

An abstract painting by Fritz Ascher. The background is a vibrant, textured red. In the center, there is a large, hand-painted yellow circle. Below the circle, there are several horizontal, brushy strokes in shades of yellow and orange, suggesting a horizon or a landscape element. The overall style is expressive and 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 **Leben ist**
Blaze with Passion **Glühn**
The Expressionist Der Expressionist
Fritz Ascher Fritz Ascher

To David
Für David

The Image

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

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

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

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

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

Das Bild

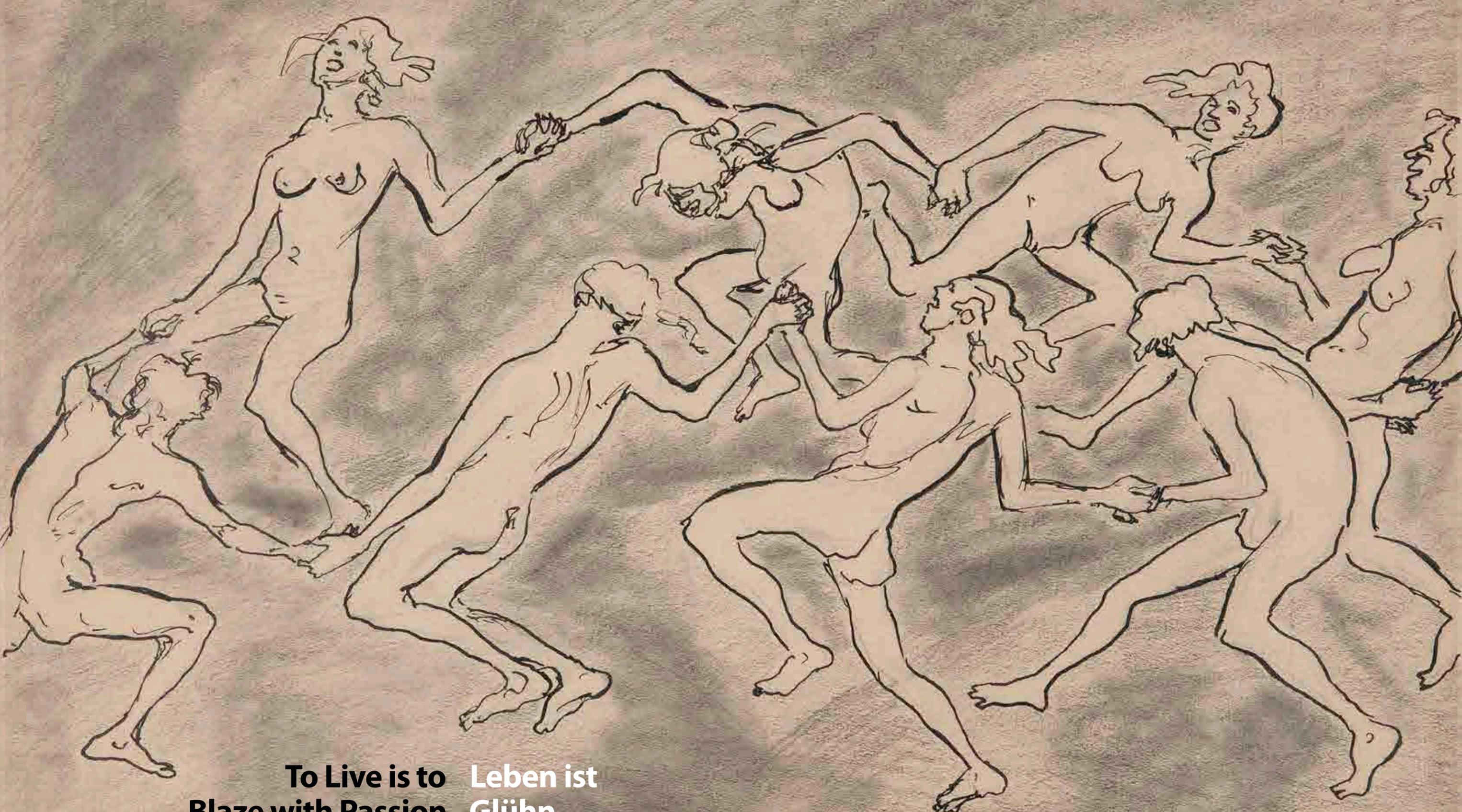
(Vor eigenem Schaffen)
So hocke ich,
in dumpfem Schweigen; -
gebannt = verwirrt =
vor meinem Eigen.

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

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

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

(Gedichtsband 1, undatiert, S. 40)



**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 –
Wilmsdorf Berlin**

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

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

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

**To Live is to
Blaze with Passion**

The Expressionist
Fritz Ascher

**Leben ist
Glühn**

Der Expressionist
Fritz Ascher

Publisher / Herausgeber

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

Preface / Grusswort

Prof. Monika Grütters MdB

Foreword / Vorwort

Rachel Stern

Editor / Redaktion

Rachel Stern

with / mit Ori Z. Soltes

with contributions by / mit Beiträgen von

Jörn Barfod

Eckhart Gillen

Wiebke Hölzer

Ingrid Mössinger

Ori Z. Soltes

Rachel Stern

Wienand Verlag GmbH Cologne / Köln

Lenders / Leihgeber

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

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

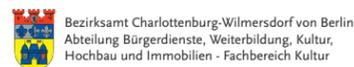
Acknowledgements / Dank

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



Many thanks to our sponsors / Wir danken unseren Förderern

Arbeitskreis Ausland für
Kulturelle Aufgaben e.V.



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

COVER

"Sunset" / "Untergehende Sonne" (detail)

c. / ca. 1960

Oil on canvas / Öl auf Leinwand

49.2 × 50 in. / 125 × 126 cm

Private collection / Privatsammlung

(Cat. / Kat. 96)

PRECEDING PAGES

Dancers / Tanzende (detail)

1921

Black ink and graphite on paper /

Schwarze Tusche und Graphit auf Papier

13.6 × 17.5 in. / 34.5 × 44.5 cm

Private collection / Privatsammlung

(Cat. / Kat. 48)

Content / Inhalt

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



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

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 "arisich 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 Goebbels, 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 „arisich 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 ,arisieren' 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 Ewigem 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 blau -/ 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 eindruckvolles 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 älter Bilder noch an seine Malerei vor der Zwangspause an. Es ist der *Bajazzo* von 1924, den er über- bzw. weiter malt (Kat. 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 (Kat. 43), können wir in ihm ein Selbstbild als trauriger Clown, der seine Menschenscheu hinter seiner stoischen Maske verbirgt, vermuten.

Ein *Portrait* (Kat. 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. 6.0, 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 Fantastik, 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 aber dutzenden 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 energiegeladene. 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 müßte wieder, und für das Volk, volksverbunden, der ganze Nazitatsch 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



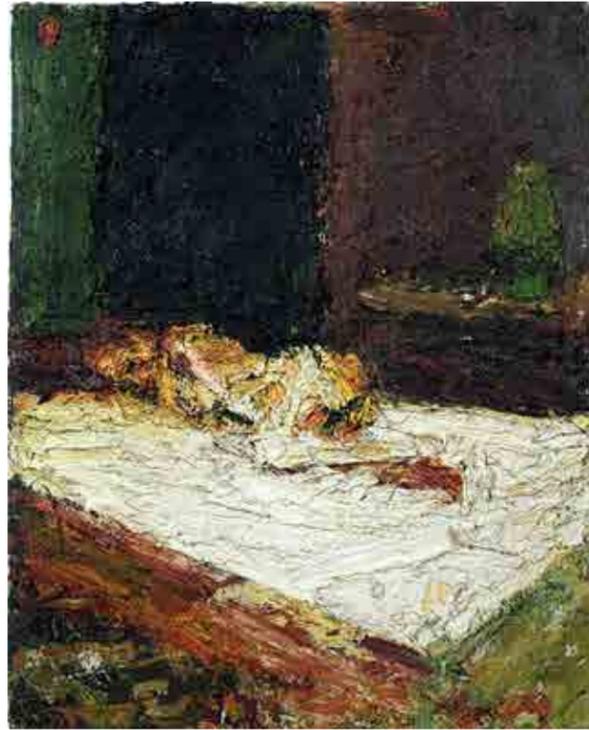


Fig. 6.5
Frank Auerbach,
*E.O.W., Nude on Bed /
Akt auf Bett*
1959
Oil paint on board /
Öl auf Karton
30.5 × 24 in. / 77.5 × 61 cm
©Frank Auerbach, courtesy
Marlborough Fine Art and
Richard Nagy Ltd.

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 Tapiés..."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 Tapiés [...]“.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 Quäkerschule, 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 1958/59, 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.

Photo Credits / Abbildungsnachweise

Archiv der Rheinischen Kirche
Rheinland: Fig. 1.28

Art Institute of Chicago: Fig. 4.5

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Borrmann 1989: Fig. 1.4

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

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

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

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

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

Doris Ehrenberg: Fig. 1.37–8

Evangelisches Landeskirchliches
Archiv Berlin (ELAB): Fig. 1.24

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

Wolfgang Gustavus: Fig. 1.39–40

Käthe Kollwitz Museum Köln:
Fig. 4.9

Krüger 1982: Fig. 2.1–2

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

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

Kunstsammlungen Chemnitz –
Museum Gunzenhauser:
Fig. 3.11

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

Landesarchiv Berlin
Fig. 1.30–1, 1.36

Landesarchiv Berlin /
Foto Ludwig Ehlers
Fig. 1.34–5

Landesarchiv Berlin /
H. Piechulek
Fig. 1.5–6

Landesarchiv Berlin /
Foto Staudt
Fig. 1.32–3

Litauisches Kunstmuseum Wilna:
Fig. 1.21

Axel Mauruszat: Fig. 2.5

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

Naujoks 1989: Fig. 1.25

Nolde Stiftung Seebüll: Fig. 4.8, 7.8

Pharus Map Berlin: Fig. 1.41

Pinkwart 1991: Fig. 1.45

Gudrun Rademacher: Fig. 7.13

Sarah Campbell Blaffer Foundation,
Houston: Fig. 3.8

Rachel Stern: Fig. 1.3, 1.49, 7.12

Sachsenhausen Archiv: Fig. 1.26, 1.27

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

Chr. Tolksdorf: Fig. 1.48

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

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

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

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

Exhibition / Ausstellung

Project Director / Projektleitung

Rachel Stern

Curator / Kuratorin

Rachel Stern

Felix-Nussbaum-Haus Osnabrück

September 25, 2016 – January 15, 2017 /

25. September 2016 – 15. Januar 2017

Deputy Director / Stellv. Direktorin Dr. Eva Berger

Curator / Kuratorin Anne Sibylle Schwetter

Exhibition organization / Ausstellungsorganisation
Mechthild Kunert

Exhibition Assistant / Ausstellungsassistentin

Julia Ortman

Lotter Str. 2 | 49078 Osnabrück

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

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

Kunstsammlungen Chemnitz

MUSEUM GUNZENHAUSER

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

General manager / Generaldirektorin

Dr. phil. h. c. Ingrid Mössinger

Curator / Kuratorin Anja Richter

Falkeplatz | Stollberger Str. 2 | 09112 Chemnitz

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

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

Sächsische Landesanstalt für privaten

Rundfunk und neue Medien Leipzig

March – July, 2017 / März – Juli 2017

Director / Direktor

Ferdinand-Lassalle-Strasse 21 | 04109 Leipzig

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

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

Museum Charlottenburg-Wilmersdorf in der Villa Oppenheim

December 7, 2017 – March 11, 2018 /

7. Dezember 2017 – 11. März 2018

Director / Direktorin Dr. Sabine Witt

Schloßstraße 55 | 14059 Berlin

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

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

Potsdam Museum – Forum für Kunst und Geschichte

December 9, 2017 – March 11, 2018 /

9. Dezember 2017 – 11. März 2018

Director / Direktorin Dr. Jutta Götzmann

Curator / Kuratorin

Dr. Jutta Götzmann with / mit Hannes Wittenberg

Project management / Projektmanagement Susanne Städler

Am Alten Markt 9 | 14467 Potsdam

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

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

Publisher / Herausgeber

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

121 Bennett Avenue Suite 12A

New York, NY 10033, USA

<http://www.fritzaschersociety.org>

Editor / Redaktion

Rachel Stern

Translations / Übersetzungen

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

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

Photography / Fotografie

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

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

Ingo Rappers (Essen)

Design / Gestaltung

Hal Kugeler, Chicago

Production / Gesamtherstellung

Wienand Verlag GmbH

Weyertal 59 | 50937 Köln

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

info@wienand-verlag.de

<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?