

Räume gegen das Vergessen: Das Felix-Nussbaum-Haus in Osnabrück

Hu Wei
(Beijing)

Kurzzusammenfassung: Der vorliegende Beitrag geht der Frage nach, inwieweit das Felix-Nussbaum-Haus in Osnabrück eine Symbiose von Architektur und Malerei darstellt. Ausgehend vom kollektiven Gedächtnis bei Pierre Nora und Jan Assmann wird gefragt, wie dieser Bau des Architekten Daniel Libeskind in erlebbarer Form als soziales Gedächtnis zu deuten ist. Die Räume verschränken sich kongenial mit der Biographie des Malers und deuten die Bilder wie die Umgebung als Mahnung gegen das Vergessen.

1. Einführung

Als Felix Nussbaum, der 1904 in Osnabrück geborene und 1944 in Auschwitz ermordete jüdische Maler, im Mai / Juni 1942 angesichts der Lebensbedrohung durch die von den Nationalsozialisten betriebene Verfolgung seine Bilder dem mit ihm befreundeten belgischen Arzt Dr. Grosfils übergab, soll er gesagt haben: „Auch wenn ich untergehe, lasst meine Bilder nicht sterben, zeigt sie den Menschen.“ Dieser Satz wurde zum Leitmotiv für das wissenschaftliche und ausstellerische Wirken des Kulturgeschichtlichen Museums Osnabrück, das sich seit 1970 für die Nussbaum-Sammlung einsetzt, so dass die Sammlung kontinuierlich erweitert und der Künstler und sein Werk durch zahlreiche weltweite Ausstellungen¹ sowie vermittels intensiver Forschung² bekannt gemacht werden konnte. So konnte es gelingen, Felix Nussbaum aus der Vergessenheit im Nachkriegsdeutschland zu ret-

¹ Die Wiederentdeckung Felix Nussbaums begann dank des Einsatzes von Auguste Moses-Nussbaum, einer Cousine des Künstlers im Jahre 1970, die den Nachlass des Künstlers nach jahrelangen Prozessen aus Belgien nach Osnabrück zurückbrachte. Die Rezeption erreichte ihren Höhepunkt durch internationale Ausstellungen 1985 in New York und Angers, 1987 in Manchester und Jerusalem, 1994/95 in Amsterdam mit 42.000 Besuchern und in Deutschland, z. B. 1997 im Martin-Gropius-Bau in Berlin.

² Von 1990 bis 1995 wurde das breit angelegte Katalogbuch zur Felix-Nussbaum-Ausstellung im Kulturgeschichtlichen Museum mehrfach neu bearbeitet und erweitert: Felix Nussbaum. Verfemte Kunst - Exilkunst - Widerstandskunst. Herausgegeben anlässlich des fünfzigsten Todestages von Felix Nussbaum am 9. August 1994 von Eva Berger. 3. völlig neu bearbeitete und erweiterte Auflage, Osnabrück 1995.

ten.³ Nicht zuletzt waren es auch diese Worte, welche die Stadt Osnabrück 1995 dazu veranlassten, das Kulturgeschichtliche Museum um ein Felix-Nussbaum-Haus zu erweitern, um der Sammlung, die inzwischen mit über 160 Exponaten die umfangreichste Felix-Nussbaum-Sammlung weltweit ist, einen adäquaten Platz zu bieten.

Im Dezember 1994 wurde der Realisierungswettbewerb ausgeschrieben. Der weltweit renommierte und umstrittene amerikanische Architekt Daniel Libeskind (geb. 1946 in Łódź, Polen) konnte sich schließlich gegen eine Konkurrenz von 295 Kandidaten aus Deutschland, Italien, Dänemark und den Vereinigten Staaten durchsetzen.

Trotz der in den Medien heftig geführten Diskussionen über die Jury-Entscheidung und über Daniel Libeskinds unkonventionelle Architektur beschloss der Stadtrat, das Modell zum Museum umzusetzen. So entstand im Juli 1998 der erste Bau von Daniel Libeskind, der später im gleichen Jahr das 1992 begonnene Jüdische Museum Berlin fertig stellte. Allein der Blick auf das Luftbild erlaubt die Feststellung, dass das Felix-Nussbaum-Haus eine ähnliche architektonische Sprache spricht wie der *Libeskind-Bau* in Berlin.

Nicht nur durch die architektonische Ähnlichkeit lässt sich die Verwandtschaft der beiden Museen leicht erkennen, hat doch das Felix-Nussbaum-Haus ebenso wie das Berliner Jüdische Museum dieselbe Aufgabe, nämlich in anschaulicher und erlebbarer Form als soziales Gedächtnis und als Mahnung an die nationalsozialistischen Verbrechen zu wirken. Dies belegt der Gästebucheintrag von Thomas Oppermann, von März 1998 bis März 2003 niedersächsischer Minister für Wissenschaft und Kultur:

Die Erinnerung lebt: an Felix Nussbaum, den großen Künstler des zwanzigsten Jahrhunderts, an seine Bilder und mit ihm an alle verfeimten Künstler, an die jüdischen Mitbürger in allen europäischen Staaten, an die Opfer der Shoah, dass sie nicht namenlos bleiben mit seinen Bildern in der Architektur Daniel Libeskinds.

Oppermann räumt zwar ein, der Verlust sei allenthalben zu spüren, eine Heilung gebe es nicht, doch mit einem Appell fährt er fort:

In dieser Hoffnungslosigkeit des Sujets zeigt sich dennoch, dass die deutschen Barbaren nicht siegten! [...] Unsere Aufgabe ist es, gegen das Vergessen zu stehen.⁴

Diese Worte zeugen davon, dass es in diesem Falle mehr um die Gedenkarchitektur geht als nur um einen Ausstellungsraum für einen gebürtigen Os-

³ 1998 wurde sein Oeuvre als „Werk von nationaler Bedeutung“ durch das Bundesministerium des Inneren qualifiziert.

⁴ <http://www.osnabrueck-net.de/Kultur/Nussbaum/oppermann.html>, letzter Zugriff: 15. Mai. 2017. Link nicht mehr abrufbar.

nabrücker Künstler. Hier handelt es sich um ein Haus gegen das Vergessen, um Künste der Erinnerung, die im Zusammenhang mit dem Holocaust-Gedenken im Nachkriegsdeutschland schon häufiger in der Öffentlichkeit zu hitzigen Diskussionen führten, sei es wegen des viel zitierten und umstrittenen Satzes von Theodor Adorno im Jahre 1951: „Nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch“,⁵ oder über den Bau des *Denkmals für die ermordeten Juden Europas* in Berlin, das Mahnmal von Peter Eisenmann wurde am 10. Mai 2005 feierlich eröffnet. Immer wieder werden die Deutschen vor heikle Fragen gestellt: Wie kann eine Nation früherer Täter ihre Opfer betrauern? Und im Fall von Felix Nussbaum: Wie kann eine Stadt die Erinnerung an einen jüdischen Künstler bewahren, nachdem sie ihn einst einzig wegen seiner Religion verfolgt und entwurzelt hat?

In diesem Beitrag geht es um folgende Fragen: Welche narrativen und ästhetischen Methoden werden im Falle des Felix-Nussbaum-Haus eingesetzt? Welche architektonische Lösung hat Daniel Libeskind für die Aporien in den Diskussionen über das Holocaust-Denkmal gefunden? Um auf diese Fragen eine Antwort zu finden, ist es angemessen, ausgehend von den grundlegenden Begriffen und Problemen der zeitgenössischen Gedenkarchitektur in Deutschland, das spezifische Konzept von Daniel Libeskind als Abkehr gegen das Vergessen und dessen Umsetzung in der Architektur herauszuarbeiten. Die gemeinsame jüdische Herkunft ist eine aufschlussreiche Perspektive für die Interpretation des dekonstruktiven Baues, und nicht zuletzt auch für die Symbiose von Libeskind's Architektur und Nussbaums Werk, die die Verzweiflung über die rassistische Verfolgung und den Holocaust zum Hauptthema hat.

2. Aporie des Holocausts – Gedenkstätten in Deutschland von heute

Die gegenwärtige Konjunktur der Forschung zum Thema der Erinnerung an den Holocaust dürfte in der Tatsache begründet sein, dass wir uns an einer Epochenschwelle befinden, an der die lebendige Erinnerung von Zeitzeugen an den Holocaust schwindet. Während die individuellen Erinnerungen in Tagebüchern und Memoiren der Überlebenden Gestalt annehmen, wird die öffentliche Erinnerung an diese Zeit durch eine unüberschaubare Anzahl von Gedenkstätten geformt, die, von Pierre Nora als Gedächtnisort (frz. *lieux de mémoire*)⁶ bezeichnet, das kollektive Gedächtnis vor dem Verfall

⁵Theodor W. Adorno, *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft* (1951), in: Ders., *Kulturkritik und Gesellschaft I, Gesammelte Schriften, Band 10.1*, hg. von Rolf Tiedemann. Darmstadt 1998, S. 30.

⁶Pierre Nora, *Entre Mémoire et Histoire. La problématique des lieux*, LM I, S. XV – XLII. Dt: *Zwischen Geschichte und Gedächtnis. Die Gedächtnisorte*, in: Ders., *Zwischen*

bewahren sollte. Das kollektive Gedächtnis ist nach Jan Assmanns Definition der Sammelbegriff für „den jeder Gesellschaft und jeder Epoche eigentümlichen Bestand von Wiedergebrauchs-Texten, -Bildern und -Riten [...], in deren ‚Pfleger‘ sie ihr Selbstbild stabilisiert und vermittelt, und ein kollektiv geteiltes Wissen vorzugsweise (aber nicht ausschließlich) über die Vergangenheit, auf das eine Gruppe ihr Bewusstsein von Einheit und Eigenart stützt.“⁷ Damit dieses gelingt, bedarf es jedoch zweier Dimensionen, die im Gedächtnisort aufeinander treffen müssen: der materiellen Dimension des Ortes – eingeschrieben in Raum und Zeit – einerseits und der symbolischen Dimension des Gedächtnisses als eines Gedenkens an Vergangenheit andererseits. Im Gedächtnisort liege, so Nora, nun der Schnittpunkt dieser beiden Dimensionen. Denn „aus der Unbestimmtheit des Profanen wird nach Raum oder Zeit [...] ein Feld herausgetrennt, ein Kreis, innerhalb dessen alles Symbol ist und Bedeutung hat.“⁸

Dabei wirken die Denkmäler und Gedenkstätten gemäß unterschiedlicher Mythen, Ideale und politischer Bedürfnisse in verschiedenen Ländern und Zeiten anders. In seiner umfangreichen Studie über Gedenkstätten in Deutschland, Polen, den USA und Israel hat James E. Young folgende Beobachtung gemacht: „In every country's memorials, in every national museum and archive, I found a different Holocaust; and at times, I found no Holocaust at all.“⁹ In der DDR galt vor dem Umbruch 1989 das Gedenken hauptsächlich dem kommunistischen Martyrium, während das Gedenken an die Verfolgung und Ermordung der Juden lange Zeit nachgeordnet oder sogar vernachlässigt wurde. In Westdeutschland bedurfte es langwieriger Diskurse und Kontroversen, bis die Schicksale der unterschiedlichen Verfolgten in das populäre Geschichtsbild der „Hitlerzeit“ eingingen. Eine möglichst undifferenzierte Sicht der „Opfer des Krieges und der Gewaltherrschaft“ erlaubte es, entscheidende Teile der belastenden Vergangenheit auszublenden. So folgte der KZ-Befreiung in Dachau ein fast zwanzigjähriges, bewusstes Vergessen. Auch nach der Einweihung des Museums und des Mahnmals im Jahr 1965 blieb der Stellenwert der bayerischen Gedenkstätte prekär.

Inzwischen hat sich der Grundgedanke, dass die Erinnerung an die „dunklen Seiten“ der eigenen Geschichte Voraussetzung für die Befreiung von der Last der Vergangenheit ist, weitgehend durchgesetzt. Es geht nicht

Geschichte und Gedächtnis, übersetzt von Wolfgang Kaiser, hg. von Ulrich Raulff. Berlin 1990, S. 17.

⁷ Jan Assmann, Kulturelles Gedächtnis und kulturelle Identität, in: ders. (Hg.): Kultur und Gedächtnis. Frankfurt a. M. 1988, S. 15.

⁸ Pierre Nora, Zwischen Geschichte und Gedächtnis. Die Gedächtnisorte, aus dem Französischen übersetzt von Wolfgang Kaiser, hg. von Ulrich Raulff. Berlin 1990, S. 32.

⁹ James E. Young, Writing and Rewriting the Holocaust. Narrative and Consequences of Interpretation. Bloomington / Indianapolis 1988, S. 172.

mehr nur um das von Vergessen bedrohte Gedächtnis, um Fragen der Mnemotechnik, sondern grundsätzlich um die kulturellen Formen von Aufzeichnungs-, Speicherungs- und Übertragungstechnologien.

Die Veränderung der Gedächtniskultur signalisiert aber vor allem eines: Die heutigen Subjekte der Erinnerung, die durch den wachsenden Zeitabstand zur NS-Zeit oder als eine neue Generation, die nicht mehr direkt in das NS-Regime involviert war oder davon geprägt ist, bedarf nicht mehr der Strategien von „Verdrängung“, Verleugnung und Verharmlosung im Umgang mit der Vergangenheit. Insofern verweist das öffentliche Gedenken darauf, dass diese Ereignisse nicht mehr so schmerzlich erscheinen, nicht mehr so stark als Bedrohung individueller und kollektiver Identität empfunden werden, dass sie verschwiegen und verdrängt werden müssen. Aber schwindet mit der „Bewältigung“ der NS-Vergangenheit ihre gesellschaftliche Relevanz, sind die Denkmäler für die Opfer des Nationalsozialismus die Schlusssteine der Vergangenheitsdiskussion? Die Frage, wie die Erinnerung an den „Zivilisationsbruch“ Nationalsozialismus gestaltet werden kann, um weiterhin als „Messer in der Wunde“ (Jochen Gerz) zu wirken, ist die eigentliche Herausforderung heutiger Denkmalgestaltung und -politik.

Damit hat sich aber auch die Struktur der Debatte verändert: Beim geplanten Feliferhof-Denkmal in Graz von Jochen Gerz und beim Mahnmal für die österreichischen jüdischen Opfer der Schoah auf dem Wiener Judenplatz von der britischen Künstlerin Rachel Whiteread sind in den Überlegungen zur würdigen Gestaltung des Opfer-Gedenkens die Legitimität und Notwendigkeit dieser Erinnerung weitgehend unbestritten. Der Konflikt verläuft nicht mehr in den herkömmlichen Mustern zwischen Gegnern und Befürwortern, die Debatten richten sich auf die angemessene Form des Gedenkens, auf die Frage, ob und wie künstlerische Mittel die Dimension der NS-Verbrechen auszudrücken vermögen, ob ein Denkmal als Anklage an die „Tätergesellschaft“ (Hrdlicka) oder als Gedächtnisort für die Opfer (Whiteread) konzipiert werden soll. James E. Young bestätigt in seinem Buch *At memory's edge. After-images of the Holocaust in contemporary art and architecture* (2000)¹⁰, im Zeitalter des „Post-Gedächtnisses“¹¹ sei es unverzichtbar, die Erinnerungsmodi selbst zum Thema zu machen. Young wehrt sich gegen den Vorwurf, dass dies bloß esoterisch sei: „Wenn man nicht weiß, wie die Vergangenheit sich zur nächsten Generation tradiert, weiß man auch nicht, warum es so wichtig sein soll, sich überhaupt an sie zu erinnern.“¹² Viele nach

¹⁰ James E. Young, *At memory's edge. After-images of the Holocaust in contemporary art and architecture*. New Haven/London, 2000. Dt: *Nachbilder des Holocaust in der zeitgenössischen Kunst und Architektur*. Hamburg, 2002. Die Seitenzahl bezieht sich auf die deutsche Ausgabe.

¹¹ Ebenda, S. 8.

¹² Ebenda, S. 12.

1945 aufgewachsene Künstler haben dafür eine besondere Sensibilität entwickelt, so meint Young:

Diese Generation von Künstlern, Schriftstellern, Architekten und Komponisten ist auf ihre Weise unausweichlich durch den Holocaust geprägt, doch sie arbeitet nicht mit der Repräsentation von Ereignissen, die ihrer Erfahrung vorausliegen, sondern thematisiert ihre eigene, notwendigerweise hypervermittelte Erfahrung der Erinnerung.¹³

Es werden z. B. in Deutschland seit etwa 15 Jahren künstlerische Konzepte erprobt, die als „Gegen-Monumente“ die Erinnerung selbst problematisieren und sich als Konstruktionen zu erkennen geben. Arbeiten von Jochen Gerz, Alfred Hrdlicka, Norbert Radermacher und Horst Hoheisel sind Beispiele für die zurück gewonnene Vitalität der Denkmalkunst.

Das seit Adornos Diktum immer wieder reflektierte und debattierte alte Dilemma ist heute immer noch aktuell, dass jede Darstellung des Holocaust von potentiell versöhnlicher Wirkung ist. Durch ihre ästhetische und mimetische Qualität riskiert es die Versöhnung mit dem Geschehenen.

So könnte und dürfte eine Erinnerungsarbeit nach Auschwitz nur anti-erlöserisch sein, meint Young.¹⁴ Dabei bezieht er sich auf Saul Friedländers Begriff des „Erlösungsantisemitismus“: Wenn ein bestimmtes Heilsverlangen zu den Motiven der Täter und den Ermöglichungsbedingungen des Holocaust gehört habe, dann müsse eine kritische Erinnerungspraxis mit allen konventionellen Sinngewohnheiten brechen.¹⁵ Die heutigen Künstler müssten sich nämlich davor hüten, das Leid durch ästhetische Reflexion zu lindern und die entsetzliche Leere, die die Vernichtung der europäischen Juden hinterlassen hat, durch Formen des nationalen Gedenkens irgendetwas zu füllen, und zwar, wie Young feststellt,

[...] aus ethischen wie aus historischen Gründen. In ethischer Perspektive betrachtet diese Künstlergeneration jeden Versuch, dem Geschehen im Nachhinein Schönheit und Erbaulichkeit abzupressen, nicht als Reflexion des Grauens, sondern als seine Verlängerung. In historischer Perspektive würde sie argumentieren, dass jede ästhetische, religiöse oder politische Verknüpfung von Vernichtung und Erlösung den Absichten der Mörder zu einem postumen Sieg verhilft.¹⁶

Andererseits stehen die „Erinnerungs-Künstler“ vor der neuen Aporie: ob nach dem Tod der letzten Zeitzeugen des Holocaust und dem damit einher-

¹³ Ebenda, S. 7.

¹⁴ Ebenda, S. 17.

¹⁵ Vgl. Saul Friedländer, *Das Dritte Reich und die Juden*, Bd. 1: Die Jahre der Verfolgung 1933–1939. München 1998.

¹⁶ James E. Young, a. a. O., hier S. 8.

gehenden Paradigmenwechsel vom kommunikativen zum kulturellen Gedächtnis die Erinnerung an den Holocaust in öffentlichen Kunstwerken überhaupt noch wach gehalten werden kann, ohne dass es zu einer bloßen Institutionalisierung und Delegierung der Erinnerung kommt. Die Erinnerungsarbeit einer Gemeinschaft könnte unter Umständen ersetzt werden durch seine materielle Form. „Je weniger Erinnerung von innen heraus erlebt wird“, so Pierre Noras Warnung, „desto mehr existiert sie in äußeren Gerüsten und Zeichen.“¹⁷ Indem öffentliche Gedenkstätten die Last der Erinnerungsarbeit auf sich nehmen, entlasten sie womöglich den Betrachter von der Last der Erinnerung.

Die neue Künstlergeneration zeigt sich dieses Problems durchaus bewusst und bietet z. B. dadurch die Lösungsmöglichkeit, dass die Gegenmonumente auf den interaktiven Dialog mit den Betrachtern setzen.

In diesem Beitrag wird versucht, das Konzept und dessen Realisierung von Daniel Libeskind's Felix-Nussbaum-Haus herauszuarbeiten, um zu überprüfen, ob es dem Architekten wirklich gelungen ist, in seine Architektur die Erinnerung „an Felix Nussbaum, den großen Künstler des zwanzigsten Jahrhunderts, an seine Bilder und mit ihm an alle verfeimten Künstler, an die jüdischen Mitbürger in allen europäischen Staaten, an die Opfer der Shoah“¹⁸ wach zu halten.

3. Das Felix-Nussbaum-Haus: Symbiose von Architektur, Biographie und Ausstellungen

3.1 Konzept und Ziel

Daniel Libeskind ist sich der ethischen und historischen Aspekte des Felix-Nussbaum-Hauses bewusst. Dazu äußert er sich explizit:

Die Aufgabe, ein Museum zu errichten, das die künstlerischen Überreste Nussbaums bergen soll, wirft nicht nur Fragen architektonischer Art auf, sondern auch solche moralischen Charakters. Ich glaube, dass die Vernichtung jüdischer Kultur durch das Dritte Reich nicht allein mit moralischen Begriffen angegangen werden kann. Die verbliebenen Zeugen der Auslöschung der Europäischen Juden sterben aus. Die Gemälde Nussbaums sind deshalb mehr als nur Gemälde. Sie sind die immer währenden Beweisstücke, die nun in einem neuen Kontext von Beteiligtsein und neuerlicher Bezeugung, die Geschichtsdarstellung in

¹⁷ Siehe Anm. 8.

¹⁸ Siehe Anm. 5.

der Kunst zum Emblem des tatsächlichen Überlebens des jüdischen Volkes und der europäischen Zivilisation erheben.¹⁹

Jedes Element der Raumeinteilung, der Geometrie und des programmatischen Gehalts sollte sich nach Libeskind's Konzept auf das paradigmatische Schicksal Nussbaums beziehen: die behütete Jugend in einer wohlhabenden bürgerlichen jüdischen Familie in Osnabrück, der erfolgreiche Start der Karriere als Maler in Berlin, die bedrückende Zeit seines Exils, schreckliche Erfahrungen im südfranzösischen Internationslager St. Cyprien, die Vergeblichkeit seiner Fluchtwege durch Frankreich und Belgien und letztlich seine Deportation und Ermordung in Auschwitz. Mit einem System von Bezugslinien auf verschiedene Lebensstationen Nussbaums – mit Osnabrück als Mittelpunkt: Hamburg, Berlin, Rom, Paris, Brüssel, St. Cyprien, Bordeaux, Amsterdam und Auschwitz – symbolisiert die Architektur die ständige Bewegung und zunehmende Orientierungslosigkeit im Leben Felix Nussbaums.

In der Ausschreibung für den Wettbewerb wird nicht nur ein Konzept für die Unterbringung der Nussbaum-Sammlung im Neubau und in den sich in unmittelbarer Nähe befindenden Gebäuden erwartet – das Hauptgebäude des Kulturgeschichtlichen Museums, die Villa Schlicker und das Akzisehaus – sondern die Gebäude sollen auch in einen neuen Zusammenhang gesetzt werden: „Der Neubau soll in baulicher und funktionaler Verbindung mit dem unter Denkmalschutz stehenden Kulturgeschichtlichen Museum errichtet werden.“²⁰

Die verschiedenen Bestandteile des neuen Komplexes sollen sich einmal zu einer einheitlichen Struktur verbinden und zusammenfügen, während sie in Libeskind's Konzept zugleich einen fortwährenden Horizont des Unverbundenen, Unterbrochenen freilegen, der paradoxerweise wichtige Orte mit der Stadt und wesentliche geschichtliche Ereignisse mit räumlicher Erinnerung verkettet.

Das Ensemble des Felix-Nussbaum-Hauses setzt sich aus drei Hauptkomponenten zusammen: dem zentralen, schmalen und hohen Nussbaum-Gang; das von diesem Gang abzweigende langgestreckte Nussbaum-Haus, das durch ein eingeschobenes Treppenhaus geteilt wird; und die Nussbaum-Brücke, die den Altbau und den Neubau verbindet.

Ausgerichtet ist der Nussbaum-Gang auf die Villa Schlicker, in der von 1933–1945 die NSDAP ihren Sitz hatte. Er wird außerdem über die Bezeichnung „Rolandstraße 5“ gewissermaßen verbal verlängert, denn hier wird eine Beziehung zwischen dem Neubau und der 1938 in der Reichspogromnacht durch Feuer mutwillig zerstörten Osnabrücker Synagoge hergestellt.

¹⁹ Daniel Libeskind. Berlin / Los Angeles, April 1995, in: <http://www.osnabrueck.de/fnh/3727.html>, letzter Zugriff: am 15. Mai. 2017.

²⁰ Thorsten Rodiek, Daniel Libeskind. Museum ohne Ausgang. Das Felix-Nussbaum-Haus des Kulturgeschichtlichen Museums Osnabrück. Osnabrück 1999. S. 19.

Die Nussbaum-Brücke bzw. der „schwebende Übergang“ verbindet Neu- und Altbau miteinander und symbolisiert die Integration des Malers in die Stadtgeschichte im Hauptgebäude des Kulturgeschichtlichen Museums.

Dadurch wird der gesamte Ort um den Nexus einer neuen Topographie reorganisiert, die die Stadt auf sich selbst zurückweist. Das Nussbaum Museum wird zu einer Verbindung mit der verlorenen Geschichte. Der Neubau sollte als Transformator agieren, der „die rätselhafte Unwiderruflichkeit von Zeit und Schicksal“ übermittelt.²¹

Die Jury begründete ihre Wahl damit, dass Libeskind das Felix-Nussbaum-Haus nicht als untergeordneten Anbau des Kulturgeschichtlichen Museums verstand, sondern das Gegenteil tut:

Der Verfasser stellt das Museum in einen übergeordneten Zusammenhang, der konzeptionell versucht, das Leben und das Werk Felix Nussbaums zu verräumlichen. [...] Allgemein handelt es sich bei diesem Entwurf um ein mutiges, sehr überzeugend dargebotenes Konzept von großer Symbolkraft.²²

3.2 Symbiose von Bauskulptur und Künstler-Vita

Auf den ersten Blick ist klar, dass es sich hier eher um eine „Bauskulptur“ handelt, die keiner traditionellen Bauweise entspricht. Ein Blick genügt nicht, um sich über die Gebäudeausdehnung und -formung ein Bild machen zu können. Der Besucher ist gezwungen, durch eigene Aktivität den Herausforderungen dieser Architektur gerecht zu werden.

Die Fassaden des Gebäudekomplexes setzen Zeichen für eine symbolhafte Bausprache. Die verwendeten Materialien Holz (Nussbaum-Haus), Beton (Nussbaum-Gang) und Zink (Brücke) stehen mit ihrer zunehmenden Kälte für Nussbaums Lebensweg: von der behüteten Jugend über die Zeit der Vertreibung und Bedrohung bis zum gewaltsamen Tod in Auschwitz. Dadurch werden Baumetaphern gebildet, die einen unmittelbaren Bezug zum Leben und Schicksal des hier ausgestellten Künstlers Felix Nussbaum haben. Alle am Außenbau verwendeten Materialien werden nach einiger Zeit patiniert, was gemäß des Entwurfsplans eine grautönige Einheit nach außen hin schaffen sollte, ohne dabei ihre Heterogenität zu verlieren.

Der fünfzig Meter lange und dreizehn Meter hohe Gang ist durch seine überdimensionale Leere, die an die Voids des Jüdischen Museums in Berlin erinnert, als zentrales Element entscheidend. Die nackte Betonwand der Fläche macht die Lücke bewusst, die Nussbaum als Maler wie auch das jüdische Volk insgesamt hinterließ, eine Metapher für das Nichterfüllte und die

²¹ Daniel Libeskind. Berlin/Los Angeles, April 1995, in: <http://www.osnabrueck.de/fnh/3727.html>, letzter Zugriff: 16. Mai. 2017. Link nicht mehr abrufbar.

²² Thorsten Rodiek, a. a. O., S. 17.

ewige Abwesenheit. Von außen betrachtet bildet der Nussbaum-Gang die Achse des Gesamtbaus, der von einem Fußweg durchgeschnitten wird, so dass auf der rechten Seite dieses Weges das ‚Vertikale Museum‘ übrig bleibt.

Dieser Fußweg zum Haupteingang verläuft über Gitterroste unterhalb der sich in der Tiefe befindenden historischen Brücke aus dem 17. Jahrhundert. Die dreibogige und fast vollständig intakte Brücke aus Westerberger Sandstein wurde am 15. Mai 1996 entdeckt. Gegenüber der Brücke erkennt man das Akzisehaus aus der Anfangszeit des 19. Jahrhunderts, das alte Hauptgebäude aus der Gründerzeit von 1889 sowie die Jugendstilvilla Schlicker aus der Zeit des beginnenden 20. Jahrhunderts. Vier Jahrhunderte haben hier ihre Spuren hinterlassen. Noch dramatischer ist es, dass die Rundbogenbrücke mit dem Gang des Neubaus, der durch das ‚vertikale Museum‘ optisch fortgeführt wird, zusammentrifft. Vergangenheit und Gegenwart stoßen hier aufeinander.

Die Nussbaum-Brücke verbindet den Alt- und Neubau miteinander auf eine keineswegs harmonische Weise. Der Übergang ist voller Spannung und Dissonanz. Die grauen, kalten Zinkplatten prallen auf den warmfarbigen Sandstein des Altbaus. Eine Kante der Nussbaum-Brücke reicht über die Flucht der Hofseitenfassade hinaus und überragt auf der anderen Seite die beiden rechten Blendfenster der Seitenfassade. Alt- und Neubau werden auf diese Weise nicht miteinander verschmolzen und bleiben eigenständige Elemente. Eine Harmonisierung von Geschichte findet nicht statt.

Vergleichbar dramatisch ist die Situation im spitzwinkligen, dreieckigen Innenhof, wo sich der Eingang zum Film- und Vortragssaal und der Zugang zur Cafeteria befinden. Dieser Bereich ist für offene Veranstaltungen sowie als Terrasse für die Cafeteria vorgesehen. Die schwebende Nussbaum-Brücke bietet eine breite Überdachung, über die man den Innenhof begehen kann. Eine Steinbank in Form eines archaischen ‚X‘ wartet dort auf den Besucher.

Strukturiert werden die Bauelemente durch eigenwillige Fensteröffnungen, die entweder einer Betonung in der Vertikalen folgen oder in die Horizontale weichen. Die Fenster sind schräg und teilweise stürzend in die Fassade eingeschnitten. Durch die Fenstergliederung kann man sich nicht wie bei den traditionellen Bauten ein Bild über die räumliche Disposition des Inneren machen. Sie bilden im Gegensatz dazu zusammen mit den zahlreichen die Fassaden überziehenden Metallgliederungen ein eigenständiges Netzwerk, das den polyfokalen Bau wiederum in eine Einheit zusammenfügt. Hier entsteht das Paradox: Einerseits schneiden die Fenster und Linien als ‚Gedankenlinien‘ (engl. lines of thoughts) die Fassade auf expressive Weise auf, andererseits verbinden sie die durchaus verschiedenen Strukturen miteinander.

Der Baukomplex ist eingebettet in eine ebenfalls abwechslungsreiche Gartenanlage. Einige Nussbaum-Bilder dienen den Gartenarchitekten Müller, Knippschild und Wehberg aus Berlin als Anregung. Motive wie Sonnen-

blumen wurden aufgenommen und in Form eines kleinen Sonnenblumenfeldes vor dem Haupteingang umgesetzt. Der enge Raum zwischen Altbau, Nussbaum-Gang und Brücke wurde mit Birken besetzt. Hier assoziiert man mit der Enge die Bedrohung und Isolation, der der Maler am Ende seines Lebens in einem Versteck in Brüssel ausgesetzt war.

Mit Hilfe der pflanzlichen Prozesse von Wachstum, Vergehen und Wiedererneuerung wird der stete und unumkehrbare Fluss der Zeit und damit die historischen Veränderungen verdeutlicht.

Das Felix-Nussbaum-Haus bietet dem Besucher nicht das gewohnte museale Umfeld zur Betrachtung von Bildern und Grafiken. Im Gegenteil: Leicht ansteigende oder abfallende Fußböden, nicht parallel verlaufende Wände, Fenster ohne rechten Winkel oder teilweise transparente Geschossdecken sorgen für eine ständige Irritation.

Es ist fast unmöglich, diese eher als Bauskulptur zu qualifizierende Architektur mit einem Blick zu erfassen. Konzeptionelle Leitlinie der Dauerausstellung ist die chronologische Folge, in der die Bilder Felix Nussbaums entstanden sind. Die deutliche inhaltliche Verbindung zwischen den Lebens- und Schaffensphasen des Malers erlaubt auch eine thematische Untergliederung. Den einzelnen Architekturelementen des Felix-Nussbaum-Hauses, die sich auf Lebensstationen des Malers beziehen, sind entsprechende Themenräume zugeordnet. Bilder und Architektur treten in einen Dialog. Anschließend wird vermittels eines Rundgangs durch die Ausstellungsräume die Vielfalt und Komplexität des Innenbaus erklärt.

3.3 Symbiose von Innenraum und Ausstellungen

Wenn man den Haupteingang durchschreitet, betritt man zunächst den Nussbaum-Gang. Durch einen den Weg verengenden Garderobenraum ist man veranlasst, vom Gang nach rechts in den Kassenraum auszuweichen. Vor dem Kassenraum befindet man sich wieder in einem leicht erweiterten Raum, der als Museumsfoyer dient. Der Kassenraum sowie der Garderobenraum bilden ein spitzwinkliges dunkelrotes Parallelogramm, das als autonomer Raumkörper ausgebildet wurde. Hinter dem Kassenraum befindet sich das Nussbaum-Haus, der erste Ausstellungsraum, in dem das Jugendwerk des Künstlers präsentiert wird.

Unterstützt durch seine gutbürgerliche Familie entwickelte Felix Nussbaum früh seine Begabung in der Malerei. 1922 nahm er sein Kunststudium in Hamburg auf, bereits im Sommersemester 1923 ging er in die Kunstmetropole Berlin. Er studierte unter anderem bei Cesar Klein und war ab 1928 Meisterschüler von Hans Meid. Waren in seinen frühen Bildern noch Anklänge an die Malerei van Goghs zu entdecken, sind in seiner Berliner Zeit vor allem Henri Rousseau, Georgio de Chirico und Carl Hofer als künstlerische Vorbilder auszumachen. Die Bilder dieser Zeit zeichnen sich vor allem durch heimatliche Motive und eine heiter-ironische Bildsprache aus.

Während der Ausstellungsraum mit einem traditionellen weißen Putz versehen ist, bleibt die nackte Betonwand des Nussbaum-Ganges, der mit dem großen Ausstellungssaal gemeinsam eine Wand bildet, als expressiver Bedeutungsträger in seinem ursprünglichen Charakter erhalten. Die Disposition der Deckenschienen und -leuchten bildet hier wie auch in den übrigen Ausstellungsräumen ein auseinander gebrochenes Liniengerüst, das den graphischen Charakter der Fassaden wieder aufnimmt. Dies verleiht der gesamten Raumkomposition einen einheitlichen und dynamischen Charakter.

Am Ende des lang gestreckten Raumes schiebt sich die messerartige Spitze des Haupttreppenhauses hinein. Ein langes schmales und schräg angelegtes Fenster erhöht hier die Dramatik des einfallenden Lichtes. Neben dem Treppenhaus verengt sich der Ausstellungsraum deutlich und endet vor einem diagonal angeschnittenen Fenster, das den Blick in den dahinter liegenden Film- und Vortragssaal erlaubt. Links davon befindet sich der Zugang zur Cafeteria mit ihrer großen Glasscheide, die Zutritt zum dreieckigen Innenhof gewährt. Der Blick zurück in den Ausstellungsraum und zur Decke im Bereich des Cafeteria-Zugangs ist aufschlussreich, denn man wird gewahr, dass der Fußboden leicht abschüssig angelegt ist. Der Boden gerät ins Schwanken und man scheint ihn unter den Füßen zu verlieren, was sich auf Nussbaums Vita und Oeuvre beziehen könnte.

Am Ende des Raumes vollzieht sich ein aufregender Höhengsprung in der Decke, als ob die Nussbaum-Brücke an dieser Stelle eindrange. Libeskind bewahrt hier ganz bewusst die Eigenständigkeit unterschiedlicher Gebäudeteile.

Über das Haupttreppenhaus kann man direkt in den Ausstellungsraum des Obergeschosses sowie in die Verwaltungsbüros gelangen. Oder man kehrt hier zurück zur Kasse und begibt sich in das Zwischengeschoss des Nussbaum-Gangs.

Der Nussbaum-Gang beeindruckt durch extreme Länge und Höhe, wodurch er optisch sehr schmal wirkt. Die Decke ist in den langgestreckten Quader diagonal eingehängt, so dass sich in unterschiedlichen Abschnitten zwei große spitzwinklige Dreiecke als Öffnungen ergeben, die den Blick ins Obergeschoss zulassen. Hier übernehmen feinmaschige Gitterroste die Decken- und Bodenfunktion. Die zwei Dreiecke dienen als Symbol für den zersplitterten Davidstern, den Nussbaum als letztes für Geburt und Tod stehendes Identifikationszeichen auswählte.

Für Libeskind war der Nussbaum-Gang von zentraler Bedeutung, denn hier wird die Metapher von Ausweg- und Hoffnungslosigkeit für das Schicksal Felix Nussbaums wie auch des ganzen jüdischen Volks verdichtet. „Der Besucher steht inmitten des prekären Gleichgewichts von Sammelba-

rem und Unsammelbaren, von Festhaltbarem und Verflüchtigtem.“²³ Auf diese Weise wird die Geschichte erfahrbar gemacht und die Erlebnisse im Museum werden für die neue Generation zum Ort einer Katharsis.

In diesem Raum werden Bilder aus dem frühen Exil in Italien gezeigt. Mit der Machtergreifung der Nationalsozialisten holt der Judenhass in Deutschland Felix Nussbaum auch in Rom ein. Niemals mehr kann er nach Deutschland zurückkehren. Eine Reihe von Selbstbildnissen ab 1936 zeigt ihn als deutschen Künstler und jüdischen Deutschen in seiner tiefen Verunsicherung über die eigene Identität.

Am oberen Ende befinden sich zwei gegenüberliegende Zugänge zu den beiden Räumen der Nussbaum-Brücke. Der linke Raum bildet die direkte Verbindung mit dem Altbau und symbolisiert die Verbindung zwischen Geschichtlichem und Ästhetischem, die Integration des bestehenden und des neuen Museums. Dadurch wird die Schlüsselaufgabe bewältigt, das Erinnern an die Vergangenheit in der Gegenwart zu reaktivieren.

In diesem kleinen Raum werden Bilder aus weiteren Exilstationen präsentiert. Von Italien aus reiste Felix Nussbaum 1935 mit einem Touristenvisum ins belgische Ostende. Hier bekam er zunehmend die Bedingungen der Emigration zu spüren: den Kampf um die Aufenthaltsgenehmigungen, den ständigen Wechsel der Pensionen, die fehlende Resonanz auf seine Kunst. Hinzu trat noch die Sorge um seine Eltern, die, von Heimweh geplagt, nach Deutschland zurückkehrten. In seinen Bildern taucht immer wieder das Thema des Berliner Friedhofs auf, mit dem er seine Ängste zu beschwichtigen versuchte.

Rechts erreicht man einen größeren Raum, der im hinteren Teil den Zugang zu einem kleinen Ausstellungsraum erlaubt. Dieser befindet sich als Zwischengeschoss (Mezzanin) oberhalb der Cafeteria. Hier begegnet man wiederum der Stelle, an der die Brücke und der Gang zusammentreffen und zwei Materialien – weißer Putz und Beton – kontrastieren. Die beiden Teile der Brücke werden durch die Decken- sowie Bodengliederung und die Fensteröffnungen wieder eng miteinander verknüpft.

Im rechten Raum der Nussbaum-Brücke geht es um die Themen von Warten und Unsicherheit. Wie in Italien versuchte er auch in Ostende, sich die fremde Welt durch seine Bilder anzueignen. Doch der touristische Blick hatte sich gewandelt, es entstanden Hafen- und Straßenmotive von sich stetig verdunkelnder Eintönigkeit. Es sind Orte der Verlassenheit, der Ausichtslosigkeit und des untätigen Wartens. Zunehmend wird die Empfindung von Bedrohung in den Themen seiner Bilder sichtbar. Im September 1937 verließen Felix Nussbaum und die Malerin Felka Platek – seine Le-

²³ Daniel Libeskind, 1995, in: <http://www.osnabrueck.de/fnh/3727.html>, letzter Zugriff: 16. Mai. 2017. Link nicht mehr abrufbar.

bensgefährtin seit der Berliner Zeit – Ostende und zogen nach Brüssel, wo sie im Oktober heirateten.

Die innere und äußere Unsicherheit spiegelt sich in seinen künstlerischen Werken wider. Der fehlenden Resonanz auf seine Kunst suchte er mit Anpassung zu begegnen, indem er sich dem von der Ecole de Paris geprägten belgischen Kunstgeschmack anpasste. Trotz des eindeutig formalen Anliegens dieser Werke im Mezzaninraum erscheint immer auch Nussbaums reale Situation gespiegelt: Stillstand, Orientierungslosigkeit, Irritation.

Im Anschluss an den Mezzaninraum befindet sich das spitzwinklige Treppenhaus, über das man direkt in das Obergeschoß gelangt. Im großen Saal des Obergeschosses begegnet man den bekannten Motiven, wie dem aggressiven, spitzen Keil des Treppenhauses und der seitlichen Beleuchtung. Des Weiteren trifft man wieder auf die Kontrastierung von betoniertem Gang und Treppenhaus mit den weiß geputzten Wandflächen.

Im Saal des Obergeschosses spielt das Oberlicht eine wichtige Rolle, das sich als langgestreckte, schmale und helle Linie auf dem Boden niederschlägt und wiederum den bekannten graphischen Charakter aufnimmt. In diesem weitläufig dimensionierten Raum begegnet man fast allen Komponenten wie im großen Saal des Erdgeschosses: dem Kontrast zwischen dem Beton und dem weißen Putz und dem Eindringen des Treppenhauses.

In diesem Saal wird Nussbaums Exilleben zwischen 1938 und 1943 in seiner Malerei dokumentiert. 1938 nahm er an der Ausstellung des Freien Künstlerbundes in Paris teil. Die *Freie Deutsche Kunst*, so der Titel, verstand sich als Protest gegen die im gleichen Jahr in München stattfindende Ausstellung *Entartete Kunst*. Nussbaums Beitrag zu dieser Ausstellung, die *Perlen* und das *Stilleben mit vergittertem Fenster*, sind politische Aussagen gegen Krieg und Malverbot. 1939 erlebte Nussbaum in Belgien den Beginn des Zweiten Weltkrieges. Es entstanden eine Anzahl von Stilleben, in denen die Dinge der ‚nature morte‘ zu Bedeutungsträgern und Metaphern seiner Lebensumstände wurden. Als deutsche Truppen am 8. Mai 1940 in Belgien einmarschierten, wurde Nussbaum zwei Tage später in das Pyrenäenlager St. Cyprien deportiert. Im August glückte ihm die Flucht zurück nach Brüssel. In den folgenden Jahren thematisierte er immer wieder seine Erfahrungen im Lager. Die Todesnähe durch Krankheiten und die unerträglichen hygienischen Verhältnisse lösten in ihm die Angst aus, dass man sie alle umbringen werde.

Als mit dem ‚Judenstern-Erlass‘ am 28. Mai 1942 die Gesetzgebung gegen Juden in Belgien ihren Abschluss gefunden hatte, begann im August 1942 die Deportation aus den besetzten Gebieten in die Vernichtungslager des Ostens. Im August 1943 machte sich Nussbaum an dem ihm aufgezungenen Bild des Verfolgten mit Judenstern (den er im Übrigen nie getragen hat) und Judenpass klar, dass er als Jude der tödlichen Vernichtungsmaschinerie der Nazis nicht entkommen könne.

Auf der Obergeschoßebene befindet sich zudem die der Öffentlichkeit zugängliche Museumsbibliothek, die vom Ausstellungsraum her sichtbar ist. Dorthinein gelangt man allerdings nur über das Haupttreppenhaus.

Der Rundgang wird nunmehr über den Nussbaum-Gang weiter fortgesetzt. Hier oben ist die Raumwirkung noch stärker als unten, obwohl die Komponenten im Prinzip identisch sind. Nun steht der Besucher auf dem feinmaschigen ‚Netzboden‘ und kann einen Blick durch den an den beiden Seiten offenen Boden auf die Sammlung darunter werfen. Die diagonal eingesetzten Unterzüge erhöhen die dramatische Wirkung. Ein langgestrecktes spitzwinkliges Dreieck sowie zwei kleinere Quadrate in der Decke dienen als dramatisierende Oberlichter, die zur Steigerung der Wirkung des Gebäudes als Bauskulptur ganz entscheidend beitragen.

Im Obergeschoss des Nussbaum-Ganges sind die graphischen Werke ab 1942 präsentiert. In der Situation des angstvollen Hin und Her zwischen Wohnung und Versteck entstanden diese Zeugnisse des sich Beschäftigens im Versteck, um die Angst vor Entdeckung zu dämpfen. In dieser Zeit wagte es Nussbaum nicht, die Bedrohung in Ölgemälde zu bannen – der Geruch von Terpentin hätte das Versteck verraten können. Durch die Verengung des Ganges kann man sich die räumliche Enge des Versteckes vergegenwärtigen. Der alles beherrschende Sichtbeton tut ein Übriges, um die Stimmung der Ort- und Wurzellosigkeit zu unterstreichen.

Am Ende des Nussbaum-Gangs hat man wiederum die Möglichkeit, links und rechts in die Brückenräume zu gehen. Von unten nach oben schreitend lässt sich die emotionale Wirkung erhöhend spüren. In diesen beiden letzten Ausstellungsräumen, in denen die Fußbodenausrichtung des Altbaus kontinuierlich bis zur Schmalwand auf Seiten des großen Saals abfällt, begegnet man dem Höhepunkt des Gesamtkomplexes. Hier erfolgt eine physische wahrnehmbare Verunsicherung des Besuchers, zumal der am Raumende auf einem filigranen Gitterrost steht und tatsächlich den Boden unter den Füßen verloren hat.

Im linken Raum wird das Werk von Felka Platek (geb. 1899 in Warschau) ausgestellt, der Malerin und Lebensgefährtin von Felix Nussbaum, die mit ihrem späteren Ehemann gemeinsam ins Exil ging und im Juli 1944 nach Auschwitz deportiert wurde. Ihre Bilder zeigen den gemeinsamen Blick mit ihrem Ehemann im Exil.

Im letzten Ausstellungsraum erfährt der Besucher das ganze Ausmaß von Nussbaums Zusammenbruch, dessen Pathos in der doppelten Erkenntnis von politischer Sinnlosigkeit und geistigem Widerstand der Kunst angesichts unmenschlicher Unterdrückung begründet liegt. Seit dem Beginn der Deportationen waren Nussbaums Bilder zum Tagebuch der Isolation des im Versteck lebenden Juden geworden. Seine letzten Bilder entstanden, nachdem er im Mai / Juni 1943 im Souterrain der Rue General Gatry ein Atelier bezogen hatte. In tief empfundener Anteilnahme gestaltete er jene letzten Bilder, die vom jüdischen Schicksal im Holocaust handeln. In seinem letzten

Bild, einem Triumph des Todes (Abb. 3), zweifelte er schließlich am Sinn seiner Kunst, die ihm so lange Kraft zu leben gegeben hatte. In diesem Bild triumphiert der Tod lärmend über die erfolgreiche Vernichtung der abendländischen Kultur, deren Zeugnisse zerstört im Schutt liegen. Dem verwehenden Orgelmann im Bildzentrum gab Nussbaum seine Porträtzüge. Der Orgelmann schaut nunmehr teilnahmslos vor sich hin. Lediglich die Papierdrachen, die aus dem Bild fortgetragen werden, zeigen noch Emotionen, die denen der Dargestellten in St. Cyprien entsprechen. Die gesamte Szene ist in ein fahles Braun getaucht. Ein abgerissenes Kalenderblatt zeigt das Datum, an dem Felix Nussbaum das Bild und mit der Welt abschloss: 18.4.1944, Dienstag.

Am 20. Juni 1944 wurden Felix Nussbaum und Felka Platek auf Grund einer gezielten Denunziation verhaftet und über das Sammellager Mechelen am 31. Juli 1944 mit dem letzten von insgesamt 26 Deportationszügen aus Belgien nach Auschwitz deportiert und dort ermordet.

3.4 Stilistische Symbiose

Das Felix-Nussbaum-Haus besitzt eine Architektur, die mit allen klassischen Traditionen bricht. Im Gegensatz zu dieser fehlt hier ein bauliches Zentrum, auf das alles ausgerichtet ist. Die Wege, der Wechsel von Engpässen und Raumerweiterungen, die Kontrastierung der Materialien, die diagonale Gliederung in den Außenfassaden und den Beleuchtungsdecken, die Aufbrüche von Decken und Böden sowie die spitzen, aggressiven Winkel tragen allesamt dazu bei, diese Architektur als eine zersplitterte Einheit zu empfinden, deren Hauptmerkmale folgende sind: Dynamik, Expressivität, Emotionalität, Metaphernreichtum. Diese architektonischen Eigenschaften lassen sich auch in Libeskind's anderen Bauten und Entwürfen entdecken. Dazu stellt Libeskind fest:

Ich möchte nicht kontrollierend sein, mir geht es um die Phantasie. Es geht mir nicht nur um die Nutzung irgendeiner Funktion. Man muß immer bei der Architektur mit der menschlichen Imagination arbeiten.²⁴

Libeskind will damit die herrschende Auffassung der Architektur als etwas Mechanisches in Frage stellen:

Und warum soll man diese Mechanismen immer weiterführen? Mir geht es darum, eine gewisse Diskontinuität zu zeigen, diese Mecha-

²⁴ Daniel Libeskind, Kein Ort an seiner Stelle – Schriften zur Architektur – Visionen. Berlin / Dresden / Basel 1995, S. 65 f.

sierung zu unterbrechen. Mir geht es darum, etwas anderes zu zeigen, was mit Philosophie und Musik zu tun hat.

Libeskind will seine Architektur von dem Funktionalismus befreien, den er für obsolet hält.²⁵ In der Forschungsliteratur wurde oft der Dekonstruktivismus mit Libeskind's Architektur in Verbindung gesetzt. Ein besonderes Merkmal des Dekonstruktivismus ist, wie auch bei Libeskind anzutreffen, die Auflösung der Einheit von Zeit und Raum, der man in der Literatur bereits bei Marcel Proust oder James Joyce begegnen konnte. Damit verbunden ist das Montageprinzip, die Fragmentierung und Überschneidung der Baukompartimente. Der Dekonstruktivismus zielt nicht nur auf eine schräge, verwirrende oder allein nach avantgardistischen Kriterien gebaute Architektur. Er ist architektonisch und philosophisch an der Auflösung der Zentralität und der einfachen Ordnungsmuster orientiert und sucht nach einer Struktur der Komplexität, die das postmoderne Spiel mit den vielfältigen Formen und der Fiktion mit rationalem Entwurf vereint.²⁶ „Das ist nicht als Stil zu denken“, sagt dazu Libeskind in einem Gespräch und fährt fort:

Dekonstruktivismus ist so etwas, wie die Welt hätte sein können, wenn die Welt sich anders entwickelt hätte. Die Architektur befasst sich nur mit dem, was man denkt und jenseits des Vertrauens und Bekannten liegt. [...] Ich denke jedwede Sache von Leuten wie Sartre, Heidegger, Roland Barth, Derrida, Lyotard. Zeitgenössische Denker haben der Welt bewusst gemacht, dass alles sich öffnet.²⁷

Diese Aussagen bestätigen, dass Libeskind nicht nach einem philosophischen System arbeitet. Die künstlerische Kreativität wird eher durch ein größeres Gespür für gesellschaftliche, politische und emotionale Vorgänge angeregt.

Daniel Libeskind führt eine anticlassische Bautradition fort, die auf Michelangelos Biblioteca Laurenziana (1525) in Florenz zurückzuführen ist und etwa bei Francesco Borromini und Giambattista Piranesi von Generation zu Generation weiter vererbt wurde. Statt eines übergeordneten, fest gefügten Architekturkanons oder einer rein funktionalistischen Bauweise steht hier das Individuum mit Emotionen und Erfahrungen im Zentrum. Daniel Libeskind vertritt eine Position, die die Phantasie des Nutzers oder Besuchers als selbständigen Schöpfer in Betracht zieht.

²⁵ Thorsten Rodiek, a. a. O., S. 40.

²⁶ Gert Kähler, Einfach schwierig. Eine deutsche Architekturdebatte, ausgewählte Beiträge 1993-1995, in: Bauwelt-Fundamente, Nr. 104. Braunschweig / Wiesbaden 1995, S. 203 f. Zitiert nach Thorsten Rodiek, a. a. O., S. 45.

²⁷ Gespräch mit Thorsten Rodiek. Berlin, März 1997. Zitiert nach Thorsten Rodiek, a. a. O., S. 45.

4. Jüdische Herkunft als Grund für die intermediale Symbiose

Am 16. Juli 1998 wurde das Felix-Nussbaum-Haus in Osnabrück eröffnet, zum Auftakt wurde die Ausstellung „Museum ohne Ausgang, Architektur und Malerei, Daniel Libeskind und Felix Nussbaum“ gezeigt, welche bewusst die symbiotische Beziehung von Nussbaums Schaffen und Libeskind's Museumsbau zu erkunden suchte.

Was hat der 1944 in Auschwitz ermordete Maler mit dem zwei Jahre später in Lodz geborenen Architekten zu tun, außer ihrer gemeinsamen jüdischen Herkunft? Gibt es Gemeinsamkeiten in dem Oeuvre der beiden Künstler, deren Ursprünge möglicherweise auf die jüdische Tradition zurückzuführen sind?

Beide Künstler sind keine streng gläubigen Juden und haben eher ein freies Verhältnis zu ihrer Religion. Beide Lebensläufe sind von häufigen Ortswechseln bestimmt. Felix Nussbaum war ins Exil gezwungen und Daniel Libeskind zieht aus berufsbedingter Freiwilligkeit häufiger um. Über diese oberflächliche Parallelen der beiden Viten hinaus gibt es bei näherer Betrachtung jedoch auch in den künstlerischen Auffassungen Gemeinsamkeiten.

Wie bereits festgestellt wurde, nutzt Libeskind eine dynamische, zentrumslose und expressive Bausprache, die mit Symbolik und Metaphern arbeitet und weit über die rein funktionalen Ansprüche hinausreicht. Das Felix-Nussbaum-Haus besitzt eine Architektur von Bewegung, Dissonanzen, Zersplitterung und Ortlosigkeit.

Ähnliches findet man in Felix Nussbaums Oeuvre, in dem man keinerlei Momente der Erstarrung und Eingefrorenheit finden kann, die seine zeitgenössischen Kollegen der Neuen Sachlichkeit zum Teil kennzeichnet. Dieser Dynamik begegnet man in denjenigen Bildern Nussbaums, in denen die Flucht, der Aufbruch und die Ortlosigkeit zum Ausdruck kommen. Seine Werke tendieren zur Flächenhaftigkeit und sind niemals nach der Zentralperspektive aufgebaut. Als Beispiel eignet sich das Bild *Zerstörung 2* von 1933 (Abb. 1.), in dem sich das Kolosseum in der Ferne und die riesige Wand in der Nähe keineswegs zu einer harmonischen Einheit zusammenfügen können. Unbestimmtheit, Divergenzen und Ortlosigkeit bestimmen das unheimliche Bild. Die Bauten als Ausdruck des Überkommenen werden in ihrem Zerfall oder als Ruinen dargestellt. Die klassischen Werte von Ausgewogenheit und Harmonie werden somit ungültig.

Motive wie eine hohe und düstere Mauer bzw. Mauerkante kommen in seinen Bildern häufig vor und verleihen durch ihre Positionierung dem Bild eine bedrohliche und beängstigende Wirkung. Überaus beeindruckend ist die Mauer als Hintergrund in dem *Selbstbildnis mit Judenpaß, nach August 1943* (Abb. 2). Bei Nussbaum sind die Mauern Zeichen der Ausweglosigkeit und Bedrängnis und werden im Nussbaum-Gang in dieser Funktion wieder aufgenommen.

Viele Bilder Nussbaums zeigen das Motiv des Aufbruchs und des Fortgehens, das als Hinweis auf die Ortlosigkeit des Künstlers gedeutet werden kann. Die Straße in *Jaqui auf der Straße* von Ende Januar 1944 (Abb.4.) erinnert an die geneigten Böden im Nussbaum-Haus und im Obergeschoss der Nussbaum-Brücke. Lässt sich die darin ausgedrückte Ortlosigkeit und der Verlust der statischen Ganzheit auf die Erfahrungen der Juden als Angehörige einer Außenseitergruppe, wie sie es in der Diaspora ja auch heute noch vielfach sind, zurückführen?

Es ist kein Zufall, dass bedeutende zeitgenössische Architekten, die seit 1988 unter dem Schlagwort des Dekonstruktivismus – der ja keinen Stilbegriff darstellt, sondern eine Geisteshaltung bezeichnet – genannt werden, Juden sind: Peter Eisenman, Frank O. Gehry, Zvi Hecker. Bei ihnen wird Architektur als Prozess gedeutet. Ihre Werke offenbaren eine kinetische Architektursprache, die Merkmale der Zersplitterung, Disharmonie und Asymmetrie besitzt. Gefragt nach dem Einfluss der jüdischen Tradition auf seine Architektur antwortet Libeskind:

Die jüdische Erfahrung der Ortlosigkeit ist eine fundamentale Erfahrung, die sicherlich auch in meine Architektur eingegangen ist. [...] Es hat nichts mit dem Glauben allein zu tun, sondern etwas, was mit dem täglichen Leben verbunden ist, mit den Erfahrungen in der Geschichte. [...] Mir geht es dabei um den kulturellen Hintergrund und wie dieser in uns verankert ist.²⁸

Was die jüdische Geschichte betrifft, so sei sie dynamisch ohne Vergleich: „Die Juden sind Juden, soweit sie die Statik der Dinge und Ideen zurückweisen und an die Veränderung und die Erlösung glauben.“²⁹ Nicht nur in der Architektur, sondern auch in der Literatur von jüdischen Autoren wie James Joyce, Saul Bellow, Arthur Miller und Isaak Baschevis Singer sind Themen wie Entwurzelung, Entfremdung, Nichtidentifizierung, das Fehlen einer Einstellung und eines Aufenthaltsortes sowie das Zerbröckeln von Idealen zu finden.

Für eine eingehende Untersuchung über die tieferen Ursachen für die auffallenden Gemeinsamkeiten der Künstler jüdischer Herkunft ist hier nicht der geeignete Ort. Allerdings ist die bisherige Analyse bereits ausreichend, um festzustellen, dass die Werke von Maler Felix Nussbaum und die Architektur Libeskind Übereinstimmungen und Parallelen aufweisen, wodurch die Symbiose von Malerei und Architektur gut gelingt.

²⁸ Gespräch mit Thorsten Rodiek. Berlin, März 1997. Zitiert nach Thorsten Rodiek, a. a. O., S. 45.

²⁹ Bruno Zevi, *Ebraismo e Architettura*. Florenz 1993, S. 13. Zitiert nach Thorsten Rodiek, a. a. O., S. 58.

5. Fazit

Daniel Libeskind's Felix-Nussbaum-Haus will als Bedeutungsträger wahrgenommen zu werden. Nicht nur die Funktion allein, sondern auch die Fiktion und Darstellung symbolischer und narrativer Inhalte haben ein entscheidendes Gewicht. Das bloße Interesse an dem rein Nützlich-Konstruktiven wird zugunsten einer expressiven Raumsprache umgewandelt, die sich auf seinen Inhalt – hier das Oeuvre Felix Nussbaums und seine Vita – bezieht, weist letztlich aber weit darüber hinaus, da sie uns selbst und unsere Erfahrungen mit einbezieht.

Mit den heterogenen Räumen, den zahlreichen Durchblicken, der schiefen Ebene und dem teilweise offenen Boden erzeugt das Felix-Nussbaum-Haus erfolgreich ein beklemmendes Gefühl der physischen wie auch psychischen Fremdheit. Dies bewirkt letztlich, dass die ausgestellten Bilder Nussbaums, die Persönlichkeit des Malers sowie die Geschichte einer jüdischen Familie nicht durch harmonisierende Erklärungen oder eine standardisierte Kategorisierung wiederzugeben sind. Der Eindruck von Unruhe und Verunsicherung entspricht kongenial dem, was die betroffenen und verfolgten Menschen damals erlebten.

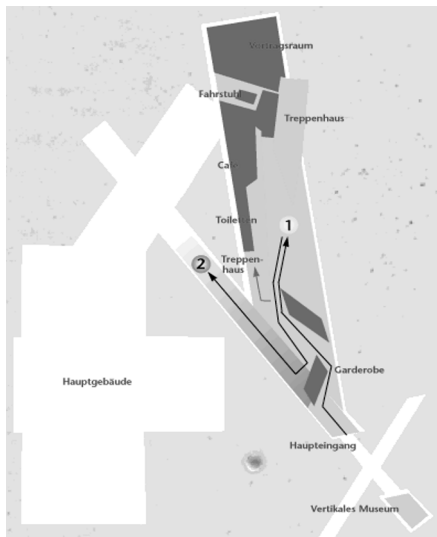
Das Museum der permanenten Abwesenheit, des Nichtbezeugten und Nichterfüllten ist ein Museum, das sowohl das Todesverhängnis als auch die Bedeutung des unvorstellbaren Abgrundes des Holocaust zum Vorschein bringt.

Daniel Libeskind bietet mit seinen Erinnerungsbauten eine Lösung für die Aporie der Holocaust-Gedenkstätten im gegenwärtigen Deutschland, indem er nicht nach einer endgültigen Lösung, sondern eher nach deren architektonischer Artikulation strebt. Die Offenheit des Gesamtkomplexes weist noch über das Vergangene in die Gegenwart und Zukunft des Betrachters hinaus, weil es bis heute immer noch Genozid, Ausgrenzung und Verfolgung in der Welt gibt. Insofern ist das Felix-Nussbaum-Haus nicht nur ein Archiv für die Sammlung, sondern vielmehr ein Gedenkort. Es sind Räume gegen das Vergessen.

Anhang

Ausstellungen

Rundgang Räume 1 und 2



Raum 1:

Erdgeschoss, großer Saal:

Kindheit und Jugend, künstlerische Einflüsse

Raum 2:

Nussbaum-Gang, Zwischengeschoß

Der Weg ins Exil, Selbstfindung und Wahrung der eigenen Identität

<http://www.osnabrueck.de/fnh/3700.html>, letzter Zugriff: 16. Mai. 2017. Link nicht mehr abrufbar.

Rundgang Räume 3 bis 5

Raum 3:

Nussbaum-Brücke, Zwischengeschoß

Die Irritation des Malers im Exil

Raum 4:

Nussbaum-Brücke, Zwischengeschoß rechts

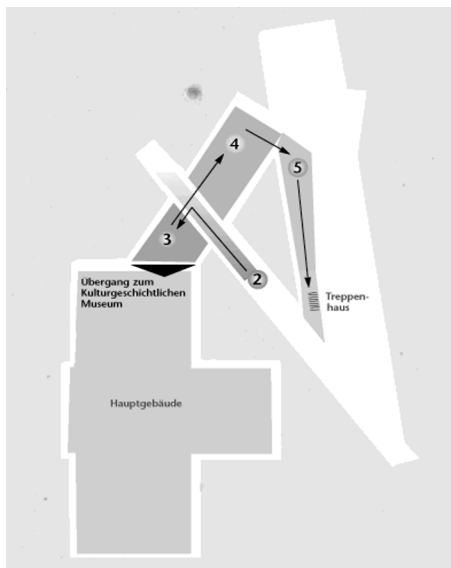
Warten und Verunsicherung

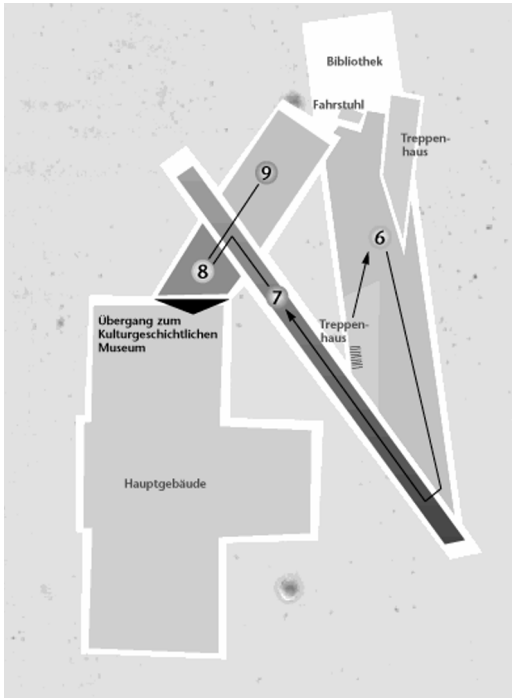
Raum 5:

Zwischengeschoß

Gesellschaftliche und künstlerische Orientierungslosigkeit im Exil

<http://www.osnabrueck.de/fnh/3701.html>, letzter Zugriff: 16. Mai. 2017. Link nicht mehr abrufbar.





Rundgang Räume 6 bis 9

Raum 6:

Obergeschoss, großer Saal
Anfänge der "politischen Kunst",
die "nature morte" des Felix
Nussbaum, Lagererfahrung, Ver-
treibung, Kunst als Widerstand,
Flüchten oder Ausharren

Raum 7:

Nussbaum Gang, Obergeschoss
Isolation und Angst im Versteck

Raum 8:

Nussbaum-Brücke, Oberge-
schoss links
Felka Platek, Malerin und Le-
bensgefährtin Felix Nussbaums

Raum 9:

Nussbaum-Brücke, Oberge-
schoss rechts
Einsamkeit angesichts des Todes

<http://www.osnabrueck.de/fnh/3702.html>, letzter Zugriff: 16. Mai. 2017. Link nicht mehr abrufbar.

Abbildungen



Abb. 1: Zerstörung (2), 1933, Öl auf Leinwand, 53x76 cm
(© VG Bild-Kunst, Bonn 2002)

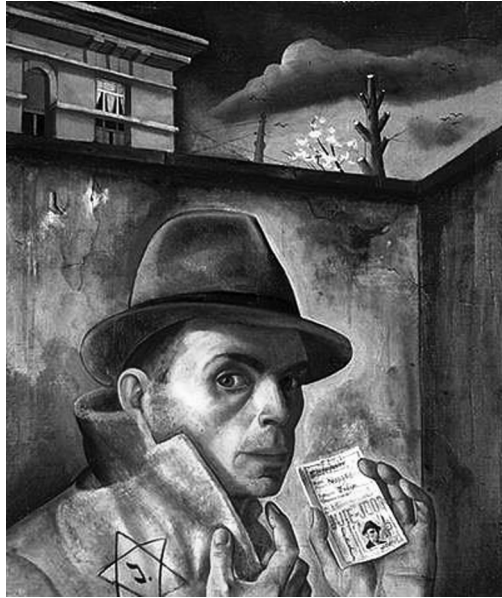


Abb. 2: Selbstbildnis mit Judenpaß, nach August 1943
[Foto: © VG Bild-Kunst, Bonn 2002]



Abb. 3: Triumph des Todes (Die Gerippe spielen zum Tanz), 8.4.1944
(© VG Bild-Kunst, Bonn 2002)



Abb. 4: Jaqui auf der Straße, Ende Januar 1944
(© VG Bild-Kunst, Bonn 2002)