

An abstract painting by Fritz Ascher, featuring a vibrant red background with a large, glowing yellow circle in the upper center. Below the circle, there are horizontal brushstrokes in yellow and orange, suggesting a horizon or a path. The overall texture is expressive and textured, characteristic of German Expressionism.

**To Live is to
Blaze with Passion**

Fritz Ascher,
a German Expressionist

**Leben ist
Glühn**

Fritz Ascher,
ein deutscher Expressionist

**To Live is to
Blaze with Passion**

The Expressionist
Fritz Ascher

**Leben ist
Glühn**

Der Expressionist
Fritz Ascher

To David

Für David

The Image

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

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

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

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

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

Das Bild

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

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

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

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

(Gedichtsband 1, undatiert, S. 40)



**To Live is to
Blaze with Passion**

The Expressionist
Fritz Ascher

**Leben ist
Glühn**

Der Expressionist
Fritz Ascher

Fritz Ascher 1921

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

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

Prof. Monika Grütters MdB

Felix-Nussbaum-Haus, Osnabrück

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

Kunstsammlungen Chemnitz

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

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

March – July, 2017 / März – Juli 2017

**Oppenheim Villa –
Museum Charlottenburg –
Wilmerdorf Berlin**

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

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

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

**To Live is to
Blaze with Passion**

The Expressionist
Fritz Ascher

**Leben ist
Glühn**

Der Expressionist
Fritz Ascher

Publisher / Herausgeber

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

Preface / Grusswort

Prof. Monika Grütters MdB

Foreword / Vorwort

Rachel Stern

Editor / Redaktion

Rachel Stern

with / mit Ori Z. Soltes

with contributions by / mit Beiträgen von

Jörn Barfod

Eckhart Gillen

Wiebke Hölzer

Ingrid Mössinger

Ori Z. Soltes

Rachel Stern

Wienand Verlag GmbH Cologne / Köln

Lenders / Leihgeber

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

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

Acknowledgements / Dank

- Karl Arndt

Eva Auerbach

Verena Auerbach-Velde and/und Wolfgang Velde

Heinz-Gerd Badziong

Carmen Bambach

Dominik Bartmann

Amnon Barzel

Doris Benner

Michael Blumenthal

Rolf Bothe

Vera Bendt

Inka Bertz

Marina and/und Jürgen Bostelmann

Andreas Brand

Susanne und Joachim Brand

Eva und Peter Bünte

Avraham und Edna Ehrlich

Connie Ekmekciyan

Dr. Karl Ellwanger

David del Gaizo

Georg Girardet

Gabriele Goldfuss

Evelyn and/und Achim Graf

Friede Gustavus

Ute Gustavus

Wolfgang und Monika Gustavus

Grazyna Halasa

Marvin Hayes

Meike Hoffmann

Inge Jaehner
- Cilly Kugelmann

Mechthild Kunert

Christoph Kreutzmüller

Bernd Lehmann

Lisa Lipkin

Kammy Lai

Dana Lord

Frank Mecklenburg

Andreas Nachama

Udo Ochendalski

Nicholas M. O'Donnell

Corinna Ortner

Gudrun Rademacher

Ronald Ries

Peter Schäfer

Margret Schütte

Linda Seckelson

Hermann Simon

Renata Stein

David Stern

André Stolle

Bianca Stock

Carol Kahn Strauss

Toby Turkel

Björn Weigel

William H. Weitzer

Manfred Wellnitz

Karen Wilkin

Stephan Zakow



Many thanks to our sponsors / Wir danken unseren Förderern



COVER
“Sunset” / “Untergehende Sonne” (detail)
c. / ca. 1960
Oil on canvas / Öl auf Leinwand
49.2 × 50 in. / 125 × 126 cm
Private collection / Privatsammlung
(Cat. / Kat. 96)

PRECEDING PAGES
Dancers / Tanzende (detail)
1921
Black ink and graphite on paper /
Schwarze Tusche und Graphit auf Papier
13.6 × 17.5 in. / 34.5 × 44.5 cm
Private collection / Privatsammlung
(Cat. / Kat. 48)

Content / Inhalt

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



Fritz Ascher,
Photograph 1950
Bianca Stock, Munich / München
(Fig. 1.42)

Preface

The life and reception of Fritz Ascher's artistic works are exemplary of the fate of many German-Jewish artists of the so-called "Lost Generation." Fritz Ascher was among those modern artists born between 1890 and 1914, whose promising careers were interrupted, abandoned, or completely terminated during the Nazi era, and who have largely and unjustly faded into obscurity.

Born in Berlin in 1893, and deceased there in 1970, the painter met with early success. He was acquaintance and friend to numerous artists of the era who are famous today. His powerful expressionist imagery met with approval and admiration—until the Nazis denounced him as "Jewish," "politically suspect," and "degenerate," and prevented him from producing and exhibiting his work. While he managed to survive detainment in a concentration camp and police prison, as well as life in hiding beginning in 1942, his long period of suffering was profoundly traumatic. In addition, most of his early work was destroyed by the Nazis and by Allied bombing. Like other fellow sufferers, after 1945 Fritz Ascher was unable to build upon his earlier artistic work. He found a new visual language, but his artistic development failed to elicit broader public regard.

All the more meritorious is the project by the New York "Fritz Ascher Society for Persecuted, Ostracized and Banned Art," to prevent the work of Fritz Ascher, and other artists ostracized and persecuted in the Nazi era, from fading into oblivion and to acknowledge its place in the historic context of European art. These efforts join other initiatives begun in recent years in Germany, including the virtual exhibition, sponsored by my ministry, of the "Künste im Exil" (Art in Exile) network. It is our historic and moral obligation to remember the artists victimized by the Nazis—which is why I took on sponsorship of the first ever international Fritz Ascher retrospective exhibition and hope it receives the public attention it deserves.

Prof. Monika Grütters,
Member of the German Bundestag
Minister of State to the Chancellor
of the Federal Republic of Germany

Grusswort

Das Leben und die Rezeption des künstlerischen Werkes Fritz Aschers sind exemplarisch für die Schicksale zahlreicher deutsch-jüdischer Künstlerinnen und Künstler der sogenannten „verschollenen Generation“. Fritz Ascher gehört zu jenen zwischen 1890 und 1914 geborenen Künstlern der Moderne, deren vielversprechende Entwicklung in der Zeit des Nationalsozialismus durch Verfolgung und Verfehlung unterbrochen, abgebrochen oder vollständig beendet wurde und die heute zu Unrecht weitgehend in Vergessenheit geraten sind.

Der 1893 in Berlin geborene und dort 1970 gestorbene Maler hatte früh erste Erfolge. Er war mit zahlreichen, heute berühmten Künstlern seiner Zeit bekannt und befreundet. Seine kraftvolle expressionistische Bildsprache fand Anerkennung und Bewunderung — bis die Nationalsozialisten ihn als „jüdisch“, „politisch verdächtig“ und „entartet“ brandmarkten und ihm Arbeits- und Ausstellungsmöglichkeiten verwehrten. Zwar gelang es ihm, die Haft im Konzentrationslager und Polizeigefängnis sowie ab 1942 das Leben im Versteck zu überstehen, doch die Leidenszeit war für ihn zutiefst traumatisch. Dazu kam die Zerstörung eines Großteils seines Frühwerks durch die Nationalsozialisten und den Bombenkrieg. Wie andere Leidensgefährten konnte Fritz Ascher nach 1945 nicht mehr an das frühere Kunst-Schaffen anknüpfen. Er fand eine neue Bildsprache, aber seiner weiteren künstlerischen Entwicklung blieb größere öffentliche Beachtung versagt.

Umso verdienstvoller ist das Vorhaben der New York „Fritz Ascher Society for Persecuted, Ostracized and Banned Art“, das Schaffen Fritz Aschers und anderer, in der NS-Zeit geächteter und verfolgter Künstlerinnen und Künstler vor dem Vergessen zu bewahren und im historischen Kontext der europäischen Kunst zu würdigen. Diese Bemühungen reihen sich ein in andere, gerade auch in den vergangenen Jahren in Deutschland ins Leben gerufene Initiativen. Dazu gehört beispielsweise die von meinem Haus geförderte virtuelle Ausstellung des Netzwerks „Künste im Exil“. Es ist unsere historisch-moralische Verpflichtung, an die Künstlerinnen und Künstler zu erinnern, die Opfer der Nationalsozialisten wurden. Deshalb habe ich gern die Schirmherrschaft über die weltweit erste Fritz-Ascher-Retrospektive übernommen und wünsche ihr die verdiente öffentliche Aufmerksamkeit.

Prof. Monika Grütters MdB
Staatsministerin bei der Bundeskanzlerin
der Bundesrepublik Deutschland

Introduction

“Content new to the world crystallizes in each new visual form.” (Heinrich Wölflin)

Expressive energy is the first thing that enthralls the viewer of Fritz Ascher’s art. It remains urgent and intense — his “life blazes with passion,” as he said himself. The color and form of his rhythmic, musical images are indebted to Expressionism, which remained a dominant resource for German painting for over a hundred years.

This first catalog and the accompanying first retrospective reveal the whole spectrum of Fritz Ascher’s art, and approach it in a scholarly manner. I am researching the artist since 1990, and my biographical piece sheds light on Ascher’s familial and artistic background and relates his personal history. Sponsored by Max Liebermann and educated at the Königsberg Academy of Art, and in Berlin by Lovis Corinth, Adolf Meyer, and Kurt Agthe, Ascher soon creates large figurative compositions, such as *Golgotha* in 1915 (Cat. 26), and *Golem* in 1916 (Cat. 30). Many of these pieces demonstrate his interest in mythology and spirituality. Jörn Barfod examines the influence of Ascher’s instructors and fellow students at the Königsberg Academy of Art, and Ingrid Mössinger investigates general artistic influences on Ascher’s work and his connections with his contemporaries. Ori Z. Soltes analyses Ascher’s *Golgotha* and *Golem* and contextualizes them not only on a personally spiritual and religious level, but also on a general art- and cultural-historic level.

Born into an assimilated Jewish family, in which his father and the children left the Jewish faith in 1901, Fritz Ascher was persecuted by the Nazis all the same, beginning in 1933, interned 1938–39, and lived through the reign of terror in hiding — a typical German Jewish fate of presumed assimilation followed by ostracism and persecution, which Ascher fortunately survives. In hiding he writes poems, which form an important link between

the wide-ranging interests of his earlier and later visual work. A small selection of these poems is presented in this catalog.

After the end of the Nazi terror regime, Ascher throws himself into his art, first reworking his earlier works, before turning almost exclusively to landscapes, inspired by long walks in the nearby Grunewald forest. Eckhart Gillen examines the complex emotional and cultural situation in post-war Germany, and the form and essence of Ascher’s works during that time, our understanding of which takes on a new dimension when compared with those of Frank Auerbach.

The discovery of Fritz Ascher’s art and poetry, and their increasing acknowledgment and art historic research and reappraisal, signify the triumph of an individual, creative vision over political oppression. It is also a sign that the perceptual gaps in German art history, still mentioned by Heinz Spielmann in 2008,¹ are slowly closing.

The first *Documenta* in Kassel 1955 had acknowledged the first generation of modern artists, who were deemed *degenerate* during the Nazi terror regime. Less known Expressionists and the younger generation only started to be noticed in the 1990s, thanks to research by art historians like Rainer Zimmermann and Werner Haftmann, and not insignificantly because of collections focusing on this largely unknown generation of artists like Gerhard Schneider’s, and initiatives like the Fritz Ascher Society in New York, the virtual exhibition “Arts in Exil,” or the Center for Persecuted Arts at the Solingen Art Museum.²

The re-unification of Germany in 1989 has unleashed a flood of reevaluations of German cultural and art history.³ In this context, artistic oeuvres are being discovered and newly evaluated, among them Fritz Ascher’s oeuvre.

Not many documents about Fritz Ascher remain — most of them must have been lost during his many moves, or were destroyed by the aerial

attack during the last days of war, which destroyed much of his early work. There are only three known photos of the artist; in one, from 1918, he can be seen in the background of a family photo on the occasion of his sister Charlotte’s wedding, and the other two date from the 1950s.

Biographic information on Fritz Ascher is based on the Reparation Files at the State Office for Civic and Regulatory Affairs in Berlin, Department I, Reparation Authority Berlin, Reg. No. 2060 (hereafter EA 2060), and the Centrum Judaicum Berlin (hereafter CJA), CJA 4.1, No. 37 of March 19, 1946. Personal memories of Fritz Ascher’s grandniece Bianca Stock gave insight into his family history, along with genealogical information from Patrizia Andriollo. Memories of former neighbors, including Verena Auerbach-Velde and Friede, Ute, and Wolfgang Gustavus, gave insight into Ascher’s personality and circumstances after 1945, and the memories of former student Manfred Wellnitz shed light on Ascher’s last stage of life.

The catalog and retrospective would not have been possible without collector Dr. Karl Ellwanger and his son Peter Bunte and wife, Eva, whose confidence and support continue to inspire and motivate me.

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

¹ Spielmann 2008, pp. 9–13.
² See Zimmermann 1980, Haftmann 1986. Numerous publications about the Gerhard Schneider collection appeared, especially Salzburg Museum u. a. 2008 and most recently Kallmann-Museum 2016.
³ See especially Los Angeles County Museum of Art 2009.

Einleitung

„In jeder Sehform kristallisiert sich ein neuer Inhalt der Welt.“ (Heinrich Wölflin)

Die expressive Energie ist wohl das Erste, was fesselt an Fritz Aschers Kunst. Sie bleibt immer dringend und intensiv – sein „Leben ist Glühn“, wie er selbst sagt. Seine rhythmischen, musikalischen Bilder sind in Farbe und Form dem Expressionismus verpflichtet, der mehr als ein Jahrhundert lang eine dominante Ressource für die deutsche Malerei blieb.

Dieser erste Katalog und die dazugehörige erste Retrospektive zeigen erstmalig das gesamte Spektrum von Fritz Aschers künstlerischem Schaffen, und nähert sich ihm wissenschaftlich an. Seit 1990 beschäftige ich mich mit dem Künstler, und mein biographischer Beitrag beleuchtet Aschers familiäre und künstlerische Herkunft, und erzählt seine Lebensgeschichte. Gefördert von Max Liebermann und ausgebildet an der Kunstakademie Königsberg, und in Berlin bei Lovis Corinth, Adolf Meyer und Kurt Agthe, schafft Ascher bald grosse figürliche Kompositionen wie *Golgatha* (1915, Kat. 26) und *Golem* (1916, Kat. 30). Viele dieser Arbeiten zeigen sein Interesse an Mythologie und Spiritualität. Jörn Barfod beschreibt die Atmosphäre an der Kunstakademie Königsberg, Aschers Lehrer und Mitstudenten, und Ingrid Mössinger untersucht allgemeine künstlerische Einflüsse auf Aschers Werk, und Verbindungen zu Zeitgenossen. Ori Z. Soltes analysiert Aschers *Golgatha* und *Golem* und ordnet diese sowohl auf einer allgemein kunst- und kulturhistorischen Ebene, als auch auf einer persönlich spirituellen und religiösen Ebene ein.

Geboren in eine assimilierte jüdische Familie, in der der Vater 1901 mit den Kindern aus dem Judentum austritt, wird Fritz Ascher dennoch bereits seit 1933 von den Nazis verfolgt, 1938-39 interniert und überlebt das Terrorregime versteckt – ein typisch deutsch-jüdisches Schicksal von geglaubter Assimilation und späterer Ausgrenzung und Verfolgung, die Ascher glücklicherweise überlebt. Im Versteck schreibt er Gedichte, die ein wichtiges Bindeglied zwischen den breit gefächerten Interessen seines früheren und späteren bildnerischen Werkes bilden. Im

Rahmen dieses Kataloges wird eine kleine Auswahl dieser Gedichte vorgestellt.

Nach Ende des Nazi Terrorregimes stürzt Ascher sich in seine Kunst, überarbeitet zunächst Gewesenes, um sich dann fast ausschliesslich der Landschaft zuzuwenden, angeregt durch lange Spaziergänge im nahegelegenen Grunewald. Eckhart Gillen beschreibt die komplexe emotionale und kulturelle Situation im Nachkriegsdeutschland, und entwickelt im Vergleich mit den Arbeiten Frank Auerbachs eine neue Dimension im Verständnis der Form und des Wesens von Aschers Arbeiten aus dieser Zeit.

Die Entdeckung von Fritz Aschers Kunst und Gedichten, und ihre zunehmende öffentliche Wahrnehmung und kunsthistorische Aufarbeitung bedeutet den Triumph einer individuellen kreativen Vision über politische Unterdrückung. Gleichzeitig ist sie ein Zeichen dafür, dass sich die „Wahrnehmungslücken“ in der deutschen Kunstgeschichte, von denen Heinz Spielmann noch 2008 spricht,¹ langsam schliessen.

Die erste *Documenta* 1955 in Kassel hatte die erste Generation der Vertreter der Klassischen Moderne gewürdigt, die während des Nazi Terrorregimes als *entartet* galten. Auf unbekanntere Vertreter des Expressionismus² jedoch, und die jüngere Generation, wurde erst seit den 1990er Jahren aufmerksam gemacht, durch kunsthistorische Untersuchungen z.B. von Rainer Zimmermann und Werner Haftmann, und nicht unwesentlich durch Sammlungen wie die von Gerhard Schneider, deren Fokus diese weitgehend unbekannte Künstlergeneration ist, und Initiativen wie die virtuelle Ausstellung „Künste im Exil“, die Fritz Ascher Gesellschaft für verfolgte, verfemte und verbotene Kunst in New York, oder das Zentrum für verfolgte Künste am Kunstmuseum Solingen.³

Die Wiedervereinigung Deutschlands 1989 hat eine Welle von kultur- und kunsthistorischen Untersuchungen hervorgerufen.³ In diesem Rahmen wurden und werden künstlerische Werke neu entdeckt und bewertet, darunter auch Fritz Aschers Oeuvre.

Es sind nicht viele Dokumente über Fritz Ascher erhalten – das Meiste muss bei seinen zahlreichen

Umzügen verlorengegangen sein, oder bei einem Bombenangriff, dem in den letzten Kriegstagen noch der grösste Teil seines Frühwerkes zum Opfer gefallen ist. Nur drei Fotos des Künstlers sind heute bekannt, einmal ist er 1918 im Hintergrund des Familienfotos anlässlich der Hochzeit seiner Schwester Charlotte zu sehen, und dann auf zwei Fotos aus den 1950er Jahren.

Basis der biographischen Informationen über Fritz Ascher sind die Entschädigungsakte im Landesamt für Bürger- und Ordnungsangelegenheiten, Abteilung I, Entschädigungsbehörde Berlin, Reg.-Nr. 2060 (im Folgenden EA 2060), und das Centrum Judaicum Berlin (im Folgenden CJA), CJA 4.1, Nr. 37 vom 19.3.1946. Persönliche Erinnerungen von Fritz Aschers Grossnichte Bianca Stock haben einen Einblick in die Familiengeschichte gegeben, ebenso Stammbaum-Auskünfte von Patrizia Andriollo. Die Erinnerungen ehemaliger Nachbarn wie Verena Auerbach-Velde, Friede, Ute und Wolfgang Gustavus haben einen Einblick in Aschers Persönlichkeit und Lebensumstände nach 1945 gegeben, und die Erinnerungen des damaligen Studenten Manfred Wellnitz haben die letzte Lebensphase des Künstlers erleuchtet.

Katalog und Retrospektive wären nicht möglich ohne den Sammler Dr. Karl Ellwanger und seinen Sohn Peter Bunte mit Ehefrau Eva, deren Vertrauen und Unterstützung mir Antrieb und Verantwortung bleiben.

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

¹ Spielmann 2008, S. 10.

² Siehe Zimmermann 1980, Haftmann 1986. Zur Sammlung Gerhard Schneider sind inzwischen zahlreiche Publikationen erschienen, besonders Salzburg Museum u. a. 2008 und Kallmann-Museum 2016.

³ Siehe hierzu besonders Los Angeles County Museum of Art 2009.



Fritz Ascher: A Life
in the Arts and Poetry

Fritz Ascher: Ein Leben
in Kunst und Dichtung

Rachel Stern

PRECEDING PAGES
Fig. 1.0
Self Portrait / Selbstportrait
c. / ca. 1913
Oil on canvas / Öl auf Leinwand
25.6 × 21.3 in. / 65 × 54 cm
Private collection Munich /
Privatsammlung München

1893 – 1933: “To live is to glow”¹

Fritz Ascher was born in Berlin on 17 October 1893, the first-born child and only son of Hugo and Minna Luise Ascher (nee Schneider)².

Hugo Ascher, a native of Naugard, Pomerania (Naugard 29 July 1859 – 18 August 1922 Berlin)³ studied in the USA from 1887 to 1888. He studied at the *University of Pennsylvania’s School of Dental Medicine*, a school which gained an international reputation under James Truman for the introduction of prosthetic dental techniques. From 1876 to 1880 Truman lived in Frankfurt/Main and Hannover, where he treated Prince Albert, the nephew of Kaiser Wilhelm II, amongst other German noblemen.⁴ On 1 May 1888 Ascher graduated as Doctor of Dentistry, together with three other Germans: Hans Ludwig Kund from Essen, August Lohmann from Kassel, and Paul Schwarze from Leipzig.

Hugo Ascher moved to Berlin and on 27 September 1891 married Minna Luise Schneider (Berlin, 17 January 1867 – 17 October 1936), granddaughter of Louise Bleichröder, sister of the prominent banker Gerson von Bleichröder (they were eight siblings). Minna was described as a fine and elegant woman, who in later years wore her hair tied up in a ‘bun’. (Fig. 1.1–2, 1.9–11) (Fig. 1.3: Family Tree)

On 17 October 1893 Fritz Ascher was born, followed by sisters Charlotte (Charlotte Hedwig, Berlin 8 October 1894 – 6 December 1978 Munich) — nicknamed

“Mondbraut” (“Moon-Bride”) by her brother — and Grete (Margarete Lilly, Berlin 11 June 1897 – 15 January 1973 Munich). In 1889, the family lived on the 2nd floor in Friedrichstraße 192/193. They later moved to Keithstraße 10, and from 1895 onwards they lived on the 2nd floor in Jägerstraße 61.⁵

Together with the chemist Paul Steenbock, Hugo Ascher developed *Ascher’s Artificial Enamel*, a product that was produced and sold from 24 December 1904 by the *Ascher GmbH*.⁶ The company was very successful and soon the family moved to a prestigious estate built on a 3,000 sq. lot at Niklasstraße 21–23 in Zehlendorf (1935–1947 the street was named Chamberlainstraße), which was at that time not yet part of Berlin. In 1908, the distinguished architect Prof. Paul Schultze-Naumburg (1869–1949) built the estate, comprising of a main house, servant’s quarters, a gardener’s house and a garage. This was one of the earliest of about 300 luxurious country houses he designed. The main house of the estate was “a building divided into three sections of one or two stories; a massive rendered house with a plain-tile roof cladding hip-roof attics. (...) The buildings were enclosed towards the road by a wooden fence; all the doorways had matching doors in the fence; the door which led to the main entrance was a double door, curved, and set between vase topped pillars.”⁷ In 1909 the family moved in. (Fig. 1.4–1.8)

1893 – 1933: “Leben ist Glühn”¹

Fritz Ascher wurde am 17. Oktober 1893 als ältestes Kind und einziger Sohn von Hugo und Minna Luise Ascher (geborene Schneider) in Berlin geboren.²

Der aus Naugard in Hinterpommern stammende Hugo Ascher (Naugard 27. Juli 1859 – 18. August 1922 Berlin)³ studierte von 1887 bis 1888 in den USA, an der *University of Pennsylvania School of Dental Medicine*, die internationalen Ruhm erlangt hatte unter James Truman, der technische Methoden prothetischer Zahnartzkunde in die Lehre eingeführt hatte. Truman hatte zwischen 1876 und 1880 erst in Frankfurt (bis 1877) und dann in Hannover gelebt und Prinz Albrecht, den Neffen von Kaiser Wilhelm II, und in Folge viele deutsche Adelige behandelt.⁴ Ascher graduierte am 1. Mai 1888 als Doktor of Dental Surgery, gleichzeitig mit drei anderen Deutschen: Hans Ludwig Kund aus Essen, August Lohmann aus Kassel, und Paul Schwarze aus Leipzig.

Hugo Ascher zog nach Berlin, und am 27. September 1891 heiratete er Minna Luise Schneider (Berlin, 17. Januar 1867 – 17. Oktober 1938), eine Enkelin von Louise Bleichröder, einer älteren Schwester des prominenten Bankiers Gerson von Bleichröder (sie waren acht Geschwister). Sie wird beschrieben als feine und elegante Frau, die in späteren Jahren ihr Haar immer im „Dutt“ zusammennahm. (Fig. 1.1–2, 1.9–11) (Fig. 1.3: Stammbaum)

Fritz Ascher wurde am 17. Oktober 1893 geboren, gefolgt von seinen Schwestern Charlotte (Charlotte Hedwig, Berlin 8. Oktober 1894 – 6. Dezember 1978 München), die der Künstler zeitlebens „Mondbraut“ nannte, und Grete (Margarete Lilly, Berlin 11. Juni 1897 – 15. Januar 1973 München). Die Familie lebte 1889 in der Friedrichstraße 192/193 in der 2. Etage, später in der Keithstraße 10, und ab 1895 in der Jägerstraße 61 in der 2. Etage.⁵

Hugo Ascher entwickelte zusammen mit dem Chemiker Paul Steenbock *Aschers künstlichen Zahnschmelz* und produzierte und verkaufte diesen ab dem 24. Dezember 1904 mit der *Ascher GmbH*.⁶ Das Unternehmen war sehr erfolgreich, und schon bald konnte die Familie eine repräsentative Villa auf 3.000 qm großem Grundstück im damals noch nicht zu Berlin gehörenden Zehlendorf, in der Niklasstraße 21–23 (1935–1947 genannt Chamberlainstraße 21–23) beziehen. Das Anwesen mit Herrschaftshaus, Wirtschaftshaus, Gärtnerhaus und Garage, das der Prominentenarchitekt Professor Paul Schultze-Naumburg 1908 baute, gehörte zu den frühesten seiner etwa 300 repräsentativen Landhäuser. Das Herrschaftshaus war ein „in drei Trakte zergliederter, ein- bis zweigeschossiger, massiver und

verputzter Bau mit addierten biberschwanzgedeckten Mansardenwalmdächern. (...) Die Gebäude wurden straßenseitig durch Holzlattenfelder zwischen massiv gemauerten Pfeilern eingefriedet; allen Hauseingängen wurde je eine Gartentür zugeordnet, wobei die Gartentür zum Haupteingang zweiflügelig war, geschweift, und zwischen Pfeilern mit Vasenaufsätzen.“⁷ 1909 bezog die Familie das Anwesen. (Fig. 1.4–1.8)

Im selben Jahr absolvierte Fritz Ascher als 16-jähriger das Künstlereinjährige durch ein entsprechendes Zeugnis von Professor Max Liebermann, damals prominentester und einflussreichster Künstler Berlins, der ihn an die Kunstakademie Königsberg empfahl.⁸ Auf die Frage des Vaters nach Fritz’ Talent soll dieser geantwortet haben: „Da zieht ein ganz Großer in die Welt!“⁹ Frühe Zeichnungen Aschers zeugen von dem persönlichen Kontakt (Kat. 2, 3). Sein Interesse hatte sich schon früh gezeigt: „Als 6-jähriger ging der Vater mit ihm um den Schlachtensee spazieren. Als er einen Maler sah, lief er auf diesen zu und wollte malen. Als der Vater ihn entschuldigte, sagte der Maler: ‚Lassen Sie den Jungen, er sieht goldrichtig.‘“¹⁰

Die 1841 gegründete Kunstakademie Königsberg in der Königsstraße 57 hatte als Filialgründung der Preussischen Akademie der Künste in Berlin am 1. September 1845 ihren Lehrbetrieb aufgenommen.¹¹ 1901 wurde Ludwig Dettmann als Direktor an die Akademie berufen. Dettmann, der mit Max Liebermann und Fritz von Uhde einer der Vorkämpfer des Impressionismus in Deutschland und Gründungsmitglied der Berliner *Secession* war, holte viele junge Lehrer nach Königsberg. Fritz Ascher besuchte die Kunstakademie Königsberg etwa 1909–1912. Er befreundete sich mit Eduard Bischoff, der 1910–1914 an der Kunstakademie Königsberg bei Dettmann studierte und 1912 ein Portrait von Fritz Ascher malte (Kat. 1).¹²

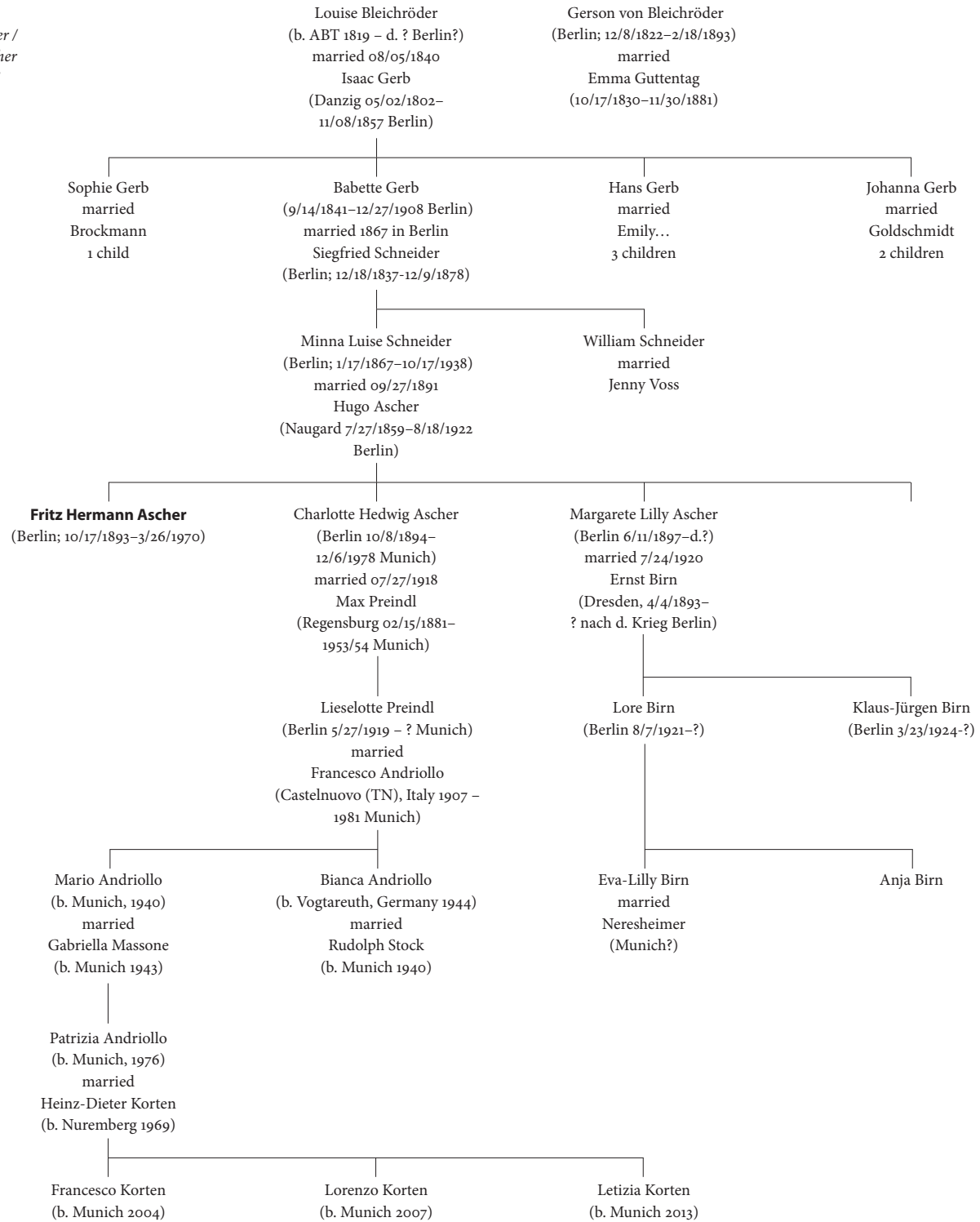
Um 1913 war Ascher zurück in Berlin, was sich inzwischen als Kunstmetropole gegen München und Wien behauptet hatte. 1910 hatte Georg Tappert dort die *Neue Secession* als Abspaltung der von Liebermann geführten *Secession* gegründet mit Künstlern wie Emil Nolde und Max Pechstein, Malern der Brücke und der Neuen Künstlervereinigung München. Ascher arbeitete als freischaffender Künstler und studierte bei Lovis Corinth, außerdem bei Adolf Meyer und Curt Agthe, die ihre Zeichen- und Malschulen in Berlin in der Lützowstr. 60 und 82 hatten.¹³ Curt Agthe schuf „besonders Akte, Nymphen, idyllische Stadtmotive, Landschaften und Genreszenen in stimmungsbetonter Freilichtmalerei.“¹⁴ Darüberhinaus besuchte Ascher Vorlesungen an der renommierten *Lessing Hochschule*.

Fig. 1.1.
Photo Hugo Ascher,
not dated / undatiert
Bianca Stock, Munich /
München



Fig. 1.2.
Photo Minna Luise Ascher,
not dated / undatiert
Bianca Stock, Munich /
München

Fig. 1.3.
Family Tree Fritz Ascher /
Stammbaum Fritz Ascher
(Month/Day/Year) /
(Monat/Tag/Jahr)
Rachel Stern



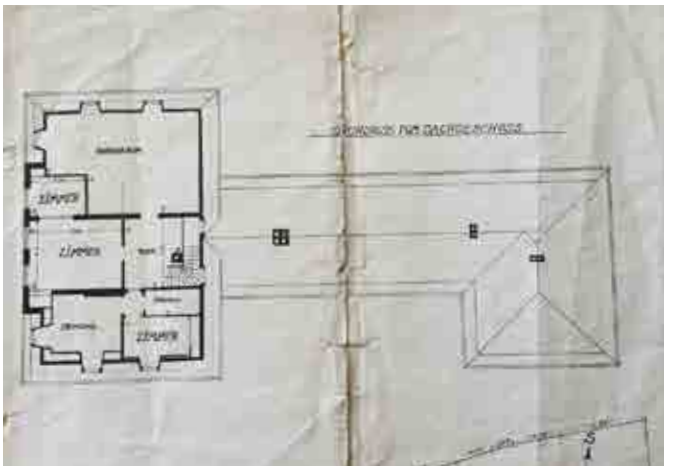
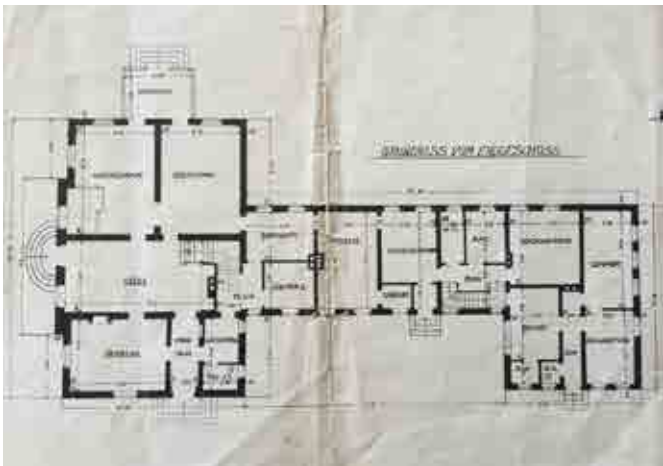
TOP
Fig. 1.4
Villa Niklasstraße 11-13: Main Façade /
Hauptfassade, 1909
Pinkwart 1991, Bd. 3, Fig. A 461–463

THIRD ROW
Fig. 1.7
Villa Niklasstraße 11-13: Floor plan
first floor / Grundriß Erdgeschoß
Bianca Stock, München

SECOND ROW
Fig. 1.5
Villa Niklasstraße 11-13: Side View
from the Garden February 1976 /
Seitenansicht vom Garten Februar 1976
Landesarchiv Berlin F Rep 290 0187322

Fig. 1.8
Villa Niklasstraße 11-13: Floor plan
second floor / Grundriß Erdgeschoß
Bianca Stock, München

Fig. 1.6
Villa Niklasstraße 11-13: View from the
Street February 1976 /
Straßensicht Februar 1976
Landesarchiv Berlin F Rep 290 0187320





That same year, 16-year-old Fritz Ascher received the *Künstlereinjährige*, an art diploma from Professor Max Liebermann, the most prominent and influential Berlin artist of that time, who recommended him to the Art Academy in Königsberg.⁸ When Fritz's father asked Liebermann about his son's talent, he allegedly said, "A really great one is going into the world!"⁹ Early drawings bear witness of Ascher's personal contact with Liebermann (Cat. 2, 3). He had shown an interest in painting from an early age. "At age 6 he went for a walk with his father around the Schlachtensee. He saw a painter, ran towards him and wanted to paint. When his father apologized for the boy's behavior the painter said: 'Leave him alone. He has a perfect eye.'"¹⁰

The Königsberg Art Academy on Königsstraße 57 was founded in 1841, as a branch of the Prussian Academy of the Arts in Berlin. The school started operating on 1 September 1845.¹¹ In 1901, Ludwig Dettmann became the dean of the school. Together with Max Liebermann and Fritz von Uhde, he was a pioneer of Impressionism in Germany and founding member of the Berlin *Secession* and brought many young teachers to Königsberg. Fritz Ascher studied at the Art Academy probably 1909–1912. He was friends with Eduard Bischoff, who studied with Dettmann from 1910 to 1914 and who painted a portrait of Ascher in 1912 (Cat. 1).¹²



Around 1913, Ascher returned to Berlin, which had become a leading artistic metropolis, ahead of Vienna and Munich. There, Georg Tappert founded the *Neue Secession* in 1910, a break-away from Liebermann's *Secession*, with artists like Emil Nolde and Max Pechstein, painters of the *Brücke*, and of the *Neue Künstlervereinigung* Munich. Ascher worked as an independent artist and studied with Lovis Corinth, and also with Adolf Meyer and Curt Agthe who had their drawing and painting schools in Lützowstraße 60 and 82 in Berlin.¹³ Curt Agthe created "mainly nudes, nymphs, idyllic city motives, landscapes and genre-scenes painted in open air."¹⁴ In addition, Ascher attended classes at the renowned *Lessing University*.

The remains of Fritz Ascher's library provide evidence of his interest in Renaissance artists like Leonardo da Vinci and Michelangelo, in Botticelli, Grünewald and particularly in Rembrandt. (Fig. 1.12) In addition, he was also interested in Rodin, Van Gogh and Dante's *Divine Comedy* with illustrations by Gustave Doré.¹⁵ The expressive nude studies of Franz von Stuck, displayed in Singer's book of 1912, inspired Ascher's thoughts about human anatomy. Ascher was equally inspired by Stuck's allegorical, symbolic and often erotic depictions, he was interested in ancient sagas and mythologies. During this period, his drawings depict several popular literary works including Shakespeare's *Henry IV*, *Richard II* and *King*

Die Überreste seiner Bibliothek zeigen Aschers Interesse an den Künstlern der Renaissance wie Leonardo da Vinci und Michelangelo, an Botticelli, Grünewald und besonders an Rembrandt (Fig. 1.12), außerdem Rodin und van Gogh, und Dantes "Göttlicher Komödie" mit Bildern von Gustave Doré.¹⁵ Die expressiven Aktstudien des Münchner Malerfürsten Franz von Stuck, abgebildet in Singers Buch von 1912, inspirierten Aschers Nachdenken über die menschliche Anatomie. Auch inhaltlich war Ascher von Stucks allegorischen, symbolhaften, und häufig erotischen Darstellungen inspiriert, er interessierte sich für alte Sagen und Mythen. Er kreierte Zeichnungen zu damals populären literarischen Werken, zumeist als Bühnenszenarien, wie Shakespeares *Heinrich IV*, *König Richard II* und *König Johann*, Gerhard Hauptmanns *Die Weber* und *Vor Sonnenaufgang*, E.T.A. Hoffmanns *Der goldene Topf* und *Ritters Glück* und Strindbergs *Inferno*. Viele Arbeiten dieser Jahre zeigen wie die der ihn umgebenen Künstler und Schriftsteller sein Interesse an Mythologie und Spiritualität.

Fritz Ascher schuf seine ersten heute bekannten Hauptwerke. „*Der Vereinsamte*“ (Kat. 23) und *Männlicher Akt Knieend* (Kat. 22), beide ca. 1914, werden von einer zentralen die Bildfläche ausfüllenden Figur mit starken Umrisslinien dominiert, der Hintergrund ist abstrakt aufgelöst. Formal und inhaltlich stehen diese Arbeiten im Zusammenhang mit Oskar Kokoschkas *Die Windsbraut* von 1914 (Kunstmuseum Basel), Ludwig Meidners *Apokalyptischer Landschaft (Beim Bahnhof Halensee)* von 1913 (Los Angeles County Museum),

Jakob Steinhardts *Prophet* von 1913 (Centrum Judaicum, Berlin) und *Kain Fliehend* von 1912 (Jüdisches Museum Frankfurt). Die gegeneinandergesetzten Flächen paralleler Pinselstriche im Hintergrund muten kubistisch an und erinnern an die Hintergrundbehandlung in Kandinskys frühen Arbeiten wie *Reifrockgesellschaft* von 1909 (Solomon R. Guggenheim Founding Collection, New York).

Den 1. Weltkrieg erlebten viele Künstler als Soldaten an der Front. Fritz Ascher scheint davon verschont. In expressionistischen Zirkeln lebten in dieser Zeit religiöse Themen wieder auf. Ascher beschäftigte sich mit Darstellungen der Leidensgeschichte Christi. Sein monumentales *Golgatha* von 1915 (Kat. 26) zeigt die drei Gekreuzigten mittig am oberen Bildrand, in Vordergrund des Gemäldes aber stehen Angst und Schrecken derer, die dem Akt beiwohnen.¹⁶ Aschers *Golgatha* entsteht kurz vor Ludwig Meidners im Bildaufbau sehr ähnlichen *Der Jüngste Tag* (1916, Berlinische Galerie, Berlin), Emil Noldes aufsehenerregendes Altarbild des *Leben Christi* war bereits 1911/12 entstanden. Um 1919 schuf Ascher zahlreiche Skizzen zur Leidensgeschichte Christi, die durch ihre Authentizität und starke Emotionalität auffallen. Sie sprechen von seiner Bewunderung für Käthe Kollwitz, der er zwei Gedichte widmete.¹⁷ Gleichzeitig zeichnet Ascher Straßenkämpfe — bezieht er sich hier auf die Novemberrevolution von 1918/19, oder auf spätere Unruhen wie z.B. den *Blutigen Dienstag* 1920? (Fig. 1.13, 1.14)

Mit dem *Golem* (Kat. 30, 1916, Jüdisches Museum Berlin) griff Ascher ein Thema auf, das im damaligen

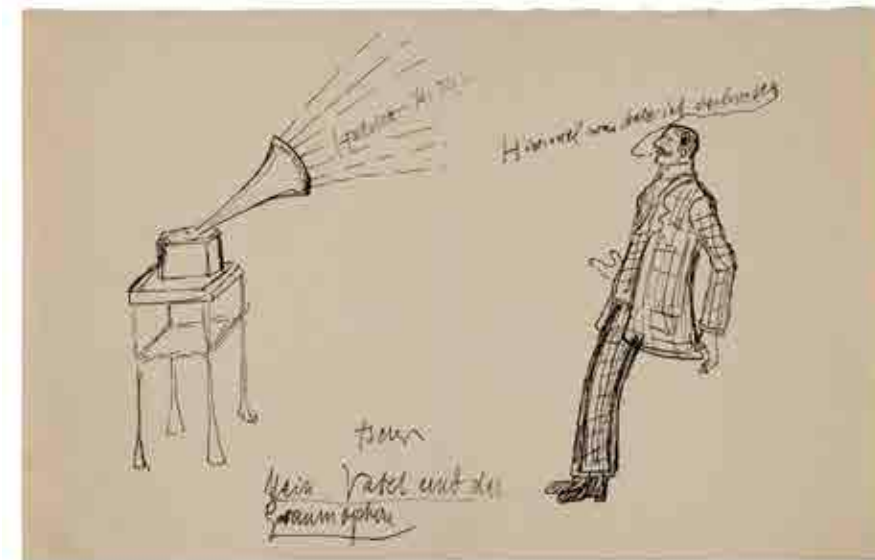
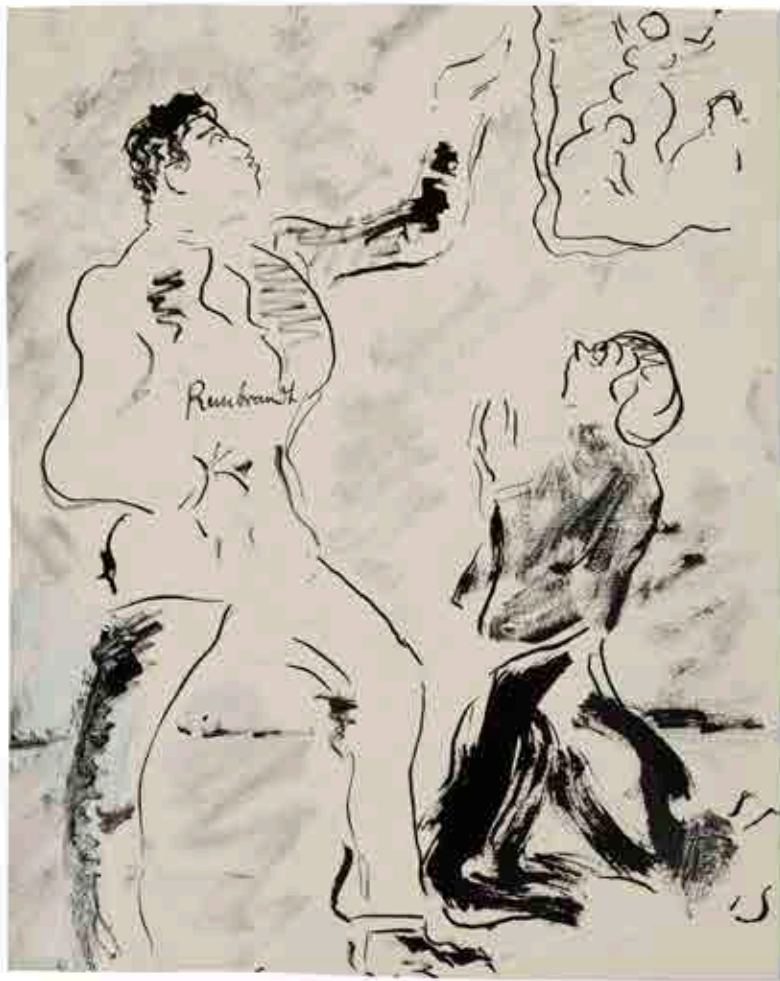


Fig. 1.12
"Rembrandt"
 c. / ca. 1913
 White gouache over black ink
 on paper / Weiße Gouache über
 schwarzer Tusche auf Papier
 14.2 × 11.3 in. / 36 × 28.7 cm
 Private collection /
 Privatsammlung



John, Gerhard Hauptmann's *The Weavers* and *Sunrise*, E.T.A. Hoffman's tales *The Golden Pot* and *Chevalier Glück* and Strindberg's *Inferno*. Ascher's works reflect a deep interest in mythology and spirituality, which he shared with many artists and writers who surrounded him.

Fritz Ascher created his first major works, *"Loner"* (Cat. 23) and *Kneeling Male Nude* (Cat. 22), in c. 1914. Both paintings are dominated by a central figure with strong contours in the foreground, with the background dissolving into abstraction. They have a close formal and contextual association with Oskar Kokoschka's *Bride of the Wind* [*Die Windsbraut*], 1914 (Kunstmuseum Basel), Ludwig Meidner's *Apocalyptic Landscape*, 1913 (Los Angeles County Museum), Jakob Steinhardt's *Prophet*, 1913 (Centrum Judaicum Berlin) and *Cain Fleeing*, 1912 (Jüdisches Museum Frankfurt). Areas

of parallel brushstrokes set against each other in the background show a Cubist sensitivity and resemble the background in Kandinsky's early work, *Group in Crinolines* from 1909 (Solomon R. Guggenheim Founding Collection, New York).

During World War I many artists were sent as soldiers to the front. It seems that Fritz Ascher was spared. In Expressionist circles religious themes resurfaced. Ascher worked on the Passion of Christ. His monumental *Golgotha* from 1915 (Cat. 26) shows the three crucified subjects centered at the top border of the painting, while the fright and horror of the witnesses take center stage.¹⁶ Shortly after Ascher's *Golgotha* Ludwig Meidner painted his *Day of Judgment* (1916, Berlinische Galerie Berlin) and the two paintings share many compositional similarities. Emil

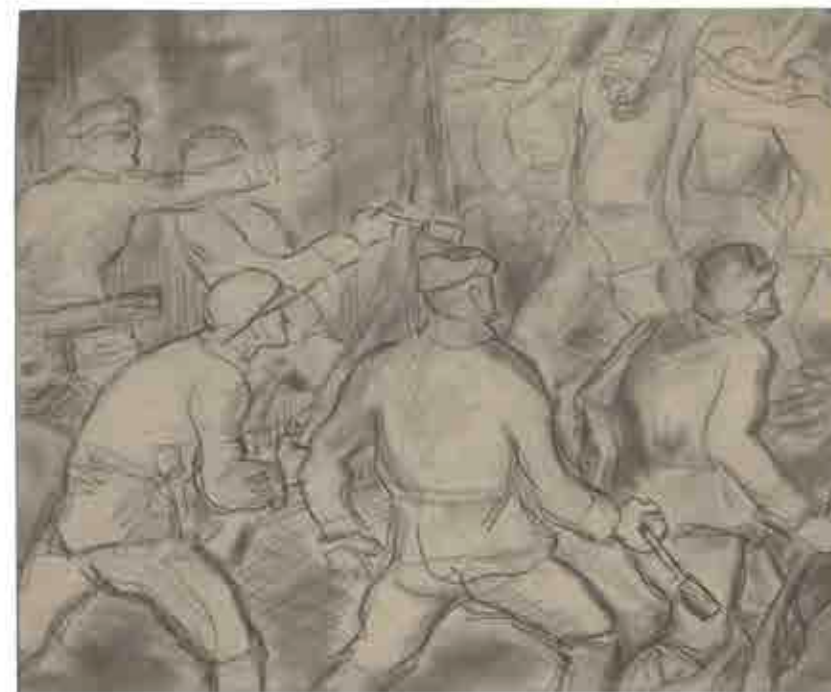


Fig. 1.13
Men Fighting /
Kämpfende Männer
 c. / ca. 1918
 Graphite on paper /
 Graphit auf Papier
 12 × 14.6 in. / 30.5 × 37 cm
 Private collection /
 Privatsammlung

Fig. 1.14
Men Fighting /
Kämpfende Männer
 c. / ca. 1918
 Graphite on paper /
 Graphit auf Papier
 12.8 × 20 in. / 32.4 × 49.6 cm
 Private collection /
 Privatsammlung

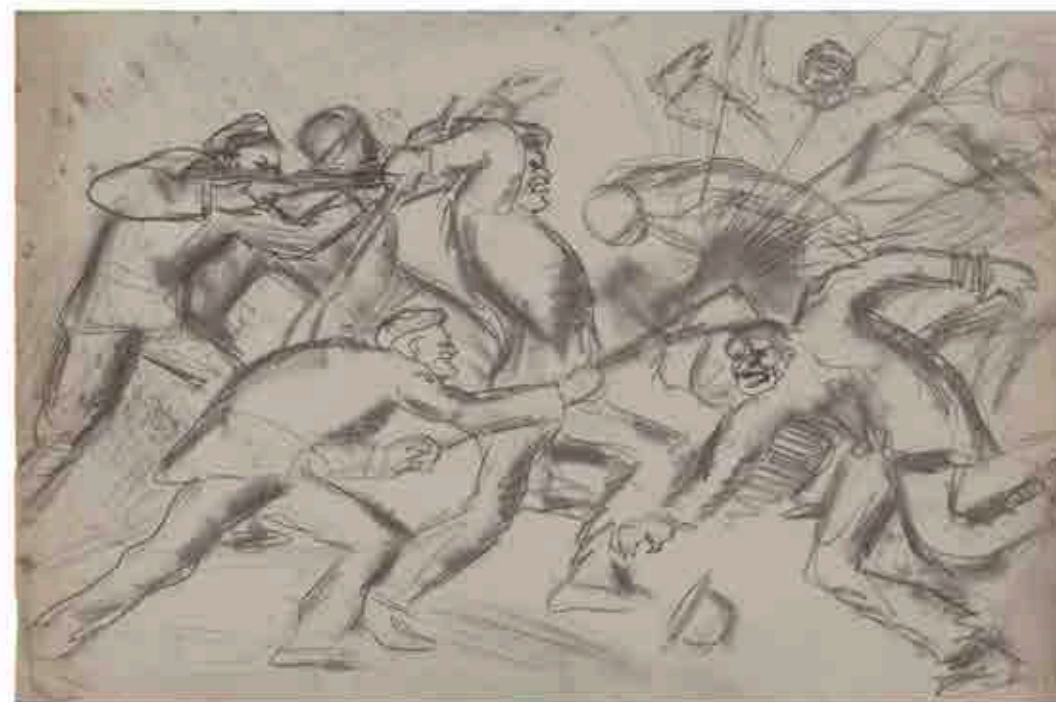


Fig. 1.15
Ascher Family: Wedding Charlotte Ascher / Ascher Familie: Hochzeit Charlotte Ascher, 1918
 Fritz Ascher is in the back row, third from the right. / Fritz Ascher ist in der hinteren Reihe, der Dritte von rechts.
 Bianca Stock, München



Nolde's altarpiece *The Life Of Christ* was already completed in 1911/12. Around 1919, Ascher engaged in a series of sketches depicting Christ's Passion, which are striking in their authenticity and emotionality. They speak of Ascher's admiration for Käthe Kollwitz, to whom he dedicated two poems.¹⁷ At the same time, Ascher drew street fights — is he here depicting the November revolution of 1918/19, or later unrests like *Bloody Tuesday*? (Fig. 1.13, 1.14)

In *Golem* (Cat. 30, 1916, Jewish Museum Berlin), Ascher turned to a subject that was much talked about in Berlin at that time:¹⁸ Yudel Rosenberg published a story about the Golem in 1909; Gustav Meyrink in 1915. That same year Paul Wegener produced the first of three versions of a film featuring the Golem (1915, 1917 and 1920). Another subject that was very popular during that time was *Bajazzo*. On 23 October 1909 Enrico Caruso sang for the first time at the State Opera House in Berlin the role of *Bajazzo* in Ruggero Leoncavallo's Opera *I Pagliacci* (*The Clown*), which would become his signature role. Ascher referred to the opera in a series of drawings from 1916 (see Cat. 38), in undated lithographs, and in the painting "*Bajazzo and Artists*" (Cat. 39, c. 1916).¹⁹ The more universal subject of the clown who makes his audience laugh while he inwardly cries, occupied the artist throughout his life, in drawings 1916 and 1963 (Cat. 40, 58), in poems, and in the painting *Bajazzo* (Cat. 41, c. 1924/1945, exhibited in 1924). In his expressive choice of colors, his handling

of the background and the compositional importance of the depicted figures, we recognize a formal proximity to the work of Emil Nolde, Ernst Barlach, Max Beckmann, Georges Rouault, Ludwig Meidner and Jakob Steinhardt.

The earliest known photo of Ascher was taken during this period. The photo is a family picture at the wedding of his sister Charlotte, who married Max Preindl, 13 years her senior, on 27 July 1918. Ascher stands in the right hand background, wearing a dark suit. (Fig. 1.15–1.17)

Fritz Ascher probably met Franz Domscheit at the Academy of Arts in Königsberg, both recommended by Max Liebermann.²⁰ There, Domscheit studied from 1907 to 1910 with Dettmann. Both also studied with Lovis Corinth in Berlin. It seems that in 1914, shortly before the outbreak of World War I, Ascher and Domscheit set out for Norway and met Eduard Munch in Oslo.²¹ In 1916, Ascher drew a portrait of Domscheit into his sketchbook (Fig. 1.18), in 1919 Domscheit drew a *Mother and Child* into Ascher's sketchbook (Fig. 1.19). In 1918/19, the two friends seem to have stayed in Bavaria.²² Ascher's sketchbook from 1919, which includes Domscheit's drawing, shows many sketches of people in Bavarian clothing, rural scenes and mountain landscapes. Domscheit also draws his environment (Fig. 1.20, 1.21). The two artists share a sensitivity for color and the search for simple forms. In Munich, Ascher befriended the artists of the *Brücke*



Berlin in der Luft lag: 1909 hatte Yudel Rosenberg seine Erzählung veröffentlicht, Gustav Meyrink 1915. Ebenfalls 1915 produzierte Paul Wegener seinen "Golem" Film mit Folgeversionen 1917 und 1920.¹⁸ Auch das Thema des *Bajazzo* lag in der Luft, hatte doch Caruso Ruggero Leoncavallos beliebte Oper *I Pagliacci* (*Der Clown*) von 1892 am 23. Oktober 1909 in der Staatsoper Berlin, und in den Folgejahren immer wieder aufgeführt. Ascher bezieht sich auf diese Oper in Zeichnungen von 1916 (z.B. Kat. 38), undatierten Lithographien, und in dem Gemälde „*Bajazzo und Artisten*“ (Kat. 39) von ca. 1916. Das allgemeine Thema des Bajazzo — des Clowns, der sein Publikum zum Lachen bringt, während er innerlich weint — beschäftigte Ascher sein Leben lang, in Zeichnungen um 1916 und 1963 (Kat. 40, 58), in Gedichten und dem Gemälde *Bajazzo* (Kat. 41, ca. 1924/1945, ausgestellt 1924).¹⁹ In expressiver Farbwahl, in Hintergrundbehandlung und der kompositorischen Wichtigkeit der dargestellten Figuren ist die formale

Nähe zu Emil Nolde, Ernst Barlach, Max Beckmann, Ludwig Meidner und Jakob Steinhardt zu erkennen.

Aus dieser Zeit stammt das früheste heute bekannte Foto von Fritz Ascher, ein Familienfoto anlässlich der Hochzeit seiner Schwester Charlotte, die am 27. Juli 1918 den 13 Jahre älteren Max Preindl heiratete. Fritz Ascher steht mit dunklem Anzug im rechten Hintergrund. (Fig. 1.15–1.17)

Fritz Ascher traf Franz Domscheit vermutlich an der Kunstakademie Königsberg, beide wurden von Max Liebermann empfohlen.²⁰ Der 13 Jahre ältere Domscheit studierte dort 1907–1910 bei Dettmann. Beide studierten bei Lovis Corinth in Berlin und reisten vermutlich 1914, kurz vor Beginn des 1. Weltkrieges, nach Norwegen, wo sie Edvard Munch in Oslo trafen.²¹ 1916 zeichnete Ascher ein Portrait von Domscheit, Domscheit zeichnete *Mutter und Kind* in Aschers Skizzenbuch von 1919 (Fig. 1.18, 1.19). 1918/19 scheinen die Freunde gemeinsam in Bayern gewesen zu sein.²² Aschers Skizzenbuch von 1919 mit Domscheits Zeichnung ist dominiert von bayerisch gekleideten Menschen und bergigen Landschaften, und auch Domscheit hält seine Eindrücke auf

Fig. 1.16
Charlotte Ascher, 1918
 Bianca Stock, Munich / München

Fig. 1.17
Young Pianist in Profile (Charlotte) / Junge Klavierspielerin im Profil (Charlotte)
 c. 1913 / ca. 1913
 White gouache over black ink on paper / Weiße Gouache über schwarzer Tusche auf Papier
 7.4 × 6.2 in. / 18.7 × 15.8 cm
 Private collection Munich / Privatsammlung München





Fig. 1.18
Portrait Franz Domscheit
(Sketchbook 3, 1916, p. 4 /
Skizzenbuch 3, 1916, S. 4)
1916
Graphite on paper /
Graphit auf Papier
17.6 × 12.4 in. / 44.7 × 31.5 cm
Private collection /
Privatsammlung

Fig. 1.19
Franz Domscheit, *Mother
and Child* / *Mutter und Kind*
(Sketchbook 2, 1919, p. 12 /
Skizzenbuch 2, 1919, S. 12)
1919
Graphite on paper /
Graphit auf Papier
13.8 × 11 in. / 35 × 28 cm
Private collection /
Privatsammlung



Fig. 1.20
Three Figures / *Drei Figuren*
(Sketchbook 2, 1919, p. 3 /
Skizzenbuch 2, 1919, S. 3)
1919
Graphite on paper /
Graphit auf Papier
13.8 × 11 in. / 35 × 28 cm
Private collection /
Privatsammlung

Fig. 1.21
Franz Domscheit,
Travelers / *Reisende*
c. 1919 / ca. 1919
Charcoal on paper /
Kohle auf Papier
8.5 × 9.3 in. / 21.5 × 23.7 cm
Lithuanian Art Museum G-29761 /
Litauisches Kunstmuseum Wilna
G-29761

in his parent's villa at his disposal. During those years, family members describe him as a buoyant young man who was successful with women. He participated in the *Jury-Free Art Exhibition* of 1922 and 1924; in 1924 he exhibited "*Beethoven*" (Cat. 20), "*Bajazzo*" (Cat. 41) and "*Landscape*." Georg Tinat writes, "Fritz Ascher is a good Expressionist, who creates something exceptional with the harsh forms of his Expressionism. *Bajazzo*, a painting of carnivalesque pleasures, is remarkable."²⁷

In the 1920s, visions of damnation and infernal tortures of humankind appear in Ascher's work. An important painting is "*The Tortured*" (Cat. 49), which depicts the Christian saint and martyr Sebastian, who had concealed his faith under Roman rule. In 286, he was discovered and sentenced by Emperor Diocletian to death by arrows. A pious widow, Saint Irene, who wanted to prepare him for burial, found him alive and nurtured him back to health.

The Great Depression started October 1929 with the crash of the New York Stock Exchange. Lithographs were meant to create a regular income for Fritz Ascher. He worked on a "Christ portfolio" and a "Bajazzo portfolio" which he planned to print and publish.²⁸ Today only a few of the proofs are known. From 1933, Fritz Ascher could not officially work, exhibit or sell his art. The artist turned to writing poetry instead.²⁹

Zeichnungen fest (Fig. 1.20, 1.21). Domscheit und Ascher teilten ihre expressive Farbsensibilität und Suche nach einfachen Formen. In München befreundete sich Ascher mit den Künstlern der *Brücke* und des *Simplicissimus* und beschickte diverse Ausstellungen mit Bildern, u.a. im *Glaspalast*.²³

Am 18. August 1922 starb Hugo Ascher.²⁴ Sein Sohn Fritz schuf eine Serie von Lithographien, von der heute lediglich Andrucke erhalten sind. (Fig. 1.22, 1.23) Höchstwahrscheinlich lernte er die Drucktechnik wie viele andere Berliner Künstler bei Hermann Struck, dessen Buch "*Die Kunst des Radierens*," das 1908 von der Galerie Cassirer publiziert wurde, nachhaltig die graphische Kunst seiner Zeit beeinflusste, zu einer Zeit, in der das Medium sich grosser Beliebtheit erfreute. Unter vielen Anderen verkehrten hier auch Jakob Steinhardt, Ludwig Meidner und Richard Janthur von der 1912 gegründeten Künstlergruppe *Die Pathetiker*. Finanziell war die Familie gut versorgt. Ernst Birn, der am 24. Juli 1920 Fritz Aschers Schwester Grete geheiratet hatte, wurde an Hugo Aschers Stelle Geschäftsführer der *Ascher GmbH*.²⁵ Der Künstler berichtete: „Die damalige wirtschaftliche Lage meiner Mutter, bei der ich lebte, war als Mitinhaberin der *Ascher GmbH* gut und gestattete mir, ganz meinem künstlerischem Schaffen zu leben.“²⁶ Für seine Arbeit stand dem Künstler ein Atelier in der elterlichen Villa zur Verfügung. Die

Familie schildert Ascher in diesen Jahren als lebensfroh und erfolgreich bei Frauen. 1922 und 1924 nahm er an der Berliner *Juryfreien Kunstschau* teil, 1924 zeigte er "*Beethoven*" (Kat. 20), "*Bajazzo*" (Kat. 41) und "*Landschaft*." Georg Tinat schreibt, „Fritz Ascher ist ein guter Expressionist, welcher in den harten Formen seiner Ausdruckskunst Besonderes schafft. Bajazzo, ein Bild karnevalistischer Freuden, ist beachtenswert.“²⁷ In den 1920ern nahmen Visionen von Verdammung und höllischen Qualen der Menschheit in Aschers Werk zu. Das monumentale Gemälde "*Der Gequälte*" (Kat. 49) zeigt den christlichen Heiligen und Märtyrer Sebastian, der unter römischer Herrschaft seinen Glauben geheimgehalten hatte, bis er 286 entdeckt und vom Kaiser Diokletian zum Tode durch Bogenschützen verurteilt wurde. Eine fromme Witwe, die Heilige Irene, die ihn fürs Begräbnis vorbereiten wollte, fand ihn lebend und pflegte ihn gesund.

Die Weltwirtschaftskrise begann im Oktober 1929 mit dem New Yorker Börsenkrach. Lithographien sollten Ascher ein regelmässiges Einkommen verschaffen. Er arbeitete an einer „Christusmappe“ und einer „Bajazzomappe“, die in Druck gegeben und verlegt werden sollten.²⁸ Lediglich einzelne Andrucke sind heute bekannt. Ab 1933 konnte Fritz Ascher nicht mehr offiziell künstlerisch arbeiten, ausstellen oder verkaufen, und er wendete sich schriftstellerischen Arbeiten zu.²⁹





Fig. 1.22
Man and Woman with Dying Man /
Mann und Frau mit Sterbendem
 c. 1922 / ca. 1922
 Lithograph / Lithographie
 15.6 × 12.5 in. / 39.7 × 31.8 cm
 Private collection /
 Privatsammlung

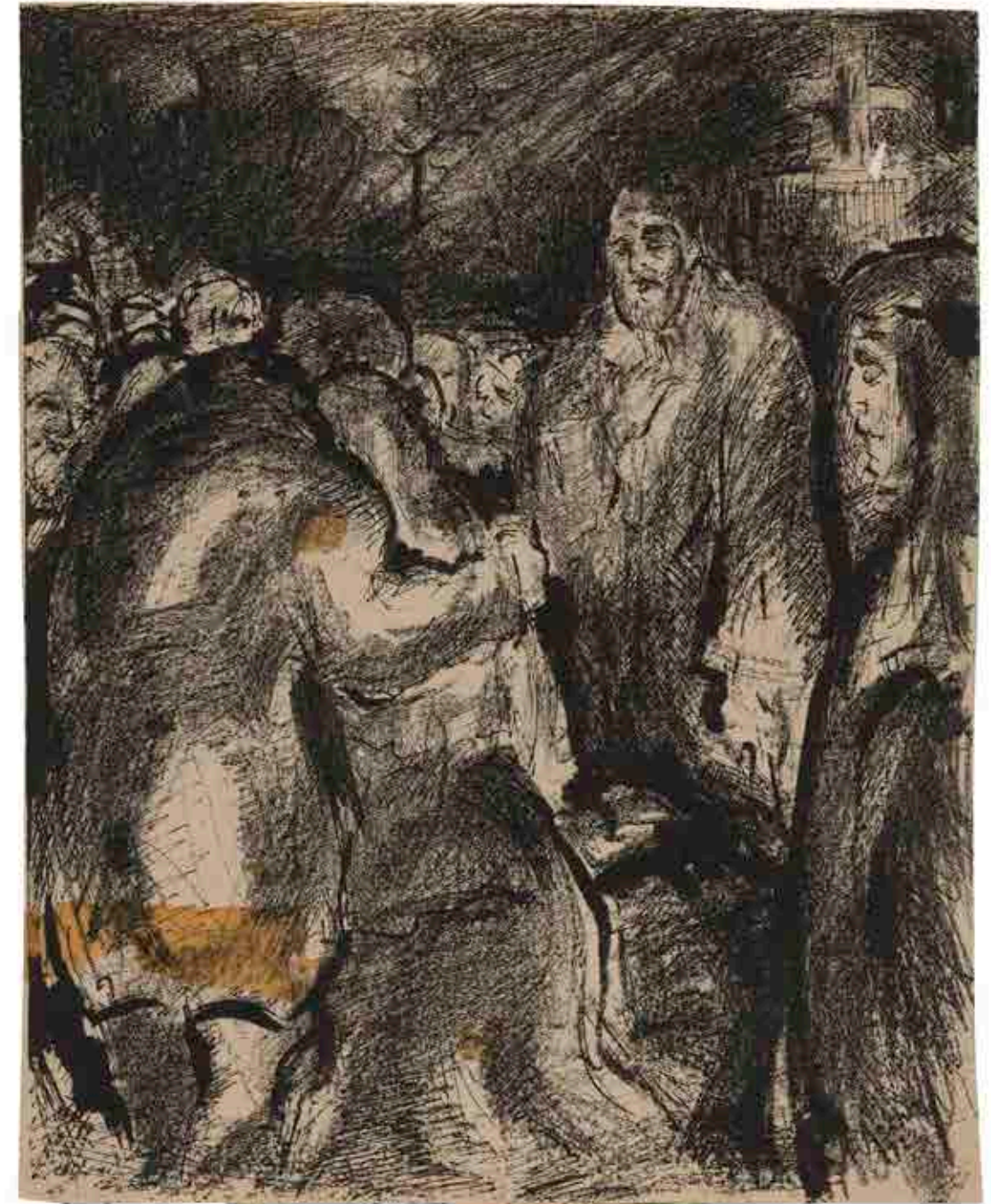


Fig. 1.23
Mourners at Burial /
Trauernde bei Beerdigung
 1922
 Lithograph / Lithographie
 15.4 × 12.6 in. / 39.1 × 32 cm
 Private collection /
 Privatsammlung

1933 – 1945: “Days of Night”³⁰

On 20 March 1899, Hugo Ascher and his children formally left the Jewish community.³¹ Hugo seems to have never joined the Protestant Church, while the children were baptized on 28 October 1901 at the New Church Berlin.³² (Fig. 1.25) Fritz and Charlotte celebrated their confirmation in the Lankwitz congregation (20 March 1910 and 26 March 1911), Grete in the Zehlendorf congregation (16 March 1913).³³ Fritz’s sisters got married to non-Jews in 1918 and 1920. His mother formally left Judaism fifteen years later, on 15 October 1926.³⁴ There is no evidence available that Minna Luise ever joined the Protestant Church. Why didn’t she leave the Jewish faith together with her children? What was the reason for Hugo and his children to leave their religion and undergo Protestant baptism and confirmation? It is possible that Hugo grew up in a religious Jewish home. When he settled in Berlin he became a member of the Jewish community. Was leaving Judaism a religious decision? Or was his goal social integration, following many other Jews in Germany? Why didn’t he join the Protestant Church? Or did he leave Judaism to protect his children? If so, why didn’t his wife join in his decision? Did she raise her children with religious values? Which values were lived at home? How were the spouses for the sisters chosen – Max Preindl who was 13 years older than his spouse, and Ernst Birn, who was four years older than his? How did the choice of partners — both “Aryan” — influence the family

dynamics and the relationship among the siblings? And what prompted the mother to formally leave the Jewish community in 1926?

The family did not escape Nazi persecution.

After Adolf Hitler’s accession to power on 30 January 1933, Berlin became the headquarters and center of Nazi terror. Here, the Nazis burned books of authors they did not approve of on the opera square. Here the headquarters of the Gestapo and the People’s Court were located.

Fritz Ascher was constantly on the move, fleeing continual harassment.³⁵ He stayed in boardinghouses in Berlin; at Samann’s on the road along the Schlachtensee; the Hollywood boardinghouse on Kurfürstendamm; and he then moved to Potsdam. Here, too, he often changed his residencies, mostly in the Ufa-Stadt neighborhood.³⁶ He could no longer work. Both his sisters were married to “Aryans” and lived in so-called “privileged miscegenation,”³⁷ Margarete in Berlin and Charlotte in Munich. From 1932 their mother was not listed in the Berlin address book. From 1933 she lived illegally with her daughter Grete and her non-Jewish husband, Ernst Birn at Aschaffenburgstraße 10 in Berlin Schöneberg. When she was asked to leave her son-in-law’s apartment, as he feared that her presence might endanger him and his family, she moved to a place around the corner, Bayerischer Platz 3, where she died on 17 October 1938, her only son’s birthday.³⁸ Was it a natural death?

1933 – 1945: „Tage der Nacht“³⁰

Hugo Ascher war mit seinen Kindern am 20. März 1899 aus dem Judentum ausgetreten.³¹ Er scheint nie in die evangelische Kirche eingetreten zu sein, aber seine Kinder wurden am 28. Oktober 1901 in der Neuen Kirche Berlin evangelisch getauft.³² (Fig. 1.25) Fritz und Charlotte wurden in der Kirchengemeinde Lankwitz konfirmiert (20. März 1910 und 26. März 1911), und Grete wurde in der Kirchengemeinde Zehlendorf konfirmiert (16. März 1913).³³ Fritz’ Schwestern heirateten 1918 und 1920 nicht-jüdische Männer. Die Mutter Minna Luise trat erst fünfzehn Jahre später, am 15. Oktober 1926 aus dem Judentum aus.³⁴ Auch für sie ist nicht nachzuweisen, dass sie jemals in die evangelische Kirche eintrat. Warum trat sie nicht mit dem Rest der Familie aus der jüdischen Gemeinde aus? Was war der Grund für den Austritt von Hugo Ascher und seinen Kindern, und der evangelischen Taufe und Konfirmation der Kinder? Es ist gut möglich, dass Hugo in einem religiösen Elternhaus aufwuchs. Als er nach Berlin kam, wurde er aktives Mitglied der jüdischen Gemeinde. War sein Austritt eine religiöse

Entscheidung? Oder wie für die Mehrheit deutscher Juden eine gesellschaftliche? Warum ist er dann nicht der evangelischen Gemeinde beigetreten? Oder war es eine Entscheidung, die die Kinder schützen sollte? Wenn das der Grund war, warum ist seine Frau nicht auch aus dem Judentum ausgetreten? Hat sie ihre Kinder religiös erzogen, und mit welchen Werten sind sie aufgewachsen? Wie wurden die Ehepartner für die Schwestern ausgewählt, der 13 Jahre ältere Max Preindl und der 4 Jahre ältere Ernst Max Birn? Wie hat sich die Partnerwahl auf das Familiengefüge ausgewirkt, auf das Verhältnis der Geschwister untereinander? Und was hat Fritz’ Mutter 1926 dazu bewegt, aus der jüdischen Gemeinde auszutreten?

Den Verfolgungen durch die Nationalsozialisten konnte die Familie nicht entkommen.

Nach der Machtübernahme am 30. Januar 1933 durch Adolf Hitler, der sich im Reichstag die Mehrheit für ein undemokratisches Ermächtigungsgesetz verschaffte, wurde Berlin Zentrale und Mittelpunkt des Naziterrors. Hier verbrannten die Nazis auf dem Opernplatz die Bücher ungeduldeter Autoren, hier stand das

Fig. 1.24
Baptized People at New Church Berlin in October 1901 / Getaufte in der Neuen Kirche Berlin Oktober 1901
ELAB 1291 0185 (1)

Getaufte in der Kirche					im Monat Oktober Jahr 1901			
Nr.	Vorname	Nachname	geb. am	geb. in	Monat	Tag	Nr.	Notizen
1	Hugo	Ascher	20. März	Berlin	Oktober	28	1	
2	Charlotte	Ascher	26. März	Berlin	Oktober	28	2	
3	Fritz	Ascher	16. März	Berlin	Oktober	28	3	
4	Grete	Ascher	16. März	Berlin	Oktober	28	4	
5	Max	Preindl	13. März	Berlin	Oktober	28	5	
6	Ernst	Birn	4. März	Berlin	Oktober	28	6	
7	Minna	Luise	15. Oktober	Berlin	Oktober	28	7	
8	Hugo	Ascher	20. März	Berlin	Oktober	28	8	
9	Charlotte	Ascher	26. März	Berlin	Oktober	28	9	
10	Fritz	Ascher	16. März	Berlin	Oktober	28	10	
11	Grete	Ascher	16. März	Berlin	Oktober	28	11	
12	Max	Preindl	13. März	Berlin	Oktober	28	12	
13	Ernst	Birn	4. März	Berlin	Oktober	28	13	
14	Minna	Luise	15. Oktober	Berlin	Oktober	28	14	
15	Hugo	Ascher	20. März	Berlin	Oktober	28	15	
16	Charlotte	Ascher	26. März	Berlin	Oktober	28	16	
17	Fritz	Ascher	16. März	Berlin	Oktober	28	17	
18	Grete	Ascher	16. März	Berlin	Oktober	28	18	
19	Max	Preindl	13. März	Berlin	Oktober	28	19	
20	Ernst	Birn	4. März	Berlin	Oktober	28	20	
21	Minna	Luise	15. Oktober	Berlin	Oktober	28	21	
22	Hugo	Ascher	20. März	Berlin	Oktober	28	22	
23	Charlotte	Ascher	26. März	Berlin	Oktober	28	23	
24	Fritz	Ascher	16. März	Berlin	Oktober	28	24	
25	Grete	Ascher	16. März	Berlin	Oktober	28	25	
26	Max	Preindl	13. März	Berlin	Oktober	28	26	
27	Ernst	Birn	4. März	Berlin	Oktober	28	27	
28	Minna	Luise	15. Oktober	Berlin	Oktober	28	28	
29	Hugo	Ascher	20. März	Berlin	Oktober	28	29	
30	Charlotte	Ascher	26. März	Berlin	Oktober	28	30	
31	Fritz	Ascher	16. März	Berlin	Oktober	28	31	
32	Grete	Ascher	16. März	Berlin	Oktober	28	32	
33	Max	Preindl	13. März	Berlin	Oktober	28	33	
34	Ernst	Birn	4. März	Berlin	Oktober	28	34	
35	Minna	Luise	15. Oktober	Berlin	Oktober	28	35	
36	Hugo	Ascher	20. März	Berlin	Oktober	28	36	
37	Charlotte	Ascher	26. März	Berlin	Oktober	28	37	
38	Fritz	Ascher	16. März	Berlin	Oktober	28	38	
39	Grete	Ascher	16. März	Berlin	Oktober	28	39	
40	Max	Preindl	13. März	Berlin	Oktober	28	40	
41	Ernst	Birn	4. März	Berlin	Oktober	28	41	
42	Minna	Luise	15. Oktober	Berlin	Oktober	28	42	
43	Hugo	Ascher	20. März	Berlin	Oktober	28	43	
44	Charlotte	Ascher	26. März	Berlin	Oktober	28	44	
45	Fritz	Ascher	16. März	Berlin	Oktober	28	45	
46	Grete	Ascher	16. März	Berlin	Oktober	28	46	
47	Max	Preindl	13. März	Berlin	Oktober	28	47	
48	Ernst	Birn	4. März	Berlin	Oktober	28	48	
49	Minna	Luise	15. Oktober	Berlin	Oktober	28	49	
50	Hugo	Ascher	20. März	Berlin	Oktober	28	50	
51	Charlotte	Ascher	26. März	Berlin	Oktober	28	51	
52	Fritz	Ascher	16. März	Berlin	Oktober	28	52	
53	Grete	Ascher	16. März	Berlin	Oktober	28	53	
54	Max	Preindl	13. März	Berlin	Oktober	28	54	
55	Ernst	Birn	4. März	Berlin	Oktober	28	55	
56	Minna	Luise	15. Oktober	Berlin	Oktober	28	56	
57	Hugo	Ascher	20. März	Berlin	Oktober	28	57	
58	Charlotte	Ascher	26. März	Berlin	Oktober	28	58	
59	Fritz	Ascher	16. März	Berlin	Oktober	28	59	
60	Grete	Ascher	16. März	Berlin	Oktober	28	60	
61	Max	Preindl	13. März	Berlin	Oktober	28	61	
62	Ernst	Birn	4. März	Berlin	Oktober	28	62	
63	Minna	Luise	15. Oktober	Berlin	Oktober	28	63	
64	Hugo	Ascher	20. März	Berlin	Oktober	28	64	
65	Charlotte	Ascher	26. März	Berlin	Oktober	28	65	
66	Fritz	Ascher	16. März	Berlin	Oktober	28	66	
67	Grete	Ascher	16. März	Berlin	Oktober	28	67	
68	Max	Preindl	13. März	Berlin	Oktober	28	68	
69	Ernst	Birn	4. März	Berlin	Oktober	28	69	
70	Minna	Luise	15. Oktober	Berlin	Oktober	28	70	
71	Hugo	Ascher	20. März	Berlin	Oktober	28	71	
72	Charlotte	Ascher	26. März	Berlin	Oktober	28	72	
73	Fritz	Ascher	16. März	Berlin	Oktober	28	73	
74	Grete	Ascher	16. März	Berlin	Oktober	28	74	
75	Max	Preindl	13. März	Berlin	Oktober	28	75	
76	Ernst	Birn	4. März	Berlin	Oktober	28	76	
77	Minna	Luise	15. Oktober	Berlin	Oktober	28	77	
78	Hugo	Ascher	20. März	Berlin	Oktober	28	78	
79	Charlotte	Ascher	26. März	Berlin	Oktober	28	79	
80	Fritz	Ascher	16. März	Berlin	Oktober	28	80	
81	Grete	Ascher	16. März	Berlin	Oktober	28	81	
82	Max	Preindl	13. März	Berlin	Oktober	28	82	
83	Ernst	Birn	4. März	Berlin	Oktober	28	83	
84	Minna	Luise	15. Oktober	Berlin	Oktober	28	84	
85	Hugo	Ascher	20. März	Berlin	Oktober	28	85	
86	Charlotte	Ascher	26. März	Berlin	Oktober	28	86	
87	Fritz	Ascher	16. März	Berlin	Oktober	28	87	
88	Grete	Ascher	16. März	Berlin	Oktober	28	88	
89	Max	Preindl	13. März	Berlin	Oktober	28	89	
90	Ernst	Birn	4. März	Berlin	Oktober	28	90	
91	Minna	Luise	15. Oktober	Berlin	Oktober	28	91	
92	Hugo	Ascher	20. März	Berlin	Oktober	28	92	
93	Charlotte	Ascher	26. März	Berlin	Oktober	28	93	
94	Fritz	Ascher	16. März	Berlin	Oktober	28	94	
95	Grete	Ascher	16. März	Berlin	Oktober	28	95	
96	Max	Preindl	13. März	Berlin	Oktober	28	96	
97	Ernst	Birn	4. März	Berlin	Oktober	28	97	
98	Minna	Luise	15. Oktober	Berlin	Oktober	28	98	
99	Hugo	Ascher	20. März	Berlin	Oktober	28	99	
100	Charlotte	Ascher	26. März	Berlin	Oktober	28	100	



Fig. 1.25
Concentration Camp Sachsenhausen Site Map 1942 / Konzentrationslager Sachsenhausen Lageplan 1942
Naujoks 1989, p. / S. 11

№	NAME	geb.	sonst.
1	Ascher	18.7.02	
2	Ascher	18.7.02	
3	Ascher	18.7.02	
4	Ascher	18.7.02	
5	Ascher	18.7.02	
6	Ascher	18.7.02	
7	Ascher	18.7.02	
8	Ascher	18.7.02	
9	Ascher	18.7.02	
10	Ascher	18.7.02	
11	Ascher	18.7.02	
12	Ascher	18.7.02	
13	Ascher	18.7.02	
14	Ascher	18.7.02	
15	Ascher	18.7.02	
16	Ascher	18.7.02	
17	Ascher	18.7.02	
18	Ascher	18.7.02	
19	Ascher	18.7.02	
20	Ascher	18.7.02	
21	Ascher	18.7.02	
22	Ascher	18.7.02	
23	Ascher	18.7.02	
24	Ascher	18.7.02	
25	Ascher	18.7.02	
26	Ascher	18.7.02	
27	Ascher	18.7.02	
28	Ascher	18.7.02	
29	Ascher	18.7.02	
30	Ascher	18.7.02	
31	Ascher	18.7.02	
32	Ascher	18.7.02	
33	Ascher	18.7.02	
34	Ascher	18.7.02	
35	Ascher	18.7.02	
36	Ascher	18.7.02	
37	Ascher	18.7.02	
38	Ascher	18.7.02	
39	Ascher	18.7.02	
40	Ascher	18.7.02	
41	Ascher	18.7.02	
42	Ascher	18.7.02	
43	Ascher	18.7.02	
44	Ascher	18.7.02	
45	Ascher	18.7.02	
46	Ascher	18.7.02	
47	Ascher	18.7.02	
48	Ascher	18.7.02	
49	Ascher	18.7.02	
50	Ascher	18.7.02	
51	Ascher	18.7.02	
52	Ascher	18.7.02	
53	Ascher	18.7.02	
54	Ascher	18.7.02	
55	Ascher	18.7.02	
56	Ascher	18.7.02	
57	Ascher	18.7.02	
58	Ascher	18.7.02	
59	Ascher	18.7.02	
60	Ascher	18.7.02	
61	Ascher	18.7.02	
62	Ascher	18.7.02	
63	Ascher	18.7.02	
64	Ascher	18.7.02	
65	Ascher	18.7.02	
66	Ascher	18.7.02	
67	Ascher	18.7.02	
68	Ascher	18.7.02	
69	Ascher	18.7.02	
70	Ascher	18.7.02	
71	Ascher	18.7.02	
72	Ascher	18.7.02	
73	Ascher	18.7.02	
74	Ascher	18.7.02	
75	Ascher	18.7.02	
76	Ascher	18.7.02	
77	Ascher	18.7.02	
78	Ascher	18.7.02	
79	Ascher	18.7.02	
80	Ascher	18.7.02	
81	Ascher	18.7.02	
82	Ascher	18.7.02	
83	Ascher	18.7.02	
84	Ascher	18.7.02	
85	Ascher	18.7.02	
86	Ascher	18.7.02	
87	Ascher	18.7.02	
88	Ascher	18.7.02	
89	Ascher	18.7.02	
90	Ascher	18.7.02	
91	Ascher	18.7.02	
92	Ascher	18.7.02	
93	Ascher	18.7.02	
94	Ascher	18.7.02	
95	Ascher	18.7.02	
96	Ascher	18.7.02	
97	Ascher	18.7.02	
98	Ascher	18.7.02	
99	Ascher	18.7.02	
100	Ascher	18.7.02	

Fig. 1.26
Concentration Camp
Sachsenhausen, List of Prisoners /
Konzentrationslager
Sachsenhausen, Häftlingsliste,
not dated (1938) / undatiert (1938)
Sachsenhausen
Doc. No. 4092112#1
(1.1.38.1/0001-0189/0098/0160)

Fig. 1.27
Concentration Camp Sachsenhausen,
Releases of Jews on
23 December 1938 /
Konzentrationslager Sachsenhausen,
Juden-Entlassungen am
23. Dezember 1938
Sachsenhausen 4094051#1
(1.1.38.1/0001-0189/0105/0287)

During the night of 9/10 November 1938, Adolf Hitler approved Joesph Goebbels to initiate a nationwide wave of terror against Jews. In Berlin, SA, SS and Hitler Youth destroyed in the following two days a dozen synagogues, numerous apartments and several thousand businesses. At least seven people lost their lives, about 3,000 Jewish men were deported to the concentration camp Sachsenhausen, numerous others were held in police prisons for days. Fritz Ascher was arrested at Sauerbruchstraße 12 in Potsdam and interned as prisoner 11365 in barrack 62 at the Sachsenhausen Concentration Camp.³⁹ (Fig. 1.25–1.27) The Communist Harry Naujoks, who was interned at the Sachsenhausen Concentration Camp from 1936 to 1942, and is its longest surviving inmate, recalled: ...”and then, day after day came the convoys of Jewish prisoners totally intimidated, maltreated and bewildered. Altogether, they were almost 6,000 people. It was very cold and not everyone had room in the barracks. This was a repetition of what we experienced some months earlier during the ASO initiative: the yelling of the beating, boot-kicking SS officers, the futile and aimless back and forth of harassed and hassled desperate newcomers.

But there was a progression: The SS officers were even more provoked by the crowd of mainly elegantly dressed, somewhat corpulent or spectacled people.”⁴⁰ Most Jewish prisoners were assigned to work in the brick factory. Huge amounts of soil were moved with wheelbarrows and shovels. Naujoks described, “All the work had to be done at a running pace, to the roars and beatings of the SS instigators. Anyone who collapsed was beaten and kicked until they lost consciousness. Corpses were carried into the camp every day. The work in winter was real torture: The immense construction site was a flat and open space, which was windswept and exposed to the cold.”⁴¹ Those who had started their emigration process, or had connections, for example bankers and business people, or those who had agreed to the Aryanization of their companies, were released. “Within a few weeks or months most prisoners who had been arrested during the so-called *Night of Broken Glass* in November 1938 were released. Elegant and well-fed personalities had turned into frightened, miserable creatures.”⁴²

Thanks to the efforts of his friend, attorney Gerhard Graßmann, Fritz Ascher was released on 23 December

№	NAME	geb.	sonst.
1	Ascher	18.7.02	
2	Ascher	18.7.02	
3	Ascher	18.7.02	
4	Ascher	18.7.02	
5	Ascher	18.7.02	
6	Ascher	18.7.02	
7	Ascher	18.7.02	
8	Ascher	18.7.02	
9	Ascher	18.7.02	
10	Ascher	18.7.02	
11	Ascher	18.7.02	
12	Ascher	18.7.02	
13	Ascher	18.7.02	
14	Ascher	18.7.02	
15	Ascher	18.7.02	
16	Ascher	18.7.02	
17	Ascher	18.7.02	
18	Ascher	18.7.02	
19	Ascher	18.7.02	
20	Ascher	18.7.02	
21	Ascher	18.7.02	
22	Ascher	18.7.02	
23	Ascher	18.7.02	
24	Ascher	18.7.02	
25	Ascher	18.7.02	
26	Ascher	18.7.02	
27	Ascher	18.7.02	
28	Ascher	18.7.02	
29	Ascher	18.7.02	
30	Ascher	18.7.02	
31	Ascher	18.7.02	
32	Ascher	18.7.02	
33	Ascher	18.7.02	
34	Ascher	18.7.02	
35	Ascher	18.7.02	
36	Ascher	18.7.02	
37	Ascher	18.7.02	
38	Ascher	18.7.02	
39	Ascher	18.7.02	
40	Ascher	18.7.02	
41	Ascher	18.7.02	
42	Ascher	18.7.02	
43	Ascher	18.7.02	
44	Ascher	18.7.02	
45	Ascher	18.7.02	
46	Ascher	18.7.02	
47	Ascher	18.7.02	
48	Ascher	18.7.02	
49	Ascher	18.7.02	
50	Ascher	18.7.02	
51	Ascher	18.7.02	
52	Ascher	18.7.02	
53	Ascher	18.7.02	
54	Ascher	18.7.02	
55	Ascher	18.7.02	
56	Ascher	18.7.02	
57	Ascher	18.7.02	
58	Ascher	18.7.02	
59	Ascher	18.7.02	
60	Ascher	18.7.02	
61	Ascher	18.7.02	
62	Ascher	18.7.02	
63	Ascher	18.7.02	
64	Ascher	18.7.02	
65	Ascher	18.7.02	
66	Ascher	18.7.02	
67	Ascher	18.7.02	
68	Ascher	18.7.02	
69	Ascher	18.7.02	
70	Ascher	18.7.02	
71	Ascher	18.7.02	
72	Ascher	18.7.02	
73	Ascher	18.7.02	
74	Ascher	18.7.02	
75	Ascher	18.7.02	
76	Ascher	18.7.02	
77	Ascher	18.7.02	
78	Ascher	18.7.02	
79	Ascher	18.7.02	
80	Ascher	18.7.02	
81	Ascher	18.7.02	
82	Ascher	18.7.02	
83	Ascher	18.7.02	
84	Ascher	18.7.02	
85	Ascher	18.7.02	
86	Ascher	18.7.02	
87	Ascher	18.7.02	
88	Ascher	18.7.02	
89	Ascher	18.7.02	
90	Ascher	18.7.02	
91	Ascher	18.7.02	
92	Ascher	18.7.02	
93	Ascher	18.7.02	
94	Ascher	18.7.02	
95	Ascher	18.7.02	
96	Ascher	18.7.02	
97	Ascher	18.7.02	
98	Ascher	18.7.02	
99	Ascher	18.7.02	
100	Ascher	18.7.02	

Hauptquartier der Geheimen Staatspolizei (Gestapo), hier hatte auch der Volksgerichtshof seinen Sitz.

Fritz Ascher wechselte ab 1933 wegen permanenter Belästigungen ständig seinen Wohnort. Nachdem er einige Zeit in Pensionen in Berlin gelebt hatte, bei Samann in der Straße am Schlachtensee und der Pension Hollywood am Kurfürstendamm,³⁵ zog er nach Potsdam. Auch hier wechselte er mehrmals die Wohnung, immer in der Umgebung der Ufa-Stadt.³⁶ Arbeiten konnte er nicht mehr. Beide Schwestern waren mit Ariern verheiratet und lebten in sog. „privilegierten Mischehen“.³⁷ Margarete in Berlin und Charlotte in München. Die Mutter war ab 1932 nicht mehr im Berliner Adressbuch verzeichnet; sie lebte ab 1933 illegal bei ihrer Tochter Grete und deren Mann Ernst Birn in der Aschaffenburg Str. 10 in Berlin Schöneberg. Als sie die Wohnung verlassen musste, da der Schwiegersohn ihren weiteren Aufenthalt für ihn und seine Familie als zu gefährlich empfand, zog sie um die Ecke, zum Bayerischen Platz 3, wo sie am 17. Oktober 1938, dem Geburtstag ihres einzigen Sohnes, starb.³⁸ Starb sie eines natürlichen Todes?

Am Abend des 9./10. November 1938 veranlasste Joseph Goebbels in Abstimmung mit Adolf Hitler eine reichsweite Terrorwelle gegen Juden. In Berlin zerstörten SA, SS und Hitlerjugend in den folgenden zwei Tagen ein Dutzend Synagogen, zahlreiche Wohnungen und mehrere tausend Geschäfte. Mindestens sieben Menschen verloren ihr Leben, etwa 3.000 jüdische Männer aus Berlin wurden in das Konzentrationslager Sachsenhausen verschleppt, zahlreiche weitere tagelang in Polizeigefängnissen festgehalten. Fritz Ascher wurde in der Sauerbruchstraße 12 in Potsdam verhaftet und als Häftling 11365 im Block 62 des KZ Sachsenhausen interniert.³⁹ (Fig. 1.25–1.27) Der Lagerälteste vom KZ Sachsenhausen, der Kommunist Harry Naujoks, der von 1936–1942 dort inhaftiert war, beschreibt: “Und dann kamen Tag für Tag die Kolonnen jüdischer Häftlinge, total eingeschüchtert, geschunden und in großer Verwirrung. Insgesamt waren es fast 6000 Menschen. Es war damals sehr kalt, und nicht alle konnten in Baracken untergebracht werden. Was wir wenige Monate vorher bei der ASO-Aktion erlebt hatten, wiederholte sich: Das Gebrüll der schlagenden und tretenden SS-Leute, das sinn- und ziellose Hin- und Herjagen der verzweifelten Neuankömmlinge. Und doch gab es wieder eine Steigerung: Die Menge der meist elegant Gekleideten, Belebten oder Brillenträger reizte die SS-Leute noch mehr auf.”⁴⁰ Der größte Teil jüdischer Häftlinge wurde zur Arbeit auf dem Klinkerwerk bestimmt. Große Erdbewegungen erfolgten mit

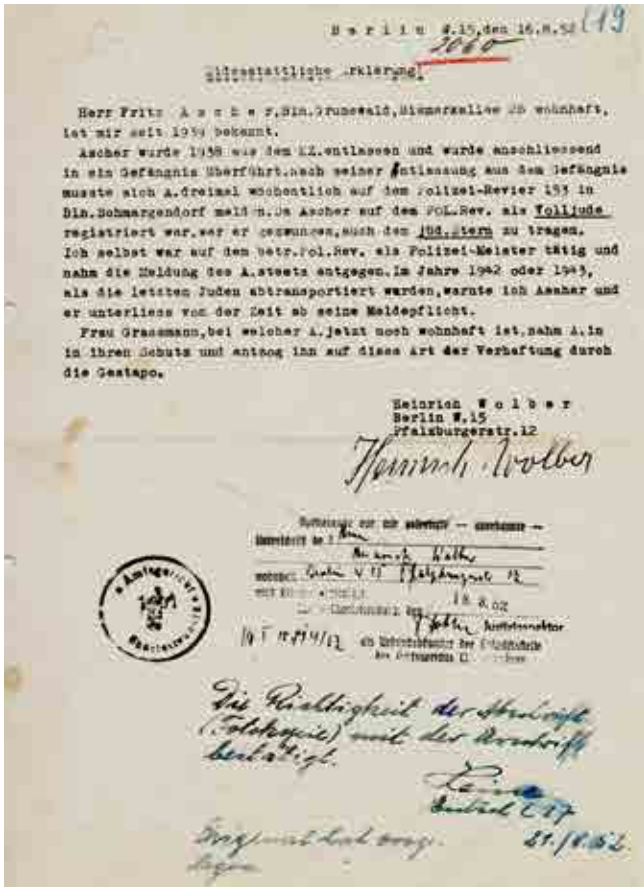
Schubkarre und Schaufel. Dazu Naujoks, „Alle Arbeit musste im Laufschrift geleistet werden, dazu das Gebrüll und Prügeln der SS-Antreiber. Wer zusammenbrach, wurde geschlagen und bis zur Bewußtlosigkeit getreten. Jeden Tag wurden Tote ins Lager getragen. Zur Tortur wurde die Arbeit im Winter: die riesengroße offene Baustelle lag im weithin flachen Gelände, über das Wind und Wetter hinwegfegten.“⁴¹ Entlassen wurde, wer seine Auswanderung eingeleitet, wer Beziehungen hatte, zum Beispiel Bankiers, Geschäftsleute, oder wer der Arisierung seines Betriebes zugestimmt hatte. „Bereits nach wenigen Wochen und Monaten war der größte Teil der nach dem Pogrom im November 1938 Inhaftierten wieder entlassen. Aus eleganten, wohlgenährten Persönlichkeiten waren verängstigte Elendsgestalten geworden.“⁴²

Fritz Ascher wurde dank der Bemühungen seines Freundes, des Anwalts Gerhard Graßmann, am 23. Dezember 1938 entlassen.⁴³ Doch wurde er erneut verhaftet und ins Polizeigefängnis Potsdam gebracht.⁴⁴ Erst fünf Monate später, am 15. Mai 1939 erreichte Graßmann gemeinsam mit dem Büro Pfarrer Heinrich Grüber Aschers Entlassung aus dem Polizeigefängnis Potsdam, zwecks Regelung einer Erbschaftsangelegenheit und einer angeblich bestehenden Auswanderungsmöglichkeit (Fig. 1.29).⁴⁵ Die Schiffsreise nach Shanghai konnte er nicht antreten.⁴⁶



Fig. 1.28
Probst Heinrich Grüber,
not dated Photo /
undatiertes Photo
Archiv der Rheinischen Kirche
Rheinland 0072-4D

Fig. 1.29
Sworn Statement Heinrich Wolber
from 16 August 1952 / Eidesstattliche Erklärung Heinrich Wolber vom 16. August 1952
Landesamt für Bürger- und Ordnungsangelegenheiten
Berlin - Abt. I -Entschädigungsakte Nr. 002 060, Bl. C 19



1938.⁴³ Yet a second arrest followed and this time he was sent to the police jail in Potsdam.⁴⁴ With the help of Probst Grüber it took Graßmann five months to bring about Ascher's release from jail on 15 May 1939, to settle an inheritance matter and for his alleged emigration.⁴⁵ (Fig. 1.28) However, he was not able not board a sea voyage to Shanghai.⁴⁶

Fritz Ascher moved to a so-called Jewish boardinghouse at Teplitzerstraße 38 in Berlin-Schmargendorf. Three times a week he had to report to the local police station, and once a month to the police headquarters Alexanderplatz. From 19 November 1941 on he had to wear the Yellow Star.⁴⁷ In 1941, the NSDAP took possession of his parent's villa, and from 1942 onwards, it became the property of the "Reichsführer SS".⁴⁸ Ascher never received his share of the "purchase-price," and on 12 March 1943 the Nazis declared the seizure of his assets.⁴⁹

When his name appeared on the deportation list, police Chief Constable Heinrich Wolber warned him.⁵⁰ (Fig. 1.29, 1.31) Ascher had recently been released from the hospital — weakened by an appendectomy, he had

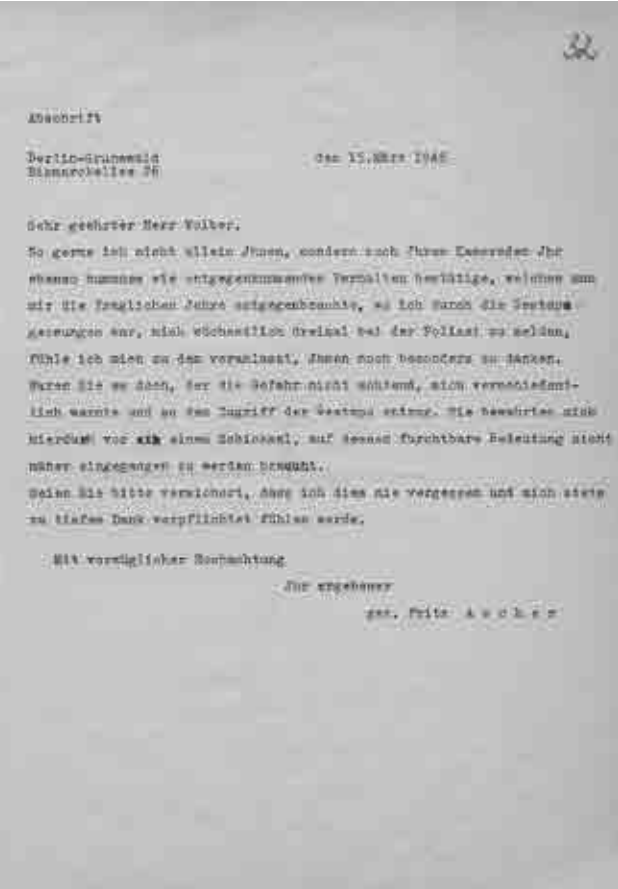
suffered attacks of myocardial insufficiency as the result of acute bronchitis. He was hospitalized in the Jewish Bavarian Clinic from 17 January to May 1942.⁵¹ After Wolber warned him, Ascher went straight to Martha Graßmann, the mother of his friend Gerhard and a friend of his mother.⁵² They had met in 1928, when Martha Graßmann visited Ascher to see his paintings.⁵³ From 15 June 1942 she hid him in Lassenstraße 26 (later 28), one of the very few Grunewald villas hit by a bomb. (Fig. 1.32, 1.33) Margarete Hart and Frida Eichelbaum helped.⁵⁴ Frida Eichelbaum, the daughter of the concierge, reported having had a casual acquaintance with the artist since 1938. The painter Margarete (Grete) Hart, daughter of writer and literary critic Julius Hart, acknowledged a long-term friendship with the painter.⁵⁵

The Grunewald neighborhood provided a good hiding place: the villas were built on at least 14,000-square-foot properties and old trees often hid the buildings from direct view. Ascher hid here for three years, first in the Graßmann apartment and later in the basement of the building where potatoes were stored.

Since 1933, the structure of the inhabitants of the neighborhood, "luxury village and millionaire hicktown," had fundamentally changed, like in Dahlem, Wannsee and Nikolassee.⁵⁶ The unique symbiosis of money and mind, lived in mutual openness and tolerance, that had characterized the neighborhood, did not exist any more. Jewish inhabitants had been expelled from their villas, and important NS-Institution and Nazis had moved in: Himmler lived in Hagenstraße 22, in Herthastraße 21 he established the *Office of Race and Settlement* with a school for future leaders, the NSDAP moved into Beymestraße 8 (today Furtwänglerstraße), and the SA established a home and school at Johannaplatz. A Gestapo-office was moved into Franz Wertheims former villa in Beymestraße 11 (today Furtwänglerstraße), the „Deutsche Arbeitsfront“ moved into Maximilian von Hardens villa Wernerstraße 16, and its leader Dr. Robert Ley moved to Bismarckallee 29. The Mendelssohn-Palais in Bismarckallee 23 became guest villa and during the last weeks of the war spying facility of the Waffen-SS. The Grunewald train station was nearby, where the mass deportations of Berlin's Jews had begun on 18 October 1941. Resistance fighters lived next to Nazis, like Diplomat Otto Kiep and General Georg Thomas, who both lived in Taubertstraße, as well as General Franz Halder in Kronberger Straße 12. The surgeon Ferdinand Sauerbruch lived in Herthastraße 11, Admiral Wilhelm Canaris in Douglasstraße 7–9, and Generalfeldmarschall Erwin von Witzleben in Lassenstraße 19/21.



Fritz Ascher zog in eine jüdische Pension in der Teplitzer Str. 38 in Berlin-Schmargendorf. Dreimal wöchentlich mußte er sich beim Polizeirevier Schmargendorf melden und einmal monatlich beim Polizeipräsidium Alexanderplatz. Ab dem 19. September 1941 mußte er den sog. Judenstern tragen (Fig. 1.30).⁴⁷ 1941 wurde die NSDAP Eigentümer der elterlichen Villa, 1942 der „Reichsführer SS“.⁴⁸ Seinen Anteil am „Kaufpreis“ bekam Ascher nicht ausbezahlt, am 12. März 1943 wurde der Einzug seines Vermögens bekanntgegeben.⁴⁹ Als Aschers Deportationsbefehl kam, wurde er von Polizei-Hauptwachtmeister Heinrich Wolber gewarnt (Fig. 1.29, 1.31).⁵⁰ Gerade war Ascher aus dem Krankenhaus entlassen: die Schwächung durch eine Blinddarmoperation verschlimmerte seine Bronchitis und machte mit Anfällen von Herzmuskel-schwäche einen Aufenthalt vom 17. Januar bis Mai 1942 in der jüdischen Bavaria-Klinik erforderlich.⁵¹ Sofort ging er zu Martha Graßmann, Mutter seines Freundes Gerhard und Freundin seiner Mutter.⁵² Sie hatten sich 1928 kennengelernt, als Martha Grassmann Ascher besuchte, um seine Bilder zu sehen.⁵³ Seit dem 15. Juni 1942 versteckte sie ihn in der Lassenstraße 26 (später 28), eine der wenigen Villen im Grunewald, die von einer Bombe getroffen wurde. (Fig. 1.32, 1.33) Margarete Hart und Frida Eichelbaum halfen.⁵⁴ Ms. Frida Eichelbaum, Tochter des Hausmeisters, kannte den Künstler flüchtig seit 1938. Die Malerin Margarete (Grete) Hart, Tochter des Dichters und Literaturkritikers Julius Hart, bestätigte, "Mit Herrn Fritz Ascher bin ich seit vielen Jahren befreundet."⁵⁵ Die um 1900



angelegte Villenkolonie Grunewald war zum Verstecken gut geeignet: die mindestens 1300qm grossen Grundstücke durften nur gering bebaut werden, die Villen waren verdeckt von altem Baumbestand. Drei Jahre lang versteckte Ascher sich hier, anfangs in der Wohnung der Graßmanns, dann im Kartoffelkeller der Lassenstraße 26.

Gleichzeitig hatte sich wie in Dahlem, Wannsee und Nikolassee auch im „Luxusdorf und Millionärkaff“ Grunewald die Struktur der Bewohner seit 1933 grundlegend verändert.⁵⁶ Dort wo vormalis in kulturvollen Salons eine einzigartige Symbiose von Geld und Geist in gegenseitiger Offenheit und Toleranz gelebt wurde, waren die jüdischen Bewohner aus ihren Villen vertrieben worden, und wichtige NS-Einrichtungen und Nazis eingezogen: Himmler wohnte in der Hagenstraße 22, in der Herthastraße 21 richtete er das Rasse- und Siedlungsamt mit Schule für den Führungsnachwuchs ein, die NSDAP zog in die Beymestraße 8 (heute Furtwänglerstraße) ein, und die SA richtete Heim und Schulungsstätte am Johannaplatz ein. In Franz Wertheims ehemaliger Villa in der Beymestraße 11 (heute

Fig. 1.30
Heinrich Wolber,
Photo not dated /
undatiertes Photo
Landesarchiv Berlin
C Rep 375-01-01 Nr 6045 Pass

Fig. 1.31
Thank-you letter Fritz Ascher
to Heinrich Wolber,
15 March 1946 /
Dankesschreiben von Fritz Ascher
an Heinrich Wolber,
15. März 1946
Landesarchiv Berlin
C Rep 375-01-01 Nr 6045 Bl 32

Fig. 1.32
Bombed-out Building
Lassenstraße 26, Street View /
Ruine Lassenstraße 26,
Strassensicht
Photo not dated /
Foto undatiert
Landesarchiv Berlin
B Rep 209-01 94-13747v



Martha Graßmann described: Fritz Ascher “hid in a tiny space in my part of the basement. During air raids he was locked in the super’s potato cellar.”⁵⁷ “For three years he lived in the basement of a bombed-out villa among rats and wild cats.”⁵⁸ “There were several house searches, I was under permanent surveillance.”⁵⁹ Karl Ellwanger erinnerte sich: “Apparently, Mrs. Graßmann hid three men. She said that Ascher always stayed in his hiding place. One day the other two could no longer bear it, went out and never returned... In his hideout, Ascher hid even more... For a time, the situation in the villa became dangerous and Mrs. Graßmann tried to find him shelter with a farmer in Belitz. It seems that this was possible only for a very short time, because one morning he was suddenly back.”⁶⁰ In those days, he wrote many poems. Hunger and anxiety never left him.

When the air raids on Berlin started in 1943, Ascher was already in hiding. The war was almost over, when on 25 April 1945 bombs destroyed most of the artwork that Ascher had left with friends.⁶¹

1945 – 1970: “God, Clad in Nature”⁶²

On 29 April 1945, the American army liberated Berlin-Grunewald, and on 2 May, the German Armed Forces and SS surrendered along with the *Volkssturm* militia and Hitler Youth. Out of c. 5,000 Jews hiding in Berlin, some 1,400 had survived.

Approximately 50,000 tons of bombs had been dropped on Berlin in more than 300 air raids. “Berlin is the biggest pile of ruins in the world,” declared the future commandant of the American Sector, Frank Howley, in July 1945.⁶³ Many people were left without a roof over their heads and water; electricity and gas were only available in the neighborhoods that were destroyed less. Food was scarce and was distributed through rationing cards. Germany was divided into four occupation zones and Berlin into four sectors. Whereas the three Western powers operated under Common Law, the Russian sector was ruled separately. In 1949, Germany was split into West and East.

Fritz Ascher moved in with Martha Graßmann at Bismarckallee 26, just across the street from his former hiding place. It was one of the first palatial villas built on park-like grounds, typical of the most spectacular residential area of Berlin.⁶⁴ (Fig. 1.34–1.40) The villa had three floors with two apartments on each level, connected by 2–3 meters wide central stairs covered with red sisal. Graßmann and Ascher lived in the first floor apartment on the right side. His studio with a winter-garden annex overlooked the garden.

In the apartment on the left side lived a white haired lady with her daughter, until they emigrated. Later, Rolf Ehrenberg, the son of the owner of the house, lived there with his wife Doris and their two children until they emigrated to Canada. “They could watch Ascher in his

Furtwänglerstraße) wurde eine Gestapo-Dienststelle untergebracht, in Maximilian von Hardens Villa in der Wernerstraße 16 zog die „Deutsche Arbeitsfront“, deren Führer Dr. Robert Ley zog in die Bismarckallee 29. Das Mendelssohn-Palais in der Bismarckallee 23 wurde „Reichsgästevilla“ und in den letzten Kriegswochen Abhöranlage der Waffen-SS. Ganz nah war der Bahnhof Grunewald, von dem am 18. Oktober 1941 die Massendeportationen der Berliner Juden angefangen hatten. Neben den Parteibonzen lebten Widerstandskämpfer wie der Diplomat Otto Kiep und General Georg Thomas, die beide in der Taubertstraße wohnten, sowie General Franz Halder in der Kronberger Straße 12. Der Chirurg Ferdinand Sauerbruch lebte in der Herthastraße 11, Admiral Wilhelm Canaris in der Douglasstraße 7–9, und Generalfeldmarschall Erwin von Witzleben in der Lassenstraße 19/21.

Martha Graßmann beschreibt: Fritz Ascher “hat in einer kleinen Kammer in meinem Keller gehaust und wurde während der Luftangriffe im Kartoffelkeller des Hauswirts eingeschlossen.”⁵⁷ „Er lebte drei Jahre in einer Ruine im Keller zwischen Ratten und Wildkatzen.“⁵⁸ „Bei mir wurden Haussuchungen gehalten. Ich selbst stand unter ständiger Beobachtung.“⁵⁹ Karl Ellwanger erzählt: „Anscheinend muss Frau Graßmann drei Männer versteckt haben. Und da sagte sie, der Ascher sei immer ganz brav im Versteck geblieben. Die anderen zwei haben das nicht ausgehalten und sind mal ausgerückt und nicht mehr wiedergekommen... Ascher hat sich in dem Versteck noch mehr versteckt... Da war es wohl mal eine Zeit kritisch mit dem Versteck und da hat die Frau Graßmann versucht, ihn für einige Zeit bei einem Bauern in Belitz unterzubringen. Und das muss aber nur ganz kurze Zeit möglich gewesen sein, denn er war dann plötzlich eines Morgens wieder da.“⁶⁰ Viele Gedichte schrieb er in dieser Zeit. Hunger und Angst verließen ihn nie.

1943, als die Bombenangriffe auf Berlin begannen, war Ascher bereits im Versteck. Noch in den letzten Kriegstagen, am 25. April, wurden seine Gemälde, die er bei Freunden untergebracht hatte, durch einen Bombenangriff fast völlig zerstört.⁶¹

1945 – 1970: „Gott, gewandet in Natur”⁶²

Am 29. April 1945 wurde Berlin-Grunewald von der amerikanischen Armee befreit, am 2. Mai kapitulierten Wehrmacht, SS, Volkssturm und Hitlerjugend. Von den 5.000 in Berlin versteckt lebenden Juden hatten ungefähr 1.400 die Naziherrschaft überlebt.

In über 300 Luftangriffen waren rund 50.000 Tonnen Bomben über Berlin abgeworfen worden. „Berlin

ist der größte Trümmerhaufen der Welt“ sagte der spätere Kommandant des US-Sektors, Frank Howley, im Juli 1945.⁶³ Viele Überlebende hatten keine Wohnung und Wasser, Strom und Gas gab es meist nur in den weniger zerstörten Stadtteilen, die knappen Nahrungsmittel wurden durch Lebensmittelkarten rationiert. Deutschland wurde in vier Besatzungszonen aufgeteilt und Berlin in vier Sektoren. Während die drei westlichen Siegermächte unter gemeinsamer Gesetzgebung operierten, blieb der russische Sektor getrennt. 1949 wurde Deutschland in Ost und West geteilt.

Fritz Ascher zog zu Martha Graßmann in die Bismarckallee 26, eine der ersten hochherrschaftlichen Villen auf parkähnlichem Grundstück, die in der wohl spektakulärsten Wohnsiedlung Berlins gebaut wurde.⁶⁴ (Fig. 1.34–1.40) Die Villa hatte drei Stockwerke mit zwei Wohnungen auf jeder Etage, zu denen die mit rotem Sisal bedeckte, 2–3 Meter breite zentrale Treppe führte. Graßmann und Ascher bewohnten die rechte Erdgeschosswohnung, sein Atelier mit anschließendem Wintergarten blickte auf den Garten. Auf der linken Seite wohnte zunächst eine Dame mit weissem Haar mit ihrer Tochter, bis sie auswanderten. Danach zog Wolfgang Ehrenbergs Sohn Rolf mit seiner Frau Doris und zwei Söhnen in die Wohnung, bis auch sie nach Kanada auswanderten. „Von ihrer Wohnung aus konnten sie Ascher ins Atelier gucken. Ihr ältestes Kind Ralph, das längere Zeit krank war, wurde häufiger von Ascher portraitiert.“⁶⁵

Fig. 1.33
Bombed-out Building
Lassenstraße 26,
View from the Garden /
Ruine Lassenstraße 26,
Gartensicht
Photo not dated / Foto undatiert
Landesarchiv Berlin
B Rep 209-01 94-13746





TOP ROW

Fig. 1.34
Villa Bismarckallee 26, East Side (from the Post Office),
3 July 1969 / Ostseite (von der Post aus), 3. Juli 1969
Landesarchiv Berlin B Rep 209-01 94-10573

Fig. 1.35
Villa Bismarckallee 26, North Side (from Bismarckallee):
Round Shape of Ascher's Studio with Adjacent Wintergarden
(far right) 3 July 1969 / Villa Bismarckallee 26, Nordseite
(von der Bismarckallee aus): Runder Vorbau von Aschers Atelier
und angrenzender Wintergarten (ganz rechts), 3. Juli 1969
Landesarchiv Berlin B Rep 209-01 94-10574

BOTTOM ROW

Fig. 1.36
Villa Bismarckallee 26, East Side (from Bismarckallee):
Main Entrance and Apartment Graßmann/Ascher on the right,
undated (1950s) / Villa Bismarckallee 26, Ostseite (von der
Bismarckallee): Haupteingang und Wohnung Graßmann/Ascher
rechts, undatiert (1950er)
Doris Ehrenberg, Cowichan Bay (BC), Canada

Fig. 1.37
Villa Bismarckallee 26, South Side (from Lassenstraße):
Street View with Apartment Graßmann/Ascher on the left,
undated (1950s) / Villa Bismarckallee 26, Südseite
(von der Lassenstraße): Straßensicht mit Wohnung Graßmann/
Ascher links, undatiert (1950er)
Doris Ehrenberg, Cowichan Bay (BC), Canada

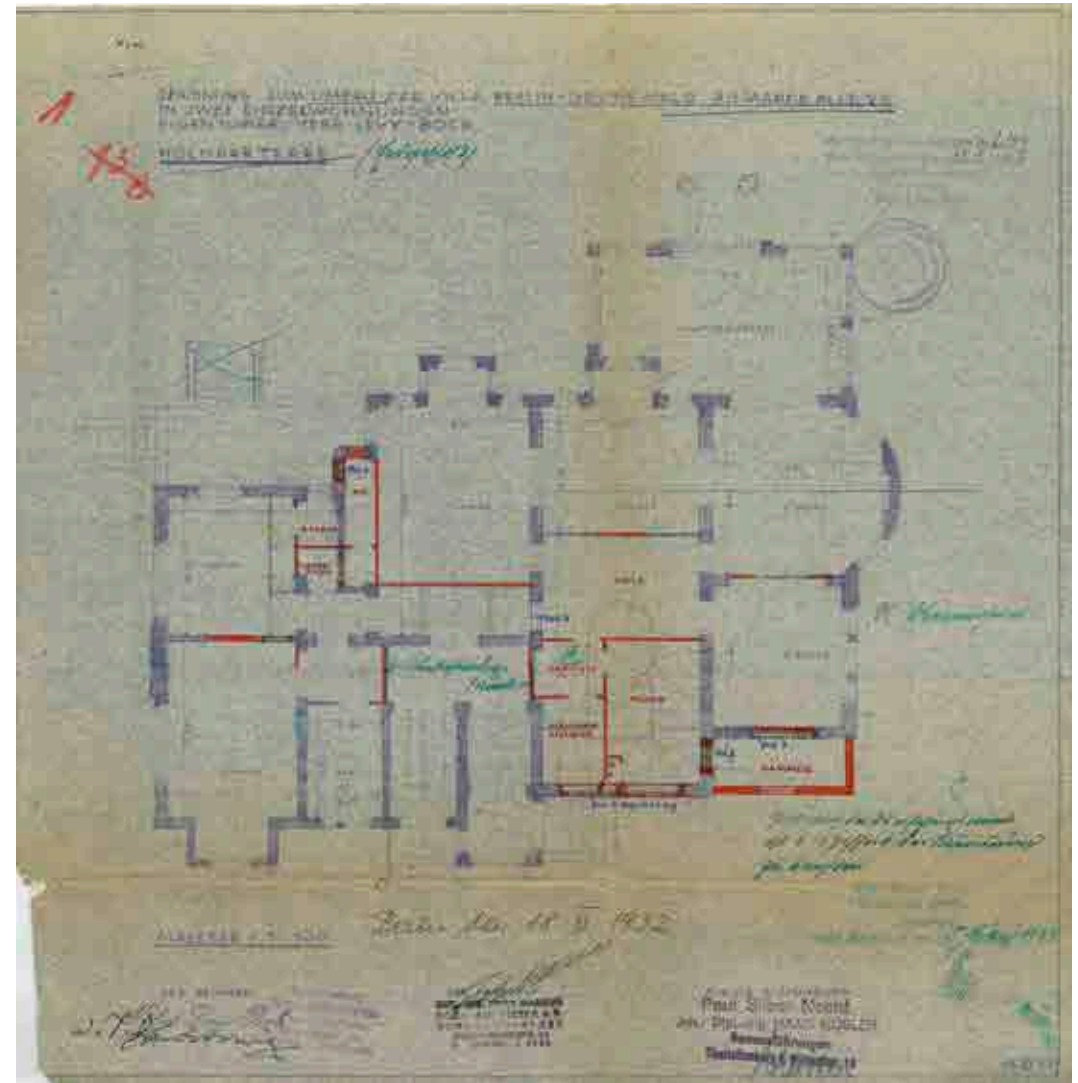


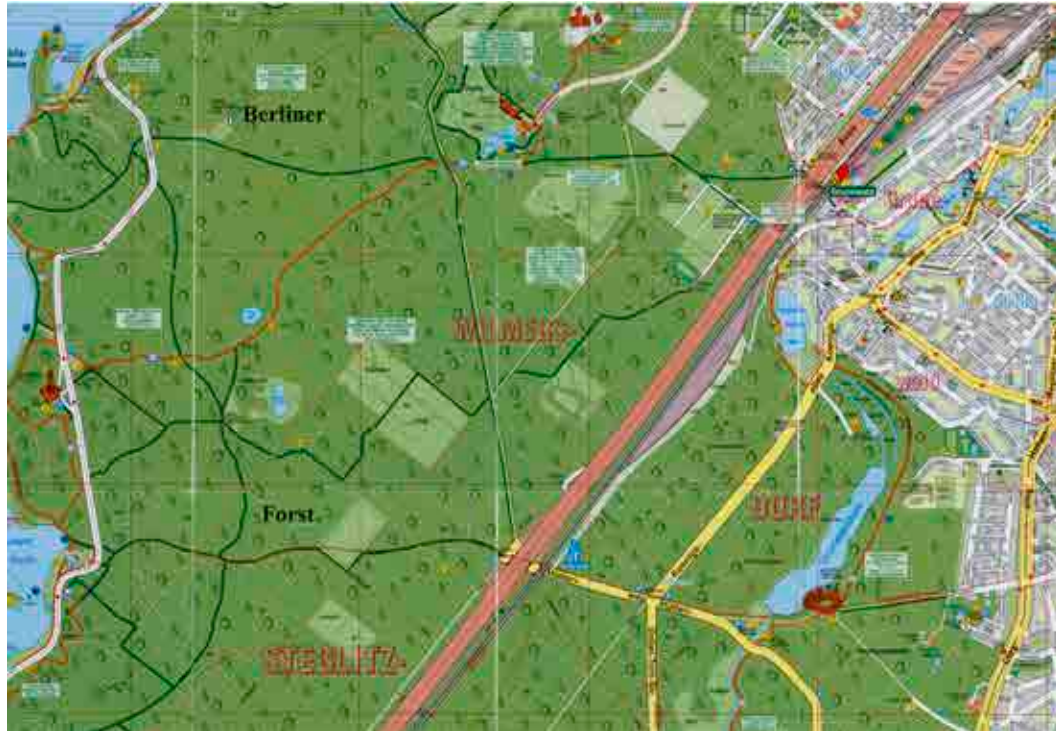
Fig. 1.38
Villa Bismarckallee 26, Floorplan
First Floor with
Apartment Graßmann/Ascher
from 15 March 1963 /
Bismarckallee 26, Grundriß
Hochpaterre vom 15. März 1963
Landesarchiv Berlin
B Rep 209 Nr 2217 Pl 100



Fig. 1.39
Villa Bismarckallee 26, North Side:
Wolfgang Gustavus and Cousin
in front of Ascher's windows /
Villa Bismarckallee 26, Nordseite:
Wolfgang Gustavus und Cousin
vor Aschers Fenster, 1952/1953
Wolfgang Gustavus, Berlin

Fig. 1.40
Lassenstraße, 1952/1953
Wolfgang Gustavus, Berlin

Fig. 1.41
Pharus Map Section
Grunewald with Bismarckallee /
Pharus-Kartenausschnitt
Grunewald mit Bismarckallee



studio. The artist made several portraits of their eldest son Ralph, who was sick for a long time.⁶⁵

Martha Graßmann was the longest-term tenant in the building. From 1946, the Gustavus family with Alexander and Friede Gustavus (b. 1915), their children Ute (1949–2014) and Wolfgang (b. 1945), and her mother lived in the apartment below. They were refugees from Silesia who had been taken in by Friede's brother and became the caretakers of the building and its garden, who also had to fire the coal oven during the winter. Friede Gustavus worked as a housekeeper for the Jewish Senator Heinz Ullman (1886–1968), who had his apartment and office on the second floor. He was an accountant and auditor and oversaw the trust of Jewish assets in the name of the military government after 1945. Thanks to him, they never ran out of coal – even during the harshest months the building was always warm. In the late 1950s he moved out and the floor was divided: on the right side lived Mrs. Schmalz, who was married to a boxer, followed by the Fichte family, who had a daughter the same age as Ute Gustavus. On the left side lived “Hühner-Hugo” (“Chicken Hugo”), the owner of Berlin's famous first fast food restaurant with the same name at Wittenbergplatz 165, where he sold roasted chicken around the clock that was eaten with the fingers while standing. He had a much younger wife, a young child and a parrot. On the third

floor, the attic, the painter and art historian Dr. Alfred Auerbach lived from 1951, together with his wife Eva who was a pharmacist, and their daughter Verena (b. 1950). Verena remembers, “In the beginning, we had huge holes in the apartment, and behind an iron door with a high wall the attic was destroyed... Next to us lived aunt Eva Musionovicz, who was a dancer, and aunt Kiek, who worked as an architect at the Senate and built among others the Lochobad, a public outside swimming pool in Wilmersdorf. In the late 1960s she tried to save the villa from destruction. She moved out last.”⁶⁶ They owned a royal standard poodle, which often slept in Verena's bed.

Ute Gustavus remembers the Graßmann/Ascher apartment (Fig. 1.38), The apartment was large — at least 1600 square feet. A tiny entrance opened into a 430-square-foot hallway that was full of dark furniture and was dominated by a large dining table. Here, they received guests like their close friend, the forester of Grunewald. On Christmas night, they served *petit fours* to their visitors and exchanged presents. Martha Graßmann always wanted to get 4711, a German perfume. The children got large presents: until today Wolfgang Gustavus owns Gustav Schwab's *Sagen des klassischen Altertums*, a book that he received when it had just come out. Verena remembers a miniature oven that she could really cook with. Ute Gustavus remembers

Martha Graßmann war die langjährigste Mieterin im Haus. Unter ihr, im Tiefparterre mit eigenem Eingang wohnten seit 1946 Gustavus, die aus Schlesien geflohen waren: Friede Gustavus (geb. 1915), ihre Mutter und ihr Mann Alexander mit zwei Kleinkindern, Ute (1949–2014) und Wolfgang (geb. 1945). Friedes Bruder Heinrich Michel hatte die Flüchtlinge in seine Wohnung aufgenommen, zog dann aber nach Halensee, um seiner Schwester und ihrer Familie Platz zu machen. Sie waren die Hauswartsfamilie, die sich um Haus und Garten kümmerten und im Winter die Kohleheizung betrieben. Friede Gustavus arbeitete als Haushälterin für den jüdischen Senator Heinz Ullmann (1886–1968), der Wirtschaftsprüfer und Steuerberater war und nach dem Krieg im Auftrag der Militärregierung jüdisches Vermögen treuhänderisch verwaltete. Seine Wohnung und Büro nahmen die ganze 1. Etage der Villa ein. Dank Senator Ullmann war es immer warm im Haus – die Heizkohle wurde selbst in den schwierigsten Nachkriegsjahren nie knapp. Ende der 50er Jahre zog er aus, und die Etage wurde geteilt: rechts wohnte zunächst eine Frau Schmalz, die mit einem Boxer verheiratet war, später dann die Fichtes. Links wohnte der „Hühner-Hugo“, Inhaber des für lange Zeit beliebtesten ersten Schnellimbisses Berlins am Wittenbergplatz 165, in dem er rund um die Uhr Brathähnchen verkaufte, die im Stehen mit den Händen gegessen wurden und weit über die Stadtgrenzen hinaus bekannt waren. Er hatte eine weitaus jüngere Frau, ein junges Kind und einen Papagei. In der 2. Etage, dem Dachgeschoss, wohnten rechts ab 1951 der Maler und Kunsthistoriker Dr. Alfred Auerbach mit seiner Frau Eva, die Apothekerin war, und Tochter Verena (geb. 1950). Verena erinnert sich: „Wir hatten grosse Löcher in der Wohnung, und hinter einer Eisentür mit hoher Mauer war das Dach durch Bomben zerstört. ... Neben uns wohnten Tante Eva Musionovicz, die war Tänzerin, und Tante Kiek, die war als Architektin beim Senat beschäftigt und hat u.a. das Lochobad, ein Freibad in Wilmersdorf, gebaut. Sie hat Ende der 1960er versucht, die Villa vor dem Abriss zu retten und ist als Letzte ausgezogen.“⁶⁶ Sie hatten einen Königspudel, der schlief häufig bei Verena im Bett.

Ute Gustavus erinnert sich an Graßmann /Aschers Wohnung (Fig. 1.38): Die Wohnung hatte mindestens 150qm. Ein kleiner Eingangsflur öffnete sich einer ca. 40 qm grossen Wohndiele, die voll dunkler Möbel war und von einem grossen Esstisch dominiert wurde. Hier wurden Besucher empfangen wie der Förster vom Forsthaus Grunewald, mit dem sie eng befreundet waren. Am Heiligabend wurden dort *Petits Fours* serviert und Geschenke ausgetauscht. Martha Graßmann

wünschte sich immer 4711. Sie gab den Kindern grosse Geschenke — Wolfgang Gustavus hat noch heute Gustav Schwabs *Sagen des klassischen Altertums*, und Verena erinnert sich an einen Puppenkochherd, mit dem man richtig kochen konnte. Ute Gustavus bekam eine Puppenkommode, Puppenkleidung vom Schneider, eine kleine Staffelei, Palette und Ölfarben, außerdem ihren ersten Nachtopf von Fritz Ascher. „Er hat unserer Familie sehr geholfen.“

Ascher saß meistens auf einem speckigen Ledersessel. Die Räume waren hoch, die Wände dicht mit Bildern behängt, über der Tür hingen „*Golem*“ (Kat. 30) und *Golgatha* (Kat. 26). Ganze Stapel von Gedichten lagen herum. Auf der rechten Seite der Wohnung waren Badezimmer, das ehemalige Zimmer des Sohnes Gerhard, das später zum Fernsehzimmer wurde, Küche mit Vorküche und das Mädchenzimmer, in dem Frau Graßmann später häufig schlief. Links waren Aschers Atelier mit anschliessendem Wintergarten, außerdem ein weiterer Arbeitsraum und Aschers Zimmer. Die ganze Wohnung hing voller Bilder, neben- und übereinander, alle Themen und Schaffensphasen durcheinander.

Das Atelier war mindestens 30 qm gross und hell, plus Wintergarten, der nicht beheizt und daher im Winter nicht benutzt werden konnte. Im Sommer waren alle Türen und Fenster zum Garten hin offen. Vom Wintergarten gingen Treppen hinunter in den grossen Garten mit alten Esskastanienbäumen. Hinten im Garten hatte jeder Mieter ein eigenes Beet. Und über den zwei Garagen wohnte Gabi Bratz mit ihrer Mutter, Tante und Grossmutter — ihnen gehörte der Kiosk in der Elgersburger Straße. Später baute der Hausbesitzer Ehrenberg das Garagenhaus für sich aus.⁶⁷

Die Villa war umgeben von anderen hochherrschaftlichen Villen auf parkähnlichen Grundstücken. Gegenüber war die Lassenstraße 26, das einzige Trümmergrundstück der Umgebung, in der Ascher versteckt überlebt hatte. Erst 1957 wurde die Ruine abgerissen. Eingekauft wurde in der Lassenstraße, an der Hubertusallee, beim Metzger Jüngling und gegenüber, die Treppe hinunter, im kleinen Lebensmittelladen. Malmaterialien und fertig gespannte Leinwände wurden von Spitta & Leutz am Hohenzollerndamm 174 geliefert. Die Bismarckallee hatte einen Mittelstreifen für Pferde, auf dem die Postkutsche mit den Pferden Max und Moritz fuhr, im Nebenhaus war die Post. Die ehemaligen Nachbarn erinnern sich an die Schauspielerin Hilde Hildebrand, die wenige Häuser weiter in der Bismarckallee 22 wohnte und immer im Nachthemd herumlief. Es fuhren nur wenige Autos, und die Kinder spielten auf der Straße Fußball oder *Hopse*. Manchmal

Ascher giving her custom made clothing and a dresser for her doll, a small easel, palette and oil paint, as well as her first night pot. „He helped our family a lot.“

Most oft the time Ascher sat in a greasy leather chair. The ceilings were high, the walls were densely covered with his paintings, „*Golem*“ (Cat. 30) and *Golgotha* (Cat. 26) hung above the door. Piles of poems were everywhere. On the right side of the apartment were the bathroom and son Gerhard's former room, which later became the TV room, the kitchen with ante-kitchen and the servant's room, in which Mrs. Graßmann later slept. On the left side of the apartment were Ascher's studio with adjoining winter garden, as well as another workroom and his private room. All walls of the apartment were covered with paintings, hang on top of and next to each other, wildly mixing different themes and periods of creation.

The studio measured at least 320 square feet and was light flooded, aided by a winter garden that could not be heated and therefore not used during the winter months. Stairs went down from the winter garden into the huge garden with old sweet chestnut trees. During the summer months, all doors and windows toward the garden were open. In the back of the garden tenants had their own patch to grow whatever they pleased. And above the two-garage-building lived Gabi Bratz with her mother, aunt and grandmother — they owned the kiosk in Elgersburger Straße. Later on, the owner Wolfgang Ehrenberg remodeled the garage house for himself.⁶⁷

The villa was surrounded by other villas on parc-like grounds. Across the street was Lassenstraße 26, the only ruin in the vicinity and the building in which Ascher had survived in hiding. The building was demolished only in 1957. Groceries were bought at butcher Jüngling, Lassenstraße corner Hubertusallee, and at the small grocery store a few steps down across the street. Art materials and stretched canvases were delivered by Spitta & Leutz at Hohenzollerndamm 174. Bismarckallee had a center strip for horses, on which the stagecoach with horses Max and Moritz passed regularly. The next villa to the left housed the post office. The actress Hilde Hildebrand, who the neighbors remember always walking around in her nightgown, lived a few houses down the road, in Bismarckallee 22. There were few cars, and the children played soccer or hopscotch in the street. Sometimes they played soccer in front of the garage; a scored goal always led to a lot of noise.

Dr. Karl Ellwanger, brother-in-law of Wolfgang Ehrenberg remembered, „As a matter of fact, I never saw him [Ascher, author's note] outside — only in his

studio. This was an immense semi-circular room on the ground floor — once probably the dining room — with an adjacent winter garden that was used as well. The paintings were piled up in the middle of the space. Next to the easel, on the windowsill, stood pots with paint. On a big table in the next room was a table with a miter-saw. In this room the gouaches were stored and Mrs. Graßmann prepared the frames for the paintings. Ascher created gouaches during the winter, when the studio could not be heated and there was not enough natural light.“⁶⁸ He spent most of his time in his studio, which was furnished with a sleeping couch and desk. He moved the easel with the daylight, next to it was a table with tubes of oil paint, brushes standing bristles up in a mason jar, and a rag reeking of turpentine. Weather permitting, he often worked in the winter garden. He painted with a long paintbrush. Ute Gustavus remembered, „When he painted, he painted fast, as if he had memorized everything.“

Martha Graßmann was twelve years older than the artist. Her son Gerhard had died of tuberculosis in 1941 in a Swiss sanatorium and her husband Robert, former director of Allianz, died in 1952. Ute Gustavus remembered, „She had a full figure and resolutely came through for Ascher. She protected him from the outside world,“ she was something like a primordial mother to Ascher.⁶⁹ Doris Ehrenberg remembered: „Mrs. Graßmann was a charming woman. Small, chubby, ladylike, she spoke an impeccable German and made me very happy when she recited from Goethe's *Faust*, in passing, just like that... She had white hair and almost no wrinkles, although (in my eyes) she was very old... I liked her very much, she was a charming neighbor.“⁷⁰ She often came to chat with Friede Gustavus; Ascher needed much quiet.

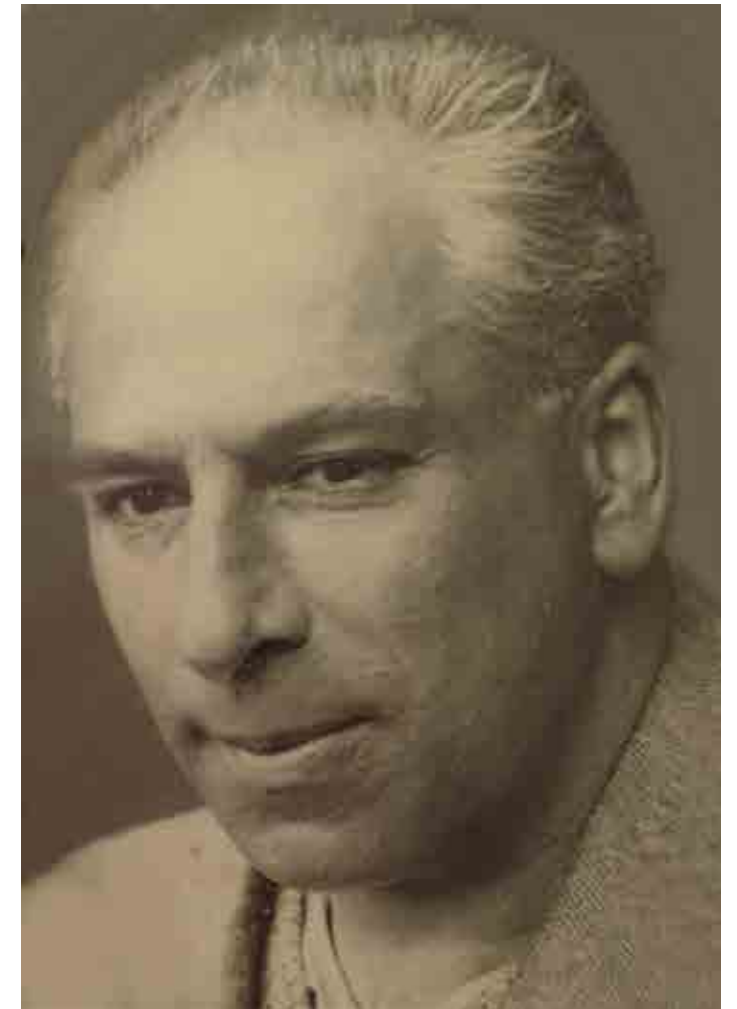
In this supportive atmosphere, the artist returned to work. In 1945, everything, including food and art material was extremely hard to get. To buy art material, Ascher sold food ration cards that he deemed non-essential, like meat, fat, bread and coffee.⁷¹ He started by repainting some of his existing works, very often with a pointillism of expressive colorfulness (Cat. 20, 30, 39, 41, 43). Even works on paper were re-visited (Fig. 1.43, 1.44). The pointillist element reminds one of Wassily Kandinsky's early „Russian Paintings“, including *The Bride* (1903, Städtische Galerie im Lenbachhaus, Munich, GMS 92), and *The Arrival Of The Merchants* (1905, Private Collection), described by Kandinsky himself as having „passionate, deep, and festive colors that have to sound like a *fortissimo* in an orchestra. Passionate, bold treatment on initial contact.“⁷² As in a mosaic,

wurde auch vor den Garagen Fußball gespielt, die Garagentore wurden zu Fußballtoren.

Dr. Karl Ellwanger, Schwager des Hausbesitzers Wolfgang Ehrenberg, erinnerte sich: „Ich habe ihn (Ascher, Anm. d. Verf.) eigentlich nie im Freien gesehen — nur immer in seinem Atelier. Das war ein halbrunder Riesenraum im Erdgeschoss des Hauses — wahrscheinlich früher der Speisesaal — mit angrenzendem Wintergarten, der mitbenutzt wurde. Die Bilder waren bis in die Mitte des Raumes hinein gestapelt. Neben der Staffelei auf dem Fenstersims standen die Farbtöpfe. Im Nebenraum stand ein grosser Tisch mit einer Gährungssäge. Hier stellte Frau Graßmann Rahmen für die Bilder her. Dort wurden auch die Gouachen aufbewahrt, die in den Wintermonaten entstanden, wenn das Atelier nicht beheizt werden konnte und außerdem das Licht nicht so gut war.“⁶⁸ Mit Schlafcouch und Schreibtisch ausgestattet, verbrachte Ascher die meiste Zeit in seinem Atelier. Die Staffelei richtete er nach dem Tageslicht aus, daneben war ein Tisch mit Farbtuben und Pinseln, die mit Borsten nach oben im Weckglas standen, und ein nach Terpentin riechender Lappen. Häufig malte er im Wintergarten. Er malte mit langem Pinsel. Ute Gustavus erinnert sich: „Wenn er malte, dann zügig, als ob er alles im Kopf hatte.“

Frau Graßmann war 12 Jahre älter als der Künstler. Ihr Sohn Gerhard war 1941 in einem Schweizer Sanatorium an Tuberkulose gestorben, und ihr Mann Robert, der Allianzdirektor war, starb 1952. Ute Gustavus erinnert sich: „Sie war eine Frau mit kräftiger Statue, die sich resolut für den Künstler einsetzte, und ihn vor der Aussenwelt schützte“, sie war wohl so etwas wie eine „Urmutter“ für Ascher.⁶⁹ Und Doris Ehrenberg erinnert sich: „Frau Graßmann war reizend. Klein, rund, ladylike, sie sprach ein fabelhaftes Deutsch und beglückte mich sehr, wenn sie Seiten des *Faust* von Goethe auf sagte, und das zwischen Tür und Angel, mal ebenso... Sie hatte weisses Haar rings um ihr Gesicht und kaum Falten, obwohl sie wohl damals schon (für mich) sehr alt war... Ich mochte Frau Graßmann sehr gerne, sie war eine reizende Nachbarin.“⁷⁰ Oft kam sie zum Plaudern zu Friede Gustavus an die Tür, Ascher brauchte viel Ruhe.

Derartig unterstützt, begann der Künstler wieder zu arbeiten. 1945 waren nicht nur Lebensmittel, sondern auch Malmaterial extrem knapp. Zur Materialbeschaffung verkaufte Ascher alle ihm entbehrlich erscheinenden Lebensmittelkarten wie Fleisch, Fett, Brot und Bohnenkaffee.⁷¹ Zunächst übermalte er Bestehendes, häufig mit Punktierungen von expressiver Farbigkeit

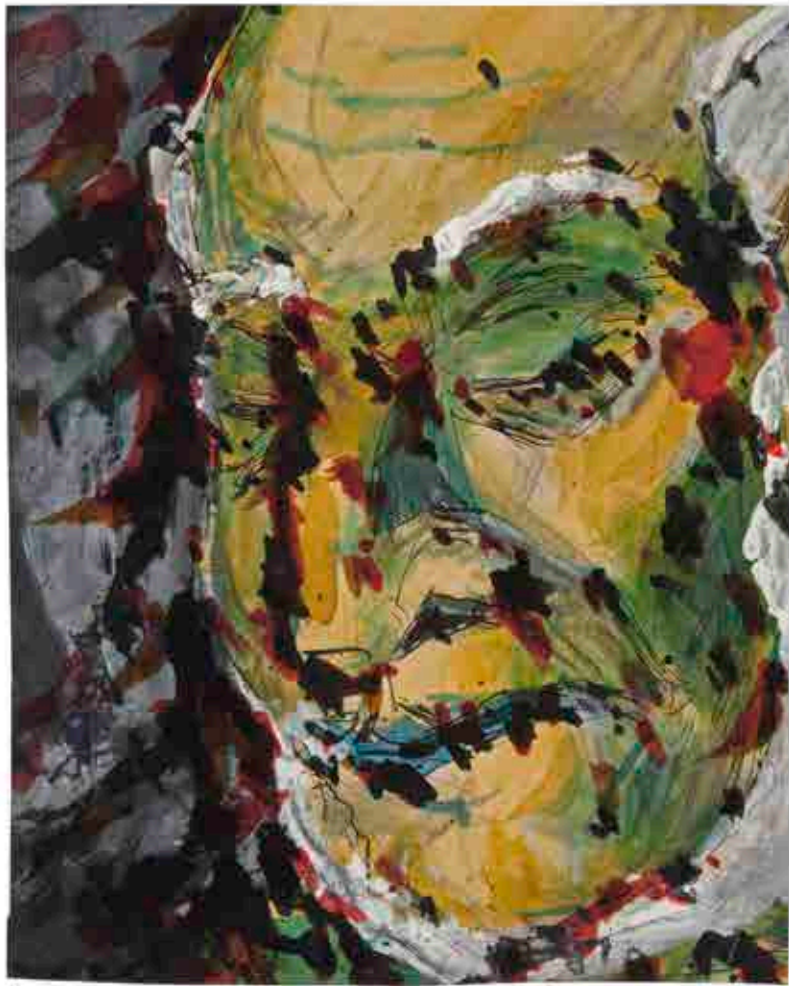


(Kat. 20, 30, 39, 41, 43). Selbst Papierarbeiten wurden überarbeitet (Fig. 1.43, 1.44). Das pointillistische Element erinnert an Wassily Kandinsky's frühen „russischen Bilder“ wie *Die Braut* (1903, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München, GMS 92) oder *Ankunft der Kaufleute* (1905, Privatsammlung), die Kandinsky folgendermassen beschreibt: „Leidenschaftliche, tiefe, feierliche Farben, die als ein *fortissimo* im Orchester klingen müssen. Leidenschaftliche, freche Behandlung im Aufsetzen.“⁷² Wie in einem Mosaik bestimmen die leuchtenden Farbtupfer auch bei Ascher den Bildcharakter: zunächst Lichtakzente im Dunkeln, lockern die stark farbigen Farbtupfer und kurzen Farbstriche die festen Formen im Bild auf, und verbinden Figuren und Bildraum.

Im Mai 1946 zeigte die Galerie Buchholz in Berlin-Grunewald etwa 30 Gemälde und farbige Gouachen des Künstlers.⁷³ Der *Telegraf* vom 26. Mai 1946 sieht

Fig. 1.42
Fritz Ascher,
Photograph 1950
Bianca Stock, Munich /
München

Fig. 1.43
*Male Portrait (Golem?) /
 Männerbildnis (Golem?)*
 c. / ca. 1916/1945
 White and grey gouache, black
 ink and watercolour over graphite
 on paper / Weisse und graue
 Gouache, schwarze Tusche, and
 Aquarell über Graphit auf Papier
 10.2 × 8.2 in. / 26 × 21 cm
 Private collection /
 Privatsammlung



shimmering areas of paint determine the character of Ascher's paintings: the pointillism and short color strokes, at first light accents in the darkness, loosen the forms on the canvas and connect figures and space.

In May 1946, the Buchholz Gallery in Berlin-Grunewald exhibited some 30 paintings and colorful gouaches.⁷³ The *Telegraf* on 26 May 1946 saw “cornfield and still life, mythological and religious, and underlying this not just a painting, newly formed after a decade. He seems to develop from Corinth via a pointillism reminiscent of mosaics to free abstraction. At this time, the art of the already 53-year-old artist reflects a sense of progress and development.”

The Art Academy in Berlin offered Ascher a teaching position that he had to turn down because of his social anxiety; he was still retreating from people.

“Even in the early fifties it was almost impossible to see him or talk to him.”⁷⁴ He developed a strong attachment to his artworks, which made it almost impossible to exhibit, let alone sell his paintings during his lifetime.

One of the few photos known of him today, taken during that time, shows him as a shy and sensitive person. (Fig. 1.42) Ute Gustavus, a child in those days, described him: “Fritz Ascher had a long face with small eyes, a big nose and fleshy lips; he was five foot seven tall and had extremely straight posture. He was very friendly — I have never heard him say a mean word. For me he was a substitute for a grandpa. I was the only one who was allowed to watch him painting.” And he drew her. (Fig. 1.45, 1.46) Her brother Wolfgang, who was four years older, went in and out of his house as well. He was



Fig. 1.44
Male Nude / Männlicher Akt
 1916/1945
 White gouache, black ink and
 watercolour over graphite on
 paper / Weisse Gouache,
 schwarze Tusche, and Aquarell
 über Graphit auf Papier
 16.5 × 11.2 in. / 42 × 28.5 cm
 Private collection /
 Privatsammlung

„Kornfeld und Stilleben, Mythisches und Religiöses, darunter nicht nur ein Bild, das nach mehr als einem Jahrzehnt neu geformt ward. Der Wunsch scheint, von Corinth über Pointilistisches — man denkt zuweilen an Entwürfe für Mosaiken — zu freier Abstraktion zu gelangen. Im Augenblick ist bei dem immerhin Drei- und fünfzigjährigen vieles im Wogen und Werden.“ Die Berliner Kunstakademie bot Ascher einen Lehrauftrag an, den er aufgrund seiner Kontaktängste absagen musste. Immer noch versteckte er sich vor den Menschen und „noch Anfang der Fünfziger Jahre war es kaum möglich, ihn zu sehen oder gar zu sprechen.“⁷⁴ Aschers Menschenscheu bewirkte eine starke

Bindung an seine Werke, die es zu seinen Lebzeiten fast unmöglich machte, Bilder von ihm auszustellen, geschweige denn zu verkaufen.

Aus dieser Zeit ist eines der einzigen erhaltenen Fotos von Fritz Ascher, das ihn als scheuen, sensiblen Menschen zeigt. (Fig. 1.42) Ute Gustavus, die damals Kind war, beschreibt: „Fritz Ascher hatte ein schlankes Gesicht mit kleinen Augen, einer grossen Knubbelnase und vollen Lippen mit grauem/weissem Haarkranz, er war ungefähr 175 cm gross mit sehr grader Haltung. Er war sehr freundlich — ich habe nie ein böses Wort von ihm gehört. Für mich war er ein Opa-Ersatz. Ich war die Einzige, die ihm beim Malen zusehen durfte.“

allowed to watch TV there, and when he was hungry, he was fed. “We never seemed to disturb or bother them – we were like one family,” he remembers.⁷⁵ He experienced Ascher and Graßmann as intellectuals to whom he could speak about anything. They did not speak the Berlin dialect but spoke with fine style. He knew Ascher as an open, friendly, even funny man to whom he had a very warm bond, like a father. His mother Friede Gustavus describes Ascher as a worker’s friend and revolutionary, who was very caring towards the socially disadvantaged. Ute remembers, “He was born to a wealthy family, but they broke contact with him.”⁷⁶ Was that so? The reports of non-relatives allow us to assume that this was indeed true. Somewhat different are the memories of Ascher’s sister Charlotte’s family, who speak of an intimate relationship between Charlotte and Fritz.

Ascher was more reserved with Verena Auerbach: “When I came, he always retreated.”⁷⁷ Avoiding people, Ascher turned to nature. In a few minutes he was in the Grunewald, a 7.6-acre forest, bordered in the West by the River Havel (a late-glacial meltwater runoff, which created a water-forest landscape with Lilliputian mountain scenery in the West) and by a chain of lakes with natural Schlachtensee, Krumme Lanke-, Grunewald-,

Hundekehle- and Halensee in the East.⁷⁸ This chain of lakes continues in the North with the artificial lakes of the residential area, Diana-, Royal-, Hertha- and Hubertussee. (Fig. 1.42) During long walks in the early morning, late evening and night, at different hours of the day, during different seasons and in various light, the artist observed nature. Rudolf Springer, the most prominent among post-war Berlin gallerists, recalled, “I often saw him walking in Grunewald by himself – he probably talked to himself. Fritz Ascher was very shy.” Springer repeatedly visited the artist and he owned some of his paintings. It was only in 1969, a year before Ascher’s death, that he managed to convince him to exhibit in his gallery on Fasanenstraße 13 in Berlin.⁷⁹

Back in his studio, Ascher brought to canvas and paper what he had seen. Doris Ehrenberg, the daughter-in-law of the former owners of the villa described, “During the summer he used to paint on the big balcony overlooking the garden, on the left, next to the alcove covered by the fir tree. He would set his easel facing the garden. He would approach it with his paintbrush, would paint some strokes or dots and then disappear into his room, like a shadow. My mother-in-law would say to me with a soft smile on her face, “Doris, Mr. Ascher is in labor with a new painting.”⁸⁰

Und er hat sie auch gezeichnet. (Fig. 1.45, 1.46) Auch ihr vier Jahre älterer Bruder Wolfgang ist bei Ascher/ Graßmann ein und aus gegangen — sie hatten einen Fernseher, vor den er sich jederzeit setzen durfte, und wenn er Hunger hatte, bekam er etwas zu essen. „Nie haben wir Kinder gestört — wir waren wie eine Familie“, erinnert er sich.⁷⁵ Graßmann und Ascher hat er als Intellektuelle erlebt, mit denen man über alles reden konnte. Beide “berlinerten” nicht, sondern sprachen mit feiner Diktion. Er kannte Ascher als offenen, freundlichen, sogar spassigen Mann, zu dem er ein menschlich sehr warmes Verhältnis hatte, wie zu einem Vater. Seine Mutter Friede Gustavus beschreibt Ascher als Arbeiterfreund und „Revolutzer“, der sehr sozial eingestellt war. Ute erinnert sich, „Er kam aus einer reichen Familie, aber die Familie hat sich von ihm abgesetzt.“⁷⁶ War das so? Die Berichte der Nachbarn lassen das vermuten. Anders sind die Erinnerungen der Familie von Aschers Schwester Charlotte, die von einem innigen Verhältnis zwischen Charlotte und Fritz spricht.

Etwas zurückhaltender war er mit Verena Auerbach: „Wenn man kam, verschwand er immer, hat sich zurückgezogen.“⁷⁷ Den Menschen ausweichend, wandte

Ascher sich der ihn umgebenden Natur zu. Innerhalb weniger Minuten war er im Grünen, im 3.000 Hektar grossen Grunewald, der westlich begrenzt wird von der Havel, einem späteiszeitlichen Schmelzwasserabfluss, der eine Waldwasserlandschaft mit Liliputgebirgslandschaft im Westen geschaffen hat, und im Osten von einer natürlichen Seenkette mit Schlachtensee, Krumme Lanke, Grunewald-, Hundekehle- und Halensee.⁷⁸ Diese Seenkette wird im Norden fortgesetzt von Diana-, Königs-, Hertha- und Hubertussee, den künstlich angelegten Seen des Villenviertels. (Fig. 1.42) Hier beobachtete der Künstler auf ausgedehnten Spaziergängen früh morgens, spät abends und nachts die Natur in wechselndem Licht, zu verschiedenen Tages- und Jahreszeiten. Rudolf Springer, der wohl prominenteste Berliner Nachkriegsgalerist, erinnert sich: „Ich habe ihn häufig allein durch den Grunewald laufen sehen — er sprach wohl auch mit sich selbst. Fritz Ascher war sehr scheu.“⁷⁹ Häufig besuchte er den Künstler, um seine Bilder zu sehen, zu kaufen und ihn von einer Ausstellung zu überzeugen. Erst 1969, ein Jahr vor Aschers Tod, gelang es ihm, diesen von einer Ausstellung in seiner Galerie Fasanenstraße 13 zu überzeugen.

Fig. 1.45
Portrait Ute Gustavus
as Young Child /
Portrait Ute Gustavus als Kind
c. / ca. 1955
White gouache, black ink
and watercolor on paper /
Weisse Gouache, schwarze Tinte
und Aquarell auf Papier
9.1 × 6.9 in. / 23.2 × 17.5 cm
Collection Monika und
Wolfgang Gustavus, Berlin /
Sammlung Monika und
Wolfgang Gustavus, Berlin



Fig. 1.46
Verena Auerbach
as Young Child /
Verena Auerbach als Kind
1955
White gouache, black ink
and watercolor on paper /
Weisse Gouache, schwarze Tinte
und Aquarell auf Papier
17.1 × 12.4 in. / 43.5 × 31.5 cm
Collection Gustavus-
Velde-Auerbach /
Sammlung Gustavus-
Velde-Auerbach

Ascher now found his own pictorial language. He created strong pictures of trees and meadows, sunrises and sunsets, dominated by light and shadow. Faithful to his expressionist sensitivity, his colors are bright and intense and his paint strokes are spontaneous. He shares his sensitive use of color — particularly in his works on paper — with Expressionist artists like Emil Nolde. There is the bright yellow of the sun, the deep green of the meadows, the colorful shimmering of a hill, the animated sky mirrored in water, the forest in luminous red: each landscape is a paradox in which rough structures induce extreme harmony. A closer look reveals fleeting color movements, lush concentrations, areas with an untouched painting ground, peculiar paint splashes, traces of dripping paint, unexpected changes between impasto and very thin liquid paint and strokes drawn with an almost dry brush. He worked spontaneously and directly, ignoring academic tenets such as “thick on thin”. Some paintings have a dry, chalky, fresco-like surface texture, reminiscent of Georges Rouault’s work. Ascher frequently used white gouache to emphasize *foci* of light, recalling the silver shimmer of light reflections in the canvases of Rembrandt, or El Greco’s white. His silvery white light often has a mystical quality to it. As in Alberto Giacometti’s art, Ascher’s intention was to create a particular image, regardless of the amount of paint that was needed to get there. In certain areas of his paintings he used many layers of paint.

Heavy-trunked trees stand in an open landscape, shaken by wind, deep in leaf, or bare during winter-time. The Grunewald is well known for its ancient tree population of pines and oaks. The strength and resilience of these trees, which have outwitted storms and seasons both alone or as a pair, become symbols of human hope. In 1949 the artist painted *Trees* (Cat. 52). Here, a group of old heavy-trunked pines extends over the entire canvas; the foliage occupies only the upper edge of the painting. The observer feels powerless in the face of the dense tree group. Only a thin gap between two trees on the left and three on the right provides a glimmer of gleaming light, emerging from behind the trees. The light is reminiscent of Rembrandt, whom Ascher admired for his whole life. The paint application seems stiff and thick; the canvas is a battered pre-war fabric, added to on the right side. The heavy-trunked pines, that outlived many a person, stand rigid and motionless. The painting breathes longevity and hope. Other forest portrayals are less approachable where, like an obstructing wall, the trees are placed in front of the observer, or fallen trees block any access as, for example, in the diagonal tree trunk lying in the foreground of “*Trees in the Forest*”, of 1960. (Cat. 74).

On the right side of the painting, a huge pine stretches towards the upper, right corner; a narrow tree on the left side stands as straight as a die; the dark blue of a lake is visible between the trees. The theme here is not much different, but the brushstrokes are loose and more spontaneous, almost pointillist in character. Short light accents and the choice of color create a summer mood with rich hues of late afternoon. *Four Trees in a Hilly Landscape* from 1968 (Cat. 85) is the last of Ascher’s known dated paintings. Once again, the artist turned to the subject of trees: massive, close standing trees on the left side of the canvas, versus an isolated tree on the right, between both lies a meadow with cloudy sky rising toward the right. The viewer becomes part of the painting, overwhelmed by the monumentality of the trees, in awe and admiration of nature.

In addition to trees, Ascher paints wide landscapes that often rise toward the right — landscapes that did not even exist in the 1950s, after the massive logging of the years during and right after the war.⁸¹ It becomes clear, that Ascher, who recorded his surroundings with photographic memory, did not create historically exact depictions of the Grunewald, but independent and unconventional compositions that reflected his inner imagery. We find very few architectural references, like the forest museum (Cat. 79), the hunting castle with its orange roof (Cat. 78), or the Bauhaus settlement on Onkel-Tom’s-Hütte on the South border of Grunewald (Cat. 77).⁸² Hidden deep in Grunewald is the only “suicide cemetery” in Germany. Simple wooden crosses remind us of those who were not allowed to be buried anywhere else (Cat. 76).

In 1952/53, Ascher enjoyed a very intense working period, working through the nights until 6:00 or 7:00am, creating some 1,200 gouaches.⁸³ He painted not only landscapes but also portraits, mostly from memory. These were portraits of people around him, for example Max Pechstein who lived in the neighborhood (Cat. 59). Doris Ehrenberg wrote: “The sketches of the young boys and myself must have been made in secrecy, as we were never asked to sit as models.”⁸⁴ At the same time, he returned to pre-war subjects, including portraits of religious figures or of Bajazzo (Cat. 58).

In 1955/56 Ascher met Dr. Karl Ellwanger, brother-in-law of his landlord Wolfgang Ehrenberg. Ellwanger’s relatives lived on the same floor with the artist but never saw him or heard anything of him. He maintained his privacy and was therefore someone special ... “One day I went to his door, rang the bell, and the old Mrs. Graßmann opened and was very friendly... She showed me around and told me everything. Ascher was nowhere to be seen. I now always chatted with

Im Atelier übertrug Ascher auf Leinwand oder Papier, was sein photographisches Gedächtnis gespeichert hatte. Doris Ehrenberg, die Schwiebertochter der ehemaligen Hausbesitzer, beschreibt: „Im Sommer malte er auf der grossen Terasse zum Garten hin ... Er hatte seine Staffelei zum Garten hin aufgestellt. Er kam dann mit dem Pinsel aus dem Hintergrund angelaufen, tupfte und malte einige Striche oder Punkte, und entschwand wieder zurück ins Zimmer, wie ein Schatten. Meine Schwiegermutter pflegte zart lächelnd zu mir zu sagen: ‚Doris, Herr Ascher liegt wieder in den Wehen mit einem Bild.‘“⁸⁰

Ascher fand nun seine ganz eigene pikturale Sprache. Es entstanden kraftvolle Bilder von Bäumen und Feldern, Sonnenauf- und -untergängen, dominiert von Licht und Schatten. Getreu seiner expressionistischen Sehweise sind die Farben intensiv und die Pinselführung spontan, seine Farbsensibilität teilt er besonders in den Papierarbeiten mit expressionistischen Künstlern wie Emil Nolde. Da ist das gelbe Leuchten der Sonne, die Tiefe im Grün einer Wiesenlandschaft, das farbige Schimmern eines Hügels, bewegte Himmel gespiegelt im Wasser, der Wald in leuchtendem Rot. Jede Landschaft ist ein Paradox: ihre bewegte Struktur ist zugleich Anlass äusserster Harmonie. Aus der Nähe betrachtet werden flüchtige Farbbewegungen sichtbar, satte Verdichtungen, Stellen, wo der Maluntergrund unbearbeitet blieb; seltsame Spritzer, Verlaufspuren, unerwartete Wechsel zwischen pastos verwendeter und sehr dünnflüssiger Farbe, und Striche, die mit fast trockenem Pinsel gezogen wurden. Er arbeitete spontan und direkt, unbeachtet akademischer Lehrsätze wie „fett auf mager“. Manche Bilder haben eine trockene, und kreibige, freskenartige Oberflächenstruktur, die an Georges Rouaults Arbeiten denken lässt. Lichtakzente setzte Ascher häufig mit weisser Gouache, die silbern schimmert und an die Lichtreflexe auf Stoffen in den Arbeiten Rembrandts oder an El Grecos Weiss erinnert. Oft hat das silbrig weisse Licht eine mystische Qualität. Wie Alberto Giacometti ging es ihm darum, einen bestimmten Bildzustand zu erreichen, mit wieviel Farbe war unwichtig. In manchen Bildbereichen waren viele Farbschichten nötig.

Dickstämmige Bäume trotzen den Naturgewalten in weiter Landschaft, vom Wind geschüttelt, in voller Grüne oder winterlich kahl. Der Grunewald ist bekannt für seinen Bestand an alten Kiefern und Eichen. In ihrer Kraft und Widerstandsfähigkeit haben diese Bäume – allein oder zu zweit – etwas hoffnungsvoll Menschliches. 1949 schuf Fritz Ascher *Bäume* (Kat. 52). Eine Gruppe dickstämmiger alter Kiefern erstreckt sich über die gesamte Bildfläche,

belaubt erst im oberen Bildviertel. Der Betrachter fühlt sich ohnmächtig vor der dichten Baumgruppe. Nur ein Spalt zwischen zwei Bäumen links und drei Bäumen rechts erlaubt den Blick auf gleissendes Licht, das aus dem Hintergrund zwischen den Bäumen hervordrängt. Ein Licht, das an Rembrandt erinnert, den der Künstler zeitlebens bewunderte. Der Farbauftrag wirkt steif und dick, der Malgrund ist eine stark mitgenommene Vorkriegsleinwand, ergänzt auf der rechten Seite. Dickstämmig und unbeweglich stehen die Kiefern, die schon manches Menschenleben überdauert haben, Dauerhaftigkeit und Hoffnung atmet das Bild. Andere Walddarstellungen sind weniger zugänglich — wie eine abweisende Wand stehen die Bäume vor dem Betrachter, oder umgefallene Bäume versperren den Zugang, wie der diagonal liegende Baumstamm im Vordergrund vom 1960 entstandenen *Bäume im Wald* (Kat. 74). Rechts streckt sich eine mächtige Kiefer der oberen rechten Bilddecke entgegen, ein schmalerer Baum am linken Bildrand steht kerzengerade. Zwischen den Bäumen ist das dunkle Blau eines Sees zu sehen. Während das Thema sich nicht viel verändert hat, ist die Pinselführung lockerer und spontaner, fast pointilistisch kurz, Lichtakzente und Farbwahl vermitteln die sommerliche Stimmung und satten Farben des späten Nachmittages. *Vier Bäume in Hügeliger Landschaft* von 1968 (Kat. 85) ist das letzte datierte Bild Aschers, das heute bekannt ist. Wieder greift Ascher dieselbe Thematik auf – massive Bäume, drei eng zusammenstehend links, einer dagegen isoliert auf der rechten Bildseite, zwischen denen hier eine zur rechten Bildseite ansteigende Wiesenlandschaft mit wolkigem Himmel sichtbar wird. Der Betrachter wird Teil des Dargestellten, überwältigt von der Monumentalität der Bäume, in Ehrfurcht und Bewunderung der Natur.

Neben Bäumen finden sich weite, zumeist nach rechts leicht ansteigende Landschaften — Landschaften, die es selbst in den 1950ern, nach den massiven Abholzungen der Kriegs- und unmittelbaren Nachkriegszeit so nicht gegeben hat.⁸¹ Es wird klar, dass Fritz Ascher, der seine Umgebung mit fotografischem Gedächtnis aufnahm, in seinen Bildern keine historisch genauen Abbildungen des Grunewaldes schuf, sondern sehr eigenständige und eigenwillige Kompositionen, die seinen inneren Bildern entsprachen. Nur wenige architektonische Anhaltspunkte finden sich, wie das Waldmuseum (Kat. 79), das Jagdschloss mit seinem orangenen Dach (Kat. 78), oder die Bauhaus-Siedlung Onkel-Toms-Hütte am südlichen Rand des Grunewaldes (Kat. 77).⁸² Tief im Grunewald versteckt sich der einzige „Selbstmörderfriedhof“ Deutschlands. Einfache

Fig. 1.47
Female Portrait (Girlfriend) /
Weibliches Portrait (Freundin)
 1963
 Black ink on paper /
 Schwarze Tusche auf Papier
 24.2 × 17 in. / 61.5 × 43 cm
 Collection Monika and
 Wolfgang Gustavus, Berlin /
 Sammlung Monika und
 Wolfgang Gustavus, Berlin



Mrs. Graßmann, Ascher would eavesdrop (from a little room next to the kitchen), but never show himself. I spoke to Mrs. Graßmann and looked at the paintings at least three times, without noticing or seeing the artist. However, one day he was suddenly there, came immediately after I entered the apartment, and he was very different from what I had imagined him to be... He was nice and talkative, spoke about all sorts of things. I was prepared to meet someone very hostile to everything. However, he was a tall, handsome, sturdy good-looking man, and gave me the impression that we had always known each other. He was completely natural.”⁸⁵ “He looked younger than he was... Ascher was a quiet person, who did not talk much. He was very confident when it came to his work... He loved

classical music and admired Beethoven, and painted several portraits of the composer. According to Mrs. Graßmann, Ascher himself composed music and wrote poems.” Ellwanger recalled, “The relationship between Ascher and me was relatively quiet – neither he nor I talked a lot... He showed me his paintings. When he worked, he seemed to be in a trance, he was almost not there. My presence did not disturb his work. He would walk the length of the room, adding a brushstroke and then walking back, a constant back and forth — it was impossible to follow him. Unfinished paintings were not on display... Mrs. Graßmann was a lovely old woman, I’m sure she protected Ascher from others as well... The more she had to care for him the better she liked it. And by the way, she treated him like a small kid.”

Holzkreuze erinnern an diejenigen, die damals auf keinem anderen Friedhof begraben werden durften (Kat. 76).

1952/53 hatte Fritz Ascher eine besonders intensive Arbeitsphase, in der er durch die Nächte bis morgens 6:00–7:00 Uhr gearbeitet und ca. 1.200 Gouachen geschaffen haben soll.⁸³ Nicht nur Landschaften, sondern auch Portraits entstanden in dieser Zeit, meistens aus dem Gedächtnis. Es sind zumeist Portraits derer, die ihn umgeben, wie Max Pechstein, der in der Nähe wohnte (Kat. 59), Freunde oder Hausbewohner. Doris Ehrenberg schreibt: „Die Skizzen von den Jungs und mir müssen heimlich gemacht worden sein, denn wir haben nie Modell gesessen.“⁸⁴ Gleichzeitig fanden sich Themen der Vorkriegszeit wieder, wie Portraits religiöser Figuren oder des Bajazzo (Kat. 58).

1955/56 begegneten sich Ascher und Dr. Karl Ellwanger, Schwager des Hausbesitzers Wolfgang Ehrenberg. Dessen Verwandte, die auf derselben Etage wohnten, „haben nichts von ihm gesehen oder gehört. Er war für die ganze Umgebung unbekannt und daher etwas Besonderes ... Dann bin ich einfach mal an die Wohnungstür gegangen, hab geklingelt, da kam diese alte Frau Graßmann und machte mir auf und war sehr freundlich ... Und dann hat sie mich durch die Räume geführt und hat mir alles erzählt. Zu sehen war der gute Ascher nicht ... Ich habe mich immer mit Frau Graßmann unterhalten. Ascher hat dies (von einem kleinen Raum neben der Küche) mitgehört, hat sich aber nicht gezeigt ... Mindestens dreimal habe ich mir die Bilder angesehen und mit Frau Graßmann gesprochen, ohne dass ich etwas von einem Herrn Ascher gemerkt oder gesehen habe. Eines schönen Tages war er da – kam er sofort, nachdem ich in der Wohnung war, und dann war es ein ganz anderer als ich gedacht hatte... Er war nett und gesprächig, erzählte alles Mögliche. An sich war man vorbereitet auf einen Mann, der sehr ablehnend gegen alles ist. Und da erschien ein grosser, stattlicher, kräftiger, schöner Mann und tat so, wie wenn man ewig bekannt wär. Der war ganz natürlich!“⁸⁵ „Er sah eigentlich jünger aus als er war ... Ascher war ein von Grund auf ruhiger Mensch, der sicher nicht viel gesprochen hat. Was seine Arbeit anging, war er sehr selbstbewusst... Ascher liebte klassische Musik und verehrte Beethoven sehr. So hat er auch einige Beethoven-Köpfe gemalt ... Laut Frau Graßmann hat Ascher auch selbst komponiert und außerdem Gedichte geschrieben.“ Ellwanger erinnert sich: „Das Verhältnis zwischen Ascher und mir war relativ still – weder er noch ich haben viel geredet ... Er hat mir seine Bilder gezeigt ... Wenn er arbeitete, war er fast in Trance, war

er fast nicht da. Er hat sich durch mich bei der Arbeit nicht stören lassen... Das war ein Rennen über den ganzen Raum hinweg und dann hat er ein bisschen gestrichelt und ist wieder zurückgerannt – das war eigentlich nicht möglich, ihm da zu folgen. Unfertige Bilder waren nicht zu sehen.“ Und „Frau Graßmann war eine ‚liebe, alte Dame‘ – hat sicher den Ascher auch von Anderen abgeschirmt ... Je mehr sie für ihn sorgen musste, desto lieber war es ihr. Und im Übrigen hat sie ihn behandelt wie ein kleines Kind.“

Gleichzeitig hatte Ascher etwa 20 Jahre lang eine Freundin, eine Seelenverwandte.⁸⁶ Von den Nachbarn wird sie beschrieben als sehr aparte Erscheinung, deutlich jünger, klein, attraktiv und zierlich mit glatten weissen Haaren im Pagenkopf und dunklen Augenbrauen. Sie lebte in der Bismarckallee, im Eckhaus Lassenstraße, direkt gegenüber von Ascher, und war mit einem Maler verheiratet. Regelmässig gingen die beiden spazieren, manchmal händehaltend, oder sie stand oder sass neben der Staffelei im Atelier und unterhielt sich mit ihm während er arbeitete (Kat. 56 und Fig. 1.47).

Ansonsten öffnete sich Ascher emotional nur in seiner Arbeit. Immer weniger Rücksicht nahm er auf Konventionen. Er arbeitete schnell, fast in Ekstase, vereinfachte seine Form und Mittel dramatisch. Häufig drehte er seine Arbeiten während des Entstehungsprozesses — Arbeiten wie *Untergehende Sonne* von ca. 1960 (Kat. 94) haben Farb-Laufspuren in alle vier Himmelsrichtungen. Intensive Farben schaffen dramatische Stimmungen. Seine Landschaften sind weit, die nur selten gerade verlaufende Horizontlinie

Fig. 1.48
Gelfertstraße 42, 1972
 Chr. Tolsdorf, Berlin



For about 20 years, Ascher had a girlfriend, a soul-mate.⁸⁶ The neighbors describe the striking appearance of the clearly younger woman as petite and delicate, with white pageboy hair and dark eyebrows. She lived on Bismarckallee on the corner of Lassenstraße, directly across from Ascher, and was married to an artist. On a regular basis she went for walks with Ascher, sometimes holding hands, or she stood or sat next to the easel in his studio and talked with him while he worked (Cat. 56 and Fig. 1.47).

Other than that, Ascher opened up emotionally only in his work. He paid less and less attention to conventions. He worked fast, almost ecstatically, dramatically simplifying forms and medium. He often turned his paintings around during the working process — paintings like *Sunset* from 1960 have paint running in all four directions (Cat. 94). His use of intensive colors creates dramatic moods. His landscapes are wide open, the rarely straight continuous horizontal line is often elevated. Time and time again he painted the sun in a loud yellow and rich orange. He painted a white sun and a red sun, and a soft reddish sky, just after sunset. In his landscapes he connected with creation: sun, sunflowers and glowing light signal hope. Jürgen Kisters asked in 1993: “Who does not feel that our soul meets its source in these paintings of forms, colors and movements of nature, by something accidental, something ungraspable, a memory beyond our conscious knowledge? This is, so to say, the ‘magic success’ of every genuine painting, a place of longing, that subsequently aspires to integrate us into the immeasurable continuum, from whence we were inevitably ripped at birth.”⁸⁷

The exhibition “Fritz Ascher – Paintings after 1945” shown at the Rudolf Springer gallery from 9 May to 12 June 1969, included 22 oil paintings of landscapes and cosmic themes.⁸⁸ By the end of the year, Wolfgang Ehrenberg sold Bismarckallee 26 to a developer, and the villa was demolished on 18 June 1969.⁸⁹ Taken by surprise, Graßmann and Ascher had to move. The elderly Mrs. Graßmann asked the restitution office to make an apartment available in the Ascher family villa, for occupation by the owner; however, her request remained unanswered. They found a small three-bedroom apartment on Gelfertstraße 42 in Dahlem.

(Fig. 1.49) The artist’s paintings had to be stored in a remote room and he no longer had a studio. “Ascher could not get over the move, and fell into a deep depression. He retreated into a small space and behaved oddly... he held his hands in front of his face like bars, and talked nonsense... The relocation probably triggered a recurrent depression, carried him back to his time of hiding during the war or the aftermath of the war, a period when he had great difficulty feeling reasonably free. He must have been so completely changed that he lost his trust in Mrs. Graßmann. The relationship somehow broke down. She said that in the last period of his life Ascher did not recognize her.”⁹⁰

Ascher suffered from a stroke. His depression and Parkinson’s disease, diagnosed two years earlier, worsened. At times, his whole body shook. Manfred Wellnitz, a student who helped Ascher to move into his new place, came to visit once a week, cleaned the apartment and took him out for a walk.⁹¹ Wellnitz remembered Ascher as a tall and sturdy man, stooped as a result of his illness, with grey-white hair and a chiseled face.⁹² He remembered Mrs. Graßmann as a petite, slender person with grey hair and a short sporty haircut, who, with her dominant manner, played the role of the protector to the end. “She did everything for Ascher – even thinking.” During the last few months of their lives, Erna Perelmann, who had worked for Hugo Ascher since 1918 and for Ernst Birn since 1922, helped.

Fritz Ascher died on 26 March 1970, 3 months after moving into the new apartment. He was buried in the municipal cemetery in Wannsee.⁹³ Martha Graßmann moved into the private old age home Hempel and died 24 January 1971. She was buried next to Fritz Ascher. (Fig. 1.49)

EPITAPH

What I was
That I have been.

All my striving
sought the Light.

My yearning always colors
my experience.

Oh bear now in silence
fulfillment.⁹⁴

ist häufig erhöht. Immer wieder stellte er die Sonne dar, malte sie in grellem Gelb und in sattem Orange. Er malte eine weisse Sonne und eine rote Sonne, und das sanfte Rot im Himmel nachdem die Sonne gerade untergegangen war. In seinen Landschaften verband Ascher sich mit der Schöpfung; Sonnen, Sonnenblumen, und gleissendes Licht signalisieren Hoffnung. Jürgen Kisters fragt 1993: „Wer spürt nicht, dass in solchen Bildern über die Formen, Farben und Bewegungen der Natur unser Seelisches seinen Urgrund berührt, durch etwas Zufälliges, etwas Unbegreifbares, eine Erinnerung jenseits unseres bewussten Wissens. Das ist sozusagen der ‚magische Erfolg‘ jedes ernstgemeinten Gemäldes, Ort einer Sehnsucht, die danach verlangt, sich wieder in das unermessliche Kontinuum einzufügen, aus dem die Geburt einen unweigerlich herausgerissen hat.“⁸⁷

Vom 9. Mai bis zum 12. Juni 1969 zeigte Rudolf Springer in der Ausstellung „Fritz Ascher - Bilder nach 1945“ 22 Ölbilder des Künstlers mit landschaftlichen und kosmischen Themen.⁸⁸ Im selben Jahr verkaufte Wolfgang Ehrenberg die Bismarckallee 26, die Villa wurde am 18. Juni 1969 abgerissen.⁸⁹ Völlig unerwartet mussten Graßmann und Ascher ihre Wohnung verlassen. Die inzwischen gebrechlich gewordene Frau Graßmann bat das Entschädigungsamt um Hilfe, eine Wohnung in der Ascher Familienvilla zwecks Eigennutzung freizuräumen, ihr Hilfs gesuch bleibt ohne Antwort. Sie fanden eine kleine Dreizimmerwohnung in der Gelfertstraße 42 in Dahlem. (Fig. 1.49) Aschers Bilder lagerten in einem abgelegenen Raum, einen Arbeitsplatz hatte er nicht. „Ascher hat diesen Umzug nicht verwinden können. Er, der seit den Verfolgungserfahrungen schon Angstzustände hatte, bekam nun starke Depressionen. Er zog sich in einen engen Raum zurück und verhielt sich sehr sonderlich ... — er hat die Hände wie Gitter vor das Gesicht gehalten und dummes Zeug gequatscht ... Wahrscheinlich fand durch den Umzug bei Ascher eine depressive Rückversetzung in die Zeit des Verstecktheits während des Krieges oder in die Zeit nach dem Krieg statt, in der er grosse Schwierigkeiten hatte, sich wieder einigermaßen frei zu fühlen. Er muss so verändert gewesen sein, dass er nicht mehr die ursprüngliche Beziehung zu Frau Graßmann hatte. Das war dann irgendwie zerrissen. Sie hat erzählt, dass Ascher sie in der letzten Zeit nicht mehr erkannt hat.“⁹⁰

Ascher hatte einen Schlaganfall. Seine Depressionen und die zwei Jahre zuvor diagnostizierte Parkinson Krankheit, verstärkten sich. Der gesamte Körper schüttelte sich nun. In dieser Zeit lernte ihn Manfred Wellnitz kennen, damals Student, der beim Umzug



Fig. 1.49
Gravesite Ascher / Graßmann
Part 11 W No. 15 Cemetery
Wannsee, Friedenstraße /
Grabstelle Ascher / Graßmann
Abt. 11 W Nr. 15 Friedhof
Wannsee, Friedenstraße, 1990
Rachel Stern

half und bis zu Aschers Tod einmal wöchentlich die Wohnung reinigte und mit Ascher spazierenging.⁹¹ Wellnitz erinnert Ascher als gross und kräftig, mit krankheitsbedingt gebeugter Haltung, grau- bis weisshaarig, mit stark ausgearbeitetem Gesicht.⁹² Frau Graßmann erinnert er als kleine, schmale, zierliche Person mit kurzen, sportlich geschnittenen grauen Haaren, die durch ihr dominantes Verhalten die Beschützerrolle bis zuletzt spielte. „Sie hat alles für Ascher gemacht – sogar gedacht.“ Auch Erna Perelmann, die seit 1918 für Hugo Ascher und seit 1922 für Ernst Birn als Buchhalterin gearbeitet hatte, kümmerte sich in der letzten Zeit um beide.

Fritz Ascher starb am 26. März 1970 — ein Vierteljahr nach dem Umzug. Er wurde auf dem städtischen Friedhof Wannsee beigesetzt.⁹³ Martha Graßmann zog ins private Alten-Pflegeheim Hempel in der Hohenzollernstraße 24 und starb am 24. Januar 1971. Sie wurde neben Fritz Ascher bestattet. (Fig. 1.49)

GRABSCHRIFT

Was ich auch war —
Ich bin es gewesen.
All mein Bestreben
wollte das Licht.
Tönt meine Sehnsucht
immer Erleben.
Trage nun Schweigen
Erfüllung in sich.⁹⁴

- 1 Poetry vol. 2, undated, p. 167, no. 305. All volumes of poetry are owned by Bianca Stock, Munich.
- 2 Civil Registry Office Berlin Center, no. 2/749. The biographical information about Fritz Ascher was based on a reparation payments file at the State Office for Public Order Affaires, Dep. I, Reparation Authority Berlin, Reg. no. 2060 (hereinafter EA 2060), and information drawn from the archives of the Centrum Judaicum in Berlin (hereinafter CJA), CJA 4.1. No. 37/19.03.1946, friends, family and former neighbors. Especially Bianca Stock provided information about her family, as well as Patrizia Andriollo, both from Munich.
- 3 State Archives Berlin P Rep 570. no. 1304. According to Margit Schlegel, chair of the Heritage Circle Naugard on 27 January and 23 February 2015 the Jewish Community of Naugard dominated the textile industry and was very wealthy. The surname Ascher was common there for many centuries, but it is not possible to identify Hugo Ascher's family, since lists of the community members exist only until about 1855. Well-known was the bank-owner Aron Ascher, president of the Jewish community who financed the construction of the Naugard Synagogue. A daughter Sophie was born to merchant and bank-owner Moses Ascher and his wife Henriette nee Moritz on 28 January 1851; she could have been Hugo Ascher's sister. See also: Berghaus 1874, also Klockhaus 1898, Berlin 1898, Nürnberg 1913, and Stettin 1902. According to Kirsten Schöffner on 27 February 2015, the records of the City Council of Naugard (State Archives Greifswald Rep 38b NI: Naugard) mention four families by the name of Ascher in the 40s and 50s of the 19th century that could have been the parents of Hugo Ascher: 1. Merchant Levin Isaack Ascher and Esther (or Ernestine) nee Mortier; 2. Merchant Levin Isaack Ascher and Sara Marius; 3. Merchant and Bank-owner Moses Ascher and Henriette nee Moritz; 4. Hirsch and Rachel Ascher.
- 4 *General Alumni Catalogue of the University of Pennsylvania* 1922, p. 687 and information by Nancy R. Miller from the University of Pennsylvania archives on 6 July 2012, including a 1888 Commencement Program of the Pennsylvania School of Dentistry and information regarding James Truman's administration (1883–1895). See also Asbell 1977, pp. 31–33.
- 5 Berlin 1889–1909, as well as *Verzeichnis der wahlfähigen Mitglieder der jüdischen Gemeinde zu Berlin*. In 1890, his dental clinic was on Spittelmarkt 11 II, later at Kochstraße 55 II.
- 6 The factory was first located on Lützowplatz 13, and then moved to Jägerstraße 61 and in 1928 to the 2nd floor of Kurfürstenstraße 146(b). The office remained on Jägerstraße 61. State Archive Berlin, Commercial Registry Dep. B no. 2967 (no file no.) and Dep. B. vol 777, p. 220 as well as the building file for Kurfürstenstraße 146 (rep. 211 acc. 2191, no. 2829). For the address of the company, see Berlin 1904–1933. Christoph Kreutzmüller on 24 January 2012 provided detailed information about the *Ascher GmbH* from the database of Jewish businesses in Berlin 1930–1945 that he created for the Humbolt University in Berlin. See Kreutzmüller 2012 (deutsch) and 2015 (english).
- 7 Pinkwart 1991, vol. 1, p. 84; vol. 2, pp. 87–88 with a detailed description of the house, and vol. 3, figs. 461–463.
- 8 EA 2060, Fritz Ascher on 11 August 1961 (roll of deeds no. 94/1961).
- 9 Martha Graßmann, nee Fenske, undated.
- 10 Ibid.
- 11 See Durban-Hoffmann, <http://ehrich.us/ka.html>.
- 12 Further information about Dettmann (1865–1944): Potztal 2008, and about Bischoff (1890–1974): Lankau and Barfod 1990.
- 13 Verena Auerbach on 19 June 1994. From 1896, Curt Agthe's name (1862–1965) was listed in the *Berliner Adressbuch* as genre-painter on Lützowstraße 60, 4th floor. Adolf Meyer was a member of the Prussian Experts Chamber and since 1926 had his painting school in Lützowstraße 82. *Handbuch des Kunstmarktes* 1926, pp. 250, 265.
- 14 Baatz 1983, p. 572 and *Thieme/Becker* vol. I, 1907, p. 137.
- 15 The remains of Ascher's library were preserved by Manfred Wellnitz and donated to the Fritz Ascher Society in New York in 2015. Ascher wrote poems about Michelangelo and Van Gogh (see Poetry vol. 5, 1942, p. 43, no. 70 and Poetry vol. 4, p. 118 (125), no. 178)
- 16 For a more detailed investigation of *Golgotha* see Soltes in this publication, pp. 000–000 and Hölzer, p. 000.
- 17 Poetry vol. 4, undated, p. 114 (121), no. 175 and vol. 3, 1945, p. 23, no. 60. In honor of her 50th birthday in 1917, Paul Cassirer organized a retrospective of 150 drawings in his Berlin gallery. There is no doubt that Ascher visited the exhibition, as well as visiting Ernst Barlach's exhibition that same year.
- 18 For a more detailed investigation of *Golem* see Soltes in this publication pp. 000–000.
- 19 See Hölzer in this publication, p. 000 and Poetry vol. 4, p. 123, no. 183, and vol. 5, 1942, p. 11, no. 17.
- 20 „But an appreciative letter from Max Liebermann convinced him [his father] and the Academy of Fine Arts in Königsberg of his son's artistic potential.“ Verloren van Themaat 1976, p. 9, confirmed by Bialopetravičienė 2002, p. 36. Information from Wiebke Hölzer.
- 21 EA 2060. Franz Domscheit (1880–1965) became well known for his landscape paintings and religious compositions. From 1938 he used his Lithuanian name Pranas Domšaitis. Further information: Verloren van Themaat 1976, and Jokubaviciene 2003, and her information from 10 May and 21 June 2013. Ascher dedicated a poem to Munch – p. 000 see Poetry vol. 4, p. 150 (157), no. 213.
- 22 See EA 2060, B33.
- 23 No evidence of the exhibition of Ascher's works at the *Glaspalast* was found, but it is repeatedly mentioned in interviews and in Ascher's reparations file.
- 24 Hugo Ascher was buried at the Zehlendorf cemetery, grave no. 19W6. His wife Luise was buried next to him, grave no. 19W7. Both graves were levelled.
- 25 State Archive Berlin, Register of Commerce, 1923, p. 624 and 1925, p. 648, no. 2867. In 1928 the company moved to Kurfürstenstraße 146. State Archive Berlin, Register of Commerce 1926, p. 643 and 1928, p. 573.
- 1 Gedichtband 2, undatiert, S. 167, Nr. 305. Alle Gedichtbände sind im Besitz von Bianca Stock, München.
- 2 Standesamt Berlin-Mitte, Nr. 2/749. Basis der biographischen Informationen über Fritz Ascher sind die Entschädigungsakte im Landesamt für Bürger- und Ordnungsangelegenheiten, Abteilung I, Entschädigungsbehörde Berlin, Reg.-Nr. 2060 (im Folgenden EA 2060), das Centrum Judaicum Berlin (im Folgenden CJA), CJA 4.1, Nr. 37 vom 19.3.1946, Freunde, Sammler und Nachbarn. Auskünfte zur Familiengeschichte verdanke ich besonders Bianca Stock, auch Patrizia Andriollo, München.
- 3 Landesarchiv Berlin P Rep 570, Nr. 1304. Laut Margrit Schlegel, Vorsitzende des Heimatkreises Naugard, am 27. Januar und 23. Februar 2015, dominierte die jüdische Gemeinde Naugards die Textilbranche und war sehr wohlhabend. Dabei zog sich der Name Ascher wie ein roter Faden durch die Jahrhunderte. Namenslisten der Gemeindemitglieder liegen nur bis ca. 1855 vor, daher kann Hugo Aschers Familie nicht identifiziert werden. Prominent war der Bankier Aron Ascher, Gemeinde-Vorstandsvorsitzender, der 1865/66 den Bau der Naugarder Synagoge finanzierte. Der Kaufmann und Bankinhaber Moses Ascher und Henriette, geb. Moritz, bekamen am 28.01.1851 eine Tochter Sophie – sie könnte eine Schwester Hugo Aschers sein. Siehe auch: Berghaus 1874, Klockhaus 1898, außerdem Berlin 1898, Nürnberg 1913, und Stettin 1902. Laut Kirsten Schöffner am 27. Februar 2015 finden sich in den Akten der Stadtverwaltung Naugard (Landesarchiv Greifswald Rep. 38b N I: Naugard) vier Familien Ascher in den 40er und 50er Jahren des 19. Jahrhunderts, die die Eltern von Hugo Ascher gewesen sein könnten: 1. Kaufmann Levin Isaack Ascher und Ester (auch Ernestine) geb. Mortier, 2. Kaufmann Levin Isaack Ascher und Sara Marius, 3. Kaufmann und Bankinhaber Moses Ascher und Henriette geb. Moritz, und 4. Hirsch und Rachel Ascher.
- 4 *General Alumni Catalogue of the University of Pennsylvania*, 1922, S. 687 und weiterführende Auskünfte von Nancy R. Miller von den University of Pennsylvania Archives am 6. Juli 2012 mit Commencement Program 1888 of the University of Pennsylvania School of Dentistry und zu James Truman's Administration (1883–1895). Vgl. Asbell 1977, S. 31–33.
- 5 Berlin 1889–1909, ebenfalls *Verzeichnis der wahlfähigen Mitglieder der jüdischen Gemeinde zu Berlin*. Seine Praxis war 1890 am Spittelmarkt 11 II, später in der Kochstraße 55 II.
- 6 Die Fabrik befand sich zunächst am Lützowplatz 13, dann in der Jägerstraße 61, und zog 1928 um in die Kurfürstenstraße 146(b) in die 2. Etage, das Kontor blieb in der Jägerstraße 61 2. Etage. Landesarchiv Berlin, Handelsregister Abteilung B Nr. 2967 (keine Akte überliefert) und Abteilung B, Band 777, Blatt 220, außerdem die Bauakte der Kurfürstenstraße 146 (Rep. 211 Acc. 2191 Nr. 2829). Zur Adresse der Firma siehe Berlin 1904–1933. Christoph Kreutzmüller gab am 24. Januar 2012 detaillierte Informationen über die *Ascher GmbH* aus der Datenbank jüdischer Gewerbebetriebe in Berlin 1930–1945, die er für die Humboldt Universität Berlin schuf. Siehe außerdem Kreutzmüller 2012 (deutsch) und 2015 (english).
- 7 Pinkwart 1991, Bd. 1, S. 84; Bd. 2, S. 87–88 mit ausführlicher Beschreibung des Hauses, und Bd. 3, Abb. 461–463.
- 8 EA 2060, Fritz Ascher am 11. August 1961 (Urkundenrolle Nr. 94/1961).
- 9 Martha Graßmann, geb. Fenske, o.D.
- 10 Ebenda.
- 11 Siehe Jörn Barfod, *Fritz Aschers Zeit an der Königsberger Kunstakademie*, in dieser Publikation, S. 000–000
- 12 Weiterführende Informationen zu Dettmann (1865–1944): Potztal 2008, und zu Bischoff (1890–1974): Lankau/Barfod 1990.
- 13 Verena Auerbach am 19. Juni 1994. Curt Agthe (1862–1943) ist seit 1896 als Genre-Maler in der Lützowstraße 60, 4. Etage im *Berliner Adressbuch* verzeichnet. Adolf Meyer war Mitglied der Preussischen Sachverständigenkammer und hatte seine Malschule 1926 in der Lützowstraße 82. *Handbuch des Kunstmarktes* 1926, S. 250, 265.
- 14 Baatz 1983, S. 572 und Thieme/Becker 1907, S. 137
- 15 Die Überreste von Aschers Bibliothek wurden von Manfred Wellnitz erhalten und 2015 der Fritz Ascher Society in New York gestiftet. Ascher schrieb Gedichte über Michelangelo und van Gogh (siehe Gedichtband 5, 1942, S. 43, Nr. 70 und 4, S. 118 (125), Nr. 178).
- 16 Zu *Golgotha* siehe ausführlicher Soltes in dieser Publikation, S. 000–000, und Hölzer, S. 000.
- 17 Gedichte Bd. 4, undatiert, S. 114 (121), Nr. 175 und Bd. 3, 1945, S. 23, Nr. 60. 1917 organisierte Paul Cassirer zu Kollwitz' 50. Geburtstag eine Retrospektive mit 150 Zeichnungen in seiner Berliner Galerie, die Ascher gesehen haben muss, genauso wie die dortige Ausstellung von Ernst Barlachs Arbeiten im selben Jahr.
- 18 Zu *Golem* siehe ausführlicher Soltes in dieser Publikation, S. 000–000.
- 19 Siehe Hölzer in dieser Publikation, S. 000, außerdem Gedichtband 2, S. 211, Nr. 376; 4, S. 123, Nr. 183, 5, 1942, S. 11, Nr. 17.
- 20 „Aber ein anerkennender Brief von Max Liebermann überzeugte ihn [seinen Vater] und die Kunstakademie Königsberg vom künstlerischen Potential seines Sohnes.“ Verloren van Themaat 1976, S. 9, bestätigt von Bialopetravičienė 2002, S. 36. Information von Wiebke Hölzer.
- 21 EA 2060. Franz Domscheit (1880–1965) wurde berühmt für seine Landschaftsbilder und religiösen Kompositionen. Ab 1938 benutzte er die litauische Form seines Namens, Pranas Domšaitis. Verloren van Themaat 1976, außerdem Jokubaviciene 2003 und ihre Informationen vom 10. Mai und 21. Juni 2013. Ascher widmete Eduard Munch ein Gedicht – siehe Gedichtband 4, S. 150 (157), Nr. 213.
- 22 Siehe EA 2060, B33.
- 23 Die Ausstellung von Aschers Arbeiten im *Glaspalast* konnte bislang nicht nachgewiesen werden, aber sie wird immer wieder in Interviews und in Aschers Wiedergutmachungsakte erwähnt.
- 24 Hugo Ascher wurde auf dem Friedhof Zehlendorf bestattet, Grab Nr. 19W6, seine Frau Luise wurde neben ihm bestattet, Grab Nr. 19W7. Beide Gräber sind heute eingeebnet.
- 25 Landesarchiv Berlin, Handelsregister 1923, S. 624 und 1925, S. 648, Nr. 2867. Ab 1928 ist die Firma in der Kurfürstenstraße 146. Landesarchiv Berlin, Handelsregister 1926, S. 643 und 1928, S. 573.
- 26 EA 2060, B35.
- 27 Tinat 1924, S. 567.

- | | | | | | | | | | | | |
|----|---|---|---|---|---|---|---|---|--|---|---|
| 26 | EA 2060, B35. | in München vorgefundenen Juden” [Jews in Munich. Listing of Jews found in Munich by the American army], in <i>Aufbau</i> 1945, p. 21. | 45 | EA 2060, C10. From 1938 to 1940 pastor Heinrich Grüber (1891–1975) organized the emigration of more than a 1000 Jews, particularly those who had converted to the Protestant Church, their spouses and children. See Hildebrandt 1990, and Ludwig 1988. Gerhard Graßmann contracted tuberculosis in 1939, of which he died in 1941 in a Swiss sanatorium. | 28 | EA 2060, 12. | 38 | EA 2060, Urkundenrolle Nr. 22/1941 | Kirche nahestehenden konvertierten Juden, deren Ehepartner und <i>Nachkommen</i> . Zur Arbeit von Pfarrer Grüber siehe Hildebrandt 1990 und Ludwig 1988. Gerhard Graßmann erkrankte 1939 an Tuberkulose, woran er 1941 in einem Schweizer Sanatorium starb. | | |
| 27 | Tinat 1924, p. 567. | | | | 29 | EA 2060, E11, E12, und B23: “Ab 33 gestatteten die Umstände nicht die Fortsetzung malerischen Schaffens und (ich) widmete mich schriftstellerischen Arbeiten (Gedankenlyrik) bis 38...” | 39 | Martha Graßmann erinnerte sich: „Am 9.11.38 kam mein Mann aus der Stadt und bat mich, sofort nach Babelsberg zu fahren und Herrn Ascher zu warnen, wenn möglich, ihm auszurichten, dass er nicht auf die Straße gehen solle, weil neue Pogrom-Massnahmen durchgeführt wurden.“ EA 2060, C5. Zum Zeitpunkt seiner Verhaftung wohnte Ascher in Babelsberg-Ufastadt, Sauerbruchstraße 12, Vollmerhaus. Zur Situation im KZ Sachsenhausen siehe die Biographie des Lagerältesten Harry Naujoks, Naujoks 1989. | 46 | Die Platzbelegung für Shanghai wurde bestätigt vom Atlantic Express GmbH Reisebureau/Tourist Agency am 22. Juli 1939: „Herr Fritz Hermann Israel Ascher, Babelsberg-Ufastadt, Sauerbruchstraße 12 hat bei uns am 26. 1. 1939 den Auftrag zu einer Platzbelegung für Shanghai gegeben und eine Anzahlung von RM 150,- geleistet.“ Am 22. Juni 1939 teilte das Finanzamt Teltow mit: “Unter den obwaltenden Umständen dürfte es unmöglich sein, die Steuerangelegenheiten des Genannten innerhalb der hier von der Geheimen Staatspolizei für die Vorbereitung seiner Auswanderung gestellten (?) Frist restlos zu regeln... Es steht daher im steuerlichen Interesse, dass der Steuerpflichtige vorläufig in Babelsberg bzw. in Berlin bleibt.” EA 2060, D16 und 21. | |
| 28 | EA 2060, 12. | | | | 30 | Gedichtband 3, 1945, S. 45, Nr. 108. | 40 | Naujoks 1989, S. 91. Das Interesse der SS-Leute konzentrierte sich für längere Zeit auf die jüdischen Blocks und die jüdischen Häftlinge überhaupt. Die Angst, die Unbeholfenheit und Unerfahrenheit ihrer Opfer regten die SS-Leute besonders an, diese Menschen zu quälen. Und natürlich die Möglichkeit, ihnen Bargeld oder Wertgegenstände abzapressen, oder sie zu zwingen, “Arisierungsverträge” für ihre Geschäfte zu unterschreiben. | 47 | EA 2060, C19 und C22. | |
| 29 | EA 2060, E11, E12 and B23: “from ‘33 until ‘38 circumstances did not allow the continuation of my work as a painter and (I) dedicated myself to literary writings (poetry of thoughts) until 38...” | 38 | EA 2060, roll of deeds no. 22/1941. | 46 | His reservation for a sea voyage to Shanghai was confirmed by Atlantic Express GmbH Tourist Agency on 22 July 1939: “Mr. Fritz Hermann Israel Ascher Babelsberg-Ufastadt, Sauerbruchstraße 12 asked us on 26 January 1939 to make a reservation for a boat trip to Shanghai and made a down payment of RM 150.” On 22 June, the tax office in Teltow stated “that under the prevailing circumstances, it is impossible to regulate the tax affairs of the above mentioned, necessary for his emigration, within the period provided by the Gestapo. Therefore, in the interest of tax purposes, the taxable person should remain provisionally in Babelsberg or in Berlin”. EA 2060, D16 and 21. | 31 | CJA, 2 A1. Am 22. Dezember 1900 war er Trauzeugen bei der Taufe von George Siegfried Ascher (geb. 3. August 1860) in der Neuen Kirche Berlin. Dieser war vermutlich sein Bruder. Frau Wiriadidjaja vom Evangelischen Zentralarchiv in Berlin am 10. November 1994. | 41 | Naujoks 1989, S. 111. | 48 | Borrmann 1989, S. 225 und Kühne 1976. |
| 30 | Poetry vol. 3, 1945, p. 45, no. 108. | | | 47 | EA 2060, C22. | 32 | Evangelisches Landeskirchliches Archiv Berlin (ELAB) 1291 0185 (1). | 42 | Ebenda, S. 95. | 49 | <i>Reichsanzeiger</i> Nr. 108. |
| 31 | CJA, 2 A1. On 22 December 1900 he served as a witness at the baptism of George Siegfried Ascher (b. 3 August 1860) in Berlin's New Church. This was probably his brother. Ms. Wiriadidjaja at Central Protestant Archive Berlin on 10 November 1994. | 39 | Martha Graßmann remembered: “On 9 November 1938 my husband came home and asked me to go immediately to Babelsberg and warn Mr. Ascher and if possible to ask him to stay home because of new pogrom measures.” EA 2060, C5. At the time of his arrest, Ascher lived in Babelsberg-Ufastadt, Sauerbruchstraße 12, Vollmerhaus. Regarding the situation at the concentration camp Sachsenhausen see the biography of the Camp Elder Harry Naujoks, Naujoks 1989. | 48 | Borrmann 1989, p. 225 and Kühne 1976. | 33 | Übertrittsbescheinigung und Konfirmationsschein von Charlotte Hedwig Ascher im Besitz von Bianca Stock, München. Auskunft aus den Kirchenbüchern im ELAB, Bert Buchholz am 15. Januar 2015. Es konnte kein Nachweis gefunden werden, dass Hugo und Minna Luise Ascher zur evangelischen Kirche übergetreten sind. Taufzeugen für die Kinder waren der Engl. Proconsul Georg Gerb, der Elektrotechniker Fritz Gerb und FrL. Nellie Moore. Die Gerbs waren vermutlich Vettern von Minna Luise Ascher. | 43 | Konzentrationslager Sachsenhausen, Anweisung der Politischen Abteilung vom 23. Dezember 1938, Archiv Sachsenhausen D1A/1022, Bl. 581; Alte Signatur: R 228/M 137, Bl. 028 (Provenienz des Originals: Russisches Staatliches Militärarchiv Moskau 1367/1/22, Bl. 581) und Sonderliste vom 24. Dezember 1938, Archiv Sachsenhausen D1A/1022, Bl. 581; Alte Signatur: R 228/M 137, Bl. 028 (Provenienz des Originals: Russisches Staatliches Militärarchiv Moskau 1367/1/22, Bl. 581). International Tracing Service am 7. September 2010, request archive number 2399: Dokument “Juden-Entlassungen am 23. Dezember 1938” vom Konzentrationslager Sachsenhausen, S. 13 (61)) – und Überführungspapier “An die Lagerführung” S. 581 (12). | 50 | EA 2060, C19. Heinrich Theodor Wolber wurde am 05. April 1887 in Rodenkirchen bei Köln als Sohn des Dachdeckers Heinrich Wolber und seiner Ehefrau Margarete geb. Wischerath geboren. Er heiratete am 24. April 1920 Luise Koalick und die Tochter Brigitte wurde am 2. Mai 1921 geboren. Nachdem er Soldat im 1. Weltkrieg war, trat Wolber am 1. Mai 1919 der Schutzmannschaft Berlin bei und war bis 1945 Polizeibeamter. Er trat nie der NSDAP oder deren Gliederungen bei und half neben Ascher auch anderen Juden (brieflich bestätigt von Fritz Robert Lublin, Arno Levy, Richard Gelhar und Fritz Ascher). Er war ab 1921 Polizei-Oberwachmeister und seit 1926 Hauptwachmeister. 1946 wurde Wolber durch die Alliierte Kommandantur zum Inspektor ernannt, 1948 wurde er entlassen. Ihm wurde die Ausstellung von Ausweisen auf falsche Namen und die unberechtigte Ausstellung von Aufenthaltsbescheinigungen vorgeworfen. Landesarchiv Berlin, C Rep. 375-01-01, Nr. 6045. |
| 32 | ELAB 1291 0185 (1). | 40 | Naujoks 1989, p. 91. For a long time, the SS concentrated on the Jewish blocks and the Jewish prisoners in general. The anguish, the helplessness and inexperience of their victims motivated the SS to torture these people even more, and of course the opportunity to extort money and valuables, or force them to sign Aryanization contracts for their businesses. | 49 | <i>Reichsanzeiger</i> no. 108. | 34 | CJA, 2 A1. | 44 | Zeugen für Aschers Verhaftung waren FrL. Polte, Babelsberg, Sauerbruchstraße 12, Vollmerhaus und sein Schwager Max Preindl. EA 2060, 1 und M16. Fritz Ascher wurde entweder im Gefängnis in der Lindenstraße 54/55 oder in der Priesterstraße interniert. | | |
| 33 | Conversion and confirmation certificate of Charlotte Hedwig Ascher, owned by Bianca Stock, Munich. Information drawn from the church books at ELAB, Bert Buchholz on 15 January 2015. No evidence was found that Hugo ever joined the Protestant church. The witnesses at the baptism of the children were the English proconsul Georg Gerb, the electrical technician Fritz Gerb and Miss Nellie Moore. The Gerbs were probably cousins of Minna Luise Ascher. | 41 | Naujoks 1989, p. 111. | 50 | EA 2060, C19. Heinrich Theodor Wolber was born in Rodenkirchen, Cologne, on 5 April 1887 as the son of roofer Heinrich Wolber and his wife Margarete nee Wischerath. On 24 April 1920, he married Luise Koalick. Their daughter Brigitte was born 2 May 1921. He was a soldier in World War I and joined the police in Berlin on 1 May 1919 and served as an officer until 1945. He never joined the NSDAP or its organizations and besides Ascher he helped other Jews to survive (confirmed by letters from Fritz Robert Lublin, Richard Gelhar and Fritz Ascher). In 1921, Heinrich Wolber was nominated Police Constable, and in 1926 Police Chief Constable. 1946 he was appointed inspector by the Allied Commander's Office and was dismissed 1948. He was accused of issuing documents with false names and unauthorized certificates of residence. State Archive Berlin, C Rep. 375-01-01, no. 6045. | 35 | EA 2060, D39. Als Zeugen für seine Bespitzelung und Verfolgung gibt Ascher den Schriftsteller Franz von Schmidt (geb. 1895 Darmstadt) (Zehlendorf, Ahornstraße), Karl von Schmidt (Lichtefelde West, Mommsenstraße 8) und Frau Jeckel und Tochter (Zehlendorf West, Beerenstraße 57) an. CJA 4.1, Nr. 37. | 45 | EA 2060, C10. Pfarrer Heinrich Grüber (1891–1975) organisierte zwischen 1938 und 1940 die Emigration von mehr als eintausend Juden, insbesondere der evangelischen | | |
| 34 | CJA, 2 A1. | 42 | Ibid, p. 95. | | | 36 | In Berlin 1938 findet sich ein Schriftsteller Fritz Ascher in Steinstücken, einer Wohnkolonie bei Potsdam, zunächst in der Bernhard Beyer Str. 8, dann bei Lindner und bei Rostöhling (?), außerdem in der damaligen Straße der S.A. in der Pension Jäger, in Babelsberg Goethestraße bei Tuch (?), Babelsberg-Ufastadt, und der Sauerbruchstraße 12, Vollmerhaus. EA 2060, D39. | 45 | EA 2060, C10. Pfarrer Heinrich Grüber (1891–1975) organisierte zwischen 1938 und 1940 die Emigration von mehr als eintausend Juden, insbesondere der evangelischen | | |
| 35 | EA 2060, D39. As witnesses for his persecution Ascher named the author Franz von Schmidt (born 1895 Darmstadt – †?) (Zehlendorf, Ahornstraße), Karl von Schmidt (Lichtefelde West, Mommsenstraße 8) and Mrs. Jeckel and her daughter (Zehlendorf West, Beerenstraße 57). CJA 4. 1, no. 37. | 43 | Concentration Camp Sachsenhausen, Order of the political department from 23 December 1938, Sachsenhausen Archive D1A/1022, p. 581; old signature R 228/M 137, p. 028 (provenance of the original: Russian Military State Archive 1367/1/22, p. 581) and special list from 24 December 1938, Sachsenhausen Archive D1A/1022, p. 581; old signature R 228/M 137, p. 028 (provenance of the original: Russian Military State Archive 1367/1/22, p. 581). International Tracing | | | | | | | | |

51	On 3 May 1940, Dr. W. Rosenstein diagnosed a myocardial insufficiency, chronic bronchial catarrh, pain in the appendix and a left-side hernia inguinalis, general nervousness and hypochondriasis. EA 2060 B4.	19 and 26 May 1994 and 28 October 2015.	the only gallery that existed continuously between the Berlin Blockade and the fall of the Berlin Wall.	51	Dr. med. W. Rosenstein diagnostizierte am 3. Mai 1940 eine Herzmuskelschwäche, chronischen Bronchialkatarh, Druckschmerzen in der Blinddarmgegend und einen linksseitigen Leistenbruch, allgemeine Erregbarkeit sowie hypochondrische Vorstellungen. EA 2060, B4.	65	Auskünfte der ehemaligen Nachbarn Friede, Ute und Wolfgang Gustavus und Verena Auerbach-Velde am 19. und 26. Mai 1994 und am 28. Oktober 2015.	der 1960er Jahre fand die einzige zwischen der Berlin-Blockade und dem Mauerfall ununterbrochen existierende Galerie ihr endgültiges Domizil in der Fasanenstraße 13.
		66 Verena Auerbach on 19 May 1994.				66	Verena Auerbach am 19. Mai 1994.	
		67 Karl Ellwanger on 26 July 1990.	80 Doris Ehrenberg on 14 December 1993. Doris and Rolf Ehrenberg immigrated to Canada in 1962.			67	Karl Ellwanger am 26. Juli 1990.	80 Doris Ehrenberg am 14. Dezember 1993. Doris und Rolf Ehrenberg wanderten 1962 nach Kanada aus.
		68 Ibid.				68	Ebenda.	
52	EA 2060, C19. Robert Karl August Graßmann (Berlin, 19 December 1877 – 16 July 1952) and Martha Maria Pauline Fenske (Berlin, 16 January 1881 – 24 January 1971) married in Berlin on 3 April 1908. State Archive Berlin P Rep. 520 no. 46 and P Rep. 570 no. 1304. Yad Vashem awarded Martha Graßmann the honorary title of <i>Righteous Among the Nations</i> .	69 Ute Gustavus on 19 May 1994.	81 I am tremendously thankful to Gudrun Rademacher, long-term Director of the Forest Museum Grunewald, who shared her immense knowledge about the Grunewald with me.	52	EA 2060, C19. Robert Karl August Graßmann (Berlin, 19. Dezember 1877 – 16. Juli 1952) und Martha Maria Pauline Fenske (Berlin, 16. Januar 1881 – 24. Januar 1971) heirateten am 3. April 1908 in Berlin. Landesarchiv Berlin P Rep. 520 Nr. 46 und P Rep. 570 Nr. 1304. Martha Graßmann ist von <i>Yad Vashem</i> in Jerusalem als <i>Gerechte unter den Nationen</i> anerkannt.	69	Ute Gustavus am 19. Mai 1994.	81 Ich danke Gudrun Rademacher, langjährige Direktorin des Waldmuseums Grunewald, daß sie ihre immensen Kenntnisse vom Grunewald mit mir geteilt hat.
		70 Doris Ehrenberg on 10 May 1994.				70	Doris Ehrenberg am 10. Mai 1994.	
		71 EA 2060, 4.				71	EA 2060, 4.	
		72 Kandinsky to Gabriele Münster on 10 February 1904, cited after Brücke-Museum Berlin 1994, No. 61.	82 Buildings identified by Gudrun Rademacher.			72	Wassily Kandinsky an Gabriele Münter am 10. Februar 1904, zit. nach Brücke-Museum Berlin 1994, Nr. 61.	82 Identifikation der dargestellten Gebäude durch Gudrun Rademacher.
53	EA 2060, 12.	73 At the same time, sculptures and drawings by Bernhard Heiliger were shown. Karl Buchholz was one of four gallerists ordered by the Nazis to sell confiscated “degenerated art objects” for foreign currency. As early as summer 1945, the Soviet Military Authorities gave him permission to reopen his gallery (Krause/Galerie Gerd Rosen 1995, p. 16, quoted after Eckmann 2009, p. 51). In 1945, he went to live in Madrid and later immigrated to Columbia while one of his employees ran the gallery on Reinerzstraße 40–41. (information provided by his daughter Godula Buchholz Liebig on 27 August 2013. See also Buchholz 2005, and Fischer-Defoy 2009, pp. 17–18.	83 EA 2060, B24.					83 EA 2060, B24.
			84 Doris Ehrenberg on 14 December 1993.					84 Doris Ehrenberg am 14. Dezember 1993.
			85 Karl Ellwanger on 26 July 1990.			73	Gleichzeitig gezeigt wurden Plastiken und Zeichnungen von Bernhard Heiliger. Karl Buchholz (1901 – 1992) war einer der vier Galeristen, die von der NS-Regierung beauftragt wurden, als „entartet“ beschlagnahmte Kunst gegen Devisen ins Ausland zu verkaufen. Bereits im Sommer 1945 erhielt er eine Lizenz der Sowjetischen Militäradministration zur Wiedereröffnung seines Geschäftes. (Siehe Krause/Galerie Gerd Rosen 1995, S. 16, zit. nach Eckmann 2009, S. 51). Er selbst lebte seit 1945 in Madrid, später in Kolumbien, die Galerie in der Reinerzstr. 40–41 wurde von einer Mitarbeiterin geführt. (Tochter Godula Buchholz Liebig am 27. August 2013). Siehe auch Buchholz 2005, außerdem Fischer-Defoy 2009, S. 17–18.	85 Karl Ellwanger am 26. Juli 1990.
54	EA 2060, C8. The villa on Lassenstraße 26 belonged to the intelligence officer A.D. Paul Schneider, possibly a relative of Fritz Ascher’s mother Minna Luise, nee Schneider.		86 Martha Graßmann to Karl Ellwanger between 6 and 29 April 1970 and Karl Ellwanger on 26 July 1990. Verena Auerbach on 19 May 1994 describes the relationship as a “spiritual friendship,” confirmed by Ute and Friede Gustavus.	54	EA 2060, C8. Das Haus Lassenstraße 26 gehörte dem Geheimen Kriegsrat a.D. Paul Schneider, der möglicherweise mit Fritz Aschers Mutter, einer geborenen Schneider, verwandt war.			86 Martha Graßmann an Karl Ellwanger zwischen dem 6. und 29. April 1970 und Karl Ellwanger am 26. Juli 1990. Verena Auerbach am 19. Mai 1994 beschreibt die Beziehung als “seelische Freundschaft”, bestätigt von Ute und Friede Gustavus.
55	EA 2060, 7 and 9. Frida Eichelbaum was born in Berlin on 14 October 1890. Grete (Margarete) Hart lived in Berlin, 13 May 1885 – 8 February 1971.		87 Kisters 1993.			55	EA 2060, 7 und 9. Frida Eichelbaum wurde am 14 Oktober 1890 in Berlin geboren. Grete (Margarete) Hart lebte in Berlin 13. Mai 1885 – 8. Februar 1971.	
			88 Goldstein 1969, p. 11. The exhibition edition no. 7 of the Springer Gallery, of May 1969 includes a list of exhibited paintings and numerous photos. See the Central Archive of the International Art-Dealing Registered Society (Zadik), Cologne, A002 XVII 009 and A022 XIII 007.			56	Siehe hierzu ausführlich Sonnenstuhl 2006, besonders S. 49–78.	
56	See Sonnenstuhl 2006, especially pp. 49–78.					57	EA 2060, B7.	
57	EA 2060, B7.	74 Karl Ellwanger at Freckmann Gallery in Sindelfingen on 21 July 1979.	89 Landesarchiv Berlin B Rep. 209–01, Nr. 314.			58	Martha Graßmann an Karl Ellwanger zwischen dem 6. und 29. April 1970.	
58	Martha Graßmann to Karl Ellwanger between 4 and 29 April 1970.	75 Wolfgang Gustavus on 28 Oktober 2015.	90 Karl Ellwanger on 26 July 1990. The original house was demolished.			59	EA 2060, 6.	
59	EA 2060, 6.		91 Manfred Wellnitz was sent to Ascher/Graßmann via TUSMA [“call and students do everything”], at the Technischen Universität Berlin. This and further information is based on phone calls on 21 April and 5 May 1994 and in subsequent personal interviews.			60	Karl Ellwanger am 26. Juli 1990.	
60	Karl Ellwanger on 26 July 1990.					61	EA 2060, D40.	
61	EA 2060, D40.					62	Gedichtband 2, undatiert, S. 186, Nr. 338.	
62	Poetry vol. 2, undated, p. 186, no. 338.	76 Ute Gustavus on 19 and 26 May 1994. Karl Ellwanger on 26 July 1990: “apparently there was no relationship. Ascher never spoke about it, but Mrs. Graßmann did, sometimes.” On the other hand, the great-niece Bianca Stock wrote about a close relationship and regular and frequent visits of the siblings; email 9 November 2005.	92 Doris Ehrenberg on 14 December 1993 and Heinz Paul Müller on 18 April 1994.			63	Kulturprojekte Berlin 2015, S. 57ff.	
63	Kulturprojekte Berlin 2015, p. 56ff.					64	Im Landesarchiv Berlin, Sign. B Rep. 209, Nr. 2216 und 2218 finden sich Informationen zur Geschichte der Villa: Sie wurde von Frä. Clara Lachmann aus Hamburg in Auftrag gegeben und 1902 vom Architekten Frank Kemnitz gebaut. Am 1. Oktober 1936 wurde sie von Norbert Levy in London an Karl Jandorf in Zürich übereignet, im März 1940 kaufte Adolf Weitmann die Villa, am 9. November 1944 Robert Boos, und am 18. April 1948 Wolfgang Ehrenberg. Zur Geschichte der Villenkolonie Grunewald siehe Gläser/Metzger u.a. 1988 und Metzger o.J.	
64	Information about the history of the villa is found in the State Archive Berlin, Sig. B Rep. 209, no. 2216 and 2218: Miss Clara Lachmann from Hamburg commissioned the house and it was built by architect Frank Kemnitz in 1902. Norbert Levy from London sold the house to Karl Jandorf from Zürich on 1 October 1936; Adolf Weitmann bought the villa in March 1940, Robert Boos was the new owner from 9 November 1944 and Wolfgang Ehrenberg purchased it on 18 April 1948. For the history of Grunewald see Gläser/Metzger 1988 and Metzger undated.	77 Verena Auerbach on 19 Mai 1994.	93 Graveside Ascher/Graßmann Dep. 11 W no. 15, State-owned cemetery Wannsee, Friedenstraße. The graveside was later leveled.					
		78 Behm 1957, pp. 18–20.						
		79 Rudolf Springer on 20 November 1990. Springer was a descendant of the extended family of the publisher Julius Springer. In December 1948, he opened his own gallery in the villa of his parents, Schillerstraße 10 in Zehlendorf. In 1950 he moved the gallery to Kurfürstendamm in Berlin. In 1960, the gallery found its final domicile on Fasanenstraße 13. It was	94 Poems Vol 4, p. 167, no. 225)					
65	Information from former neighbors Friede, Ute and Wolfgang Gustavus and Verena Auerbach-Velde from							



Fritz Ascher's Time at the
Königsberg Academy of Art

Fritz Aschers Zeit an der
Königsberger Kunstakademie

Jörn Barfod

PRECEDING PAGES
Fig. 2.0
*Female Nude Standing /
Weiblicher Akt Stehend*
Graphite on paper /
Graphit auf Papier
18.9 × 24.7 in. / 48 × 62.8 cm
Private collection /
Privatsammlung

It was Max Liebermann who suggested to Fritz Ascher that he study painting at the Academy of Art in Königsberg¹. At first, this might have seemed like an odd choice. Compared to Berlin, Königsberg seems to be just some remote country town. Nor was the advice to go to Königsberg meant to spare a lesser talent, who was no match for the more ambitious academy in the German capital. On the contrary, the academy Liebermann recommended was progressive compared to Berlin, where historicism still dominated and was promoted at the highest level. In addition, Liebermann knew the director in Königsberg quite well.

On 9 April 1901, the directorate appointed Ludwig Dettmann (1865–1944), a painter working in Berlin at the time, as director of the Royal Prussian Academy of Art in Königsberg, an institution in urgent need of reform. The faculty at the Academy, which was founded in 1845, was just as aged as the 19th-century curriculum was antiquated. Dettmann's predecessor, Max Schmidt, who had been acting director since 1890, held the position until he was 83.

Together with Liebermann, Dettmann² was one of the founders of the Berlin Secession. His artistic style lay between Realism and Impressionism, with the latter dominating his landscape art. His appointment in Königsberg brought a breath of fresh air to the academy. One of his more famous students, Eduard Bischoff (1890–1974), a contemporary of Fritz Ascher's at the institution, wrote about him, "Ludwig Dettmann's rugged, tough, free, and gritty style shook things up at the Königsberg Academy of Art. ... Dettmann, who

considered freedom to be the soul of art, also made sure that students did not skip their "auxiliary classes," by holding annual exams in those subjects. And we had to work. Nude models featured prominently in our drawing and painting classes."³ (Figs. 2.0–2.3)

Landscape artist Olof Jernberg (1855–1935) came to the academy with Dettmann. Jernberg was originally from Düsseldorf and had also studied in Paris. He often took his students into the countryside to paint outdoors and also subscribed to Dettmann's impressionist notions of landscapes.

Dettmann brought in the painter Otto Heichert (1868–1946), who was also from Düsseldorf, to teach plaster classes and nature drawing in Königsberg. Ascher's sketch of a cast of Frederick the Great's death mask and the bust of Franz Skarbina were probably proofs of Heichert's instruction (Cat. 4 and Fig. 7.2, 2.4 and 2.5).

Graphic designer Heinrich Wolff (1875–1940), who came to the Academy of Art in 1902, was one of the most important representatives of his discipline. Not only was he familiar with every aspect of the technical side of printed graphics, he also developed an especially painterly style that captured the atmosphere in his cityscapes and landscapes, and achieved a distinct characterization in his many portraits, which was widely admired by his contemporaries.

Among the new tasks Dettmann assigned to Richard Pfeiffer (1878–1962), a painter appointed at Königsberg in 1910, one constituted a significant, new element for training at the Academy: instruction in painting technique. "Students shall become acquainted, in theory as well as in practice, with the main characteristics and potential for applying colors utilized in painting techniques. In addition, they shall be given the opportunity to manufacture the undercoats, tools, and the paints themselves and to learn all the photographic methods necessary for a painter to know."⁴ For his day and age, Pfeiffer also advocated rather modern views about new lifestyles,⁵ and his democratic mindset set him apart from his colleagues. He especially appealed to young students as "unconventional." Student Eduard Bischoff attested, for example, "What don't I owe to that always optimistic and intellectual man!"⁶

Of all the other instructors Ascher likely met in Königsberg, though maybe not in class, one worth mentioning is Karl Albrecht (1862–1926),⁷ whom Dettmann knew from Hamburg, a rather conservative but solid artist who taught portraiture and still life. Karl Storch the Elder (1864–1954) might also have been an inspiration, who together with Liebermann and Dettmann was one of the founders of the Berlin *Secession*. Storch was responsible for the education of art instructors at the academy.

Fig. 2.1
Kunstakademie Königsberg
Krüger 1982, p. / S. 11



Fig. 2.2
*Kunstakademie Königsberg,
Nude Drawing Class /
Kunstakademie Königsberg,
Aktklasse*
c. 1904–05 / ca. 1904–05
Krüger 1982, p. / S. 28

Fritz Ascher erhielt von Max Liebermann die Empfehlung, zur Malerausbildung an die Kunstakademie in Königsberg¹ zu gehen. Das mag auf den ersten Blick befremdlich sein, erschien Königsberg von Berlin aus doch nur als eine recht entfernte Provinzstadt. Der Rat, nach Königsberg zu gehen, war sicher auch nicht als Schonung für einen eventuell weniger Begabten gedacht, der dem anspruchsvollen Betrieb an der Akademie der Hauptstadt vielleicht nicht gewachsen gewesen wäre. Im Gegenteil: Liebermann empfahl eine im Vergleich zu Berlin, wo teils noch der von allerhöchster Stelle propagierte Historismus herrschte, fortschrittlich eingerichtete Akademie, mit deren Direktor er überdies gut bekannt war.

Am 9. April 1901 berief das Ministerium den damals in Berlin tätigen Maler Ludwig Dettmann (1865–1944) als Direktor an die dringend reformbedürftige königlich preussische Kunstakademie in Königsberg. Das Kollegium dieser 1845 gegründeten Akademie war ebenso überaltert wie der Lehrplan aus dem 19. Jahrhundert überholt. Der Vorgänger Dettmanns, der seit 1890 kommissarisch amtierende Max Schmidt, hatte sein Amt bis ins 83. Lebensjahr versehen.

Dettmann² gehörte mit Liebermann zu den Mitbegründern der Berliner Secession. Mit seinem Malstil stand er zwischen Realismus und Impressionismus, wobei letzterer in den Landschaftsdarstellungen überwiegt. Seine Berufung nach Königsberg brachte dort frischen Wind in die Akademie. Einer seiner Meisterschüler, Eduard Bischoff (1890–1974), Studienkollege Fritz Aschers, schrieb über ihn: „An Ludwig Dettmanns herber, harter, beweglicher und draufgängerischer Art hat die Königsberger Kunstakademie eine

Aufrüttelung erfahren. ... Dettmann, dem die Freiheit als die Seele der Kunst galt, sah aber auch darauf, dass die Studierenden den Besuch der „Hilfsfächer“ nicht gelegentlich übersahen und eine alljährliche Prüfung in diesen Disziplinen blieb uns nicht erspart. Und es wurde gearbeitet. Im Studium des Zeichnens und Malens stand das Aktmodell im Vordergrund“³ (Fig. 2.0–2.3).

Mit Dettmann kam der Landschaftsmaler Olof Jernberg (1855–1935) aus Düsseldorf, der einen Teil seiner Ausbildung in Paris absolviert hatte, und der mit seinen Schülern zur Freilichtmalerei aufs Land hinaus fuhr. Auch er stand der impressionistischen Landschaftsauffassung, wie sie Dettmann vertrat, nahe.

Ebenfalls aus Düsseldorf holte Dettmann den Maler Otto Heichert (1868–1946) als Lehrer der Gipszeichenklasse und der Naturzeichenklasse nach Königsberg. Vom Unterricht bei ihm zeugt vermutlich eine Zeichnung Aschers mit einem Gips nach der Totenmaske König Friedrich des Großen. (Kat. 4 und Fig. 7.2, Fig. 2.4 und 2.5)

Mit dem Grafiker Heinrich Wolff (1875–1940) kam 1902 einer der seinerzeit bedeutendsten Vertreter seines Faches an die Kunstakademie. Er war nicht nur von der technischen Seite mit allen Richtungen der Druckgrafik vertraut, im Stilistischen entwickelte er eine besonders malerische Darstellungsweise, die in Stadtbildern und Landschaften das Atmosphärische traf, in den vielen Portraits eine von allen Zeitgenossen bewunderte individuelle Charakterisierung erreichte.

Mit den neuen Aufgaben, die Dettmann dem 1910 nach Königsberg berufenen Maler Richard Pfeiffer (1878–1962) übertrug, war ein wichtiges, für die Akademieausbildung gleichwohl neues Element

Fig. 2.3
Three Studies of
a Seated Woman /
Drei Studien für Sitzende
c. / ca. 1912
Graphite on paper /
Graphit auf Papier
19 × 24.8 in. / 48 × 63 cm
Private collection /
Privatsammlung



Sadly, the record of Fritz Ascher's time at the Academy of Art in Königsberg is rather sparse, making it difficult to determine much about his activity, his impressions and the progress of his education there. What works remain from his early career show similarity to Franz Domscheit, who was well known to Ascher, and to Arthur Degner (1888–1972)⁸. Degner belonged to Domscheit's circle of friends. Ascher likely met him not in Königsberg, but later in Berlin. The coarse, caricature-like figures Ascher produced around 1913 are reminiscent of Degner.

In any event, Fritz Ascher's time in Königsberg, from 1909 to 1912, likely covered a full course of academic study, so it can be said that he was, in essence, a student of the Academy of Art there. Furthermore, the formal resemblance of Degner and Domscheit's works analogously allow for the possibility that Ascher was a student of Ludwig Dettmann. Unfortunately, no further definitive evidence regarding his time in Königsberg has surfaced to date.

1 Krüger 1982; pp. 27–29.

2 See Potztl 2008.

3 Bischoff 1965, p. 12.

4 Krüger, p. 29.

5 See Schoenborn 2007, pp. 191–197, 200–210.

6 Bischoff 1960, p. 6.

7 See Heinsberg-Hartmann 2014.

8 See Galerie Mutter Fourage 2013.



Fig. 2.4
Portrait of Franz Skarbina
in Profile / Portrait von Franz
Skarbina im Profil
c. / ca. 1912
Graphite on paper /
Graphit auf Papier
23 × 18 in. / 59 × 46 cm
Private collection /
Privatsammlung



Fig. 2.5
Martin Schauss, Franz Skarbina,
Relief on his tomb /
Relief an seinem Grabstein,
Alter St. Jacobi-Friedhof in
Berlin-Neukölln
Axel Mauruszat

hinzugekommen: der maltechnische Unterricht. „Die Schüler sollten praktisch und theoretisch die Haupteigenschaften und Verwendungsmöglichkeiten der in der Maltechnik zur Verwendung kommenden Farben kennenlernen. Weiter sei ihnen Gelegenheit zu geben, Malgründe, Malmittel und Farben selbst herzustellen und sich über die für einen Maler notwendigen photographischen Verfahren zu orientieren.“⁴ Da Pfeiffer auch für seine Zeit moderne Ansichten über neue Lebensformen vertrat⁵ und mit seiner demokratischen Gesinnung sich sicher von seinen Lehrerkollegen abhob, war er als „Alternativer“ für die jungen Studenten besonders anziehend. Dies bezeugt z. B. sein Schüler Eduard Bischoff: „Was verdanke ich nicht alles diesem immer optimistischen, geistigen Menschen!“⁶

Bei weiteren Lehrern, die Ascher in Königsberg erlebt haben mag, wenn vielleicht auch nicht im direkten Unterricht, wäre Karl Albrecht (1862–1926)⁷ zu nennen, den Dettmann aus Hamburg kannte und der als eher konservativer, aber solider Künstler für das Kopf- und Stilllebenfach zuständig war. Anregend könnte auch Karl Storch d. Ä. (1864–1954) gewesen sein, der mit Liebermann und Dettmann auch zu den Gründern der Berliner *Sezession* gehört hatte. Er war freilich für die Kunsterzieherausbildung an der Akademie zuständig.

Leider lässt sich also aus der sehr spärlichen Überlieferung über Fritz Aschers Zeit an der Königsberger Kunstakademie wenig ableiten zu seinem Tun und zu den Eindrücken und Ausbildungsfortschritten, die er dort hatte. Betrachtet man die erhaltenen Arbeiten aus der frühen Zeit, so fallen noch Ähnlichkeiten zu Franz Domscheit auf, den Ascher ja gut kannte, und zu Arthur Degner (1888–1972)⁸. Dieser gehörte zu Domscheits Freundeskreis. Ihn könnte Ascher wohl nicht mehr in Königsberg, aber später in Berlin getroffen haben. Die derben, teils karikierenden Figuren, die Ascher um 1913 gearbeitet hat, lassen vor allem an Degner denken.

In jedem Fall dürfte die Studienzeit Fritz Aschers in Königsberg, 1909 bis 1913, ein volles akademisches Studium abgedeckt haben, so dass man davon sprechen mag, er sei wesentlich ein Schüler der dortigen Kunstakademie gewesen. Und die Anklänge an Arbeiten Degners und Domscheits lassen ferner in Analogie die Möglichkeit zu, Ascher als Schüler Ludwig Dettmanns zu bezeichnen. Bedauerlicherweise sind bislang noch keine weiteren sicheren Belege für seine Königsberger Zeit aufgetaucht.

1 Krüger 1982, S. 27–29.

2 Vgl. Potztl 2008.

3 Bischoff 1965, S. 12.

4 Krüger 1982, S. 29.

5 Vgl. Schoenborn 2007, S. 191–197, 200–210.

6 Bischoff 1960, S. 6.

7 Vgl. Heinsberg-Hartmann 2014.

8 Vgl. Galerie Mutter Fourage 2013.



Fritz Ascher's pre-1933 Work

Fritz Ascher — Das Werk bis 1933

Ingrid Mössinger

PRECEDING PAGES

Fig. 3.0 (Cat. / Kat. 37)
Two Men Boxing / Zwei Boxer
1916

White gouache over graphite,
watercolour and black ink
on paper / Weisse Gouache über
Graphit, Aquarell und schwarze
Tusche auf Papier
12.2 × 17.1 in. / 31 × 43.5 cm
Private collection /
Privatsammlung

Fig. 3.1
Peter Paul Rubens (1577–1640),
inspired by / nach einer Vorlage
von Leonardo da Vinci
Die Schlacht von Anghiari
Undated (1600–1608) /
o. J. (1600–1608)
Mixed media on paper /
Mischtechnik auf Papier
178 × 250 in. / 45.2 × 63.7 cm
Musée du Louvre, Paris,
D.A.G 20271

Fig. 3.2
George Wesley Bellows
(1882–1925)
Club Night / Club Nacht
1907
Oil on canvas / Öl auf Leinwand
43 × 53 in. / 109.2 × 135 cm
National Gallery of Art,
Washington, D.C. 1982.76.1



In 2010, the Jewish congregation in Chemnitz observed its 125th anniversary, with an exhibition and catalog.¹ In her opening remarks, Hon. Dr. Charlotte Knobloch, then president of the Central Council of Jews in Germany, wrote the following:

Together with the Jewish congregation in Chemnitz, we look back on 125 years of German Jewish history. 125 years that reflect the entire scope of the Jewish disaster in Germany, as well as the marvels our community has experienced through decades past. The golden age of Jewish life in Chemnitz in the 1920s was followed by the unfathomable horror of the Nazis' 'Third Reich' and the withering of Judaism in the city. In 1945, there was no longer any trace of the once prosperous, multifaceted, vibrant Jewish life of that earlier time. And instead of experiencing liberation and rebuilding, the few Jews who did survive the Shoah barely had enough room to breathe in the German Democratic Republic, due to heavy restrictions. In 1957, the congregation in Chemnitz numbered just 35 members. In 1989, there were twelve.... Yet that year signaled a turning point. Reunited Germany became a place of refuge for thousands of Jews from the successor states of the Soviet Union. Their arrival literally re-established a Jewish presence in Chemnitz, Saxony, and throughout all of Germany, one which can envision an ongoing future for itself in this once broken nation.

During the last 20 years, we have seen the Jewish infrastructure reemerge from ash and

ruin, thanks to new synagogues — like the one built eight years ago in Chemnitz — and new community centers. Germany has become a home for Jews again, and they are an integral part of German society. There was no zero hour after the Shoah. The memory is irredeemable. But here in Chemnitz, together with the city's non-Jewish residents, they have been able to come to terms with the past and discern the right lessons for collectively shaping the future.

For 26 years now, the Days of Jewish Culture in Chemnitz have significantly contributed to that collective vision. For this reason, we are very grateful that Rachel Stern, founding director of the Fritz Ascher Society for Persecuted, Ostracized and Banned Art, Inc., brought to our attention the first Fritz Ascher retrospective she organized, which is now on exhibition in various German and American museums. This long-overdue presentation offers the first comprehensive impression of the artist's work.

The exhibition also presents the opportunity to demonstrate that Fritz Ascher already had a sound grasp of contemporary developments in form and content as a young artist, and that he moved within an artistically avant-garde network, the protagonists of which defined the first half of the 20th century and are still important today. The promising start to his artistic career ended for Fritz Ascher in 1933. His paintings were banned ten years earlier than Karl Schmidt-Rottluff's, for example, and as a result, his ability to express himself as a visual artist was taken away at a crucial point in his life, followed by time in a concentration camp, years in hiding, fear, hunger,



Im Jahre 2010 beging die Jüdische Gemeinde Chemnitz ihr 125-jähriges Bestehen, begleitet von einer Ausstellung und einem Katalog.¹ In ihrem Grußwort schrieb die damalige Präsidentin des Zentralrates der Juden in Deutschland, Dr. h. c. Charlotte Knobloch:

gemeinsam mit der Jüdischen Gemeinde Chemnitz blicken wir auf 125 Jahre deutsch-jüdische Geschichte zurück. 125 Jahre, die das ganze Ausmaß der Katastrophe des deutschen Judentums ebenso widerspiegeln, wie das Wunder, das unsere Gemeinschaft in den vergangenen Jahrzehnten erlebte. Auf die Blütezeit des Chemnitzer Judentums in den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts folgten das unfassbare Grauen des nationalsozialistischen ‚Dritten Reichs‘ und die Austrocknung jüdischen Lebens auch in dieser Stadt. 1945 war vom hiesigen einst prosperierenden, facettenreichen und pulsierenden Judentum nichts mehr zu spüren. Und anstatt Befreiung und Wiederaufbau erleben zu dürfen, blieb den wenigen Juden, die die Schoah überlebt hatten, in der Deutschen Demokratischen Republik aufgrund der zahlreichen Repressionen kaum Luft zum Atmen. 1957 bestand



die Chemnitzer Gemeinde gerade noch aus 35 Mitgliedern. 1989 waren es zwölf. Jenes Jahr jedoch markiert eine Zäsur. Das wiedervereinigte Deutschland wurde zum Zufluchtsort für viele Tausend Juden aus den Nachfolgestaaten der Sowjetunion. Die Ankunft — im wahren Wortsinne — dieser Menschen etablierte in Chemnitz, in Sachsen sowie in der gesamten Bundesrepublik wieder ein Judentum, das auf Dauer in diesem einst gebrochenen Land eine Zukunft für sich sieht.

In den letzten 20 Jahren durften wir erleben, wie die zerstörte und vernichtete jüdische Infrastruktur dank neuer Synagogen — wie vor acht Jahren in Chemnitz — und neuer Gemeindezentren wieder zum Leben erwachte. Deutschland ist für Juden wieder eine Heimat geworden und sie sind ein fester Bestandteil der deutschen Gesellschaft. Eine Stunde Null gab es nach der Schoah nicht. Die Erinnerung ist unkündbar. Aber hier in Chemnitz ist es gelungen, gemeinsam mit den nichtjüdischen Bürgern der Stadt, die Vergangenheit zu verarbeiten und die richtigen Lehren für die gemeinsame Gestaltung der Zukunft zu ziehen.



Fig. 3.3
Renée Sintenis (1888–1965)
The Boxer (Erich Brandl) / Der Boxer (Erich Brandl)
1925
Bronze
Height: 160.2 in. / Höhe: 40.7 cm
Sprengel Museum, Hannover KM
221,1949

Fig. 3.4
Rudolf Belling (1886–1972)
The Boxer Max Schmeling / Der Boxer Max Schmeling
1929
Bronze
Height: 21.7 in. / Höhe 55 cm
Nationalgalerie, Staatliche
Museen zu Berlin B I 592



Fig. 3.5
Karl Schmidt-Rottluff
(1884–1976)
*Landscape in Fall /
Landschaft im Herbst*
1910
Oil on canvas / Öl auf Leinwand,
auf Leinwand doubliert
34.5 × 37.6 in. / 87.7 × 95.6 cm
Kunstsammlungen
Chemnitz 150

Fig. 3.6
Pablo Picasso (1881–1973)
*Seated Harlequin /
Sitzender Harlequin*
1901
Oil on canvas / Öl auf Leinwand
32 5/8 × 24 1/8 in. / 82.9 × 61.3 cm
The Metropolitan Museum of Art
New York 60.87

and immobility. Few offered help, among them a brave woman. Yet throughout that dark time, he still managed to create poetry.

Even as a child, Fritz Ascher demonstrated great artistic talent. At 16 years of age, he was accepted to the Art Academy in Königsberg, on Max Liebermann's recommendation. A creative force is already evident in his early work, which alludes to the artist's exceptional vitality. The exhibition features eloquent examples of this.

The striking 1918 work on paper *Horse and Rider* (Cat. 33) is a boldly colored, mixed technique composition of an animal and naked man, filling the entire page, whose dynamic and vigor are reminiscent of Peter Paul Rubens (1577–1640), and Leonardo da Vinci (1452–1519).² The subject is Leonardo's unfinished *Battle of Anghiari*, created from 1503 to 1506, for the town council chamber in Florence, of which Peter Paul Rubens presumably made his famous copy around 1603, which is in the Louvre today and is often reproduced.³ (Fig. 3.1) In contrast to his predecessors, Ascher focuses on only the rider and his horse, whose bestial furor is emphasized by the nakedness of the muscular male figure, the rearing horse, and the composition's command over the entire page. Centuries later, Ascher's rider reveals the same unbridled rage of the rider "conjoined" with the horse, and the powerful animal's pain and fear as a convincing artistic association. This cross-generational impact of Leonardo da Vinci and Rubens is also evident in Ascher's painting *Golgotha* (Cat. 26, 1918), in which a similarly menacing rider on a powerful horse disperses a crowd, which scatters in terror.

Fritz Ascher creates this same physical strength and dynamic in *Two Boxers* (Cat. 37, 1916). The wide-open eyes locked onto each other, fists striking against fists, and the muscular bodies, right down to the clunky shoes, embody a will to win and a brutish fight for survival. With this image, Ascher adds his own version to the many famous representations of boxers. In the 1920s, radio broadcasts contributed to a global increase in the sport's popularity. American artist George Wesley Bellows (1882–1925), painted his famous *Club Night* in 1907 (Fig. 3.2), and Berlin artists Renée Sintenis (1888–1965), and Rudolf Belling (1886–1972), created bronze sculptures like *Boxer* (Erich Brandl), 1925 (Fig. 3.3), and *Boxer Max Schmeling*, 1929 (Fig. 3.4).

Despite the adverse circumstances mentioned above, Fritz Ascher created an extensive oeuvre, which is primarily classified as German Expressionism and is therefore particularly pertinent to our museum collection. Not only are there many works by expressionist artists in our institution, but German Expressionism also has deep roots in Chemnitz — Karl Schmidt-Rottluff (1884–1976), was born in Chemnitz-Rottluff, and Heckel (1883–1970), and Ernst Ludwig Kirchner (1880–1938), spent their childhoods in Chemnitz — despite spending years in Berlin after 1911 (Fig. 3.5). The artistic kinship between Fritz Ascher and these other artists is particularly evident in his choice of intense colors, the fluid application of paint, and the short, gestic brushstrokes, especially in the Bajazzo and artist images, of which the blue- and red-accentuated sketch *Bajazzo* from 1946 (Cat. 40), is a strong example.



Einen wichtigen Beitrag dieser gemeinsamen Gestaltung leisten seit nunmehr 26 Jahren die Tage der jüdischen Kultur in Chemnitz. Wir sind daher Rachel Stern, Gründungsdirektorin und Vorstand der Fritz Ascher Gesellschaft (The Fritz Ascher Society for Persecuted, Ostracized and Banned Art, Inc.) sehr dankbar, dass sie uns auf die erste von ihr organisierte Fritz-Ascher-Retrospektive aufmerksam machte, die nun in verschiedenen deutschen und amerikanischen Museen gezeigt wird. Diese längst fällige Werk-Präsentation bietet erstmals einen umfassenden Eindruck vom Schaffen des Künstlers.

Die Ausstellung gibt darüber hinaus Anlass zu zeigen, dass Fritz Ascher bereits als junger Künstler formal und inhaltlich auf der Höhe seiner Zeit war und sich in einem Netzwerk künstlerischer Avantgarde bewegte, dessen Protagonisten die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts bestimmten und bis heute Geltung haben. Dieser hoffnungsvolle Beginn einer künstlerischen Karriere endete für Fritz Ascher 1933. Er erhielt zehn Jahre früher als zum Beispiel Karl Schmidt-Rottluffs absolutes Malverbot. Man nahm ihm damit in entscheidenden Lebensjahren die Möglichkeit, sich als bildender Künstler auszudrücken. Es folgten Konzentrationslager, jahrelanges Verstecken, Angst, Hunger, Bewegungsmangel. Wenige haben geholfen, darunter eine mutige Frau. Gleichwohl schuf er selbst in dieser finsternen Zeit ein dichterisches Werk.

Die große künstlerische Begabung zeigte sich bei Fritz Ascher schon als Kind. Als 16-Jähriger wird er auf

Empfehlung von Max Liebermann an der Kunstakademie in Königsberg aufgenommen. Schon im Frühwerk wird eine bildnerische Wucht sichtbar, die auf eine besondere Lebenskraft des Künstlers hinweist. Dafür gibt es in der Ausstellung bereitere Beispiele.

Die eindrucksvolle Papierarbeit *Pferd und Reiter* (Kat. 33) in stark farbiger Mischtechnik aus dem Jahre 1918 zeigt eine das ganze Blatt ausfüllende Komposition mit Tier und nacktem Mann, deren Dynamik und Kraft sich auf Peter Paul Rubens (1577–1640) und Leonardo da Vinci (1452–1519) beziehen.² Es handelt sich dabei um Leonardos unvollendete *Schlacht von Anghiari* aus den Jahren 1503 bis 1506 für den Stadtverordnetensaal in Florenz, von der vermutlich Peter Paul Rubens um 1603 seine berühmte Kopie schuf, die sich heute im Louvre befindet und vielfach abgebildet wurde (Fig. 3.1).³ Ascher konzentriert sich im Unterschied zu seinen Vorbildern auf nur einen Reiter mit Pferd, deren animalischer Furor durch die Nacktheit der muskulösen männlichen Figur, das sich aufbäumende Pferd und die das ganze Blatt füllende Komposition, betont wird. Über Jahrhunderte hinweg zeigt Aschers Reiter denselben unbändigen Zorn des mit dem Pferd „verwachsenen“ Reiters und den Schmerz und die Angst des kraftvollen Tieres als eine überzeugende künstlerische Verbindung. Diese generationenübergreifende Wirkungsmacht von Leonardo da Vinci und Rubens erkennt man auch auf Aschers Gemälde *Golgotha*, 1918 (Kat. 26). Hier treibt ein ebenfalls bedrohlich wirkender Reiter auf kraftvollem Pferd Menschenmassen auseinander, die entsetzt vor ihm fliehen.

Diese physische Kraft und Dynamik gestaltet Fritz Ascher ebenso auf dem 1916 entstandenen Blatt *Zwei Boxer* (Kat. 37). Die weit aufgerissenen Augen, mit



Fig. 3.7
Jacques Lipchitz (1891–1973)
Flautista (Flutist) / Flautista (Flötenspieler)
um 1910–1912
Ink over graphite on paper /
Tusche über Graphit auf Papier
7 × 8.75 in. / 18 × 12.2 cm
Kunstsammlungen Chemnitz
N.º Archivo: 14093 //

Fig. 3.8
Edvard Munch (1863–1944)
*Kneeling Female Nude /
Knieender Weiblicher Akt*
1919
Oil on canvas / Öl auf Leinwand
27 × 35.7 in. / 100.3 × 120.7 cm
Sarah Campbell Blaffer
Foundation, Houston BF.1969



Fig. 3.9
Edvard Munch (1863–1944)
Käte und Hugo Perls, 1913
Oil on canvas / Öl auf Leinwand
27 × 35.7 in. / 68.5 × 90.7 cm
Kunstsammlungen
Chemnitz 1261

The *Bajazzo* figure, a harlequin or clown, was a popular visual motif at the beginning of the 20th century and was thematized by the most prominent artists. Pablo Picasso's *Seated Harlequin*, 1901 (Fig. 3.6), is one example, as is *Flautista*, the 1910–12 sketch of a flautist dressed as a harlequin, by Jacques Lipchitz (1891–1973), which was gifted to our collection (Fig. 3.7).⁴

The work of Edvard Munch (1863–1944), likely also had significant impact on Ascher.⁵ A monochromatic pictorial ground, for example, as in *Horse and Rider* (Cat. 33), and the emphatically emotional, expressive posture of people in despair (Edvard Munch, *Kneeling Female Nude*, 1919, Fig. 3.8 / Fritz Ascher *Male Nude Kneeling*, c. 1914, Cat. 22, and “*Loner*,” c. 1914, Cat. 23). Both artists are able to transcend the motif of isolation

and loneliness from a personal to a general level. Fritz Ascher was doubtless rather impressed by the work of Edvard Munch, 30 years his senior, who definitely took the 21-year-old seriously. By the beginning of 1914, for example, Ascher did not only visit the already famous artist, but was also hosted by him. Ascher even dedicated a poem to him:

Edward Munch

Dream has often touched
your Being.
As dusking and dawning
Of what comes to pass.
As beautiful gracefulness of a
Stillness, in which it glimmers,
Yet disappears.
In which you linger,
Sunken down you push on,
trust and distant things
are reconciled.

(Poems Vol. 4, p. 150 (157), no. 213)

Fritz Ascher associates admiration for Edvard Munch with the *Brücke* artists. One thing they all had in common was the defamation of their art by the Nazis. 82 works by Edvard Munch and 600 by Karl Schmidt-Rottluff were declared degenerate and seized from German museums, sold, or traded. In 1938, the museum in Chemnitz sold *Two Human Beings*, which it had acquired in 1928. Today the museum has Edvard Munch's double portrait of Berlin collectors *Käte and Hugo Perls* (Fig. 3.9), who visited him in Oslo in 1913.⁶ Fritz Ascher and the Perls couple from Berlin practically



Fig. 3.10
Max Liebermann (1847–1935)
Birch Alley in Wannsee Garden towards South-West (Trail in the Park) / Die Birkenallee im Wannseegarten nach Südwesten (Parkweg)
1924
Oil on canvas / Öl auf Leinwand
20 × 27.6 in. / 50.6 × 70.2 cm
Kunstsammlungen Chemnitz 171

den sich ineinander verkeilenden Blicken, die aufeinander treffenden Fäuste und die muskulösen Körper bis hin zu den klobigen Schuhen, zeigen Siegeswillen und einen animalischen Überlebenskampf. Fritz Ascher fügt hier einigen berühmten Darstellungen von Boxern eine besondere Version hinzu. Diese Sportart wurde in den 20er-Jahren des 20. Jahrhunderts durch weltweite Radioübertragungen immer populärer. So malte der Amerikaner George Wesley Bellows (1882–1925) sein berühmtes Bild *Club Nacht*, 1907 (Fig. 3.2), und die Berliner Renée Sintenis (1888–1965) und Rudolf Belling (1886–1972) schufen Bronzeplastiken wie *Der Boxer* (Erich Brandl), 1925 (Fig. 3.3) und *Der Boxer Max Schmeling*, 1929 (Fig. 3.4).

Trotz der bereits erwähnten widrigsten Lebensumstände schuf Fritz Ascher ein umfangreiches Œuvre, das vorwiegend dem deutschen Expressionismus zugerechnet wird und deshalb unserer Museumssammlung besonders nahesteht. Es befinden sich nicht nur zahlreiche Werke expressionistischer Künstler in unserem Haus, sondern der deutsche Expressionismus hat mit dem in Chemnitz-Rottluff geborenen Karl Schmidt-Rottluff (1884–1976), mit Erich Heckel (1883–1970) und Ernst Ludwig Kirchner (1880–1938), die ihre Kindheit und Jugend in Chemnitz verbrachten, starke Wurzeln in Chemnitz, trotz der jahrelangen Aufenthalte ab 1911 in Berlin (Fig. 3.5). Die künstlerische Verwandtschaft von Fritz Ascher mit diesen Künstlern zeigt sich deutlich in der Wahl kräftiger Farben, dem flüssigen Farbauftrag und den kurzen, gestischen Pinselstrichen, vor allem bei den Bajazzo- und Artistenbildern. Zu beobachten ist dies besonders bei der Blau und Rot akzentuierten Skizze eines *Bajazzo* aus dem Jahr 1916 (Kat. 40).

Die Figur des Bajazzo, Harlekins oder Clowns war Anfang des 20. Jahrhunderts ein beliebtes Bildmotiv, das von den bedeutendsten Künstlern thematisiert wurde. Dazu zählt der *Sitzende Harlekin*, 1901, von Pablo Picasso (Fig. 3.6) und die um 1910/12 entstandene Zeichnung eines als Harlekin gekleideten Flötenspielers *Flautista (Flötenspieler)* von Jacques Lipchitz (1891–1973), die sich als Schenkung in unserem Besitz befindet (Fig. 3.7).⁴

Von nicht unerheblichem Einfluss ist sicherlich das Werk von Edvard Munch (1863–1944).⁵ Dazu gehören ein monochromer Bildgrund wie bei *Pferd und Reiter* (Kat. 33) und emotionsbetonte, ausdrucksstarke Haltungen verzweifelter Menschen (Edvard Munch, *Kniender weiblicher Akt*, 1919, Fig. 3.8 / Fritz Ascher *Männlicher Akt Knieend*, um 1914, Kat. 22 und „*Der Vereinsamte*“, um 1914, Kat. 23). Die Fähigkeit, das Motiv der Vereinzelung und der Einsamkeit vom Persönlichen ins Allgemeine zu transzendieren, ist beiden Künstlern gemeinsam. Fritz Ascher war wohl



sehr vom Werk des um 30 Jahre älteren Edvard Munch beeindruckt, der den 21-Jährigen durchaus ernst nahm. Dies zeigt, dass Ascher schon Anfang 1914, den damals bereits berühmten Künstler nicht nur besuchte, sondern auch von ihm empfangen wurde. Ihm hat er sogar ein Gedicht gewidmet:

Edward Munch

Traum hat Dein Wesen
Oft berührt.
Als Graun und Dämmern
Des Ereignen.
Als schöne Anmut einer
Stille, in der es leuchtet,
Doch entweicht.
In der Du weilst,
Versunken treibest,
Vertraut und Ferne
Sich vergleicht.

(Gedichtband 4, undatiert, S. 150 (157), Nr. 213)

Die Bewunderung für Edvard Munch verbindet Fritz Ascher mit den *Brücke*-Künstlern. Allen gemeinsam ist die Diffamierung ihrer Kunst durch die Nationalsozialisten. 82 Werke von Edvard Munch und 600 von Karl Schmidt-Rottluff wurden zu entarteter

Fig. 3.11
Lovis Corinth (1858–1925)
Self Portrait with Fur and Fur Barrett / Selbstporträt im Pelz mit Pelzbaret
1916
Oil on canvas / Öl auf Leinwand
41.3 × 29.5 in. / 105 × 75 cm
Kunstsammlungen
Chemnitz - Museum
Gunzenhauser GUN-M-0027

Fig. 3.12
Thomas Theodor
Heine (1867–1948)
The Devil / Der Teufel
c. / ca. 1919
Bronze
14.4 × 6.9 × 7.5 in. /
36,5 × 17,5 × 19 cm
Kunstsammlungen
Chemnitz - Museum
Gunzenhauser
GUN-Pl-0015



met each other at Munch's place, which just goes to show how close Fritz Ascher was to the Berlin art scene prior to 1933, of which Karl Schmidt-Rottluff, Erich Heckel, Ernst Ludwig Kirchner, Max Pechstein (1881–1955), Emil Nolde (1867–1956), and Georg Tappert (1880–1957), were also a part, and whose works we also have in our collection.⁷

Fritz Ascher was a well educated artist. The remains of his library contained literature on Leonardo da Vinci (1452–1519), Michelangelo (1475–1564), Auguste Rodin (1840–1917), and Vincent van Gogh (1853–1890). Because of the early talent he demonstrated, he was invited to study under the most respected painters, such as Max Liebermann (1847–1935, Fig. 3.10), and Lovis Corinth (1858–1925, Fig. 3.11). Ascher ramps up their impressionistic treatment of color and light into

a pointilistic shimmer of colored light, which pushes the object almost into abstraction, like in the paintings *Bajazzo and Artists*, c. 1916/1945 (Cat. 39), and *Bajazzo*, 1924/1945 (Cat. 41).

Fritz Ascher's inspiration was not limited to Berlin's urban climate, however, the downsides of which — loneliness and poverty — he illustrates in his painting “*Loner*,” c. 1914 (Cat. 23). He also sought contact with the Munich scene in 1919–20. There he met artists from the *Blaue Reiter* movement, like Alexej von Jawlensky (1864–1941), Marianne von Werefkin (1860–1938), Wassily Kandinsky (1866–1944), and Gabriele Münter (1877–1962), which, thanks to the Gunzenhauser Foundation, are well represented in our collection.

Ascher demonstrated early interest in satiric expression, as in his prominent 1913 drawing “*The Intriguer*” (Cat. 11), and sought out the artists of the satiric weekly *Simplicissimus*. Ideas and inspiration abounded, in Munich as well as Berlin. Ascher could have seen *Devil* (Fig. 3.12), the extremely popular bronze sculpture exhibited in the Berlin Secession in 1911, by Thomas Theodor Heine (1867–1948), the famous and sharpest *Simplicissimus* satirist and longtime friend of Max Liebermann.⁸ The sculpture was also described most positively by Lovis Corinth in 1906. “*The Intriguer*,” by Fritz Ascher also could have been a reference to Lyonel Feininger (1871–1956), with his caricaturistically exaggerated figures (Fig. 3.13).⁹ Feininger began his artistic career as a caricaturist, moved to Berlin with his wife in 1908, exhibited as a regular member of the Berlin *Secession* in 1910, and was in close contact with the *Brücke* artists, especially with Karl Schmidt-Rottluff.¹⁰

Ascher's pre-1933 work emerged from a rich and vibrant relational structure.

Despite the strong artistic positions that surrounded him, he demonstrated an almost exotic autonomy, which might have foreshadowed the isolation into which the Nazi disaster forced the artist. The years lost from his life and creative work are gone forever, which makes it that much more important to keep the rest of his work from being lost to oblivion. For that we are most grateful to Rachel Stern.

Kunst erklärt und in deutschen Museen beschlagnahmt, verkauft oder getauscht. In Chemnitz verkaufte das Museum 1938 sein 1928 erworbenes Gemälde *Zwei Menschen*. Heute besitzen wir von Edvard Munch das Doppelporträt des Berliner Sammler-Ehepaares *Käte und Hugo Perls* (Fig. 3.9), die ihn 1913 in Oslo besuchten.⁶ Fritz Ascher und das Berliner Paar Perls hätten sich also fast bei Munch getroffen. Dies zeigt, wie eng Fritz Ascher bis 1933 mit der Berliner Kunstszene verbunden war, zu der damals auch Karl Schmidt-Rottluff, Erich Heckel, Ernst Ludwig Kirchner, Max Pechstein (1881–1955), Emil Nolde (1867–1956) und Georg Tappert (1880–1957) zählten, von denen sich Werke in unserem Haus befinden.⁷

Fritz Ascher war ein umfassend gebildeter Künstler. In den Resten seiner Bibliothek befand sich Literatur zu Leonardo da Vinci, Michelangelo (1475–1564) Auguste Rodin (1840–1917) und Vincent van Gogh (1853–1890). Aufgrund seiner früh erkennbaren Begabung akzeptierten ihn die angesehensten Maler wie Max Liebermann (1847–1935, Fig. 3.10) und Lovis Corinth (1858–1925, Fig. 3.11) als Schüler. Deren impressionistische Behandlung von Farbe und Licht steigert Ascher zu einem pointilistischen Farblichtflimmern, das den Gegenstand fast ins Abstrakte treibt wie bei den Gemälden *Bajazzo und Artisten*, um 1916/1945 (Kat. 39) und *Bajazzo*, 1924/1945 (Kat. 41).

Fritz Ascher beschränkte sich jedoch nicht nur auf die Inspirationen des Berliner Großstadtklimas, dessen Kehrseiten von Einsamkeit und Armut er wie bei dem Gemälde „*Der Vereinsamte*“, um 1914 (Kat. 23), wohl wahrnahm, sondern er suchte 1919/20 auch Kontakte zur Münchner Szene. Dort begegnete er Künstlern des *Blauen Reiters* mit Alexej von Jawlensky (1864–1941), Marianne von Werefkin (1860–1938), Wassily Kandinsky (1866–1944) und Gabriele Münter (1877–1962), die in unserem Haus durch die Stiftung Gunzenhauser bestens vertreten sind.

Bemerkenswerterweise zeigte Ascher früh Interesse an satirischer Schärfe, wie etwa bei seiner herausragenden Zeichnung „*Der Intrigant*“, 1913 (Kat. 11) und suchte deshalb den Kontakt zu den Künstlern des *Simplicissimus*. Anregungen und Inspirationen dazu ergaben sich in München wie auch in Berlin. Ascher könnte die 1911 in der Berliner Sezession ausgestellte und äußerst beliebte Bronzeplastik *Teufel*, 1904 (Fig. 3.12),



von Thomas Theodor Heine (1867–1948), dem berühmten und schärfsten Satiriker des *Simplicissimus* und langjährigen Freund von Max Liebermann gesehen haben, die zudem noch 1906 äußerst positiv von Lovis Corinth beschrieben worden war.⁸ „*Der Intrigant*“ von Fritz Ascher könnte aber auch auf Lyonel Feininger (1871–1956) verweisen, mit seinen karikaturhaft überdehnten Figuren (Fig. 3.13).⁹ Feininger hatte seine künstlerische Laufbahn als Karikaturist begonnen, zog 1908 mit seiner Frau Julia nach Berlin, stellte als ordentliches Mitglied in der Berliner Sezession 1910 aus und war in engem Kontakt mit den *Brücke*-Künstlern, bevorzugt mit Karl Schmidt-Rottluff.¹⁰

Aschers Werk entstand bis 1933 in einem reichen und vibrierenden Beziehungsgefüge.

Trotz der starken künstlerischen Positionen von denen er umgeben war, zeigt es eine fast fremdartige Eigenständigkeit, die jene Isolation ankündigen könnte, in die der Künstler durch die Katastrophe des Nationalsozialismus getrieben wurde. Die verlorenen Lebens- und Schaffensjahre sind für Fritz Ascher unwiederbringlich verloren. Umso wichtiger ist, das Werk vor dem Vergessen zu bewahren. Rachel Stern ist dafür herzlich zu danken.

Fig. 3.13
Lyonel Feininger (1871–1956)
The Disparagers / Die Höhnenden
1911
Etching on zinc on ochre paper /
Radierung auf Zink auf cremefarbenem Papier
Image / Bildmaß:
8.5 × 10.6 in. / 21,5 × 26,8 cm
Paper / Blattmaß:
12.4 × 13.3 in. / 31,6 × 33,7 cm
Kunstsammlungen Chemnitz
Liebermann R 8

1 See Kunstsammlungen Chemnitz 2010.

2 See Zöllner 2006.

3 See Von der Heydt-Museum 2012.

4 See Kunstsammlungen Chemnitz 2015.

5 See Kunstsammlungen Chemnitz 1999.

6 See Kunstsammlungen Chemnitz 2003.

7 See Kunstsammlungen Chemnitz 2015.

8 See Bröhan-Museum 2000.

9 See Kunstsammlungen Chemnitz 2006 (German/English).

10 See Kunstsammlungen Chemnitz 2015 (German) and 2016 (English).

1 Siehe Kunstsammlungen Chemnitz 2010.

2 Siehe Zöllner 2006.

3 Siehe Von der Heydt-Museum 2012.

4 Siehe Kunstsammlungen Chemnitz 2015.

5 Siehe Kunstsammlungen Chemnitz 1999.

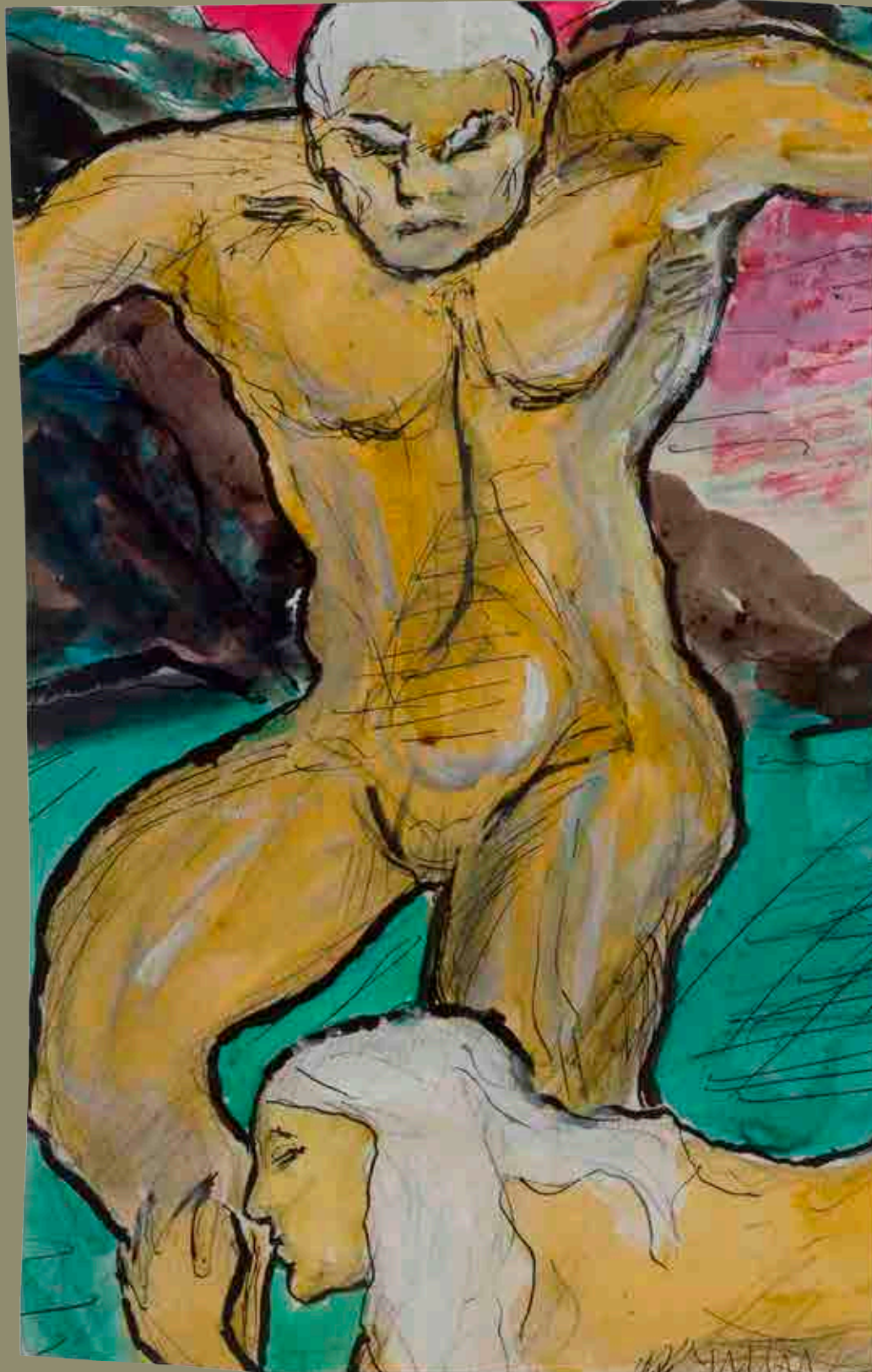
6 Siehe Kunstsammlungen Chemnitz 2003.

7 Siehe Kunstsammlungen Chemnitz 2015.

8 Siehe Bröhan-Museum 2000.

9 Siehe Kunstsammlungen Chemnitz 2006 (deutsch/englisch).

10 Siehe Kunstsammlungen Chemnitz 2015 (deutsch) und 2016 (englisch).



Fritz Ascher's "Der Golem"

Its Sources and Its Offspring

Fritz Aschers Der Golem

Seine Ursprünge und seine Folgewerke

Ori Z. Soltes

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

This was also the beginning of a slow European Jewish turn to physicality as a somewhat legitimate (if still somewhat suspect) medium for engaging the larger world. The facilitating moment of this particular change was the emergence of the English Jewish boxer — Daniel “Battling” Mendoza, (1764–1836) — as a star. Mendoza won the British heavyweight boxing crown in 1792 — the only middleweight ever to do so⁴ — and is regarded as the father of modern, technique-powered boxing that emphasized strategic thinking, defensive moves, side-stepping and other footwork. So one might say that he combined physical capabilities with a strategic mentality. This would have long-term consequences

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

The fact that Meyrink’s novel was first published serially in 1913–14, in the periodical, *Die Weissen Blätter*, accounts for the sudden enormous surge in the popularity of and fascination with the subject in the last few years before World War I throughout non-Jewish and not only Jewish Europe. It was published as a novel (by Kurt Wolff, in Leipzig) in 1915 and continued to bring the young author renown. Inspired by the serial version, the actor and director, Paul Wegener, developed a film in which he himself played the title role, (the Golem), in 1914.⁹ It would have been difficult for the young Fritz Ascher, studying and painting in the cosmopolitan city of Berlin, not to have been aware of and perhaps excited by the visual possibilities of the Golem in both its Meyrink and Wegener, and possibly its Rosenberg, versions. There is significance, too, to the changes and additions of detail that both Rosenberg and Meyrink

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

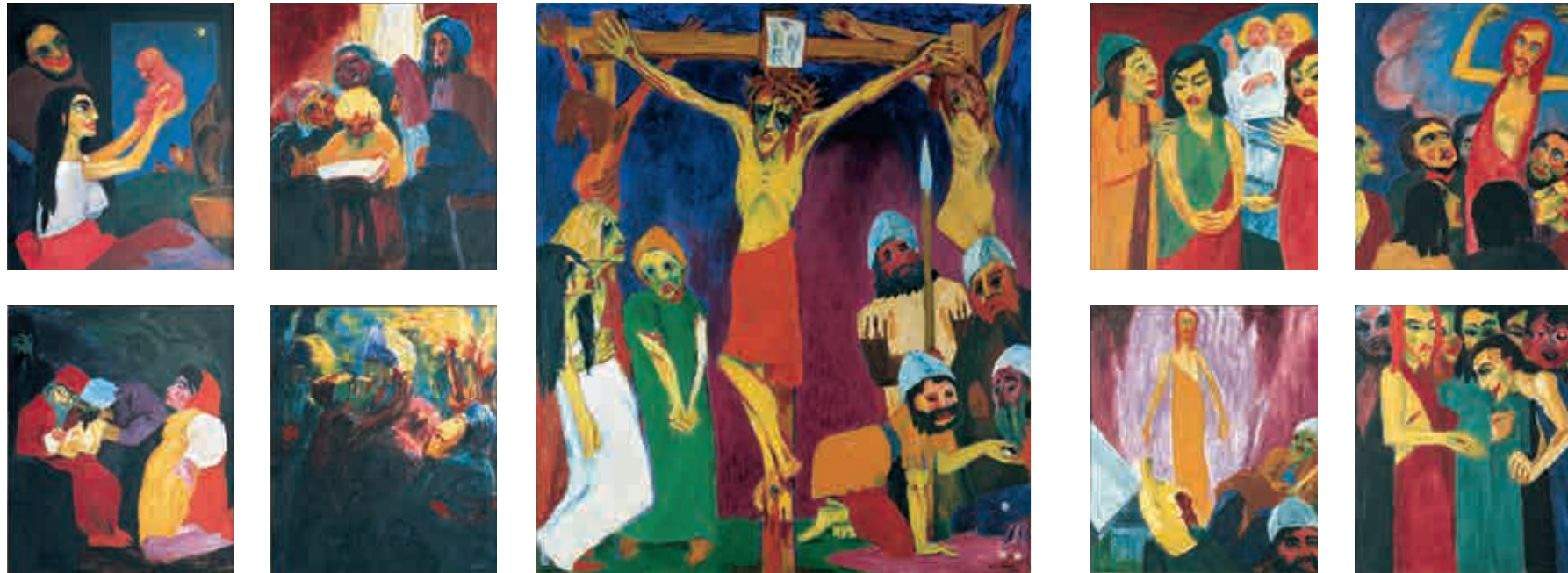


Fig. 4.8
Emil Nolde, *Life of Christ / Das Leben Christi*
1911-12
Oil on canvas / Öl auf Leinwand
94.5 × 248 in. / 240 × 630 cm
Nolde Stiftung Seebüll -
Neukirchen, Germany

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

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

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

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

Mary Magdalene is depicted in another small work (Fig. 4.o): her upper torso and long-haired head lean down to kiss the foot of an oddly naked but sexless Jesus. This unfinished image — neither figure has colored-in hair — is consistent with Ascher's preference for mixing sacred and banal visual ideas in his early work.

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

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

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

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

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

Maria Magdalena findet sich auch in einer anderen kleinen Studie (Fig. 4.o). Darin küßt sie, Oberkörper und langes Haar tief nach unten neigend, den Fuß eines seltsamerweise nackten, jedoch geschlechtslosen Jesus. Diese unvollendete Studie, in welcher die Haare der Figuren noch nicht farblich ausgemalt wurden,

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

- 1

There are earlier, briefer and less well-known “golem” stories in the rabbinic tradition, beginning with one in the Talmudic tractate *Sanhedrin* 65b, in which Rava is said to have formed such a creature.

2

Or he inscribed it on his forehead, or he did this with the Hebrew word for “truth” — *emet* — which is in any case a functional synonym for God’s Name. There are different versions of the story that have trickled down through the last four centuries.

3

There are variants regarding who exactly assisted Rabbi Loew — including a version that makes his son-in-law one of them — and various names used to refer to them, but all versions of the story agree that there were two individuals assisting him.

4

Quite the opposite of a Golem, Mendoza was all of 5’7” tall and weighed 160 lbs.

5

There were earlier, less complex versions of the story of the Golem earlier in the century, all in German and written by Jews — not perhaps by coincidence appearing around the same time that German folklore was achieving a kind of written canon in the aftermath of the work of the Brothers Grimm: Jakob (1785–1863) and Wilhelm (1786–1859). Thus in 1841, Gustav Philippson wrote *Der Golem, eine Legende*; and Franz Klutschak wrote *Der Golem des Rabbi Loew*. In 1842, Adam Tendlau wrote *Der Golem des Hoch-Rabbi-Loew* and in 1847, Leopold Weisel wrote *Der Golem* — to mention the best-known of these.

6

MaHaRaL is an acronym for ***Morenu*** (our teacher) ***Ha-Rav*** (the Rabbi) ***Loew***.

7

This vagueness — who will be the messiah? what exactly will the messiah be and do? will it be a particular individual at all, or a condition? how will that individual or condition be brought about? through whose actions? — contrasts dramatically with the Christian notion: the messiah has been here once before and is known therefore to be, very specifically, Jesus of Nazareth, who is God incarnate. The only Christian question is: “When will he return?”

8

For more detail on this, see Sherwin 1982.

9

That film has been lost, as has Wegener’s second version from 1917, *The Golem and the Young Girl*. The style of the film, at least as we currently have it in its third version, is, parenthetically, Expressionist, like Ascher’s painting style; it was part of the German Expressionist film movement that was so innovative and important in the second and third decades of the century. Clearly the subject invited intense emotional/psychological and dramatic visual responses. That third and most famous Wegener version, *Der Golem und Wie Er in die Welt Kam*, (*The Golem and How He Came into the World*) made in 1920, has survived — but for our purposes the first is the one that Ascher might have known in the time before he did his 1916 painting.

10

This issue is taken up at greater length in my discussion of Marx in my forthcoming volume, *What is Modern Jewish Thought?*

11

The grounds for being perceived by the Nazis as subversive may simply have been their distaste for his expressionistic style, which would have grouped him with other “degenerate” (*entartete*) artists such as those whose works had been displayed in the large 1937 exhibition in Munich on that subject.

12

Schönemann 2003, p. 101. The translation from German is mine.

13

The theme of the threatening Jew — Judaism’s mysterious and powerful rabbis, personified by Judah Loew, and its seductive women, personified by the rabbi’s daughter, is developed by Schönemann with regard to the Wegener film, but that would carry us beyond our own subject.

14

Longinus was the Roman centurion who, according to Christian tradition — he is not named in the Gospels — pierced the crucified Jesus in the side with his spear, and then shortly thereafter, regretted his action, repenting and recognizing Jesus’ extraordinary nature. He is said to have proclaimed: “This is surely the Son of God!” (Matthew 27:54 and Mark 15:39)

15

Körner 2000, pp 157–66.

1

In der rabbinischen Tradition gibt es frühere, kürzere und weniger bekannte Geschichten über den Golem, angefangen mit einem Traktat im Talmud, *Sanhedrin* 65b, in dem Rava eine solche Kreatur geschaffen haben soll.

2

Oder aber er schrieb das Wort auf die Stirn des Golem, oder er schrieb das hebräische Wort für „Wahrheit“ auf dessen Stirn — *emet* — das in jedem Fall ein zulässiges Synonym für den Namen Gottes wäre. Es gibt verschiedene Versionen dieser Geschichte, die während der letzten vier Jahrhunderte überliefert wurden.

3

Es gibt Varianten, wer Rabbi Löw assistiert hat, darunter eine, wonach sein Schwiegersohn dazu gehörte, auch werden verschiedene Namen diskutiert, aber aller Versionen der Geschichte stimmen darin überein, dass er zwei Assistenten hatte.

4

Im Gegensatz zum Golem war Mendoza nur 1,74 Meter groß und wog 72,5 Kilo.

5

Es gab weniger komplexe Versionen der Golem-Geschichte schon zuvor in diesem Jahrhundert, alle in deutsch und von Juden geschrieben — womöglich nicht zufällig in einer Zeit, als deutsche Folklore eine Art schriftliche Basis erhielt, nachdem die Werke der Brüder Grimm erschienen waren: Jakob (1785–1863) und Wilhelm (1786–1859). Zu den bekanntesten Werken zählen Philippson 1841, Klutschak 1841, Tendlau 1842 und Weisel 1847.

6

MaHaRaL sind die Initialen für ***Morenu*** (unser Lehrer) ***Ha-Rav*** (der Rabbi) ***Löw***.

7

Diese Verschwommenheit — wer wird der Messias sein? Was genau wird der Messias sein, und was wird er tun? Wird er überhaupt ein individuelles Wesen sein, oder ein Zustand? Wie wird das Individuum oder der Zustand in die Welt kommen? Durch welches Handeln? — kontrastiert dramatisch mit der christlichen Auffassung: Der Messias war bereits einmal hier, deshalb wissen wir, dass er existiert, sehr spezifisch sogar, als Jesus von Nazareth, der fleischgewordene Gott. Die einzige christliche Frage ist: Wann wird er wiederkommen?

8

Für mehr Einzelheiten siehe Sherwin 1982.

9

Dieser Film ist verlorengegangen, desgleichen Wegeners zweite Fassung von 1917, *Der Golem und die Tänzerin*. Der Stil des Films ist, zumindest was die erhalten gebliebene dritte Version betrifft, expressionistisch, wie auch Aschers Stil als Maler. Wegener gehörte zur filmischen Schule des deutschen Expressionismus, die in den zwanziger und dreißiger Jahren innovativ und wichtig war. Zweifellos fordert das Thema intensive emotional-psychologische, aber auch dramatisch-visuelle Reaktionen heraus. Die dritte und berühmteste Version des Wegener-Films, *Der Golem wie er in der Welt kam*, die 1920 entstand, blieb erhalten — aber soweit es unser Anliegen betrifft, geht es um die erste, die Ascher gekannt haben könnte, bevor sein Gemälde von 1916 entstand.

10

Dieses Thema wird noch ausführlicher im Rahmen meiner Gedanken über Marx in meinem in Kürze erscheinenden Buch *What is Modern Jewish Thought?* behandelt.

11

Die Nazis sahen ihn wahrscheinlich schlicht deswegen als subversiv, weil sie seinen expressionistischen Stil verabscheuten, der ihn zu einem der so genannten „entarteten“ Künstlern gemacht hätte, wie beispielsweise diejenigen, deren Arbeiten in der umfassenden Münchner Ausstellung von 1937 zu diesem Thema zu sehen waren.

12

Schönemann 2003, S. 101.

13

Der Moment des bedrohlichen Juden — des Judentums mysteriösen, machtvollen Rabbis personifiziert durch Judah Löw, und ihre verführerischen Frauen, personifiziert durch die Tochter des Rabbi — ist bei Schönemann unter Bezugnahme auf Wegeners Film dargestellt, aber das würde hier zu weit führen.

14

Longinus war der römische Zenturio, der nach christlicher Tradition — er ist nicht im Evangelium erwähnt — den gekreuzigten Christus mit seinem Speer in die Seite stiess, um kurz danach seine Handlung zu bereuen und Jesus’ besondere Natur anzuerkennen. Er soll ausgerufen haben: „Dies ist sicher der Sohn Gottes!“ (Matthäus 27:54 und Markus 15:39)

15

Körner 2000, S. 157–66.
- 116
- 117

So wie es wollte wars
 ein Wundervolles
 Aus seinem Geist, wie
 er sich sein schenkt.
 Für Frühs eine Gabe
 der Konfession.
 So wie es heiligt
 ins Graue haben wir.
 Es trinkt das Auge
 trinkt die Seele.
 So lauscht das Ohr
 dem klugen Wort.
 So schwellt das Herz in
 Harmonie der Töne.
 Ein Wunder was sich
 vollbringt, was es
 erfüllt, was es
 so ein Herz geseht

Poems

Gedichte

PRECEDING PAGES
Fig. 5.o
*Poem by Fritz Ascher on
envelope from R Grassmann
Moritzburg to R Grassmann
Berlin Lassenstrasse 26 /
Gedicht von Fritz Ascher
auf Briefumschlag von R
Grassmann Moritzburg
an R Grassmann Berlin
Lassenstrasse 26,
Not dated / undatiert
6.2 × 4.5 in. / 16 × 11.5 cm
Source: Private collection /
Quelle: Privatsammlung*

Self-Portrait

To witness one’s Self as poetry;
Elevated and indeed like Truth =
It well appears as an
undertaking, like the
absurd and also not trifling.
To transcribe the exterior:
what humankind is often troubled by—
the shape: I, too, wish it only to suffice =
and if it simply provokes.
The skull slow as a grimace,
Evaporating to the hair and sorted out =
So that a glowing lies above.
The nose transferred
and going its own way,
not so untouched by Fate.
Indeed the eyes, tender yet not full of goodness.
The mouth, the chin, declares so pleased,
what alas seldom comes to pass.
As a totality I must understand myself,
What is given to me as intellect.
Intelligence speaks here =
When silent.

(Poems Vol. 4, undated, pp. 135–6 (142–3), no. 194)

War!

How you mention –
Thousandfold increased for you,
rigid, ghastly, it responds
to you.
Your Being = humanity =
rejecting itself.

It breaks in
across all distances.
The furies screech and
dig their claws in.

Inferno! The scream of
devastation.
The light goes out –
Startled it is broken
by the dark.

(Poems Vol. 5, 1942, p. 33, no. 56)

Life by Life

You howl,
In the midst of your beauteous strivings,
When fate’s feet
Stomp them asunder.

You stride
Through the blossoms’
weaves –
And you murder
With every step,
those lives, -
Those fearing
Who shiver toward you.
: Destroyer
of careless fortune!

(Poems Vol. 1, undated, p. 41)

No Life Without Tears

No life without tears.
No longing without hurt.
Through depths and through heights –
In loneliness it is lost.

No exaltation that proclaims it.
No fortune, recovered,
Your heart says to you: my work.

(Poems Vol. 5, 1942, p. 10, no. 16)

Backward Look

Thus history announces itself
As what was.
As a towering gleam,
that flows from afar.
Send it back to me =
To the nearness in current being.
In bitter-sweetness
it rules imprinted =
in desires,
sorrows and hopes.
Whispered, eager
and encumbered –
: conscience, doubt
and retort.

(Poems Vol. 2, undated (ca 1942-45), p. 150, no. 272)

Das Selbstbildnis

Sein Selbst als Dichtung zu erleben;
Erhebend und doch Wahrheit gleich =
Erscheint wohl als ein
Unternehmen, das wie
Absurd und auch nicht leicht.
Das Exteriöre zu umschreiben,
was eine Menschheit oft geniert –
So will ich nur der Form genügen =
Und wenn es einfach provoziert.
Der Schädel länglich wie Gesichte,
an Haar verflüchtigt und gesichtet =
so dass Erleuchtung oben liegt.
Die Nase hatte ihr Begeben
Und ging so ihre eignen Wege,
von Schicksal nicht ganz unberührt.
Zwar Auge sanft doch nicht voll Güte.
Der Mund, das Kinn bezeugt Geniessen,
was leider selten sich erfüllt.
Als Ganzheit muss ich mich verstehn,
was mir als Geist darin gegeben.
Hier spricht die Klugheit =
Wenn sie schweigt.

(Gedichtband 4, undated, S. 135–36 (142–43), Nr. 194)

Krieg!

Wie Dus erwähnst –
Dir tausendfach gesteigert,
starrt Dir entgegen
grauenhaft.
Dein Wesen = Menschsein =
Sich verweigernd.

Es bricht herein
In alle Weiten.
Die Furie grellt und
Krallt sich ein.

Inferno! Der Verwüstung
Schrei.
Das Licht erlosch –
An Dunkel brachs entgeistert.

(Gedichtband 5, 1942, S. 33, Nr.56)

Leben um Leben

Du schreiest,
Um Dein schönes Streben,
wenn es ein Schicksal
Dir zertritt.

Du schreitest
Durch der Blüten
Weben: -
Und mordest
jeden Schritts,
die Leben, -
Die bangend Dir
entgegenbeben.
:Vernichter
Unbedachten Glücks.!

(Gedichtband 1, undatiert, S. 41)

Kein Leben Ohne Träne

Kein Leben ohne Träne.
Kein Sehnen ohne Schmerz.
Durch Tiefen und durch Höhen –
In Einsamkeit verscherzt.

Kein Jubel ders bekundet.
Kein Glück, an dem gesundet,
Dein Herz Dirs sagt: mein Werk.

(Gedichtband 5, 1942, S.10, Nr. 16)

Rückschau

So kündet sich Geschichte
meines War.
Als rager Schein,
der sich aus Ferne mündet.
Schickt mirs zurück =
Der Nähe heutgen Seins.
In Bitter-Süßsem
waltets prägend =
den Wünschen,
Trauer und dem Hoffen.
Beflüstert, eifert
und beschwor –
: Gewissen, Zweifel
und Entgegnung.

(Gedichtband 2, undatiert (ca. 1942–1945), S. 150, Nr. 272)

Song of Love

Love flowers,
extending and eternal.
Always I feel
myself excited
by all the changes
by all the paths,
always
I feel myself aglow with passion.

Whether surging
with fulfillment,
showing my
yearning bestilled –
Whether the end of woe - .
Love flowers so.
Extended –
it was eternal.

(Poems Vol. 2, undated (ca. 1942–45),
p. 223, no. 395)

Mother

Softly do you see the bending over =
as smiling looks into your countenance.
Therein is that beauteous silence,
that dreams define =
branching out in happiness.
And devotion meets it --
The soul withdraws into its depths.

(Poems Vol. 5, 1942, p. 6, no. 10)

Words Of Schweig

[From Henrik Ibsen’s *Peer Gynt*, author's note]

You are so far away my soul,
I look out toward the sea.
Therein my longing sinews stretch forth
living in the breath of the wind.
And yet I feel your nearness
and am alone with it.
My heart wants to reconcile,
to forget all tears.
I wait for you –
How late happiness appears.

(Poems Vol. 3, 1945, p. 82, no. 201)

Words Of Peer Gynth

[From Henrik Ibsen's *Peer Gynt*, author's note]

With me, thus I lead forth my complaints.
It pushed me into boundlessness.
I love one = her and nothing,
her face follows me night and day.

Yet when I am with you, you were so calm –
And I so overwhelmed with passion,
wild and despairing was my mind.

And lose my way around the world,
Longed for everything that awaits,
Thus I searched for you – and found myself gone –

Yet still I know: You are mine.
In the hours of loneliness,
Darkness softens and light appears.

You, peace, of which I have long been robbed,
my ailing soul reposes,
you were the breath that unites us.

(Poems Vol. 5, 1942, p. 7, no. 11)

Song Of Schweig

[From Henrik Ibsen's *Peer Gynt*, author's note]

So great the sea,
As wide as the world
Yet nothing, that shares my love shares.
Not in the depths and not in the mountain heights
can my fleeing love see,
no suffering = no loneliness.

Never is my heart silent = in eternity,
attains no doubt and no enmity.
I wait its desires.

Day and nights slip by.
Twas spring and the passing of autumn
so years dwindled.

And listening in the frenzied wind, -
Up where still stars stand –
And feels, that his heart longs.
He comes alone once more, winds back.
It is also so late = happiness still remains =
: for my love brings it.

(Poems Vol. 5, 1942, p. 8, no. 12)

Lied der Liebe

Liebe blühet,
längst und ewig.
Immer fühl
ichs mir bewegen –
Allem Wandel,
allen Wegen,
immer
fühl ichs mir erglühn.

Ob es brandend sich
erfüllt,
weisend meine
Sehnsucht stillte –
Obs entweht -.
Liebe blüht es.
Längst –
war Ewig.

(Gedichtband 2, undatiert (ca. 1942–1945),
S. 223, Nr. 395)

Mutter

Sacht siehst Du die herüberneigen =
Wie Lächeln in ihr Antlitz blickt.
Darin ist jenes schönes Schweigen,
was Traum bestimmt =
in Glück verzweigend.
Und Andacht trifft –
Die Seele tief entnimmt.

(Gedichtband 5, 1942, S. 6, Nr. 10)

Worte Schweigs

[Aus Henrik Ibsen’s *Peer Gynt*, Anm. d. Verf.]

Fern bist Du meine Seele,
aufs Meer blick ich hinaus.
Darin geht fort mein Sehnen =
Lebt in des Windes Hauch.
Und fühl doch Deine Nähe
Und bin mit ihr allein.
Mein Herz will sich versöhnen,
vergessen vieler Tränen.
Ich wart auf Dich –
Wie spät das Glück erscheint.

(Gedichtband 3, 1945, S. 82, Nr. 201)

Worte Pier Gynts

[Aus Henrik Ibsen's *Peer Gynt*, Anm. d. Verf.]

Mit mir, so führ ich meine Klage.
Ins Uferlose trieb es mich.
Ich liebe Eine = die und nichts,
ihr Bild verfolgt mich Nacht und Tage.

Doch wenn ich bei Dir, warst Du still –
Und ich von Gluten angefüllt,
wild und verzweifelt war mein Sinn.

Und irre in der Welt umher,
Begehrte alles was gewärt,
So sucht ich Dich – und fand mich fort –

Doch weiss ichs dennoch: Du bist mein.
In Stunde eines Einsamsein,
naht mir das Keusche in Gestalt.
Das Dunkel weicht und Licht erscheint.

Du Friede, der mir lang geraubt,
ruht meine kranke Seele aus,
wars Hauch der uns vereint.

(Gedichtband 5, 1942, S.7, Nr. 11)

Schweigs Lied

[Aus Henrik Ibsen’s *Peer Gynt*, Anm. d. Verf.]

So gross das Meer,
die Welt wie weit –
Doch nichts, was meine Liebe teilt.
Nicht Tiefe und nicht Berges Höh
kann meine Liebe meiden seh,
kein Leid = nicht Einsamkeit.

Nie schweigt mein Herz = in Ewigkeit,
kein Zweifel und kein Hass erreichts.
Ich warte, weil es will.

Tag und die Nächte die vergehn.
War Frühling und des Herbst Geschehn
So schwinden Jahre hin.

Und lausche in den rauschen Wind, -
Hinauf wo stille Sterne stehn –
Und fühle, dass sein Herz sich sehnt.
Er kommt einst wieder, kehrt zurück.
Ist spät es auch = es bleibt das Glück =
: weils meine Liebe trägt.

(Gedichtband 5, 1942, S. 8, Nr. 12)

Edward Munch

Dream has often touched
your Being.
As dusking and dawning
Of what comes to pass.
As beautiful gracefulness of a
Stillness, in which it glimmers,
Yet disappears.
In which you linger,
Sunken down you push on,
trust and distant things
are reconciled.

(Poems Vol. 4, p. 150 (157), no. 213)

Käthe Kollwitz

It was the heart to which
you direct encounters;
That done deed
that lay before you.

To the image the appearance
is alike –
The miracle of singularity
with every stroke.
A spirit urges on
Where compassion, love
intend.

(Poems Vol. 4, p. 114 (121), no. 175)

Contemplating the Moon

As a child I already gazed at you with astonishment;
building images from fairy tale words.
In your essence then I was kissed =
And in your beauty my vows proclaimed –
Yearning as lovely dreams believe.

Then evil rancorous destruction.
The world within me – and in me alone.
Crashing down from on high – horror in everything.

Today flows silently and conceived,
The press of blood’s subsided –
What moves me is like a breath.

Your glow, that so quietly trusts.
Your smile, which is also my conscience.

(Poems Vol. 2, undated (ca 1942–45) p. 232, no. 409)

Night Image

In the rivulets of night
Moonlight glistens.
The reeds whisper stories,
passionate and weighty,
upwards to the trees
and hanging shrubs.
Clouds wander through the heavenly shining,
dark and silent,
abandoned thoughts.
They fall asleep and are kept captive,
yet illumination triumphs always
in the changing game.
And the forest that sleeps,
the wide meadows –
Your face, enraptures, responding
what that sphere encountered:
Shadows and phantoms,
Dreams and reveries;
It was a fable of the mind.
What was a riddle – was a fable of the mind.

(Poems Vol. 5, 1942, p. 1, no. 1 —
note on the side: “selected”)

Edward Munch

Traum hat Dein Wesen
Oft berührt.
Als Graun und Dämmern
Des Ereignen.
Als schöne Anmut einer
Stille, in der es leuchtet,
Doch entweicht.
In der Du weilst,
Versunken treibest,
Vertraut und Ferne
Sich vergleicht.

(Gedichtband 4, undatiert, S. 150 (157), Nr. 213)

Käthe Kollwitz

Es war das Herz dem
Du begegnet;
Was Tat geworden
vor Dir lag.

Am Bilde gleicht
Sich die Erscheinung –
Das Wunder eines
jeden Schlag.
Betreibt ein Geist
Wo Mitleid, Liebe
Meinend.

(Gedichtband 4, undatiert, S. 114 (121), Nr. 175)

Mondbetrachtung

Als Kind hab ich Dich schon bestaunt;
Der Märchen Worte Bilder bauend.
In Deinem Wesen dann geküsst =
Und schöner Schwüre mich gebrüstet –
Gesehnt wies schönes Träumen glaubt.

Dann böses grollendes Zerfallen.
In mir die Welt – und mich allein.
Gestürzt von Höhe – Graun in allem.

Heut fließt es ruhig und begriffen,
des Blutes Drängen ist verrauscht –
Das mich bewegt ist wie ein Hauch.

Dein Schein, der ruhig und vertraut.
Dein Lächeln, was auch mein Gewissen.

(Gedichtband 2, undatiert (ca. 1942–1945), S. 232, Nr. 409)

Nachtbild

In den Wässern der Nacht
Flimmert das Mondenlicht.
Geschichten zischelt das Schilf,
eifernd und wichtig,
hinauf zu den Bäumen
und hängenden Sträuchen.
Wolken umwandern den himmlischen Schein,
dunkel und schweigend,
verlorne Gedanken.
Sie schlafen ein und halten gefangen,
doch Erleuchtung siegt immer
in wechselndem Spiel.
Und die Wälder die schlafen,
die weiten Triften –
Ihr Antlitz, entrückt, erwiedernd
Was Sphäre beging:
Schatten und Schemen,
Traum und Versunknes;
War Märchen der Sinn.
Was Rätsel – war Märchen der Sinn.

(Gedichtband 5, 1942, S. 1, Nr. 1 —
seitliche Notiz: „ausgewählt“)

Fog

As it dances, fading,
Here it rises up from the earth,
in a substance-breathing weave.
Filling—so it floats.
A malediction for every shape -,
A boundary for the eyes.
It silences history –
: fading source and spring.

(Poems Vol. 5, 1942, p. 30, no. 48)

Storm = Motif

Darkly staggers the lump of clouds,
You hear the tumultuous choirs.
You see the rain crackling down;
Bubbling, it courses along the Earth.

Fearfully clinging to shrubs and trees
= here and there and turning, without rest,
and it agitates their crowns
Sprinkling, scourging, raging it drizzled
and broke open its violence.

You lurk there in this vaporous air –
You also feel you heart throb,
Perplexed – aflame.

(Poems Vol. 2, undated (ca 1942–45),
p. 170, no. 311)

Sun-Speckled Wood

Through its mystery
The light gilds –
In the glimmer, warm gleaming
Glittering.
And everything living
Was doubly singing.

There where it fondles
kissingly –
: a Love gushes up
Without equal.

(Poems Vol. 1, undated, p. 92)

Spring Wind

As power
romps around in space;
blustering,
boiling,
blustering.

As it tugs
at the clouds, -
it rustles
forest and fields.

As willingly
everything submits
to this wild child.

The field weighs
Its life force - ;
Winds, -
Spring’s windlass!

(Poems Vol. 1, undated, p. 42)

Autumn Feeling

Of love
deepest wooing: -

It’s happening =
In
Dying.

(Poems Vol. 1, undated, p. 26)

Sunset

The golden roundness sinks softly, glimmering;
It enflames all the distances, bleeding.
Until it turns grey = wending to creation =
Night’s gloom has happened.

(Poems Vol. 5, 1942, p. 68, no. 124)

Nebel

Wie sie erbleichend reigen,
Her aus den Erden steigen,
in wesenshauchem Weben.
Erfüllend – so beschweben.
Verwünschung aller Formen -,
Begrenzung dem Gesichte.
Umschweigen sie Geschichte –
: verklungenes Quell und Born.

(Gedichtband 5, 1942, S. 30, Nr. 48)

Sturm = Motiv

Dunkel wankt der Wolken Masse,
hörst des Brausen Chöre.
Siehst den Regen niederprasseln;
sprudelnd, rinnt er Erde.

Scheuend haften Strauch und Bäume
= hin und wendend, ohne Rast,
und es schüttelt ihre Kronen.
Sprühend, peitschend, tobend stob es
der Gewalten dies erbracht.

Der Du lauschest in dies Broden –
Fühlst auch Deines Herzen Pochen;
selbst betroffen = angefacht.

(Gedichtband 2, undatiert (ca. 1942–1945),
S. 170, Nr. 311)

Durchsonnter Wald

Durch sein Geheimnis
goldet Licht -
In Flimmer, warmen Glanzes
prangend.
Und alle Leben
doppelnd sangen.

Dort wo es schmeicheln
hingeküsst –
: Quillt eine Liebe
ohne Gleichen.

(Gedichtband 1, undatiert, S. 92)

Frühlingswinde

Wie die Kraft
im Raume tollt;
Sausend,
bullernd,
brausend.

Wie es zerret
am Gewolk, -
Wald und Wiesen
zauset.

Wie sich alles
willig fügt
diesem wilden Kinde.

Wies in Lebenswille
wiegt - ;
Winde, -
Frühlingswinde.!

(Gedichtband 1, undatiert, S. 42)

Herbstgefühl

Der Liebe
tiefstes Werben: -

Geschieht =
In
Sterben.

(Gedichtband 1, undatiert, S. 26)

Sonnenuntergang

Das güldne Ründen senkte sacht, verstrahlend;
Erglutete verblutend alle Ferne.
Bis es ergraut = an Schaffe dann gewandt =
Das Nächtige geschah.

(Gedichtband 5, 1942, S. 68, Nr. 124)

At Sunset

It seizes,
holy luminous shining:
What in love is bleeding
Has begun its departure.

Drink, her eyes! -
Bestow,
the most beautiful, to the fearful
heart: -
When night
Twists down all darkened!

(Poems Vol. 1, undated, p. 4)

Symphony Of The Forest

Whisper, whisper, -
Hum, sing.
Tinkle, ring,
Tinkle, tinkle.

Rustle, murmur,
Throb, - stand still.
Changing listen,
Tempt, allure.

Spin, spun =
Weave, weave, -
Quickly, swelling,
Growing lift up.

Strive = live, =
Forest soul! –

(Poems Vol. 1, undated, p. 5)

Old Tree

Bewitched, dreaming through the ages,
here the old tree writhes.
Creating a chaos of branches =
it unfolds around the crown.
Treasure of the eternal melody rustling
contemplated in the chattering of its foliage.
Thus it stands upon – married to space.
And was and is sibling to itself.

(Poems Vol. 3, 1945, p. 15, no. 39)

Summer Idyl

The old trees chat,
in the finery of their greenery.
Then they linger in the stillness -,
As they show their shine around –
There where the modest flowers
are strewn in rings around them.

Delicate limbs look with amazement;
Flitting and folding about =
Free as young love.
Then they murmur renewed.
Revived enflamed shining white –
Everything brightens and rejoices.

(Poems Vol. 3, 1945, p. 99, no. 248)

From My Own Creation

I look around me –
I contemplate my Being.
It is stamped with the ordering of life –
out of an eternal arising decree
into a binding = human weave.

So it greets you there, become its own Self, -
What happened to your Soul = happened to you.
As one smiles, having grasped a mystery.
Trusting and marveling
Distant and yet obtained.

(Poems Vol. 3, 1945, p. 106, no. 265)

Life

To live is to blaze with passion
Striving = the essence of feeling

(Poems Vol. 5, 1942, S. 31, no. 51)

Bei Sonnenuntergang

Einfanget,
heilig leuchtendes Scheinen:
Was in Liebe verblutend
Zu scheiden begann.

Trinket ihr Augen - !
Spendet,
das Schönste, dem bangenden
Herzen: -
Wenn Nacht es
Verdunkelnd umdroht!

(Gedichtband 1, undatiert, S. 4)

Sinfonie Des Waldes

Raune, raune, -
Surre, singe.
Klinge, glocke,
Klinge, klinge.

Rausche, rausche,
Klopfe, - stocke.
Wechselnd lausche,
Locke, locke.

Spinne, sponne =
Webe, webe; -
Schnellend, schwellend,
Wachsend hebe.
Strebe = lebe, -
Waldesseele! –

(Gedichtband 1, undatiert, S. 5)

Alter Baum

Verwunschen, durch die Zeiten träumend,
her windet sich der alte Baum.
Ihm staltet Wirrwar des Geäste =
entfaltet ründend dann die Krone.
Hort Rauschens ewger Melodie
in Blätterplausch erwogen.
So steht er fort – vermält dem Raume.
Und War und Sein verschwistern sich um ihn.

(Gedichtband 3, 1945, S. 15, Nr. 39)

Sommeridyll

Die alten Bäume plauschen,
im Schmucke ihres Grün.
Dann weilen sie in Stille -,
wie Schauen schien es hin –
Dort wo die schlichten Blumen
Rings um sie hergestreut.

Bestaunen zarte Glieder;
das Gaukeln Falter drüber =
wie junge Liebe freit.
Dann murmeln sie erneuern.
Belebt wies schien befeuert –
Erheitert und erfreut.

(Gedichtband 3, 1945, S. 99, Nr. 248)

Vom Eigenen Schaffen

Blick ich um mich –
betrachte ich mein Wesen.
Des Lebens Fügung prägte es –
aus Ewgem kommendes Gesetz,
ins Gültig = Menschliche verwebend.

So grüsst Dichs dann, ein Selbst geworden, -
Was Deiner Seele = Dir geschah.
Wie Lächeln um Geheimnis sahs.
Vertraut und Wunden –
Fern und doch erworben.

(Gedichtband 3, 1945, S. 106, Nr. 265)

Leben

Leben ist Glühn.
Bestreben = Wesenheit
des Gefühls.

(Gedichtband 5, 1942, S. 31, Nr. 51)



Painting as Confirmation of One's Own Existence

**Fritz Ascher's Post-Shoah Paintings
Compared with Frank Auerbach's
Autobiographic Images**

Malen als Rückversicherung der eigenen Existenz

**Fritz Aschers Malerei nach der Shoah
im Vergleich mit Frank Auerbachs
autobiographischen Bildern**

Eckhart J. Gillen

PRECEDING PAGES

Fig. 6.0

*John the Baptist /
Johannes der Täufer*

1945

Oil on canvas / Öl auf Leinwand

23.8 × 19.9 in. / 60.5 × 50.5 cm

Private collection /

Privatsammlung

Fritz Ascher's body of work can be divided into two periods, each encompassing more than two decades: one from 1909 to 1933, and the second after the war, from May 1945 until his death in 1970.

In the first phase, his painting was characterized by Symbolism and Expressionism. The influence of Alfred Kubin, Jakob Steinhardt, and Ludwig Meidner, among others, is perceptible. In his essay in this catalogue, Ori Z Soltes interprets this phase as art that might have been created by both a Christian or Jewish painter. During this period, Fritz Ascher created works that conspicuously originated from the fine line between Jewish family tradition and assimilation in the Christian milieu.¹

Adolf Hitler's appointment as Chancellor of the Reich on January 30, 1933, signified a profound turning point in Fritz Ascher's work and life. He commented rather reticently on this dramatic state of affairs in his reparations file, "Beginning in 1933, circumstances made it impossible to paint, so [I] devoted myself to literary endeavors (literary poetry), until '38..."²

He was reportedly denounced as politically and artistically suspect, to the NSDAP [National Socialist, i.e. Nazi Party]. His expressionist paintings, some with Jewish motifs (*Golem*, 1916; Cat. 30), marked him as a Jew and a proponent of the "degenerate" Modernist movement.

On April 1, 1933, the Nazis organized a nationwide boycott of Jewish stores, retail businesses, banks, physicians' offices, and law firms, to demonstrate the new regime's anti-Semitic line of attack. When public reaction was rather reserved, *Sturmabteilung* (SA) troops broke off the attack on the evening of April 1, but the defamation and pogrom of German Jews continued unabated after that.

Fritz Ascher felt threatened and persecuted, kept moving from one residence to another, living in various Berlin boarding houses, and stopped drawing and painting altogether. After his mother died on October 17, 1938, he was detained during the *Night of Broken Glass* and held at the Sachsenhausen Concentration Camp near Oranienburg until December 23. A short time later, he was arrested a second time and held at the Potsdam police prison until May 15, 1939, and then placed under police supervision. His attempt to emigrate to Shanghai was derailed by the Gestapo and the tax office.³ After his assets were confiscated and he received notice of his impending deportation, Fritz Ascher went into hiding on May 15, 1942. His hideout was in a potato cellar in the Grunewald colony of villas on 26 Lassenstraße, at the home of Martha Graßmann, one of his mother's close friends.⁴ It was only a few

kilometers east of the Grunewald train station, where the first mass deportation of Berlin Jews departed on October 18, 1941, with 1,013 Jews.⁵ At that time, Jews were banned from all parks and open areas, and in April 1942, they were barred from using all means of transportation.⁶ Besides the so-called "*arisch versippt*" Jews [married to Aryans], of which 5,000 managed to survive, an additional 5,000 Jews went into hiding in Berlin, like Fritz Ascher, who were continually hunted down. At the end of the war, only about 1,400 emerged from their hiding places.⁷

Nazi bigwigs lived all around Martha Graßmann's house, in "aryanized" villas emptied of the Jewish publishers, department-store owners, and businessmen expelled from their homes there. It's a miracle that Fritz Ascher — permanently stuck in his hideout, condemned to immobility and seclusion in the eye of the hurricane that completely destroyed Europe all around him — survived at all, to rise again as a painter and draftsman with his elemental late work right after the Allied liberation, like a phoenix from the ashes.

"German" Expressionism and Degenerate Art

Fritz Ascher was persecuted beginning in 1933, primarily because of his Jewish heritage and political stance. We do not know to what extent his expressionist painting style played a role. The files do not reveal whether he was denied membership in the Reich Chamber of Culture (located at Blumes Hof 5/6 in the Lützow Quarter beginning in 1934), which entailed an occupational ban and exclusion from all exhibitions. Nor do we know whether he had any contact with Karl Buchholz at that time, whose gallery at 119/120 Leipziger Straße dealt in ostracized art from 1934 to 1941, especially expressionist art, and who was one of the gallery owners commissioned by Nazi authorities to sell confiscated "degenerate" art abroad in exchange for foreign currencies. In 1936, Buchholz had to lay off his Jewish partner, Curt Valentin, who opened a branch gallery, Buchholz Gallery — Curt Valentin, in New York in March 1937.⁸ After his gallery in Leipziger Straße was bombed in November 1943, Buchholz moved his mail-order bookstore and gallery to makeshift quarters in the Grunewald colony of villas, where he exhibited 30 paintings and gouaches in Fritz Ascher's first exhibition after the war, in 1946.

Until about 1934, the Nazis more or less still tolerated Expressionism. With support from Goebels, Otto Andreas Schreiber, painter and assistant *Kreisführer* [district leader] of the National Socialist

Das Lebenswerk von Fritz Ascher teilt sich in zwei Teile, die jeweils mehr als zwei Jahrzehnte umfassen: eine Schaffensperiode reichte von 1909 bis 1933, die zweite nach dem Ende des Krieges von Mai 1945 bis zu seinem Tod 1970.

In der ersten Werkphase steht seine Malerei im Zeichen des Symbolismus und des Expressionismus. Man spürt die Einflüsse von Alfred Kubin, Jakob Steinhardt, Ludwig Meidner u.a. Diese Periode deutet Ori Z Soltes in seinem Essay in diesem Katalog als eine Kunst, die sowohl von einem christlichen als auch jüdischen Maler stammen könnte. Fritz Ascher hat in dieser Zeit ein Werk geschaffen, das offensichtlich auf dem schmalen Grad zwischen jüdischer Familientradition und der Assimilation an das christliche Milieu entstanden ist.¹

Die Ernennung Adolf Hitlers zum Reichskanzler am 30.1.1933 bedeutete für Fritz Aschers Werk und Leben eine tiefe Zäsur. Er kommentiert diesen dramatischen Sachverhalt in seiner Entschädigungsakte (EA) sehr zurückhaltend: „Ab 33 gestatteten die Umstände nicht die Fortsetzung malerischen Schaffens und [ich] widmete mich schriftstellerischen Arbeiten (Gedankenlyrik) bis 38 [...]“²

Angeblich soll er der NSDAP als politisch und auch künstlerisch verdächtig gemeldet worden sein. Seine expressionistische Malerei mit teils jüdischen Motiven (*Golem*, 1916; Kat. 30) machten ihn kenntlich als Juden und Anhänger der als „entartet“ diffamierten Kunst der Moderne.

Bereits am 1.4.1933 organisierten die Nationalsozialisten einen landesweiten Boykott jüdischer Warenhäuser, Ladengeschäfte, Banken, Arztpraxen und Rechtsanwaltskanzleien, um die antisemitische Stoßrichtung des neuen Regimes zu demonstrieren. Nachdem die Reaktion der Bevölkerung eher zurückhaltend ausfiel, brachen die SA-Trupps die Maßnahmen zwar noch am Abend des 1.4. ab, dennoch ging die Diffamierung und Verfolgung der deutschen Juden von nun an unvermindert weiter.

Fritz Ascher fühlte sich bedroht und verfolgt, wechselte ständig seinen Wohnsitz, lebte in verschiedenen Berliner Pensionen und stellte das Malen und Zeichnen völlig ein. Nach dem Tod seiner Mutter am 17.10.1938 wurde er im Verlauf des Novemberpogroms verhaftet und bis zum 23.12. im KZ Sachsenhausen bei Oranienburg interniert. Kurz darauf inhaftierte man ihn ein zweites Mal, hielt ihn sechs Monate lang bis zum 15.5.1939 im Polizeigefängnis Potsdam gefangen und stellte ihn danach unter Polizeiaufsicht. Eine versuchte Auswanderung nach Shanghai scheiterte an



Fig. 6.1

Flowers / Blumen

1957

Watercolour on paper /

Aquarell auf Papier

25.6 × 17.6 in. / 65 × 45 cm

Private collection /

Privatsammlung

der Gestapo und dem Finanzamt.³ 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 26, in der Villenkolonie Grunewald bei Martha Graßmann, einer engen Freundin seiner Mutter, in einem Kartoffelkeller ein Versteck.⁴ Das lag nur wenige Kilometer östlich vom Bahnhof Grunewald entfernt, von wo am 18.10.1941 bereits die erste Massendeportation der Berliner Juden mit 1.013 Juden ihren Ausgang nahm.⁵ Zu dieser Zeit waren den Juden bereits alle Parks und Grünflächen verschlossen, ab April 1942 folgte das Verbot der Benutzung sämtlicher Verkehrsmittel.⁶ Neben den sogenannten „arisch versippten Juden“, von denen 5.000 überleben konnten, gab es weitere 5.000 wie Fritz Ascher in Berlin untergetauchte Juden, auf

German Students' League (NSDStB), opposed a ban on Expressionism and organized the exhibition "*Dreißig deutsche Künstler*" [Thirty German Artists], which opened in Berlin's Ferdinand Möller Gallery⁹ on July 22, 1933. The brown-shirted students' protest was not an expression of a liberal redemption of Modernism through nationalization, but rather a defense of Expressionism as a suitable style for the Third Reich, though in a context clearly committed to the Nazi regime's politics of anti-Semitism and violence.

Many museum directors, art historians, and publicists who were not necessarily National Socialists, however, advocated for Expressionism as a unique, national German art form, which emerged from the inferno of World War I as a legitimate, more authentic expression of the "newly awakened" Third Reich than

the painted gazebo of "*völkisch*" art. Reference was often made to the experiences of painters like Franz Marc, whose deaths at the front made them German heroes. In 1936, it was still all about the "barely justifiable frivolity" with which expressionist phenomena were "dismissed as un-German, Jewish-intellectual handiwork."¹⁰

Next came the absurd attempt to make a distinction between German and "Jewish-intellectual" Expressionism. Concurrently, beginning in 1933 in Dresden, for example, the first "shame exhibitions" opened, which led to the exhibition *Entartete Kunst* [Degenerate Art] in Munich in 1937.

Generally, the invocation of the connection between artistic form fragmentation and social crisis that led to the "Degenerate Art Campaign" after 1937, however, was not something first invented by Nazi ideologues,

die aber ständig Jagd gemacht wurde, so dass von ihnen nach dem Ende des Krieges nur ca. 1.400 wieder aus ihren Verstecken aufgetaucht sind.⁷

Um das Haus von Martha Graßmann herum residierten hier die NS-Größen in den ‚arisierten‘ Villen der vertriebenen jüdischen Verleger, Kaufhausbesitzer und Unternehmer. Es grenzt daher an ein Wunder, dass Fritz Ascher, jetzt endgültig in seinem Versteck gefangen und dort zur Bewegungslosigkeit und Einsamkeit verdammt, in diesem windstillen Zentrum eines Wirbelsturms um ihn herum, der Europa von Grund auf zerstörte, überleben konnte, um dann, unmittelbar nach der Befreiung durch die Alliierten, wie ein Phönix aus der Asche mit seinem elementaren Spätwerk wieder als Maler und Grafiker aufzuerstehen.

‚Deutscher‘ Expressionismus und *Entartete Kunst*
Verfolgt wurde Fritz Ascher ab 1933 in erster Linie wegen seiner jüdischen Herkunft und politischen Haltung. Wie weit sein expressionistischer Malstil dabei eine Rolle spielte, wissen wir nicht. Aus den Akten geht auch nicht hervor, ob ihm die Mitgliedschaft in der „Reichskammer der bildenden Künste“ (ab 1934 ansässig im Lützowviertel, Blumes Hof 5/6) verwehrt worden war, was einem Berufsverbot und dem Ausschluss von allen Ausstellungen gleich kam. Wir wissen auch nicht, ob er bereits zu dieser Zeit Kontakt mit Karl Buchholz hatte, der von 1934 bis 1941 in seiner Galerie in der Leipziger Straße 119/120 mit verfemter Kunst handelte, vor allem mit Werken des Expressionismus, darüber hinaus aber auch einer der Galeristen war, die im Auftrag der NS-Behörden die als „entartet“ beschlagnahmte Kunst gegen Devisen ins Ausland verkaufen sollte. 1936 musste Buchholz seinen jüdischen Partner, Curt Valentin, entlassen, der im März 1937 eine Dependence in New York als Buchholz Gallery - Curt Valentin) eröffnete.⁸ Nachdem im November 1943 diese Niederlassung von Karl Buchholz in der Leipziger Straße bombardiert worden war, wick er mit seiner Versandbuchhandlung und Galerie in provisorische Räume in der Villenkolonie Grunewald aus, wo er dann 1946 mit 30 Gemälden und Gouachen die erste Ausstellung von Fritz Ascher nach dem Krieg zeigte.

Bis ca. 1934 und darüber hinaus wurde der Expressionismus noch mehr oder weniger von den NS-Instanzen geduldet. Unterstützt von Goebbels, wandte sich der Maler und stellvertretende Kreisführer des Nationalsozialistischen Deutschen Studentenbundes (NSDStB), Otto Andreas Schreiber, gegen ein Verbot des Expressionismus und organisierte in der Berliner Galerie Ferdinand Möller⁹ die am 22.7.1933 eröffnete Ausstellung „Dreißig deutsche Künstler“. Der Protest

der braunen Studenten war allerdings nicht Ausdruck einer liberalen Rettung der Moderne durch ihre Nationalisierung, sondern sie verteidigten den Expressionismus als den angemessenen Stil für das ‚Dritte Reich‘ auf der Basis eines klaren Bekenntnisses zur antisemitischen Rassen- und Gewaltpolitik des NS-Regimes.

Dennoch machten sich Museumsdirektoren, Kunsthistoriker und Publizisten, die nicht unbedingt Nationalsozialisten waren, für den Expressionismus als einzigartige nationale deutsche Kunst stark, die, geboren aus dem Inferno des Ersten Weltkriegs, legitimiert sei, den Geist des ‚neu erwachten‘ ‚Dritten Reiches‘ authentischer zum Ausdruck zu bringen als die gemalte Gartenlaube der ‚völkischen Kunst‘. Dabei wurde immer wieder auf das Fronterlebnis von Malern wie Franz Marc, die als nationale Helden für Deutschland gefallen seien, hingewiesen. Noch 1936 ist von der „kaum zu rechtfertigenden Oberflächlichkeit“ die Rede, mit der die expressionistischen Erscheinungen insgesamt „als undeutsche, jüdisch-intellektuelle Mache abgetan“ würden.¹⁰

Es wurde also zunächst der absurde Versuch gemacht, zwischen einem deutschen und einem „jüdisch-intellektuellen“ Expressionismus zu unterscheiden. Parallel dazu fanden aber bereits 1933, z.B. in Dresden, die ersten „Schandausstellungen“ statt, die in der Ausstellung *Entartete Kunst*, 1937 in München mündeten.

Generell war aber die Beschwörung eines Zusammenhangs zwischen künstlerischer Formzertrümmerung und Gesellschaftskrise, die zur „Aktion Entartete Kunst“ nach 1937 führte, zunächst keine Erfindung der NS-Ideologen, sondern auch in zahlreichen nicht-nationalsozialistischen Kreisen sehr populär. Der Klassizismus, die Romantik und der Realismus des 19. Jahrhunderts fanden nach der Weltwirtschaftskrise Ende der 1920er-Jahre als stabile Anker einer noch vorindustriellen Zeit zunehmend Ansehen. Frank Matzke bekannte bereits 1930: „Von allen Seiten dringt uns der Realismus des 19. Jahrhunderts wieder ins Blut.“¹¹

An die literarische Jugend wurde appelliert, sie möge doch wieder „Klarheit und Reinheit, Lauterkeit und Einfachheit in das Chaos der gegenwärtigen Welt“ bringen.¹² Die Überwindung des inneren und äußeren Chaos stellte sich dieser nach Orientierung suchenden Generation als zentrale Aufgabe. Die Formen der Klassik als „Gegenstil jeder letztjährigen Romantik, die für unsere Zeit ‚Expressionismus‘ hieß“, stünden bereit, schrieb 1930 Bernhard Diebold¹³, um zu einer neuen Synthese von revolutionärer Ausdruckskunst und maßvoller Gestalt zu gelangen.

Fig. 6.2
Trees / Bäume
late 1950s / späte 1950er
Oil on canvas /
Öl auf Leinwand
31.5 × 27.6 in. / 80 × 70 cm
Private collection /
Privatsammlung



but also very popular in many non-Nazi circles. After the global economic crisis at the end of the 1920s, the Classicism, Romanticism, and Realism of the 19th century were increasingly revered as a steady anchor from a preindustrial era. By 1930, Frank Matzke professed, “19th-century Realism is coursing through our veins again from all sides.”¹¹

The literary youth were called upon to “bring clarity and purity, integrity and simplicity back into the chaos of our present world.”¹² Overcoming internal and external chaos became a central task for that generation as it tried to find its bearings. Classic forms as “counter-style to the Romanticism of yesteryear, which we called ‘Expressionism’ in our time,” were readily available, Bernhard Diebold¹³ wrote in 1930, to achieve a new synthesis of revolutionary art of expression and moderate form.

Inner Emigration and Introspection

The generation born between 1892 and 1912, to which Fritz Ascher belonged but from which he was excluded because of the Nazi regime’s racial politics, increasingly withdrew into a cocoon of “inner emigration,” and found its voice in the journal *Kunst der Nation* [Art of the Nation], from 1933 to 1935. Until 1934, artists like Max Beckmann, Otto Dix, Edgar Ende, Karl Hofer, and Emil Nolde, among others, were still reviewed in it. A young Werner Haftmann, the most influential defender of Modernism after 1945, in his capacity as leader of the first three *documenta* exhibitions and later as director of the National Gallery in West Berlin, writes in 1934, that the antithesis between the “clear form and expressive form” had always been characteristic of German art.¹⁴

Many painters, such as Karl Hofer, “lost all solidarity with this world” in this so-called “inner emigration.”¹⁵ Their last refuge in those years was faith in introspective detachment from the world as a shelter from the impositions of an evil world. “Introspection” and “inner emigration” became a fallback position for German artists and intellectuals, characterized by self-deception, partial blindness, and seclusion from the reality of the mounting terror of the Nazi era.

Christoph Meckel created a psychological profile of the widespread mentality of this inner emigration, in his book, *Search Pattern. About My Father* [*Suchbild. Über meinen Vater*], “While the Storm Troopers marched, the Reichstag burned, and he witnessed deportations himself (a commando questioned him as well and searched through his books), he kept on writing stories and poems, in which the time did not make its presence felt. He was not alone in this approach.... They sought seclusion in nature poems, holed up in seasons, in everything eternal, irrefutable, timeless,

in the beauty of nature and in the beauty in art, in the notion of solace and in their belief in the invalidity of temporary miseries.”¹⁶

In his isolation, Fritz Ascher, the Protestant-baptized Jew from a wealthy, educated Berlin family in the upper-middle class, probably also drew on his education and the virtues in literature, theater, music and nature: “The Image / (Before my own work)/ So I cower,/ in silent gloom; -/ captive = addled =/ before my own [...] listening / ‘to a distant self’”¹⁷

Suddenly, he was without books, conversation, or artistic work, completely cast back at himself and his educational horizon: “I look around -/ observe my essence./ Shaped by life’s providence -/ the law from perpetuity,/ toward validity = interweaving humanity.”¹⁸

In his poems, he reflects the “creative impulse” of his unpainted images: “Just as I am a soul -/ as it perceives the tone / experienced, it blooms -/ an image forms.”¹⁹

Ascher’s forced seclusion from the external world in his hideaway was not an isolated instance in the 1930s. His turn to nature in the poems he likely wrote between 1942 and 1945 is particularly typical of the time during those years.²⁰ In a 1940 letter to Bremen businessman F. W. Oelze, Gottfried Benn wrote, “Doesn’t this current time even have its own beauty, Franciscan, drawing one to the butterflies and lawns of its own accord? Our gaze no longer rests on the rest of the world. ...But the gardens with roses outside their windows tend the dream.”²¹

Ascher wrote, “In Nature” the “Skies turn blue -/ Vibrant, expanded. [...] Alluring expanse/ Crickets chirr,/ Butterflies and bees/ zip within.”²² “Dancing gnats and/ Beetles that buzz,/ Butterflies flit/ Mystery and light.”²³

“In Nature” the world is still intact, time stands still. “Silent woods on the horizon./ Specters dancing round above./ Dream, by the heavens chosen.”²⁴

“In Nature” there’s a “song of joy, brightly sounding,” but there is also a “sea of darkness./ The silence that afflicts you./ A forsakenness of profound power,/ internalized, scratching at the soul...”²⁵ The “Nights that darken” perceived by the soul, “as the abyss / of the utmost black then.”²⁶

Max Beckmann gives shape to this sense of time in his 1934 bronze sculpture *Man in the Dark*, which portrays the fifty-year-old artist in the dark, head turned away from an imagined danger, which he is trying to ward off with oversized hands. Inward focus, intuition, the senses of touch and hearing take the place of conscious perception of the external world, after the Nazis came to power in 1933 and yanked the secure ground of the artist’s existence right out from under him. In a 1938 lecture in London, Beckmann

Innere Emigration und Innerlichkeit

Diese zwischen 1892 und 1912 geborene Generation, zu der auch Fritz Ascher gehörte, von der er aber zugleich auch aufgrund der Rassenpolitik des NS-Regimes ausgeschlossen worden war, zog sich zunehmend in den Kokon einer ‚inneren Emigration‘ zurück. Sie fand in der Zeitschrift „Kunst der Nation“ von 1933 bis 1935 ihr Sprachrohr. In dieser Zeitschrift wurden noch bis 1934 Künstler wie Max Beckmann, Otto Dix, Edgar Ende, Karl Hofer, Emil Nolde u.a. besprochen. Der junge Werner Haftmann, nach 1945 als Leiter der ersten drei *documenta* Ausstellungen und späterer Direktor der Westberliner Nationalgalerie, der einflussreichste Verteidiger der Moderne, schreibt 1934, für die deutsche Kunst sei immer schon eine Antithese der „klaren Form und der expressiven Form“ charakteristisch gewesen.¹⁴

Viele Maler, wie Karl Hofer, hatten in dieser sogenannten ‚inneren Emigration‘ „jeden Zusammenhalt mit dieser Welt verloren“.¹⁵ Ihre letzte Zuflucht in diesen Jahren war der Glaube an die weltabgewandte Innerlichkeit als Schutzraum vor den Zumutungen einer bösen Welt. ‚Innerlichkeit‘ und ‚innere Emigration‘ wurden zu einer Rückzugsposition deutscher Künstler und Intellektueller, die gezeichnet war von Selbsttäuschungen, partieller Blindheit und Abschottung von der Realität zunehmenden Terrors in der NS-Zeit.

Ein Psychogramm dieser in der inneren Emigration weitverbreiteten Mentalität entwirft Christoph Meckel in seinem *Suchbild. Über meinen Vater*: „Während die SA marschierte, der Reichstag brannte, er selber Zeuge von Deportationen war (ein Kommando verhörte auch ihn und durchsuchte die Bücher), schrieb er weiter Erzählungen und Gedichte, in denen sich die Zeit nicht bemerkbar machte. Er stand mit dieser Haltung nicht allein. [...] Man kapselte sich in Naturgedichten ab, verkroch sich in Jahreszeiten, im Ewigen, im Immergültigen, Überzeitlichen, in das Naturschöne und in das Kunstschöne, in Vorstellung von Trost und in den Glauben an die Hinfälligkeit zeitbedingter Misere.“¹⁶

Auch der evangelisch getaufte Jude Fritz Ascher aus einer wohlhabenden, gebildeten Berliner Familie des gehobenen Mittelstandes zehrte vermutlich in seiner Isolation von diesen Bildungsgütern und Werten der Literatur, des Theaters, der Musik, der Natur: „Das Bild./ (Vor eigenem Schaffen)/ So hocke ich./ in dumpfem Schweigen; -/ gebannt = verwirrt =/ vor meinem Eigen [...] Und lausche/ ,Einem fernen Ich.“¹⁷

Er war plötzlich, ohne Bücher, ohne Gespräche, ohne künstlerische Arbeit ganz auf sich selbst und seinen Bildungshorizont zurück geworfen: „Blick ich um mich -/ betrachte ich mein Wesen./ Des Lebens Fügung prägte es -/ aus Ewgem kommendes Gesetz, / ins Gültig = Menschliche verwebend.“¹⁸

Er reflektiert in seinen Gedichten über seine ungemalten Bilder die „Regung des Schöpferischen“: „So wie ich Seele bin -/ wie die den Klang gespürt/ Wie so Erleben - blüht -/ formt sich ein Bild“.¹⁹

Aschers erzwungene Abkapselung von der Außenwelt in seinem Versteck war kein Einzelfall in den 1930er-Jahren. Vor allem seine Hinwendung zur Natur in seinen vermutlich zwischen 1942 und 1945 geschriebenen Gedichten ist zeittypisch für jene Jahre.²⁰ In einem Brief an den Bremer Kaufmann F.W.Oelze schreibt Gottfried Benn 1940: „Hat nicht diese Zeit von heute überhaupt eine eigene Schönheit, eine franziskanische, sie führt einen doch ganz von selbst zu den Schmetterlingen u. zu den Gräsern hin? Auf dem Übrigen der Welt können doch die Blicke nicht mehr ruhn. [...] Aber die Gärten mit Rosen, die Sie vor Ihrem Fenster haben, hüten den Traum.“²¹

Ascher verdichtet „In der Natur“ die „Himmel die blaun -/ Leuchtend, geweitet. [...] Lockende Weite/ zirpen die Grillen,/ Falter und Bienen/ schwirren darin.“²² „Tanzende Mücken und/ Käfer die summen,/ Falter durchtaumeln/ Geheimnis und Licht.“²³

„In der Natur“ ist die Welt noch heil, die Zeit steht still. „Am Horizont die Wälder schweigen./ Darüber, geisterhafter Reigen./ Traum, den der Himmel sich erkor.“²⁴

„In der Natur“ erklingt ein „Lied der Freude, helles Tönen“, aber hier herrscht auch „ein Meer von Dunklem./ Das Schweigende was Dich befällt./ Ein Einsamsein von tiefster Stärke,/ verinnerlicht der Seele scharnd [...]“²⁵ Die „Nächte, die dunklen“ werden von der Seele „wie Abgrund/ des Schwärzesten dann“ empfunden.²⁶

Diesem Zeitgefühl gibt 1934 Max Beckmann mit seiner Bronze-Skulptur *Mann im Dunkeln* Gestalt. Sie zeigt den fünfzigjährigen Künstler im Dunkeln, den Kopf abgewandt vor einer imaginären Gefahr, die er mit übergroßen Händen abzuwehren versucht. Der Blick nach Innen, Intuition, Tast- und Gehörsinn treten an die Stelle bewusster Wahrnehmung der Außenwelt, nachdem die Machtübernahme der Nazis 1933 dem Künstler den sicheren Boden seiner Existenz entzogen hatte. In einem Vortrag 1938 in London bekannte Beckmann, sich „niemals in irgend einer Form [...] politisch betätigt zu haben [...] so bin ich vielleicht blind an vielen Dingen des realen und politischen Lebens vorbeigegangen.“ Für Beckmann, vermutlich auch für Fritz Ascher, existierten „die Welt des Geistes und die der politischen Realität“ als „streng gesonderte Funktionen der Lebensmanifestationen, die sich wohl manchmal berühren - aber im Prinzip grundverschieden sind.“²⁷

Ein Jahr nach Beckmanns anrührender künstlerischer Selbsterforschung auf dem Weg in eine ungewisse Zukunft, beschreibt Wolfgang Koeppen in seinem

Fig. 6.3
Karl Schmidt-Rottluff,
Paperwhites / Die Tazetten
1964
Ink and watercolour on paper /
Tusche und Aquarell auf Papier
Private collection /
Privatsammlung



admitted he had “never in any way...done anything political...so maybe I passed blindly by many aspects of real and political life.” For Beckmann, and probably also for Fritz Ascher, there was “the intellectual world and the world of political reality” as “strictly separate functions of the manifestations of life, which might have converged from time to time, but are basically completely different”²⁷

One year after Beckmann’s tangible artistic self-study along the road toward an uncertain future, Wolfgang Koeppen describes the same feeling of helplessness and lack of orientation after the incursion of inexplicable, stifling violence, in his book *The Wall Wavers*, “Did we know anything? We knew nothing. Every step was a step into darkness. We could crash at any second...”²⁸ And Hans Paeschke admitted, “We didn’t know what would happen. We were living in darkness.”²⁹

Alongside the darkness of night stood the “Winter motif/ Fissured is the land of the soul,/ in the iron of its rigid shroud,/ Glazed within the will to live encased,/ laid low, unrecognized, remote.”³⁰

Here Fritz Ascher formulates another striking image for that sense of becoming frozen, of waiting to resurrect life in society.

In 1939, another ostracized “degenerate,” Hannah Höch, the *grande dame* of Berlin Dadaism, withdrew with her entire archive to a flight attendant’s hut in Heiligensee, at the edge of Berlin, where, safe from

the national comrades, she awaited the end of the totalitarian ice age. Gradually she made the hut disappear behind a garden “of tropical abundance,” which shielded her from the hostile world around her and also supplied her with food. As she says, an ideal “place to be forgotten.”³¹

Returning to a Strange World in 1945

We do not know how Fritz Ascher reacted to being liberated from the oppressive and humiliating confinement of his hiding place after May 8, 1945. But he did immediately resume painting and drawing, and his images do give us some indication of what was on his mind between the post-war years and his death in 1970.

At first he built upon his work from before his forced break from painting, by reworking or adding to old images. *Bajazzo* from 1924 is one he reworked, i.e. continued (Cat. 41). In this title character from Ruggero Leoncavallo’s “veristic” opera, standing there on an imaginary stage, dramatically illuminated by flickering lights that we recognize from the painting *Forest* from the 1920s,³² (Cat. 43) we might see a self-portrait as a sad clown hiding his fear of people behind a stoic mask.

Portrait (Cat. 53), also from the 1920s, which Ascher takes up again in 1945, portrays another sad clown with eyes in shadow, enveloped by Bengal fire. In 1963, he draws *Bajazzo* with black India ink (Cat. 58).

Roman *Die Mauer schwankt* das gleiche Gefühl der Hilf- und Orientierungslosigkeit nach dem Einbruch einer unfassbaren, dumpfen Gewalt: „Wußte man irgendetwas? Man wußte nichts. Ein jeder Schritt war ein Schritt in das Dunkel hinein. Abstürzen konnte man in jeder Sekunde [...]“²⁸ Und Hans Paeschke bekennt: „Wir wussten ja nicht, was wird. Wir lebten in einem Dunkel.“²⁹

Neben dem Dunkel der Nacht steht das „Wintermotiv/ Geklüftet ist der Seele Land,/ im Eisen seiner starren Hülle,/ Verglast liegt dort der Lebenswille,/ danieder, fern und unerkant.“³⁰

Fritz Ascher formuliert hier ein weiteres eindrucksvolles Bild für das Gefühl der Erstarrung, des Wartens auf das Wiedererwachen des Lebens in der Gesellschaft.

Auch die als „entartet“ geächtete Hannah Höch, die Grande Dame des Berliner Dadaismus, zog sich 1939 mit ihrem gesamten Archiv an den Berliner Stadtrand in ein Flugwärterhäuschen in Heiligensee zurück, um hier, geschützt von den Volksgenossen, zu überwintern, bis die totalitäre Eiszeit ein Ende nimmt. Nach und nach ließ sie dieses Häuschen hinter einem Garten „von tropischer Üppigkeit“ verschwinden, der sie vor der feindlichen Außenwelt abschirmt und zugleich als Ernährungsgrundlage dient. Ein, wie sie sagt, idealer „Ort zum Vergessenwerden.“³¹

Rückkehr in eine fremde Welt 1945

Wir wissen nicht, wie Fritz Ascher nach dem 8. Mai 1945 auf seine Befreiung aus der bedrückenden und demütigenden Gefangenschaft in seinem Versteck reagiert hat. Aber er begann sofort wieder zu malen und zu zeichnen. Deshalb können seine Bilder uns nun Aufschluss geben, was ihn damals und in der Nachkriegszeit bis zu seinem Tod 1970 bewegt hat.

Zunächst knüpft er mit Überarbeitungen und Ergänzungen alter Bilder noch an seine Malerei vor der Zwangspause an. Es ist der *Bajazzo* von 1924, den er über- bzw. weiter malt (Cat. 41). In dieser Titelfigur aus Ruggero Leoncavallos ‚veristischer‘ Oper, der hier dramatisch ausgeleuchtet auf einer imaginären Bühne steht, umgeben von den flackernden Lichtern, die wir von einem Gemälde *Wald* aus den 1920er-Jahren her kennen³² (Cat. 43), können wir in ihm ein Selbstbild als trauriger Clown, der seine Menschenscheu hinter seiner stoischen Maske verbirgt, vermuten.

Ein *Porträt* (Cat. 53), ebenfalls aus den 1920er Jahren, das er 1945 wieder aufgreift, zeigt wieder den traurigen Clown mit verschatteten Augenpartien, umhüllt von bengalischen Lichtern. 1963 zeichnet er mit schwarzer Tusche den *Bajazzo* (Kat. 58).

Weitere Köpfe zeigen eine *Pieta* (1916/1945), ein *Paar* (ca. 1945), einen *Johannes der Täufer* (Fig. 6.o, 1945), das *Selbstportrait* (Kat. 53) in Frontalansicht und weitere anonyme Köpfe, alle, bis auf den Jungen, mit geschlossenen Augen als Träumende oder melancholisch in sich selbst versunkene Gestalten dargestellt.

Seine kritischen Gesellschaftsbilder, die mythologischen und allegorischen Figuren christlicher oder jüdischer Provenienz vor 1933, die gesamte Bildwelt seiner Kunst im Kaiserreich und in der Weimarer Republik werden von Ascher nicht mehr weiter geführt. Er ignoriert auch vollkommen, was um ihn herum im Umkreis der Westberliner Fantastenkunst, der abstrakten und informellen Szene oder der Realisten, die Ost-Berlin nahe stehen, an Kunst praktiziert wurde.

Stattdessen wendet er sich, in der Nachfolge der die Natur hymnisch besingenden und beschreibenden Gedichte aus der Kriegszeit, in dutzenden und aberdutzenden intensiven, farbtrunkenen Gemälden und Gouachen einem damals absolut nicht zeitgemäßen Genre zu, der Naturmalerei im weitesten Sinne. Dazu gehören Landschaften, Waldstücke, Porträts einzelner Bäume, Baumgruppen, alle inspiriert von stundenlangen Spaziergängen im nahegelegenen Grunewald.

Der *Goldregen* aus den 1950er-Jahren (Kat. 71) leitet über zur zweiten wichtigen Gruppe der Naturbilder, den Blumenstillleben, Blumenstücken, Porträts einzelner Blumen, wie der Frontalansicht einer einzelnen Sonnenblume, die gleich einem glühenden Sonnenball, umgeben von einer Korona, in der Landschaft steht (Kat. 62, 67 und Fig. 6.1).

Überwiegend malt Ascher opulente Sträusse in bauchigen Vasen und glühende Sonnenuntergänge, die an die Gemälde und Aquarelle von Vincent van Gogh, Emil Nolde und Georges Rouault erinnern. Das sind alles Maler, die den Höhepunkt ihrer Schaffenskraft vor dem Krieg hatten. Aschers Naturbilder dagegen wirken neu, kraftvoll und energiegeladen. Besonders auffallend unter seinen Blumenstücken sind die zahlreichen Darstellungen der Sonnenblumen, die als Ausdruck von Fruchtbarkeit und Lebensoptimismus gelten können.

Unter diesen Gemälden findet sich dann aber auch eine formatfüllende *Sonnenblume* (ca. 1958), die dunkel und düster wie ein erloschener Stern wirkt (Kat. 66).

Auch einige Waldbilder zeigen die abweisende Seite der Natur, die den Menschen ihr Geheimnis verweigert. Ein Gemälde aus den späten 1950er-Jahren mit dem Titel *Bäume* (Fig. 6.2) zeigt eine Gitterstruktur aus schwarzen Baumstämmen und Ästen, hinter denen hoffnungsvoll gelbe Lichtstreifen leuchten. Auf einem weiteren Bild mit dem Titel *Bäume* von 1949 stehen die Stämme so wuchtig und dicht beieinander, dass

Pieta (1916/1945), *Couple* (c. 1945), *John the Baptist* (Fig. 6.0, 1945), the *Selfportrait* (Cat. 53) in front view, and other anonymous figures all feature heads, and all except for the boy portray self-engrossed dreaming or melancholy characters with closed eyes.

Ascher does not continue his critical images of society, the mythological and allegorical characters of Christian or Jewish provenience prior to 1933, or the entire visual world of his art in the empire and Weimar Republic. He also completely ignores the art produced around him, the fantasist art in the West Berlin area, the abstract and informal scene, or the realists near and dear to East Berlin.

Instead, he turns to an absolutely outmoded genre, emulating his wartime poems that hymnically described and sang the praises of nature, in dozens and dozens of intense paintings and gouaches intoxicated with color; he turns to nature painting in the broadest sense. Among them are landscapes, woodland scenes, portraits of individual trees, groups of trees, all inspired by hours of walking in the nearby Grunewald.

Golden Rain from the 1950s (Cat. 71) leads to the second significant group of nature images: still lifes with flowers, floral still lifes, portraits of individual flowers, like the front view of a single sunflower standing in the landscape like a blazing ball of sun surrounded by its corona (Cat. 62, 67 and Fig. 6.1).

Ascher painted primarily opulent bouquets in bulbous vases and glowing sunsets, reminiscent of paintings and watercolors by Vincent van Gogh, Emil Nolde, and Georges Rouault — all painters who reached their creative heights before the war. Ascher's nature images, in contrast, have a new, powerful, and energetic effect. Particularly striking among his floral pieces are the many representations of sunflowers, which might be considered an expression of fertility and optimism.

Among these paintings, however, is also a full-frame *Sunflower* (c. 1958), which is dark and dismal and looks like an extinguished star (Cat. 66).

Some of the woodland images also portray the forbidding side of nature, which withholds its secrets from mankind. One painting from the late 1950s entitled *Trees* (Fig. 6.2), portrays a lattice structure of black tree trunks and branches, behind which gleam hopeful rays of yellow light. In another image entitled *Trees*, from 1949, the trunks are so massive and close together that only a glimmer of yellow light shines auspiciously from within the grove (Cat. 52). In his last dated painting from 1968, *Four Trees in a Hilly Landscape*, the trees form a barrier that reveals in the center a view of a knoll beneath a blue-and-white sky (Cat. 85).³³

With these paintings, Ascher is clearly continuing the intense contact with nature begun in his poems. Otherwise, he apparently avoids all contact with former art colleagues or new art agencies and galleries, generally eschewing anything to do with the slowly but surely dividing art scene in Berlin.

Did Ascher suspect how hostilely and unsympathetically the youth in particular in Berlin and post-war Germany, but also the population in general, would react to the Modernist artists exhibiting and the few emigrants returning again after 12 years of Nazi rule?

Hannah Höch records in her journal her horror at a discussion on February 11 as part of the newly opened "Fantasist Exhibition" in the Rosen Gallery on Kurfürstendamm, "Strong opposition from the youth to contemporary art, i.e. to everything that was not recognized by the Nazis as art. To develop this narrow-minded, intractable, brutish youth, incapable of free thought, into human beings is perhaps the most difficult task of all in this German wasteland."³⁴

Berlin had become strange even to communist author Anna Seghers, who returned to Tegel on April 22, 1947, on a French military train, from her Mexican exile. Like Hannah Höch, she was shaken by the enormous magnitude of the mental desolation in the minds of Germans, "who are as shattered inside as their cities are outside."³⁵ In the midst of her homeland and fellow countrymen, she felt truly alone for the first time in 12 years of exile and, as she wrote in a letter, did "not feel like seeing anybody at all."³⁶ She confesses to her friend Georg Lukács in Budapest, she had "the feeling [she] had arrived in the ice age, everything seemed so cold."³⁷

Karl Hofer, who became director of the newly opened Academy of Fine Arts in Berlin-Charlottenburg on July 1, 1945, ominously sums up the situation in the four-sector city in a letter to sculptor Gerhard Marcks on February 23, 1946, "It's getting worse and increasingly inflexible here. Art should and must and has to be for the people, *völkisch*, the whole Nazi trash again, just in a different flavor."³⁸

That was the political situation of art in which Fritz Ascher began to paint and draw again after taking an involuntary 12-year break. All reports from the people around him confirmed that he avoided people. He even refused a lectureship at the academy Karl Hofer directed in Charlottenburg. The only remaining photograph of him from the early 1950s portrays him as a reserved, acutely sensitive man.

After that first large solo exhibition of 30 of his paintings in May 1946 at the Buchholz Gallery, which had set up temporarily at Reinerzstrasse 40-41 in the

nur ein Schimmer gelben Lichts verheißungsvoll aus dem Innern des Gehölzes leuchtet (Kat. 52). Auch auf seinem letzten datierten Gemälde von 1968 bilden *Vier Bäume in hügeliger Landschaft* eine Barriere, die in der Mitte den Blick auf eine Anhöhe freigibt, über der sich ein blauweißer Himmel zeigt (Kat. 85).³³

Ascher setzt mit diesen Gemälden offensichtlich den bereits mit seinen Gedichten intensiv geübten Kontakt mit der Natur fort. Ansonsten aber verweigert er offensichtlich jede Kontaktaufnahme zu ehemaligen Künstlerkollegen oder zu den neuen Kunstämtern und Galerien, ja er mied grundsätzlich jede Berührung mit der sich langsam aber sicher spaltenden Kunstszene in Berlin.

Ahnte Ascher, wie feindlich und verständnislos vor allem die Jugend in Berlin und im Nachkriegsdeutschland, aber auch die Bevölkerung insgesamt nach 12 Jahren NS-Herrschaft auf die wieder ausstellenden Künstler der Moderne sowie auf die wenigen zurückkehrenden Emigranten reagierten?

Hannah Höch berichtet entsetzt in ihrem Tagebuch von einer Diskussionsveranstaltung am 11. Februar im Rahmen der gerade eröffneten „Fantastenausstellung“ in der Galerie Rosen am Kurfürstendamm: „Starke Opposition gegen zeitgenössische Kunst, d. h. gegen alles, was nicht von den Nazis als Kunst anerkannt worden war, von der Jugend. Diese beschränkte, jedes freien Gedankengangs unfähige, störrische und entmenschte Jugend zu *Menschen* zu entwickeln – ist vielleicht die allerschwerste Aufgabe in dieser deutschen Wüste.“³⁴

Auch der kommunistischen Schriftstellerin Anna Seghers, die am 22. April 1947 mit dem französischen Militärzug aus ihrem mexikanischen Exil Tegel erreicht, ist Berlin fremd geworden. Wie Hannah Höch erschüttert sie das ungeheure Ausmaß der mentalen Verwüstung in den Köpfen der Deutschen, „die im Inneren so zertrümmert sind wie ihre Städte von außen.“³⁵ Inmitten der Heimat und ihrer Landsleute fühlt sie sich nach 12 Jahren Exil zum ersten mal wirklich einsam und hat, wie sie in einem Brief schreibt, „keine Lust auf irgendwelche Leute.“³⁶ Ihrem Freund Georg Lukács in Budapest gesteht sie, sie habe „das Gefühl, ich bin in die Eiszeit geraten, so kalt kommt mir alles vor.“³⁷

Auch Karl Hofer, seit dem 1. Juli 1945 Direktor der neu eröffneten Hochschule für Bildende Künste in Berlin-Charlottenburg, resümiert ahnungsvoll in einem Brief vom 23. Februar 1946 an den Bildhauer Gerhard Marcks die Situation in der Viersektorenstadt: „Hier wird es immer schlimmer und sturer. Die Kunst soll wieder und muß und mußte wieder, und für das Volk, volksverbunden, der ganze Nazitratsch mit anderen Vorzeichen.“³⁸

Das war die kunstpolitische Situation, in der Fritz Ascher nach 12 Jahren Zwangspause wieder anfang zu malen und zu zeichnen. Alle Berichte aus seinem Umfeld bestätigen, dass er die Menschen mied. Auch einen Lehrauftrag an der von Karl Hofer geleiteten Hochschule in Charlottenburg lehnte er ab. Die einzige erhaltene Fotografie von ihm aus den frühen 1950er-Jahren zeigt ihn als scheuen, äußerst sensiblen Menschen.

Nach seiner bereits erwähnten ersten großen Einzelausstellung im Mai 1946 mit 30 Gemälden in der Galerie Buchholz, die 1943 in der Reinerzstraße 40-41 in der Villenkolonie Grunewald, nicht weit von Aschers neuem Wohnsitz in der Bismarckallee 26, provisorische Räume bezogen hatte, verweigerte er 25 Jahre lang jede Einzel- oder Gruppenausstellung.

Fig. 6.4
Frank Auerbach,
E.O.W., Half-length Nude /
Brustbild eines Aktes
1958
Oil paint on board /
Öl auf Karton
28 × 20 in. / 72.2 × 50.8 cm
©Frank Auerbach, courtesy
Marlborough Fine Art and
Eykyn Maclean, LP





Fig. 6.5
Frank Auerbach,
*E.O.W., Nude on Bed /
Akt auf Bett*
1959
Oil paint on board /
Öl auf Karton
30.5 × 24 in. / 77.5 × 61 cm
©Frank Auerbach, courtesy
Marlborough Fine Art and
Richard Nagy Ltd.

Grunewald villa colony in 1943, not far from Ascher's new residence at Bismarckallee 26, he refused every solo or group exhibition for 25 years.

Only legendary Berlin gallery owner Rudolf Springer was able to get Ascher to agree to a large solo exhibition in 1969, one year before his death. Springer hosted the exhibition in his newly opened gallery at Fasanenstrasse 13.

Springer began his career as a gallery owner on December 8, 1948, in his parents' villa at Schillerstrasse 10, with an exhibition of sculptor Hans Uhlmann. His was not just any gallery, but was the most significant art locale in West Berlin from 1945 into the 1980s. It "objectively reflects like no other in Berlin," according to Wieland Schmied in 1989, "a piece of Berlin, German, and European postwar art history, from Uhlmann to Baselitz, Masson to Calder, Baumeister to Lüpertz, Altenbourg to Penck, Wols to Rainer, Dorazio to Tapes..."³⁹

Springer tried for many years to recruit the reserved painter, trying to convince him to hold an exhibition. Like so many artists already (e.g. Gerhard Altenbourg), Springer had realized Ascher's significance as a painter early on. An avid walker, he often saw Ascher "walking alone through the Grunewald," and noticed that he talked to himself.⁴⁰

Apparently, after his long solitude and complete isolation, Ascher not only dreaded the public, but he also did not want to exhibit his pictures because he did not want to sell them or give them away. When he finally began to draw and paint again in 1945, they apparently became his indispensable companions and conversation partners — shields protecting him from a world that had grown foreign to him.

This conspicuous retreat to a theme — nature — to the style of Expressionism no longer considered relevant after 1945, his demonstrative turn away from the city, society, people and their plots and political intrigues, all of Fritz Ascher's decisions are basically the appeals of someone stripped of his trust in humanity and grappling with trusting himself. His later work and his behavior ask us many questions, as observers and interpreters.

We might find one potential answer when we compare the biography of the much younger Jewish Berlin painter Frank Auerbach. Although Ascher hides in an inner emigration in a house in the Grunewald, and the other is sent into exile in England as a seven-year-old boy, both reacted in similar ways to the experience of being torn away from their familiar surroundings and isolated from people close to them, in their work and in their behavior.

The Example of Frank Auerbach and Exile

Frank Auerbach was born at Güntzelstrasse 49 in the Berlin borough of Wilmersdorf, 38 years after Fritz Ascher, on April 29, 1931, the son of graduate engineer and patent attorney Max Auerbach (born in 1890), and former art student Charlotte Nora Burchardt (born in 1902). Frank's father was the uncle of Marcel Reich-Ranicki.

His parents managed to get their seven-year-old son onto a child refugee train to England in Hamburg on April 4, 1939, which was financed by author Iris Origo. The parents never saw their son again; they were detained in the Factory Action on February 2, 1943, and deported to Auschwitz, where they were murdered. Two *Stolpersteine* [*stumbling stones*] on Berlin's Güntzelstrasse commemorate them today.

After arriving in England, Frank Auerbach attended Bunce Court in Kent, a German-Jewish Quaker school in which most of the students and teachers were refugees.⁴¹ Auerbach said, "I was taught by curious misfits. No one ever suggested you had to make a living." When the letters from his parents stopped coming in 1943, it became clear to him, "Bunce Court was actually my home."⁴² The school was evacuated to Shropshire from 1940–45, because southern England was declared a battle zone.

Nur dem legendären Berliner Galeristen Rudolf Springer war es gelungen, die Zustimmung Aschers für eine große Einzelausstellung ein Jahr vor seinem Tod 1969 zu erlangen, die er in seiner gerade neu eröffneten Galerie in der Fasanenstraße 13 ausrichtete.

Springer hatte am 8.12.1948 in der Zehlendorfer Villa seiner Eltern, Schillerstraße 10, mit einer Ausstellung des Bildhauers Hans Uhlmann seine Tätigkeit als Galerist begonnen. Seine Galerie war nicht irgendeine, sondern sicher der wichtigste Kunstort in West-Berlin nach 1945 bis in die 1980er-Jahre. Sie „spiegelt objektiv wie keine andere in Berlin“, so Wieland Schmied 1989, „ein Stück Berliner, deutscher, europäischer Kunstgeschichte der Nachkriegszeit, von Uhlmann bis zu Baselitz, von Masson bis zu Calder, von Baumeister bis zu Lüpertz, von Altenbourg bis zu Penck, von Wols bis zu Rainer, von Dorazio bis zu Tapes [...]“.³⁹

Viele Jahre hatte Springer um den scheuen Maler geworben und versucht, ihn zu einer Ausstellung zu überreden. Wie bei schon so vielen Künstlern (z.B. Gerhard Altenbourg) hatte er Aschers Bedeutung als Maler schon früh erkannt. Springer als passionierter Spaziergänger im Grunewald sah Ascher „häufig allein durch den Grunewald laufen.“ Dabei fiel ihm auf, dass er mit sich selbst sprach.⁴⁰

Offensichtlich war Ascher nach der langen Einsamkeit und völligen Isolation nicht nur publikumsscheu, sondern wollte auch deshalb nicht ausstellen, weil er seine Bilder nicht weggeben und nicht verkaufen wollte. Sie sind ihm, nachdem er erst 1945 wieder zu malen und zu zeichnen begann, offenbar zu unentbehrlichen Begleitern und Dialogpartnern, zu Schutzschilden gegen eine ihm fremd gewordene Welt geworden.

Dieser auffällige Rückzug auf ein Thema, die Natur, auf den nach 1945 nicht mehr als aktuell angesehenen Stil des Expressionismus, die demonstrative Abwendung von der Stadt, der Gesellschaft, den Menschen und ihren Ränken und politischen Intrigen, all diese Entscheidungen von Fritz Ascher sind im Grunde Appelle eines um das Vertrauen zu seinen Mitmenschen gebrachten Persönlichkeit, die um ihr Selbstvertrauen ringt. Sein Spätwerk und sein Verhalten stellt viele Fragen an uns, die Betrachter und Interpreten.

Eine der möglichen Antworten finden wir vielleicht im Vergleich mit der Biografie des weit jüngeren jüdischen Berliner Malers Frank Auerbach. Obwohl Ascher versteckt in einem Haus im Grunewald in einer inneren Emigration, der andere als siebenjähriger Junge nach England ins Exil geschickt wurde, haben beide auf diese Erfahrung des Herausgerissenwerdens aus ihrer vertrauten Umgebung und der Isolation von ihnen nahe stehenden Personen mit ihrem Werk und in ihrem Verhalten vergleichbar reagiert.

Das Beispiel Frank Auerbach und das Exil

Frank Auerbach wurde 38 Jahre nach Fritz Ascher am 29. April 1931 in Berlin als Sohn des Diplom-Ingenieurs und Patentanwalts Max Auerbach (geb. 1890) und der ehemaligen Kunststudentin Charlotte Nora Burchardt (Jg. 1902) in der Wilmersdorfer Güntzelstr. 49 geboren. Franks Vater war der Onkel von Marcel Reich-Ranicki.

Zusammen mit fünf anderen Kindern gelang es den Eltern ihren siebenjährigen Sohn am 4.4.1939 in Hamburg auf einen Kindertransport nach England zu bringen, der von der Schriftstellerin Iris Origo finanziert wurde. Die Eltern sahen ihren Sohn danach nie wieder, sie wurden im Rahmen der Fabrikaktion am 27.2.1943 verhaftet, nach Auschwitz deportiert und dort ermordet. Zwei Stolpersteine erinnern heute in der Güntzelstraße an sie.

Nach seiner Ankunft in England besuchte Frank Auerbach Bunce Court in Kent, eine deutsch-jüdische Quakerschule, an der die meisten Schüler und Lehrer Flüchtlinge waren.⁴¹ Auerbach: „I was taught by curious misfits. No one ever suggested you had to make a living.“ Die Briefe der Eltern blieben 1943 aus, da wurde ihm klar, „Bunce Court was actually my home.“⁴² 1940-45 mußte die Schule nach Shropshire evakuiert werden, weil Südengland zum Kampfgebiet erklärt wurde.

1947 erwarb er die britische Staatsbürgerschaft, beendete die Internatsschule mit dem „Higher School Certificate“ und ging nach London, um Schauspieler zu werden. Er spielte kleine Rollen am *Tavistock Theatre*, *Torch Theatre*, the *Twentieth Century Theatre* and the *Unity Theatre*, wo er 1948 Estella Olive West zum ersten mal traf. Er war 17, sie 32. Noch immer ist die jetzt 96jährige sein Modell. „I really became a painter by painting her.“ Er malte sie seither unter dem Kürzel „E.O.W.“ (Fig. 6.5, 6.6)

Einer seiner Lehrer war David Bomberg. 1948-1952 studierte er an der *St. Martin's School of Art* und von 1952 bis 1955 am *Royal College of Art*. Dort traf er 1954 den Maler Leon Kossoff und bezog dessen Studio in Mornington Crescent in Camden Town. Dort arbeitet und lebt Auerbach nun seit mehr als 60 Jahren (Fig. 6.7, 6.8). Von seinem Studio aus macht er regelmäßig seine Spaziergänge in den Stadtpark Primrose Hill, den er wie andere Locations in Camden Town, wie z.B. die Kreuzung von Camden High Street und Mornington Crescent, bevorzugt immer wieder malte (Fig. 6.9).

1958 heiratete er Julia Wolstenholme, eine Malerin, die auch am Royal College studierte. Mit ihr wohnt er in ihrem Apartment in Finsbury Park im Norden Londons. Die Auswahl seiner Modelle bleibt stets beschränkt auf einen kleinen Kreis von Vertrauten, neben Estella Olive West, ihre Freundin Helen Gillespie und seine Cousine Gerda Boehm. Dazu kamen später seine Frau Julia, sein Sohn Jake und Catherine Lampert.⁴³

In 1947, Auerbach became a British citizen, completed boarding school with a “Higher School Certificate,” and went to London to become an actor. He played in small roles at the Tavistock Theatre, Torch Theatre, Twentieth Century Theatre, and the Unity Theatre, where he first met Estella Olive West in 1948. He was 17, and she 32. Today, the 96-year-old is still his model. “I really became a painter by painting her.” Since then he has been painting her under the abbreviated title “E.O.W.” (Fig. , 6.6).

One of his instructors was David Bomberg. From 1948 to 1952, Auerbach studied at the St. Martin’s School of Art, and from 1952 to 1955 at the Royal College of Art. There he met the painter Leon Kossoff in 1954, and moved into Kossoff’s studio in Mornington Crescent in Camden Town. Auerbach has been living and working there for over 60 years (Fig. 6.7, 6.8). He regularly takes walks from there to the Primrose Hill city park, which he has painted again and again, along with other locations in Camden Town, like the intersection of Camden High Street and Mornington Crescent, for example (Fig. 6.9).

In 1958, he married Julia Wolstenholme, a painter who also studied at the Royal College. He lives with her in her apartment in North London’s Finsbury Park. His selection of models remains limited to a small circle of confidants: Estella Olive West, her friend Helen

Gillespie, and his cousin Gerda Boehm. Later he added his wife, Julia, his son, Jake, and Catherine Lampert.⁴³

For Auerbach, the premise of his paintings are certain familiar people and places that he knows well. He works seven days and five nights each week, and does not take vacations from his work. “I’ve got certain attachments to people and places, and it seems to me simply to be less worthwhile to record things to which I’m less attached, since I know about things that nobody else knows about.”⁴⁴

So he can always be close to his places and models, Auerbach never leaves London. He builds his paintings with one layer of color after another, wipes the paint off again, even destroys it and builds it up again. “I tend to set up an image and destroy it many times a day and get through a great deal of paint...”⁴⁵

It is always about what is obvious, his familiar surroundings, and people he feels close to. His images convey the sense that they are the result of a physical as well as a sensual experience. They are records of the experience of time and space. At the same time, the nervous zigzag brushstrokes call into question the statics of the urban spaces painted.

Drawing and painting in his studio marks the rhythm of his life. The point of departure is always a bit of stubborn reality, a head, a body, a cityscape, parks, buildings, cinemas, factories, “places one knows, things one loves...”⁴⁶

Für ihn sind bestimmte vertraute Personen und Orte, die er gut kennt, die Voraussetzung für seine Malerei, die zugleich sein Leben ist. Er arbeitet sieben Tage die Woche und fünf Nächte, Urlaub von der Arbeit kennt er nicht: „I’ve got certain attachments to people and places, and it seems to me simply to be less worthwhile to record things to which I’m less attached, since I know about things that nobody else knows about.“⁴⁴

Um seinen Orten und Modellen immer nahe zu sein, verlässt Auerbach London nicht. Schicht für Schicht baut er mit der Farbe seine Bilder, kratzt die Farbe wieder ab, zerstört sie auch und baut sie wieder auf. „I tend to set up an image and destroy it many times a day and get through a great deal of paint [...]“⁴⁵

Es geht immer um das Naheliegende, das vertraute Umfeld und die Personen, bei denen er eine Nähe verspürt. Die Bilder vermitteln das Gefühl, das sie das Ergebnis einer physischen, auch einer lustvollen Erfahrung sind. Sie sind Protokolle von erfahrener Zeit und erlebtem Raum. Gleichzeitig stellen die nervösen Zickzackpinselstriche die Statik der gemalten Stadträume wieder in Frage.

Das Malen und Zeichnen im Atelier gibt den Rhythmus vor für sein Leben. Ausgangspunkt ist immer ein Stück widerspenstiger Realität, ein Kopf, ein Körper, Stadtlandschaften, Parks, Häuser, Kinos, Fabriken, „Orte, die man kennt, Dinge, die man liebt...“⁴⁶

Wie Fritz Ascher interessiert er sich ausschließlich für das Individuum, für das Besondere, das Einzelne, nicht für das Ganze der Gesellschaft: „Ich glaube, dass es nichts Großartigeres gibt, als das individuelle menschliche Wesen. Wenn das Wort Gesellschaft benutzt wird, und zwar so, als stünden der Gesellschaft Forderungen und Rechte zu, läuft mir ein Schauer über den Rücken. Ich möchte, dass mein Werk so für die individuelle Erfahrung steht, wie die Bilder Jacques-Louis Davids — gelegentlich — das harte, unmissverständliche und rücksichtslose Verhalten der Öffentlichkeit feierten.“⁴⁷

Ästhetische Zentralisierung als Reaktion auf das Trauma des inneren und äußeren Exils

Wenn wir die ästhetische Praxis und das Verhalten der beiden Maler Fritz Ascher und Frank Auerbach miteinander in Beziehung setzen, dann stellen wir fest, dass beide Künstler sich extrem von der Gesellschaft, der Öffentlichkeit, der jeweiligen Kunstszene, von Ausstellungseröffnungen etc. zurückgezogen haben. Beide haben das Spektrum ihrer Themen und Gegenstände, die sie malen, für die sie sich interessieren, radikal reduziert. Fritz Ascher malte, neben Porträts, nur noch Bäume und Blumen aus dem Grunewald und lebte seit 1933 in der Villenkolonie Grunewald, ein Gebiet, das er praktisch nicht mehr verlassen hat.

Fig. 6.6
Frank Auerbach,
*Mornington Crescent
Looking South /
Nach Süden Blickend*
1997
Oil paint on board /
Öl auf Karton
20 × 25 in. / 50.8 × 63.5 cm
©Frank Auerbach, courtesy
Marlborough Fine Art



Fig. 6.7
Frank Auerbach,
*Mornington Crescent —
Early Morning /
Früher Morgen*
1991
Oil paint on canvas /
Öl auf Leinwand
52 × 52 in. / 132.4 × 132.4 cm
©Frank Auerbach, courtesy
Marlborough Fine Art

Like Fritz Ascher, Auerbach is interested only in the individual, the particular, the detail, not in all of society, “I think there’s nothing more magnificent than the individual human being. When the word ‘society’ is used in a manner as if rights and claims are due to society, it sends shivers down my spine. I want my work to stand for the individual experience, like Jacques-Louis David’s paintings — sometimes — which celebrated the harsh, unambiguous and ruthless behavior of the public.”⁴⁷

Aesthetic Centralization as Reaction to the Trauma of Inner and External Exile

When we relate the aesthetic practice and behavior of the two painters Fritz Ascher and Frank Auerbach to each other, we find that both artists have dramatically withdrawn from society, the public, their respective art scenes, exhibition openings, etc. Both have radically reduced the range of their themes, the objects they paint, and the things in which they are interested. Besides portraits, Fritz Ascher painted only flowers and trees in the Grunewald and had lived in the Grunewald villa colony since 1933, an area he practically never left again.

Frank Auerbach paints the cityscape within a radius of about 5–10 kilometers from his studio in Camden Town, along with a half-dozen women and his son who model for him, one of which was his first model, Estella Olive West, from 1948 until today, so for 68 years.

This naturally begs the question of how much of Fritz Ascher’s isolation in his hideout, his lack of social contact, and his fear of being discovered led to his strikingly limited theme of nature in the Grunewald all around him. Likewise, we can only speculate what effect fleeing as a seven-year-old, losing his parents, and growing up in completely unfamiliar surroundings had on Frank Auerbach. He said himself on the subject, “I was always aware of death because of my background. And in some curious way the practice of art and the awareness of the imminence of death are connected. Otherwise we would not find it necessary to do the work art finally does — to pin down something and take it out of time.”⁴⁸

When Ori Z Soltes presumes that Ascher, in the 25 years remaining until his death in 1970, “created his strongest work...using his work as an instrument with which to *overcome* what he had experienced,” the same might also be said of Frank Auerbach. Fritz Ascher used the vocabulary of expressionist form and the fauvist color palette he mastered in the time before Hitler. “He added what might be seen, perhaps, as a deeper spirituality than before: not formal religiosity, but spirituality, visible in his intense Expressionism, in

his thick impasto, vigorous brushstrokes and surprising pigments,” Ori Z Soltes suggests.

This excessive use of painting material, and painting as the *non finito* of an endless process that basically never comes to an end in the sense of an ideal painting, is something else they have in common. Every one of the two painters’ images addresses their respective living environments, always with the same subject — painting life and its unrelenting course. In this regard, painting is confirmation of one’s own existence, and the paintings are like partners, allies, figures of protection and defense against a threatening, alien environment, indeed like surrogates for the lost homeland, for the mentally and physically ruined hometown Berlin. In a painting, the intangible, onward-flowing life materializes layer by layer, in the space in which the person is sitting, and is therefore ever present. The painter knows, of course, that this moment is only ever one of infinitely many potential moments from which they fix that particular present in the changing light of day and season. Auerbach says as much about his first model, through which he arrived at his painting, “She was the most important person in my life at the time... The intensity of life with somebody and the sense of its passing has its own pathos and poignancy. There was a sense of futility about it all disappearing into the void and I just wanted to pin something down that would defy time, so it wouldn’t all just go off into thin air... In a painting you re-experience what the painter experienced, one brushstroke over another, it’s like a *perpetuum mobile*. A photograph is just pixels.”⁴⁹

Auerbach addresses very directly that a painting can be “deeply autobiographical.” “But the only thing is that to make a true report, the experience has in some way to be digested and to be turned in to the artist’s gesture.... To digest it and to make oneself it, and having become it to make these gestures on the canvas seems to me to offer some chance of giving it a slightly longer life.”⁵⁰

We cannot know, of course, how the two artists have dealt with their emotional wounds and trauma from their years in hiding or in exile. But the strict limits they imposed on themselves in their paintings and subject matter, suggest an interesting psycho-aesthetic mechanism.

Derived from the term “centralization” used in emergency medicine to describe the vegetative nervous system’s diverting circulation to only those organs most important for survival — the brain, heart, and lungs — “psychic centralization”⁵¹ is a psychological concept in which certain emotional hardenings are said to occur to protect the individual from being overwhelmed all over



Fig. 6.8
Frank Auerbach,
Primrose Hill
1971
Oil paint on board /
Öl auf Karton
40 × 50 in. / 101.6 × 127 cm
©Frank Auerbach, courtesy
Marlborough Fine Art and
Daniel Katz Gallery, London

Frank Auerbach malt die Stadtlandschaft im Umkreis von ca. 5-10 Kilometern um sein Atelier in Camden Town sowie ein halbes Dutzend Frauen und seinen Sohn, die ihm als Modelle sitzen, davon seit 1948 bis heute, also 68 Jahre, Estella Olive West, die sein erstes Modell war.

Natürlich stellt sich die Frage, welchen Anteil bei Fritz Ascher die Isolation in seinem Versteck, die mangelnden Sozialkontakte, die Angst, entdeckt zu werden, an dieser auffallenden Beschränkung der Thematik auf die ihn umgebende Natur des Grunewalds hatte. Ebenso kann nur spekuliert werden, welche Wirkung auf Frank Auerbach die Flucht im Alter von sieben Jahren, der Verlust der Eltern, das Aufwachsen in einer völlig fremden Umgebung hatte. Er selbst sagt dazu: „I was always aware of death because of my background. And in some curious way the practice of art and the awareness of the imminence of death are connected. Otherwise we would not find it necessary to do the work art finally does — to pin down something and take it out of time.“⁴⁸

Wenn Ori Z Soltes vermutet, dass in den Ascher verbliebenen 25 Jahren bis zu seinem Tod 1970 „he created his strongest work [...] using his work as an instrument with which to *overcome* what he had experienced“, so gilt das sicher auch für Frank Auerbach. Fritz Ascher verwendete dabei das von ihm aus der Zeit vor Hitler beherrschte expressionistische Formenvokabular und die fauvistische Farbpalette.

„He added what might be seen, perhaps, as a deeper spirituality than before: not formal religiosity, but spirituality, visible in his intensive Expressionism, in his thick impasto, vigorous brushstrokes and surprising pigments.“ (Ori Z Soltes)

Auch dieser exzessive Umgang mit der Farbmaterie, das Malen als das Nonfinito eines endlosen Prozesses, der im Prinzip nie an ein Ende kommt im Sinne eines idealen Bildes, verbindet sie. Jedes Bild der beiden Maler beschäftigt sich mit dem eigenen Lebensraum, mit dem immer gleichen Motiv, das Leben und seinen unerbittlichen Ablauf zu malen. Es geht also um das Malen als Rückversicherung der eigenen Existenz und um die Bilder als Partner, Verbündete, Schutz- und Trutzfiguren gegen eine bedrohliche, fremde Umwelt, ja als Ersatz für die verlorene Heimat, für die mental und physisch zerstörte Heimatstadt Berlin. Im Bild wird das ungreifbare, dahin fließende Leben, der im Raum sitzende Mensch Malschicht um Malschicht materialisiert und so für immer präsent. Den Malern ist natürlich bewusst, dass dieser Moment immer nur einer von unendlich vielen möglichen Momenten ist, mit denen sie die jeweilige Gegenwart im wandelnden Licht der Tages- und Jahreszeiten fixieren. So sagt Auerbach über sein erstes Modell, über das er sein Malen fand: „She was the most important person in my life at the time [...] The intensity of life with somebody and the sense of its

again by painful experiences. At the same time, psychic traumatization is perceived as a discrepancy between life-threatening situations and individual impotence, or feelings of helplessness. The connection between the inner self, on which basic trust is based, and being able to handle life-threatening circumstances is suddenly interrupted. Neurologists speak of “post-traumatic stress disorders,” in which sudden flashes of memory overwhelm those affected and disturb their sleep.⁵²

Most likely unconscious of their traumatization, both artists developed a kind of “aesthetic centralization” in their painting, with the radical reduction in their methods and subjects, which protects them from the demands of daily life and the public in a foreign environment or one that has become foreign to them.

In the case of Fritz Ascher, who was much older and managed to survive in hiding in Grunewald, as one of about 1,400 out of 55,000 deported and murdered Jews, a sense of guilt adds to the traumatic experience, for having survived when so many did not. Theodor

W. Adorno described this traumatic life event in his *Negative Dialectics*, as “The guilt of life...according to the statistics of an overwhelming number of murder victims and a minimal number of individuals saved, as if foreseen by the theory of probability, cannot be reconciled with living. This guilt continually reproduces itself, because it can never be truly present in the conscious mind. That, and nothing else, compels us to philosophy.”⁵³ Or to art, one might add.

Ori Z Soltes alludes in his essay in this catalog to the witness in Primo Levi’s last book, *The Drowned and the Saved*, which Levi wrote in 1986, half a year before his probable suicide on April 4, 1987. The Shoah survivor is so marked by his experience that he never really survived, but was caught instead in the experience and, until his actual death, can do nothing except write, paint, express, and remember what cannot really be said or expressed — which also holds true for Fritz Ascher and Frank Auerbach.

passing has its own pathos and poignancy. There was a sense of futility about it all disappearing into the void and I just wanted to pin something down that would defy time, so it wouldn’t all just go off into thin air [...] In a painting you re-experience what the painter experienced, one brushstroke over another, it’s like a *perpetuum mobile*. A photograph is just pixels.”⁴⁹

Auerbach spricht ganz direkt davon, dass ein Gemälde „deeply autobiographical“ sein kann. „But the only thing is that to make a true report, the experience has in some way to be digested and to be turned in to the artist’s gesture. [...] To digest it and to make oneself it, and having become it to make these gestures on the canvas seems to me to offer some chance of giving it a slightly longer life.“⁵⁰

Natürlich können wir nicht wissen, wie die beiden Künstler mit den seelischen Verwundungen und Traumata der Jahre im Untergrund oder im Exil umgegangen sind. Aber die strikten Selbstbeschränkungen in ihrem Umgang mit der Malerei und ihrer Thematik, die sie sich selbst auferlegt hatten, geben Hinweise auf einen interessanten psycho-ästhetischen Mechanismus.

Abgeleitet von dem in der Unfallmedizin verwendeten Begriff der „Zentralisation“, der die vom vegetativen Nervensystem eingeleitete Reduktion des Kreislaufes auf die überlebenswichtigen Organe Gehirn, Herz und Lunge bezeichnet⁵¹, spricht die Psychologie von der „psychischen Zentralisation“⁵², mit der gewisse seelische Verhärtungen gemeint sind, die das Individuum davor schützen sollen, erneut von schmerzhaften Erlebnissen überrollt zu werden. Zugleich wird die psychische Traumatisierung als Diskrepanz zwischen lebensbedrohlichen Situationen und individueller Ohnmacht bzw. Gefühlen von Ausgeliefertsein empfunden. Die Verbindung zum inneren Selbst, auf der das Grundvertrauen beruht, mit lebensgefährdenden Zuständen umgehen zu können, wird auf einmal unterbrochen. Neurologen sprechen von „posttraumatischen Belastungsstörungen“, die als

plötzlich auftretende Erinnerungsschübe die betroffene Person überschwemmen und ihr den Schlaf rauben.⁵³

Im eher unbewussten Wissen um ihre Traumatisierung entwickelten beide Künstler mit der radikalen Reduktion ihrer Mittel und Themen dagegen eine Art „ästhetische Zentralisation“ in ihrer Malerei, die sie schützen sollte vor den Zumutungen des Alltags und der Öffentlichkeit in einer ihnen fremden oder fremd gewordenen Umwelt.

Bei dem viel älteren Fritz Ascher, der als einer von etwa 1.400 von mehr als 55.000 deportierten und ermordeten Juden in seinem Versteck in Grunewald überlebt hat, kommt noch die traumatische Erfahrung von dem Schuldgefühl dessen hinzu, der angesichts der Überzahl der Opfer zufällig überleben durfte. Theodor W. Adorno hat dieses Lebenstrauma in seiner *Negativen Dialektik* bezeichnet als „Die Schuld des Lebens [...] einer Statistik gemäß, die eine überwältigende Zahl Ermordeter durch eine minimale Geretteter ergänzt, wie wenn das von der Wahrscheinlichkeitsrechnung vorgesehen wäre, ist mit dem Leben nicht mehr zu versöhnen. Jene Schuld reproduziert sich unablässig, weil sie dem Bewußtsein in keinem Augenblick ganz gegenwärtig sein kann. Das, nichts anderes zwingt zur Philosophie.“⁵⁴ Oder zur Kunst, wäre zu ergänzen.

Ori Z Soltes’ Hinweis in seinem Essay in diesem Katalog auf das Zeugnis von Primo Levi in seinem letzten Buch *Die Untergegangenen und die Geretteten*, das er 1986, ein halbes Jahr vor seinem vermutlichen Freitod am 11.4.1987, geschrieben hat, gilt auch für Fritz Ascher und Frank Auerbach: der Überlebende der Shoah ist so von seiner Erfahrung gebrandmarkt, dass er nie wirklich überlebt hat, sondern gefangen ist in dieser Erfahrung und bis zu seinem wirklichen Tod wie aus einem Zwang heraus nichts anderes tun kann als zu schreiben, zu malen, auszudrücken und zu erinnern, was eigentlich nicht auszusprechen und auszudrücken ist.

1 Ori Z Soltes: “Is this Ascher the Jewish painter, as opposed to Ascher the Christian painter — or perhaps, more accurately, Ascher who is neither and both of these...”

2 Reparations File EA 2060, E11, E12, and B23.

Lion Feuchtwanger wrote on January 21, 1931, in *Welt am Abend*, “What artists and intellectuals can expect when the Third Reich first becomes visible is clear: Extermination. And that is what most expect; whosoever among the intellectuals can manage it should make ready to emigrate. Circulating among Berlin’s intellectuals, one gets the impression that Berlin is a city of nothing but future emigrants.”

3 In the weeks following the “decree on the external identification of the Jewish race” by means of the yellow star, on September 30, 1941, the last Jewish emigrants left Berlin and fled via Lisbon to South America. (cf. Schäfer 2009, p. 105).

4 For all details of his life and work, see the comprehensive biography by Rachel Stern, in this catalog.

5 55,000 Berlin Jews were deported and murdered between September 1941 and June 1943; 90,000 fled abroad between 1933 and 1945, of which very few returned to Berlin.

6 Cf. Blau 1954, pp. 104–113, no. 377, cited in Schäfer 2009, p. 106.

7 Cf. Schäfer 2009, p. 108. Young Jews in particular slept with people bombed out of their homes in the Grunewald and Tegel Forests.

8 Cf. Richarz 2011, p. 29–34. In the 1930s, the gallery exhibited works by Werner Heldt, Alfred Kubin, Georg Kolbe, Gerhard Marcks, and Renée Sintenis. In 1951, Buchholz and his family emigrated to Bogotá, where he died in 1992. Werner Haftmann remembered the gallery in 1958, “It was a wonderful oasis in the hideous cultural climate of Berlin at that time, to which one escaped in order to feel comfortably part of the stubborn power of creative freedom.” (Haftmann 1958/59, p. 179).

9 Cf. Roters 1984.

10 Ibel 1935/36, p. 405, cited in Schäfer 2009, p. 345.

11 Matzke 1930, p. 229, cited in Schäfer 2009, p. 379.

12 Heuschele 1933, p. 238 f. Anthology member Waldemar Glaser writes in his short biography, “Zwischendurch nach dem Wandervogel SA-Mann und SA-Führer in Breslau” [Occasionally after the wayfaring SA man and SA leader in Breslau]. Klaus Mann also appears in the anthology, who has to emigrate in 1933 and is attacked by Gottfried Benn because of it.

13 Bernhard Diebold, Foreword to Matzke 1930, p. 3, cited in Schäfer 2009, p. 22.

14 Haftmann 1934, pp. 1–2.

15 Karl Hofer, letter to L. Ziegler, 1/1/1944, cited in Hüneke 1991, p. 241.

16 Cited in Meckel 1987, p. 21 f. and 32 f.

17 Poems Vol. 3, 1945, p. 106, No. 265.

18 Ibid.

19 Poems Vol. 3, 1945, p. 106, No. 266.

20 Schäfer 2009, p. 333 ff.

21 Gottfried Benn to F. W. Oelze, 7/17/1940. In: Benn 1977, p. 236. Cited in Schäfer 1984, p. 11.

22 Poems Vol. 5, 1942, p. 28, No. 44.

23 Poems Vol. 5, 1942, p. 48, No. 79.

24 Poems Vol. 5, 1942, p. 47, No. 76.

1 Ori Z Soltes: „Is this Ascher the Jewish painter, as opposed to Ascher the Christian painter — or perhaps, more accurately, Ascher that is neither and both of these [...]“

2 EA 2060, E11, E12, und B23.

Lion Feuchtwanger schrieb bereits am 21.1.1931 in der *Welt am Abend*: „Was also die Künstler und Intellektuellen zu erwarten haben, wenn erst das Dritte Reich sichtbar wird, ist klar: Ausrottung. Das erwarten auch

die meisten, und wer irgend unter den Geistigen es ermöglichen kann, bereitet heute seine Auswanderung vor. Man hat, wenn man unter den Intellektuellen Berlins herumgeht, den Eindruck, Berlin sei eine Stadt von lauter künftigen Emigranten.“

3 In den Wochen nach der „Verordnung über die äußere Kennzeichnung der Rassejuden“ mit dem „gelben Stern“ am 30.9.1941 verließen die letzten jüdischen Auswanderer Berlin und flüchteten über Lissabon

nach Südamerika. (Vgl. Schäfer 2009, S. 105).

4 Siehe zu allen Details seines Lebens und Schaffens die ausführliche Biografie von Rachel Stern im Katalog.

5 55.000 Berliner Juden sind zwischen September 1941 und Juni 1943 deportiert und ermordet worden, 90.000 konnten zwischen 1933 und 1945 ins Ausland flüchten, von denen die wenigsten zurück nach Berlin kamen.

- 25 Poems Vol. 5, 1942, p. 24, No. 37.
- 26 Poems Vol. 2, undated (ca. 1942–1945), p. 102, No. 201.
- 27 Max Beckmann, *Über meine Malerei* [About My Painting], lecture held on July 21, 1938, at London's New Burlington Galleries during the *Twentieth Century German Art* exhibition that opened there on July 7, cited in Beckmann 1984, p. 134 f.
- 28 Berlin, 1935, p. 247, cited in Schäfer 1981, p. 29.
- 29 Conversation of 12/27/1976, cited in Schäfer 1981, p. 384.
- 30 Poems Vol. 5, 1942, p. 26, No. 41.
- 31 Hannah Höch was also a collagist, “and so her little home in Heiligensee came to house her autobiographic material collage. It was a complex cosmos, for which she created her own reference system, so she could quickly find whatever she needed.” (Burmeister 2001, p. 31. Article on pp. 12–35.)
- 32 The 1920 painting “*Forest*” (Cat. 43) portrays a thick, tunnel-like section of woods with expressive, colorful dots. “*Moonlit Night*” (Cat. 42) was reportedly created around 1916, a somber scene with bare branches. These purely landscape paintings, however, are so scattered in the context of his other figure paintings that dating them is difficult. Unfortunately, many of Fritz Ascher's paintings are not dated, casting doubt on whether the dating suggested of the 1910s and 1920s for these woodland scenes is accurate at all.
- 33 In Expressionist Karl Schmidt-Rottluff's later work, there are parallels to Ascher's focus on flowers. From the mid-1960s until his death in 1976, Schmidt-Rottluff made only pen-and-ink drawings and watercolors, e.g. *Paperwhites* (Fig. 6.3, 1964). These are white daffodils that bloom in the middle of winter. The flowers “are not cheerful daytime companions, there's nothing ornamental about them, and they harbor something nocturnally cryptic. Their beauty seems not only endangered, it also seems dangerous in a quietly mild way.” (Decker 2016, p. N3)
- 34 Züchner 2001, p. 46 f. Article on pp. 36–77.
- 35 Anna Seghers, cited in Melchert 2011, p. 9.
- 36 Ebd., p. 21.
- 37 Ebd., p. 57.
- 38 Cited in Hüneke 1991, p. 265.
- 39 Schmied 1989, p. 36.
- 40 Rachel Stern, conversation with Rudolf Springer on 11/20/1990. See also p. xxx.
- 41 Anna Essinger (b. 1879 Ulm, d. 1960 Otterden, Kent), who gave up her residential country school in Herrlingen and left Germany for southern England with 66 children on September 5, 1933, directed the school. It was an old manor house in County Kent, built in the era of Henry VIII, with over 40 rooms and three floors. England took in 10,000 Jewish children from Germany.
- 42 Frank Auerbach, cited in Wullschlager 2012.
- 43 Catherine Lampert curated his latest retrospective exhibition at the Bonn Museum of Modern Art (6/4–9/13/2015), and the Tate Britain in London (10/9/2015–3/13/2016).
- 44 Frank Auerbach in conversation with Catherine Lampert, in Kunstmuseum Bonn/Tate Britain 2015, p. 147.
- 45 Ebd.
- 46 Auerbach 1959, p. 31.
- 47 Ebd., p. 97.
- 48 Ibid.
- 49 Frank Auerbach, cited in Hicks 1989, p. 28.
- 50 Frank Auerbach in conversation with Catherine Lampert, Kunstmuseum Bonn/Tate Britain 2015, p. 150.
- 51 Psychic centralization responds to conditions of prolonged overextension of the normal protective barrier. “Imaginative and emotional functions are limited to the vital minimum.” Those returning after the war were “very productive and often occupationally successful, despite pronounced psychic deficit manifestations, but severely disturbed in their private life.” (Schmidbauer 1998, p. 49 ff.)
- 52 Cf. Fischer 2000, pp. 12–22.
- 53 Adorno 1975, p. 355 ff.
- 6 Vgl. Blau 1954, S. 104–113, Nr. 377, zit. n. Schäfer 2009, S. 106.
- 7 Vgl. Schäfer 2009, S. 108. Vor allem noch jugendliche Juden schliefen im Sommer zusammen mit Ausgebombten im Grunewald und im Tegeler Forst. (Schäfer 2009, S. 109)
- 8 Vgl. Richarz 2011, S. 29–34. Die Galerie zeigte in den 1930er-Jahren Werke von Werner Heldt, Alfred Kubin, Georg Kolbe, Gerhard Marcks und Renée Sintenis. 1951 wanderte Buchholz mit seiner Familie nach Bogotá aus und starb dort 1992. Werner Haftmann erinnerte sich 1958 an die Galerie: „Das war eine wundervolle Oase in dem abscheulichen Kulturklima des damaligen Berlin, in die man sich rettete, um noch etwas von der unbeugsamen Kraft schöpferischer Freiheit trostreich zu spüren.“ (Haftmann 195859, S. 179).
- 9 Vgl. Roters 1984.
- 10 Ibel 1935/36, S. 405. Zit. n. Schäfer 2009, S. 345.
- 11 Matzke 1930, S. 229, zit. n. Schäfer 2009, S. 379.
- 12 Heuschele 1933, S. 238f. Ein Mitglied der Anthologie, Waldemar Glaser, schreibt in seiner Kurzbiographie: „Zwischendurch nach dem Wandervogel SA-Mann und SA-Führer in Breslau.“ In der gleichen Anthologie ist auch Klaus Mann vertreten, der 1933 emigrieren muss und dafür von Gottfried Benn angegriffen wird.
- 13 Bernhard Diebold, Vorwort zu Matzke 1930, S. 3. Zit. n. Schäfer 2009, S. 22.
- 14 Haftmann 1934, S. 1–2.
- 15 Karl Hofer, Brief an L. Ziegler, 1.1.1944, zit. n. Hüneke 1991, S. 241.
- 16 Zit. n. Meckel 1987, S. 21f. und 32f.
- 17 Gedichtband 3, 1945, S. 106, Nr. 265.
- 18 Ebd.
- 19 Gedichtband 3, 1945, S. 106, Nr. 266.
- 20 Schäfer 2009, S. 333ff.
- 21 Gottfried Benn an F. W. Oelze, 17.7.1940. In: Benn 1977, S. 236. Zit. n. Schäfer 1984, S. 11.
- 22 Gedichtband 5, 1942, S. 28, Nr. 44.
- 23 Gedichtband 5, 1942, S. 48, Nr. 79.
- 24 Gedichtband 5, 1942, S. 47, Nr. 76.
- 25 Gedichtband 5, 1942, S. 24, Nr. 37.
- 26 Gedichtband 2, undatiert (ca. 1942–1945), S. 102, Nr. 201.
- 27 Max Beckmann, *Über meine Malerei*, Vortrag, gehalten am 21. Juli 1938 in den Londoner *New Burlington Galleries* während der dort am 7. Juli eröffneten Ausstellung *Twentieth Century German Art*, zit. n. Beckmann 1984, S. 134f.
- 28 Berlin, 1935, S. 247, zit. n. Schäfer 1981, S. 29.
- 29 Gespräch vom 27.12.1976, zit. n. Schäfer 1981, S. 384.
- 30 Gedichtband 5, 1942, S. 26, Nr. 41.
- 31 Hannah Höch war auch im Leben Collagistin, „und so wurde ihr kleines Haus in Heiligensee zum Gehäuse ihrer autobiographischen Materialcollage. Es war ein komplexer Kosmos, für den sie sich selbst Verweissysteme aufbaute, um einen raschen Zugriff auf das Benötigte zu haben.“ (Burmeister 2001, S. 31.)
- 32 Das um 1920 entstandene Gemälde “*Wald*” (Kat. 43) zeigt ein dichtes, tunnelartiges Waldstück mit expressiven farbigen Punktierungen. Um 1916 ist angeblich die “*Mondnacht*” (Kat. 42) entstanden, eine düstere Szenerie mit kahlem Geäst. Diese reinen Landschaftsbilder stehen aber so vereinzelt im Kontext der anderen Figurenbilder, das Zweifel an der Datierung aufkommen. Leider sind sehr viele Bilder von Fritz Ascher undatiert. Es stellt sich also die Frage, ob die vorgeschlagene Datierung dieser Waldbilder auf die 1910er und 1920er-Jahre überhaupt zutrifft.
- 33 Im Spätwerk des Expressionisten Karl Schmidt-Rottluff findet sich eine Parallele zu Aschers Hinwendung zu den Blumen. Ab Mitte der 1960er-Jahre bis zu seinem Tod 1976 malte er nur Tuschzeichnungen und Aquarelle, z.B. *Die Tazetten* (Fig. 6.3, 1964). Das sind weiße Narzissen, die mitten im Winter blühen. Diese Blumen „sind keine heiteren Tagesbegleiter, sie besitzen nichts Ornamentales, sie bergen etwas Nächtlich-Abgründiges. Ihre Schönheit scheint nicht nur gefährdet, sie wirkt auch auf still verhaltene Weise gefährlich.“ (Decker 2016, S. N3)
- 34 Zit. n. Züchner Berlin 2001, S. 46 f.
- 35 Anna Seghers, zit. n. Melchert 2011, S. 9.
- 36 Ebd., S. 21.
- 37 Ebd., S. 57.
- 38 Zit. n. Hüneke 1991, S. 265.
- 39 Schmied 1989, S. 36.
- 40 Rachel Stern, Gespräch mit Rudolf Springer am 20.11.1990. Siehe auch S. xxx.
- 41 Anna Essinger (1879 Ulm -1960 Otterden, Kent), die ihr Landschulheim in Herrlingen aufgab und am 5.9.1933 mit 66 Kindern Deutschland verließ und nach Südengland ging, leitete diese Schule. Es war ein altes Herrenhaus aus der Zeit Heinrich VIII. in der Grafschaft Kent mit über 40 Zimmern auf drei Etagen. England nahm insgesamt 10.000 jüdische Kinder aus Deutschland auf.
- 42 Frank Auerbach, zit. n. Wullschlager 2012.
- 43 Catherine Lampert ist Kuratorin seiner letzten Retrospektive im Kunstmuseum Bonn (4.6.-13.9.2015) und in der Tate Britain, London (9.10.2015-13.3.2016).
- 44 Frank Auerbach im Gespräch mit Catherine Lampert, in: Kunstmuseum Bonn/Tate Britain 2015, S. 147.
- 45 Ebd.
- 46 Auerbach 1959, S. 31.
- 47 Ebd., S. 97.
- 48 Ebd.
- 49 Frank Auerbach, zit. n. Hicks 1989, S. 28.
- 50 Frank Auerbach im Gespräch mit Catherine Lampert, in: Kunstmuseum Bonn/Tate Britain 2015, S. 150.
- 51 Das kann, je nachdem wie lange dieser Zustand anhält, zu Dauerschäden der betroffenen Organe führen.
- 52 Die psychische Zentralisation reagiert auf Zustände lang anhaltender Überforderung des normalen Reizschutzes. „Die Phantasie- und Gefühlstätigkeit wird eingeschränkt auf das lebensnotwendige Minimum.“ Die Kriegsheimkehrer waren „trotz ausgeprägter psychischer Ausfallerscheinungen sehr leistungsfähig und oft beruflich erfolgreich, aber in ihrem Privatleben und in ihren emotionalen Beziehungen massiv gestört“. (Schmidbauer 1998, S. 49ff.)
- 53 Vgl. Fischer 2000, S. 12–22.
- 54 Adorno 1975, S. 355ff.

An impressionistic landscape painting featuring a dense forest of green and yellow trees on the left, a dark, winding path or river in the center, and a bright, hazy sky. The foreground is dominated by dark, textured brushstrokes in shades of brown, green, and red, suggesting a field or a body of water. The overall style is loose and expressive, with visible brushwork and a rich, somewhat muted color palette.

Catalogue
Katalog

PRECEDING PAGES

*Landscape with Trees /
Hügelige Landschaft mit Bäumen*
(detail)

1960

Oil on canvas / Öl auf Leinwand

27.6 × 31.5 in. / 70 × 80 cm

Private collection / Privatsammlung

(Cat. / Kat. 74)

1

Ed Bischoff

Portrait Fritz Ascher

1912

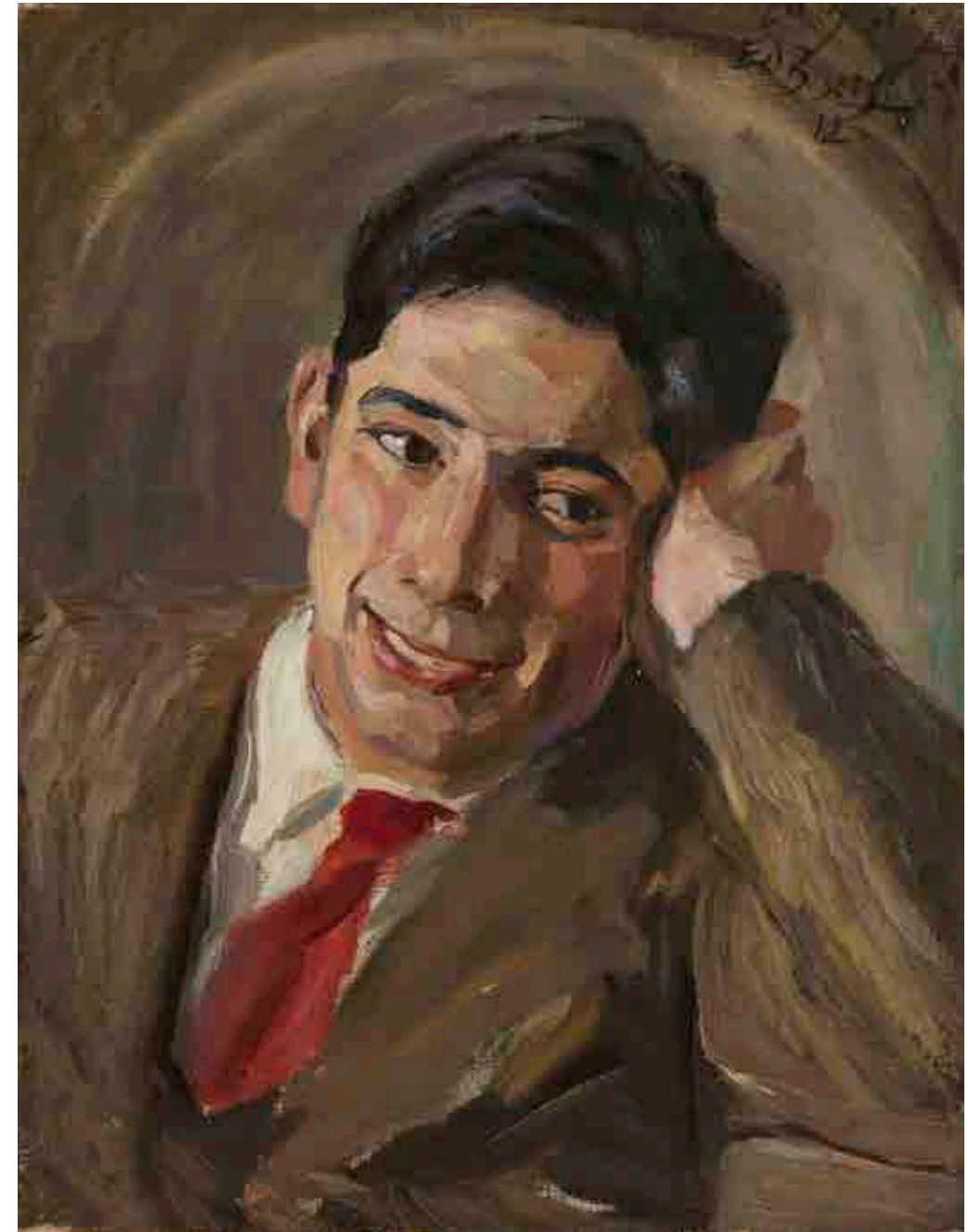
Oil on canvas / Öl auf Leinwand

20 × 15 in. / 50 × 38 cm

Private collection / Privatsammlung

Eduard Bischoff (1890–1974) studied at the Königs-
berg Art Academy in 1910–1914, at the same time as
Fritz Ascher.

Eduard Bischoff (1890–1974) studierte 1910–1914 an
der Kunstakademie Königsberg, zur gleichen Zeit
wie Fritz Ascher.



Portraits of Max Liebermann

Deep in thought, Max Liebermann props his head on one hand; a cigarette between his fingers emits a cloud of smoke (Cat. 3). The study is the result of a drawing process mirrored in two additional works: At first (Cat. 2), Fritz Ascher experiments with form, portraying Liebermann seated in a full-body portrait (left), and then opts for a half-length portrait (right). He concentrates fully on the latter in the next drawing (Fig. 7.1). Ascher sketches the contours and adds some shading. Eventually he completes the final study (Cat. 3), in which he boldly emphasizes the contours with ink and imparts depth with chalk lines. In the portrait subject's face, he suggests highlights with white wash.

The lines in ink reveal the speed in which all three pieces were drawn and, together with their study-like, ephemeral nature, the situation in which the sketches were created: Ascher is visiting Liebermann and asking him for his expert opinion of his ability, which he demonstrates in the drawings. They also attest to the contact between the artists, which has yet to be established in their correspondence.¹ In any case, Ascher succeeds in convincing Liebermann of his works and receives from him the *Künstlereinjährige*, a certificate that enables him to attend the Art Academy in Königsberg, upon Liebermann's recommendation.²

(Wiebke Hölzer, Berlin)

¹ There is no evidence in the edition of Liebermann's correspondence published by Ernst Braun, see Braun 2011–2014.

² EA 2060, E 11.



Portraits von Max Liebermann

Gedankenversunken stützt Max Liebermann seinen Kopf auf die Hand, zwischen den Fingern hält er eine qualmende Zigarette (Kat. 3). Die Studie ist das Ergebnis eines Zeichenprozesses, den zwei weitere Blätter widerspiegeln: Zu Beginn (Kat. 2) experimentiert Fritz Ascher mit der Form, er stellt Liebermann sitzend im Ganzkörperportrait dar (links) und legt sich dann auf das Brustbild fest (rechts). Ausschließlich auf dieses konzentriert er sich in der nächsten Zeichnung (Fig. 7.1). Ascher umreißt die Konturen und legt bereits einige Schraffuren an. Schließlich fertigt er die endgültige Studie (Kat. 3) an, indem er die Konturen mit Tinte stark ausformuliert und dem Blatt durch die Kreidelinien Tiefe verleiht. Im Gesicht des Portraitierten deutet er mittels Weißungen Lichtpunkte an.

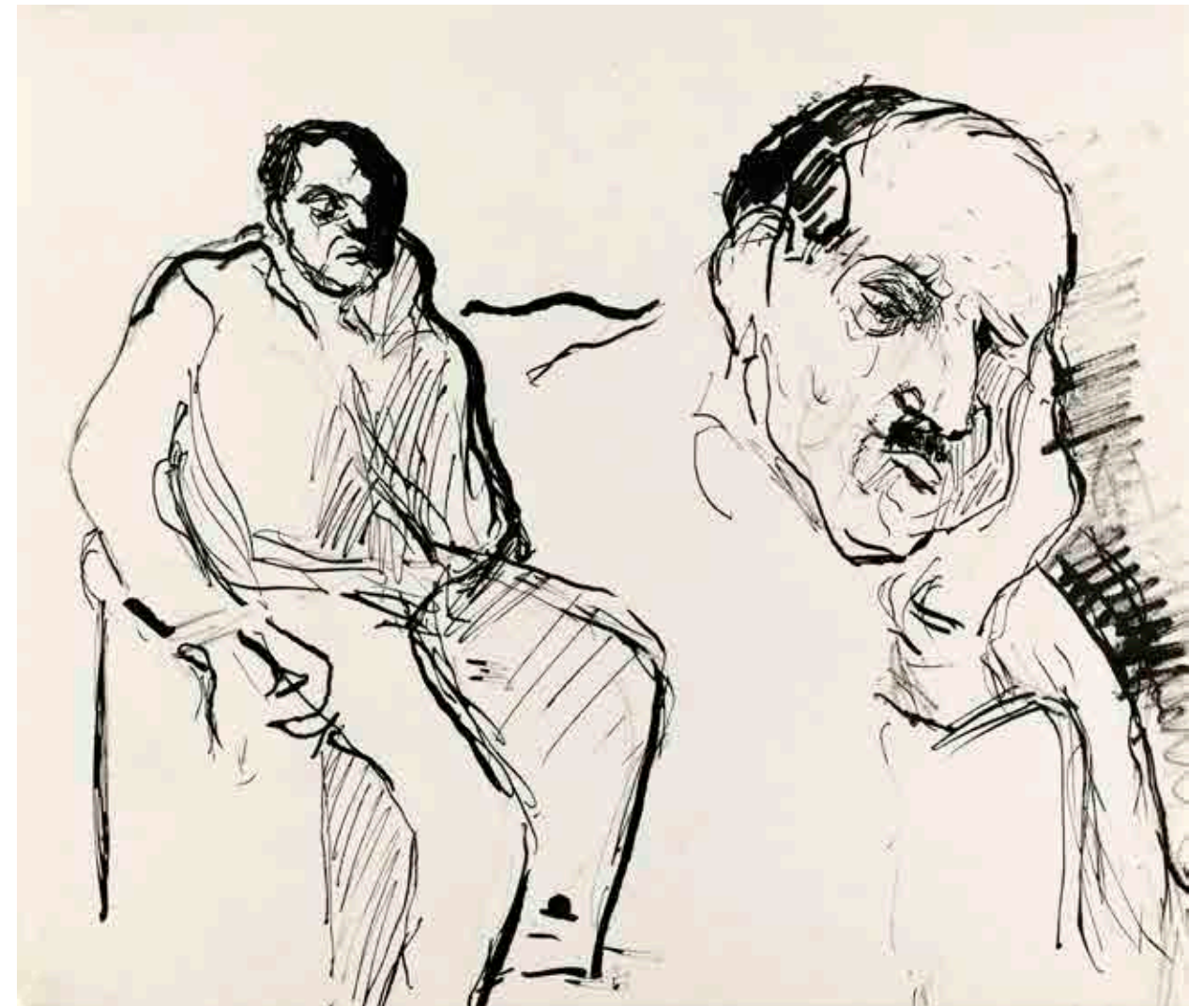
Die Tintenlinien zeigen auf allen drei Arbeiten die Schnelligkeit des Zeichnens und verweisen zusammen mit dem studienhaften, flüchtigen Charakter auf die Situation, in welcher die Skizzen entstanden sind: Ascher besucht Liebermann und bittet ihn um eine Expertise für sein Können, das er durch die Zeichnungen unter Beweis stellt. Somit sind diese auch ein Beleg für den Kontakt zwischen den Künstlern, welcher bis jetzt noch nicht durch Briefe nachgewiesen werden konnte.³ Auf jeden Fall gelingt es Ascher, Liebermann von seinen Arbeiten zu überzeugen, denn er erhält von ihm das *Künstlereinjährige*, ein Zeugnis, das es ihm erlaubt, auf Liebermanns Empfehlung die Kunstakademie in Königsberg zu besuchen.⁴

(Wiebke Hölzer, Berlin)

³ In der von Ernst Braun herausgegebenen Edition der Briefe Liebermanns findet sich kein Hinweis, siehe dazu: Braun 2011–2014.

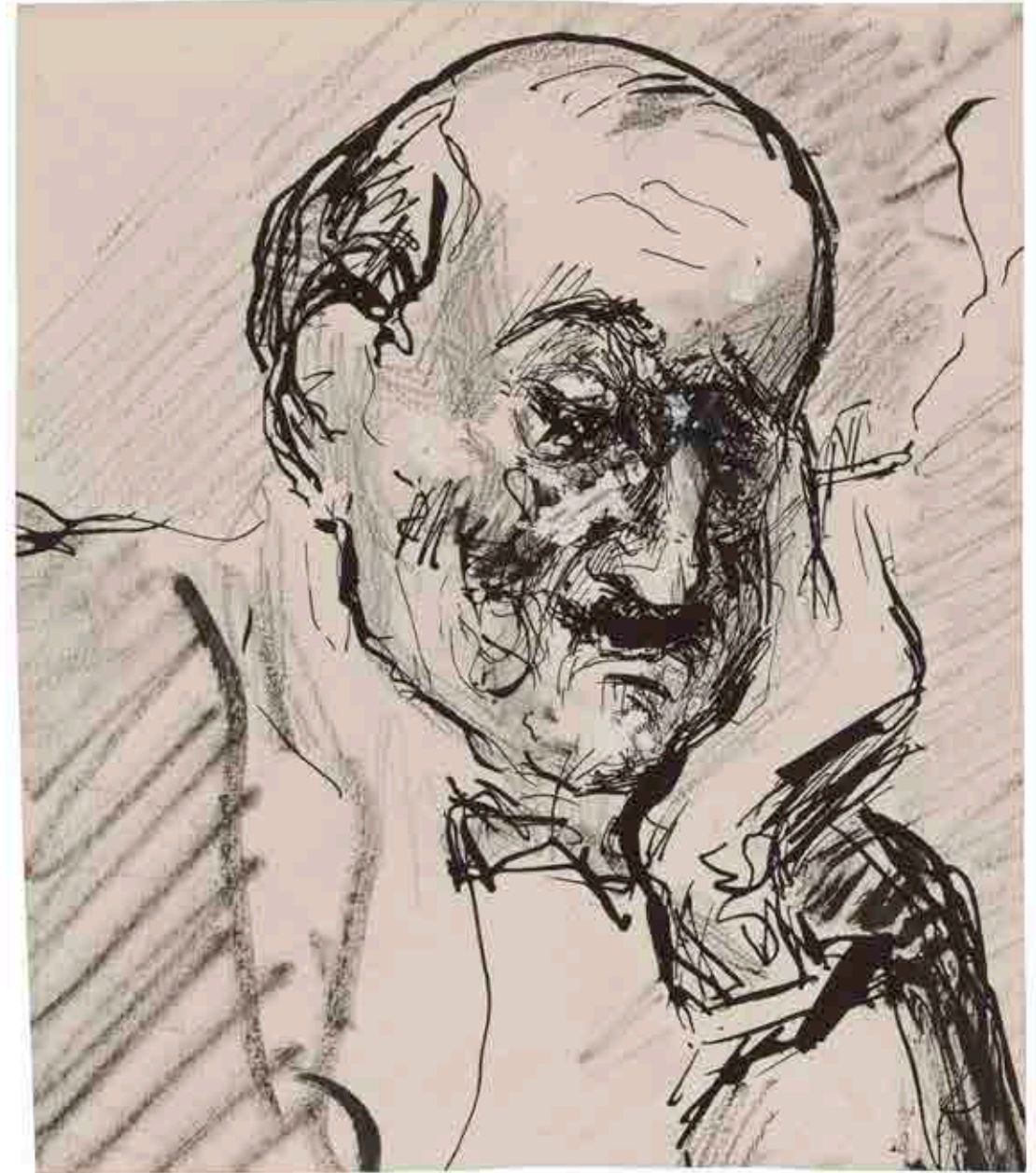
⁴ EA 2060, E 11.

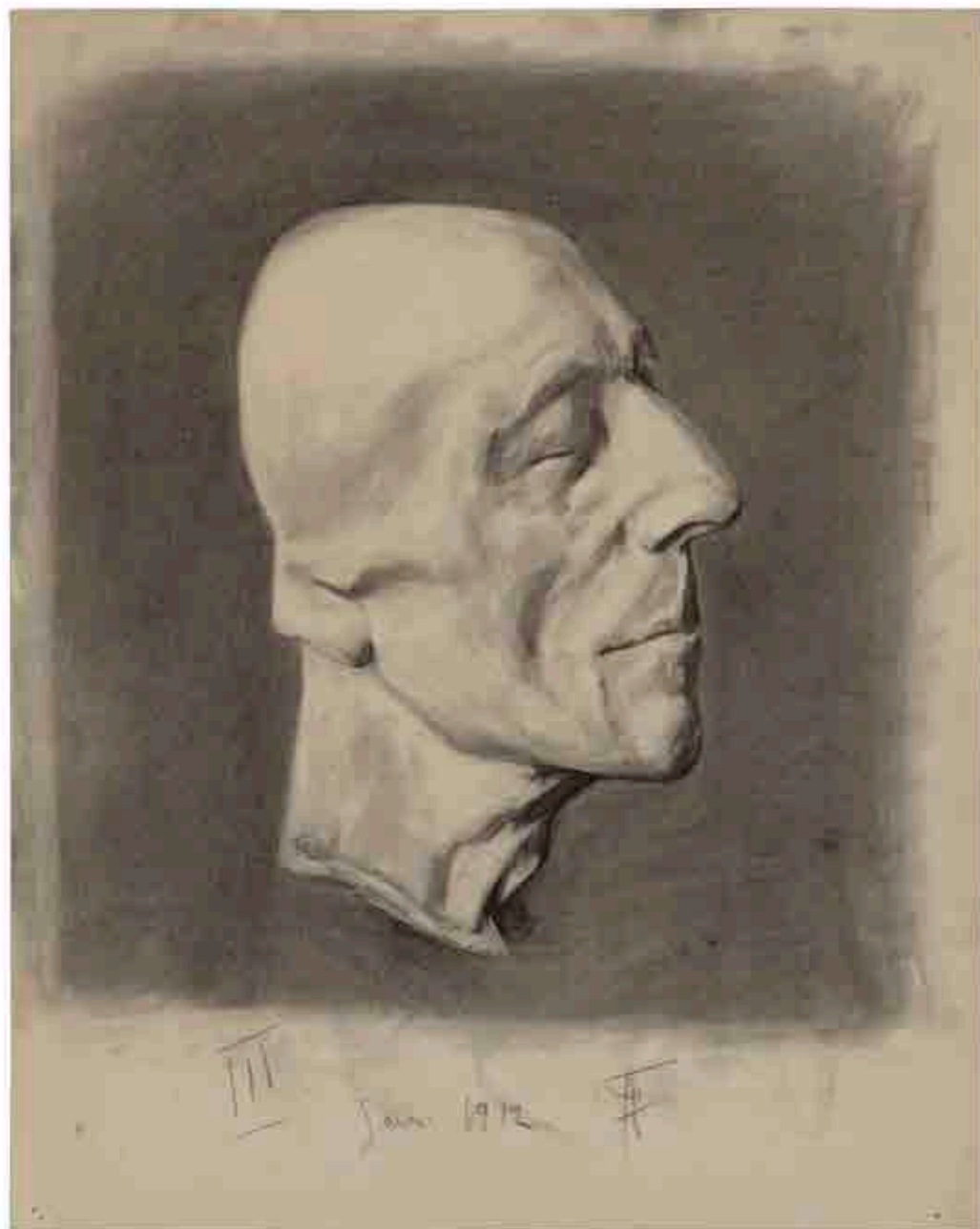
Fig. 7.1
Study of a Head (Max Liebermann) / Kopfstudie (Max Liebermann)
c. / ca. 1913
Black ink on paper /
Schwarze Tusche auf Papier
4.2 × 3.6 in., 10.6 × 9.1 cm
Private collection /
Privatsammlung



²
*Two Studies of Max Liebermann /
Zwei Studien von Max Liebermann*
c. / ca. 1910
Black ink on paper / Schwarze Tusche auf
Papier
10.4 × 12.2 in. / 26.3 × 30.9 cm
Private collection / Privatsammlung

3
Portrait Max Liebermann
c. / ca. 1910
White gouache over black ink
and graphite on paper /
Weisse Gouache über schwarzer
Tusche und Graphit auf Papier
8.3 × 7.2 in. / 21.3 × 18.4 cm
Private collection / Privatsammlung





4

*Death Mask Friedrich the Great /
Totenmaske Friedrich der Grosse*

1912

Graphite on paper / Graphit auf Papier

19.5 × 15.6 in. / 49.5 × 39.5 cm

Private collection / Privatsammlung

Dated III January 1912, this drawing coincides with the anniversary of Frederic the Great's 200th birthday on January 24, 1912. At that time, his death mask was very popular in Prussia, even as wall decoration in private houses. It would not be surprising if the Königsberg Academy of Art owned a plaster cast of the mask.

Diese Zeichnung, datiert III Januar 1912, koinzidiert mit dem 200. Geburtstag von Friedrich dem Grossen am 24. Januar 1912. Zu dieser Zeit war seine Totenmaske sehr beliebt in Preussen, sogar als Wanddekoration in Privathäusern. Es ist gut möglich, dass die Kunstakademie Königsberg einen Gipsabguss der Maske besaß.

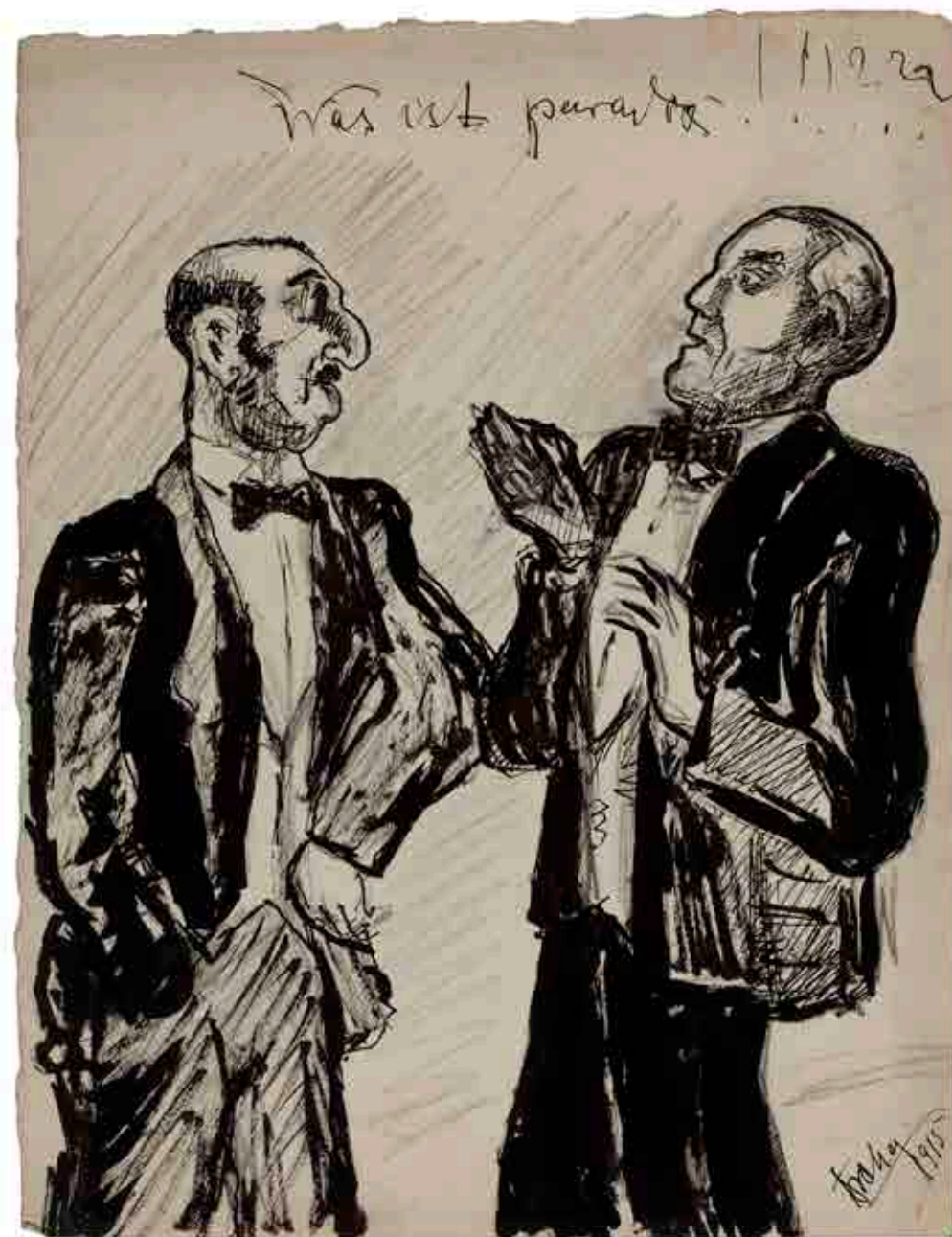


Fig. 7.2

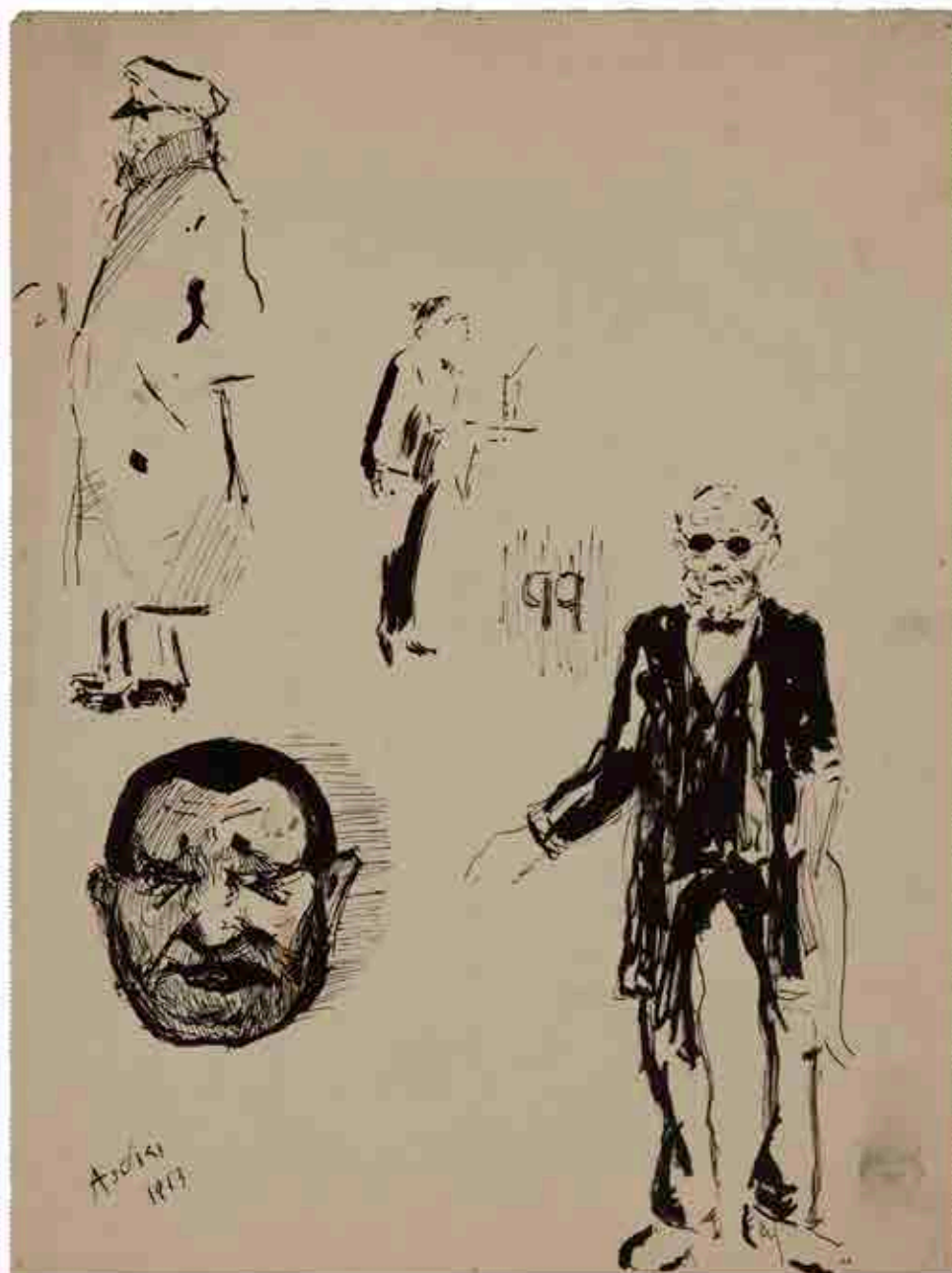
*Death Mask Friedrich the Great /
Totenmaske Friedrich der Grosse*
Plaster cast from original wax cast /
Gipsabguss von originalelem
Wachsabguss
www.buestenfuchs.de



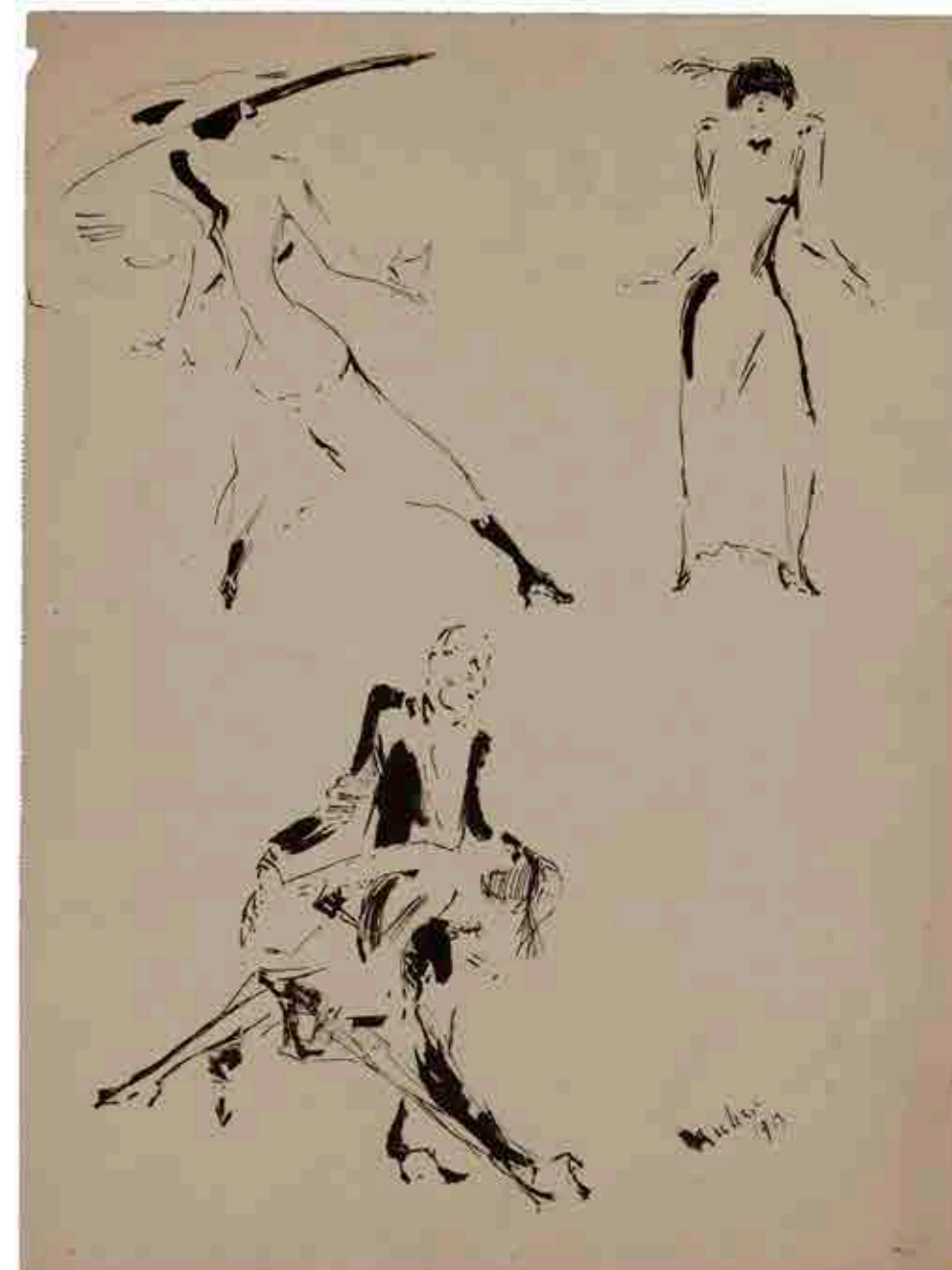
5
Dancing Scene / Tanzszene
 c. / ca. 1913
 White gouache over black ink on paper /
 Weisse Gouache über schwarzer Tusche auf Papier
 15.2 × 13 in. / 38.6 × 33 cm
 Private collection / Privatsammlung



6
"What is paradox!!!!?" /
"Was ist paradox!!!!?"
 1913
 Black ink and graphite on paper /
 Schwarze Tusche und Graphit auf Papier
 15 × 11.6 in. / 38.3 × 29.4 cm
 Private collection / Privatsammlung



7
Figure Studies /
Figurenstudie
 1913
 Black ink on paper /
 Schwarze Tusche auf Papier
 13.9 × 10.4 in. / 35.3 × 26.3 cm
 Private collection / Privatsammlung



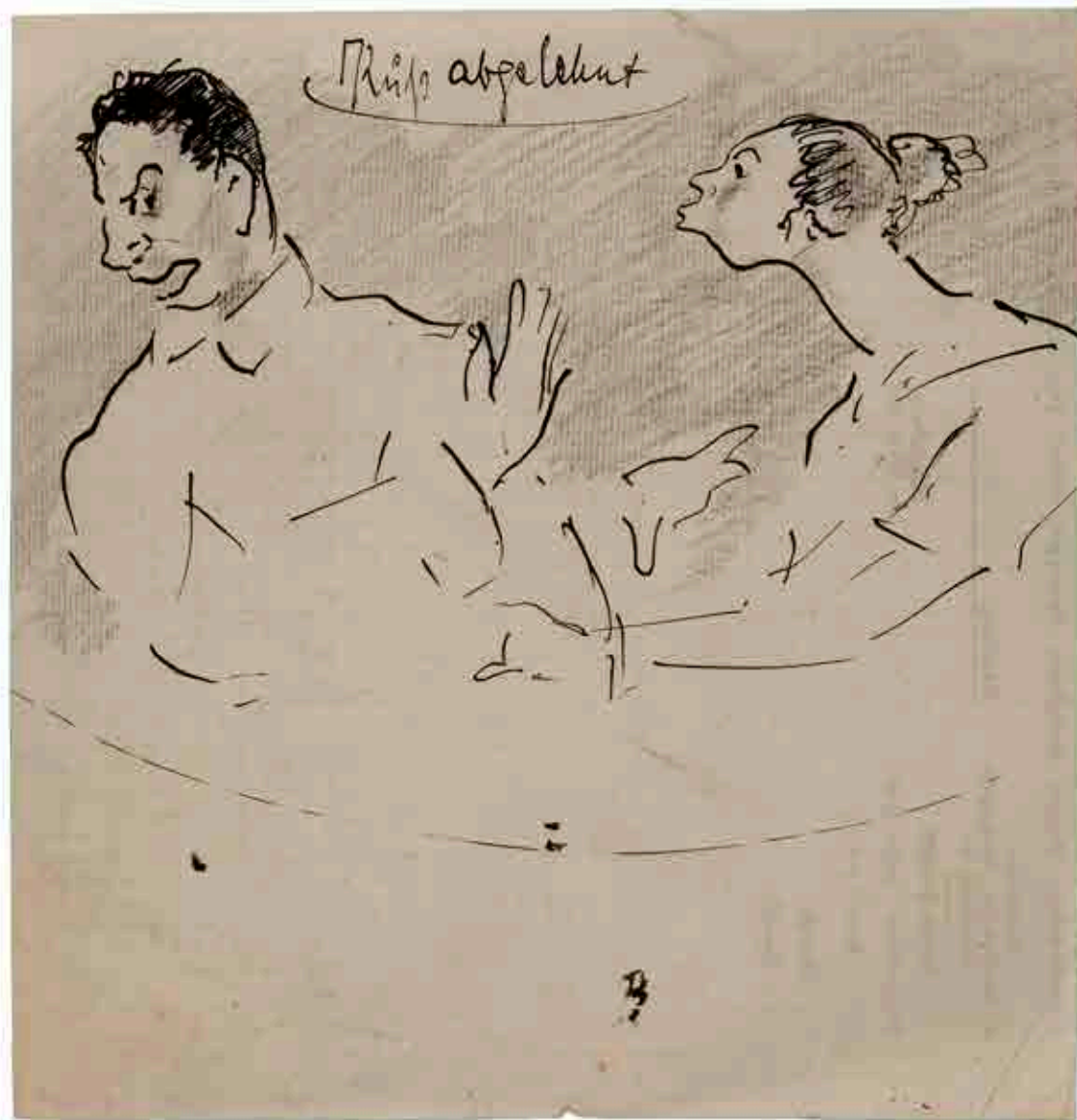
8
Studies of Dancers /
Studie von Tänzern
 1913
 Black ink on paper /
 Schwarze Tusche auf Papier
 13.8 × 10.2 in. / 35 × 26 cm
 Private collection / Privatsammlung



Fig. 73
 Verso: *Portrait of Spectacled Male in Profile /*
Bildnis eines Bebrillten Mannes im Profil
 c. / ca. 1913
 Black ink on graph paper /
 Schwarze Tusche auf Rechenpapier
 6 × 3.7 in. / 15 × 9.3 cm
 Private collection / Privatsammlung



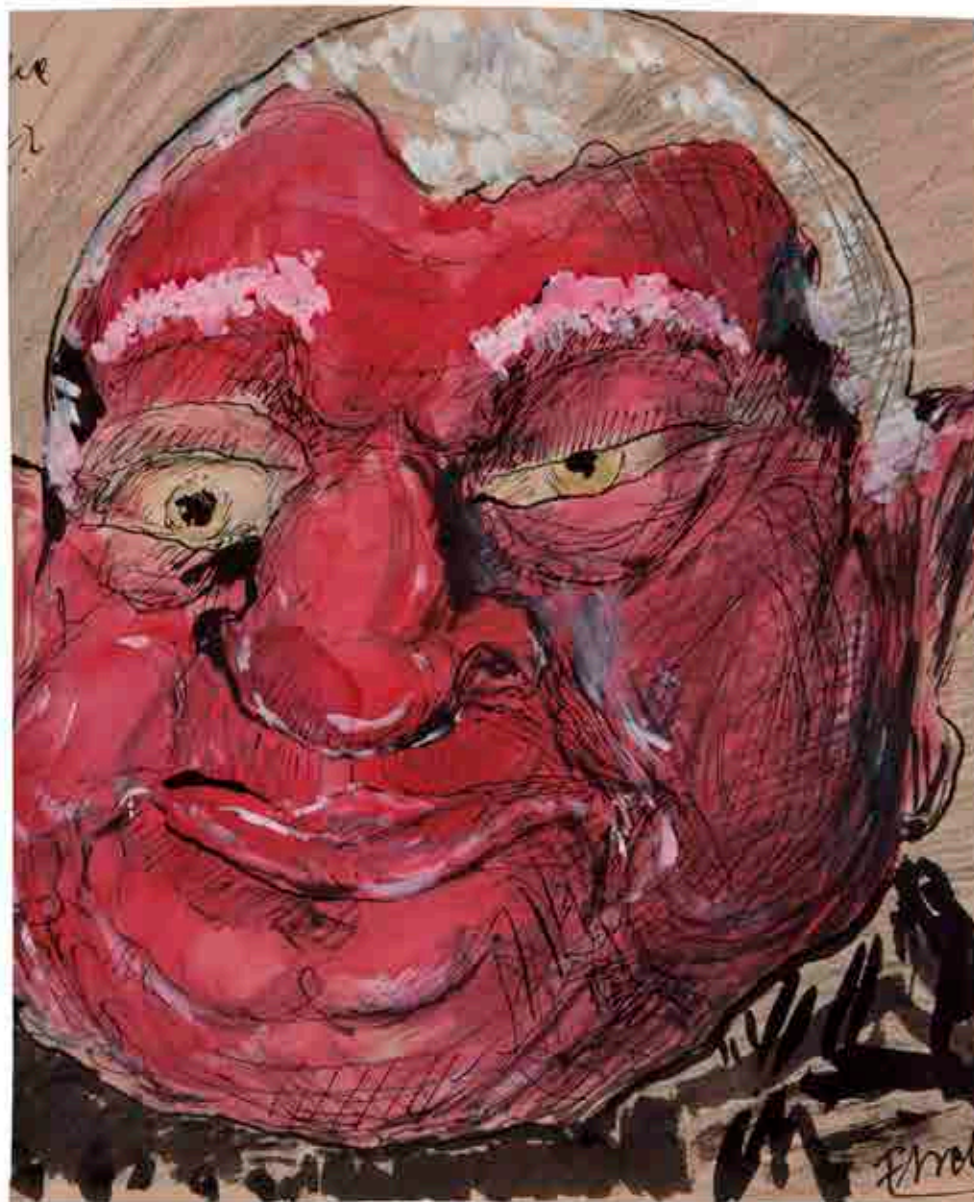
9
Male Portrait in Profile /
Männerbildnis im Profil
 c. / ca. 1913
 Black ink on graph paper /
 Schwarze Tusche auf Rechenpapier
 6 × 3.7 in. / 15 × 9.3 cm
 Private collection / Privatsammlung



10
 "Kiss rejected" / "Kuss abgelehnt"
 c. / ca. 1913
 Black ink and graphite on graph paper / Schwarze Tusche und
 Graphit auf Rechenpapier
 9 x 8.6 in. / 22.7 x 21.8 cm
 Private collection / Privatsammlung



11
 "The Intriguer" / "Der Intrigant"
 c. / ca. 1913
 Black ink over graphite on paper / Schwarze Tusche über
 Graphit auf Papier
 8.9 x 5.6 in. / 22.5 x 14.2 cm
 Nicole Trau Collection / Nicole Trau Sammlung



12
Male Portrait in Red / Männerbildnis in Rot
 c. / ca. 1915
 White gouache over graphite, watercolour and black ink on paper / Weisse Gouache über Graphit, Aquarell und schwarze Tusche auf Papier
 10.5 × 8.7 in. / 26.6 × 22 cm
 Private collection / Privatsammlung



13
Burial / Beerdigung
 c. / ca. 1919
 White gouache over black ink on paper / Weisse Gouache über schwarzer Tusche auf Papier
 8.7 × 10.6 in. / 22 × 27 cm
 Private collection / Privatsammlung

Here, a male dominated congregation gathers in front of a round grave that hints to an urn burial. Lightly sketched crosses in the background confirm the setting as a Christian cemetery. While the individual on the upper left apparently offering a declamation at the gravesite offers no evidence of his religious identity, at least one figure, on the lower left, who gestures in distinct grief, can be identified by his hat, coat, and apparent side-lock as traditional Eastern European Jew.

Hier versammelt sich eine vorwiegend männliche Gruppe vor einem runden Grab, das auf ein Urnenbegräbnis hinweist. Die leicht skizzierten Kreuze im Hintergrund bestätigen den Handlungsort als christlichen Friedhof. Während die offenbar eine Grabesrede haltende Person oben links keinerlei Hinweis auf ihre religiöse Identität gibt, ist mindestens eine Figur zu erkennen, mit ausgesprochener Trauergestik unten links, die anhand ihres Hutes, Mantels und offensichtlicher Schläfenlocken als traditioneller osteuropäischer Jude identifiziert werden kann.





15
Study of Conductor and Musicians /
Studie von Dirigenten und Musikern
 1913
 Black ink on paper / Schwarze Tusche auf Papier
 13.7 × 10.9 in. / 34.8 × 27.6 cm
 Private collection / Privatsammlung



16
Conductor / Dirigent
 c. / ca. 1913
 Black ink over graphite on paper /
 Schwarze Tusche über Graphit auf Papier
 10.2 × 7.8 in. / 25.8 × 19.8 cm
 Nicole Trau collection /
 Nicole Trau Sammlung

Beethoven

You source
of harmonious eternalities.
Frenzied chords of your soul =
Out of the depths: where minds are born.

Where words stammer =
You must enflame them: -
To
your—your God's—glory.
To the tumult
of the ecstatic Spirit!!

(Poems Vol. 1, p. 12)



17
Violinist / Violinist
c. / ca. 1913
Graphite on paper / Graphit auf Papier
11.2 × 7.7 in. / 28.4 × 19.5 cm
Private collection / Privatsammlung

Beethoven

Quell Du
Getöner Ewigkeiten.
Aufrauschen Deiner Seele Saiten =
Aus Tiefen: wo die Sinne stammen.

Wo Worte stammeln =
Musst Du sie entflammen: -
Zu
Deiner, Deines Gottes Ehren.
Zum Brausen
Der Verklärung Geist!!

(Gedichtband 1, S. 12)



18
Beethoven
c. / ca. 1920
Graphite on paper / Graphit auf Papier
10 × 9 in. / 25.3 × 23 cm
Private collection / Privatsammlung



19
Beethoven
c. / ca. 1924
Graphite on paper / Graphit auf Papier
12.5 × 15.3 in. / 31.6 × 39 cm
Private collection / Privatsammlung

20

Beethoven

1924/1945

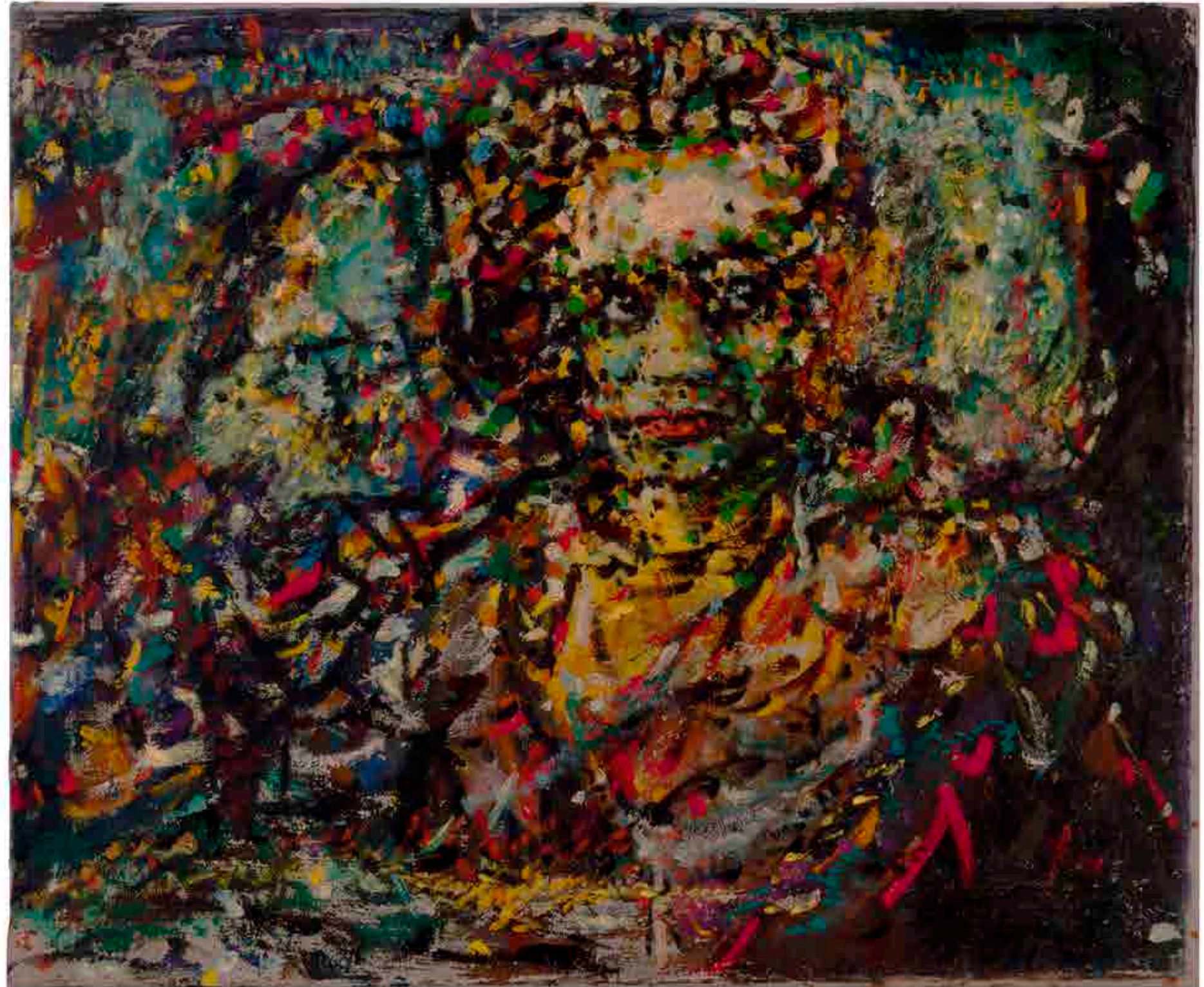
Oil on canvas /

Öl auf Leinwand

38.5 × 47 in. / 97.5 × 119 cm

Private collection /

Privatsammlung





21
Male Portrait in Profile /
Männerbildnis im Profil
 c. / ca. 1914
 Graphite on paper /
 Graphit auf Papier
 11.3 × 10 in. / 28.8 × 25.3 cm
 Private collection /
 Privatsammlung



22
Kneeling Male Nude /
Männlicher Akt Knieend
 c. / ca. 1914
 Oil on canvas / Öl auf Leinwand
 47 × 33.5 in. / 120 × 85 cm
 Private collection /
 Privatsammlung

23

"Loner" / "Der Vereinsamte"

c. / ca. 1914

Oil on canvas / Öl auf Leinwand

47.2 × 37.4 in. / 120 × 95 cm

Private collection / Privatsammlung

A naked, isolated figure, his head tilted down and his eyes virtually closed, is placed against a stormy sky. If the world in which he stands so alone pushes heavily against him he has a distinctly powerful enough musculature to withstand its pressure — not without pain, but without giving in. His hands are also noticeably large, like the hands, particularly of Rabbi Loew in the artist's *Golem* (Cat. 30). These are hands that can wrestle the world itself to the ground. Most intriguingly, his flesh, highlighted and outlined in black, is primarily yellow. This is the color used for centuries in Western, Christian art to symbolize and signify Judas, the betrayer — and by extension, the Jews. (Ori Z. Soltes, Washington)

Eine nackte, isolierte Figur, den Kopf zur Seite gesenkt, die Augen praktisch geschlossen, ist vor einem stürmischen Himmel platziert. Wenngleich die Welt, in der er so alleine steht, ihn schwer bedrückt, hat er doch ausgeprägt kraftvolle Muskeln, um dem Druck zu widerstehen — nicht ohne Schmerzen, aber doch, ohne nachzugeben. Seine Hände sind ebenfalls auffallend groß, wie die Hände insbesondere von Rabbi Löw im *Golem* (Kat. 30). Das sind Hände, die selbst die Welt zu Boden ringen können. Am faszinierendsten aber ist sein Fleisch, farbig hervorgehoben, schwarz umrandet und überwiegend gelb. Das ist die Farbe, die über Jahrhunderte in westlicher, christlicher Kunst benutzt wurde, um Judas, den Verräter, zu symbolisieren und zu kennzeichnen — und darüber hinaus alle Juden. (Ori Z. Soltes, Washington)





24

*Figural Composition (Inferno?) /
Figurenkomposition (Inferno?)*

1915

White gouache and black ink over
watercolour and graphite on paper /
Weisse Gouache und schwarze Tusche
über Aquarell und Graphit auf Papier
18.2 × 23 in. / 46 × 58.5 cm

Private collection / Privatsammlung



25

Study for Golgotha / Studie für Golgotha
c. / ca. 1915

Black ink and graphite on paper /
Schwarze Tusche und Graphit auf Papier
18.5 × 18.1 in. / 42 × 47 cm

Private collection / Privatsammlung

Golgotha

In 1915, Fritz Ascher addresses the crucifixion of Christ in the painting *Golgotha* (Cat. 26). He deviates from traditional iconography by placing the three crosses with Jesus and the thieves so close to the upper edge that they are partially cut off. Maria is barely recognizable, cowering beneath her son's cross. The many people in the foreground, fleeing from a mounted soldier, are the actual subject.

Several preliminary studies elucidate the development of the concept for the image: Figures 7.4 and 7.5 show the pictorial invention phase: While studies of the crucified and additional characters are arbitrarily arranged in the first, the people are coalescing in front of the background in the second. With only one figure on a cross and a foreground scene that can be interpreted as a blessing, the sketch does deviate from the remaining studies. The drawings in Figures 7.6 and 7.7 are compositionally almost identical. The reduced number of figures relative to the painting produces a calmer effect, and the crosses seem more dominant. Cat. 25 shares many similar details with the final version. In the painting, however, Ascher moves the viewer closer to the figures in the foreground, such that the viewer becomes one of them. At the same time, the artist creates distance between the figures on the crosses, by sending them to

the background. As a result, between the drawings and the painting, the focus shifts from the crucifixion to what's happening in the foreground.

The crucifixion as motif is frequently employed by artists in the 20th century.⁵ They often differentiate it from its original meaning of mankind's salvation from original sin and associate it with a personal or historical statement. Examples are Emil Nolde (Fig. 7.8, 1912) and Max Beckmann (*Deposition from the Cross*, 1917, Museum of Modern Art, New York 328.1955). While Beckmann's *Deposition from the Cross* was influenced by his experiences as a soldier in World War I, Nolde's *Crucifixion*, as a component of the polyptych *The Life of Christ*, is an intentional visualization of religious sensibility and spirituality.⁶ Ascher might have seen Nolde's work in an exhibition — in Münster, Munich, or Hamburg, for example — or at least read one of the many articles about it.⁷ In Nolde's work, the cross extends to the edge of the picture because it occupies the entire length of the canvas, confronting the viewer with its size.

Comparison of the 20th-century crucifixion images and Ascher's painting reveal that he chose an atypical manner of representation for the subject, one not found among any of his contemporaries, thereby developing his own pictorial language. In addition, after 1919 he produced many sketches concerned with the Stations of the Cross. Examples of this are the scourged Christ (PW1123) and the grief-stricken Mary holding her dead son in her arms (PW2064). They are very emotionally charged. The artist clearly expresses the characters' pain and suffering. In this manner, the pieces are reminiscent of works by Käthe Kollwitz, in which she comes to terms with the death of her son in World War I (for example Fig. 4.9.).

(Wiebke Hölzer, Berlin)

5 See Hildburg / Möllers 2013.

6 Cf. on Nolde: Dietrich 2014, pp. 105–125; and on Beckmann: Schütt 2011, p. 78.

7 Woesthoff 2000, p. 63.

Golgotha

1915 beschäftigt sich Fritz Ascher in dem Gemälde *Golgotha* (Kat. 26) mit der Kreuzigung Christi. Indem er die drei Kreuze mit Jesus und den Schächern so weit an den oberen Bildrand setzt, dass sie sogar angeschnitten werden, weicht er von der traditionellen Ikonografie ab. Nur schwer zu erkennen ist Maria, die vor dem Kreuz ihres Sohnes kauert. Die vielen Menschen, die im Vordergrund zudem vor einem berittenen Soldaten fliehen, sind das eigentliche Thema.

Einige Vorstudien verdeutlichen die Entwicklung der Bildidee: Die Blätter Figs. 7.4 und 7.5 zeugen von der Phase der Bildfindung: Während auf dem ersten noch Studien des Gekreuzigten und des weiteren Bildpersonals frei angeordnet sind, fügen sich die Menschen auf dem zweiten bereits vor einem Hintergrund zusammen. Die Zeichnungen Figs. 7.6 und 7.7 sind kompositionell nahezu identisch. Durch die im Vergleich zum Gemälde reduzierte Personenzahl wirken sie ruhiger, wodurch die Kreuze dominanter erscheinen. Kat. 25 stimmt in vielen Details mit der Endfassung überein. Ascher rückt jedoch auf dem Gemälde den Betrachter näher an das Bildpersonal im Vordergrund heran, sodass dieser ein Teil von ihm wird. Gleichzeitig baut der Künstler Distanz zu den Gekreuzigten auf, indem er sie in den Hintergrund versetzt. Folglich verschiebt sich der Fokus zwischen Zeichnungen und Gemälde von der Kreuzigung auf das Geschehen im Vordergrund.

Das Motiv der Kreuzigung wird im 20. Jahrhundert häufig von Künstlern thematisiert.⁸ Oftmals trennen sie es von seiner ursprünglichen Bedeutung als Erlösung der Menschen von der Erbsünde und verknüpfen es mit einer persönlichen oder historischen Aussage. Exemplarisch seien Emil Nolde (Fig. 7.8, 1912) und Max Beckmann (*Kreuzabnahme*, 1917, Museum of Modern Art, New York 328.1955) genannt. Während Beckmanns *Kreuzabnahme* von seinen Erlebnissen als Soldat im Ersten Weltkrieg beeinflusst ist, strebt Nolde mit seiner *Kreuzigung* als Bestandteil des Polyptychons *Das Leben Christi* eine Visualisierung von religiösem Empfinden und Geistigkeit an.⁹ Es ist möglich, dass Ascher Noldes Werk in einer Ausstellung — beispielsweise in Münster, München oder Hamburg — sah oder zumindest in einem der zahlreichen Artikel davon las.¹⁰ Bei Nolde tangiert das Kreuz den oberen Bildrand, da es die volle Höhe der Leinwand einnimmt und damit den Betrachter mit seiner Größe konfrontiert.

Eine Gegenüberstellung von Kreuzigungsabbildungen des 20. Jahrhunderts und Aschers Gemälde zeigt, dass er eine untypische Darstellungsweise für das Thema wählt, die sich bei keinem seiner Zeitgenossen findet, und damit seine eigene Bildsprache entwickelt. Darüber hinaus entstehen nach 1919 zahlreiche Skizzen, die sich mit verschiedenen Stationen des Passionsweges Christi befassen. Beispiele hierfür sind der gezeißelte Christus (PW1123) und Maria, die schmerzerfüllt ihren toten Sohn in den Armen hält (PW2064). Sie sind emotional stark aufgeladen, Schmerzen und Leiden der Charaktere bringt der Künstler deutlich zum Ausdruck. Dadurch erinnern die Werke an Arbeiten von Käthe Kollwitz, in denen sie den Tod ihres Sohnes im Ersten Weltkrieg verarbeitet (siehe beispielsweise Fig. 4.9.).

(Wiebke Hölzer, Berlin)

Fig. 7.5
Study for Golgotha /
Studie für Golgotha
c. / ca.1918
Black ink on graph paper /
Schwarze Tusche auf
Rechenpapier
9.6 × 8.3 in. / 24.5 × 21 cm
Private collection /
Privatsammlung



8 Siehe Hildburg / Möllers 2013.

9 Vergleiche zu Nolde Dietrich 2014, S. 105–125; sowie zu Beckmann Schütt 2011, S. 78.

10 Woesthoff 2000, S. 63.

Fig. 7.4
Study for Golgotha /
Studie für Golgotha
c. / ca.1918
Black and light brown ink
on graph paper /
Schwarze und hellbraune
Tusche auf Rechenpapier
8.5 × 11 in. / 21.5 × 28 cm
Private collection /
Privatsammlung



Fig. 7.6
Study for Golgotha /
Studie für Golgatha
c. / ca.1918
Black ink on graph paper /
Schwarze Tusche
auf Rechenpapier
8,5 × 10.2 in. / 21.5 × 25.8 cm
Private collection /
Privatsammlung

Fig. 7.7
Study for Golgotha /
Studie für Golgatha
c. / ca.1918
Black ink over graphite
on ochre paper /
Schwarze Tusche über Graphit
auf ocker Papier
10.4 × 12 in. / 26.5 × 31.5 cm
Private collection /
Privatsammlung



Crucifixion

Three crosses
tower into the heavens.
Clouds sweep along,
the storm shrieks.
Swirling downward
the light endures –
the soul
to all the world directed.

Yet
these there, -
tarrying and brought low, -
dozing in growing darkness
and a Wonder shuddering -
touches them =
a huge presentiment –
“lost”!!

(Poems Vol. 1, undated, p. 88)

Kreuzigung

Drei Kreuze
ragen in die Himmel.
Gewölke peitscht,
umkreischt der Sturm.
Herabgefunden
währte Licht –
Die Seele
weltenan zu weisen.

Doch
Die dort, -
harrend und geduckt, -
Dumpf dämmernd
und ein Wunder schauernd -
Sie rührt es =
ahnungsgross –
„Verloren“!!

(Gedichtband 1, undatiert, S. 88)

To Christ

Refuge you were entirely –
Your life a parable.
A Spirit stirred from the highest.
Experience, blending the most noble =
Borne where the godly appears.

So well he glimmers through endless time,
In his pure, forward simplicity.
Yet oh, where the human calls –
: He abides indeed on those rungs;
that are only dark – for Good encircling he remains.

(Poems Vol. 5, 1942, p. 40, no. 64)

An Christus

Hort warst Dus ganz –
Dein Leben Gleichnis.
Ergriffen von der Höhe Geist.
Erfahrung, Edelstes vereinend =
Getragen wo es Göttlich scheint.

So leuchtet wohl für ewge Zeiten,
in seiner Schlichkeit, Reine fort.
Doch ach, wo Menschliches berufen –
: Verbleibt dies doch an jenen Stufen;
Was dunkel nur – um Gutes kreisend bleibt.

(Gedichtband 5, 1942, S. 40, Nr. 64)



Fig. 7.8 (see Fig. 4.8)
Emil Nolde
Life of Christ, center panel: Crucifixion /
Das Leben Christi, zentrale Tafel: Kreuzigung
1911-12
Oil on canvas / Öl auf Leinwand
94.5 × 80 in. / 240 × 205 cm
Nolde Stiftung Seebüll -
Neukirchen, Germany

Judas Iscariot

I am impelled toward this,
I cannot run away.
The furies won't allow me
to escape.
I wanted once
to be won in spirit.
For the sake of gold
I must be lost.
For me betrayal was
destiny.
So I accuse as
murderer,
the robber of my
soul.
I did not want it,
I was merely weak.
I loved who just now
was dying.

(Poems Vol. 4, p. 109 (116), no. 169)

Judas Ischariot

Treibt es mich hin,
Kann nicht entrinnen.
Mich lässt die Furie
Nicht entgehn.
Ich wollte einst im
Geist gewinnen.
Am Gelde musst
Ich untergehn.
Mir ward Verrat
Von der Bestimmung.
So klag ich den als
Mörder an,
der Räuber meiner
Seele ward.
Ich wollt es nicht,
ich war nur schwach.
Ich liebte wer nun
Starb.

(Gedichtband 4, S. 109 (116), Nr. 169)

26
Golgotha / Golgatha
1915
Oil on canvas / Öl auf Leinwand
53.4 × 69 in. / 135.5 × 175 cm
Private collection / Privatsammlung





27
Figure Study / Figurenstudie
 c. / ca. 1916
 Graphite on paper / Graphit auf Papier
 6.7 × 8 in. / 17 × 20.5 cm
 Private collection / Privatsammlung

28
*Male Portrait (Study for Golem) /
 Männliches Portrait (Studie für Golem)*
 c. / ca. 1916
 Graphite and brown watercolour on paper /
 Graphit und braunes Aquarell auf Papier
 13.4 × 10 in. / 34 × 25.3 cm
 Private collection / Privatsammlung



29
Male Portrait / Männerbildnis
 1916
 Graphite on paper / Graphit auf Papier
 14.3 × 10.7 in. / 36.3 × 27.1 cm
 Private collection / Privatsammlung

30

The Golem / Der Golem

1916/1945

Oil on canvas / Öl auf Leinwand

55.3 × 71.9 in. / 140.5 × 182.5 cm

Jewish Museum Berlin GEM 93 2 o /

Jüdisches Museum Berlin GEM 93 2 o





31
Male Nude (Study for Golem) /
Männlicher Akt (Studie für Golem)
 1916
 Graphite on ochre paper / Graphit auf ocker Papier
 17.2 × 12.2 in. / 43.7 × 31 cm
 Private collection / Privatsammlung



32
Male Nude Holding Rock (Sisyphus?) /
Männlicher Akt Stein Haltend (Sisyphos?)
 1916
 White gouache over graphite,
 watercolour and black ink on paper /
 Gouache über Graphit, Aquarell
 und schwarze Tusche auf Papier
 15.6 × 12 in. / 39.6 × 30.6 cm
 Private collection / Privatsammlung



33
Horse and Rider / Pferd und Reiter
 c. / ca. 1916
 Gouache over graphite, watercolour
 and black ink on paper /
 Gouache über Graphit, Aquarell
 und schwarze Tusche auf Papier
 13.3 × 10.5 in. / 34 × 26.5 cm
 Private collection / Privatsammlung



34
*Male Nude Carrying Female Nude /
 Männlicher Akt Weiblichen Akt Tragend*
 c. / ca. 1916
 White gouache over graphite, watercolour
 and black ink on paper /
 Weisse Gouache über Graphit, Aquarell
 und schwarze Tusche auf Papier
 15.6 × 12 in. / 39.6 × 30.6 cm
 Private collection / Privatsammlung

35

Female Nude / Weiblicher Akt

1916

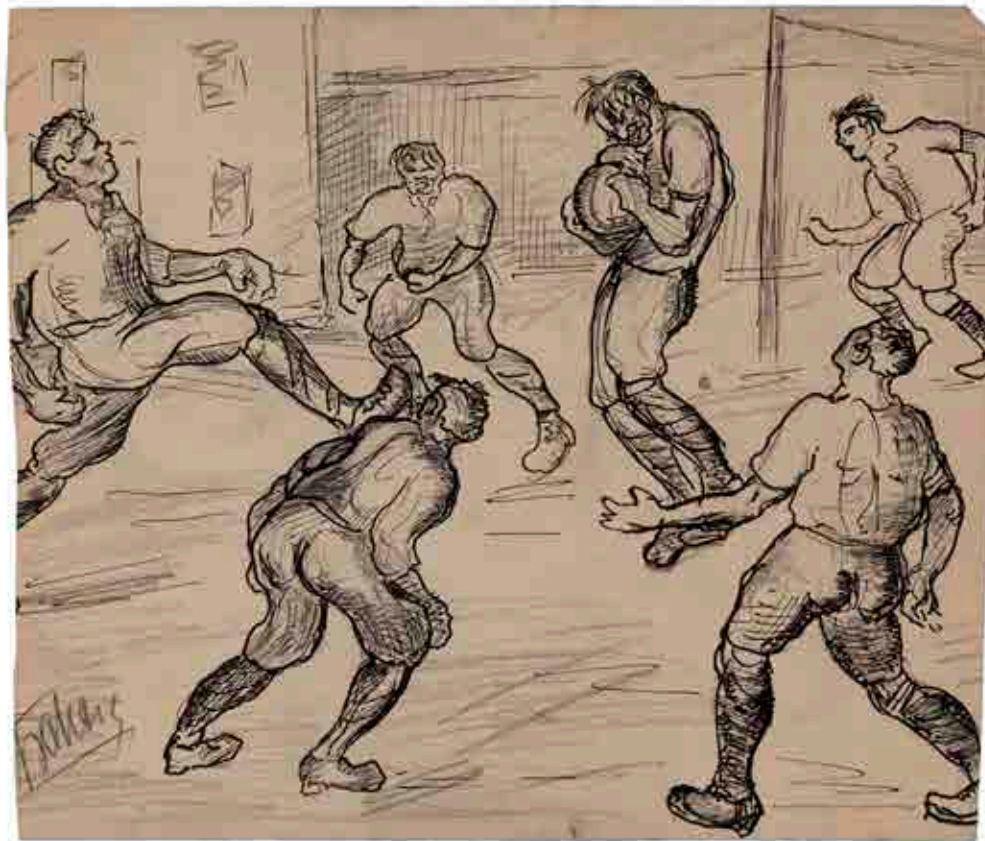
White gouache over graphite, watercolour
and black ink on paper /

Weisse Gouache über Graphit, Aquarell
und schwarze Tusche auf Papier

17.3 × 12.2 in. / 44 × 31 cm

Private collection / Privatsammlung





36
Soccer Players / Fussballspieler
 c. / ca. 1916
 Black ink and graphite on paper /
 Schwarze Tusche und Graphit auf Papier
 10.6 × 12.5 in. / 27 × 31.8 cm
 Private collection / Privatsammlung



37
Two Men Boxing / Zwei Boxer
 1916
 White gouache over graphite, watercolour
 and black ink on paper /
 Weiße Gouache über Graphit, Aquarell
 und schwarze Tusche auf Papier
 12.2 × 17.1 in. / 31 × 43.5 cm
 Private collection / Privatsammlung

Fig. 7.9
Enrico Caruso as Canio,
Foto 11 April 1919
Ebay 6a00d8341c630a53e
fo1157100f56f970c

Bajazzo

The story of Bajazzo inspired Fritz Ascher to create 15 works that still remain, five of which are in the catalogue (Cats. 38-41, 58). The clown figure is best known from the opera *Pagliacci*, by composer Ruggero Leoncavallo, which premiered in 1892. In the two-act play, farmer Silvio and his lover Nedda can no longer conceal their liaison from her husband, Canio, the leader of a comedy troupe. The situation comes to a head during a performance: Bajazzo, played by Canio, can no longer distinguish between reality and the play. He stabs his wife, who is playing the part of Columbine, and her lover, with a knife. Only then does the audience realize what is happening before its very eyes.



Probably the biggest inspiration for this group of works were the performances of the opera in Berlin. Vocalist Enrico Caruso played Bajazzo, for example—one of his most noted roles, not least because of the disc recordings still available today—at the Royal Opera in October 1913, among others.¹¹ Through his engagement with the play, Fritz Ascher became one of many artists grappling with the culture of metropolitan entertainment in Berlin and capturing it in their art. His interest in musical themes in general is also evident in representations of Beethoven (Cat.18-20, 61), conductors (Cat. 15, 16), and violinists (Cat. 17).

Fritz Ascher seizes upon the climactic scene in a colored pencil drawing (Cat. 38). Bajazzo is standing next to a curtain, gazing at the viewer. Silvio and Nedda lie before him, both racked with pain from the stabbing. The oil painting *Bajazzo und Artisten* (Bajazzo and Artists, Cat. 39), also portrays three protagonists. As the wife turns away, Bajazzo attacks her lover. The artist later applied spots of color to the scene.

As a further focus of the group of works, Bajazzo evolves as an individual subject, whose facial expressions and gestures interest Ascher in particular. In another oil painting (Cat. 41), the clown is striding toward the left edge of the picture, with a sad expression. The piece is dominated by bold brushwork added in 1945.¹² In a partially colored drawing (Cat. 40), Ascher presents Bajazzo in a three-quarter portrait. Overcome, he grasps his chest, and his facial features reveal him as an afflicted ego. His wide ruff and the black vertical lines beneath his eyes are particularly characteristic for the clown, which are also present in an additional study (Cat. 58), produced in 1963, nearly 50 years after Ascher’s first sketches of the Bajazzo theme, which held the artist’s imagination nearly his whole life long. Besides drawings and paintings, he created several lithographs as well. Ascher did not express this interest through pictures alone, however. He also composed poetry on the subject, writing between 1942 and 1945:

Clown

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, p. 211, no. 376)

(Wiebke Hölzer, Berlin)

Bajazzo

Die Geschichte des Bajazzo hat Fritz Ascher zu 15 heute noch erhaltenen Werken inspiriert, fünf davon sind im Katalog zu finden (Kats. 38-41, 58). Die Clownsfigur kam vor allem durch die 1892 uraufgeführte Oper „Pagliacci“ des Komponisten Ruggero Leoncavallo zu Ruhm. In dem zweiaktigen Stück können der Bauer Silvio und seine Geliebte Nedda ihre Liason nicht länger vor deren Mann Canio, dem Kopf einer Komödiantentruppe, geheim halten. Während einer Aufführung spitzt sich die Situation zu: Bajazzo, gespielt von Canio, unterscheidet nicht mehr zwischen Realität und Spiel. Er sticht seine Frau, welche die Figur der Columbine verkörpert, und ihren Liebhaber mit einem Messer nieder. Erst jetzt realisiert auch das Publikum, was wirklich vor seinen Augen geschieht.

Die wohl größte Inspirationsquelle zu dieser Werkgruppe waren die Aufführungen der Oper in Berlin. Beispielsweise verkörperte der Sänger Enrico Caruso den Bajazzo — eine seiner bekanntesten Rollen, nicht zuletzt durch bis heute erhaltenen Schallplattenaufnahmen — unter anderem im Oktober 1913 in der Königlichen Oper.¹³ Durch seine Beschäftigung mit dem Stück wird Fritz Ascher zu einem der zahlreichen Künstler, die sich in Berlin mit der großstädtischen Unterhaltungskultur auseinandersetzen und sie in ihren Kunstwerken festhalten. Sein Interesse für musikalische Themen im Allgemeinen zeigt sich auch in Darstellungen zu Beethoven (Kat.18-20, 61), zu Dirigenten (Kat. 15, 16) und Violinisten (Kat. 17).

Fritz Ascher greift den Höhepunkt der Handlung in einer kolorierten Bleistiftzeichnung auf (Kat. 38). Bajazzo steht neben einem Vorhang und blickt den Betrachter an. Vor ihm liegen Silvio und Nedda, beide schmerzzerfüllt vom Messerstich. Das Ölgemälde *Bajazzo und Artisten* (Kat. 39) zeigt ebenfalls die drei Protagonisten. Während sich die Frau wendet, greift Bajazzo gerade ihren Liebhaber an. Die Farbtupfen, welche über die Szene gelegt sind, fügte der Künstler nachträglich hinzu.

Als weiterer Schwerpunkt der Werkgruppe bildet sich Bajazzo als Einzelfigur heraus, vor allem dessen Mimik und Gestik interessieren Ascher: Auf einem anderen Ölgemälde (Kat. 41) schreitet der Clown mit trauriger Mine zum linken Bildrand. Das Werk wird dominiert von einer kühnen Pinselführung, die 1945 ergänzt wurde.¹⁴ Auf einer teilweise kolorierten Zeichnung (Kat. 40) stellt Ascher den Bajazzo im Dreiviertelportrait dar. Er fasst sich ergriffen an die Brust und seine Gesichtszüge zeigen ihn als leidendes Ich. Charakteristisch für die Clownsfigur sind vor allem der Mühlsteinkragen und die schwarzen, senkrechten Striche an den Augen, welche sich auch auf einer weiteren Studie (Kat. 58) finden. Diese ist 1963 entstanden und damit knapp 50 Jahre nach den ersten Skizzen Aschers zum Thema Bajazzo. Folglich begeisterte es den Künstler nahezu lebenslang. Neben Zeichnungen und Gemälden entstanden auch einige Lithografien. Aber nicht nur malerisch bringt Fritz Ascher dieses Interesse zum Ausdruck, sondern auch in Gedichten. So schreibt er zwischen 1942 und 1945:

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.

(Gedichtband 2, S. 211, Nr. 376)

(Wiebke Hölzer, Berlin)

11 Landesarchiv Berlin, A Rep. 167, Enrico Caruso, No/Box 503 Rez. P. Br. C.

12 On Ascher’s manner of painting, see the article by Rachel Stern, p. 000.

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

14 Siehe zu Aschers Malweise den Beitrag von Rachel Stern, S. 000.

Clown

The masses storm around here.
Benumbed, mute, he stayed sunk in 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, pining
he was scorned
and had a warm soul.

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

(Poems Vol. 4, p. 123 (130), no. 183)

Bajazzo

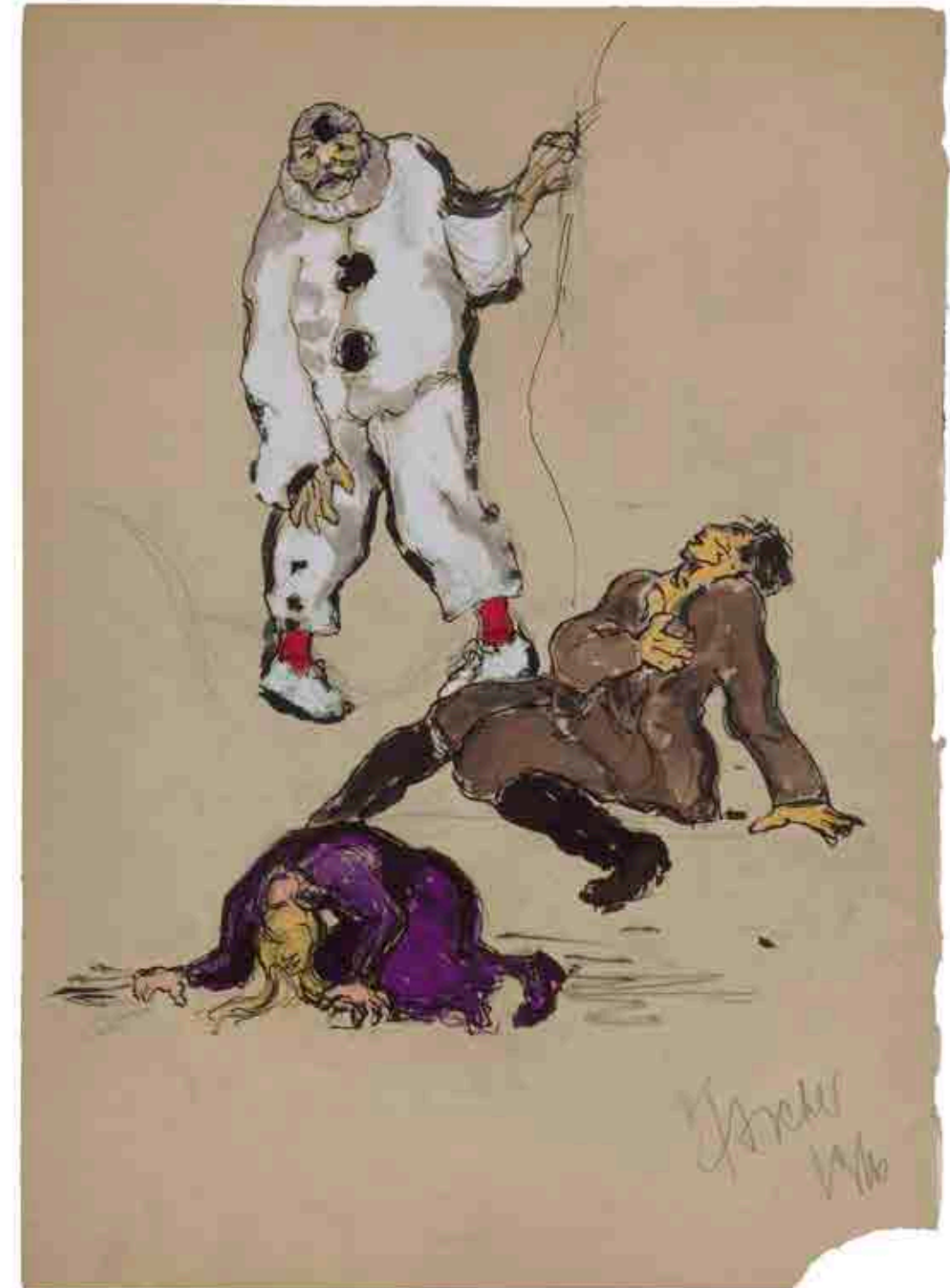
Die Masse stürmte um ihn her.
Starr, stumm, in sich blieb er versunken.
Nur dieses Lächeln
Was sich fand, sprach
Alle Qual, die in ihm lag.

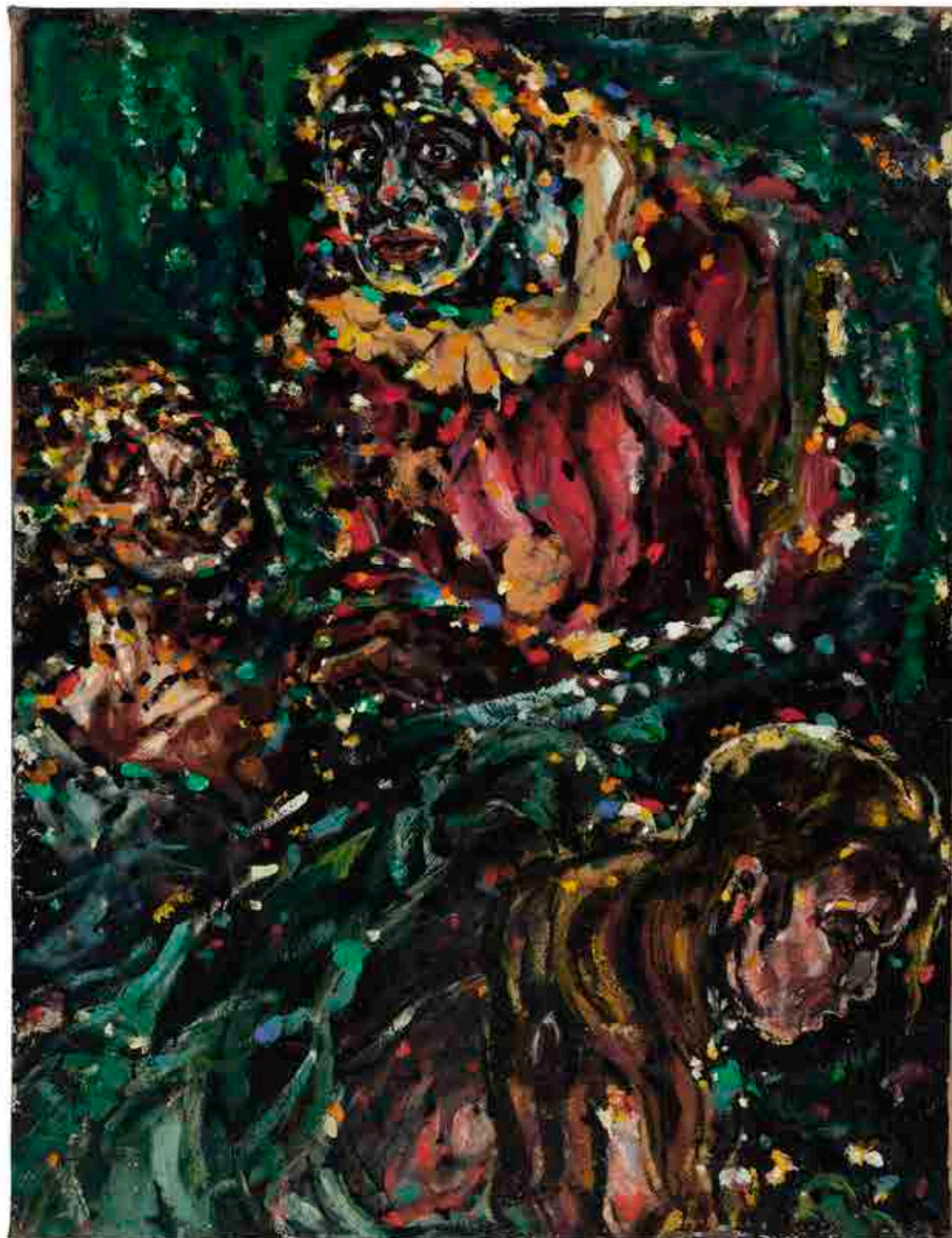
Sein Leben einst ein
bunter Tanz, nach aussen
und ein graues Leer.

Nichts ward erreicht
Wonach er strebte.
Er liebte, Sehnsucht
Ward zum Hohn
Und hatte eine warme Seele.

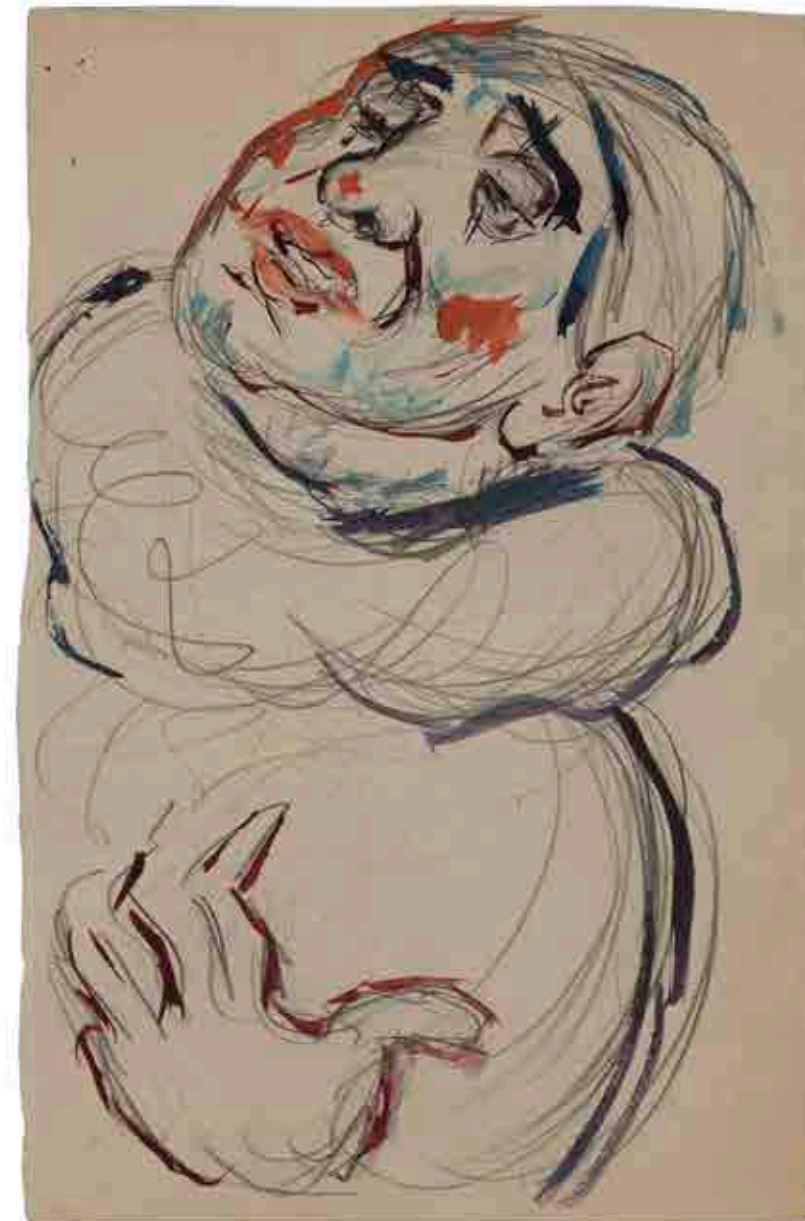
Das Spiel ist aus –
Die Tat geschah.
„Ein ganzer Mensch“ ward
Mörder und gestört.

(Gedichtband 4, S. 123 (130), Nr. 183)



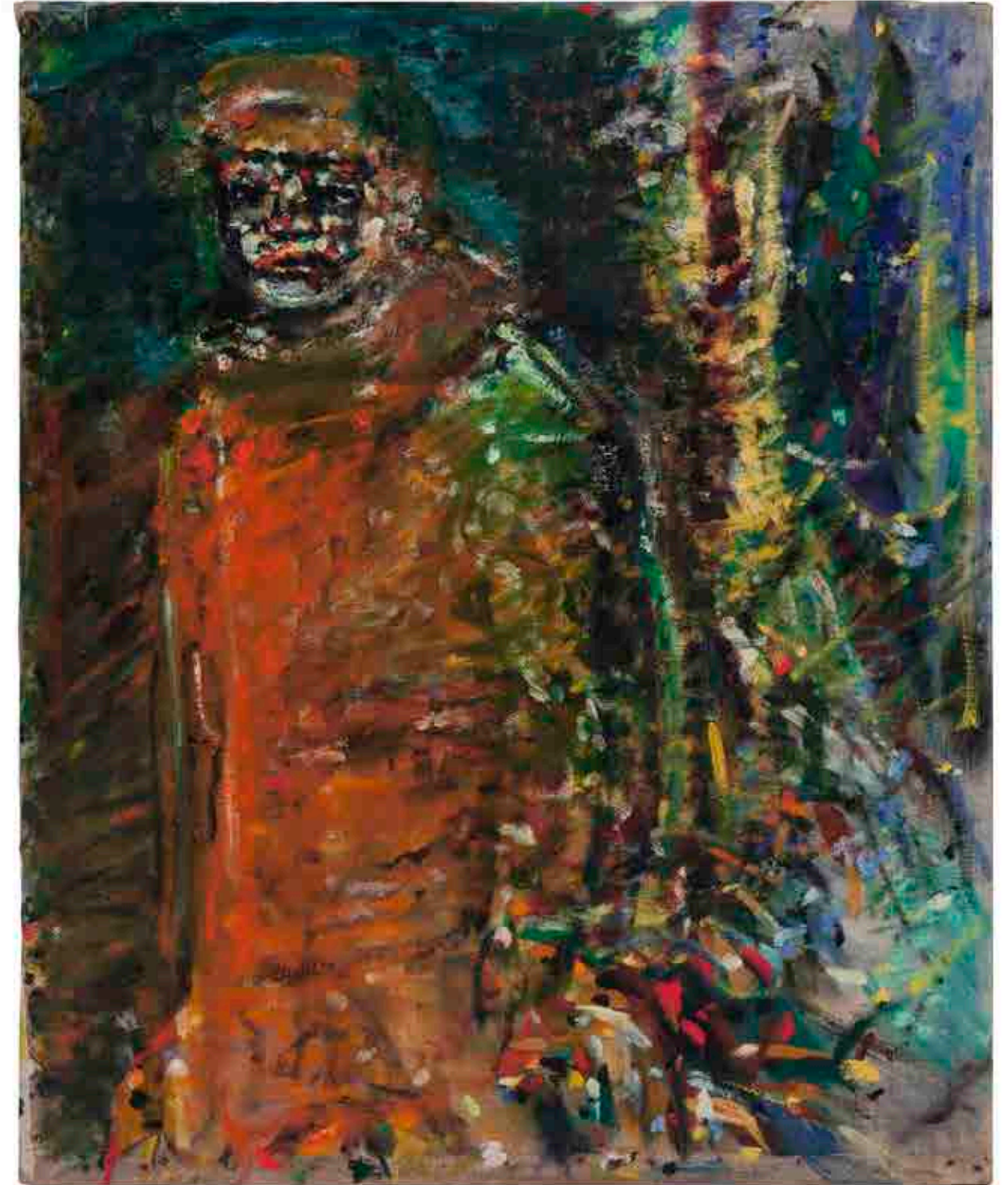


39
"Bajazzo and Artists" /
"Bajazzo und Artisten"
 c. / ca. 1916/1945
 Oil on canvas /
 Öl auf Leinwand
 47 × 36.5 in. / 120 × 93 cm
 Private collection /
 Privatsammlung



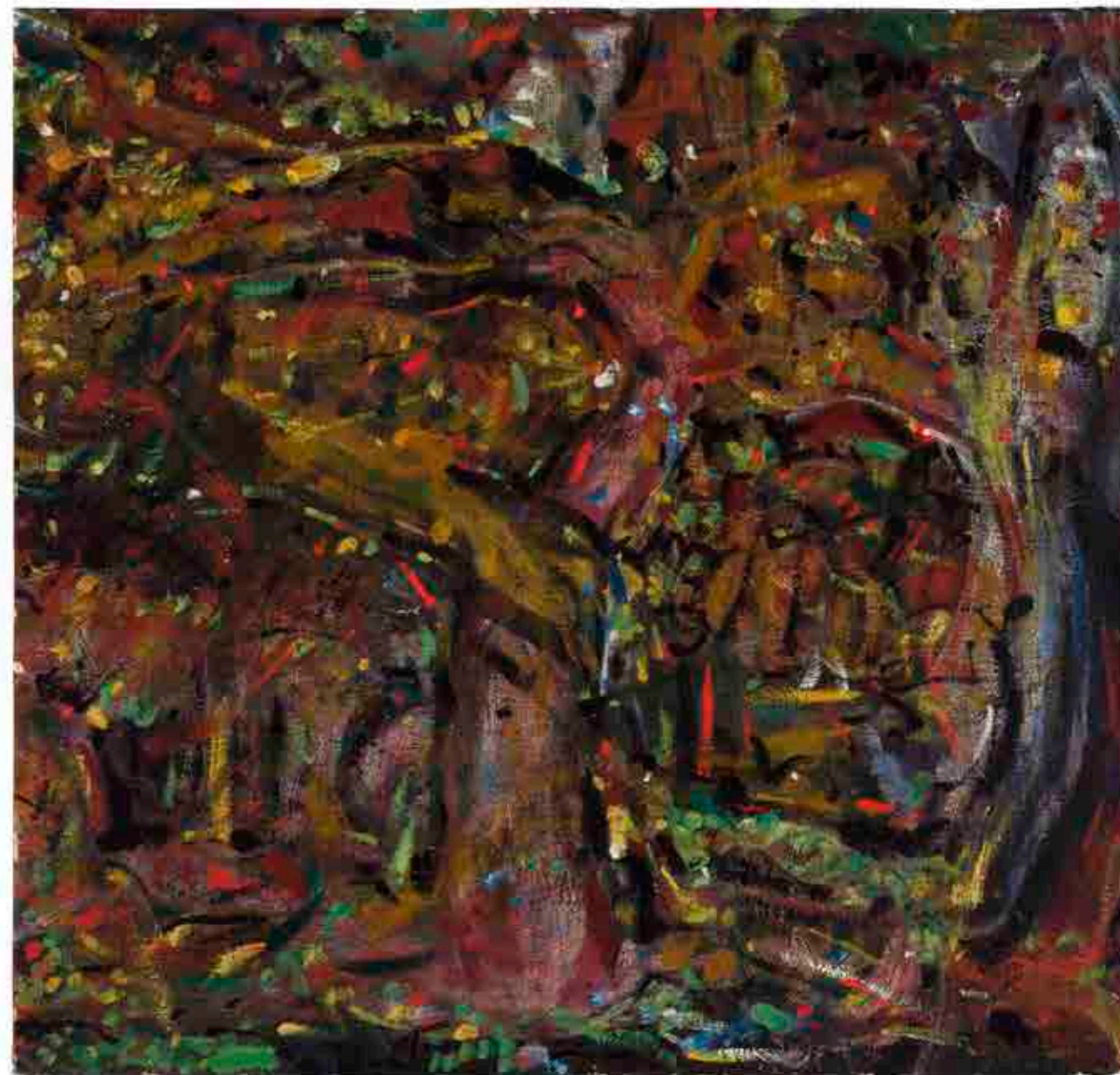
40
Bajazzo
 c. / ca. 1916
 Black ink, watercolour
 and graphite on paper /
 Schwarze Tusche, Aquarell
 und Graphit auf Papier
 14 × 9 in. / 35.8 × 23.2 cm
 Private collection /
 Privatsammlung

41
Bajazzo
1924/1945
Oil on canvas / Öl auf Leinwand
47.6 × 39 in. / 121 × 99 cm
Private collection / Privatsammlung





42
"Moonlit Night" / "Mondnacht"
 c. / ca. 1918
 Oil on canvas / Öl auf Leinwand
 39 × 30 in. / 98.5 × 75.5 cm
 Private collection / Privatsammlung



43
"Forest" / "Wald"
 c. / ca. 1920/1945
 Oil on canvas / Öl auf Leinwand
 37 × 38.8 in. / 94 × 98.5 cm
 Private collection / Privatsammlung

Inferno

Writhing, naked bodies, horrified faces, some contorted with pain and agony—the people in drawings Cat. 24, 44, and 45 appear to be suffering hellish torments.

Created in 1915, Cat. 24 is one of the artist's earlier works. The environment in which the figures are portrayed is unrecognizable. Each character is a different color, and the skin tone and pointed ears on the one in the foreground bring to mind a modern representation of the Devil. The slender bodies with overly long limbs in the studies in Cat. 44 and 45 suggest they were produced during the same period, around 1918. Compositionally, they are not at all similar—while the bodies are fighting with each other in the pencil drawing, each suffers alone in flaming torment in the color drawing. The viewer feels drawn into what's happening in all three works, through close proximity to the characters in the image, as is also the case with the painting *Golgotha*, Cat. 26). This relationship is also established with regard to the visualization of human suffering.

Artists have long taken up the subject of the netherworld, whereby the classical concept of Hades and the Christian notion of the afterlife and hell have been particularly inspiring. Perhaps the most famous depiction of hell is Dante Alighieri's *Divine Comedy* (1307–1321), in which the Inferno is one of three parts, along with Purgatory and Paradise. In the visual arts, the Comedy has had a long history of reception since the 14th century, with Sandro Botticelli and Gustave Doré's illustrations probably the most famous ones created. Ascher even owned an illustrated edition by Doré. Dante and Vergil are present in many of the images, journeying through the Inferno together. Ascher's works are different, with reference to neither the two characters, nor the individual circles in which the Inferno is divided. So there is no visual relationship between the text and his drawings, which can then only be understood as free interpretations of the subject.

A connection to August Strindberg's *Inferno* is also conceivable, about which Ascher made other drawings. Besides the autobiographical text, the author describes the struggle between God and Lucifer in six acts, in which the situation of the Earth is described as follows, "Cold and gloom, plague and hunger ravage the nations. Love has turned into deadly hate, childish reverence to parricide. The people believe they are already in Hell!"¹⁵ (Wiebke Hölzer, Berlin)

Inferno

Sich windende, nackte Körper, erschrockene, teils schmerzverzerrte und gequälte Gesichter — die Menschen auf den Zeichnungen Kat. 24, 44 und 45 scheinen höllische Qualen zu leiden.

Kat. 24 entstand bereits 1915 und ist somit ein sehr früh vom Künstler angefertigtes Werk. Die Umgebung, in welcher die Figuren dargestellt sind, lässt sich nicht identifizieren. Jede Gestalt hat eine andere Farbe, wobei die rote im Vordergrund aufgrund des Hauttons und der spitzen Ohren an eine moderne Darstellung des Teufels erinnert, der über die leidenden Seelen in der Hölle wacht. Die schmalen Körper und überlangen Gliedmaßen auf den Studien Kat. 44 und 45 lassen darauf schließen, dass sie im gleichen Zeitraum, also um 1918 entstanden sind. Keinesfalls ähneln sie sich jedoch kompositorisch, denn während auf der Bleistiftzeichnung die Körper miteinander kämpfen, erleidet auf der Farbzeichnung ein jeder für sich die Qualen in den Flammen. Bei allen drei Werken fühlt sich der Betrachter durch die unmittelbare Nähe zum Bildpersonal in das Geschehen hineingezogen, wie auch auf dem Gemälde *Golgotha* (Kat. 26). Dieser Bezug lässt sich auch im Hinblick auf die Visualisierung des Leidens der Menschen herstellen.

Seit jeher greifen Künstler die Unterwelt als Thema auf, wobei ihnen vor allem die antike Vorstellung des Hades und die christliche Idee der Jenseits- und Höllenvorstellung Anregung bieten. Die wohl bekannteste Schilderung der Hölle findet sich in Dante Alighieris *Göttlicher Komödie* (1307–1321), wo das Inferno neben der Purgatoria und dem Paradiso eines der drei Teile ist. In der bildenden Kunst hat die Commedia seit dem 14. Jahrhundert eine lange Rezeptionsgeschichte, wobei Sandro Botticelli und Gustave Doré die zwei wohl bekanntesten Illustrationen dazu anfertigten. Ascher besaß sogar eine illustrierte Ausgabe von Doré. Auf vielen dieser Darstellungen sind Dante und Vergil zu sehen, die gemeinsam durch das Inferno gehen. Anders ist es bei Ascher, der weder einen Verweis auf die zwei Figuren noch auf die einzelnen Terrassen bringt, in welche das Inferno geteilt ist. Somit gibt es keinen visuellen Bezug zwischen dem Text und seinen Zeichnungen, die deshalb nur als freie Interpretation des Themas verstanden werden können.

Denkbar ist ferner ein Zusammenhang mit August Strindbergs *Inferno*, zu welchem Ascher auch andere Zeichnungen geschaffen hat. Neben dem autobiografischen Text schildert der Autor das Ringen zwischen Gott und Luzifer in sechs Akten. Der Zustand der Erde wird darin wie folgt beschrieben: „Kälte und Finsternis, Pest und Hunger verheeren die Völker. Die Liebe hat sich in tödlichen Hass verwandelt, die kindliche Ehrerbietung in Elternmord. Die Menschen glauben, bereits in der Hölle zu sein!“¹⁶

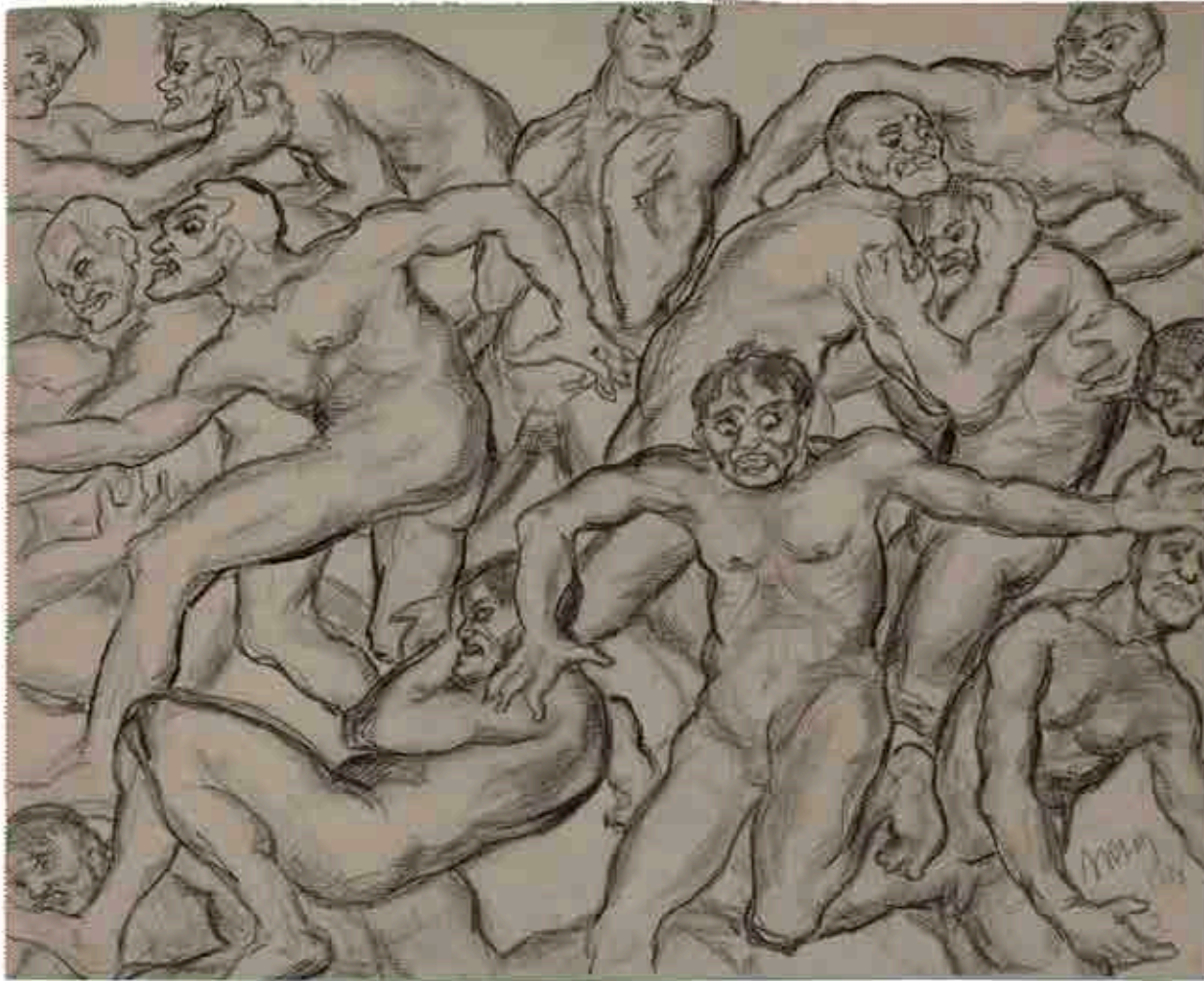
(Wiebke Hölzer, Berlin)



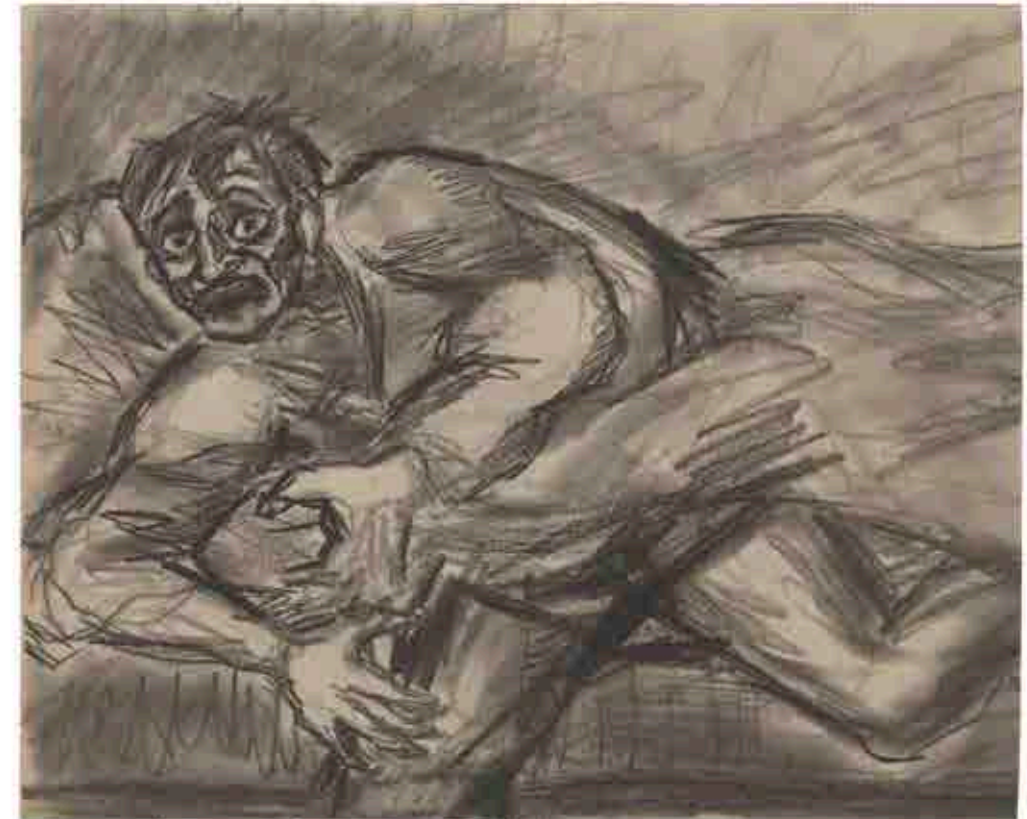
44
Figural Scene / Figurenszene
(Inferno?)
c. / ca. 1918
Black ink, gouache, watercolour
and graphite on paper /
Schwarze Tusche, Gouache, Aquarell
und Graphit auf Papier
14.8 × 18.5 in. / 37.5 × 47.5 cm
Private collection / Privatsammlung

¹⁵ Strindberg 1991,
p. 237.

¹⁶ Strindberg 1991,
S. 237.



45
Figural Scene / Figurenszene
(Inferno?)
 1918
 Graphite on paper / Graphit auf Papier
 12 × 14.6 in. / 30 × 37 cm
 Private collection / Privatsammlung



46
Man Running / Fliehender
 c. / ca. 1918
 Graphite on paper / Graphit auf Papier
 9 × 11 in. / 23.2 × 28.5 cm
 Private collection / Privatsammlung

47

*The Temptation of St Anthony/
Die Versuchung des Heiligen Antonius*

1919

Colored oilstick and graphite on paper /

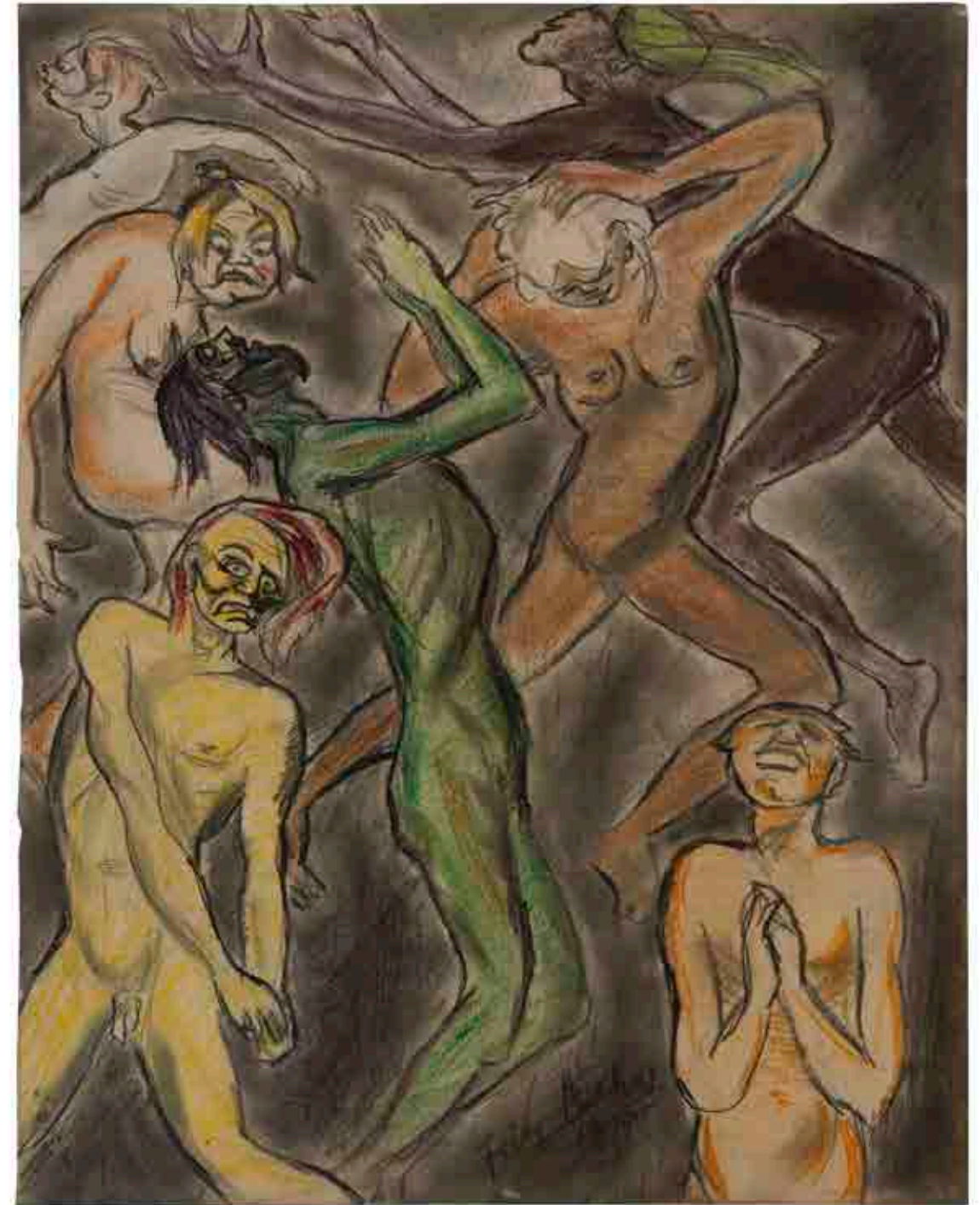
Farbiger Ölstift und Graphit auf Papier

13.8 × 10.8 in. / 35 × 27.5 cm

Private collection / Privatsammlung

This drawing depicts a harrowed St. Anthony, his arms upraised toward the heavens in prayer. Portrayed in the green that signifies both jealousy and springtime rebirth and thus resurrection, he is surrounded by the often used symbols of his temptation: women (albeit not very attractive women!) with their breasts exposed. (Ori Z. Soltes, Washington)

Diese Zeichnung stellt einen gequälten Heiligen Antonius dar, seine Arme sind im Gebet gen Himmel erhoben. Portraitiert in Grün, das sowohl für Eifersucht als auch für Frühlings-Wiedergeburt und damit Erlösung steht, ist er umgeben von den häufig benutzten Symbolen seiner Versuchung: Frauen (allerdings nicht sehr attraktive!) mit entblößten Brüsten. (Ori Z. Soltes, Washington)



Eight female and male figures are dancing in a circle in naked ecstasy. Ascher does not draw ordinary dancers, but mythical figures in timeless space. He refers to Henri Matisse's *The Dance* from 1909/10, where the rhythm of the bodies swaying in dance becomes the sole theme of a painting for the first time. However, in Ascher's drawing the unleashed energies seem to connect to the Dionysiac.

Acht weibliche und männliche Figuren tanzen im Kreis in nackter Ekstase. Ascher zeichnet keine ordinären Tänzer, sondern mythische Figuren in zeitlosem Raum. Er bezieht sich auf Henri Matisse's *Der Tanz* von 1909/10, in dem dieser erstmalig den Rhythmus der sich im Reigen wiegenden Körper zum alleinigen Bildthema gemacht hatte. In Aschers Darstellung allerdings scheinen sich die entfesselten Kräfte mit dem Dionysischen zu verbinden.





Fig. 7.10
Study for "The Tortured" /
Studie für "Der Gequälte"
1920s / 1920er
Charcoal on paper / Kohle auf Papier
14.6 × 17.7 in. / 37 × 45 cm
Private collection / Privatsammlung



49
"The Tortured" (Deposition from the Cross) /
"Der Gequälte" (Kreuzabnahme)
1920s / 1920er
Oil on canvas / Öl auf Leinwand
59 × 79.4 in. / 149 × 200 cm
Private collection / Privatsammlung

"The Tortured" depicts the Christian saint and martyr Sebastian, who had concealed his faith under Roman rule. In 286 he was detected and sentenced by Emperor Diocletian to death by arrows. A pious widow, Saint Irene, who wanted to prepare him for burial, found him alive and nurtured him back to health.

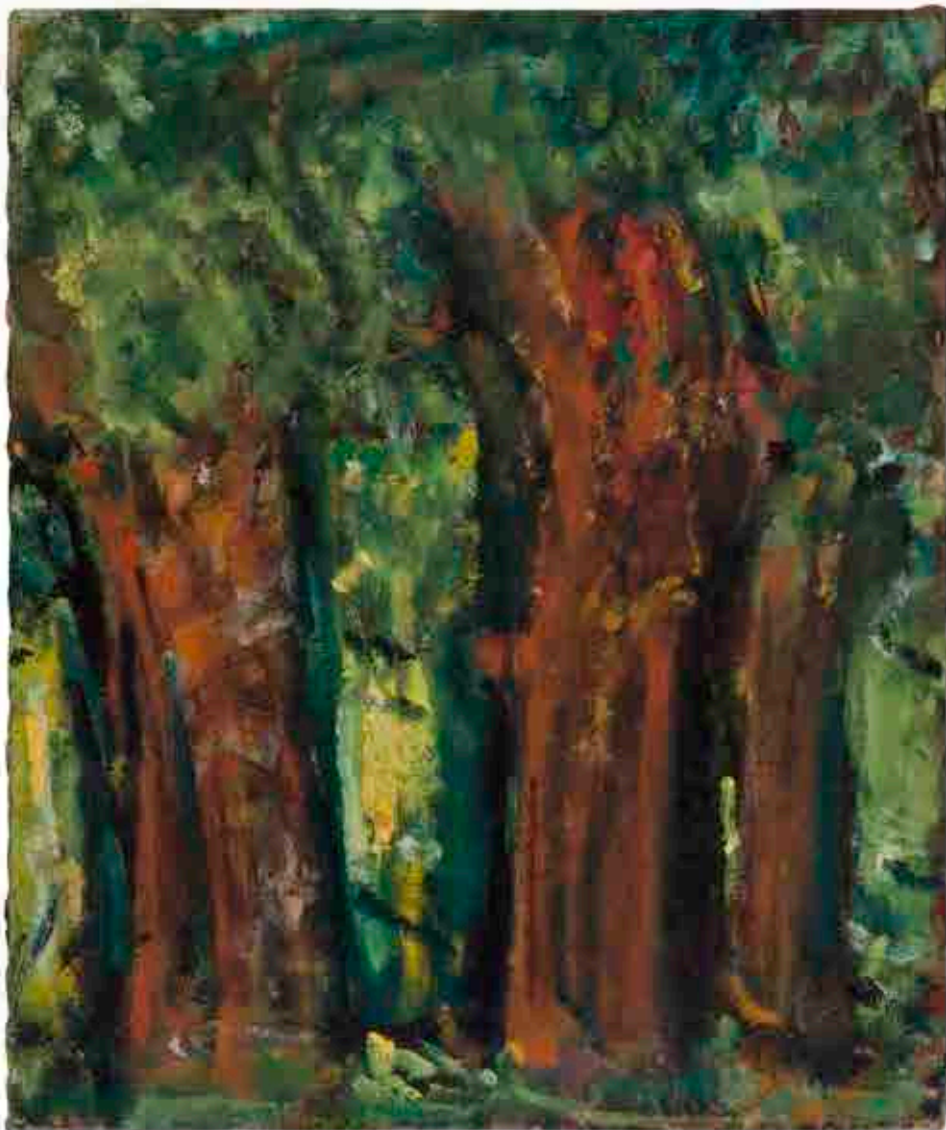
"Der Gequälte" zeigt den christlichen Heiligen und Märtyrer Sebastian, der unter römischer Herrschaft seinen Glauben geheimgehalten hatte, bis er 286 entdeckt und vom Kaiser Diokletian zum Tode durch Bogenschützen verurteilt wurde. Eine fromme Witwe, die Heilige Irene, die ihn fürs Begräbnis vorbereiten wollte, fand ihn lebend und pflegte ihn gesund.



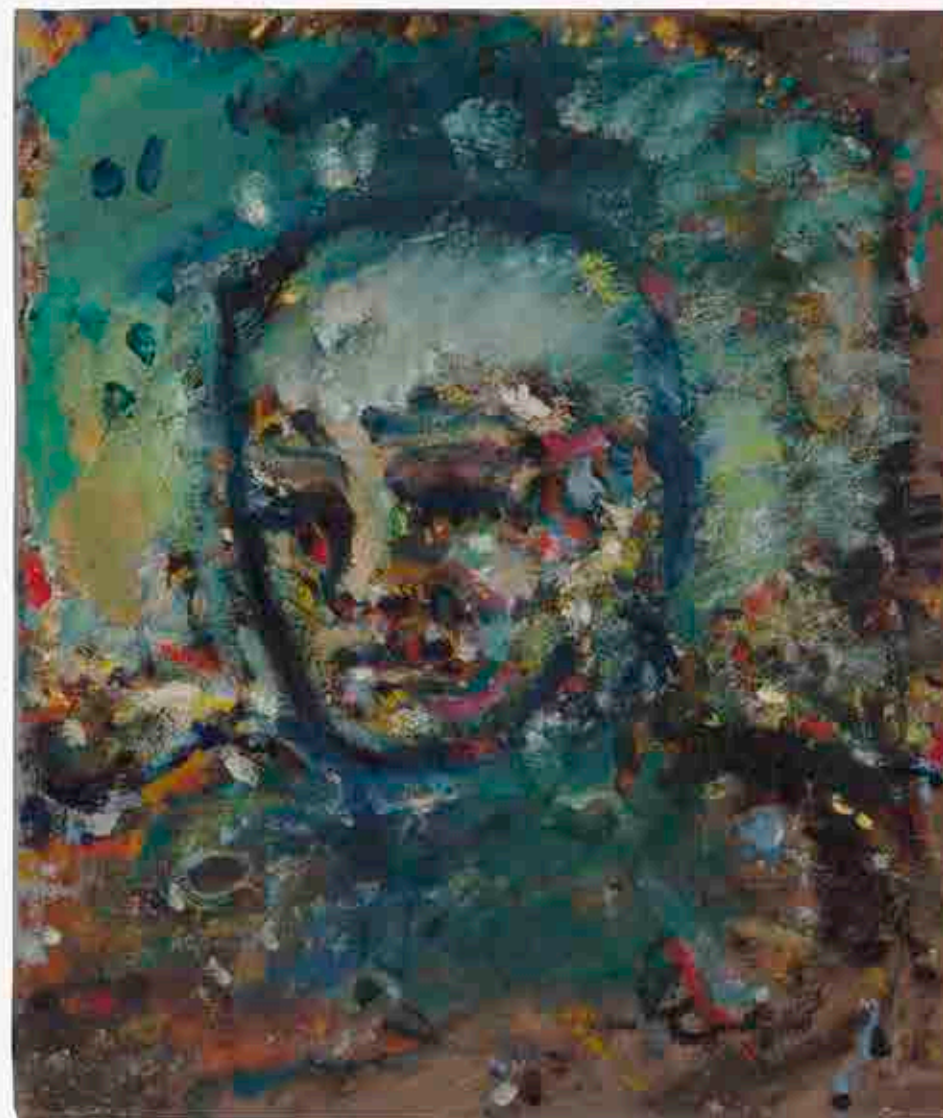
50
Three Sunflowers /
Drei Sonnenblumen
 1948
 Oil on canvas / Öl auf Leinwand
 35.4 × 27.6 in. / 90 × 70 cm
 Private collection / Privatsammlung



51
Tree / Baum
 1920s/1945
 Oil on canvas / Öl auf Leinwand
 34.8 × 24.8 in. / 88.5 × 63 cm
 Private collection / Privatsammlung



52
Trees / Bäume
 1949
 Oil on canvas / Öl auf Leinwand
 33 × 27.5 in. / 84 × 70 cm
 Private collection / Privatsammlung



53
Portrait
 1920s/1945
 Oil on canvas / Öl auf Leinwand
 23.4 × 20.1 in. / 59.5 × 51 cm
 Private collection / Privatsammlung



54
*Male Portrait in Profile /
 Männliches Portrait im Profil*
 1953
 White and grey gouache over black ink
 and watercolour on paper /
 Weisse und graue Gouache über schwarzer Tusche
 und Aquarell auf Papier
 17.8 × 13 in. / 45 × 33 cm
 Private collection / Privatsammlung



55
Self Portrait / Selbstportrait
 1953
 White and grey gouache over black ink
 and watercolour on paper /
 Weisse und graue Gouache über schwarzer Tusche
 und Aquarell auf Papier
 18 × 12.4 in. / 45.5 × 31.5 cm
 Private collection / Privatsammlung



56

*Female Portrait (Girlfriend) /
Weibliches Portrait (Freundin)*

1953

Black ink on paper /

Schwarze Tusche auf Papier

16.3 × 11.8 in. / 41.5 × 30 cm

Auerbach-Velde Collection /

Sammlung Auerbach-Velde

For about 20 years, Ascher had a girlfriend, a soul mate. They went out for walks or had conversations in his studio while he was working. The neighbors describe the striking appearance of the clearly younger woman as petite and delicate, with white pageboy hair and dark eyebrows.

Etwa 20 Jahre lang hatte Ascher eine Freundin, eine Seelenverwandte, mit der er spazieren ging oder sich im Atelier unterhielt während er arbeitete. Von den Nachbarn wird sie beschrieben als sehr aparte Erscheinung, deutlich jünger, klein, attraktiv und zierlich mit glatten weissen Haaren im Pagenkopf und dunklen Augenbrauen.



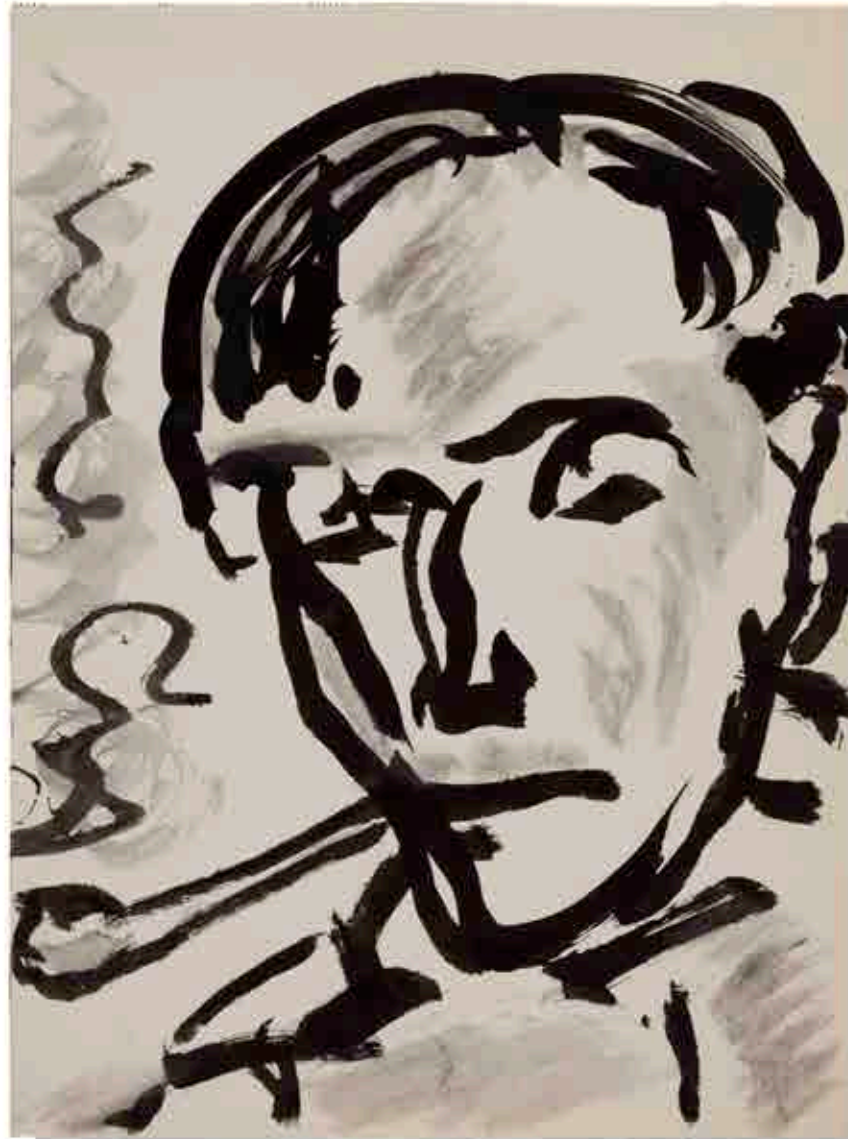
57
Sufferer (Self Portrait?) /
Leidender (Selbstportrait?)
 1958
 White gouache over black ink
 and watercolour on paper /
 Weisse Gouache über schwarzer Tusche
 und Aquarell auf Papier
 13.8 × 12 in. / 35 × 30.5 cm
 Private collection / Privatsammlung



58
Bajazzo
 1963
 Black ink on paper /
 Schwarze Tusche auf Papier
 24 × 17 in. / 61 × 43 cm
 Private collection / Privatsammlung



Fig. 7.11
Max Pechstein
 Foto not dated / undatiert
<http://www.fumeursdepipes.net/personnalites13.htm>



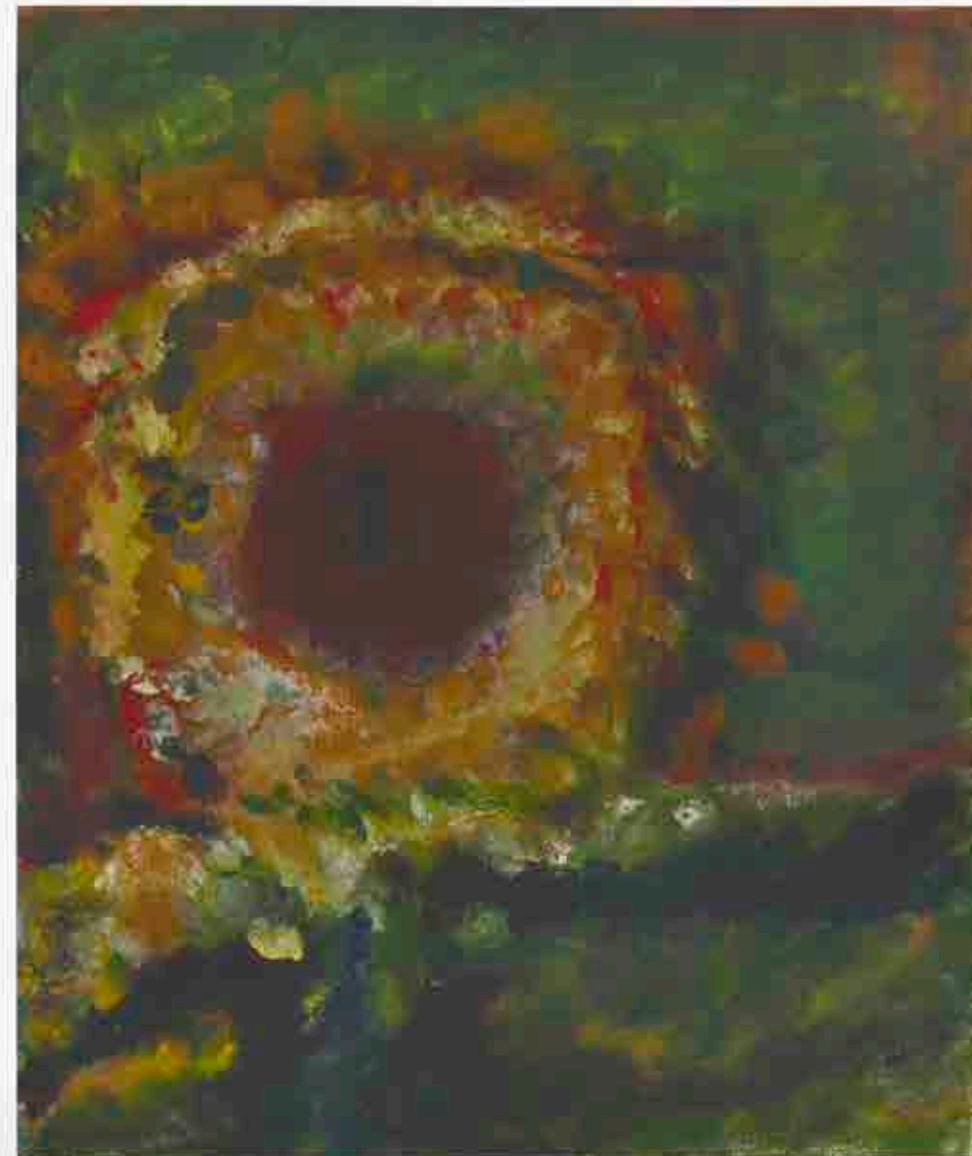
59
Portrait of Max Pechstein /
Portrait von Max Pechstein
 c. / ca. 1963
 Black ink on paper / Schwarze Tusche auf Papier
 15.7 × 11.6 in. / 40 × 29.5 cm
 Private collection / Privatsammlung



60
Male Portrait in Profile /
Männliches Portrait im Profil
 c. / ca. 1963
 Black ink on paper / Schwarze Tusche auf Papier
 15.7 × 11.6 in. / 40 × 29.5 cm
 Private collection / Privatsammlung



61
Beethoven
 c. / ca. 1963
 Oil on canvas / Öl auf Leinwand
 23.6 × 20 in. / 60 × 50 cm
 Private collection / Privatsammlung



62
Sunflower / Sonnenblume
 c. / ca. 1957
 Oil on cardboard / Öl auf Pappe
 23.6 × 19.7 in. / 60 × 50 cm
 Private collection / Privatsammlung



63
Sunflowers / Sonnenblumen
 1958
 Oil on canvas / Öl auf Leinwand
 31.5 × 27.5 in. / 80 × 70 cm
 Private collection / Privatsammlung



64
Sun / Sonne
 1950s / 1950er
 Oil on canvas / Öl auf Leinwand
 27.6 × 31.5 in. / 70 × 80 cm
 Private collection / Privatsammlung

65
Sunset / Sonnenuntergang
1962
Oil on canvas / Öl auf Leinwand
31.5 × 27.6 in. / 80 × 70 cm
Private collection / Privatsammlung





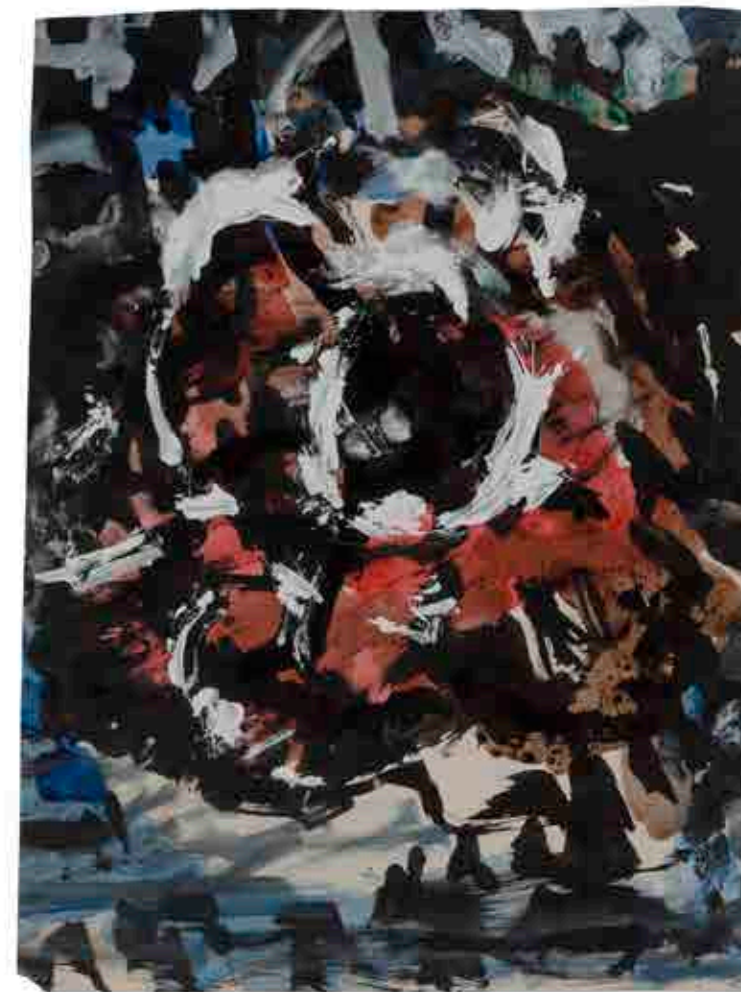
66
Sunflower / Sonnenblume
 c. / ca. 1958
 White gouache over black ink
 and watercolour on paper /
 Weisse Gouache über schwarzer Tusche
 und Aquarell auf Papier
 24.5 × 17.75 in. / 62 × 45 cm
 Private collection / Privatsammlung



67
Sunflower / Sonnenblume
 c. / ca. 1958
 White gouache over black ink
 and watercolour on paper /
 Weisse Gouache über schwarzer Tusche
 und Aquarell auf Papier
 24.5 × 17.8 in. / 62 × 45 cm
 Private collection / Privatsammlung



68
Sun / Sonne
 1950s / 1950er
 Oil on canvas /
 Öl auf Leinwand
 71 × 51 in. / 180 × 130 cm
 Private collection /
 Privatsammlung



69
Flower / Blume
 c. / ca. 1958
 White gouache over black ink
 and watercolour on paper /
 Weisse Gouache über schwarzer Tusche
 und Aquarell auf Papier
 16.2 × 12 in. / 41 × 30.5 cm
 Private collection / Privatsammlung



70
Meadow with Flowers /
Blumenwiese
 1961
 Oil on canvas / Öl auf Leinwand
 25.6 × 27.8 in. / 65 × 70.5 cm
 Private collection / Privatsammlung



71
Golden Chain / Goldregen
 c. / ca. 1959
 Oil on canvas / Öl auf Leinwand
 25.6 × 27.6 in. / 65 × 70 cm
 Private collection / Privatsammlung



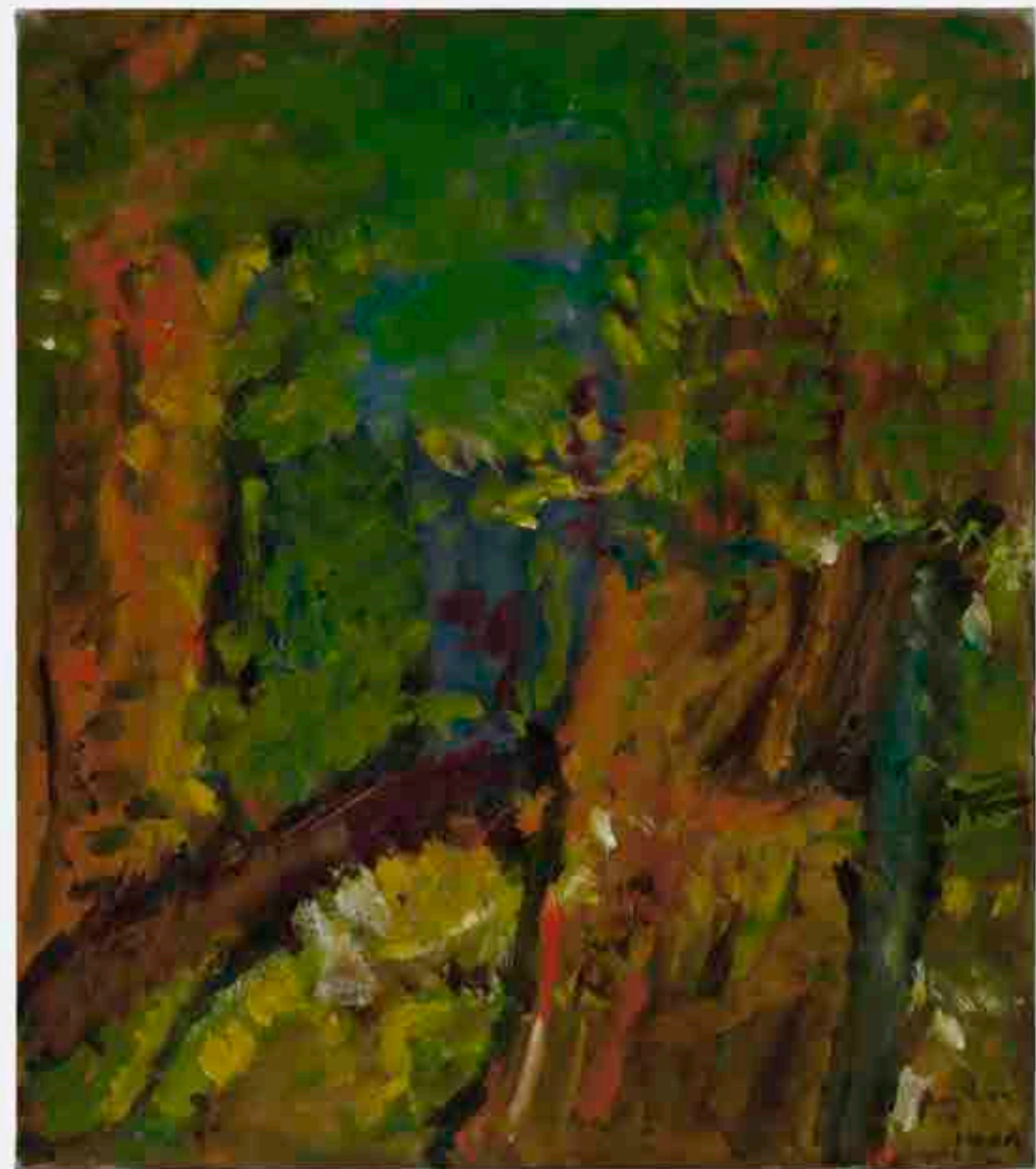
72
Two Trees / Zwei Bäume
 c. / ca. 1958
 White gouache over black ink
 and watercolour on paper /
 Weisse Gouache über schwarzer Tusche
 und Aquarell auf Papier
 24.5 × 18 in. / 62.2 × 45.5 cm
 Private collection / Privatsammlung



73
Tree / Baum
 c. / ca. 1958
 White gouache over black ink
 and watercolour on paper /
 Weisse Gouache über schwarzer Tusche
 und Aquarell auf Papier
 21.6 × 17.8 in. / 55 × 45 cm
 Private collection / Privatsammlung



74
Landscape with Trees /
Hügelige Landschaft mit Bäumen
 1960
 Oil on canvas / Öl auf Leinwand
 27.6 × 31.5 in. / 70 × 80 cm
 Private collection / Privatsammlung



75
Trees in the Forest /
Bäume im Wald
 1960
 Oil on canvas / Öl auf Leinwand
 31.5 × 27.5 in. / 80 × 70 cm
 Private collection / Privatsammlung

76

*Cross (Suicide Cemetery Grunewald) /
Kreuz (Selbstmörderfriedhof Grunewald)*
c. / ca. 1957

White and grey gouache over black ink
and watercolour on paper /
Weisse und graue Gouache über schwarzer
Tusche und Aquarell auf Papier
12.7 × 15.4 in. / 32.3 × 39.2 cm
Private collection / Privatsammlung

Germany's only "suicide cemetery" is a small cemetery that is hidden deep in the Grunewald. Those who had committed suicide and were not allowed to be buried elsewhere found their last home here since 1897, many of them had drowned in the nearby Havel river.

Deutschlands einziger "Selbstmörderfriedhof" ist ein kleiner, tief im Grunewald versteckter Friedhof. Seit 1897 wurden dort Selbstmörder begraben, von denen viele in der nahegelegenen Havel ertrunken waren.



Fig. 7.12
*Cross (Suicide Cemetery Grunewald) /
Kreuz (Selbstmörderfriedhof Grunewald)*
Foto 2015
Rachel Stern





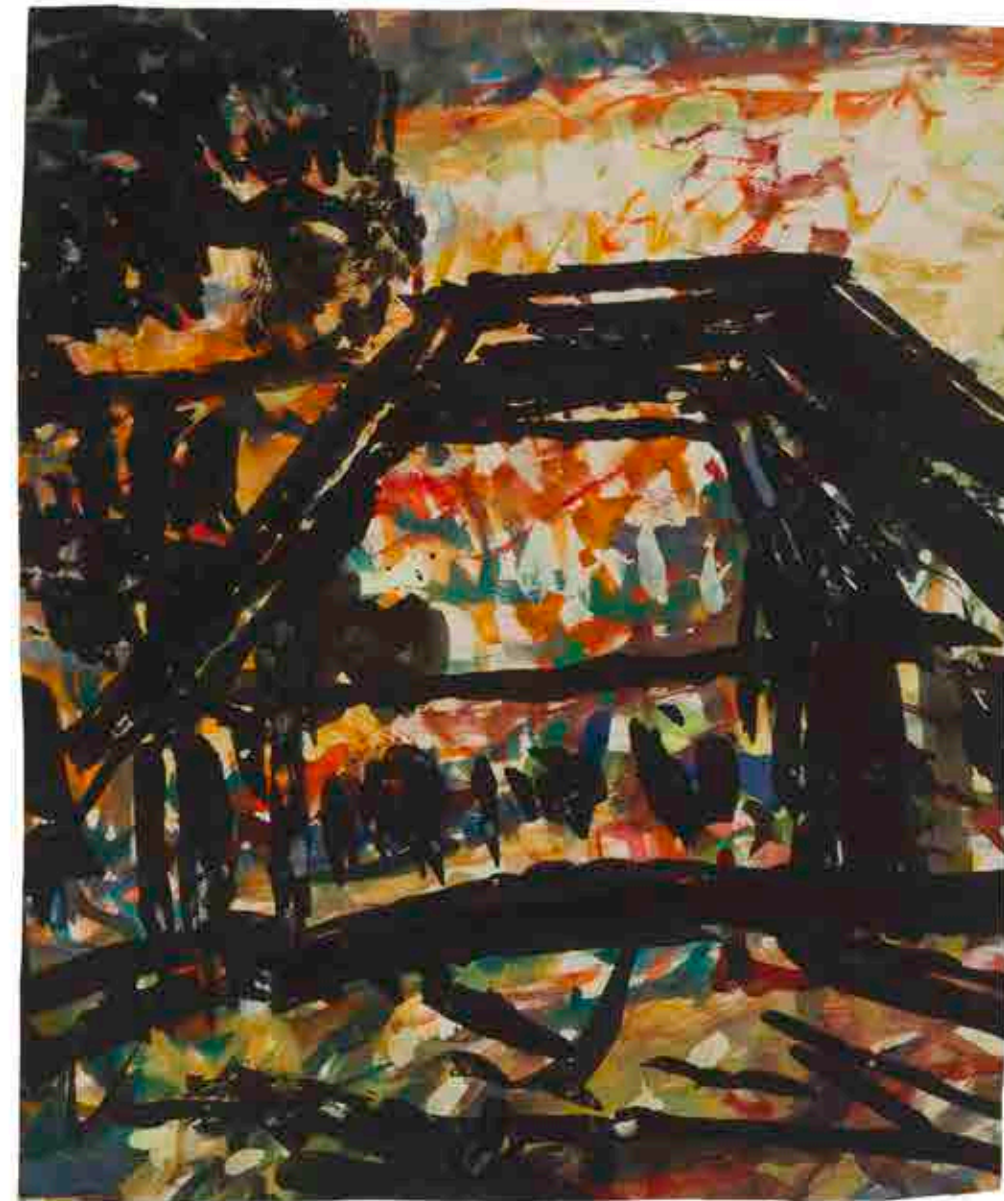
77
Onkel Toms Hütte
(Berlin Grunewald)
 c. / ca. 1963
 White gouache over black ink
 and watercolour on paper /
 Weisse Gouache über schwarzer Tusche
 und Aquarell auf Papier
 18.5 × 18.8 in. / 47 × 42.8 cm
 Private collection / Privatsammlung

The Bauhaus buildings of Onkel-Toms-Hütte border the Grunewald in the South. They were built 1926–31 by Bruno Taut, Hugo Häring, und Otto Rudolf Salvisberg.

Die Bauhaus-Siedlung Onkel-Toms-Hütte begrenzt den Grunewald im Süden, und wurde 1926–31 von Bruno Taut, Hugo Häring, und Otto Rudolf Salvisberg gebaut.



78
*Hunting Castle Grunewald /
 Jagdschloss Grunewald*
 c. / ca. 1963
 White gouache over black ink
 and watercolour on paper /
 Weisse Gouache über schwarzer Tusche
 und Aquarell auf Papier
 20.3 × 17.7 in. / 51.5 × 45 cm
 Private collection / Privatsammlung



79
*Forest Museum Grunewald /
 Waldmuseum Grunewald*
 c. / ca. 1957
 White gouache over black ink
 and watercolour on paper /
 Weisse Gouache über schwarzer Tusche
 und Aquarell auf Papier
 15.7 × 13.4 in. / 40 × 34 cm
 Private collection / Privatsammlung

Fig. 7.13
*Forest Museum Grunewald /
 Waldmuseum Grunewald*
 Foto September 2015
 Gudrun Rademacher, Berlin





80
Tree / Baum
 c. / ca. 1960
 Black ink on paper /
 Schwarze Tusche auf Papier
 15.7 × 11.6 in. / 40 × 29.5 cm
 Private collection / Privatsammlung



81
Tree / Baum
 c. / ca. 1960
 Black ink and watercolour on paper /
 Schwarze Tusche und Aquarell auf Papier
 15.7 × 11.6 in. / 40 × 29.5 cm
 Private collection / Privatsammlung



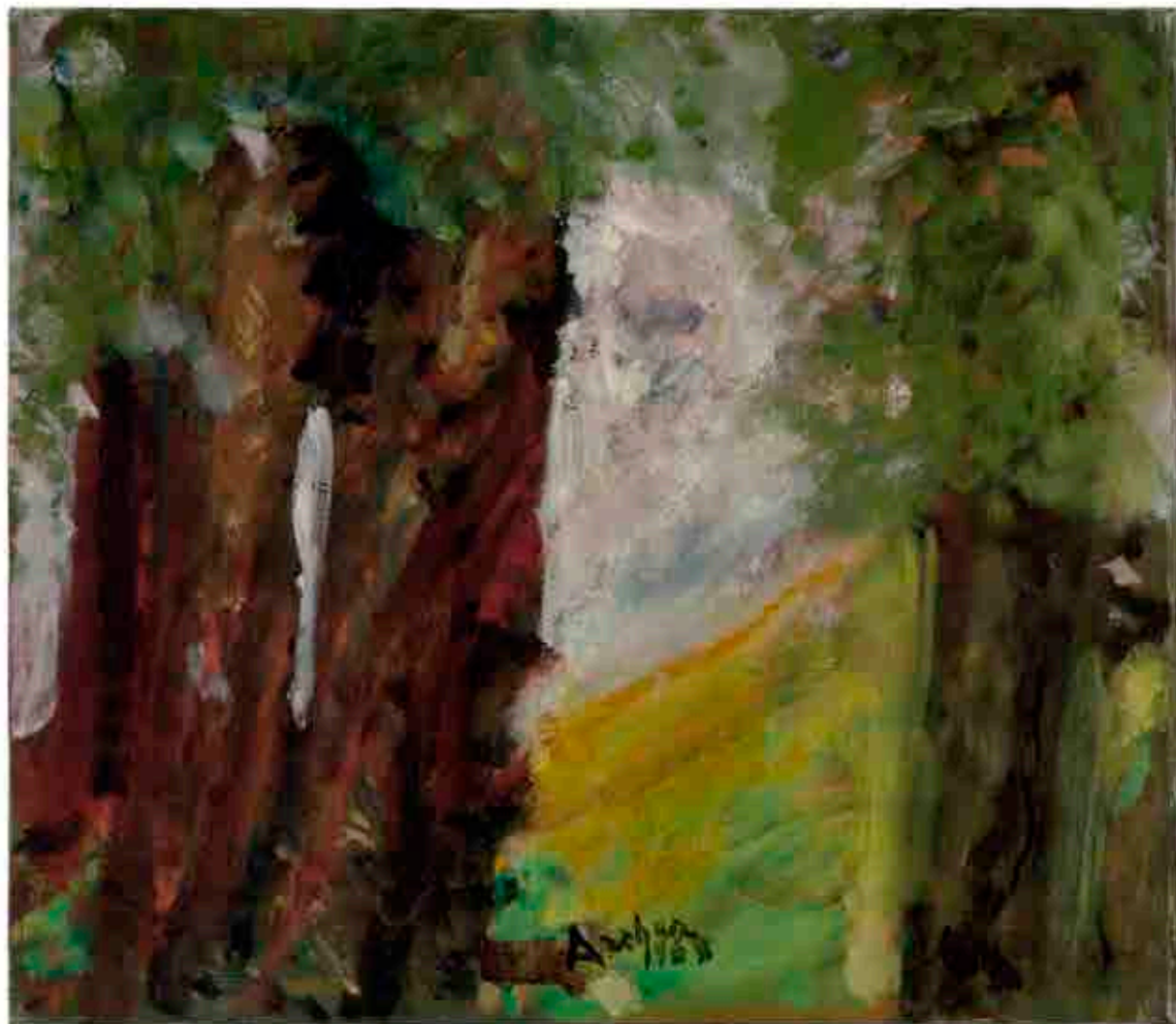
82
Tree / Baum
 c. / ca. 1960
 Blue watercolour on paper /
 Blaues Aquarell auf Papier
 15.7 × 11.6 in. / 40 × 29.5 cm
 Private collection / Privatsammlung



83
Two Trees / Zwei Bäume
 c. / ca. 1963
 White gouache over black ink
 and watercolour on paper /
 Weisse Gouache über schwarzer Tusche
 und Aquarell auf Papier
 21.5 × 17.8 in. / 54.6 × 45 cm
 Private collection / Privatsammlung



84
Two Trees / Zwei Bäume
 c. / ca. 1963
 Black ink and watercolour
 on paper /
 Schwarze Tusche und Aquarell
 auf Papier
 26 × 17.8 in. / 66 × 45 cm
 Private collection /
 Privatsammlung



85
Trees in Hilly Landscape /
Bäume in Hügeliger Landschaft
 1968
 Oil on canvas / Öl auf Leinwand
 27.6 × 31.5 in. / 70 × 80 cm
 Private collection / Privatsammlung



86
Landscape / Landschaft
 1956
 Oil on canvas / Öl auf Leinwand
 27.6 × 25.6 in. / 70 × 65 cm
 Private collection / Privatsammlung

87

Winter Landscape with Sun /
Winterlandschaft mit Sonne

c. / ca. 1960

Oil on canvas / Öl auf Leinwand

40 × 37.4 in. / 100 × 95 cm

Private collection / Privatsammlung





88
Landscape / Landschaft
 1961
 Oil on canvas / Öl auf Leinwand
 27.6 × 25.6 in. / 70 × 65 cm
 Private collection / Privatsammlung



89
Landscape / Landschaft
 1957
 Oil on canvas / Öl auf Leinwand
 27.5 × 31.5 in. / 70 × 80 cm
 Private collection / Privatsammlung

90

*Landscape with Sun /
Landschaft mit Sonne*

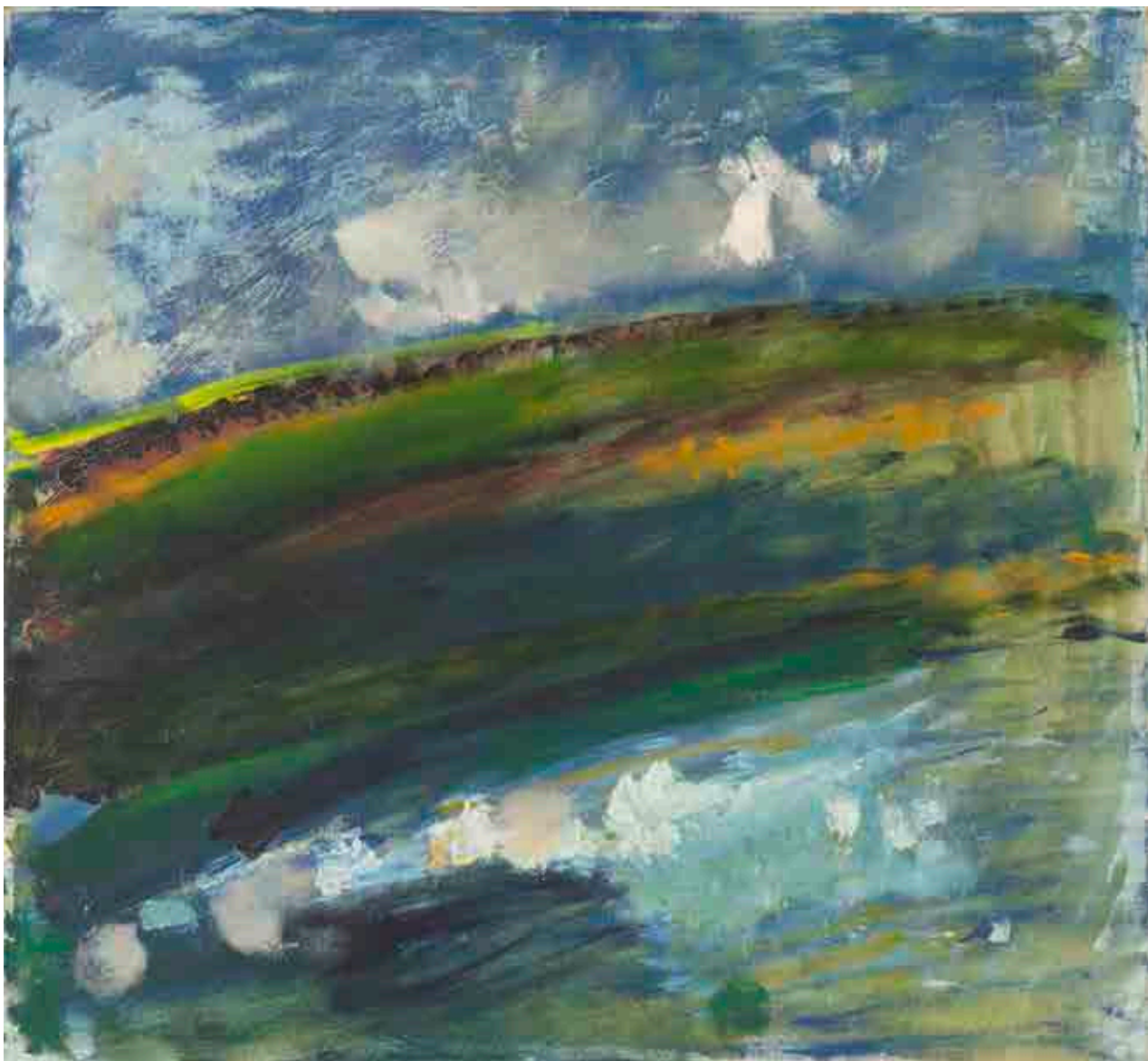
1962

Oil on canvas / Öl auf Leinwand

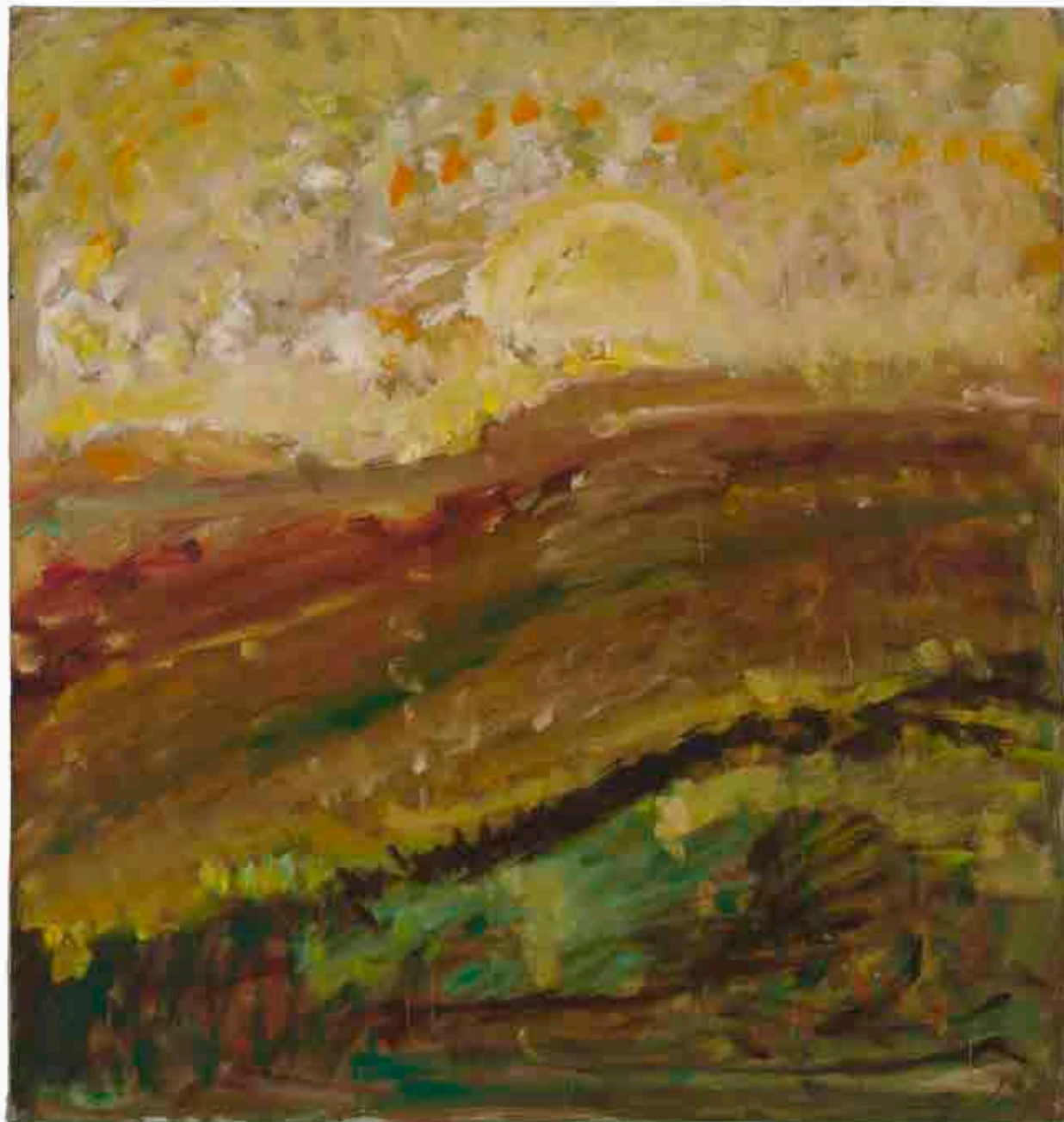
27.6 × 31.7 in. / 70.2 × 80.5 cm

Private collection / Privatsammlung





91
Landscape with Water /
Landschaft mit Wasser
 c. / ca. 1960
 Oil on canvas / Öl auf Leinwand
 25.6 × 27.5 in. / 65 × 70 cm
 Private collection / Privatsammlung



92
Landscape with Sun /
Landschaft mit Sonne
 c. / ca. 1960
 Oil on canvas / Öl auf Leinwand
 40 × 37.4 in. / 100 × 95 cm
 Private collection / Privatsammlung



93
Landscape / Landschaft
 c. / ca. 1957
 Oil on canvas / Öl auf Leinwand
 27.5 × 31.5 in. / 70 × 80 cm
 Private collection / Privatsammlung

94

"Sunset" / "Sonnenuntergang"

c. / ca. 1960

Oil on canvas / Öl auf Leinwand

49.2 × 50 in. / 125 × 126 cm

Private collection / Privatsammlung





95
"Moon" / "Mond"
 c. / ca. 1960
 Oil on canvas / Öl auf Leinwand
 39.4 × 37.2 in. / 100 × 94.5 cm
 Private collection / Privatsammlung

96

"Sunset" / "Untergehende Sonne"

c. / ca. 1960

Oil on canvas / Öl auf Leinwand

49.2 × 50 in. / 125 × 126 cm

Private collection / Privatsammlung



Bibliography / Literaturverzeichnis

Aktives Museum 2015.

Aktives Museum Faschismus und Widerstand in Berlin e.V./Gedenkstätte Deutscher Widerstand (Hrsg.). *Verfahren. "Wiedergutmachung" im geteilten Berlin.* Berlin, 2015.

Allgemeines Künstlerlexikon 1992.

M.H. „Fritz Ascher“. In *Allgemeines Künstlerlexikon*, Bd. 5. München/ Leipzig, 1992, S. 385.

Andersen 2007.

Andersen, Wayne. *German Artists and Hitler's Mind. Avant-garde Art in a Turbulent Era.* Boston/Geneva, 2007.

Asbell 1977.

Asbell, Milton. *A Century of Dentistry: A History of the University of Pennsylvania School of Dental Medicine, 1878–1978.* Philadelphia, 1977.

Aufbau 1945.

“Juden in München. Liste der von der amerikanischen Armee in München vorgefundenen Juden“. Deutscher Kulturbund (Hrsg.). *Aufbau.* Kulturpolitische Monatsschrift 11, 24. August 1945, S. 21.

Baatz 1983.

Baatz, W. „Curt Agthe“. In *Allgemeines Künstlerlexikon*. Bd. 1. Berlin, 1983, S. 572.

Behm 1957.

Behm, Hans Wolfgang. *Zehntausend Jahre Grunewald.* Berlin, 1957. Zit. nach http://forst-grunewald.de.

Bendt 1993.

Bendt, Vera. *Der Golem.* Unveröffentlichtes Manuskript. Berlin, 1993.

Berghaus 1874.

Berghaus, Heinrich. *Handbuch des Herzogthums Pommern und des Fürstenthums Rügen.* Teil 2. Anklam, 1874.

Berlin 1898.

O. Hrsg. *Klockhaus Kaufmännisches Handels- und Gewerbe-Adressbuch des Deutschen Reichs, Provinz Pommern.* Berlin, 1898.

Berlin 1893–1943.

O. Hrsg. *Adressbuch für Berlin und seine Vororte: unter Benutzung amtlicher Quellen.* Berlin, 1896–1943.

Bialopetravičienė 2002.

Bialopetravičienė, Laima. *Pranas Domšaitis.* Vilnius, 2002.

Bischoff 1960.

Bischoff, Eduard. „Begegnungen“. In *Das Ostpreußenblatt* 11 (1960), S. 6.

Bischoff 1965.

Bischoff, Eduard. „Ludwig Dettmann zum Gedächtnis“. In *Das Ostpreußenblatt* 14 (1965), S. 12.

Borrmann 1989.

Borrmann, Norbert. *Paul Schultze-Naumburg 1869–1949. Maler, Publizist, Architekt. Vom Kulturreformer der Jahrhundertwende zum Kulturpolitiker im Dritten Reich. Ein Lebens- und Zeitdokument.* Essen, 1989.

Braun 2011–2014.

Braun, Ernst. *Max Liebermann. Briefe.* Bd. 1–4. Baden-Baden, 2011–2014.

Brücke-Museum 1994.

Möller, Magdalena (Hrsg.). *Der frühe Kandinsky.* Ausstellungskatalog Berlin, Brücke-Museum. München, 1994.

Buchholz 2005.

Buchholz, Godula. *Karl Buchholz. Buch- und Kunsthändler im 20. Jahrhundert.* Köln, 2005.

Bundeskunsthalle 2014.

Schneede, Uwe M. 1914. *Die Avantgarden im Kampf.* Ausstellungskatalog Bonn Bundeskunsthalle. Köln 2013.

Der Morgen 1947.

O.A. „Das Naturerlebnis. Landschaftsbilder bekannter Künstler“. In *Der Morgen. Tageszeitung der Liberal-Demokratischen Partei Deutschlands* 240, 14. Oktober 1947, S. 3.

Dietrich 2014.

Dietrich, Caroline. „Biblische und Legendenbilder“. In Krämer, Felix (Hrsg.). *Emil Nolde. Retrospektive.* Ausstellungskatalog Frankfurt am Main, Städel Museum. München, 2014, S. 105–125.

Dresslers Kunsthandbuch 1930.

O.A. „Fritz Ascher“. In *Dresslers Kunsthandbuch.* Berlin, 1930, Bd. 2, S. 24.

Eckmann 2009.

Eckmann, Sabine. „Ruptures and Continuities: Modern German Art in between the Third Reich and the Cold War“. In Los Angeles County Museum of Art 2009, S. 49–64.

Felix-Nussbaum-Haus 2008.

Deppner, Martin Roman/Janke, Karl. *Die verborgene Spur. Jüdische Wege durch die Moderne / The hidden Trace. Jewish Paths through Modernity.* Ausstellungskatalog Osnabrück Felix-Nussbaum-Haus. Bratsche, 2008.

Fischer-Defoy 2009.

Fischer-Defoy, Sabine. Aktives Museum Berlin, Mitgliederrundbrief Nr. 60. Januar 2009, S. 17–18.

Galerie Mutter Fourage 2013.

Laug, Anna-Sophie/Immenhausen, Wolfgang (Hrsg.). *Arthur Degner. Malerei, Grafik, Plastik.* Ausstellungskatalog Berlin, Galerie Mutter Fourage. Berlin, 2013.

Gläser/Metzger u.a. 1988.

Gläser, Helga/Metzger, Karl-Heinz u.a. *100 Jahre Villenkolonie Grunewald 1889–1989.* Berlin, 1988.

Goldstein 1969.

Goldstein, Joachim M. „Fritz Ascher wird ein grosser Künstler“. In *Berliner Allgemeine Wochenzeitung der Juden in Deutschland*, 13. Juni 1969, S. 11.

Haftmann 1986.

Haftmann, Werner. *Verfemte Kunst. Bildende Künstler in der inneren und äusseren Emigration in der Zeit des Nationalsozialismus.* Köln 1986

Hamburger Kunsthalle 2000

Hamburger Kunsthalle (Hrsg.). *Emil Nolde. Legende, Vision, Ekstase. Die religiösen Bilder.* Ausstellungskatalog Hamburg, Hamburger Kunsthalle. Köln 2000.

Handbuch des Kunstmarktes 1926.

O. Hrsg. *Handbuch des Kunstmarktes. Kunstadressbuch für das Deutsche Reich, Danzig und Deutsch-Österreich.* Berlin, 1926.

Heinsberg-Hartmann 2014.

Heinsberg-Hartmann, Ursula. *Carl Albrecht.* Husum, 2014.

Heuschele 1933.

Heuschele, Otto. Nachwort zum *Almanach der jungen Generation auf das Jahr 1933: Jugend in Front vor dem Leben im Auftrag der Notgemeinschaft junger Autoren* (NGJA), S. 238f.

Hildebrandt 1990.

Hildebrandt, Jörg (Hrsg.). *Bevollmächtigt zum Brückenbau. Heinrich Grüber. Judenfreund und Trümmerprobst. Erinnerungen, Predigten, Berichte, Briefe.* Berlin, 1990.

Hölzer 2016.

Hölzer, Wiebke. *Religiös? Kontextualisierung der Gemälde „Golgatha“ (1915) und „Der Golem“ (1916) des Künstlers Fritz Ascher (1893–1970).* Unpublizierte Masterarbeit. Berlin, 2016.

Huttenlauch 1980.

Huttenlauch, Sepp. „Sehnsucht nach Licht und Freiheit“. In *Böblinger Zeitung,* März 1980.

The Jewish Museum 1988.

Bilski, Emily D. *Golem! Danger, Deliverance and Art.* Foreword by Isaac Bashevis Singer. With essays by Moshe Idel und Elfi Ledig. Exhibition catalogue New York, The Jewish Museum. New York, 1988.

Jokubaviciene 2003.

Jokubaviciene, Kristina. „Einen Besuch wert. Die Franz-Domscheit-Galerie in Memel“. In *Ostpreussenblatt* 54, 3. Mai 2003.

Jüdisches Museum Frankfurt/ Fritz Bauer Institut 2014.

Atlan, Eva, Raphael Gross und Julia Voss (Hrsg.). 1938. *Kunst - Künstler - Politik.* Ausstellungskatalog Frankfurt Jüdisches Museum/Fritz Bauer Institut. Göttingen 2014.

Kallmann-Museum 2016.

Schneider, Gerhard und Rasmus Kleine (Hrsg.). *‘Entartete’ Kunst. Verfolgung der Moderne im NS-Staat.* Mit Beiträgen von Rasmus Kleine, Gerhard Schneider, Claudia Schinkmann, Laura Koch, Antonia Latkovic, Hilke Bode, Stephanie Stadler, Michael Rauch und Natascha Mazur. Ausstellungskatalog Ismaning Mallmann-Museum. Ismaning 2016.

Kisters 1993.

Kisters, Jürgen. *Offener Himmel, tiefes Blau (Über den Maler Fritz Ascher).* Unveröffentlichtes Manuskript. Köln, 1993.

Klutschak 1841.

Klutschak, Franz. „Der Golem des Rabbi Löw“. In *Panorama des Universums* N.F. 8 (1841), S. 77–79.

Körner 2000.

Körner, Dorothea. „Man schweigt in sich hinein—Käthe Kollwitz und die Preußische Akademie der Künste 1933–1945“. In *Berlinische Monatsschrift* 9 (2000), S. 157–166.

Krause/Galerie Gerd Rosen 1995.

Krause, Markus/Galerie Gerd Rosen. *Die Avantgarde in Berlin.* Berlin, 1995.

Kreutzmüller 2012 (deutsch) und 2015 (englisch).

Kreutzmüller, Christoph. *Ausverkauf. Die Vernichtung der jüdischen Gewerbetätigkeit in Berlin 1930–1945. / Final Sale in Berlin. The Destruction of Jewish Commercial Activity, 1930–1945.* Berlin, 2012/New York/Oxford, 2015.

Kreutzmüller/Werner 2016.

Kreutzmüller, Christoph / Werner, Julia. *Fixiert: Fotografische Quellen zur Verfolgung und Ermordung der Juden in Europa.* Schriftenreihe Bundeszentrale für politische Bildung Bd. 1689. Bonn, 2016.

Krüger 1982.

Krüger, Günter. „Zur Geschichte der Königsberger Kunstakademie 1845–1945“. In *Kunstakademie Königsberg 1845–1945* 11 (1982), S. 7–39.

Kühne 1976.

Kühne, G. „Ein ‚Herrenhaus‘ in Zehlendorf“. In *Tagespiegel,* 1. Februar 1976. Zit. nach Borrmann 1989, Anm. 886.

Kulturprojekte Berlin 2013.

Van Dülmen, Moritz/Kühnelt, Wolf/Weigel, Björn (Hrsg.). *Zerstörte Vielfalt. Berlin 1933–1938–1945. Eine Stadt erinnert sich. (Diversity Destroyed. Berlin 1933–1938–1945. A City Remembers.)* Ausstellungskatalog Berlin, Kulturprojekte. Berlin, 2013, S. 262–263.

Kulturprojekte Berlin 2015.

Kulturprojekte Berlin (Hrsg.). *Mai ’45 - Frühling in Berlin. Kriegsende. Alltag zwischen Krieg und Frieden / May ’45 - Spring in Berlin. End of War. Everyday life between War and Peace.* Ausstellungskatalog Berlin, Kulturprojekte Berlin GmbH/ Stiftung Denkmal für die ermordeten Juden Europas/ Deutsch-Russisches Museum Berlin-Karlshorst/Berliner Unterwelten. Berlin, 2015.

Kunsthalle Jesuitenkirche 2012.

Ladeif, Christiane/Schneider, Gerhard (Hrsg.). *Moderne am Pranger Die NS-Aktion "Entartete Kunst" vor 75 Jahren. Werke aus der Sammlung Gerhard Schneider.* Mit Beiträgen von Andreas Hüneke, Gerhard Schneider und Christoph Zuschlag. Ausstellungskatalog Aschaffenburg Kunsthalle Jesuitenkirche. Aschaffenburg, 2012.

Kunsthaus Stade 2013.

Hildburg, Ina/Möllers, Sebastian (Hrsg.): *Jesus reloaded. Das Christusbild im 20. Jahrhundert.* Ausstellungskatalog Stade, Kunsthaus. Köln, 2013.

Kunstsammlungen Chemnitz 1999.

Mössinger, Ingrid/ Ritter, Beate/ Drechsel, Kerstin (Hrsg.). *Edvard Munch in Chemnitz.* Ausstellungskatalog Chemnitz, Kunstsammlungen Chemnitz. Köln, 1999.

Kunstsammlungen Chemnitz 2003.

Drechsel, Kerstin (Hrsg.). *Edvard Munch: Käte und Hugo Perls, 1913.* Ausstellungskatalog Chemnitz/ Berlin, Kunstsammlungen Chemnitz/ Kulturstiftung der Länder. Berlin, 2003.

Kunstsammlungen Chemnitz 2006

(deutsch/englisch). Mössinger, Ingrid/Drechsel, Kerstin (Hrsg.). *Lyonel Feininger: Sammlung Loebermann: Zeichnung, Aquarell, Druckgrafik/Lyonel Feininger: Loebermann Collection: drawings, watercolors, prints.* Ausstellungskatalog Chemnitz, Kunstsammlungen Chemnitz. München, 2006.

Kunstsammlungen Chemnitz 2010.

Mössinger, Ingrid/Fiedler, Uwe (Hrsg.). *1885–2010. 125 Jahre Jüdische Gemeinde in Chemnitz.* Ausstellung Chemnitz, Kunstsammlungen Chemnitz. Bielefeld, 2010.

Kunstsammlungen Chemnitz 2015. Mössinger, Ingrid/Richter, Anja (Hrsg.). *Geschenkt, gestiftet, erworben: Kunstsammlungen Chemnitz 1997–2010.* Ausstellungskatalog Chemnitz, Kunstsammlungen Chemnitz. Bielefeld, 2015.

Kunstsammlungen Chemnitz 2015 (deutsch) und 2016 (englisch). Mössinger, Ingrid (Hrsg.): *Karl Schmidt-Rottluff: Werke in den Kunstsammlungen Chemnitz/Karl Schmidt-Rottluff: Catalogue of the Collection.* Ausstellungskatalog Chemnitz, Kunstsammlungen Chemnitz. Chemnitz, 2015/2016.

Lankau/Barfod 1990. Lankau, Hans-Helmut und Jörn Barfod. *Eduard Bischoff – Maler aus Königsberg.* Husum, 1990.

Los Angeles County Museum of Art 1991. Barron, Stefanie. *“Degenerate Art” The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany.* With contributions by Peter Guenther, Andreas Hüneke, Annegret Janda, Mario-Andreas von Luettichau Michael Meyer, William Moritz, George L. Mosse and Christoph Zuschlag. Exhibition catalogue Los Angeles/ Chicago Los Angeles County Museum of Art/Art Institute of Chicago. New York, 1991.

Los Angeles County Museum of Art 2009. Barron, Stefanie / Sabine Eckmann, (Hrsg.). *Art of Two Germanys – Cold War Cultures.* Ausstellungskatalog Los Angeles/Berlin, County Museum of Art/ Deutsches Historisches Museum. New York/London, 2009.

Ludwig 1988. Ludwig, Hartmut. *Die Opfer unter dem Rad verbinden. Arbeit und Mitarbeit des „Büros Pfarrer Grüber“.* Berlin (Ost), 1988.

MacGregor 2015. MacGregor, Neil. *Germany. Memories of a Nation.* New York, 2015.

Metzger o.J. Metzger, Karl-Heinz. *Die Villenkolonie Grunewald.* O.O., o.J. http://www.berlin.de/ba-charlottenburg-wilmersdorf/bezirk/lexikon/textgrunewald.html.

Mink 2014. Mink, Andreas. „Fritz Ascher Society gegründet“. In *Tachles*, 29. Oktober 2014 (http://tachles.ch/news/fritz-ascher-society-gegruendet).

Naujoks 1989. Naujoks, Harry. *Mein Leben im KZ Sachsenhausen 1936–1942. Erinnerungen des ehemaligen Lagerältesten.* Berlin, 1989.

Neue Galerie 2014. Peters, Olaf (Ed.). *Degenerate Art. The Attack on Modern Art in Nazi Germany 1937.* Preface by Ronald S. Lauder, foreword by Renee Price. With contributions by Bernhard Fulda, Ruth Heftrig, Mario-Andreas von Lüttichau, Karsten Mueller, Olaf Peters, Jonathan Petropoulos, Ernst Ploil, Ines Schlenker, Aya Soika and Karl Stamm. Exhibition catalogue New York, Neue Galerie. Neue Galerie Munich / London / New York 2014.

Neue Galerie 2015. Peters, Olaf (Ed.). *Berlin Metropolis 1918–1933.* Preface by Ronald S. Lauder, foreword by Renee Price. With contributions by Leonhard Helten, Sharon Jordan, Jürgen Müller, Janina Nentwig, Olaf Peters, Dorothy Price and Adelheid Rasche. Exhibition catalogue New York, Neue Galerie. Neue Galerie Munich / London / New York 2015.

Nürnberg 1913. O. Hrsg. *Adressbuch aller Länder der Erde der Kaufleute, Fabrikanten, Gewerbetreibenden, Gutsbesitzer etc.* Nürnberg, 1913.

Philippson 1841. Philippson, Gustav. „Der Golem, eine Legende“. In *Allgemeine Zeitung des Judentums* 55 (1841), S. 629–631.

Pinkwart 1991. Pinkwart, Ralf Peter. *Paul Schultze-Naumburg. Ein konservativer Architekt des frühen 20. Jahrhunderts.* Bd. 1–6. Halle, 1991.

Potztal 2008. Potztal, Monika. *Ludwig Dettmann.* Heide, 2008.

Prince 2014. Prince, Cathryn J. ”If not for the Nazis, he may have been the next Leonardo,” in: *The Times of Israel*, 17. Dezember 2014 (http://www.timesofisrael.com/if-not-for-the-nazis-he-may-have-been-the-next-leonardo/).

Rübsaat 1980. Rübsaat, Gitta. „Meditative Bilderwelt“. In *Sindelfinger Zeitung*, Oktober 1980.

Salzburg Museum u.a.1999. Jessewitsch, Rolf / Schneider, Gerhard (Hrsg.). *Verfemt – Vergessen – Wiederentdeckt. Kunst expressiver Gegenständlichkeit aus der Sammlung Gerhard Schneider.* Ausstellungskatalog Salzburg/ Altenburg/Bayreuth/Berlin/Solingen, Salzburg Museum/Lindenau-Museum/ Kunstmuseum/Stiftung Stadtmuseum Berlin - Ephraimpalais/Kunstmuseum Solingen. Bönen, 1999.

Salzburg Museum u.a. 2008 Jessewitsch, Rolf / Schneider, Gerhard (Hrsg.). *Entdeckte Moderne. Werke aus der Sammlung Gerhard Schneider.* Mit Beiträgen von Matthias Arnold, Andreas Hüneke, Bernd Küster, Dorit Litt, Karl-Bernhard Netzband, Nikolaus Schaffer, Gerhard Schneider, Rosa von der Schulenburg und Heinz Spielmann. Ausstellungskatalog Salzburg/ Altenburg/Bayreuth/Berlin/Solingen Salzburg Museum/Lindenau-Museum/ Kunstmuseum/Stiftung Stadtmuseum Berlin - Ephraimpalais/Kunstmuseum Solingen. Bönen 2008.

Schifrin 1996. Schifrin, Daniel. „Ascher Lives“. In *The Jewish Week* 9, 29. März 1996.

Schoenborn 2007. Schoenborn, Ulrich. „Das Überflüssigste ist das Allernotwendigste. Richard Pfeiffer und die Fresken in der Kirche von Heydekrug“. In *Annaberger Annalen* 15 (2007), S.191–197, 200–210.

Schönemann 2003. Schönemann, Heide. *Paul Wegener: Frühe Moderne im Film.* Stuttgart, 2003.

Schütt 2011. Schütt, Jutta. „Kreuzabnahme“. In Schütt, Jutta (Hrsg.). *Beckmann & Amerika.* Ausstellungskatalog Frankfurt am Main, Städel Museum. Ostfildern 2011, S. 78.

Sherwin 1982. Sherwin, Bryon L. *Mystical Theology and Social Dissent: The Life and Works of Judah Löw of Prague.* Rutherford, 1982.

Singer 1912. Singer, Hans W. *Zeichnungen von Franz von Stuck (1863–1928).* Leipzig, 1912.

Soltes 2007. Soltes, Ori Z. *The Ashen Rainbow. Essays on the Arts and the Holocaust.* Washington, 2016.

Soltes 2009. Soltes, Ori Z. *Our Sacred Signs: How Jewish, Christian and Muslim Art Draw form the same Sources.* New York 2009.

Soltes 2015. Soltes, Ori Z. ”Fritz Ascher: From Golems to Landscapes“. In *plundered art*, 12. Januar 2015 (http://plundered-art.blogspot.com/2015/01/fritz-ascher-from-golems-to-landscapes.html).

Soltes 2016. Soltes, Ori Z. *Tradition and Transformation: Three Thousand Years of Jewish Art and Architecture.* Boulder, 2016.

Sonnenstuhl 2006. Sonnenstuhl, Burkhardt (Hrsg.). *Prominente in Berlin-Grunewald und ihre Geschichten.* Berlin, 2006.

Spielmann 2008. Spielmann, Heinz. *Mehr als nur eine Revision der Moderne. Zur Bedeutung der Sammlung Gerhard Schneider,* in Salzburg Museum u.a. 2008, S. 9–13. Städtische Galerie im Lenbachhaus/ Bröhan-Museum 2000. Friedel, Helmut (Hrsg.). *Thomas Theodor Heine.* Ausstellungskatalog München/Berlin, Städtische Galerie im Lenbachhaus/Bröhan-Museum. Bd. 1–2. Leipzig, 2000.

Stern 1996. Stern, Rachel. „Der Triumph der ‚entarteten Kunst‘ über eine entartete Zeit“. In *Aufbau* 62 (1996), S. 1.

Stern 2015. Stern, Rachel. „Fritz Ascher. Unterbrechung künstlerischen Schaffens“. In Aktives Museum 2015, S. 48–53.

Stettin 1902. O. Hrsg. *Adressbuch der Provinz Pommern, enthaltend ca 23.000 Adressen der bestsituertesten Bewohner des platten Landes, sowie der Städte Pommerns.* Stettin, 1902.

Stiftung Stadtmuseum Berlin 2015. Mothes, Christian / Bartmann, Dominik (Hrsg.). *Tanz auf dem Vulkan. Das Berlin der Zwanziger Jahre im Spiegel der Künste.* Ausstellungskatalog Berlin Stiftung Stadtmuseum Berlin - Ephraimpalais. Berlin, 2015.

Strindberg 1991. Strindberg, August. *Inferno.* Aus dem Schwedischen übertragen, herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Hans-Jürgen Hube. Leipzig, 1991.

Tagesspiegel 1969. O.A. „Fritz Ascher: Zwei Köpfe“. In *Tagesspiegel*, 30. Mai 1969.

Telegraf 1946. F. D. „Bunte Ouvertüre“. In *Telegraf* 39, 26. Mai 1946, S. 5.

Tendlau 1842. Tendlau, Adam. „Der Golem des Hoch-Rabbi-Löw“. In *Das Buch der Sagen und Legenden Jüdischer Vorzeit.* Stuttgart, 1842, S. 17–25.

The Jewish Museum 1999. Bilski, Emily D. *Berlin Metropolis. Jews and the New Culture 1890–1918.* With essays by Sigrid Bauschinger, Inka Bertz, Emily D. Bilski, Barbara Hahn, Peter Jelavich, Paul Mendes-Flohr, Peter Paret, Chana C. Schütz. Exhibition catalogue New York The Jewish Museum. Berkley / Los Angeles / London, 1999.

Thieme/Becker 1907. O. A. „Curt Agthe“. In *Thieme/Becker*, Bd. I. Leipzig, 1907.

Tinat 1924. Tinat, Georg. „Juryfreie Kunstschau 1924“. In *Sächsische Malerzeitung* 9 (1924), S. 567–568.

Verloren van Themaat 1976. Verloren van Themaat, Elsa. *Pranas Domšaitis/Franz Domscheit.* Kapstadt, 1976.

Von der Heydt-Museum 2012. Finckh, Gerhard/Hartje-Grave, Nicole (Hrsg.). *Peter Paul Rubens.* Ausstellungskatalog Wuppertal Von der Heydt-Museum. Wuppertal, 2012.

Weisel 1847. Weisel, Leopold. „Der Golem“. In Pascheles, Wolf (Hrsg.). *Galerie der Sipurim [sic], eine Sammlung jüdischer Sagen, Märchen und Geschichten, als ein Beitrag zur Völkerkunde.* Prag, 1847, S. 51–52.

Wildt/Kreutzmüller 2013. Wildt, Michael/Kreutzmüller, Christoph. Berlin 1933–1945. *Stadt und Gesellschaft im Nationalsozialismus.* Berlin 2013.

Woesthoff 2000. Woesthoff, Indina. „‘Man lachte und bewunderte, höhnte und kniete‘ — Emil Noldes biblisch-religiöse Bilder in Hamburg.“ In Hamburger Kunsthalle 2000, S. 59–67.

Wyrwich 1980. Wyrwich, Heinz. „In Vergessenheit geraten? Ölbilder und Gouachen von Fritz Ascher“. In *Sindelfinger Zeitung*, März 1980.

Zimmermann 1980. Zimmermann, Rainer. *Die Kunst der verschollenen Generation. Deutsche Malerei des Expressiven Realismus von 1925 bis 1975.* München 1980.

Zöllner 2006. Zöllner, Frank. *Leonardo da Vinci, 1452–1519.* Hong Kong, 2006.

Fritz Ascher’s Library / Bücherei

Einleitung

Only parts of Fritz Ascher's library survived. This list contains art books and periodicals that were gifted by Manfred Wellnitz to the Fritz Ascher Society, New York. Literature from Aschers library is owned by Manfred Wellnitz, Berlin.

Einleitung

Nur Teile von Fritz Aschers Bücherei sind erhalten. Diese Liste enthält Kunstbücher und Zeitschriften, die Manfred Wellnitz der Fritz Ascher Society, New York gestiftet hat. Literatur von Aschers Bücherei ist im Besitz von Manfred Wellnitz, Berlin.

Einleitung

Athena 1947/48.
Athena 2, 8 (1947/48). Berlin.

Einleitung

Ayrton 1958.
Ayrton, Michael. *Marc Chagall.* Berlin, 1958.

Einleitung

Balet 1920.
Balet, Leo. *Dietz Edzard.* Berlin, 1920.

Einleitung

Bayerische Staatsgemäldesammlungen 1954.
Göpel, Erhard (Hrsg.). *Edvard Munch.* Einleitung von Sigurd Willoch und Vorwort von Ernst Buchner. Ausstellungskatalog München/Köln, Bayerische Staatsgemäldesammlungen München/Stadt Köln. München, 1954.

Einleitung

Bidermanas 1968.
Bidermanas, Izias (Hrsg.). *The World of Marc Chagall.* Photographed by Izis Bidermanas, text by Roy McMullen. London, 1968.

Einleitung

Bildende Kunst 1948.
Bildende Kunst. Zeitschrift für Malerei, Graphik, Plastik und Architektur 2, 3 (1948). Berlin.

Einleitung

Binyon o.J. [1912?].
Binyon, Lawrence. “Japanische Kunst.” Mit siebenunddreissig Mattkunstdruckbildern, zwanzig Reproduktionen in Tondruck, einer Gravure und einer Vierfarbentafel. *Kunst der Gegenwart*, 2, 3 (1912?) Berlin, o.J. [1912?].

Einleitung

Brie 1918.
Brie, Alfred. „Das Medusenhaupt. Skizze von Alfred Brie“, in: *Der Weltspiegel.* Illustrierte Halb-Wochenschrift des Berliner Tageblatts, Nr. 6, 10. Februar 1918.

Einleitung

Buschor 1936.
Buschor, Ernst. *Die Plastik der Griechen.* Berlin, 1936.

Einleitung

British Council 1950.
O. Hrsg. *Henry Moore. Ausstellung von Skulpturen und Zeichnungen.* Ausstellungskatalog Hamburg/ Düsseldorf, British Council. London, 1950.

Einleitung

Chagall 1958.
O. A. *Chagall.* Berlin, 1958.

Einleitung

Chateau Imperial Berlin 1946.
Jean Cassou (Hrsg.). *Moderne Französische Malerei. La Peinture Française Moderne.* Ausstellungskatalog Berlin, Chateau Imperial, Group Français du Counsel de Controle. Berlin, 1946.

Einleitung

Cogniat o.J. [1960er].
Cogniat, Raymond. *Chagall.* Übersetzt aus dem Französischen von Anne Ross. New York, o.J. [1960er].

Einleitung

Der Standpunkt 1946/1949.
Der Standpunkt. Die Zeitschrift für die Gegenwart 11/12 (1946/1949). Stuttgart.

Einleitung

Deutsche Brahms-Gesellschaft o.J. [1933].
Deutsche Brahms-Gesellschaft (Hrsg.). *Johannes Brahms Festschrift.* Berlin o.J. [1933].

Einleitung

Deutscher Wille des Kunstwarts 1918.
Ferd Avenarius (Hrsg.) *Deutscher Wille des Kunstwarts.* Kriegsausgabe 31, 8 (1918). München.

Einleitung

Die Besinnung 1946.
Die Besinnung. Eine Zweimonatsschrift 1, 2 (Mai/Juni 1946). Nürnberg/ Bamberg/Passau.

Einleitung

Die Frau von heute 1947.
Die Frau von heute. Organ der Frauenausschüsse 2 (1947). Berlin.

Einleitung

Die Literatur 1928, 1938.
Die Literatur. Monatsschrift für Literaturfreunde. Herausgegeben von Ernst Heilborn. Oktober 1928 (Das Literarische Echo 31, 1), Februar 1938 (Das Literarische Echo 40, 5), März 1938 (Das Literarische Echo 40, 6). Stuttgart.

Einleitung

Doré 1924.
O. Hrsg. *Die Göttliche Komödie in Bildern* von Gustave Doré. München, 1924.

Einleitung

Die Kunst und das Schöne Heim 1959.
Die Kunst und das Schöne Heim 57, 8 (Mai 1959). München.

Einleitung

Eisler 1927.
Eisler, Max. *Der alte Rembrandt.* Wien, 1927.

Einleitung

Floerke 1924.
Floerke, Hanns. *Die Moden der Renaissance.* München, 1924.

Einleitung

Forman/Forman 1956.
Forman, Werner/Forman, Bedřich. *Kunst ferner Länder. Ägypten – Afrika – Amerika – Ozeanien – Indonesien.* Bd. 1. Prag, 1956.

Einleitung

Galerie Haus Maerklin 1962.
O. Hrsg. *Ida Kerkovius.* Ausstellungskatalog Stuttgart, Galerie Haus Maerklin. o.O., 1962.

Einleitung

Galerie Pels-Leusden 1967.
O. Hrsg. *Ernst Barlach.* Mit Einleitung von Hans Pels-Leusden. Ausstellungskatalog Berlin, Galerie Pels-Leusden. Berlin, 1967.

Einleitung

Germanien 1933.
Germanien. Monatshefte für Vorgeschichte zur Erkenntnis deutschen Wesens 1 (Januar 1933). Leipzig.

Einleitung

Glaser 1922.
Glaser, Curt. *Edvard Munch.* Berlin, 1922.

Einleitung

Goethe 1955.
Goethe, Johann Wolfgang von. *Faust.* Erster und zweiter Teil Urfaust. Berlin/ Darmstadt, 1955.

Einleitung

Goethe 1884.
Goethe, Johann Wolfgang von. *Hermann und Dorothea.* Mit 8 Bildern von Arthur Freiherr von Ramberg, nach den Original-Ölgemälden in Lichtdruck hergestellt von Friedrich Bruckmann. Mit Ornamentstücken von Adolf Schill. Berlin, 1884.

Einleitung

Grünewald 1939.
O. Hrsg. *Grünewald. Das Werk des Meisters Mathis Gothardt Neithardt.* Einleitung und Bildteil von Martin Hürlimann, Textanhang Werner R. Deusch. Zürich, 1939.

Einleitung

Haus am Waldsee 1956.
Skutsch, Karl Ludwig (Hrsg.). *Heinz Troekes, Ölgemälde. Aquarelle. Zeichnungen.* Ausstellungskatalog Berlin, Haus am Waldsee. Berlin, 1956.

Einleitung

Hentzen 1952.
Hentzen, Alfred. *Marc Chagall.* Hamburg, 1952.

Einleitung

Rembrandt 1937.
Abraham Bredius (Hrsg.). *Rembrandt. Gemälde.* Wien, 1937.

Einleitung

Kahn o.J. [1910?]
Kahn, Gustave. *Auguste Rodin.* Mit 54 Originalreproduktionen und 1 Gravure. Berlin, o.J. [1910?].

Einleitung

Segantini 1908.
Freie Lehrervereinigung für Kunstpflege (Hrsg.). *Giovanni Segantini.* Mit einem Geleitwort von Wilhelm Kotzde. Mainz, 1908.

Einleitung

Kunstverein Hamburg u.a. 1959.
Hentzen, Alfred (Hrsg.). *Marc Chagall.* Ausstellungskatalog Hamburg/ München/Paris. Kunstverein Hamburg/ Haus der Kunst/Musée des Arts Décoratifs. München, 1959.

Einleitung

Kunsthandlung Victor Hartberg 1930.
O. Hrsg. *Zygmunt Menkes.* Mit Einleitung von Albert Dreyfuss. Ausstellungskatalog Berlin, Kunsthandlung Victor Hartberg. Berlin, 1930.

Einleitung

Langaard/Revolv 1963.
Langaard, Johan H./Revolv, Reidar. *Gla.* Stuttgart, 1963.

Einleitung

Leibl 1909.
Freie Lehrervereinigung für Kunstpflege (Hrsg.). *Wilhelm Leibl.* Aus seinem Lebenswerke. Eine Kunstgabe mit einem Geleitwort von Otto Gebhardt. Mainz, 1909.

Einleitung

Leporini 1926.
Leporini, Heinrich. *Rembrandt.* Vierundzwanzig Kupfertiefdrucke mit einleitendem Text. Handzeichnungen großer Meister. Berlin, 1926.

Einleitung

Merkur 1947.
Merkur. Deutsche Zeitschrift für Europäisches Denken 1, 4 (1947). Baden-Baden.

Einleitung

Müller-Walde 1889.
Müller-Walde, Paul. *Leonardo da Vinci.* Lebensskizze und Forschungen über sein Verhältnis zur Florentiner Kunst und zu Rafael. München, 1889.

Einleitung

Nemitz 1952.
Nemitz, Fritz (Hrsg.). *Henri de Toulouse-Lautrec. Montmartre.* München, 1952.

Einleitung

Neue Bachgesellschaft o.J. [1924].
Neue Bachgesellschaft (Hrsg.). *Aus dem Bachhaus in Eisenach.* 10 Federzeichnungen von Hanns Bock. Leipzig o.J. [1924].

Einleitung

Schaffhausen Museum u.a. 1959.
Reidemeister, Leopold (Hrsg.). *Triumph der Farbe. Die Europäischen Fauves.* Ausstellungskatalog Schaffhausen/ Berlin, Schaffhausen Museum/ Nationalgalerie der ehemals staatlichen Museen Orangerie des Schlosses Charlottenburg. Berlin, 1959.

Einleitung

Schaffran o.J.
Schaffran, Emerich. *Ägyptische Malerei.* Bern, o.J.

Einleitung

Schider 1908.
Schider, Fritz. *Plastisch-anatomischer Handatlas für Akademien, Kunstschulen und zum Selbstunterricht.* Hundertsiebzehn Tafeln und Text. Bearbeitet von M. Auerbach und F. von Stuck. Leipzig, 1908.

Einleitung

Schloss Charlottenburg 1954.
Leonhardi, Klaus (Hrsg.). *Karl Schmidt-Rottluff zum 70. Geburtstag.* Ausstellungskatalog Berlin, Schloss Charlottenburg. Kiel, 1954.

Einleitung

Schri Kunst Schri 1952.
Schri Kunst Schri. *Ein Almanach Alter und Neuer Kunst.* Stuttgart, 1952.

Einleitung

Singer 1906.
Singer, Hans Wolfgang (Hrsg.). *Rembrandt. Des Meisters Radierungen.* In 402 Abbildungen. Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben, Bd. 8. Stuttgart/ Leipzig, 1906.

Einleitung

Singer 1912a.
Singer, Hans Wolfgang. *Zeichnungen von Franz von Stuck.* Zweiundfünfzig Tafeln mit Lichtdrucken nach des Meisters Originalen mit einer Einleitung von Professor Dr. Hans W. Singer. Meister der Zeichnung, Bd. 3. Leipzig, 1912.

Einleitung

Singer 1912b.
Singer, Hans Wolfgang (Hrsg.). *Zeichnungen von Otto Greiner.* Zweiundfünfzig Tafeln mit Lichtdrucken nach des Meisters Originalen mit einer Einleitung von Professor Dr. Hans W. Singer. Meister der Zeichnung, Bd. 4. Leipzig, 1912.

Einleitung

Stahl o.J. [um 1930].
Stahl, Fritz. *Weg zur Kunst.* Besprechung und Abschrift. Berlin, o.J. [um 1930].

Einleitung

Stimmen der Zeit 1923.
Stimmen der Zeit. Monatsschrift für das Geistesleben der Gegenwart 53, 105 (August 1923). Freiburg.

Einleitung

Thiis 1934.
Thiis, Jens. *Edvard Munch.* Nachwort von Erich Büttner. Berlin, 1934.

Einleitung

Thode 1912.
Thode, Henry. *Michelangelo und das Ende der Renaissance. Das Genie und die Welt.* Bd. 1. Berlin, 1912.

Einleitung

Uhde 1936.
Uhde, Wilhelm. *Vincent van Gogh. Gemälde und Zeichnungen.* Wien, 1936.

Einleitung

Venturi o.J. [ca. 1937]
Venturi, Lionello. *Sandro Botticelli.* London, o.J. [ca 1937].

Einleitung

Venturi 1941.
Venturi, Adolfo. *Leonardo da Vinci und seine Schule.* Mit 112 Tafeln. Geschichte der Italienischen Malerei in Einzeldarstellungen. Wien, 1941.

Einleitung

Winkler 1965.
Winkler, Konrad. *Seide aus Kranichfedern.* Einem Japanischen Märchen nacherzählt von Konrad Winkler, Illustrationen von Bert Heller. Berlin, 1965.

Authors

Dr. Jörn Barfod

Studied art history, European ethnology, pre- and ancient history in Kiel and Vienna. 1984 PhD in art history. Since 1985 Curator at East Prussian State Museum in Lüneburg, focus art and cultural history.

Eckhart Gillen

Studied art history and received his PhD in art history from Heidelberg University. Art historian and independent curator. Publications and exhibitions of 20th century art, among many others *Deutschlandbilder*, Köln 1997; *Feindliche Brüder? Der Kalte Krieg und die deutsche Kunst 1945–1990*, Berlin 2009; retrospective *R.B.Kitaj* at The Jewish Museum Berlin and at Hamburger Kunsthalle 2012/13; most recently *Art in Europe 1945–1968: Facing the Future*, BOZAR Brüssel, ZKM Karlsruhe, Puschkin Museum Moskau 2016/17. Numerous prizes, among others *Friedlieb Ferdinand Runge-Preis* 2011 for unconventional art teaching, Adjunct Professor of art history at Filmuniversität Potsdam.

Wiebke Hölzer

Studied history, art and image history at Humboldt-Universität Berlin, focus 19th and 20th century art. Submitted her master thesis *Religiös? Kontextualisierung der Gemälde „Golgatha“ (1915) und „Der Golem“ (1916) des Künstlers Fritz Ascher (1893–1970)* in June 2016. Freelancer at Bröhan-Museum Berlin.

Ingrid Moessinger

Studied art history, archeology, ethnology and philosophy in Frankfurt/Main. Afterwards Museum Wiesbaden, Frankfurter Kunstverein, Biennale of Sydney 1991 and 1992. Director „Art Frankfurt“ and Kunstverein Ludwigsburg. Since 1996 Director of the Kunstsammlungen Chemnitz, since 2005 General Manager of the Kunstsammlungen Chemnitz with Museum am Theaterplatz, Stiftung Carlfriedrich Claus, Henry van de Velde-Museum in der Villa

Esche, Museum Gunzenhauser and Schloßbergmuseum. 2006 *Chevalier de la Légion d’Honneur*, 2007 *Order of Merit* of the Federal Republic of Germany, 2010 *Knight’s Cross of the Dannebrog Order*, 2015 Dr. Phil. h.c. from the Technical University Chemnitz.

Ori Z. Soltes

Teaches theology, art history and philosophy at the Center for Jewish Civilization at Georgetown University. He is the former director of the B’nai B’rith Klutznick National Jewish Museum. Dr Soltes is the author of several hundred articles and exhibition catalogue essays on diverse subjects, and the author or editor of 15 books, including *The Ashen Rainbow: Essays on the Arts and the Holocaust* (2007) and *Our Sacred Signs: How Jewish, Christian and Muslim Art Draw form the same Sources* (2009), and most recently *Tradition and Transformation: Three Thousand Years of Jewish Art and Architecture* (2016).

Rachel Stern

Studied art history and economics at Georg-August-Universität Göttingen. 1994 immigration to USA. 2000–2010 organization of exhibitions for the Department of Drawings and Prints at The Metropolitan Museum of Art, among them *Leonardo da Vinci. Master Draftsman* (2003), *Peter Paul Rubens (1566–1640): The Drawings* (2005), *Samuel Palmer (1805–1881): Vision and Landscape* (2006), *Rembrandt and His Circle: Drawings and Prints* (2006), and *Agnolo Bronzino. The Drawings* (2010). Since 2008 independent exhibition projects like the national travel exhibition *David Stern: The American Years (1995–2008)*. Since 2014 Director and CEO of the Fritz Ascher Society for Persecuted, Ostracized and Banned Art, Inc. in New York.

Autoren

Dr. Jörn Barfod

Studium der Kunstgeschichte, Volkskunde, Ur- und Frühgeschichte in Kiel und Wien, 1984 Promotion in Kunstgeschichte. Seit 1985 Kustos am Ostpreussischen Landesmuseum, Lüneburg, Schwerpunkte Kunst- und Kulturgeschichte.

Eckhart Gillen

Studium der Kunstgeschichte und Promotion an der Universität Heidelberg. Kunsthistoriker und freier Kurator. Publikationen und Ausstellungen zur Kunst des 20. Jahrhunderts, u.a. *Deutschlandbilder*, Köln (1997); *Feindliche Brüder? Der Kalte Krieg und die deutsche Kunst 1945–1990*, Berlin (2009); Retrospektive *R.B.Kitaj* im Jüdischen Museum Berlin und in der Hamburger Kunsthalle (2012/13); zuletzt *Art in Europe 1945–1968: Facing the Future*, BOZAR Brüssel, ZKM Karlsruhe, Puschkin Museum Moskau (2016/17). Zahlreiche Preise, u.a. *Friedlieb Ferdinand Runge-Preis* 2011 für unkonventionelle Kunstvermittlung. Lehrbeauftragter für Kunstgeschichte an der Filmuniversität Potsdam.

Wiebke Hölzer

Studium der Geschichtswissenschaften, Kunst- und Bildgeschichte an der Humboldt-Universität zu Berlin mit dem Forschungsschwerpunkt Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts. Masterarbeit *Religiös? Kontextualisierung der Gemälde „Golgatha“ (1915) und „Der Golem“ (1916) des Künstlers Fritz Ascher (1893–1970)* im Juni 2016 abgeschlossen. Freie Mitarbeiterin im Bröhan-Museum in Berlin.

Ingrid Moessinger

Studium der Kunstgeschichte, Archäologie, Ethnologie und Philosophie in Frankfurt am Main. Anschließend Museum Wiesbaden, Frankfurter Kunstverein, Biennale of Sydney 1991 und 1992. Direktorin „Art Frankfurt“ und Kunstverein Ludwigsburg. Ab 1996 Direktorin der Kunstsammlungen Chemnitz. Seit 2005 Generaldirektorin der Kunstsammlungen Chemnitz mit Museum am Theaterplatz, Stiftung Carlfriedrich Claus, Henry

van de Velde-Museum in der Villa Esche, Museum Gunzenhauser und Schloßbergmuseum. 2006 Ernennung zum *Chevalier de la Légion d’Honneur*, 2007 Verleihung des *Verdienstordens* der BRD, 2010 Verleihung des *Ritterkreuzes des Dannebrog-Ordens*, 2015 Verleihung der Ehrendoktorwürde durch die Philosophische Fakultät der Technischen Universität Chemnitz.

Ori Z. Soltes

Lehrt Theologie, Kunstgeschichte und Philosophie im Zentrum für Jüdische Zivilisation an der Georgetown Universität in Washington, D.C. Er war der Direktor des B’nai B’rith Klutznick National Jewish Museum in Washington, D.C. Dr. Soltes ist der Autor einiger hundert Artikel und Aufsätze in Ausstellungskatalogen über verschiedenste Themen, und der Autor oder Herausgeber von 15 Büchern, darunter *The Ashen Rainbow: Essays on the Arts and the Holocaust* (2007) und *Our Sacred Signs: How Jewish, Christian and Muslim Art Draw form the same Sources* (2009), zuletzt *Tradition and Transformation: Three Thousand Years of Jewish Art and Architecture* (2016).

Rachel Stern

Studium der Kunstgeschichte und Wirtschaftswissenschaften in Göttingen. 1994 Immigration in die USA. 2000–2010 Ausstellungsorganisation für das Department of Drawings and Prints im Metropolitan Museum of Art, u.a. *Leonardo da Vinci. Master Draftsman* (2003), *Peter Paul Rubens (1566–1640): The Drawings* (2005), *Samuel Palmer (1805–1881): Vision and Landscape* (2006), *Rembrandt and His Circle: Drawings and Prints* (2006), und *Agnolo Bronzino. The Drawings* (2010). Seit 2008 unabhängige Ausstellungsprojekte wie die nationale Wanderausstellung *David Stern: The American Years (1995–2008)*. Seit 2014 Direktorin und CEO der Fritz Ascher Society for Persecuted, Ostracized and Banned Art, Inc. in New York.

Biography

1893	Fritz Ascher is born October 17th to Minna Luise Ascher (born Schneider) and Dr. Hugo Ascher. His sisters Charlotte and Grete are born October 8, 1894 and June 11, 1897	1939	Fritz Ascher is interned at the Potsdam prison January 2, and Gerhard Graßmann and Probst Grüber get him released May 15. Ascher moves to Teplitzer Straße 38 and is on police watch and has to report to the local police station three times a week, and once a month to the police headquarters Alexanderplatz. From 19 November 1941 he has to wear the Yellow Star
1901	Hugo Ascher leaves Judaism with his three children, his wife remains Jewish.		
1908	The family moves to a villa built by the prominent architect Paul Schultze-Naumburg at Niklasstraße 21-23 in Zehlendorf	1942–5	Police Chief Constable Heinrich Wolber warns him, when his name appears on the deportation list. From June 15 Martha Graßmann hides him first in her home, then in the basement of Lassenstraße 26 in Berlin Grunewald. She is helped by Frieda Eichelbaum and Margarete Hart. During that time, Fritz Ascher writes poetry
1909	Fritz Ascher gets the <i>Künstlereinjährige</i> , an art diploma, from Max Liebermann and goes to the art academy Königsberg, where he meets Eduard Bischoff and Franz Domscheit		
1913	Fritz Ascher is back in Berlin, where he lives as an independent artist and studies with Lovis Corinth, Adolf Meyer and Curt Agthe	1945	On April 25th, most of Fritz Ascher’s artwork is destroyed by bombing. On April 29th, Berlin-Grunewald is liberated by the American army. Fritz Ascher moves in with Martha Graßmann at Bismarckallee 26, across the street from Lassenstraße 26, and starts painting again
1914	Fritz Ascher and Franz Domscheit meet Eduard Munch		
1915/16	First major works with <i>Golgotha</i> (1915) and “ <i>The Golem</i> ” (1916)		
1918/19	In Bavaria with Franz Domscheit. Ascher befriends the artists of the <i>Brücke</i> and the <i>Simplicissmus</i>	1946	Exhibition <i>Fritz Ascher: Bilder nach 1945</i> , with Bernhard Heiliger at Galerie Karl Buchholz, Berlin
1922	Fritz Ascher’s father dies August 18th. Fritz Ascher produces lithographs and participates in the <i>Juryfreie Kunstschau</i> in Berlin	1947	Exhibition <i>Das Naturerlebnis. Landschaftsbilder bekannter Künstler</i> at Kunstamt Wilmersdorf, Berlin
1924	Fritz Ascher participates in the <i>Juryfreie Kunstschau</i> in Berlin	1952/53	Very intense working period, working through the nights. Ascher refuses all offers for teaching positions and exhibitions
1933	Hitler comes to power January 30. Fritz Ascher starts changing addresses, mostly in Potsdam Babelsberg	1969	The villa Bismarckallee 26 that was sold the end of 1968 to a developer is demolished June 18. Graßmann and Ascher move to Gelfertstraße 42. Fritz Ascher does not recover from the move. May 9 - June 12 exhibition <i>Fritz Ascher: Bilder nach 1945</i> at Galerie Springer in Berlin
1938	Fritz Ascher’s mother dies October 17th. Pogroms November 9/10th. Fritz Ascher is interned at the Sachsenhausen concentration camp. His friend, the lawyer Gerhard Graßmann, gets him released December 23rd	1970	Fritz Ascher dies on March 26

Biographie

1893	Fritz Ascher wird am 17. Oktober als Sohn von Minna Luise Ascher (geb. Schneider) und Dr. Hugo Ascher geboren. Seine Schwestern Charlotte und Grete werden am 8. Oktober 1894 und am 11. Juni 1897 geboren.	1939	Fritz Ascher wird am 2. Januar im Polizeigefängnis Potsdam interniert, Gerhard Graßmann und Probst Grüber erreichen seine Entlassung am 15. Mai. Ascher zieht in die Teplitzer Straße 38 und wird unter Polizeiaufsicht gestellt. Er muss sich dreimal wöchentlich im Polizeirevier Schmargendorf melden, und einmal monatlich im Polizeipräsidium Alexanderplatz. Vom 19. November 1941 an muss er den Gelben Stern tragen
1901	Hugo Ascher tritt mit seinen drei Kindern aus dem Judentum aus, seine Ehefrau bleibt jüdisch.		
1908	Die Familie bezieht eine von dem prominenten Architekten Paul Schultze-Naumburg gebaute Villa in der Niklasstraße 21-23 in Zehlendorf	1942–5	Polizei-Hauptwachtmeister Heinrich Wolber warnt ihn, als sein Name auf der Deportationsliste steht. Ab dem 15. Juni versteckt Martha Graßmann ihn erst in ihrer Wohnung, dann im Kartoffelkeller der Lassenstraße 26 im Berliner Grunewald. Ihr wird von Frieda Eichelbaum und Margarete Hart geholfen. Während dieser Zeit schreibt Fritz Ascher Gedichte
1909	Fritz Ascher bekommt das <i>Künstlereinjährige</i> von Max Liebermann und geht zur Kunstakademie Königsberg, wo er Eduard Bischoff und Franz Domscheit trifft		
1913	Fritz Ascher ist zurück in Berlin, wo er als unabhängiger Künstler lebt und bei Lovis Corinth, Adolf Meyer und Curt Agthe studiert	1945	Am 25. April werden die meisten Kunstwerke von Fritz Ascher durch einen Bombenangriff zerstört. Am 29. April wird Berlin-Grunewald von der amerikanischen Armee befreit. Fritz Ascher zieht zu Martha Graßmann in die Bismarckallee 26, gegenüber der Lassenstraße 26, und fängt wieder an zu malen
1914	Fritz Ascher und Franz Domscheit treffen Eduard Munch in Norwegen		
1915/16	Erste Hauptwerke mit <i>Golgotha</i> (1915) und “ <i>The Golem</i> ” (1916)	1946	Ausstellung <i>Fritz Ascher: Bilder nach 1945</i> , mit Bernhard Heiliger in der Galerie Karl Buchholz, Berlin
1918/19	In Bayern mit Franz Domscheit. Ascher befreundet sich mit den Künstlern der <i>Brücke</i> und des <i>Simplicissmus</i>	1947	Ausstellung <i>Das Naturerlebnis. Landschaftsbilder bekannter Künstler</i> im Kunstamt Wilmersdorf, Berlin
1922	Fritz Aschers Vater stirbt am 18. August. Fritz Ascher schafft Lithographien und nimmt teil an der <i>Juryfreien Kunstschau</i> in Berlin	1952/53	Intensive Arbeitsphase, in der er durch die Nächte arbeitet. Fritz Ascher lehnt alle Angebote für Lehrertätigkeit und Ausstellungen ab
1924	Fritz Ascher nimmt teil an der <i>Juryfreien Kunstschau</i> in Berlin	1969	Die Villa Bismarckallee 26, die Ende 1968 an einen Bauunternehmer verkauft wurde, wird am 18. Juni abgerissen. Graßmann und Ascher ziehen in die Gelfertstraße 42. Fritz Ascher erholt sich nicht von diesem Umzug. Ausstellung <i>Fritz Ascher: Bilder nach 1945</i> in der Galerie Springer in Berlin vom 9. Mai bis zum 12. Juni
1933	Machtantritt Hitlers am 30. Januar. Fritz Ascher beginnt, Adressen zu wechseln, vorwiegend in Potsdam Babelsberg		
1938	Fritz Aschers Mutter stirbt am 17. Oktober. Pogrome am 9./10. November. Fritz Ascher wird im Konzentrationslager Sachsenhausen interniert. Sein Freund, der Anwalt Gerhard Graßmann, erreicht seine Entlassung am 23. Dezember	1970	Fritz Ascher stirbt am 26. März

Photo Credits / Abbildungsnachweise

Archiv der Rheinischen Kirche
Rheinland: Fig. 1.28

Art Institute of Chicago: Fig. 4.5

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Borrmann 1989: Fig. 1.4

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

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

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

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

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

Doris Ehrenberg: Fig. 1.37–8

Evangelisches Landeskirchliches
Archiv Berlin (ELAB): Fig. 1.24

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

Wolfgang Gustavus: Fig. 1.39–40

Käthe Kollwitz Museum Köln:
Fig. 4.9

Krüger 1982: Fig. 2.1–2

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

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

Kunstsammlungen Chemnitz –
Museum Gunzenhauser:
Fig. 3.11

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

Landesarchiv Berlin
Fig. 1.30–1, 1.36

Landesarchiv Berlin /
Foto Ludwig Ehlers
Fig. 1.34–5

Landesarchiv Berlin /
H. Piechulek
Fig. 1.5–6

Landesarchiv Berlin /
Foto Staudt
Fig. 1.32–3

Litauisches Kunstmuseum Wilna:
Fig. 1.21

Axel Mauruszat: Fig. 2.5

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

Naujoks 1989: Fig. 1.25

Nolde Stiftung Seebüll: Fig. 4.8, 7.8

Pharus Map Berlin: Fig. 1.41

Pinkwart 1991: Fig. 1.45

Gudrun Rademacher: Fig. 7.13

Sarah Campbell Blaffer Foundation,
Houston: Fig. 3.8

Rachel Stern: Fig. 1.3, 1.49, 7.12

Sachsenhausen Archiv: Fig. 1.26, 1.27

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

Chr. Tolksdorf: Fig. 1.48

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

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

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

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

Exhibition / Ausstellung

Project Director / Projektleitung

Rachel Stern

Curator / Kuratorin

Rachel Stern

Felix-Nussbaum-Haus Osnabrück

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

Deputy Director / Stellv. Direktorin Dr. Eva Berger
Curator / Kuratorin Anne Sibylle Schwetter
Exhibition organization / Ausstellungsorganisation
Mechthild Kunert

Exhibition Assistant / Ausstellungsassistentin
Julia Ortmann
Lotter Str. 2 | 49078 Osnabrück
T +49 (0)541 3232207 | F +49 (0)541 3232202
http://www.osnabrueck.de/fnh/start-fnh.html

Kunstsammlungen Chemnitz

MUSEUM GUNZENHAUSER

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

General manager / Generaldirektorin
Dr. phil. h. c. Ingrid Mössinger
Curator / Kuratorin Anja Richter
Falkeplatz | Stollberger Str. 2 | 09112 Chemnitz
T + 49 (0)371 4887024 | F +49 (0)371 4887099
http://www.kunstsammlungen-chemnitz.de

Sächsische Landesanstalt für privaten

Rundfunk und neue Medien Leipzig

March – July, 2017 / März – Juli 2017

Director / Direktor
Ferdinand-Lassalle-Strasse 21 | 04109 Leipzig
T + 49 (0)341 2259-114 | F + 49 (0)341 2259-119
http://www.slm-online.de

Museum Charlottenburg-Wilmersdorf

in der Villa Oppenheim

December 7, 2017 – March 11, 2018 /

7. Dezember 2017 – 11. März 2018

Director / Direktorin Dr. Sabine Witt
Schloßstraße 55 | 14059 Berlin
T + 49 (0)30 902924106 | F + 49 (0) 30 902924160
http://www.villa-oppenheim-berlin.de

Potsdam Museum – Forum für Kunst und Geschichte

December 9, 2017 – March 11, 2018 /

9. Dezember 2017 – 11. März 2018

Director / Direktorin Dr. Jutta Götzmann
Curator / Kuratorin
Dr. Jutta Götzmann with / mit Hannes Wittenberg
Project management / Projektmanagement Susanne Städler
Am Alten Markt 9 | 14467 Potsdam
T + 49 (0)3312 896808 | F + 49 (0)3312 896868
http://www.potsdam-museum.de

Publisher / Herausgeber

The Fritz Ascher Society for Persecuted,
Ostracized and Banned Art, Inc.
121 Bennett Avenue Suite 12A
New York, NY 10033, USA
http://www.fritzaschersociety.org

Editor / Redaktion

Rachel Stern

Translations / Übersetzungen

Katja Manor (essay 1), Cindy Opitz (preface, introduction,
essays 3,6), Eva Schweitzer (essays 2,4), Ori Z. Soltes (poems)

Photography / Fotografie

Malcolm Varon (New York), Friedhelm Hoffmann (Berlin),
Gunnar Gustafsson (Munich), Frank Kleinbach (Stuttgart),
Ingo Rappers (Essen)

Design / Gestaltung

Hal Kugeler, Chicago

Production / Gesamtherstellung

Wienand Verlag GmbH

Weyertal 59 | 50937 Köln
T 0049 (0) 221 47 22-0 | F 0049 (0) 221 44 89 11
info(at)wienand-verlag.de
http://www.wienand-verlag.de

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

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

All rights reserved / Alle Rechte vorbehalten

Printed in Germany

Bibliographische Information der Deutschen
Nationalbibliothek

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

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

Cataloging-in-publication information
is available from the Library of Congress.
Publikationsinformationen sind von
der Library of Congress erhältlich.

ISBN
978-3-86832-361-0

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

A poem?