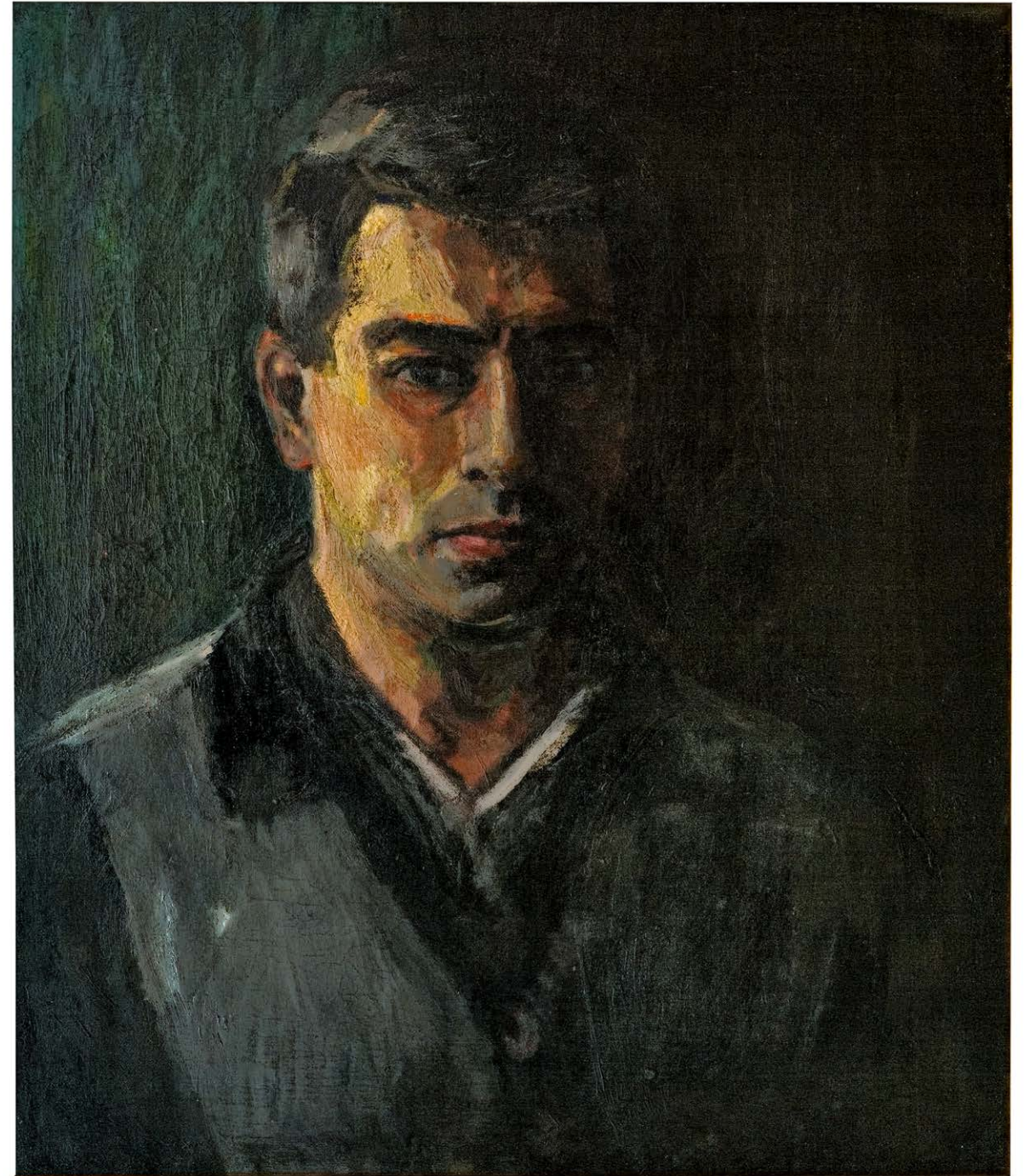


Der Vereinsamte.

Clowns in der Kunst Fritz Aschers



1 Fritz Ascher: Selbstporträt / Self Portrait, c. 1913

Begleitpublikation zur Ausstellung:
Der Vereinsamte. Clowns in der Kunst Fritz Aschers (1893 - 1970)
vom 6. September bis 29. November 2020 im Forum Jacob Pins, Höxter.

Herausgeber:

Fritz Ascher Society for Persecuted, Ostracized and Banned Art, New York,
Jacob Pins Gesellschaft Kunstverein Höxter e.V.

Autoren:

Jutta Götzmann, Ori Z. Soltes, Rachel Stern

Kuratorinnen der Ausstellung:

Rachel Stern, Julia Diekmann

Textedition und Katalogredaktion:

Rachel Stern, Julia Diekmann

Übersetzungen:

Essay Jutta Götzmann (Deutsch – Englisch): Cindy E. Opitz

Essay Ori Z. Soltes (Englisch – Deutsch): Lucia Monti

Vorwort (Deutsch – Englisch): Regine Gatfield

Förderer:

Ministerium für
Kultur und Wissenschaft
des Landes Nordrhein-Westfalen



REINWALD

Arbeitskreis Ausland für kulturelle Aufgaben e.V.

Abbildung Umschlag: Kat. 19 *Bajazzo*

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in
der Deutschen Nationalbibliografie, detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

© Fritz Ascher Society for Persecuted, Ostracized and Banned Art, New York,
Jacob Pins Gesellschaft Kunstverein Höxter e.V. – Alle Rechte vorbehalten

ISBN: 978-3-95954-088-9

Verlag Jörg Mitzkat, Holzminden 2020
www.mitzkat.de

Der Vereinsamte.

Clowns in der Kunst Fritz Aschers

(1893 - 1970)

Redaktion:

Julia Diekmann, Rachel Stern

Verlag Jörg Mitzkat
Holzminden 2020

Inhalt

Grußwort	7
Judith Pirscher	
Vorwort	9
Julia Diekmann, Fritz Ostkämper	
Preface	9
Einleitung	13
Rachel Stern	
Introduction	13
Der Bajazzo von Fritz Ascher — ein Getriebener auf der Weltbühne	19
Jutta Götzmann	
Fritz Ascher's Bajazzo — Haunted on the World Stage	19
Katalog: Kat.-Nr. 1 – 23 (Bajazzo-Arbeiten)	33
Gelächter und Tränen: Fritz Ascher's Bajazzo Bilder in ihren Zusammenhängen	59
Ori Z. Soltes	
Laughter and Tears: Fritz Ascher's Bajazzo Images in Their Contexts	59
Gedichte	99
Poems	99
Katalog: Kat.-Nr. 24 – 43 (Landschaften)	105
Anhang	
Literatur	127
Abbildungen	129

Liebe Besucherin, lieber Besucher,

ich freue mich sehr, dass es dem Forum Jacob-Pins gelungen ist, in Zusammenarbeit mit der Fritz Ascher Society aus New York die Ausstellung „Der Vereinsamte. Clowns in der Kunst Fritz Aschers (1893 - 1970)“ zu konzipieren und in Höxter durchzuführen. Gerne unterstützt das Land Nordrhein-Westfalen dieses besondere kulturelle Leuchtfeuer abseits der bekannten Kunstmetropolen. Leben und Werk der beiden Künstler Fritz Ascher und Jacob Pins weisen Parallelen auf: Beide waren jüdischer Herkunft, beide waren Expressionisten, beide wählten häufig den Clown – den Bajazzo – als Bildmotiv. Daher kann ich mir kaum einen geeigneteren Ort für diese Ausstellung vorstellen als das Forum Jacob Pins in Höxter.

Der Künstler Fritz Ascher gehört zu der Gruppe deutsch-jüdischer Künstlerinnen und Künstler der sogenannten „verschollenen Generation“. Seine künstlerische Entwicklung, die mit einer kraftvollen expressionistischen Bildsprache äußerst vielversprechend begonnen hatte und vielfach Anerkennung fand, wurde in der Zeit des Nationalsozialismus unterbrochen. Die Nationalsozialisten ächteten und isolierten ihn. Sie etikettierten ihn als „jüdisch“, „politisch verdächtig“ und „entartet“ und verwehrten ihm Arbeits- und Ausstellungsmöglichkeiten. Obwohl er die Haft im Konzentrationslager und im Polizeigefängnis sowie von 1942 bis Kriegsende das Leben im Versteck überstand, traumatisierte diese Zeit ihn tief. Der Großteil seines Frühwerks wurde durch die Nationalsozialisten und den Bombenkrieg zerstört.

Fritz Ascher fand nach 1945 zwar eine neue Bildsprache, aber seiner weiteren künstlerischen Entwicklung blieb größere öffentliche Beachtung versagt. Er lebte zurückgezogen, hatte kaum Kontakt zu anderen Menschen und verbrachte viel Zeit in der Natur, die ihn zu dramatischen Bildern von Blumen, Sonnenuntergängen und hügeligen Wiesen inspirierte – Seelenbilder eines Künstlers, der Phasen tiefer Verzweiflung durchlitt. Diese Landschaftsgemälde Aschers bilden neben dem Bajazzo einen eigenen Themenkomplex der Ausstellung, die dieser Katalog begleitet. Ich wünsche Ihnen, dass der Ausstellung und dem Forum Jacob Pins eine breite Wahrnehmung zuteilwird und dass sie viele Menschen neugierig auf Ihre beachtenswerte Einrichtung mit ihrer hervorragenden kulturellen Arbeit macht.

Mit freundlichen Grüßen
Ihre



Judith Pirscher
Regierungspräsidentin
Bezirksregierung Detmold

Vorwort

Die Jacob Pins Gesellschaft Kunstverein Höxter e.V. freut sich außerordentlich über das Zustandekommen der Ausstellung: Der Vereinsamte. Clowns im Werk Fritz Aschers (1893 – 1970). Grundlage für die Ausstellung und den vorliegenden Katalog war die äußerst fruchtbare und kooperative Zusammenarbeit mit der Fritz Ascher Gesellschaft für verfolgte, entartete und verbotene Kunst mbH in New York. Dies ist in besonderem Maße der Direktorin der FAS und Kuratorin der Ausstellung, Rachel Stern, zu verdanken.

Wie für Fritz Ascher war auch für Jacob Pins (1917 – 2005) die Figur des Außenseiters eine zentrale Figur und tritt in seinen Bildern immer wieder als Bettler, Trinker, Blinder, Einbeiniger, einsamer Wanderer oder wie auch bei Ascher als Clown, Spaßmacher oder als trauriger Harlekin, Pierrot und Bajazzo auf. Fritz Ascher, um eine Generation älter als Jacob Pins, fand während des Ersten Weltkrieges zu seinem Bajazzo-Motiv, einer Zeit politischer, gesellschaftlicher und sozialer Umbrüche. Rachel Stern zeichnet in ihrer Einleitung zu diesem Katalog die Lebenswelt Aschers sowie seine künstlerische Entwicklung nach und beleuchtet das weitere Leben des verfolgten und verfemten Künstlers durch die Grauen des Naziregimes. Sie macht darüber hinaus den persönlichen und künstlerischen Umbruch Aschers nach 1945 deutlich, der in der Ausstellung durch seine Landschaftsdarstellungen präsent ist.

Jacob Pins erhielt seine künstlerische Ausbildung nach seiner Flucht aus Nazi-Deutschland (1936) in Jerusalem, vor allem bei dem deutschen Expressionisten Jakob Steinhardt. Bereits früh findet sich die Figur des Außen-

Preface

The Jacob Pins Society is very pleased indeed about the realization of the exhibition entitled “ The Lonesome Human Being. Clowns in Fritz Aschers Oeuvre (1893 - 1970) “. The exhibition and the present catalogue are based on the very fruitful and close co-operation with the Fritz Ascher Society for Persecuted, Degenerate and Forbidden Art in New York. We thank Rachel Stern, the director of the Fritz Ascher Society and the curator of the exhibition for her very considerable input, thereby enabling the success of this project.

Similar to Fritz Ascher, Jacob Pins (1917 - 2005) placed the figure of the outsider in the very centre of his work, be it in the form of a beggar, a drunkard, a blind or one-legged person, a lonesome wanderer, or – like in Ascher’s work – as a clown, jester or as a sad harlequin, Pierrot and buffoon. Fritz Ascher, who was one generation older than Jacob Pins, found his buffoon motif during the First World War, which was a time of political and social change. In the introduction of this catalogue Rachel Stern describes Ascher’s world and his development as an artist and examines the life of the persecuted and outlawed artist during the horrors of the nazi regime. She also accentuates Ascher’s personal and artistic change after 1945, exemplified in this exhibition by his landscapes.

After escaping nazi-Germany in 1936, Jacob Pins was very much influenced in his artistic development in particular by the German expressionist Jakob Steinhardt during his art studies in Jerusalem. The theme of the outsider as a figure of personal identification and reflection can be found quite early

seiters auch als persönliche Identifikations- und Reflexionsfigur in seinem Werk. Besondere Präsenz und Aussagekraft gewinnt sie im Triptychon „Heilige und Narren“ (1963 – 1971) und in den Darstellungen „Gekreuzigter Clown“. Auf frappierende Weise korrespondiert insbesondere „Heilige und Narren“ mit Fritz Aschers „Golgatha“-Darstellungen. Die „Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen“, die diese Bilder kennzeichnet, macht die Gegenüberstellung und Zusammenschau der Narren- und Bajazzo-Darstellungen beider Künstler zu einer spannenden Entdeckungsreise.

In den Katalog-Essays beleuchten die Autoren Jutta Götzmann und Ori Z. Soltes die Bajazzo-Arbeiten Fritz Aschers in fokussierter Form. Götzmann reflektiert in ihrem Text die Bildgenese von Aschers Bajazzo-Szenen aus der Oper bzw. der commedia dell'arte und ordnet sie in ihren kunsthistorischen Kontext vor allem vor dem Hintergrund der Figur des Clowns als Reflexionsfigur des Künstlers ein. Soltes unternimmt eine geistes- und religionsgeschichtliche Verortung und schlägt darüber hinaus die Brücke zu Jacob Pins. Eng an der Thematik der Ausstellung und der Einordnung Fritz Aschers orientiert, fokussiert er dabei den Aspekt der (christlichen) Religionskritik vor allem im Triptychon und den Darstellungen des gekreuzigten Clowns. Das ist im Rahmen des Projekts sinnvoll und bietet Gelegenheit zum diskursiven Austausch, darüber hinaus kann dieser Beitrag als Anregung zu vertiefender Forschung in dieser Hinsicht gelesen werden. Insgesamt gelingt mit den Essays eine übergreifende wissenschaftliche Einordnung des Themas, die durch Aschers Landschaftsdarstellungen ergänzt wird, um die Perspektive auf Aschers Kunst nach 1945.

on in his works. This motif is particularly expressive in the Triptychon “Saints and Clowns” (1963-1971) and the presentations of the “Crucified Clown”. It is very remarkable how especially “Saints and Clowns” corresponds with Fritz Ascher’s “Golgatha” presentations. The “simultaneousness of the unsimultaneousness” by which these works of art can be characterised, transform the comparison of the clown and buffoon presentations of these two artists into an exciting voyage of discovery.

In the essays of the catalogue, the authors Jutta Götzmann and Ori Z. Soltes describe Ascher’s buffoon presentations in a very focussed way. In her text, Götzman reflects Ascher’s buffoon scenes from the opera or rather the commedia dell’arte and brings them into context with the cultural historic background of the figure of the clown as the artist’s figure of reflection. Soltes emphasises the spiritual and religious aspects and correlates these with Jacob Pins. Sticking strictly to the theme of the exhibition and Ascher’s view, he accentuates the aspect of critique towards (Christian) religion, referring especially to the Triptychon and the presentations of the crucified clowns. This is logical in this context and offers the opportunity of discussion. This contribution can also be an inspiration for further research on this topic. All in all the essays offer a wider scientific approach complimented by Ascher’s landscapes which show his oeuvre after 1945.

We especially want to thank the Ministry of Culture and Science of the German Federal State of North Rhine Westfalia and the Westfalen Weser Energie for their very generous financial support of the exhibition

Wir danken insbesondere dem Ministerium für Kultur und Wissenschaft des Landes Nordrhein-Westfalen und der Westfalen Weser Energie für die großzügige Förderung der Ausstellung und des Kataloges. Förderer der Fritz Ascher-Society sind in diesem Projekt die Reinwald GmbH in Böhlen und der Arbeitskreis Ausland für kulturelle Aufgaben e.V.

Julia Diekmann,
Museumsratorin,
Forum Jacob Pins, Höxter

Fritz Ostkämper,
1. Vorsitzender der Jacob Pins Gesellschaft –
Kunstverein Höxter e. V.

and the catalogue. In this project the Fritz Ascher Society has been financially supported by the Reinwald GmbH in Böhlen and the Working Group “Ausland für kulturelle Aufgaben e.V.”.

Julia Diekmann,
Curator,
Forum Jacob Pins, Höxter

Fritz Ostkämper,
Chairman of the Jacob Pins Society –
art society e.V.

Einleitung

Wie findet man seinen Platz in einer Welt, in der vertraute soziale Strukturen zusammenbrechen und Vorstellungen von der Realität auf polarisierende Weise politisiert werden?

1916 war klar, dass der Erste Weltkrieg nicht wie geplant ein leicht zu gewinnender Blitzkrieg war. Stattdessen forderte er Millionen von Opfern auf beiden Seiten und sollte erst 1918 mit der völligen Niederlage Deutschlands enden. Eine existenzielle Panik erfasste die Bevölkerung und korrumpierte ethische Standards, erodierte Manieren und förderte die Polarisierung der deutschen Gesellschaft, in der Juden zunehmend als „Andere“ gesehen wurden, als eine Rasse, die sich von den Deutschen unterscheidet und von diesen getrennt ist.

Die extremen sozialen und politischen Spannungen und kommenden Unruhen sind dem sensiblen 23-jährigen Künstler Fritz Ascher, der aus unbekannten Gründen nicht wie viele seiner Künstlerkollegen im Krieg kämpfte, sicher nicht entgangen. Er befand sich in einer tiefen Identitätskrise, und beschäftigte sich mit existenziellen und religiösen Themen. Er begann seine lebenslange Beschäftigung mit dem Clown und visualisierte seine innere Gefühlswelt im Spannungsfeld zwischen Ruggero Leoncavallos 1892 uraufgeführter Oper „I Pagliacci“ und dem Bajazzo als Einzelfigur, zwischen dem Clown/Bajazzo/Pagliacco als Rolle und als Selbstporträt.

Fritz Ascher wurde am 17. Oktober 1893 in eine jüdische Familie in Berlin geboren und 1901 im Alter von acht Jahren getauft. 16-jährig besuchte er auf Empfehlung des renommierten Malers Max Liebermann die

Introduction

How do you find your place in a world in which familiar social structures collapse and ideas of reality are politicized in a polarizing way?

In 1916, it was clear that World War I was not an easy-to-win blitzkrieg, as planned. Instead, the war claimed millions of victims on both sides and did not end until 1918, with Germany's complete defeat. An existential panic gripped the population and corrupted ethical standards, eroded manners, and promoted the polarization of German society, in which Jews were increasingly seen as "others", as a race that was different from and separate from the Germans.

The extreme social and political tensions and upcoming unrest certainly did not escape the sensitive 23-year-old artist Fritz Ascher, who for unknown reasons did not fight during the war, as many of his fellow artists did. He was in a deep identity crisis, dealing with existential and religious themes. He began his lifelong preoccupation with the clown and visualized his inner emotional world within the tensions between Ruggero Leoncavallo's opera "I Pagliacci", which was premiered in 1892, and the Bajazzo as a single character; between the Clown/Bajazzo/Pagliacco as a role and as a self-portrait.

Fritz Ascher was born to a Jewish family in Berlin on October 17, 1893 and baptized in 1901 at the age of eight. At the age of 16, he attended the Königsberg Art Academy on the recommendation of the renowned painter Max Liebermann, followed by studies with Lovis Corinth, Adolf Meyer and Curt Agthe in Berlin. He soon joined the city's avant-garde art circles. Influenced

Kunstakademie Königsberg, gefolgt von einem Studium bei Lovis Corinth, Adolf Meyer und Curt Agthe in Berlin. Bald schloss er sich den avantgardistischen Kunstkreisen der Stadt an. Beeinflusst von expressionistischen Malern wie Edvard Munch, Emil Nolde und Wassily Kandinsky fand er neben seinen Zeitgenossen Max Beckmann, Georges Rouault und Ludwig Meidner seine eigene künstlerische Sprache. Er vereinte Elemente des Expressionismus und des Symbolismus und kombinierte ausdrucksstarke Striche und intensive Farben mit beschreibenden Umrissen und einem flachen Farbauftrag. In zahlreichen Zeichnungen hielt er die Berliner Gesellschaft und die zunehmende politische und soziale Polarisierung fest. Neben Literatur, Theater und Sport interessierte sich der Künstler für mystische und spirituelle Themen. In komplexen figürlichen Kompositionen wie „Golgotha“ von 1915 und „Golem“ von 1916 interpretierte er traditionelle Themen auf radikal neue Weise.

In zahlreichen sehr intimen Zeichnungen und dem Gemälde „Bajazzo und Artisten“ setzte sich der Künstler 1916 mit der tragisch-komischen Oper „I Pagliacci“ auseinander, die sich in den 1920er Jahren großer Beliebtheit erfreute. Gleichzeitig stellte Ascher die Einzelfigur des Bajazzo dar, seine Andersartigkeit, unverstanden und leidend, im Lebenskampf und in existentieller Einsamkeit.

Das komplexe Gemälde „Golgotha und Festzug“ aus den 1910er Jahren fällt aus dieser Werkgruppe heraus, erlaubt aber wichtige Erkenntnisse über Fritz Aschers Denkweise und korrespondiert auf überraschende Weise mit den 40 Jahre später entstandenen Gemälden „Heilige und Narren“ von Jacob Pins.

by Expressionist painters such as Edvard Munch, Emil Nolde and Wassily Kandinsky, he found his own artistic language alongside his contemporaries Max Beckmann, Georges Rouault and Ludwig Meidner. Merging elements of Expressionism and Symbolism, he combined expressive lines and intense colors with descriptive outlines and a flat application of paint. He recorded Berlin society and the increasing political and social polarization in numerous drawings. In addition to literature, theater and sports, the artist was interested in mystical and spiritual themes. In complex figurative compositions such as “Golgotha” from 1915 and “Golem” from 1916, he interpreted traditional themes in a radically new way.

In 1916, the artist depicted the tragic-comic opera “I Pagliacci”, which enjoyed great popularity in the 1920s, in numerous very intimate drawings and the painting “Bajazzo and Artists.” At the same time, Ascher depicted the individual figure of the Bajazzo—its condition of otherness, being misunderstood and suffering—in the struggle of life and in existential loneliness.

The complex painting “Golgotha and Pageant,” from the 1910s, falls out of this group of works, but allows important insights into Fritz Ascher’s thinking and corresponds surprisingly well with the paintings “Saints and Fools” by Jacob Pins, created 40 years later.

Fritz Ascher’s artistic career came to a halt when the National Socialists seized power. The then 40-year-old was banned from working and exhibiting—as a representative of Modern Art and as a racially persecuted Jew. He felt threatened and persecuted, and often

Fritz Aschers künstlerische Karriere kam mit der Machtergreifung der Nationalsozialisten zum erzwungenen Halt. Der damals 40-jährige erhielt als Vertreter der Moderne und als rassistisch verfolgter Jude Arbeits- und Ausstellungsverbot. Er fühlte sich bedroht und verfolgt und wechselte häufig seinen Wohnsitz, erst in Berlin, dann in Potsdam, wo er während der Pogrome am 9./10. November 1938 verhaftet, ins Konzentrationslager Sachsenhausen deportiert und anschließend im Potsdamer Gefängnis interniert wurde. Erst im Mai 1939 durfte er wieder nach Berlin zurückkehren, unter immer harscher werdenden Auflagen und Einschränkungen. Eine versuchte Auswanderung nach Shanghai scheiterte an der Gestapo und dem Finanzamt. Nach Einzug seines Vermögens und dem Hinweis auf seine unmittelbar bevorstehende Deportation tauchte Fritz Ascher am 15.6.1942 unter. Er fand in der Lassenstraße, in der Villenkolonie Grunewald bei Martha Graßmann, einer engen Freundin seiner Mutter, in einem Keller ein Versteck.

Um das Haus von Martha Graßmann herum residierten hier die NS-Größen in den ‚ariisierten‘ Villen der vertriebenen jüdischen Verleger, Kaufhausbesitzer und Unternehmer. Hunger, Einsamkeit und Unbeweglichkeit, und die Angst vor Verrat und Entdeckung, Folter und Tod verließen ihn nie. Ohne Bücher, Konversation oder künstlerische Arbeit war er völlig auf sich selbst und seinen Bildungshorizont zurückgeworfen. In dieser Zeit komponierte er Gedichte über die Liebe und das Göttliche und würdigte seine künstlerischen Vorbilder. Vier Gedichte widmete er dem Bajazzo/Narr. In anderen Gedichten wandte er sich einem neuen Thema zu: Sie evozieren die Natur als Zufluchtsort und geistige Heimat. Die Gedichte geben

changed his residence, first in Berlin, then in Potsdam, where he was arrested during the pogroms on 9/10 November 1938, deported to the Sachsenhausen concentration camp and subsequently interned in the Potsdam prison. It was only in May 1939 that he was allowed to return to Berlin, subjected to increasingly harsh conditions and restrictions. An attempted emigration to Shanghai failed due to the Gestapo and the tax office. After he was dispossessed of his assets and warned of his impending deportation, Fritz Ascher went into hiding on June 15, 1942. Martha Graßmann, a close friend of his mother, hid him in her cellar in Lassenstrasse, located in the affluent Grunewald neighborhood.

Around the house in which Martha Graßmann lived, leading Nazis resided in “aryanized” former villas of Jewish publishers, department store owners and entrepreneurs who were driven out. Hunger, loneliness and immobility, and the fear of betrayal and discovery, torture and death never left him. Without books, conversation, or artistic work, he was completely thrown back on himself and his educational horizon. During this time, he composed poems about love and the divine and honored his artistic role models. He dedicated four poems to Bajazzo/Fool. In other poems, he turned to a new topic: they evoke nature as a refuge and spiritual home. The poems provide an insight into the artist’s innermost feelings and can be understood as “unpainted pictures.”

After the war ended in 1945, Ascher stayed in Berlin and immediately returned to painting while largely withdrawing from society. His paintings “Bajazzo and Artists” and “Bajazzo” belong to a handful of works, which he picked up again and covered with a pointillism of

einen Einblick in die innersten Gefühle des Künstlers und können als „ungemalte Bilder“ verstanden werden.

Nach Kriegsende 1945 blieb Ascher in Berlin und kehrte sofort zur Malerei zurück, während er sich weitgehend aus der Gesellschaft zurückzog. Seine Gemälde „Bajazzo und Artisten“ und „Bajazzo“ gehören zu einer Handvoll Arbeiten, die er wieder aufgriff und mit einem Pointillismus ausdrucksstarker Bunttheit bedeckte. Ihre Entstehungsgeschichte macht diese eigenwilligen Arbeiten, die die Erfahrung des Verstecktseins enthalten, zu Symbolen des Erlebten.

Menschliche Figurenkompositionen, die sein Vorkriegswerk dominiert hatten, sind danach nicht mehr zu finden. An deren Stelle treten dringlich wirkende Tuschezeichnungen von Porträtköpfen, die er vor seinem geistigen Auge sah. 1963 schuf er drei Bajazzoköpfe – Bajazzos, die ihren Schmerz nicht mehr verbergen.

Hauptsächlich aber widmete Ascher sich der Landschaft. Inspiriert vom nahe gelegenen Grunewald entstanden lebendige Landschaften sowie kraftvolle Nahaufnahmen von Sonne, Bäumen und Blumen, die das Überleben und die Kontinuität der Natur feiern. Die Stärke und Widerstandskraft der Bäume, die Stürmen und Jahreszeiten trotzen, werden zu Symbolen menschlicher Hoffnung. Wie Figuren stehen sie uns gegenüber, jeder so unverwechselbar wie jedes Individuum.

Der Künstler arbeitete mit neuer Unmittelbarkeit und Dringlichkeit und vereinfachte Formen und Medien dramatisch. Seine dicken, hellen Pigmente suggerieren sowohl lebendige, lebensbejahende Freude als auch

expressive colorfulness. The story of their creation makes these idiosyncratic works, which contain Ascher's experience of being hidden, into symbols of his experience.

Later on, human figure compositions that had dominated Ascher's pre-war work, can no longer be found. In their place are urgent ink drawings of portrait heads, which he saw in his mind's eye. In 1963, he created three Bajazzo heads—Bajazzos that no longer hide their pain.

The majority of Ascher's post-Holocaust work, though, is devoted to nature. Inspired by the nearby Grunewald, he created vivid landscapes and powerful close-ups of the sun, trees and flowers, which celebrate the survival and continuity of nature. The strength and resilience of the trees, which defy storms and seasons, become symbols of human hope. They stand against us like figures, each as distinctive as a human individual. The artist worked with new immediacy and urgency, and dramatically simplified forms and media. Thick, light pigments suggest both lively, life-affirming joy and, in the rough nature of the brush strokes, a dark, inner fear that turns into light. Fritz Ascher died on March 26, 1970.

in der rauen Natur seiner Pinselstriche eine dunkle, innere Angst, die sich in Licht verwandelt. Fritz Ascher starb am 26. März 1970.

Jacob Pins, der 1936 nach Palästina emigrierte, beschäftigte sich in den 1950er und 1960er Jahren immer wieder mit dem Clown. Die Fritz Ascher Ausstellung im Forum Jacob Pins erlaubt neue Erkenntnisse im Verständnis beider Künstler.

Ich danke dem Forum Jacob Pins und besonders Julia Diekmann, der Co-Kuratorin der Ausstellung, für die angenehme und konstruktive Zusammenarbeit. Mein besonderer Dank gilt den Sponsoren und Leihgebern, die die Ausstellung und den umfangreichen Katalog möglich gemacht haben.

Rachel Stern, Direktorin und Geschäftsführerin der *Fritz Ascher Gesellschaft für verfolgte, entartete und verbotene Kunst, mbH*.

Jacob Pins, who immigrated to Palestine in 1936, repeatedly chose the clown as a theme of his works in the 1950s and 1960s. The Fritz Ascher exhibition in the Jacob Pins Forum allows new insights into the understanding of both artists.

Many thanks to the Forum Jacob Pins and especially Julia Diekmann, the exhibition's co-curator for the enjoyable and constructive collaboration. My special thanks go to the sponsors and lenders who made the exhibition and the extensive catalog possible.

Rachel Stern, Director and CEO of *The Fritz Ascher Society for Persecuted, Ostracized and Banned Art, Inc.*

Der Bajazzo von Fritz Ascher — ein Getriebener auf der Weltbühne

Fritz Ascher’s Bajazzo — Haunted on the World Stage

Fritz Ascher setzte sich um 1916 erstmals bildkünstlerisch mit dem Bajazzo auseinander, dem Motiv des Clowns, des Harlekins, das ihn fortan lebenslang beschäftigen sollte.¹ Die Quantität, die Intensität sowie die Eigenwilligkeit und Einzigartigkeit in der Darstellung sind Indizien für die hohe Bedeutung, die das Sujet im Gesamtwerk des Expressionisten besitzt.²

Ascher, der zwischen 1909 und 1912 seine Ausbildung an der Kunstakademie Königsberg erhalten hatte, traf 1913 als junger talentierter Künstler in Berlin auf ein Netzwerk der Avantgarde.³ Berlin war zur Kunstmetropole aufgestiegen, die Neue Sezession hatte sich unter Georg Tappert mit Künstlern wie Emil Nolde und Max Pechstein als jüngste Künstlervereinigung gebildet. Ascher war als freischaffender Künstler tätig und studierte gemeinsam mit Franz Domscheit bei Lovis Corinth. Mit diesem schon aus Königsberg bekannten deutsch-litauischen Künstlerkollegen brach er auch vermutlich 1914 zu Edvard Munch nach Oslo auf.⁴

Fritz Ascher first engaged with Bajazzo as a visual artist in 1916; his engagement with the motif of the clown or harlequin was one that would continue for the rest of his life.¹ The quantity, intensity, as well as the originality and uniqueness of representation are all indicators of the profound importance the subject has within the Expressionist’s œuvre.²

Ascher received his training at the Königsberg Art Academy from 1909 to 1912, and back in Berlin in 1913, the young, talented artist encountered an Avant-garde network.³ Berlin had emerged as an art capital. The New Secession was the latest artists’ association to form, under Georg Tappert, and included artists such as Emil Nolde and Max Pechstein. Ascher worked as an independent artist and studied under Lovis Corinth, together with Franz Domscheit. It was with the latter, a German Lithuanian art colleague known to him from his Königsberg days, that Ascher presumably set out to visit Edvard Munch in Oslo in 1914.⁴

1 Vgl. Hölzer 2017, S. 121; Hölzer 2016, bes. S. 205. Es handelt sich im Œuvre von Fritz Ascher insgesamt um 22 Werke.
2 Das expressionistische Frühwerk war mit einem zentralen Themenraum zum Bajazzo vom 10.12.2017–12.3.2018 im Potsdam Museum – Forum für Kunst und Geschichte zu sehen, vgl. The Fritz Ascher Society 2016, S. 291, vgl. Götzmann/Witt 2018.
3 Vgl. Stern 2016, bes. S. 21–29.
4 Vgl. Stern 2016, S. 29.

1 Cf. Wiebke Hölzer 2017, p. 121; Hölzer 2016, esp. p. 205. There are altogether 22 works in Fritz Ascher’s œuvre.
2 His expressionistic early work with a central gallery focused on the Bajazzo theme was on view at the Potsdam Museum—Forum for Art and History from 12/10/2017–3/12/2018, cf. The Fritz Ascher Society 2016, p. 291; cf., Götzmann/Witt 2018.
3 Cf. Stern 2016, esp. pp. 21–29.
4 Cf. Stern 2016, p. 29.

Aschers expressionistisches Frühwerk ist, wie bei zahlreichen Künstlern in der Zeit des Ersten Weltkriegs, durch Themen der christlichen Ikonographie und der Leidensgeschichte Christi bestimmt. Neben seinen frühen Hauptwerken „Golgotha“ und „Der Vereinsamte“ beginnt Aschers intensive Auseinandersetzung mit dem Bajazzo-Thema.⁵ Die motivische Abfolge, die in diesen Jahren zunächst sehr unterschiedlich und konträr wirkt, ist durch inhaltliche Verbindungen gekennzeichnet. Diese treten besonders hervor, wenn man Aschers ganz persönlichen Zugang zum Bajazzo-Thema berücksichtigt.

Aschers frühe Grafiken von 1916 beruhen auf Ruggero Leoncavallos 1892 komponierter Oper „I Pagliacci“, die in Mailand uraufgeführt wurde.⁶ Sie entspringt dem Repertoire der „commedia dell’arte“, einem Genre, dem sich zahlreiche Künstler gewidmet haben. Leoncavallo gilt als Vertreter des italienischen Verismo und wählte seine Protagonisten aus dem Außenseitermilieu der Gaukler seiner eigenen Gegenwart. In „I Pagliacci“ vergegenwärtigt Leoncavallo den tristen Alltag einer Komödianten-Truppe. Im Zentrum steht die Theatervorstellung einer Liebesburleske mit Canio als Spaßmacher Pagliaccio und seiner Ehefrau Nedda als Columbina. Innerhalb des Stücks gehen Spiel und Wirklichkeit ineinander über, und der gehörnte Ehemann Canio ersticht auf der Bühne seinen Nebenbuhler Silvio sowie seine Ehefrau Nedda. Die Oper erfreute sich großer Beliebtheit, nicht zuletzt, da die Hauptfigur Canio vom erfolgreichen Tenor Enrico Caruso gesungen wurde. Am 23. Oktober 1909 und in den Jahren danach wurde sie in der Staatsoper Ber-

Ascher’s expressionistic early work, like that of many artists during World War I, is defined by themes of Christian iconography and the Passion of Christ. Alongside early major works “Golgotha” (Golgotha) and “Der Vereinsamte” (Loner), Ascher begins his intense examination of the Bajazzo theme.⁵ The motivic sequence, which in those years first seems very diverse and contraindicated, is characterized by substantial inner connections, which become especially apparent when Ascher’s entirely personal approach to the Bajazzo theme is considered.

Ascher’s early works on paper from 1916 are based on the opera “I Pagliacci” (The Clowns), composed by Ruggero Leoncavallo in 1892, which premiered in Milan.⁶ It originated from the repertoire of “commedia dell’arte,” a genre, to which numerous artists were devoted. Leoncavallo is regarded as representative of the Italian *verismo* style and took his protagonists from the outsider milieu of traveling artists in his own time. In “I Pagliacci,” Leoncavallo visualizes the dreary life of a comedy troupe. Central in the opera is a theatrical performance of a love burlesque, with Canio as the clown Pagliaccio and his wife, Nedda, as Columbina. Within the play, fiction and reality merge, and the cuckolded husband, Canio, stabs his rival in love, Silvio, on the stage, along with his wife, Nedda. The opera was hugely popular, not least because the role of the protagonist, Canio, was portrayed by the wildly successful tenor Enrico Caruso. On October 23, 1909, it was performed at the Berlin State Opera, with repeat performances in the years that

5 Cf. The Fritz Ascher Society 2016, p. 182f., cat. 23, p. 190f., cat. 26 and pp. 204–211, cat. 38–41.

6 Cf. Hölzer 2016, p. 205; cf. Landesarchiv Berlin (Berlin State Archives).

lin mehrfach aufgeführt und möglicherweise von dem musisch interessierten Ascher gesehen.⁷

Am Anfang der künstlerischen Auseinandersetzung stehen wohl die Graftzeichnungen, die Ascher in seinem Skizzenbuch, möglicherweise während oder unmittelbar nach den Vorstellungen schuf. Etliche zeigen die Akteure innerhalb des begrenzten Bühnenraumes, der sich dem Betrachter visuell als eine Art Guckkastenbild präsentiert. Dass zuweilen drei oder vier Versionen einer Szene gemeinsam auf einem Blatt in großer Schnelle fixiert wurden, lässt vermuten, dass Ascher ganz unmittelbar auf das Bühnengeschehen und die Figurenkonstellation reagierte.

Ascher haben zunächst die szenischen Darstellungen des zweiaktigen Stücks in ihrer Tragik bildlich inspiriert, wie auch die lithografische Serie „Bajazzo und Artisten“ [Kat. II-15] belegt.⁸ Sie ist undatiert und erlangte nur den Status des Probedrucks.⁹ Die Lithografien lehnen sich ganz unmittelbar an das Bühnengeschehen an und vergegenwärtigen im Zweierdialog und in diversen Gruppenkompositionen die Neckereien der Bauern, die die Wut des eifersüchtigen Canio entfachen, Canios Drohung an Nedda sowie die Vertauschung der Realitätsebenen im Spiel, die zur emo-

followed, and might have been seen there by musically interested Ascher.⁷

Pencil drawings by Ascher feature probably at the beginning of his artistic exploration, which he might have drawn in his sketch book during or right after the performance. A number of them portray the actors within the confines of the stage, which presents itself visually to the viewer as a sort of peep box image. The fact that sometimes three or four versions of one scene were quickly sketched on the same page suggests that Ascher was reacting immediately to the action on stage and constellation of figures.

Ascher was first visually inspired by the tragedy of the dramatic presentations in the two-act play, as demonstrated in the lithographic series “Bajazzo und Artisten” (“Bajazzo and Artists”)[Cat. II-15].⁸ The series is not dated and did not go beyond the artist’s proof.⁹ The lithographs directly follow the action on stage and visualize — in person-to-person dialogue and in diverse group compositions — the villagers’ taunts that inflame Canio’s jealous rage, Canio’s threat to Nedda, and the transposition of planes of reality in the play that lead to the emotionally charged atrocity. Because of their narrative imagery, they give the impression of

7 So verweist ein Kritiker im Berliner Börsen-Courier auf ein Gastspiel von Enrico Caruso in Berlin: „Die Erwartung ist gestillt. Wir haben ihn – wir haben diesen seltenen an suggestiver Macht unerreichten Ton Carusos in der Seele und sind erlöst.“ In Berlin wurde zudem 1914 der Stummfilm „Lache, Bajazzo“ unter der Regie von Richard Oswald gedreht, vgl. Hölzer 2017, S. 121. Vgl. Stern 2016, S. 29.

8 Vgl. Stern 2016, S. 31 mit Verweis auf die wirtschaftliche Absicherung durch die Verlegung der Lithografien und die Weltwirtschaftskrise. Entschädigungsbehörde im Landesamt für Bürger- und Ordnungsangelegenheiten, Berlin, EA Reg. Nr. 2060, Blatt 12. Die Lithografien werden in Höxter ausgestellt, Kat. II-15.

9 Vgl. Hölzer 2017, S. 121.

7 A critic from Berlin’s Börsen-Courier commented on a guest appearance by Enrico Caruso in Berlin: “The wait is over. We’ve got him—we have that rare, suggestively powerful unmatched sound of Caruso in our soul and we are redeemed.” In 1914, the silent film “Lache, Bajazzo” (Laugh, Bajazzo), was also filmed in Berlin, directed by Richard Oswald, cf. Hölzer 2017, p. 121; Cf. Stern 2016, p. 29.

8 Cf. Stern 2016, p. 31 with reference to the financial protection by means of publishing the lithographs and the global economic crisis, Entschädigungsbehörde im Landesamt für Bürger- und Ordnungsangelegenheiten, Berlin, EA Reg. Nr. 2060, page 12. The lithographs are exhibited in Höxter, cat. 14–18.

9 Cf. Hölzer 2017, p. 121.

5 Vgl. The Fritz Ascher Society 2016, S. 182f., Kat. 23, S. 190f., Kat. 26 sowie S. 204–211, Kat. 38–41.

6 Vgl. Hölzer 2016, S. 205; vgl. Landesarchiv Berlin.

tional aufgeladenen Schreckenstat führen. Aufgrund ihrer erzählerischen Bildsprache erwecken sie den Eindruck, zu den frühesten Werken Aschers zu zählen, doch Vergleiche zu datierten Lithografien des Künstlers mit formalen Analogien könnten möglicherweise eine Datierung um 1922 belegen.¹⁰

Die Detailliertheit innerhalb der Komposition sowie der narrative Gehalt verändern sich schon bei Aschers Graft- und Tuschzeichnungen, die um 1916, möglicherweise aber auch etwas später entstanden sind [Kat. 17–19].¹¹ Hier fokussiert Ascher seinen Blick auf den Bajazzo, den Pagliaccio oder Clown als Einzelfigur, dessen Gefühlswelt er bildlich in immer neuen Studien zu visualisieren versucht. Gesichtsausdruck und Haltung sind wichtige Träger einer Diskrepanz, die Ascher innerhalb der Figur zum Ausdruck bringt. Die Linienführung konzentriert sich auf die Figur, keine unnötige Schraffur, kein Hintergrund lenken von der künstlerischen Aussage Aschers ab – er fokussiert seine Darstellung auf den emotionalen Ausdruck, auf das Innerste, das er in Strichführung, dunkler Kontur und farblichem Akzent ablesbar werden lässt.

Mit intensiver Farbgebung in Schwarz und Rot sowie ausdrucksstarker Mimik spürt Ascher den Emotionen des Clowns nach, der Andere zum Lachen bringt, wenn er selbst innerlich weint.

belonging to Ascher's earliest works, but comparisons to dated lithographs by the artist with formal analogies could possibly prove a date around 1922.¹⁰

The level of detail within the composition and the narrative content already change with Ascher's pencil and pen-and-ink drawings from 1916, or possibly some time later [Cat. 17–19].¹¹ Here Ascher focuses his gaze on Bajazzo, the Pagliaccio or Clown, as an individual character, whose emotional landscape he tries to visualize graphically in one new study after another. Countenance and posture are important means of conveying an incongruity that Ascher expresses within the figure. The lines concentrate on the figure, with no unnecessary shading, no background to distract from Ascher's artistic assertion — he focuses his portrayal on the emotional expression, on the innermost depth, which he renders accessible in the lay of the line, dark contour, and color accent.

With an intense coloring in black and red, and with an expressive countenance, Ascher traces the clown's emotions — the one who makes others laugh while crying inside. The motif of the clown, the harlequin — often a figure of self-identification for the visual artist in the early 20th century — becomes in Ascher's particular ambivalence a synonym for himself.

¹⁰ Vgl. The Fritz Ascher Society 2016, S. 32, Abb. 1.22 und S. 33, Abb. 1.23. Rachel Stern verdanke ich den Hinweis auf Hermann Struck, bei dem Fritz Ascher möglicherweise die Technik des Steindrucks erlernt hat. Struck wanderte 1922 nach Palästina aus. Viele seiner Studenten waren Freunde Aschers, zudem kannte Ascher das bedeutende Handbuch Strucks „Kunst des Radierens“, das 1908 über Paul Cassirer in Berlin veröffentlicht wurde. Dass die eher traditionell wirkende Bildsprache sich inhaltlich enger an der Oper orientiert, ist möglicherweise den Absatzmöglichkeiten des Kunstmarkts geschuldet.

¹¹ Vgl. Kat. 2–10, 17–19.

¹⁰ Cf. The Fritz Ascher Society 2016, p. 32, Fig. 1.22 and p. 33, Fig. 1.23. I owe Rachel Stern the reference to Hermann Struck, from whom Fritz Ascher may have learned the technique of stone printing. Struck emigrated to Palestine in 1922. Many of his students were friends of Ascher, and Ascher was also familiar with Struck's important handbook “Kunst des Radierens” (Art of Etching), which was published in 1908 by Paul Cassirer in Berlin. The fact that the rather traditional visual language is more closely oriented towards the opera may be due to the sales opportunities of the art market.

¹¹ Cf. Cat. 9–11, 13.

Das Motiv des Clowns, des Harlekins – im beginnenden 20. Jahrhundert häufig Identifikationsfigur für den bildenden Künstler – wird in der besonderen Ambivalenz Aschers zum Synonym des eigenen Selbst.

Künstler wie Pablo Picasso, Heinrich Campendonk und natürlich Max Beckmann haben die Figur des Clowns, des Harlekins ganz bewusst eingesetzt, häufig im Sinne eines persönlichen Rollen- oder Selbstporträts und durchaus in Positionierung zur Gesellschaft.¹² Ob in szenischem Zusammenhang oder als Einzelfigur, der Harlekin nimmt immer die Rolle des Abseitigen ein, die des Einzelnen gegenüber Vielen. Er wird belacht und verlacht, ist Narr, Verachteter und Erniedrigter, handelt immer aus einer Randposition heraus.

Dass die Rolle auch durchaus in einer gewissen Parallelität zur Gestalt Christi gesetzt werden kann, haben zahlreiche Untersuchungen gezeigt: „Der Künstler als Narr, das meint selten harmlose Tändelei, unbewölkte Heiterkeit, sondern die Erfahrung, eine Randexistenz, ein Ausgestoßener zu sein, von den Anderen zum Opfer bestimmt. Der Clown somit eine Passionsfigur, ein stellvertretend und exemplarisch Leidender und daher ebenso eine Christusvariante.“¹³

Bei Fritz Ascher liegt diese inhaltliche Verbindung nahe, zeitlich beschäftigt er sich in den Jahren des beginnenden Weltkriegs mit beiden Themen. Ob er den Golgathahügel mit dem Gekreuzigten und den vielen Schaulustigen visualisiert, seinen „Vereinsamen“ [Abb. 6] mit hängenden Schultern und gebeugtem Kopf entstehen lässt oder sich in zahlreichen

Artists such as Pablo Picasso, Heinrich Campendonk, and Max Beckmann, of course, deliberately employed the clown or harlequin figure, often for the purpose of a personal character- or self-portrait and certainly emphasizing its position in society.¹² Whether in dramatic context or as individual figure, the harlequin always plays the role of the outsider, of the one opposite the many. He is laughed at and ridiculed, is the fool, despised, and humiliated, always operating from the margin.

Certain parallels between this character and the figure of Christ also can be drawn, as numerous studies have shown: “The artist as fool, that seldom means harmless mischief or unclouded merriment, but rather the experience of a marginal existence, of being an outcast, victimized by others. The clown is therefore a Passion figure, a vicarious and quintessential sufferer, and therefore also a variant of Christ.”¹³

With Fritz Ascher, this contextual connection is obvious. In the years around the beginning of the First World War, he examines both themes simultaneously. Whether he's visualizing the hill of Golgotha with the crucified Christ surrounded by many bystanders, shaping his “Der Vereinsamte” (“Loner”) [Fig. 6] with sagging shoulders and bowed head, or devoting himself to Bajazzo in numerous individual sketches — each figure is sired by the existential battle and the expression of suffering, even if it seems contradictory in the character of Bajazzo.¹⁴ Artistic identification, however, also allows

¹² Cf. for artist as harlequin or clown, Adolphs 1997, p. 81 f.; Poley 1981, and Zeiller 2017.

¹³ Adolphs 1997, p. 81 as well as p. 89.

¹⁴ Cf. The Fritz Ascher Society 2016, p. 190f., cat. 26, p. 182f., cat. 23 (in this catalogue fig. 6); see also Hölzer 2017, p. 121.

¹² Vgl. zum Künstler als Harlekin oder Clown Adolphs 1997, S. 81 f.; Poley 1981 und Zeiller 2017.

¹³ Adolphs 1997, S. 81 sowie auch S. 89.

Einzelzeichnungen dem Bajazzo widmet – jede Figur zeugt vom existentiellen Kampf und vom Ausdruck des Leidens, auch wenn es in der Figur des Bajazzo widersprüchlich wirkt.¹⁴ In der künstlerischen Identifikation liegt aber auch die Möglichkeit, sich von den konventionellen Spielregeln der Normalität abzusetzen und eine Beobachterposition, die durchaus auch mahnend gemeint sein kann, am Rande einzunehmen. Diese Dualität ist auch bei Ascher zu finden.

Mit zahlreichen Studien hat der Künstler versucht, den Gesichtsausdruck seines Protagonisten in eine bildliche Form zu bringen und ein Gesicht zu schaffen, das alle Angst, Trauer und dramatische Emotionalität verkörpert. Seine kolorierte Federzeichnung „Pagliacci“ [Kat. 9] und sein Ölgemälde „Bajazzo und Artisten“ [Kat. 1], die beide in der ersten Version um 1916 entstanden sind, zeigen die Dreierkomposition, gewichten aber alle drei Figuren unterschiedlich.¹⁵ Silvio und Nedda, die ihren Verletzungen erliegen, sind Randfiguren der Szene, dem gequälten und trauererfüllten Gesichtsausdruck des Bajazzo, hier in der Rolle des gehörnten Ehemannes Canio, gilt die bildkünstlerische Intension. Er nimmt den Blickkontakt zum Betrachter auf – wie es für die künstlerische Selbstsicht typisch ist – und macht diesen zum Mitwisser, zum Beteiligten seiner emotionalen Talfahrt. Wenige Jahre später, 1924, widmet Fritz Ascher dem Bajazzo als Einzelfigur ein Gemäldeformat [Kat. 20]. Es ist noch im Entstehungsjahr auf der Juryfreien Kunstschau im Landesausstellungsgebäude am Lehrter-Bahnhof in Berlin ausgestellt worden.¹⁶ Der

¹⁴ Vgl. The Fritz Ascher Society 2016, S. 190f., Kat. 26, S. 182f., Kat. 23 (in diesem Katalog Abb. 6); siehe auch Hölzer 2017, S. 121.

¹⁵ Kat. 9 und Kat. 1.

¹⁶ Kat. 20; vgl. hierzu die Ausstellungsbesprechung des Journalisten Georg Tinat in der Sächsischen Malerzeitung:

one to depart from the conventional rules of normalcy and to take up the position of an observer on the fringe of society, which can absolutely be meant as an admonition. This duality is also evident in Ascher's work.

In many studies, the artist tried to give his protagonist's facial expression a visual form by creating a face, which embodies all fear, grief, and dramatic emotionality. His colored pen-and-ink drawing "Pagliacci" [Cat. 9] and his oil painting "Bajazzo und Artisten" ("Bajazzo and Artists") [Cat. 1], the first versions of which were created around 1916, portray the threesome, but weight all three figures differently.¹⁵ Silvio and Nedda, succumbing to their injuries, are figures at the edge of the scene; the artistic intention pertains to Bajazzo's tormented and grief-stricken expression, here in the role of the cuckolded husband, Canio. He makes eye contact with the observer — as is typical for artistic self-perception — and makes the observer a confidant, a participant in his emotional descent.

Several years later, in 1924, Fritz Ascher devotes a painting to Bajazzo as a single figure [Cat. 20]. The same year it was created, it was exhibited at the Juryfreie Kunstschau in the regional exhibition hall at the Lehrter train station in Berlin.¹⁶ The penetrating eye contact with the observer was retained; the other figures and Bajazzo's striking ruff and background details were lost. The foundation of the painting is dark and obscure, against

¹⁵ Cat. 9 and cat. 1.

¹⁶ Cat. 20; cf. the exhibition review by journalist Georg Tinat in the Sächsischen Malerzeitung (Saxon Painters' Newspaper): "Fritz Ascher is a good Expressionist, who creates extraordinary works in the hard forms of his expressionism. Bajazzo, a picture of carnevalesque joy, is remarkable." Tinat 1924, p. 567; cf. Stern 2016, p. 31, and Hölzer 2016, p. 205.

eindringliche Blickkontakt zum Betrachter ist geblieben, die übrigen Figuren sowie der markante Mühlsteinkragen des Bajazzo und Details des Hintergrundes sind gewichen. Der Bildfond ist dunkel und unbestimmt gehalten, davor setzt sich der Bajazzo in leuchtendem Orange ab und zieht alle Aufmerksamkeit auf sich. Passend ist die Bezeichnung der „Urkraft“, die Karen Wilkin für das expressionistische Frühwerk Aschers geprägt hat.¹⁷

Wie verwenden seine Künstlerkollegen das Bildmotiv?

Kein anderer Künstler hat im frühen 20. Jahrhundert das Milieu der Artisten, der Harlekin und des fahrenden Volks so sehr bestimmt wie Picasso – eine ganze Werkphase seines Œuvre ist nach ihnen benannt.¹⁸ Anregungen erhielt Picasso in der vordergründig so bunt erscheinenden Welt des Zirkus und Kabaretts, die ihm durch die Pariser Vergnügungsviertel, die Vorstellungen des Zirkus Medrano auf dem Montmatre und Erlebnisse mit einer Akrobatentruppe auf den Esplanade des Invalides vertraut war, dennoch ist auch die Bildwelt Picassos durch den Grundzug der Melancholie gekennzeichnet.

Zur Bestimmung seiner künstlerischen Existenz übernahm Picasso in vielzähligen Werken die Rolle des Harlekin und lotete die

which Bajazzo stands out in vibrant orange, drawing all attention to himself. Karen Wilkin's characterization of this early expressionist work by Ascher as a "primal force" is fitting.¹⁷

How do his art colleagues use this visual motif?

No other artist in the early 20th century defined the milieu of artists, harlequins, and wanderers as much as Picasso — one entire phase in his oeuvre is named for them.¹⁸ Picasso took inspiration from the ostensibly colorful world of the circus and cabaret, which he came to know through the Parisian entertainment district, performances at Montmartre's Circus Medrano, and his experiences with an acrobat troupe at the Esplanade des Invalides, though Picasso's pictorial world is also characterized by the fundamental feature of melancholy.

To define his artistic existence, Picasso took on the role of the harlequin in many of his works, plumbing the positioning of his own artistic self on the edge of society.¹⁹ "The visual artist poses as a performing artist, thereby making artistry itself the subject."²⁰

Picasso created a large series of harlequin and acrobat representations in 1905, which

„Fritz Ascher ist ein guter Expressionist, welcher in den harten Formen seiner Ausdruckskunst Besonderes schafft. Bajazzo, ein Bild karnevalistischer Freuden, ist bemerkenswert.“ Tinat 1924, S. 567; vgl. Stern 2016, S. 31 sowie Hölzer 2016, S. 205.

¹⁷ Vgl. Wilkin 2017, S. 7. Die melancholische Physiognomie erinnert an Figuren von Georges Rouault, vgl. Affentranger-Kirchrath 2012, S. 20, Kat. 3 und S. 25, Kat. 7.

¹⁸ Vgl. Warncke 1991, Bd. 1, Kap. 5, S. 111–141, bes. S. 111f.: „Kenner und Freunde Picassos sahen, genau wie wir heute, dass diese neue Motivwelt sehr homogen war, und sie nannten sie nach ihrem wichtigsten Exponenten die ‚Harlekin-Periode‘.“ Vgl. auch Adolfs 1997, S. 83.

¹⁹ Cf. Wilkin 2017, p. 7. The melancholy physiognomy is reminiscent of figures by Georges Rouault, cf. Affentranger-Kirchrath 2012, p. 20, cat. no. 3 and p. 25, cat. no. 7.

²⁰ Cf. Warncke 1991, Vol. 1, chapter 5, p. 111–141, esp. p. 111f.: "Connoisseurs and friends of Picasso saw, just as we do today, that this new motif world was very homogenous, and they named it after its most significant exponent, the 'Harlequin period.'" Cf. also Adolfs 1997, p. 83.

¹⁹ Cf. Schneider 1996, p. 44. John Richardson encouraged Picasso to present himself in the various roles of the harlequin and traveling entertainer, cf. Richardson 1991, p. 334.

²⁰ Warncke 1991, p. 114.

Positionierung des eigenen künstlerischen Ichs am Rand der Gesellschaft aus.¹⁹ „Der schaffende Künstler posiert als darstellender Künstler und macht damit das Künstlertum selbst zum Thema.“²⁰

Eine große Reihe von Harlekinen und Akrobatendarstellungen schuf Picasso im Jahr 1905, in dem auch sein monumentales Hauptwerk „Les Saltimbanques“ entstand. (Abb. 2) In der Gegenüberstellung zu Fritz Ascher ist dieses frühe Hauptwerk Picassos, in dem seine künstlerische Auseinandersetzung mit diesem Motivkomplex kulminiert, von Bedeutung. Picassos Interesse an dem Thema entzündete sich an spanischen Anregungen, vor allem an dem Theaterstück „L’Allegria que passa“, das ihn zu Studien und Gemälden des melancholischen Harlekin und verzweiferten Artisten animierte, „zurückgenommen auf die Pose eines der Kunst geweihten Lebens am Rande der Gesellschaft und im Gegensatz zu ihr“.²¹ Sein Ringen um einen bildnerischen Ausdruck der Künstlerexistenz gipfelt in „Les Saltimbanques“, das sich 1916 im Besitz der Münchner Schriftstellerin und Kunstsammlerin Hertha Koenig befand und dort Rainer Maria Rilke in seiner melancholischen Stimmung zu Versen seiner fünften Duineser Elegie anregte: „Wer aber sind sie, sag mir, die Fahrenden, diese ein wenig Flüchtigen noch als wir selbst [...]?“²² Ob es Ascher, der sich 1918/19 in den Münchner



2 Pablo Picasso: Saltimbanques Familie / Family of Saltimbanques, 1905

included his monumental major work “Les Saltimbanques.” (Fig. 2) When compared to Fritz Ascher, this early major work by Picasso, which represents the culmination of his artistic examination of this complex of motifs, is significant. Picasso’s interest in the subject was sparked by Spanish influences, most notably the stage play “L’Allegria que passa,” which inspired his studies and paintings of melancholy harlequins and artists in despair, “withdrawn to the position of a life dedicated to art on the outskirts of society and in opposition to it.”²¹ His grappling with the artistic expression of the artist’s existence peaks with “Les Saltimbanques,” which was in the possession of Munich author and art collector Hertha Koenig in 1916, where Rainer Maria Rilke, in his melancholy mood, found inspiration for verses in his fifth Duino Elegy: “But who are they, tell me, the wanderers, those but a little more fugitive than ourselves...”²² Whether

21 Warncke 1991, p. 132.

22 Cf. Warncke 1991, p. 133, Wiegand 1973, p. 56, Palau 1981, p. 416; Schwarzenegger 2019, p. 19. Picasso’s painting also indicates analogies to the artist’s personal life, which was marked by austerity and instability. Cf. on possession of the painting, Storck 2002, p. 9, Lavarini 2002, p. 177. The

Künstlerkreisen der *Brücke* und des *Simplicissimus* bewegte, gesehen hat, ist nicht überliefert, interessant ist aber die fast zeitparallele Auseinandersetzung mit einem Aristengenre, das über die Oper als Quell der Inspiration entstand: Während Aschers Auseinandersetzung wohl maßgeblich auf Ruggero Leoncavallos 1892 komponierter Oper „I Pagilacci“ beruhte, die der „commedia dell’arte“ entspringt, entstand unter dem Titel des Picasso-Frühwerks „Les Saltimbanque“ eine *Opéra-comique* in drei Akten, die im Théâtre de la Gaîté am 30. Dezember 1899 in Paris uraufgeführt wurde.²³ Grundsätzlich zählten die *saltimbanques*, die für Saint Germain nachgewiesen werden konnten, zu umherziehenden Schauspielertruppen ganz im Sinne der italienischen „commedia dell’arte“, die für Picasso in ihrer Bildtradition prägend waren.²⁴

Max Beckmann thematisiert wie Picasso die Zurschaustellung der Malerei und lässt sie zum künstlerischen Prinzip werden.²⁵ Nach seinem Einsatz im Ersten Weltkrieg, der zum Nervenzusammenbruch des Künstlers führte, entwickelte Beckmann zunächst Schausteller- und Schauspielerthemen in grafischen Serien und inspirierte sich u. a. durch Zirkusveranstaltungen.²⁶ In der unmittelbaren Nachkriegszeit dienten ihm – wie auch Fritz Ascher – die gewaltsamen Straßenkämpfe der Novemberrevolution in Berlin als Thema der bildlichen Auseinandersetzung.²⁷ In den frühen 1920er Jahren führte Beckmanns Faszination für den Zirkus und das Varieté zu den frühen Rollen-Selbstbildnissen als „Pierrot und Maske“ 1920 und als *Conférenciers* im „Circus Beckmann“ 1921 – das Titelblatt des Mappenwerks

23 Das Libretto schuf Maurice Ordonneau, die Musik Louis Ganne.

24 Vgl. Schwarzenegger 2019, S. 13–16.

25 Vgl. Westheider 2017, S. 22–33, bes. 22.

26 Vgl. Zeiller 2017.

27 Vgl. Westheider 2017, S. 23–25.

Ascher, who moved in the Munich art circles of *Die Brücke* and *Simplicissimus* in 1918/1919, saw it there remains unrecorded, but it is interesting that he almost simultaneously engaged with an artistic genre that originated in the opera as the source of inspiration: while Ascher’s examination was definitively based on Ruggero Leoncavallo’s 1892 opera “I Pagilacci” from the *commedia dell’arte* tradition, an *opéra comique* in three acts by the same title as Picasso’s early work “Les Saltimbanques” premiered in the Théâtre de la Gaîté in Paris on December 30, 1899.²³ The *saltimbanques*, who could be verified for Saint Germain, essentially belonged to troupes of traveling performers in the tradition of the Italian *commedia dell’arte*, whose visual tradition was formative for Picasso.²⁴

Like Picasso, Max Beckmann addresses the display of painting, turning it into an artistic principle.²⁵ After his service in World War I, which led to the artist’s nervous breakdown, Beckmann developed first showman and actor subjects in graphic series, inspired by circus performances, among other things.²⁶ Immediately after the war, the violent street fights of the November Revolution in Berlin served him — like Fritz Ascher — as an artistic subject.²⁷ In the early 1920s, Beckmann’s fascination with the circus and cabaret led to such early character- and self-portraits as “Pierrot und Maske” (Pierrot and Mask) in 1920, and as *conférenciers* in “Circus Beckmann” in 1921 — the title page of the portfolio describes him as “Ausrufer

painting came to be in Hertha Koenig’s possession on Rilke’s recommendation.

23 Libretto by Maurice Ordonneau, music by Louis Ganne.

24 Cf. Schwarzenegger 2019, pp. 13–16.

25 Cf. Westheider 2017, pp. 22–33, esp. 22.

26 Cf. Zeiller 2017.

27 Cf. Westheider 2017, pp. 23–25.

19 Vgl. Schneider 1996, S. 44. John Richardson ermunterte Picasso zudem, sich in den verschiedenen Rollen des Harlekin und Gauklers vorzustellen, vgl. Richardson 1991, S. 334.

20 Warncke 1991, S. 114.

21 Warncke 1991, S. 132.

22 Vgl. Warncke 1991, S. 133, Wiegand 1973, S. 56, Palau 1981, S. 416; Schwarzenegger 2019, S. 19. Auch Picassos Gemälde weist Analogien zur persönlichen Lebenssituation des Künstlers auf, die durch Entbehrung und Unsicherheit geprägt war. Vgl. zum Besitz des Gemäldes Storck 2002, S. 9, Lavarini 2002, S. 177. In den Besitz von Hertha Koenig gelangte das Gemälde auf Empfehlung Rilkes.

bezeichnet ihn als „Ausrufer (Selbstbildnis)“.²⁸ Neben den grafischen Arbeiten entstanden im Gemäldeformat 1921 „Selbstbildnis als Clown“ (Abb. 3) und zwei Jahre später „Selbstbildnis vor rotem Vorhang“.²⁹ Auch Beckmanns Selbstidentifikation als Harlekin und Clown ist durch eine pessimistische Grundhaltung geprägt und verweist auf die Diskrepanz von heiterer Rolle und trister und leidender Künstlernatur. Wie kein weiterer Künstler entwickelte Beckmann das Bildthema des Welttheaters als Metapher für das Leben. Die erwähnten Rollenporträts verweisen gerade in ihrer Identifikation mit der darstellenden bzw. zur Schau stellenden Kunst durchaus auf Ascher in der Rolle des Bajazzo – Max Beckmann selbst resümiert: „Am wesensverwandtesten fühle ich mich mit dem Zirkusclown, der eine besonders starke Ausdrucksform des Lebens darstellt und, wie kaum ein zweiter, auf die Menge wirkt“.³⁰

Auf diese Intensität in der Bezugnahme von eigener Person und Rolle rekurren auch Aschers Darstellungen des Bajazzo. Die starke Ausdrucksform des Clowns, die Beckmann noch in ihrer positiven Wirkung auf die Masse erfasste, wendet sich in Aschers lebenslanger Beschäftigung mit dem Bajazzo-Thema zum Negativen:

Narr der ich bin,
Topaz der Masse.
Ihr blödes Lachen
treibt mich her.
Je toller wird mein
Spiel = Grimasse –
Je mehr ich grolle, –
kreischt es höhr.

²⁸ Vgl. Zeiller 2017, S. 58, Abb. 5; Häßler 2017, S. 99, Abb. 10.

²⁹ Vgl. Fischer-Hausdorf 2017, S. 13, Abb. 5 (Kat. 7), S. 13, Abb. 3; vgl. auch Adolphs 1997, S. 85–88.

³⁰ Max Beckmann in einem Interview 1927, zit. nach Miriam Häßler, in: Max Beckmann. Ausst.-Kat. Beckmann 2017, S. 83.



3 Max Beckmann: Selbstbildnis als Clown / Self Portrait as a Clown, 1921

(Selbstbildnis)“ (Barker [Self-portrait]).²⁸ Besides these graphic works, Beckmann also painted “Selbstbildnis als Clown” (Self-portrait as Clown), in 1921, (Fig. 3) and two years later, “Selbstbildnis vor rotem Vorhang” (Self-portrait in Front of Red Curtain).²⁹ Beckmann’s self-identification as harlequin and clown is also characterized by a pessimistic attitude and highlights the discrepancy between the jovial role and the forlorn and suffering nature of artists. Beckmann, like no other, developed the pictorial subject of the world stage as a metaphor for life. The afore mentioned character-portraits refer, in their very identification with the performing, or rather theatrical art, towards Ascher in the role of Bajazzo —Max Beckmann summarized it himself: “I feel most similar to a circus clown, who represents a particularly

²⁸ Cf. Zeiller 2017, p. 58, fig. 5; Häßler 2017, p. 99, fig. 10.

²⁹ Cf. Fischer-Hausdorf 2017, p. 13, fig. 5 (cat. 7), p. 13, fig. 3; cf. also Adolphs 1997, pp. 85–88.

Ich fühle wie
der Hund die Streiche,
der wehrlos an
der Kette zerrt.
Pein krampft zu Schmerz –,
die Seele weint.
Und Tod und Trauer
schleichen.³¹

In enger inhaltlicher Korrespondenz zu seinen ausdrucksvollen Darstellungen der Artisten und Clowns stehen Aschers Gedichte, die er zwischen 1942 und 1945 verfasste, in einer Zeit als ihn der NS-Terror in sein jahrelanges Versteck zwang und ihm die bildliche Ausdrucksform raubte.³²

Aber auch rückblickend auf seine frühe Auseinandersetzung mit der Motivwelt des Bajazzo zwischen 1916 und 1930 zeigt sich Aschers grundsätzlich anderes künstlerisches Verständnis als das seiner Kollegen. Ähnlich wie Beckmann ist Ascher ein genauer Beobachter seiner Zeit, die Urkatastrophe des Ersten Weltkriegs und die Auswirkungen, die in den revolutionären Unruhen in Berlin hautnah spürbar sind, führen Ascher jenseits der Themen christlicher Ikonographie zur Bühnenwelt des Bajazzo. Das motivische Sujet ermöglicht Ascher zunehmend eigene Lebenserfahrungen zu verarbeiten, die Intensität im künstlerischen Ausdruck des Protagonisten zeigt die Analogien zu ihm selbst, die zunehmende Parallelität zwischen Rolle und eigenem künstlerischem Ich.

Im Gegensatz zu Picasso und Beckmann ist es weniger die intellektuelle Auseinandersetzung mit der Rolle und der Existenz des Künstlers und des Artistenlebens am Ran-

intense expression of life and influences the crowd like no other.”³⁰ It is this intensity in consideration of one’s self and role, which recurs in Ascher’s portrayals of Bajazzo. The powerfully expressive form of the clown, whose positive influence on the crowd Beckmann captured, turns negative in Ascher’s lifelong occupation with the Bajazzo theme:

Fool am I,
the amusement of the masses.
Their stupid laughter
pushes me here.
The more absurd my
play = grimace =
the more I rumble resentfully, –
The shrieks grow shriller.
I feel as
the dog does the lash,
that weaponless
tugs on his leash.
Agony convulses with suffering –,
My soul weeps.
And death and mourning
Prowl.³¹

Ascher’s poems, written between 1942 and 1945, during the time when the Nazi reign of terror forced him into hiding and robbed him of his pictorial form of expression for years, correspond closely in content to his expressive visual portrayals of artists and clowns.³²

Looking back, however, at his early exploration of the Bajazzo motif between 1916 and 1930, it is evident that Ascher

³⁰ Max Beckmann in a 1927 interview, cited by Miriam Häßler, in: Max Beckmann. Exhib. cat. Beckmann 2017, p. 83.

³¹ Book 2, 1942–1945, p. 211, no. 376. Exh. cat. Osnabrück 2016 (To Live is to Blaze with Passion), p. 205.

³² Cf. The Fritz Ascher Society 2016, pp. 118–129, here p. 205.

³¹ Buch 2, 1942–1945, S. 211, Nr. 376. Vgl. The Fritz Ascher Society 2016, S. 205.

³² Vgl. The Fritz Ascher Society 2016, S. 118–129, hier S. 205.

de der Gesellschaft als vielmehr die Suche nach Selbsterkennung. Nicht die Zugehörigkeit, sondern die Andersartigkeit ist Aschers künstlerischer Impetus. Mit starker Expressivität verleiht Ascher einer Figur Ausdruck, die getrieben ist – von den Emotionen, dem handelnden Umfeld, dem Weltgeschehen. In seinen zeichnerischen Studien gibt er immer wieder dem Kopf, dem Gesicht, den ausgehöhlten Augen besonderes Gewicht; sie lassen, wie in der späteren malerischen Ausführung, tief in die Seele blicken. Der Bajazzo, der Narr, der ‚Topaz der Masse‘ ist Ascher selbst, jedoch weniger als Rollenporträt im Beckmann’schen Sinne, das mit Attributen eine komplexe malerische Strategie verfolgt, als vielmehr als Visualisierung und Ästhetisierung einer persönlichen Haltung: außenstehend, nicht zugehörig, getrieben. Sein Bild des Bajazzo liest sich wie eine Entblößung. Nach 1945 übermalt Ascher seine Bajazzo-Bildnisse mit einem Fluss von Punkten und kleinen Strichen, er führt eine weitere Ebene in die Bildkomposition ein, die vor allem eins schafft: Distanz, eine Distanzierung zum Betrachter.³³ Dass Ascher in späten Jahren, um 1963, nochmals Porträts des Bajazzo in schwarzer Tusche erstellt, die in großer Intensität die Kopfkontur, die tiefliegenden Augen und den klagenden Mund erfassen, deutet auf die lebenslange Beschäftigung mit dem Thema hin, das unverkennbar sein eigenes Thema ist.

Unter diesem Vorzeichen liest sich auch ein weiteres Gedicht, mit dem Ascher in der Zeit seines Überlebenskampfes die Innensicht des Bajazzo eindringlich schildert:

has a fundamentally different artistic understanding than his colleagues. Similar to Beckmann, Ascher observes his time closely. The great catastrophe of World War I and the practically palpable repercussions in the revolutionary turmoil in Berlin lead Ascher beyond themes of Christian iconography to the theatrical world of Bajazzo. The motivic subject offers Ascher increasing opportunity to process his own life experiences, the intensity in the protagonist’s artistic expression reveals analogies to himself, the increasing parallelism between character and his own artistic self.

In contrast to Picasso and Beckmann, it is less about the intellectual examination of the artist’s role and existence and the artist’s life at the outskirts of society, as it is about the search for self-recognition. Ascher’s artistic impetus is not affiliation, but rather otherness. With powerful expressiveness, Ascher characterizes a figure who is haunted — by emotions, the surrounding environment, and world events. In his graphic studies, he again and again gives particular weight to the head, the face, the hollowed eyes, allowing the gaze to plumb the soul, like in the later painted version. Bajazzo, the fool, ‘amusement for the masses,’ is Ascher himself, though less in the sense of Beckmann’s character-portrait, with attributes that adhere to a complex pictorial strategy, but more a visualization and aestheticization of a personal attitude: standing on the outside, not belonging, haunted. His image of Bajazzo reads like a denudation. After 1945, Ascher paints over his Bajazzo portraits with a stream of dots and dashes, introducing an additional layer to the composition, which creates one thing above all: distance — distancing the viewer.³³

³³ Vgl. Kat. 1 und Kat. 20, sowie Hölzer 2016, S. 205 und Stern 2016, S. 47 und 55.

³³ Cf. Cat. 1 and cat. 20, as well as Hölzer 2016, p. 205, and Stern 2016, pp. 47 and 55.

Die Masse stürmte
um ihn her.
Starr, stumm, in sich
blieb er versunken.
Nur dieses Lächeln
was sich fand, sprach
alle Qual, die in ihm lag.

Sein Leben einst ein
bunter Tanz, nach außen
und ein graues Leer.
Nichts ward erreicht
wonach er strebte.
Er liebte, Sehnsucht
ward zum Hohn
und hatte eine warme Seele.

Das Spiel ist aus –
Die Tat geschah.
„Ein ganzer Mensch“ ward
Mörder und gestört.³⁴

The fact that Ascher again creates Bajazzo portraits in later years, around 1963, in black ink, which capture the contour of the head, the deep-set eyes, and the lamenting mouth in great intensity, points to his lifelong occupation with the theme, which is unmistakably his own.

With this presage reads another one of Ascher’s poems, written while fighting for his survival, which hauntingly portrays Bajazzo’s internal view:

The masses storm
around him.
Benumbed, mute, he stayed sunk
within himself.
Only this slight smiling,
one might discover, spoke
of all the agony that lay piled in him.

His life is a single
mottled dance, beyond
and within a grey void.
Nothing will he attain
however he strives.
He loved, longing
became scorn
and had a warm soul.

The play is done –
The deed is done.
“A complete person” was
destroyer and destroyed.³⁴

³⁴ Buch 4, undatiert, S. 123 (130), Nr. 183. The Fritz Ascher Society 2016, S. 206.

³⁴ Poems Vol. 4, not dated, p. 123 (130), no. 183. The Fritz Ascher Society 2016, p. 206.

Katalog:
Der Vereinsamte.
Clowns in der Kunst Fritz Aschers
(1893 – 1970)

Kat.-Nr. 1 – 23
(Bajazzo-Arbeiten)



Kat. 1
Bajazzo und Artisten / Bajazzo and Artists
 ca. / c. 1916/1945
 Öl auf Leinwand / Oil on canvas
 120 x 93 cm / 47 x 36.5 in.
 Privatsammlung / Private collection



Kat. 2
Bajazzo und Artisten / Bajazzo and Artists
 ca. / c. 1916
 Grafit auf Papier / Graphite on paper
 27,6 x 31 cm / 10.87 x 12.2 in.
 Privatsammlung / Private collection



Kat. 3
Bajazzo und Artisten / Bajazzo and Artists
 (Skizzenbuch 3, S.1 / Sketchbook 3, p.1)
 1916
 Schwarze Tusche, Grafit und Gouache auf Papier / Black ink, graphite and gouache on paper
 44 x 31 cm / 17.3 x 12.2 in.
 Privatsammlung / Private collection



Kat. 4 (verso von Kat.-Nr. 3)
Studie für Bajazzo / Studies for Bajazzo
 (Skizzenbuch 3, S. 2 / Sketchbook 3, p. 2)
 1916
 Grafit auf Papier / Graphite on paper
 44 x 31 cm / 17.3 x 12.2 in.
 Privatsammlung / Private collection



Kat. 5
Bajazzo und Artisten / Bajazzo and Artists
 (Skizzenbuch 3, S. 3 / Sketchbook 3, p. 3)
 1916
 Grafit auf Papier / Graphite on paper
 44 x 31 cm / 17.3 x 12.2 in.
 Privatsammlung / Private collection



Kat. 6
Bajazzo und Artisten / Bajazzo and Artists
 (Skizzenbuch 3, S. 5 / Sketchbook 3, p. 5)
 1916
 Grafit auf Papier / Graphite on paper
 44 x 31 cm / 17.3 x 12.2 in.
 Privatsammlung / Private collection



Kat. 8
Bajazzo und Artisten / Bajazzo and Artists
 (Skizzenbuch 3, S. 9 / Sketchbook p. 9)
 1916
 Grafit auf Papier / Graphite on paper
 17.3 x 12.2 in. / 44 x 31 cm
 Privatsammlung / Private collection



Kat. 9 (verso von Kat.-Nr. 8)
Pagliacci
 (Skizzenbuch 3 / Sketchbook 3)
 1916
 Weiße Gouache über Graphit, Aquarell und schwarzer Tusche auf Papier / White
 gouache over graphite, watercolour and black ink on paper
 44 x 31 cm / 17.3 x 12.2 in.
 Privatsammlung / Private collection



Kat. 7
Bajazzo und Artisten / Bajazzo and Artists
 (Skizzenbuch 3, S. 7 / Sketchbook 3, p. 7)
 1916
 Grafit auf Papier / Graphite on paper
 44 x 31 cm / 17.3 x 12.2 in.
 Privatsammlung / Private collection



Kat. 10
Studien für Bajazzo und Artisten / Studies for Bajazzo and Artists
 ca. / c. 1916
 Grafit auf Papier / Graphite on paper
 39,8 x 31,8 cm / 15.6 x 12.5 in.
 Privatsammlung / Private collection



Kat. 11

*Bajazzo und Artisten: Tonio, Canio und Nedda mit Artisten /
Bajazzo and Artists: Tonio, Canio and Nedda with Artists*

ca. / c. 1922

Lithografie / Lithograph

34,5 x 43,8 cm / 13.6 x 17.2 in.

Privatsammlung / Private collection



Kat. 12

*Bajazzo und Artisten: Canio konfrontiert Nedda /
Bajazzo and Artists: Canio confronts Nedda*

ca. / c. 1922

Lithografie / Lithograph

34,3 x 38,7 cm / 13.5 x 15.2 in.

Privatsammlung / Private collection



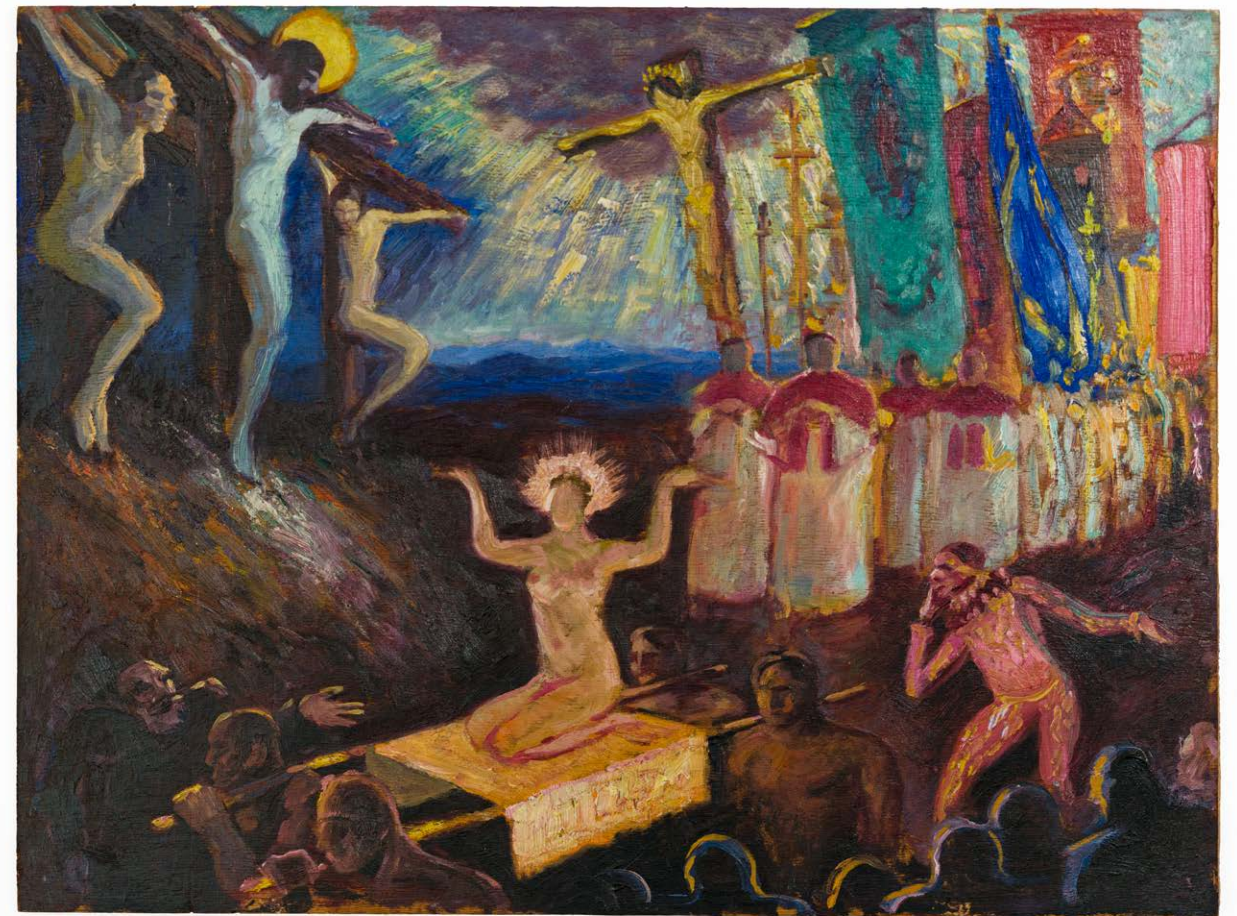
Kat. 13
Bajazzo und Artisten: Canio und Nedda /
Bajazzo and Artists: Canio and Nedda
 ca. / c. 1922
 Lithografie / Lithograph
 34,8 x 27,8 cm / 13.7 x 11 in.
 Privatsammlung / Private collection



Kat. 14
Bajazzo und Artisten: Tonio, Canio und Silvio /
Bajazzo and Artists: Tonio, Canio and Silvio
 ca. / c. 1922
 Lithografie / Lithograph
 35,5 x 45 cm / 14 x 17.7 in.
 Privatsammlung / Private collection



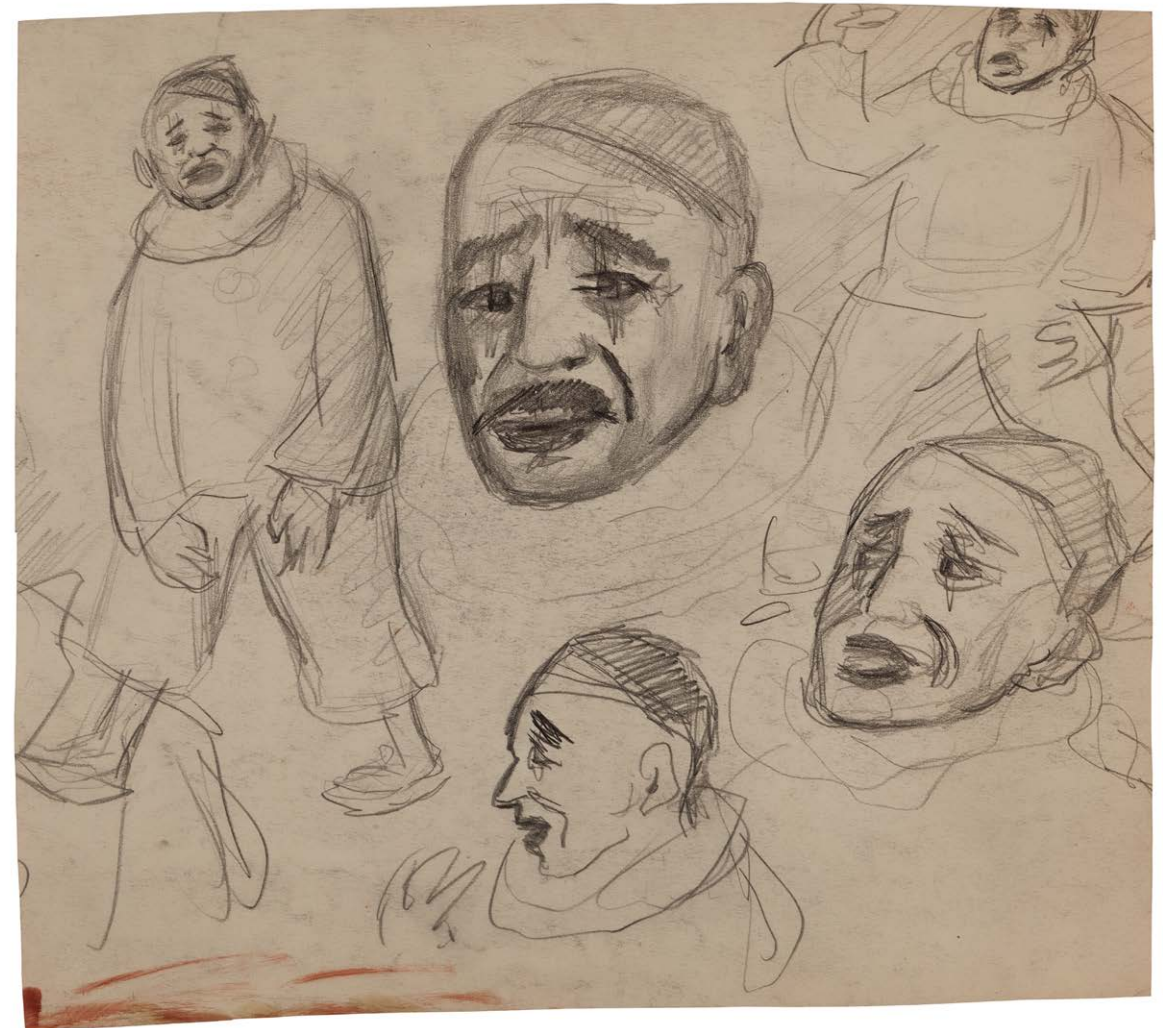
Kat. 15
Bajazzo und Artisten: Canio Trauert / Bajazzo and Artists: Canio Mourning
 ca. / c. 1922
 Lithografie / Lithograph
 41,5 x 34 cm / 16.3 x 13.8 in.
 Privatsammlung / Private collection



Kat. 16
Golgotha und Festzug / Golgotha and Pageant
 Undatiert (1910s) / not dated (1910s)
 Öl auf Holz / Oil on wood
 50 x 66 cm / 20 x 26 in.
 Privatsammlung / Private collection



Kat. 17 (recto von Kat.-Nr. 18)
Zwei Bajazzi / Two Bajazzi
 ca. / c. 1916
 Schwarze Tusche, Aquarell und Grafit auf Papier /
 Black ink, watercolour and graphite on paper
 32,5 x 36,5 cm / 12.8 x 14.4 in.
 Privatsammlung / Private collection



Kat. 18 (verso von Kat.-Nr. 17)
Studien für Bajazzo / Studies for Bajazzo
 ca. / c. 1916
 Grafit und Aquarell auf Papier / Graphite and red watercolour on paper
 32,5 x 36,5 cm / 12.8 x 14.4 in. /
 Privatsammlung / Private collection



Kat. 19

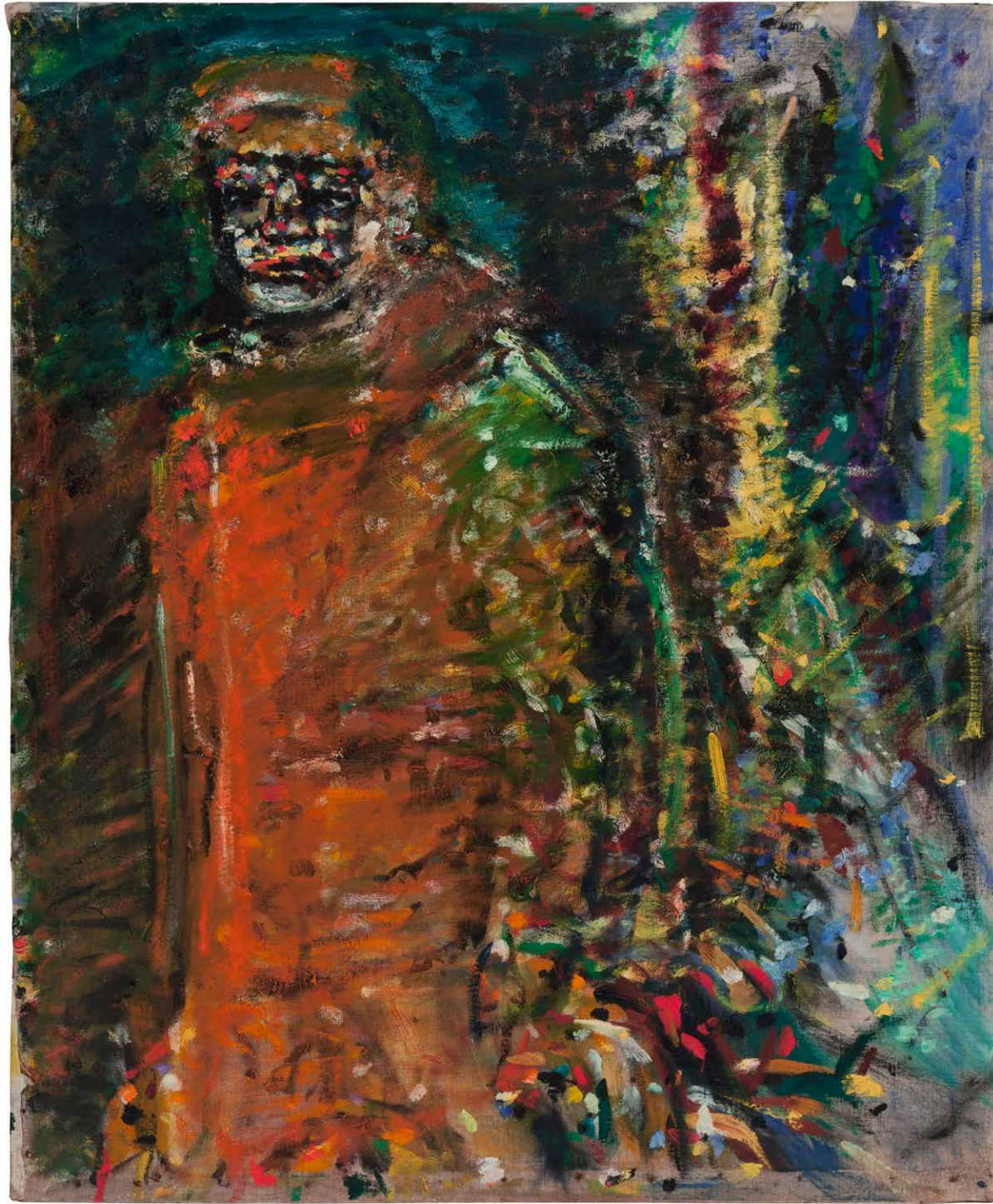
Bajazzo

ca. / c. 1916

Schwarze Tusche, Aquarell und Grafit auf Papier /
Black ink, watercolour and graphite on paper

35,8 x 23,2 cm / 14 x 9 in.

Privatsammlung / Private collection



Kat. 20
Bajazzo
 1924/1945
 Öl auf Leinwand / Öl auf Leinwand
 121 x 99 cm / 47.6 x 39 in.
 Privatsammlung / Private collection



Kat. 21
Bajazzo
 1963
 Schwarze Tusche auf Papier / Black ink on paper
 61 x 43 cm / 24 x 17 in.
 Privatsammlung / Private collection



Kat. 22
Bajazzo
 1963
 Weiße Gouache über schwarzer Tusche auf Papier / White gouache over black ink on paper
 61,9 x 44,2 cm / 24.38 x 17.38 in.
 Privatsammlung / Private collection



Kat. 23
Bajazzo
 1963
 Weiße Gouache über schwarzer Tusche auf Papier / White gouache over black ink on paper
 62,2 x 44,2 cm / 24.5 x 17.38 in.
 Privatsammlung / Private collection

Gelächter und Tränen: Fritz Aschers Bajazzo Bilder in ihren Zusammenhängen

Laughter and Tears: Fritz Ascher's Bajazzo Images in Their Contexts

I

Einleitung: von den Komödien des Aristophanes zu den *Purimspielen*

Der Humor hat eine lange Geschichte in der menschlichen Ausdrucksweise. Im Westen erlebt die Komödie ihr Debüt auf den hellenischen Bühnen und durchlebt eine relativ schnelle Entwicklung ihrer Nuancen. In der Zeit zwischen der Ära der Komödie Aristophanes' (ca. 427-388 v. Chr.) und Menanders (ca. 342-291 v. Chr.) verschob sich das Gelächter von der Satire ernster Themen – vom Krieg über die sokratische Philosophie bis hin zum Tod – hin zu Tropen über leichtherzige Romantik mit Fokus auf alltägliche Menschen mit alltäglichen Sorgen und Fehlern.

Darüber hinaus führte die sogenannte Neue Komödie, zu der Menander zählt, die Liebe als Grundelement des Dramas ein: die Liebe eines Jungen zu einem Mädchen, die von einem jähzornigen Vater einer der beiden (üblicherweise des Jungen) behindert wird. Diese Hinderung ist mit der Sorge des Vaters um sozioökonomische Vorteile oder zumindest finanzielles Gleichgewicht verbunden und von der Angst geschürt, dass die gelebte Beziehung zwischen seinem Nachkommen und dem Objekt von dessen Zuneigung auf den falschen Pfad führen würde.

I

Introduction: from Aristophanic Comedy to the *Purim Spiel*

Humor has a long history in human expression. In the West, comedic writing makes its appearance on the Hellenic stage and develops changing nuances rather rapidly. Between the time of Aristophanic comedy (ca 427-388 BCE) and that of Menander (ca 342-291 BCE), laughter's sources shift from the satire of serious subjects—from war to Socratic philosophy to death—to tropes wrapped around light-hearted romance, focused on everyday people with everyday concerns and flaws.

Moreover, the so-called New Comedy that includes Menander introduced love as a principal element in the drama: love of boy for girl, frustrated by an irascible father of one of the two (typically the boy). The obstruction is typically tied to the father's concern for socio-economic gain or at least fiscal equilibrium and the fear that the consummated relationship between his offspring and the object of that offspring's affections will lead onto the wrong side of the tracks.

Aristophanic-Menanderian theater runs on a parallel historical track with satyr plays,

Das aristophanisch-menandersche Theater befindet sich auf einer historischen Parallelspur zu den Satyrspielen, deren kurze, derbe Dialoge von spöttischer Trunkenheit und unverblümter Sexualität nur so strotzen. Das Satyrspiel setzte eher auf visuelle Reize als auf Worte. Während das Publikum in Aristophanes' und Menanders Stücken erst lachte, wenn eine der Figuren etwas sagte, brachen Satyrspielbesucher zumeist schon in schallendes Gelächter aus, wenn einer der stereotypischen Darsteller die reich mit phallischen Bildern geschmückte Bühne betrat.

Bereits damals legten die Griechen die beiden Richtungen des Humors im westlichen Gedankengut fest: auf der einen Seite verbal und visuell, lustig-ernsthaft und lustig-albern auf der anderen. Diese Zweideutigkeit wurde im Laufe der Jahrtausende auf unterschiedliche Weise verfolgt. Komödiantische Standardrollen und ihr liebestrunkenen Kontext entwickeln sich von der hellenisch-griechischen zur römischen Komödie und weiter von der Bühne auf die Straßen, bis hin zur italienischen *commedia dell'arte* des 16. Jahrhunderts und ihren französischen Gegenstücken des 17. Jahrhunderts. Der Antiheld, der der tatsächliche Held in der Erzählung der römischen Komödie von Plautus und Terenz ist, etabliert sich als der Clown der *commedia dell'arte*, auf den das Publikum sein Gelächter konzentriert.

Andererseits wird die Synthese ernster und komischer Themen, die angesichts des Bedürfnisses des römischen Publikums nach simpler, albernere Unterhaltung abnimmt, dann wieder auf der offiziellen französischen Bühne auftreten, wenn Pierre Corneille (1606-84) den Begriff „Tragikomödie“ im Untertitel seines Dramas *Le Cid* verwen-

in which brief bawdy sketches were rife with mock drunkenness and outspoken sexuality. Satyr plays relied less on verbiage than on visual cues. If Aristophanes' and Menander's audiences waited to laugh until a character spoke, satyr play audiences were already guffawing when certain stereotypical characters first stepped out onto the stage adorned with phallic props and engaged in sight gags and pranks.

Already, then, the double direction of humor for Western thought is laid out by the Greeks: verbal and visual on the one hand, and funny-serious and funny-silly on the other hand. That double direction will be followed over the millennia in different ways. Stock comedic characters and their lovelorn contexts will move on from Hellenistic Greek to Roman comedy, and move off the stage and into the streets, all the way to the 16th-century Italian *commedia dell'arte* and its 17th-century French avatars. The anti-hero who is the real hero of the narrative in the Roman comedies of Plautus and Terence will eventuate as the *commedia dell'arte*'s clown upon whom the audience focuses its laughter.

The synthesis of serious and comic issues, on the other hand, shrinking before the Roman audience's desire for simple and silly amusement will re-emerge on the formal French stage with the use, by Pierre Corneille (1606-84), of the term “tragicomedy” as part of the subtitle of his drama, *The Cid*.¹ Corneille means by the term a serious subject with definitive moments of tragedy in the common-parlance sense, but with essentially a happy ending. However, the concept had al-

¹ Technically, Plautus actually coins the term “tragicomoedia”, when the god Mercury uses it somewhat facetiously to refer to the forthcoming action in the prologue to *Amphytrion*.

det.¹ Corneille bezieht sich mit diesem Ausdruck auf ein ernstes Thema mit im allgemeinen Sprachgebrauch klar als tragisch zu bezeichnenden Momenten, das grundsätzlich glücklich endet. Das Konzept hatte allerdings bereits in der *commedia dell'arte* mit der Einführung trauriger Clowns eine Wende erfahren. Wir lachen über ihre Mätzchen und ihren Unterhaltungswert, während sie innerlich aus Gründen weinen, die wir nicht kennen oder die uns gar wenig interessieren. Vielleicht wissen wir auch um ihre Traurigkeit und vielleicht kümmert es uns auch: Das Erbe des Liebeskummers, das sich vom Satyrstück und der Neuen Komödie zur römischen Komödie fortsetzt, wird zum Clown der *commedia dell'arte*, der innerlich aufgrund seiner tragisch unerwiderten Liebe zu einer der weiblichen Rollen im Schauspiel weint.

In der jüdischen Tradition mit ihrer eigenen Betonung göttlicher Gebote und der damit wohl einhergehenden Ernsthaftigkeit zeigt sich, dass der Humor eine eigene historische Bahn bei sowohl sprachlichen als auch visuellen Elementen gezogen hat. Die verbale Komponente wird üblicherweise stereotypisch mit Juden in Verbindung gebracht und tatsächlich hat der jüdische Verbalhumor seine ganz eigene Geschichte. Jüdischer Humor weist, ungeachtet dessen, wie lang oder kurz ein Witz ist, eher eine Verwandtschaft zu Aristophanes als Menander, Plautus oder Terenz und dann jedoch näher zu diesen beiden Arten der komödiantischen Ausdrucksweise als jener in den Satyrspielen auf. Diese Formen bieten ein ernst zu nehmendes Leitmotiv, das die Lage der Juden im Laufe der Jahrhunderte auf der ganzen Welt als Min-

ready taken a twisting turn in the *commedia dell'arte* with the introduction of clowns who are sad: we laugh at their antics as they entertain us, while they are weeping inside for reasons of which we may either not know or not particularly care. Or perhaps we do know and care: the lovelorn heritage that extends from both satyr plays and New Comedy toward Roman comedy reaches, in the *commedia dell'arte*, toward the clown who inwardly weeps because of his tragically unrequited love for some female character within the drama.

In the Jewish tradition, with its own emphasis on divine commandments and thus, presumably, seriousness, it turns out that humor has its own particular historical trajectory of both words and visual elements. It is the first—words—that are stereotypically associated with Jews, and it is true that Jewish verbal humor has its own unique history. Jewish humor is more akin, however brief or long the narratives of a given joke, to Aristophanes than to Menander, Plautus and Terence, and to both of these modes of comedic expression than to the sort expressed in satyr plays: they offer serious underpinnings that reflect the Jewish condition over the centuries and across the world—of being a minority that is at best tolerated and at worst persecuted in land after land and time after time—and articulates those underpinnings verbally.² Even when conditions are good, Jewish laughter seems to flow. The shaping of American humor in the past century explodes with Jewish input, from Vaudeville to Hollywood.

² One of the more important such volumes considers the role of humor in facilitating Jewish psychological, emotional, and spiritual survival during the long and difficult decades between Lenin's death in 1924 and just before the collapse of the USSR. See David A. Harris & Israil Rabinovich, *The Jokes of Oppression: The Humor of Soviet Jews* (Northvale, NJ: Jason Aronson Inc, 1988).

¹ Technisch gesehen begründete Plautus den Begriff „tragicomoedia“, als der Gott Merkur ihn im Prolog von *Amphytrion* scherzhaft verwendet, um der bevorstehenden Handlung vorzugreifen.

derheit, die bestenfalls geduldet und schlechtestenfalls immer und immer wieder von Land zu Land verfolgt wird, reflektiert und versprachlicht.² Die Entwicklung des amerikanischen Humors im letzten Jahrhundert explodiert mit jüdischen Einflüssen, vom Vaudeville bis Hollywood.

Ein weiteres der vielen Stereotypen, das Juden zugeschrieben wird ist, dass sie reine Textmenschen seien – ein Buchvolk, wie Mohammed als erster den Begriff verwendet hat – ein Volk, das mit Büchern, gesprochenem und geschriebenem Wort in Verbindung gebracht wird, aber nicht mit Bildern. Mittlerweile, im frühen 21. Jahrhundert, fängt dieser Stereotyp endlich an zu verblassen. In den letzten etwa 170 Jahren haben zu viele Juden zu den bildenden Künsten beigetragen, sobald es ihnen möglich war, – als dass jemand – außer jenen, an denen die Kunstgeschichte komplett vorübergegangen ist – nicht anerkennen könnte, wie sehr Juden Teil ebendieser Geschichte sind und wie sehr sie, sobald sich ihnen die Gelegenheit bietet, ein Volk der Bilder und nicht nur des Textes sind.

Jüdischer Humor, der Wort und Bild miteinander verbindet, geht tatsächlich sowohl den kunsthistorischen Phänomenen der letzten 170 Jahre als auch der östlichen und westlichen Humorbildung von den USA bis zur UdSSR im letzten Jahrhundert voraus. Interessanterweise ist der Beginn dieses Phänomens auf den Haupttext der Buchvolkes zurückzuführen: die hebräische Bibel. Das

² Einer der wichtigsten dieser Bände befasst sich mit der Rolle des Humors im jüdischen psychologischen, emotionalen und spirituellen Überlebenskampf in den langen, schwierigen Jahrzehnten von Lenins Tod 1924 bis kurz vor dem Zerfall der UdSSR. Siehe auch David A. Harris & Israil Rabinovich, *The Jokes of Oppression: The Humor of Soviet Jews*. Northvale, New Jersey: Jason Aronson Inc, 1988.

As for stereotypes, another among the many that are directed toward Jews is that they are strictly a textual people—a People of the Book, as Muhammad first used the phrase—who evolved into a people of books, of spoken and written words, but not of images. By now, of course, in the early 21st century, that stereotype has finally begun to fade. There have been too many Jews who have contributed to the visual arts once it became feasible for them to do so, in the past 170 years or so for any but those completely unaware of art history not to recognize how much a part of that history Jews have become—how Jews are very much a people of images, when the opportunity presents itself, and not only of texts.

Jewish humor that combines words and texts, in fact, predates both the art historical phenomena of the past 170 years, and the shaping of humor West and East, from the US to the USSR in the past century. Interestingly enough, the starting point of that phenomenon is derived from the primary text of the People of the Book: the Hebrew Bible. It is the most problematic book within the Bible—the Book of Esther—that ends up as the platform for a particular kind of humor. The last book to enter the canon—no doubt because neither the name of God nor a mention of Eretz Yisrael ever appears in it—*Esther* offers the first extended account of the sometimes life-threatening and nearly always faith-challenging conditions of being a diasporic and minority community. Its narrative depends on the bravery of its eponymous heroine and her heroic uncle, Mordecai, to provide an uplifting survivalist denouement. On the one hand—perhaps because ongoing discomfort with the text led to its being read from a separate scroll (*megillah*) during

problematischste Buch in der Bibel – das Buch Esther – stellt sich als Plattform für eine besondere Art des Humors heraus. Als letztes Buch, das in den Kanon aufgenommen wurde – zweifellos, da weder der Name Gottes, noch Eretz Yisrael jemals erwähnt werden – bietet Esther den ersten ausführlichen Bericht der manchmal lebensbedrohlichen und fast immer den Glauben in Frage stellenden Zustände einer sich in der Diaspora befindenden Minderheitsgemeinschaft. Die Erzählung des Buches baut auf den Mut seiner gleichnamigen Heldin und ihres heldenhaften Onkels Mordechai, und bietet eine erhebende überlebenskünstlerische Auflösung.

Einerseits wurde das Buch *Esther* – vielleicht aufgrund des anhaltenden Unbehagens mit dem Text, das dazu geführt hat, dass er von einer eigenen Schriftrolle (*Megilla*) während des kurzen Frühlingsfestes Purim, mit dem er assoziiert wird, gelesen wurde – häufig mit beeindruckenden Illustrationen und Verzierungen in schwarz-weiß und in Farbe verschönert.³ Es ist also ein frühes Beispiel, bereits im Mittelalter, dafür, dass Juden Interesse an visueller Bildsprache und ihrer Gestaltung auch von menschlichen Figuren zeigen.⁴ Der Herzstück des Festtags war (und

the brief spring festival of Purim associated with it—the Book of Esther was often embellished by stunning illustrations and illuminations, both black and white and in vibrant color.³ So it serves as one of the early examples, already by the medieval period, of Jewish interest in and shaping of visual imagery, even of human figures.⁴ The holiday's centerpiece was (and still is) a very raucous reading out loud of the text—where every time the name of the consummate villain, Haman, is read, noise-makers are sounded to drown out his name. More to the point for this discussion, the festival soon became the basis for a *commedia dell'arte* form of burlesque theater, where the narrative was acted out straight forwardly or in parody form—particularly, at first, among the Rhineland Jewish communities. The acting out of a parody of the Purim story was known as the *Purim Play*: called in Yiddish the *Purim Spiel* [Fig. 4].

Moreover, in addition to those directly engaged in acting out the *Spiel*, children and even adults would dress up in costumes as the various characters in the narrative—often, to raise the level of ribald and topical humor, attiring themselves in gender-crossed disguises and/or substituting in not overly subtle ways, the faces and/or sartorial details of contemporary oppressors in lieu of limiting

³ Man könnte argumentieren, dass das Buch so gelesen wurde, als wäre es nicht Teil der Bibel, auch wenn es eine wichtige Erzählung vom Überleben aufgrund des eigenen Glaubens lieferte und dementsprechend in den Kanon aufgenommen wurde und die Grundlage für ein besonders freudiges Fest lieferte. Für nähere Informationen siehe Soltes, "Images and the Book of Esther: From Manuscript Illumination to Midrash," in *The Book of Esther in Modern Research*, London and New York: T&T Clark International: Continuum Press, 2003, S. 137-75.

⁴ Das zweite Paradebeispiel für die jüdischen Bemühungen um die visuelle Begleitung von Texten im Mittelalter ist die Pessach Haggada. Siehe Stephan O. Parnes (Ed.) *The Art of Passover*, (New York: Hugh Lautner Levin Associates, Inc, 1994), 18-47; und Ori Z. Soltes, *Tradition and Transformation: Three Millennia of Jewish Art & Architecture*, Canal Street Studios, 2016, S. 94-99.

³ One could argue that the book was read as if it were not part of the Bible, even as it offered such an important narrative of faith-based survival and thus was both included in the canon and offered the basis for a particularly joyful holiday. For more on this, see Soltes, "Images and the Book of Esther: From Manuscript Illumination to Midrash," in *The Book of Esther in Modern Research*, (London and New York: T&T Clark International: Continuum Press, 2003) 137-75.

⁴ The other prime example of Jewish visual efforts as accompaniments to texts in the medieval period is the Passover Haggadah. See Stephan O. Parnes, Ed., *The Art of Passover*, (New York: Hugh Lautner Levin Associates, Inc, 1994), 18-47; and Ori Z. Soltes, *Tradition and Transformation: Three Millennia of Jewish Art & Architecture* (Canal Street Studios, 2016), pp. 94-99.

ist nach wie vor) ein lautes Vorlesen des Textes, bei dem jedes Mal, wenn der Name des unübertrefflich Bösen, Haman, gelesen wird, Lärm gemacht wird, um seinen Namen zu übertönen. Für unsere Diskussion hier ist wichtig, dass das Fest schon bald zur Grundlage eines burlesken Theaters in der Form einer *commedia dell'arte* wurde, in der die Erzählung entweder im Original oder als Parodie – insbesondere zuerst in den jüdischen Gemeinschaften des Rheinlands – vorgetragen wurde. Das Vortragen einer Parodie der Purimgeschichte wurde auf Jiddisch *Purimspiel* genannt [Abb. 4].

Außerdem verkleiden sich zusätzlich zu denjenigen, die aktiv am *Spiel* beteiligt sind, auch Kinder und sogar Erwachsene, als Personen der Erzählung. Um den frechen, zeitgemäßen Humor zu unterstreichen, verkleiden sie sich oft in geschlechterkreuzenden Kostümen und/oder auf nicht besonders subtile Art und Weise mit den Gesichtern und Kleidungsmerkmalen von zeitgenössischen Unterdrückten, die sich nicht auf die Schlüsselfiguren der Erzählung beschränken: Esther und Mordechai; Ahasveros, der Perserkönig; und Haman. Die Grundidee war in jedem Fall, alle zum Lachen zu bringen. Zumindest alle Juden, die in der Lage waren, die visuellen Signale zu deuten. Im zeitgenössischen Amerika, in dem Juden großteils unter günstigen Bedingungen leben, hat es sich etabliert, dass die Erzählung Esthers geschickt auf visuelle und verbale Weise auf alle möglichen aktuellen Probleme und Ideen angewandt wird. Dazu werden sogar musikalische (und nicht musikalische) Stücke verwendet und die traditionelle Herangehensweise untergraben, indem die Geschichte Esthers an aktuelle Begebenheiten angepasst wird und nicht umgekehrt.



4 *Purim Spiel: Hamanton.*, Congregation Beth Israel, 2018

themselves to the key figures in the narrative: Esther and Mordecai; Ahasuerus, the Persian king; and Haman. The idea was, in any case, to make everyone laugh. Everyone Jewish, that is, who would know how to read the visual signals. In the contemporary American world, in which Jews have lived under benign conditions, for the most part, it eventually became common to adapt the Esther narrative in clever visual and verbal ways to all kinds of current issues and ideas—even taking known musical (and non-musical) plays and subverting the traditional process: adapting the Esther story to them, rather than the other way around.

So, particularly as one enters the modern era one recognizes that humor and its concomitants within the Jewish world offer not only parallel verbal and visual aspects that connect all the way back to the Greeks and Ro-

Im Zuge des Eintritts in die Moderne erkennt man, dass der Humor und seine Begleiterscheinungen in der jüdischen Welt nicht nur parallel verbale und visuelle Aspekte bieten, die bis auf die Griechen und Römer zurückzuführen sind, sondern auch Elemente beinhalten, die in erster Linie für ein jüdisches Publikum, und andere, die auch für ein nichtjüdisches Publikum bestimmt sind. Der Großteil der Elemente in einem ausgeklügelten *Purimspiel* wird an einem nichtjüdischen Zuschauer vorübergehen. Es gibt also eine Vielzahl an „jüdischen“ Witzen, die ein nichtjüdisches Publikum nicht verstehen wird, auch wenn Komiker von Sid Caesar bis Larry David einen Humor anbieten, der von einem breiten und diversen Publikum geschätzt werden kann und wird. Der jüdische Komiker bedient oft beide Publikumsgruppen gleichzeitig: Woody Allens Filme haben ein breites Publikum gefunden, allerdings findet man in seinen Skripten „Insiderwitze“, die ein nichtjüdisches, oder nicht mit Juden (insbesondere den New Yorker Juden) vertrautes Publikum nicht verstehen wird.⁵

II

Von Watteau bis zur jüdischen Emanzipation

Letzten Endes gilt unser Interesse hier der visuellen Seite dieser Gleichung. Ein Gemälde, das vom Kontext einer Bühne entfernt ist, erlaubt es, das aktive Drama in den Hintergrund treten zu lassen, seine Implikationen

mans, but contain elements intended mainly for a Jewish audience as well as those directed toward a Jewish and non-Jewish audience. The majority of the elements in a clever *Purim Spiel* will be lost on non-Jews; so, too, there is a plethora of “Jewish” jokes that will be missed by a non-Jew, even as comedians from Sid Caesar to Larry David provide humor that can be and is appreciated by a vast and diverse audience. Often the Jewish comedian provides both simultaneously: Woody Allen movies have found a wide audience, but embedded within his scripts are loads of “in jokes” that an audience not Jewish or familiar with Jews (particularly New York City Jews) won’t get.⁵

II

From Watteau to Jewish Emancipation

It is the visual side of this equation that ultimately shapes our interest here. Removed from the context of the stage, a painting can allow the active drama to recede, its implications understood—shared—by the artist and the viewer. So it is that early in the 18th century, the French painter, Jean-Antoine Watteau (1685-1721), captured the image of the sad clown that had become a fixture within the 17th-century French version of the *commedia dell'arte* that originated in 16th century Italy. In this particular French iteration, Watteau’s ca 1718-19 painting, known for years as “Gilles”, was eventually correctly identified as “Pierrot”—the clown who weeps inwardly (because he can never gain the love of his beloved, Colombina, and/or because she is having an affair with someone else)—who is

⁵ Ich erinnere mich, als ich „Der Schläfer“ in einem Kino in Princeton, New Jersey gesehen habe und ich anscheinend Teil einer, der wenigen nicht-WASP (Anm. Weißer Angelsächsischer Protestant) Zuseher war. Ich verlor mit der Zeit den Überblick darüber, wie oft ich schallend über einen verbalen oder visuellen Gag lachen musste, den sonst niemand im Publikum verstand – alle fanden jedoch den Film, den danach direkt geführten oder zufällig gehörten Gesprächen zufolge, unterhaltsam.

⁵ I recall watching “Sleeper” in a movie theater in Princeton, NJ, in which I was apparently one of the few non-WASPS in the audience, and I lost track of the number of times I laughed hard at some verbal or visual gag that nobody else in the audience got—but everyone thought the movie was funny (based on direct and overheard conversations afterwards).

werden von Künstler und Rezipienten verstanden – geteilt. So trug es sich zu, dass im 18. Jahrhundert der französische Maler Jean-Antoine Watteau (1685-1721) das Bild des traurigen Clowns festhielt, der im 17. Jahrhundert ein Bestandteil der französischen Version der italienischen *commedia dell'arte* des 16. Jahrhunderts geworden war. Diese besondere französische Wiederaufnahme, Watteaus Gemälde von ca. 1718-19, das jahrelang als „Gilles“ bekannt war, wurde schließlich korrekt als „Pierrot“ – der Clown, der innerlich weint (weil er nie die Liebe seiner geliebten Colombina erhalten wird und/oder weil sie eine Affäre mit jemand anderem hat) – identifiziert, der auch eine Hauptrolle in der *commedia dell'arte* spielt, in der er als Pagliaccio bekannt ist. Watteaus Bild verfügt über einige Merkmale, die es mit der Erzählung, in der „Pierrot“ seinen Platz hat, und der Geschichte der Malerei, zu der das Gemälde gehört, verbinden. Die riesige Figur starrt wehmütig in unsere Richtung und fast über uns hinweg, sein weißes Satinkostüm und sein zurückgeschobener Hut schaffen einen Bezug auf seine Rolle in der Erzählung, sein Gesicht ist ungeschminkt, jung und unschuldig [Abb. 5].

Er ist so abgetrennt von den anderen Figuren hinter ihm wie sie von ihm: Sie lehnen entspannt in der üppigen Sommerlandschaft mit ihrem blauen Himmel und schaffen so eine Komposition, die ohne die dominierende stehende Figur eine sorgenfreie Szene mit wohlgekleideten Männern und Frauen, die auf dem Gras im Stile einer *Fête Champêtre* verstreut sitzen, darstellen würde, wie sie oft von Watteau und anderen gezeichnet wurde. Dieses Gefühl vermittelt auch Watteaus „Liebesfest“, ebenfalls 1718-19 entstanden. Pierrots trauriger, abgeschotteter Gemütszustand wird durch den Hintergrund, vor

also a stock character in the *commedia dell'arte* where he is known as Pagliaccio. Watteau's image is marked by several features that connect it to the narrative of which Pierrot is part and the history of painting of which the image is part. The enormous figure stares wistfully out toward and almost beyond us, his gleaming satin white costume and pushed-back hat related to his role in the narrative, his face without stage make-up, innocent and young [Fig. 5].

He is as disconnected from the other figures behind him as they are from him: they recline in a relaxed manner in the lush summer landscape with its blue sky, creating the sort of composition that, minus this dominating standing figure, would depict the care-free scene with well-dressed men and women strewn across the grass known as a *Fête Champêtre*, as often painted by Watteau and others; one gets that sense from Watteau's "Feast of Love", also painted in 1718-19. Pierrot's sad and isolated emotional condition is underscored by the backdrop against which he stands, hands to the side as if somewhere between an uncomfortable pose for the camera and a general uncertainty as to what to do with them.

The history of painting itself, within the larger history of Christian Western Europe, is also expressed in a very specific way by Watteau. The endless Age of Catholic-Protestant Religious Wars is reaching its final paroxysm by the beginning of the eighteenth century and the last part of the long reign of Louis XIV, just beyond the chronological edge of which Watteau painted his *Pierrot*. That Age, impaled on the spiny back of the Reformation and Counter-Reformation, had yielded, among other visual features, a post-Manner-

dem er steht, betont. Er hält die Hände an seiner Seite, als ob er zwischen einer unangenehmen Kamerapose und einer allgemeinen Unsicherheit, was er tun soll, hin und her gerissen ist.

Die Geschichte der Malerei innerhalb der weitläufigeren Geschichte des christlichen Westeuropas wird auch auf sehr bestimmte Weise von Watteau zum Ausdruck gebracht. Das endlose Zeitalter der katholisch-protestantischen Religionskriege bäumt sich Anfang des 18. Jahrhunderts und am Ende der langen Herrschaft König Ludwigs XIV. ein letztes Mal auf, nur kurz nach der zeitlichen Grenzlinie, in der Watteau seinen „Pierrot“ gemalt hat. Dieses Zeitalter, auf dem stacheligen Rücken der Reformation und Gegenreformation aufgespießt, hat unter anderen visuellen Elementen die post-manieristische Gestaltung einer mannigfaltig artikulierten katholisch geprägten Barockzeit in Malerei, Skulptur und Architektur hervorgebracht.

Am Hofe Ludwigs XIV. erlebten die Künste einen nie dagewesenen Grad an königlicher Unterstützung, bis am Ende dieser Ära und dem Beginn des neuen Jahrhunderts die französischen Truppen in einer Reihe verheerender Kriege verstrickt waren und die finanziellen Mittel für eine derartige Unterstützung signifikant zurückgingen. Der König, der sich selbst als Staat bezeichnete (*L'état c'est moi!*) und der 1714 zum Zeitpunkt seines Todes über sieben Jahrzehnte auf dem Thron gesessen hatte – sein eigenes Symbol der Beständigkeit – herrschte über eine Welt und einen Kunstmarkt, der durch eine Hervorhebung der Vergänglichkeit charakterisiert war.

Sollte das die Technik eines Malers wie Watteau beeinflusst haben – die Oberflächen sei-



5 Jean-Antoine Watteau: *Pierrot*, c. 1718/1719

ist shaping of a diversely articulated Baroque Catholic era in painting, sculpture and architecture.

With Louis XIV's court the arts enjoyed an unprecedented range of royal patronage—until, as the era wound down in the beginning of the new century, and French armies engaged in a series of disastrous wars, the financial wherewithal to continue such patronage began to diminish significantly. The king who called himself the State (*"L'état c'est moi!"*), and who, by his death in 1714 would have been on his throne for more than seven decades—his own symbol of permanence—was presiding over a world and an art market marked by an accentuation of impermanence.

If that affected the very technique of a painter like Watteau—the surfaces of his paintings were notoriously beginning to crack within a

ner Gemälde brachen bekannterweise innerhalb einer Generation nach ihrem Entstehen –, so war es Teil immer weiter wachsender und nagender Fragen in Bezug auf Gott und die Bedeutung von Religion. Kann der Gott der Liebe es wirklich gewollt haben, dass Katholiken und Protestanten sich für so viele Jahre gegenseitig so hemmungslos niedermetzeln? Ist Religion – definiert durch spezifische *Religionen* – tatsächlich die Versinnbildlichung des Weges zu Gott und dem wunderbaren Leben nach dem Tod, das jenen versprochen ist, die dem Weg folgen, wenn der Weg so beharrlich aus miteinander konkurrierenden und tückisch wetteifernden Pfaden besteht? Gibt es tatsächlich eine Wahrheit – Schönheit, Güte, Liebe? – die absolut oder permanent ist? Im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts war eine Reihe an Revolutionen – industriell, technologisch und wissenschaftlich auf der einen Seite, politischer Natur auf der anderen – im Gange, die auch die philosophischen und theologischen Revolutionen vorantrieben, die seit dem frühen 16. Jahrhundert den Fortgang eines langsamen, aber sich beschleunigenden Prozesses bildeten.

Eines der Resultate dieser Fragestellungen war, dass eine wachsende Anzahl von Staaten nicht mehr davon überzeugt war, dass ihr Überleben von Nichtchristen bedroht war. Sie erließen Emanzipationsdekrete für ihre jüdischen Bevölkerungen, die die Juden vom Rande der Gesellschaft ins Zentrum des sozioökonomischen und kulturellen Lebens brachten. Den Anfang machte eine Reihe von Inklusionsgesetzen des Habsburger Kaisers Joseph II. im Jahr 1782 und die Verordnung der französischen Nationalversammlung 1791 nach jener Revolution, welche die Herrschaft und das Leben Ludwigs XVI., des Enkels Ludwigs XIV., beendet hatte.

generation of their creation—it was part of larger growing and gnawing questions regarding God and the importance of religion. Could the God of love possibly have wanted Catholics and Protestants to be slaughtering each other with such wild abandon, and for such an enormous accumulation of years? Is religion—defined by specific *religions*—the true articulator of the road to God and the wondrous afterlife that is promised to those who follow that road when that road is so insistently contrived of competing and often viciously contending paths? Is there truly any truth—beauty, goodness, love?—that is absolute or permanent? By the last third of the eighteenth century, a series of revolutions was in progress—industrial, technological, and scientific, on the one hand; political on the other—to further the philosophical and theological revolutions that were marking the crescendo of a slow but accelerating process that had begun in the early sixteenth century.

One of the outcomes of these questions was that a growing array of states were no longer so convinced of the danger to their survival of non-Christians. They issued decrees of emancipation to their Jewish populations, bringing Jews from the margins of society into the mainstream, socio-economically and culturally, at least—beginning with the first of a series of inclusionary promulgations by the Hapsburg Emperor Joseph II, in 1782, and the decree issued by the French National Assembly in 1791, in the aftermath of the revolution that ended the reign and the life of Louis XIV's grandson, Louis XVI.

III

Vom Judentum als Rasse zu Fritz Ascher

Für unsere Zwecke ist die wichtigste Frage, welche Auswirkungen diese Ereignisse auf die Juden im Reich der bildenden Künste, insbesondere der Malerei und der Zeichnung, in der Moderne haben. Um es zu wiederholen: Watteaus „Pierrot“ bot eine Clownfigur, deren Aufgabe es ist, Menschen zum Lachen zu bringen, der aber innerlich weint, weil sein Herz aufgrund einer gescheiterten Liebe gebrochen ist. Innerhalb weniger Generationen nach Watteau schienen sich den Juden die Pforten zu einer christlichen Welt zu öffnen, die sich selbst immer stärker als säkular denn als religiös betrachtete und dementsprechend weniger glaubensbedingte Gründe sah, Juden auszugrenzen. Es stellte sich allerdings heraus, dass die post-christliche Welt in der post-emanzipatorischen Ära um das 19. Jahrhundert neue Wege fand, um jüdische Gemeinden zu marginalisieren. Die Rassifizierung von Juden erreichte ihren Höhepunkt mit der Verwendung des Begriffs „Semit“ in einem Flugblatt im Jahr 1879 durch Wilhelm Marr.

Die Ungleichmäßigkeit der Emanzipation in einigen Teilen Europas, besonders in Preußen, das gerade zu Deutschland wurde, wo Rechte zwischen 1812 und 1842 mehrere Male zugesprochen, aufgehoben, zugesprochen und erneut aufgehoben wurden, führte dazu, dass einige erfolgreiche Juden erkannten, dass die neuen Chancen der industriellen und anderen Revolutionen nicht für sie oder ihre Nachkommen verfügbar sein könnten – unter Bedingungen, in denen eine post-christliche, selbsterklärt säkulare Mehrheit im tiefsten Inneren sehr christlich geblieben war – besonders in Bezug auf jüdische Vorurteile. Für einige von ihnen schien ein Übertritt die Lö-

III

From Racialized Judaism to Fritz Ascher

For our purposes, the most important question provoked by these events regards their effect on the Jews in the realm of the visual arts—particularly painting and drawing—in the modern era. To repeat: Watteau's „Pierrot“ offered a figure who is a clown—whose job it is to make people laugh—but who weeps inwardly, because his heart has been broken by failed love. Within a few generations of Watteau, the world seemed to open up for Jews within a Christian world that considered itself increasingly to be more secular than religious and therefore felt less of a faith-based need to marginalize Jews. It turns out, however, that, as the post-emancipation era pushing toward the nineteenth century moved further forward, the post-Christian world discovered new ways to marginalize its Jewish communities. Racializing Jews reached a culmination with the usage by Wilhelm Marr, in an 1879 pamphlet, of the term „Semite“ to refer to them.

The unevenness of Emancipation in some parts of Europe—particularly in the Prussia that was becoming Germany, where rights were granted, rescinded, granted and rescinded again several times between 1812 and 1842—led some upwardly mobile Jews to recognize that the new opportunities offered by the industrial and other revolutions might not be available to them or to their progeny under conditions in which the post-Christian, self-declared secular majority remained very Christian in its soul, especially where anti-Jewish prejudice was concerned. For some of them, conversion seemed to be the solution to the problem. Thus, famously, Felix Mendelssohn's father had Felix and his brilliant older sister, Fanny, baptized, in 1816, when they were seven and eleven years old,

sung des Problems zu sein. Aus diesem Grund wurden bekannterweise Felix Mendelssohn und seine geniale ältere Schwester Fanny von ihrem Vater 1816 getauft, als sie sieben und elf Jahre alt waren. Karl Marx' Vater tat dasselbe für seinen Sohn 1824, als Karl sechs Jahre alt war. Der Dichter Heinrich Heine konvertierte selbst im Jahr 1825 mit 28 Jahren.⁶

Die Klassifizierung des Judentums als Rasse durch Marr und andere bedeutete allerdings, dass ein Übertritt keine Eintrittskarte in die vollständige Akzeptanz war. Auch einer von Marx' Kollegen, Michail Bakunin, nannte den Gründervater des Kommunismus in einem spöttischen Kommentar 1872 abfällig einen Juden.⁷ Die für Juden unangenehme Situation, die sich nach dem anfänglich vermuteten Enthusiasmus für die Emanzipation abzeichnete, wurde im Laufe des Jahrhunderts nur schlimmer. Am Ende des 19. Jahrhunderts war eine Rhetorik wie die von Marr nicht nur in Deutschland vertreten, sondern auch anderswo – sogar in Frankreich, dem Land, das sich selbst als vorausschauendste der säkularen Gesellschaften gerühmt hatte.

Vor diesem problematischen Hintergrund tritt Fritz Ascher in die Welt und in unsere Diskussion. Ein Umfeld wie dieses hatte sicher Einfluss auf die Entscheidung von Aschers Vater Hugo, der jüdischen Zugehörigkeit den Rücken zu kehren und seine Kinder 1901 zum Christentum zu konvertieren. Fritz, 1893 geboren, war zu diesem Zeitpunkt beinahe acht Jahre alt. Es scheint wahrscheinlich, dass der Schritt für Hugo, wie er es auch für die Väter

6 Heine sagte am Totenbett, dass sein Übertritt der größte Fehler seines Lebens war und letzten Endes sah er sich trotz seiner Taufe immer noch als Jude.

7 Bakunin kämpfte als Anarchist mit Marx, einem Kommunisten um Einfluss auf die Internationale Arbeiterassoziation bei dem Kongress von Den Haag im Jahr 1872.

respectively; Karl Marx's father did the same for his son in 1824, when Karl was six years old; and the poet Heinrich Heine himself converted in 1825 at age 28.⁶

But the racialization of Judaism by Marr and others meant that conversion was not a simple doorway into full acceptance. Even one of Marx's sometime colleagues, Mikhail Bakunin would refer to the founding father of Communism disparagingly as a Jew in a sneering comment of 1872.⁷ So the uncomfortable situation for Jews that was emerging after the initial presumed outburst of enthusiasm for Emancipation only intensified as the century wore on. By the end of the 1800s, it was not only a matter of Marr-like rhetoric in Germany, but elsewhere—even in France, which had prided itself on being the most forward-looking of secular societies.

It is against this problematic background that Fritz Ascher entered the world and enters our discussion. Certainly this sort of environment had something to do with the decision of Ascher's father, Hugo, to leave affiliation with Judaism and to convert his children to Christianity in 1901. Born in 1893, Fritz would have been nearly eight years old at that time. It seems likely that the issue for Hugo was, as it had been for Mendelssohn's and Marx's fathers, less one of spiritual conviction than of

6 Heine would say on his death bed that his conversion was the biggest error of his life, who in the end, still saw himself as a Jew in spite of his earlier baptism. Thirty years earlier, in fact, not long after his conversion, he wrote on Jan. 9, 1826; «I regret very deeply that I had myself baptized. I do not see that I have been the better for it since. On the contrary, I have known nothing but misfortunes and mischances.» (See Isidore Singer & Joseph Jacobs, "Heinrich Heine," in *Jewish Encyclopedia*, 1906 edition).

7 Bakunin was struggling, as an anarchist, with Marx, as a communist, for influence in the International Working Men's Association at the Hague Congress of 1872.

von Mendelssohn und Marx der Fall war, weniger von spiritueller Überzeugung geleitet, als durch sozioökonomische und politische Zweckmässigkeit oder, noch wichtiger, durch Sorgen um die Sicherheit ihrer Kinder und deren Zukunft motiviert war. Interessanterweise verließ Aschers Mutter das Judentum erst 1926, vier Jahre nach dem Tod ihres Mannes 1922, und es ist nicht vollständig geklärt, warum sie das zu dem Zeitpunkt tat.⁸

Als Ascher in der *Reichsprogromnacht* (9./10. November 1938) verhaftet und in das Konzentrationslager Sachsenhausen deportiert wurde, kann das sowohl aufgrund politischer/künstlerischer Staatsgefährdung als auch aufgrund seines Judentums geschehen sein. Es ist allerdings klar, dass die Deportation, der er später im Versteck entgehen wollte, aufgrund seines Judentums geschehen wäre.⁹ Jenes Regime, das die Sichtweise Wilhelm Marrs zwei Generationen zuvor angenommen und verfeinert hatte, sah ihn trotz seines Übertritts als Kind dennoch als Juden.

IV

Fritz Ascher und die Idee des Bajazzo

Chronologisch zwischen seinem Übertritt als Kind und seiner Erfahrung in Sachsenhausen, jahrelangem Leben und Überleben im Untergrund sowie der darauffolgenden Rückkehr zur Malerei als Mittel zum Selbstausdruck liegt eine Sammlung expressionistischer Zeichnungen und Malereien, letztere gekennzeichnet durch mutige Pinselstriche,

8 Siehe dazu die Einleitung von Rachel Stern.

9 Die Gründe, von den Nazis als staatsgefährdend eingestuft zu werden, könnten schlicht von einem Missfallen an seinem expressionistischen Stil herrühren. Dies hätte ihn in einer Gruppe mit anderen *entarteten* Künstlern, wie jenen, deren Werke 1937 in einer großen Ausstellung in München zum Thema zu sehen waren, zusammengefasst. Ascher trug 1941 – ein Jahr bevor er untertauchte – bereits einen gelben Stern wie andere Juden, was sein Judentum als klaren Grund für die Missgunst der Nazis etabliert.

socio-economic and political convenience or even, more stringently, concern for the safety of his children and for their future. Interestingly, Ascher's mother only left Judaism in 1926—four years after her husband died (in 1922)—and it is not entirely clear why she did so at that time.⁸

When Ascher was first deported to Sachsenhausen Concentration Camp on *Kristallnacht* (November 9–10, 1938), it may have been for political/artistic subversion as much as for being Jewish, although it is clear that, when he later went into hiding, the deportation that he sought to evade was based on his Judaism.⁹ For the regime, which had embraced and refined the Wilhelm Marr perspective of two generations earlier, saw him as a Jew regardless of his childhood conversion.

IV

Fritz Ascher and the Idea of Bajazzo

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, come an array of intensely expressionist drawings and paintings—the latter marked by fierce brushwork, strident colors, and often tortured and/or distorted facial expressions. One of his early, emotive paintings, done in 1914, is called “Der Vereinsamte”—“Loner”. It offers a three-quarter view of a rather muscular male, his head tilt-

8 See Rachel Stern's introduction for more biographical information on Ascher.

9 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. Ascher was already wearing a yellow star by 1941, like other Jews—the year before he went into hiding—so it was clearly his Judaism that was at issue for the Nazis.

schrille Farben und häufig gequälte und/oder verzerrte Gesichtsausdrücke. Eines seiner frühen, symbolträchtigen Gemälde, 1914 entstanden, heißt „Der Vereinsamte“. Es bietet die Dreiviertelansicht eines verhältnismäßig muskulösen Mannes, sein Haupt gebeugt, den Blick gesenkt, die Augen beinahe geschlossen, seine großen Hände an den Seiten herunterhängend. Er steht vor einem stürmisch dunklen Hintergrund in Grün (Landschaft) und Grau (Himmel). Die Welt drückt stark auf ihn nieder, aber er hat die Kraft, um zu widerstehen, wenngleich er nicht glücklich ist [Abb. 6].

Unter den Motiven, die unterschiedliche Aspekte existentieller Einsamkeit und existentiellen Kampfes untersuchen, verwendete Ascher verschiedene Techniken, wie Farbe, Tinte und Bleistift, um Clowns darzustellen. Besonders jene Art Clown, die 1882 Ruggero Leoncavallos Oper „I Pagliacci“ (Clowns) berühmt gemacht hat: der Clown, der innerlich weint (aufgrund eines durch unerwiderte Liebe gebrochenen Herzens), während er sein Make-up auflegt, um Menschen zum Lachen zu bringen, die dafür bezahlt haben. Im Laufe des Romans „Der Poyaz“ (der jiddische Ausdruck für Clown, vom Deutschen „Bajazzo“) des österreichischen Autors Karl Emil Franzos (1848-1904) wird das Leben eines jüdischen Waisenjungen dargestellt, der versucht, sich aus den Fesseln des Ghettos zu lösen, um seinen Traum, Schauspieler zu werden, zu verwirklichen. Hatte Ascher Franzos' Geschichte gelesen und sein Thema der *Vereinsamung* als spezifisch jüdischen Aspekt aufgenommen? Das Motiv des lachenden Clowns als Symbol für den Juden, der auf der Bühne der Geschichte unterhält, während er innerlich weint, wird von weiteren jüdischen bildenden Künstlern aufgegriffen, wie wir sehen werden.

ed, his eyes downcast and nearly closed, and his large hands hanging by his side, against a stormy dark background of green (the landscape) and grey (the sky): this is a world that pushes hard against him but which he has the strength to withstand—if not happily [Fig. 6].

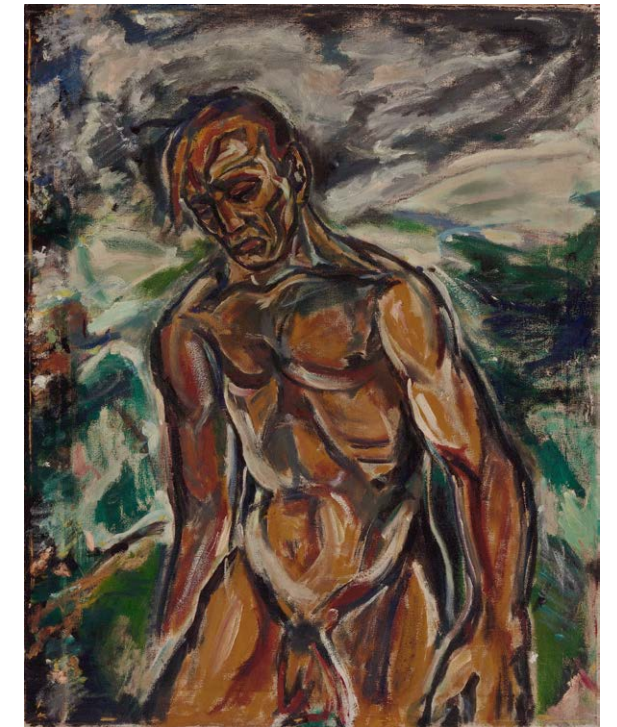
Among subjects that explore various aspects of existential aloneness and struggle, Ascher expended a good deal of paint, ink and pencil lead on depicting clowns. Specifically, the sort of clown that Ruggero Leoncavallo's 1882 opera, „I Pagliacci“ („The Clowns“) made famous: the clown who weeps within (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 „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. Would Ascher have read Franzos' tale and embraced its *vereinsamte* („existentially alone“) theme as possessing a specifically Jewish aspect to it? The motif of the clown who laughs as symbolic of the Jew who entertains on the stage of history while inwardly weeping would certainly be explored by other Jewish visual artists, as we shall see.

One can at the very least note that this subject drew him repeatedly—22 works devoted to „bajazzo“ have survived. His sense of „clown“—„bajazzo“—is not only generic but 15 works are specifically tied to the Leoncavallo opera confirmation of the *commedia dell'arte* character, Bajazzo—in Italian, „Pagliaccio“—

Man kann zumindest feststellen, dass dieses Thema ihn wiederholt angezogen hat – 22 ihm gewidmete Werke haben überlebt. Seine Vorstellung eines Pagliaccio – Clown – ist nicht immer allgemein, sondern 15 Werke haben eine spezifische Verbindung zur Oper von Leoncavallo, eine klare Bestätigung der *commedia dell'arte* Figur des Bajazzo – Pagliaccio auf Italienisch, Pierrot auf Französisch – als Eigenname für eine spezifische Rolle. Als Geschichte in der Geschichte in der Narration der Oper wird Pagliaccio – Bajazzo – von Canio, dem Anführer der *commedia dell'arte* Truppe, gespielt. In der Handlung der Oper hat Nedda, Canios Frau, eine Affäre mit dem Landwirt Silvio.

Die Schauspieler kommen in der Stadt an und Tonio (der Taddeo, Colombinas Diener in der *commedia*) verkündet der applaudierenden Menge, dass ihre Vorstellung am Abend, eine Stunde vor Sonnenuntergang stattfinden wird, und verwendet dabei die landwirtschaftliche Redewendung *ventitre ore* in seiner Zeitangabe. Es stellt sich heraus, dass Tonio vergeblich um die Zuwendung Neddas abseits der Bühne gerungen hat, aber, als er ein verliebtes Gespräch zwischen Nedda und Silvio aufschnappt, berichtet er Canio über die Affäre der beiden.

Der Höhepunkt der Krise ereignet sich während der Vorstellung. Canio, der den traurigen Clown Bajazzo/Pagliaccio/Pierrot spielt, verliert die Fassung. Seine Traurigkeit ist verflochten mit und überlagert von seiner Wut über die echte Affäre und führt dazu, dass er nicht mehr in der Lage ist, zwischen Bajazzos inszenierter Traurigkeit über die Liebe Colombinas zu Arlecchino (Harlekin) und seiner tatsächlichen Wut und Traurigkeit über die Beziehung zwischen Silvio und Nedda,



6 Fritz Ascher: *Der Vereinsamte / Loner*, c. 1914

as a proper name for a specific character; also known, in French, as „Pierrot“. And, by way of the story within the story that comprises the opera's narrative, Pagliaccio—Bajazzo—is the character played by Canio, the leader of a *commedia dell'arte* troupe. In the opera's story, Canio's wife, Nedda, has been having an affair with the farmer, Silvio.

The actors arrive in town and Tonio, (who plays Taddeo, Colombina's servant in the *commedia*), announces to the cheering crowd that their performance will take place that evening, an hour before sunset—and he uses the uniquely agrarian turn of phrase, *ventitre ore*, to indicate that time. It turns out that Tonio has been unsuccessfully seeking the affections of Nedda, offstage, but, after overhearing a lovers' conversation between Nedda and Silvio, tells Canio about the affair between these two.

die Colombina spielt, zu unterscheiden. Er ersticht Colombina/Nedda mit einem echten Messer. Als Silvio, auf ihre Schreie hin aus dem Publikum – zu spät um sie zu retten – auf die Bühne springt, wird er ebenfalls von Canio erstochen. Das Publikum realisiert plötzlich, dass es sich nicht länger um eine Vorstellung handelt, als Tonio (oder Canio, je nach Vorstellung) die letzten Worte von sich gibt: „*la commedia è finita*“ – „Die Komödie ist vorbei“ – und der Vorhang fällt.

Eine der wirkungsvollsten Arbeiten Aschers aus dem Jahr 1916 zeigt *Bajazzo/Pagliaccio* mit seinen dunklen Augen und seinem von Traurigkeit nach unten verzerren Mund über seinen zwei an Stichwunden sterbenden Opfern stehend. In seiner linken Hand hält er einen dünnen, welligen Pinselstrich, der wohl den Saum des Bühnenvorhangs darstellt. Ein interessantes Merkmal dieses *Bajazzo* ist, dass Ascher den üblichen Hut weggelassen hat, als ob er vielleicht heruntergefallen oder in einer qualvollen Geste weggerissen worden sei, sodass die an der Stirn verknotete Kopfbedeckung zu sehen ist. Dieser Knoten sieht einer Gebetskapsel zum Verwechseln ähnlich und suggeriert – wobei es unwahrscheinlich ist, dass ein Nichtjude es bemerken würde –, dass *Bajazzo* in seiner Not für die Juden steht [Kat. 9].

Eine zweite Zeichnung, ebenfalls aus dem Jahr 1916, fängt denselben Moment der Oper ein, in dem *Bajazzo* mit seiner linken Hand den Vorhangsaum hält, als ob er sich vor einem Fall retten wolle, oder auf einen zweiten Blick wahrscheinlicher, um ihn herunterzuziehen, hinter ihm bereits ein fallender, fließender Teil des Stoffes. Die beiden Figuren am Boden hinter *Bajazzo* sind im Begriff, vom Vorhang, den *Bajazzo* herunterzieht, bedeckt zu wer-

The culmination of the crisis comes during the performance. Canio, playing the sad clown *Bajazzo/Pagliaccio/Pierrot*, is becoming unhinged. His sadness interwoven with and overcome by his anger at the real affair, he ceases to be able to distinguish between *Bajazzo's* staged sadness over the love of Colombina for *Arlecchino* (Harlequin) and his actual anger and sadness at the relationship between Silvio and Nedda, who is playing the role of Colombina. He ends up stabbing Colombina/Nedda with a real knife—and when Silvio, to whom she cries out, leaps from the audience onto the stage, too late, in fact, to protect her, Canio stabs him as well. Suddenly the audience realizes that this is no longer a play, as Tonio (or Canio, depending upon the performance) utters the final words: “*la commedia è finita*”—“the comedy is over”—and the curtain comes down.

One of Ascher's more effecting works—white gouache over graphite, watercolor and black ink on paper, done in 1916—shows *Bajazzo/Pagliaccio* standing, his eyes dark and both eyes and mouth drawn down, distorted in sadness, standing over his two victims, both dying from their stab wounds. In his left hand, he holds a thin, wavy pencil line that must be the edge of the stage curtain. One of the interesting features of this particular *Bajazzo* is that Ascher has eliminated the standard cap, as if it had perhaps fallen away, or been torn off in an anguished gesture, leaving the under head covering that is knotted at the front—but that knot looks remarkably like a phylactery box, suggesting—but it is not likely that anyone but a Jew would recognize this form—that *Bajazzo* in his distress is a stand-in for the Jew [Cat 9].

den: die *commedia finita* wird ihn als einzige sichtbare Figur alleine auf der Bühne stehen lassen. *Bajazzo* wurde aller Beziehungen beraubt, mit Ausnahme jener künstlich inszenierten Verbindung mit einem Publikum, das lacht und die Trauer, die er in seiner Seele verspürt, nicht versteht. [Kat. 2]

Die innere Not ist auch Element weiterer Bilder, wie beispielsweise der einem Nahporträt gleichende „*Bajazzo*“ aus der selben Zeit, der in schwarzer Tinte, Aquarellfarben und Grafit auf Papier ausgeführt ist. Die traurig blickende Figur, die in einer Dreiviertelansicht zu sehen ist, hält ihre linke Hand hoch, so dass sie schlicht in das Bild ragt und ihr Winkel in einem Kontrapunkt zu dem leicht zurückgelegten Kopf steht. Die Finger sind gekrümmt und gespreizt – eine Geste, die Pathos und Fragen vermittelt. Warum? Warum? [Kat. 19] In einem Ölgemälde desselben Jahres – überarbeitet 1945 direkt nach dem Krieg – im unverwechselbaren beinahe pointilistischen Stil des Künstlers, dessen Farben gleichzeitig hell und funkelnd und voller überwältigender Dunkelheit sind, starrt *Bajazzo* mit geweiteten Augen voller Angst und Traurigkeit heraus und durch den Betrachter hindurch. Das Werk trägt den Titel „*Bajazzo und Artisten*“, aber es ist leicht, die beiden anderen Figuren zu erkennen, die Silvio (links) und Nedda/Colombina (rechts) darstellen [Kat. 1].

Der dreiviertellange „*Bajazzo*“ von 1924 (ebenfalls 1945 überarbeitet) ist dem zuvor beschriebenen Gemälde stilistisch ähnlich, aber die große, robuste Figur zeichnet sich diesmal vor einem undefinierten, wirbelnden Hintergrund ab und hat einen trotzigeren Ausdruck, breite Schultern und große Hände, die eine Stärke vermitteln – in der sie an den „*Vereinsamten*“ aus 1914 erinnern – die dem

A second drawing also from 1916 captures the same operatic moment, in which *Bajazzo* holds onto the edge of the curtain—as if in order not to fall, or more likely, at a second look, tearing it down, the part already falling flowing toward the ground just behind him—with his left hand. The two figures collapsing on the ground beyond *Bajazzo* are about to be covered by the curtain that he is pulling down: the *commedia finita* will leave him as the only visible character—alone on the stage. *Bajazzo* is bereft of all relationships except the artificially staged one that connects him to an audience that laughs with no understanding of the grief that he carries within his soul [Cat 2].

The distress remains in other images—such as the close-up portrait-like “*Bajazzo*”, from the same time period, done in black ink, watercolor, and graphite on paper, in which the mournful-looking character, seen at an angle in a three-quarter view has raised his left hand so that it enters the picture plane, its angle in counterpoint to the slightly back-tilted head, its fingers bent and spread open in a gesture that bespeaks both pathos and questioning: why? why? [Cat 19] In an oil painting also from 1916—reworked right after the war, in 1945—done in the artist's distinctive quasi-pointillist style, with colors that are simultaneously bright and scintillating yet overwhelmed by darkness, *Bajazzo* stares out and through the viewer, his eyes wide with a combination of fear and sadness. The work is entitled “*Bajazzo and Artists*,” but it is easy to recognize the two other figures as representing Silvio (to the left) and Nedda/Colombina (to the right) [Cat 1].

The three-quarter length “*Bajazzo*” from 1924 (also reworked in 1945) is similar in style

Betrachter trotz und nicht zurückweicht [Kat. 20]. Wenn es möglich ist, dass in einem Teil von Aschers Bewusstsein oder Unterbewusstsein eine Assoziation zwischen Bajazzo und den Juden stattfindet, dann ist das gewiss eine Anlehnung an die vom deutschen Juden Max Nordau ausgedrückte Philosophie des „muskulösen Judentums“ – einem Aufruf zu einem körperlichen, sportlich gesinnten Juden – in einer Rede 1898, als der Künstler fünf Jahre alt war. Diese Philosophie wurde von Juden in den darauffolgenden Jahrzehnten besonders in Deutschland und Österreich stetig stärker diskutiert und aufgenommen, als Ascher aufwuchs.

Nordaus Aufruf folgend wurden Juden im Verlauf des neuen Jahrhunderts erfolgreicher in Gymnastik. Der Maccabi Club in Berlin sollte in der Zwischenkriegszeit zum größten jüdischen Athletikclub in Europa werden. 1921 wurde eine Maccabi Weltunion gegründet, die das „muskulöse Judentum“ bis nach Australien und Südamerika verbreitete und 1925 erreichte die Idee einen ihrer Schlüsselmomente, als das rein jüdische Fußballteam *HaKoah* („Kraft“) die österreichische Meisterschaft gewann.

Sogar in Aschers seltsamem Umgang mit dem Thema Golgotha ist der Bajazzo anwesend. Sein unübliches „Golgotha und Festzug“, das Mitte der 1910er Jahre entstand, kombiniert die Kreuzigung mit drei weiteren Elementen, wobei jedes der Elemente konzeptuell immer mehr Distanz aufweist [Kat 16]. Oben links – in Golgotha – ist Jesus zu sehen, größer als die Diebe, wobei er jene Art signifikante Perspektive aufweist, die in Gemälden vor der Renaissance üblich ist. Seine Haut ist totenblass, silbrig-blau und sein Kopf ist von einem großen, goldenen Heiligenschein mit orangefarbenem Rand umgeben.

to the previously-noted painting, but the tall, robust figure here emerges from an indistinct and swirling background, and offers a more defiant expression, broad shoulders and large hands suggesting someone of strength—recalling, in that strength, the 1914 “Loner”—who defies the viewer and won’t back down [Cat 20]. If there is any chance that in some part of Ascher’s conscious or unconscious mind, there is an association with Bajazzo and Jews, then this is surely an adherent to the philosophy being articulated by the German Jew, Max Nordau, regarding “muscular Judaism”—calling for a physical, sports-minded Jew—in an 1898 speech, when the artist was five years old, and which was increasingly discussed and acted upon by Jews in the decades that followed, particularly in Germany and Austria, as Ascher was growing up.

Responding to Nordau’s call, Jews were becoming successful in gymnastics as the new century moved forward; the Maccabi Club in Berlin would become the largest Jewish athletic club in Europe between the wars. In 1921 an entire Maccabi Word Union was founded—extending the “muscular Judaism” idea as far as Australia and South America—and one of its key moments of fulfillment arrived in 1925 when the all-Jewish soccer team, *Ha-Koah* (“The Strength”), won the Austrian national championship.

Even in one of Ascher’s strange handlings of the subject of Golgotha, the Bajazzo is present. His unusual “Golgotha and Pageant,” from the mid-1910s, combines the Crucifixion with three other elements—each increasing in conceptual distance from it [Cat 16]. To the upper left—Golgotha—Jesus is larger than the thieves, exhibiting the sort of significance perspective common within pre-Re-

Als ein Verschmelzen von Vergangenheit und Gegenwart ist eine als mittelalterlich zu identifizierende Prozession zu sehen, die sich diagonal von rechts oben (in einer subtilen Parallellinie zur Verteilung der drei Figuren links oben und der diagonalen Linie der Querbalken des Kreuzes) bewegt. Wir können als Anführer der Prozession Kardinäle ausmachen. Sie halten Wimpel und lebensgroße Abbilder des gekreuzigten Christus, dessen Kopf von leuchtenden Lichtern umgeben ist, um seinen Heiligenschein zu symbolisieren. Die Oberarme, Schultern und der Kopf des Christus-Abbildes heben sich ab, da sie vom Künstler vor eine dunkelviolette Wolke oben mittig im Gemälde platziert wurden, hinter der die Sonne eine Explosion an goldenen Strahlen hervorschickt.

Eine Prozession mit dem Bild Christi wird auf dieselbe Ebene wie das tatsächliche Abbild Christi gesetzt. Weitaus verstörender ist eine weitere Prozession, die parallel zur ersten verläuft – fast so, wenn auch nicht ganz, als wäre sie der Vordergrund desselben Umzugs. Vier männliche Figuren mit nacktem Oberkörper und glattrasierten Häuptionen tragen auf ihren Schultern eine goldene Plattform, auf der eine komplett nackte weibliche Figur zu sehen ist – vielleicht auch die Statue einer solchen Figur, allerdings hat sie der Künstler in Hautfarben und sehr detailreich, auch mit Nabel und Brustwarzen, gezeichnet, so dass sie ein lebendiges Wesen zu sein scheint, das auf ihren Fersen sitzt.

Auch sie hat um ihren Kopf einen Heiligenschein, wobei dieser eher sonnenähnlichen Strahlen gleicht als die flache Scheibe, die als Heiligenschein des gekreuzigten Jesus dient. Sie hebt ihre Arme zu einer *Gebetspose*, wie jene, die Priester und Priesterinnen in der

naissance painting. His flesh is a pale, deathly silver-blue and his head is surrounded by a large, golden halo, its edge tinged in orange. 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. They hold aloft pennants and a life-sized image of the crucified Christ, 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 painting from behind which the sun emits an explosion of golden beams.

A procession led by an image of Christ is placed within the same register as the image of the actual Christ. Far more disturbing is a second procession that runs parallel to the first—almost, but not quite, as if it were the foreground of the same parade. Four 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—kneels, sitting back on her heels.

She, too, has a halo around her head, albeit more of a sun-like glow 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 priestesses in pagan antiquity, in adoration

heidnischen Antike annahmen, um dem Sonnen- oder Sturmgott zu huldigen. Aufgrund ihrer Position in der Komposition könnte ihre Geste als auf Jesus hingewandt aufgefasst werden – oder auch nicht, die Richtung ihres Blickes kann nicht erkannt werden, da sie weder Augen noch Nase oder Mund hat. Sie könnte ihre *Gebetshaltung* auch einfach einnehmen, während die Prozession ihren Weg zum Tempel einer heidnischen Gottheit fortsetzt.

Das ist ein subversives Bild! Ist die Aufnahme einer offensichtlich heidnischen Prozession in dieselbe Komposition wie Golgatha und die mittelalterliche christliche Prozession als Hinweis auf die heidnischen Wurzeln des Christentums aufzufassen – derer sich die meisten durchschnittlichen Christen nicht bewusst sind oder Hinweise darauf nicht gerne hören, wohingegen ein durchschnittlicher Jude sich dessen bewusster sein könnte, da Judentum und Christentum sich im Wettstreit um Gottes Wahrheit befinden?

Und dann, in einer ehrerbietenden Pose mit der Hand am Mund – wobei seine andere Hand und seine Beine einen kleinen Tanz vermuten lassen – ist da der Clown, der Bajazzo, in Pink gekleidet, mit seinem üppigen Rüschenkragen. Ist diese Nebeneinanderstellung dieses Karnevals-, oder *commedia dell'arte*-Details und der christlichen und heidnischen Prozession ein ironischer Kommentar hinsichtlich der Religion als Massenunterhaltung/Theater? Ist es ein Kommentar in Bezug auf die besondere Weise, auf die der *Karneval* – der Beginn des Lenz und der Jahreszeit, die Ostern als Höhepunkt hat – ein derart lärmendes Ereignis geworden ist? Ein Ereignis, das viel weltlicher als religiös ist, wobei das Wort „Karneval“ möglicherweise auf entschieden nicht spirituelle Straßenfeste

of the sun or storm god. Placed as she is in the composition, her gesture could be construed as directed in adoration toward Christ—or not, given the problematic of determining the direction of her gaze, since she has no eyes, nose or mouth. She may simply be maintaining that *orans* pose as the procession makes its way toward the temple of some pagan deity.

This is a subversive image! Is the inclusion, within the same composition with Golgotha and the medieval Christian procession, of an apparently pagan procession, intended to underscore the pagan side of the origins of Christianity—of which most everyday Christians are unaware or uncomfortable referencing, but of which an everyday Jew might take particular note as the two faiths contend with each other regarding who has a firmer hold on God's Truth?

And then, gesturing as if in obeisance, hand to mouth—yet with the other hand and his legs suggesting a little dance—is the clown, the bajazzo, with his large ruffled collar, dressed in pink. Is the juxtaposition of this carnival, or *commedia dall'arte*, detail with the two processions, one Christian and the other pagan, intended to make a wry comment regarding religion as mass entertainment/theater? Is it a comment on the particular ways in which *carne vale*—the beginning of Lent and the season culminating with Easter—has become a raucous event, far more secular than religious, the term “carnival” referring to decidedly unspiritual street parties? One might also note—as Jutta Gotzmann and Volker Adolphs both do—the parallels offered by other artists between the clown and the Christ—and here the bajazzo is located at the lower right as Christ is at the upper left,

anspielen soll? Man kann – wie Jutta Götzmann und Volker Adolphs es tun – die Parallelen, die andere Künstler zwischen Christus und dem Clown ziehen, vermerken, und hier ist der Bajazzo unten rechts dargestellt, während Christus oben links zu sehen ist, so dass die beiden eine unsichtbare Diagonale verbindet, die senkrecht zu einer christlichen Prozession verläuft.¹⁰

Eine Figur im Publikum/unter den Schaulustigen der „heidnischen“ Prozession in der linken unteren Ecke des Gemäldes ist dem Betrachter zugewandt und gestikuliert mit ihrer linken Hand, die der des Bajazzo im visuellen Kontrapunkt entgegengestreckt ist und augenscheinlich auf die weibliche Figur zeigt. Sie kann aber auch als auf den Bajazzo zeigend interpretiert werden – so wie die Jungfrau Maria oder Johannes der Täufer oft in die Richtung des Betrachters spähend, aber zum gekreuzigten Christus gestikulierend gezeigt werden.

Aschers Interesse an der Figur des *Bajazzo*-als-Clown allgemein und *Bajazzo*-als-Leoncavallos-*commedia dell'arte*-Clown verschwand auch nicht, als er gezwungen war unterzutau-chen und ohne Malereimaterialien zu leben. Unter seinen dichten und reichen Gedichten, in die sein beachtliches kreatives Potential während der dunklen Jahre floss, beschäftigen sich zumindest vier Gedichte mit diesem Doppelthema. In einem Gedicht, das in der ersten Person geschrieben ist, kommentiert er (hier auszugsweise):

Narr der ich bin,
Topaz der Masse.
Ihr blödes Lachen

¹⁰ Siehe dazu Götzmanns Kommentar in ihrem Aufsatz in diesem Band, S. 24, und ihrem Zitat in der 1997 Auflage von Adolphs Ausstellungskatalog

positioned so that an invisible diagonal connects them, running perpendicular to the line of the Christian procession.¹⁰

One figure in the audience/bystanders of the “pagan” procession, in the lower left corner of the painting, faces toward the viewer and gestures with his left hand, extended in visual counterpoint to the bajazzo's gesture, apparently toward the female figure. But he can also be perceived as gesturing toward the bajazzo—the way the Virgin Mary or John the Evangelist is often shown looking out toward the viewer but gesturing toward the crucified Christ.

Ascher's interest in both bajazzo-as-clown-in-general and Bajazzo-as-the-Leoncavallo-*commedia-dell'arte*-clown didn't disappear when he was forced into hiding and deprived of painting materials. Among the dense and rich poems toward which his considerable creative juices flowed during those dark years were four, at least, on this double theme. In one poem, written in the first person, he comments (in part):

Fool am I,
The amusement of the masses.
Their stupid laughter
pushes me here...
I feel as the dog does the lash,
that weaponless
tugs on his leash...

In a second, he begins with a similar theme:

How I despise the mob,
that sees in me a dumb grimace....

In a third—entitled “Fool”, he sneers:

They think my wisdom
a foolish game.

¹⁰ See Götzmann's comment in her essay in this volume, p. 23, and her quote from Adolph's 1997 exhibition catalogue.

treibt mich her...
Ich fühle wie
der Hund die Streiche,
der wehrlos an
der Kette zerrt...

In einem zweiten beginnt er mit einem ähnlichen Thema:

Wie ich den Pöbel doch verachte,
der dumm Grimasse in mir sieht

In einem dritten – mit dem Titel „Der Narr“ – spottet er:

Glaubt meine Weisheit
narres Spiel.
Und spürt es nicht
der Wahrheit Zeugnis.

In einem vierten – dieses in der dritten Person geschrieben – beobachtet er, dass

Die Masse stürmte
um ihn her.
Starr, stumm, in sich
blieb er versunken.
[...]

Er liebte, Sehnsucht
ward zum Hohn
und hatte eine warme Seele.¹¹

Man kann sich nur vorstellen, wie die sensible Seele von Fritz Ascher in Reaktion auf die gezwungene Halb-Einkerkerung, die er unter dem Naziregime aufgrund seines Judentums (ungeachtet des Übertritts in seiner Kindheit) durchleben musste, sich mit dieser Figur identifiziert haben muss. Ein Hund an einer Leine, an der er zieht, für dumm verkauft und verachtet, aber mit einer warmen Seele. Man kann sich nur wundern, bis zu welchem Grad er den Bajazzo/Pagliaccio/Pierrot nicht nur mit sich selbst, sondern mit sich als Jude assoziierte.

¹¹ Die vollständigen Texte des ersten und vierten dieser Gedichte können in Götzmanns Beitrag in diesem Band gefunden werden, S. 29, 31, und alle vier bekannten Gedichte mit dem Bajazzo Thema können diesem Band gefunden werden, S. 100–103.

And don't detect
the testimony of Truth.
In a fourth—this one written in the third person—he observes that

The masses storm
around him.
Benumbed, mute, he stayed
sunk within himself...

...He loved, longing
became mockery
and had a warm soul...¹¹

One can only imagine how the sensitive soul of Fritz Ascher, responding to the forced semi-incarceration to which he was subjected by the Nazi regime, due to his Judaism (and regardless of his childhood conversion), identified with this character—this dog, lashed and straining at its leash; mistaken for a fool; scorned but with a warm soul—and wonder to what degree he associated Bajazzo/Pagliaccio/Pierrot not only with himself, but with himself as a Jew.

It is noteworthy that, when he was able to return to painting after the war, Ascher gradually turned less and less to human representation in favor of landscapes—particularly trees, sunflowers, and sunsets. Others have noted that this reflects his despair regarding human beings and a transfer of his human focus toward nature.¹² Often a pair of trees is a kind of stand-in for a pair of human figures. These landscape elements may also, in their thick, life-affirming—bursting with

¹¹ The texts of the first and fourth of these may be found in their entirety Götzmann's essay in this volume pp. 29, 31, and all four known poems with the bajazzo theme can be found in this volume, pp. 100–103.

¹² Gillen 2016, Wilkin 2017.

Es ist bemerkenswert, dass Ascher, als er nach dem Krieg wieder malen konnte, sich immer weniger der Präsentation des Menschen zugunsten von Landschaften zuwandte – insbesondere Bäumen, Sonnenblumen und Sonnenuntergängen. Andere haben festgestellt, dass dies seine Verzweiflung gegenüber Menschen und eine Verlagerung seines menschlichen Fokus auf die Natur widerspiegelt.¹² Oft ist ein Baumpaar eine Art Ersatz für ein Paar menschlicher Figuren. Diese Landschaftselemente können in ihren opaken, lebensbejahenden – vor Leben explodierenden – Pigmenten und üppigen Texturen auch einen Überlebenstriumph bedeuten. Die Sonne geht immer noch auf und unter; der Mond dominiert immer noch den Himmel; die Bäume bringen immer noch Blätter hervor; die strahlenden Sonnenblumen recken ihre Blüten immer noch zum Himmel – und Fritz Ascher hat, trotz aller Widrigkeiten, überlebt.

Die *tragedia* des Holocaust *e finita*, aber die *commedia* (mit einem positiven, wenn nicht rauen Ende für den Post-Holocaust-Künstler) geht weiter, und wenn der Künstler-Bajazzo immer noch innerlich weint, kann er schließlich auch lächeln – ein bisschen. Außerdem bleiben einige Figuren und Gesichter seiner Kunst in diesen letzten 25 Jahren erhalten. Eines dieser interessanten Nachkriegsbilder des Bajazzo – schwarze Tinte auf Papier von 1963 – zeigt nicht nur ein trauriges, sondern gar ein weinendes Gesicht mit diagonal zueinander hochgezogenen Augenbrauen und einem dicken Fluss schwarzer Tränen von seinem linken Auge bis zu seinem Mund [Kat. 21]. Dieses Gesicht weist denselben quadratischen Kiefer, den geschürzten, geradlinigen Mund, eine sehr leicht gekrümmte Nase und den traurigen Ausdruck auf, den man auch im

¹² Siehe Gillen 2016 und Wilkin 2017.

life—pigments and lush textures, also assert a triumphant survivalism. The sun still rises and sets; the moon still dominates the sky; the trees still bring forth leaves; the brilliant sunflowers still expand their blossoms toward the heavens—and Fritz Ascher, against all odds, has survived.

The *tragedia* of the Holocaust *e finita*, but the *commedia* (with a positive if not raucous ending for the post-Holocaust artist) goes on, and if the artist-bajazzo still weeps inwardly, he also can, finally, smile—a little bit. Moreover, some figures and faces remain in his art during those last 25 years. One of his interesting post-war Bajazzo images—black ink on paper, done in 1963—offers not only a sad, even weeping face, the eyebrows rising diagonally toward each other and ink running like a thick flow of black tears from his left



7 Fritz Ascher: *Leidender / Pained*, 1958

eye all the way down toward his mouth [Cat 21]. This face presents the same square jaw, pursed, straight-lined mouth, ever so slightly

Selbstporträt von 1958 findet, in dem die opake schwarze Tinte durch weiße Gouache und Aquarellfarben ersetzt wurde [Abb. 7].¹³

Von ähnlichem, sogar beeindruckendem Interesse sind zwei Bilder, die Rachel Stern jüngst entdeckte. Beide entstanden 1963. Eines ist mit schwarzer Tinte auf Papier gezeichnet und zeigt den Clown mit traurig-gesenktem Blick. Das zweite Bild, – weiße Gouache und schwarze Tinte auf Papier – zeigt ein Profil, in dem beide Augen und der Mund weit offen stehen – Ausdruck des Entsetzens oder herausfordernder Selbstbehauptung? Oder ruft er nur in Richtung des stillen Himmels? [Kat. 22, 23]

V

Die Pariser Schule: Lipchitz' *Pierrot* und Chagalls Clowns

Bietet die spezifisch jüdische Intention von Aschers Bajazzobildern Raum zur Interpretation, so ist dafür wenig Platz in den Werken Jacques Lipchitz' (1891-1973), einem jüdischen Künstler und Zeitgenossen Aschers, der das Thema des *Pierrot* in seinem 1927 entstandenen Werk „*Pierrot Escaping*“ auf besonders faszinierende Weise verwendet. Lipchitz war der erste große Bildhauer, der den Begriff des Kubismus – die Form eines Objektes auf seine geometrischen Teile herunterzubrechen und es rein als Linien und Winkel darzustellen – in ein dreidimensionales Medium übersetzte.¹⁴

¹³ Dies erkennt man besonders deutlich in der Gegenüberstellung der beiden Bilder im von Rachel Stern herausgegebenen zweisprachigen (Deutsch und Englisch), The Fritz Ascher Society 2016, S. 232-233.

¹⁴ Der Titel wird auf Englisch häufig als „*Pierrot Escapes*“ angegeben, aber ich denke, dass aufgrund der Intention des Künstlers, *Pierrot* im Akt des Entkommen (oder eher beim Versuch) zu erfassen, „*Pierrot Escaping*“ einen geeigneteren Titel darstellt.

curved nose and sad expression found in the self-portrait of 1958, in which the thick black ink has been supplemented by white gouache and water color [Fig 7].¹³

Of equal, even astonishing interest, are two images recently uncovered by Rachel Stern. Both are from 1963. One of black ink on paper depicts the clown with sad and downcast eyes; the second, also in black ink with white gouache on paper, presents a profile in which both the eyes and the mouth are wide open: in dismay or in challenging self-assertion? Or is he merely crying out and up toward the silent heavens? [Cats 22, 23]

V

The Paris School: Lipchitz's *Pierrot* and Chagall's Clowns

If the specifically Jewish intention of Ascher's images of the Bajazzo offer ambiguity, there is very little ambiguity to the intentions of one of Ascher's contemporary Jewish artists, Jacques Lipchitz (1891-1973), who used the theme of *Pierrot* in a particularly fascinating way in a 1927 work, „*Pierrot Escaping*.” Lipchitz was the first major sculptor to translate the terms of cubism—reducing the form of an object to its constituent geometric parts and re-presenting it as pure line and angle—to the three-dimensional medium.¹⁴

In a flattened, quasi-cubist sculpture (analogous to Ascher's sometime quasi-pointillist style of painting), Lipchitz has recast *Pierrot* as a Jewish symbol. He has

¹³ This is particularly evident in the juxtaposition of these two images in the definitive bi-lingual (German and English) exhibition catalogue edited by Rachel Stern, The Fritz Ascher Society 2016, pp. 232-233.

¹⁴ The title is often given in English as „*Pierrot Escapes*,” but I believe that, given the intention of the artist to emphasize that *Pierrot* is in the act of escaping (or rather, trying to escape), „*Pierrot Escaping*” is a more accurate rendering of the title.

In einer flachgedrückten, fast-kubistischen Skulptur (analog zu Aschers bisweilen fast-pointilistischem Malstil) hat Lipchitz *Pierrot* als jüdisches Symbol umgestaltet. Er hat die konkrete Figur eines Mannes in einen abstrakten, sechs-strahligen Stern, den Davidstern, verwandelt. Der Jude, der während jahrhundertelanger Unterdrückung leise trauernd im Theater der – tragikomischen – Geschichte Unterhaltung bietet, ist *Pierrot* [Abb. 8].

Pierrot mag dem Raum durch ein Fenster entkommen, aber er kann seinem *Pierrotsein* niemals entkommen. In Lipchitz' Vision formen die Streben des gusseisernen Fensters eine Reihe von Kreuzen – Symbolen für die christliche Welt, der er angehört. Die Leiter der geplanten Flucht ist natürlich aus demselben unzerbrechlichen Metall gemacht, als ob sie die Tatsache unterstreichen soll, dass die Leiter aus dem Nichts ins Nichts führt (da das obere und untere Ende am Fensterrahmen enden). Es gibt kein richtiges Entkommen. Der jüdische *Pierrot* des Künstlers bleibt tatsächlich zwischen dem Eingesperrtsein und der *Illusion* des Entkommens gefangen. Er ist auf ewig zwischen einer Welt, die trotz ihrer vorgetäuschten Säkularisierung christlich ist, und der falschen Leiter aus seiner eigenen Identität eingefroren. In diesem Versuch, seine Identität hinter sich zu lassen, wird der Jude zu einem zweidimensionalen Bild, einem flachgedrückten, sechs-strahligen Stern. Bereits 1927 wuchs der Albtraum in Deutschland heran, der aus seinem Werk eine Prophezeiung machen sollte. Nicht einmal Assimilierung (und in Aschers Fall Konversion) bot ein Mittel zur Flucht oder zum Schutz im von den Nazis kontrollierten Europa.



8 Jacques Lipchitz: *Fliender Pierrot / Pierrot Escaping*, 1948

transformed the concrete figure of a man into the abstract form of a six-pointed star: the Star of David. The Jew, in silent grief during centuries of oppression, offering an entertainment within the theater of history—tragi-comic history—is *Pierrot* [Fig 8].

Pierrot may escape from a room through a window, but he can never escape being *Pierrot*. In Lipchitz's vision, the bars of the cast iron window form a series of crosses—symbols of the Christian world of which he is a part. The ladder of would-be escape is made, of course, of the same unbreakable metal—as if to underscore the fact that that ladder leads from nowhere to nowhere (since its upper and lower extremities terminate at the window frame): there is no real escape. Indeed, the artist's *Pierrot*-Jew remains trapped between imprisonment and the *illusion* of escape; he is eternally frozen between a world which, for all its pretense of secularization, is Christian, and the false ladder out of his identity. It is in attempting to abandon his identity that the

Die auf den ersten Blick offensichtlichste Ausnahme von der Annahme, dass für moderne jüdische Künstler Figuren wie Bajazzo/Pagliaccio/Pierrot als Metapher für Juden standen – als Quelle der Unterhaltung für die Welt, aber innerlich traumatisiert wegen seiner sich fortsetzenden, kaum sich ändernden Unterdrückung – finden wir in Marc Chagall (1887-1985). Dies ist vielleicht nicht überraschend, betrachtet man die Art und Weise, in der Chagall so konsistent ein Vermittler von Licht, schrillen, fauvistischen Farben und manchmal surrealistischen und/oder expressionistischen Formen ist, die Freude und Leben vermitteln. Sogar eines seiner thematisch dunkelsten Bilder, seine 1938, dem Jahr der *Reichsprogromnacht* geschaffene „Weiße Kreuzigung“ – die Darstellung des gekreuzigten Christus als leidender Jude, für den kein Nikodemus oder Josef von Arimathäa da ist, um seinen Körper vom Kreuz zu heben – ist in helles Licht getaucht. Man muss die Dunkelheit des Bildes aus den symbolischen Details beziehen, anstatt von seiner allgemeinen *Gestalt* sofort betroffen zu sein.

Es ist also nicht überraschend, dass die vielen Bilder von Clowns, die Chagall geschaffen hat, ebenfalls tendenziell eher von Licht und Freude, als von Traurigkeit und Schatten geprägt sind – oft als Teil eines größeren Zusammenhanges, der Zirkusse, und nicht des Themas der *commedia dell'arte*. Trotzdem ist da so viel mehr, wie auch in der „Weißen Kreuzigung“, was einem ungeübten und schnellen Auge entgehen könnte. Der Künstler war seit seiner Kindheit in Vitebsk (Weißrussland) vom Zirkus und dessen verschiedenen Figuren fasziniert. Kleine wandernde Schaugruppen kamen zum jährlichen Dorffest oder traten in den Straßen auf. Oft wurden sie, wie er später anmerkte, nicht vom Publikum ge-

Jew is reduced to a two-dimensional image, a flattened six-pointed star. Already by 1927, the nightmare was growing in Germany that would make of this work a prophecy. Even complete assimilation (and in Ascher's case, conversion) would offer no escape and no refuge in Nazi-controlled Europe.

The most obvious exception, at first glance, to the proposition that, for modern Jewish artists Bajazzo/Pagliaccio/Pierrot-like figures come to stand in as symbols of the Jew—as a source of entertainment for the larger world while inwardly traumatized at his ongoing, barely changing oppression—comes with Marc Chagall (1887-1985). Perhaps this should not be surprising, given the manner in which Chagall is so consistently a purveyor of light, of strident, fauvist colors and sometimes surrealist and/or expressionist forms that convey joy and life. Even one of his darkest images, in terms of subject matter—recasting the crucified Christ as a suffering Jew for whom there is no Nicodemus or Joseph of Arimathea to remove his body from the cross—his “White Crucifixion,” painted in 1938, the year of *Kristallnacht*—is bathed in bright light. One has to deduce the image's darkness from its symbolic details, rather than being immediately struck by them in its overall *gestalt*.

So it is not surprising that the many images of clowns that Chagall offers tend also to be bathed in light and joy rather than sadness or shadows—often as part of a larger focus, not on a subject like the *commedia dell'arte*, but the circus. Even so, there is, as with the “White Crucifixion,” more than meets the untutored or overly quick-moving eye. The artist had been fascinated by circuses and their various characters from his childhood in Vitebsk (in

schätzt und gingen leer aus, was dem angehenden Künstler eine Lektion darüber gab, wie angespannt das Künstlerleben sein könnte. Interessant ist, dass ein wichtiger Biograf anmerkte, dass „für ihn Clowns und Akrobaten stets den Gestalten in religiösen Gemälden ähnelten“ – sie waren also anscheinend mehr als nur Clowns und Akrobaten.¹⁵

Es ist vielleicht nicht überraschend, dass als Chagall sich dem Zirkus und dessen Schlüsselfiguren zuwandte, der Clown sehr häufig seine charakteristischen Gesichtszüge – sein Haar, seine Augen, Nase, Mund unterschiedlich stilisiert – trug. Allerdings hatte er einen fragenderen, einen wenig traurigen Gesichtsausdruck anstelle des Künstlers mit üblicherweise strahlenden Augen. Die Freude, die über die 1927 entstandene Gouacheserie tanzt, die Chagall auf Drängen von Ambroise Vollard – Chagalls Händler und Herausgeber seiner Drucke in den 1920ern und 1930ern – schuf, ist weniger offensichtlich in seiner 1967 entstandenen Serie von 23 Farb- und 15 Schwarz-Weiß-Lithographien von *Le Cirque*. Bezeichnend ist, dass zwischen diesen beiden Daten der Holocaust stattfand, der den Künstler auf persönlicher Ebene in einen Flüchtling verwandelt hatte und auf tragische Weise im plötzlichen Tod einer geliebten ersten Frau und unübertreffbaren Muse Bella durch Blutvergiftung gipfelte. Obwohl er – zweimal – erneut Liebe fand, blieb sie stets die Liebe seines Lebens und bis zu seinem Tod im Mittelpunkt seiner erinnerungsbeladenen Kunst.¹⁶

Chagall schrieb 1967 „Ein Zirkus ist beunruhigend. Er ist tiefgründig. Ein zeitlos tan-

Belarus), when small travelling groups of entertainers came to the annual village fair or performed in the streets—often, he would later note, unappreciated by the audience, finishing empty-handed and thus offering a lesson to the aspiring artist as to how potentially fraught the life of an artist might well be. And interestingly enough, one important biographer noted that, “for him, clowns and acrobats always resembled figures in religious paintings”—so they are apparently more than just clowns and acrobats.¹⁵

Perhaps not surprisingly, when Chagall turned to the subject of circuses and their key figures, the clown very often bore his distinctive visage—his hair, eyes, nose, and mouth, however stylized—but with a more quizzical or even slightly sad look than the usually bright-eyed artist himself typically had across his face. The joy that dances across the 1927 series of gouaches that Chagall did at the behest of Ambroise Vollard—Chagall's dealer and the publisher of his prints in the 1920s and 1930s—is less evident in his 1967 series of 23 color and 15 black and white lithographs of *Le Cirque*. Most obviously, between those two dates the Holocaust had occurred which, on a personal level, turned the artist into a refugee and culminated, tragically, with the sudden death from sepsis of his beloved first wife and ultimate muse, Bella. Although he found love again—twice—she remained the love of his life and center of his memory-laden art, virtually until the day he died.¹⁶

Chagall wrote, in 1967, that “a circus is disturbing. It is profound. A timeless dancing game where tears and smiles, the play of

¹⁵ Jackie Wullschlager, *Chagall: A Biography*. Knopf, 2008, 337.

¹⁶ Für detaillierte Ausführungen dazu, konsultieren Sie am besten die Biografie von Sidney Alexander: *Chagall*. New York: G.P. Putnam's Sons, 1978, 361-371.

¹⁵ Jackie Wullschlager, *Chagall: A Biography* Knopf, 2008, 337.

¹⁶ For a detailed discussion of this, see the biography by Sidney Alexander: *Chagall*. (New York: G.P. Putnam's Sons, 1978), pp. 361-371.

zendes Spiel, in dem Tränen und Lächeln, die Arm- und Beinbewegungen zu großartiger Kunst werden.¹⁷ Lächeln findet man also sicherlich, aber auch Tränen. Tatsächlich ist eine der beeindruckenderen Ausnahmen zu Chagalls „Bajazzoausnahmen“ sein „Clowns bei Nacht“ aus dem Jahr 1957. Nicht nur, weil das Umfeld, in dem die Figuren schweben, so dunkel ist, eine sehr gespenstische Welt, sondern weil die auffälligste Figur ein weißes Gesicht (anspielend auf eine tragische Maske) hat und eine weiße Geige spielt und einen so traurigen Gesichtsausdruck hat, wie auch Watteaus „Pierrot“, oder gar noch mehr. Des Weiteren ist die Figur im Mittelpunkt der Komposition ein Hahn in auffälligen Farben, der ein wiederkehrendes Symbol in Chagalls Werken ist, das besonders nach dem zweiten Weltkrieg für die menschliche Aggressivität steht, die Gewalt und Kriege sät anstelle der Liebe und des Friedens, die der Zirkus als magische Pause von der Welt bietet. Besonders der Clown bietet uns genau das: er bringt uns zum Lachen, egal wie ernst oder traurig wir sind (und auch wenn der Clown selbst innerlich weint) [Abb. 9].

Dieser Clown bietet außerdem noch die Musik seiner Geige dar, die von der Flöte des Mädchens zu seiner Linken und des Betrachters Rechten begleitet wird, und ein zweites Mädchen getragen vom Hahn, ihr Mund weit geöffnet, als singe sie mit, begleitet von anderen schattenhaften Sängern. Wenn Musik die Nahrung der Liebe ist (wie Shakespeares Duke von Orsino in der Eröffnung der Bardenkomödie „Was ihr wollt“ beobachtet), so ist sie also das Gegenmittel zu Hass und Krieg und Traurigkeit. So kann es schließlich sein, dass dieser blasse Clown, der auch der Künst-

¹⁷ Dies ist auch in dem Text zitiert, der 1967 die Folge von Lithographien *Le Cirque* begleitet, die in Paris von Teriade herausgegeben wurde.

arms and legs take the form of great art.”¹⁷ So smiles are there, to be sure, but tears as well. Indeed, one of the more stunning exceptions to the Chagall “bajazzo exception” is his 1957 “Clowns at Night”—not only because the context within which the figures float is so dark, a very spectral kind of world, but because the most prominent of them, white-faced (suggesting a tragic mask) and playing a white violin, has as sad an expression on his face as does Watteau’s Pierrot, or perhaps more so. Moreover, the figure in the center of the composition—in noticeable color—is a rooster, which is one of those recurrent Chagall symbols that, particularly after World War II came to stand for the sort of human aggression that yields violence and wars, rather than the love and peace that the circus offers as a magical respite from the world. That the clown in particular offers: who makes us laugh no matter how serious or sad we are (and even if the clown himself is weeping within) [Fig 9]. This clown, moreover, offers the music of his violin, accompanied by that of the flute played by the girl to his left and the viewer’s right and the girl carried by that rooster, her mouth wide-open as if singing along, and other shadowy singers. If music be the food of love (as Shakespeare’s Duke of Orsino observes in the opening line of the Bard’s comedy, *Twelfth Night*), it is therefore the antidote to hate and war and sadness. So it may be, after all, that this pale clown who is the artist is also the Jew, always fiddling in precarious places—as other Chagall violinist figures do, even on or above the roofs of houses.

In the end, however, most of even the sad clowns that eventuate in Chagall’s vocabulary are more akin to those by Ascher than to the Pierrot of Lipchitz, in the ambigui-

¹⁷ This is quoted in the text accompanying the 1967 suite of lithographs, *Le Cirque*, published in Paris by Teriade.

ler ist, auch der Jude ist, stets an unsicheren Orten fiedelnd, wie es andere Geiger in Chagalls Werk tun, sogar auf oder über den Dächern von Häusern.

Letzten Endes ähneln allerdings die traurigen Clowns in Chagalls Repertoire eher jenen von Ascher als dem Pierrot von Lipchitz, in der Mehrdeutigkeit dessen, was ihre Traurigkeit darstellen mag. Größtenteils mag es scheinen, dass für Chagall der Clown kein Platzhalter für den Juden per se ist, nicht einmal nach dem Holocaust, es sei denn als Beschönigung: Wären er und Bella nicht Juden gewesen, hätten sie nicht zur Zeit des Holocaust aus Europa fliehen müssen und sie wäre vielleicht nicht im Doppel-exil, dem sie ausgesetzt worden waren (von Weißrussland nach Frankreich und weiter in die Vereinigten Staaten), verstorben. Wenn der traurige Clown der hungernde Straßenkünstler der Kindheit des Malers ist, an den er sich gemeinsam mit so vielem aus dieser lang vergangenen Zeit an einem längst zerstörten Ort erinnern kann, dann ist er auch der jetzt wohlhabende, fröhliche, doch ewig wehmütige Künstler, der die jugendliche Liebe, die er verloren hat, nicht vergessen kann. So ist es Chagall – der zufällig Jude ist, eher als Chagall der Jude –, der manchmal fröhliche, manchmal traurige Clowns im Laufe der Jahrzehnte abbildet.

VI

Die gekreuzigten Clowns von Jacob Pins

Wir können diesen Gedanken noch einen Schritt weiterführen, indem wir uns mit Jacob Pins’ Umgang mit dem Clown beschäftigen. Pins (1917–2005) – vor allem bekannt für seine Holzschnitte und einige seiner späteren fauvistischen Gemälde – war wie Ascher in Deutschland geboren, in der Kleinstadt



9 Marc Chagall: *Clowns bei Nacht / Clowns at Night*, 1957

ty of what their sadness represents. For the most part it would seem that for Chagall the clown would not be a stand-in for the Jew, per se, even after the Holocaust, except by extenuation: had he and Bella not been Jews, they would not have had to flee Europe at the time of the Holocaust, and she might well not have died in the double exile to which they had become subject (from Belarus to France and from France to the United States). If the clown who is sad is the starving street artists of the painter’s childhood, remembered with so much else from that long-gone time and long-destroyed place, he is also the now-wealthy, joyful yet eternally wistful artist who cannot forget the youthful love that was lost to him. So it is Chagall—who is incidentally Jewish rather than Chagall the Jew—who depicts sometimes joyful, sometimes saddened clowns, over the decades.

Höxter. Sein Vater entstammte einer langen sephardischen Linie, die für viele Generationen in Holland gelebt hat, und seine Mutter war eine deutsche Jüdin. Während sein Vater imstande war, seinen 19-jährigen Sohn drei Jahre nach Amtsübernahme Hitlers nach Palästina zu senden, trugen er und seine Frau ein unglückliches Schicksal: Beide wurden deportiert und 1944 im Rigaer Ghetto ermordet.

Pins, der sich als Künstler unter der Obhut Jakob Steinhardts entwickelte und vom deutschen Expressionismus und der japanischen Holzschnitt-Kunst beeinflusst wurde (von letzterer war er jahrzehntelang der angesehenste israelische Sammler), zog es vor, das Chaos und die Brutalität, die seine 20iger geprägt haben, größtenteils hinter sich zu lassen und sich in seiner Kunst stattdessen den Erinnerungen seiner liebevollen Kindheit und positiven Gedanken im Hinblick auf Gegenwart und Zukunft zu widmen. Dennoch scheinen bei seiner Auseinandersetzung mit dem Clown eher dunklere Elemente zum Vorschein zu kommen, wobei sich Chagall's „Clowns bei Nacht“, Lipchitz' „Pierrot Escaping“ und einige Darstellungen des Bajazzo von Ascher überschneiden.

Jeder Künstler bringt einen Teil seiner selbst in die Figuren und Gesichter, die er darstellt, ein. So finden wir auch in Pins' Gesichtern und Figuren einen Teil seiner Person. In seinem Fall verbindet er besonders die Darstellungen der Clowns mit sich selbst, und zwar nicht nur als Individuum, sondern auch als Vertreter der Menschheit. Ziva Amishai-Maisels hebt dies so vor: „[F]ür Pins ist der Clown eine Art Selbstporträt, zumal er behauptet, dass wir alle in unserem Sein einen Clown in uns tragen als einen Bestandteil unseres Wesens. Er war von Clowns fasziniert,

VI

The Crucified Clowns of Jacob Pins

We might turn this issue one twist further, by considering Jacob Pins' handling of the clown image. Pins (1917-2005)—best-known for his woodcuts and some of his late Fauvist paintings—was, like Ascher, born in Germany, in the small town of Höxter; his father came from a long Sephardic line that had spent many generations in Holland, and his mother was very much a German Jew. While his father was able to send off his 19-year-old son to Palestine three years after Hitler became chancellor of Germany, he and his wife were not so lucky; deported, they both ultimately were murdered in the Riga ghetto in 1944.

Emerging gradually as an artist under the tutelage of Jacob Steinhardt, influenced by German expressionism and by Japanese woodblock prints, (of which he was the pre-eminent Israeli collector over the decades), Pins preferred, for the most part, to leave the chaos and cruelty that defined the world of his twenties behind, in favor of the memory of his love-filled childhood and of positive thoughts focused on the present and future, in his art. Yet when he touched upon the idea of the clown, it would seem that darker elements, that intersect the “Clowns in the Night” of Chagall, Lipchitz' “Pierrot Escaping,” and some of Ascher's bajazzo images, emerge.

Every artist puts some of himself or herself in the figures and faces that s/he depicts—so every face and figure that Pins depicts has some of himself in it. In his case, he specifically attaches his representations of clowns to himself and to what he is not only as an individual but as a representative of humanity. As Ziva Amishai-Maisels has pointed out, “[f]or Pins, the clown is a form of self-portrait,

seit er sie als Kind im jüdischen Blumenfeld Zirkus während dessen jährlichem Wintergastspiel in Höxter gesehen hatte. Er ahmte die komischen Routinen auch nach Monaten immer wieder nach... Für ihn ist der Clown ein ‚Pagliacci‘ [sic] der sein Gesicht mit einer lachenden Maske anmalt, die seine innere Tragödie verbirgt.“¹⁸

Jeder Künstler verbindet auch stets das Persönliche mit dem Universellen, indem er Brücken schlägt, die die verschiedenen Untergruppen der Menschheit, in die er passt – Religion, ethnische Abstammung, Rasse, Nationalität, Geschlecht – widerspiegeln. Das Motiv eines traurigen Clowns, der uns, während er innerlich weint, zum Lachen bringt und in Pins „Clown in Grau“ (1953) auf sehr zarte Weise bekundet wird, scheint die Auffassung als Selbstporträt zu transzendieren: Pins, so die Auffassung Amishai-Maisels, verbindet sich durch den Clown nicht nur mit sich selbst, sondern auch mit allen Anderen, da der in jedem von uns wohnt. Aber die Besonderheiten von Pins' Leben – als Jude, als deutscher Jude, jemand, der es geschafft hat, dem Holocaust zu entfliehen, während seine Eltern davon verschlungen wurden – können hier nicht ignoriert werden, auch wenn er dies vielleicht bevorzugt hätte. So viele seiner Gemälde streben in das Reich der strahlenden fauvistischen Farben und reich empfundenen Landschaften sowie von Menschenansammlungen. Seine Clowns scheinen jedoch niemals zu lachen, weder in der gemalten noch in der in Holz geschnitzten Form. Einerseits kann man wie auch Amishai-Maisels davon ausgehen, dass Pins' „Clown mit Glas“ (1953) eine Beziehung zum Motiv des

as he claims that we all have a clown inside us as one aspect of our being. He has been fascinated by clowns ever since watching them in the Jewish Blumenfeld Circus, which visited Hoexter every winter when he was a boy, and he used to repeat their comic routines for months afterwards... For him, the clown is a “Pagliacci” [sic] who paints his face into a smiling mask behind which he hides his inner tragedy.”¹⁸

Every artist also connects the personal to the universal by means of various bridges reflecting different subsets of humanity into which he or she fits—religion, race, ethnicity, nationality, gender. The theme of a sad clown, who makes us laugh while he inwardly weeps, which we see evinced in a particularly soft-hued manner in Pins' “Clown in Greys” (1953) may be seen to extend beyond the notion of self-portrait: after all, Pins' comment as reported by Amishai-Maisels connects himself to all others by way of the clown that he perceives within us all. But the particulars of Pins' life—as a Jew, a German Jew, one who managed to escape the Holocaust but whose parents were swallowed up by it—cannot be ignored, even if he himself preferred for the most part to do just that. So many of his paintings push forward into a realm of brilliant fauvist color and richly conceived landscapes or gatherings of people. But his clowns never seem to be laughing, whether in painted or woodcut format.

On the one hand, one may recognize, as Amishai-Maisels does, the way in which Pins' “Clown with a Cup” (1953) suggests a relationship to the theme of the lonely harlequins depicted by Picasso [Fig 10]. On the other hand,

¹⁸ Ziva Amichai-Maisels, “Jacob Pins: Beneath the Surface,” in *Jacob Pins: Drawings and Oil Paintings, 1942-2000*. Ausstellungskatalog, Jerusalem: The Artists' House (Oktober-November, 2000), S. 8.

¹⁸ Ziva Amichai-Maisels, “Jacob Pins: Beneath the Surface,” in *Jacob Pins: Drawings and Oil Paintings, 1942-2000*. exhibit catalogue, Jerusalem: The Artists' House, (October-November, 2000), p. 8.

einsamen Harlekins bei Picasso aufweist [Abb. 10]. Andererseits lässt Pins' einzigartige Übersetzung des Motivs in Figuren, die nicht nur hängen, sondern gekreuzigt sind, eine anders nuancierte Intention als die Picassos vermuten. Sein „Jesus“ im „Gekreuzigten Clown“ (1957) ist ein skelettartiger Jude – wie jene Juden, die ausgezehrt die Konzentrationslager überlebt oder nicht überlebt haben – an einem Kreuz. Es ist daher kein grosser Gedankensprung, in dem stilisierten Expressionismus des Holzschnittes von 1962 „Hängender Clown“ eine Verbindung zu seiner Beziehung zum Holocaust zu se-



10 Jacob Pins: Clown mit Glas / Clown with Cup, 1953, 1957

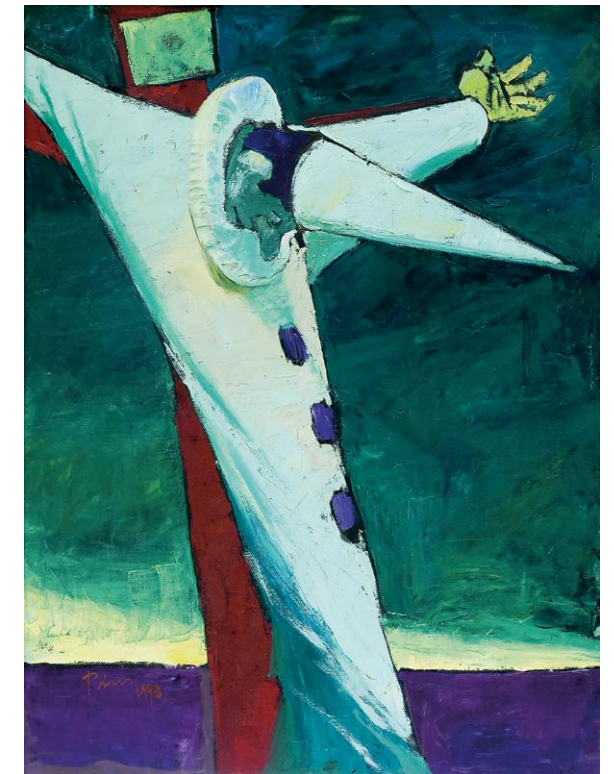
Pins' unique translation of the theme toward figures not only hanging but crucified suggests a differently angled intention from that of Picasso. His 1957 „Jesus“ is a skeletal Jew—like the skeletal Jews who did and did not survive the Concentration Camps—on the cross. It is hardly a leap, then, to see in the stylized expressionism of the 1962 woodcut, „Hanging Clown“ a tie to his ties to the Holocaust, the Jew without refuge or friend who haunts the artist even a generation after World War II, as a resident in the Jewish land. So, too, his 1961 painting, „The Crucified Clown,“ with its very yellowish left hand upturned to the sky as if to ask why what is happening is *happening*: why God has abandoned him—as Jesus on the cross is said to have asked God the Father [Fig 11].

These images are several conceptual leaps beyond the sadness of Watteau's Pierrot or Picasso's Harlequins. „The Crucified Clown,“ surely not by coincidence, was painted two years after Pins visited Germany (in 1959) for the first time since his flight in 1936, and in the year of the Adolph Eichmann trial in Jerusalem—the first trial for murder that included live television coverage broadcast across the planet. In that year and its aftermath, the entire world and certainly the world of Israel, was being reminded in a daily barrage of brutal recollections and testimony, by scores of Holocaust victims, of the events that the world, including Israel, had been trying to forget for more than a decade.

The following year, 1962, Pins painted a work called „Saints and Fools.“ He was clearly taken by this subject in that post-Eichmann-trial-and-execution year. His sense of Church hypocrisy, as Avishai-Maisels points out, had not surprisingly begun during the Holocaust, „when he recalls being struck by the con-

hen: Der Jude ohne Zuflucht oder Freund, der den Künstler auch eine Generation nach dem Zweiten Weltkrieg als Bewohner des jüdischen Landes heimsucht. Gleiches in seinem Gemälde von 1961 „Gekreuzigter Clown“, mit der sehr gelblichen Hand, zum Himmel ragend, als würde sie fragen wollen, warum das, was geschieht, *geschieht*: Warum hat Gott ihn verlassen – wie Jesus am Kreuz den Gottvater gefragt haben soll. [Abb. 11]

Diese Bilder sind mehrere konzeptionelle Sprünge jenseits der Traurigkeit von Watteaus „Pierrot“ oder Picassos Harlekinen. „Gekreuzigter Clown“ wurde – sicherlich nicht aus Zufall – zwei Jahre nach Pins' Deutschlandbesuch 1959 gemalt; dem ersten nach seiner Flucht 1936 und im gleichen Jahr, in dem Adolf Eichmann in Jerusalem der Prozess gemacht wurde – der erste Mordprozess, der per Fernsehübertragung in die ganze Welt ausgestrahlt wurde. In diesem Jahr und darüber hinaus wurde die gesamte Welt und zweifellos die Welt Israels durch die tagtäglichen, brutalen Erinnerungen und Zeugenaussagen der Holocaustopfer an die Gräueltaten erinnert, die die Welt, einschließlich Israel, für mehr als ein Jahrzehnt zu vergessen versucht hatte. Im Folgejahr malte Pins „Heilige und Narren“. In diesem „Nach-Eichmann-Prozess- und-Hinrichtungs-Jahr“ war er von diesem Motiv eindeutig angetan. Avishai-Maisels unterstreicht an dieser Stelle, dass seine Auffassung von der Scheinheiligkeit der Kirche während des Holocausts begann, „als er sich erinnerte, vom Widerspruch zwischen dem Reichtum des Vatikans, dem Armutsgelübde der Kirche und der tatsächlichen Armut der Massen überwältigt worden zu sein.“¹⁹ Der Eichmann-Prozess und seine Begleiterscheinungen können nur geholfen haben, solche



11 Jacob Pins: Gekreuzigter Clown / Crucified Clown, 1961

trast between the wealth of the Vatican, the Church's vows of poverty, and the actual poverty of the masses.”¹⁹ The Eichmann trial and its concomitants can only have helped such feelings re-emerge for him. He began to produce another painting with the same title—to which, however, over the following nine years he added a pair of wings, yielding a triptych. Given the historical significance of the triptych form in Christian art—to symbolize the triune God, the three components both separate from and joined to each other—it is most often the case that post-Holocaust Jewish artists who use that form imply a question with it: where was the Christian God of love and mercy when so many of God's human progeny were being slaughtered with unparalleled systematic and calm viciousness?

19 Ibid, S. 10.

19 Ibid, p. 10.

12 (a-c) Jacob Pins:
Heilige und Narren / Saints and Fools,
1962 - 71



12 a

Gefühle erneut aufkommen zu lassen. Er begann ein neues Gemälde zu produzieren, dem er jedoch in den neun Folgejahren zwei Flügel – ein Triptychon ergebend – hinzufügte. In Anbetracht der historischen Bedeutung des Triptychons in der christlichen Kunst, welche die Dreieinigkeit Gottes – die drei Elemente sowohl voneinander getrennt als auch miteinander verbunden – darstellt, ist es meistens der Fall, dass jüdische Künstler nach dem Holocaust bei der Verwendung dieser Form implizit auch die Frage stellen, wo denn der christliche Gott der Liebe und Barmherzigkeit gewesen sei, als so viele seiner menschlichen Abkömmlinge mit nie dagewesener Systematik und ruhiger Bösartigkeit beispiellos abgeschlachtet wurden.

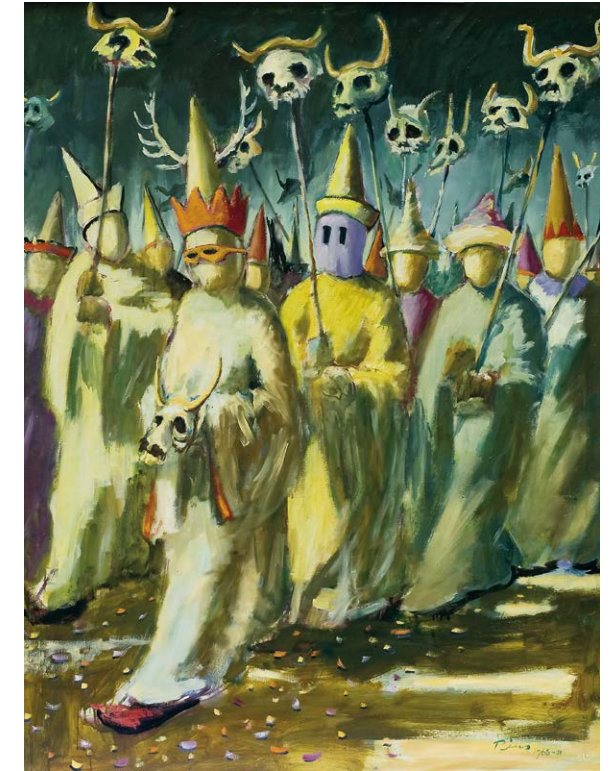
Auf dem Bild von 1962, das den zentralen Teil des Triptychons darstellt, erheben sich zwei Figuren aus der Menschenmenge. (**Abb. 12b**)

In the 1962 image that eventuates as the central panel of the triptych, two figures rise above the crowd. (**Fig 12b**) One, just left of center, wears a jester's cap—the cap of the clown who in one era entertains the king and his court and a paying audience in another. The other, to the right, is a figure being crucified; the figure wears the clownish garment of a playing card: he is the king of spades—indeed, a “K” tops the vertical plank of the crucifix, punning on the traditional Christian imagery in which the crime of which the Romans were accusing Jesus in crucifying him is inscribed above his lolling head: Jesus of Nazareth, King of the Judaeans (sometimes in Latin, sometimes in Greek, sometimes in Aramaic, sometimes in some combination of those three languages). This sad-eyed, crucified figure is ignored by the crowd of figures that shuffles by—except by the jester and, just down to the right of the card-man (al-



12b

Die links von der Mitte befindliche trägt eine Narrenkappe – die Kappe des Clowns, der, je nach Zeitalter, den König und seinen Hof oder das zahlende Publikum unterhält. Die Figur auf der rechten Seite wird gekreuzigt. Sie trägt die clowneske Kleidung einer Kartenfigur, und zwar die des Pik-Königs. Tatsächlich erkennt man ein „K“ auf dem senkrechten Kreuzfixbalken – ein Wortspiel, das sich an die traditionelle christliche Bildsprache anlehnt, in der die Römer das Verbrechen, für das Jesus sterben musste, über dessen zur Seite gefallenen Kopf ins Kreuz ritzen: „Jesus von Nazareth, König der Juden“ (sowohl auf lateinisch wie auf griechisch als auch auf aramäisch oder in einer Kombination der drei Sprachen). Diese gekreuzigte Figur mit traurigen Augen wird von der vorbeischiebenden Menschenmenge ignoriert – mit Ausnahme des Narren und, gleich rechts unter dem Karten-Mann (beinahe eine Ironisierung des Gott-Mannes), einer



12c

most a tongue-in-cheek pun on God-man), a rather contemporary bearded figure: a Jew, by physical stereotype.

The two sides of the triptych expand the vocabulary of the artist's concern. The right-hand panel (added in 1965, and named “March of the Fools”) offers a procession of cone-hatted, masked and white-robed figures holding the skulls of horned animals aloft on poles as they stride forward amid the confetti of a parade strewn along the ground. (**Fig 12c**) The array offers a quadruple pun. On the one hand, those coned hats and masks recall imagery from the Spanish Inquisition, when its victims (most often real or imagined Jews) were moved in a forced procession toward the scaffolds where they would be burned for the sake of the Church's distorted concept of God's will and its role in fulfilling that will. On the second hand, the image connotes

eher modernen Figur mit Bart: der Jude in seiner stereotypischen Darstellung.

Die zwei Flügel des Triptychons erweitern das Vokabular des besorgten Künstlers. Die rechte Tafel (welche im Jahr 1965, mit dem Titel „Marsch der Narren“ hinzugefügt wurde) zeigt einen Umzug von maskierten Gestalten mit kegelförmigem Hut und weißem Gewand, welche Schädel gehörnter Tiere auf Stangen hochtragen, während auf dem Boden Konfetti einer Parade verteilt ist. (**Abb. 12c**) Es liegt hier eine vierfache Anspielung vor: Einerseits erinnern die kegelförmigen Hüte an Darstellungen der spanischen Inquisition, bei der die Opfer (meist echte oder angebliche Juden) in einer erzwungenen Prozession zu den Scheiterhaufen gejagt wurden, auf denen sie wegen einer verzerrten Auffassung der Kirche, von Gottes Willen und dessen Erfüllung verbrannt wurden. Zweitens spielen sie auf christliche nationalistische Gruppen wie dem Ku-Klux-Klan an, die sich darin auszeichnen, Juden und Schwarze im Namen ihres gekreuzigten weißen Gott-Mannes zu erhängen. Drittens deutet es auf heidnische Anbeter der Stier-Gottheiten (Götter wie Dionysos, Apis und andere), die während der *orgeia* (geheime Ordinations-Rituale) den Stier – als Symbol der entsprechenden Gottheit – schlachteten, sein Fleisch aßen, das Blut tranken, um somit seinen physischen Körper buchstäblich ihrem eigenen Körper zu eigen zu machen (später wurden Fleisch und Blut von dem metaphorischen Pendant – Brot und Wein – ersetzt). Dies entwickelte sich während der römischen Zeiten, als das Christentum aus der israelitisch-judäischen Tradition hervortrat und wie das Judentum Elemente des Heidentums aufnahm. Viertens könnten diese gehörnten Tierschädel auch auf eine althergebrachte Vermutung der Christen bezüglich der Juden

Christian nationalist groups like the Ku Klux Klan—who specialize in hanging Jews and Blacks in the name of their crucified white God-man.

On the third hand, it suggests pagan bull-worshippers (gods like Dionysus, Apis, and others) who during their *orgeia* (secret rituals of ordination into the cult), slaughtered the bull that symbolized their respective gods and ate the flesh and drank the blood of the dismembered god-bull, in order to take its physical body literally into their own bodies (later, the flesh and blood was replaced by a metaphorical substitute: bread and wine). This developed during the Roman era when Christianity was emerging out of the Israelite-Judaean tradition alongside Judaism and absorbing into itself elements of paganism such as this. On the fourth hand, those horned skulls might allude to the long-held Christian supposition regarding Jews: that, in being allied with the Satan and the anti-Christ, (since they don't worship the Christ who is God's only-begotten Son), they all have horns. This procession celebrates the killing of nine horned beasts: the number associated with the Jewish festival of rededication: Hanukkah (that coincides on the calendar with the celebration of the birth of Jesus).

The left-hand panel, (added between 1967 and 1971), is called “The Adoration of the Scarecrow,” and shows figures gathering around—kneeling, standing, hands clasped in prayerful position—a pole with a cross bar adorned with a tattered red coat, a necklace, and a rough-edged purple hat with an orange feather sticking up and out of its back. (**Fig 12a**) One cannot miss the positioning of the empty garment on those two pieces of wood: another cruciform. The artist's distaste for the Christianity that, in the name of the God

anspielen: dass sie nämlich alle, da sie mit Satan und dem Antichristen verbündet sind (da sie Christus nicht verehren, Gottes einzigen Sohn), Hörner haben müssen. Diese Prozession feiert die Tötung neunhörniger Tiere: die Zahl, die mit dem jüdischen Fest der Wiedereinweihung des zweiten Tempels assoziiert wird: Chanukka (das auf dem Kalender mit dem feierlichen Begehen der Geburt Christ zusammenfällt).

Die linke Tafel (zwischen 1967 und 1971 hinzugefügt) trägt den Titel „Anbetung der Vogelscheuche“ und zeigt Figuren – niederknien, stehend, in betender Position – die sich versammeln um einen Pfahl mit Querbalken, der mit einem zerfetzten roten Mantel, einer Halskette und einem grobkantigen violetten Hut und einer orangefarbenen Feder verziert ist. Nicht zu übersehen ist hier die kreuzförmige Positionierung des Kleidungsstücks auf den beiden Holzbalken: noch ein Kruzifix. Die Abneigung des Künstlers gegenüber dem Christentum, welches im Namen des Gottes der Liebe so viele Juden – darunter seine Eltern – abgeschlachtet hat, ist kaum zu ignorieren: Der Gott, den sie anbeten, ist eine leere, leblose Figur, die lediglich aus Schatten der zerfetzten Lumpen besteht und der gegenüber allesamt ihre Frömmigkeit ausdrücken. Alle – mit Ausnahme der einen sich abkehrenden Figur, mit dem Kopf in die andere Richtung geneigt, in einem blauen Kleid (die Farbe des Himmels und der Wahrheit im traditionellen christlichen Symbolismus des Mittelalters, der Renaissance und des Barocks), dessen weiter Ausschnitt ihren üppigen, nackten Körper preisgibt. Hier stellt sich die Frage, ob Pins wieder eine Anspielung wagt: auf Maria Magdalena (die Prostituierte, die von Jesus erlöst wurde, die sich hier jedoch von der fälschlichen erlösenden Ver-

of love, slaughtered so many Jews—including his own parents—can hardly be ignored: the God they bend to is an empty, lifeless being, nothing but shadows within those tattered garments toward which they all direct their piety. Almost all, that is—except for the one figure turning away, her head at an opposite tilt, her blue robe (its color that of the sky and thus of truth, in traditional Christian medieval, Renaissance, and Baroque symbolism) wide open to reveal her lush, naked body. Does Pins pun once again—between the tradition of Mary Magdalene, the prostitute who is redeemed by Jesus but who, in this image, turns from the false redemptive promise of a scarecrow, and the Renaissance-Baroque tradition in Western, Christian art, of truth allegorized as a naked woman (think of Titian's 1514 “Sacred and Profane Love”) as opposed to one gussied up with fancy clothes and jewels (like the necklace around the scarecrow's non-neck)?

There are threads that weave these four Jewish artists together in their visual relationships with Bajazzo/Pagliaccio/Pierrot. There is the thread that addresses the Jewish experience in the modern world, and within art, which includes the appropriation of the crucified Jesus as a traditional Christian symbol, transforming it into a Jewish symbol, albeit differently, by Chagall and Pins. There is the overt interweave by Lipchitz of Pierrot and the modern Jew. There is Pins' interweave of the clown with Christ and with the Jews victimized by Nazism. Against the backdrop of all this, Ascher's psychologically and visually ambiguous and complex associations of both Bajazzo with Christ and Bajazzo with the Jew—pushing against his poetry and ambiguously despairing and triumphant, richly-worked landscapes—draw the mind as

heißung der Vogelscheuche abneigt) und auf die westliche, christliche Versinnbildlichung der Wahrheit durch die nackte Frau (man denke an Tizians Werk von 1514 „Himmlische und Irdische Liebe“) im Kontrast zu dem Zur-Schau-Tragen von eleganten Kleidern und Schmuck (wie die Kette um den „Hals“ der Vogelscheuche)? [Abb. 12a]

Es gibt einen roten Faden, der diese vier jüdischen Künstler in ihrer visuellen Beziehung zum Bajazzo/Pagliaccio/Pierrot verflacht. Ein Themenstrang adressiert die jüdische Erfahrung in der modernen Welt und in der Kunst, die die Aneignung des gekreuzigten Jesus als traditionelles christliches Symbol und dessen Transformation in ein jüdisches Symbol – wenn auch auf unterschiedliche Weise – von Chagall und Pins beinhaltet. Bei Lipchitz findet sich eine offenkundige Verflechtung zwischen Pierrot und dem modernen Juden. Bei Pins findet sich eine Verknüpfung zwischen dem Clown, Christus und den Juden, die Opfer des Nationalsozialismus waren. Vor dem Hintergrund all dessen ziehen Aschers psychologisch und visuell mehrdeutigen und komplexen Assoziationen von Bajazzo mit Christus und Bajazzo mit dem Juden – gegen seine Poesie und mehrdeutig verzweifelte und triumphale, reich bearbeitete Landschaften – sowohl den Geist als auch das Auge an. Mit weiteren Fäden, die sich von den Griechen zu Watteau spannen, entsteht ein farbenreicher und unwiderstehlicher Wandteppich.

well as the eye. With yet further conceptual threads that extend from the Greeks to Watteau, the resultant tapestry is colorful and compelling.



13 Ruine von Aschers Versteck in Berlin, Lassenstraße 26 | Bombed-out Building Lassenstraße 26

Gedichte | Poems

Fritz Ascher

(1893 – 1970)

BAJAZZO

Narr der ich bin,
Topaz der Masse.
Ihr blödes Lachen
treibt mich her.
Je toller wird mein
Spiel = Grimasse –
Je mehr ich grolle, -
kreischt es höhr.
Ich fühle wie
der Hund die Streiche,
der wehrlos an
der Kette zerrt.
Pein krampft zu Schmerz -,
die Seele weint.
Und Tod und Trauer
schleichen.

(Buch 2, 1942-1945, S. 211, Nr. 376)

BAJAZZO

Fool am I,
the amusement of the masses.
Their stupid laughter
pushes me here.
The more absurd my play = grimace =
the more I rumble resentfully, -
The shrieks grow shriller.
I feel as
the dog does the lash,
that weaponless
tugs on his leash.
Agony convulses with suffering -,
My soul weeps.
And death and mourning
Prowl.

(Poems Vol. 2, 1942-1945, p. 211, no. 376)

BAJAZZO

Die Masse stürmte
um ihn her.
Starr, stumm, in sich
blieb er versunken.
Nur dieses Lächeln
was sich fand, sprach
alle Qual, die in ihm lag.

Sein Leben einst ein
bunter Tanz, nach außen
und ein graues Leer.
Nichts ward erreicht
wonach er strebte.
Er liebte, Sehnsucht
ward zum Hohn
und hatte eine warme Seele.

Das Spiel ist aus -
Die Tat geschah.
„Ein ganzer Mensch“ ward
Mörder und gestört.

(Buch 4, undatiert, S. 123 (130) , Nr. 183)

BAJAZZO

The masses storm
around him.
Benumbed, mute, he stayed sunk
within himself.
Only this slight smiling,
one might discover, spoke
of all the agony that lay piled in him.

His life is a single
mottled dance, beyond
and within a grey void.
Nothing will he attain
however he strives.
He loved, longing
became scorn
and had a warm soul.

The play is done –
The deed is done.
“A complete person” was
destroyer and destroyed.

(Poems Vol. 4, not dated, p. 123 (130), no. 183)

BAJAZZO

Wie ich den Pöbel doch verachte,
der dumm Grimasse in mir sieht.
Gern fleucht ich dem =
jedoch ich schmachte,
in Fesseln bunter Harlekin.

Sie fühlen nicht das kranke Leben,
wies dürstend Höherem erbebt.
Mein Weg wurd Leid und voller Dornen.
Ans Schöne hab ich mich verloren.
Zerstampft, verhöhnt
ward Liebe die gesteht.

(Buch 5, 1942, S. 11, Nr. 17)

BAJAZZO

How I despise the mob,
that sees in me a dumb grimace.
I'd like to flee that =
however, I languish
bound colorful harlequin.

They don't feel the ailing life,
thirstily trembling to achieve.
My path turned suffering and full of thorns.
I lost myself in beauty.
Pounded, mocked
Was love admitted.

(Poems Vol. 5, 1942, p. 11, No. 17)

DER NARR

Glaubt meine Weisheit
narres Spiel.
Und spürt es nicht
der Wahrheit Zeugnis.
Grinst blöde, lacht
wo Ernst und Schweigen =
meint noch dass es mich
eitel macht.
Narr der ich bleib,
muß mir genügen, in Wunsch und Sehnsucht
mich verlieben,
wie Traum mir
schönen Friede schafft.

(Buch 2, 1942-1945, S. 210, Nr. 374)

FOOL

Think my wisdom
a foolish game.
And don't feel
the testimony of Truth.
Grins stupidly, laughs
Face gravity and silence =
still deems it makes me
vain.
Fool that I stay
must suffice for me, in desire and longing
falling in love
like dream gives rise
to pleasing calm to me.

(Poems Vol. 2, 1942-1945, p. 210, No. 374)

Katalog:
Der Vereinsamte.
Clowns in der Kunst Fritz Aschers
(1893 – 1970)

Kat.-Nr. 24 – 43
(Landschaften)



Kat. 24

Sonnenblume / Sunflower

1950er / 1950s

Weißer Gouache und schwarze Tusche über Aquarell auf Papier /
White gouache and black ink over watercolor on paper /

35.3 x 35.7 cm / 13.9 x 14 in.

Privatsammlung / Private collection



Kat. 25

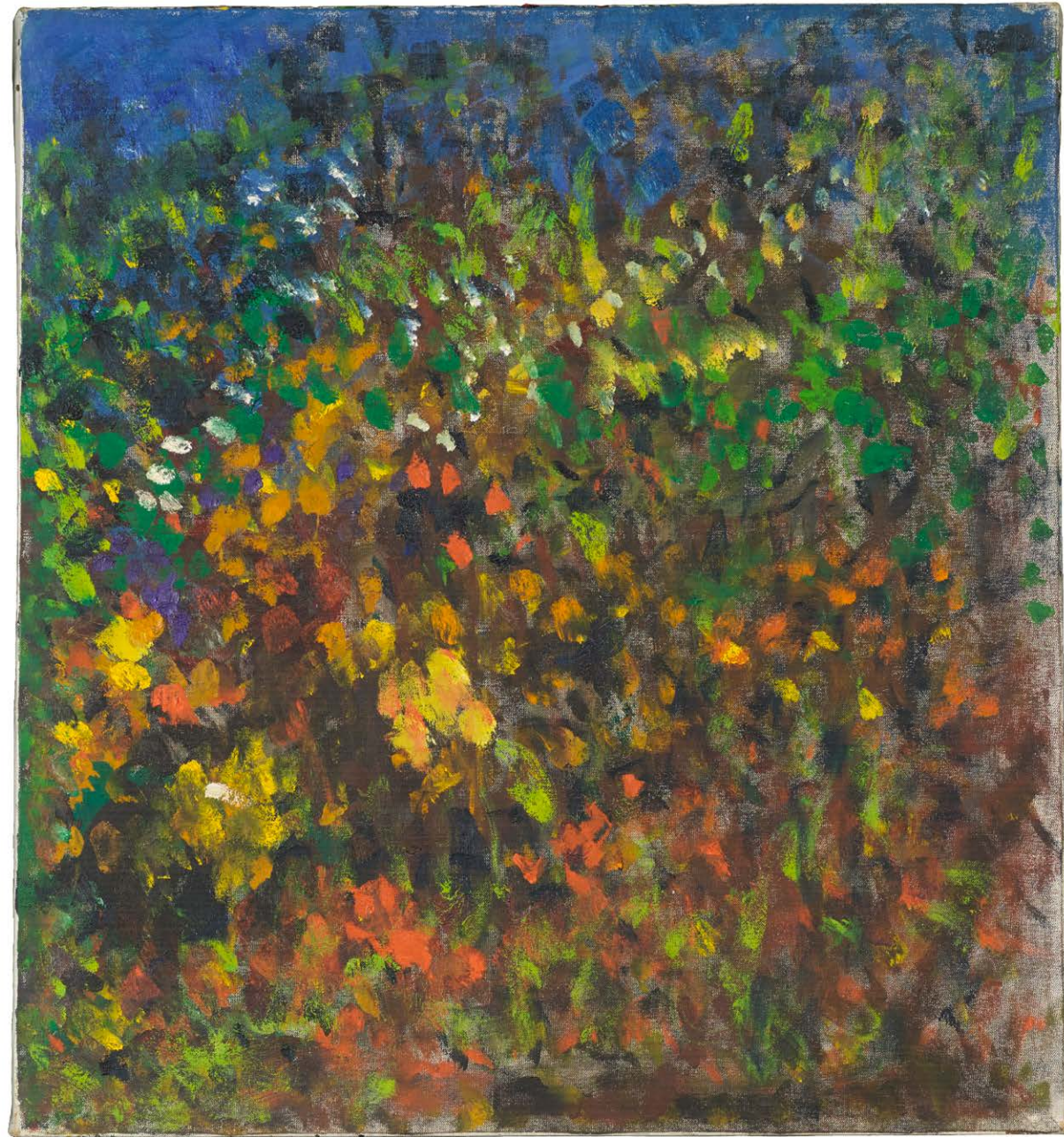
Zwei Sonnenblumen / Two Sunflowers

1950er / 1950s

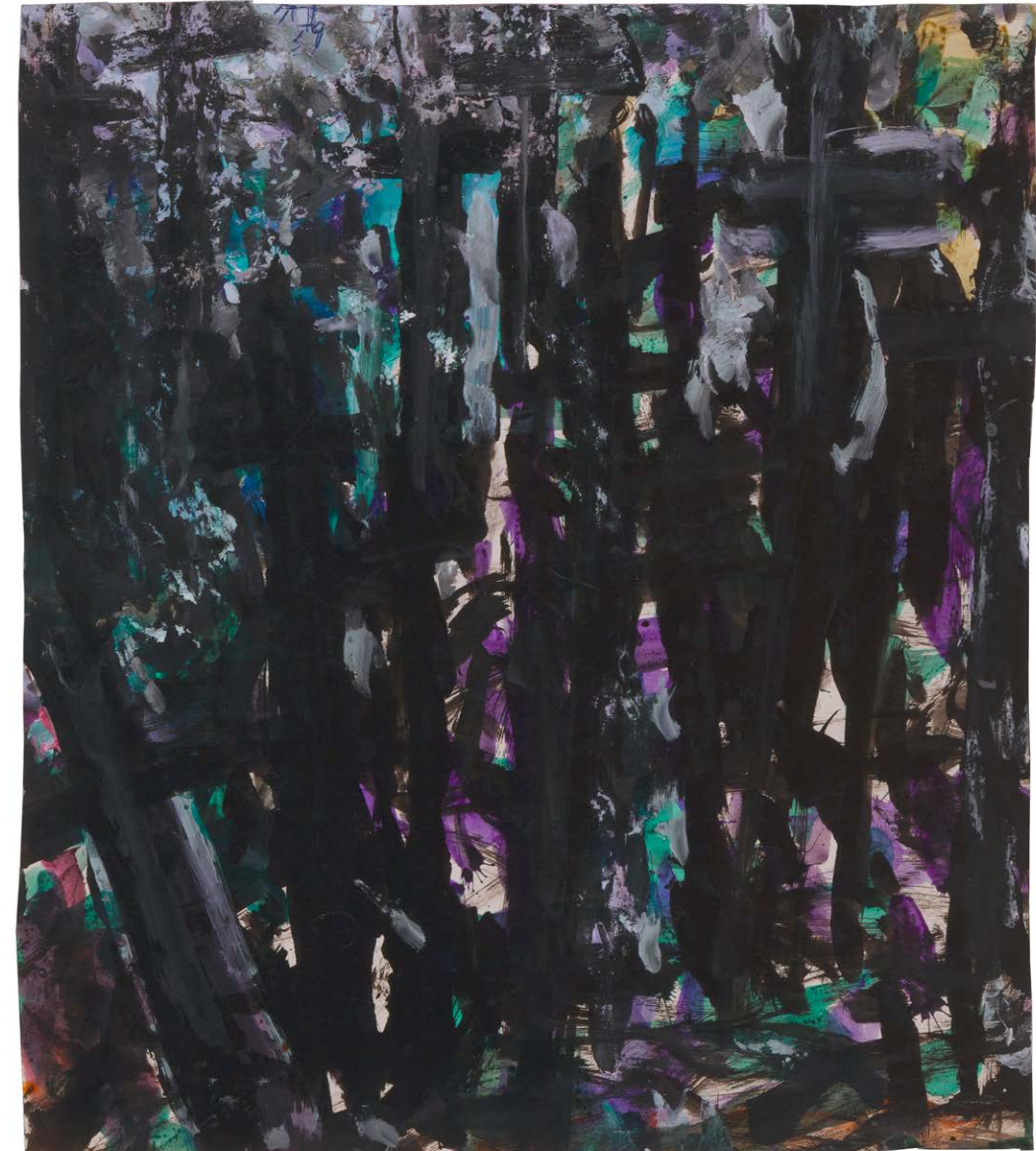
Weißer Gouache, schwarze Tusche und Aquarell auf Papier /
White gouache, black ink and watercolor on paper /

48 x 41.7 cm / 18.9 x 16.4 in.

Privatsammlung / Private collection



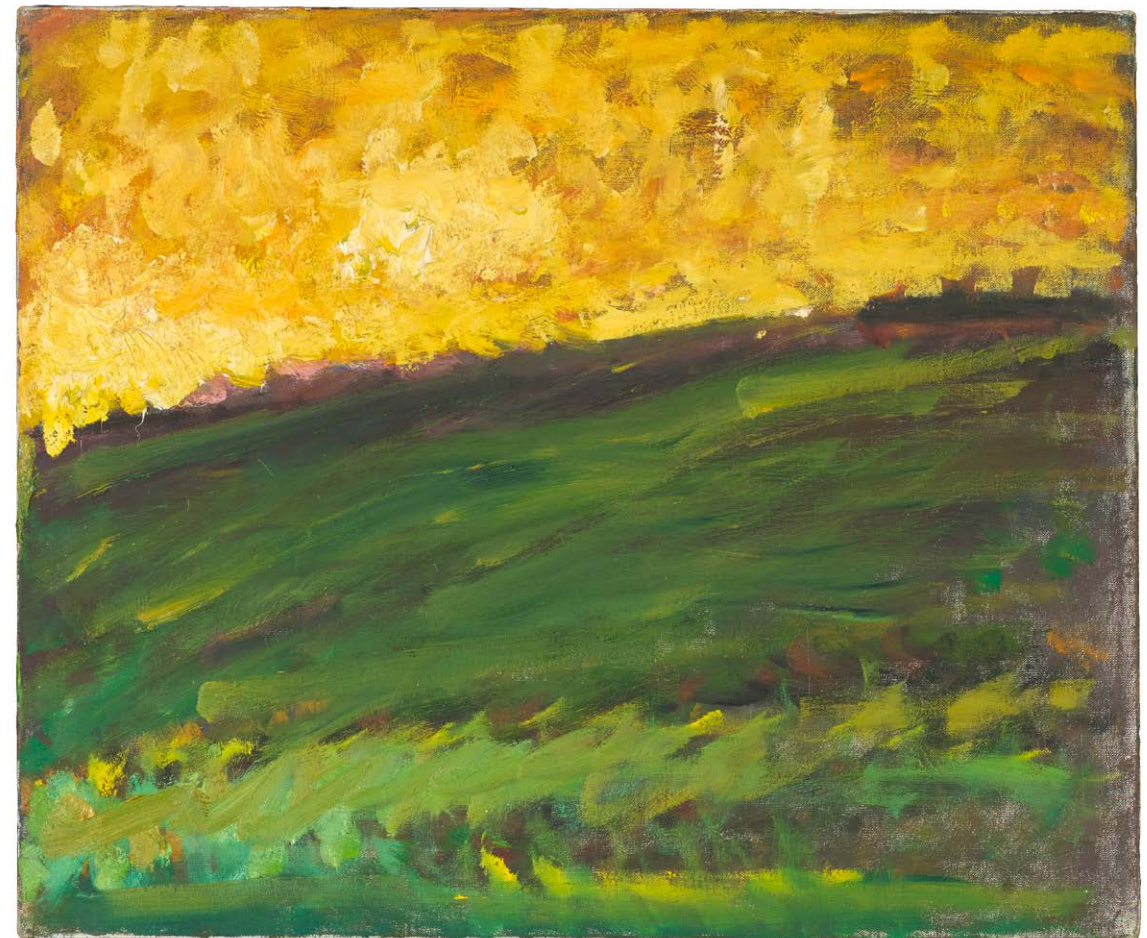
Kat. 26
Blumenwiese / Meadow with Flowers
 ca. 1959 / c. 1959
 Öl auf Leinwand / Oil on canvas
 70 x 65 cm / 27.5 x 25.6 in.
 Privatsammlung / Private collection



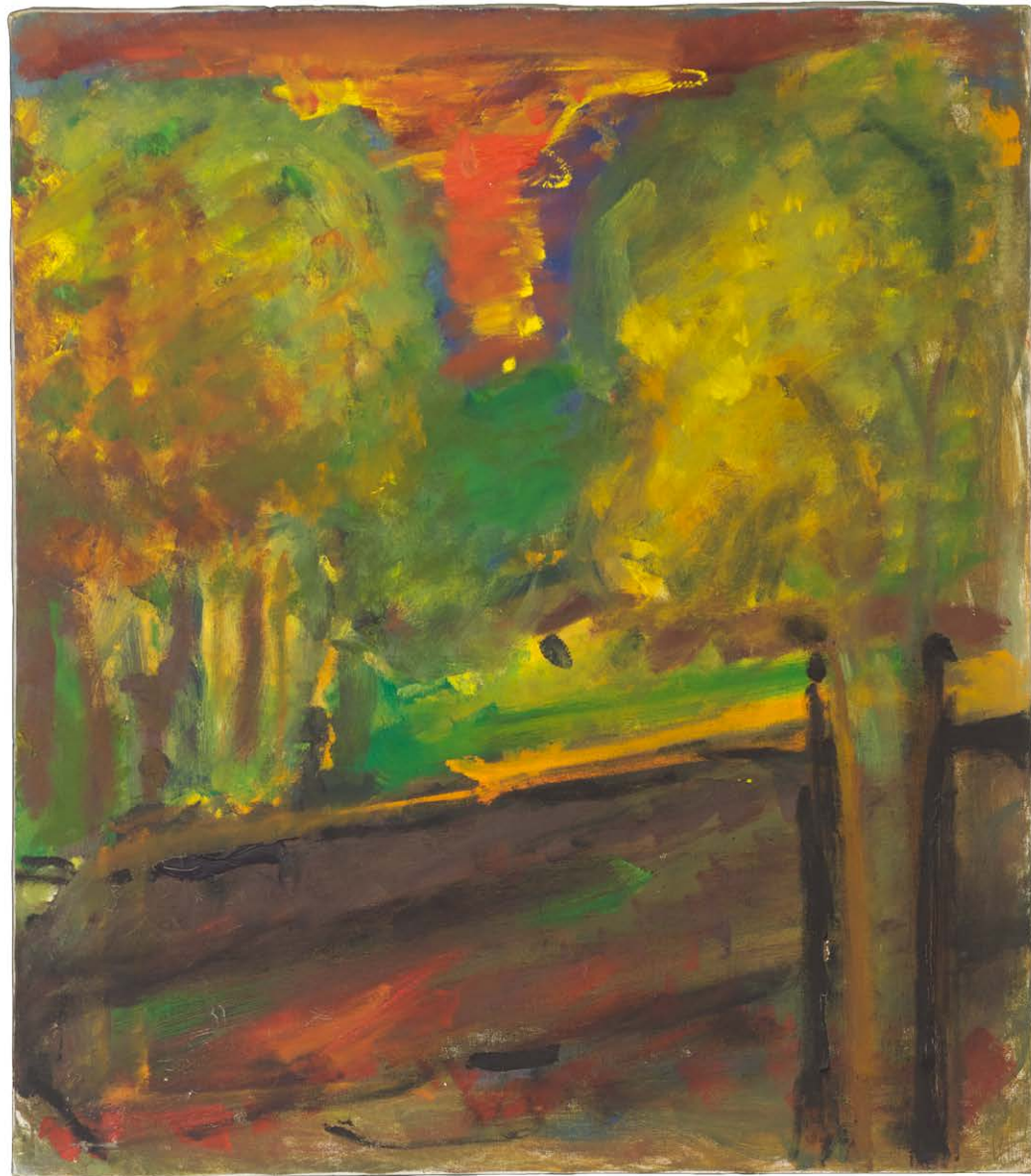
Kat. 27
Kreuze / Crosses
 Frühe 1950er Jahre / Early 1950s
 Weiße Gouache und schwarze Tusche über Aquarell auf Papier /
 White gouache and black ink over watercolor on paper
 42.2 x 37.5 cm / 16.6 x 14.8 in.
 Privatsammlung / Private collection



Kat. 28
Landschaft / Landscape
 ca. / c. 1955
 Öl auf Leinwand / Oil on canvas
 70 x 80 cm / 27.5 x 31.5 in.
 Privatsammlung / Private collection



Kat. 29
Landschaft mit Sonne / Landscape with Sun
 ca. / c. 1960
 Öl auf Leinwand / Oil on canvas
 50 x 60 cm / 20 x 24 in.
 Privatsammlung / Private collection



Kat. 30
Bäume im Sonnenuntergang / Trees in Sunset
 ca. / c. 1960
 Öl auf Leinwand / Oil on canvas
 80 x 70 cm / 31.5 x 27.5 in.
 Privatsammlung / Private collection



Kat. 31
Zwei Bäume / Two Trees
 ca. / c. 1963
 Öl auf Leinwand / Oil on canvas
 100 x 90 cm / 40 x 35.5 in.
 Privatsammlung / Private collection



Kat. 32
Zwei Blumen / Two Flowers
 ca. / c. 1963
 Schwarze Tusche auf Papier / Black ink on paper
 39.2 x 29.3 cm / 15.5 x 11.5 in.
 Privatsammlung / Private collection



Kat. 33
Zwei Bäume / Two Trees
 1963
 Schwarze Tusche und Aquarell auf Papier / Black ink and watercolor on paper
 56 x 44.8 cm / 22 x 17.6 in. /
 Privatsammlung / Private collection



Kat. 34
Baum / Tree
 ca. / c. 1960
 Schwarze Tusche auf Papier / Black ink on paper
 56.8 x 41.7 cm / 22.4 x 16.5 in.
 Privatsammlung / Private collection



Kat. 35
Zwei Bäume / Two Trees
 1963
 Schwarze Tusche und Aquarell auf Papier / Black ink and watercolor on paper
 65.5 x 45 cm / 25.8 x 17.6 in.
 Privatsammlung / Private collection



Kat. 36
Bäume in Landschaft / Trees in Landscape
 ca. / c. 1960
 Schwarze Tusche auf Papier / Black ink on paper
 39.3 x 29.5 cm / 15.5 x 11.6 in.
 Privatsammlung / Private collection



Kat. 37
Baum / Tree
 1950s / 1950er
 Weiße Gouache, schwarze Tusche und Aquarell auf Papier /
 White gouache, black ink and watercolor on paper
 65.5 x 45 cm / 25.8 x 17.7 in.
 Privatsammlung / Private collection



Kat. 38

Bäume / Trees

1950s / 1950er

Weißer Gouache über schwarzer Tusche und Aquarell auf Papier /
White gouache over black ink and watercolor on paper

61 x 42.5 cm / 24 x 16.7 in.

Privatsammlung / Private collection



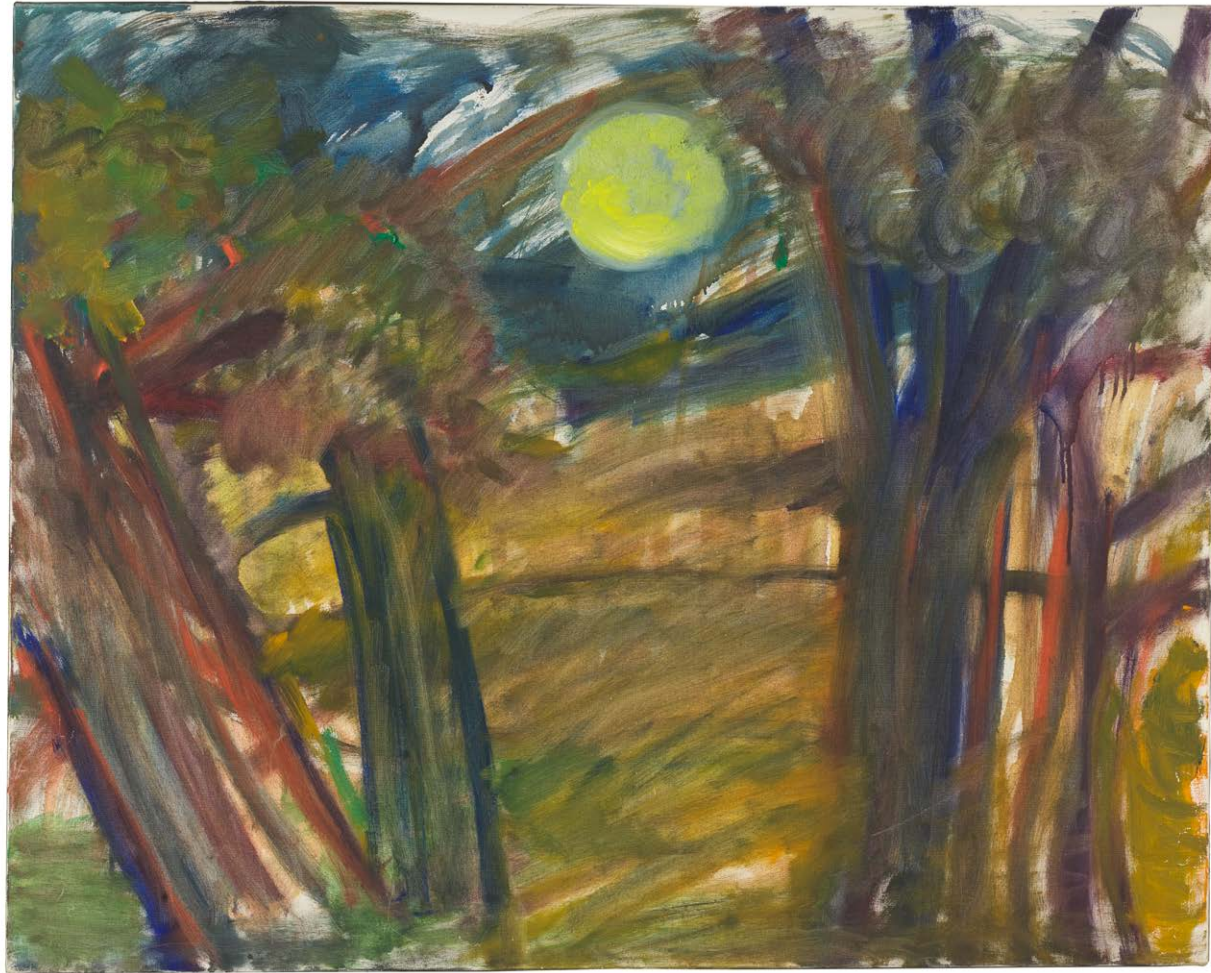
Kat. 39

Landschaft / Landscape

ca. / c. 1963

Schwarze Tusche auf Papier / Black ink on paper
29.3 x 39 cm / 11.5 x 15.4 in.

Privatsammlung / Private collection



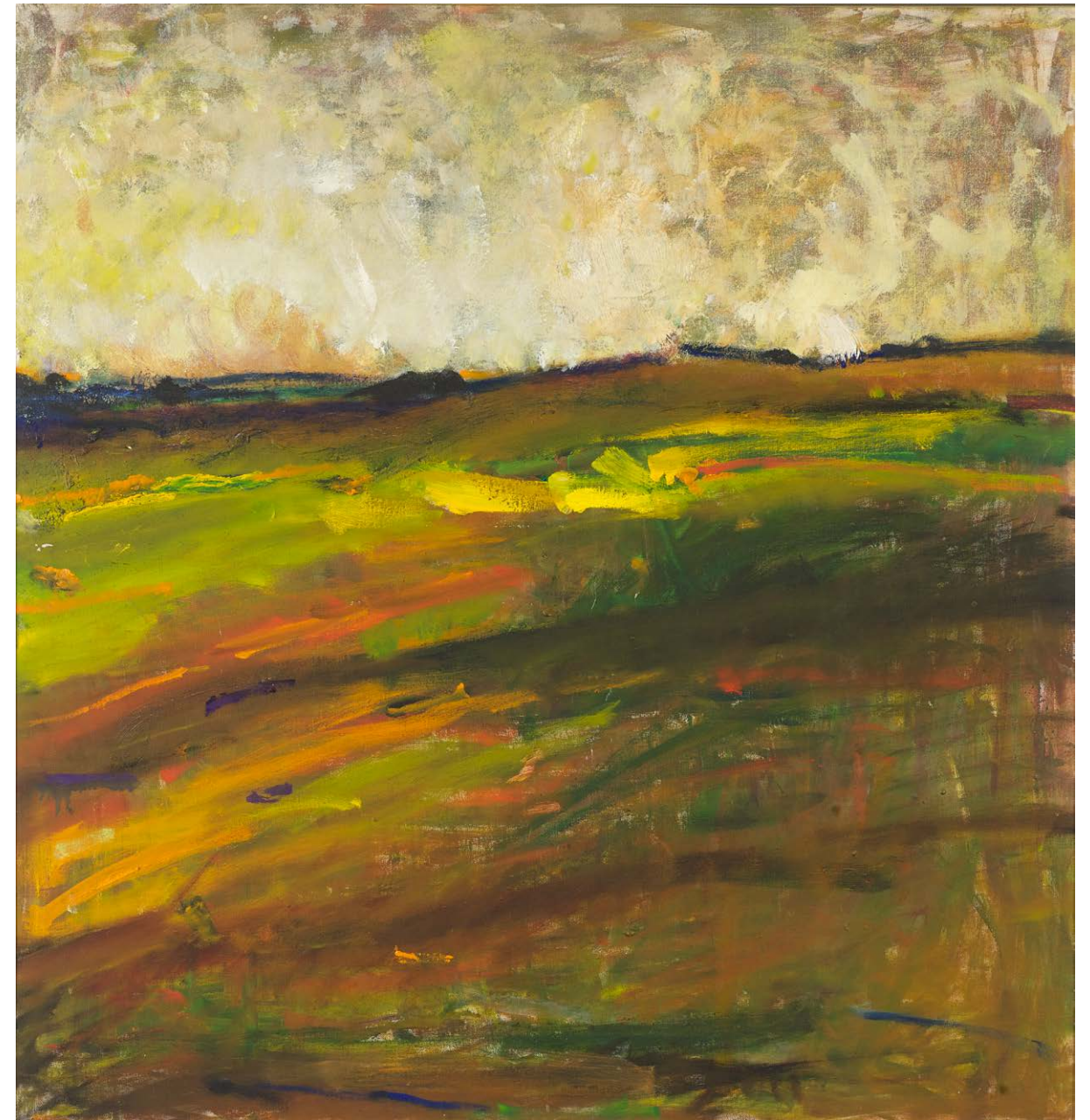
Kat. 40
Drei Bäume / Three Trees
 ca. / c. 1965
 Öl auf Leinwand / Oil on canvas
 80 x 100 cm / 31.5 x 40 in.
 Privatsammlung / Private collection



Kat. 41
Landschaft / Landscape
 1961
 Öl auf Leinwand / Oil on canvas
 70 x 65 cm / 27.6 x 25.6 in.
 Privatsammlung / Private collection



Kat. 42
Landschaft mit Wasser / Landscape with Water
 ca. / c. 1960
 Öl auf Leinwand / Oil on canvas
 65 x 70 cm / 25.6 x 27.5 in.
 Privatsammlung / Private collection



Kat. 43
Landschaft mit wolkegem Himmel / Landscape with a Cloudy Sky
 1960er Jahre / 1960s
 Öl auf Leinwand / Oil on canvas
 100 x 95 cm / 39.4 x 37.4 in.
 Privatsammlung / Private collection

Literatur

Adolphs 1997

Volker Adolphs: In der Maske des Narren, in: Harlekin und Akrobat. Die Welt der Artisten im Rheinischen Expressionismus. Katalog zur Ausstellung im August Macke-Haus Bonn (23.2.-27.4.1997), hrsg. vom Verein August Macke-Haus e.V., Bonn 1997, S. 81-90.

Affenranger-Kirchrath 2012

Angelika Affenranger-Kirchrath: Georges Rouault – der Künstler als trauriger Clown. Katalog zur Ausstellung aus der Sammlung Arthur und Hedy Hahnloser-Bühler in der Villa Flora Winterthur (16.11.2012-7.4.2013), hrsg. von Angelika Affenranger-Kirchrath, Bern 2012.

Alexander 1978

Sindney Alexander: Chagall, New York, 1978.

Amichai-Maisels 2000

Ziva Amichai-Maisels: Jacob Pins: Beneath the Surface, in: Jacob Pins: Drawings and Oil Paintings, 1942-2000. Exhibition catalogue, Jerusalem, 2000.

Ausst.-Kat. Bremen 2017

Max Beckmann, Welttheater. Katalog zur Ausstellung in der Kunsthalle Bremen (30.9.2017-4.2.2018) und im Museum Barberini (24.2.-10.6.2018), hrsg. von Eva Fischer-Jausdorf und Ortrud Westheider, München, London, New York 2017.

Crawford / Greenspoon 2003

Sidnie Crawford / Leonard J. Greenspoon, eds: The Book of Esther in Modern Research, London and New York, 2003.

Ducharte 1966

Pierre Louis Ducharte: The Italian Comedy. Toronto 1966.

Fischer-Hausdorf 2017

Eva Fischer-Hausdorf: Der Künstler als Theaterdirektor, Regisseur und Kulissenschieber. Das Welttheater bei Max Beckmann, in: Ausst.-Kat. Bremen 2017, S. 10-21.

Gillen 2016

Eckhard Gillen: Painting as Reassurance of the Own Existence. Fritz Aschers Paintings after the Shoah in Comparison with Frank Auerbachs Autobiographic Works / Malen als Rückversicherung der eigenen Existenz.Fritz Aschers Malerei nach der Shoah im Vergleich mit Frank Auerbachs autobiografischem Bild, in: The Fritz Ascher Society 2016, S. 130-151.

Götzmann/Witt 2018

Jutta Götzmann und Sabine Witt: Leben ist Glühn. Der deutsche Expressionist Fritz Ascher, in: MuseumsJournal. Berlin & Potsdam, Jan.-März 2018, S. 22-24.

Harris / Rabinovich 1988

David A. Harris / Israil Rabinovich: The Jokes of Oppression: The Humor of Soviet Jews Northvale, New York 1988.

Häßler 2017

Miriam Häßler: Chronik. Beckmann als Beobachter, in: Ausst.-Kat. Bremen 2017, S. 94-107.

König 2002

Hertha König: Rilkes Mutter, in: Erinnerungen Rainer Maria Rilke, hrsg. von Joachim W. Storck, Bielefeld 2002.

Hölzer 2016

Wiebke Hölzer: Bajazzo, in: The Fritz Ascher Society 2016, S. 204-211.

Hölzer 2017

Wiebke Hölzer: Kunststück, in: Weltkunst Mai 2017, S. 120-121.

Landesarchiv Berlin

Landesarchiv Berlin, A Rep. 167, Enrico Caruso, Nr./Karton 503 Rez. P. Br. C.

Lavarini 2002

Beatrice Lavarini: Rainer Maria Rilke und seine Begegnungen mit dem malerischen Werk von Pablo Picasso, in: Stork 2002, S. 177-199.

Ley 2006

Graham Ley: A Short Introduction to the Ancient Greek Theater, Chicago 2006.

Schwarzenegger 2019

Nadja Schwarzenegger: Die Hintergründe von „Les Saltimbanques“ von Pablo Ruiz Picasso. 1. Auflage, digitale Originalausgabe, München 2019.

Palau 1981

Josep Palau i Fabre: Picasso. Das Jugendwerk eines Genies, 1881-1907, München 1981, S. 38-104.

Parnes 1994

Stephan O. Parnes, ed: The Art of Passover, New York 1994.

Poley 1981

Stefanei Poley: Unter der Maske des Narren. Katalog zur Ausstellung im Wilhelm-Lehmbruck-Museum, Duisburg (3.5.-21.6.1981) und dem Heidelberger Kunstverein (19.7.-13.9.1981), Stuttgart 1981.

Richardson 1991

John Richardson: A Life of Picasso. Volume 1. 1881-1906, New York 1991.

Schneider 1996
Angela Schneider: Sitzender Harlekin, in: Picasso und seine Zeit. Museum Berggruen, hrsg. von der Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin, Berlin 1996.

Soltes 2003
Ori Z. Soltes: Images and the Book of Esther: From Manuscript Illumination to Midrash, in: The Book of Esther in Modern Research, London and New York 2003, S. 137-75.

Soltes 2013
Ori Z. Soltes: Jews on Trial: Judges, Juries, Prosecutors and Defendants from the Era of Jesus to Our Own Time. Savage, MD 2013.

Soltes 2016
Ori Z. Soltes: Tradition and Transformation: Three Millennia of Jewish Art & Architecture, Canal Street Studios, 2016.

Stern 2016
Rachel Stern: Fritz Ascher: Ein Leben in Kunst und Dichtung, in: The Fritz Ascher Society 2016, S. 18-63.

Storck 2002
Joachim W. Storck (Hrsg.): Erinnerungen an Rainer Maria Rilke, Bielefeld 2002.

The Fritz Ascher Society 2016
Der Expressionist Fritz Ascher. Leben ist Glühn / The Expressionist Fritz Ascher. To Live is to Blaze with Passion, ediert von Rachel Stern, hrsg. von The Fritz Ascher Society for Persecuted, Ostracized and Banned Art, Köln 2016.

The Fritz Ascher Society 2017
Beauteous Strivings: Fritz Ascher, Works on Paper, Katalog zur Ausstellung in der New York Studio School (23.10 - 03.12.2017), ediert von Rachel Stern, mit Beiträgen von Rachel Stern, Karen Wilkin, hrsg. von The Fritz Ascher Society for Persecuted, Ostracized and Banned Art and the New York Studio School of Drawing, Painting & Sculpture, New York, 2017.

Warncke 1991
Carsten-Peter Warncke: Pablo Picasso (1881-1973), hrsg. von Ingo E. Wather, Bd. 1-2, Köln 1991.

Westheider 2017
Ortrud Westheider: Max Beckmanns Bilddramaturgie. Malerei als Zurschaustellung, in: Ausst.-Kat. Bremen 2017, S. 22-33.

Wiegand 1973
Wilfried Wiegand: Pablo Picasso, Reinbek 1973.

Wilkin 2017
Karen Wilkin: Discovering Fritz Ascher, in: Ausst.-Kat. New York 2017, S. 7-12.

Wullschlager 2008
Jackie Wullschlager: Chagall: A Biography. New York 2008.

Zeiller 2017
Christiane Zeiller: Clowns, Tiere und Artisten: Max Beckmanns Passion für den Zirkus in seinen Skizzenbüchern, in: Ausst.-Kat. Bremen 2017, S. 54-67.

Abbildungen

Frontispiz / Textabbildungen

Abb. / Fig. 1 (Frontispiz)
Fritz Ascher: Selbstporträt / Self Portrait
ca. / c. 1913
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
65 x 54 cm / 25.6 x 21.3 in.
Privatsammlung München / Private collection Munich
Abb. / Fig. 2
Pablo Picasso: Saltimbanques Familie / Family of Saltimbanques
1905
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
83.8 x 90.4 in. / 212.8 x 229.6 cm
Washington, National Gallery of Art, Chester Dale Collection, Inv.-Nr. 1963.10.190

Abb. / Fig. 2
Pablo Picasso: Saltimbanques Familie / Family of Saltimbanques
1905
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
83.8 x 90.4 in. / 212.8 x 229.6 cm
Washington, National Gallery of Art, Chester Dale Collection, Inv.-Nr. 1963.10.190

Abb. / Fig. 3
Max Beckmann: Self Porträt as a Clown / Selbstbildnis als Clown
1921
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
100 x 59 cm / 39.4 x 23.2 in.
Von der Heydt-Museum Wuppertal, Inv.-Nr.G 778

Fig. / Abb. 4
Purim Spiel: Hamanton. Congregation Beth Israel, Portland, Oregon, USA
2018
Der Titel leitet sich von Haman, dem Namen des Bösewichts in der Purim Erzählung ab und parodiert das Broadway-Musical Hamilton / The title derived from the name of the villain in the Purim narrative, Haman, and spoofing the Broadway musical, Hamilton
Congregation Beth Israel, Portland, Oregon, USA

Abb. / Fig. 5
Jean-Antoine Watteau: Pierrot, früher bekannt als Gilles / Pierrot, formerly known as Gilles
ca. / c. 1718-19
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
185 x 150 cm / 72.8 x 59 in.
Paris, Musee du Louvre, Bequest of Dr. Louis La Caze, 1869, Inv.-Nr. 1869 M.I.1121

Abb. / Fig. 6
Fritz Ascher: Der Vereinsamte / Loner
ca. / c. 1914
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
120 x 95 cm / 47.2 x 37.4 in. / Private collection / Privatsammlung

Abb. / Fig. 7
Fritz Ascher: Leidender (Selbstporträt?) / Pained (Self Portrait?)
1958
Weiße Gouache über schwarzer Tusche und Aquarell auf Papier / White gouache over black ink and watercolour on paper
35 x 30.5 cm / 13.8 x 12 in.
Privatsammlung / Private collection

Abb. / Fig. 8
Jacques Lipchitz: Fliehender Pierrot / Pierrot Escaping (Pierrot évadé)
1927
Bronze; geschmiedet und geschweißt
49 x 31 x 16 cm / 19.3 x 12.2 x 6.3 in.
Kunsthaus Zürich, Geschenk Hélène de Mandrot, 1948

Abb. / Fig. 9
Marc Chagall: Clowns bei Nacht / Clowns at Night
1957
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
95 x 95 cm / 37.4 x 37.4 in.
On deposit from the Centre Pompidou. Musée d'Art Moderne, Saint-Etienne, France, Inv.-Nr. AM1998-87

Abb. / Fig. 10
Jacob Pins: Clown with Cup / Clown mit Glas
1953
Holzschnitt auf Papier / Woodcut on paper
45,30 x 25,50 cm / 17.83 x 10 in.
Forum Jacob Pins, Höxter

Abb. / Fig. 11
Jacob Pins: Gekreuzigter Clown / Crucified Clown
1961
Öl und Acryl auf Malplatte / Oil and Acrylic on painting worktop
130 x 97 cm / 51.18 x 38.18 in.
Forum Jacob Pins, Höxter

Abb. / Fig. 12 (a – c)

Jacob Pins: Heilige und Narren / Saints and Fools
 1962-71
 Triptychon / Triptych
 Öl auf Leinwand/ Oil on canvas
 Links (12a): Anbetung der Vogelscheuche / Left (12a):
 Adoration of the Scarecrow
 130 x 96 cm / 51.18 x 37.80 in.
 Mitte (12b): Heilige und Narren / Middle (12b): Saints and
 Fools
 130 x 160 cm / 51.18 x 63 in.
 Rechts (12c): Marsch der Narren / Right (12c): March of the
 Fools
 130 x 96 cm / 51.18 x 37.80 in.
 Forum Jacob Pins, Höxter

Abb. / Fig. 13

Ruine Lassenstraße 26, Gartensicht / Bombed-out
 Building Lassenstraße 26, View from the Garden
 Foto undatiert / Photo not dated
 Landesarchiv Berlin B Rep 209-01 94-13746

Fig. / Abb. 14

Fritz Ascher
 1950
 Fotografie / Photograph
 Bianca Stock

**Katalog: Der Vereinsamte.
 Clowns in der Kunst Fritz Aschers
 (1893 – 1970)**
Abbildungsnachweis und Bildrechte

Kat. / Cat. 1-42, Abb. / Fig. 1, 6, 14: ©2020Bianca Stock
 Kat. – Nr. 2, 16: Foto / Photo: Gerard Hame
 Kat. – Nr. 22, 23, 32, 33, 34, 35, 39: Jason Mandella, New York
 Kat. – Nr. 26, 28 – 31, 40 – 43: Ingo Rappers
 Abb. / Fig. 1: Foto / Photo: Gunnar Gustafson

Abb. / Fig. 2: © 2012 Estate of Pablo Picasso/Artists Rights
 Society (ARS), New York

Abb / Fig. 3: Bpk / Hermann Buresch

Abb. / Fig 4: © Congregation Beth Israel, Portland Oregon,
 USA, Foto / Photo: Steve Bilow

Abb. / Fig 5: © 2007 Musée du Louvre, Foto / Photo: Angèle
 Dequier

Abb. / Fig. 7: Foto / Photo: Frank Kleinbach

Abb. / Fig. 8: © Kunsthaus Zürich

Abb. / Fig. 9: Foto / Photo: Bpk / Philippe Migeat

Abb / Fig. 10 – 12: © Jacob Pins Gesellschaft Kunstverein
 Höxter e.V.

Abb. / Fig. 13: Landesarchiv Berlin B Rep 209-01 94-13746

Sowie
 Fritz Ascher Society for Persecuted, Ostracized and Banned
 Art, New York,
 Jacob Pins Gesellschaft Kunstverein Höxter e.V.
 sämtliche Leihgeber und Autoren

