

Osnabrücker Jahrbuch
Frieden und Wissenschaft
12 / 2005

Gerechtigkeit vor Gewalt

Im Spannungsfeld zwischen Politik und Ethik

- OSNABRÜCKER FRIEDENSGESPRÄCHE 2004
- MUSICA PRO PACE 2004
- BEITRÄGE ZUR FRIEDENSFORSCHUNG

Herausgegeben vom Oberbürgermeister der
Stadt Osnabrück und dem Präsidenten der
Universität Osnabrück

V&R unipress

Wissenschaftlicher Rat der Osnabrücker Friedensgespräche:

Prof. Dr. Roland Czada, Politikwissenschaft, Universität Osnabrück
Daniela De Ridder, Frauenbeauftragte der Fachhochschule Osnabrück
Prof. Dr. Rolf Düsterberg, Literaturwissenschaft, Universität Osnabrück
Prof. Dr. Wulf Gaertner, Volkswirtschaftslehre, Universität Osnabrück
Priv.doz. Dr. Stefan Hanheide, Musikwissenschaft, Universität Osnabrück
Prof. Dr. Mohssen Massarrat, Politikwissenschaft, Universität Osnabrück
Prof. Dr. Peter Mayer, Wirtschafts- und Sozialwissenschaften, Fachhochschule Osnabrück
Prof. Dr. Reinhold Mokrosch, Ev. Theologie, Universität Osnabrück
Prof. Dr. Alrun Niehage, Ökotoxikologie, Fachhochschule Osnabrück
Priv.doz. Dr. Thomas Schneider, Literaturwissenschaft, Universität Osnabrück
Prof. Dr. György Széll, Soziologie, Universität Osnabrück
Prof. Dr. Wulf Eckart Voß, Rechtswissenschaft, Universität Osnabrück
Prof. Dr. Albrecht Weber, Rechtswissenschaft, Universität Osnabrück
Prof. em. Dr. Tilman Westphalen, Anglistik, Universität Osnabrück
Prof. Dr. Wilfried Wittstruck, Sprache u. Literatur, Kath. Fachhochschule Norddeutschland

Verantwortlicher Redakteur: Dr. Henning Buck

Redaktionelle Mitarbeit: Andrea Dittert, Joachim Herrmann

Einbandgestaltung: Tevfik Göktepe, Atelier für Kommunikationsdesign, unter Verwendung des Werkes »Selbstbildnis mit Schlüssel« (1941) von Felix Nussbaum aus dem Besitz des Tel Aviv Museum of Art, Israel ©VG Bild-Kunst, Bonn 2005

Redaktionsanschrift: Geschäftsstelle der Osnabrücker Friedensgespräche
Universität Osnabrück, Neuer Graben / Schloss, D-49069 Osnabrück
Tel.: + 49 (0) 541 969 4668, Fax: + 49 (0) 541 969 4766
E-mail: ofg@uni-osnabrueck.de – Internet: www.friedensgespraeche.de

Wir danken für freundliche Unterstützung der Osnabrücker Friedensgespräche:

- Oldenburgische Landesbank AG
- RWE Westfalen-Weser-Ems AG
- Universitätsgesellschaft Osnabrück e.V.
- Förderkreis Osnabrücker Friedensgespräche e.V.

Die Deutsche Bibliothek – Bibliografische Information:

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.
1. Aufl. 2005

© 2005 Göttingen, V&R unipress GmbH mit Universitätsverlag Osnabrück.

Alle Rechte vorbehalten. Printed in Germany: Hubert & Co., Göttingen.

Gedruckt auf säurefreiem, total chlorfrei gebleichtem Werkdruckpapier; alterungsbeständig.

ISBN 3-89971-233-1

ISSN 0948-194-X

Inhalt

Vorwort der Herausgeber	7
Editorial.	9

I. OSNABRÜCKER FRIEDENSGESPRÄCHE 2004

<i>Menschenrechte und Humanität im Schatten des Kampfes gegen den internationalen Terror</i> Mit Barbara Lochbihler und Rudolf Seiters	17
---	----

<i>Sparpolitik – auf Kosten der sozialen Gerechtigkeit und des sozialen Friedens?</i> Mit Christian Wulff und Ottmar Schreiner	39
---	----

<i>Jugend / Perspektiven: Wie geht die Gesellschaft mit ihrer Zukunft um? Anlässlich des 12. Deutschen Jugendhilfetages in Osnabrück</i> Mit Renate Schmidt, Heinz Rudolf Kunze, Angela Marquardt	65
--	----

Sir Peter Torry, Berlin <i>Europa sieht Deutschland: Großbritannien und die Bundesrepublik heute.</i> Festvortrag zum Tag der Deutschen Einheit	97
---	----

Hans-Peter Kaul, Den Haag <i>Der Internationale Strafgerichtshof: Auf dem Weg zu weltweit mehr Gerechtigkeit? Festvortrag anlässlich des Osnabrücker Friedenstages und des Tages der Vereinten Nationen</i>	109
--	-----

<i>Malerei in Zeiten der Verfolgung – Impulse für Frieden und Toleranz? Zum 100. Geburtstag von Felix Nussbaum</i> Mit Emily D. Bilski, Wieland Schmied, Christoph Stölzl und Inge Jaehner	123
--	-----

II. MUSICA PRO PACE 2004 – KONZERT ZUM OSNABRÜCKER FRIEDENSTAG

- Stefan Hanheide, Osnabrück
Pazifistische Botschaften.
Zu Arnold Schönbergs »Friede auf Erden«, Samuel Barbers
»Agnus Dei« und Günter Bergers »Sieben Sequenzen ...« 151

III. BEITRÄGE ZUR FRIEDENSFORSCHUNG

- Wieland Schmied, Vorchdorf / Österreich
Der letzte Maler der Neuen Sachlichkeit. Ansprache zur
Eröffnung der Ausstellung »Zeit im Blick – Felix Nussbaum
und die Moderne« im Felix-Nussbaum-Haus Osnabrück
am 5. Dezember 2004 167

- Iring Fetscher, Frankfurt / Main
USA – eine imperiale Demokratie? Festvortrag anlässlich der
Verleihung der Ehrendoktorwürde des Fachbereichs Sozialwissen-
schaften der Universität Osnabrück in der Aula der Universität
am 17. November 2004 177

- Thomas F. Schneider, Osnabrück
Die Wiederkehr der Kriege in der Literatur.
Voraussetzungen und Funktionen »pazifistischer«
und »bellizistischer« Kriegsliteratur vom Ersten Weltkrieg
bis zum Dritten Golfkrieg 201

IV. ANHANG

- Referentinnen und Referenten, Autorinnen und Autoren. 223
Information der Universitätsgesellschaft Osnabrück e.V.. 228
Abbildungsnachweis. 229

Wieland Schmied, Vorchdorf / Österreich

Der letzte Maler der Neuen Sachlichkeit

Ansprache zur Eröffnung der Ausstellung
»Zeit im Blick – Felix Nussbaum und die Moderne«
im Felix-Nussbaum-Haus Osnabrück
am 5. Dezember 2004

Wir ehren in *Felix Nussbaum* einen bedeutenden deutschen Künstler, der das Schicksal, Jude zu sein – und das heißt, Missachtung und Verfolgung auf sich nehmen zu müssen –, in seinem malerischen und zeichnerischen Werk wie kein anderer thematisiert hat, wir bewundern in ihm den Maler, der die Kraft hatte, in Exil, Heimatlosigkeit und Isolation, also in den Jahren nach 1933, Bilder zu schaffen, die, ausgehend von seinem persönlichen Schicksal, den Charakter historischer Dokumente gewonnen haben, und wir verneigen uns vor einem Menschen, der dieses jüdische Schicksal durchlitten hat, das ein verbrecherisches Regime, das nationalsozialistische Deutschland, über ihn verhängt hatte, bis zum bitteren Ende, der Deportation und der Ermordung in Auschwitz.

In wenigen Tagen jährt sich zum 100. Mal der Geburtstag Felix Nussbaums. Er wurde als Sohn des jüdischen Eisenwarenhändlers Philipp Nussbaum und seiner Ehefrau Rahel am 11. Dezember 1904 in Osnabrück geboren, der Stadt, die ihn nach langer und intensiver Recherche als einen ihrer großen Söhne ehrt. Eine solche Recherche war notwendig, denn Felix Nussbaum war nach dem Holocaust ein Vergessener. Sein Name war auch in der Kunstwelt – der er, wenn überhaupt, nur am Rande angehört hatte – nicht mehr existent. Ich selbst muss bekennen, dass ich 1969, als ich in Hannover meine *Geschichte der Malerei der Neuen Sachlichkeit und des Magischen Realismus in Deutschland 1918 – 1933* veröffentlichte, noch nie von ihm gehört hatte. Hätte ich das, was inzwischen dank der von Osnabrück ausgegangenen Spurensuche an Fakten zu Tage gefördert wurde, hätte ich vor allem seine jetzt hier zusammengetragenen Bilder gekannt, ich hätte ihm gewiss in meinem Buch ein eigenes Kapitel gewidmet.

Denn Felix Nussbaum ist ein Sonderfall, und das allein schon durch das Datum seiner Geburt. Sein Geburtsjahr 1904 lässt ihn aus dem

Blick der Bewegung der ›Neuen Sachlichkeit‹, die man auch als die ›Kunst der Weimarer Republik‹ oder als ›Realismus der Zwanziger Jahre‹ bezeichnet hat und deren Protagonisten fast alle in den neunziger Jahren des 19. Jahrhunderts zur Welt kamen, als einen Spätgeborenen, einen Nachkömmling erscheinen, auch wenn er keinesfalls abwertend ein Epigone genannt werden darf.

Für mich ist Felix Nussbaum so etwas wie der letzte Maler der Neuen Sachlichkeit. Richtiger sollte ich wohl sagen: er ist einer der *beiden* letzten Maler der Neuen Sachlichkeit. Auch der andere, an den ich denke, war Jude und so bis zu einem gewissen Grade Schicksalsgenosse Felix Nussbaums, wenngleich bei ihm dieses Schicksal, das ihn ebenso wie Nussbaum zu Flucht und Exil verurteilte, eine glücklichere Wendung nehmen sollte. Ich meine den Maler *Richard Lindner*, geboren 1901 in Hamburg, aufgewachsen in Nürnberg, in den zwanziger Jahren – als Felix Nussbaum an der Hochschule in Berlin inskribiert war – Student der Kunstakademie in München, dann Flüchtling in Paris, von wo ihm aber noch rechtzeitig die Emigration nach Amerika gelang. Und dort, in New York, entstanden Ende der vierziger bis etwa Mitte der fünfziger Jahre die letzten Bilder aus dem Geist einer Neuen Sachlichkeit, die Richard Lindner schon als Student – wenn auch nicht an der Münchner Akademie – in sich aufgenommen hatte, ehe er dann, in New York akklimatisiert und, inspiriert vom *American Way of Life*, zum Vorläufer und Pionier der *Pop Art* wurde.

Auch Felix Nussbaum hat erst relativ spät, am Ende seines kurzen Lebensweges, zur Kunst der Neuen Sachlichkeit gefunden, und das heißt zu einer selbst auferlegten künstlerischen Disziplin, die ihm keine expressiven Schlenker erlaubte, die ihm jede Sentimentalität verbot (zu der wahrlich Anlass genug gewesen wäre), die ihn zu äußerster Nüchternheit, Genauigkeit, Kühle zwang und die er angesichts des drohenden Todes bis zuletzt durchhielt, auch wenn er gelegentlich die große Allegorie suchte und das hohe Pathos, das diese verlangte, nicht abweisen konnte.

Felix Nussbaum, den wir also den letzten Maler der Neuen Sachlichkeit nennen dürfen, der diesen Stil als den seiner äußeren Situation und seiner inneren Haltung gemäßen annahm, als der Elan dieser Bewegung erschöpft schien, als dieser Stil in ganz Europa seine Kraft verloren hatte und hier nirgendwo mehr so gemalt wurde, jedenfalls nirgendwo mit der einstmals verhaltenen Leidenschaft, dem kühlen Blick und der kontrollierten Hand, und, wenn das Paradox erlaubt ist, aus diesem ›kalten Feuer‹ heraus gemalt wurde, auch nicht von *Dix*, von *Grosz*, von *Schad*, von *Schlichter* – Felix Nussbaum hat in seiner belgischen Isolation diese Malweise, die ihm aus seinen Berliner Stu-

dienjahren sehr wohl vertraut war, bewusst aufgenommen und ihr einige Bilder, Stilleben und Selbstbildnisse vor allem, Selbstbefragungen und Selbstvergewisserungen, hinzugefügt, die wir heute ohne Zweifel zu den wesentlichsten Werken rechnen dürfen, die wir dieser Kunstrichtung verdanken: ihr letzter Höhe- und Schlusspunkt.

Daran, am Besonderen dieser künstlerischen Entwicklung, hatte das, was Felix Nussbaum zum Schicksal wurde, hatten die tragischen Umstände seines Lebenswegs erheblichen Anteil. Seine frühe, schon im Elternhaus genährte Begeisterung für *van Gogh* – die ihn gegen Ende seiner Studienzeit nach Arles führen sollte –, sein Ergriffensein von der grenzenlosen Emotion, mit der van Gogh alle Phänomene der Welt, alle Menschen und Dinge sah, von der Leidenschaftlichkeit und Leidenschaftsfähigkeit des Holländers, ist wohl zuerst zu nennen, wenn von künstlerischen Einflüssen auf den jungen Nussbaum die Rede ist. Ihr folgte – gleichsam als Widerpart – die Faszination durch das Werk *Henri Rousseaus*, des Zöllners, durch seine ins reife Leben gerettete Naivität, die Sicht des Kindes, mit der alles aufgenommen und ins Einfache verwandelt dargestellt wurde.

Rousseau schien ihm sagen zu wollen: auch in der komplizierten modernen Welt lässt sich noch unschuldig spielen und spielend leben. Und dann, als Felix Nussbaum zum Ende seiner Berliner Studienjahre mit dem Rompreis ausgezeichnet wurde und ein Stipendium an die Villa Massimo erhielt, 1932, ist noch das Erlebnis der Arbeit *Carl Hofers* anzuführen. Carl Hofer liebte die Welt des Südens und konnte in ihr doch nie ganz zu Hause sein – vielleicht war es diese Ambivalenz, die Nussbaum besonders ansprach. Damals erreichte Felix Nussbaum auch etwas vom Geist der *Valori Plastici*, der *Scuola Romana* und des *Novecento*, etwas vom Geist der Künstler, die sich im Zeichen dieser Bewegungen zusammengeschlossen hatten, vom ›nachfuturistischen‹ *Mario Sironi*, vom ›nachmetaphysischen‹ *Carlo Carrà*, von ihrer Art, Pferde darzustellen oder Pinien am Strand zu malen.

Das waren, neben anderen, die wichtigsten Einflüsse, die Felix Nussbaum in seinen Lehr- und Wanderjahren erreichten. Der Weg führte ihn – nach dem im Mai 1933 vorzeitig abgebrochenen Aufenthalt in der Villa Massimo – von Rom über die Riviera und Paris nach Belgien, und dort zunächst nach Ostende. Seine deutsche Heimat sollte er nicht wieder sehen. Seine Lebensumstände in Belgien waren die bescheidensten, auch wenn gelegentlich noch eine Unterstützung des bis 1939 im heimatlichen Osnabrück verbliebenen Vaters oder des in Amsterdam lebenden älteren Bruders eintraf, auch wenn seine Lebensgefährtin, die aus Warschau stammende polnische Malerin *Felka Platek*, die er 1937 in Brüssel heiraten sollte, ihm das Dasein zu er-

leichtern versuchte, durch das Bemalen von Vasen und Tellern aus Porzellan zum Haushalt beizutragen und auch ihrem Mann Aufträge für Porzellan-Malerei verschaffte. Felix Nussbaum akzeptierte solche notwendigen Ablenkungen unter Pseudonym, aber er verlor seine künstlerischen Ziele nicht aus den Augen. Er hätte die Zeit zunehmender Verfolgung und Isolation nicht durchhalten können, ohne zu malen, ohne die selbst gestellte Lebensaufgabe vor Augen, Kunst zu schaffen und mit ihr Bericht zu geben und Zeugenschaft abzulegen von sich selbst und seinem Hiersein, seiner Existenz und seinen Emotionen.

Ich bin überzeugt, dass der Zwang der äußeren Umstände, die schwieriger werdenden Lebensumstände, die bedrohlichen Zeichen der Zeit – die allein die halbjährlich fällige Erneuerung des Fremdenpasses zu einem Spießrutenlauf machten –, dass dies alles zur allmählichen Hinwendung Felix Nussbaums zur Disziplin der Neuen Sachlichkeit – die ja ihrerseits im Werk des Zöllners Henri Rousseau ein Vorbild sah – beigetragen hat. Jedenfalls hat Felix Nussbaum durch seine Gemälde der Neuen Sachlichkeit ihre ursprüngliche Würde zurückgegeben und ihre innere Notwendigkeit noch einmal sichtbar gemacht.

In den wechselnden Quartieren des belgischen Exils – bis die Nussbaums in der Brüsseler *Rue Archimède* 1937 eine annehmbare Wohnung fanden – erwies sich eine Kunst, die bewusst auf idealistische Höhenflüge verzichtete und sich auf die Anschauung der alltäglichen Realität konzentrierte, als die einer in jeder Hinsicht bedrängten menschlichen Situation einzig angemessene. Eine Kunst, äußerlich angelehnt an einen nüchternen Protokollstil, dabei gekennzeichnet einerseits von einer konsequenten Sparsamkeit der Darstellung und dem Weglassen alles Überflüssigen, andererseits von der vagen Andeutung eines den einfachen Dingen innewohnenden gleichnishaften Charakters, von der Ahnung, dass die scheinbar banalen Gegenstände eine verborgene Symbolik besitzen könnten. Eine Kunst, der gerade durch ihren Verzicht auf jede große Geste wirkliche Größe zukommt.

Aus dieser Perspektive liegt es nahe, den Höhepunkt des künstlerischen Werkes von Felix Nussbaum nicht in seinen großen allegorischen Panoramen zu sehen, die zwischen 1941 und seinem Abtransport nach Auschwitz 1944 entstanden sind, im *Sturm* (auch *Die Vertriebenen* betitelt), in den *Gefangenen von Saint Cyprien*, in den *Verdammten* und schließlich im *Triumph des Todes*, dem letzten von Felix Nussbaum vollendeten Gemälde, ehe er am 20. Juni 1944 verhaftet wurde, um Ende Juli zusammen mit seiner Frau Felka Platek ins Todeslager Auschwitz gebracht zu werden. Ohne Zweifel sind das großartige, und mehr: erschütternde Bilder, die uns mit dem verzweifeltsten Versuch eines Menschen konfrontieren, einer als hoffnungslos erkann-

ten Lage doch etwas wie einen Sinn abzutrotzen, in dem diese in einen größeren Zusammenhang einbezogen scheint. Aber in einer nicht zu kleinen Zahl von Bildern, alle den Abmessungen ihrer Formate nach bescheidener, ihrem inneren Anspruch nach jedoch nicht weniger ernst zu nehmen, ist er über diese groß angelegten und figurenreichen Allegorien hinausgegangen. Ich denke dabei an seine Stilleben und die Selbstbildnisse.

Indes die wichtigsten Stilleben alle in Brüssel entstanden sind und, abgesehen von wenigen Ausnahmen, die 1938 oder 1942 und 1943 zu datieren sind, auf eine relativ kurze Arbeitsphase vom Jahreswechsel 1939/1940 bis Anfang Mai 1940 zurückgehen – dann wurde Felix Nussbaum beim Einmarsch der deutschen Truppen von belgischer Seite als feindlicher Ausländer verhaftet und im französischen Gefangenenlager St. Cyprien in den Pyrenäen interniert, von wo ihm im Spätsommer des Jahres die Flucht gelang, die ihn fortan in doppeltem Sinn zum ›Illegalen‹ machen sollte –, indes also die wesentlichen Stilleben einem kurzen Zeitabschnitt angehören, hat den Künstler der Drang, sich selbst zu malen und dabei nach dem Sinn seiner Existenz zu fragen, ein Leben lang begleitet.

Das Selbstporträt spielt in seinem malerischen Oeuvre keine geringere Rolle als bei *Beckmann*, *Dix* oder *Munch*. Biografisch aufschlussreich mögen Felix Nussbaums Selbstbildnisse immer sein, künstlerisch bedeutsam werden sie etwa von 1935, 1936 an, und bald sind sie gleichermaßen unverzichtbar für das Verständnis der Person wie für die Einsicht in den Rang seines Werkes.

Gewiss, es gibt bei allen gravierenden Unterschieden etliche nicht unbedeutende Gemeinsamkeiten zwischen Stilleben und Selbstporträt bei Felix Nussbaum festzustellen, so die angedeutete, doch unübersehbare Präsenz der Zeichen in den Stilleben: die Maske, hinter der die eigene Identität versteckt bleiben musste; die Handschuhe, die auf das dem Maler in Belgien auferlegte Arbeitsverbot verweisen; die Gliederpuppe als Spiegelbild einer auf mechanisches Funktionieren reduzierten Existenz; die Schrift auf den Papierrollen, die das Leben als Lotteriespiel, als nicht endende Tombola ausweist, die für uns zahllose ›Nieten‹ bereithält; die offenbar stehengebliebene Weckeruhr, der der Minutenzeiger fehlt. Diesen als Zeichen lesbaren Gegenständen entsprechen die wenigen, aber bewusst gewählten Attribute, die der Maler der eigenen Person beigegeben hat, um ihre Individualität zu unterstreichen.

Auch das haben Stilleben und Selbstporträt bei Felix Nussbaum gemeinsam: den tastend unternommenen Schritt, über die Neue Sachlichkeit hinauszugehen und sie sozusagen vorsichtig ein kleines Stück

weit zu transzendieren. In den Stilleben der Neuen Sachlichkeit sehen uns die Dinge in der Regel sprachlos an. Sie bleiben stumm, verweigern die Aussage. Bei Nussbaum deutet sich aber zuweilen so etwas wie die Suggestion an, in ihnen könnte eine geheime Botschaft verschlossen sein, so schwierig es sein mag, sie zu entziffern.

Dem Magischen Realismus war eine solche Haltung vertraut. Nussbaum jedoch geht in seinen Andeutungen über ihn hinaus. Es ist, als ob die Dinge uns etwas sagen wollten, aber wir wissen nicht genau, was. Analoges ließe sich wohl auch von den Selbstbildnissen Nussbaums sagen, wenngleich wir von den Porträts der Neuen Sachlichkeit wissen, dass sie in der ihnen eigenen Weise durchaus beredt sein können. Die Differenz zur Kunst Nussbaums scheint hier viel geringer.

Noch einmal muss an dieser Stelle das Motiv der Maske genannt werden. Es verbindet Stilleben und Selbstbildnisse. War die Maske Nussbaum auch in früheren Jahren nicht fremd, so wird ihre Präsenz seit der Zeit in Ostende, der Stadt des *James Ensor*, 1935 übermächtig. Die Maske lässt an das Rollenspiel denken, zu dem der Maler gezwungen war. Zugleich weist sie auf die Suche nach seiner wahren Identität. Erst im *Selbstbildnis an der Staffelei* vom August 1943 hat er sie offenbar endgültig an den Nagel gehängt und tritt uns unverhüllt, nackt entgegen. In dieses Selbstporträt ist vorne ein Stilleben eingeschlossen. Es erinnert uns an das gefährvolle Dasein des Künstlers, der mit giftigen Essenzen hantiert – auf einem der Fläschchen mit den Malmitteln erscheint warnend das Etikett eines Totenkopfs.

Aufs Ganze gesehen treten die Gemeinsamkeiten von Stilleben und Selbstbildnissen zurück. Sie scheinen vielmehr einen größer kaum zu denkenden Gegensatz in seinem Werk zu bilden. Sie markieren gewissermaßen die beiden Pole, zwischen denen sich Leben und Kunst Nussbaums bewegten, und lassen auf die Spannungen schließen, die der Künstler auszuhalten hatte.

Um die von Gegensätzen auf eine Zerreißprobe gestellte Lebenshaltung Nussbaums, die in seinen Stilleben und seinen Selbstporträts so unterschiedlich zum Ausdruck kommt, deutlich zu machen, möchte ich zwei Bildbeispiele herausgreifen und einander gegenüberstellen: das Stilleben *La Nature Morte de Felix Nussbaum* von 1940, das seinen Namen von einem im Bild präsentierten Buch mit eben diesem Titel nimmt, und das *Selbstbildnis mit Judenpass*, das nach dem August 1943 entstanden ist.

Das Stilleben zeigt uns, was sein Titel besagt, der eigentlich eine Tautologie ist: eine tote Natur. Denn das französische *nature morte* meint nichts anderes als die deutsche Bezeichnung »Stilleben«. Felix Nussbaum nimmt sie wörtlich – wie er es wahrscheinlich in dem nicht

erhaltenen Manuskript getan hat, das zwischen den Buchdeckeln gelegen haben muss. Eine tote Natur also. Daran ändert auch die gelbe Pampelmuse nichts, die nicht nur als farbiger Kontrast zwischen den beiden dunklen Büchern links und dem umgestürzten grauen Krug rechts placiert ist. Es ist der gleiche Krug, in dem der Maler seine Pinsel aufzubewahren pflegte – der umgestürzte Krug könnte darauf deuten, dass er sie nicht mehr braucht, dass er nicht mehr arbeiten kann oder will. Ein Zeitungsausschnitt, der unter den Büchern und dem Krug liegt, er stammt aus dem Blatt *Le Soir* vom 18. April 1940, nennt in seiner Schlagzeile den Grund der Resignation: *La Tempête sur l'Europe* und *La Guerre*, den »Sturm über Europa« und den »Krieg«, der für den heimatlosen jüdischen Maler doppelt bedrohlich ist.

Auch andere Stilleben dieser kurzen Arbeitsphase vor der Einlieferung Nussbaums in das Internierungslager St. Cyprien in Südfrankreich führen uns in eine stillgelegte Welt, in der das Leben erloschen ist. Der Maler scheint weggerufen, weggegangen und hat die Dinge sich selbst überlassen. Er braucht sie nicht mehr. Er hat seine Aufgabe, die Kunst, die für ihn die wahre Natur war, verloren. Oft scheint auf den Stilleben dieser Zeit die Symmetrie gestört, die Dinge verlieren ihren Halt, drohen zu Boden zu fallen, stürzen um.

Dagegen spricht aus den Selbstbildnissen, vor allem aus den späten Selbstbildnissen der vierziger Jahre, ein unbedingter Wille zur Selbstbehauptung, eine Selbstvergewisserung bis zur Selbstgewissheit, ein eigenwilliges ›Dennoch‹. Hier ist jemand zum Widerstand bereit, er will sich nicht ergeben, auch wenn er in einem Hinterhof von Mauern umstellt und eingekreist ist. Er scheint zu sagen: hier stehe ich und bin bereit mich zu wehren. Man spürt, er ist den Attacken der Welt ausgesetzt. Diese zwingen den Maler, sich zu erkennen zu geben: er ist Jude, er schlägt den Mantelkragen hoch, der gelbe Judenstern ist sichtbar, er hält dem Betrachter den Judenpass entgegen und gibt seine Identität preis. Dieser Mensch wird sich dagegen wehren, willenlos als Opfertier zur Schlachtbank geführt zu werden. Er will nicht ohne Widerstand gehen.

Felix Nussbaum gibt sich zu erkennen und gleichzeitig bekennt er sich offensiv zu seinem Judentum. Das Verhältnis Felix Nussbaums zum Judentum, seine Jüdischkeit – um die Terminologie des Erzählers *Isaac Bashevis Singers* zu benutzen –, ist oft und nicht selten kontrovers erörtert worden. Nussbaum stammte aus einer so genannten ›assimilierten‹ Familie. In seiner Jugend bedeutete ihm die Zugehörigkeit zur jüdischen Religion ein Problem, wie wir auch einem Selbstbildnis vor dem Hintergrund der Osnabrücker Synagoge entnehmen können, das ihn als bartlosen jungen Mann zeigt, den Gebetsschal

noch locker um den Kopf geschlagen, der anders als der in sich gekehrte, bärtige alte Kantor neben ihm forschend und trotzig in die Welt schaut. Felix Nussbaum wollte sich der Moderne, seiner eigenen Zeit stellen und in ihr seinen Platz finden. Es waren die Zeitumstände, sagen wir es deutlicher und unmissverständlich: es war die brutale Verfolgung alles Jüdischen durch das in jeder Hinsicht furchtbare Naziregime, es war das ungeheure und im Grunde immer noch unfassliche Verbrechen an den Angehörigen einer anderen Rasse, es war die *Shoah*, die Felix Nussbaum seine Herkunft und die Zugehörigkeit zu seinem Volk schmerzhaft bewusst machte.

Die Besinnung auf seine Identität wurde ihm vom Schicksal aufgezwungen, aber er hat sie als selbstverständlich angenommen. Er hat sich gegen das Schicksal seines frühen Todes, seiner Ermordung gewehrt – mag er in der allerletzten Phase, wie wir von Augenzeugen hören, auch resigniert haben, weil es sinnlos schien, sich gegen den Zwang aufzulehnen –, aber er hat sich nie gegen die Erkenntnis gewehrt, Jude zu sein, er hat sie vielmehr als seine innere Bestimmung akzeptiert und Bilder geschaffen, die von seinem Schicksal Zeugnis ablegen, von den Grausamkeiten der Zeit, in der der Mensch dem Menschen zum Wolf wurde – *homo hominem lupus est* –, und vom Mut Einzelner, mit allen ihnen gegebenen Kräften der Zeit standzuhalten.

Nun kam noch etwas anderes hinzu. Felix Nussbaum gab seinen Empfindungen in bewusst zeitgenössischen Bildern Ausdruck – auch wenn er dies im Verborgenen tun musste und, sich in den letzten Monaten vor seiner Verhaftung in einer Mansarde versteckt haltend, gesucht von den Schergen der Gestapo, nur noch Gouachen schuf und nicht mehr in Öl malte. Der Terpentergeruch hätte ihn verraten können, hätte die Anwesenheit eines Malers im Hause offenbar gemacht: Man stelle sich dieses Maß an Selbstverleugnung vor. Nussbaum verstand sich künstlerisch immer als Kind seiner Zeit, und alles Zeitgenössische in der Kunst, gleich welcher Stilrichtung es entsprungen sein mochte, war den Nazis zutiefst suspekt, wurde von ihnen verfemt und als »entartet« verfolgt.

Der amerikanische Maler *Ronald B. Kitaj*, geboren 1932, der lange in London lebte, hat für diese doppelte Bedrohung in einer bemerkenswerten Schrift die treffende Bezeichnung gefunden, als er von »Diasporismus« und von der »zweifachen Diaspora« sprach, zu der ein jüdischer Künstler heute verurteilt sei, in die Diaspora gezwungen einmal als Jude und zum anderen als moderner Künstler, der sich für eine Formensprache entschieden hat, die nur von wenigen verstanden wird. Im Falle von Felix Nussbaum kam zu diesen beiden Aspekten der

Diaspora absurderweise noch das Faktum hinzu, dass ihm die *belgischen* Behörden als unerwünschtem Ausländer in seinem Fremdenpass jede Tätigkeit untersagt hatten, er also seine künstlerische Arbeit so weit es ging geheim halten musste.

Da grenzt es an ein Wunder, dass in einer solchen Lebenssituation Bilder entstehen konnten wie der *Orgelmann*, der Leierkastenspieler als Verkörperung des Künstlerischen, der noch dem Totengebein verzaubernde flötenhafte Töne entlockt, oder das *Stilleben mit afrikanischer Skulptur*, einer männlichen Holzfigur, die nur noch von einem Strick um den Hals aufrecht gehalten wird, beide 1943 datiert, und die schon zwei Jahre davor entstandene *Lagersynagoge*, in der ich ein Jahrhundertbild sehe, das uns gerade in seiner nüchternen Verhaltenheit anrührt.

Dieses Gemälde geht auf ein Erlebnis im Lager St. Cyprien zurück, wo Felix Nussbaum 1940 einen Sommer lang interniert war und wo es natürlich keine Synagoge gab. In der Nähe des Lagers hatte sich vor dem jüdischen Fest *Schawuot* eine Gruppe frommer Juden verhaften lassen, um auf diese Weise in das Lager Eingang zu finden und die von ihnen mitgebrachte *Tora*-Rolle und mehrere Gebetsmäntel zu ihren Glaubensbrüdern einschmuggeln zu können, heilige Objekte, die bis dahin im Lager gefehlt hatten.

In Nussbaums Bild gehen die Männer, in diese hellen Gebetsmäntel gehüllt, vor einem verdunkelten Himmel auf die schwarze Wand der langen Steinbaracke mit dem geflickten Wellblechdach zu, die vieles sein kann: Klagemauer und Fassade einer Synagoge (in welche sich die Baracke durch die Präsenz der frommen Männer für einen Augenblick verwandelt hat) oder einfach Sinnbild des Schicksals, das in aller Ungewissheit im Einzelnen ihnen allen nur tiefste Finsternis verhieß.

Ich kenne nur wenige Werke der Kunst, die über jüdisches Schicksal in der *Shoah* so einfach und zugleich so berührend Zeugnis geben – was sie nur als Werke höchsten Ranges vermögen. Eines der wenigen Beispiele, das in diesem Zusammenhang genannt werden muss, sehe ich in den Bergen von Toten, die *Zoran Music*, Jahrgang 1909, der aus Gorizia im italienisch-slowenischen Grenzgebiet stammende Künstler, der 1944/45 als Mann des Widerstands im KZ Dachau interniert war, aus der Erinnerung an das im Lager Dachau Gesehene und Erlebte gemalt hat. Von diesen Gebirgen von Toten, diesen zu Haufen geschichteten Leichen mit ihrer durchsichtigen Haut über ihren knöchigen Körpern steigt der Widerschein eines zarten Blau in die Höhe, als hätte er sich von den toten Leibern gelöst und wollte nun irgendwohin aufsteigen.

Der Osnabrücker Maler Felix Nussbaum, der in seinem nicht einmal vierzigjährigen Leben rund 500 Werke geschaffen hat (von denen allein etwa 150, das gesamte Jugendwerk, Ende 1932 bei einem Brand in seinem Berliner Atelier vernichtet wurden; andere Bilder sind verschollen oder gingen in den Wirren von Krieg und Verfolgung verloren), Felix Nussbaum gehört ohne Zweifel zu den wichtigen Künstlern des 20. Jahrhunderts. Ohne seinen Namen fehlt jeder Kunstgeschichte der Moderne ein entscheidender Aspekt.

Es ist ein in hohem Maße verdienstvolles Unternehmen, wie es jetzt von *Inge Jaehner*, der Direktorin des Felix-Nussbaum-Hauses, und ihrem Team initiiert und in die Realität einer Ausstellung umgesetzt wurde, nämlich die Bilder des Felix Nussbaum einzubetten in die Kunst ihrer Zeit und damit zu beweisen, dass diese nicht isoliert und losgelöst von künstlerischen Kriterien gesehen werden dürfen, vor allem aber, dass sie nicht bloß wegen ihrer Themen und des tragischen Schicksals ihres Urhebers zu würdigen sind, sondern auf Grund ihres künstlerischen Ranges, der durch den Vergleich mit den Arbeiten anerkannter großer Namen für jeden offenkundig wird. Es ist schier unglaublich, was da alles an motivlich und stilistisch verwandten Werken hochkarätiger Zeitgenossen Nussbaums zusammengekommen ist und in oft drangvoller Fülle als eindruckvolles Panorama der Epoche präsentiert werden kann. Dieses Unternehmen ist notwendig, aber es darf nicht den letzten Schritt darstellen in unserer Auseinandersetzung mit Felix Nussbaum. Auch wenn nicht bestritten werden kann, dass es bei Nussbaum, wie bei jedem Künstler, stärkere und schwächere Bilder gibt, überzeugende und weniger überzeugende, muss doch gesagt werden, dass sein Werk in mehrfacher Hinsicht einzigartig ist und dass gerade diese Einzigartigkeit betont werden sollte. Allein die Folge seiner Selbstbildnisse beweist dieses Unvergleichliche. Die Folge dieser Bildnisse, die eine Lebensgeschichte erzählt, ist, ausgezeichnet mit dem Siegel des Authentischen, ein Dokument ungebrochenen Menschseins in dunklen Zeiten, und sie ist dies letztlich durch ihre unbezweifelbare künstlerische Qualität.

Seit je erhebt die Kunst den Anspruch, das Gedächtnis der Menschheit darzustellen, uns Kenntnis zu geben von Größe und Angst, von Hoffnungen und Leiden der Menschen in den Epochen unserer Geschichte. In den Bildern von Felix Nussbaum wird dieser Anspruch aufs Neue eingelöst.