

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



Felix Nussbaum: Das Geheimnis

Malerei in Zeiten der Verfolgung – Impulse für Frieden und Toleranz?

Podiumsveranstaltung zum 100. Geburtstag von Felix
Nussbaum (Osnabrück 1904 – Auschwitz 1944) am
14. November 2004 im Jüdischen Museum Berlin

<i>Emily D. Bilski</i>	Kunsthistorikerin und Publizistin, Ausstellungskuratorin u.a. am Jewish Museum New York
<i>Prof. Dr. Wieland Schmied</i>	Kunsthistoriker und Publizist, ehem. Präsident der Bayerischen Akademie der Schönen Künste
<i>Prof. Dr. Christoph Stölzl</i>	Historiker und Kulturpolitiker, Vizepräsident des Berliner Abgeordnetenhauses
<i>Inge Jaehner M.A.</i>	Kunsthistorikerin, Direktorin des Felix-Nussbaum-Hauses Osnabrück – Einführung
<i>Dr. Cilly Kugelmann</i>	Programmdirektorin des Jüdischen Museums Berlin – Gesprächsleitung

Inge Jaehner: Zur Einführung – »Ich wehre mich und werde nicht müde. Es geht.« – Als Felix Nussbaum im Februar 1939 dieses Bekenntnis gegenüber dem belgischen Kunstkritiker *Emil Langui* in einem Interview¹ zu Protokoll gibt, bezieht er sich damit auf die Kraft seiner Kunst und auf seine Versuche, »trotz der alltäglichen Sorgen und Ruhestörungen, die wir Entwurzelten zu tragen haben« (ebd.), den eigenen hohen künstlerischen Anspruch nicht dem zunehmenden äußeren Druck zu opfern. Selbstbehauptung und Wahrung der eigenen Würde durch die Kunst beschreibt ihre existentielle Bedeutung für den unter erschwerten Bedingungen im Brüsseler Exil ausharrenden Maler.

Langui, der Nussbaum im Rahmen einer Serie über Exilkünstler interviewt, verzeichnet fast erstaunt, dass diese mit ihrer Kunst, obwohl sie unverkennbar von den Bedingungen des Exils gekennzeichnet ist, dem »ewigen Traum von Schönheit und Wahrheit nachjagen« und

dass ihre Kunst »wie eine Blume auf einer Müllhalde von Leid und Grausamkeit« blüht (ebd.).

Das Gemälde *Das Geheimnis* entstand etwa ein halbes Jahr nachdem Nussbaum das Interview gegeben hatte, im November 1939. Es wurde vom Bundesfinanzministerium als Motiv für die Reihe der Sonderpostwertzeichen *Deutsche Malerei des 20. Jahrhunderts* ausgewählt, womit Nussbaum zu seinem 100. Geburtstag die Ehre zuteil wird, in die Riege der großen deutschen Künstler wie u.a. *Franz Marc*,

August Macke, *Max Beckmann* oder *Karl Hofer* aufgenommen zu werden. Das Bild vermag beiden Sichtweisen der Kunst Nussbaums gerecht zu werden. Es ist nicht nur ein großes Kunstwerk, das das erreichte hohe künstlerische Niveau des damals 35jährigen belegt. Es ist darüber hinaus ein aussagestarkes Gemälde, in dem sich die Bedingungen des Exils durch eine subtile Metaphorik spiegeln. Auch in dieser Zeit werden Nussbaums Bilder nicht anklagend oder aggressiv. Er lässt auch weiterhin nicht von dem Antrieb ab, sich mit der eigenen Person und ihren Gemütszuständen zu befassen.



Selbstbildnis mit grünem Hut

Es geht ihm nicht darum, die ihn umgebende Welt und ihre Bedingungen zu dokumentieren. Seine Bilder werden beispielhaft für die durch geschichtliche Bedingungen ausgelösten, menschlichen und künstlerischen Tragödien. Sie werden zu Allegorien für ein unter Hoffnungen, Zweifeln, Ängsten und Verzweiflung leidendes Individuum, und dies lange mit einer zeitlosen Dimension.

Dabei schien doch zunächst der Vorname *Felix* programmatisch zu sein. Nussbaum wuchs in wohlhabender Familie auf, seine künstlerische Laufbahn begann viel versprechend. Bis zum Ende der 20er Jahre bleibt er aber ein Suchender, der sich mit *Vincent van Gogh* ebenso intensiv befasst wie mit *Henri Rousseau* und *Giorgio de Chirico*.

Diese Namen stehen für die Pole, zwischen denen sich der eigene Weg Nussbaums herausbildet, als er seine Auseinandersetzung mit van

Gogh endgültig abgeschlossen hat. Bei den genannten Künstlern findet er eine Geistesverwandtschaft, die sich in seiner eigenen Bilderwelt wieder finden sollte.

»Ich malte die scheinbar unschuldige Welt, die mich umgab und legte jedes Mal etwas von meinem Gemütszustand hinein. Kurzum, ich stellte in aller Einfalt dar, was mir Freude machte und mich traurig stimmte.« (ebd.)

Es ist diese Ambivalenz, die das Besondere in Nussbaums Bildern bezeichnet, für die er einen künstlerischen Ausdruck sucht. Als der junge Künstler im Oktober 1932 als Studien-gast der *Villa Massimo* nach Rom reist, erscheint dies wie die logische Weiterentwicklung seiner künstlerischen Laufbahn.



Die Machtergreifung der Nationalsozialisten und sein Hinauswurf aus der Villa Massimo lassen 1933 aus dem jungen, Erfolg gewohnten, mit Humor und Selbstbewusstsein ausgestatteten Künstler, der sich am Beginn einer sicheren Karriere glaubte, einen Entwurzelten werden, dessen Kunst sich den Zeitumständen zum Trotz zu behaupten versucht, aber von diesen nicht unbeeindruckt bleiben kann.

War die Kunst für ihn einmal der Schlüssel zu Erfolg und Anerkennung, so wird sie immer stärker sein einziger Halt, seine Möglichkeit der Selbstvergewisserung, sein ›Überlebensmittel‹.

»Es gibt eine Kunst, die unbekannt bleibt. Sie arbeitet ohne Kapital, ohne Publikum, ohne Presse. Sie wird von der Straße gestoßen und lebt in Bodenkammern. [...] Sie ist die Kunst der Verbannten, der Heimatlosen, der deutschen und österreichischen Flüchtlinge. [...] Eine Kunst, die kriecht, wo sie nicht strömen kann, und die doch ihren Durchbruch findet, weil sie etwas zu sagen hat.« (Emil Langui, a.a.O.)

Selbst unter den Bedingungen des Exils behält Felix Nussbaum die für seine Kunst so typische Mischung von Heiterkeit und Melancholie bei, wie Langui erstaunt bemerkt:

»Allein seinen Bildern ist eine eigenartige Phantastik eingewoben von Liebe und Tod, von Unschuld und Galgenhumor, von Gruseligkeit und kindlichem Entzücken, die man äußerst selten im deutschen Postexpressionismus antrifft, welcher fast ausschließlich pessimistisch und ohne Seelenglanz war.« (ebd.)

Doch die Angst vor einem Krieg, die drohende Okkupation Belgiens durch die Truppen des nationalsozialistischen Deutschland, die unerträgliche Unsicherheit im Versteck und schließlich die Gewissheit, nicht entkommen zu können, drängen diese Komponenten immer mehr zurück. Seine Kunst wird in der Isolation zu einem Spiegel seiner aktuellen Situation, indem sie die äußere Bedrohung über die Auseinandersetzung mit der Befindlichkeit des Künstlers abstrakt reflektiert. Existentielle Erfahrungen wie Verunsicherung und direkte Bedrohung drängen in seiner

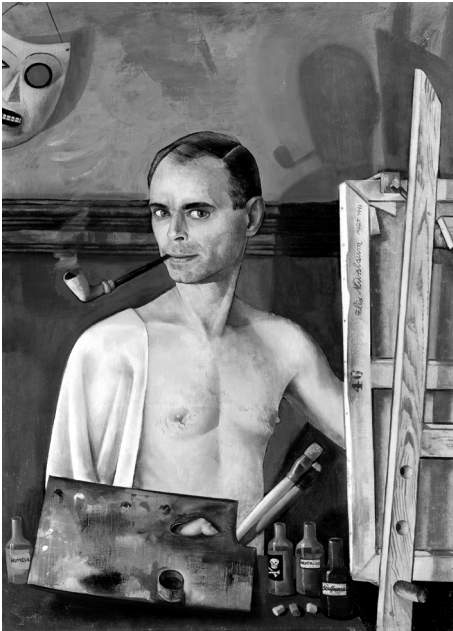


Selbstbildnis im Atelier

Kunst immer stärker in den Vordergrund und lassen eine große Anzahl von Selbstporträts entstehen, in denen er seine innere Realität mit der äußeren Realität konfrontiert. In ihnen betrachtet er 1936 die ersten Stationen seiner Emigration und untersucht die Auswirkungen auf seine Persönlichkeit. Er konstatiert zunehmende Verunsicherung und Deformierungen. Selbst diese sichtbaren Veränderungen verschwinden schließlich hinter Masken, die den Blick auf die wahre Persönlichkeit gänzlich verstellen.

Diesen Abschnitt seines Lebens und seiner künstlerischen Entwicklung bilanziert Felix Nussbaum in seinem Interview mit Emil Langui, wobei er bezeichnenderweise seinen Weg in die Emigration von der Beschreibung seiner künstlerischen Entwicklung trennt, als hätten beide nur wenig miteinander zu tun. In den folgenden fünf Jahren, die ihm noch bleiben, findet in seiner Kunst jedoch eine unvermeidliche Verknüpfung statt, die zu einem einzigartigen bildnerischen Gleichnis aller Verfolgten reift.

Zum Zeitpunkt des Interviews wusste Felix Nussbaum, wie ernst seine Lage war. Die Beobachtung der Entwicklung in Deutschland wird ihm vermittelt haben, dass seine Albträume der 20er Jahre, deren er vermittels der Kunst Herr zu werden versuchte, Realität zu werden drohen. Insofern ist es nicht verwunderlich, dass Angstmotive früherer Bilder immer öfter in den letzten Werken wiederzufinden sind. Von ganz wenigen Ausnahmen abgesehen, beschäftigt sich Nussbaum auch weiterhin mit der eigenen inneren Realität. Das ›Warten‹ auf den Krieg, Erfahrungen, die er während seiner Internierung von Mai bis August 1940 im Lager *St. Cyprien* machen muss, seine Flucht zurück nach Brüssel und die Ängste des Verfolgten sind die Themen der letzten Werkphase, die zwischen 1941 und 1944 entsteht.



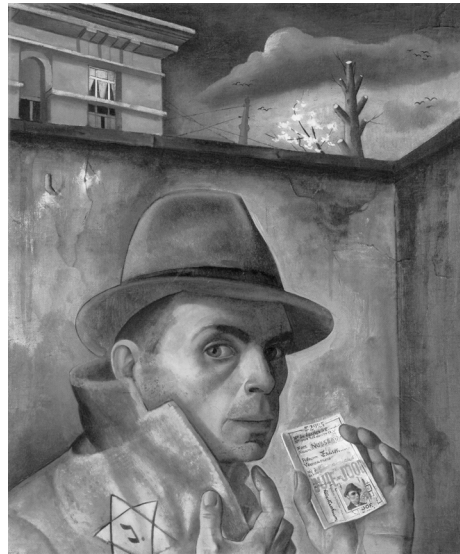
Selbstbildnis an der Staffelei

»Wenn ich auch untergehe, lasst meine Bilder nicht sterben«². Mit diesem so häufig zitierten Satz Felix Nussbaums, mit dem er seine Bilder im Herbst 1942 in die Obhut eines Brüsseler Freundes gab, wird noch einmal die ganze Dimension der existentiellen Bedeutung seiner Kunst klar. Seine Empfindungen scheint er auf seine Bilder übertragen zu haben: Die Wortwahl weist den Bildern Leben zu – auch sie können »untergehen«. Der Künstler – selbst den gewaltsamen Tod vor Augen – glaubt an die Unsterblichkeit seiner Kunst und nur auf diesem Weg noch an das eigene Weiterleben.

Diese Situation fokussiert Felix Nussbaum in den beiden Selbstporträts *Selbstbildnis an der Staffelei* (August 1943) und *Selbstbildnis mit Judenpass* (nach August 1943). Im ersten sieht er sich als Maler, der trotz tiefer Melancholie sich seiner selbst sicher ist. Nicht mit dem Betrachter, an dem der Blick des Malers vorbeigeht, tritt er in einen Dialog, sondern mit dem eigenen Spiegelbild. Dieses Bild steht dafür, dass Nussbaum sich in erster Linie als Maler sah – und dies keineswegs in der Einschränkung als *jüdischer* Künstler, die auch *Max Liebermann*

mit der Bemerkung: »Was hat Malerei mit Judentum zu tun«? weit von sich gewiesen hat.

Das Attribut ›Jude‹ wird Felix Nussbaum von außen, durch Gesetzgebung und Propaganda, aufgezwungen. Ein geflügeltes Wort aus den Pyrenäenlagern lautete: »Wenn Du vergessen hast, dass Du Jude bist: die Umwelt wird Dich daran erinnern«. Dieser Satz scheint sich auch im Selbstbildnis mit Judenpass zu bestätigen. Das erste Mal bildet sich der Künstler mit Judenstern und Judenpass ab, mit denen ihm von der Außenwelt der Status eines verfolgten Juden diktiert wird. Er kann dem ›Jude-Sein‹ nicht mehr ausweichen.



Selbstbildnis mit Judenpass

Es handelt sich also weniger um ein subjektives Bekenntnis zum Judentum als um die objektive Erkenntnis seiner aktuellen Situation.

In seinem Gemälde *Die Verdammten* von 1943/44 bringt er diese Erkenntnis zu einem konsequenten Abschluss. Mit diesem Bild legt er Zeugnis über das Leid dieser Zeit ab. Dafür hat er es gemalt, und so schaut er den Betrachter in diesem Bild an, der sich dem Blick nicht entziehen kann und somit zum Mitwisser wird.

Nussbaums prophetisches Werk, der *Triumph des Todes*, antizipiert schließlich den Untergang der tradierten zivilisatorischen Werte. Doch der Triumph des Todes wird in Nussbaums Werk in einen Triumph der Kunst gewendet. Der Maler hoffte auf die Unsterblichkeit durch die Kunst, die für ihn auch zur Widerstandshandlung wurde und ihm lange die Kraft zum Weiterleben gab.

Das Osnabrücker Felix-Nussbaum-Haus und die Sammlung wollen dazu beitragen, dass die Zeit des nationalsozialistischen Terrors nicht in Vergessenheit gerät. Wir machen am Museum die Erfahrung, dass gerade in der Vermittlung dieses einzelnen, so exemplarischen Schicksals die Menschen eher erreicht werden können, sich mit dieser Zeit zu befassen, um daraus Lehren für die Zukunft und für das eigene Handeln abzuleiten. Malerei in Zeiten der Verfolgung – Impulse für Frieden und Toleranz? – so lautet das Thema des heutigen Friedensge-

sprächs, als Frage formuliert. Wir haben mit der bisherigen Ausstellung des Oeuvres Felix Nussbaums im Felix-Nussbaum-Haus von Daniel Libeskind diese Frage mit einem eindeutigen »Ja« beantwortet.



Die Verdammten

Jetzt nehmen wir das Jahr 2004, in dem sich der Geburtstag des Künstlers zum 100. Mal jährt, zum Anlass, in einer Jubiläumsausstellung eine Seite Felix Nussbaums zu beleuchten, die häufig von der Hinwendung zu seinem Schicksal verdeckt wird. Wir wollen in der Ausstellung *Zeit im Blick* den Schlüsselwerken Nussbaums

ausgewählte Gemälde, Graphiken und Plastiken von berühmten und weniger bekannten Künstlern der Moderne, von Zeit- und Leidensgenossen gegenüberstellen, um im anschaulichen Vergleich den künstlerischen Rang Nussbaums zu verdeutlichen. Durch Kontextualisierung und Konfrontation will die Ausstellung dazu beitragen, das Oeuvre Nussbaums in seiner Vielfalt neu wahrzunehmen und zu bewerten.

Cilly Kugelmann: Ich möchte an zwei der erwähnten Aspekte anknüpfen, und zwar zum einen an den von Nussbaum bekundeten Wunsch, seine Kunst möge nicht untergehen, und zum andern an seine Befürchtung, als Künstler nicht mehr voranzukommen und nicht die gebührende Anerkennung als Künstler zu erhalten.

›Malen in Zeiten der Verfolgung‹ – mit dieser Formulierung sind verschiedene Aspekte verbunden, und es sind unterschiedliche Personengruppen angesprochen. Da sind einerseits die rassistisch und politisch Verfolgten, denen das Konzentrationslager drohte; aber es gab im NS-Deutschland auch die »entarteten« Künstler. Hier ist der tragische Fall des *Paul Klee* bemerkenswert; er hatte mit den Nazis ursprünglich sympathisiert, wurde aber 1937 mit 102 seiner Werke in der Münchener Ausstellung »Entartete Kunst« gebrandmarkt. Und es gab einen *Max Beckmann*, der in die Emigration ging. Diese Künstler wurden aus anderen Gründen verfolgt als Felix Nussbaum.

Dies führt zu der Frage, ob der Verfolgte ein ›Chronist seiner Zeit‹ sein kann. Wir kennen viele Tagebücher und Memoiren aus Zeiten der Verfolgung. Was aber macht die Kunst? Arbeitet sie ähnlich wie ein Chronist? Kann sie festhalten, was jemandem geschieht, so wie das etwa Tagebücher von *Victor Klemperer* oder von *Adam Czerniakow* tun, dem Vorsitzenden des Judenrates des Warschauer Ghettos? In

Letzterem kommt es weniger auf die literarische *Form* an, als darauf, *was* in diesem Tagebuch Tag für Tag erzählt wird.

Natürlich existiert auch eine Spannung zwischen dem Geschehen und dem literarischen Stil seiner Verarbeitung. So wird *Anne Frank* heute eher als literarische Stilistin gesehen, insofern ihre Beschreibung deutlich über das konkrete Geschehen im Amsterdamer Hinterhaus-Versteck hinausgeht. Diese Spannung ist die zwischen der Aufgabe des Chronisten und der des Stilisten. Was heißt es also, als *Künstler* überleben zu wollen? Was heißt es, als Künstler anerkannt zu sein? Bedeutet das, eine künstlerische Sprache für die Chronik des eigenen Erlebens zu finden?



Triumph des Todes

Emily Bilski: Ich möchte mit der persönlichen Beziehung beginnen, die ich zum Werk Nussbaums habe: 1983 kam der Leiter des Goethe-Institutes in New York in das dortige *Jewish Museum* mit dem von *Peter Junk* und *Wendelin Zimmer* verfassten Buch *Felix Nussbaum. Leben und Werk*. Dieser Maler war damals in New York völlig unbekannt. Wir im Museum verliebten uns in seine Malerei und erkannten sie als das Werk eines großen Künstlers, dessen persönliche Geschichte und ihre Spiegelung in seinen Arbeiten sehr ergreifend sind. Ein solches ›Aha-Erlebnis‹, nämlich wirklich einmal etwas ganz Neues zu entdecken, hat man als Kunsthistoriker selten.

Wie ging es weiter mit Nussbaum in New York, einer Stadt mit mehr als hundert Museen und noch mehr Galerien? Hier besteht ein Überangebot an Kunst. Wie bringt man dort Menschen in eine Ausstellung des Jüdischen Museums? Unsere Ausstellung eröffnete im April.

Die *New York Times* ließ mit einem Bericht lange auf sich warten, und die öffentliche Aufmerksamkeit war zunächst nicht besonders groß. Die wenigen Besucher aber waren begeistert und haben die Ausstellung weiterempfohlen. Erst Ende Juni erschien ein – ebenfalls begeisterter – ganzseitiger Pressebericht, der das Publikum zu uns strömen ließ.

Bewegend waren für uns jene Besucher, deren Wurzeln nach *Berlin*, zum Gefangenenlager *St. Cyprien* in Frankreich oder nach Osnabrück zurückreichten: Vor dem Bild *Die zwei Juden*, das Felix Nussbaum als jungen Mann mit dem Kantor *Gittelsohn* in der Osnabrücker Synagoge zeigt, lernten wir dessen Tochter *Lori* kennen. Sie war nun eine ältere Dame, lebte in New York und konnte über Nussbaum, ihren Vater und die Entstehung des Bildes erzählen.

Es gab mehrere solcher Geschichten; einmal besuchte eine Schülerin mit ihrer Klasse die Ausstellung und rief vor einem der gezeigten Fotos plötzlich aus: »Dieses Bild steht bei uns zu Hause auf dem Klavier!«. Das Foto zeigte Felix Nussbaum und andere Gefangene in *St. Cyprien*, darunter ihren Großvater. Darin offenbarte sich, wie die Geschichte Europas in den USA eine Fortsetzung findet. Diese Kontinuität ist für mich ein spannendes Thema.

Die Frage, die wir hier beantworten wollen – Malerei in Zeiten der Verfolgung: Welche Impulse für Frieden und Toleranz ergeben sich daraus? – hat mich an ein Wort von *Rainer Maria Rilke* erinnert, der 1899 in seinem Aufsatz *Über Kunst III* schrieb:

»Und der Künstler ist immer noch dieser: Ein Tänzer, dessen Bewegung sich bricht an dem Zwang seiner Zelle. Was in seinen Schritten und dem beschränkten Schwung seiner Arme nicht Raum hat, kommt in der Ermattung von seinen Lippen, oder er muss die noch ungelebten Linien seines Leibes mit wunden Fingern in die Wände ritzen«.

Auch als ich zum ersten Mal die Bilder an den Wänden des KZ Auschwitz sah, bei denen man buchstäblich sagen kann, dass sie mit ›wunden Fingern‹ in die Wände geritzt wurden, dachte ich an Rilkes metaphorische Beschreibung des künstlerischen Drangs, sich auszudrücken.

Dieser Satz gilt auch für das Werk von Felix Nussbaum. Aber es ist ein bisschen gefährlich, das in seinen Werken gestaltete Leiden als ›Impuls für Toleranz‹ aufzufassen. Ich glaube, wir sollten in dieser Kunst nicht einen Trost für die *Shoah*, das Leid dieser Zeiten, suchen. Nussbaums Leistungen in der Malerei sind großartig. Bestimmt hat er darin auch seine Hoffnungen ausgedrückt und persönlichen Trost

gesucht. Aber ich glaube, *wir* dürfen das nicht. Der Künstler muss künstlerisch kreativ sein; sonst ist er kein Künstler. Ich bin skeptisch, ob diese Kunst auch gleichzeitig als eine Aufforderung oder Anleitung zur Toleranz verstanden werden kann.

Aber es ist positiv zu sehen, wie man sich in Osnabrück um die Geschichte der Stadt – und zwar auch um ihre unangenehmen Aspekte – kümmert. Die Bemühungen der Museumsmitarbeiter und anderer,

denen es auch ein persönliches Anliegen war, Nussbaums Leben zu recherchieren, zeigen großes Engagement, eben auch für die Auseinandersetzung mit der Geschichte. Nussbaums Bilder waren vor der Realisierung des wunderschönen Neubaus von Daniel Libes-



Emily Bilski, Christoph Stölzl

kind im Kulturgeschichtlichen Museum ausgestellt, zusammen mit Fotos und anderen Zeitzeugnissen. Diese Form der Auseinandersetzung mit der eigenen Geschichte und die erkennbare Hinwendung Osnabrücks zu seiner Geschichte schienen mir damals als starke Impulse für den Frieden.

Heute ist Nussbaum ein Symbol geworden – für den Künstler der Shoah *par excellence*, für Kunst als Widerstand. Das hat ihm großen und verdienten Ruhm eingetragen. Dennoch sollte man seine sehr persönliche Identität als Künstler in all ihrer Komplexität und Vielfältigkeit im Auge behalten.

Ich möchte hier schließen mit einer Bemerkung von *Arthur Schnitzler*, die sich in seinem Tagebuch aus dem Jahr 1904 findet, und die für Nussbaums künstlerische Leistungen aufschlussreich sein könnte. Schnitzler schildert darin u.a. die Blüte der Künste im damaligen Wien, erwähnt *Hugo von Hofmannsthal* und *Gustav Klimt*, *Max Klinger* und andere. Dann folgt der Satz: »Zu Haus las mir O. [seine Ehefrau] einige [Detlev von] *Liliencron*-Gedichte vor: Wie schön ist es ein Arier zu sein – man hat sein Talent so ungestört.«

Christoph Stölzl: Ich halte es für problematisch, ausgerechnet den Künstlern die Hauptlast aufzubürden, für Toleranz und anständige Verhältnisse zwischen den Menschen zu sorgen. Es muss den Künstlern selbst überlassen bleiben, ihren Ort zu finden. Ich sehe zwei Haltungen, die ich gleichermaßen moralisch legitim finde. Die eine ist mit einem Wort von *Paul Klee* aus dem Ersten Weltkrieg beschrieben. Von ihm ist der Satz überliefert: »Ich habe diesen Krieg längst in mir gehabt. Er geht mich nichts an«. Die zweite Position ist die einer *Käthe Kollwitz*, die sagte »Ich will wirken in meiner Zeit«.

Eine spannende Frage ist, warum Felix Nussbaums *Selbstbildnis mit Judenpass* inzwischen so unglaublich berühmt geworden ist. Die Bekanntheit des Bildes wird noch zunehmen. Das lässt sich vorhersagen, wenn man die vielen Buchumschläge, Poster und Postkarten sieht, deren Motiv es ist. Die Karriere dieses Bildes beginnt gerade erst, davon bin ich überzeugt.

In der Kunstgeschichte gibt es vergleichbare Bilder, wie etwa den *Tod des Marat* von *Jacques-Louis David*, die *Freiheit auf den Barrikaden* von *Eugène Delacroix*, der *Schützengraben* von *Otto Dix* und – um auch eine positive Utopie zu nennen – die *Bauhaustreppe* von *Oskar Schlemmer*. All diese Bilder lassen eine besondere Verdichtung von Zeit und Ereignissen – und von den Vorstellungen, die man von Ereignissen hat – in einem großartigen Gemälde zusammentreffen.

Insofern gehöre ich zur Partei derjenigen, die sagen, es würde sich an der Bedeutung von Nussbaum nichts ändern, wenn er das Glück gehabt hätte, gerettet zu werden. Seine Bilder ziehen, wo sie auch gezeigt werden, die Massen an; die Qualität dieser Kunst hat nichts damit zu tun, dass ihr Schöpfer Opfer des Holocaust geworden ist. Es wäre eine völlig haltlose kunsthistorische Position, zu sagen, der Opferstatus des Malers mache schlechte Bilder besser, oder gute Bilder würden schlechter, weil nicht das persönliche Martyrium des Künstlers damit verbunden ist.

Das Schicksal von Nussbaums hinterlassenem Werk hat Osnabrück zur Nussbaum-Hauptstadt gemacht. So schön das große Engagement der Geburtsstadt ist, so problematisch ist es im Hinblick auf die Gesetze der Rezeption. Für den Weltruhm eines Oeuvre haben der Kunstmarkt und die Zirkulation von Werken zwischen Kunsthandel, Sammlern und Museen entscheidende Bedeutung. Zirkulation speichert sozusagen die Aufmerksamkeit und lädt Werke mit Bedeutung auf.

Osnabrück sollte den Vorteil, dass die meisten der heute bekannten Bilder Nussbaums im Besitz seines Museums sind, dem Werk zuliebe weitergeben durch eine generöse Ausleihpolitik. Die Bilder müssen im Rahmen von Ausstellungen in die Welt hinausgehen. Sie sollen ihrem

kunsthistorischen Rang entsprechend wahrgenommen werden können: als großartige Bilder einer spezifischen Variante der klassischen Moderne. Sie war typisch für die Zwischengeneration zwischen Expressionismus und abstrakter Kunst gerade in Deutschland; NS-Kunstbarbarei und Krieg haben diese Künstlergeneration um Entwicklungschancen und Echo gebracht – anders z.B. in der italienischen Kunst, wo es viel großartiges Vergleichbares gibt.

Man sollte Nussbaum endlich einräumen, was ihm zusteht: den Rang eines bedeutenden deutschen Malers des 20. Jahrhunderts. Das Außerordentliche Nussbaums liegt darin, dass er die Größe hatte, in einer enormen Konzentration sein Schicksal, das ihm klar vor Augen stand, zugleich zu protokollieren *und* zu großer Kunst zu machen. Das ist umso erstaunlicher, wenn man die nahe liegenden Parallelfälle ansieht, wie jenen von *George Grosz* in der amerikanischen Emigration, dessen Kunst sich zu fast dekorativer Belanglosigkeit auflöste. Grosz, der seinen ›antifaschistischen Biss‹ in den 20er Jahren bewiesen hatte, fiel zu Amerika nichts ein – obwohl die amerikanische Wirklichkeit doch eine Menge großer Themen für die Zeitkritik geboten hätte. *Conrad Felixmüller* ist ein ähnliches Beispiel.

Dass jemand inmitten der Verfolgung und Lebensnot die Konzentration aufbringt, das Hauptthema des Jahrhunderts, den *Holocaust*, zu bedeutender Kunst werden zu lassen: das ist – völlig abgesehen von der persönlichen Tragödie – eine unglaubliche künstlerische Leistung. Darum ist es gut, wenn Nussbaums Werk auf Bildern, Briefmarken und Bucheinbänden wiederkehrt. Es ist eben *nicht* so, dass hier eine Randfigur der Neuen Sachlichkeit – leider – zum Opfer wurde und wir deswegen – Gott sei Dank – sentimental-anrührende Bilder haben. Hier ist jemand, der die Kunst seiner Zeit, den Wert der Moderne, sehr gut kannte und der die ›Kaltblütigkeit‹ hatte, immer noch weiter zu malen, obwohl alles andere eigentlich wirklich wichtiger gewesen wäre, um sein Leben zu retten.

Die große Wirkung Nussbaums ist *posthum*. In seiner Zeit – im Sinne des Kollwitz'schen Wunsches ›Wirken in meiner Zeit‹ – blieb er, versteckt im Untergrund in Brüssel, gänzlich wirkungslos. Erst in der späten Nachwirkung zeigt sich die Sprengkraft des Werkes. Es gibt das Wort von Kafka: »Ein Buch muss die Axt sein für das gefrorene Meer in uns«. Diese Qualität haben auch die Bilder Nussbaums. Er ist immer verstörend, weil seine Malerei im Gewand einer figurativen, vordergründig ›verständlichen‹ Kunst einhergeht und trotzdem von ungeheuren Dingen erzählt.

Wieland Schmied: Meine erste Bemerkung soll dem Leben *und* der Kunst Felix Nussbaums gelten, denn beides – Leben und Kunst, Schicksal und künstlerischer Ausdruck – gehört bei ihm in besonderer Weise zusammen. Ich sehe in ihm ein exemplarisches, künstlerisches



Wieland Schmied, Cilly Kugelmann

Schicksal und einen konsequenten Weg, den er als Künstler genommen hat, auch bedingt durch furchtbare Umstände seines Lebens. Mehr als die Hälfte seines künstlerisch aktiven Lebens hat er im Exil, in der Verbannung, in der Isolierung zubringen müssen, zum Teil in Lagern, und er wurde schließlich

1944 in Auschwitz ermordet. Felix Nussbaum ist ein bedeutender deutscher Maler, wenn auch nicht alles, was von seiner Hand gekommen ist, künstlerisch bedeutsam ist. Mir erscheint vor allem eine Reihe von Werken bedeutsam, die eher die vermeintlich anspruchsloseren sind: die kleineren Formate, auch manchmal die etwas nebensächlicheren Themen, wie die Stilleben, und dann die Reihe der Selbstbildnisse, die sicherlich mit größerem Anspruch vorgetragen werden, wenn sie auch im Format bescheidener auftreten.

Seine großen, allegorischen Panoramen stellen für mich den Versuch dar, die Zeit in Bilder zu fassen, und zwar das, was eigentlich nicht fassbar ist und was auch hier, so meine ich, nicht ganz gelingt. Bei Felix Nussbaum erkenne ich den Weg von einem Künstler, der angerührt ist durch die Kunst *Vincent van Goghs*, d.h. durch eine ungeheuer emotionale Kunst und durch eine Leidenschaftlichkeit, die in der Kunstgeschichte einmalig ist, verbunden mit einer *Leidenschaftlichkeit*, die van Gogh hatte und die den jungen Felix Nussbaum schon im Elternhause anrührt und ergreift.

Nussbaum reist als 24-Jähriger auf den Spuren van Goghs nach Arles. Er versucht, einen Ausweg zu finden, sich nicht gänzlich dieser Emotion hinzugeben, die ihn zu einem Nachfahren, einem Nachempfindenden machen würde. Sein Gegenmittel wird *Henri Rousseau*, der Zöllner und Zeitgenosse van Goghs. Rousseau hatte alles ins Naive,

ins Kindliche gewendet; er konnte die Welt nur kindlich, d.h. spielend erleben. Das hat dem jungen Felix Nussbaum viel bedeutet, denn auch damals gab es, was der Philosoph *Habermas* einmal »die neue Unübersichtlichkeit« nannte. In dieser Zeit, in der er aus der kleinen Geburtsstadt in die Metropole Berlin kommt, um hier zu studieren, ist er der Moderne ausgesetzt. Da bietet ihm Rousseau etwas wie eine Orientierung, sich in dieser Welt spielend, mit kindlichem Gemüt, zurechtfinden zu können. Von dieser Kindlichkeit geht etwas in die frühen Gemälde von Felix Nussbaum ein.

Die entscheidende Wendung sehe ich in der Zeit des Exils unter dessen besonders erschwerten Lebensbedingungen: Er muss jedes halbe Jahr im Mai und im November den Fremdenpass, den er als Flüchtling in Belgien erhalten hat, erneuern lassen. Das ist immer wieder ein Spießrutenlauf, und er fürchtet sich vor diesem Gang. In dieser Zeit besinnt er sich mehr und mehr auf die Kunst der Neuen Sachlichkeit, und das kommt in den Stilleben zum Ausdruck, wie auch in den Selbstbildnissen. Diese Wendung zur Neuen Sachlichkeit ist damals zeitlich eigentlich überholt, denn alle anderen Künstler der Neuen Sachlichkeit haben in den 20er Jahren ihre großartigen Bilder gemalt. Ob das nun ein Dix oder ein Grosz ist. George Grosz wurde in New York sehr viel schwächer, weil er dort in die Umgebung des von ihm bewunderten *American Way of Life* kam: endlich hatte er ihn erreicht und er wollte alles in ein rosarotes Licht tauchen. Dagegen gerät Felix Nussbaum in Belgien Mitte der 30er Jahre in eine Atmosphäre der Bedrückung und unter Lebensbedingungen, die sehr hart waren. Hier wird er – und das scheint mir das Bedeutsame zu sein – fast ein Jahrzehnt, nachdem die Neue Sachlichkeit bei anderen ihre Kraft verloren hat, beginnen, ganz ruhig, »sachlich« zu malen: In seinen Stilleben beginnt er, seine Umgebung, sein Atelier und auch die eigene Person ohne jeden Überschwang an Emotionen und Sentiment zu sehen und darzustellen. Dabei geht er einen Schritt über die Neue Sachlichkeit hinaus. Er versucht in Einzelheiten, andeutend, zu transzendieren, indem er die Dinge nicht sprachlos wiedergibt, sondern eine Bedeutung in ihnen sehen will – so als hätten die Dinge eine Botschaft, die sie uns sagen könnten. Das deutet er an mit Masken, Gliederpuppen und was sonst in den Stilleben oder auch einem Selbstbildnis auftaucht. Mit der Maske, lateinisch *persona*, bringt er die Suche nach der eigenen Identität, nach der Figur, die in einem lebt, zum Ausdruck und das Bewusstsein davon, jedem Menschen anders zu erscheinen.

Sicherlich war Nussbaum nicht künstlerisch an einem Endpunkt, als der Tod kam. Er hat sich bis zuletzt gesteigert, und deswegen ist es

auch künstlerisch gesehen besonders tragisch, dass dieser Weg in Auschwitz abgeschnitten wurde.

Zur Themenstellung dieser Diskussionsrunde, zur Frage, ob von der Malerei in Zeiten der Verfolgung Impulse für Frieden und Toleranz ausgehen können, möchte ich sagen, dass Kunst tatsächlich diese Botschaft vermitteln *kann*. Dabei denke ich z.B. an *Henri Matisse*, den französischen Maler, der sich während des Zweiten Weltkriegs nach Nizza zurückgezogen hatte und Blumen und andere Stilleben malte, die in ihrer Friedlichkeit und einem geradezu überströmenden Duft von Frieden Gegenbilder zu den Zerstörungen des Krieges waren.

Aber Kunst kann auch das Gegenteil bedeuten, wie der Blick nach Deutschland, zu Dix, zu Grosz, zu *Rudolf Schlichter*, zu *Karl Hubbuch*, jenen Malern, die wir mit der Neuen Sachlichkeit identifizieren, zeigt. Und wie oft wird gerade Felix Nussbaum mit dem Wort ›Widerstand‹ in Verbindung gebracht? Widerstand ist das Gegenteil von Toleranz, beides steht einander unvereinbar gegenüber. Viele Bilder von Nussbaum geben eher ein ›Bekenntnis zur Intoleranz‹, indem sie zu sagen scheinen: Lasst Euch nicht alles gefallen, leistet Widerstand, widersteht dem Bösem.

Dem Bösen gegenüber tolerant und friedfertig zu sein ist, kann nicht der richtige Weg sein. Weniges imponiert mir – auch angesichts seiner Aussichtslosigkeit – so sehr wie der Widerstand, der Aufstand im Warschauer Ghetto 1944. Man hatte sich entschlossen, das Böse nicht einfach hinzunehmen und notfalls im Widerstand und im Widerspruch zu diesen schrecklichen Ereignissen unterzugehen.

Die Kunst von Felix Nussbaum rührt uns an, berührt uns. Die besten Bilder berühren uns unmittelbar. Wir können sie immer wieder sehen und sie werden immer wieder etwas anderes sagen. Aber es ist so: unmittelbar werden wir nicht bessere Menschen, wenn wir ein Gemälde wie ein Porträt oder ein Selbstbildnis von *Rembrandt* oder von *Vermeer* ansehen. Es wäre wunderbar, wenn wir hingingen, die Bilder ansehen würden, uns verwandelten, und das Böse fiel von uns ab. Als Rembrandt sich malte, blickte er aber in den Abgrund seiner Existenz, und er hat sich selbst so gemalt, als ob er in einen Abgrund schauen würde. Dieser Abgrund, der Abgrund des Menschen, der Zeit, ist in diesen Bildern zu erkennen. Sieht der Betrachter hinein, wird er erschrecken.

Aber Kunst ist auch *Zeugenschaft* und so etwas wie das Gedächtnis der Menschheit. Für mich gehören die Bilder von Felix Nussbaum zu diesem Gedächtnis. Das Gedächtnis, das uns daran erinnert, dass die Älteren von uns furchtbare Zeiten mitgemacht haben. Die jüngeren wissen davon. Auch heute ist die Welt nicht friedlich und nicht, wie sie

sein sollte. Dass die Kunst ein wenig in Richtung auf das Verstehen des Anderen, das Erkennen der eigenen Vergangenheit hinwirkt und Anstöße gibt, sich einer besseren Welt hinzuwenden, bleibt zu wünschen. Ich glaube, dass die Kunst diesen Einfluss haben kann, wenn es genug Orte gibt, wo sie gezeigt wird, und genug Menschen, die sie anschauen. Hier haben auch Felix Nussbaum und seine Werke ihren Platz.

Cilly Kugelmann: Die Kunst muss ja ein Moment von Zerstörung und Skandal in sich bergen, damit sie überhaupt künstlerische Qualität haben kann. Ich möchte die Frage stellen, wie wir mit jener Kunst – gleichgültig in welchem Medium – umgehen, die grausame, schreckliche, terroristische Ereignisse festhält. Zeigen, präsentieren wir sie? Wollen wir sie verstehen?

Weiter möchte ich fragen, wie es in der Kunst bzw. der Malerei in Deutschland – sowohl was die Herstellung als auch was die Rezeption betrifft – zur großen Verschiedenheit in der Darstellung des Ersten Weltkrieges und des Zweiten Krieges kommt. Den Ersten Weltkrieg haben Künstler, die teils selbst Kriegserfahrungen hatten, mit dramatischen, krassen Farben und Szenen geschildert. Wir kennen wenig Entsprechendes über die Zeit des Zweiten Weltkriegs. Nur wenige bildkünstlerische Beschreibungen dessen, was der Krieg sowohl unter der zivilen Bevölkerung als auch im Feld angerichtet hat, sind überliefert. Im Deutschland der unmittelbaren Nachkriegszeit dominierte in der Kunst eine Tendenz zur Abstraktion. Gegenständliches, Darstellungen, ein figuratives Festhalten von Erfahrungen ist kaum entstanden, abgesehen von Werken der *Memorial art*, einer – man ist versucht zu sagen: kitschigen – Form des Realismus von Opferdarstellungen, in Gruppen oder in Pieta-Figuren.

Ich möchte nach einer Erklärung für diese unterschiedliche Behandlung dieses Schreckens nach dem Ersten und nach dem Zweiten Weltkrieg fragen.

Christoph Stölzl: Ich erinnere an die große Ausstellung *Die letzten Tage der Menschheit* des Deutschen Historischen Museums in Berlin über die Kunst der am Krieg beteiligten Nationen im und nach dem Ersten Weltkrieg. Es war auffällig, dass die interessantesten Maler Briten, Amerikaner und Kanadier waren. Man darf sich nicht täuschen: Otto Dix war eine große Ausnahme in der Rezeption des Ersten Weltkrieges in Deutschland, ein absoluter Außenseiter. Was da sonst an Kunst entstand, ist zu Recht in den Depots der Militärmuseen verblieben; wir kennen es nicht und müssen es auch nicht kennen.

In der Malerei ist das Ende der Kriegsmalerei als legitime Sparte der Kunst schon im neunzehnten Jahrhundert erreicht. Die modernen Massenschlachten haben das Thema als undarstellbar aus der Kunstgeschichte verdrängt. Bemerkenswert ist, dass z.B. der Schluss des *Zauberbergs* von *Thomas Mann* die Schlachtfelder im Westen besser beschreibt, als jemand das mit malerischen Mitteln tun kann. Es ist eher ein Wunder, dass Dix und manche andere es noch einmal aufgenommen haben.

Das gilt nach dem Zweiten Weltkrieg erst recht, denn nun kam die Öffnung nach der Abschottung Deutschlands von der internationalen Malerei, und es entstand großer Nachholbedarf. Was war nicht alles geschehen seit 1933? Die europäische Kunst hatte sich weiterentwickelt; der Aufstieg der amerikanischen Kunst hatte begonnen, und beides kam nun mit großer Energie zurück. Die Deutschen stürzten sich mit Lust in die Anverwandlung des Neuen, weil die Beschäftigung mit dem gerade Geschehenen für alle fürchterlich war. Das Thema Zeitgeschichte hat die Künstler überfordert. Welche Grenzen selbst radikal kritische Geister hatten, zeigt das damals berühmte Theaterstück *Draußen vor der Tür* von *Wolfgang Borchert*.

Hinzu kommt die von der Kunstkritik vorgenommene Zweiteilung der Kunst in eine kunsthistorisch »legitime«, d.h. abstrakte, »internationale« Kunst und eine Kunst des Figurativen, die mit der Assoziation an NS-Kunst und »Sozialistischen Realismus« zu kämpfen hatte. Es gab Künstler, die in die Ostzone bzw. die spätere DDR gingen, weil nur dort »realistische«, figurative Kunst überhaupt noch gelitten war. Sie gerieten allerdings auch dort in Schwierigkeiten, denn einen *kritischen* Realismus mochte der junge Staat nicht. Hier gab es tragische Geschicke, wengleich doch auch großartige Werke entstanden, wie etwa die des Künstler-Ehepaars *Hans* und *Lea Grundig*. Aus den 50er Jahren sind also bedeutende Auseinandersetzungen mit dem Kriegsgeschehen und dem Holocaust bekannt, die aber eher in einer »inneren Emigration« in der DDR entstanden.

Wahrscheinlich ist die Kunst wirklich überfordert, wenn man ihr die Aufgabe gibt, historische Geschehnisse in exemplarische Werke »umsetzen« zu müssen. Daran scheiterte in den 1950er Jahren der von *Henry Moore* geleitete internationale Wettbewerb für ein Denkmal in der KZ-Gedenkstätte Auschwitz. Die Frage, ob etwas Undarstellbares zu einer Tonne Stein oder Erz oder Beton werden kann, ist unbeantwortet. Man kann bei den Denkmälern nur hoffen, dass die erwünschten kathartischen Wirkungen eintreten, aber Garantien gibt es dafür nicht.

Ich glaube, die künstlerischen Antworten der Menschheit auf Katastrophen-Ereignisse dieser Größenordnung sind auf relativ vertraute *Formeln* beschränkt. Seit der Bibel, seit der griechischen Antike, in neuerer Zeit seit *Shakespeare* wussten die Europäer, wie man künstlerisch mit Schuld, Leid und Reue umgehen kann. All diese durch lange Tradition gefestigten Formen sind aber unangemessen für die Ereignisse in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Zu deren ›Verarbeitung‹ – schon das Wort versagt – taugen die Bildenden Künste nicht. Das kann vielleicht noch eher die Literatur, weil das Wort viel mehr an die Vorstellungskraft appelliert als die Bildkunst.

Auf diesem Hintergrund zeigt sich: Felix Nussbaum ist eine absolute Ausnahme. Es ist eigentlich nicht denkbar, dass jemand, den Tod vor Augen, solche Bilder hervorbringt; es ist ein Wunder. Nussbaums Leistung können wir Nachgeborenen nur bestaunen und bewundern. Aber ich finde, sie passt nicht in irgendeine Theorie von ›Kunst im Widerstand‹ hinein.

Cilly Kugelmann: Bei der Vorbereitung zu dieser Diskussion blätterte ich u.a. im Katalog eines chinesischen Künstlers mit zeitgenössischen, ganz aktuellen Zeichnungen. Ihr Schöpfer wurde vor drei Jahren verhaftet und gefoltert. Er hat so grausam genaue Strichzeichnungen von dem angefertigt, was ihm widerfahren ist, dass ich kaum in der Lage war, mir diese Zeichnungen anzusehen. Sie hatten keinerlei Ähnlichkeit mit einer Fotografie, stellten aber fast noch genauer dar, was man einer Fotografie an Informationsgehalt entnehmen kann. Haben wir es hier mit einer völlig anderen kulturellen Tradition zu tun? Oder ist es auch in China etwas absolut Neues?

Eine weitere Frage möchte ich stellen: Mir fällt auf, dass in Nussbaums berühmtem *Selbstbildnis mit Judenpass* der im Passbild dargestellte Maler einen Hut trägt, was sicher nicht den behördlichen Regeln entsprach. Warum zeigt das Passfoto Nussbaums einen Hut?

Inge Jaehner: Dass sich Nussbaum in diesem Bild mit Hut darstellt, ist natürlich Programm: Er versucht mit diesem Bild das Thema ›Würde‹ umzusetzen, das ihn in seinen Werken häufiger beschäftigt. Er zeigt, dass er auch in dieser Situation seine Würde verteidigt. Man findet gerade in seinen Selbstporträts die unterschiedlichsten Kopfbedeckungen. Indem er dieses Motiv mit dem Hut noch einmal in seinem Pass wiederholt, verstärkt er die Wirkung und zeigt die Bedeutung dieses Motivs der Freiheit für ihn selbst. Hier zeigt er sich als freier Mann, als freier Mensch, der widersteht. Und er zeigt, dass er diese Freiheit in der Kunst für sich verteidigt.

Christoph Stölzl: Heute ist vergessen, dass der Hut bis zum Ende des Zweiten Weltkrieges den ›Herrn‹ kennzeichnete. Der Hut war höchst bedeutungsvoll: Ein bekanntes Foto von 1926 z.B. zeigt die Meister des Dessauer Bauhauses auf dem Dach des Gebäudes. Da stehen all diese Revolutionäre – Schlemmer, Feininger und Kandinsky – mit ihren Herrenhüten; der Hut ist der Ausweis fürs standesgemäße Bürgertum!

Cilly Kugelmann: Herr Schmied, Sie haben eindrücklich geschildert, welche Vielfalt an Informationen in einem Gemälde versteckt sein kann. Um diese zu entdecken, ist ein geschulter Blick erforderlich. Das Bild zeigt sich allenfalls dem unbedarften Betrachter flach und eindimensional. Sie haben postuliert, dass einem Bild sehr viel mehr zu entnehmen sein kann als einem Roman, der auf einer Zeitachse erzählt ist und, je fragmentierter geschrieben, desto schwieriger zu lesen sei. Kann ein Gemälde doch eine Kraft entfalten, die der Literatur überlegen sein kann?

Wieland Schmied: Nussbaums *Selbstbildnis mit Judenpass* lässt sich sehr vieles entnehmen. Das erste ist, was für Nussbaum in dieser expliziten Weise neu ist, nämlich ein offenes Bekenntnis zum Judentum, zum Annehmen dessen, was *Isaac Bashevis Singer* »Jüdischkeit« nennt. Nussbaum nimmt das Schicksal an, Jude zu sein und dementsprechend der Verfolgung ausgesetzt zu sein. Er schlägt nicht nur den Mantelkragen hoch und zeigt den Judenstern, den er, soweit bekannt, selbst nicht getragen hat. Er bekennt sich in diesem Bild dazu, und dass sein Passbild mit dem Selbstporträt nahezu identisch ist, zeigt den Grad der Identifikation. Er hat in diesem Augenblick keine Maske mehr nötig; er spielt nicht mehr mit dieser oder jener Rolle; die Masken sind jetzt abgetan. Er ist in die Enge getrieben, eingekreist, von Mauern umgeben, in einer nahezu ausweglosen Situation. In diesem Augenblick findet er Befreiung in dem offensiven, offensichtlichen Bekenntnis zu seinem Judentum. Er hat eine, wie man hier sieht, endgültige Identität gefunden. Das ist in dieser Intensität, in der wir das wahrnehmen, in einem Roman, einer Novelle oder einer Erzählung nur schwer herzustellen. Das ist eben einer der Vorzüge der bildenden Kunst.

Außerdem zeigt dieses Bild die Unterschiedlichkeit der allgemeinen künstlerischen Reaktionen auf die Ereignisse, Verletzungen, Zerstörungen des Ersten und des Zweiten Weltkrieges. Auf den Ersten Weltkrieg haben Künstler wie Dix, Grosz, Hubbuck, Schlichter reagiert, indem sie die Wirkungen an Menschen zeigten: Menschen, die an diesem Krieg teilnahmen, zu Krüppeln geschossen, geschlagen worden sind; die Karten spielenden Kriegskrüppel, die vielen Bettler, die in

Lumpen Gekleideten, die stanken, die oft auch als Krüppel Zündholzschachteln zum Kauf anboten. Dix zeigt die schrecklichen Auswirkungen des Krieges und das, was die Nähe des Krieges ausmacht. Der Krieg ist – hautnah erlebt – etwas Entsetzliches; er fügt Schmerzen zu.

Aus großer Entfernung wahrgenommen, so wie es *Ernst Jünger* geschildert hat, mag es schön, ästhetisch wirken, wenn in einigen Kilometern Entfernung ein Feuerschein lodert. Das Feuer hautnah mitzuerleben, verursacht furchtbare Schmerzen. Die Perspektive von Dix war Nähe, war die Einstellung auf die Einzelheiten, auf das Gesicht eines Einzelnen, auf die Gestalt eines einzelnen Menschen. Nach dem Zweiten Weltkrieg war die Reaktion der Kunst eine andere. In allen westlichen



Cilly Kugelmann, Emily Bilski, Christoph Stölzl

Ländern herrschte die Überzeugung vor, dass so Entsetzliches passiert sei, dass es sich jeder Darstellung, jeder figurativen, gegenständlich-bildhaften visuellen Darstellung entzieht.

Ein hier in Berlin tätiger Künstler, *Werner Heldt*, wie Nussbaum 1904 geboren, mag als Ausnahme stehen. Er hat versucht, die Schrecken des Krieges in dem Trümmermeer, als das sich diese Stadt darbot, sicht- oder ahnbar zu machen: was da zerfallen, zerstört war, nicht nur äußerlich, materiell, sondern auch was an Zusammenhängen und Orientierungen zerstört worden ist. Ein anderer Maler des Jahrgangs 1904 war der in Leipzig geborene *Hans Hartung*. Er meinte, dass man nur mit psychischen ›Ausschlägen‹ – der Ausdruck ›Gekritzeln‹ wäre abwertend – einen Ausdruck, einen Widerschein dieses Schreckens wiedergeben könne, und zwar in der Darstellung einer psychischen Erschütterung, von Gedanken, wie sie für einen Künstler erfassbar sind. Später waren es vielleicht die figurativen Malereien von *Francis Bacon*, in deren zerstörten, verwischten Gesichtern etwas an Widerschein des Schreckens sichtbar wird, der vom Krieg oder vom Holocaust oder von Hiroshima ausgeht. Und dann ist da die Kunst von Felix Nussbaum: eine wunderbare Ausnahme insofern, als er im Zent-

rum des Orkans, im Mittelpunkt des Schreckens, dort wo es still ist, in der Lage war, in Bildern, konzentriert auf ein einziges Detail, festzuhalten, was an Schrecklichem rund um ihn herum passierte.

Publikum: Auf die Frage, warum es keine Bilder gibt, die das Geschehen im Zweiten Weltkrieg verarbeiten, wäre an *Theodor W. Adorno* zu erinnern, der sagte, nach Auschwitz könne es keine Darstellung des vollkommenen Menschen mehr geben. Maßgeblich in der Kunst war wohl die Suche nach einer bildlichen Universalsprache: man wollte vom Menschen wegkommen, weil man eben nicht mehr sagen konnte: Hier sind die Täter, dort die Opfer, denn diese Unterscheidung war nicht mehr so eindeutig.

Emily Bilski: Adorno meinte etwa: Gedichte zu schreiben nach Auschwitz sei barbarisch. Aber dieser Satz ist oft missverstanden worden. – Ich möchte ergänzen, dass die Malerei von Felix Nussbaum etwas sehr Innerliches, sehr Intimes zum Ausdruck bringt: seine Gefühle und seine innere Entwicklung. Sicher hatte es einige Jahre zuvor auch Picassos *Guernica* gegeben, aber Nussbaum ging nicht diesen Weg. Es gab andere Künstler, sogar in Auschwitz und anderen Konzentrationslagern, die genau das, was sie täglich sahen, Folterung, Hunger und alle Einzelheiten des Lebens dort, mit dem Bleistift oder Aquarellfarben festhielten. Einige Überlebende setzten diesen Weg fort. Der Unterschied zur Zeit nach dem Ersten Weltkrieg ist eventuell gar nicht so groß.

Publikum: Diese Diskussion macht deutlich, dass es an Gesprächen zwischen Krieg-/Anti-Kriegsliteratur und Kriegs-/Anti-Kriegskunst mangelt. Mich hat verwundert, dass Picassos *Guernica* nicht mit einem Wort erwähnt worden ist. Bemerkenswert sind auch die sehr eindrucksvollen Skizzen von Henry Moore unter dem Eindruck des deutschen Bombenkrieges gegen England.

Publikum: Die Lebensbedingungen nach 1945 waren vermutlich für die Kunst wenig förderlich, denn im Vordergrund standen unmittelbare Bedürfnisse wie die Ernährung. Wie denken Sie demgegenüber über die Gegenwartskunst beispielsweise eines *Anselm Kiefer* oder *Georg Baselitz*? Lässt sich ihren Werken nicht etwas über den Schrecken unserer Jetzt-Zeit entnehmen?

Cilly Kugelmann: Zur wirtschaftlichen Situation in der unmittelbaren Nachkriegszeit und den Bedingungen für die Malerei wäre zu ergänzen

zen, dass es in Frankfurt am Main schon 1945 in den Ruinen der Altstadt Gemäldeausstellungen im Freien gab, wie Nachkriegsfotografien belegen. Das könnte in anderen Städten ähnlich gewesen sein.

Christoph Stölzl: Verfolgt man von Nussbaums *Selbstbildnis mit Judenpass* die Geschichte der europäischen Porträtkunst zurück, so gelangt man zu *Dürer* und seinem christologischen Selbstbildnis mit langen, offenen Haaren. Bei Nussbaum endete diese Reihe, vorläufig. Die Idee, Menschen – und auch sich selbst – tatsächlich so monumentalisiert, so intensiv darstellen zu können, muss verloren gegangen sein in den beiden Massenkriegen. Wenn Tausende von Menschen spurlos verschwinden können – und dies war der Anlass für die Gestaltung eines *Grabmals des Unbekannten Soldaten*, zuerst in der Londoner *Westminster Abbey*, dann am *Arc de Triomphe* in Paris –, dann ist etwas endgültig vorbei.

Diese ›Flamme‹ des Menschenbildes, des Porträts, ist seit dem späten 19. und erst recht im 20. Jahrhundert von der *Fotografie* übernommen worden. Wenn wir die Fotografie in unsere Diskussion einbezügen, bekämen wir ein anderes Bild von der Auseinandersetzung mit den beiden Weltkriegen und auch den Konflikten der Gegenwart. Hier ist eine Aufgabe zu einem anderen Genre weitergewandert.

Das Komplexe des Geschehens, die Vielstimmigkeit von Erzählungen, ist eher in der Literatur aufgehoben. Man denke an das vielbändige Werk *Das Echolot* von *Walter Kempowski*, der darin versucht, der Vielfalt eines gleichzeitigen Geschehens Ausdruck zu geben. Man kann die Schwierigkeit für den bildenden Künstler ermessen, derart viele Informationen in ein Leinwandgeviert zu bringen. Eine Ausnahme in der abstrakten Malerei mag *Emil Schumacher* sein, von dem es Bilder gibt, die eindeutig auf die Erfahrungen des Russland-Krieges zurückgehen.

Man kann sich gemeinhin leicht darauf einigen, dass Steine oder gegossene Bronzen, obwohl in hohem Maße verdichtet, nicht alles erzählen können. Dennoch werden Denkmäler errichtet. Ist dies geschehen, ist meist der eine Teil des Publikums zufrieden, und der andere fordert den Abriss, weil das Werk misslungen scheint. Tatsächlich ist die Idee, das Menschenbild so verdichtet darstellen zu können, dass dieses eine Werk tatsächlich die Botschaft – auch eine friedensstiftende Botschaft – trägt, obsolet geworden. Dies liegt nicht an der Kunst. Sie war möglicherweise sensibel genug, auch durch das Nicht-Malen von Bildern, Nicht-Gießen von Bronzen zu protokollieren, was inzwischen passiert ist. Eine populäre, angewandte Kunst wie die Fotografie mag da bedenkenloser agieren, weil sie sich auch als abbildende Technik sieht

und anerkennt wird. Bisweilen wird große Kunst daraus, zumindest aber produziert sie ein dokumentarisches Bild. Die Fotografie steht nicht unter der Generalerwartung, Kunst sein zu müssen. Vielleicht kann sie es deswegen umso besser sein, gerade bei den heiklen Themen wie Gewalt, Unrecht, Krieg und Zerstörung.

Emily Bilski: Hier wären für die Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg noch der Film und das Kino zu ergänzen. Die meisten Auseinandersetzungen mit dieser Zeit sehen wir in dokumentarischen Filmen oder auch in Spielfilmen etwa eines *Steven Spielberg*.

Wieland Schmied: Adornos Wort, dass es nach Auschwitz nicht mehr möglich sei, Gedichte zu schreiben, hat er selbst mehrfach abgewandelt. Im wörtlichen Sinne mag man es nicht akzeptieren, weil die Poesie – und das schließt auch Bilder ein – nach Auschwitz notwendiger denn je erscheint. Zustimmung kann man Adorno, wenn gemeint ist, dass keine Poesie oder Bilder mehr entstehen sollten, in denen nichts von dem Bewusstsein des Geschehens in Auschwitz enthalten ist.

Ein sehr bewegender Roman des Nobelpreisträgers *Imre Kertész* erschien 1975 in Budapest und wurde mit großer Verspätung 1990 als *Mensch ohne Schicksal* und 1996, neu übersetzt, unter dem Titel *Roman eines Schicksalslosen* publiziert. Der Autor erzählt die Verschleppung aus Ungarn aus der Sicht eines jüdischen Kindes – ungeheuer ergreifend, weil ganz nüchtern, sachlich dargestellt. Auch in diesem Roman manifestiert sich eine Art ›Neue Sachlichkeit‹.

Im gleichen Sinne ist *Erich Maria Remarque* bedeutsam, der am Ersten Weltkrieg teilnahm. Wir müssen ihn nennen und an die Seite von Nussbaum stellen, nicht nur, weil er aus Osnabrück stammt, sondern weil er als Schriftsteller vor allem mit seinem ersten Roman *Im Westen nichts Neues* Vergleichbares geleistet hat wie Nussbaum in seinen besten Bildern.

Nach Picassos *Guernica* und damit vergleichbaren Werken auf gleicher künstlerischer Höhe wurde gefragt. Picasso hat in diesem Werk den Angriff der deutschen Fliegerinheit Legion Condor auf die nordspanische Kleinstadt Guernica, der diese nahezu vollkommen zerstörte, auf metaphorische Weise dargestellt. Er bezog sich dabei auf die Bildsprache des Stierkampfes. Zu leiden hat beim Stierkampf vor allem das Pferd: Wird es vom Stier auf die Hörner genommen, entstehen tiefe Verletzungen, die das Publikum oft nicht sieht, weil Decken das Pferd und seine Wunden bedecken. Deswegen ist es der verzweifelte, metaphorische Schrei des Pferdes in Picassos Bild, der dieses Bild so eindrucksvoll macht.

Auch andere Künstler haben eindrucksvolle Metaphern verwandt. Der erwähnte *Anselm Kiefer* scheint mir besonders interessant zu sein, wo er, ohne auszuweichen, sich in eine gewisse Zone der Mystik erhebt. Von ihm entstand in der zweiten Hälfte der 90er Jahre eine Serie von Bildern, die sich mit der Kabbala auseinandersetzen, in die Welt der jüdischen Mystik einführen und dafür Metaphern suchen, die erlebbar, nacherlebbar machen, was dort im Wort präsent ist. Ich bin durchaus der Ansicht, dass es die Aufgabe des Künstlers in dieser Zeit ist, visuelle Metaphern zu finden, die das, was um uns geschieht, an einem Einzelnen festmachen und erlebbar machen.

Emily Bilski: Es bleiben einige Fragen unbeantwortet. Man muss z.B. auch überlegen, für wen der Künstler arbeitet. An welchen Betrachter mag Felix Nussbaum gedacht haben? Er wollte, dass seine Bilder überleben, aber er malte damals im dunklen Versteck des Exils in erster Linie für sich selbst und seine Frau *Felka Platek*.

Ungeklärt ist für mich auch das Verhältnis der beiden Pole ›Metapher‹ – hier wurden neben Nussbaum auch Picasso und andere genannt – und ›Realität‹. Für letztere ist an Künstler und Kunstwerke zu erinnern, die z.B. in israelischen Museen wie *Yad Vashem* oder anderswo zu sehen sind.

Schließlich ist der *Grund* für das künstlerische Schaffen wichtig: dafür ist *Primo Levi* und sein Lebensbericht *Ist das ein Mensch* beispielhaft. Er beschreibt u.a. ein Gespräch über die klassische Philosophie und die abendländische Kultur in der Gruppe der Zwangsarbeiter, der er angehörte. Auch an den Werken Felix Nussbaums ist ablesbar, dass er sich als Teil einer großen Tradition in der europäischen Malerei begreift. Und ebenso begriffen sich die Häftlinge in Theresienstadt und in anderen KZ, in denen z.B. Konzerte klassischer Musik veranstaltet wurden, als Teil dieser Kultur und sahen die Aufgabe, diese Kultur gegen die Barbarei des NS-Staates zu verteidigen, diese Kulturtradition auf jede mögliche Weise zu retten.

Christoph Stölzl: Das Grundgesetz der Bundesrepublik besitzt ein Leitmotiv: den Begriff der Würde des Menschen, die einzigartig und unantastbar ist. Die Bilder Felix Nussbaums sind nicht Bilder des Leides anderer, sondern Selbstbehauptungsbilder eines Mannes, der gegen jede Vernunft und jedes Ereignis darauf beharrt, dass die Einzigartigkeit des Individuums eben auch in solchen Zeiten unantastbar sei. Insofern baut seine Malerei Brücken; seine Werke sind zwar Kinder ihrer Zeit und gehören zu einem bestimmten menschlichen Schicksal.

Aber sie sind alterslos, wegen dieser erstaunlichen Behauptung von Würde und Einzigartigkeit.

Ich bin froh, dass es mir als Museumsdirektor vor Jahren gelungen ist, zwei dieser Bilder nach Berlin zu bringen. Sie werden in der Dauer- ausstellung des Deutschen Historischen Museums zu sehen sein. Das eine ist ein ›Abschiedsbild‹: die Dreiergruppe mit dem Jungen vor der Europakarte, die den Frontverlauf zeigt. Das andere (ereignisgeschichtlich mit der Internierung Nussbaums im Lager St. Cyprien verbunden) zeigt den Mann, der eine Decke über den Kopf zieht. Es ist die Hiobs- figur, ein Sinnbild der unzähligen Millionen Schicksale von Menschen, die in Lagern eingesperrt und vom Tode bedroht oder getötet worden sind. Ich halte es für sehr wichtig, auch in Berlin diese Botschaft an zentraler Stelle sichtbar zu machen.

1 E(mil L(angui): Interview op Mansarden. Felix Nussbaum, de zachte humor in ballingschap. In: Vooruit. Orgaan de Belgische Werkliedenpartij, 5. Februar 1939.

2 Siehe Auguste und Heinz Moses-Nussbaum: »Wenn ich untergehe, lasst meine Bilder nicht sterben«. Der lange Weg der Bilder nach Osnabrück. Bramsche 1999.