



Neuerscheinung des Buches von Peter W.A. Schmidt:

Nußbaum-Inspirationen

Felix Nußbaum als Maler, Seher und Opfer
nationalsozialistischer Vernichtungspolitik

Um eine erste Begegnung mit der Studie zu ermöglichen sind Auszüge zu Intention, thematischer Breite (> Inhaltsverzeichnis) und eine Probe der Art der Darstellung angefügt. Die Anmerkungen erhielten eine geänderte Zählweise. Die Abkürzung „HK“ verweist auf die den Interpretationen meist zugrunde gelegte 3. Auflage des Standardwerkes „Felix Nußbaum. Verfemte Kunst-Exilkunst-Widerstandskunst, Bramsche 1995.

1. Auszüge aus der Einleitung:

...Nußbaum war deutscher Jude, geboren und aufgewachsen in Osnabrück. Sein Judesein spiegelt sich in vielen seiner Werke wieder, daher bedeutet sich mit Nußbaum zu befassen zugleich eine Hinführung zum deutschen Judentum, das die Nationalsozialisten schließlich vertrieben, zerstörten und vernichteten. Der Ägyptologe Jan Assmann betonte einmal, das Sabbatlied „Lekha Dodi“ formuliere das Zentrum jüdischen Selbstverständnisses: „Israel hat sich als Volk unter dem Imperativ ‚Bewahre‘ und ‚Gedenke‘ konstituiert“. In der Fußnote dazu steht: „Shamor ve zachor be dibur echad“, „gedenke und bewahre, in einem einzigen Gebot, heißt es in dem Sabbatlied Lekha Dodi.“¹ Dazu soll auch dieses Buch beitragen. Es bietet damit auch eine exemplarische Einführung in Gegebenheiten und Probleme des deutschen Judentums in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts.

Felix Nußbaum (1904-1944) war ein Maler seiner Zeit, der mit seiner Zeit ging, ein „moderner“ Maler, der bis 1931 seine eigene malerische „Sprache“ in der breiten Richtung des Realismus gefunden hatte, dann bedingt durch seine Gegnerschaft zu extremistischen Einstellungen und Bewegungen jedweder Richtung, wie aus aktuellem Anlaß insbesondere zur „nationalsozialistischen Revolution“ in Deutschland 1933 sich seit Mai dieses Jahres auf „Reisen“ ins nichtdeutsche Ausland begab, das ihm immer mehr zum Exil wurde. In diesen Jahren suchte er beständig nach neuen Wegen, seine Erlebnisse und Erfahrungen ins Bild zu bringen. Nach verschiedenen Versuchen, sich aktuellen Kunstströmungen (meist unter dem Titel „Pariser Schule“ zusammengefaßt) um 1936 bis 1938 anzupassen, die weder für ihn wirtschaftlich einträglich noch wohl ihm gemäß waren, kehrte er ab 1938 zu sublimen, traditionelleren Malweisen mit intensiver symbolischer, auch visionärer Aufladung zurück und wurde schließlich zum repräsentativen Maler jüdischen Schicksals und des Holocaust, der Shoa².

Das jüdische Motto „Gedenke und bewahre!“ trifft auch auf das Gesamtwerk Nußbaums zu. Schon sein frühestes Werk widmete sich der Thematik jüdischer Existenz in religiösem Kontext und er bedachte in der Folgezeit durchgehend seine jeweilige Situation, seine persönliche Stellung in ihr, er bewahrte sie in seinem künstlerischen Werk auf.

Felix Nußbaums Leben und Werke spiegeln in zunehmender Intensität die Wirkungen der nationalsozialistischen Judenpolitik seit ihrem erfolgreichen Griff nach der Macht ab Januar 1933 im Deutschen Reich und ab 1937/38 in den von ihr zuerst nur eingeschücherteten, dann militärisch dominierten, nicht zum damaligen Reichsgebiet gehörenden Teilen Europas.

Sein malerisches Werk erhellt ihre Wirkungen bis in die Tiefenstrukturen eines sensiblen Menschen – samt seiner Lebenspartnerin und späteren Ehefrau Felka Platek. Es „spiegelt“ exemplarisch die verschiedenen Stadien der Unterdrückung, Verfolgung, Entrechtung bis hin zur Ermordung. Für nicht wenige Juden exemplarisch, „reflektiert“ es multiperspektivisch diese sich in verschiedenen Räumen teilweise überschneidenden Phasen, „inspiriert“³ die Betrachter und leistet so einen weit über Nußbaums individuelles Leben und Werk hinausreichenden Beitrag zur Erhellung und Kritik der nationalsozialistischen Bewegung, ihrer Ideologie und ihres bis in die Intimbeziehungen hinein zerstörenden Wirkens.

Und schließlich beleuchtet sein Werk Grundprobleme von Mensch und Gemeinschaft, die mit Bedrohung, Angst, Furcht, Exil, Rückzug, Untertauchen, sogar Ergreifung, Ermordung und Zerstörung der Zivilisation und Kultur überhaupt zusammenhängen. (11f)

.....

Nußbaum hinterließ uns ein breites, viele Themen aufnehmendes, sehr tief schürfendes Werk. Daher waren auch hier Schwerpunktsetzungen erforderlich, sowohl in inhaltlich-thematischer, quantitativer und auch methodischer Hinsicht.

Schon aus Zeit-, Professionalitäts- und Altersgründen konzentrierte ich mich auf eine mir überschaubare Anzahl von Werken Nußbaums, die ich als besonders geeignet empfinde, die von mir

1 Das kulturelle Gedächtnis, München 5. Aufl., 2005, S. 30, Anm. 2.

2 Nur weil schließlich sogar die Vereinten Nationen das Wort „Holocaust“ für die vernichtende Judenpolitik der Nationalsozialisten verwenden, wird es von mir gebraucht. Näheres siehe Anm. 12.

3 „Spiegeln“, „reflektieren“, „inspirieren“ zielen zwar alle auf die Beziehung Bild - Betrachter im Blick auf diesen, jedoch in unterschiedlicher Gewichtung. Meine Wahl des Untertitels soll den subjektiven, persönlichen Ansatz hervorheben.

ausgewählten Themenkreise zu erhellen. Da mir hierfür niemand Vorgaben machen konnte, ist diese Auswahl letztlich lebensgeschichtlich begründet.

Thematisch konzentrierte sich mein Interesse auf vier, eng miteinander verflochtene Themenkreise:

1. Nußbaum als Jude im deutschen Judentum seiner Zeit
2. Nußbaum als Maler des „Realismus“ mit breiten Rückgriffen auf die europäisch/abendländische Maltradition und dichter symbolischer, oft auch visionärer Aufladung.
3. Nußbaum als Darsteller jüdischen Schicksals im Bannkreis nationalsozialistischer Judenpolitik
4. Nußbaum als „Mensch mit Beziehungen“ insbesondere mit seiner Partnerin und Ehefrau, der Malerin Felka Platek/Nußbaum und seiner Herkunftsfamilie.

Dieses Buch enthält Beobachtungen und „Inspirationen“ - und will solche beim Leser erzeugen. Bei Nußbaum als Maler des Realismus - im Gegensatz etwa zu Impressionismus, Expressionismus, Dadaismus, Futurismus - fordert es vom Betrachter zuerst einmal, genau und umfassend zu betrachten. Ich übersah trotz vieler Bemühung lange Zeit vieles, es „erschien“ mir erst später. Daher finden sich umfangreiche Ausführungen dessen, was „erscheint“, gesehen werden kann - und was gesehen werden könnte. Der Betrachter wird mehr oder weniger „sehen“, je nachdem er sich auf welche Themen konzentriert, sich mit den damaligen geschichtlichen Umständen vertraut gemacht hat, ebenso mit den Lebensumständen Nußbaums, tiefer in die Nußbaumliteratur eingedrungen ist oder speziell kunsthistorische oder sonstige Interessen, welcher Ausprägung auch immer verfolgt.(S. 10)

2. INHALTSVERZEICHNIS

Vorwort.....	5
Einleitung	9
Leben Nußbaums im Überblick	14
1.0 Felix Nußbaums Lehr- und Meisterjahre in Hamburg und Berlin 1920-1932.....	17
1.1. Das Bar Mitzwa Bildchen „Bleibe Fromm“, 1920	17
1.2 „Die beiden Juden“, auch „Inneres der Synagoge von Osnabrück“, 1926	24
1.3 „Erinnerung an Norderney“; 1929.....	28
1.4 Zwei „rabenschwarze“ Bilder Nußbaums	38
1.4.1 „Die trostlose Straße“, um 1928, Überarbeitung um 1939	40
1.4.2 „Tanz an der Mauer“, 1930	50
1.5 „Maler im Atelier“, 1931.....	60
1.6 „Der tolle Platz“, 1931.....	68
2.0 Das Baummotiv als Indikator des Nußbaum’schen Welt- und Selbstverständnisses 1928-1944	82
2.1 Die Periode 1928/9 bis 1932	84
2.2 Die Periode 1933 bis 1935	84
2.3 Die Periode 1935 bis 1937/8	85
2.4 Die Periode 1939 bis 1944.....	87
3.0 Werke Felix Nußbaums in Brüssel, im Exil in Belgien, 1938-1940.....	91
3.1 Zeithistorische Anmerkungen, 1. Teil	91
3.2 „Die Perlen“, 1938	94
3.3 Zeithistorische Anmerkungen, Teil 2.....	100
3.4 „Das Geheimnis“, 1939	102
4.0 Werke Felix Nußbaums in Brüssel unter deutscher Besatzungsherrschaft, Verfolgung und zunehmender Todesbedrohung, 1941-1944	109
4.1 „St. Cyprien“, Ausführung 1942	111
4.2 „Orgelmann“- zwischen Juni 1942 und Juli 1943	118
4.3 „Selbstbildnis an der Staffelei“, 1943	125
4.4 „Selbstbildnis mit Judenpaß“, 1943	131
4.5 „Die Verdammten“ (Die zum Tod Verurteilten)	136
4.5.1 „Die Verdammten“ (Die zum Tod Verurteilten), Entwurf	136
4.5.2 „Die Verdammten“ (Die zum Tod Verurteilten), Gemälde 1943	144
4.6 „Triumph des Todes“ 1943/44	156
4.6.1 „Triumph des Todes“, Vorzeichnung	157
4.6.2 „Triumph des Todes“, Gemälde	160

5.0 Abschließender Teil	191
5.1 Zusammenfassender Rückblick	191
5.2 Felix Nußbaum, Maler jüdischer Verfolgung durch das nationalsozialistisch beherrschte Deutsche Reich, und Maler des Holocaust/der Shoa?	199

3. Interpretationsbeispiel, Auszug aus „Der tolle Platz“, 1931



... Das Bild „Der tolle Platz“ wurde schon damals sehr unterschiedlich interpretiert: je nach Focus der Betrachtenden. „Demie der Künste“ – Hälfte der Künste, weil das voranstehende „Aka-“ auf dem Gebäude der Akademie weggeschnitten ist und sie so eben nur beansprucht, die eine, die ältere Hälfte der Kunst der Zeit zu repräsentieren. Ein Bildbericht titelte: „Der Maler Felix Nußbaum (links) malte das Kollektivschicksal der Künstlerjugend auf dem Weg zur Akademie“. Der vielsagende Titel lautete: „Portraitduelle“. Dann wäre es auch ein „Generationenbild“, bezogen auf Künstlergenerationen,⁴ so wie auch das Osnabrücker Synagogenbild zwei Generationen - von Westjuden - darstellen wollte.⁵ Die Kollegen Nußbaums wiederum erinnerten sich an sein Bild als an einen „Künstlerspaß“; Liebermann soll amüsiert gesagt haben: „Der wird mal beinah so jut wie ick selber.“ (HK, 120)

Der Freund Paul Westheim jedoch nannte das Bild „apokalyptisch“, sich auf die Zerstörung der Siegestsäule und des Hauses Liebermann beziehend (HK, 117). Nußbaum selbst charakterisierte das Werk in thematischer Hinsicht im Rückblick im Jahr 1939: „Ich zog gegen die Missstände an der Berliner Akademie zu Felde mit einem satirischen Bild, das in der Berliner Sezession hing und die geistige Erstarrung und grenzenlose Unfähigkeit der alten Akademiker anprangerte. Es ist ein amüsanter Werk, das viel Staub aufwirbelte.“ (HK, 122)

Nußbaum lud seine Eltern zur Eröffnung der Ausstellung ein in der Gewißheit, daß sein Bild reüssieren würde. Schon in früheren Bildern hatte er „Botschaften“ an die Eltern ausgesandt – sollte dieses „hochoffizielle Bild“ (PS) wieder eine solche enthalten? Ja, denn er stellte in den vier von ihm nachweislich stammenden Bildern, die er in die Mitte seines Hauptbildes rückte, wieder den Stand seiner persönlichen und der familiären Beziehungen durch Motive und Anordnung der Gemälde dar. Ganz oben befindet sich das Portrait seines Freundes Fritz Steinfeld mit Hakennase und braunem Haaransatz auf dunklem Hintergrund, an dessen Krankenbett er das Bild gemalt hatte. Unmittelbar unter ihm ein großformatigeres Doppelportrait – seiner beiden Eltern. Der Vater, hinter die Mutter versetzt mit Hut und grüner Krawatte, die Mutter in dunklem, geblühten (?) Kleid, ziemlich massiv wirkend, etwas weiter vorne als das Portrait Steinfelds, beide Eltern auf goldgelbem Grund – in der Kirchenmalerei „höheren Sphären“ zugeordnet. Ganz unten, zugleich ganz vorne ein Bildnis des Bruders Justus mit seiner Frau. Er, der Mutter ähnlich, beugt sich merkwürdig aus dem Bild heraus als blicke er angestrengt, gar erschreckt nach vorne; sie befindet sich an seiner rechten Seite, eine „Kindfrau“, irgendwie putzig wirkend, mehr „im Licht“ als ihr Mann. Die Bilder aller bisher Genannten befinden sich in weitgehend hellen, glatten Rahmen. Ein ästhetisch nicht unbedingt ansprechendes Doppelportrait zweier unbedeckter Personen als Brustbilder, wohl Mann und Frau, oder auch – wegen deutlich hervorgehobener Brüste – zweier Frauen, steht unmittelbar unter dem Elternbild und stellt eine Verbindung zum Bild des Sohnes Justus mit seiner Frau her. Eine merkwürdige Positionierung dieses Bildes.

Denn unmittelbar an es linkerhand anschließend bringt Nußbaum seine Freundin Felka ins Bild. Welchen Stellenwert gibt er nun in diesem „offiziellen“ Bild ihr, wenn überhaupt? Er reiht sie unter die vier Bilder vielsagend durch Anordnung, Motiv und Ausführung ein. Sie erhält als einziges der „Familienportraits“ ein Ganzportrait,⁶ wird abgebildet von Kopf bis Fuß mit elegantem, schwarzem, kniehohem Rock und roter Bluse, beide getrennt und aufgelockert durch verschränkte Arme. Die linke obere Ecke ihres Rahmens berührt das Elternbild, die rechte obere das Bild des Bruders mit Frau. Felka befindet sich so inmitten in der Familie und zugleich „zwischen“ den beiden Generationen – und darüber hinaus sogar – und wieder - quer liegend. – Und nur sie befindet sich in einem goldenen Rahmen, dessen Rand nicht glatt, wie die aller drei übrigen Portraits, sondern bedeutungssteigernd, leicht verschnörkelt, gestaltet ist.⁷ Nur der fast verdeckte Frauenakt am äußersten linken Rand der Künstlergruppe zeigt auch einen Zierrahmen. Felka wirkt flott und dezent zugleich. Beklei-

4 Vielleicht angeregt und in Bezug auf das Buch des Kunsthistorikers Wilhelm Pinder, Das Problem der Generation. Dazu HK, 122.

5 Doch dort standen sich beide Generationen nicht konfrontativ gegenüber. Andererseits war Nußbaum selbst jeweils Protagonist einer der „beiden Seiten“.

6 Mit Ausnahme des rückseitig dargestellten Bildes, das den linken, oberen Teil ihres Portraits abdeckt. Könnte es ein von ihr selbst gemaltes Bild sein? Jedenfalls: ein geheimnisvoller Aspekt.

7 Mit leichten Abwandlungen gegenüber dem Ganzportrait von 1927, das Willi Pless in den Artikel aufnahm. Vergl. HK, 111 mit 118f/WV 128.

det mit schwarzem Rock und roter Bluse, nur unterbrochen durch ihre verschränkten Arme, angetan mit weißer Mütze zeigen ihr Haar - wie ihr Gesichtsschnitt - deutliche Anklänge an den weiblichen Kopf auf dem in Arbeit befindlichen Bild im Bild von „Maler im Atelier“ (HK, 127/WV 127). Außerdem besteht weitestgehende Ähnlichkeit⁸ mit der Abbildung im Zeitschriftenartikel von Hugo Pless aus dem Jahr 1929 – und auch der Person auf den Schultern des Vaters im Norderneybild. Wie scharf hob doch Nußbaum jeweils ihr schwarzes, auf Höhe des Mundes abgeschnittenes Haar auf ihrer rechten Wange hervor! Wie deutlich selbstbewußt und/oder auch abwehrend die verschränkten Arme. Scharf springt der Gegensatz zu dem auf gleicher Höhe anschließenden Bild der zwei Halbakte ins Auge. Wollte er signalisieren: so ist sie eben nicht? Oder gar, bildet es die beiden jeweils als alter ego in ihrem seelischen Gefährdetsein ab?

Nußbaum geizte nicht mit Hinweisen, wie er zu Felka stand – und welche Stellung sie – immer noch – bei der Familie besaß. Denn einerseits ordnet er Felka Platek eindeutig in seine Familie ein, sie verbindet sogar die beiden Generationen – mit ihrem schmucken Kopf mit Kappe – doch sie liegt quer. Einen weiteren Hinweis gibt die richtungsverkehrte Parallele zur Siegesgöttin, die Liebermanns „work in progress“ trägt. Sie, Felka, ist seine, Nußbaums, Siegesgöttin!⁹ Liebermanns „Viktoria“ fliegt in Richtung Brandenburger Tor, Richtung Akademie, lässt einen hochkarätig vergoldeten Lorbeerkranz fallen, Felka weist in die entgegengesetzte Richtung, sie hat sich selbst gefasst, sie ist bei sich, steht für sich! Ihr Goldrahmen leuchtet besonders hell. Ihre Kunst gehört nicht zur alten „Hälfte“.

Doch seine „Siegesgöttin“ sollte sie nicht bleiben; der beinahe sechs Jahre älteren, nach Aussagen von Bekannten eher mütterlich wirkenden Felka Platek stand ein sehr schwieriges Leben an der Seite von Felix Nußbaum bevor.¹⁰

5

Nußbaums Werk enthielt nicht nur eine scharfe Kunstpolemik, es bildete auch hellsichtig zukünftige, höchst bedrohliche Zukunftsaspekte ab. Schon Paul Westheim bemerkt, bei Nußbaum drohe „das Ganze mehr ins Apokalyptische überzuschlagen“. (HK, 117) Und 45 Jahre später fragten die Verfasser des „Hauptkataloges“ schließlich, ob „in dem von einem Trommler angeführten Zug zylindertragender schwarzer Gestalten“, der vor Liebermanns Haus aufmarschiert?“ Vorzeichen des Zusammenbruchs, beginnender Intoleranz und des sich langsam formierenden Kampfs gegen den (jüdischen) „Kulturbolschewismus“ zu sehen seien (HK, 120). Diese Deutung radikalisierte Edward van Voolen in einem Beitrag aus dem Jahr 2004: Felix Nußbaum – eine jüdische Identität, indem er formulierte: „In ‚Der tolle Platz‘ zeigt Nußbaum, wie Kunstwerke, darunter auch ein Portrait seines Vaters, aus dem halb verwüsteten Haus am Pariser Platz von Max Liebermann, dem jüdischen Präsidenten der Akademie der Künste, herausgetragen werden. Es herrschte Gewalt.“¹¹

„Schwarze Vorzeichen“ finden sich bezüglich der Siegessäule wie den Zug der „Schwarzen Männer“ – und sie verstärken und interpretieren sich gegenseitig.

Nußbaum malte das Bild für die Berliner Sezession Herbst 1931, daher konnte er eine eher genaue Kenntnis der Gestalt, der Materialien und öffentlichen Bedeutung der Siegessäule beim Betrachter voraussetzen. Doch wohin entschwand bei ihm die Pracht der Siegessäule! Hier rückt sie Nußbaum sehr nahe an den Pariser Platz heran, obwohl sie damals in einiger Entfernung entfernt von ihm stand. Sie wird so auch nur sichtbar, weil das Liebermann-Haus sich im Abbruch befand.¹² Wenige Gebäude Berlins übten eine derartige symbolische Wirkung aus wie sie und spiegelten der-

8 Die Blusen unterscheiden sich deutlich. Nun trägt sie die Signalfarbe Rot, an die Farbe der ebenfalls querliegenden jungen Frau im Badeanzug vorne im „Norderneybild“ erinnernd.

9 Andererseits malte Nußbaum gerade dieses Durchbruchbild „in mönchischer Konzentration nur zwischen seiner Arbeit und meinem (Steinfeld) Krankenbett“ – und die monatelange Zeit der Entstehung des Bildes sei für ihn „die wichtigste Zeit meines Lebens“ gewesen. Diese beiden Aussagen zusammengenommen könnten einen - temporären - Abstand zwischen Nußbaum und seiner Partnerin zu dieser Zeit andeuten, einen Konflikt zwischen hochgesteigerter künstlerischer Kreativität und intensiver persönlicher Beziehung.

10 Für die späte Zeit erhellend HK, 248f.

11 Zeit, 151. Die Deutung, daß die Bilder aus Liebermanns Haus herausgetragen wurden, sein rechter Gebäudeteil demnach gewaltsam zerstört wurde, teile ich nicht, sondern deute dies als symbolische Darstellung Nußbaums der Antiquiertheit und Selbstbezogenheit wie Abnahme des kunstpolitischen Einflusses Liebermanns. Wir stimmen jedoch überein, daß Nußbaum in diesem Bild in zentraler Weise – auch - die heraufziehende Gefahr für die Freiheit der Kunstschaffenden beider „Generationen“ thematisierte.

12 So deute ich die graue Wolke, die sich, begrenzt vom Liebermannhaus, der Französischen Botschaft und der Säulenspitze um die Siegessäule herum erstreckt.

art Glanz und Elend Deutschlands seit dem Dänisch-Deutschen Krieg von 1864. Nur auf sie hin öffnet Nußbaum die Häuserreihe des Pariser Platzes; über die Friedensstraße hinweg vom Standort des Malers aus gesehen stand sie nicht weniger als rund 600 m entfernt auf dem historischen „Königsplatz“, heute „Platz der Republik“, inmitten einer mit Bäumen bestandenen Parklandschaft, die den nordöstlichen Teil des „Tiergartens“ bildete.¹³ Nußbaum lässt sie im Bild mächtig und nackt dastehen, von keinem Baumbewuchs umgeben, in deutlichem Gegensatz zum Brandenburger-Tor, durch das die Baumwelt des Tiergartens noch erkannt werden kann.

Nur schwach erhelltes, mit dem Boden des Pariser Platzes übereinstimmendes, eigentümliches Braun kennzeichnet den gesamten Bau der überdimensionierten, ohne die Viktoria dargestellten Siegessäule, obwohl die beiden Gebäude ihr zur Seite – rechterhand die Französische Botschaft – hell gehalten sind. Der kantige, massive, aus rotem, poliertem Granit erbaute Unterbau mit breiten Bronzereliefs, welche die siegreichen Taten preußischer Heere im deutsch-dänischen, im preußisch-österreichischen und schließlich im deutsch-französischen Krieg und den Triumph deutscher Truppen beim Einzug in Paris verkünden, ist nicht mehr in seiner originären Gestalt zu erkennen, sondern zu einer kreisrunden Basis degeneriert. Die auf ihm stehende, kreisrunde Säulenhalle erscheint kahl, beinahe ruinenhaft, als hätte sie kein Dach mehr, und die Säule selbst, aus demselben Material wie Basis und Halle, weist oberhalb der Rotunde nur zwei kannelierte Trommeln auf, in die Geschützläufe von Kanonen eingelassen waren, die aus den drei siegreich beendeten Kriegen stammten: 1864 gegen Dänemark, 1866 gegen Österreich und 1870/1 gegen Frankreich. Hier jedoch erhielten die beiden unteren Trommeln keine Geschützläufe und die dritte, oberste Trommel, den Sieg im deutsch-französischen Krieg darstellend, nicht nur keine Geschützläufe, sondern ohne Kannelierung ragt sie geteilt einesteils als abgeschrägter, abgeschlagener Säulenzopf in den Himmel, der andere Teil dient noch als Sockel der in Richtung Brandenburger Tor schwebenden Viktoria.¹⁴

Und gerade von ihr her, auf der „Friedensstraße“ (!), die Siegessäule und Berliner Platz verband, marschiert ein Zug weißbärtiger Männer in Frack und aufgesetzten Zylindern mit Schwenk zur Bildmitte hinein. Welche Vorstellungen mag Nußbaum mit dieser sehr „eigen-tümlichen“ Darstellung der Siegessäule im Jahre 1931 wohl beim Betrachter hervorrufen wollen? Sehr naheliegend: sie war in Wirklichkeit keine Siegessäule mehr, weder als Viktoria noch als Borussia – die siegreichen Wirkungen der Kriege wurden durch die Niederlage im Ersten Weltkrieg – unter maßgeblicher Beteiligung Frankreichs – annulliert. Wohl deshalb stellte er die dritte Säulentrommel sogar ohne Kannelierung dar. Den Abschluß bildet die schräg abgebrochene Säule – ein Symbol, das auf jüdischen Friedhöfen nicht selten für (zu) früh abgebrochene Leben verwendet wurde und noch wird. Der abgebrochene Stumpf kann durchaus symbolisch für das Ende einer Epoche stehen – und so war es auch tatsächlich. Denn Deutschland befand sich mitten in der Phase der Präsidialdiktatur, in der die Reichskanzler, ohne Mehrheit im Reichstag, nur von Gnaden des Reichspräsidenten, der sich auf den sog. „Diktaturparagrafen“ stützte, die Regierung führten. Preußen allerdings war als staatliche Einheit noch nicht zerstört, der sog. „Preußenschlag“ des Reichskanzlers von Papen gegen die sozialdemokratisch geführte Minderheitsregierung mit Unterstellung der preußischen Regierung unter die Reichsregierung erfolgte mit all seinen schlimmen Folgen für die Gegner der Nationalsozialisten in Deutschland – am 20. Juli (!)¹⁵ – ein Jahr später.

Schwarze Männer mit Zylinder brachte Nußbaum 1930 und 1931 (HK, 109, 124//WV 112, 129) mehrfach ins Bild. Als einzelne Gestalt im spazierengehenden „Pessimist“ von 1930, massenhaft im „Antikenpark“ von 1931 als Zuschauer eines Ringkampfes, doch in schreitender „Zugformation“ erinnern sie an die schwarzen Männer im „Schreckensbild“ Nußbaums vom vorausgegangenen Jahr, 1930, an den „Tanz an der Mauer“.

Sehen wir genau hin, so sind es hier marschierende Schwarzgekleidete mit Zylinder, nur die Vorderen weiß bebart, nach hinten zu immer dunkleren, dem Braun der Siegessäule angegliche-

13 Art. „Berlin“, in: Meyers Konversationslexikon, Bd. II, Leipzig und Wien 1890, die Karte nach S. 752.

14 Eine weitere Assoziation, die der/des Luftmenschen, die im jüdischen „Kosmos“ der damaligen Zeit anzutreffen war und z.B. bei Chagall vielfältigen Ausdruck fand, möchte ich hier nicht weiterführen. Dazu als Anregung der erhellende Beitrag von Nicolas Berg, Was bedeuten Marc Chagalls „fliegende Menschen“? Bemerkungen zur Metaphorik des „schwebenden Judentums“, in: Mike Schmeitzner, Heinrich Wiedemann (Hg.), Mut zur Freiheit. Ein Leben voller Projekte. Festschrift zum 80. Geburtstag von Wolfgang Marcus, Berlin 2007, S. 433-440.

15 Für jüngere Leser: das Ausrufezeichen soll an das gescheiterte Attentat auf Hitler am 20. Juli 1944 erinnern. Es sollte ein vernichtender Schlag – von Preußen – gegen das Naziregime in Deutschland werden. Sein Gelingen hätte nicht nur Millionen aus vielen Nationen das Leben retten können, sondern wohl auch dem Ehepaar Nußbaum selbst.

nen Gesichtern. Also sind auch hier die „Alten“ vorne dran. Kommen hinten „die Braunen“ oder nur die Jüngeren? Macht „die Reaktion“ den „Völkischen“ und Nationalsozialisten den Weg frei? Sie marschieren aus der „Tiefe des Bildes“ heraus, eben von der verstümmelten, funktionslos gewordenen, ein Relikt vergangener Zeiten darstellenden Siegestsäule her. Die letzten Männer sind eben noch dabei, einen Schwenk um 90 Grad – nach rechts (!) zu vollziehen. Ihr Zug entspricht damit spiegelbildlich dem Zug der Professoren. Und geht die Bildbetrachtung entsprechend dem Verlauf der hebräischen Schrift von rechts nach links, treten sie sofort ins Blickfeld. Der erste des Zuges trägt und schlägt markant eine große, leuchtende Trommel. Sollten es Sargträger, Leichenträger sein, wie im Bild „Tanz an der Mauer“? Sind sie ein „Todeskommando“? Sie tragen (noch) keinen Sarg. Wenn sie zu einem Begräbnis gehen wollten, welche Leiche trügen sie zu Grabe? Die Epoche, die ins Bild gebracht wurde? Müssen sie nur bis zum Liebermann-Haus ziehen? Jedenfalls kommen sie im Bild „von rechts“, von der „Siegestsäule“ her.¹⁶ Könnten sie nicht weitermarschieren, über das zerfallende Liebermannhaus hinaus weiter in Richtung Siegestor, ins Zentrum? Dann in die frei gebliebene Mitte des Platzes, diesen „einnehmend“? Beinahe erreichen sie schon die vom Einsturz erzeugte Staubwolke, die bis zur Siegestsäule wirbelt. Sie vertreten wohl – und sicherlich für Bildbetrachter des 21. Jahrhunderts, „die Reaktion“, die „Schwarz“ trug.

Und vier solcher Männer sind auch in einem ebenfalls zentral angeordneten Bild, unmittelbar neben dem Rad des Lastwagens, bedeutungsschwer in einer Nachtszene mit Vollmond, linkerhand von einer Säule, die an die linke Säule des Brandenburger-Tores erinnert, abgebildet. Sollten es „nur“ vier Totengräber mit Zylinder sein? Wieso sollten sie eine solche hervorgehobene Position einnehmen? Auf diese Weise wurden damals in Karikaturen auch „Ruhrbarone“ abgebildet, denen die Abneigung breiter Bevölkerungsschichten entgegenschlug und die weithin als Gegner der Weimarer Republik, als „antidemokratisch“ einzuschätzen waren. Könnte das Bild nicht gar von Nußbaum selbst stammen? Ganz in Schwarz kleidete im Jahre 1935 dann Nußbaum im Bild „Der kranke Reiter“ (HK, 173/WV 206) den Tod.¹⁷ Sollten die Herren hinter dem Trommler „Todesmächte“ symbolisieren, ebenso schwarz gekleidet wie die Herren der Akademie, deren Epoche zu Ende geht? „Schwarze“ waren umgangssprachlich auch die Katholiken, die hier wohl auszuklammern sind,¹⁸ während die Nazis allerdings sich als die „Braunen“ verstanden. Doch stimmt nachdenklich, daß Hitler sich bekanntermaßen lange Jahre als „der Trommler der Partei“ sah. Jedenfalls schlägt der Anführer kräftig „auf die Pauke“.

Im Jahr 1931 fanden auch die ersten antisemitischen Demonstrationen an den Berliner Hochschulen statt und gehörte Karl Hofer, der selbst kein Jude war, doch zum Juden erklärt wurde, zu den frühzeitig dort angegriffenen Professoren. Nußbaum wird kaum entgangen sein, daß das Jahr 1931, in dem er sein Bild malte, auch das Jahr der Sammlungsbemühungen im nationalistisch-völkisch-nationalsozialistischen Lager gegen Brüning's Politik und gegen „kommunistische Bedrohung“¹⁹ war. Sie mündeten schließlich im – allerdings sehr kurzlebigen – „Harzburger Bund“ und artikulierten sich in dem großen Aufmarsch vom 11. Oktober, bei dem Adolf Hitler, damals noch österreichischer Staatsbürger,²⁰ seinen Führungsanspruch in aller Öffentlichkeit überdeutlich markierte. Die Nazizeit stand drohend ante portas.

16 Bei Nußbaum erscheint es mir unverzichtbar, sowohl die Anordnung des Raumes wie die beiden Körpersphären nach der Links-Rechts-Dimension zu unterscheiden, da „rechts und links“ eine tiefe symbolische Bedeutung aufweisen - können. Ich differenziere daher sprachlich zwischen den vom Betrachter aus gesehenen Bildpartien und bei wichtigen Personen und Gegenständen, die aus dem Bild heraus blicken. Dann verwende ich die besitzanzeigenden Pronomina. Z.B. „Nußbaum hält in seiner Rechten die Palette- obwohl er Rechtshänder war.“

17 Er erwartet den Vater Nußbaums als Reitersmann, der die Zeichen der Zeit nicht erkennt und in Deutschland bleibt.

18 Allerdings hatte sich auch die Zentrumsfraktion im Reichstag zu diesem Zeitpunkt unter Führung von Prälat von Kaas schon deutlich „nationalen Orientierungen“ geöffnet.

19 Der Leser erinnere sich, daß die KPD spätestens ab 1929 von Moskau gleichgeschaltet wurde und eine heftige Agitation für eine „Weltrevolution“ betrieb.

20 Ich kann mir nicht verkneifen, den alten Österreicher-Witz anzuführen: Warum sind die Österreicher das intelligenteste Volk der Welt? Weil sie der Welt weismachen konnten, Beethoven sei Österreicher und Hitler Deutscher gewesen

Abschließend sei dieses Hauptwerk Nußbaums mit der Passage „Der tolle Mensch“ im religionskritischen Teil der „Fröhlichen Wissenschaft“ Friedrich Nietzsches in Beziehung gesetzt und auf die Frage fokussiert, welche Position Nußbaum sich selbst in ihm zuweist. Das erfordert, den Gedankengang Nietzsches in den Blick zu nehmen:²¹ Der „tolle Mensch“ verkündet nicht nur, daß Gott tot sei, sondern in einer symbolträchtigen Handlung zündet er am „hellen Vormittag eine Laterne“ auf dem Markt an, verkündet, er suche Gott: aber da viele der Umstehenden nicht an Gott glaubten, „erregte er ein großes Gelächter“. Dann erst rief er, „Wir haben ihn getötet – ihr und ich.“ Es ist ein unerhörtes und ungeheuerliches Geschehen, mit verschiedenen Metaphern beschrieben, darunter auch: Lärm machende Totengräber (!!) sind dabei, Gott nun zu begraben. Und es folgt eine Kaskade von sich steigernden rhetorischen Fragen, wie damit umzugehen sei, gipfelnd in der rhetorischen Frage: „müssen wir nicht selber zu Göttern werden, um nur ihrer (der Größe der Tat) würdig zu werden?“ Nie habe es eine größere Tat (als den gemeinsamen Gottesmord) gegeben und die Nachkommen gehörten um ihrer willen einer höheren Stufe der Menschheitsgeschichte „als alle Geschichte bisher war“ an. Die weiteren Worte des „tollen Menschen“ betonen die Ungleichzeitigkeit von Tat, Übermittlung der Botschaft und ihre geistig/seelische Verarbeitung: Der Verkünder des Gottesmordes komme zu früh auf den Marktplatz, es sei noch nicht an der Zeit, es seien die Ereignisse noch nicht an die Ohren der Menschen gekommen, „Taten brauchen Zeit, auch nachdem sie getan sind, um gesehen und gehört zu werden ...und doch haben sie dieselbe getan“.

Gibt es Anklänge oder gar gewisse Übereinstimmungen zwischen den Hauptinhalten des Gemäldes und Nietzsches Gedankengang in „der tolle Mensch“? Einige schon ...

21 Die fröhliche Wissenschaft, 3. Buch, Nr. 125 „Der tolle Mensch“, In: Werke II, hrsgg. von Karl Schlechta, Darmstadt 19737, S. 126ff.