

*Die
menschliche*



Kreatur



und das Absurde

Felix Nussbaum (1904-1944)

Fünf Essays

Hintergründe zu Bildern

in Gestalt eines

existentziellen Überlebenskampfes

Hubertus Schlenke

Die menschliche Kreatur und das Absurde

In

Erinnerung

an

Erwin Panofsky

(Hannover 1892 - Princeton, New Jersey 1968)

Meiner Schwester

Birgitta

gewidmet

Die menschliche Kreatur und das Absurde

Geschwister

im Geiste

Eine ideengeschichtliche Annäherung



Felix Nussbaum (1904-1944)



Albert Camus (1913-1960)

zwischen

Maler und Philosophen¹

¹ Albert Camus verstand sich selbst, in redlicher Bescheidenheit, nicht als Philosoph. Seine Denkweise war keine der abstrakten dualistischen Systeme, sondern eine anthropologisch genaue Betrachtung des menschlichen Seins und der Befindlichkeit des Menschen, der *conditio humana*, in deren existenzieller, in Endlichkeit beschränkter Daseinsform. Damit war er dem monistischen Denken von Spinoza und Leibniz sehr nahe.

Die menschliche Kreatur und das Absurde

Die menschliche Kreatur und das Absurde

Vorwort

Oscar Wildes (1854-1900) einziger großer Roman *Das Bildnis des Dorian Gray* erzählt die Geschichte eines rücksichtslosen und narzisstischen viktorianischen Dandy's, dessen äußeres Antlitz an blühender Schönheit nicht zu übertreffen ist, das aber offensichtlich auch nicht altert. In seinen eigenen Augen und in denen seiner zeitgenössischen Bekannten und Freunde bleibt der unverbesserliche aristokratische Narziss bizarrerweise immer in dem Alter seiner Jugend. Erst als er bei einem Maler sein Selbstportrait in Auftrag gibt, muss der blasierte narzisstische Dandy Dorian Gray nach allen seinen charakterlichen Verfehlungen vor diesem Bild feststellen, dass er ein falsches, verstörtes Selbstbild von sich selbst hat, ähnlich wie Narziss, der in den Brunnen starrt, sein verzerrtes Ebenbild sieht und voller Bestürzung in den See oder Brunnen stürzt. Das von ihm selbst in Auftrag gegebene Selbstportrait altert und zeigt sehr wohl die schrecklichen Narben seines ständigen Fehlverhaltens und ist als Kunstwerk allein in der Lage, seine üblen Taten widerzuspiegeln. Was er selbst nicht im Spiegel sieht, vollzieht sich im Kunstwerk. Oft erkennen wir uns selbst nicht, aber das Kunstwerk oder in diesem Fall das Selbstportrait ist tiefgründiger, nuancenreicher, wahrhaftiger und dynamischer als die Person selbst. Das Kunstwerk, in diesem Fall das Selbstportrait, weiß oft mehr über uns als wir selbst. Es ist lebendig und ändert sich, je nach dem aus welchem Sinnfeld, so auch der Bonner Philosoph Markus Gabriel, wir es betrachten.

In Antoine de Saint-Exupéry's (1900-1944) Erzählung *Der kleine Prinz* zeichnet der kleine Junge einen einfachen kurvenlinearen Strich, in dem seine phantasielose Umgebung des Erwachsenenmilieus partout nichts anderes sehen möchte als einen gewöhnlichen Hut. Nur er selbst sieht unter der Silhouette des kurvenlinearen Zeichenduktus die klare Form eines lebendig wirkenden Elefanten in dem Bauch einer Boa, also einer Riesenschlange. Die Welt des kleinen Prinzen ist voller phantasiereicher Inspiration; die der tristen Erwachsenenwelt, hingegen, entspricht aus seiner Sicht nur noch der kargen, enttäuschenden Macht der deprimierten Gewohnheit und die eines grauen, phantasielosen Umfelds.

Der sehr wahrscheinlich größte Rennfahrer aller Zeiten, der Brasilianer Ayrton Senna, zerschellt mit seinem Automobil, aufgrund eines technischen Fehlers an der Lenksäule, an den unüberwindbaren Mauern des Absurden. Sein plötzlicher Tod an den Betonmauern, auf der Rennstrecke im italienischen Imola, versetzte nicht nur die Sportwelt für einen Moment im Mai 1994 in einen sprachlosen, gleichsam atemlos geschockten Stillstand. Sein tragischer Tod zeigt und versinnbildlicht, dass sogar der vermeintlich unbesiegbare Heros, der in der Regel jedem Hindernis gewachsen sein sollte, wie etwa der Prophet Elias auf seinem feurigen Himmelsgefährt, stets von einer absurd attackierenden, schicksalhaften Welt bedrohlich umgeben ist. Auch das Schicksal Albert Camus, dessen tödliche Mauer des Absurden ein Baum am Straßenrand auf der Strecke vom südfranzösischen Lourmarin nach Paris am 4. Januar 1960 verkörperte, erklärt das empfindsam filigran, zart wie eine Feder im Wind vibrierende, systolisch pochende Leben von uns Erdenbürgern in dessen fragiler und begrenzter Daseinsform. Gegen das Absurde anzukämpfen, auch wenn der Kampf, wie im Falle Sennas (1960-1994) und auch Camus (1913-1960) verloren gegangen war, ist die qualvolle, lebenslange Arbeit, die der Mensch zu verrichten hat; den Fels, auch wenn es scheitern sollte, immer wieder den Berg hinaufzuwälzen, wie im *Mythos des Sisyphos*.

Die Selbstportraits Felix Nussbaums zeigen, wie das Bildnis des Dorian Gray, eine dynamische und autonome Bildaktivität, die tief in die seelische Verfassung des Malers schauen lässt. Nichts bleibt dort in der Hülle des Körpers versteckt. Alles offenbart sich immer wieder variantenreich und in ständiger Veränderung über das heroische, aber selbstlose und uneitle Antlitz des Künstlers. Die symbolische Vielfalt der Versinnbildlichung ist beim Maler nicht selten kindlich verspielt, sie fordert eine Phantasie des freien Assoziierens, wie auch die des kleinen Prinzen. Felix Nussbaums und Felka Plateks existenzieller Kampf gegen den Tod ist der des uneitlen, heroischen Sisyphos, der am Ende, der tragischen Absurdität ihres Lebens geschuldet, nicht gewonnen werden konnte.

Die menschliche Kreatur und das Absurde

*„Ich sage nur,
dass es auf dieser Erde
Plagen und Opfer gibt und dass man sich
soweit wie möglich weigern muss,
auf Seiten der Plage zu sein.“*

Dr. Rieux in dem Roman

„Die Pest“

von

Albert Camus

**Maler und Philosoph in ihrem
metaphorischen Bild- und Sprachkosmos**

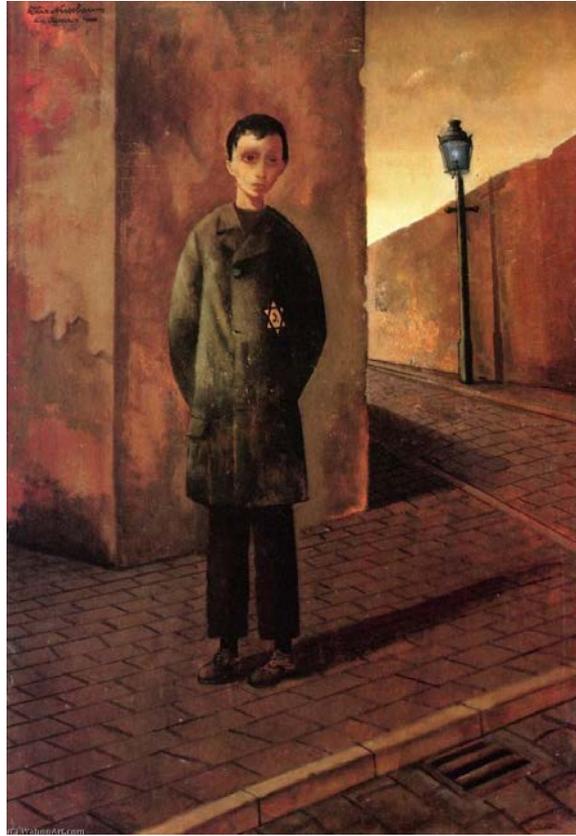


Abb. 1: Jaqui auf der Strasse, 1944, 71 x 49 cm, Öl auf Sperrholz.
Felix Nussbaum Haus, Osnabrück,

Seelenverwandte, umschlossen von den Mauern des Absurden

Können ein Maler und ein Philosoph, zwischen denen es keine unmittelbare Begegnung gab, zu einem bestimmten Zeitpunkt oder in einer gewissen Schaffensphase zeitgleich und gleichberechtigt an demselben Gedanken gearbeitet haben? Oder anders gefragt, sind es nicht die in poetischer Sprache erzeugten Stimmungen, die Albert Camus in dem Roman „*Die Pest*“, 1947², in so subtil bildhaft, metaphorischer Darstellung literarisch ausgearbeitet hat, dass sofort, neben vielen anderen Werken Felix Nussbaums, das Bild „*Der Orgelmann*“, 1942, (Abb.14), in Erinnerung gerufen wird? Dort hängen, wie auch schon in der früheren Arbeit „*Die trostlose Strasse*“, von 1928, (Abb.2), sehr deutlich die schwarzen Pestfahnen aus den Fenstern der Häuserschluchten heraus. Und sind nicht jene *absurden Mauern* aus Camus` philosophischer Schrift „*Der Mythos des Sisyphos*“, 1942, die wir

² Der Roman „Die Pest“ existiert als Entwurf und Fragment Ende der 30er Jahre, also zu Beginn des 2. Weltkrieges. Der Weltbestseller und Literaturnobelpreisroman wird erst sehr spät in Deutschland verlegt.

Die menschliche Kreatur und das Absurde

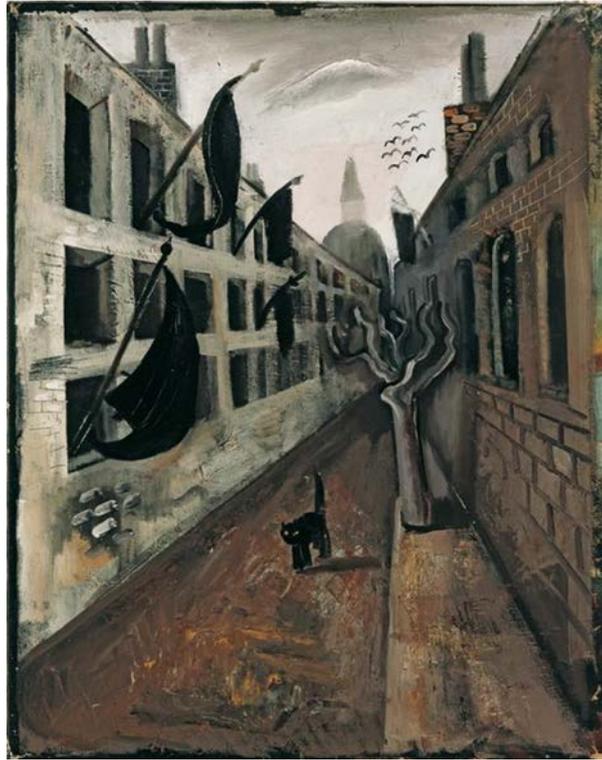


Abb.2 Die trostlose Straße , 1928, Öl auf Leinwand, 56 x 43 cm,
Felix Nussbaum Haus Osnabrück

zunächst selbst konstruieren müssen, die uns Schutz vor dem Schicksalhaften und Verhängnisvollen, ja dem Katastrophalen, das wir nicht verstehen können und wollen, bieten, gleichsam die Mauern, welche ein durchgängiges Leitmotiv der Ikonografie Felix Nussbaums nahezu innerhalb seines gesamten Werkes bilden?

Nach Albert Camus entsteht in der Art eines frontalen Zusammenpralls der menschlichen Vernunft einerseits, mit der sie umsäumenden Irrationalität des weltlichen und schicksalhaften Geschehens andererseits, das von ihm so benannte *Absurde*. Der rationale, vernunftbegabte und humanistische Geist ist in einer irrationalen Welt eingeschlossen und ihren spontanen vulkanisierten Zuckungen und Ausbrüchen des Bösen mit seinem eigenen Schicksal sehr oft unvorbereitet, unerwartet und gnadenlos ausgeliefert. Für eine positive Auflösung dieses hochgradigen Widerspruches kreierte der Philosoph den Begriff des *Absurden*. Das *Absurde* bestimmt das Verhältnis des Menschen zum Leben und ist nach Camus die einzige Wahrheit, der sich ein Mensch sicher sein kann.

Etwa zur gleichen Zeit formulierte der Maler Felix Nussbaum in einem Brief den folgenden Satz: „Der Mensch ist absichtlich so eingerichtet, um das nicht zu sehen, was er nicht sehen soll“³. Mit diesem Zitat hinterließ Nuss-

³ Der vorliegende Brief ist in den Archiven des Felix Nussbaum Hauses einzusehen. Ein kleiner Teil der Briefe ist bereits veröffentlicht worden in: Fragezeichen an jeder Straßenecke, Zwölf Briefe von Felix Nussbaum, Bramsche bei Osnabrück 2003.

Die menschliche Kreatur und das Absurde

baum eine skizzenhafte Idee davon, wie er seine künstlerische Arbeit verstanden hat und was er damit erreichen wollte. In vielen seiner späten Werke sehen wir deshalb oft unüberwindbare Mauern, welche die Figuren einschließen, ghettoisieren, isolieren und die Einsamkeit der verlorenen Existenzen im Hinblick auf die abschirmenden Schutzwälle veranschaulichen.

Manchmal bieten diese Wände aber auch Schutz vor der noch dunkleren Außenwelt, ja man könnte auch meinen, vor dem *Absurden* (Abb. 1). Als Menschen konstruieren wir virtuelle Mauern und verschließen oft genau davor, eben vor dem *Absurden*, was hinter den Schutzwällen liegt, die Augen. Wegen dieser, den *absurden Mauern* geschuldeten düsteren Stimmung jener Werke, ist Felix Nussbaum schon als sehr junger Künstler, bereits 1925, von seinem Mentor, dem expressionistischen Maler Ludwig Meidner, als pessimistischer Gottesleugner missverstanden worden.⁴

Die Metapher der epidemischen Ausbreitung der Pest symbolisiert in Camus' Roman das Böse, das Unerklärliche, das keine kausale Ursache hat und vor dem keine Mauer dieser Welt Sicherheit bieten kann. Der gleichsam, wie eine dokumentarische Zeitgeschichte, in der Prägung eines Tagebuches entwickelte Roman, zeigt die Entwicklung der unheilbaren Krankheit stufenweise, bis zu ihrem Höhepunkt. Die tödliche Plage charakterisiert und kennzeichnet bei Albert Camus in ihren diagnostischen Wesenszügen, genau das, was die Religionsgemeinschaft der Juden in Europa zeitgleich betraf. Die Pest trifft jeden unvorbereitet, ob Kind oder Erwachsenen und ist in ihrer tödlichen Unentrinnbarkeit gnadenlos wie etwa zum Beispiel eines der vielen Massaker der SS-Schergen, das sich in der Schlucht bei *Babyn Jar* bei Kiew (Abb. 8) im Jahre 1941 ereignete.

Die durch Ratten verursachte Seuche (Abb. 3) symbolisiert jetzt jene durch Propaganda verblendeten gottlosen *Unmenschen*, die das politische System des Nationalsozialismus und dessen tödliche Verbrechen massenhaft stützten und aufrechterhielten. Diese *Unmenschen* lauerten jenseits der von Nussbaum entworfenen Mauern, stets mit absurder Grausamkeit und finsterem, verblindetem Feindbild. Was nicht zu fassen ist, muss von uns, als Menschen, durch eben jene *absurden Mauern* abgeschirmt werden, weil es die eigene Vorstellungskraft übertrifft. Es würde den Künstler und auch uns in den sicheren Wahnsinn treiben.

Andererseits ist das eingangs ausgewählte Zitat Felix Nussbaums auch in der Art auszulegen, dass er selbst insbesondere den Künstler unmittelbar dazu verpflichtet sieht, hinter die Kulissen des *Absurden*, der Krankheit dieses Krieges und der *Shoah* zu schauen, um im Unterschied zum ignoranten, irrenden und geblendeten Menschen, das sichtbar zu machen, vor dem dieser gerade nicht die Augen verschließen soll und darf. Der Maler möchte

⁴ Vgl. Brief an Ludwig Meidner, 21.4. 1925 in: Fragezeichen an jeder Straßenecke, Zwölf Briefe von Felix Nussbaum, Bramsche 2003, Brief M 1.

Die menschliche Kreatur und das Absurde



Abb. 3 Tanz an der Mauer, 1930, Öl auf Leinwand, 49 x 64 cm,
Felix Nussbaum Haus Osnabrück

dem Betrachter seiner Bilder eine Ahnung oder auch vielleicht nur einen Instinkt davon geben, wie man die Ursachen eines Krieges oder eines Genozides aus einer isolierten Situation heraus, versuchen kann, in ihrer eigentlichen Unfassbarkeit zu schildern, und mit welchen künstlerischen ikonografischen Mitteln man gegen das *Absurde* ankämpfen muss.

In dem Kapitel „*Die absurden Mauern*“ im „*Mythos des Sisyphos*“⁵ entwickelt Albert Camus diesen Gedanken nahezu buchstäblich zeitgleich. Mauern bedeuten für ihn dort eine provisorische Sicherheit sowie die notwendige Einschränkung der unendlichen Erkenntnis, die wir als Menschen in unserer Endlichkeit niemals ganzheitlich, sondern immer nur partiell begreifen können. Diese Wände symbolisieren schließlich auch Isolation und Ghettoisierung und gleichzeitig bieten sie auch Sicherheit vor dem, was wir weder denken, verstehen noch erfassen können. Albert Camus war der Auffassung, dass wir diese Grenzen aufbauen, um unsere räumlich und zeitlich eingeschränkte, in Endlichkeit begrenzte Existenz, selbst abzusichern.

Camus, der schon als 17-jähriger an einer unheilbaren Tuberkuloseerkrankung litt, konstruierte und gründete sein philosophisches Menschensbild im Unterschied zu fast allen anderen Denkern in der Philosophiegeschichte auch auf seine eigene, stets fragil gefährdete gesundheitliche Situation. Aus dieser ständigen Gefährdung seiner individuellen Existenz entwickelte er ein philosophisches Überlebensmodell, das gegen den unausweichlichen Tod des Menschen, in seiner von Gott vorgegebenen Endlich-

⁵ Vgl. *Die absurden Mauern*, in: *Der Mythos des Sisyphos*, Reinbek bei Hamburg 2013, S. 81 ff.

Die menschliche Kreatur und das Absurde

keit, revoltieren muss. Unvorhergesehene Krankheiten, Kriege, Hungerkatastrophen und Epidemien, die er eben als das *Absurde* bezeichnete, gilt es immer wieder zu bekämpfen und nicht einfach kapitulierend zu dulden oder hinzunehmen. Der Kampf ist ein sinnvoller, auch wenn er gegen das *Absurde* scheitern sollte und am Ende verloren geht. Diese Geisteshaltung Camus ist eine kämpferische und heldenhafte, die gleichsam deckungsgleich auf die Wesensmerkmale im künstlerischen Werk Felix Nussbaums zutrifft. Es ist bei Albert Camus der nahezu unvorstellbare Gedanke vom Glück in der größten Hoffnungslosigkeit, die sein philosophisches Hauptwerk, den „*Mythos des Sisyphos*“, 1942, auszeichnet. Camus` philosophisch-



Abb. 4 Dreiergruppe,, Öl auf Leinwand, 102 x 82 cm, signiert und datiert: Felix Nussbaum Janvier 1944
Deutsches Historisches Museum, Berlin

er Essay zeigt das *absurde* Verhältnis des Menschen als Vernunftwesen, umgeben von einer ihn attackierenden, grausamen schicksalhaften, chaotischen und epidemischen Welt. Diese Welt attackiert jetzt, metaphorisch umschrieben, wie ein hochgiftiges Insekt den unvorbereiteten Schmetterling, als Symbol der freiheitlichen Seele eines Vernunftwesens, eben des *homo sapiens*. Genau davor sollen jene *absurden* Mauern schützen.

Albert Camus verehrte die jüdische Philosophin Simone Weil (1909-1943), die im tiefsten Schmerz einer unheilbaren Krankheit oder vor dem Hintergrund eines, in dessen Absurdität nicht zu fassenden Ereignisses, wie der *Shoah*, das Erwachen der Gottesliebe oder auch die Erscheinung Gottes im Menschen verortete. Im Zustande dieses tiefen Schmerzes, wie ihn Felix

Die menschliche Kreatur und das Absurde

Nussbaum in dieser Phase der ihn aggressiv umsäumenden Absurdität des nationalsozialistischen Genozides spürte, entstehen jetzt Bilder in ineinander greifender Kombination aus einer singulär elegisch, epiphanisch, von innen heraus leuchtenden Ästhetik (Abb. 4) und einer präzisen prophetischen Ahnung des sich anbahnenden, industriell geplanten Völkermordes.

Im Kampf gegen das *Absurde* entwickelt der Künstler nun, vor dem Hintergrund der unfassbar schrecklichen Gräueltaten, eine malerische Schönheit, die mit dem vom Verfasser gewählten Begriff der „*Sakralen Eindringlichkeit*“ geeignet beschrieben und definiert sein dürfte. Eine prophetische Gottesnähe ist den Bildern nun inhärent. Über fast drei Jahrtausende sah man in der jüdischen Geschichte im Leiden und in der Verfolgung schon eine Art präfigurierte Auserwählung Gottes. Das dauerhafte Exil der Juden lieferte schließlich eine sinnvolle und Trost spendende Erklärung dafür, dass man sich nun auch als ein auserwähltes Volk fühlen und verstehen konnte.

Felix Nussbaum und Albert Camus fanden für das existenziell Bedrohliche vergleichbare, oft deckungsgleiche Metaphern in Bild und Schrift. Beide formulierten sie, der eine von einer absurden, attackierenden Außenwelt im Versteck verbannt, der andere durch eine unheilbare asthmatische Krankheit stigmatisiert, heimatlos, in ständiger Sehnsucht nach dem Mittelmeer und mit dem von ihm so benannten „*mittelmeerischen Denken*“ (*pensée de midi*) gedanklich verwoben, in ihrer Kunst genau das, was es eben bedeutet, ein Mensch mit all seinen Ängsten und Träumen im Ganzen zu sein.

Das, was der Protagonist, der Arzt *Dr. Bernard Rieux* in dem Roman „*Die Pest*“ tut, ist, sich heldenhaft gegen das nicht greifbare und fassbare monströs Böse zu wehren. Es ist auch der Versuch, die Seuche in täglich genau analysierender Diagnostik ruhig zu bekämpfen, keineswegs panisch zu werden und nicht wie sein Antagonist, der Prediger *Paneloux*, die Plage als gottgegeben hinzunehmen. Die eigentliche Frage nach der leibniz'schen *Theodizee* kann *Paneloux* nicht beantworten. Warum schaut dieser Gott also tatenlos bei dem sich vollziehenden irdischen Drama zu?

Für den Jesuitenpater mag es da einen triftigen Grund für die Gottesstrafe geben. Mit der Figur des *Paneloux*, der das grausame Geschehen der Epidemie göttlich legitimieren und rechtfertigen möchte, versinnbildlicht Camus gleichzeitig das lethargisch, apathische Nichtstun der Kirchen und das vermeintlich, aus deren Sicht beglaubigte und somit guten Gewissens begründete Wegschauen, in der Zeit des Nationalsozialismus.

Wie der Arzt *Rieux* bekämpft auch Felix Nussbaum in seinen Bildern das Bösartige und Monströse in heldenhafter Manier. Seine Werke veranschaulichen eben sehr oft über das Symbol der Mauern jene kontrastierende Zweiteilung im Bilde, innerhalb derer der humanistisch und vernunftbegabte *homo sapiens* der bedrohlichen Außenwelt, jenseits der Schutzwälle, stets die Stirn bieten muss. Diese Wände in seinen Bildern sind oft

Die menschliche Kreatur und das Absurde

Schutzwälle, vor dem, was nach menschlicher Erkenntnis nicht zu begreifen ist (Abb.3). Die den Mensch umsäumenden Mauern bilden Schutzhüllen, Burgen, Tunnels, Höhlen oder auch Verschlüge. Nur dort kann sich die von der Außenwelt bedrohte Existenz noch gerade eben in ihr letztes Refugium zurückziehen und vielleicht für eine begrenzte Zeit retten.

In den folgenden fünf Essays geht es immer wieder auch um menschliche Blendung, wie zum Beispiel in Camus' Roman „*Der Fremde*“⁶, die Metapher oder das Bild der „*Wüste*“, die Camus lebenslang begleitete oder auch um die Verlorenheit der menschlichen Existenz in einer, von unverhofft auftauchender Irrationalität, geprägten Welt. Anders als in Zeiten des Krieges ist der ständige Kampf gegen das *Absurde* in Friedenszeiten glücklicherweise oft nur bei Schicksalsschlägen oder am unvermeidbaren Ende eines Lebens durch den Tod zu beobachten. Camus' Werk und auch das von Felix Nussbaum, zeigen gemeinsam den Menschen in existenziellen Ausnahmesituation. Aus unserer heutigen Sicht, nach über 75 Jahren des Friedens in Europa, ist die Genesis von Epidemien und Völkermorden kaum nachvollziehbar und erklärbar.

Auch deshalb sind Romane wie „*Die Pest*“ und die vielen Schlüsselwerke Felix Nussbaums so eminent wichtig, weil sie die Vorzeichen einer sich anbahnenden menschlichen Katastrophe definieren und ausbuchstabieren können. In Frankreich wird der Roman noch heute in fast allen Schulen gelesen. Vergleichbares könnte auch schon bald in der Zukunft für die Malerei Felix Nussbaums in dem vom New Yorker Architekten Daniel Libeskind entworfenen *Felix Nussbaum Haus* in Osnabrück gelten.

Die Bilder Nussbaums erzählen eine universelle Geschichte, die über die Weltreligionen hinaus, die gesamte Menschheit, ob gläubig, agnostisch, freidenkend oder gar nicht religiös, in ihrem Innersten erfassen, betreffen und in einem weiteren Schritt schließlich schauernd berühren und erschüttern können. Einmal gesehen, lassen sie den Betrachter nicht mehr los.

Das literarische Werk von Albert Camus und der Bilderkosmos Felix Nussbaums zeigen deutliche Parallelen und Deckungsgleichheiten innerhalb ihrer verwandten Denkansätze. Der eine entwirft poesievolle Bilder durch eine fließende, präzise und höchst elegante stimmungsvolle Sprache, der andere geht in seiner Malerei nicht selten in Gestalt einer „*sakralen Eindringlichkeit*“ weit über das Sprachbegriffliche hinaus.

Beide schaffen, wie es Umberto Eco formulierte, mit der Allegorie der *absurden Mauern* epistemologische Metaphern einer einzigartigen, sublim verfeinerten Atmosphäre in Bild und Sprache. Gerade deshalb können wir den Maler Felix Nussbaum und den Philosophen, Essayisten und Romanschriftsteller Albert Camus schon an dieser Stelle auch gemeinsam als Seelenverwandte und Geschwister im Geiste bezeichnen.

⁶ *Der Fremde*, Roman, Erstausgabe Gallimard, Paris, 1942.

Die menschliche Kreatur und das Absurde

Inhalt

1. Die trügerische Macht des Blendwerkes

Edmund Husserl`s (1859-1938) Schlüssel zur Wahrhaftigkeit

Seite 17

2. Geschwister im Geiste

Felix Nussbaum mit Albert Camus gesehen

„Der Flüchtling, Europäische Vision“, 1939, Öl auf Leinwand, 60 x 74 cm

Seite 27

3. Saturnische Melancholie in alpträumhafter Quarantäne

Felix Nussbaum, Albrecht Dürer und Franz Kafka

„Stilleben mit schwarzer Katze“, 1940, Öl auf Leinwand, 74 x 55 cm

Seite 43

4. Das Welttheater der Marionetten

Felix Nussbaum mit Kleists „Marionettentheater“ und Collodis „Pinocchio“ betrachtet

„Gliederpuppen“, 1943, Öl auf Leinwand, 100 x 82 cm

Seite 59

5. Totentanz in einem verwüsteten Endzeitszenario

Felix Nussbaum und seine jüdische Identität

„Der Triumph des Todes (Die Skelette spielen zum Tanz)“, 1944

Öl auf Leinwand, 100 x 150 cm

Seite 83

Die menschliche Kreatur und das Absurde

Erstes Essay

I

Die trügerische Macht des Blendwerkes

Edmund Husserl's (1859-1938) Schlüssel zur Wahrhaftigkeit



Abb. 5 Paul Cézanne, Mont Saint Victoire, 1902-1904, Öl auf Leinwand, 73 x 91 cm, Philadelphia Museum of Art

Für das Phänomen der variablen, flexiblen und auch ambivalenten Wahrnehmung beim menschlichen Erkenntnisprozess bot der an der Freiburger Universität lehrende Philosoph und Mathematiker Edmund Husserl zu Beginn des 20. Jahrhunderts eine in sich schlüssige und moderne naturwissenschaftskompatible Erklärung. Es besteht, so Husserl, keine Eindeutigkeit im Wahrnehmungsprozess, sondern eine variable Mehrdeutigkeit. Unsere Anschauung oder Erkenntnis ist ambivalent einzuschätzen (Abb.7). Als ein adäquates Beispiel für diese phänomenale *Variation* in unserer Wahrnehmung kann an dieser Stelle der von Paul Cézanne (1839-1906) wiederholt und in Serie gemalte *Mont Saint Victoire* (Abb. 5) gelten. Der erst nachträglich durch die Kunstgeschichte, als sagenumwoben und verklärt erwähnte Berg, erlangt in der Phantasie Cézannes eine eidetische,

gleichsam formende, gestaltreiche *Variation*. Er wird von Paul Cézanne in einer, mit Edmund Husserls *Phänomenologie* vergleichbaren *Aporie*, also in einer variierenden, dem Berg innewohnenden, gestalt- und ideenreichen Sinnhaftigkeit gesehen. Je nach dem, aus welcher Perspektive, welchem Sinnfeld oder Blickwinkel und bei welcher Helligkeitsstufe des Tages Cézanne diesen, in der tatsächlichen Realität karg, unspektakulär und nahezu ermüdend ereignislos erscheinenden Berg in künstlerischer Akribie gemalt hat, verändert er sich in unserer variablen Wahrnehmung.

Dieser optischen Mehrdeutigkeit, in welcher der jüdische Philosoph, jenseits der ästhetisch künstlerischen Sphäre der *Klassischen Moderne* Cézannes, offenbar auch eine Gefährdung der menschlichen Erkenntnis sah und erkannte, wollte Edmund Husserl mit seiner *Phänomenologie des Bewusstseinsaktes*, in der Unterscheidung mit den Begriffen *Noesis* und *Noema*, also dem *Bewusstsein* einerseits und dem *Bewusstseinsinhalt* andererseits, schon im Jahre 1907 konsequent entgegenwirken. Das Problem des trügerischen Scheins seit Platons (428-348 v. Chr.) *Höhlengleichnis*, Immanuel Kants (1720-1804) *Ding an sich* oder auch das der *mentalen Repräsentation* der späteren Konstruktivisten hielt Edmund Husserl damit für obsolet.

Der Philosoph und Mathematiker verlangte zur Vermeidung von optischen Mehrdeutigkeiten oder Ambivalenzen deshalb nach einem konstruktiven, vielansichtigen und schließlich durchdringenden Augenschein des Gegenstandes in Bezug auf die wahrzunehmende Dingwelt. Zu dieser Gegenstandswelt zählen natürlich auch gewöhnliche, simple Objekte außerhalb der künstlerischen Phänomenwelt, wie z. B. Bücher, Stühle, Autos und Bäume, und sogar auch mathematische Axiome, die erst bei ganzheitlicher, intuitiver Betrachtung ihre nebulöse Hülle ablegen. Auch letztgenannte Axiome können sich in Husserls Denken nachträglich als falsch erweisen.

So beinhaltet Edmund Husserls Philosophie eine Ausweitung und Vertiefung des *Skeptizismus* beim englischen Philosophen David Hume (1711-1776). Sie kann aber auch als eine Warnung an die schon vorgeprägte intentionale Anschauung auf das jeweilig zu besichtigende Objekt gelten, die schon in einer Vorprägung des menschlichen Bewusstseins mit subjektiven Vorurteilen versehen ist. Der Freiburger Philosoph nannte diese Art von notwendiger Verifikation oder Falsifikation im Hinblick auf ein gewöhnliches Objekt *Aporie* und meinte damit wohl auch eine gleichsam mikroskopische Durchdringung eines gewöhnlichen, gar primitiven Gegenstandes, also auch eines schlechten Buches oder eines .dumpfen, primitiven Pamphletes.

Dass wir einen Gegenstand stets nur in einer von Husserl so benannten *Abschattung* sehen, zeige die Subjektivität unserer eingeschränkten, sich in *Variationen* bewegende Wahrnehmung. Sie kann insbesondere bei primitiven, mittelmäßigen und gehässigen Schmähchriften nicht selten zu einem bedrohlichen Irrtum führen. Es entsteht eine Art explosive Kollision zwischen dem vorurteilsbefrachteten, aufgeladenen und geblendeten Menschen,

Die menschliche Kreatur und das Absurde

dem Subjekt und dem gehässigen Text, also dem Objekt, der mit infamen Vorurteilen und schamlosen Beleidigungen überfrachtet ist. Dieses, bei Husserl beschriebene Phänomen, der durch *Abschattung* verursachten subjektiven Täuschung und Verirrung des menschlichen Verstandes, ist in seiner negativsten und gefährlichsten Variante bei der Wahrnehmung und Rezeption von historisch zwar einflussreichen, jedoch banalen Pamphleten und primitiven Verschwörungstheorien zu beobachten.

Dazu zählen gemeine Machwerke wie Hitlers „*Mein Kampf*“, 1925, (Abb. 6) und auch die gefälschte Schrift „*Die Protokolle der Weisen von Zion*“⁷. Adressiert waren diese primitiven Schmähschriften explizit an die Masse der Menschen, die mit einem Gefühl von Hybris und Hass schon vorgeprägt waren. Nach Edmund Husserl *vermeinen* sie etwas schon intentional. Sie sind in diesem Fall also bereits vorurteilsbefrachtete Antijudaisten. Jene Personen, die innerhalb eines totalitären Staates als nicht reflektierende Funktionsträger und gnadenlose Befehlsempfänger auf jene primitive Art sehr einfach zu instrumentalisieren waren, lassen sich nun vorzugsweise von jenen propagandistischen Pamphleten blenden und beeinflussen. In seiner vorurteilsgeprägten Irrationalität wird das menschliche Subjekt durch inadäquate Ideen schließlich manipuliert und will die, von dreisten Lügen durchsetzten Schriften, nicht mehr auf ihren Wahrheitsgehalt prüfen.



Abb. 6 Internationale Ausgabe von „Mein Kampf“

Wie bei der ambivalenten Anschauung eines Vexierbildes (Abb. 7), das eine verschlüsselte Botschaft wegen einer herrschenden Zensur unterschwellig an den Betrachter senden soll, möchte der bereits mit vorgeprägter Wahrnehmung belastete Leser in den gefälschten, antisemitischen *Protokollen*, deren Echtheit für ihn, gerade wegen ihrer irrationalen verblendeten Vorurteile niemals anzuzweifeln wären, jetzt in dem Text das sehen, was er unbedingt sehen will. Er deutet in der Schmähschrift infolgedessen das für ihn

⁷ Vgl. Wolfgang Benz, „Die Protokolle der Weisen von Zion, Die Legende von der jüdischen Weltverschwörung, München 2007.

Die menschliche Kreatur und das Absurde



Abb. 7 Vexierbild eines Totenkopfes, 19. Jahrhundert

selbst Bedrohliche und Beängstigende und will das primitive Pamphlet nicht mehr auf dessen Echtheit und Wahrheitsgehalt prüfen. Er sieht infolgedessen nur den Totenschädel, nicht die fröhliche Genreszene. Der Vollzug der Blendung über ein gefälschtes Schriftstück funktioniert sehr wahrscheinlich ähnlich. Die Blendung vollzieht sich vor allem über die schon intentional vorgeprägte, in diesem Fall antijudaistische Anschauung, innerhalb des von Husserl definierten Bewusstseinsaktes.

Um Husserl an dieser Stelle zum Phänomen einer drastischen Ambivalenz richtig zu verstehen, wird ein Tagebucheintrag Franz Kafkas vom 30. September 1911 zum bereits beschriebenen Phänomen in seiner Philosophie wie folgt interpretiert: „*das Versteckte in einem Vexierbild sei deutlich und unsichtbar: deutlich für den, der gefunden hat, wonach zu schauen er aufgefordert war; unsichtbar für den, der gar nicht weiß, dass es da etwas zu suchen gilt*“⁸. Jenes Zitat erklärt die schon unbewusste, empirisch vorgeprägte Denkwelt des Menschen, die eben keine vorurteilsfreie Anschauung besitzt und deshalb stets einer extremen Ambivalenz beim Erkenntnisprozess ausgesetzt ist (Abb. 7).

In E.T. A Hoffmanns *Sandmann* lässt sich der Protagonist *Nathanael* von einer Puppe blenden, in die er sich irrtümlicherweise, durch eben jene trügerische Einbildung, verliebt. Edmund Husserl nennt dazu passend das Beispiel mit der Schaufensterpuppe, in der wir auch zuweilen eine leben-

⁸ Vgl. Harbusch, Ute, Wittkop, Gregor: Kurzer Aufenthalt: Streifzüge durch literarische Orte, Göttingen 2007, S. 271.

Die menschliche Kreatur und das Absurde

dige Person erkennen können. Auch dieses Beispiel versinnbildlicht das Problem der Ambivalenz innerhalb des Wahrnehmungsprozesses. Die, in dem primitiv gefälschten Pamphlet „Die *Protokolle der Weisen von Zion*“, erbärmlich geschürte Angst einer jüdischen Weltverschwörung, ist dort so vehement und aggressiv, dass die von Vorurteilen geplagte Masse sich dem trügerischen Schein dieser absurden Idee nicht mehr zu entziehen vermochte. Die durch jene historische Unwahrheiten verführte, geißelt und geblendete Masse fand dort eben das, wonach sie offenbar, aus unstillbarem Hass heraus, schon immer gesucht hatte.

Auf dieser, von Lügen durchsetzten Basis jener Pamphlete, konnte ein von Verschwörungstheorien und Verfolgungswahn geplagter Diktator nun sein bestialisches Regime aufbauen, legitimieren und so seine schon geplanten unfassbaren Verbrechen durchführen lassen. Im Zustande des trügerischen



Abb. 8 Schlucht Babyn Jar bei Kiew, Massenerschiessungen, 1941

Scheins, also der Blendung oder des getrübbten Verstandes, verwandelte sich der Mensch schließlich in einen Wolf. Der verbrecherische Genozid der alkoholisierten deutschen SS-Schergen in der Schlucht von *Babyn Jar* bei Kiew, 1941, hat das gezeigt. Die Täter, die dort an den Gräben Massenerschießungen von über 30000 Menschen zu verantworten hatten (Abb. 8), zählten, auch als vermeintlich gebildete Akademiker, zur Elite des Dritten Reiches und erteilten sich durch ihre verblendete Ideologie Absolution. Um die moralische Schwelle zum Massenmord zu überschreiten, betranken sich jene selbsternannten „Eliten“ oft besinnungslos.

Das Phänomen einer trügerischen Blendung beschrieb auch Albert Camus in stark variiertem Abwandlung in dem Roman „*Der Fremde*“. Dort wird, sein eigentlich absolut harmloser, in Lethargie verfallener Protagonist Meursault, am Strand, durch das absurde Zusammenspiel von Sonne, Meer und Hitze geblindet und für ihn selbst unerwartet, unverhofft zum Mörder. Um sich dieser Blendung, die in der Gegenwart an Aktualität nichts verloren

Die menschliche Kreatur und das Absurde

hat, auch im trügerischen digitalen Zeitalter, beherrscht von so genannten gefährlichen „Fake News“, zu widersetzen und zu entziehen, ist die Philosophie Edmund Husserls wieder neu zu entdecken.

Es war jene verleumderische Kraft, die sich insbesondere in den 20er Jahren des letzten Jahrhunderts über die einmal in die Welt gesetzte Verschwörungstheorie⁹ nun frei entfalten konnte und gegen deren lügnerische Boshaftigkeit jüdische Intellektuelle in der Weimarer Republik machtlos waren und ihr nichts mehr entgegensetzen konnten. Sie ist nur ein Beispiel dafür, wie wir als Menschen immer wieder, gerade im Zeitalter eines sich weltweit gefährlich ausbreitenden hetzerisch, identitären und zugleich falschen transhumanistischen Versprechens, erneut Opfer von verführerischer Blendung werden können. Wir sind dabei nicht nur passive, machtlose Opfer, sondern im Zuge der widerstandslosen uns berieselnden Blendung, auch aktive Mittäter.

Edmund Husserls *Phänomenologie* kann uns, in von verführerischem Populismus gekennzeichneten Zeiten, aus dem digital täuschenden Spiegelkabinett führen, welches von unendlich vielen, manipulativen und verblendenden Schrift- und Bilderwelten geprägt ist. Seine Philosophie könnte die Menschen aus dem verspiegelten Labyrinth hinaus leiten und ihnen erneut einen roten *Ariadnefaden* an die Hand geben. Am Ende vermag die Philosophie Husserls das *animal rationale* bzw. den *homo sapiens* oder auch das *zoon logikon*, wie es schon Aristoteles verstand, vor trügerischer Blendung und irrationalen Affekt zu schützen sowie vor animalischer Barbarei zu befreien.

Für den täglichen Umgang mit Plagiaten, Pamphleten, Schriftstücken und anderem dubiosen Bild- und Filmmaterial kann die stark auf Verifikation und Falsifikation festgelegte phänomenologische Methode Edmund Husserls, auch außerhalb der an dieser Stelle zu analysierenden künstlerischen Phänomenwelt, vor Täuschung sichern.

⁹ Zu den bekanntesten antisemitischen Verschwörungstheorien zählen die Dreyfuss-Affäre, die Dolchstoßlegende und die gefälschte Schrift der Protokolle der Weisen von Zion.

II

Husserl's Phänomenologie und die
Interpretation der Kunstwerke



Abb. 9 Georges Braque, Violine und Krug, 1910, 107 x 73,5 cm, Ausschnitt,
Kunstmuseum Basel

Zu einer zweifelsfrei unbefangenen Betrachtung von Kunstwerken bedarf es fortwährend auch eines vorurteilsfreien, weit öffnenden Blickes für das ästhetische Objekt, der sich massiv von dem unterscheidet, als wenn ein geblendeter, vorurteilsbefrachteter Mensch, wie zuvor geschildert, auf der Suche nach einem totalitär herrschenden Korrektiv, auf ein beleidigendes, bösesartiges und primitives Verschwörungspamphlet trifft.

Für ein weit öffnendes Perspektivfeld innerhalb der Ikonologie, das stets nach einem ideengeschichtlichen oder philosophischen Rahmen oder Hintergrund von Bildern und Architektur fragt, und auf den deutsch-jüdischen Kunsthistoriker Erwin Panofsky (1892-1968) rekurriert, kann auch deshalb die *Phänomenologie* Edmund Husserls nicht hoch genug eingeschätzt werden. Husserl forderte ein formendes, also ein Gestalt gebendes, ideen-

reiches und konstruktives Sehen, das den beweglich variierenden Gegenstand oder das Bild in *Aporie* durchdringen muss. Anders als später bei den Konstruktivisten gilt in der Philosophie Edmund Husserls eben nicht alles uns Umgebende nur als mentale Repräsentation. Der Mensch rekonstruiert in seiner internen Denkwelt also keine simple externe Scheinwirklichkeit. Im Bewusstseinsakt erlangt, die das Subjekt umsäumende Dingwelt, wie etwa auch schon bei den Philosophen Leibniz und Spinoza, stufenweise, über die wissenschaftliche Aporie des Gegenstandes, Klarheit, Echtheit und final auch Wahrhaftigkeit.

Der Kunsthistoriker Horst Bredekamp könnte seine *Theorie des Bildakts*¹⁰ hinsichtlich seiner verfassten These der uns entgegenstrebenden, kommunizierenden Bildaktivität, auch auf den phänomenologischen *Bewusstseinsakt* Edmund Husserls stützen. Husserls Theorie der Aporie, als eine mehransichtige Durchdringung des in seiner Gestalt und in der Zeit variablen, gleichsam aktiven, uns entgegenstrebenden und mit uns beweglich kommunizierenden Bildes oder Gegenstandes, außerhalb unserer subjektiven Erkenntnis, weil wir ein Objekt immer nur zu einem bestimmten Zeitpunkt, in Seitenansicht oder relativer *Abschattung* sehen können, entsteht schon im Jahre 1907.

Es dürfte deshalb vermutlich kein Zufall sein, dass sich jetzt auch in Frankreich nahezu gleichzeitig in der bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts eines der wichtigsten Stilphänomene innerhalb der *Klassischen Moderne*, der auf Vielansichtigkeit und Dreidimensionalität angelegte *analytische Kubismus* (Abb. 9) von Picasso und Braque, entfalten konnte. Es ist sogar anzunehmen, dass die Idee zum *analytischen Kubismus*, als gleichsam multiperspektivische Diffusion des Gegenstandes, an dieser Stelle auch auf Edmund Husserls *Phänomenologie* zurückzuführen sein könnte. Zumindest haben der Philosoph Edmund Husserl und die Künstler Picasso und Braque etwa zeitgleich, in benachbarten Ländern tätig, wohl gleichberechtigt an demselben philosophischen und künstlerischen Gedanken gearbeitet.

Auch für die Entschlüsselung der Kunst Felix Nussbaums kann diese mehransichtig, gleichsam mikroskopisch durchleuchtende Methode Husserls schließlich, insbesondere im Hinblick auf die verschachtelte Symbolik des Malers, sehr nützlich sein. Jene symbolischen Ambivalenzen tauchen in der nicht selten verschlüsselten Kunst Felix Nussbaums ständig auf. Kaum etwas in der Bildsprache des Künstlers zielt auf Eindeutigkeit Ein kahler Baumstumpf kann wegen seiner anthropomorphen Gestaltung wie eine nach oben geöffnete Hand (Abb. 33) oder als bedrohlicher tentakelförmiger Polyp (Abb. 32) gedeutet werden. Eine hölzerne steife Katze (Abb. 19) mit glotzenden Knopfaugen wirkt mit unserer subjektiven Erkenntnis todesstarr, aber auch gleichzeitig bizarr lebendig. Die Ideen zur Gestalt der höl-

¹⁰ Bredekamp, Horst, *Theorie des Bildakts*, Frankfurt am Main/ Berlin 2010.

Die menschliche Kreatur und das Absurde

zernen Katze in „*Stilleben mit schwarzer Katze*“, 1940, variieren frei in unserer Wahrnehmung. Die Katze kann in unserer Anschauung, wie noch zu zeigen sein wird, mal Puppe und Spielzeug sein, dann wiederum kann sie uns gegenüber in ihren Wesensmerkmalen lebendig, leise schleichend erscheinen. Sie kann aber auch ein Symbol der Hexerei oder auch des Teufels sein. Nichts weist in den oft mysteriösen, schleierhaften und rätselhaften Bildern Felix Nussbaums unmittelbar auf Gewissheit und Eindeutigkeit hin.

Dem über Jahrhunderte andauernden Schicksal des jüdischen Volkes geschuldet, kann sich der Künstler Felix Nussbaum zunächst im Brüsseler Exil und schließlich dort auch im Versteck eben nur jüdisch *chassidistisch*, also in einer versinnbildlichten, mystisch anklingenden Form verschlüsselt und enigmatisch, in seinen Bildern äußern. Die künstlerischen Resultate des Malers sind zu diesem Zeitpunkt Bilder von unfassbarer Schönheit und von singulärer, sinnbildlicher Eindringlichkeit.

Je nach dem, aus welcher Seinsperspektive oder besser noch, aus welchem empirischen Sinnfeld¹¹ der Betrachter des Bildes die Katze betrachtet, sieht er das streunende Haustier und dessen komplexe Wesenszüge immer variabel. Jeder einzelne Rezipient des Stillebens sieht das Bild also anders; und das allein schon deshalb, weil jeder Mensch, in dem was er tut, sei er Architekt, Zimmermeister oder Astronaut, über einen unterschiedlichen Erfahrungshintergrund verfügt und ein Kunstwerk aus einem anderen Blickfeld oder auch in einem anderen Sinnfeld sieht und analysiert.

Mit der Philosophie Edmund Husserls können wir schließlich - vielleicht auch durch den vielansichtigen Blick auf ein künstlerisches Phänomen mit einer gleichsam den Gegenstand durchdringenden Aporie - die verschiedenen gestaltreichen Variationen in Versinnbildlichung und Symbolsprache des Malers entdecken. Der Philosoph Ernst Cassirer (1874-1945) verstand das als eine Kraft der Erzeugung, die den bloßen passiven Empfindungs- und Wahrnehmungsinhalt in einen aktiven kommunizierenden symbolischen Inhalt umgestaltet. Die passive Rezeption eines Bildes wandelt sich über die sinnbildliche Form, z. B. durch Anschauung der symbolischen Form jener schwarzen Katze, in etwas Bewegliches um, das aus dem Bildinneren uns gleichsam lebendig und aktiv entgegenstrebt.¹²

Erst durch die vielfältige, rätselhafte Symbolik in der Malerei des Künstlers entsteht diese einzigartige, vom Kunstwerk selbst dem Betrachter entgegenstrebende, ihn bewegende, mit ihm kommunizierende Bildaktivität. Das ist vermutlich zunächst einer der vielen Gründe, warum die Werke Felix Nussbaums faszinieren, uns bewegen und ergreifen, weil sie sich aktiv mit unserer eigenen Lebenswelt verknüpfen und assoziieren.

¹¹ Markus Gabriel entwickelt innerhalb dieses Werkes seine beeindruckende Sinnfeldtheorie. Vgl. Gabriel, Markus, *Warum es die Welt nicht gibt?* Berlin 2014.

¹² Cassirer, Ernst, *Der Begriff der symbolischen Form im Aufbau der Geisteswissenschaften*, in: *Wesen und Wirkung des Symbolbegriffs*, Darmstadt 1983, S. 169 ff.

Die menschliche Kreatur und das Absurde

Zweites Essay

Geschwister im Geiste

Felix Nussbaum (1904-44)

mit Albert Camus (1913-1960) gesehen



„Der Flüchtling I, Europäische Vision 1939“, Öl auf Leinwand, 60 x 74 cm

Felix Nussbaum Haus

Osnabrück

I

1939

Ursachen eines epochalen Werkes

Felix Nussbaum befand sich 1939 bereits mehrere Jahre im Exil und auf der Flucht vor dem nationalsozialistischen Regime in Deutschland. Er lebt im belgischen Exil, als er die Idee für die „*Europäische Vision*“ hat. Eine Rückkehr nach Deutschland ist wegen der antisemitisch geprägten, politischen Hetze der Nationalsozialisten seit ca. 6 Jahren nicht mehr möglich. Seine Eltern und sein Bruder Justus, mit Frau und Tochter, befanden sich jetzt als Flüchtlinge in Amsterdam, weil ein Leben für über Jahrhunderte assimilierte Juden in Deutschland zu diesem Zeitpunkt einer Todesverurteilung mit sofortiger Vollstreckung gleichzusetzen war. Der 2. Weltkrieg hat noch nicht begonnen; aber Angehörige jüdischen Glaubens wurden, seitdem die Nationalsozialisten regieren, gesellschaftlich verfemt, verfolgt und verachtet. Es ist beängstigend und zugleich alarmierend, wie die Nazis in einer vergleichsweise kurzen Periode ihre grauen Theorien aus „*Mein Kampf*“¹³ in die Praxis umsetzen konnten. Die Gründe und Voraussetzungen für die Funktionsfähigkeit einer mehrheitlich kritiklosen Duldung der unsäglichsten und bodenlosen Behauptungen des Pamphletes „*Mein Kampf*“, das im Dritten Reich ein Bestseller war, sind bis heute für die moderne Geschichtsschreibung weder begreiflich, noch kausal begründbar. Das ist sehr oft auf eine fehlerhafte Benennung der Ursachen zurückzuführen..

1939, in dem Jahr, als Felix Nussbaum die Idee zur „*Europäischen Vision*“ entwickelte, war Österreich schon ein Jahr an das Deutsche Reich annektiert. Dieses Jahr beschreibt darüber hinaus den Höhepunkt der aggressiven und chauvinistischen Expansionspolitik Hitlers, kurz vor Kriegsbeginn, am 1. September, und die größtmögliche Ausgrenzung und Zerstörung der einst so wichtigen und unerlässlichen jüdischen Kultur in Deutschland und in Österreich. Es markiert aber auch die Halbzeit von Hitlers hässlichem Verbrecherregime. Der 2. Weltkrieg ist mit einer gnadenlosen Propagandamaschinerie durch das Ministerium Joseph Goebbels in Vorbereitung und nicht mehr in weiter Ferne.

¹³ Hitler, *Mein Kampf*, Erstausgabe Juli 1925. Bis 1944 wurde der Band ca. 10,5 millionenfach verkauft. *Mein Kampf* galt als Bestseller des Dritten Reiches. Das Buch wurde auch zu Hochzeiten verschenkt.

Vgl. Hitler, *Mein Kampf*, Eine Kritische Edition, 2 Bde, Im Auftrag des Instituts für Zeitgeschichte, München, Berlin 2016.

II

Von der Stigmatisierung der Juden zur „Europäischen Vision“

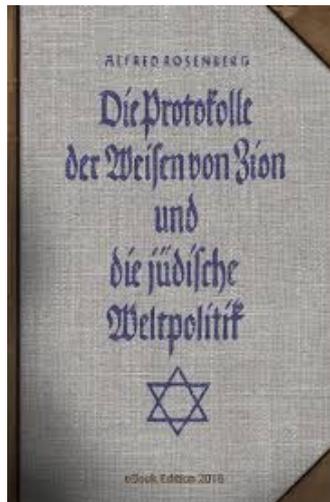


Abb. 10 Ausgabe 1923 von Alfred Rosenberg

Ein derart absurdes Regime, wie das nationalsozialistische, suchte zu seiner Rechtfertigung ein Feindbild. Die Legitimation einer Sündenbocktheorie, auf die man ein derartiges Lügengebäude aufbauen konnte, war schriftlich in Hitlers „*Mein Kampf*“, 1925, in einer unmissverständlichen, skrupellosen Deutlichkeit ausgesprochen. Zur Vorbereitung der größten Kriegsverbrechen in der Weltgeschichte bezieht sich der Diktator in „*Mein Kampf*“ auf die banalen und billigen Verschwörungstheorien über die jüdische Diaspora in der antisemitischen Abhandlung „*Die Protokolle der Weisen von Zion*“ (Abb. 10).¹⁴ Aus der plump gefälschten Schmähschrift „*Der Protokolle der Weisen von Zion*“ erklärt sich nun auch die Motivation des geblendeten Diktators, aus der er seine gewissenlosen Handlungen schon bald legitimieren wird.

¹⁴ Diese Protokolle sind ein Machwerk des modernen Antisemitismus, das vom zaristischen Geheimdienst während der Dreyfuss Affäre um die vorletzte Jahrhundertwende fabriziert wurde. Nach Ansicht mancher Herausgeber soll sogar Theodor Herzl den Text auf dem 1. zionistischen Weltkongress 1897 verlesen haben. Der gefälschte Text beinhaltet gnadenlose Selbstverleumdungen und Beleidigungen des jüdischen Volkes und gilt heute als eine der Ursachen für den Antisemitismus im 20. Jahrhundert. Auch der NS- Chefideologe Alfred Rosenberg brachte schon 1923 eine Ausgabe der „Protokolle der Weisen von Zion“ auf den Markt.

Die menschliche Kreatur und das Absurde

In einem weiteren Schritt wird deutlich, wie lebensgefährlich ungeprüfte Falsifikate bis in die heutige Zeit der so genannten „Fake News“ sein können. Es bleibt bis heute ein Rätsel, warum die damals zeitgenössische, seriöse Geschichtswissenschaft in den späten 20er Jahren keinen redlichen Versuch unternahm, diese Protokolle in aller Deutlichkeit als gemeine und betrügerische Fälschung zu überführen. Das deutsche Volk hatte die grob fahrlässig und vorsätzlich ungeprüfte Täuschung, auch über Hitlers primitive Pamphletschrift „*Mein Kampf*“, millionenfach, wohl wollend und billigend in Kauf genommen.

Auch der trügerische Schein der gefälschten „*Der Protokolle der Weisen von Zion*“ wurde bei stark antisemitisch konditionierten Ideologen, wie z. B. Alfred Rosenberg¹⁵, die sich nicht selten fälschlicherweise als legitime Geschichtswissenschaftler im *Dritten Reich*¹⁶ ausgaben, oft aus einer dämonischen Hybris heraus, ungeprüft als echt anerkannt. Schließlich wurde erst über die massenhafte Verbreitung von „*Mein Kampf*“ der Glaube an die Echtheit dieser unsäglichen Protokolle verbreitet. Dieser ungeprüfte Glaube führte nun zur Anerkennung der Schrift vom einfachen Arbeiter bis zu den universitären Eliten des *Dritten Reiches*. Es folgten die Einführung der rassistischen „Nürnberger Gesetze“, 1935, und die brutale und blutige Aktion der antisemitischen, von den Nazis so, voller Zynismus, benannten „*Reichskristallnacht*“, 1938, in der sämtliche Synagogen in Deutschland und Österreich zerstört wurden. Die Rechtfertigung jener teuflischen Handlungen basierte auch auf dem gefälschten Pamphlet „*Die Protokolle der Weisen von Zion*“, auf das sich Hitlers rassistischer Chefideologe Alfred Rosenberg, Herausgeber jener Protokolle, im Kern bezog. Die erneute Stigmatisierung der Juden wurde so schon in den frühen 20er Jahren des 20. Jahrhundert wieder in Gang gesetzt und konnte in Deutschland und Österreich von den Widersachern des Regimes nicht mehr rechtzeitig aufgehalten werden.

Das Volk, die Masse, glaubte jetzt schon wieder an die fast 2000 Jahre lebende Legende aus den vier Evangelien über den Verrat an den Menschenlernerlöser durch *Judas Iskariot*, der im christlich, analphabetisiert geprägten Mittelalter weiter kultiviert wurde. Jene christliche Sündenbocktheorie verwandelte sich im Laufe der Zeit zu einem mörderischen Rassismus. Ohne den wäre die, auf ein Feinbild basierende ideologische Konstruktion jenes totalitären Systems der Nationalsozialisten, in sich zusammengebrochen. Die Figur des *Judas Iskariot* (Abb. 11) wurde in der christlichen Ikonografie fast zwei Jahrtausende lang ausschließlich negativ stigmatisierend, als gna-

¹⁵ Alfred Rosenberg (1892-1945) war während der Weimarer Republik und im Nationalsozialismus einer der führenden Ideologen des Nationalsozialismus. Weiterhin wurde er später als Leiter des nach ihm benannten ERR Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg, bekannt und war dort für den massenhaften Raub und die barbarischen Plünderungen von Kunstgütern aus jüdischen Sammlungen in Europa verantwortlich. Er wurde 1945 im Rahmen der Nürnberger Prozesse zum Tode verurteilt und in Nürnberg gehängt.

¹⁶ Es handelt sich hier um eine erfundene Wortschöpfung der Nazis, die sich in ihrem verblendeten Größenwahn unmittelbar in der Erbfolge des Hlg. Römischen Reiches und des gescheiterten wilhelminischen Kaiserreiches verstanden.

Die menschliche Kreatur und das Absurde

denlos, bestechlicher Verräter dargestellt.¹⁷ Da mag das Fresko von Leonardo da Vinci (1452-1519) in der Darstellung des Apostels noch als äußerst gemäßigt gelten. Die Macht dieser oft von überschäumendem Hass erfüllten Bilder, die diesseits der Alpen bereits im 15. Jahrhundert und auch schon früher im Auftrag der katholischen Kirche entstanden sind und aus ihrer suggestiven und trügerischen Kraft bis heute andauert, führte nun auch zum verblendeten Wahn und Irrtum des Antijudaismus im 20. Jahrhundert. Unter dem brutal, ideologisch gleichgeschalteten und infolgedes-

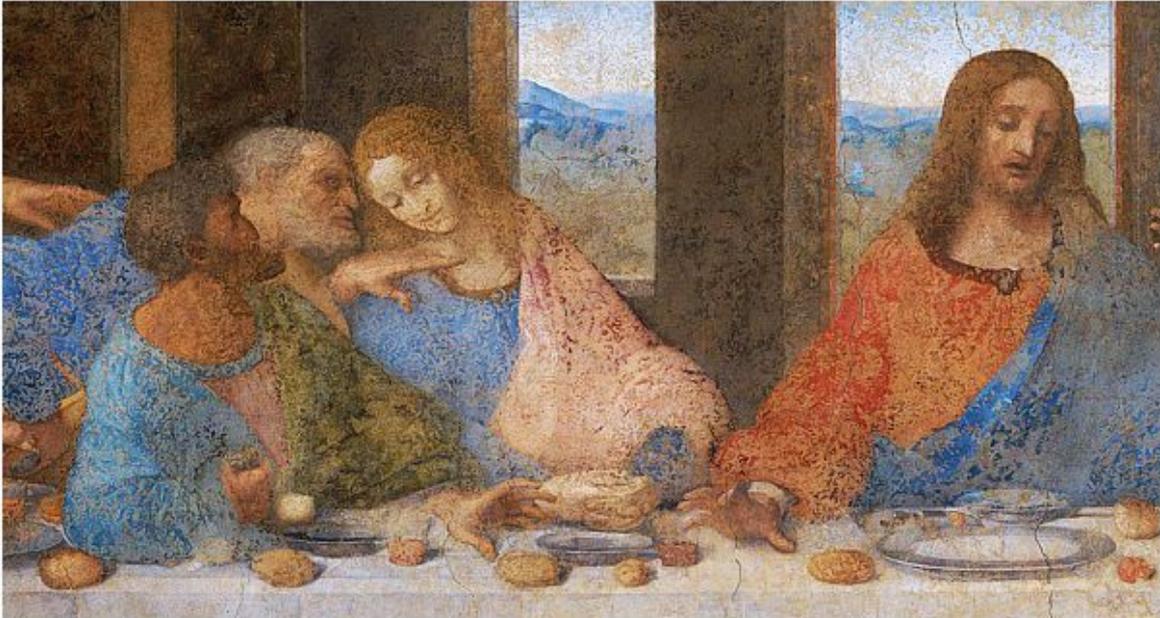


Abb 11. Leonardo da Vinci, Das letzte Abendmal, Seccotechnik, 1492-98, Santa Maria della Grazie, Mailand
Ausschnitt: v.l.n.r. Die Apostel Judas Iskariot, Petrus, Johannes mit Christus

sen auch verblendeten Hitlerregime galten Angehörige der jüdischen Diaspora jetzt als Weltverschwörer und waren staatlich legitimierte Ursache für Massenarbeitslosigkeit und Weltwirtschaftskrisen. Eine totalitär faschistische, ethnozentrische Rassenideologie kam eben ohne ein derart verabsolutiertes Feindbild, in Form einer tödlichen Dialektik, nicht aus.

Dieser stark anwachsende Antisemitismus entfaltete sich schon über die infame „Dolchstoßlegende“, bei der den jüdischen Teilnehmern am 1. Weltkrieg unterstellt wurde, sie seien für den verlorenen Krieg und den Untergang des wilhelminischen Reiches verantwortlich - sie seien gleichsam dem deutschen Militär in den Rücken gefallen. Es waren insbesondere die patriotischen Juden, übrigens auch die jüdischen Intellektuellen, wie z. B. Martin Buber (1878-1965), die für ihr Vaterland voller Stolz in den 1. Weltkrieg zogen. Ihnen wurde dann schließlich mangelnde Kampfbereitschaft unterstellt; sogar und das ist infam und absurd, die Schuld am verlorenen

¹⁷ Die Figur des Judas scheint eine Inszenierung der Synoptiker zu sein. Der Kreuzestod ist ja ein Erlösertod, der durch Judas erst ermöglicht wurde. Entscheidend ist aber, dass die Macht der Bilder in der christlichen Kunst, über Jahrhunderte geltend, ihn als Verbrecher und Verräter stigmatisiert haben.

Krieg gegeben. Schließlich waren es die *Versailler Verträge*, für deren schlechte Vertragsverhandlungen jüdische Teilnehmer fälschlicherweise verantwortlich gemacht wurden. Es folgte das ungeheuerlich feige Attentat einer rechtsradikalen Gruppierung auf den sehr beliebten Außenminister Walter Rathenau, 1922, und die mangelnde Konsequenz bei der Bestrafung der Täter durch eine, nicht nur fadenscheinig antisemitisch geprägte Justiz, in der Weimarer Republik. Nicht allein die Schwächen der Weimarer Verfassung machten eine Gewaltherrschaft unter Hitlers Ägide schließlich möglich, sondern die pandemische Ausbreitung eines gefährlichen, von Lügen und Verschwörungen durchsetzter Antisemitismus.

Hitler konnte und wollte man, und das nicht allein aus jüdisch, intellektueller Perspektive, zunächst einfach nicht ernst nehmen. Man machte sich über ihn als Karikatur im *Slapstick*-Format à la Chaplin lächerlich oder bezeichnete ihn manchmal treffend als „*Exkrementalvisage*“, ausgestattet mit einer bizarren Motorik und Stimme eines Eunuchen als Redner.¹⁸

Das Bild „*Europäische Vision*“ von Felix Nussbaum wird 1939 zu einem symbolischen Sinnbild, sogar zu einem bündelnden Spektrum dieser gesamten verhängnisvollen Entwicklung. Die dort in sich kauernde Figur, der Flüchtling, verkörpert die Absurdität der rassistischen Verfolgung, die von Hitlers Schergen schon mehr als ein Jahrzehnt kalkuliert und in Vorbereitung war. Der Flüchtling weiß, wie Josef K. in Franz Kafkas unvollendetem Roman „*Der Prozess*“¹⁹ nicht, warum er wie ein Ausgestoßener behandelt wird. Es gibt kein redliches Motiv, keinen fassbaren, zu begreifenden Grund, sondern, wie bereits geschildert, nur eine Ansammlung von Verschwörungen, Lügen und Fälschungen, die zu einer solchen Vorverurteilung führten. Der Flüchtling ahnt, dass die innere Nacht, die über ihn verhängt wird, kein Ende hat. In dieser Situation stand das Schicksal des Künstlers Felix Nussbaums zu diesem Zeitpunkt stellvertretend für Millionen anderer Menschen.

Der barbarische Vernichtungskrieg, vor allem der industrialisierte Völkermord, der sich in Vernichtungslagern wie Auschwitz, Treblinka, Sobibor und Chelmo ereignete, war 1939 noch vom deutschen Verbrecherregime in Planung. Jedoch für feinfühligere, von saturnischer Melancholie²⁰ geprägte Künstler, wie es Felix Nussbaum in dieser unvergleichbaren, beispiellosen Art gewesen ist, hatte sich dieser entsetzliche Völkermord schon fühlbar, in greifbarer Gestalt angekündigt.

Der gleichsam ausnehmend empfindsame Künstler sah in seiner Bilderwelt den Genozid, die *Shoah* mit einer äußerst sensibel prophetischen Eingebung schon frühzeitig im belgischen Exil vorher.

¹⁸ Vgl. Amos Elon, *Zu einer anderen Zeit, Porträt der jüdisch deutschen Epoche*, Kapitel 9 und 10, München 2002.

¹⁹ Vgl. Franz Kafka, *Der Prozess*, Erstveröffentlichung, Leipzig 1925.

²⁰ Vgl. Albrecht Dürer *Melencolia I* und dazu weitere Literatur: *Saturn und Melancholie*, Raymond Klibansky, Erwin Panofsky und Fritz Saxl, Frankfurt am Main 1992.

III

Europäische Vision



Abb. 12 Felix Nussbaum, Der Flüchtling I, Europäische Vision 1939, Öl auf Leinwand, 60 x 74 cm

In magischer Untersicht ragt eine weiße Tischbahn, die vorderseitig durch den unteren linken Bildrand deutlich angeschnitten ist, schräg von links kommend, gleichsam in weitwinkelig cineastischer und fluchtartiger Prägung, in das Bild hinein. Diese äußerst starke anamorphotische Untersicht führt dazu, dass man als Betrachter, von dem sich extrem perspektivisch verengenden Bildraum, angezogen wird. Man gleitet also raumzeitlich in das Bildgeschehen hinein und taucht so in die „*innere Wirklichkeit*“ der kargen, von endzeitlicher Leere geprägten Atmosphäre, hinein. Die reale Welt des Betrachters verknüpft sich an jener Stelle auf diese Weise magnetisch anklingend mit der, innerhalb des Bildes.

Schon Johannes Vermeer van Delft (1632-1675) arbeitete im 17. Jahrhundert mit dem Kunstgriff eines *Repoussoirs*²¹, indem er nicht selten einen

²¹ Ein Repoussoir ist ein im Vordergrund eines Gemäldes platziertes Objekt, das durch seine übergroße Darstellung im Verhältnis zum Rest der dargestellten Objekte eine Verstärkung des Tiefeneindrucks bewirkt.

Die menschliche Kreatur und das Absurde

vom unteren Bildrand angeschnittenen leeren Stuhl oder auch einen opulent plastisch teppichbedeckten Tisch (Abb.13) in antastbarer Nähe im Vordergrund platzierte. So bot der zum Greifen nahe Tisch oder Stuhl im Vordergrund, suggestiv gesehen die Möglichkeit, innerhalb des Bildraumes präsent zu sein und auf diese Art unmittelbarer Zeuge des Geschehens zu werden. Wie mit einer Zeitmaschine gleitet man ebenso bei Felix Nussbaum über das Instrument des im Vordergrund angeschnittenen Tisches zurück in jene Zeit und wird angesichts des Kunstgriffes unmittelbarer Zeuge der



Abb. 13 Johannes Vermeer, 1632-1675, Schlafendes Mädchen, Öl auf Leinwand, 87,6 x 76,5 cm, Metropolitan Museum of Art, New York

nun schon mehr als acht Jahrzehnte zurückliegenden Epoche der Barbarei und des Grauens. Innerhalb dieses perspektivisch verzerrten Raumes steht auf jener weißen Tischbahn zentral ein Globus, auf dem sich vorderseitig ein vernebelter Schatten in Richtung Osten über Europa zu legen scheint (Abb.12). Der Globus wirft einen bedrohlichen und unheimlichen Schlag Schatten nach hinten. Am fluchtenden Ende des Tisches sitzt ein von Erschöpfung und Resignation gezeichneter Mann, der die Hände, im Gestus stark erleidender Ohnmacht, vor sein Gesicht hält. An seiner Seite befinden sich ein Beutel mit Proviant und ein Wanderstock. Gegenüberliegend ist der Raum über eine bogenförmige Toröffnung nach außen geöffnet. Eine karge, hügelige Wüstenlandschaft ist dort zu sehen und Krähen ziehen am Horizont umher. Eine perspektivische Fluchtlinie beschreibt die rechte Kante der Tischbahn. Sie mündet bei der verbitterten Kreatur am Ende des

Die menschliche Kreatur und das Absurde

Tisches. Jene Kreatur ist Gefangene ihrer selbst. Sie befindet sich wie in Quarantäne, ein Ausnahmezustand, der bei Seuchen wie Pest oder Cholera verhängt wird. Dieser Zustand des besonderen Weltschmerzes und der inneren Melancholie, der die in sich kauernde Existenz an dieser Stelle deutlich kennzeichnet, ist bei William Shakespeare im „*Kaufmann von Venedig*“, um 1600, im Kern getroffen: „*Die Traurigkeit kommt aus der Tugend der Empfindlichkeit für das Unrecht in der Welt.*“²² Jene, von barbarischem Unrecht geprägte Welt wird treffend durch den unheimlich, halb verschatteten Erdplaneten, symbolisiert. Die Welt ist aus dem Lot geraten, weil die Erdkugel auf einer schrägen Tischbahn steht, auf der sie jederzeit vorderseitig, dem Betrachter entgegen, hinunter gleiten könnte.

Die Weltkugel ist von einem brüchigen, voller alter Lebenslinien, erd- und sandfarbenen, archaisch gezeichnetem Gemäuer, räumlich umschlossen, die sie durch die starke Verkürzung des Raumes fast klaustrophobisch einengt. Eine bogenförmige Öffnung führt am Horizont in eine karge, apokalyptische Wüstenlandschaft mit vereinzelt angedeuteten, wohl vertrockneten Baumstümpfen. Es gäbe sogar für die in sich kauernde kleine Kreatur einen Ausweg, weil das bei Felix Nussbaum oft erzählende, also narrative, altertümlich und brüchig wirkende Gemäuer durch jenen Torbogen unverschlossen ist. Auch dieser Ausweg würde sich als absurde Alternative herausstellen, denn auch vor den Toren fliegen in bedrohlicher Art Krähen in einer kargen und unwirtlichen Wüstenlandschaft umher – Aßfresser, die im übertragenen Sinne die Reste von Toten auflesen könnten.

Die Kreatur und die Erdkugel befinden sich schließlich in einem kargen, verödeten Raum, der die besondere beklemmende Eingeschlossenheit der Figur und der gesamten Welt offenbart. Es kündigt sich in der „*Europäischen Vision*“ die katastrophale Ahnung eines apokalyptischen Weltkrieges, sowohl im mikrokosmischen Wesen des Einzelnen, als auch im erweiterten Makrokosmos über die Erdkugel, an. Die winzige, in sich kauernde Figur am Ende des Tisches wirkt wie gelähmt, ein schockartiger Zustand, in der sich die Welt in ihrem Kopf als Labyrinth nachzeichnet, aus dem es kein Entkommen, keinen roten Ariadnefaden mehr gibt.

Das Bild „*Europäische Vision*“ ist eine Ausnahme unter den späteren Werken des Künstlers, weil es die beängstigenden Unwägbarkeiten, mit denen Exilanten auf der Flucht stets zu rechnen haben, im Allgemeinen und Besonderen beschreibt. Der Künstler Felix Nussbaum hat in späteren Bildern immer dem äußeren Terror nahezu heldenhaft, kämpferisch und mutig, in uneitler Manier die Stirn geboten.

²² Vgl. William Shakespeare, *Der Kaufmann von Venedig*, Erstveröffentlichung um 1600.

Verfilmung 2004 mit italo-amerikanischen Schauspieler und Oscarpreisträger Al Pacino, der Shylock, den jüdischen Geldverleiher darstellt.

IV

Der Mensch - umsäumt von Mauern -
und das Absurde

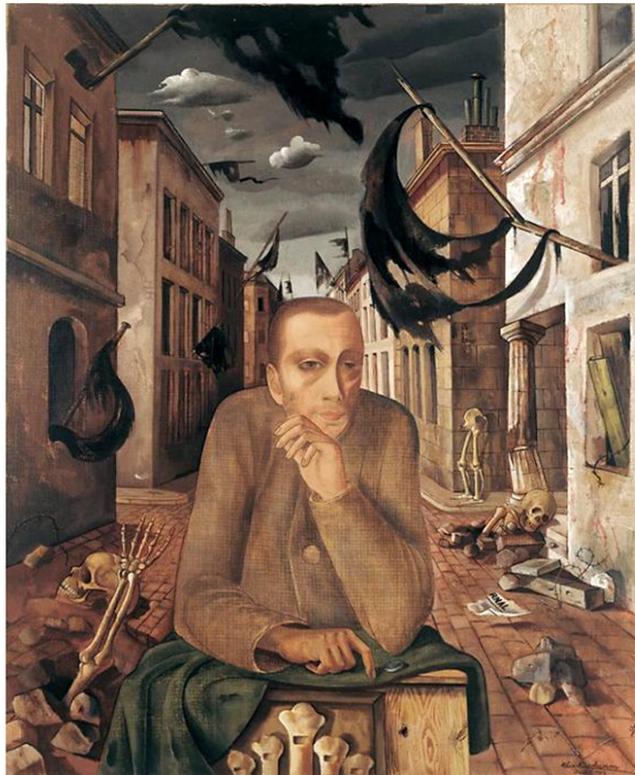


Abb. 14 Felix Nussbaum, Orgelmann, 1942/1943, Öl auf Leinwand, 102 x 83 cm,
Felix Nussbaum Haus Osnabrück

In transparenter, nahezu kristallförmiger Gestalt wird an dieser Stelle erneut erkennbar, dass Felix Nussbaum zu jener Zeit gleichberechtigt an einer Bildidee oder an einem Bildgedanken gearbeitet hat, den zeitgleich einer der berühmtesten Philosophen, Essayisten und Humanisten des 20. Jahrhunderts leidenschaftlich in seinem literarischen Werk und in seinem philosophischen Denken aufnahm und vorangetrieben hat: Albert Camus in seinem Roman „Die Pest“²³. In dem Roman wird die Situation der hilflosen Bevölkerung in einem von der Welt abgeschnittenen Ort beschrieben, in

²³ Die Idee zu dem Roman kam Albert Camus schon während des 2. Weltkrieges. Der Roman wurde aber erst 1947 veröffentlicht. Vgl. Albert Camus, Die Pest, , Edition Gallimard, Paris, 1947. Neu aufgelegt: Rowohlt Verlag, Reinbek bei Hamburg, 1998.

Die menschliche Kreatur und das Absurde

dem jeder auf seine Art gegen die Seuche ankämpft oder sie einfach nur erduldet und erleidet. Camus benutzt die Metapher der Pest für die Absurdität oder die Krankheit des Krieges, für das unsägliche Leid, die Folter und die Ermordung. Zeitgleich arbeitete Felix Nussbaum an dem nahezu deckungsgleichen, gleichsam synästhetischen Gedanken bei der atmosphärischen Gestaltung zum „Orgelmann“ (Abb.14). In dem Essay „*Der Mythos, des Sisyphos*“²⁴, das dem Roman „*Die Pest*“ vorausgeht, versucht Camus noch mit Groll der Versklavung die Stirn zu bieten. In dem Roman „*Die Pest*“ ist, trotz des Überlebens des Protagonisten Dr. Rieux, eine kraftlos, lethargisch an klingende Lähmung der Menschen zu beobachten. Diese, durch Krankheit



Abb. 15 Felix Nussbaum, Trauriges Paar, 1943, Öl auf Leinwand, 62 x 49 cm,
Felix Nussbaum Haus Osnabrück

oder auch Krieg verursachte Lähmung einer ganzen Zivilisation, verkörpert an dieser Stelle der kleine, in sich kauernde Mann, am Ende des Tisches (Abb.12). Die besondere Perspektive, die Nussbaum an dieser Stelle sogartig, trichterförmig über die weiße Tischbahn in cineastischer Art darzustellen vermochte, erdrückt die sitzende Figur nahezu existenziell. Sie kauert vor sich hin und weiß keinen Ausweg mehr.

Das umliegende Gemäuer, das Strukturen wie brüchige Lebenslinien archaisch nachzeichnet, wirkt durch die Verzerrung des quaderförmigen Raumes bedrohlich und unreal. Der verschobene schräge Raum, aus dem alles durch das starke Gefälle zum Betrachter herausfallen müsste, unterjocht die

²⁴ „*Der Mythos des Sisyphos*“, Eine absurde Betrachtung, Gallimard Paris, 1942.

Die menschliche Kreatur und das Absurde

winzige Figur und zeigt so, symbolisch, ihre existenzielle Qual und geistige, ja auch körperliche Niedergeschlagenheit. Camus schreibt weiter, was dann nach der Beendigung der Epidemie oder des Krieges einsetzt, ist nicht die Nacht des Kampfes, sondern des Schweigens. Eine Stille, die einsetzt oder eine Art persönliche Kapitulation, eine Erschöpfung (Abb. 15), die trotz bislang gewonnenem Überlebenskampf, Körper und Geist lähmt und zum Stillstand bringt.²⁵ Sind nach dem Verhängen der Quarantäne die Tore geöffnet, verweilt der Mensch in den Mauern, weil er sich auch dort sicherer fühlt und sich, nach so langer Zeit der mentalen und körperlichen Gefan-



Abb. 16 Tizian, Der Mythos des Sisyphos, ca. 200 x 180 cm, Öl auf Leinwand, 1548/49, Prado Madrid

genschaft, nicht mehr hinaustraut. Der Mensch ist das innere und äußere Gefängnis, die Quarantäne, gewöhnt. In seinem Essay der „*Mythos des Sisyphos*“ schreibt Albert Camus das Kapitel mit dem Titel „*Die absurden Mauern*“. Diese Mauern sind für Camus Sinnbilder, Metaphern für eine eingeschränkte Erkenntnis des Geistes, die wir selbst aufbauen müssen, um uns vor dem Irrationalen, vor allem, was wir nicht verstehen, vor der Absurdität des Todes zu schützen.²⁶ Sie können aber auch für die Quarantäne und Krankheit stehen und metaphorisch die Absurdität des Krieges und die vernichtende Rassenideologie der Nazis veranschaulichen. In vielen

²⁵ Vgl. Vgl. Albert Camus, *Die Pest*, Reinbek bei Hamburg 1998.

²⁶ Vgl. *Der Mythos des Sisyphos*, Kapitel *Mauern*, Reinbek bei Hamburg 2013, S. 40f.

Zitat: „...“, das der Mensch nichts klar sehen und genau erkennen könne, als die Mauern, die ihn umgeben.“

Die menschliche Kreatur und das Absurde

anderen Werken Felix Nussbaums sind diese kargen Mauern ein zentrales Leitmotiv (Abb.15). Diese trennenden Mauern sind ein wesentliches ikonografisches Leitmotiv der Bilder und oft durch ihre wechselhafte, brüchige Struktur mit archaischen, existenziellen Lebensspuren, Haarrissen, ja sogar Kreidezeichnungen versehen. Sie bieten Schutz, können aber auch Unüberwindbarkeit, Ghettoisierung, sowie körperliche, geistige Isolation und klaustrophobische Enge metaphorisch veranschaulichen.

Allein die zeitliche und räumliche Übereinstimmung von Kunst und Philosophie kann auf eine nicht mehr auszuschließende Gemeinsamkeit verweisen. Albert Camus und Felix Nussbaum waren Geschwister im Geiste, obwohl es keine unmittelbare Begegnung zwischen ihnen gab. In der Philosophie Albert Camus, auch in seinem Hauptwerk „*Der Mythos des Sisyphos*“, wird das Gesamtwerk von Felix Nussbaum in nahezu geistiger Übertragung,



Abb. 17 Felix Nussbaum, Selbstbildnis mit Judenpass, 1943, Ausschnitt, Öl auf Leinwand, 56 x 49 cm
Felix Nussbaum Haus Osnabrück, Felix Nussbaum Haus Osnabrück,
Sammlung der Niedersächsischen Sparkassenstiftung

fast bildhaft anklingend, reflektiert. Insbesondere in seinen Selbstportraits (Abb. 17) bietet Felix Nussbaum dem Unbegreiflichen, ja dem *Absurden*, noch einmal voller Trotz, mit heldenhaftem Mut und Aufbegehren, die Stirn. Diese Selbstportraits sind Zeugnisse einer edlen Heroik, wie sie der antike Dichter Homer (ca. 7./8. Jh. v. C.) in vielen seiner Mythen beschrieben hatte. Gleichsam mit dem Ariadnefaden schafft es der Künstler noch einmal, aus seinem eigentlich ausweglosen Labyrinth, zu fliehen. Vergleichbar mit dem verklavten Sisyphos, der umsäumt von Monstren Höllenqualen (Abb. 16) in der Unterwelt erleidet, sich aber immer wieder erneut aufrafft, den Berg, um der Freiheit willen, zu erklimmen, wohl wissend das er am Gipfel erneut scheitern wird, muss auch Felix Nussbaum, trotz seiner existenziellen Qualen, sein eigenes, ihn bedrohendes Monstrum mit den Mitteln seiner Male-

Die menschliche Kreatur und das Absurde

rei, innerlich bekämpfen und besiegen. Am Ende seiner philosophischen Schrift „*Der Mythos des Sisyphos*“ notiert Albert Camus: „*Der Kampf gegen Gipfel mag ein Menschenherz auszufüllen. Wir müssen uns Sisyphos als einen glücklichen Menschen vorstellen*“.²⁷ Wie Sisyphos, der dazu verurteilt ist, unablässig einen Felsblock den Berg hinaufzuwälzen, von dessen Gipfel der Stein, wegen seines eigenen Gewichtes, immer wieder herunterrollte, auch deshalb weil es keine grausamere Strafe als unnütze und aussichtslose Arbeit zu verrichten gibt (Abb.16), bestand bei Felix Nussbaum die qualvolle, erbarmungslose Bestrafung in der geistigen, körperlichen und auch räumlich dauerhaften und stets beängstigenden Quarantäne.

Der Maler versuchte auf diese Art, eben über jene für ihn selbst wohl therapeutisch anklingende Wirkung seiner späten Selbstportraits, in denen er diese spezifische kämpferische, uneitle Haltung des resistenten und aufbegehrenden Heros bewahrte, dem Bösen immer wieder die Stirn zu bieten. Indem der Künstler Bilder malte, war er nicht etwa ein glücklicher, vielleicht aber ein innerlich ausgeglichener Mensch, zumindest einer, der heldenhaft, wie Sisyphos, gegen das *Absurde* im Versteck der Dachwohnung, Rue Archimède, in Brüssel ankämpfte. Dadurch, dass Nussbaum bis zu seinem Verrat arbeiten, sich also weiterhin künstlerisch entfalten konnte, ist deshalb anzunehmen, dass er, wie Sisyphos, eine innere Ausgeglichenheit, trotz des innerlich und äußerlich quälenden Seelengefängnisses, spürte. Er konnte sich zumindest innerhalb seines Mediums, der Malerei, in geistiger Freiheit, wengleich auch nur noch in seiner spezifisch, verschlüsselt symbolischen Bildsprache, äußern.

Das existenziell *Absurde* als menschegegeben, gleichsam in heroischer Resilienz unausweichlich zu akzeptieren, den mühevollen Kampf immer wieder neu aufzunehmen, auch wenn das vermutlich am Ende scheitern wird, genau das sind die essentiellen Botschaften der Philosophie Albert Camus und die, der Bilder Felix Nussbaums. Sie verkörpern die leuchtend, strahlende Lichtseite des menschlichen Daseins, nicht dessen Schattenseite. Dieses strahlend epiphanische Licht ist in vielen Werken Felix Nussbaums zu erfassen und einzufangen (Abb. 4). Es zeigt die hoffnungsvoll, humanistische Gesinnung des Malers in einer unmenschlichen, von Barbaren beherrschten Zeit. Die Schönheit und die Aura dieser Bilder entsteht beim Künstler unter der Empfindung des tiefsten, eindringlichen Schmerzes (Abb.15), vermutlich sogar, wie noch zu zeigen versucht wird, in der Art einer „*michelangelischen terribilità*“²⁸. Darüber hinaus sind Nussbaums Bilder nun durch

²⁷ Vgl. Camus, Albert, *Der Mythos des Sisyphos*, Gallimard 1942, in neuer Übersetzung, Rowohlt Verlag, Reinbek bei Hamburg, 2013, S 145.

²⁸ Wir wissen, dass Michelangelo (1475-1564) beim Gefühl des tiefsten Schmerzes, bei Hungerleiden, Fieber und Krämpfen immer wieder zu künstlerischen Höchstleistungen befähigt war. Die Briefe, die er an seinen Vater schrieb, als er gerade 24-jährig seine weltberühmte *Pietà* schuf, belegen das. Diese besondere künstlerische Kraft, die sich im einzigartigen Ausdruck des Leidens dort bei Michelangelo entfaltete, nennt man *Terribilità*.

eine unendliche symbolische Vielfalt gekennzeichnet und kaum ins Sprachbegriffliche zurückzuübersetzen, sondern umfassen in verschiedenen Sphären das gesamte Wissen um das verhängnisvolle, verführerische Schicksal des bösen, schwächlichen Menscheinges. Diese Bilder sind, wie es Umberto Eco formulierte, so genannte „*epistemologische Metaphern*“²⁹. Sie zeigen gleichsam den signifikant mentalen Bewusstseinsstrom eines Künstlers. Felix Nussbaum war jetzt, wie im antiken Heldenepos derjenige, der das ihm feindlich gesinnte Monstrum, den Leviathan und die bösen Geister, die ihn quälten, mit Hilfe seiner heroischen Selbstportraits besiegte. Er war dem unüberwindbaren Berg oder dem monströsen Minotaurus in mentalen Sphären weit überlegen und wusste ihn innerlich mit seinem Bilderkosmos, ähnlich wie in Albert Camus' „*Der Mensch in der Revolte*“, intellektuell, ohne Blutvergießen zu bändigen, besiegen und schließlich sogar zu erlegen.

Nussbaums Selbstportraits sind Ausdruck von einer heroischen, uneitlen, nahezu unantastbaren Würde, die zeigen, dass der Künstler bis zuletzt mit seinen Bildern dem Bösen, gar dem *leviathanischen* Ungeheuer, wie *Kapitän Ahab* dem weißen Wal in Herman Melvilles (1819-1891) *Moby Dick* in existenzieller Manier die Stirn geboten hat. Albert Camus, selbst, spürte tiefe, seelenverwandte Verehrung für den großen amerikanischen Romancier. Camus widmete Melville, vielleicht sogar als den prophetischen Vordenker und Avantgardisten seines singular existenzialistischen Denkens, insbesondere in seiner philosophischen Schrift „*Der Mythos des Sisyphos*“, ein kleines, beeindruckendes Essay.³⁰

Der Künstler Felix Nussbaum und sein Werk sind schon heute ein Mythos. Als sein Leben endete und der Maler äußerte „*Wenn ich untergehe, lasst meine Bilder nicht sterben*“, kamen seine Bilder, wie bei der Bergung eines Schatzes oder Phoenix aus der Asche, erst ein Vierteljahrhundert später wieder zum Vorschein.

In der analytischen Unterscheidung, Kennzeichnung und Charakterisierung der vier verschiedenen Temperamente spricht man im Falle der *Melancholie*, die den in der norddeutschen Stadt Osnabrück aufgewachsenen Künstler in seinen Wesenszügen zutreffend beschreibt, oft von der Qualität bestimmter seherischer Kräfte. Sein Temperament war zuweilen düster, dunkel, visionär und konnte auch, wie noch im folgenden Essay zu zeigen versucht wird, ein apokalyptisches Szenario im Geiste vorzeichnen.

Genau das vermochte Felix Nussbaum 1939 auch mit dem Bild „*Europäische Vision*“ zum Ausdruck zu bringen. Vorausahnend, dass sämtliche jüdische Familien, um dem sicheren Tod zu entkommen, Deutschland verlassen mussten, entwickelte Nussbaum jetzt diese Komposition für ein zeitloses ikonisches Bild von äußerst intensiver Leucht- und Strahlkraft und elegischer Emphase.

²⁹ Vgl. Eco, Umberto, *Das offene Kunstwerk*, Frankfurt am Main, 1978.

³⁰ Vgl. Albert Camus, ein Nachwort, in: Herman Melville, Billy Bud, Zürich 2019, S. 143 ff.

Die menschliche Kreatur und das Absurde

Drittes Essay

**Saturnische Melancholie
in alpträumhafter Quarantäne**

Felix Nussbaum, Albrecht Dürer (1471-1528) und Franz Kafka (1883-1924)



Felix Nussbaum, „Stilleben mit schwarzer Katze“, 1940,

Öl auf Leinwand, 74 x 55 cm

Felix Nussbaum Haus

Osnabrück

I

Das Unheimliche



Abb. 18 Caspar David Friedrich, Eismeer, 1823-24, Hamburger Kunsthalle

In Felix Nussbaums Werkgruppe der späten Stilleben ist ein Phänomen zu beobachten, das man beim ersten Augenschein mit einer Verschlüsselung oder Kodierung der Welt umschreiben könnte. Etwas Mysteriöses, gar Unerklärliches und Beängstigendes schwingt hier oft atmosphärisch als dunkle und melancholische Stimmung mit. Als ein Schlüsselwerk innerhalb dieser Werkgruppe der Stilleben gilt das Nachtbild „*Stilleben mit schwarzer Katze*“ aus dem Jahr 1940 (Abb.19).

Der Bildraum wird in diesem rätselhaft wirkenden Hochformat von einem in die Tiefe greifenden Mitternachtsblau dominiert, das sehr subtil monochrom abgestuft die kalte und seelenlose Stimmung, die in dunkler Atmosphäre über das Stilleben herrscht, hervorhebt. Alles wirkt bei einer ersten Betrachtung zunächst kalt, eisig und bedrohlich, wie etwa auch zum Beispiel die frostige Stimmung in zahlreichen Eislandschaften Caspar David

Die menschliche Kreatur und das Absurde

Friedrichs (1774-1840), mehr als ein Jahrhundert zuvor (Abb.18). Bei Friedrich, der bei dem vergeblichen Versuch seinen Bruder zu retten, ihn unter kaum fassbar tragischen Umständen im Eis verlor,³¹ ist die Unzähmbarkeit der gewaltigen Natur in bedrohlicher Untersicht gleichsam in zauberhafter Grausamkeit, emblematisch dargestellt. Insbesondere vor dem Hintergrund seines traumatischen Verlusterlebnisses mit tödlichem Ausgang wirkt jetzt jene stark frontale, perspektivisch weitwinkelig angelegte Untersicht auf die tektonisch, in sich zerbrechliche Kraft der Eislandschaft sehr beunruhigend und gefährlich.

Die Atmosphäre in diesem Werk wird bei Caspar David Friedrich dennoch von dem Gefühl einer beseelten, pantheistisch durchdrungenen und von elegisch romantizistischer Stimmung dominiert. Dieses Szenario ist von Friedrich in jener spezifisch melancholischen Gestalt einer perspektivisch grenzenlosen Unendlichkeit erdacht und entworfen worden. Der Gedanke dieser grenzenlosen Unendlichkeit ist ein zentrales Merkmal in Religion, Musik, Philosophie und Literatur in der Epoche der Romantik in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts.

In Felix Nussbaums Bilderkosmos verhält es sich mehr als ein Jahrhundert später nahezu spiegelbildlich. Dargestellt ist hier, mit den symbolischen Mitteln einer indirekten und verfeinerten Metaphorik, die Unzähmbarkeit des gewalttätigen Menschen in einer ab sofort unendlich unbeseelten, nach außen durch unüberwindbare Mauern, klaustrophobisch begrenzten und verschlossenen Welt.

Versinnbildlicht wird das kaum begreifbar Böse in dem nachstehend zu analysierenden Stilleben auch durch eine seltsame, steif stehende, hölzerne Katze, die rätselhaft, vielleicht sogar in bizarrer Verwandlung und in hölzernen verpuppter Starre den Betrachter in mysteriöser, gleichsam absurder Manier frontal anstarrt.

Was auch immer Caspar David Friedrich und Felix Nussbaum als Künstler darüber hinaus verband - beide hatten zumindest ein zuweilen düsteres, schwermütiges, also melancholisches Temperament.

Wie aber ist das beängstigende Nachtbild „*Stilleben mit schwarzer Katze*“, bestehend aus vielen, offenbar kurios aneinander gereihten symbolischen Versatzstücken, zu entschlüsseln und zu dechiffrieren?

Was leistet das Stilleben als Kunstwerk und beinhaltet das Bild eine Botschaft, die uns der Künstler in zum Schweigen verurteilter Isolation im belgischen Exil hinterlassen wollte?

³¹ Caspar David Friedrich verlor seinen Bruder beim Schlittschuhlaufen, als dieser versuchte, ihn selbst aus dem Eis zu retten. Friedrich hat dieses Trauma nie überwunden. Die in Untersicht dargestellten Eislandschaften zeugen davon. Seine angeborene Schwermut und Melancholie verschärfte sich dadurch immens. Vgl. Thieme Becker, Band 11/12, S. 464ff., Seemann Verlag Leipzig, 1999.

II

Der Alptraum



Abb. 19 Felix Nussbaum, Stillleben mit schwarzer Katze, 1940

Das bizarr, dubios, unheilvoll und von weißem Mondlicht absurd verklärte Gegenstandsensemble besteht innerhalb des dargestellten Bildraumes aus einer zylindrisch in die Vertikale strebenden Leinwandrolle, einer weißen Schale, einer in grauen Farbtönen gemalten Vase und einer Weckeruhr, auf welcher der Stundenzeiger, eine Stunde nach Mitternacht anzeigt. Im zentralen Blickfeld des Betrachters befindet sich darüber hinaus eine hölzernen, geschnitzt wirkende Katze mit seltsam hervorstechenden Augen, die zur Bewegungsstarre verdammt, auf einem grünlichen Podest montiert ist. Die Szenerie wird durch ein weißrot kariertes Küchengeschirrtuch enthüllt, das hier wie ein kunstvoll drapierter Vorhang in einem Theater in opulent plastischer Form gestaltet ist und die obere rechte Hälfte des Bildes

verdeckt. Hinter diesem Vorhang tritt ein grau gehaltener Ast wie ein amputierter Arm hervor. Im Hintergrund links befindet sich, hinter einer in weißem Vollmondlicht getauchten Mauer, ein kahler leblos wirkender Baum mit Aststümpfen. Das Küchentuch setzt sich in seinem hervorstechenden Weiß plastisch und auch kontrastierend von dem sonst so bestimmenden, optisch in die Tiefe dringenden Mitternachtsblau im Bildraum ab. Durch das optisch stark nach vorn tretende Weiß entsteht so etwas wie eine Augentäuschung. Felix Nussbaum setzt hier den klassischen „*Trompe l'oeil*“ - Effekt ein, der zu einer Sinnestäuschung des Auges führt und bei dem der Betrachter nicht unterscheiden kann, ob der Gegenstand, den er sieht, real existent oder gemalt ist. Durch diesen Kunstgriff führt der Maler unmittelbar psychologisch in die böse Traumwelt seines eigenen *Welttheaters* ein.

So entsteht durch das vertraute Alltagssymbol des Geschirrtuchs, als häusliches Geborgenheitsattribut, ein eigenartiger Kontrast zu dem dahinter liegenden Mikrokosmos des Künstlers, dessen aus den Fugen geratene Welt sich nur noch in kühlen dunkelblauen Farbtönen repräsentiert. Das harmlose und eigentlich vertrauliche Alltagssymbol des Geschirrtuchs ist mehrfach Bestandteil der Ikonografie des Künstlers. Als Ersatz für den opulenten Theatervorhang verweist es einerseits sicher auf den materiellen Mangel jener Zeit und wirkt andererseits durch seine befremdliche Andersartigkeit gleichsam als Irritationsmoment. Es markiert an dieser Stelle sichtbar eine Grenze, einen Übergang und offenbart dem Betrachter die bedrohliche, isolierte Welt des Künstlers.

Die starke Untersicht in der Art einer Froschperspektive wird auch unter anderem durch eine horizontale Linie, die als Tischkante oder Fensterbank fungiert, im untersten Bereich des Hochformats geschaffen. Man schaut von unten, der Situation ergeben und ausgeliefert, in das Bild hinein. Diese besondere Perspektive stellt eine cineastisch anklingende, sogartige Nähe zum Betrachter des Bildes her; keine Distanz. Sofort tritt durch diese bizarre Untersichtsperspektive das Gefühl von Unterlegenheit beim Zuschauer ein. Das kühl hervortretende Weiß der Schale bildet einen markant plastischen Gegensatz zum tief melancholisch anklingenden Blau, das auch atmosphärisch so etwas wie unendliche Räumlichkeit suggeriert.

Der Schlagschatten der Katze, die mit ihren puppenartigen Knopfaugen in absurder Manier aus dem Bild hinausblickt und starr auf der Plinthe steht, wird überdimensional und bedrohlich auf der Wölbung der großen grauen Vase reflektiert. Ihre weißen Knopfaugen stechen so erschreckend deutlich hervor, dass die Katze³² innerhalb der gesamten Stimmung im Bildraum nicht wie ein harmloses, puppenartiges Spielzeug erscheint, sondern Aus-

³² Die Katze macht in Nussbaums Ikonografie eine Wandlung vom vertrauten Haustier im Frühwerk bis zur beängstigenden Vorbotin des Teufels oder gar Raubtier in Lauerstellung, wie etwa hier in *Stilleben mit schwarzer Katze* durch.

Die menschliche Kreatur und das Absurde

druck ernsthafter, absurder Bedrohung in einer Vollmondnacht, eine Stunde nach Mitternacht, ist. Die schwarze Katze war schon im Aberglauben des Mittelalters als Symbol des sich ankündigenden katastrophalen Unheils tief verwurzelt. Sie galt als Begleiterin von Hexen und als Schülerin des Teufels. Im Volksglauben ritten Hexen auf dem Rücken leviathanischer Katzenwesen rücklings zum Hexensabbat (Abb.20). In der Mitte des 15. Jahrhunderts schrieb der lombardische Dominikanermönch Girolamo Viscon-



Abb. 20 Hans Baldung Grien, Der Hexensabbat, 1510, Holzschnitt, Paris, Bibliothèque Nationale

ti über Hexen, die nachts in Katzengestalt in die Häuser eindringen, in denen Kinder schlafen.³³ Eine freundschaftliche Beziehung zur schwarzen Katze galt als blasphemisch. Die Katze wirkt schon an dieser Stelle in dem Stilleben wie die Verkörperung und Versinnbildlichung des Bösen, als still und unsichtbar schleichender, verfolgender Eindringling in die Privatsphäre des Künstlers. Die bedrohliche, Angst einflössende Grundstimmung, die in „*Stilleben mit schwarzer Katze*“ vorherrscht, wird über den durch Mondschein ausgeleuchteten mitternachtsblauen Himmels und der unheimlich konzipierten grauschwarzen Kumuluswolken noch definitiv verstärkt. Im Hintergrund des Bildes befindet sich eine weiße, sich von dem kalten Blau

³³ Das Traktat „*Lamiarum sive striarum opusculum*“, um 1460, von Girolamo Visconti, zeigt, dass die Hexenverfolgung sich nach der Mitte des 15. Jahrhunderts im Herzogtum Mailand fest etabliert hatte.

Die menschliche Kreatur und das Absurde

abhebende Mauer, hinter der ein an seinen Ästen beschnittener, kahler, nahezu amputiert wirkender toter Baum aufragt. Diese, von Albert Camus in seinem philosophischen Essay „*Der Mythos des Sisyphos*“ so benannten *absurden Mauern*, durchziehen in trennender Gestalt regelmäßig Felix Nussbaums Ikonografie und kennzeichnen an dieser Stelle erneut jene spezifische klaustrophobische Enge in seinen Bildern.

Diese Mauern markieren als beabsichtigte, also gleichsam intendierte Trennlinie in den Werken des Künstlers, jedoch auch sehr häufig das kontrastierende, antithetische Verhältnis zwischen den jeweils subtil ausdifferenzierten Stimmungsverhältnissen im Vorder- und Hintergrund seiner Bilder. Sie veranschaulichen darüber hinaus auch Ausweglosigkeit, melancholischen Saturnismus³⁴, Unüberbrückbarkeit, Endzeitstimmung und letztendlich die vollständige Abwesenheit Gottes in der Welt.

³⁴ Melancholischer Saturnismus bedeutet, dass die Melancholie in Verbindung mit Saturn seherische Kräfte besitzt. Bei Dürer kann sie sintflutartige Katastrophen und Apokalypsen vorhersehen. Vgl. Raymond Klibansky, Fritz Saxl und Erwin Panofsky, *Saturn und Melancholie*, Frankfurt a. M. 1992.

recht Dürers Kupferstich *Melencolia I*, 1514, als ein philosophisches Endzeitbild, ein Denkbild des Unbegreiflichen (Abb. 21), zu betrachten. Beide Künstler suchten nach symbolischen Ausdrucksformen in Chiffren und Rätseln, deren Auflösung sie dem Betrachter überließen.

Albrecht Dürer stellte innerhalb seines berühmten Kupferstiches, insbesondere vor dem Hintergrund einer drohenden Sintflut, die sich dort am Horizont anzubahnen scheint, sowohl die philosophische Frage nach Endlich- und Unendlichkeit des menschlichen Seins, nach dem Sinn des Daseins, als auch die existenzielle Frage nach der An- und Abwesenheit Gottes in der Welt. Felix Nussbaum, in einem Versteck in Brüssel, dauerhaft in Quarantäne lebend, musste vor dem Hintergrund der sich tatsächlich anbahnenden, endzeitlichen, und für ihn lebensbedrohlichen Ereignisse, diese Fragen anders stellen. Er spürte, dass seine Zeit nur noch begrenzt und das sein Leben ein Albtraum ist, aus dem er nicht mehr aufwachen wird.

Keine Naturkatastrophe, sondern menschliche Barbarei und Zerstörung verursachten Nussbaums endzeitliches Szenario. Das seelenlose, schwarze, puppenhafte hölzerne Wesen mit Knopfaugen steht jetzt wie ein Symbol der Hexerei oder auch als Vorbote des Teufels und damit auch der NS-Straftaten in unbeweglicher Steifheit und Erstarrung auf jener Plinthe. Die Katze bildet nicht nur symbolisch die zentrale Position im Werk, sondern auch das ideengeschichtliche Bedeutungszentrum in diesem mysteriösen Bild. Sie verkörpert vor allem bildhaft jene spezifisch alptraumhafte, schleichende Verfolgungsatmosphäre und verhexte Spukhaftigkeit in einer Vollmondnacht. Ein sublimer Schatten des Grauens und eine schauerhafte Stimmung der gottlosen Kälte legt sich, insbesondere durch den dominierenden, facettenreichen, melancholisch anklingenden Blauton, atmosphärisch über das gesamte Szenario innerhalb des komponierten Bildraumes.

Genau an dieser Stelle kann auch Franz Kafkas wohl berühmteste Erzählung „*Die Verwandlung*“³⁵, die 1912 entstand, im Hinblick auf die verfremdend blickend erstarrte Katze, als in Verwandlung auftretendes Feindesymbol, für eine der zentralen Ideen des Stillebens Pate gestanden haben. Die Katze steht in ihrer bewegungsstarren Verpupptheit in dieser Furcht erregenden Alptraumwelt für den unerwünschten Eindringling (Abb. 22). Der Feind, die hölzerne Katze, zeigt sich in Nussbaums Stilleben in verpupppter und unheimlicher Verwandlung; jedoch in deutlich abweichender Gestalt zum gepanzerten, schwarzen Käfer in Kafkas Erzählung. Die Katze hat sich an dieser Stelle eben nicht wie bei Kafka in Anverwandlung des Künstlers, sondern in unmittelbarer Anverwandlung des Feindes in das letzte Refugium des Malers unentdeckt eingeschlichen. Die Parabel des Schriftstellers muss hier nicht in unmittelbarer Parallelität zum Werk gelesen werden, mag aber der Bildidee des Künstlers Pate gestanden haben. In

³⁵ Franz Kafka, *Die Verwandlung*, Leipzig 1912.

Die menschliche Kreatur und das Absurde

Kafkas unvollendetem Roman „*Der Prozess*“³⁶, indessen, wird der ganze unbegründete Spuk, jene unfassbare Unterdrückung der Verfolgten in der Zeit des Nationalsozialismus, bereits prophetisch diagnostiziert. Der Angeklagte, Herr Josef K., steht dort stellvertretend für jeden anderen Verfolgten und kennzeichnet die Ohnmacht der jüdischen Bevölkerung in Deutschland, die keinen Grund erkannte, warum sie eigentlich plötzlich verfolgt wurde.

Dass sich bei Felix Nussbaum das Gefühl dieser klaustrophobischen, spürbaren Ohnmacht im Versteck vertiefte, zeigt in „*Stilleben mit schwarzer Katze*“ die besonders beängstigende, rätselhafte und alpträumhafte Atmosphäre eine Stunde nach Mitternacht – die Uhrzeit wird durch die Weckeruhr angezeigt. Als Zuschauer wird man zum Voyeur, insbesondere wegen des weißen, kontrastierenden Abwaschtuchs, das als eine Art Theatervor-



Abb. 22 Comic Zeichnung zur Verwandlung von Franz Kafka

hang die private Welt für den Betrachter öffnet und hinter die Kulissen des Verstecks schauen lässt. Die in ihren unheimlichen Wesenszügen, wie gefesselt und erstarrt wirkende hölzerne Katze zeigt unzweifelhaft den bedrohlichen Eindringling in symbolischer Verwandlung in die vertraute häusliche Atmosphäre seines Refugiums, das hier einen letzten Schutz bieten soll.

Die schwarze Katze mag jetzt auch stellvertretend und symbolisch für den noch ausstehenden Verrat und damit für die sich zunehmend verschärfende Situation für Felix Nussbaum und seine Ehefrau Felka Platek im Versteck stehen. Jene absurde Frosch- oder auch nahezu cineastisch anklingende Untersichtsperspektive, die man auf das Hochformat hat, lässt den Betrachter Erniedrigung spüren. Sie wirkt rätselhaft, unheimlich und bedrohlich, kann aber darüber hinaus noch einen weiteren Aspekt aus der Erzählung „*Die Verwandlung*“ veranschaulichen. Die seltsame, bizarre Untersicht verur-

³⁶ Franz Kafka, *Der Prozess*, Erstausgabe Leipzig 1925.

Die menschliche Kreatur und das Absurde

sacht aus rezeptionsästhetischer Perspektive ein starkes Unterlegenheitsgefühl. Das im Bild dargestellte Szenario ist jetzt jener Situation ähnlich, wenn man sich selbst beim Aufwachen aus einem Alptraum, wie in der Erzählung „Die Verwandlung“, um 1912, als krabbelnder Käfer rücklings, die Welt hilflos aus der Froschperspektive betrachtend, in einem bedrohlichen, unverhältnismäßigen Maßstabsverhältnis wieder findet (Abb. 23). Nussbaums skuriles Symbol der gnadenlosen Unmenschlichkeit lauert im Mittelpunkt des Bildes, personifiziert durch jene hölzernen, erstarrte Katze. Sie kennzeichnet den unheimlichen Feind als teuflischen Eindringling in die ursprünglich vertraute, geborgene Umwelt des Künstlers, die sich auf der Stelle, eben durch ihre Anwesenheit als Personifikation des Teufels, in eine frostige gottlose Atmosphäre bei Vollmond um Mitternacht verwandelt



Abb. 23 Franz Kafka, Die Verwandlung, 1912,
Die Verwandlung Gregor Samsas

hat. Durch ihre eingangs beschriebene merkwürdige puppenartige Starre ist die schwarze Katze Ursache und Bindeglied für eine kafkaesk verhexte und bizarre Alptraumwelt, in der sich der Künstler unmittelbar und der Betrachter des Bildes durchaus geschockt, aber in sicherem Abstand, befinden. Nussbaum setzt mit dem Symbol der Katze seine Visionen, zuweilen wohl in phantasievoller Anregung durch Kafkas Gespür für bizarre Ambivalenzen, gekonnt in seiner Bildsprache um.

Das „*Stilleben mit schwarzer Katze*“ ist deshalb ein ausnehmend befremdendes Werk innerhalb des Genres der Stilleben, weil es ähnlich, wie es auch Dürers *Melencolia I* schon vermochte, kunstpsychologische und kunstphilosophische Ebenen innerhalb des Mediums Bild sichtbar zu machen. Beide Künstler konnten so ihren Seelenzustand greifbar werden lassen und ihr Temperament, die *Melancholie*, erhält dadurch sichtbar starke Konturen. In Felix Nussbaums *Stilleben* ist der Seelenzustand erfassbar und tastbar, ohne den Maler als menschliche Gestalt wirklich im Bild vorkommen zu

lassen. Bei Albrecht Dürer bleibt es unentschieden, ob er sich tatsächlich selbst in der Rolle des geflügelten Melancholikers sieht (Abb. 21).

Der Schriftsteller Heinrich Heine beklagte in einem Artikel, anlässlich der Gemäldeausstellung 1831 in Paris, vergleichbar und fast deckungsgleich mit Albert Camus in seinem Essay „*Der Künstler und seine Zeit*“³⁷, den Mangel an aktuellem Problembewusstsein in der Kunst. Die Kunst dürfe nicht im Widerspruch zur Zeitbewegung stehen. Nussbaum und auch Albrecht Dürer waren, beide jeweils in ihrer eigenen Epoche, an dieser Stelle dem jüdischen Dichter Heinrich Heine und dem französischen Denker Albert Camus in ihrem intellektuellen Desiderat an die bildenden Künste im Geiste sehr nahe. Beide Künstler reagierten kunstpsychologisch und kunstphilosophisch in ihrer eigenen Zeit genau auf das, was das menschliche Bewusstsein in ihrer Epoche durchströmte und bewegte.

Die philosophische Frage nach der Existenz eines Schöpfergottes in Albrecht Dürers Kupferstich *Melencolia I* bleibt zunächst unbeantwortet. Das Temperament des sanguinisch, freudestrahlenden Jupitergottes und das der saturnischen Qual begegnen sich dort unmittelbar übereinander, gleichsam kontrastierend in den Instrumenten der Sonnenuhr und dem Stundenglas; direkt über einem der Flügel der *Melencolia I* (Abb. 21). Beide Instrumente charakterisieren das skeptisch wankende Künstlertemperament Albrecht Dürers in Gestalt der nachdenklich, geflügelten Figur der Melancholie. Das Stundenglas ist ein Symbol der Vergänglichkeit, eben das einer systolisch ablaufenden Endzeit. Mit der sich bedrohlich anbahnenden Sintflut im linken Hintergrund des Kupferstiches beschreibt Albrecht Dürer seine eigene Angst und das endzeitliche Denken in seiner eigenen Epoche. Beim Nürnberger Künstler bleibt es vermutlich ein stets unentschiedener innerer, schwankend anklingend, intellektueller Kampf zwischen melancholischem Saturnismus (*zu Tode betrübt*) und dem Temperament des sanguinisch, freudestrahlenden Jupitergottes (*himmelhoch jauchzend*).³⁸

Demgegenüber verdichtet sich in der atmosphärischen Gestaltung des Gemäldes „*Stilleben mit schwarzer Katze*“ ausschließlich die saturnische Qual und Melancholie mit einer gleichsam vereinnahmenden und beängstigenden Dominanz. Mit dem „*Stilleben mit schwarzer Katze*“ definierte der Melancholiker Felix Nussbaum still und introvertiert, in einem zeitübergreifend, albtraumhaft arrangierten Bild seine eigene Situation als Flüchtling im Versteck. Gleichzeitig behält dieses Bild zeitlose Allgemeingültigkeit für das Schicksal anderer in vergleichbarer Situation. Das ist eindeutig auch auf das äußerst sensible künstlerische Gespür, des in Osnabrück geborenen Melancholikers, zurückzuführen.

³⁷ Vgl. Albert Camus, *Der Künstler und seine Zeit*, in: Albert Camus, *Fragen der Zeit*, Reinbek bei Hamburg 1997, S. 229ff.

³⁸ Vgl. Goethe, *Johann Wolfgang von, Egmont, Trauerspiel von 1788*, Stuttgart 1998.

IV

Ein Denkbild des jüdischen Chassidismus



Abb. 24 Davidstern (Hexagramm), zwei gleichschenkelige Dreiecke greifen ineinander

Das Gemälde „*Stilleben mit schwarzer Katze*“ veranschaulicht die traumatische Vorstellung von nihilistischer Gottesabwesenheit in der Welt. In rätselhafter und verfremdender Weise zeigt es verdeckt und verschlüsselt, durchaus auch mit den Methoden des traditionellen „*Nature morts*“³⁹, aber in bis dahin unerreichter ideengeschichtlicher Modernität, das Schicksal der verfolgten und ausgestoßenen Menschen in einer mörderischen Diktatur. Felix Nussbaum, mit der polnisch-jüdischen Künstlerin Felka Platek verheiratet, war sehr wahrscheinlich mit dem aus Polen stammenden jüdischem *Chassidismus*⁴⁰ bestens vertraut, wie es seine verschlüsselte Ikonografie unzweifelhaft beweist.

Im *Chassidismus* werden Wahrheiten von mystischer Tiefe durch Symbole ausgedrückt, die nur der mit den Symbolen Vertraute entziffern kann. Der mit dem *Chassidismus* Vertraute vermittelt seine Botschaften in enigmatischer Form, um sich vor den Verfolgern, Denunzianten und Ketzern zu

³⁹ Stilleben entstehen ja als konfigurierte Sinnbilder, dass man sich seiner Sterblichkeit oder der Vergänglichkeit bewusst wird. Sie sind ein *Memento mori*- was so viel bedeutet wie: *Sei eingedenk deines Todes*. Das ist vor allem in den Früchte- und Fischstilleben des 17. Jahrhunderts zu beobachten, die dort oft mit einem Totenschädel konfiguriert wurden.

⁴⁰ Vor dem Hintergrund der Judenverfolgung während der Kreuzzüge entwickelte sich der Chassidismus parallel zur Entstehung der christlichen Mystik (1150-1250). Schon ca. 300 bis 175 vor Christus gab es unter dem Namen *Chassidim* eine Bewegung, die für Recht und Gerechtigkeit kämpfte (1 Makkabäer, 2, 9-38).

schützen. Auch der Davidstern ist ein Symbol des *Chassidismus*. In ihm durchdringen sich, durch die geometrische Gestalt des Hexagramms initiiert, symbolisch und auch im mystischen Sinne, in sich gegenseitig ligierter, ineinander, gleichsam verschlungener Art, die sichtbare und die unsichtbare Welt (Abb. 24). Im Seelenzustand der inneren und äußeren Emigration, in dem sich assimilierte Juden in Europa Jahrhunderte lang befanden, bildete sich eine eigens jüdische Symbolsprache, die sich durch immense Kraft und tiefe Eindringlichkeit auszeichnete.

In vergleichbarer Art wie Felix Nussbaum konnte sich Albrecht Dürer in seinem berühmten Kupferstich „*Melencolia I*“ von 1514 gegenüber seinen zeitgenössischen Feinden sehr wahrscheinlich nur in enigmatisch verschlüsselter Symbolik äußern. Nur so konnte er sich gegenüber dem Vorwurf der Ketzerei, dem man sich in der spätmittelalterlichen Welt im voralpinen Nürnberg sehr schnell ausgesetzt sah, schützen. Es erging Dürer insofern eben nicht anders wie Nussbaum, der mit chiffrierter Bildsprache über sein Medium der Kunst im Stillen gegen ein feindlich gesinntes Unterdrückungsregime im 20. Jahrhundert revoltierte. Also hätte der Künstler seine verzweifelte Situation im Versteck mit den Mitteln eines symbolisch verschlüsselten *Chassidismus* gar nicht zutreffender und punktgenauer kennzeichnen und beschreiben können.

Im Unterschied zur *paracelsischen* Alchemie und Astrologie⁴¹, die Dürers Welt um 1500 stark beeinflusste, und Erklärungsmodelle für damals zeitgenössische Künstler und Philosophen im noch vorwissenschaftlichen Zeitalter anbot, strebte der jüdische *Chassidismus* über Jahrhunderte danach, darüber hinaus auch eine sinnerfüllte Erklärung von mystischer Tiefe für die sich in nahezu allen Epochen wiederholende Unterdrückung der Juden zu liefern.

Der Maler kannte und nutzte deshalb die philosophische Eindringlichkeit des jüdischen *Chassidismus*, weil er sich so versteckt chiffriert, mehrfach verschachtelt, in einer gleichsam verschalt atomisierten Symbolsprache äußern und ausdrücken konnte. Das konnte in einem äußerst zart und elegisch anmutenden Bild, wie dem „*Stilleben mit Mohnblumen*“ von 1938 sogar so weit gehen, dass der Künstler sein eigenes Antlitz in einem winzigen Mohnblumenstempel äußerst sublimiert, als antikisierendes Büstenfragment, minimalistisch verborgen hatte.⁴² In dem Bild des Gefangenenlagers „*St. Cyprien*“ in Südfrankreich (Abb. 27) ist es der unüberwindbare Stacheldraht, in dessen Linienführung exakt in Schablonenform die Bergsilhouette der Pyrenäen, vielleicht sogar als eine Art Sehnsuchtsort des Künstlers, nachgezeichnet wird. Felix Nussbaum fand durch diese, ihm eige-

⁴¹ Paracelsus (1493-1541) war ein berühmter schweizerisch-österreichischer Arzt, Alchimist, Astrologe, Mystiker und Philosoph. Paracelsus ist nicht der Geburtsname, sondern ein von ihm selbst erfundener Name.

⁴² Vgl. Modlmayr, Hans-Jörg, *Ecce Homo - Das Antlitz des 20. Jahrhunderts*, in: Felix Nussbaum im Spiegel seiner Zeit, hrsg. von Thomas Hengstenberg, Kat. zur Ausstellung, Schloss Cappenberg, Bönen 2012, S. 35 ff.

Die menschliche Kreatur und das Absurde

ne symbolische Metaphorik, eine singuläre künstlerische Bildsprache, die in ihrer *chassidistischen* Rätselhaftigkeit für die Nachwelt zunächst eine Herausforderung darstellt. Einmal entschlüsselt, offenbart sich die kaum zu vergleichende Weitsichtigkeit des Malers und das unheimlich schauderhafte und dennoch so zeitlose, ja voller Energie geladene Spektrum seiner geheimnisvollen Ikonografie.

Der Künstler und seine Frau Felka Platek beobachteten im belgischen Exil, oft voller qualvoller Traurigkeit, was sich mit noch steigender Grausamkeit 1940 in Deutschland ereignete. Felix war ein Künstler mit melancholischem Temperament und deshalb wohl auch mit vorausschauenden, saturnischen Kräften. Sowohl seine eigene innere Gefühlswelt, als auch seine philosophischen Ansichten übersetzte der Maler vorliegend, eben durch jene chassidistische, tief greifende Symbolwelt, in ein rätselhaft, zunächst verschlossen komponiertes Albtraumbild. Dabei hatte er die große Tradition des Denkbildes Albrecht Dürers „*Melencolia I*“ präsent und im Blick.

Die Kunst Felix Nussbaums verknüpft sich an dieser Stelle ideengeschichtlich äußerst stark mit der kafkaesken Zielsetzung, dass Kunst wie die Axt im gefrorenen Meer unseres Seins wirken soll, nämlich den Betrachter jeder nachfolgenden Epoche aus seiner philiströsen und bequemen Lethargie aufrütteln müsse. Genau das tat Felix Nussbaum mit einem seiner bedeutendsten „*Nature morts*“ „*Stilleben mit schwarzer Katze*“ aus dem Jahre 1940, in dem er seine Angstzustände im Versteck überzeitlich, metaphysisch und transzendierend, mit den Mitteln seiner eigens enigmatischen Symbolsprache, definierte. Er hat sie schließlich in diesem endzeitlichen Bildszenario zusammengefasst.

Dargestellt ist der stets präsente böse bittere Realität gewordene Albtraum der verfolgten jüdischen Diaspora in einer mörderischen Diktatur, deren vorrangiges Ziel es war, alle Menschen jüdischer Herkunft zu töten und das Judentum auszulöschen. Aus der unheilvollen Welt des Mordens gab es kein Entrinnen. Dieses Stilleben bleibt deshalb, und das ist dessen unwiderrufliche Stärke, Zeugnis für die Seelenleiden aller gesellschaftlich Ausgestoßenen und Verfolgten.

Als individuell, symbolisch kodierte, verschachtelte und enigmatische Bildsprache kann Nussbaums Kunst die Menschen, gleichsam magnetisch anziehend, fühlbar berühren. Die von ihm thematisierten Ängste sind die universellen Ängste aller, im Besonderen und Allgemeinen.

Vor diesem unbegreiflichen historischen Hintergrund konnte in den Bildern des Künstlers jetzt sogar noch eine unantastbare künstlerische Schönheit, voller „*sakraler Eindringlichkeit*“ und einer uneitlen heroischen Würde, wie zum Beispiel auch in den späteren Selbstportraits, entstehen. Die den Werken ureigene ästhetische Aura verleiht der Kunst Felix Nussbaums jetzt ihre einzigartige, zeitlos ikonische Strahlkraft.

Die menschliche Kreatur und das Absurde

Viertes Essay

Das Welttheater der Marionetten

**Felix Nussbaum mit Heinrich von Kleists (1777-1811) „Marionettentheater“
und Carlo Collodis (1826-1890) „Pinocchio“
betrachtet**



Felix Nussbaum, „Gliederpuppen 1943

Öl auf Leinwand, 100 x 62 cm

Felix Nussbaum Haus

Osnabrück

I

Ideen zu einer Interpretation für „Gliederpuppen“



Abb.25 Einsamkeit, signiert und datiert: Felix Nussbaum 1942, Öl auf Leinwand, 95 x 61 cm
Felix Nussbaum Haus Osnabrück

In der im Jahre 2016 veröffentlichten Dissertation zur Kulturgeschichte der Gliederpuppe schreibt der an der Humboldt Universität forschende Kunst- und Bildwissenschaftler Markus Rath zu diesem Bild in kurzer, aber elementar treffender Analyse: „In seinem 1943 vollendeten Gemälde „Gliederpuppen“ zeigte Nussbaum die Holzpuppen nach dem Vorbild von de Chirico als bildbeherrschende Figuren bei unterschiedlichen Tätigkeiten sowie eine einzelne Figur auf einer Kastenbühne, um die Orientierungslosigkeit des Menschen in einer beängstigenden Welt darzustellen.“⁴³ Warum wählte Felix Nussbaum an dieser Stelle und zu diesem Zeitpunkt Holzpuppen für seine persönliche Bildsprache aus, was ist deren Charakteristik und was können sie symbolisch und semantisch veranschaulichen oder versinnbildlichen?

⁴³ Vgl. Markus Rath, Die Gliederpuppe: Kult-Kunst- Konzept, S. 522 ff. mit Abb., Berlin 2016.

Die menschliche Kreatur und das Absurde

Die gesichtslosen Gliederpuppen könnten bei zunächst vorsichtiger Annahme in abstrakter Verallgemeinerung ein versklavtes Dasein sowie das Unheil von unzähligen Familien in der Zeit des Nationalsozialismus, verfremdend und auch anonymisierend, symbolisieren. Nicht mehr die übliche Maskierung der Gesichter, die so charakteristisch für die vielen Selbstportraits des Malers war, findet man an dieser Stelle vor, sondern jetzt vollzieht sich hier offenbar eine ganzkörperliche Verpuppung oder Verwandlung, über die im weiteren Verlauf des Essays noch zu sprechen sein wird.



Abb.26: Felix Nussbaum, Tombola, Stillleben mit Gliederpuppe, um 1940, Öl auf Leinwand, 100 x 88 cm, Felix Nussbaum Haus, Osnabrück

Anthropomorphe, beseelte und lebendig wirkende Puppen, Gliederpuppen, Stoffpuppen, Masken und sogar afrikanische Plastiken sind in der späten Ikonografie Felix Nussbaums sehr oft zu entdecken (Abb.26). Es ist an dieser Stelle ferner der Versuch, dafür eine Erklärung zu finden.

Die Gliederpuppe ist bis heute oft in Mode-, Schneider- und Künstlerateliers anzutreffen. Sie kann dem Maler darüber hinaus zur Imagination und Proportionierung der Anatomie des menschlichen Körpers bei der Übertragung auf die Leinwand dienen. Mehrere Übersetzungen für Gliederpuppe wie der französische und auch in der deutschen Sprache verwendete Begriff „*Mannequin*“ oder der vom italienischen Surrealisten Giorgio de Chirico (1888-1978) verwendete Begriff „*Manechino*“ für Handpuppe können für ein weiterführendes Verständnis wertvoll sein. „*Mannequin*“ würde man in

Die menschliche Kreatur und das Absurde

der deutschen Übersetzung zunächst als Modepuppe bezeichnen. Im 18. Jahrhundert war das in Frankreich die Bezeichnung für Puppen, die man zum Nähen und Ausstellen von Kleidung verwendet. Bis in die Gegenwart findet der Begriff „*Mannequin*“ inzwischen global für Frauen Anwendung, die einem Publikum Kleidung vorführen.

Das nur ein Jahr vor „*Gliederpuppen*“ entstandene artverwandte Werk „*Einsamkeit*“ (Abb. 25), vom Künstler mit nahezu vergleichbaren kompositorischen und koloristischen Eigenschaften gemalt, thematisiert Nussbaums Flucht aus dem Internierungslager „*St. Cyprien*“ in Südfrankreich, von wo aus ihm noch einmal eine spektakuläre Flucht gelang (Abb. 27). Dargestellt ist in „*Gliederpuppen*“ ein zum Himmel geöffneter Holztunnel, in dem sich unmittelbar im Vordergrund eine menschliche Figur, begleitet durch eine bekleidete Gliederpuppe mit Sprechtüte, bewegt. Die blass, schon hölzern wirkende menschliche Figur ist am Ende des sich verjüngenden und pers-



Abb. 27: Gefangene in St. Cyprien, 1942, signiert und datiert (unvollendet), Öl auf Leinwand, 68 x 138 cm
Felix Nussbaum Haus Osnabrück

pektivisch stark fluchtenden Tunnels angelangt und zeigt mit einer grazilen Bewegung auf sich und ihren Begleiter. Im Kern hat das Bild „*Einsamkeit*“ einen unverkennbar biblisch, metaphorischen Bezug. Im Buch *Jesaia 30.21; EU* heißt es im Alten Testament zum Auszug oder zur Flucht der Israeliten aus Ägypten: „*Und deine Ohren werden ein Wort (Stimme) hinter dir hören: Dies ist der Weg, geht ihn, auch wenn ihr nach links oder rechts abbiegen wolltet*“. Interpretiert man die biblische Erzählung als eine relevante metaphorische Parabel für das Bild „*Einsamkeit*“, dann ist die blutleer, zart und leidvoll dargestellte Figur durch eine göttliche Stimme über das Sprachrohr der Gliederpuppe im Hintergrund zu etwas aufgefordert: Sie soll nämlich weder nach links noch nach rechts schauen, sondern strikt dem Weg oder

Die menschliche Kreatur und das Absurde

Tunnel geradeaus folgen, um an das sichere Ziel zu gelangen. Die kahl geschorene Figur ist noch einmal ihren Verrätern oder auch Henkern entkommen. Diese, zart mit elegantem Gestus dargestellte, bereits ausgehungerte, ausgemergelte und blutleere Figur im Vordergrund kommt auch in Felix Nussbaums sehr bedeutendem Schlüsselwerk „*St. Cyprien*“ (Abb. 27) vor, in dem Nussbaum seine grausamen Erfahrungen in einem Gefangenenlager verarbeitet hat. Die thematisch, zeitlich lineare Verwandtschaft zwischen den zwei Werken „*St. Cyprien*“ und „*Einsamkeit*“ ist also auch dadurch belegt.

Der hölzerne, nach oben geöffnete Tunnel steht zu dieser Zeit noch perspektivisch für einen Neuanfang und für eine bestimmte Hoffnung, weil er Schutz vor den außerhalb lauern den Verfolgern garantieren kann. Dieser Tunnel steht symbolisch und metaphorisch auch für die mosaische Teilung oder Öffnung des, in der Bibel so genannten *Roten Meeres*, bei der Flucht der Israelis aus Ägypten. Oft wurde dieses Motiv in der Kunstgeschichte in Form eines tosenden, wogenden Meerestunnels dargestellt.

Der nach oben geöffnete Holzverschlag liefert an dieser Stelle, in Form dieser hohen unüberwindbaren Wände, noch einmal Schutz vor der durch seltsame galgenförmige Baumstümpfe gekennzeichneten Außenwelt. Es sind dergestalt, wie sie Albert Camus bezeichnete und definierte, erneut jene signifikant isolierenden *Mauern des Absurden* in dem Bild „*Einsamkeit*“ (Abb. 25), die diesmal motivisch als aus Holz gezimmerte Verschlänge in der Form eines nach oben geöffneten Tunnels entworfen, im Bild erscheinen. Der kränklich ausgehungerten, blutleer leidenden Figur im Vordergrund gewährt dieser Holzverschlag ein letztes Refugium vor dieser nicht zu begreifenden, verstärkt schauderhaften Außenwelt, welche sich jenseits dieser Mauern in unvorstellbarer Dramatik entfaltet.

Um jetzt ein artverwandtes Bild wie „*Gliederpuppen*“ (Abb. 28) ungeachtet des biografischen Bezuges - dargestellt sind hier Felka und Felix als Holzpuppen – gleichsam wie ein Fenster für den Zuschauer perspektivisch weiter zu öffnen, sind dazu mentalitätsgeschichtliche Fragen zum Denken des Künstlers Felix Nussbaum unerlässlich. Sie sind sogar untrennbar von seinem gesamten Werk. Ein Bild wie „*Gliederpuppen*“ ist, wie noch zu zeigen ist, ein mentalitätsgeschichtlicher Nachweis über Denken und Anschauung eines weitsichtigen europäischen Künstlers. Umberto Eco's Formulierung, Kunstwerke als *epistemologische Metaphern* zu begreifen, also ein Bild gleichsam als Ergebnis eines individuellen Bewusstseinstroms und als bildhaften Ausdruck der vielschichtigen Anschauung eines Künstlers in seiner eigenen Zeitepoche aufzufassen und zu betrachten, trifft nahezu deckungsgleich auf die kunsttheoretischen Ideen Albert Camus und auch die Heinrich Heines zu. Diese Ideen sind im Kern Ursache und Inspirationsquelle für das umfassende künstlerische Werk Felix Nussbaums. Sie haben ihm selbst sogar vermutlich intellektuell den inneren Antrieb für sein gesamtes Kunst-

schaffen gegeben. Die verschiedenen Perspektiven, Anschauungen oder auch Sinnfelder⁴⁴ wie Architektur, Literatur, Theaterbühne, Angst, Schwerelosigkeit, der Zeichentrickfilm oder die Kindesperspektive, aus deren Sicht und mit denen das Gemälde „*Gliederpuppen*“ in den nachfolgenden Kapiteln betrachtet werden möchte, sind imstande, dem Rezipienten der Bilder Felix Nussbaums eine große semantische Vielfalt zuzuspielen. Erst dann können wir ein Bild wie „*Gliederpuppen*“ als ein lebendiges, auch für unsere Zeit relevantes, sinnstiftendes und – erzeugendes, und vor allem erzählendes Medium auffassen. Aus der Sicht diverser Sinnfeldperspektiven und Anschauungen kann ein Bild in verschiedenen Varianten mit uns kommunizieren. Das Kunstwerk selbst entfaltet speziell auf diese Weise für den Betrachter ein größeres interdisziplinäres Spektrum mit vielen neuen Deutungsalternativen.

In den zwei vorausgehenden Essays wurde versucht zu zeigen, wie der Maler es schließlich technisch, kompositorisch im Detail vermochte, dass wir uns als Betrachter seiner Bilder in jene Zeit der Verfolgung und Unterdrückung gedanklich, sensitiv noch heute hineinfühlen können; also wie wir es noch heute vermögen, in seine eigene innere Bildwirklichkeit hineinzutauchen. Das war exakt jene spezielle Art, wie Felix Nussbaum sehr oft gleichsam cineastisch gekippte Untersichtsperspektiven wie magnetisch, ja sogar magisch wirkende Anziehungspunkte als Perspektivräume arrangierte und gestaltete, in die man als Betrachter förmlich hineingleiten kann.

Darüber hinaus hat der Künstler durch jene symbolisch, sinnbildliche Metaphorik, die so charakteristisch für sein Werk ist, für die Nachwelt ein Instrumentarium oder auch eine Spielfläche des phantasiereichen freien Assoziierens geschaffen, das dem jüdischen Denken seit seinen Anfängen schon immanent gewesen ist. Die vermutlich auf den chinesischen Lehrmeister und Philosophen Konfuzius (551-479 v. Chr.) zurückgehende Idee, dass ein Bild mehr als tausend Wörter zum Ausdruck bringen könne, ist insbesondere wegen der mehrdeutigen Metaphorik in Felix Nussbaums nahezu enzyklopädischer Symbolwelt ganzheitlich zutreffend.

Die Kunstwerke des Malers sind komplex und können deshalb aus verschiedenen Perspektiven oder auch Sinnfeldern, wie noch in den folgenden Kapiteln zu zeigen versucht wird, betrachtet und befragt werden:

Sind in diesem Fall Felix Nussbaum und Felka Platek auf der Holzbühne vielleicht schon fremd gesteuerte, etwa versklavte Marionetten? Ist dies die Darstellung eines manieristischen Welttheaters? Können wir sogar literarische Bezugspunkte und Aspekte in einem uns zunächst kurios und skurril erscheinendem Werk wie „*Gliederpuppen*“ entdecken?

⁴⁴ Vgl. Markus Gabriel, *Warum es die Welt nicht gibt*, Berlin 2013. Der in Bonn lehrende Gabriel beschreibt dort, dass wir als Menschen Dinge *a priori* aus verschiedenen Sinnfeldern betrachten und das es deshalb dazu kommt, dass wir Dinge als Menschen unterschiedlich wahrnehmen. Er widerspricht den Konstruktivisten, die meinen, die Welt sei nur mentale Repräsentation. Gabriel ist ein Vertreter des Neuen Realismus, der so genannte Theorien über den trügerischen Schein oder Kants *Ding an sich* ablehnt.

II

Versuch einer Entschlüsselung der Darstellung



Abb. 28: Gliederpuppen, 1943, Öl auf Leinwand, 100 x 82 cm,
Felix Nussbaum Haus, Osnabrück

An einer vorderseitig stark vom unteren Bildrand angeschnittenen und in Untersicht dargestellten schrägen Holzbühne (Abb. 28) wandert ein Gliederpuppenpaar im linken Vordergrund dem Betrachter abwärts entgegen. Die massive, erneut froschperspektivisch, gleichsam filmisch konstruierte Untersicht auf die schräg angelegte Holzbühne ist so wirkmächtig, dass wir als unmittelbare Rezipienten, vor dem Bild stehend, den Figuren kaum ausweichen können. Die Welt ist aus dem Lot geraten. Die beiden Holzpuppen, Felix und Felka, kommen direkt auf uns zu.

Die schräge Holzbühne ist im Begriff zu kippen. Die Gesetze der Gravitation scheinen außer Kraft gesetzt. Eine feste Verankerung mit der Welt ist nicht mehr vorhanden, vergleichbar mit der Situation, als erleide man Schiffbruch

Die menschliche Kreatur und das Absurde

auf hoher, stürmischer See. Die mangelnde Erdverbundenheit steht für das unsichere, nur noch an brüchigen, seidenen Fäden hängende Leben der beiden Verfolgten. Sie ist Metapher ihres existenzbedrohten Daseins.

Das Paar ist teils bekleidet, mit schwarzen Hosen und einem rosafarbenen langen Knie- und Fuß bedeckenden Rock. Die Oberkörper der Gliederpuppen bleiben frei, wenn auch das Holzmaterial der weiblichen Marionette in verschiedenen Tönen, so auch am Kopf in einem helleren Ton changiert. Der Gestus der männlichen Holzpuppe mit ihrer rechten Hand ist ein zeigender, vermutlich auch offenbarer. Ein Rezipient des Bildes mag zunächst vermuten, das der Künstler seiner Frau in diesem Moment deklamatorisch ausrufend zuspricht: „*Schau Dir diese Welt an*“ oder vielleicht sogar „*Das ist jetzt unsere Welt aus Holz*“.

Für den Effekt einer ausgewogenen bildimmanenten Stimmigkeit bevorzugte Nussbaum für die Komposition zunächst ein Proportionsverhältnis, das sowohl in der freien Natur als auch in der Architektur der Romanik und später in der Gotik zu beobachten ist und nach menschlichem Ermessen als sehr harmonisch und ausgeglichen empfunden wird. Die schräg verlaufende Holzbühne ist in etwa horizontal, nahezu im goldenen Schnitt, in der Art der Zahlenreihe des Pisaner Rechenmeisters Leonardo Fibonaccis (1170-1240), im Verhältnis 3 zu 5 zu der jenseitigen, dazu kontrastierenden Welt im Bildhintergrund (Abb. 28) aufgeteilt. Würde man diese beiden Zahlen in einem System von Koordinaten jeweils als Quadrate abbilden, so erhielte man ziemlich genau jenes ausgewogene Proportionsverhältnis von der Fläche der Holzbühne zur dahinter liegenden Bildfläche.

Genau dieses Proportionsverhältnis sorgt in der gesamten Bildkomposition zunächst für eine Art Ebenmaß, welches dann jedoch fühlbar, klar und ausdrücklich mit dem Inhalt der endzeitlichen Atmosphäre im hinteren Bereich des Bildes, jenseits der Holzbühne, kontrastiert. Am Ende dieser schrägen Bühne befinden sich zwei, maximal drei weitere Gliederpuppen. Die Figur am rechten Rand läuft von dort nach links die schräg hinaufführende Holzbühne an ihrer abschließenden Kante in schnellerer, hastender Gangart hinauf. Vor dieser Puppe, ein wenig verdeckt und angeschnitten von der männlichen Gliederpuppe im Vordergrund, welche Felix Nussbaum darstellt, ist ebenfalls an der abschließenden horizontalen Kante der Holzbühne eine Holzpuppe vor einem Teleskop zu sehen. Diese Marionette schaut vor einer Silhouette einer kurios, anthropomorph gestalteten Baumstumpfgruppe durch dieses Teleskop.

Wie im flehenden Gestus zeigen sich dort diese entlaubten, nahezu amputiert wirkenden Baumstümpfe wie krallende Hände, die in Todesangst zum Himmel empor greifen möchten. Jene kuriosen Baumstumpfgruppen, die mehrfach in Kombination mit den absurd trennenden Mauern, Sinnbilder der Philosophie Camus sein können und elementarer Bestandteil der Motivsprache Nussbaums sind (Abb. 28), wirken schauerhaft, absurd und

Die menschliche Kreatur und das Absurde

bedrohlich. Am linken Rand des Bildes sitzt im Bereich der Mittelhorizontalen am Ende der Holzbühne eine Gliederpuppe, die auf einer hervorkragenden Holzlatte sitzt und sich in merkwürdiger Ruhe einem Buch widmet. Sie liest möglicherweise einer weiteren Holzpuppe, deren Gestalt jedoch dort nur noch schwach anzunehmen ist, weil sie sehr stark vom linken Bildrand angeschnitten ist, aus diesem Buch vor. Hinter der Holzbühne befinden sich im rechten Mittelgrund Häusergruppen mit Hinterhöfen.

Das gesamte Bild wird einerseits farblich überwiegend von hellbraunen Holzönen im Vordergrund und andererseits jenseits der schrägen Holzbühne, die an dieser Stelle als Mittelhorizontale fungiert, von grauen, braunen und schwarzen Farbtönen szenisch ausgeleuchtet. Kumuluswolken ziehen an dem schwefelpechfarbenen Gewitterhimmel umher. Sie umsäumen die Häupter des Figurenpaares im Vordergrund in Form von Aureolen, wie etwa dunkle Nimben, und bezeichnen, ja paraphrasieren damit gleichsam im metaphorischen Sinne das Gewitter in ihren Köpfen.

Ein Kreuzessymbol ist am Oberkörper der männlichen Gliederpuppe im Vordergrund als signifikant erkennbares Zeichen zu identifizieren. Das Symbol desselben Kreuzes wiederholt sich auf dem Rücken der Holzfigur, die dahinter in ein Teleskop schaut.

Es ist an dieser Stelle schon anzunehmen und zu vermuten, dass jenes Gefühl des sich ankündigenden Verrats und die Metapher einer stark quälenden Folterung, wie beim unschuldigen Christus am Kreuze, sich jetzt auch in Nussbaums künstlerischer Gedankenwelt ausprägt und entfaltet. Die Bilder Felix Nussbaums sind stets durch eine Vielfalt von subtilen Anspielungen einer metaphorischen Symbolwelt gekennzeichnet.

III

Die Rückverwandlung der Menschen
in Marionetten



Abb. 29: Giorgio de Chirico, Manichini (Handpuppen)
oder auch Maschinenmenschen

Berichte von Zeitzeugen dokumentieren die extremen Spannungen zwischen dem Ehepaar Felka Platek und Felix Nussbaum im Jahre 1943. Wegen der Enge des Verstecks in der Rue Archimède 22 in Brüssel, das von nun an ihr ständiger Aufenthaltsort sein wird, sind diese Spannungen nicht erstaunlich. Ihre persönliche Situation ist jetzt auch durch ständigen Druck und Angst gekennzeichnet. Genau innerhalb dieser prekären Situation entsteht nun das Bild „*Gliederpuppen*“. Der direkte autobiografische Bezug des Gliederpuppenpaares zum Künstlerpaar ist nicht von der Hand zu weisen.⁴⁵

⁴⁵ Eine Deutung, die lediglich im dokumentarischen, geschichtlichen Bereich verweilt, kann nicht zur Psychologie des Bildes vordringen. Der ständige Streit des Künstlerpaares ist überliefert und auch, dass Felka 1943 unter einer chronischen Krankheit litt.

Die menschliche Kreatur und das Absurde

Was geschieht mit Menschen, die seit Jahren auf der Flucht sind, was geht in ihnen vor und in welche Träume flüchten sie? Felix Nussbaum war ein Lehrer des italienischen Malers Giorgio de Chirico (1888-1978), der ja wie der Franzose Fernand Léger (1881-1955), sowohl den kalten fremd gesteuerten Maschinenmenschen, als auch den robotischen Androiden vorhersah und in seinen Bildwerken in melancholisch anklingender Atmosphäre als „*Manichino*“ in seiner Art präfigurierte (Abb.29).

Mit ganz anderer Intention als bei Nussbaum haben beide Künstler ihre neu entfaltete kalte, robotische, gar schon transhumanistische Maschinenweltikonografie nicht unmittelbar zu ihrer persönlichen existenziellen Bildsprache machen müssen. Es sind bei Léger und de Chirico Bilder, die mit ihrem inneren Seelenleben vermutlich weniger zu tun haben. Sie wurden nicht in dieser Art von den Nationalsozialisten verfolgt und ihre Lage war niemals so dauerhaft leidvoll, existenziell und von ständiger Angst geprägt. Es ging bei ihnen, wenn sie malten, eben nicht um Leben und Tod.

Die Bilder Felix Nussbaums sind indessen in diesen Jahren stark existenziell geprägt. Seine Kunstwerke sind nicht selten Beobachtungen von inneren Prozessen, die sich in der menschlichen Seele abspielen, wenn man sich in einer gefährlichen, aussichtslosen Situation befindet. Jedes seiner Bilder ist jetzt so wichtig, weil der Künstler selbst denkt, es könne sein letztes gewesen sein. Die ständige Furcht davor, im Versteck entdeckt zu werden, kann eine jede Seele töten; eine von starker *saturnischer Melancholie* geprägte Künstlerseele, wie die Nussbaums, aber nicht.

Der Künstler malte jetzt Bilder, die durch eine seherisch anklingende Kraft geprägt waren. Die besondere Situation als jemand, der ständig auf der Flucht ist, setzte bei ihm unentdeckte künstlerische Energien frei. Diese Werke, die in diesen Momenten entstanden, sind enigmatisch; sie hinterlassen Rätsel, die ohne einen philosophisch, literarischen Hintergrund kaum zu entziffern sind. Seine Botschaften sind nun *chassidistisch* verschlüsselt. Felix Nussbaum zog sich zu diesem Zeitpunkt in gleichsam monastischer Klausur in seine eigene Bilderwelt zurück. Hier kreierte er noch eine eigene, abseitige Atmosphäre eines stillen Refugiums, in der er vielleicht noch alternative künstlerische Möglichkeiten ausloten und ausspähen konnte.

In dem Bild „*Gliederpuppen*“ ist das die vollzogene Verwandlung vom Subjekt in ein gesichtsloses, blindes, jedoch beseeltes hölzernes Objekt. Jene Verwandlung ermöglicht erst, sich unerkant und frei zu bewegen. Die Kehrseite dieses verschlossenen einverleibten Marionettenlebens ist die blinde, orientierungslose, schwindelerregende Schwerelosigkeit, welche unter anderem auch durch die schräg gekippte, aus dem Lot geratene Holzbühne, gekennzeichnet wird. Ähnlich wie in Kafkas *Verwandlung* können sich die Holzmarionetten, wie auch Gregor Samsa, als gepanzerter Käfer in ihr weiches empfindsames Inneres zurückziehen und sich jetzt mit der

Die menschliche Kreatur und das Absurde

hölzernen Schutzschale umgeben, um sich von der kalten Außenwelt zu isolieren, gar zu schützen. Nach Qual, Verfolgung und Unterdrückung flüchtet der Protagonist, ob bei Franz Kafka oder Felix Nussbaum endlich in seine eigene Monade, die bei Kafka eben durch jene Verwandlung kein tröstliches Fenster mehr zur Außenwelt hat.

Die stark nach vorn kippende, gleichsam versinkende Holzbühne schafft vorderseitig eine Überbrückung zur Realität des Rezipienten. Wir können dem uns entgegenkommenden Paar kaum ausweichen und werden jetzt Teil dieser haltlosen und orientierungslosen Welt der blinden Marionetten. War es zuvor die Maskierung in vielen Selbstportraits Nussbaums, welche einen kaschierten Schutz vor dem stets drohenden Verrat garantierte, so ist es an dieser Stelle die kuriose Verwandlung in eine Holzpuppe. Ein in geistiger Freiheit entfaltet- und gestaltbarer Individualismus, wie er in friedlichen Zeiten für das Künstlerpaar als selbstverständlich und notwendig galt, war seit Jahren für Felka Platek und Felix Nussbaum nicht mehr möglich zu leben.

In Anverwandlung zur wendigen Gliederpuppe, die ihren Kopf um 360 Grad drehen und sich so Verfolger vom Leib halten kann, fühlte man sich auf dieser Insel als eigens geschnitzten Holzbühne offenbar noch relativ geschützt. Das apokalyptische Endzeitszenario, durch abgestorbene Natur und dunkle Kumuluswolken charakterisiert, liegt noch im Hintergrund, jenseits der Holzbühne. Dort kündigt sich ein bedrohliches Gewitter an und es dominiert eine endzeitliche Stimmung.

Felix Nussbaum verwendete hier die schräge hölzerne Bühne für die Darstellung eines gleichsam manieristischen Welttheaters, in dem die Nichtigkeit der Welt und die Warnung vor der Vergänglichkeit des Lebens mit aufwendigen Mitteln inszeniert wird. Das *Theatrum Mundi* beschreibt also ein vorübergehendes Welttreiben, in dem jedes menschliche Wesen seine von Gott vorherbestimmte menschliche Rolle zu spielen hat. Die haltlos, schräg kippende Holzbühne als Symbol des *Theatrum Mundi* vermag zunächst metaphorisch den noch zu erleidenden Schiffbruch als eine Art Daseinsmetapher⁴⁶ kennzeichnen und prophezeien, kann aber auch noch Trost und Läuterung vor dem Hintergrund der Endlichkeit der Existenz versprechen.

Nussbaums Flucht, in ein für ihn und seine Frau selbst geschaffenes Refugium in Gestalt einer Holzbühne für Marionetten kann zunächst als eine Art vorübergehend, seelische Entlastung, also vermutlich als ausgleichender Trost für den Künstler und seine Frau interpretiert werden. Die Landschaft jenseits der schrägen Holzrampe steht demgegenüber jetzt für die inzwischen bedrohliche apokalyptische Atmosphäre in einer europäischen Welt, die im Untergang begriffen ist. Noch sind die Marionetten, Felix und Felka,

⁴⁶ Vgl. Blumenberg, Hans, Schiffbruch mit Zuschauer, Paradigma einer Daseinsmetapher, Frankfurt a. M. 1979.

Die menschliche Kreatur und das Absurde

nicht durch Fäden an ihren Körpergliedern fremd gesteuert, sie bewegen sich von selbst. Ein kleiner Teil von Selbstbestimmung und Freiheit ist noch in ihrem selbst geschaffenen Refugium vorhanden. Dank seines Mediums der Malerei ist die isolierte Welt des Künstlers Felix Nussbaum noch nicht ganz verschlossen, sondern hat noch ein Fenster nach außen, aus dem er senden kann.

Nussbaum selbst, der auch gleichzeitig die Figur verkörpert, die am hinteren linken Bühnenrand durch ein Teleskop schaut, repräsentiert mit dieser Handlung sehr wahrscheinlich seine individuelle künstlerische Prophezie und Weitsicht. Sieht er sich an dieser Stelle vielleicht sogar in der Rolle des rebellischen Gelehrten und Astronomen Galileo Galilei (1564-1641), der in seiner eigenen Epoche auch schon das durch jenes Teleskop erblickte, was er eigentlich gar nicht sehen durfte? Mit seinen wissenschaftlichen Wahrheiten über das heliozentrische Weltbild im „*Sidereus Nuncius*“ von 1610 stellte Galilei das bis dahin gesamte verblendete Weltbild der katholischen Kirche mutig auf den Kopf.

Felix Nussbaums Bild „*Gliederpuppen*“ ist zugleich ein inneres, kontemplatives Seelenfenster und darüber hinaus noch ein reales Fenster zur inzwischen kargen Außenwelt, die jenseits der Holzbühne nur noch eine graue bedrohliche Wirklichkeit repräsentiert. Träumerische, kontemplative Seelenschau nach innen und metaphysische, visionäre Schau nach außen, insbesondere über das Teleskop, bestimmen die ideengeschichtlichen Hintergründe seiner späteren Schaffensphase und damit auch die Welt von „*Gliederpuppen*“.

Die seherischen, nahezu prophetischen Qualitäten des Künstlers, die seine Bilder nicht selten in philosophische Denkbilder verwandeln, werden an dieser Stelle vermutlich erneut durch Felix Nussbaums Temperament der saturnisch geprägten Melancholie gelenkt und gesteuert. Er sieht sich in diesem Bild als leidend Auserwählter, der stets in heroischer Manier für die edle Wahrheit streitete und gegen das *Absurde* anzukämpfen vermochte.

IV

Die Seele der Marionette



Abb.30 Über das Marionettentheater, Heinrich von Kleist, 1810

In Heinrich von Kleists essayistischer Erzählung „Über das Marionettentheater“, die er 1810 publizierte, geht es im Kern um die Geschichte des gescheiterten Versuches einer schauspielerischen Nachahmung der berühmten antiken Skulptur, dem so genannten „Dornauszieher“. Dessen bekannteste Variante, der so genannte „kapitolinische Dornauszieher“, befindet sich heute als Bronzefigur im Konservatorenpalast in Rom.

Kleists Erzählung handelt auch von dem Verlust des menschlichen Gefühls zuungunsten einer gleichsam kalten, mechanistisch orientierten Vernunft. Der Dramatiker ist in diesem Essay so zu interpretieren, dass der Mensch sich nur noch zum Nachahmer der Gefühle eignet, aber nicht mehr echt, wahrhaftig und glaubhaft etwas oder jemanden darstellen kann.

Kleist war schlussendlich wohl der Auffassung, dass selbst die an Fäden fremd gesteuerte Marionette wahrhaftiger und glaubhafter agiert als der Mensch selbst. Das menschliche Wesen kann insbesondere infolge des Sündenfalls sein verlorenes Wissen um Grazie, stille Größe und natürliche

Die menschliche Kreatur und das Absurde

Wahrhaftigkeit nicht mehr zurückgewinnen. Es hat seitdem seine Unschuld verloren. Eine Verpuppung zur Marionette, wie ihn das Ehepaar Felix Nussbaum und Felka Platek nun vollzog, könnte auch deshalb für den Maler an dieser Stelle, ähnlich wie bei Kleist bedeuten, dass die gesamte Menschlichkeit, die sich bislang auch durch Emotion und Geist auszeichnete, zum Nachteil einer kalt berechnenden, mechanistischen Welt oder wie bei Nussbaum zum Nachteil einer brutalen und grausam faschistischen Ideologie verloren gegangen ist.

Die Verwandlung zur Holzpuppe kann aus der Sicht des Malers und auch aus der von Kleists *Marionettentheater* bedeuten, dass sich nun ein Leben als Marionette besser vorstellen lässt, als das eines Menschen. Die Sehnsucht nach edler Unschuld und achtbarer Wahrhaftigkeit ist nur noch im und durch das Wesen der Marionette darzustellen und zu symbolisieren.



Abb. 31: Geppetto beim Schnitzen der Marionette

Die Zweigestaltigkeit der Holzfiguren, dargestellt in einem Stadium zwischen Mensch und Holzpuppe, die der Maler in diesem Bild gestisch elegant, noch in relativer Menschlichkeit und eben nicht wie bei Léger und de Chirico als gefühlskalte Androiden oder robotische Maschinenmenschen gleichsam transhumanisiert (Abb. 29) auftreten lässt, zeigt, dass Felix Nussbaum in der Zeit der Unterdrückung und Verfolgung die Marionette zu diesem Zeitpunkt als eine dem Menschen überlegene Spezies betrachtete.

In einer hölzernen Umhüllung lässt es sich nun besser leben. Genau deshalb kann in diesem Zusammenhang Carlo Callodis (1826-1890) für Kinder geschriebener Roman *Die Abenteuer des Pinocchio*, nach 1893, für Felix Nussbaum von großer Bedeutung gewesen sein.⁴⁷ Es ist die heute weltbekannte Geschichte eines sprechenden Holzscheites. In dieser phantasieri-

⁴⁷ Im Jahre 1905 erschien in Deutschland die Erzählung unter dem Namen „*Hippelitschs Abenteuer*“.

Die menschliche Kreatur und das Absurde

chen Erzählung treffen wir erstmals auf das Phänomen einer gleichsam spinozistischen, ja pantheistischen und zugleich wundersamen Beseelung einer bis dahin leblosen Materie. Der noch unbeseelte Holzschein wird durch die haptische Formung des Holzschnitzers *Geppetto* zu einer anthropomorphen Holzpuppe geschnitzt und auf diese Weise ist ihr auf wundersame Art Leben eingehaucht. Die entseelte Materie kann so über die Gestaltung des Holzscheites mit der Figur des Pinocchio zum Leben erweckt werden.

Die Geschichte *Pinocchios*, die ja eigentlich für Kinder geschrieben ist, berührt sogar sehr elementar einen seit der Antike bis in die Gegenwart hineinreichenden dauerhaften Streit unter Philosophen und Naturwissenschaftlern. Sie tangiert nämlich die zentrale Idee Baruch de Spinozas (1632-1677) und wenige Jahre später die Auffassung von Gottfried Wilhelm Leibniz (1646-1716), dass die Materie beseelt ist und lebt. Spinoza nannte das *deus sive natura*. Es gibt bei beiden Denkern keine Trennung zwischen *res extensa* und *res cogitans*, wie etwa beim cartesianischen Dualismus, sondern eine gegenseitige *Appetition*. Bei Leibniz befindet sich schon in der kleinsten, nicht mehr teilbaren Monade (*unus in unum*), in so genannter *prästabiliertter Harmonie*, eine innere, aufeinander zuführende Kraft zwischen ausgedehnter und denkender Welt. Beide Welten bedingen sich bei Leibniz und Spinoza gegenseitig, brauchen einander und affizieren sich gegenseitig, wie in etwa das Sonnenlicht mit der Pflanzenwelt eine Photosynthese eingeht. Der Kunsthistoriker Aby Warburg (1866-1929) hat daraus später, wohl auf die pantheistischen Theorien des Philosophen Spinoza und die des Universalwissenschaftlers Leibniz basierend, die von ihm immer wiederholte Redensart, Gott stecke doch im Detail entwickelt; vielleicht dachte er hiermit unter anderem, wenn auch nur ephemer, an den wunderbar beseelten Holzschein Pinocchio.

Carlo Collodi zeigte mit dem Roman „*Pinocchio*“ als erster Autor und für das 19. Jahrhundert in bis dahin unangetasteter Modernität die ganze kindliche, naive Unschuld, aber auch die ungezähmte Widerspenstigkeit Pinocchios gegenüber der tristen, teils erwachsenen, verlogenen und grausamen Lebenswelt. In jedem dieser insgesamt 36 Kapitel muss die Holzpuppe grausame Prüfungen, heroisch, über sich ergehen lassen. Es bleibt unentschieden am Ende, ob Pinocchio die Chance der Verwandlung aus seiner verpuppten Holzhülle in ein menschliches Leben gern erwägt und, ob er im Bauch des Walfisches, wie der Prophet *Jonah* aus dem alttestamentarischen Buch des *Tanach*, eine Läuterung seiner gezähmten Widerspenstigkeit erfährt.

Der Roman endet zwar mit seiner Menschwerdung und mit der Befreiung seines Schöpfers; ob Pinocchio aber wirklich und wahrhaftig in dieser für ihn neuen Welt sein Glück finden und sich zurechtfinden wird, erfahren wir als Leser nicht mehr. Anders als bei Pinocchio, dessen Nase sich bei einer

Die menschliche Kreatur und das Absurde

Lüge *in flagranti* verlängert und errötet, zeigt sich in der Verschlagenheit der menschlichen Erwachsenenwelt die Lüge eben nicht offensichtlich in aller Deutlichkeit. Sie kann sich beim Menschen oft unter dem Deckmantel von Heuchelei, Unaufrichtigkeit, Eitelkeit, Arroganz oder auch Scheinheiligkeit verstecken. Deshalb kann es insbesondere in dieser Phase bei Felix Nussbaum eine Sehnsucht nach Rückverwandlung in ein für ihn heroisches Wesen, welches in etwa vergleichbar mit der kindlichen Unschuld und anarchischen Widerspenstigkeit Pinocchios ist, gegeben haben.

Felix Nussbaum, der ja schon frühzeitig mit dem zu seiner Zeit avantgardistischen Medium des Comics und des Zeichentrickfilms künstlerisch experimentierte, hantierte und operierte, wusste, dass eine spielerische Rückverwandlung in eine lebendige Holzpuppe auch gleichzeitig die identitätsstiftende Rückgewinnung einer ungezähmten Freiheit bedeuten kann. Der Traum, sich aus dem menschlichen Leben in etwas anderes zu verwandeln, ist ein Kinder- und Künstlertraum und kann an dieser Stelle auch als vorübergehende Rettung vor einer böse, von außen aggressiv attackierenden faschistisch geprägten Welt begriffen werden.

Die für das Gliederpuppenpaar noch positiv konnotierte Atmosphäre des Vordergrundes ist über die hellere, fluchtende Holzbühne als schräge Mittelhorizontale scharf von der dahinter liegenden apokalyptischen Welt getrennt. Dort gleicht die Atmosphäre wie etwa unmittelbar nach einer Verwüstung durch einen Atomkrieg. Die schräge Mittelhorizontale, welche die abschließende Kante der Holzbühne beschreibt und die an dieser Stelle wiederum als deutliche Abgrenzung zur dahinter liegenden Welt fungiert, teilt in diesem Bild zwei Zonen. Durch jene Horizontale kreierte Nussbaum offenbar eine Art Trennlinie zwischen der aus seiner Perspektive gerade noch *guten Welt*, also der Holzbühne mit den Marionetten, und einer schlechten *Welt*, gekennzeichnet und symbolisiert durch die typischen entlaubten Baumstümpfe und einen bedrohlichen Gewitterhimmel im Bildhintergrund..

Als trennende Grenzlinie bietet sie darüber hinaus, auch ganz im Sinne der Philosophie Albert Camus im „*Mythos des Sisyphos*“, erneut Schutz vor dem Unfassbaren, vor dem was wir als Menschen mit unserer nur in Endlichkeit verharrenden, eingeschränkten Erkenntnis nicht verstehen können, eben vor dem *Absurden*.

V

Der Ort der Gottverlassenheit



Abb. 32: Ausschnitt Gliederpuppen, zum Himmel greifende, anthropomorphe, tentakelförmige Baumstumpfgruppen

Schon in einem früheren Teil der Analyse war festzustellen, dass die zwei männlichen Oberkörper der Holzpuppen horizontal und vertikal in scharfkantige Linien aufgeteilt sind, die eine Kreuzesform kreieren (Abb. 32). In vermutlich beiden Fällen ist hier Felix Nussbaum selbst dargestellt, zunächst im Hintergrund als der Mann, der durch ein Teleskop schaut und schließlich mit seiner Partnerin im Vordergrund zusammen. Er trägt als Künstler im übertragenen Sinne das Kreuz als Leidtragender für sein Volk, eventuell auch als heroischer Erlöser auf seiner selbst geschreinerten Holzbühnenwelt. Jenseits der schrägen Holzbühne, auf der sich die Figuren, wohl gegen die übliche Leserichtung von rechts nach links hinaufbewegen, ist im Hintergrund die dazu kontrastierende Szene mit trostlosen Hinterhofkulissen und Baumstümpfen ausstaffiert. Je höher der Holzsteg nach

Die menschliche Kreatur und das Absurde

links hinaufführt, desto unheimlicher werden die anthropomorph gestalteten Baumstümpfe im Hintergrund. Wie Polypen oder flehende, bittende Hände greifen sie zum dunklen Himmel empor und könnten so auch geistlich den entscheidenden deklamierenden Ausruf Jesu am Kreuz assoziativ hervorrufen: „*Mein Gott, mein Gott, warum hast Du mich verlassen?*“ (MK 15,34 EU). Eine düstere Atmosphäre der unmittelbaren Gottverlassenheit ist an diesem Ort unzweifelhaft anzutreffen. Die endzeitliche Stimmung, jenseits der heller gestalteten Holzbühne zeugt eben von jener Gottverlassenheit der Erde, auf der Leben von nun an unmöglich ist. Die Menschheit muss von dieser Absurdität dieser Gräueltaten erlöst werden.

Jene vergeblich zum Himmel greifenden, abgesägten Baumstümpfe, die oft in Gestalt und Gestus an anthropomorph, geöffnete Hände (Abb. 32) erinnern, können an dieser Stelle metaphorisch auch die Schreie einer Gottverlassenheit versinnbildlichen. Es herrscht in dem Bild „*Gliederpuppen*“ eine Atmosphäre, vergleichbar der von Golgatha. Auch in Matthias Grüne-



Abb. 33 Matthias Grünewald, Kreuzigungsszene, Isenheimer Altar, 1512-16, siehe auch Abb. 42, Seite 100

berühmtestem Werk, dem *Isenheimer Altar* (Abb. 42), greifen die Hände Christi (Abb. 33) vergeblich, im nahezu deckungsgleichen Gestus im Vergleich zu jenen anthropomorph gestalteten Baumstumpftentakeln in „*Gliederpuppen*“ (Abb. 32), in Richtung des hoffnungslos gottverlassenen, verdunkelten und pechschwarzen Himmel über Golgatha.

Dazu kontrastierend zeigt Nussbaum auf der helleren hölzernen Bühne Felka mit erklärendem Gestus seine nun hölzerne Welt, die er sich im Geiste zusammengeschnitzt hat und die ein letztes Refugium für ihn bedeuten könnte. Basierend auf einer kindlich, inspirierten künstlerischen Phantasie ist ein Leben auf jener selbst entworfenen Holzbühne noch gerade eben vorstellbar. Gegen jene absurde, apokalyptische und dunkle Welt des Hintergrundes kann Nussbaum sich auf der selbst geschreinerten Holz-

Die menschliche Kreatur und das Absurde

bühne, jedoch nur noch um Haaresbreite, zur Wehr setzen. Er erkennt innerhalb seiner selbst gezimmerten Monade durch sein Fenster oder mit Hilfe des Teleskops die sich ankündigende unheimliche Welt des Bösen. Der Künstler Felix Nussbaum diagnostiziert an dieser Stelle mit nahezu visionärer Kraft das *Absurde* der äußeren Welt.

Er nimmt es für sich an, und flüchtet gemeinsam mit seiner Frau, durch eben jene vollzogene Verwandlung in Gestalt beseelter Holzpuppen, in eine für sie und von ihnen selbst entworfene und geschreinerte bühnenartige Traumwelt aus Holz. Diese Welt, eben sein letztes aus Holz gezimmertes Refugium, offenbart jetzt einen unschuldigen Urzustand der Menschheit, wie er vermutlich in Kleists Essay „*Marionettentheater*“ oder etwa auch in Collodis Roman „*Pinocchio*“ mit durchaus vergleichbaren Gedanken erdacht, verkörpert und versinnbildlicht wurde.

Das Bild „*Gliederpuppen*“ ist eine intim, also sehr privat anklingende Darstellung von Felix Nussbaums und Felka Plateks eigenem, ganz persönlichen Welttheater. Ein solches Szenario, in dieser unerreichten Transparenz und Offenheit für die Nachwelt zu hinterlassen, ist nur ein herausragendes Merkmal in der Kunst des Malers.

VI

Eine berührende Ästhetik des Elegischen



Abb.34 Selbstbildnis mit Totenhemd (Gruppenbildnis), Öl auf Leinwand, 50,5 x 80 cm, signiert und datiert 1942
Privatbesitz Osnabrück

Die immer wiederkehrende, wunderbar bizarre, aber auch gleichzeitig unmittelbar beeindruckende Entdeckung an der späteren Werkphase Felix Nussbaums ist, wie sich dort zart ergreifende und grazil erhabene ausnehmende Schönheit mit einer berührend, elegisch beklemmenden Stimmung in diesen Bildern begegnen (Abb.34). Ein denkbarer und zutreffender Terminus für dieses Phänomen ist der Begriff der „*Sakralen Eindringlichkeit*“, welcher der einzigartigen Charakteristik des Spätwerkes noch am präzisesten entspricht. Wie gelingt es dem bereits von Verfolgung und Flucht gezeichneten Künstler, der sich und eine ganze Zivilisation zu diesem Zeitpunkt im Zeichen und Begriff des Untergangs sieht, jetzt noch subtil eindringliche, imposante und klassische Schönheit in Verbindung mit einer fein abgestimmten Elegie in seine Bilderwelt zu implementieren?

Was wir vor seinen Bildern stehend, als unantastbare Schönheit oder dann gleichzeitig schauernd ergreifend empfinden, ist auch auf die sich wiederholende präzise, klassisch ausgewogene kompositorische Gestaltung zurückzuführen. Hierzu zählen die eingangs erwähnte exakt harmonisch ausartierte und ausponderierte Gesamtkomposition, z. B. wie bei „*Gliederpup-*

Die menschliche Kreatur und das Absurde

pen“ im klassischen Proportionsverhältnis des „*goldenen Schnittes*“ bzw. der so genannten „*Fibonacci-Reihe*“ und ein Verständnis für eine fein abgestufte, auf sehr zarte Art zum Monochromen tendierende Koloristik (Abb. 34). Es ist vor allem im Spätwerk des Künstlers das Phänomen eines schmerzhaften Impulses der „*michelangelesken terribilità*“ zu spüren und zu beobachten. Genau dieses Phänomen, dass beim Empfinden des tiefsten Schmerzes Vollkommenheit in der Kunst entsteht, ist nun in den von elegischer Trauer geprägten Gesichtern (Abb. 27) der Figuren Felix Nussbaums zu lesen. In dieser faszinierenden intrinsischen Elegie ist jene „*terribilità*“ wahrscheinlich nur noch vergleichbar mit dem beeindruckenden Antlitz der Gesichter, der aus den Gräbern kriechenden Auferstehenden im untersten linken Bereich des „*Jüngsten Gerichtes*“ in der Sixtinischen Kapelle in Rom.⁴⁸



Abb. 35 Sandro Botticelli, La Primavera, 1482/87, Tempera auf Holz, 203 x 314 cm, Ausschnitt, Uffizien Florenz

Die Bewegungen und Gesten der zwei Holzfiguren, Felix und Felka, werden in Reminiszenz an die italienische Renaissance in einer kaum zu übertreffenden vollkommenen Eleganz dargestellt und zeigen auf diese Weise, dass ein Teil der menschlichen Kultur sowie eine auf Ästhetik bedachte Zivilisation noch nicht von den Barbaren ausgelöscht wurde und im Geiste noch kämpferisch von den verwandelten Holzpuppen verteidigt wird. Dafür ist der Begriff der „*Sakralen Eindringlichkeit*“ sehr zutreffend, weil fast jeder dargestellten Figur im Werk Nussbaums jetzt eine besondere, zierliche, filigrane, aber auch heroische Würde eigen ist (Abb. 34). Felix Nussbaums

⁴⁸ Felix Nussbaum hatte für das Jahr 1932 ein Stipendium in der Villa Massimo in Rom. Es ist wohl mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit anzunehmen, dass er die Werke Michelangelos in Rom besuchte.

Kunst greift jetzt elementar und mit einem sensiblen Sinn für die humanistische Eleganz auf das klassisch subtil und verfeinerte Instrumentarium der beseelten Gesten Sandro Botticellis (1445-1510) in der Hochrenaissance zurück (Abb. 35).

Darüber hinaus öffnet die, gleichsam weitwinkelig aus dem Bild gleitende Holzbühne den Bildraum zur Außenwelt so wirkmächtig nach vorn, dass sie direkt die Schwelle, hinüber zur Wirklichkeitssphäre des Betrachters, überbrückt. Mit dieser raffinierten Technik können wir uns von dem Geschehen nicht mehr distanzieren. Der Rezipient wird durch die froschperspektivisch angelegte gekippte Holzbühne derart magisch angezogen, dass er sich dieser magnetisch anziehenden Bilderwelt nicht mehr entziehen kann. Gleichsam wie mit einer Zeitmaschine wird er durch das Instrument der starken Untersicht in die historische Epoche zurückgefahren und wie schon beim „*Flüchtling*“ erneut Zeuge des unmittelbaren Geschehens im Bilde. Genau auf diese Weise geschieht es, dass die Bilder Nussbaums unsere eigene Anschauung durch jene kompositorischen Instrumente immer wieder stark affizieren. Seine Kunstwerke hinterlassen Spuren, Erschütterungen beim Betrachter, die ihn nachhaltig prägen werden.

Die eigene Bildaktivität des Kunstwerkes, wie schon im einleitenden Vorwort beim *Bild des Dorian Gray* schemenhaft zu beobachten war, die uns eben nicht als passive leblose Materie entseelt entgegentritt, sondern in Form der leibniz'schen „*Appetition*“ als eigene dynamische Kraft begegnet und in fortwährender Veränderung, je nach Sinnfeld, entgegenstrebt, kann Malerei in ihren besten bildnerischen Ausformulierungen vielfältig mit dem Betrachter gleichsam interaktiv kommunizieren lassen. So können wir auch unmittelbare Zeugen des philosophischen Denkapparates eines Künstlers werden und tief in seine innere Vorstellungswelt eintauchen. Das ist deshalb so einzigartig, weil jedes gemalte Bild Felix Nussbaums in seiner späteren Werkphase sein letztes hätte sein können. Damit war er und mit ihm sein stark von saturnischer Melancholie geprägter Geist imstande, wie es auch schon Albrecht Dürer im Kupferstich *Melencolia I* vermochte, wie ein Seismograph innere und äußere Erschütterungen wahrzunehmen.

Der Künstler Felix Nussbaum fühlte sich 1943 bei der Gestaltung eines jeden Bildes stets herausgefordert einen letzten tief greifenden philosophischen Gedanken testamentarisch für die Nachwelt zu hinterlassen. Seine Bilder sind in ihrer vielschichtigen, oft *talmudisch* und *chassidistisch* geprägten Symbolik, in metaphorischer Art zu deuten. Sie sind im Angesicht des Schreckens sogar noch Ausdruck eines tief empfundenen Humanismus.

Sein gesamter Bilderkosmos, insbesondere der des stark emotional erschütternden Spätwerkes, besitzt vermutlich sogar die spezifisch phänomenale Kraft den ge- und enttäuschten geblendeten Menschen in heilsamer und befreiender Manier zurück auf die friedvolle Insel der wahrheitsliebenden Vielfaltstoleranz zu begleiten.

Die menschliche Kreatur und das Absurde

Fünftes Essay

Totentanz in einem verwüsteten Endzeitszenario

Felix Nussbaum und seine jüdische Identität



„Der Triumph des Todes (Die Skelette spielen zum Tanz)“

Öl auf Leinwand, 100 x 150 cm,

1944

Felix Nussbaum Haus

Osnabrück

I

Ursachen einer endzeitlichen Darstellung



Abb. 36: Felix Nussbaum, Vorzeichnung zum Gemälde, 1944

Bei dem Versuch, weiterführende Erkenntnisse zu Felix Nussbaums abschließendem Gemälde „*Triumph des Todes*“, datiert auf den 18.4.1944, zu gewinnen, standen keine autobiographischen Quellen des Künstlers zur Verfügung. Briefe oder Dokumente aus dieser letzten Schaffensphase sind der Forschung nicht bekannt. Die Entwicklung der Bildidee bis zum endgültigen Entwurf lässt sich nur anhand einer kleinen Anzahl von wenigen zarten, sublimen, miniaturhaften Vorzeichnungen (Abb. 36) evolutionär nachvollziehen. Felix Nussbaum lebte als jüdischer Emigrant seit 1943 versteckt in einer Mansardenwohnung in Brüssel. Eine Aussage des Künstlers über eine leitende Inspiration zum Bildkonzept ist nicht überliefert.

Infolgedessen ist man dazu veranlasst, die genauen Motive für eine geistige Konstruktion, Komposition und final für die Ausführung des Gemäldes „*Triumph des Todes*“ (Abb.38) im Bildtext und im Bildraum selbst zu suchen. Der vorliegend beabsichtigte ideengeschichtliche Ansatz strebt deshalb auch an, das Denken und die Mentalität des Künstlers aus jüdischer Perspektive zu erschließen. Einen tieferen Einblick in die jüdische Mentalitäts-

Die menschliche Kreatur und das Absurde

geschichte bekommt man zunächst unter Berücksichtigung des stigmatisierenden Kampfes des Christentums gegen die Juden seit ca. 2 Jahrtausenden. Auch die alttestamentarischen Bibelparabeln, deren geschilderte Ereignisse ja oft schon drei Jahrtausende zurückliegen, gewähren einen präzisen Blick in die jüdische Mentalitätsgeschichte. Bei der nur mühsam zu entziffernden Symbolsprache in Felix Nussbaums letztem Gemälde kann jene, auf eine assoziative Metaphorik der Bibel basierende Analyse, hilfreich für ein tief greifendes Verständnis seines letzten Bildes sein. In die-

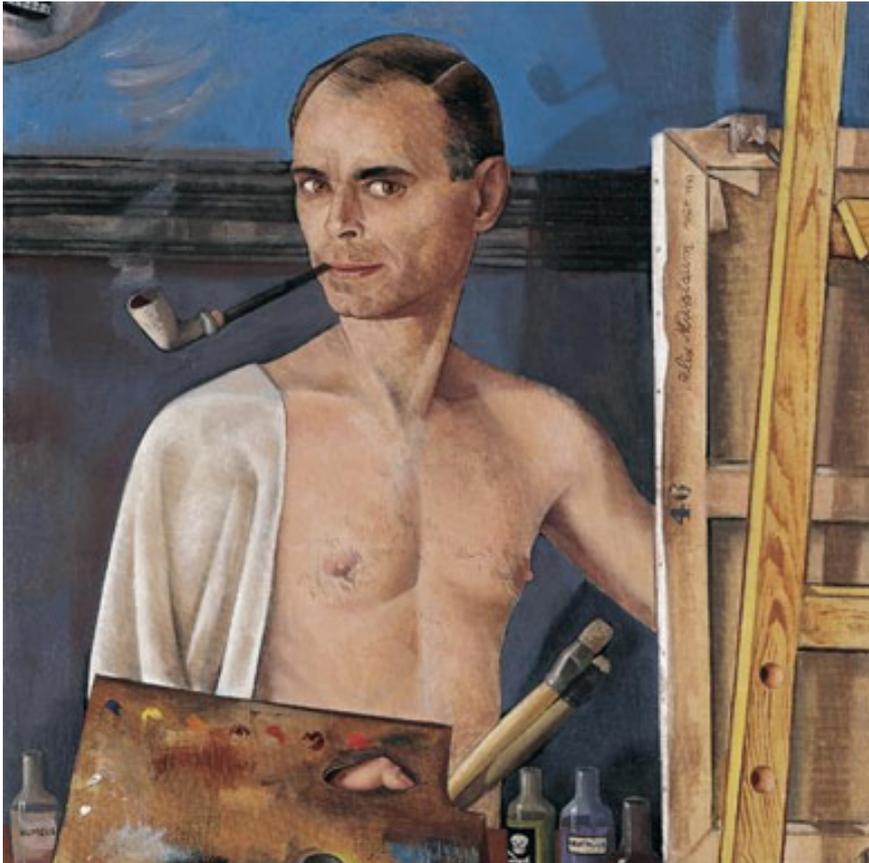


Abb. 37: Felix Nussbaum, Selbstportrait mit Staffelei, Öl auf Leinwand, 75 x 55 cm , 1943, Felix Nussbaum Haus Osnabrück

sem Zusammenhang sind auch seine späten Selbstportraits in die Analyse einzubeziehen (Abb. 37). Zu dem Begriff der Identitätsbekundung in Nussbaums außergewöhnlicher Situation äußerte sich der New Yorker Publizist Leon Wieseltier wie folgt: „*Identität in schlechten Zeiten ist etwas anderes als Identität in guten Zeiten. Energische Bekundung von Unterdrückung ist nicht Narzissmus, sondern Heldentum*“.⁴⁹ Im kleinsten Detail traf der Publizist damit an dieser Stelle den Kern der Wesenszüge des Künstlers und seine besondere Mentalität. Diese besondere heroische Haltung Felix Nuss-

⁴⁹ Zitat aus einem Artikel von Leon Wieseltier.

Leon Wieseltier, amerikanischer Publizist, veröffentlichte diesen Artikel in „The New Republic. Eine übersetzte Fassung erschien am 17. Februar 1995 im Feuilleton der deutschen Wochenzeitung „Die Zeit“.

Die menschliche Kreatur und das Absurde

baums ist in der sublimen psychologischen Darstellung seiner Selbstportraits der mittleren und späten Schaffensperiode berührend zu erfassen.

In vielen Selbstportraits in der neueren europäischen Kunstgeschichte, seit ca. 1500, trifft man oft den hochmütig und blasiert vorgetragenen künstlerischen Gedanken des selbstbezogenen solipsistischen Narzissmus an. Als Bildtyp des so genannten „*Imago dei*“, gleichsam als der schöpferische Künstler, der sich nicht selten selbstverliebt auf einer Stufe mit Gott oder als Ebenbild Gottes sieht, durchdringt und kennzeichnet diese narzisstische Idee in ihrer ureigenen psychologischen Ausrichtung fast ausnahmslos bis heute die Selbstportraits der europäischen Kunstgeschichte seit dem Beginn des 16. Jahrhunderts. Genau diese oft präventios vorgetragene, illusorische Vision des neuzeitlichen Künstlers weicht jetzt unmittelbar und deutlich betont, im einzigartigen Ausdruck der Selbstportraits Felix Nussbaums erkennbar, einer greifbar selbstlosen, kämpferischen, uneitlen und vor allem wahrhaftigen Heroik. Sie nimmt deutlich sichtbar, detailliert und nahezu buchstäblich auf die humanistisch und existenziell geprägte Philosophie im „*Mythos des Sisyphos*“ von Albert Camus Bezug (Abb. 37).

Auch in Nussbaums letztem Werk geht es, wie noch zu zeigen sein wird, sehr stark um Identität. Die nachstehende Untersuchung fragt auch danach, ob dieses abschließende Bild innerhalb seines Gesamtwerkes als ein kulturhistorisches Manifest des jüdischen Volkes oder sogar als eine Art Weltgericht am Ende aller Zeiten ausgelegt werden kann? Ist das Bild vermutlich sogar als eine Endzeitvorstellung des jüdischen Volkes zu deuten? Die Judaistik fasst die *Thora*, also die fünf Bücher *Mose*, analog zum Weltverständnis, als einen verschlüsselten, kodierte Text auf, der erst über nachdenkliche mystische Kontemplation zu entziffern ist. Erst dessen Entschlüsselung soll zu einem tieferen Verständnis des menschlichen Schicksals und des Weltgeschehens führen. Wäre dann nicht parallel ein ähnliches Verfahren für die Entzifferung der symbolischen Bildsprache Felix Nussbaums sinnvoll?

Vergleichbar mit der stark symbolisch, mystisch orientierten mittelalterlichen Kunst könnte man jetzt auch im Falle der späteren Ikonografie Nussbaums von einer mehrdeutigen Symbolik sprechen, zu der erst über Stufen vorzudringen ist. Neben wörtlichen und allegorischen Sinnschichten in der Kunst des Mittelalters wäre es schließlich vielleicht sogar sinnvoll, das Bild „*Triumph des Todes*“ in Bezug auf anagogische, also zu einem Gott hinführende, respektive mystische Sinnschichten zu analysieren.

Obwohl der *Chassidismus* und die christliche Mystik in etwa zeitgleich, als sich entfaltende philosophische Phänomene im Mittelalter entstehen, sind sie nicht unmittelbar vergleichbar. Die jüdische Denkweise Felix Nussbaums, wie schon in einem vorausgehenden Essay gezeigt werden konnte, ist tief eindringlich und *chassidistisch* orientiert. Die unzweifelhafte Bedeutung des Denkens in Chiffren kann für die jüdische Diaspora, ob nun streng

Die menschliche Kreatur und das Absurde

gläubig oder nicht, gar nicht hoch genug eingeschätzt werden. Jene Welt einer metaphorischen Versinnbildlichung in den Werken Felix Nussbaums erfordert oft ein bildhaftes, allegorisches Denken und ist nicht selten nur mit dem ideengeschichtlichen Hintergrund alttestamentarischer Parabeln zu entschlüsseln. Eine übliche, ikonografische Analyse, die nach vergleichbaren kirchlich geprägten Bildtypen aus den vorausgehenden Jahrhunderten sucht, kann für ein Verständnis, des aus jüdischer Sicht so wertvollen Schlüsselwerkes, vermutlich nur am Rande geeignet sein. Es fehlen in dieser Hinsicht die Vorlagen aus definitiv jüdischer Perspektive. Eine Aufdeckung singulärer Alleinstellungsmerkmale in der Malerei Felix Nussbaums im Kontext und in Differenz zur europäischen Kunstgeschichte kann damit eben nicht erfolgen.

Über die allegorische Sprache der Bibel, mit ihren bis heute für die jüdische Welt stark identitätsstiftenden Parabeln des Alten Testaments, kann man sich der Komplexität des Bildsystems des abschließenden Werkes nähern. Um die stark, durch symbolische Versinnbildlichung verdichtete Bildwelt des Künstlers begreiflich zu machen, ist unser sprachliches, semiotisches Vokabular in der Analyse unzureichend. Die allegorische, alttestamentarische Erzählung und die symbolische Metaphorik innerhalb biblischer Parabeln sind für eine weit angelegte perspektivische Auslegung des abschließenden Werkes Felix Nussbaums elementar wichtig. Schließlich kann man noch jenseits der zu entschlüsselnden Welt in der Bildsprache des Künstlers auch über die düstere Stimmung der endzeitlich geprägten Atmosphäre der zugrunde liegenden Bildidee auf die Spur kommen.

Die Bilder Felix Nussbaums formulieren erst Begriffe, einen passenden, einfachen Subtext gibt es dafür nicht. Auch sein letztes Bild ist ein heroisches Identitätsbekenntnis des Künstlers zur Geschichte seines eigenen Volkes, auch wenn es zunächst nicht danach aussehen mag. Es ist, wie noch zu zeigen sein wird, die kultur- und mentalitätsgeschichtliche Zusammenfassung einer jüdischen Leidensgeschichte von der Antike bis zur Gegenwart. Nussbaums Denken, seine stark identitätsbezogene Mentalität und die Geschichte seines Volkes, eben die des jüdischen Volkes, werden jetzt zu einem zentralen thematischen Schwerpunkt seines Schaffens.

Der Versuch einer ikonologischen, also ideengeschichtlichen Auslegung des final abschließenden Werkes Felix Nussbaums, die sich auch auf der Basis der Ideen der deutsch-jüdischen Kunsthistoriker Aby Warburg (1866-1929) und Erwin Panofsky (1892-1968) entwickeln möchte, sucht in dessen Bilderkosmos nach der Philosophie, der Mentalität, dem Denken und dem Temperament des Künstlers. Eine solche Deutung setzt in den Werken Felix Nussbaums, wie schon in den vorausgehenden Essays versucht wurde zu zeigen, ein aktives, gleichsam ein von innen kommendes, intrinsisches Kommunizieren seiner Bilder mit dem Betrachter voraus.

Die menschliche Kreatur und das Absurde

II

Ein Vermächtnis

jüdisch geprägter Ideengeschichte



Abb. 38: „Der Triumph des Todes (Skelette spielen zum Tanz)“, 1944, Öl auf Leinwand, 100 x 150 cm, Felix Nussbaum Haus, Osnabrück

Das Gemälde „*Triumph des Todes*“ (Abb. 38) gilt heute vor allem als das singuläre Endzeitbild, und das nicht nur allein aus jüdischer Perspektive. Es ist ein universelles, der Tragik und Absurdität des menschlichen Seins gewidmetes Antikriegsbild. Als solches setzt es darüber hinaus als ein markantes und einzigartiges Schlüsselbild zeitübergreifend ein deutliches Zeichen gegen jedweden Totalitarismus. Felix Nussbaum sah sich jetzt, als weit blickender Künstler verpflichtet, vorausahnend, dass die Vernichtung seines gesamten Volkes unmittelbar bevorstand, dem etwas Letztes und Bedeutendes entgegenzusetzen. Das Bild lässt sich durch das abgerissene Kalenderblatt unten rechts genau auf den 18.4.1944 datieren. Nur acht Wo-

Die menschliche Kreatur und das Absurde



Abb. 39: Tanz in den Ruinen in London nach Kriegsende, 1945
Der Lambeth Walk

chen später, also am 20. Juni 1944, fällt Nussbaum zusammen mit seiner Frau, der polnischen Malerin Felka Platek, einer Denunziation zum Opfer. Am 31. Juli verlässt der letzte von insgesamt 26 Deportationszügen Mecklen in Richtung Auschwitz. In der Folge fällt das Ehepaar der industriellen Ermordungsmaschinerie der Deutschen zum Opfer. Unmittelbar zuvor entstand dieses, dem Künstler so wichtige Bild, das in einer Welt, die in der jüngeren Geschichte wiederholt von entsetzlichem Völkermord geprägt wurde, auch gegenwärtig unerlässlich, zeitlos relevant und auch in Zukunft nicht aufhören wird, aktuell zu bleiben.

An einem grauen, mit Schwefelpechfarben durchtränkten Himmel, ziehen fratzenhafte Papierdrachen richtungslos umher (Abb. 38). Es scheint windig zu sein, die Windrichtung ist nicht bestimmbar. Skelettierte Körper musizieren taktlos, aber bewegungsreich, wohl nicht miteinander, sondern jeder für sich allein auf einer mit Wüstensand aufgeschütteten Bühne, die im Vordergrund überfüllt ist mit mittlerweile zwecklos gewordenen Zivilisationserrungenschaften. Sie spielen, in schräg improvisierter, kakophonischer Manier den *Lambeth Walk*⁵⁰, der nach der Kapitulation der Nazis am

⁵⁰ Von Seiten Charles A. Ridley wurde eine Antiwerbekampagne gegen Hitler in Gestalt einer Parodie „Schicklgruber doing the Lambeth walk“ in einem Kurzfilm für die britische Propaganda 1941 gezeigt. Goebbels war darüber so erzürnt, dass er im Falle des Sieges über Grossbritannien, Ridley auf die Todesliste setzte. Ursprüng-

8. Mai 1945 bei den Alliierten als eine Art symbolischer Befreiungstanz (Abb. 39) galt. Ein zerknittertes Partiturfragment am unteren linken Rand des Bildes zeigt das Notenmaterial des Jazzstückes aus dem Jahre 1937. Die Resonanz des Krachs, sowie die dissonanten, schrillen Klänge sind aus den ohnehin schon schmerz erfüllten Gesichtern förmlich ablesbar. Es ist ein letztes Aufbäumen gegen das Teuflische oder die bösen Geister, symbolisiert durch jene fratzenhaften Papierdrachen mit ihren weit aufgerissenen Augen, die für das Böse auf Erden verantwortlich zeichnen.

Die immerwährende hoffnungsvolle Erwartungshaltung, die sich seit der Flucht der Israeliten aus Ägypten über das babylonische Exil durch alle Epochen zurückverfolgen lässt, dass sich am Ende aller Zeiten die Errettung durch den Messias vollzieht, wird an dieser Stelle, eschatologisch, in Form eines teuflischen *Armageddons*, das ist der Ort der endzeitlichen Entscheidungsschlacht, enttäuscht und beendet. Kein mildtätiger Erlöser, sondern diese seltsamen wüstenfarbenen Papierdrachen mit weit aufgerissenen Augen ziehen am Himmel umher.

Die einfache fratzenhafte Gestaltung, die den Papierdrachen eine lächerliche Erscheinung verleiht, vermittelt das Schreckensphänomen der *Banalität des Bösen*, nicht das das Böse banal ist, wie Hannah Arendt später im Hinblick auf den „Eichmann-Prozess, 1961“ ein wenig missverständlich und diffus zum Ausdruck brachte, sondern im übertragenen Sinne, dass der Wolf sich nicht selten im Schafspelz verbirgt.

Diese Papierdrachen sind ihrer Form nach Spielzeuge, die man als Kind mit Begeisterung selbst bastelt und in Ansehung des größten Freiheitsgefühls im Herbst in buntesten, erfinderischen Varianten aufsteigen lässt. Sie verkörpern also eigentlich den unantastbaren Topos einer glücklichen Kindheit in friedlichen Zeiten und haben sich nun auch dort im Reich des Bösen niedergelassen. Der Teufel steckt nun im harmlosen Detail. An dieser Stelle wird deutlich, dass die Symbolik im Spätwerk bei Felix Nussbaum einer Polarität ausgesetzt ist. Ursprünglich positiv konnotierte Symbole werden vom Teuflischen eingenommen. Die letzte Bastion der Freiheit befindet sich nun im tentakelhaften Besitz des teuflisch und entsetzlich Bösen.

Die jüdische Geschichte ist seit ca. drei Jahrtausenden durch einen fast periodischen Wechsel von Exil und Domizil gekennzeichnet, von Freiheit, symbolisiert durch positiv, farbige, fröhliche und bunte Drachen und Unfreiheit, symbolisiert durch eben jene teuflischen, schwefelfarbenen Drachen. Von Kindheit an wird der Diaspora das Bewusstsein vom Leben im Exil durch Liturgie und Ritual, durch drei historische Fastentage jährlich und durch die *Haggada* eingeimpft und von ihm verinnerlicht. Die Verlegung

lich ist der Lambeth Walk nach einem gleichnamigen Cockney sprechenden Arbeiterviertel in London benannt. Der Song ist von einem Liverpools Mitarbeiter des Nussbaum Museums identifiziert worden. Lambeth Walk aus: Musical „Me and My Girl“, 1937, Buch und Text Douglas Furber, Musik Noel Gay.

Die menschliche Kreatur und das Absurde

der zivilisatorischen Verwüstung in ein unfruchtbares Ödland zeugt davon, dass Nussbaum im Bewusstsein und Verinnerlichung des Exils diese Verwüstung zeigen wollte.

Der New Yorker Historiker Yosef Hayim Yerushalmi sprach in diesem Zusammenhang von einer „*Metaphysik des Exils*“⁵¹, die im Bewusstsein der jüdischen Diaspora tief verankert ist. Das vermeintliche Stigma ihrer Sündhaftigkeit „*servitus judaeorum*“⁵² wurde dem jüdischen Volk, auch von christlich institutionalisierter Seite durch die Kirche so oft zum Vorwurf gemacht, dass man als Angehöriger der Diaspora dieses schreckliche Kainsmal im Laufe der Generationen unberechtigterweise mit sich trug und schließlich sogar selbst absurder Weise daran glaubte.

⁵¹ Vgl. Yerushalmi, Yosef Hayim, Ein Feld in Anatot, Versuche über jüdische Geschichte, Berlin 1993, S.26.

⁵² Vgl. Yerushalmi., Yosef Hayim, Ein Feld in Anatot, Versuche über jüdische Geschichte, S. 26.

III

Biblische Analogien

Felix Nussbaum verlegte das Geschehen konsequent in ein gleichsam metaphysisches, verwüstetes und dystopisches Raumzeitvakuum. Die tanzenden Skelette im zerstört verödeten Bildraum, die nun unter der Vorherrschaft der grinsenden Papierdrachen stehen, übertreffen die diesseitige menschliche Vorstellungskraft und zeigen den zum Sterben verurteilten Menschen in der Auseinandersetzung mit dem Absurden. Der Prophet Jeremia schrieb: *„Und ich wusste, dass (...) kaufen sollte ich das Feld...“*⁵³ Hiermit meinte Jeremia ein bestimmtes Feld mit dem Namen „Anatot“ in Israel.

Aus dieser Prophezeiung schöpften die Juden Hoffnung, dass es nach einer durch Exil verursachten weltweiten Zerstreuung eine Rückführung ihres Volkes in das Land Israel geben könne. Diese von Jeremia als fruchtbares Feld erdachte hoffnungsvolle Utopie hat sich bei Nussbaum in eine beängstigende, verdorrte, unfruchtbare Wüstenlandschaft, eben in ein Ödland verwandelt.

Die Wüste kennzeichnet Zerstörung, Unfruchtbarkeit, Öde, Leere, Flucht und Absurdität und steht dem paradiesischen Erfüllungsgedanken diametral entgegen. Sie kann aber auch Sinnbild der entleerten Frömmigkeit sein: *„ Ausgekehrt und entleert wird die Erde, ausgeraubt und ausgeplündert (...) Zerbrochen ist die öde Stadt, verschlossen ist jedes Haus, damit niemand hinein kommt... verschwunden ist alle Freude, fortgewandert der Jubel der Erde. In der Stadt bleibt nur Verwüstung und in Trümmer geschlagen das Tor. (Jes, 1-12).“*⁵⁴

Auch in der Philosophie von Albert Camus steht die Wüste symbolisch für das Absurde, für die unheilbare Krankheit, die Seuche und die Epidemie, für Demütigung und Krieg, denen der Mensch, in seinem existenziellen Überlebenskampf, immer wieder auf das Neue die Stirn bieten muss. Die Wüste steht wegen ihrer flirrenden unerträglichen Hitze aber darüber hinaus metaphorisch für ein prägnantes Bild der menschliche Blendung. In dem Roman *„Der Fremde“*⁵⁵, von Albert Camus, wird der eigentlich harmlose, in Lethargie verfallene Protagonist Meursault durch eine Blendung in der Hitze, an einem sandigen, verödeten Strand, sogar zum Mörder. Eine weitere,

⁵³ Yerushalmi., S. 26.

⁵⁴ Ebd.

⁵⁵ Vgl. Albert Camus, *„Der Fremde“*, Erstausgabe Gallimard, Paris, 1942. Vgl. Albert Camus *„Der Fremde“*, Reinbek bei Hamburg 1997.

nahezu bildhafte Analogie findet man für die musizierenden Skelette im Psalm 137 der Bibel. Im Zusammenhang mit dem babylonischen Exil werden die Israelis dort von ihren Usurpatoren aufgefordert zu singen: „Denn dort forderten unsere Fänger Sangesworte von uns, unserer Folter ein Freudenlied: „Singt uns was vom Zionsgesang!“⁵⁶ Genau dazu, wozu die Vertriebenen zu jener Zeit ein Freudenlied zur Folter anstimmen sollten, verursachen und entfalten die Skelette innerhalb des Bildraumes an dieser Stelle nun unerträglichen kakophonischen Lärm.

In der Ikonografie Felix Nussbaums sind die quälerischen und absurden Demütigungen, zu denen der geblendete, fehlgeleitete, in einen Wolf verwandelte Mensch während des 2. Weltkrieges befähigt und imstande war, auch im Zustande des Todes noch nicht überwunden. Die böseartig grinsenden Papierdrachen haben jetzt die Befehlsgewalt über die musizierenden Toten übernommen. Der Totentanz als künstlerisches Sujet war im Mittelalter weit verbreitet. Er verdeutlicht die philosophische Strömung der „*coincidentia oppositorum*“. Der Tanz an sich ist Ausdruck vollkommener Lebensbejahung. Dass jener hier mit dem Tod zusammenfällt, entspricht auch der jüdischen Denkweise, dass das Gute Ursache des Bösen ist und umgekehrt.⁵⁷ Jene scharfe Kontrastierung von Tod und Tanz ist an dieser Stelle an Absurdität nicht zu überbieten.

Der Totentanz kann darüber hinaus apotropäische, also Geister abwehrende Funktion, haben. So ist aus dem Mittelalter bekannt, dass Trommeln mit einer bestimmten Tierhaut bespannt waren, die sich dafür eignete, das Böse zu zähmen. Es hat den Anschein, als wären die Skelette auch nach ihrem Tode den weltlichen Demütigungen noch nicht entronnen. Die Musik, der *Lambeth Walk*, ist zu diesem Zeitpunkt ein letztes Mittel, um sich gegen das Böse zu wehren. Die beschwörerischen Kräfte, der in schräger Dissonanz aufgeführten Musik der Skelette, zeigen jetzt Wirkung, denn selbst die Baumstümpfe hinter der inzwischen durchbrochenen Mauer im Mittelgrund, nehmen abstruse, anthropomorphe Bewegungsformen an.

Eine Büste mit zertrümmerten Schädel, deren Augen verbunden sind, befindet sich in der linken unteren Bildhälfte. Sie greift vergeblich nach einer Waagschale, die ihren Händen entglitten ist. Die Büste dürfte unzweifelhaft zunächst als *Justitia* identifiziert werden, die in diesem Moment ihre nach Gerechtigkeit strebende Funktion verloren hat. Mit ihren verbundenen Augen kann aber an dieser Stelle auch die im Mittelalter als lasterhaft, verführerisch und blind gekennzeichnete *Synagoge* gemeint sein. Die *Synagoge* wurde solcherart an vielen Kirchenportalen negativ stigmatisierend der *Ecclesia* gegenübergestellt, so auch zum Beispiel am südlichen

⁵⁶ Ebd. Seite 23 unten.

⁵⁷ Nach jüdischer Religionsauffassung vereint Gott das Gute und das Böse in einer Person. Gott kann sowohl seinen Zorn zeigen, denn das Volk ist sich seiner dauerhaften Sündhaftigkeit ist sich quasi stigmatisch seiner Sündhaftigkeit seit dem Sündenfall bewusst und hält deshalb den Zorn für gerechtfertigt. Diese Zornesausbrüche stehen aber immer im dialektischen Verhältnis zu seinen anschließenden Versöhnungen mit dem Volk.

Die menschliche Kreatur und das Absurde

Doppelportal des Straßburger Münsters (Abb.40). Auf diese Weise verfügte die mittelalterliche Kirche mit ihrem böseartig verleumderischen, antisemitischen Blendwerk oft über ein Mittel, um die zu einem Grossteil analphabetisierten Menschen, gleichsam in hetzerischer Manier täuschend und lügnerisch zu beeinflussen. Diese einfache, den Juden gegenüber feindlich gesinnte, kontroverse Perspektive aus der Sicht des institutionalisierten Christentums innerhalb der katholischen Kirche ist seit dem frühen 13. Jahrhundert in extremer Bösartigkeit in allen Varianten der mittelalterlich-



Abb. 40: Strassburg, Südliches Doppelportal, um 1230,
Die Synagoge

en Kunst zu beobachten. Indessen sind Köpfe der Dreiecksfigurenkomposition (Abb. 41) nur noch mit schwachem Inkarnat überzogen. Während der Todesengel dort das Flötenspiel andeutet, spielt die Figur links von ihm auf dem Leierkasten, die Figur rechts trommelt. Der in einem schwarzen Leichentuch eingehüllte Engel trägt dazu kontrastierend weiße Engelsflügel. Im endzeitlichen Kontext sind diese Seraphime auch Sendboten und Botschafter Gottes. Angesichts des morbiden Zustandes des in einem schwarzen Leichentuch eingehüllten Engels, gibt dieser absurde Engel wohl den maßgeblichen, endzeitlichen Hinweis, dass der Messias nicht existiert. Insbesondere dadurch, dass das Skelett auf dem Treppenpodest (Abb. 38) demonstrativ auf den Todesengel zeigt, wird die zentrale Rolle und Bestimmung dieses Engels für die gesamte Bildaussage bestätigt. Felix Nussbaum schafft durch die Paarung des herkömmlichen Verständnisses der Seraphi-

Die menschliche Kreatur und das Absurde



Abb. 41 Ausschnitt, Triumph des Todes, Felix Nussbaum Haus Osnabrück

ime mit dem vom Tode gezeichneten Skelett einen Kontrast, der mit der mittelalterlichen „*coincidentia oppositorum*“ gut beschrieben ist. Das Böse durchstreift hier das eigentlich Gute. Es greift, metaphorisch ausgedrückt, in der Art einer Krake, gleichsam umschlingend, nach dem Besitz des ursprünglich Guten. Das Skelett, welches wackelig auf der zerbrochenen, dorisch kannelierten Säule im klassischen Kontrapost steht, zudem artistenhaft die Violine spielbereit am Kinn hält, zeigt deutlich, wie verhöhrend, sarkastisch und polemisch die unmittelbare Paarung von Kontrasten an dieser Stelle wirken kann.

Der chaotisch angehäuften Zivilisationsmüll zeigt, dass alles ursprünglich Lebenswerte verschwunden ist. Halb versunken im Sand, in der unteren linken Bildecke, befindet sich erneut ein Globus. Dieser Globus erfährt insbesondere mit der dahinter liegenden Glaskiste und der Inschrift „*Fragil*“ seine spezifische Bedeutung: Wie das Glas, so liegt auch die Welt der Juden in Scherben. Gleichsam rätselhaft mystifizierend verklärt bleibt der Bildhintergrund: Zwei Todesengel schweben auf der Mittelachse der Gesamtkomposition über die Wüstenlandschaft. Links hinter einem Autowrack reitet ein weiteres Skelett in die Wüstenlandschaft hinaus (Abb. 41).

In der Parabel „*Der Aufbruch*“, von Franz Kafka, 1922, reitet der *Ich-Erzähler* ohne ein Ziel hinaus. Auf die Frage des Dieners wohin der Protagonist reite, antwortet er: „*Nur weg von hier*“ und erklärt „*weg-von-hier*“ als sein Ziel. Der Aufbruch wird in dem Gleichnis durch das Signal einer Trompete

begleitet.⁵⁸ Zwischen Gebäuderuine rechts und einem Autowrack steht halb verdeckt im Hintergrund eine weitere skelettierte, wohl in Totenhemden bekleidete, im stillen Gespräch verwickelte Figurengruppe. Davor, im Tür-
eingang der Ruine, wird jene Trompete (Abb. 38) aus Kafkas Erzählung „*Der Aufbruch*“ von einem weiteren Skelett gespielt, die den kakophonischen, schrillen Orchesterlärm – es wird der *Lambeth Walk* gespielt - vervollständigt.

Kanonenrohr und Stacheldraht zählen zur Kriegssikonografie. Zeichenblätter, Staffelei und Farbkasten, die wild zerstreut im Wüstensand liegen, weisen darauf hin, dass Felix Nussbaum am Ende seiner Kunst angelangt ist und die Künste in diesem Szenario allgemein am Ende ihrer Schöpfungskraft sind (Abb. 38). Die Welt ist aus den Fugen geraten. Selbst die trigonometrische Mathematik, dargestellt durch Dreieck und Halbkreis auf einer Tafel am mittleren unteren Rand des Bildes, ist nun der Obsoleszenz anheim gegeben.

Das Schicksal des unter dauernder Verfolgung leidenden jüdischen Volkes wohnt den Angehörigen der Diaspora seelisch inne. Die Parabel des Propheten Jeremia „*Ein Feld in Anatot*“ ist deshalb in diesem Zusammenhang für das Verständnis der künstlerischen Gestaltung der Bildatmosphäre im „*Triumph des Todes*“ sehr geeignet, weil nicht nur gläubige Juden mit dieser visionären Vorstellung oder Imagination des Propheten einen Befreiungsakt durchlebten, den sie tatsächlich in der Realität niemals spüren durften. Die von Jeremia gewählten Begriffe „*Exil, Domizil und Wüste*“ sind dadurch, dass sie sogar schon von den Propheten thematisiert wurden, so tief im Bewusstsein verwurzelt, dass auch Nussbaum jene jüdischen, allegorischen Parabeln von stark metaphorischer Symbolik für die komplexe Bildwelt seines letzten Werkes im Malprozess assoziiert hatte.

Das religiöse Interesse der Juden richtete sich in Zeiten der Verfolgung, ca. seit dem 4. Jahrhundert nach Christus, immer wieder auf die Geschichte, denn darin schöpfte man Trost und identitätsstiftende Erhebung. Das Zitieren jener alttestamentarischen Parabeln hatte zu Gott aufstrebende Momente zum Inhalt. In jenen Rückbesinnungen wurde die Einheit mit Gott offenbart. Die Atmosphäre des Bildes als ein unfruchtbares, verwüstetes Gesamtszenario darzustellen und die Verlegung des Schauplatzes in eine versandete Wüste⁵⁹, außerhalb von Raum und Zeit, ist für Felix Nussbaum und die jüdische Welt zu diesem kalendarischen Zeitpunkt am 18. April 1944 eine präzise und geeignete Bildidee. Dass jenes fruchtbare Feld „*Anatot*“ als hoffnungsvolle Metapher des Jeremia nicht mehr trostpendend wirken kann und der letzte Zufluchtsort sich als chaotisches „*Armageddon*“ gestal-

⁵⁸ Vgl. Franz Kafka „*Der Aufbruch*“ eine Erzählung, 1936 durch Max Brod veröffentlicht, in: Franz Kafka „*Die Erzählungen*“, Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1996.

⁵⁹ In der deutschen Sprache haben wir das Wortspiel „*Wüste-Verwüstung*“ im Sinne von Katastrophe und Krieg.

tet, zeigt deutlich, dass jenes Instrumentarium der jüdischen Hoffnung in der Ikonografie des Bildes keinen Platz mehr hat.

Der Glaube, gleichsam ein fixiertes Erlösungsdenken, auf einen Endzeitpunkt perspektivisch ausgerichtet, in der Judaistik auch *messianisch* genannt, wird mit der verstörenden Ikonografie des „*Triumph des Todes*“ widerlegt und ist endgültig gescheitert. Noch in seinen Selbstportraits bot Felix Nussbaum in der Art eines identitätsstiftenden Grolls und mit einer Geste des *Nicht-Aufgeben-Wollens* gegenüber seinen zukünftigen Henkern stolz die Stirn. Diese stark entwickelte existenzielle und kämpferische Haltung, vergleichbar mit der mythischen Heldenfigur des Sisyphos in Albert Camus' *Mythos des Sisyphos*⁶⁰, existiert in dieser Schaffensphase eindeutig nicht mehr. Der Kampf war für ihn am Ende hoffnungslos, aus der Perspektive des Künstlers vielleicht auch sinnlos und ist gescheitert.

Felix Nussbaums Endzeit ist der 18. April 1944. Trotz erstmals zerstörter fragmentierter und durchlässiger Mauern im Mittelgrund links (abb.41), die Nussbaum in diesem Bild, im Unterschied zu vielen Spätwerken, an dieser Stelle durchlässig und nicht unüberwindbar verschlossen wählt, ist die Flucht vom katastrophal zerstörten Vordergrund über die Mauer in eine andere Welt aussichtslos. Auch deshalb, weil sich auch hinter dieser ruinösen Mauer, zum Horizont des wüstenhaft angelegten Bildszenarios hinaus, nur noch Tod, Verzweiflung und die ganze Absurdität eines kriegerisch, verödeten Trümmerfeldes offenbaren.

Der Blick in die Welt des *Absurden*, vor dem die *Mauern des Absurden* den Menschen im „*Mythos des Sisyphos*“ ja eigentlich sichern sollten, ist an dieser Stelle jetzt in brutaler Art freigelegt. Die zerstörten durchlässigen Mauern können jetzt auch nicht mehr vor dem *Absurden* im Sinne der Philosophie Albert Camus im „*Mythos des Sisyphos*“ abschirmen und schützen.

Eine Errettung durch Gott kann nicht geschehen, weil das, was sich am Ende aller Zeiten an dieser Stelle offenbart, sich als ein Imperium bösar-tiger, fratzenhaft dargestellter lächerlicher Papierdrachen über eine bereits hoffnungslos zerstörte Welt, gleichsam entlarvend, manifestiert.

⁶⁰ Vgl. Albert Camus, *Der Mythos des Sisyphos*, Erschienen zunächst 1942, Gallimard Paris, Dem Autor lag die Auflage Rowohlt bei Hamburg 2013 vor.

IV

Finale Schlüsse

Das Gemälde „*Triumph des Todes*“ von Felix Nussbaum ist nicht nur ein punktuell Manifest, das sich unmittelbar auf die Vernichtung der Juden bezieht, sondern darüber hinaus ein schmerzhafter Rückblick auf die Kulturgeschichte der Juden. „*Europa, auch Europa, meine Hölle auf Erden!*“ Dies ist kein zweifelhafter Ausruf eines überlebenden Juden nach 1945, sondern der Satz eines portugiesischen Marranen im Jahre 1554.⁶¹

Die chaotische Anhäufung von kulturgeschichtlichen Zeugnissen, von der Antike bis zur Gegenwart und die Transposition jener Dinge in ein raumzeitliches verödetes, zertrümmertes Vakuum kann insbesondere nach jüdischem Verständnis eine besondere Bedeutung haben. Wie ihre Thora, so verstanden die Juden auch den Lauf der Geschichte (war er nicht in ihrem Sinne – und das war oft so) als ein unwirkliches Äußeres, was einem wahren Inneren diametral entgegenstand.

Aus dieser Perspektive konnte man die Triumphe ganzer Weltreiche als bloße Episoden sehen, weltliche Siege nicht als Zeichen der Wahrheit, sondern des Irrtums, die eigene Erniedrigung als Ehrenmal und das Leiden als Zeichen der Auserwählung. Die ruhmreichen Epochen werden oft als episodenhaft interpretiert, wenn denn der wahre Messias am Ende aller Zeiten kommen wird. Das Prinzip Hoffnung, welches dem jüdischen Volk eine lebenserhaltende Motivation gab, wird im letzten Vermächtnis Felix Nussbaums aufgegeben.

Der unsichtbare Subtext der *Thora*, der hoffnungsvolle Erfüllung versprach, erweist sich für den Künstler in dieser Situation als fundamentaler Irrtum. Selbst die metaphysische oder mystische Ebene, die bislang immer Trost zu spenden vermochte, sieht im vorliegenden visuellen Diskurs des Künstlers katastrophal aus.

Die Kunst Felix Nussbaums entwickelte sich im Spätwerk von durch mystischer Kontemplation getragener Abkehr von der Welt, in der man glaubte, seine Hoffnung erfüllen zu können, hin zu einer grauenvollen Ikonografie des Schreckens, in der jene Kontemplation keinen Platz mehr fand:

⁶¹ Yosef Yahim Yerushalmi, Ein Feld in Anatot, Ebd., S. 85.

Die menschliche Kreatur und das Absurde

Baruchapokalypse 70 nach Christus

„Hättest du doch Ohren, oh Erde
Und hättest ein Herz, oh Staub
Dass ihr es verkünden könntet in Schoel
Und den Toten sagen: „Seliger seid ihr als wir, die wir leben“⁶²



Abb. 42 Matthias Grünewald, Isenheimer Altar, mittlere Tafel, 1512-1516, Colmar

Das Bild „*Triumph des Todes*“ ist deshalb nicht als der Triumph zur Überwindung des Todes im herkömmlichen christlichen, typen- und motivgeschichtlichen Sinne des Sujets zu verstehen. Als ein Endzeitbild öffnet es uns aus jüdischer Perspektive aber den Blick dafür, dass die messianische Erwartung und Hoffnung zu diesem historischen Zeitpunkt nicht erfüllt werden kann. Die Darstellung ist vielmehr ein kapitulierendes Vermächtnis.

So vermochte der *Isenheimer Altar* (Abb. 42) noch Trost und jenseitige Erlösung im christlichen Sinne für die am tödlichen *Antoniusfeuer* (Epidemie/Pest um 1500) leidenden Patienten im Krankensaal von Colmar zu spenden und versprechen. Der Corpus Christi wurde von Matthias Grünewald in nahezu medizinischer Genauigkeit mit exakt den Wunden in der Art

⁶² Vgl. Yerushalmi, Seite 84. Der Autor entnimmt diese Worte der Baruchapokalypse, die nach der Zerstörung des jüdischen Tempels durch die Römer, 70 nach Christus, abgefasst wurde.

von plastisch hervorstechenden Pestbeulen in gleichsam mikroskopisch genau anklingender malerischer Präzision versehen, unter denen auch zu diesem Zeitpunkt, die vom Antoniusfeuer gezeichneten Patienten, im Spital dauerhaft litten. Christus erträgt an dieser Stelle stellvertretend das Leid der Kranken. Eine derart tröstende Erlösung konnte die abschließende apokalyptische Vision Felix Nussbaums, vor dem Hintergrund der erschreckenden und bedrohlichen nationalsozialistischen Plage in Europa, nicht mehr garantieren.

Felix Nussbaum öffnete uns schon hier jene Welt seiner Vorstellung unmittelbar vor und nach seinem Tod, die in dieser letzten Dystopie in karger Hoffnungslosigkeit, ja in einem Nirwana versinkt. Dennoch könnte man, dem obigen Zitat aus der Baruchapokalypse folgend, auch noch vorsichtig vermuten, dass es, mit schwarzem Humor des Künstlers gefärbt, den musizierenden Toten besser geht, als den noch Lebenden in der nationalsozialistischen Hölle auf Erden. Humor jeder Couleur hatte Felix Nussbaum. Das bleibt unwidersprochen. Für nachfolgende Generationen hinterlässt der Künstler mit diesem Bild, in Gestalt eines starken Vermächtnisses, genau das, was die Geschichte am Ende seiner endzeitlichen Zeitzählung, am 18. April 1944, für ihn und sein Volk übrig gelassen hatte: Ein apokalyptisches, zertrümmertes und verödetes Endzeitszenario.

Wie sich das bildhaft, ideengeschichtlich darstellen lässt und auch anfühlt, wusste Felix Nussbaum. Sein ikonografisches Instrumentarium der stark enigmatisch, mehrdeutig und *chassidistisch* orientierten Symbolsprache und sein Bildgefühl für die Darstellung des Absurden sind einzigartig. Aus ideengeschichtlicher Perspektive standen ihm teils auch die Ideen Franz Kafkas und vor allem, und das wohl in erster Linie, diejenigen Albert Camus, - auch ohne eine unmittelbare Begegnung – bei der Bildfindung Pate.

Camus und Nussbaum arbeiteten gleichberechtigt an einem zeitübergreifenden neuen und gleichsam deckungsgleich, synästhetischem Gedanken in Sprache und Bild. Beide waren, so mag man es abschließend erneut dieser Art bezeichnen, Geschwister im Geiste.

Albert Camus beantwortete die Frage zum zentralen und essentiell beabsichtigten Gedanken seines Romans „*Die Pest*“, was uns Menschen in der dort dargestellten Situation allen gemein ist, mit einer sehr berührenden und treffenden Beschreibung der *conditio humana* wie folgt: „... *dans les seules certitudes qu'ils aient en commun sont l'amour, la souffrance et l'exil.*“⁶³ Mit dieser prägnanten Äußerung, mit der Camus im Detail gleichsam deklamatorisch umrissen und skizziert hatte, was er mit dem Roman intendierte, befand sich der Autor in seiner internen Denkwelt mit der Malerei Felix Nussbaums, wie in einem parallelen Sprachuniversum, verbunden. Es ist

⁶³ Albert Camus: *L'exigence morale, Hommage à Jacqueline Lévi-Valensi* : Kapitel *Le justice : Le juste e l'injuste dans la peste*, hrsg. von Agnes Spiquel., S. 200. Paris 2006. Übersetzung : Es sind die allumfassenden Gewissheiten, die uns Mitmenschen allen gemein sind und das sind eben die Liebe, das Leiden und das Exil.

Die menschliche Kreatur und das Absurde

deshalb beeindruckend, ja sogar faszinierend, wie unmittelbar sich die Bildsprache und Ideengeschichte des „*Sakral Eindringlichen*“ bei Felix Nussbaum in die Sphäre des poetisch Sprachbegrifflichen bei Camus zurück übersetzen lassen und schließlich phänomenal, mit welcher unmittelbaren Tiefenschärfe und Genauigkeit Maler und Philosoph gleichzeitig, gleichberechtigt und zeitübergreifend an demselben Gedanken gearbeitet haben.

Wir verstehen schlussendlich Albert Camus` literarisches und philosophisches Werk jetzt über die Malerei Felix Nussbaums und können im unmittelbaren Umkehrschluss die Atmosphäre in den Werken Nussbaums noch viel besser durch die Augen und den Geist des Romanciers Albert Camus erfassen und nachfühlen.

Eine Entschlüsselung der Kunstwerke Felix Nussbaums verlangt auch deshalb in der Zukunft nach einer grenzüberschreitenden und modernen Bildwissenschaft.

Nur jene bildwissenschaftlichen Diskurse, die von einer von innen kommenden, gleichsam intrinsisch, lebendigen Aktivität seiner Bilder ausgehen und sich darüber hinaus gleichzeitig als Annäherungen ideengeschichtlicher, also ikonologischer Art verstehen, können versuchen den unendlich verschlüsselten Sphären und Spektren, also dem unerschöpflichen „*disguised symbolism*“⁶⁴, wie es Erwin Panofsky zutreffend formulierte, in Felix Nussbaums stark sinnbildlich, enigmatisch verschlossener und symbolisch orientierter Kunst, gerecht zu werden.

⁶⁴ Vgl. Panofsky, Erwin, *Gotische Architektur und Scholastik*, Nachwort von Thomas Frangenberg, Köln 1989.

Disguised symbolism = verschlüsselter Symbolismus

Der Begriff ist von Panofsky insbesondere für die ambivalente Symbolsprache der Altniederländischen Malerei neu kreiert worden. Die deutsche Übersetzung des bahnbrechenden Werkes erfolgte erst 2001. Vgl. Erwin Panofsky, *Altniederländische Malerei*, 2 Bde., Köln 2001.

Die menschliche Kreatur und das Absurde

Die menschliche Kreatur und das Absurde

Kurzbiografie

zu

Felix Nussbaum

Der deutsche Maler, Graphiker, Illustrator für Zeichentrickfilm, Comic und Kunsthandwerk Felix Nussbaum wurde am 11. Dezember 1904 in Osnabrück geboren. Der jüdische Maler feierte bereits Mitte der 20er Jahre erste große Erfolge und war bis zur Machtergreifung Hitlers ein aufscheinender Stern am Künstlerhimmel.

Der Künstler wurde in den Feuilletons und Kunstzeitschriften der Weimarer Republik als junger, aufstrebender und rebellischer Maler gefeiert. Wegen der Machtergreifung Hitlers im Jahre 1933 musste Felix Nussbaum einen Großteil seines Lebens im Exil verbringen, die letzten Jahre bis zu seinem Verrat gar unter ständiger Gefahr im Untergrund.

Im Juni 1944 wurde Nussbaum mit seiner Frau Felka Platek in Brüssel denunziert und mit einem letzten Transport von Mechelen in das Vernichtungslager Auschwitz deportiert und dort ermordet. Felix Nussbaum starb im Alter von nur 39 Jahren.

Der Maler wurde in den frühen 70er Jahren, vor allem durch das Engagement seiner israelischen Cousinen, gleichsam wie *Phoenix aus der Asche*, wiederentdeckt. Viele seiner Werke befinden sich seit 1998 im von Daniel Libeskind entworfenen und erbauten *Felix Nussbaum Haus* in Osnabrück.

Die menschliche Kreatur und das Absurde

Kurzbiografie

zu

Albert Camus

Der französische Journalist, Schriftsteller, Dramatiker und Philosoph Albert Camus, am 7. November 1913 in Mondovi, Algerien geboren, war einer der wichtigsten Denker des 20. Jahrhunderts und wurde 1957 mit dem Literaturnobelpreis ausgezeichnet.

Zu seinem Werk gehören Romane, Theaterstücke und philosophische Abhandlungen, in denen er seine „*Philosophie des Absurden*“ entwickelte.

Seine philosophische Abhandlung „*Der Mythos des Sisyphos*“ und Romane wie „*Die Pest*“ sind bis heute von zeitloser Gültigkeit, weil Camus dort imstande war, die *conditio humana*, also die Befindlichkeit des Menschen in existenziellen Ausnahmesituationen, präzise zu analysieren und darüber hinaus in poesievoller Sprache auch symbolisch zu deuten. Sein Denken hat bis heute nicht an Aktualität und Modernität verloren.

Er starb am 4. Januar 1960, im Alter von nur 46 Jahren, an den Folgen eines Autounfalls. Sein Grab befindet sich im südfranzösischen Lourmarin.

Heute wird Albert Camus in Frankreich, wie zum Beispiel auch die Philosophen Voltaire (1694-1778) und Rousseau (1712-1778) im politischen und im kulturellen Leben, in der Art eines großen Staatsdenkers verehrt.

Die menschliche Kreatur und das Absurde

Ausgewählte Literatur

- Abosch, Heinz: *Simone Weil zur Einführung*, Hamburg 1990
- Baxandall, Michael: *Die Wirklichkeit der Bilder*, Frankfurt am Main 1987
- Baxandall, Michael: *Ursachen der Bilder*, Berlin 1990
- Benz, Wolfgang: *Die Protokolle der Weisen von Zion, Die Legende der jüdischen Weltverschwörung*, München 2007
- Biermann, Karlheinz: *Antoine de Saint – Exupéry*, Reinbek bei Hamburg 2012
- Blumenberg, Hans: *Höhlenausgänge*, Frankfurt a. M. 1989
- Blumenberg, Hans: *Schiffbruch mit Zuschauer*, Frankfurt a. M. 1993
- Bredenkamp, Horst: *Antikensehnsucht und Maschinenglaube*, Berlin 1993
- Bredenkamp, Horst: *Das Fenster der Monade: Gottfried Leibniz` Theater der Natur und Kunst*, Berlin 2004
- Bredenkamp, Horst: *Theorie des Bildakts*, Frankfurt am Main / Berlin 2010
- Busch, Werner: *Caspar David Friedrich, Ästhetik und Religion*, München 2003
- Campbell, Joseph: *Der Heros in tausend Gestalten*, Frankfurt und Leipzig 1999
- Camus, Albert: *Der Mythos des Sisyphos*, 1939, Erstveröffentlichung Gallimard Paris 1942, Rowohlt-Verlag, Reinbek bei Hamburg 2004
- Camus, Albert: *Die Pest*, 1947, in Fragmenten und Entwürfen vermutlich schon 1939 entstanden, Gallimard Paris, 1947, Reinbek bei Hamburg, 2006
- Camus, Albert: *Der Mensch in der Revolte*, 1957, Reinbek bei Hamburg 2006
- Camus, Albert: *Der Fremde*, 1937, Paris Gallimard 1942, Reinbek bei Hamburg 1965
- Camus, Albert: *Der erste Mensch*, Roman, Ein Fragment, Reinbek bei Hamburg 1994
- Camus, Albert: *Jonas oder der Künstler bei der Arbeit*, Gesammelte Erzählungen, Reinbek bei Hamburg 1998.
- Camus, Albert: *Der Künstler und seine Zeit*, in: *Fragen der Zeit*, Reinbek bei Hamburg 1997, S. 229 ff.
- Camus, Albert: *Licht und Schatten*, Reinbek bei Hamburg 1996
- Camus, Albert: *Melville 1819-1891*, in: Herman Melville, *Bully Bud*, Zürich 2019

Die menschliche Kreatur und das Absurde

Cassirer, Ernst: *Der Begriff der symbolischen Form im Aufbau der Geisteswissenschaften*, in: *Wesen und Wirken des Symbolbegriffs*, Darmstadt 1983, S. 169 ff.

Collodi, Carlo: *Die Abenteuer des Pinocchio*, Köln 2011

Eco, Umberto: *Das offene Kunstwerk*, Frankfurt 1978

Elon, Amos: *Kapitel 9 Kriegsfieber und Kapitel 10 Das Ende*, in: Amos Elon, *Zu einer anderen Zeit, Porträt der jüdisch-deutschen Epoche*, München 2003, S. 289 ff.

Finster, Reinhard, van der Heuvel, Gerd: *Gottfried Wilhelm Leibniz*, Reinbek bei Hamburg 2012

Gabriel, Markus: *Warum es die Welt nicht gibt?* Berlin 2013

Haffner, Sebastian: *Geschichte eines Deutschen, Erinnerungen von 1914-1933*, Stuttgart, München 2000

Harbusch, Ute, Wittkop, Gregor: *Kurzer Aufenthalt: Streifzüge durch literarische Orte*, Göttingen 2007

Harari, Yuval Noah: *Homo Deus, Eine Geschichte von Morgen*, München 2017

Haskell, Francis: *Die Geschichte und ihre Bilder*, München 1993

Hengstenberg, Thomas/Zielke, Sigrid: *Felix Nussbaum im Spiegel seiner Zeit*, Kat. zur Ausstellung, Schloss Cappenberg /Bönnen 2012

Prechtl, Peter: *Edmund Husserl*, Hamburg 2002

Kafka, Franz: *Die Tagebücher*, Frankfurt am Main 2005

Kafka, Franz: *Der Prozeß*, Stuttgart 2005

Kafka, Franz: *Die Verwandlung*, Stuttgart 2005

Kafka, Franz: *Die Erzählungen*, Frankfurt am Main 1996.

Kaster, Karl Georg: *Felix Nussbaum, Art defamed, art in exile, art in resistance, a biography*, New York 1997

Jaehner, Inge: *Pour une l'histoire de la collection*, in: Sigal-Klagsbald, Laurence, Felix Nussbaum, Musée d'art et d'histoire du Judaïsme. Paris 2010

Kleist, Heinrich von: *Über das Marionettentheater*, hg. von Gabriele Kapp, Stuttgart 2013

Leibniz, Gottfried Wilhelm: *Monadologie*, Stuttgart 1994

Melville, Herman: *Moby Dick*, Erstausgabe 1946, Zürich 2019

Die menschliche Kreatur und das Absurde

Nussbaum, Felix: *Fragezeichen an jeder Straßenecke, Zwölf Briefe von Felix Nussbaum*, Rasch Verlag, Bramsche bei Osnabrück 2003

Panofsky, Erwin: *Gotische Architektur und Scholastik*, Köln 1989

Panofsky, Erwin: *Altniederländische Malerei*, Köln 2001

Panofsky, Saxl, Klibansky: *Saturn und Melancholie*: Frankfurt 1992

Radisch, Iris: *Camus, Das Ideal der Einfachheit*, Reinbek bei Hamburg 2013

Rath, Markus: *Die Gliederpuppe, Kult-Kunst-Konzept*, Berlin 2016

Saint – Exupéry, Antoine de: *Der kleine Prinz*, Düsseldorf 1956

Sandig, Brigitte: *Albert Camus*, Reinbek bei Hamburg 2012

Scholem, Gershom: *Zur Kabbala und ihrer Symbolik*, Frankfurt am Main 1991

Scholem, Gershom: *Von der mystischen Gestalt der Gottheit*, Frankfurt am Main 1991

Schwetter, Anne- Sibylle: *Tanz auf den Ruinen der Zivilisationen, Michal Helfmans Installation while dictators rage*, in: Danse Macabre, Totentanz, Eine Ausstellung der Friedensstadt Osnabrück, Bielefeld, Berlin 2017

Sigal-Klagsbald, Laurence: *Felix Nussbaum*, Katalog zur Ausstellung, Musée d`art et d`histoire du Judaïsme. Paris 2010

Spinoza, Baruch de : *Abhandlung über die Läuterung des Verstandes*, in: Die Ethik. Schriften und Briefe, hg. Von Friedrich Bülow, Stuttgart 1976

Spielmann, Agnes: *Le juste e l`injuste*, Reden und Aufsätze von Albert Camus, Paris 2006

Todd, Oliver: *Albert Camus: Ein Leben*, Reinbek bei Hamburg 1999

Vorgrimler, Herbert: *Geschichte der Hölle*, München 1993

Wagenbach, Klaus: *Franz Kafka*, Reinbek bei Hamburg 2012

Wilde. Oscar: *Das Bild des Dorian Gray*, München 2001

Yerushalmi, Yosef Hayim: *Ein Feld in Anatot*, Versuche über jüdische Geschichte, Berlin 1993

Yovel, Yirmiyahu: *Spinoza. Das Abenteuer der Immanenz*, Göttingen 1994

Zahavi, Dan: *Husserls Phänomenologie*, übersetzt von Bernhard Obsieger, Stuttgart 2009

Zimmer, Wendelin, Peter Junk: *Felix Nussbaum, Ortswechsel, Fluchtpunkte*, Bramsche bei Osnabrück 2008

Die menschliche Kreatur und das Absurde

Kurzbiografie

zum

Verfasser

Hubertus Schlenke, geboren 1969 in Gronau/Westfalen, studierte Kunstgeschichte, Philosophie und Musikwissenschaften an der Albert-Ludwigs Universität in Freiburg im Breisgau, an der Humboldt-Universität zu Berlin und an der Universität in Wien.

1997: Dissertation an der Freien Universität Berlin, *Vermeer mit Spinoza gesehen*, veröffentlicht im Gebrüder Mann Verlag, Berlin 1998.

Der Verfasser arbeitete als Assistent bei einem renommierten Düsseldorfer Galeristen und einer Stiftung in Hannover. Er volontierte anschließend am Wilhelm Lehmbruck Museum in Duisburg. Heute ist er freiberuflicher Privat- und Gerichtsgutachter und als öffentlich bestellter und vereidigter Sachverständiger für den Bereich Malerei und Plastik der Klassischen Moderne für die Industrie- und Handelskammer zu Köln tätig.

Seit seinem Studium in der Mitte der 90er Jahre an der Berliner Humboldt-Universität widmet er sich, den Spuren des Kunsthistorikers Erwin Panofsky folgend, einer auf Philosophie-, Mentalitäts- und Ideengeschichte basierenden Entschlüsselungstechnik in den bildenden Künsten. Diese Methode, eine Korrelation zwischen Kunst und Philosophie, also ein so genanntes *tertium comparationes* zu entwickeln, hat der Autor an dieser Stelle erneut versucht, für Felix Nussbaums Bildsprache und Albert Camus Denken anzuwenden.

Der Autor engagiert sich unter anderem für die Stiftungsarbeit der *Felix Nussbaum Foundation* in Osnabrück: www.felixnussbaumfoundation.org

*Die Idee zu diesen Essays ist in einem Haus mit
Meerblick auf der Insel Kreta entstanden
und der Inspiration
Elkes
zu verdanken.*

*Mein Dank gilt auch meiner Mutter Irmgard, Manfred und dem Zwergpudel Fidel,
der mir während des Schreibens ein treuer Begleiter war.*