

LIEBE UND VERRAT

Der Expressionist
Fritz Ascher
aus New Yorker
Privatsammlungen

Eine Ausstellung des Augustinermuseums in
Kooperation mit dem Museum für Neue Kunst und
der Fritz Ascher Society for Persecuted, Ostracized
and Banned Art, New York

herausgegeben von
Jutta Götzmann und Rachel Stern

Haus der Graphischen Sammlung im Augustinermuseum
8. November 2024 bis 2. März 2025

STÄDTISCHE MUSEEN Freiburg 
IM BREISGAU

MICHAEL IMHOF VERLAG

Inhalt

Von New York nach Freiburg — Eine Einführung in das graphische Frühwerk Fritz Aschers

Jutta Götzmann und Rachel Stern

AUFSÄTZE

Eine göttliche Komödie? Fritz Ascher im Strudel der deutschen Geschichte

Rachel Stern

Der Bajazzo von Fritz Ascher — Theaterfigur, Rollenporträt, Selbstbildnis

Jutta Götzmann

Lehrer und Freunde: Fritz Ascher an der Kunstakademie Königsberg

Jan Rüttinger

Into the Woods: Fritz Ascher, ideologische Farbe und das gequälte Leben des Geistes

Elizabeth Berkowitz

Monumentales im Kleinformat. Anmerkungen zu Fritz Aschers Kompositionsstudien

Erik Riedel

Die verschollene Generation. Eine kritische Hinterfragung rekanonisierender

Narrative aus musealer Perspektive

Christine Litz

6

12

26

38

50

68

78

KATALOG

1	Fritz Aschers künstlerische Ausbildung (1909–1913) (Kat. 1–12)	88
—	Ausbildung an der Kunstakademie in Königsberg (Kat. 1–5)	88
—	Zurück in Berlin: Künstlerische Vorbilder und Zeitgenossen (Kat. 6–12)	96
2	Charakter- und Milieustudien — im Strudel der Novemberrevolution (Kat. 13–19)	108
3	Figurenkompositionen: Expressiver Farbrausch und ideologische Farbe (Kat. 20–27)	118
4	Zwischen Liebe und Verrat — <i>Narr, der ich bin, Bajazzo</i> (Kat. 28–34)	134
5	Zwischen Liebe und Verrat — die Kreuzigung Christi (Kat. 35–41)	146
6	Zwischen Liebe und Verrat — Himmel und Hölle (Kat. 42–56)	158
7	Die >ungemalten Bilder< — Ascher's zwölfjährige Zwangspause	182

ANHANG

Biographie Fritz Ascher	190
Archivalien	192
Bibliographie	200
Kurzbiographien der Autorinnen und Autoren	205
Impressum	206
Bildnachweis	208

Abb. 4 | Detail aus Kat. 30
Fritz Ascher, *Bajazzo und
Artisten*, ca. 1916, Graphit auf
Papier, 27,6 x 31,0 cm, Galerie
d'Hamé, Mülheim Ruhr



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

Künstler wie Pablo Picasso (1881–1973), Heinrich Campendonk (1889–1957) und natürlich Max Beckmann (1884–1950) haben die Figur des Clowns, des Harlekins, ganz bewusst eingesetzt, häufig im Sinne eines persönlichen Rollen- oder eines Selbstporträts und durchaus in Positionierung zur Gesellschaft.¹¹ Ob in szenischem Zusammenhang oder als Einzelfigur, der Harlekin nimmt immer die Rolle des Abseitigen ein, die des Einzelnen gegenüber Vielen. Er wird belacht und verachtet, ist Narr, Verachteter und Erniedrigter, handelt immer aus einer Randposition heraus. Dass die Rolle auch durchaus in einer gewissen Parallelität zur Gestalt Christi gesetzt werden kann, haben zahlreiche Untersuchungen gezeigt: »Der Künstler als Narr, das meint selten harmlose Tändelei, unbewölkte Heiterkeit, sondern die

→ Abb. 5 Fritz Ascher, *Bajazzo*,
1924/1945, Ölfarben auf Textil,
121,0 x 99,0 cm, Privatsammlung

Erfahrung, eine Randexistenz, ein Ausgestoßener zu sein, von den Anderen zum Opfer bestimmt. Der Clown somit eine Passionsfigur, ein stellvertretend und exemplarisch Leidender und daher ebenso eine Christusvariante«.¹² Bei Fritz Ascher liegt diese inhaltliche Verbindung nahe, zeitlich beschäftigt er sich in den Jahren des beginnenden Weltkrieges mit beiden Themen. Ob er den Golgathahügel mit dem Gekreuzigten und den vielen Schaulustigen visualisiert (Kat. 35–38), seinen *Vereinsamten* mit hängenden Schultern und gebeugtem Kopf entstehen lässt oder sich in zahlreichen Einzelskizzen dem Bajazzo widmet – jede Figur zeugt vom existentiellen Kampf und vom Ausdruck des Leidens, auch wenn es in der Figur des Bajazzo widersprüchlich wirkt.¹³ In der künstlerischen Identifikation liegt aber auch die Möglichkeit, sich von den konventionellen Spielregeln der Normalität abzusetzen und eine Beobachterposition, die durchaus auch mahnend gemeint sein kann, am Rande einzunehmen. Diese Dualität ist auch bei Ascher zu finden.

Mit zahlreichen Studien hat der Künstler versucht, den Gesichtsausdruck seines Protagonisten in eine bildliche Form zu bringen und ein Gesicht zu schaffen, das alle Angst, Trauer und dramatische Emotionalität verkörpert. Seine kolorierte Federzeichnung *Il Pagliaccio* (Kat. 31) und seine Graphitstudie (Abb. 4, Kat. 30) zeigen die Dreierkomposition, gewichten aber alle drei Figuren unterschiedlich.¹⁴ Silvio und Nedda, die ihren Verletzungen erliegen, sind Randfiguren der Szene, dem gequälten und trauererfüllten Gesichtsausdruck des Bajazzos, hier in der Rolle des gehörnten Ehemannes Canio, gilt die bildkünstlerische Intention. Er nimmt den Blickkontakt zum Betrachter auf – wie es für die künstlerische Selbstsicht typisch ist – und macht diesen zum Mitwissen, zum Beteiligten seiner emotionalen Talfahrt. Wenige Jahre später, 1924, widmet Fritz Ascher dem Bajazzo als Einzelfigur ein Gemäldeformat (Abb. 5). Es ist noch im Entstehungsjahr auf der Juryfreien Kunstschau im Landesausstellungsgebäude am Lehrter Bahnhof in Berlin ausgestellt worden.¹⁵ Der eindringliche Blickkontakt zum Betrachter ist geblieben, die übrigen Figuren sowie der markante Mühlsteinkragen des Bajazzos und





Abb. 6 Henri Matisse (1869–1954), *Le Bonheur de Vivre*, 1905/06, Ölfarben auf Textil, 176,5 x 240,7 cm, Barnes Foundation, Philadelphia, Inv. BF719

Henri Matisse in seinem *Le Bonheur de Vivre* von 1906 gelesen werden (Abb. 6). Indem Ascher die wohlbekannten Formen von *Le Bonheur de Vivre* deutlich erkennbar mit optischen Markern des *Massaker(s) der Unschuldigen* ersetzt, kreiert er gleichsam ein Pendant zu Matisses Meisterwerk: *Figurenszene*, das korrupte und gewalttätige Vorher, wird zur paradiesischen Landschaft des Danach, wie es *Le Bonheur de Vivre* verheißen. So nutzt Ascher seinen Wald auch dazu, sich und seine Arbeit weiterhin ganz selbstbewusst in die Phalanx seiner avantgardistischen Kollegen einzureihen.

Ein Vorher zu *Le Bonheur de Vivre*

Der französische Künstler Henri Matisse und die Werke der heute als *Fauves – wilde Bestien* – bekannten Künstler wurden 1905 gemeinsam beim Pariser Salon d'Automne ausgestellt, wo ihre lebhaften, kontrastierenden Farben, ihr Verzicht auf naturalistische Perspektive und Figuration, ihre hastigen Pinselstriche und ihr mangelndes Bemühen um ein »finish« oder eine akademisch anmutende Könnerschaft die Beobachter schockierten. Obwohl sie, vor allem weil die Kritiker sie als solche bezeichneten, als künstlerische Gruppe galten, hatten Henri Matisse



und seine Freunde – Maurice de Vlaminck, Georges Braque, André Derain und andere – sich 1907 von ihr gelöst.

Matisses Werke und die seiner fauvistischen Kollegen wurden erstmals um 1906 in Deutschland und dann 1908 in Berlin gezeigt, später hatte Matisse im Jahr 1909 eine Einzelausstellung in Deutschland. Sein Œuvre und das der *Fauves* hatte einen gewaltigen Einfluss auf die heute mit der deutschen expressionistischen Gruppe *Die Brücke* assoziierten Künstler.¹⁰ Die Werke von Ernst Ludwig Kirchner und Erich Heckel aus jener Zeit verorten ihre fauvistisch inspirierten, leuchtenden, nicht-naturalistischen Landschaften, herumtollenden nackten Figuren und ihr Bekenntnis zu einer Unmittelbarkeit des Ausdrucks und der Darstellung deutlich erkennbar in der deutschen Lebenswirklichkeit des 20. Jahrhunderts. Kritiker wie Künstler priesen Matisse und seine Kollegen als Vorboten des neuen deutschen expressionistischen Stils.¹¹

Ascher war mit der *Brücke*-Gruppe freundschaftlich verbunden – was sich in ästhetischer Hinsicht nicht nur in den leuchtenden Farben und flüchtigen Linien seiner Gemälde vor 1933, sondern auch auf andere Weise nach 1945 niederschlug: Ascher malte in den 1950er Jahren ein Porträt seines Nachbarn, des ehemaligen *Brücke*-Künstlers Max Pechstein. Als erfahrener, mit der in- wie ausländischen Kunstszene gut vernetzter

Künstler dürfte Ascher mit Matisses Werk vertraut gewesen sein, und zwar nicht nur aufgrund des Einflusses, den dieser auf seine Zeitgenossen hatte, sondern vielleicht auch, weil er die Werke selbst gesehen hatte oder mit ihnen durch weit verbreitete Drucke bekannt war. Matisses *La Danse* (1910) und *La Musique* (1910) etwa waren im berühmten Almanach *Der Blaue Reiter* von 1912 abgebildet.¹² Ein direkter Beweis für Matisses Einfluss auf Ascher findet sich in dessen Zeichnung *Tanzende* (Abb. 7), einer Hommage an Matisses *La Danse* (Abb. 8). Bei Ascher ist die heitere Ausgelassenheit von Matisses nackten Körpern, die einander an den Händen haltend im Kreis springen, jedoch mit einer weitaus nervöseren Linienführung wiedergegeben werden, sind die Formen weniger robust und eher ausgemergelt, die nackten Körper weniger idealisiert und geradezu grotesk – vielleicht eher ein germanischer Totentanz als ein Matisse'sches befreites Bacchanal.

Aber während *La Danse* eine direkte Parallele zu Aschers eigenen *Tanzende(n)* sein mag, tauchte der Kreis ausgelassener Feiernder erstmals im Hintergrund als kleiner Tanzkreis in Henri Matisses *Le Bonheur de Vivre* von 1906 auf, das sich heute in der Barnes Collection in Philadelphia befindet (Abb. 6). *Le Bonheur de Vivre*, *Die Lebensfreude*, ist eine utopische Erkundung von Farbe und Form ohne jeglichen Bezug zur zunehmend industriellen Welt, in der der Künstler im Frankreich des

Abb. 7 | Detail aus Kat. 48
Fritz Ascher, *Tanzende*, 1921, Bleistift und schwarze Tusche auf Papier, 34,5 x 45,0 cm, Fritz-Ascher-Stiftung in der Stiftung Stadtmuseum Berlin SM 2019-04223

Abb. 8 Henri Matisse (1869–1954), *La Danse* (1. Version), 1909, Ölfarben auf Textil, 259,7 x 390,1 cm, Museum of Modern Art, New York, Schenkung von Nelson A. Rockefeller zu Ehren von Alfred H. Barr Jr., Inv. 201.1963



Abb. 4 Fritz Ascher,
Revolutionsszene, um 1918
Bleistift auf Papier, 30,5 x
37,0 cm, Privatsammlung

eigentlich alle anderen Figuren auch, angeschnitten, was zusätzliche Spannung erzeugt. Aufschlussreich ist auch ein Blick auf die Strichführung: Während im ersten Blatt eine kräftige, bisweilen in ihren runden Formen beinahe ornamental wirkende Umrisslinie die Figuren definiert, wird diese bereits in der Szene mit den anrückenden Soldaten fahriger und teilweise als doppelte oder verwischte Linie verunklärt. In der Kampfszene definieren breit verwischte Schatten die Körper, die nur noch von einer dünnen oder krakeligen Konturlinie eingefasst werden. Sieht man sich die vorrückenden Soldaten näher an, fällt auf, dass sie nicht nur Uniformen und zum Teil Stahlhelme tragen, sondern auch mit Kriegswaffen, also Gewehren und Stielhandgranaten, ausgerüstet sind. Links ragt ein zylindrisches Objekt ins Bild, bei dem es sich um den Lauf eines Geschützes oder eines Maschinengewehrs handeln könnte. Dargestellt ist also, wie ein bewaffneter Trupp auf eine Gruppe von offenbar unbewaffneten Zivilisten vorrückt, die aufgeregt gestikulierend durcheinanderlaufen. Das letzte Blatt zeigt dann die enthemmte Gewalt der Uniformierten gegen die unbewaffneten Zivilisten.

Derartige Gewaltexzesse durch das Militär, besonders aber auch durch die Freikorps, fanden tatsächlich mehrfach im Verlauf der Novemberrevolution und während deren gewaltsamer Niederschlagung statt: Am 6. Dezember 1918 eröffnete ein Trupp Gardefüsilier in Berlin völlig unprovokiert mit einem Maschinengewehr das Feuer auf eine Demonstration und traf dabei auch zahlreiche unbeteiligte Passanten, wobei zwölf Menschen starben und mehr als 80 verletzt wurden.⁴ Auch in München gingen Militär und Freikorps mit äußerster Brutalität bei der Niederschlagung der Räterepublik vor.⁵ Von den 568 registrierten Toten auf Seiten der Revolutionäre waren nur 233 bewaffnete Kämpfer, die restlichen 335 Toten waren Zivilisten, welche durch die Freikorps zumeist als vermeintliche Revolutionäre getötet wurden.⁶

Obwohl es naheliegt, dass die drei Zeichnungen als Folge entstanden sind, ist offen, ob Ascher sie womöglich als Kompositionsstudien zu einem Zyklus von Gemälden oder Graphiken anlegte.⁷ Letzteres erscheint mir naheliegender. Von George Grosz' Zeichnung *Prost Noske, das Proletariat ist entwaffnet*⁸ über den Lithographiezyklus *Totentanz* von 1919 von Hanns Ludwig Katz⁹ bis hin zu dem berühmten Holzschnitt von Käthe Kollwitz zum Gedenken an Karl Liebknecht¹⁰ fand die Auseinandersetzung der zeitgenössischen Künstler mit der gescheiterten Novemberrevolution überwiegend in graphischen Medien statt. Vielleicht entsprach die Möglichkeit, die Kunstwerke in höherer Auflage unter die Menschen zu bringen, dem Bedürfnis, damit politisch in die Gesellschaft hineinzuwirken. Wir wissen allerdings nicht, ob auch Fritz Ascher diesen Impuls verspürte, denn von den wenigen Druckgraphiken, die der Künstler geschaffen hat, sind nur noch eine Handvoll Andrucke erhalten.¹¹

Einige von Fritz Aschers Kompositionsstudien lassen sich aber durchaus in einen konkreten Werkzusammenhang einordnen, allen voran die Studien zu *Golgatha* (Abb. 5). Zu dieser monumentalen Kreuzigungsszene von 1915 sind vier Kompositionsskizzen und mehrere Figurenstudien erhalten. Drei der Studien werden in der aktuel-



len Ausstellung gezeigt. Da die Zeichnungen nicht datiert sind, ist es schwierig, die Blätter in eine chronologische Reihenfolge zu bringen. Es scheint jedoch plausibel, die beiden Tuschzeichnungen (Kat. 36 und 37, Detail in Abb. 6) als frühere Studien zu bezeichnen und die Bleistiftzeichnung (Kat. 38), die im Bildaufbau dem ausgeführten Gemälde am nächsten steht, als spätere¹².

1922 griff Ascher das Bildthema der Kreuzigung erneut in einer Tuschzeichnung (Abb. 7) auf. Das Blatt wirkt dabei mit seinen ausgeprägten Hell-

Dunkel-Kontrasten und der Verunklärung des Bildraumes, in dem die verschiedenen Ebenen zwar hintereinander gestaffelt sind, aber keine räumliche Tiefenwirkung erzeugen, >expressionistischer< als die um 1915 entstandenen Kompositionsskizzen. Das heißt, die Einflüsse der expressionistischen Graphik der 1910er Jahre, etwa die Akzentuierung der Figuren durch dicke, schwarze Umrisslinien, sind hier deutlicher sichtbar. An der Komposition ist bemerkenswert, dass sie die klassische Zentralposition Jesu zwischen den beiden Räubern aufgibt und ihn im Vordergrund

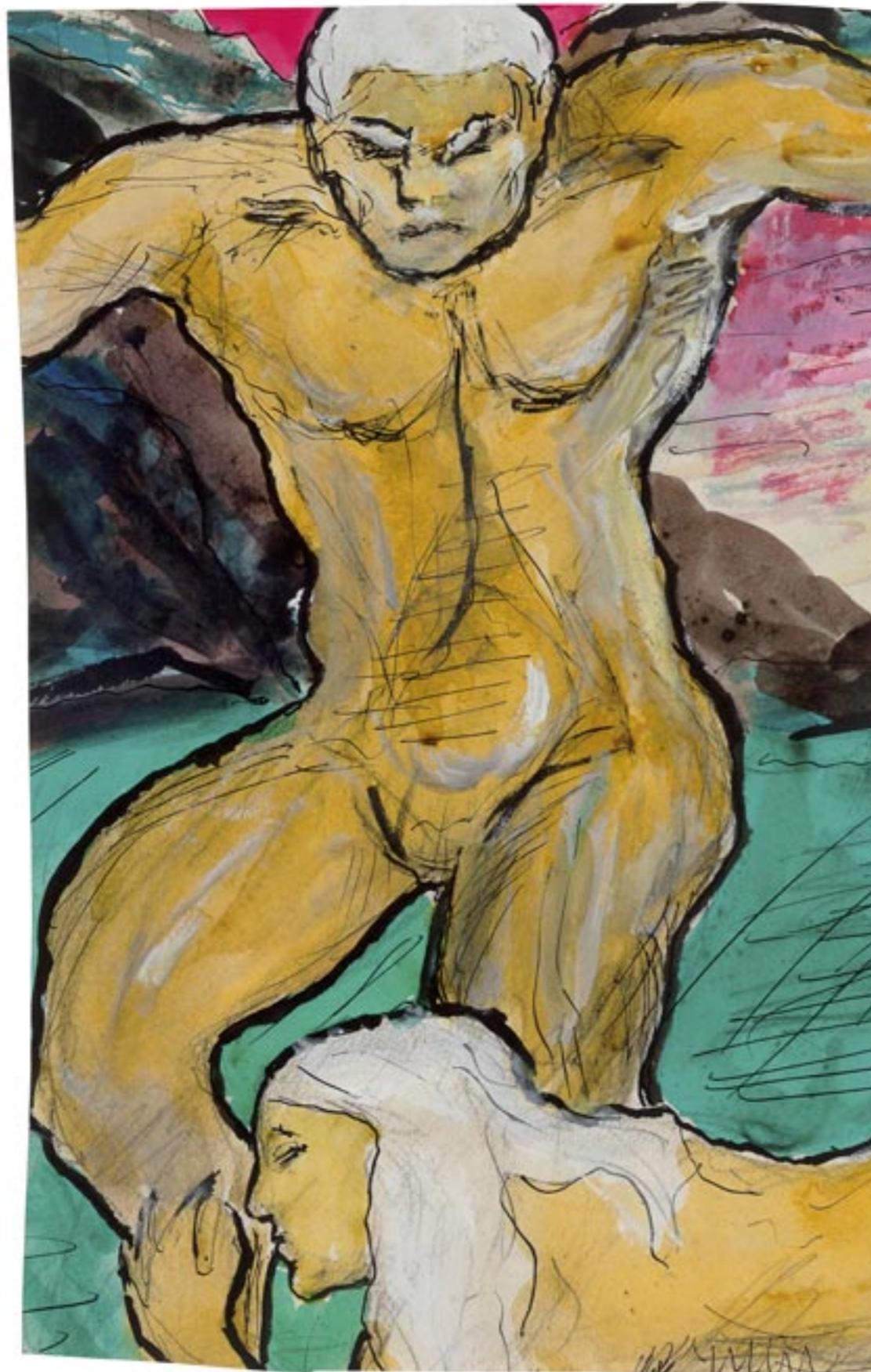
Abb. 5 Fritz Ascher, *Golgatha*, 1915, Ölfarben auf Textil, 135,5 x 175,0 cm, Galerie d'Hamé, Mülheim Ruhr

**Kat. 7**

Lovis Corinth, *Pietà*,
1920, Kaltnadelradierung, 26,0 × 32,0 cm, Augustinermuseum,
Städtische Museen Freiburg, Inv. G 77/098

**Kat. 8**

Fritz Ascher, *Umarmung – Der Kuss*,
1915, Radierung, 18,0 × 16,0 cm, Augustinermuseum,
Städtische Museen Freiburg, Inv. G 77/096



Ein muskulöser, gelbhäutiger männlicher Akt mit seitlich ausgebreiteten Armen dominiert die expressiv-farbige bergige Landschaft mit feuerrotem Himmel. Im Bildvordergrund ist der ebenfalls gelbhäutige Halbakt einer auf dem Bauch liegenden weiblichen Figur mit langen weißen Haaren zu sehen, die den rechten Fuß des Mannes küsst. Es liegt nahe, auch diese Arbeit christologisch zu interpretieren und die Dargestellten als Jesus und Maria Magdalena auf dem Golgathahügel zu deuten. Die langen, wallenden Haare und die Wiedergabe als Halbakt verweisen seit der Renaissance auf Maria Magdalenas Vergangenheit als Sünderin oder Prostituierte.

Kat. 23

Fritz Ascher, *Figurenstudie (Jesus und Maria Magdalena)*, vor 1915, weiße Gouache und schwarze Tusche über Bleistift und Aquarell auf Papier, 32,6 × 20,6 cm, Privatsammlung



BAJAZZO

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

Gern fleucht ich dem =
jedoch ich schmachte,
in Fesseln bunter Harlekin.

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

Ascher 1942, S. 11, Nr. 17



Kat. 31

Fritz Ascher, *Il Pagliaccio (Der Clown)*,
1916, weiße Gouache über Bleistift, schwarze Tusche
und Aquarell auf Papier, 43,8 × 31,3 cm, Privatsammlung

