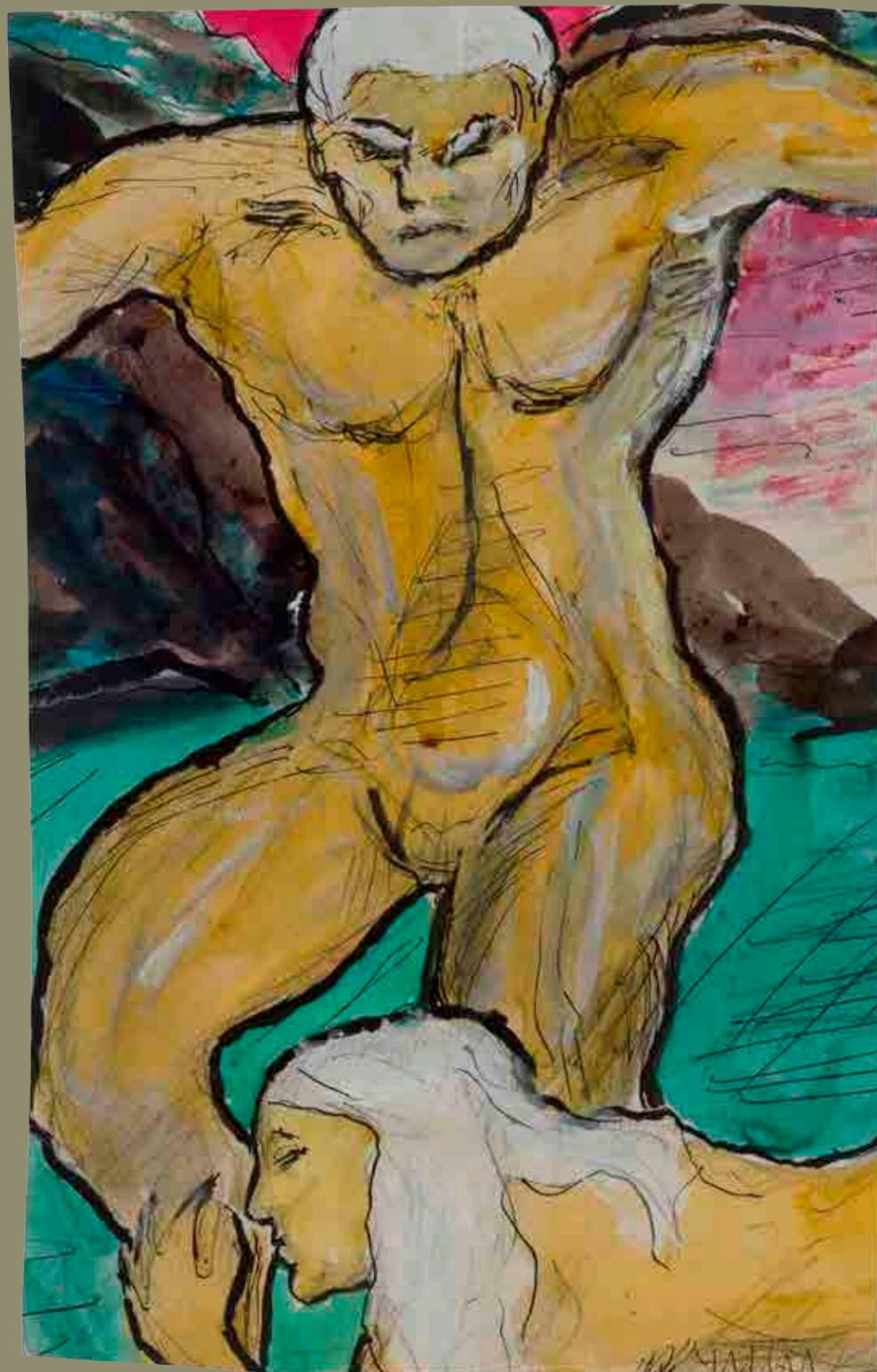
13.6 × 17.5 in. / 34.5 × 44.5 cm

Private collection / Privatsammlung

(Cat. / Kat. 48)

Content / Inhalt

- 13 Preface by the exhibition's patron Minister of State  
of the Federal Republic of Germany /  
Grusswort der Schirmherrin Staatsministerin  
der Bundesrepublik Deutschland  
*Prof. Monika Grütters MdB*
- 14 Introduction /Einleitung  
*Rachel Stern, New York*
- 18 A Life in Art and Poetry /  
Ein Leben in Kunst und Dichtung  
*Rachel Stern, New York*
- 64 Fritz Ascher's Time at the Königsberg Academy of Art /  
Fritz Aschers Zeit an der Kunstakademie Königsberg  
*Jörn Barfod, Kustos Ostpreußisches Landesmuseum, Lüneburg*
- 70 Fritz Ascher – His Work until 1933 /  
Fritz Ascher – Das Werk bis 1933  
*Ingrid Mössinger, Kunstsammlungen Chemnitz*
- 80 "The Golem": Its Sources and Its Offspring /  
"Der Golem": Sein Ursprung und seine Entwicklung  
*Ori Z. Soltes, Georgetown University, Washington D.C.*
- 118 Poems / Gedichte
- 130 Painting as Reassurance of the Own Existence.  
Fritz Ascher's Paintings after the Shoah in Comparison  
with Frank Auerbach's Autobiographic Works /  
Malen als Rückversicherung der eigenen Existenz.  
Fritz Aschers Malerei nach der Shoah im Vergleich  
mit Frank Auerbachs autobiographischen Bildern  
*Eckhart Gillen, Berlin*
- 152 Catalogue / Katalog
- 280 Bibliography / Literaturverzeichnis
- 284 Fritz Ascher's Library / Bücherei
- 286 Authors / Autoren
- 288 Biography / Biographie
- 290 Photography credits / Photonachweis
- 291 Imprint / Impressum



## Fritz Ascher's "Der Golem"

**Its Sources and Its Offspring**

Fritz Aschers Der Golem

**Seine Ursprünge und seine Folgewerke**

**Ori Z. Soltes**

PRECEDING PAGES  
Fig. 4.0  
Figure Study / Figurestudie  
c. / ca. 1913  
White gouache and black  
ink over watercolour and  
graphite on paper /  
Weisse Gouache und schwarze  
Tusche über Aquarell und  
Graphit auf Papier  
12.8 × 8.1 in. / 32.6 × 20.6 cm  
Private collection /  
Privatsammlung

Fritz Ascher's 1916 painting "The Golem" (Cat. 30) offers an array of interesting questions that reflect both the work and the identity and sensibility of the artist. Who or what was the Golem? How does Ascher perceive the Golem as a character — and those who created him? This second question is dependent upon a third and fourth: how did Ascher define himself, spiritually? How does one define the nature of his style and its implications for this and other works?

The Golem is, in the first place, associated with late medieval Jewish mysticism — *kabbalah* as it is called during that era of its development — in its efflorescence specifically in Prague, whose key figure was Rabbi Judah Loew (1520/25–1609).<sup>1</sup> Rabbi Loew was known for writings that further expanded the *esoteric* side of *kabbalah*. Such esoteric elements included both refined and expanded discussions of how one might achieve what all mystics seek: to become one, as it were, however briefly, with the hiddenmost inner recesses of God — the Divine *mysterion*. Included, too, in these esoteric meditations were ever more complex calculations as to when the messiah might be expected to appear, at last, to bring about a definitive improvement in the Jewish condition across a world in which Jews were a far-flung archipelago of islands in frequently hostile seas of Christendom and other faiths.

It is understood by all Jewish mystics that the goal of achieving such oneness requires an emptying out of self from one's *self*; how else can one be filled with God? This means at least two things. First, that one's real goal cannot be to achieve oneness for one's *self* and one's *own* enlightenment — for that would be, by definition, too *self-centered* an ambition, and there would be no hope of success. One must engage in the mystical process in order to improve the community around one and to be part of the larger project of *tikkun olam* ("repairing the world") with which *kabbalah* had become particularly obsessed in the 16th and 17th centuries. Second, that the process is very dangerous: if one were to succeed in emptying one's self, could one "return" from the experience, regain one's own self — or would one die, or go mad, or apostasize? One of the most famous brief passages in the Talmud (in *Hagigah* 2b) warns of this by way of a story of four highly skilled rabbis who enter the garden of mystical speculation, the *pardes*, from which journey only one, Rabbi Akiva, who "entered in peace and returned in peace," survived intact.

So Rabbi Loew, formidable master of the most esoteric of kabbalistic ideas, understood very well that the purpose to which he must always put his skill was the betterment of his community. There is a perfect

logic, then, to the other side of Rabbi Loew's kabbalistic activity. Indeed, he carried *practical kabbalah* to an altogether new level by using the most abstruse of mystical formulae to create a creature to serve and protect the Jewish community of Prague. This might be considered a medieval exception to Jewish non-physicality: Jewish communities across Europe, North Africa and the Middle East had for centuries survived by being clever rather than athletic. Their small numbers simply made physicality as a path to salvation illogical. But Judah Loew's creature was large, overwhelmingly physically powerful — and perfectly obedient to its creator. It was called "Golem" — a Hebrew term extracted from Psalm 139:16 that means "unformed." It was contrived by emulating the creation by God of the first human, *Adam*, from the red (*adom*) earth (*adamah*) itself, as described in *Genesis* I. Rabbi Loew shaped his creature out of earth, reciting the necessary formulae and then placing the ineffable name of God on a piece of paper in the Golem's mouth to animate it.<sup>2</sup>

Apparently, Rabbi Loew did not do this alone. He brought with him two assistants. These were not casually chosen, of course. Both were either rabbis, or one was a rabbi and the other the synagogue sexton. One was a *Kohayn* (whose family line is understood, by tradition, to derive from the last High Priest in the Temple, and in turn, ultimately, from the family of Moses and Aaron) and the other a *Levite* (whose family line is from the priestly tribe of Levi, from which tribe the family of Moses and Aaron came).<sup>3</sup> The rabbi assigned to each of them particular formulae (variations on the expounded Name of God — the *Shem HaMforash*) to be recited at precisely the correct time (the entire ritual, no doubt, began exactly at midnight). With one starting at the right hand and the other at the left of the clod of earth that the Rabbi had shaped as a large anthropomorph, while he himself stood at its head, these two walked solemnly in opposite directions, seven times (the number of completion and perfection, that, in the Jewish tradition, is associated with the completion of creation and with the Sabbath), around the clay form.

Thereafter, the Golem, for as long as he/it existed, ranged between banal activities such as drawing water from the river for Rabbi Loew and moments when he seemed to appear out of nowhere to rescue Jews threatened by harm of any sort. But alas, there came a day when the Rabbi was away on a journey and one of his assistants (or his wife) activated the Golem but with no idea of how to stop it, and chaos and destruction ensued until Rabbi Loew returned, just in time to bring the carnage to a halt. He realized then that the dangers

Fritz Aschers Gemälde "Der Golem" von 1916 (Kat. 30) wirft eine Reihe von interessanten Fragen auf, sowohl über das Werk selbst, aber auch über das Selbstverständnis und die Empfindungen des Künstlers. Wer oder was war der Golem? Und wie betrachtet Ascher den Golem als Figur, aber auch diejenigen, die ihn geschaffen haben? Diese zweite Frage wiederum hängt von einer dritten und vierten Frage ab: Wie hat Ascher sich selbst in spiritueller Hinsicht gesehen? Und wie kann man seinen Stil definieren und die Auswirkungen seiner Spiritualität auf dieses, aber auch auf andere seiner Werke?

Zunächst einmal ist der Golem mit dem spätmittelalterlichen jüdischen Mystizismus verbunden — mit der Kabbalah, wie sie in der damaligen Zeit genannt wurde — vor allem in seiner Blütezeit in Prag, dessen zentrale Persönlichkeit Rabbi Judah Löw war (1520/25–1609).<sup>1</sup> Rabbi Löw war für seine Schriften bekannt, in denen die esoterische Seite der Kabbalah ausführlich dargestellt wurde. Diese esoterischen Traktate beinhalteten ausgedehnte Debatten darüber, wie man erreichen könne, was alle Mystiker versuchen: Eins zu werden, so wie wir es einst waren, mit dem verborgensten inneren Wesen Gottes, selbst nur für kurze Zeit — das göttliche Mysterium. Zu diesen esoterischen Meditationen gehören immer auch kompliziertere Berechnungen, wann der Messias womöglich erscheinen könnte; und schließlich auch, wie man die Bedingungen jüdischen Lebens spürbar verbessern könne, in einer Welt, in der das Judentum weitverstreute Inseln in einem Meer von oft feindselig gesinntem Christentum und anderen Glaubensrichtungen bilden.

Um das Ziel einer solchen Einheit zu erreichen, ist es notwendig — da sind sich alle jüdischen Mystiker einig —, sein eigenes Selbst vom *Ich* zu entleeren; wie sonst könnte es mit Gott gefüllt werden? Das bedeutet zweierlei: Zunächst einmal kann das wahre Ziel nicht sein, diese Einheit für sich selbst und seine eigene Erleuchtung zu erlangen — das wäre, schon per Definition, ein allzu egozentrisches Bestreben, und daher zum Scheitern verurteilt. Vielmehr muss man den mystischen Weg mit dem Ziel beschreiten, die Gemeinschaft, in der man sich befindet, zu bessern und damit Teil eines größeren Plans zu sein, *Tikkun Olam* („Heilung der Welt“). Davon war die Kabbalah im 16. und 17. Jahrhundert geradezu besessen. Des weiteren ist dieser Prozess sehr gefährlich: Gelänge es einem, sich seines Egos zu entledigen, könnte man von dieser Erfahrung wieder zurückkehren und sein eigenes Ich wiedergewinnen? Oder würde man sterben, verrückt werden oder vom Glauben abfallen? Eine der

berühmtesten kurzen Passagen im Talmud (in *Hagigah* 2b) warnt davor; mit einer Geschichte von vier hochgelehrten Rabbinern, die den Garten der mystischen Spekulation betreten, den *Pardes*. Diese Reise überlebt nur einer der vier unverletzt, Rabbi Akiva, der „in Frieden kam und in Frieden ging“.

Rabbi Löw, der respektierte Meister der esoterischsten kabbalistischen Gedanken, verstand sehr gut, dass er seine Fähigkeiten stets zur Besserung der Gemeinschaft einsetzen musste. Das verbindet sich völlig stringent mit der anderen Seite von Rabbi Löws kabbalistischer Beschäftigung. Er brachte die *praktische Kabbalah* auf eine rundum neue Ebene, indem er die abstrusesten mythischen Formeln nutzte, um eine Kreatur zu schaffen, welche die jüdische Gemeinschaft in Prag schützte und ihr diente. Das könnte man als mittelalterliche Ausnahme von der Unstofflichkeit jüdischer Ideen betrachten: Jüdische Gemeinschaften in ganz Europa, Nordafrika und im Mittleren Osten haben jahrhundertlang überlebt, indem sie eher klug als athletisch waren. Ihre kleine Zahl machte es schlicht unlogisch, Schutz in physischen Fähigkeiten zu suchen. Aber Judah Löws Kreatur war riesig und hatte eine überwältigende körperliche Kraft — und sie gehorchte ihrem Schöpfer aufs Wort. Sie wurde „Golem“ genannt, ein hebräisches Wort, das auf den Psalm 139:16 zurückgeht und das „ungeformt“ bedeutet. Der Golem wurde geschaffen, indem die Schöpfung des ersten Menschen durch Gott, Adam, nachgeahmt wurde, aus der roten (*adom*) Erde (*adamah*) selbst, wie es in *Genesis* I beschrieben ist. Rabbi Löw schuf seine Kreatur aus der Erde, sprach die dazu notwendigen Formeln und legte dann ein Stück Papier mit dem unaussprechbaren Namen Gottes in den Mund des Golems, um ihn zum Leben zu erwecken.<sup>2</sup>

Offenbar vollbrachte Rabbi Löw das nicht alleine; er hatte zwei Assistenten. Diese wurden natürlich nicht zufällig ausgewählt. Beide waren entweder Rabbiner, oder aber einer davon war Rabbiner und der andere Synagogendiener. Einer der beiden war ein *Kohayn* (seine Familie stammte nach der Tradition vom letzten Hohepriester des Tempels ab, was heißt, von der Familie von Moses und Aaron). Der andere war ein *Levite* (dessen Stammbaum auf die Priesterkaste der Levy zurückgeht, von denen wiederum die Familie von Moses und Aaron abstammt).<sup>3</sup> Der Rabbi wies beiden bestimmte Formeln zu (Variationen des Namen Gottes, *Shem HaMforash*), die zu einer präzisen Zeit rezitiert werden mussten (das Ritual insgesamt begann zweifelsohne genau um Mitternacht). Einer der beiden stand zur rechten Hand, der andere zur linken des



Fig. 4.1 (Cat. 30)  
*The Golem / Der Golem*  
 1916/1945  
 Oil on canvas / Öl auf Leinwand  
 55.3 × 71.9 in. / 140.5 × 182.5 cm  
 Jewish Museum Berlin /  
 Jüdisches Museum Berlin  
 GEM 93 2 0

of temptation with regard to the protective and helpful possibilities of his creature outweighed its usefulness to him or the community and he de-activated it, by removing the Name of God from its mouth (or erasing it from its forehead; or by erasing the letter “aleph” from the word for “truth” — *emet* — leaving only the word *met*: dead).

This, at least, is the story as Fritz Ascher would have been familiar with it. For it turns out that for the most part key details delineated in the previous several paragraphs were not, per se, part of the tradition that carried the story of the Golem from the early 17th century down to the early 19th century — or at least there is no written documentation of such details from that period. The generations of Jews for more than two centuries after the time of Rabbi Loew heard of a creature whose activities were limited to assisting the rabbi with banal tasks, who arrived quietly into the world of Prague and just as quietly left it. That world changed

for Jews over the course of that time. By the 1780s the Habsburg Emperor, Joseph II, had granted an array of new civil rights to Jews throughout his domains (which included Bohemia, in which Prague was the central city); Jews began to serve in the Habsburg armies and to practice law and medicine.

This was also the beginning of a slow European Jewish turn to physicality as a somewhat legitimate (if still somewhat suspect) medium for engaging the larger world. The facilitating moment of this particular change was the emergence of the English Jewish boxer — Daniel “Battling” Mendoza, (1764–1836) — as a star. Mendoza won the British heavyweight boxing crown in 1792 — the only middleweight ever to do so<sup>4</sup> — and is regarded as the father of modern, technique-powered boxing that emphasized strategic thinking, defensive moves, side-stepping and other footwork. So one might say that he combined physical capabilities with a strategic mentality. This would have long-term consequences

Erdklumpens, den der Rabbi als große, menschenartige Gestalt geformt hatte. Während er selbst an dessen Kopf stand, schritten beide sieben Mal feierlich in entgegengesetzte Richtungen um die Lehmfigur herum (die Zahl der Vollendung und der Perfektion, die in der jüdischen Tradition mit der Vollendung der Schöpfung und mit dem Sabbat verbunden ist).

Danach wurde der Golem — solange er existierte — teils mit einfachen Tätigkeiten betraut, etwa Rabbi Löw Wasser aus dem Fluss zu bringen. Es gab aber auch Situationen, wo er aus dem Nichts aufzutauchen schien, um Juden zu retten, die von allerlei Gefahren bedroht waren. Aber irgendwann kam der Tag, an dem der Rabbi verweist war und einer seiner Assistenten (oder seine Frau) den Golem zum Leben erweckte, jedoch ohne zu wissen, wie man ihn deaktivieren kann. Chaos und Zerstörung brachen aus, bis Rabbi Löw zurückkehrte, gerade noch rechtzeitig, um das Gemetzel zu beenden. Da begriff er, dass die Versuchung, die schützenden und hilfreichen Fähigkeiten seiner Kreatur in Anspruch zu nehmen, gefährlicher war als der Nutzen für ihn oder für die Gemeinschaft. Und so deaktivierte er den Golem, indem er den Namen Gottes aus seinem Mund nahm (oder ihn von seiner Stirn radierte, oder indem er den Buchstaben „aleph“ von dem hebräischen Wort für „Wahrheit“ — *emet* — radierte, was nur das Wort *met* beließ, tot).

Das ist letztlich die Geschichte, die Fritz Ascher gekannt haben müsste. Allerdings sind viele wichtige Details, die in den vorangegangenen Absätzen beschrieben wurden, nicht unbedingt Teil der Tradition, welche die Geschichte des Golems vom frühen 17. bis ins frühe 19. Jahrhundert begleitet hat — zumindest gibt es keine schriftlichen Dokumente für derartige Details aus dieser Zeit. Die Generationen von Juden in mehr als zwei Jahrhunderten nach Rabbi Löw erfuhren von einer Kreatur, deren Tätigkeit sich darauf beschränkte, dem Rabbi mit einfachen Handreichungen zur Seite zu stehen; die still in der Welt des damaligen Prag erschien und sie genauso still wieder verließ. Währenddessen aber veränderte sich diese Welt für die Juden. Um 1780 gewährte der Habsburger Kaiser Joseph II den Juden in seinem Machtbereich, der Böhmen mit dessen wichtigster Stadt Prag einschloss, eine Reihe von neuen Bürgerrechten. Juden dienten nun in der Habsburger Armee, und praktizierten Jura und Medizin.

Dies war auch der Anfang einer allmählichen Hinwendung der europäischen Juden zur Physikalität als einem halbwegs zulässigen (wenngleich fragwürdigen) Mittel, um sich mit der Welt auseinanderzusetzen. Der entscheidende Moment dieses signifikanten Wechsels

war der Aufstieg des englischen Boxers Daniel „der Kämpfer“ Mendoza (1764–1836) zum Star. Mendoza gewann 1792 die Medaille im britischen Schwergewicht — als das einzige Mittelgewicht, das dies jemals geschafft hatte.<sup>4</sup> Er wird als Vater des modernen, taktischen Boxens gesehen, das auf strategisches Denken, Verteidigung, Ausweichen und andere Fußtechniken setzt. Er vereinte also physische Fähigkeiten mit strategischem Denken. Das sollte langfristige Konsequenzen haben, eingeschlossen die Entwicklung von wichtigen Aspekten des Zionismus, aber auch die Bewegung des „muskulösen Judentums“, die parallel dazu in Zentraleuropa im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert entstand.

Zu diesem Zeitpunkt allerdings schien die soziale und politische Stellung der Juden in den meisten Teilen Europas eher zwei Schritte zurück zu machen. 1878 übernahm der deutsche politische Philosoph Wilhelm Marr die Begriffe „Semit“ und „semitisch“ von dem aufstrebenden Fachgebiet der vergleichenden Linguistik, nach dieser meint „semitisch“ bestimmte Sprachen, etwa Hebräisch, Arabisch und Aramäisch. Er bezeichnete damit die Juden, wobei er behauptete, dieser definierte sie als Rasse — eine Rasse, die getrennt von der deutschen sei, und unfähig, sich jemals wahrhaftig innerhalb der Deutschen zu integrieren oder sogar innerhalb von Europa. Nach dieser Lehre wurden sogar Konvertiten vom Judentum zum „wahren Glauben“ immer noch als rassistisch verschieden und minderwertig gesehen, im Vergleich zu echten — gebürtigen — europäischen Christen.

Darüber hinaus blieb eine starke religiöse Animosität erhalten: Ritualmordlegenden erlebten eine von Rachsucht geprägte Wiederkehr; von 1882 im ungarischen Tiszaeszlár bis zur russischen Ukraine 1913. Sie sind aus dem Mittelalter herrührende Anschuldigungen, Juden verwendeten das durch Aderlass gewonnene Blut christlicher Kinder, um Matze an Pessach herzustellen, nachdem sie diese gekreuzigt hatten, um den Tod Christi zu verhöhnern. Die Hilsner-Affäre (das Unrechtsurteil gegen den böhmisch-jüdischen Schuster Leopold Hilsner für einen angeblichen Ritualmord) brachte diese Anschuldigung praktisch an die Schwelle von Prag. Es gab vermehrt Angriffe auf jüdische Gemeinden, was auch die quasi-Regierungspolitik der Romanow-Zaren war, die in den berüchtigten Pogromen in der bessarabischen Hauptstadt Chişinău 1903 und 1905 gipfelten. Noch bedrohlicher aber war der Ausbruch einer heftigen anti-semitischen Stimmung in Frankreich — dem säkularsten und fortschrittlichsten aller europäischen Länder — mit der so genannten



Fig. 4.2  
Figure Study / Figurenstudie  
c. / ca. 1913  
White gouache and black  
ink over watercolour and  
graphite on paper /  
Weisse Gouache und schwarze  
Tusche über Aquarell und  
Graphit auf Papier  
12 × 10 in. / 30,5 × 25,3 cm  
Private collection /  
Privatsammlung

that included the development of important aspects of Zionism and, parallel to it, the “Muscular Judaism” movement that developed in central Europe in the late 19th and early 20th centuries.

By that time, however, the social and political position of Jews seemed to take two steps backward in most of Europe. In 1878, the German political philosopher and pamphleteer, Wilhelm Marr, adopted the terms “Semite” and “Semitic” from the burgeoning field of comparative linguistics (in which “Semitic” refers to certain languages, such as Hebrew, Arabic and Aramaic) and applied it to the Jews, asserting that these terms defined them as a race — a race apart from, and incapable of ever truly integrating with Germans, or more broadly, Europeans. Thus even religious converts from Judaism to the true faith were still defined as racially different from and inferior to real — born — European Christians.

Yet religious animosity also still remained in force: Blood Libels — the medieval accusation that Jews require the blood of Christian children to produce Passover *matzah*, which they obtain by draining the body after crucifying the child in mockery of Christ’s

demise — re-emerged with a vengeance, from Tiszaeszlár, Hungary, in 1882 to Kiev, Russian Ukraine, in 1913. Indeed, the Hilsner Affair (the unjust ruling against the Bohemian Jewish shoemaker Leopold Hilsner for a supposed ritual murder) brought such an accusation virtually to the doorstep of Prague in 1899. Further, if attacks on Jewish communities expanded as quasi-government policy for the Romanov Tsars, culminating with the notorious pogroms in the Bessarabian capital, Kishinev, in 1903 and 1905, still more distressing was the explosion of anti-Semitic sentiment that revealed itself in France — most secularly “advanced” of European countries — with the Dreyfus affair that extended from 1894 until 1906. In such a poisonous atmosphere, the hope and need for messianic figures became increasingly pronounced within the Jewish communities of Europe. One response to this hope and need was the shaping of Jewish nationalism — Zionism — during the period: the charismatic Theodor Herzl was viewed by many of his adherents (and he viewed himself) as a secular messiah.

This is the context, as well, in which the stories of the Golem might be repurposed by or for the Prague or wider Jewish community — and in fact, were, as they were retold and expanded by the Orthodox rabbi, scholar and, as it turns out, fabulist, Yudel Rosenberg, who, behind his extensive mainstream religious writings hid a second, all-but-anonymous self as the author of a 1909 work in Hebrew on *The Miraculous Deeds of the Maharal of Prague with the Golem*.<sup>5</sup> As often happens, particularly when the author prefers not to be thought of as writing such material, Rosenberg presented his work as if it were an old manuscript authored by the *MaHaRaL*’s own son-in-law, Rabbi Isaac Katz, who had assisted the Rabbi. Rosenberg presented his text as if he had found it and merely edited or redacted and introduced it.<sup>6</sup> His narrative shifted a limited tradition of a Golem who chopped wood and built fires for the rabbi to one in which he/it protected the Jewish community from enemies — particularly those who would falsely accuse Jews of spilling Christian children’s blood for ritual or any other purposes. In Rosenberg’s 1909 work, the *MaHaRaL* is invariably accompanied by his ubiquitous servant, the old sexton, Reb Avraham Chaim; as he is consistently opposed by a wicked, anti-Semitic priest, Thaddeus — who is counter-balanced by the kindly Cardinal, Jan Sylvester, and the goodly Habsburg Emperor, Rudolph. The Golem is more fully humanized by receiving a name from Rabbi Loew: Yossele (a diminutive of “Joseph”). He cannot speak, but he can read and write. He is powerful but capable

Dreyfus Affäre von 1894 bis 1906. In dieser vergifteten Atmosphäre wuchs innerhalb der jüdischen Gemeinden Europas das Bedürfnis nach und die Hoffnung auf messianische Persönlichkeiten. Eine Reaktion auf diese herbeigesehnte Hilfe war das Entstehen des jüdischen Nationalismus — des Zionismus — in dieser Zeit; der charismatische Theodor Herzl wurde von vielen seiner Anhänger als säkularer Messias gesehen, und er sah sich auch selbst so.

Wohl auch in diesem Kontext könnte die Geschichte des Golem von und für die Gemeinde von Prag und darüber hinaus neu erzählt werden — und sie wurde auch tatsächlich neu erzählt; sie wurde wiedererzählt und weitergesponnen von dem orthodoxen Rabbi, Gelehrten und — wie wir heute wissen — Geschichtenerzähler Yudel Rosenberg, der hinter seinen umfangreichen etablierten religiösen Schriften eine zweite Persönlichkeit verbarg, eine (nahezu) anonyme Identität als Autor eines hebräischen Buches von 1909, *Die wunderbaren Taten des Obersten Rabbinen von Prag mit dem Golem*.<sup>5</sup> So wie es oft geschieht, wenn ein Autor nicht verdächtigt werden will, etwas Derartiges verfasst zu haben, präsentierte Rosenberg sein Buch, als ob es ein altes Manuskript sei, das von Rabbi Isaac Katz, dem Schwiegersohn (und Assistenten) des Oberrabbiners höchst selbst verfasst worden sei. Rosenberg stellte den Text vor, als ob er ihn gefunden und lediglich bearbeitet, redigiert und mit einer Einleitung versehen habe.<sup>6</sup>

Seine Erzählung verlagerte die eingeschränkte Tradition eines Golems, der für den Rabbi Holz hackte und Feuer anzündete, zu einem, der die jüdische Gemeinschaft von ihren Feinden beschützte — insbesondere vor denen, die Juden fälschlich beschuldigten, das Blut christlicher Kinder für Rituale oder andere Zwecke zu vergießen. In Rosenbergs Werk von 1909 ist der *MaHaRaL* stets von seinem Diener begleitet, dem alten Synagogendiener Reb Avraham Chaim; er wird aber auch dauernd von dem niederträchtigen antisemitischen Priester Thaddäus angefeindet — der seinerseits einen Gegenpol in dem freundlichen Kardinal Jan Sylvester und dem feinen Habsburger Kaiser Rudolph hat. Der Golem ist fast völlig vermenschlicht, zumal Rabbi Löw ihm einen Namen gegeben hat, Yossele (eine Koseform von Joseph). Er kann nicht sprechen, aber er kann lesen und schreiben. Er ist kraftvoll, aber er ist auch verletzbar, und er verfügt über menschliche Emotionen, die in ihm den Wunsch erwecken, Rache an seinen Angreifern zu üben.

Das jüdische Europa verschlang den Roman und die Abenteuer seiner Helden in zwanzig Einzelgeschichten mit Begeisterung. Um die Verbreitung auch unter

Lesern anzukurbeln, die wenig Hebräisch verstanden, produzierte Rosenberg eine Version in jiddisch — und eine zweisprachige Ausgabe erschien vier Jahre später, 1913. Die Beliebtheit des Textes war nach wie vor gewaltig, sodass in den folgenden Jahren eine ganze Reihe von Nachfolgeditionen entstand. 1917 produzierte Chaim Bloch eine deutsche Ausgabe, eine Version, in der er Rosenberg als Quelle praktisch vollständig unterschlug und es so präsentierte, als wäre es sein eigenes Werk.

Der Golem kann im Kontext von verschwommenen messianischen Begriffen verstanden werden, die seit Jahrhunderten in jüdischer Literatur und Gedankengut zu finden sind.<sup>7</sup> Seine Stärke und seine Bereitschaft, zu beschützen, machten ihn — zumindest vorübergehend — messianisch für die Prager Juden, wenngleich diese messianische Qualität — natürlich — nicht nur lokal war (hier gab es kein geographisch ausgedehntes *Tikkun Olam!*) sondern auch rein physisch, im Gegensatz zu spirituell. Anders als Adam, der von Gott aus Erde geschaffen wurde, in die Gott seinen Atem blies, war der Golem nur durch Gottes unaussprechbaren Namen gekennzeichnet — ein wichtiges Zeichen, aber Gottes Name sollte nicht mit Gottes Atem oder Gott selbst verwechselt werden. Und so blieb der Golem seelenlos — wenngleich Rosenberg bis zum äußersten Rand dieser begrifflichen Hülle stößt, indem er ihn mit so vielen Eigenschaften bereichert, die eine menschenähnliche Seele suggerieren (die wichtigste davon der Name) —; letztlich musste Rabbi Löw ihn stilllegen, weil nur er wusste, wie er kontrolliert werden konnte, und ohne Kontrolle würde solch eine Kreatur unabsichtlich grenzenloses Unheil anrichten.

Und so endet die Ausnahme zum sonst herrschenden Fokus auf das Unkörperliche in der mittelalterlichen jüdischen Geschichte und Kultur auch als eine Warnung: Körperlichkeit kann außer Kontrolle geraten, selbst wenn sie von dem unaussprechbaren Namen Gottes geprägt ist; sie ist letztlich doch kein brauchbares Rezept für das jüdische Überleben. Es hat durchaus mehr auf sich mit dem Golem, als dass dieser ein Symbol von Rettung und Gefahr ist — er spiegelt vielmehr das mystische Geschehen auf jeder Ebene. Das populäre Erbe der Kreatur reflektiert das duale positive/negative Potential, das der Prozess beinhaltet. Obendrein war der Golem, obgleich für die Juden von Böhmen und Mähren ein Symbol der Rettung, auch eine Art Buhmann für die nicht-jüdische Gemeinschaft durch die Jahrhunderte, wo eine christliche Mutter ihre Kinder womöglich warnte, dass sie der „Golem holen wird“, wenn sie bei einer anvertrauten Aufgabe versagen.<sup>8</sup>

of being injured and with the sort of human emotions that cause him to want revenge against his attackers.

Jewish Europe embraced the novel *cum* progression of 20 stories and the adventures of its heroes voraciously. To make it yet more accessible, so that those who could not read Hebrew that well would have access to it, Rosenberg prepared a version in Yiddish — and a bilingual edition appeared four years later, in 1913. The popularity of the text continued to be enormous, so that several successions of new editions were issued over the next few years, and an adaptation into German was made in 1917 by Chaim Bloch — who essentially effaced Rosenberg as the source for his version, presenting it as if it were his own original work.

The Golem can be understood within the vague messianic terms found in Jewish literature and thought over the centuries.<sup>7</sup> Its strength and its protective inclinations made it messianic — at least temporarily — to Prague's Jews, although that messianic quality was, of

course, not only local (no geographically extensive *tikkun olam* here!) but also purely physical, as opposed to spiritual. Unlike Adam, created by God out of earth into which God breathed its breath, the Golem was merely marked by God's Ineffable Name — a significant mark, but God's Name is not to be confused with God's breath or with God Itself. So the Golem remained soulless — although Rosenberg pushes to the very edge of that conceptual envelope by investing him with so many attributes that suggest a human-like soul (most importantly, a name) — and in the end, Rabbi Loew had to de-commission it because only he knew how to control it, and uncontrolled, such a creature could wreak unintended and inestimable havoc.

Thus this exception to the largely non-physical emphasis in medieval Jewish history and culture also ends up as cautionary: physicality can get out of hand, even if it is informed by the Ineffable Name of God; it is not the proper prescription, after all, for Jewish

Der Golem könnte sogar als eine Art christliche Gestalt gesehen werden, umgeformt nach jüdischen Begrifflichkeiten. Anstatt sowohl göttlich als auch menschlich zu sein, ist er quasi-menschlich, wenn der unaussprechbare Name Gottes über/in ihm ist. Er bietet Erlösung an, aber auf eine andere, eher jüdische, bodenständige Art, denn letztlich gibt es weder eine wirkliche Vorstellung noch ein hebräisches Wort für die Hölle in der jüdischen Tradition. Deshalb ist auch ewige Verdammung ein nicht-Konzept. Wenn seine allzu kurze Erscheinung unter uns notwendigerweise vorbei ist, obwohl seine Aufgabe nicht vollendet ist, „stirbt“ er als quasi-menschliches Wesen und kehrt in das Reich zurück, aus dem er kam, die Hoffnung hinterlassend, dass er in der Zukunft zurückkehren und seine Rettungsaufgabe beenden wird.

Die Bedeutung des Golem, und vielleicht noch mehr die seines Schöpfers für die christliche Gemeinschaft von Böhmen und Mähren — die Judah Löw als einen machtvollen Zauberer gesehen haben muss, der nicht nur die Juden, sondern auch Prag schützte — wurde mehr als dreißig Jahre nach Erscheinen von Rosenbergs Roman, und eine ganze Generation nachdem Aschers Gemälde entstanden war, offenkundig. Denn eine beeindruckende Statue von Judah Löw, die vor dem Prager Rathaus stand, wurde von der einheimischen Bevölkerung versteckt, bevor die Nazis kamen, damit sie nicht weggeschafft und zerstört wurde. Nach dem Krieg wurde sie an einen prominenten öffentlichen Platz zurückgebracht. Zweifelsohne hat kaum die kontinuierliche und mehr als dreihundertjährige Tradition dazu geführt, und nicht einmal Rosenbergs neu erzählte Geschichte von dem Golem und dem Wunder bewirkenden Rabbi, der ihn erfunden hat, sondern das Aufkommen eines populären Romans, *Der Golem*, auf deutsch (wie der Roman von Chaim Bloch, aber mit einem Erscheinungsdatum von 1915, zwei Jahre vor Blochs Version von Rosenbergs Werk), und von dem nicht-jüdischen Wiener Autor Gustav Meyrink (1868–1932). Meyrink, der zwanzig Jahre in Prag gelebt hatte, wollte sich seiner Autobiographie zufolge im Alter von 24 Jahren erschießen; aber in dem Moment, wo er auf den Abzug drücken wollte, schob jemand ihm glücklicherweise ein Flugblatt unter der Tür hindurch, das vom Leben nach dem Tod predigte. Diese Erfahrung führte dazu, dass er begann, sich für das Okkulte zu interessieren; und auch sein späterer Roman über die Tradition von Rabbi Löws Schöpfung kam teils von diesem Interesse.

Meyrink hat jedoch einige der traditionellen Details in seinem Roman signifikant geändert; ebenfalls von

den Elementen in Rosenbergs Fassung abweichend (die Bloch später aufnehmen würde). In seiner Version ändert er den Fokus der Tradition: Der Protagonist ist nun nicht mehr Rabbi Löw, und auch kein anderer Rabbi, sondern vielmehr ein Juwelier und Restaurator, der im jüdischen Ghetto von Prag lebte, Athanasius Pernath hieß, und dessen Geschichte uns von einem anonymen Erzähler berichtet wird. Dieser Erzähler nimmt allerdings durch eine Art Vision die Identität von Pernath an - womöglich, weil er zur Zeit der Geschichte, 30 Jahre früher, versehentlich seinen Hut mit dem des nunmehr gealterten Pernath vertauscht hat. Deshalb hören wir sie in der ersten Person, nicht in der dritten.

Die Geschichte beschäftigt sich nicht nur mit Pernath, sondern auch mit dessen Nachbarn und Freunden (darunter der weise und gelehrte Shemaya Hillel und seine edel gesinnte Tochter Miriam). Der Golem selbst, ein Symbol des Bewusstseins des Ghettos, der seine Existenz dem Leiden seiner Bewohner durch die Jahrhunderte verdankt — er ist, so wie er dargestellt wird, die materielle Inkarnation des Ghetto-Geistes — wird im Verlauf der Geschichte nur selten gesichtet, aber die mystischen Wege der Kabbalah, die von denjenigen besritten werden, die den Golem schaffen, werden ausführlich dargestellt. Bei der Lektüre stellt sich ein Gefühl von fehlender Verbundenheit der einzelnen Kapitel ein, und insgesamt hat man den Eindruck einer von Träumen und Halluzinationen inspirierten Erzählung, was kongruent mit der Art und Weise ist, in der die Erzählung ihren Helden Pernath präsentiert, der einen Nervenzusammenbruch hatte und deshalb für Halluzinationen und Visionen sehr empfänglich war.

1913–14 wurde Meyrinks Roman zunächst als Fortsetzungsroman in der Zeitschrift *Die Weißen Blätter* veröffentlicht, was die Faszination mit dem Thema und dessen stark zunehmende Popularität in den letzten Jahren vor dem Ersten Weltkrieg sowohl im jüdischen als auch im nicht-jüdischen Europa zeigt. 1915 veröffentlichte Kurt Wolff die Serie als Roman in seinem Leipziger Verlag und machte den jungen Autor noch berühmter. Inspiriert von der Serie entwickelte der Schauspieler und Regisseur Paul Wegener 1914 einen Film, in dem er selbst die Hauptfigur, den Golem darstellt.<sup>9</sup>

Für den jungen Fritz Ascher, der in der kosmopolitischen Stadt Berlin studierte und malte, wäre es schwer gewesen, sich der visuellen Möglichkeiten des Golem nicht bewusst und vielleicht sogar davon begeistert gewesen zu sein, sowohl was die Versionen von Meyrink als auch die von Wegener betraf, und möglicherweise auch die von Rosenberg. Signifikant sind

Fig. 4.3 (Cat. 26)  
*Golgotha / Golgotha*  
1915  
Oil on canvas / Öl auf Leinwand  
53.4 × 69 in. / 135.5 × 175 cm  
Private collection /  
Privatsammlung



survival. Indeed there is more to the issue of the Golem as a symbol of both salvation and danger — mirroring the engagement of the mystical process at any level. The creature's popular legacy reflects the dual, positive/negative potential inherent in the nature of that process. Moreover, while a salvational symbol to Bohemian and Moravian Jews, it also served the non-Jewish community through the centuries as a kind of bogeyman, as a Christian mother might warn her children that, if they fail to perform some assigned task, "the Golem will get you!"<sup>8</sup>

Indeed, the Golem may also be seen as a kind of Christ figure, reshaped in Jewish terms. Rather than being both divine and human, he/it becomes quasi-human when the Ineffable Name of God is upon/within him/it. He offers salvation (of a different, more Jewishly down-to-earth sort, since after all, there is no true concept of — or even a Hebrew word for — hell in the Jewish tradition, and thus eternal damnation is a non-concept) and when his all-too-brief appearance among us is necessarily done, although his work not complete, he "dies" as a (quasi-)human, reverting to the realm from which he came, leaving behind the hope that he will return in the future and finish his salvational work.

The importance of the Golem and, perhaps, even more, its maker, to the Christian Bohemian and Moravian community — who must have come to see Judah Loew as a powerful magician who not only protected the Jews but protected Prague, would be in evidence more than thirty years after the emergence of Rosenberg's novel, and a full generation after the time of Ascher's painting. For an imposing statue of Judah Loew that stood before the town hall in Prague was hidden by the local population before the Nazis got there, lest it be removed and destroyed. After the war it was returned to a prominent place of public view. What no doubt led to this was less a continuous tradition of more than three hundred years' duration or even Rosenberg's refashioned story of the Golem and the wonder-working rabbi who devised him than the emergence of a popular novel, in German, (like Chaim Bloch's novel, but appearing in 1915, two years before Bloch's version of Rosenberg's work), by the Viennese (non-Jewish) writer, Gustav Meyrink (1868–1932): *The Golem*. Meyrink, who lived in Prague for twenty years, was, according to his autobiography, about to shoot himself at age 24 when at the moment when he would have pulled the trigger, someone providentially slid a pamphlet under his door that preached about the afterlife. The experience led to a strong interest in the occult and also to his eventual novelization of

the traditions regarding Rabbi Loew's creation of the Golem derived, in part from this interest.

Meyrink significantly altered traditional details in his novel, however, as well as veering away from the details that Rosenberg shaped (and that, a bit later, Bloch would emulate). In his version, the very focus of the tradition is changed: the protagonist is not Rabbi Loew, or any rabbi at all, but a jeweler and art restorer who lives in the Prague Jewish ghetto, named Athanasius Pernath, whose tale we hear through the voice of an anonymous narrator. That narrator, however, through a kind of vision, assumes the identity of Pernath — a consequence, perhaps, of his having inadvertently switched hats with the now elderly Pernath — at the time of the story, thirty years earlier. So we hear it in the first, not third person.

The story elaborates not only on Pernath but on the lives of his neighbors and friends (such as the wise and learned Shemaya Hillel and his noble-spirited daughter, Miriam). The Golem itself, a symbol of the ghetto's consciousness, brought into existence through the centuries-long suffering of its inhabitants — he is, as it were, the materialized incarnation of the spirit of the ghetto itself — is rarely actually seen in the course of the tale. Certainly there is an emphasis on the mysterious paths of kabbalah that those who produce the Golem manage to travel. But there is a rather disconnected sense as one moves from chapter to chapter — they were originally published in serial form — and the feel of the whole is that it is a dream-inspired, hallucinatory narration (that accords with the manner in which the narrative represents its hero, Pernath, as having had a break-down and being very susceptible to hallucinations and visions).

The fact that Meyrink's novel was first published serially in 1913–14, in the periodical, *Die Weissen Blätter*, accounts for the sudden enormous surge in the popularity of and fascination with the subject in the last few years before World War I throughout non-Jewish and not only Jewish Europe. It was published as a novel (by Kurt Wolff, in Leipzig) in 1915 and continued to bring the young author renown. Inspired by the serial version, the actor and director, Paul Wegener, developed a film in which he himself played the title role, (the Golem), in 1914.<sup>9</sup> It would have been difficult for the young Fritz Ascher, studying and painting in the cosmopolitan city of Berlin, not to have been aware of and perhaps excited by the visual possibilities of the Golem in both its Meyrink and Wegener, and possibly its Rosenberg, versions. There is significance, too, to the changes and additions of detail that both Rosenberg and Meyrink

auch die Änderungen und Hinzufügungen im Detail, sowohl in Rosenbergs als auch in Meyrinks Versionen der Geschichte, da es diese Versionen waren, die dem begeisterten breiteren jüdischen und nicht-jüdischen Publikum in Deutschland und Österreich-Ungarn am vertrautesten waren. Was Ascher angeht, fragt man sich, welche Version der Geschichte er besser gekannt hat, oder welche Version auf ihn den stärkeren Eindruck gemacht hat.

Offenbar kannte Ascher Meyrink persönlich. Beide waren dem satirischen Magazin *Simplicissimus* verbunden, das 1896 gegründet worden war. Meyrink hatte viel mit der Zeitschrift zu tun, und schrieb zwischen 1901 und 1933 oft für sie. Deshalb gibt es kaum Zweifel daran, dass Ascher Meyrinks Version der Golem-Geschichte kannte. Aber es ist wahrscheinlich — insbesondere den Figuren in seinen Bildern nach zu schließen — dass er auch die Version von Rosenberg gekannt hat, wenngleich wohl mehr durch die Debatte, die deren weite Bekanntheit ausgelöst haben wird, als dass er sie tatsächlich gelesen hätte. Das hätte erfordert, dass er hebräisch oder jiddisch verstanden hätte, zwei Sprachen, mit denen Ascher nur sehr begrenzt vertraut war, wenn überhaupt. Zumindest lässt sich sagen, dass ihn das Thema hinreichend genug beschäftigte, dass er an mehreren Studien und Detailzeichnungen gearbeitet hat, bevor er bei der endgültigen Form seines Gemäldes von 1916 angekommen war (Kat. 30, 31 und Fig. 4.1).

Ascher verfügte über eine recht komplizierte religiöse Identität. Er war in einem Europa geboren und aufgewachsen, das von einer gewissen Malaise befallen war, die oft als Teil der *fin-de-siecle*-Existenz charakterisiert wird, insbesondere, wenngleich das widersprüchlich zu sein scheint, in den aufstrebenden zentraleuropäischen Zentren der kulturellen Modernität: Wien, Budapest, Berlin und Prag. Für assimilierte Juden war diese Malaise mit dem komplizierten Muster von Akzeptanz und Ablehnung, von Integration und Ausschluss innerhalb der größeren christlichen Gemeinschaft verflochten. Sogar Christen, die im Lauf des vergangenen Jahrhunderts dazu übergegangen waren, von sich als post-christlich zu denken und zu sprechen — und wie bereits bemerkt wurde, auf der gleichen Grundlage, auf der sie Gesetze erlassen hatten, die Juden den Zutritt zur etablierten Gesellschaft gestatteten, ökonomisch, kulturell und manchmal sogar politisch — war es größtenteils missglückt, ein Gefühl von Antipathie und/oder eine super-sessionistische Überlegenheit gegenüber Juden und dem Judentum abzustreifen.

Das war teilweise das Ergebnis davon, das Judentum als rassisch und ethnisch zu sehen statt als Religion. Kurz, man könnte die Welt von Aschers Kindheit und früher Jugend als geprägt von den nachfolgenden signifikanten Ereignissen betrachten: Wie bereits erwähnt, hat der deutsche Flugblattschreiber und Politiker Wilhelm Marr 1878 den Begriff Semit/semitsch von dessen linguistischem Kontext in einen rassisch-ethnischen überführt, in der Absicht, Juden wieder auf einer ethnisch-rassischen Basis zu marginalisieren. Denn für ihn waren und konnten sie weder Europäer noch wahre Deutsche sein, sondern stellten vielmehr eine Bedrohung für die Reinheit der europäisch-germanischen Welt dar. Dieses neuerlich aufgekommene Denken, wie Juden vom Etablissement ausgeschlossen werden könnten und sollten, hatte einen traumatischen Effekt auf viele Juden der oberen Mittelklasse und der Oberschicht, die in den vergangenen zwei Generationen geglaubt hatten, dass sie unumkehrbar durch die gläserne Decke der Akzeptanz gestoßen waren.

Elf Jahre später erlebten die germanischen Teile Europas eine andere Art von Trauma. Der Selbstmord von Kronprinz Rudolf, Sohn des Habsburger Kaisers Franz-Joseph II — und seiner Geliebten — in einer Jagdhütte in den Wäldern um Wien unterminierte das vorherrschende Gefühl stetigen Fortbestands und unhinterfragter Zukünftigkeit für das 600 Jahre alte Habsburger Regime und all seine unterschiedlichen ethnischen Gruppierungen — eingeschlossen Böhmen und Mähren —, die sich unter seinem Dach gefunden hatten. Fünf Jahre später — und ein Jahr, nachdem Ascher geboren wurde — brach die Affäre Dreyfus in Frankreich los, die einen bössartigen Ausbruch von breitgefächerten anti-jüdischen (anti-semitischen) Einstellungen zur Folge hatte („Die sind keine wahren Franzosen, sondern potentielle Verräter Frankreichs“), ein Jahrhundert, nachdem die französische Revolution Juden zu vollwertigen französischen Bürgern erklärt hatte. Die Affäre rüttelte diejenigen auf, die geglaubt hatten, derartige Gefühle seien ausgestorben — und die, dank Wilhelm Marr, nun anti-semitisch genannt werden konnten und nicht einfach anti-jüdisch. Vor dem Hintergrund, dass Frankreich durch das ganze 19. Jahrhundert hindurch größtenteils als der Inbegriff des fortschrittlichen Denkens in Sachen Politik und Religion betrachtet wurde, schockierte die Affäre ganz Europa.

Ganz sicher hatte dieses Milieu Einfluss auf die Entscheidung von Fritz Aschers Vater Hugo Ascher, 1901 mitsamt seinen Kindern aus dem Judentum auszutreten. Fritz war damals acht Jahre alt. Dies spiegelt

imposed on their versions of the story, since it is those versions with which the excited broader Jewish and non-Jewish audience of Germany and Austro-Hungary would have been most familiar. Where Ascher is concerned, in fact, one might wonder which version of the story he is likely to have known better, or which version impressed itself more strongly upon him.

Ascher apparently knew Meyrink personally. They were both connected with the satirical magazine, *Simplicissimus*, which had been around since 1896. Meyrink was very involved with the periodical, contributing to it numerous times between 1901 and 1933. So there is little doubt as to Ascher's familiarity with Meyrink's version of the Golem story. But — particularly given the figures represented in his painting — it seems likely that he also knew the Rosenberg version, although probably more through the discussion of it that its fame would have generated, rather than through having directly read it. That would have required Hebrew or Yiddish, two languages with which Ascher was probably only minimally familiar, if at all. At the very least, the subject occupied him sufficiently that there were several studies and details upon which he worked before he arrived at the totality of his full 1916 painting (Cat. 30 and Fig. 4.1).

Ascher had a rather complicated religious identity. He was born and grew up in a Europe marked by a certain malaise that is typically referred to as a characteristic of *fin-de-siecle* life, particularly and somewhat paradoxically in the burgeoning central European centers of cultural modernism: Vienna, Budapest, Berlin, and Prague. For assimilated Jews this malaise was interwoven with the difficult pattern of acceptance/rejection, inclusion/exclusion within the larger Christian community. Even Christians who had, during the past century come to think and speak of themselves as *post-Christian* — on the basis of which they had enacted laws permitting Jews into the mainstream of society, economically, culturally and even sometimes politically, as we have noted — had, more often than not, failed to abandon a sense of antipathy and/or supercessionist superiority toward Jews and Judaism.

In part this was a result of rethinking Judaism as racial and ethnic rather than religious. In brief, one might summarize the world of Ascher's childhood and early youth as formed, in part, by the following significant events. As we have noted, in 1878 the German pamphleteer and politician Wilhelm Marr translated the term "Semite/Semitic" from its linguistic context to a racial-ethnic context, hoping to re-marginalize Jews on an ethnic-racial basis, asserting that they were not and never could be Europeans — certainly not true

Germans — and that they in fact presented a threat to the purity of the Euro-Germanic world. This rethinking of how Jews might be and should be excluded from the mainstream had a traumatic effect on many upper-middle-class and upper-class Jews who had believed, in the previous two generations, that they had broken completely through the glass ceiling of acceptance.

Eleven years later, a trauma of a different sort struck the Germanic parts of Europe. The suicide of the Habsburg Emperor Franz-Joseph II's son, Crown Prince Rudolf — together with his mistress — in a hunting lodge in the Vienna woods undercut the prevailing sense of ongoing continuity and unquestionable futurity for the 600-year-old Habsburg regime and all of the diverse ethnic groups — including the Bohemian and Moravian groups — gathered under its umbrella. Five years later — a year after Ascher's own birth — the Dreyfus Affair exploded in France, releasing a vicious expression of wide-spread anti-Jewish (anti-Semitic) sentiment (they are not truly French but all potential traitors to France) a century after French revolutionaries had declared Jews to be fully French. The Affair shook up those who had imagined that such feelings had died — which, thanks to Wilhelm Marr, could now be called anti-Semitic, and not simply anti-Jewish. Given that France had been largely regarded through the 19th century as the paragon of forward-looking thinking in matters of politics and religion, the Affair shocked most of Europe.

Certainly this environment had something to do with the decision of Fritz Ascher's father, Hugo Ascher, to leave Judaism with his children in 1901. Fritz was eight years old at that time. The moment echoes the same sort of action undertaken back in 1824 by the father of the then eight-year-old Karl Marx (1818–1883): it seems likely that the issue for Hugo was, as it had been for Marx, less one of spiritual conviction than of socio-economic and political convenience or even, more stringently, concern for the safety of his children and for their future. Interestingly, however, Hugo's wife — coming from the prominent Bleichröder family — did not convert, although a quarter of a century later she did join the family on the other, non-Jewish, side of the religious fence. (To be more precise: neither parent became an active member of a Protestant church). She left Judaism in 1926 — four years after her husband died (1922) — and it is not entirely clear why she did so at that time.

The question for us regarding intelligent children like Karl Marx and Fritz Ascher growing up in a religiously-transformed world is: how did they view themselves

die Vorgehensweise des Vaters des achtjährigen Karl Marx (1818–1883) von 1824 wider; es ist wahrscheinlich, dass dieser Schritt für Hugo, genauso wie für Marx, weniger auf spirituelle Überzeugung zurückging denn auf sozio-ökonomischen und politischen Pragmatismus, oder sogar ganz konkret auf die Sorge um die Sicherheit seiner Kinder und deren Zukunft. Interessanterweise aber konvertierte Hugos Frau — die aus der wohlbekannten Familie Bleichröder kam — nicht, obwohl sie sich ihrer Familie ein Vierteljahrhundert später auf der anderen, der nicht-jüdischen Seite des religiösen Zaunes anschließt. Sie trat 1926 aus dem Judentum aus — vier Jahre, nachdem ihr Ehemann gestorben war — und es ist nicht ganz klar, warum sie das zu dem Zeitpunkt tat.

Wenn intelligente Kinder wie Karl Marx und Fritz Ascher in einer Welt aufwachsen, in der sich Religionen ändern können, stellen wir uns die Frage: Wie sahen sie sich selbst in Bezug auf ihre jüdische/nichtjüdische Identität, insbesondere, soweit es Ascher und die post-Marrsche, von Rasse besessene Welt betraf, in der er groß wurde? Die erste Debatte, die Marx in zwei Aufsätzen 1843, gleich nach seinem Doktorat anstieß, war „Zur Judenfrage“. Marx antwortete auf einen Aufsatz des deutschen politischen Philosophen Bruno Bauer, den Marx einerseits kritisierte; Marx verteidigte die Legitimität des Judentums und die jüdische Forderung nach vollen bürgerlichen Rechten. Andererseits machte er sich das christliche Stereotyp zu eigen, wonach Geld die Religion der Juden sei — deshalb wurden seine Arbeiten als anti-jüdisch bezeichnet, auch wenn man sie als wohlwollend und sogar schützend gegenüber den Juden sehen könnte.

Dies ist kein sonderlich überraschendes Ergebnis der Konfusion, die Marx hinsichtlich seiner eigenen jüdischen Identität gefühlt haben muss. Immerhin verbrachte er zwar den größten Teil des Jahres in der Stadt (und bis 1830 wurde er zuhause geschult) mit seinem zwar auf dem Papier, aber nicht spirituell engagierten „christlichen“ Vater (wie bei Ascher, blieb seine Mutter jüdisch), aber seine Sommer verbrachte er auf dem Land mit beiden Großelternpaaren, mit jeweils einem traditionell rabbinischen Großvater — tatsächlich kommen sogar drei von Marx' vier Großeltern aus weit zurückreichenden rabbinischen Erblinien. So lässt sich die Zwiespältigkeit dieser beiden Aufsätze, die sowohl als positive als auch als negative Sichtweise des Judentums gelten könnten, mühelos als eine zumindest teilweise Konsequenz aus seiner psychologischen und emotionalen Verwirrung verstehen, was seine eigene Identität betraf.<sup>10</sup> Es sollte auch angemerkt werden, dass Marx in dem post-Wilhelm-Marr-Milieu seiner



letzten Lebensjahre als Jude gesehen und kritisiert wurde — beispielsweise von keinem Geringeren als dem führenden Marxisten und Kommunisten Mikhail Bakunin. Was auch immer sein Glaube und seine Überzeugungen gewesen waren, er wurde von solchen Menschen in rassistischer Hinsicht als Jude betrachtet.

Was gilt dann für Fritz Ascher, der eine Dekade nach dem Tod von Marx in die gleiche Welt geboren wurde? Sein Vater war, wie Heinrich Marx, mit seinen Kindern angesichts der schwierigen sozioökonomischen Bedingungen für Juden in Deutschland konvertiert. Seine Mutter blieb Jüdin, wie die Mutter von Marx, wenngleich „nur“ für zwei weitere Jahrzehnte (und sie starb bemerkenswerterweise an Fritz Aschers Geburtstag, am 17. Oktober 1938). Als Ascher seine Karriere als Maler begann, war Max Liebermann (1847–1935) sein Mentor, der herausragende jüdische Maler — und einer der wichtigsten Maler überhaupt — in Deutschland, und Präsident der Preußischen Akademie der Künste in Berlin. Liebermann trat 1933 von dieser Position zurück, kurz bevor er nach der Einführung der Nazi-Gesetzgebung abgesetzt worden wäre, weil er Jude war. In seiner Glanzzeit aber, als er auch Aschers Mentor war, kümmerte sich Liebermann als Künstler nicht sonderlich um sein Judentum — aber selbst wenn er den jüngeren Künstler dahingehend beraten hätte, dass dieser dieses in seinem Werk ebenfalls nicht akzentuieren sollte (es gibt dafür keinen Beweis, da dies nur privat diskutiert worden wäre), würde auch das ein Bewusstsein dafür zeigen, jüdisch in einer nichtjüdischen Welt zu sein.

Es gibt zudem eine — in ihrer quälenden Mehrdeutigkeit — interessante Tintenzeichnung auf Papier, die

Fig. 4.4  
Moses Jacob Ezekiel, *Christ in the Tomb / Christus im Grab*  
1889  
marble / Marmor  
George Peabody Library of  
The Johns Hopkins University  
Baltimore

vis-a-vis their Jewish/non-Jewish identities — particularly, in Ascher's case, given the post-Marr, race-obsessed world in which he was growing up? In the case of Marx, the first issue that he took up in a pair of essays that he wrote, in 1843, after getting his doctorate, was "On the Jewish Question." In responding to an essay by the German political philosopher Bruno Bauer, Marx on the one hand criticized Bauer and defended the legitimacy of Judaism and of the Jewish demand for full civil rights. On the other hand, he adopted the Christian stereotype applied to Jews in referring to their religion as money — and thus his work has been called anti-Jewish even as it may be seen to be sympathetic to and indeed protective of Jews.

This is not an overly surprising result of the confusion that he must have felt regarding his own Jewish identity. After all, while he was spending most of the year in the city (and, until 1830 being educated at home) with his nominally but not spiritually enthusiastic "Christian" father (like Ascher's, his mother remained Jewish), he was spending summers out in the countryside with grandparents both sets of whom contained a traditional rabbinic grandfather — in fact, three of Marx's four grandparents were part of long rabbinic lines. So one might easily enough understand the ambiguities of those two essays as they pertain to positive or negative views of Judaism as at least a partial consequence of his psychological and emotional confusion regarding his own identity.<sup>10</sup> It might further be noted that, in the post-Wilhelm Marr arena of Marx's last years he was viewed and excoriated — for example by no less a leading Marxist-Communist figure than Mikhail Bakunin — as a Jew. Whatever his beliefs or convictions, he was understood by such individuals to be a Jew by race.

What, then of Fritz Ascher, who was born into that same world a decade after Marx's death? His father, like Heinrich Marx, left Judaism, converting his children, in the face of the difficult political and socio-economic conditions pertaining to being a Jew in Germany. His mother remained Jewish, like Marx's mother, if "only" for another two decades (and died, as it turns out, on Fritz Ascher's birthday, 17 October 1938). When Ascher began his career as a painter, his mentor was Max Liebermann (1847-1935), the pre-eminent Jewish painter — and one of the most important painters in general — in Germany, and head of the Prussian Academy of Arts, in Berlin; Liebermann would eventually resign from his position, in 1933, shortly before he would have been removed from it with the introduction of a Nazi legal structure to Germany, since he

was Jewish. Back in his heyday, however, when he was a mentor to Ascher, Liebermann did not, as an artist, place much emphasis on his Judaism — but even if he actively counseled the younger artist *not* to offer any such emphasis in his own work (there is no proof of this, which would have come up in private discussions), that would suggest a consciousness of the very issue of being Jewish in a non-Jewish art world.

There is also, by way of tantalizing ambiguity, an interesting ink on paper drawing that he did in 1919, entitled *Burial* (Cat. 14). In it, while the individual apparently offering a declamation at the gravesite offers no evidence of his religious identity, there are at least two figures, one of who gestures in distinct grief, who can be identified by their hats, coats, and apparent sidelocks as traditional Eastern European Jews and several others may possibly be wearing skullcaps — so one may at least argue that he was present at a funeral likely to have been Jewish: why else would two traditional Orthodox Jews be present at the grave site, along with a congregation entirely made up of males?

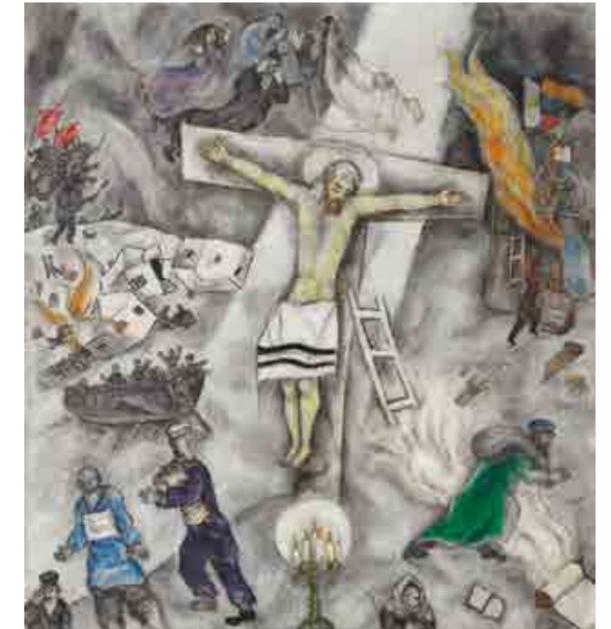
On the other hand, when Ascher was first deported to Sachsenhausen Concentration Camp on *Kristallnacht* (November 9–10, 1938), it was for political subversion, not for being Jewish, and it is not clear whether, when he later went into hiding, having been warned of imminent deportations, the deportation that he sought to evade would have been based on his Judaism — although that seems likely — or because he was still considered subversive due to his art and his politics.<sup>11</sup> Was it as a Jew from the Nazi perspective that he was in such danger: because the regime, which had embraced and refined the Wilhelm Marr perspective of two generations earlier, would have seen him as a Jew regardless of his childhood conversion?

Chronologically sandwiched between his conversion as a child and his Sachsenhausen experience, years in hiding and survival and subsequent return to painting as a medium of self-expression, comes the painting of *The Golem*, in 1916. Ascher presents the Golem itself with an expression of both fierce seriousness and sadness; the other three individuals — Rabbi Loew, presumably, in the center, with his flowing white beard and his two assistants — have rather ghoulish expressions, noticeably limited teeth, and inordinately large hands. Where the Golem looks out directly at us they all look down and to the side, as if either distracted and afraid of something (could they see some vicious anti-Semite, such as the Priest, Thaddeus from the Rosenberg version of the story, off to the side?) that we cannot see; or they are unable or unwilling to lift their

Ascher 1919 anfertigte, und die er *Begräbnis* nannte (Kat. 14). Während die offenbar eine Grabesrede haltende Person keinerlei Hinweis auf ihre religiöse Identität gibt, sind mindestens zwei Figuren zu erkennen — davon eine mit ausgesprochener Trauergestik —, die anhand ihrer Hüte, Mäntel und offensichtlichen Schläfenlocken als traditionelle osteuropäische Juden identifiziert werden können. Mehrere andere Figuren tragen offenbar Kippot, weshalb man behaupten könnte, dass er bei einem wahrscheinlich jüdischen Begräbnis anwesend war. Warum sonst würden zwei orthodoxe Juden am Grab stehen, zusammen mit einer ausschließlich männlichen Kongregation?

Andererseits geschah Aschers Verschleppung ins Konzentrationslager Sachsenhausen in der *Kristallnacht* (9.–10. November 1938) wegen seiner politischen Subversivität, und wohl nicht, weil er geborener Jude war. Als er sich später vor der unmittelbar bevorstehenden Deportation gewarnt versteckte, ist auch nicht klar, ob die Deportation, der er entgehen wollte, darauf basiert hätte, dass er Jude war — wengleich das wahrscheinlich ist — oder weil er immer noch als subversiv galt, seiner Kunst und seiner politischen Ansichten wegen.<sup>11</sup> War er als Jude aus der Perspektive der Nazis in solcher Gefahr? Weil das Regime, das die zwei Generationen alte Sichtweise von Wilhelm Marr übernommen und ausgeformt hatte, ihn als Juden gesehen hätte, unabhängig von der Konvertierung in seiner Kindheit?

Das Gemälde *Der Golem* von 1916 ist chronologisch zwischen seine Konvertierung als Kind und seine Erfahrungen in Sachsenhausen eingefügt, den Jahren im Versteck, um zu überleben und seiner nachfolgenden Rückkehr zum Malen als Ausdrucksmittel. Ascher präsentiert den Golem selbst mit einem Ausdruck sowohl von grimmigem Ernst als auch von Traurigkeit. Die drei anderen Individuen — Rabbi Löw, wahrscheinlich, in der Mitte, mit seinem fließenden weißem Bart, dazu seine zwei Assistenten — haben ziemlich gespenstige Mienen, mit sichtbar lückenhaften Zähnen und ungewöhnlich großen Händen. Während der Golem uns direkt ansieht, blicken sie alle nach unten und zur Seite, als ob sie entweder abgelenkt wären, oder vor etwas Angst hätten, das wir nicht erkennen können: vielleicht einen boshafte Antisemiten wie etwa Thaddeus, den Priester, aus der Version der Geschichte von Rosenberg, der abseits stand? Oder aber sie waren nicht in der Lage, oder unwillig, den Blick zu heben und uns ins Auge zu blicken. Der Golem sieht menschlicher aus als sie, während sie fast dämonisch wirken (Kat. 30 und Fig. 4.1). Und so hat Ascher die Norm und die Erwartung umgekehrt, indem er den Golem menschlicher



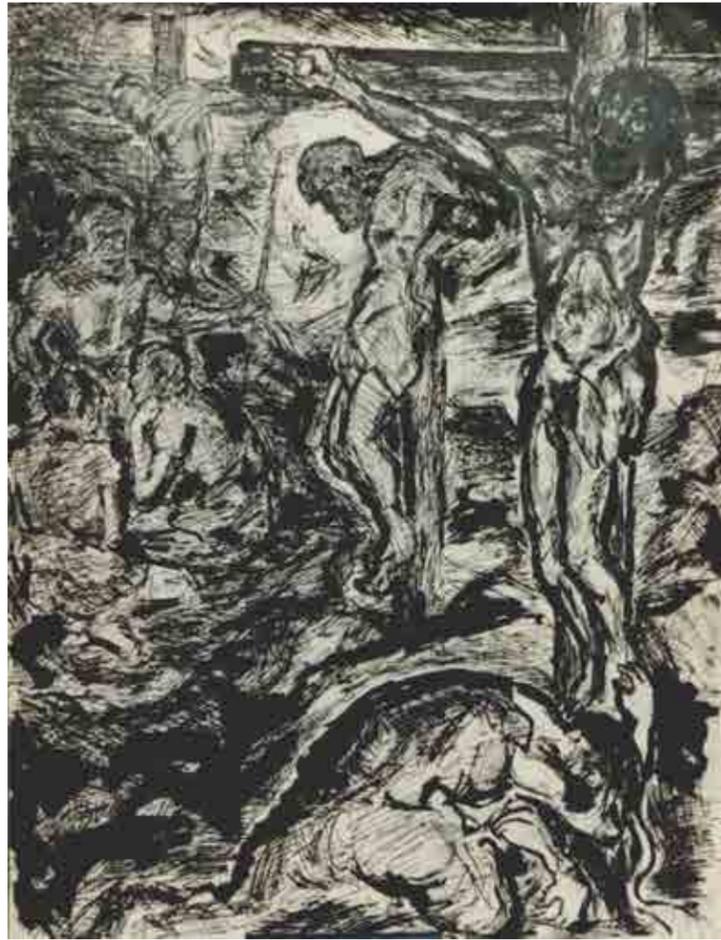
erscheinen lässt und als Charakter sympathischer, als sie es sind. Spiegelt das eine bewusste oder unbewusste anti-jüdische Voreingenommenheit wider, nicht unerwartet bei jemandem, der gerade dabei ist, seine eigene Identität als Jude und/oder Christ zu klären?

Aber wenn Aschers Darstellung des Golem selbst freundlich ist — in dem Bild erhebt er sich über die anderen Individuen, womöglich in der Absicht, sie zu schützen (daher die Wildheit in seinem Blick, mit dem er uns ansieht) — liegt auch nahe, dass er als eine positive Figur dargestellt wird, unabhängig davon, wie die, die ihn gemacht haben und die ihn letztlich zerstören, von dem Künstler gesehen werden. Das befindet sich sicherlich im Gleichklang mit einer eindeutigen jüdischen Perspektive. Für Juden war der Golem, wie wir gesehen haben, eine Art messianischer Charakter. Mehr noch, die Darstellung und ihre messianischen Implikationen stimmen mit der literarischen Christ-artigen Begrifflichkeit überein, die weiter oben erläutert wurde.

Heide Schönemann, die in ihrem Buch über Wegener als Pionier des modernen Films die Bildersprache des Golem um die Zeit diskutiert, als Wegener seine ersten beiden Versionen drehte, erwähnt interessanterweise auch Aschers Gemälde. Sie bemerkt: „Aschers mit Kipa und langen Gewändern sehr ostjüdisch wirkende Gestalten sind vor einem Hintergrund großstädtischer Häuser gruppiert, wie sie es für den Berliner Osten

Fig. 4.5  
Marc Chagall, *White Crucifixion / Weisse Kreuzigung*  
1938  
Oil on canvas / Öl auf Leinwand  
60.8 × 55.9 in. / 154.6 × 140 cm  
Art Institute of Chicago, Gift of Alfred S. Alschuler, 1946.925  
© 2015 Artists Rights Society (ARS), New York / ADAGP, Paris

Fig. 4.6  
*Study for Golgotha /*  
*Studie für Golgotha*  
 1922  
 Black ink on paper /  
 Schwarze Tusche auf Papier  
 17.7 × 13.6 in. / 45 × 34.5 cm  
 Private collection /  
 Privatsammlung



gaze and look us in the eye. The Golem looks more human than they and they look almost demonic (Cat. 30 and Fig. 4.1). So he has reversed the norm and the expectation, in making his Golem appear more human and more sympathetic as a character than they do. Does this reflect a conscious or unconscious anti-Jewish bias, not to be unexpected necessarily for someone who is in the midst of trying to clarify his own identity as a Jew and/or as a Christian?

But if Ascher's depiction of the Golem it/himself is benign — who towers over the other individuals in the image, perhaps even protectively (hence the ferocity of his expression as he looks at us) — that also suggests that he is seen as a positive figure regardless of how those who made him and would ultimately have to destroy him were seen by the artist. This certainly accords with a distinct Jewish perspective. For Jews, as

we have observed, the Golem was a kind of messianic character. Moreover, the depiction and its messianic implications are consistent with the literary Christ-like notion referred to above.

Interestingly, Heide Schönemann, in her book on Wegener as a pioneer in modern film, in discussing Golem imagery around the time of Wegener's first two versions, mentions Ascher's painting and remarks on how (all four of) the painter's figures "are shaped in a manner suggesting Eastern European Jews, with *kepot* [skullcaps] and long robes, grouped before a background of big-city buildings that for Berliners would have appeared as typically Eastern (European)."<sup>12</sup> In other words, in a manner visually reminiscent of Marx's verbiage, Ascher may be interpreted to have absorbed, as had many assimilated Jews, the Christian view of "stereotypical Jews" — meaning those from Eastern

typisch waren.<sup>12</sup> In anderen Worten, Ascher könnte — wie so viele assimilierte Juden — auf eine visuelle Art und Weise, die an Marx' Sprache erinnert, die christliche Sichtweise auf den stereotypen Juden — also den aus Osteuropa — als den grundlegend Fremden interpretiert oder verinnerlicht haben: den *Anderen*. Die Bedrohung, die Juden für „uns Deutsche“ bedeuteten, wurde visuell artikuliert, aber die Vorstellung wurde auf eine andere Ebene gehoben: Diese osteuropäischen Juden (weil sie so dem Shtetl verhaftet und unassimiliert in ihren Gewohnheiten waren, einschliesslich ihrer Kleidung) stellten eine Bedrohung für „uns deutsche Juden“ dar.<sup>13</sup>

Vielleicht gibt es in Aschers Gemälde noch mehr von einer Synthese der Einflüsse von Rosenberg und Meyrink zu entdecken. Wenn man — wie wir es tun — vernünftigerweise annimmt, dass die vier Figuren in dem Gemälde der Golem, Rabbi Löw und die beiden Assistenten des Rabbis sind — wahrscheinlich sein Schwiegersohn und der Synagogendiener — und diese sind wiederum die zentralen Charaktere in Rosenbergs Version der Geschichte, dann hat das Ganze auch etwas Meyrinkeskes an sich. Denn es ist interessanterweise Meyrink, der den Gedanken aufgreift, wie gefährlich diese mystische Unternehmung eigentlich ist. Wir können das von seiner Biographie her verstehen — seine Faszination mit dem Okkulten generell und mit kabbalistischem Gedankengut (oder einer Version davon) rührte spezifisch aus seinem fast-Selbstmord und der darauffolgenden Zeit her — oder auch narrativ: Die in gewisser Weise halluzinatorischen Erfahrungen Pernaths könnten eine Beschäftigung mit solchen Prozessen und Aktivitäten nahelegen, die nach und nach seinen Verstand zerstören.

Rosenbergs Rabbi Löw bietet eine elementar mystische Basis für das Unterfangen, einen Golem zu kreieren, indem er den Makrokosmos des Universums und seiner Elemente mit dem Mikrokosmos des Menschenwesens verbindet. „Ich will, dass ihr mir beide helft, den Golem zu kreieren“, sagt (der *MaHaRaL*). „Eine Schöpfung dieser Art braucht die vier Kräfte der vier Elemente — Feuer, Luft, Wasser und Erde. Ich wurde mit der Kraft der Luft geboren, aber du wurdest mit der Macht des Feuers geboren“, sagte der *MaHaRaL* zu mir (Rabbi Katz, seinem Schwiegersohn, der die Geschichte erzählt), „und du, Yaakov Sasson, wurdest mit der Kraft des Wassers geboren. Und so, mittels uns dreien, wird die Schöpfung vollendet“ — denn der Golem selbst wird aus dem vierten Element gefertigt, der Erde.

In der Kabbalah werden die vier Elemente oft den vier Buchstaben von Gottes unaussprechbarem Namen

zugeordnet — das *Tetragrammaton* — oder aber den „Vier Welten“ (Emanation, Schöpfung, Formung und das schlichte Tun), die in die kabbalistische Doktrin der zehn *Sephirot* eingebettet sind. Aber es ist Meyrink, zu dessen „Ergänzungen“ spezifische Hinweise auf die Gefahren des mystischen Unternehmens gehören — die überdies in den verschiedenen Versionen der Golem-Geschichte thematisiert werden, die alle damit enden, dass es nötig wird, ihn auseinanderzunehmen oder zu deaktivieren, da bewiesen ist, dass er langfristig eher gefährlich als nützlich für die jüdische Gemeinschaft ist. Meyrink weist, spät in seinem Roman, ausdrücklich auf die Geschichte im Talmud in *Hagigah* 2b hin, wo es um die vier hochgelehrten Rabbis geht, die den *Pardes* betreten, den man als Garten der mystischen Spekulation interpretieren könnte.

Natürlich ändert Meyrink zwei wichtige Details dieser Passage: Zwar lässt er seinen Charakter Shemaya Hillel einen Hinweis zu dieser Tradition aussprechen, aber Hillels Darstellung reduziert die Zahl der Figuren auf drei — die das „Königreich der Dunkelheit“ betreten — und von denen einer wahnsinnig und ein anderer blind wird, so dass nur Rabbi Akiva die Erfahrung heil überlebt. In Aschers Gemälde aber gibt es vier Figuren, die Zahl, die sich auch in der originären Erzählung des Talmud findet. Wenn er die Erwartungen umgekehrt hat, indem er dem Golem einen menschlicheren Gesichtsausdruck gab und den Männern, die ihn geschaffen haben, einen dämonischeren Ausdruck, dann könnte man sagen, dass der Golem wie Rabbi Akiva ist, mit der gleichen vernünftigen, klaren und konzentrierten Aufmerksamkeit, die er uns schenkt, während die anderen drei so verloren scheinen.

Aber wenn Meyrink Aschers einzige Quelle wäre, und er hätte gewollt, dass es drei Charaktere seien, die das Reich der Dunkelheit betreten, dann wären das die drei, über die der Golem sich erhebt, wobei dann freilich sogar der *MaHaRaL cum* Rabbi Akiva nicht ganz normal wäre. Auf den Punkt gebracht: Der Golem sollte das Symbol für das Reich der Dunkelheit sein, aber er ist voller Licht. Mehr noch, Meyrink beschreibt den Golem als jemanden mit goldener Gesichtsfarbe und merkwürdigen Augen und erwähnt goldene Ohrringe, die von Juden getragen werden — und so stellt auch Ascher sie dar.

Der Golem als helle, nicht als dunkle Figur ist auch der Golem als messianische Figur. Eine der Folgen der Unklarheiten des Judentums, den Messias betreffend, war eine Reihe von falschen Messias. Der berühmteste davon war Shabbetai Tzvi im 17. Jahrhundert, dessen Ruhm sich von der Türkei bis nach England

Europe — as fundamentally alien: as *other*. The threat that Jews pose to “us Germans” has been visually articulated to accord with the transposition of that notion to the threat that Eastern European Jews (because they are so shtetlized and unassimilated in their ways, including their garments) pose to “us German Jews.”<sup>13</sup>

Perhaps there is more in Ascher’s painting that reflects a synthesis of Rosenberg and Meyrink influences. If, as would be reasonable, one assumes, as we have, that the four figures in the image are the Golem, Rabbi Loew and the rabbi’s two assistants, presumably his son-in-law and the sexton, and these are the key characters involved in Rosenberg’s version of the story, there is something Meyrink-esque about it, too. For it is Meyrink, interestingly, who takes up the issue of how dangerous the mystical enterprise is. We can understand this both biographically — that his fascination with the occult in general and with kabbalistic thought (or some version of it) in particular came out of his near-suicide and its aftermath — and narratively: that Pernath’s somewhat hallucinatory experiences might suggest an engagement of such processes and activities, which are slowly tearing apart his mind.

Rosenberg’s Rabbi Loew offers a fundamental mystical basis for the project of creating a golem, in associating the macrocosm of the universe and its elements with the microcosm of the human being. “I want both of you to help me create the Golem,” [the *MaHaRaL*] said, “for in a creation of this sort, the four powers of the four elements — fire, air, water, and earth — are needed. I was born with the power of air, while you,” the *MaHaRaL* told me (Rabbi Katz, his son-in-law, who is the narrator), “were born with the power of fire, and you, Yaakov Sasson, were born with the power of water. And so, by means of the three of us, the creation will be fully completed” — because the Golem itself will be made of the fourth element, earth.

The four elements are in kabbalah often analogized to the four letters of God’s ineffable name — the *Tetragrammaton* — or to the “Four Worlds,” (of emanation, creation, formation and simple making) that are embedded within the kabbalistic doctrine of the ten *sephirot*. But it is Meyrink who, among his “additions” makes specific reference to the dangers of the mystical enterprise — which are in any case expressed in the various versions of the Golem stories that end up with the need to dismantle or de-activate it/him, who has proven to be more dangerous than advantageous to the Jewish community in the long run. For Meyrink specifically alludes, late in his novel, to the Talmudic story in *Hagigah* 2b referring to the four important

rabbiis who enter the *pardes* — interpretable as the Garden of mystical speculation.

Of course, Meyrink changes two important specifics from that passage: he places in the mouth of his character, Shemaya Hillel, the reference to this tradition, but Hillel’s rendition reduces the number of figures to three — who enter “the kingdom of darkness” — one of whom goes insane and one blind, with only Rabbi Akiva surviving the experience intact. There are, in Ascher’s painting, four figures, the number found in the original Talmudic tale, and if he has reversed expectation by giving the Golem a more human mien and the men who made him a more demonic look, then one might say that the Golem is like Rabbi Akiva, with his very sane, clear and focused attention directed out toward us, while the other three all seem so lost.

But if his only source were Meyrink, and he meant there to be three characters who entered the realm of darkness, those three would be the three figures over whom the Golem towers, except that even the *MaHaRaL cum* Rabbi Akiva seems off-kilter. More to the point: the Golem should be emblematic of the kingdom of darkness, but he is full of light. Moreover, Meyrink describes the Golem as having a golden face-color, with weird eyes, and refers to golden earrings worn by Jews — which is how Ascher has depicted them.

The Golem as a light, not dark figure is the Golem as a messianic figure. One of the outcomes of Jewish messianic vagueness had been a progression of false messiahs — the most famous being Shabbetai Tzvi in the 17th century, whose renown spread from Turkey to England inspired tens of thousands of followers. Some of those devotees, after Shabbetai converted to Islam under duress — his head threatened by the Ottoman Sultan whom he had set out to convert to Judaism — maintained a belief that he had only pretended to convert, or that only an image of him, kabbalistically manufactured for the purpose, converted and that the true Shabbetai had gone off to find the Lost Ten Tribes and would soon return. Differently, the embrace of Herzl as a secular messiah at the end of the nineteenth century and the beginning of the twentieth reflected how broad the messianic concept could be.

It is a concept into which the Golem could be wedged, albeit, to repeat, on a more localized level and Rosenberg’s transformation of the Golem placed it/him very much within that concept. Ascher would seem, in part, to have embraced that idea, even as his painting overall does not seem to offer a positive view of the Jewish leaders involved in the Golem “project.” And if we look at this work with its intense emotional



ausbreitete, und der zehntausende von Jüngern hatte. Shabbetai wurde mit Gewalt zum Islam konvertiert, weil ihm der ottomanische Sultan, den er eigentlich zum Judentum hatte bekehren wollen, mit Kopfschlägen drohte. Seine Jünger glaubten jedoch fest daran, er habe entweder das Konvertieren nur vorgetäuscht oder ein von ihm nach der Kabbalah gefertigtes Bild sei konvertiert. Sie hofften, dass der wahre Shabbetai weggegangen sei, um die Zehn Verlorenen Stämme zu finden, und bald wiederkommen werde. Und auf ganz andere Weise beleuchtete die Begeisterung für Herzl als säkularer Messias gegen Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts, wie breitgefächert das Konzept des Messias sein konnte.

Dies ist das Konzept, in das der Golem hineinpasst, wenngleich, um es nochmals zu betonen, auf einer eher lokalen Ebene; und Rosenbergs Transformation des Golem fügte ihn sehr genau in dieses Konzept ein. Es kann vermutet werden, dass auch Ascher diese Idee

aufgriff, wenngleich sein Bild, alles in allem, eher keinen positiven Blick auf die mit dem „Golem-Projekt“ befassten jüdischen Führer wirft. Wenn wir sein Werk mit seinem intensiven emotionalen Quotienten betrachten und die Mehrdeutigkeiten im Selbstverständnis Aschers verstehen, die sich auf dieser und anderen Leinwänden zeigen — und wenn wir akzeptieren, dass Mehrdeutigkeit, wie sie sich auf dieser spezifischen Leinwand ausdrückt, durch eine Vision der Protagonisten, die nicht rundum positiv ist mit Ausnahme des Golem selbst als etwas mit lokalem messianischen Potential — dann könnten wir uns fragen, in einem weiteren Sinne, wie Ascher das messianische Konzept verstanden und behandelt hat. Wie sonst, wenn überhaupt, findet sich die messianische Idee in seinen Werken wieder?

Es ist möglich, christologische Ambivalenz in eine Körperstudie Aschers von ca. 1916 zu lesen. Sie zeigt die nackten Oberkörper und teilweise fertigen Köpfe zweier Menschen: eines bärtigen Mannes und einer

Fig. 4.7  
Golgotha and Pageant /  
Golgotha und Festzug  
Not dated (1920s) /  
undatiert (1920s)  
Oil on wood / Öl auf Holz  
20 × 26 in. / 50 × 66 cm  
Private collection /  
Privatsammlung

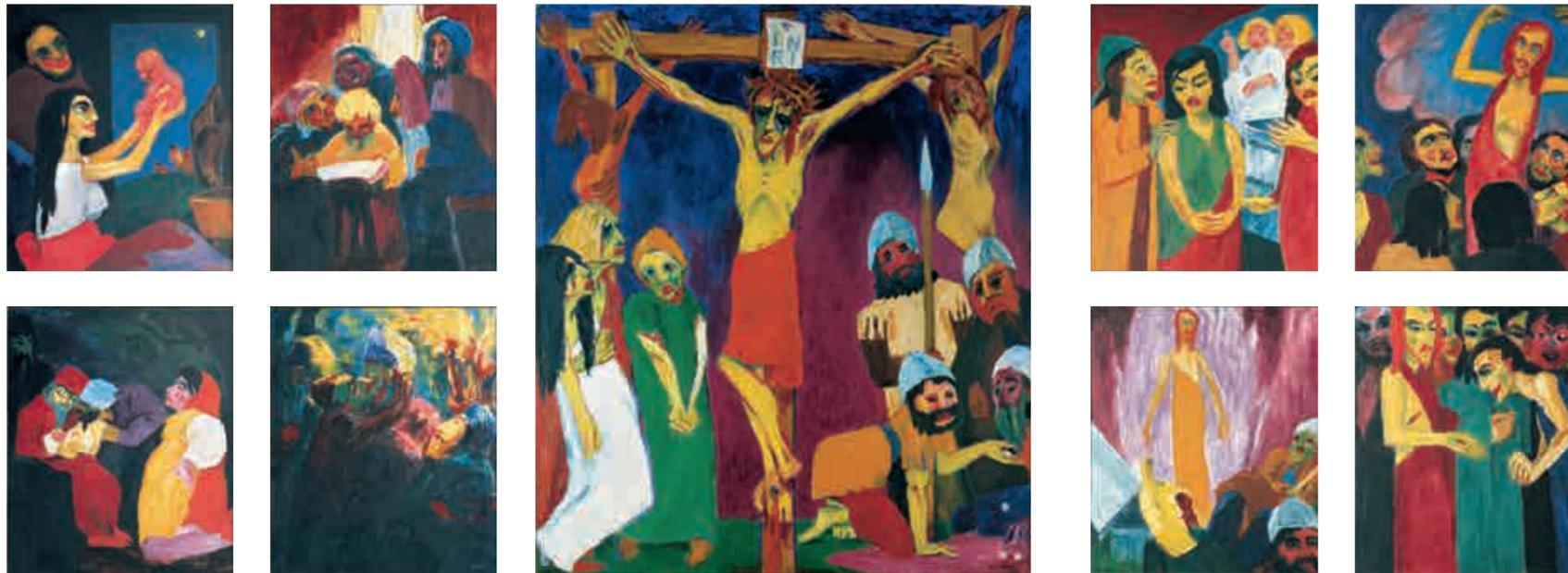


Fig. 4.8  
Emil Nolde, *Life of Christ / Das Leben Christi*  
1911-12  
Oil on canvas / Öl auf Leinwand  
94.5 × 248 in. / 240 × 630 cm  
Nolde Stiftung Seebüll -  
Neukirchen, Germany

quotient, and if we understand ambiguities in Ascher's sense of self that are expressed on this canvas and others — and if we accept that ambiguity as articulated on this particular canvas by a vision of the protagonists that is not altogether positive but of the Golem itself as something with local messianic potential — then we might ask, more broadly, how the messianic concept was understood or treated by Ascher. How else, if at all, did he reflect on the messianic idea in his work?

It is possible — albeit speculative — to read a Christological ambiguity into a figure study from ca. 1916. It depicts the upper, naked torsos and partial heads of two figures, a bearded male and a female with largish breasts and possibly long hair (Fig. 4.2). The thick-bearded male has yellow flesh and the suggestion of a tear in his left, closed eye; the woman is white-skinned, with wide-open eyes. Given the arcane, symbolic language in Ascher's early work — and the complicated and dense poetry of his middle, hidden period — he valued complexity, abstruseness and ambiguity, regardless of whether his dual religious identity helped reinforce that proclivity.

Might this image juxtapose Judas, his color echoing a long history in Western, Christian art — associating him as the archetypal betrayer with *yellow* — with the former prostitute and consummate symbol of repentance, Mary Magdalene? They are opposites — betrayal and repentance — yet siblings, since Judas is reported (Matthew 27:3–5) to have repented of his betrayal,

throwing away the silver coins he was paid and hanging himself. Hence the tear in his eye.

Mary Magdalene is depicted in another small work (Fig. 4.0): her upper torso and long-haired head lean down to kiss the foot of an oddly naked but sexless Jesus. This unfinished image — neither figure has colored-in hair — is consistent with Ascher's preference for mixing sacred and banal visual ideas in his early work.

Ascher did a number of paintings and drawings of Christ, in fact. One year before his Golem painting he composed a crowded image of Golgotha. Interestingly, the images of Christ and the two thieves are entirely in shadow, so that their dark brown-black hue stands out and also disappears, both against a glaring, bright yellow sun that is ambiguously rising or setting and against the rest of the figures and landscape elements in the painting with their bright pigments. In fact the three crucified figures barely make it into the picture frame, pushing against its upper edge as a background element to the plethora of figures that rush out toward the viewer. An enormous crowd of tiny people flows down from the upper left of the image, balancing tree foliage on the upper right (Cat. 26 and Fig. 4.3).

Just below that foliage is a Roman soldier holding a spear — might this be Longinus? — on horseback who appears to be chasing the foreground figures away; his facial expression is, interestingly, virtually identical to that of the Christ.<sup>14</sup> What is it that the savior shares in

Frau mit ziemlich großen Brüsten und möglicherweise langem Haar (Fig. 4.2). Der vollbärtige Mann ist gelbhäutig und hat eine Träne am geschlossenen linken Auge angedeutet. Die Haut der Frau ist weiß, und ihre Augen sind weit geöffnet.

Nimmt man die obskure und symbolische Bildsprache von Ascher's Frühwerk in Betracht — und die komplizierte und kompakte Poesie seiner Mittelperiode im geheimen Exil — schien er Wert auf Komplexität, Schwerverständlichkeit und Ambivalenz zu legen, egal, ob seine dualistische religiöse Identität half, dieser Neigung Rechnung zu tragen.

Könnte diese Studie Judas (seine gelbe Hautfarbe: eine lange Tradition in der westlichen und christlichen Kunst, welche ihn zum Erzverräter stempelt) der Maria Magdalena (der ehemaligen Hure und perfektem Symbol der Reue) gegenüberstellen? Sie sind Gegenpole — Verrat und Reue — jedoch auch verschwistert, da Judas, wie bei Matthäus 27:3–5 geschrieben steht, durch das Wegwerfen der Silberlinge und den Sühnetod seinen Verrat bereut. Deshalb wahrscheinlich auch eine Träne am Auge.

Maria Magdalena findet sich auch in einer anderen kleinen Studie (Fig. 4.0). Darin küßt sie, Oberkörper und langes Haar tief nach unten neigend, den Fuß eines seltsamerweise nackten, jedoch geschlechtslosen Jesus. Diese unvollendete Studie, in welcher die Haare der Figuren noch nicht farblich ausgemalt wurden,

steht im Einklang mit Ascher's Vorliebe, in seinen Frühwerken sakrale und banale bildliche Konzepte zu kombinieren.

Tatsächlich fertigte Ascher eine ganze Reihe von Gemälden und Zeichnungen von Christus. Ein Jahr vor seinem Gemälde des Golem entstand ein dichtgedrängt komponiertes Bild von Golgotha. Bemerkenswerterweise liegen die Darstellungen von Christus und den beiden Dieben vollständig im Schatten, sodass deren schwarz-dunkle Farbtonung zugleich hervorsticht und verschwindet, vor dem Hintergrund einer grellen, hellen, gelben Sonne, die entweder — was nicht ganz klar ist — aufgeht oder untergeht, und auch gegenüber den anderen Figuren und landschaftlichen Elementen in dem Gemälde, die alle hell pigmentiert sind. Eigentlich befinden sich die drei gekreuzigten Figuren kaum noch innerhalb des Bilderrahmens; sie drängen sich an dessen oberen Rand, und werden so ein Hintergrundelement für die Vielzahl von Figuren, die auf den Betrachter zulaufen. Eine riesige Menge winziger Menschen fließt vom oberen linken Teil des Gemäldes und balanciert so das Blattwerk oben rechts aus (Kat. 26 und Fig. 4.3).

Direkt unterhalb des Blattwerks befindet sich ein römischer Soldat zu Pferde, der einen Speer hält — könnte das Longinus sein? — und der die Figuren im Vordergrund wegzujagen scheint; sein Gesichtsausdruck ist interessanterweise der gleiche wie der von Christus.<sup>14</sup> Was hat der Retter mit dem ersten römischen Heiden gemeinsam, der gerettet werden wird (falls das tatsächlich Longinus ist) — und dessen Hilfsbereitschaft selbst in seinem dunkel-schattigen Zustand wahrgenommen werden kann? Die Menschen, die in einem chaotischen Durcheinander fliehen, haben alle zwei Dinge gemeinsam: Sie sind in auffallend bunte Gewänder gekleidet und ihre Gesichter, insbesondere ihre Nasen, haben ebendie stereotypen Züge von Juden, wie sie seit vielen Generationen von Nordeuropäern dargestellt wurden. Wenn wir Ascher, basierend auf seiner Konvertierung als Kind, für einen christlichen Maler halten, ist das ein bemerkenswertes Bild: Nicht nur wegen seiner ausdrucksvollen Kraft, sondern noch mehr wegen des mitfühlenden Fokus auf all die anonymen Figuren (dargestellt so, wie ein Christ wohl Juden darstellen würde), statt auf Christus am Kreuz oder Figuren wie die drei Marias, Joseph von Arimathea, Nikodemus oder Johannes der Täufer. Ob eine dieser Personen anwesend ist, ist alles andere als offenkundig — selbst die Figur des Longinus ist nicht eindeutig zu identifizieren.

Da wir nicht beurteilen können, wie ernsthaft die Konvertierung war, die ihm als Kind aufkotroyiert

common with the first Roman pagan soldier (if this is indeed Longinus) to be saved — whose countenance one can discern even in its darkly shadowed state? People fleeing in a chaotic array all share two traits: they are enveloped in boldly-colored robes and their faces offer the sort of features, particularly their noses, which reflect generations of Northern European stereotypical depictions of Jews. If we view Ascher as a *Christian* painter, based on the childhood conversion effected by his father, this is a remarkable image not only for its expressive power but even more so for its emphatic focus on all the anonymous figures, (rendered as a Christian might render Jews), rather than on the crucified Christ or on figures like the Three Marys, Joseph of Arimathea, Nicodemus or John the Evangelist: if any of these individuals is present it is far from obvious — even the Longinus figure is not certainly Longinus.

If we view Ascher as a *Jewish* painter, (both because we cannot judge the seriousness of a conversion imposed on a child and because the world in which Ascher lived had come to view Jews in any case as a race, rather than as a religion from which one could really convert), then he is one of a handful of Jewish artists to focus on the figure of Jesus between about 1870 and 1940. A few decades before Ascher's 1918 image, the Jewish American sculptor, Moses Jacob Ezekiel (Fig. 4.4), framed Jesus as a kind of humanistic hero, quietly lying on his funerary slab or almost elegantly crowned with thorns; and the Lithuanian Jewish

sculptor, Mark Antokolsky, presented a bound Christ similarly, as quietly noble in mien. Two decades after Ascher's *Golgotha*, Marc Chagall would depict Jesus in his 1938 painting, *White Crucifixion*, as a suffering Jew, his loin cloth a *tallit* (Jewish prayer shawl) and an array of Jewish images swirling around him, such as burning synagogues and Jewish elders hovering in horror (Fig. 4.5). But Ascher presents neither of these perspectives: in fact one might say that his Christ is not only not the center of the visual activity in his painting but is, as it were, the opposite of the artist's *Golem*: while there are background figures in the upper center of both of their respective compositions, the Golem dominates his visual arena, whereas Jesus is a small shadow in his.

The image of the Christ is one to which Ascher returned several times. In a complex work from 1922 with *Golgotha* once more as the focus, he offers a viewpoint whereby the foreground figure is positioned as if he is one of the thieves, (ie, a *side* crucified figure rather than the central one), as the three victims are arrayed in a diagonal that, from lower right to upper left, neatly bifurcates the composition between these three individuals, dying, and the rest of the action. But in otherwise retaining traditional iconography he has made it clear that this side figure, closest to the viewer, is Jesus, crowned with thorns and his extended arms held to the cross's horizontal beam by large nails, whereas the figure positioned both in the center of the three victims and in the painting's compositional right-left center, as well as in the middle ground, has his arms

wurde, und ferner die Welt, in der er lebte, dazu übergegangen ist, das Judentum in jedem Fall als Rasse zu sehen statt als Religion, von der man wirklich konvertieren könnte, ist es möglich, ihn als *jüdischen* Maler zu sehen. Dann ist er einer von nur einer Handvoll jüdischer Künstler, der sich zwischen etwa 1870 und 1940 mit der Figur von Christus beschäftigt haben. Ein paar Jahrzehnte vor Aschers Bild von 1915 stellte der jüdisch-amerikanische Bildhauer Moses Jacob Ezekiel Jesus als eine Art humanistischen Helden dar, still auf seiner Grabplatte liegend oder fast elegant mit Dornen gekrönt (Fig. 4.4); und der jüdisch-litauische Bildhauer Mark Antokolsky präsentierte einen gefesselten Christus in ähnlicher Art und Weise, mit stillem und edlem Gesichtsausdruck. 1938, zwei Jahrzehnte nach Aschers

*Golgotha* würde Marc Chagall Jesus in seinem Gemälde *Weisse Kreuzigung* als leidenden Juden darstellen, sein Lententuch ein *Tallit* (ein jüdischer Gebetsschal), um den eine Ansammlung von jüdischen Motiven wirbeln, wie etwa brennende Synagogen, sowie ältere Juden, in Schrecken zusammengekrümmt (Fig. 4.5). Aber Ascher präsentiert keine dieser beiden Perspektiven; man könnte vielmehr sagen, dass sein Christus nicht nur nicht das Zentrum der visuellen Aktivität dieses Gemäldes ist, sondern so wie er dargestellt ist, eher das Gegenteil des *Golem* des Künstlers: Während es in beiden Kompositionen Figuren im Hintergrund in der oberen Mitte gibt, dominiert der Golem seine visuelle Arena, während Jesus in der seinen nur ein schmaler Schatten ist.

Fig. 4.9  
Käthe Kollwitz,  
*Woman with Dead Child /*  
*Frau mit totem Kind*  
1903  
Line etching, drypoint,  
sandpaper and soft ground  
with the imprinting of ribbed  
laid paper and transfer paper  
(Ziegler paper) /  
Strichätzung, Kaltnadel,  
Schmirgel sowie Vernis mou  
mit Durchdruck von geripptem  
Bütten und Zieglerischem  
Umdruckpapier  
15.4 × 18.9 in. / 39 × 48 cm  
Courtesy of Käthe Kollwitz  
Museum Cologne Kn 81 VIII a



Fig. 4.10  
*Pieta (Mother and son/Wife*  
*and Husband) /*  
*Pieta (Mutter und Sohn/Ehefrau*  
*und Ehemann)*  
c. / ca. 1919  
Graphite on paper /  
Graphit auf Papier  
10.2 × 9 in. / 26 × 23 cm  
Private collection /  
Privatsammlung

wrapped around the cross beam. The face of Christ, his eyes closed, presents a remarkably peaceful, even beatific demeanor; at his feet a woman has collapsed, her back describing a lyrical arc. She weeps, with her right arm and hand reaching up and her hair flowing down into the dust. This is indeed Mary Magdalene, traditionally shown at Jesus' feet, with her long hair sweeping the wounded appendages that she once wiped clean with spikenard ointment, using her hair (source of her pride) as a cloth (Fig. 4.6).

This is a drawing with surprises. The space within the arc of that recumbent figure contains a large, smiling face with its eyes closed, lying on its side — by intention or accident is not clear. Clearer — and part of a tradition that recognizes sacred scenes as taking place in a realm that dissolves the everyday norms of time and space — is the trio of figures in the far left middle ground. One, standing, faces out toward the viewer at a nearly full frontal angle. A second, in profile, kneels before him, and a third, with its back to the viewer, also kneels before the standing figure. At first glance this appears to be a baptism scene — perhaps even the renowned scene of Christ's own baptism at the hands of John the Baptist that would have taken place over three years before the Crucifixion. But, at second glance, does the standing figure hold a spear? Does he wear a helmet? In that case he would be a Roman centurion, perhaps even Longinus, and the two figures kneel in fear of death, not anticipation of rebirth into eternal life.

Surely the most unusual of Ascher's engagements of the Crucifixion is an undated painting that combines the sacred scene on Golgotha with three other elements — each, as it were, connected to it but increasing in conceptual distance from it (Fig. 4.7). Golgotha itself, limited to no more than the three crucified figures, dominates the left hand upper side of the image. Jesus is both placed between the two thieves and appears larger than they, exhibiting the sort of significance perspective common across the centuries within pre-Renaissance painting. His flesh is a pale, deathly silver-blue where the two thieves are depicted with a more golden flesh tone — and his head is surrounded by a large, golden halo, its edge tinged in orange.

Not inconsistent with the tradition of merging past and present, a procession that may be identified as medieval makes its way along a diagonal from the upper right (running in a subtle parallel to the placement of the three figures on the upper left, and contrary to the diagonal line of the three horizontal beams of their crosses). We recognize the leaders of the procession

as cardinals. Those solemnly marching with them hold high a series of pennants that can be identified as bearing images to represent the *contrade* — parishes — that comprise the community within which the procession takes place. Most importantly, they also hold aloft a life-sized image of the crucified Christ, (at an angle that suggests the slight struggle on the part of his carriers to keep the heavy image perfectly vertical) his head encircled by a series of glowing lights to represent his halo. The image's upper arms, shoulders and head stand out in being placed by the artist against the dark purple cloud in the upper center of the entire composition from behind which the sun manages to emit an explosion of golden beams.

So a procession led by an image of Christ is placed within the same register as the image of the actual Christ. Far more disturbing to a traditional understanding of both Golgotha and the myriad processions across Christendom that recall it throughout the centuries, is a second procession that runs precisely parallel to that first one — almost, but not quite, as if it were the foreground of the same just-described parade — from the center of the overall composition to the lower left. Four muscular male figures with naked torsos, their heads and faces completely shaved, bear on their shoulders a golden platform upon which a completely naked female figure — or perhaps the statue of such a figure, but the artist has depicted it in flesh tones and with details, such as umbilicus and nipples, that suggest a living, breathing being, and not a statue — kneels, sitting back on her heels.

She, too, has a halo around her head, albeit more of a sun-like glow expanding out from her detail-less face than the flat disk that serves as the halo of the Crucified Jesus. She raises her arms in an *orans* position consistent with the style assumed by priests and particularly priestesses in antiquity, from Egypt to Crete to Canaan to Mesopotamia, in adoration of the sun god or the storm god. Placed as she is in the composition, her gesture could be construed as directed in adoration toward the Crucified Christ — or not, given the direction of her head and even considering the problematic of determining the precise direction of her gaze, since she has no eyes, nose or mouth. She may simply be maintaining that *orans* pose for the duration of the procession as it makes its way through the sacred precinct of whatever ancient city toward the temple of some pagan deity.

Nearly the entire audience/bystanders of this second procession are shown from the back and all seem to have clean-shaved heads that glow with a reflection

Ascher kehrt viele Male zum Bild des Christus zurück. In einer vielschichtigen Arbeit von 1922, deren Mittelpunkt wieder einmal Golgotha darstellt, bietet er eine Sichtweise, bei der die Figur im Vordergrund so positioniert ist, als sei sie einer der Diebe (also eine der gekreuzigten Figuren an der Seite statt der zentralen Figur), indem die drei Opfer in einer Diagonale aufgereiht sind, welche die Komposition von unten rechts nach oben links in zwei Teile trennt; die sterbenden drei Individuen und was sonst noch geschieht. Aber während Ascher ansonsten der traditionellen Ikonographie folgt, lässt er keinen Zweifel daran, dass diese Figur an der Seite, die dem Betrachter am Nächsten ist, Jesus *ist*, gekrönt mit Dornen, seine ausgestreckten Arme mit großen Nägeln am horizontalen Balken des Kreuzes gehalten, während die Figur, die sich sowohl in der Mitte der drei Opfer befindet, als auch im rechts-links Zentrum der Zeichnungskomposition, und auch in der Mitte, die Arme um den Stamm des Kreuzes geschlungen hat. Das Gesicht Christi mit seinen geschlossenen Augen hat einen bemerkenswert friedlichen, geradezu glückseligen Ausdruck; zu seinen Füßen befindet sich eine Frau, die zusammengebrochen ist, ihr Rücken bildet einen lyrischen Bogen. Sie weint, während sie ihren rechten Arm mit der Hand nach oben ausstreckt und ihr Haar hinunter in den Staub fällt. Das ist natürlich Maria Magdalena, die traditionell zu Jesu Füßen gezeigt wird, seine verwundeten Gliedmaßen mit ihren langen Haaren umwickelnd, die sie einst mit nach Lavendel duftender Salbe säuberte; sie benutzt ihr Haar (die Quelle ihres Stolzes) als Tuch (Fig. 4.6).

Diese Zeichnung birgt einige Überraschungen. Der Platz innerhalb des Bogens, den die wiederkehrende Figur bildet, enthält ein großes lächelndes Gesicht mit geschlossenen Augen, die auf der Seite liegt — mit Absicht oder aus Versehen ist nicht klar. Klarer — und auch Teil einer Tradition, die heilige Szenen als in einem Bereich angesiedelt zu sehen, in dem die alltäglichen Normen von Ort und Zeit aufgehoben sind — ist das Trio von Figuren weit links in der Mitte. Die eine davon wendet sich, stehend, in einem fast frontalen Blickwinkel dem Betrachter zu. Eine zweite, im Profil, kniet vor ihm, und eine dritte, die dem Betrachter den Rücken zugekehrt hat, kniet ebenfalls vor der stehenden Figur. Auf den ersten Blick scheint das eine Szene von einer Taufe zu sein — vielleicht sogar die bekannte Szene von Christi Taufe durch die Hand Johannes des Täufers, die drei Jahre vor der Kreuzigung stattgefunden hätte. Aber, auf den zweiten Blick, hält die stehende Figur einen Speer? Trägt sie einen Helm? In diesem Fall wäre es ein römischer Centurion, vielleicht sogar

Longinus; und die beiden Figuren knien aus Angst vor dem Tod, nicht in Erwartung, zum ewigen Leben wieder geboren zu werden.

Sicherlich die ungewöhnlichste Beschäftigung Aschers mit der Kreuzigung ist ein undatiertes Gemälde, das die geheiligte Szene auf Golgotha mit drei anderen Elementen kombiniert — jedes davon offenbar mit dieser verbunden, aber in wachsender konzeptioneller Entfernung (Fig. 4.7). Golgotha selbst, nun auf lediglich drei Kreuze begrenzt, dominiert die obere linke Seite des Bildes. Jesus ist sowohl zwischen den beiden Dieben platziert und größer als diese dargestellt, was die Art von Signifikanzperspektive repräsentiert, die über Jahrhunderte hinweg bei Gemälden der prä-Renaissance üblich war. Sein Fleisch ist bleich, tödliches silber-blau, während die beiden Diebe mit einem eher goldenen Hautton dargestellt sind — und sein Kopf ist von einem großen goldenen Heiligenschein umgeben, der an seinem Rand ins orange changiert.

Durchaus konsistent mit der Tradition, Vergangenheit und Gegenwart zu verweben, macht sich eine Prozession, die als mittelalterlich identifiziert werden könnte, entlang einer Diagonale von oben rechts auf den Weg (wobei sie in einer subtilen Parallelen zu der Verortung der drei Figuren oben links läuft, und quer zu der diagonalen Linie der drei horizontalen Balken ihrer Kreuze). Wir erkennen, dass die Führer der Prozession Kardinal sind. Diejenigen, die feierlich mit ihnen marschieren, halten eine Reihe von Wimpeln hoch, auf denen man Bilder erkennen könnte, welche die *Contrade*, die Gemeinde, repräsentieren, in der sich die Gemeinschaft findet, innerhalb derer die Prozession stattfindet. Am wichtigsten ist, dass sie ein lebensgroßes Bild des gekreuzigten Christus hochhalten (in einem Winkel, der nahelegt, dass die Träger ein wenig damit zu kämpfen haben, das schwere Bild präzise aufrecht zu halten); sein Kopf von einer Reihe schimmernder Lichter umringt, die seinen Heiligenschein repräsentieren. Die Oberarme, die Schultern und der Kopf fallen auf, da der Künstler sie vor einer dunklen, lilafarbenen Wolke im oberen Zentrum der Gesamtkomposition platziert hat, hinter dieser es der Sonne gelingt, explosionsartig goldene Strahlen auszusenden.

Also ist eine Prozession, die von einem Bild Christi geleitet wird, auf der gleichen Bildebene platziert wie das Bild des tatsächlichen Christus. Aber weit verstörender für ein traditionelles Verständnis sowohl von Golgotha als auch von den unzähligen Prozessionen der Christenheit durch die Jahrhunderte, die Golgotha ins Gedächtnis rufen, ist eine zweite Prozession, die genau parallel zu der ersten verläuft — beinahe so,

from this central figure and her aura — except for one, who, on the other side of the palanquin, in the lower left corner of the painting, faces toward the viewer at an oblique angle and seems to be both bearded (although completely bald-headed) and dressed in heavy garments as he gestures with his left hand, apparently toward the female figure. But he could be gesturing to the last odd element in the painting: a figure in the lower right-hand area, whose extended left arm offers a kind of counterpart to the hand gesture of the bearded individual. This figure to the right, whose right arm is bent so that it brings his right hand toward his face, appears to be a carnival clown, from his pink and yellow garments: a kind of pants suit with a very heavily flounced collar and a tight cap covering the upper part of his skull as well, perhaps, as a mask.

Is this Ascher the Jewish painter, as opposed to Ascher the Christian painter — or perhaps, more accurately, Ascher as neither and both of these — who creates this apparently subversive image? The Golgotha

element is largely as a traditionalist would envision it. The Roman Catholic procession with life-sized crucifix and *contrada* pennants, even in the same register as Golgotha itself, is consistent enough with familiar Christian imagery. But the inclusion of an apparent pagan procession within the same composition, the elements of which suggest ancient Egypt and Mesopotamia in particular? Is this intended to underscore the pagan side of the origins of Christianity — a side most everyday Christians are either unaware of or uncomfortable referencing, but the sort of aspect of which an everyday Jew might take particular note as the two forms of faith contend with each other regarding which of them has a firmer hold on God's Truth?

And the clown? Is the juxtaposition of this carnival detail with the two processions, one Christian and the other pagan — he is positioned by the artist to visually connect the two processions — intended to make a wry comment regarding religion as mass entertainment/theater? Is it a comment on the particular ways in which

wenngleich nicht ganz, als wenn sie vorneweg der soeben beschriebenen Parade marschierte —, vom Mittelpunkt der Gesamtkomposition aus nach unten links. Vier muskulöse männliche Figuren mit nackten Oberkörpern, ihre Köpfe und Gesichter glatt rasiert, schultern eine goldene Plattform, auf der eine völlig nackte weibliche Figur kniet — oder möglicherweise die Statue einer solchen Figur, aber der Künstler hat sie in Hauttönen dargestellt, und mit Details wie Bauchnabel und Brustwarzen ausgestattet, die nahelegen, dass es sich um ein lebendes, atmendes Wesen handelt und nicht um eine Statue —, auf ihren Fersen sitzend.

Sie hat ebenfalls einen Heiligenschein um ihren Kopf, wenngleich eher gestaltet als sonnenartiges Schimmern, das aus ihrem von Details freien Gesicht kommt, als die flache Scheibe, die als Heiligenschein des gekreuzigten Jesus dient. Sie hebt ihre Arme in einer *orans*-Position, die dem Stil entspricht, den Priester und vor allem Priesterinnen in alten Zeiten pflegten, von Ägypten über Kreta und Kanaan bis zu Mesopotamien, den Sonnengott oder den Gott des Sturms verehrend. So wie sie innerhalb der Komposition platziert ist, könnte ihre Geste als Verehrung in Richtung des gekreuzigten Christus interpretiert werden — oder auch nicht, wenn man die Stellung ihres Kopfes betrachtet und erst recht nicht, wenn man in Betracht zieht, wie schwierig es ist, die genaue Richtung ihres Blickes zu erkennen, da sie weder Augen, noch Nase, noch Mund hat. Sie könnte diese *orans*-Pose schlicht für die Dauer der Prozession eingenommen haben, während diese ihren Weg durch den heiligen Bezirk welcher antiken Stadt auch immer nimmt, zum Tempel einer heidnischen Gottheit.

Fast alle Zuschauer/Umstehende dieser zweiten Prozession werden von hinten gezeigt, und alle scheinen glatt rasierte Köpfe zu haben, die schimmern, und die dabei die zentrale Figur und ihre Aura widerspiegeln — außer einem, der, auf der anderen Seite der Sänfte, in der unteren linken Ecke des Bildes den Betrachter aus einer schrägen Perspektive ansieht und der sowohl einen Bart zu haben scheint (wobei er vollkommen kahl ist), als auch in schwere Kleidung gehüllt ist, während er mit seiner linken Hand gestikuliert, offenbar an die weibliche Figur gerichtet. Seine Gesten könnten sich aber auch an das letzte merkwürdige Element in dem Gemälde richten; eine Figur zu rechter Hand unten, deren ausgestreckter linker Arm eine Art Gegenpart zu der Geste der bärtigen Figur bilden könnte. Diese Figur zur Rechten, deren rechter Arm so angewinkelt ist, dass sich seine rechte Hand direkt an seinem Gesicht befindet, scheint ein Karnevals-Clown zu sein, seiner rosafarbenen und gelben Kleidung nach zu schließen;

einer Art Hosenanzug mit einem sehr ausgeprägten Rüschenkragen und einer eng sitzenden Mütze, die den oberen Teil seines Schädels bedeckt, und möglicherweise auch eine Maske.

Ist dies Ascher, der jüdische Maler, im Gegensatz zu Ascher, dem christlichen Maler — oder, genauer gesagt, Ascher, der beides oder weder der eine, noch der andere ist — der dieses so offensichtlich subversive Bild geschaffen hat? Das Golgotha-Element sieht im Großen und Ganzen so aus, wie es sich ein Traditionalist vorstellen würde. Die römisch-katholische Prozession mit dem lebensgroßen Kruzifix und den *contrada*-Wimpeln stimmt, sogar innerhalb der gleichen Bildebene wie Golgotha selbst, mit familiärer christlicher Bildsprache noch einigermaßen überein. Aber der Einschluss einer offenbar heidnischen Prozession innerhalb der gleichen Komposition, deren Elemente das altertümliche Ägypten und speziell Mesopotamien suggerieren? Ist damit beabsichtigt, die heidnische Seite der Ursprünge des Christentums zu unterstreichen — eine Seite, derer sich die meisten normalen Christen entweder nicht bewusst sind, oder aber auf die sie sich ungerne beziehen, aber die Art von Aspekt, die einem normalen Juden als zwei Glaubensformen auffallen könnten, die miteinander ringen, welcher von ihnen näher an Gottes Wahrheit ist?

Und der Clown, der von dem Künstler so positioniert wurde, dass er die beiden Prozessionen visuell verbindet? Ist die Gegenüberstellung dieses karnevalistischen Details mit den beiden Prozessionen, die eine christlich und die andere heidnisch, als ironischer Kommentar auf Religion als Massenunterhaltung/Theater gemeint? Ist es ein Kommentar auf die spezielle Art, in der *carne vale* — der Abschied vom Fleisch als Beginn der Fastenzeit und der Saison, die ihren Höhepunkt in Ostern findet — im Lauf der Zeit zu einem lärmenden Ereignis geworden ist, sehr viel säkularer als religiös; wobei sich der Begriff „Karneval“ im allgemeinen Gebrauch weiterentwickelt hat und nun alle möglichen Arten von Straßenfesten umfasst, und der gar keine Verbindung mehr zu spirituellen Dingen hat?

Es sollte erwähnt werden, dass Ascher viel Farbe, Tinte und Bleistift darauf verwendet hat, Clowns darzustellen (Kat. 38–41, 58). Das gilt besonders für die Art von Clown, die Ruggero Leoncavallo durch seine Oper von 1881, *I Pagliacci* (*Die Clowns*) berühmt gemacht hat: der Clown, der innerlich weint (meist, weil ihm das Herz durch unerwiderte Liebe gebrochen wurde), während er sein Make-up aufträgt, damit die Menschen lachen — die Geld bezahlt haben, um zu lachen. Im Verlauf des Romans *The Poyaz* (der jiddische Ausdruck

Fig. 4.11  
Two Male Figures /  
Zwei Männliche Figuren  
c. / ca. 1919  
Graphite on paper /  
Graphit auf Papier  
11 × 13.8 in. / 27.8 × 35 cm  
Source: Private collection /  
Quelle: Privatsammlung



*carne vale* — the “farewell to the flesh” beginning point of Lent and the season that culminates with Easter — has over time become a raucous event, far more secular than religious, the term “carnival” having evolved in general usage to refer to all kinds of street parties that have no connection at all to spiritual matters?

It should be noted that Ascher expended a good deal of paint, ink and pencil lead on depicting clowns (Cats. 38–41, 58). Specifically, the sort of clowns that Ruggero Leoncavallo’s 1882 opera, *I Pagliacci* (*The Clowns*) made famous: the clown who weeps within (usually because of a heart broken by unrequited love) as he dons his make-up to make the people laugh — who have paid their money to laugh. In the development of the novel, *The Poyaz* (the Yiddish term for clown, from the German usage of the Italian “*Bajazzo*”), by the Austrian writer Karl Emil Franzos (1848–1904), the life of a talented young Jewish orphan is depicted, who seeks to free himself from the shackles of the ghetto so that he may realize his dream of becoming an actor. The motif of the clown who laughs as symbolic of the Jew who entertains on the stage of history while inwardly weeping would later be explored by other Jewish visual artists, like Jacques Lipchitz, in his 1926 sculpture, *Pierrot Escaping*. Would Ascher have read Franzos’ tale and embraced its *vereinsamte* theme (“existentially alone,” which as a concept had first been explored in the decades before the artist’s birth by the philosopher, Friedrich Nietzsche) as possessing a specifically Jewish aspect to it?

It might be further noted that Ascher painted a work called *Der Vereinsamte* around 1914. A naked, isolated figure, his head tilted down and his eyes virtually closed, is placed against a stormy sky (Cat. 23). If the world in which he stands so alone pushes heavily against him he has a distinctly powerful enough musculature to withstand its pressure — not without pain, but without giving in. His hands are also noticeably large, like the hands, particularly of Rabbi Loew in the artist’s *Der Golem*. These are hands that can wrestle the world itself to the ground. Most intriguingly, his flesh, highlighted and outlined in black, is primarily yellow. This is the color used for centuries in Western, Christian art to symbolize and signify Judas, the betrayer — and by extension, the Jews.

But let us return for another moment to the *vereinsamte* Golem itself and Ascher’s *stylistic* inclinations. How, for instance, does Ascher emulate and diverge from the work of his first important teacher, the renowned early twentieth-century German Jewish master, Max Liebermann? Where Liebermann began

as a leader of the German Secessionist movement, but evolved into a champion of German Impressionism, Ascher seems to have absorbed the Impressionists’ theories of color and the importance of brushwork and of how light is conveyed through pigment from his teacher and wedded it to the expressionist predilection for using more strident brushwork to convey intense emotion.

His early work, including “*Der Golem*” and the Christological images, exhibits a relationship to some of the circle of Berlin artists with whom he associated. The simplified city context in which he places his Golem and the three rabbis, as well as his handling of color with a satin-like surface and dark outlines, recalls Ludwig Meidner (1884–1966). In 1911–12, Emil Nolde (1867–1956), an early Expressionist and for a while also part of the Berlin Secession, produced a 9-part triptych, *The Life of Christ*, with a Crucifixion in the center and the two wings subdivided into eight scenes that lead, in terms of the chronology of Christ’s biography, to and from that moment (Fig. 4.8). It is very likely that Ascher saw it as well, and may have been influenced by it, although Nolde’s composition is more straightforward and true to tradition than Ascher’s, and his colors more strident and Fauvist. It is, however, precisely the use of color and flattened form to convey emotion that connects Ascher and Nolde.

What connects Ascher to both of these artists (and others) is the common goal of offering intense, even explosive, emotion on the canvas by transforming the realities of the natural world through the agency of imagination into color and form that pushes figurative representation in the direction of abstraction. And, of course, Ascher was also associated with artists, such as Käthe Kollwitz (1867–1945), who were part of *Simplicissimus*, the satirical magazine with which Meyrink was also associated. Kollwitz is particularly interesting in this regard, since the intensity of her emotion, her focus on the horrors of war — already evident in her *Peasant War Series* of 1902–8, but crushingly reinforced by the death of her son, Peter, in 1914, early in World War I, and explored in her subsequent work — led her both to influence and to be influenced by her younger artistic associates, in drawing, lithographs and sculpture. She, too, like Ascher, would later come to find herself condemned by the Nazis for work considered by them inherently subversive (Fig. 4.9, 4.10).<sup>15</sup>

With all of this in mind, we might return to the question of Ascher’s *Golem* as a specifically Jewish figure, which question runs parallel to that regarding Ascher as a Jew. It is interesting that, in following not

für Clown, hergeleitet von der deutschen Benutzung des italienischen *Bajazzo*) des österreichischen Autors Karl Emil Franzos (1848–1904) handelt von einem talentierten jüdischen Waisenjungen, der sich von den Beschränkungen des Ghettos befreien will, damit er seinen Traum verwirklichen und Schauspieler werden kann. Das Motiv des Clowns, der lacht, als Symbol des Juden, der auf der Bühne den Unterhalter spielt, während er innerlich weint, wird später von anderen jüdischen bildenden Künstlern erkundet, wie etwa Jacques Lipchitz in seiner Skulptur von 1926, *Der fliehende Pierrot*. Könnte Ascher die Geschichte von Franzos aus Interesse an deren Thema der „Vereinsamung“ gelesen haben („existentiell alleine“, ein Konzept, das zuerst Jahrzehnte vor der Geburt des Künstlers durch den Philosophen Friedrich Nietzsche erforscht wurde), da er darin einen speziellen jüdischen Aspekt gesehen hat?

Es ist darüber hinaus bemerkenswert, dass Ascher 1920 ein Gemälde mit dem Titel *Der Vereinsamte* angefertigt hat. Eine nackte, isolierte Figur, den Kopf zur Seite gesenkt, die Augen praktisch geschlossen, wurde vor einem stürmischen Himmel platziert (Kat. 23). Wenngleich die Welt, in der er so alleine steht, ihn schwer bedrückt, hat er doch ausgeprägte kraftvolle Muskeln, um dem Druck zu widerstehen — nicht ohne Schmerzen, aber doch, ohne nachzugeben. Seine Hände sind ebenfalls auffallend groß, wie die Hände insbesondere von Rabbi Löw im *Golem* des Künstlers. Das sind Hände, die selbst die Welt zu Boden ringen können. Am faszinierendsten aber ist sein Fleisch, farbig hervorgehoben, schwarz umrandet und überwiegend gelb. Das ist die Farbe, die über Jahrhunderte in westlicher, christlicher Kunst benutzt wurde, um Judas, den Verräter, zu symbolisieren und zu kennzeichnen — und darüber hinaus alle Juden.

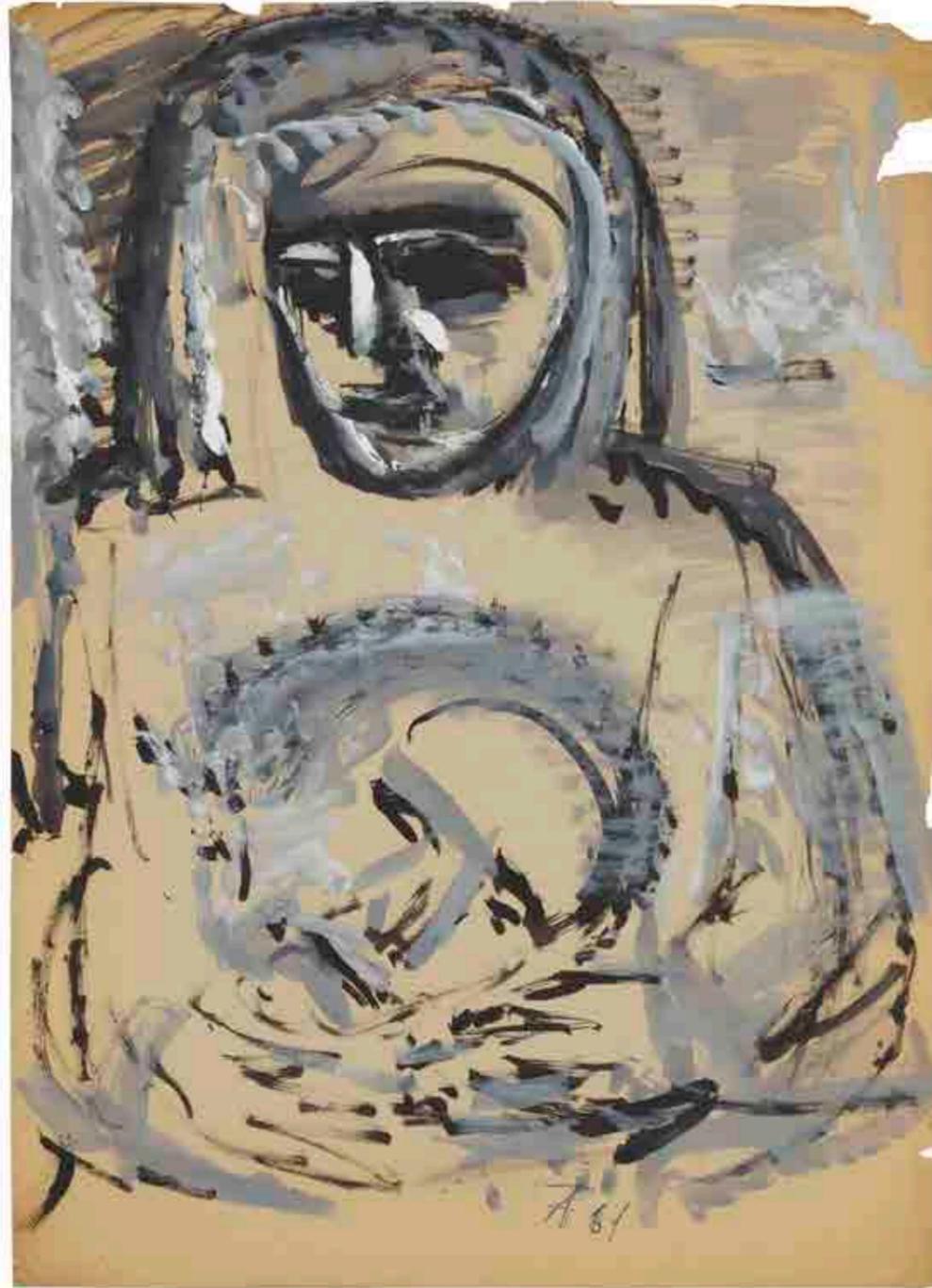
Aber wir sollten für einen weiteren Augenblick zu dem *vereinsamten* Golem selbst und zu Aschers *stylistischen* Vorlieben zurückkehren. Wie, beispielsweise, nimmt sich Ascher die Arbeit seines ersten wichtigen Lehrers Max Liebermann zum Vorbild, dem berühmten deutsch-jüdische Meister des frühen zwanzigsten Jahrhunderts, und wie setzt er sich davon ab? Während Liebermann als Leiter der Berliner *Secession* begann, aber dann zu einem Star des deutschen Impressionismus wurde, scheint Ascher die Theorien der Impressionisten über Farbe, die Wichtigkeit des Pinselstrichs oder wie Licht mittels Pigmente dargestellt wird, von seinem Lehrer aufgesogen zu haben, und mit dem Faible der Expressionisten vereint, noch grellere Pinselstriche zu benutzen, um starke Gefühle wiederzugeben.

Seine frühen Werke, eingeschlossen *Der Golem* und seine christologischen Bilder zeigen eine Beziehung zu einigen aus dem Kreis der Berliner Künstler, mit denen er sich verbunden fühlte. Der Kontext der vereinfachten Stadt, in den er den Golem und die drei Rabbis stellt, aber auch sein Umgang mit Farbe, mit seidiger Oberfläche und dunklen Umrissen, erinnert an Ludwig Meidner (1884–1966). Von 1911–12 produzierte Emil Nolde (1867–1956), ebenfalls ein früher Expressionist, der sich eine Zeitlang der Berliner *Secession* zurechnete, das neunteilige Triptychon *Das Leben Christi*, mit der Kreuzigung in der Mitte und beide Flügel in insgesamt acht Szenen unterteilt, die in der Chronologie von Christi Leben zu und von diesem Moment führt (Fig. 4.8). Es ist sehr wahrscheinlich, dass Ascher dies ebenfalls kannte und davon beeinflusst war, wenngleich die Komposition von Nolde mehr geradeheraus war und der Tradition gemäßer als die von Ascher, seine Farben greller und im fauvistischen Stil. Es ist aber gerade die Art, wie Farben und verflachte Formen genutzt werden, um Gefühle zu vermitteln, die Ascher und Nolde verbindet.

Was Ascher mit beiden Künstlern (und anderen) verbindet, ist das gemeinsame Ziel, intensive, sogar explosive Emotionen auf der Leinwand darzubieten, indem die Realitäten der natürlichen Welt durch das Mittel der Phantasie in Farbe und Form transformiert werden, welche die figürliche Repräsentation zu einer abstrakten macht. Und natürlich war Ascher auch mit Künstlern wie Käthe Kollwitz (1867–1945) verbunden, die zum *Simplicissimus* gehörte, dem satirischen Magazin, dem Meyrink ebenfalls verbunden war. Kollwitz ist in dieser Beziehung besonders interessant, denn die Intensität ihrer Gefühle, ihr Fokus auf die Schrecken des Krieges — bereits erkennbar in ihrem Zyklus *Der Bauernkrieg* von 1902–08, dann in schrecklicher Weise bekräftigt durch den Tod ihres Sohnes Peter 1914, früh im Ersten Weltkrieg, und weiter erkundet in ihrem nachfolgenden Werk — führte dazu, dass sie ihre jüngeren Künstlerkollegen beeinflusste und dass sie auch von diesen in ihren Zeichnungen, Lithographien und Skulpturen beeinflusst wurde. Auch sie würde später, so wie Ascher, feststellen müssen, dass sie von den Nazis für ihre Arbeit geächtet wurde, die diese als grundsätzlich subversiv sahen (Fig. 4.9, 4.10).<sup>15</sup>

Mit all dem als Hintergrund könnten wie uns wieder der Frage zuwenden, ob Aschers *Golem* eine spezifisch jüdische Figur ist, eine Frage parallel zu der, ob Ascher als Jude gesehen werden sollte. Indem er nicht nur einer mutmaßlichen Kombination der Narrative von Rosenberg und Meyrink folgt, sondern

Fig. 4.12  
*Pieta (Mother and Son /  
 Wife and Husband) /  
 Pieta (Mutter und Sohn /  
 Ehefrau und Ehemann)*  
 1961  
 White gouache over black ink  
 on paper / Weisse Gouache  
 über schwarzer Tusche auf  
 Papier  
 27.6 × 19.75 in. / 70 × 50 cm  
 Private collection /  
 Privatsammlung



wahrscheinlich auch von der ersten Version von Wegeners Film beeinflusst ist, in dem der Golem ein schützendes Amulett trägt — den sechszackigen Davidstern, der bereits fast zwanzig Jahre vor Wegeners Film als spezielles, allgemein anerkanntes jüdisches Symbol auf dem Titelbild der ersten Ausgabe von Herzls zionistischer Zeitschrift *Die Welt* erschienen ist — ist es bemerkenswert, dass Aschers Golem nichts auf seiner Brust trägt. Könnte dies ebenfalls Teil eines bewussten oder unbewussten Vorhabens sein, den Golem von seinen spezifisch jüdischen Komplikationen und Schwierigkeiten zu lösen und ihn zu einem allgemeinerem Symbol der *Vereinsamung* (existentiellen Einsamkeit) zu machen? Diese *Vereinsamung* war ein wichtiges Element innerhalb seines Künstlerkreises — und war zeitweise in den Schrecken des Krieges führend, ausgedrückt durch *fin-de-siecle* Angst.

Es gibt vereinzelt andere Bilder vom ersten Teil von Aschers Karriere, die überlebt haben und die andere Beispiele von relevanten Zweideutigkeiten aufweisen. Das sind natürlich die Clowns und das bereits zuvor erwähnte *Begräbnis*. Und es gibt — in ganz anderer Art — beispielsweise eine große Bleistiftzeichnung von etwa 1920, *Zwei Männliche Figuren*, die im Kontext der anderen Bilder als Jesus verstanden werden könnte, der energetisch zu einer Person predigt, die Judas sein könnte, wenn man den fast teuflischen Ausdruck auf seinem Gesicht heranzieht und die ausgestreckten langnägigen Finger, die er vor seiner Brust hält (Fig. 4.11). Einige der erhaltenen Arbeiten sind so leidenschaftlich expressionistisch wie der Golem und haben spezifische christliche Themen, wie ein Gemälde des gemarterten Heiligen Sebastian (Kat. 49), und ein anderes von 1919, das einen gequälten Heiligen Antonius darstellt, seine Arme sind im Gebet gen Himmel erhoben. Portraitiert in Grün, das sowohl für Eifersucht als auch für Frühlings-Wiedergeburt und damit Erlösung steht, ist er umgeben von den häufig benutzten Symbolen seiner Versuchung: Frauen (allerdings nicht sehr attraktive!) mit entblößten Brüsten (Kat. 47).

Aber dieser erste Teil der Karriere des Künstlers, welche Unklarheiten über seine Identität und welche Komplikationen daraus auch immer sie beinhaltet, wurde von einer Reihe von Ereignissen den späten zwanziger bis in die dreißiger Jahre beendet. Sein Vater starb, um es zu wiederholen, 1922, und seine Mutter verließ 1926 das Judentum. Zwölf Jahre später war sie tot — am Geburtstag des hochsensiblen Künstlers. Während dieser Zeit wurde er den Nazi-Behörden als politisch verdächtig gemeldet; er konnte nicht mehr arbeiten.

Da es Juden bereits seit Inkrafttreten der Nürnberger Gesetze 1935 verboten war, sich in vielerlei Aktivitäten zu ergehen, hatte er ohnehin nicht richtig als Künstler arbeiten können, da er kein Material kaufen, und erst recht nicht ausstellen oder seine Arbeiten veräußern konnte. Nachdem er, wie bereits erwähnt, während der *Kristallnacht* verhaftet und ins Konzentrationslager Sachsenhausen gebracht wurde — ein paar Wochen nach dem Tod seiner Mutter und seinem 45. Geburtstag — wurde er nach sechs Wochen von dort fortgeschafft und in das Gefängnis von Potsdam eingeliefert; von dort wurde er sechs Monate später dank der Bemühungen eines Freundes, des Anwaltes Gerhard Graßmann und des Probstes Heinrich Grüber, ein protestantischer Pfarrer, freigelassen.<sup>13</sup> In den nächsten zwei Jahren war es ihm erlaubt, offen zu leben, aber er musste dreimal pro Woche bei den Behörden vorstellig werden. Als ihm der Polizist Heinrich Wolber, bei dem er sich melden musste warnte, er sei zur Deportation vorgesehen, versteckte er sich; er überlebte drei Jahre im Keller einer halb ausgebombten Villa — Lassenstraße 28, in dem wohlhabenden Berliner Grunewald Viertel — während sich Martha Graßmann (1881–1971) um ihn kümmerte, eine gute Freundin seiner Mutter (und die Mutter von Gerhard Graßmann).

Das Haus war von Residenzen wichtiger Nazi-Offizieller umgeben — das Regime hatte die Villen von ihren jüdischen Eigentümern konfisziert — was seine Situation verkomplizierte, und auch unterstrich, wie wichtig diejenigen waren, die ihm halfen. Hier würde sich all die kraftvolle Emotion, die sein Frühwerk erfüllt hatte, vor allem seine Bilder des *Golem* und Christus — eine recht diverse Handvoll messianischer Gemälde und Zeichnungen — in Worte wandeln, was praktische Gründe hatte: Es war nahezu unmöglich, Malerbedarf zu bekommen. Deshalb war sein Selbst-Ausdruck begrenzt auf dichte und schwierige Poesie. Die biographische Frage — wie schaffte es dieser jüdische Künstler (das Nazi-Regime hielt ihn ganz sicher für jüdisch), nicht nur die Ära des Nazismus und den Holocaust zu überleben, sondern zu leben und zu schaffen (wenngleich keine Bilder, sondern Poesie), während des Großteils dieser Zeit, mitten im Auge dieses Sturms? — weicht der künstlerischen Frage: Wie sind sein Stil und seine formalen und farblichen Elemente von dieser Erfahrung tangiert worden, da nur wenige Künstler von der Welt, die sie umgibt, unbeeindruckt sind? Wie — wenn überhaupt — reflektieren seine Themen das dichtgedrängte Universum, in dem er während dieser Jahre wirkte, als er nach dem Krieg wieder zur visuellen Ausdrucksweise zurückkehren konnte?

only a putative combination of the Rosenberg and Meyrink narratives, but arguably influenced, as well, by Wegener's first film version, in which the Golem wears a protective amulet — the six-pointed Star of David, which, nearly twenty years before Wegener's film, had appeared as a specifically and universally regarded Jewish symbol on the cover of the first edition of the Zionist periodical published by Herzl, *Die Welt* — that Ascher's *Golem* wears nothing on his chest. Could this, too, be part of the artist's conscious or unconscious program of disconnecting his Golem from specifically Jewish complications and difficulties, and turning him into a broader symbol of the sort of "Vereinsamung" (existential loneliness) that was so much a part of the expression of the circle of artists within which he moved — at a time leading, by way of *fin-de-siecle* Angst in and through the horrors of the Great War?

There are occasional other images that have survived from the first part of Ascher's career that offer other kinds of relevant ambiguities. There are, of course, those clowns and the aforementioned *Burial*. And there is, rather differently, for example, a large pencil drawing from c. 1919 of *Two Male Figures* that might, in the context of these other images, be understood to depict Jesus preaching with great energy to an individual who might be Judas, given the almost devilish look on his face and the long-nailed fingers that extend from his hand, held up against his chest (Fig. 4.11). There were also several works that have survived that are as expressionistically fierce as *The Golem* and specifically Christian in subject matter, such as an image of the martyred St Sebastian (Cat. 49), and another from 1919 that depicts a harrowed St. Anthony, his arms upraised toward the heavens in prayer. Portrayed in the green that signifies both jealousy and springtime rebirth and thus resurrection, he is surrounded by the often used symbols of his temptation: women (albeit not very attractive women!) with their breasts exposed (Cat. 47).

But this first part of the artist's career, with whatever identity ambiguities and complications from within, was coming to an end through a progression of events as we follow it from the late 1920s into the 1930s. His father died, to repeat, in 1922 and his mother left Judaism in 1926. Twelve years later she, too, was dead — and on the birthday of the very sensitive artist. Meanwhile, he would be reported to the Nazi authorities in 1938 as politically suspect, and be forbidden to work.

In fact, since at least the passage of the first Nuremberg Laws in 1935, forbidding Jews from engaging in a range of activities, he had not really been able to work as an artist, since he could not purchase materials — much

less exhibit or sell his work. Arrested and brought to Sachsenhausen concentration camp during *Kristallnacht*, as we have noted — a few weeks after his mother's death and his own 45th birthday — he was removed to Potsdam Prison after six weeks, and freed from prison six months later through the efforts of a lawyer friend, Gerhard Graßmann, and Probst Heinrich Grüber, an Evangelical Protestant minister.<sup>13</sup> For two years he was permitted to live openly, but was required to report to the authorities three times a week. When the police officer to whom he reported, Heinrich Wolber, told him that he was scheduled for deportation, he went into hiding, surviving for three years in the basement of a partially bombed-out villa — Lassenstraße 28, in the wealthy Grunewald neighborhood of Berlin — tended to by Martha Graßmann (1881–1971), a close friend of his mother (and the mother of Gerhard Graßmann).

This was a house surrounded by the residences of important Nazi officials — the villas having been confiscated by the regime from their Jewish owners — making his situation complicated, and underscoring the importance of those who helped him. There, all of the powerful emotion that suffuses his early work, in particular his Golem and Christ images — a diverse handful of messianic paintings and drawings — would be subverted into words, as a practical matter, (painting supplies were virtually impossible to come by), so that he would be limited to self-expression through dense and difficult poetry. The biographical question — how did this Jewish artist, (for surely the Nazi regime would have considered him Jewish), manage not only to survive the era of Nazism and the Holocaust but to live and even create, (albeit not painting but poetry), for much of that period, in the very eye of that storm? — yields to an artistic question: how might his style and its formal and coloristic elements have been affected by his experiences, as few artists can be unaffected by the world around them? How — if at all — do his subjects reflect the concentrated universe in which he functioned during those years when he was able to return to visual self-expression after the war?

It is arguable that he created his strongest work after 1945, after emerging from his chrysalis, opening up emotionally, using his work as an instrument with which to *overcome* what he had experienced — and in those post-war years he remained connected to the expressionist color and form he had found by the 1920s and 1930s, while locating his own pictorial language in his landscapes. He added what might be seen, perhaps, as a deeper spirituality than before: not formal religiosity, but spirituality, visible in his intense Expressionism,



Man kann argumentieren, dass er seine stärksten Arbeiten nach 1945 schuf, nachdem er aus seinem Kokon hervorkam, sich emotional öffnete und sein Werk als Instrument nutzte, das, was er erlebt hatte, zu *bewältigen* — und er blieb in diesen Nachkriegsjahren der expressionistischen Farbe und Form verbunden, die er in den 1920er und 1930er Jahren gefunden hatte, während er seine eigene Bildersprache in seinen Landschaften lokalisierte. Er fügte hinzu, was vielleicht als Spiritualität tiefer als je zuvor betrachtet werden konnte: Keine formale Religiosität, sondern Spiritualität, erkennbar an seinem intensiven Expressionismus, seinem dick aufgetragenen Impasto, kräftigen Pinselstrichen und überraschenden Pigmenten, in einem Rembrandt ähnlichen Interesse an Licht und Schatten. Die expressionistische Leidenschaft seines früheren Werkes steigerte sich, wenn überhaupt, noch mehr — vielleicht

die Energie reflektierend, die sich durch die Jahre des visuellen Schweigens aufgestaut hatte, aber sein Stil, so könnte man es sagen, setzte dort wieder ein, wo er aufgehört hatte, als Nazismus und Krieg seine Welt verwandelt hatten.

In seinen Ölgemälden wendete er sich meistens ab von diesen frühen figurativen Bildern, von menschlichen Wesen, wie man sagen kann, nachdem er eine Ära von nie dagewesener, von Menschen ausgedachten Gräueltaten überlebt hatte, hin zu Landschaften und Natur, beide reich texturiert und mit leuchtenden Farben. Sogar seine dunklen Stellen scheinen eine paradoxe Helligkeit zu haben — wenngleich in seinen Zeichnungen, Aquarellen und Gouachen Figuren und oft auch sehr grimmige Gesichter häufig vorkommen. Eine davon ist möglicherweise ein weiteres Bild von Christus, dem Messias, in dem vorletzten Moment

Fig. 4.13  
Landscape with Sun /  
Landschaft mit Sonne  
c. / ca. 1960  
Oil on canvas /  
Öl auf Leinwand  
20 × 24 in. / 50 × 60 cm  
Private collection /  
Privatsammlung

in his thick impasto, vigorous brushstrokes and surprising pigments, in his Rembrandt-like interest in light and shadow. The Expressionist fervor of his earlier work if anything increased — perhaps reflecting the energy pent up during the years of visual silence, but his style may be said to have picked up where he had left it when Nazism and war transformed his world.

For the most part, he turns in his oil paintings away from those early figurative images, (away from human beings, one might say, after surviving an era of unprecedented human-contrived abominations), toward landscapes and nature that are both richly textured and vibrantly colored — even his darkneses seem to have a paradoxical brightness to them — although in his drawings and water colors and gouaches figures and often very fierce faces remain prominent. One of these is perhaps another image of the Christian messiah in the penultimate moment of the earthbound, human part of his infinite journey. It is a late gouache and watercolor from 1961, in which he depicts a woman with the head of a man in her lap: it may be seen as the detail of a pieta, where the woman is the Virgin Mary and the man is the Jesus who is mourned by his mother, her eyes and mouth deep pools of blackness as she silently cradles the head of her son (Fig 4.12). Even in the restrained limitations of grays and blacks the image seethes quietly with emotion that is both specific to the Christian narrative and universal: this could be any mother or wife holding any son or husband who has died before he should have — due to war or some other cause.

In his oils, Ascher depicts the sky itself and depicts the sun exploding from the canvas toward the viewer. Or the viewer *is* the sun, turning toward the sunflowers that fill the entire picture plane, that turn toward the sun, as the artist portrays these elements, one by one, canvas by canvas, in thick, bright colors that suggest both vibrant, life-affirming joy and, in the rough-hewn nature of his brushstrokes, a dark, inner anguish transformed into light (Cat. 65 and Fig. 4.13). In the last decade of his life he often used the motif of two lush trees rising toward a sky that scintillates with light blue and is dominated by white, fleshy clouds; or that glows, in an evening landscape, from horizon line to treetops to the upper edges of the painting with the same sort of brash yellow-orange that he used decades earlier on

Christ's halo in his mysterious image of Golgotha and its accompanying processions (Cat. 85). Are the two trees (or two lines of trees) that repeat so often simply two trees to frame the sky to which he devotes such visceral attention, or do they echo the spiritual duality — feeling somehow both Jewish and Christian — that haunted the artist throughout his life? We cannot know for sure, of course.

This essay began by considering where Fritz Ascher's 1916 *Golem* fits into the larger topic of his small output of messianic imagery and into the biographical question of the artist's awareness of and interest in a specific story and its variations; and considered how we might understand this particular and unique painting from the perspective of his own religious identity. In the end in considering that work and others through the lens of those works painted during the last decades of his life we observe how his expressionist style has evolved toward further ferocity in the last twenty-five years of his life. His brushwork and his color, his surface texture and his thickened impasto expand the ties both backward and forward to Expressionist style before and after him, from Van Gogh to Soutine to Francis Bacon and David Stern.

In his last work, *The Drowned and the Saved*, the Italian Jewish writer and Holocaust survivor, Primo Levi, observed that nobody sets out to be a "Holocaust writer or artist," but remains so emotionally marked by the experience; s/he is never free — never truly a "survivor" — and writes or paints or sculpts out of compulsion: a need to express and to remember (or to forget) what is fundamentally inexpressible and paradoxically unforgettable. As mind-challenging ambiguities emerge from an examination of Fritz Ascher's *Golem* and other early messianic/Christological works, so in the late, post-Holocaust work of the artist one encounters an obliquely expressed visual echo of Levi's proposition: Ascher's work is freer than ever and as burdened as ever, completely disconnected from his Holocaust experience that is yet deeply embedded within every painting. His work has nothing to do with that experience and everything to do with it.

For ultimately Ascher's works, from *Golem* to the last landscapes, are powerful reflections and refractions of what and how humans are, at their best and at their worst.

von dessen erdegebundenem, menschlichen Teil seiner unendlichen Reise. Es ist eine späte Gouache mit Aquarellfarben von 1961, in der Ascher eine Frau darstellt, die den Kopf eines Mannes in ihrem Schoß trägt; es könnte ein Detail eine Pietà sein, wo die Frau die Jungfrau Maria wäre und der Mann Jesus, der von seiner Mutter betrauert wird, ihre Augen und ihr Mund tiefe schwarze Seen, als sie still den Kopf ihres Sohnes wiegt (Fig 4.12). Selbst in den einschränkenden Begrenzungen von Grau und Schwarz kochen in dem Bild stille Gefühle hoch, die sowohl dem christlichen Narrativ entsprechen, aber auch universell sind: Das könnte jede Mutter und Frau sein, die ihren Sohn oder Mann hält, der vorzeitig gestorben ist — eines Krieges wegen oder aus anderen Gründen.

In seinen Ölgemälden stellt Ascher den Himmel selbst dar und auch die Sonne, als ob beide von der Leinwand explodieren, auf den Betrachter zu. Oder aber der Betrachter *ist* die Sonne, die sich den Sonnenblumen zuwendet, welche die gesamte Fläche des Bildes füllen und sich zur Sonne hinwenden, in der Art, wie der Künstler diese Elemente portraitiert, eins ums andere, Leinwand um Leinwand, in dicken, gleißenden Farben, die sowohl eine sprühende, lebensbejahende Freude suggerieren, als auch in der grobgestrickten Art seines Pinselstrichs einen dunklen, inneren Kummer, der sich in Licht verwandelt (Kat. 65 und Fig. 4.13). In der letzten Dekade seines Lebens benutzte er oft das Motiv zweier üppiger Bäume, die in einen Himmel ragen, der hellblau funkelt und von dicken weißen Wolken dominiert wird, oder der über einer abendlichen Landschaft leuchtet, von der Linie des Horizonts über die Baumwipfel bis zum oberen Rand des Gemäldes, mit dem gleichen auffälligen gelb-orange, das er bereits Jahrzehnte zuvor für Christi Heiligenschein in dem mysteriösen Bild von Golgotha und den begleitenden Prozessionen benutzt hatte (Kat. 85). Sind die beiden Bäume (oder zwei Baumlinien), die sich so oft wiederholen, einfach zwei Bäume, die den Himmel einrahmen, dem er gefühlsbetonte Aufmerksamkeit widmet, oder sind sie ein Echo der spirituellen Dualität — des Gefühls, gleichzeitig jüdisch und christlich zu sein — das den Künstler sein ganzes Leben lang verfolgt hat? Wir können das natürlich nicht ganz bestimmt wissen.

Dieser Aufsatz begann mit dem Gedanken, ob Fritz Aschers *Golem* sich in das allgemeinere Thema seiner begrenzten Produktion von messianischen Bilderwelten einfügt, sowie in die biographische Frage, ob der Künstler sich einer bestimmten Geschichte und ihrer Variationen bewusst war und daran interessiert ist, und denkt weiter darüber nach, wie dieses besondere, einmalige Bild aus der Perspektive der eigenen religiösen Identität des Künstlers zu verstehen ist. Wenn wir dieses Werk, und andere, letztendlich durch die Linse der Werke sehen, die er während der letzten Jahrzehnte seines Lebens gemalt hat, können wir erkennen, wie sich sein expressionistischer Stil in den letzten 25 Lebensjahren zu mehr Wildheit hin entwickelt hat. Sein Pinselstrich und seine Farben, die Textur seiner Oberflächen und sein verdicktes Impasto dehnt die Verbindung sowohl in die Vergangenheit als auch in die Zukunft aus, zum expressionistischen Stil vor und nach ihm, von Van Gogh über Soutine und Francis Bacon bis David Stern.

Primo Levi, der italienisch-jüdische Schriftsteller und Holocaust-Überlebende, bemerkte in seinem letzten Werk, *Die Untergegangenen und die Geretteten*, dass niemand davon ausgeht, ein „Holocaust-Autor oder Künstler“ zu werden, sondern dass man von der Erfahrung dermaßen geprägt ist, dass man niemals frei, niemals wirklich ein Überlebender ist, und dass man aus dieser Getriebenheit schreibt oder bildhauert; aus dem Bedürfnis, etwas auszudrücken, sich an etwas zu erinnern (oder zu vergessen), was fundamental unausdrückbar ist, und auf eine paradoxe Art unvergessbar. Während sich aus der Untersuchung von Fritz Aschers *Golem* und anderen messianischen/christologischen Werken Mehrdeutigkeiten ergeben, die den Geist herausfordern, erkennt man in den späteren post-Holocaust-Arbeiten des Künstlers ein indirekt ausgedrücktes, visuelles Echo auf Levis These: Aschers Werk ist freier denn je, aber belastet wie seit je her, und vollständig unverbunden mit seiner Holocaust-Erfahrung, die doch so tief in jedes Bild eingebettet ist. Seine Arbeit hat nichts mit dieser Erfahrung zu tun, und alles mit ihr.

Denn letztendlich sind Aschers Werke, vom *Golem* bis zu den letzten Landschaften, kraftvolle Reflexionen und Refraktionen, was und wie Menschen sind, mit ihrer besten und schrecklichsten Seite.

- 1 There are earlier, briefer and less well-known “golem” stories in the rabbinic tradition, beginning with one in the Talmudic tractate *Sanhedrin* 65b, in which Rava is said to have formed such a creature.
- 2 Or he inscribed it on his forehead, or he did this with the Hebrew word for “truth” — *emet* — which is in any case a functional synonym for God’s Name. There are different versions of the story that have trickled down through the last four centuries.
- 3 There are variants regarding who exactly assisted Rabbi Loew — including a version that makes his son-in-law one of them — and various names used to refer to them, but all versions of the story agree that there were two individuals assisting him.
- 4 Quite the opposite of a Golem, Mendoza was all of 5’7” tall and weighed 160 lbs.
- 5 There were earlier, less complex versions of the story of the Golem earlier in the century, all in German and written by Jews — not perhaps by coincidence appearing around the same time that German folklore was achieving a kind of written canon in the aftermath of the work of the Brothers Grimm: Jakob (1785–1863) and Wilhelm (1786–1859). Thus in 1841, Gustav Philippson wrote *Der Golem, eine Legende*; and Franz Klutschak wrote *Der Golem des Rabbi Loew*. In 1842, Adam Tendlau wrote *Der Golem des Hoch-Rabbi-Loew* and in 1847, Leopold Weisel wrote *Der Golem* — to mention the best-known of these.
- 6 *MaHaRaL* is an acronym for *Morenu* (our teacher) *Ha-Rav* (the Rabbi) *Loew*.
- 7 This vagueness — who will be the messiah? what exactly will the messiah be and do? will it be a particular individual at all, or a condition? how will that individual or condition be brought about? through whose actions? — contrasts dramatically with the Christian notion: the messiah has been here once before and is known therefore to be, very specifically, Jesus of Nazareth, who is God incarnate. The only Christian question is: “When will he return?”
- 8 For more detail on this, see Sherwin 1982.
- 9 That film has been lost, as has Wegener’s second version from 1917, *The Golem and the Young Girl*. The style of the film, at least as we currently have it in its third version, is, parenthetically, Expressionist, like Ascher’s painting style; it was part of the German Expressionist film movement that was so innovative and important in the second and third decades of the century. Clearly the subject invited intense emotional/psychological and dramatic visual responses. That third and most famous Wegener version, *Der Golem und Wie Er in die Welt Kam*, (*The Golem and How He Came into the World*) made in 1920, has survived — but for our purposes the first is the one that Ascher might have known in the time before he did his 1916 painting.
- 10 This issue is taken up at greater length in my discussion of Marx in my forthcoming volume, *What is Modern Jewish Thought?*
- 11 The grounds for being perceived by the Nazis as subversive may simply have been their distaste for his expressionistic style, which would have grouped him with other “degenerate” (*entartete*) artists such as those whose works had been displayed in the large 1937 exhibition in Munich on that subject.
- 12 Schönemann 2003, p. 101. The translation from German is mine.
- 13 The theme of the threatening Jew — Judaism’s mysterious and powerful rabbi, personified by Judah Loew, and its seductive women, personified by the rabbi’s daughter, is developed by Schönemann with regard to the Wegener film, but that would carry us beyond our own subject.
- 14 Longinus was the Roman centurion who, according to Christian tradition — he is not named in the Gospels — pierced the crucified Jesus in the side with his spear, and then shortly thereafter, regretted his action, repenting and recognizing Jesus’ extraordinary nature. He is said to have proclaimed: “This is surely the Son of God!” (Matthew 27:54 and Mark 15:39)
- 15 Körner 2000, pp 157–66.
- 1 In der rabbinischen Tradition gibt es frühere, kürzere und weniger bekannte Geschichten über den Golem, angefangen mit einem Traktat im Talmud, *Sanhedrin* 65b, in dem Rava eine solche Kreatur geschaffen haben soll.
- 2 Oder aber er schrieb das Wort auf die Stirn des Golem, oder er schrieb auf dessen Stirn — *emet* — das in jedem Fall ein zulässiges Synonym für den Namen Gottes wäre. Es gibt verschiedene Versionen dieser Geschichte, die während der letzten vier Jahrhunderte überliefert wurden.
- 3 Es gibt Varianten, wer Rabbi Löw assistiert hat, darunter eine, wonach sein Schwiegersohn dazu gehörte, auch werden verschiedene Namen diskutiert, aber aller Versionen der Geschichte stimmen darin überein, dass er zwei Assistenten hatte.
- 4 Im Gegensatz zum Golem war Mendoza nur 1,74 Meter groß und wog 72,5 Kilo.
- 5 Es gab weniger komplexe Versionen der Golem-Geschichte schon zuvor in diesem Jahrhundert, alle in deutsch und von Juden geschrieben — womöglich nicht zufällig in einer Zeit, als deutsche Folklore eine Art schriftliche Basis erhielt, nachdem die Werke der Brüder Grimm erschienen waren: Jakob (1785–1863) und Wilhelm (1786–1859). Zu den bekanntesten Werken zählen Philippson 1841, Klutschak 1841, Tendlau 1842 und Weisel 1847.
- 6 *MaHaRaL* sind die Initialen für *Morenu* (unser Lehrer) *Ha-Rav* (der Rabbi) *Löw*.
- 7 Diese Verschwommenheit — wer wird der Messias sein? Was genau wird der Messias sein, und was wird er tun? Wird er überhaupt ein individuelles Wesen sein, oder ein Zustand? Wie wird das Individuum oder der Zustand in die Welt kommen? Durch welches Handeln? — kontrastiert dramatisch mit der christlichen Auffassung: Der Messias war bereits einmal hier, deshalb wissen wir, dass er existiert, sehr spezifisch sogar, als Jesus von Nazareth, der fleischgewordene Gott. Die einzige christliche Frage ist: Wann wird er wiederkommen?
- 8 Für mehr Einzelheiten siehe Sherwin 1982.
- 9 Dieser Film ist verlorengegangen, desgleichen Wegeners zweite Fassung von 1917, *Der Golem und die Tänzerin*. Der Stil des Films ist, zumindest was die erhalten gebliebene dritte Version betrifft, expressionistisch, wie auch Aschers Stil als Maler. Wegener gehörte zur filmischen Schule des deutschen Expressionismus, die in den zwanziger und dreißiger Jahren innovativ und wichtig war. Zweifellos fordert das Thema intensive emotional-psychologische, aber auch dramatisch-visuelle Reaktionen heraus. Die dritte und berühmteste Version des Wegener-Films, *Der Golem wie er in der Welt kam*, die 1920 entstand, blieb erhalten — aber soweit es unser Anliegen betrifft, geht es um die erste, die Ascher gekannt haben könnte, bevor sein Gemälde von 1916 entstand.
- 10 Dieses Thema wird noch ausführlicher im Rahmen meiner Gedanken über Marx in meinem in Kürze erscheinenden Buch *What is Modern Jewish Thought?* behandelt.
- 11 Die Nazis sahen ihn wahrscheinlich schlicht deswegen als subversiv, weil sie seinen expressionistischen Stil verabscheuten, der ihn zu einem der so genannten „entarteten“ Künstlern gemacht hätte, wie beispielsweise diejenigen, deren Arbeiten in der umfassenden Münchner Ausstellung von 1937 zu diesem Thema zu sehen waren.
- 12 Schönemann 2003, S. 101.
- 13 Der Moment des bedrohlichen Juden — des Judentums mysteriösen, machtvollen Rabbi personifiziert durch Judah Löw, und ihre verführerischen Frauen, personifiziert durch die Tochter des Rabbi — ist bei Schönemann unter Bezugnahme auf Wegeners Film dargestellt, aber das würde hier zu weit führen.
- 14 Longinus war der römische Zenturio, der nach christlicher Tradition — er ist nicht im Evangelium erwähnt — den gekreuzigten Christus mit seinem Speer in die Seite stieß, um kurz danach seine Handlung zu bereuen und Jesus’ besondere Natur anzuerkennen. Er soll ausgerufen haben: „Dies ist sicher der Sohn Gottes!“ (Matthäus 27:54 und Markus 15:39)
- 15 Körner 2000, S. 157–66.

## Photo Credits / Abbildungsnachweise

Archiv der Rheinischen Kirche  
Rheinland: Fig. 1.28

Art Institute of Chicago: Fig. 4.5

© Artists Rights Society (ARS),  
New York: Fig. 3.3, 3.4, 3.5, 3.12, 3.13

© Artists Rights Society (ARS),  
New York / ADAGP, Paris:  
Fig. 4.5

© Frank Auerbach, courtesy  
Marlborough Fine Art:  
Fig. 6.6, 6.7

© Frank Auerbach, courtesy  
Marlborough Fine Art and  
Eykyn Maclean, LP:  
Fig. 6.4

© Frank Auerbach, courtesy  
Marlborough Fine Art and  
Daniel Katz Gallery, London:  
Fig. 6.8

© Frank Auerbach, courtesy  
Marlborough Fine Art  
and Richard Nagy Ltd.:  
Fig. 6.5

© 2016 Estate of Pablo Picasso /  
Artists Rights Society (ARS), New York:  
Fig. 3.6

© Bianca Stock, München /  
Foto Malcolm Varon:  
Kat. 3–29, 31–47, 49–56, 58–69, 72–87,  
90, 92, 94–6, Fig. 1.9–14, 1.18–23, 1.43–4,  
2.0, 2.3–4, 3.0, 4.0–3, 4.6, 4.10–13, 5.0,  
6.0, 6.2, 7.0–1, 3–7, 7.9

© Bianca Stock, München /  
Foto Friedhelm Hoffmann:  
Kat. 2, 1.45–7

© Bianca Stock, München /  
Foto Hermann Kiessling:  
Kat. 30, Fig. 4.1

© Bianca Stock, München /  
Foto Frank Kleinbach:  
Kat. 48, 57, 70, 71

© Bianca Stock, München /  
Foto Ingo Rappers:  
Kat. 88, 89, 91

© Bianca Stock, München /  
Foto Jan Tepass: Kat. 93

© Bianca Stock, München /  
Foto Gunnar Gustafsson:  
Fig. 1.0–2, 1.18 (Fig. 1.2 Original Foto:  
Grunow & Tarkowski)

© Bianca Stock, München /  
Foto Rachel Stern:  
Fig. 1.7–8, 1.15–7, 1.42, 4.7, 6.1

© Bianca Stock, München /  
Foto Oliver Stark: Fig. 4.6

© Bianca Stock, München /  
Fotos retouched by Malcolm Varon:  
Kat. 71, 89, Fig. 1.0–2, 1.15, 1.17, 1.42, 4.6–7

Ed Bischoff und Erben /  
Foto Malcolm Varon: Kat. 1

Borrmann 1989: Fig. 1.4

bpk / Kunstsammlungen Chemnitz /  
Foto May Voigt: Fig. 3.5, 3.10

bpk / Nationalgalerie, SMB /  
Foto Klaus Göken: Fig. 3.4

bpk / RMN – Grand Palais /  
Foto Michèle Bellot: Fig. 3.1

bpk / Sprengel Museum Hannover /  
Foto Michael Herling / Benedikt Werner  
/ Aline Gwose: Fig. 3.3

bpk / The Metropolitan Museum of Art,  
New York: Fig. 3.6

Doris Ehrenberg: Fig. 1.37–8

Evangelisches Landeskirchliches  
Archiv Berlin (ELAB): Fig. 1.24

George Peabody Library, The Johns  
Hopkins University, Baltimore:  
Fig. 4.4

Wolfgang Gustavus: Fig. 1.39–40

Käthe Kollwitz Museum Köln:  
Fig. 4.9

Krüger 1982: Fig. 2.1–2

Kunstsammlungen Chemnitz /  
Foto László Tóth: Fig. 3.7, 3.13

Kunstsammlungen Chemnitz /  
Foto PUNCTUM/Bertram Kober:  
Fig. 3.9, 3.12

Kunstsammlungen Chemnitz –  
Museum Gunzenhauser:  
Fig. 3.11

Landesamt für Bürger- und  
Ordnungsangelegenheiten Berlin, Abt. 1  
Entschädigungsbehörde: Fig. 1.29

Landesarchiv Berlin  
Fig. 1.30–1, 1.36

Landesarchiv Berlin /  
Foto Ludwig Ehlers  
Fig. 1.34–5

Landesarchiv Berlin /  
H. Piechulek  
Fig. 1.5–6

Landesarchiv Berlin /  
Foto Staudt  
Fig. 1.32–3

Litauisches Kunstmuseum Wilna:  
Fig. 1.21

Axel Mauruszat: Fig. 2.5

National Gallery of Art,  
Washington, D.C.: Fig. 3.2

Naujoks 1989: Fig. 1.25

Nolde Stiftung Seebüll: Fig. 4.8, 7.8

Pharus Map Berlin: Fig. 1.41

Pinkwart 1991: Fig. 1.45

Gudrun Rademacher: Fig. 7.13

Sarah Campbell Blaffer Foundation,  
Houston: Fig. 3.8

Rachel Stern: Fig. 1.3, 1.49, 7.12

Sachsenhausen Archiv: Fig. 1.26, 1.27

The estate of Jacques Lipchitz, courtesy  
Marlborough Gallery New York: Fig. 3.7

Chr. Tolksdorf: Fig. 1.48

*Despite careful research, it has  
not always proved possible to  
locate the owners of image rights.  
For inquiries please contact:  
stern@fritzaschersociety.org.*

*Trotz sorgfältigster Nachforschungen  
konnten nicht alle Rechteinhaber  
der Bildvorlagen ermittelt werden.  
Wenden Sie sich bei Nachfragen bitte an:  
stern@fritzaschersociety.org*

This volume is published in conjunction with the  
exhibition „To Live is to Blaze with Passion. Fritz Ascher,  
a German Expressionist“

Diese Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung  
„Leben ist Glühn. Fritz Ascher, ein deutscher Expressionist“

### Exhibition / Ausstellung

#### Project Director / Projektleitung

Rachel Stern

#### Curator / Kuratorin

Rachel Stern

#### Felix-Nussbaum-Haus Osnabrück

September 25, 2016 – January 15, 2017 /

25. September 2016 – 15. Januar 2017

Deputy Director / Stellv. Direktorin Dr. Eva Berger

Curator / Kuratorin Anne Sibylle Schwetter

Exhibition organization / Ausstellungsorganisation  
Mechthild Kunert

Exhibition Assistant / Ausstellungsassistentin

Julia Ortman

Lotter Str. 2 | 49078 Osnabrück

T +49 (0)541 3232207 | F +49 (0)541 3232202

<http://www.osnabrueck.de/fnh/start-fnh.html>

#### Kunstsammlungen Chemnitz

##### MUSEUM GUNZENHAUSER

March 5 – June 11, 2017 / 5. März – 11. Juni 2017

General manager / Generaldirektorin

Dr. phil. h. c. Ingrid Mössinger

Curator / Kuratorin Anja Richter

Falkeplatz | Stollberger Str. 2 | 09112 Chemnitz

T + 49 (0)371 4887024 | F +49 (0)371 4887099

<http://www.kunstsammlungen-chemnitz.de>

#### Sächsische Landesanstalt für privaten

##### Rundfunk und neue Medien Leipzig

March – July, 2017 / März – Juli 2017

Director / Direktor

Ferdinand-Lassalle-Strasse 21 | 04109 Leipzig

T + 49 (0)341 2259-114 | F + 49 (0)341 2259-119

<http://www.slm-online.de>

#### Museum Charlottenburg-Wilmersdorf

##### in der Villa Oppenheim

December 7, 2017 – March 11, 2018 /

7. Dezember 2017 – 11. März 2018

Director / Direktorin Dr. Sabine Witt

Schloßstraße 55 | 14059 Berlin

T + 49 (0)30 902924106 | F + 49 (0) 30 902924160

<http://www.villa-oppenheim-berlin.de>

#### Potsdam Museum – Forum für Kunst und Geschichte

December 9, 2017 – March 11, 2018 /

9. Dezember 2017 – 11. März 2018

Director / Direktorin Dr. Jutta Götzmann

Curator / Kuratorin

Dr. Jutta Götzmann with / mit Hannes Wittenberg

Project management / Projektmanagement Susanne Städler

Am Alten Markt 9 | 14467 Potsdam

T + 49 (0)3312 896808 | F + 49 (0)3312 896868

<http://www.potsdam-museum.de>

### Publisher / Herausgeber

The Fritz Ascher Society for Persecuted,  
Ostracized and Banned Art, Inc.

121 Bennett Avenue Suite 12A

New York, NY 10033, USA

<http://www.fritzaschersociety.org>

### Editor / Redaktion

Rachel Stern

### Translations / Übersetzungen

Katja Manor (essay 1), Cindy Opitz (preface, introduction,

essays 3,6), Eva Schweitzer (essays 2,4), Ori Z. Soltes (poems)

### Photography / Fotografie

Malcolm Varon (New York), Friedhelm Hoffmann (Berlin),

Gunnar Gustafsson (Munich), Frank Kleinbach (Stuttgart),

Ingo Rappers (Essen)

### Design / Gestaltung

Hal Kugeler, Chicago

### Production / Gesamtherstellung

#### Wienand Verlag GmbH

Weyertal 59 | 50937 Köln

T 0049 (0) 221 47 22-0 | F 0049 (0) 221 44 89 11

[info@wienand-verlag.de](mailto:info@wienand-verlag.de)

<http://www.wienand-verlag.de>

© 2016 The Fritz Ascher Society for Persecuted, Ostracized and  
Banned Art, Inc., Bianca Stock, the lenders, Wienand Verlag  
Cologne, authors and photographers

© 2016 The Fritz Ascher Society for Persecuted, Ostracized and  
Banned Art, Inc., Bianca Stock, die Leihgeber, Wienand Verlag  
Köln, die Autoren/innen und die Fotografen

All rights reserved / Alle Rechte vorbehalten

Printed in Germany

Bibliographische Information der Deutschen

Nationalbibliothek

The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication  
in the National German Bibliography; detailed bibliographic  
information can be accessed on the internet under  
<http://dnb.d-nb.de>.

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese  
Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie;  
detaillierte bibliographische Daten sind im Internet  
über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Cataloging-in-publication information

is available from the Library of Congress.

Publikationsinformationen sind von

der Library of Congress erhältlich.

ISBN

978-3-86832-361-0

Rachel: Would you like to put something nice on the last page?

A poem?