



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Symbiose von Kunst und Architektur

Die Kunst Felix Nussbaums in der Architektur Daniel Libeskinds

Verfasserin

Julia Katharina Stahlmann

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 315

Studienrichtung lt. Studienblatt: Kunstgeschichte

Betreuerin / Betreuer: Univ.-Prof. Dr. Friedrich Teja Bach

In Erinnerung an Felix Nussbaum

*11. Dezember 1904, Osnabrück †9. August 1944, Auschwitz

Inhaltsverzeichnis

Einleitung.....	1
1. Die Geschichte Felix Nussbaums.....	4
1.1 Die frühen Werke Felix Nussbaums.....	9
1.2 Nussbaums Kunst zwischen 1933 und 1936.....	13
1.3 Die späten Werke Felix Nussbaums.....	17
1.4 Die Geschichte der Sammlung.....	26
2. Das Felix-Nussbaum-Haus von dem ersten Gedanken bis zur Fertigstellung.....	32
2.1 Die Geschichte des Kulturgeschichtlichen Museums Osnabrück.....	32
2.2 Realisierungswettbewerb.....	34
2.3 Entwürfe Libeskind (Modelle, Skizzen, Verfassererklärung).....	36
3. Der fertige Gebäudekomplex.....	48
3.1 Städteräumliche Einordnung des Museums.....	49
3.2 Die ursprüngliche Eingangssituation.....	50
3.3 Nach dem Umbau 2011.....	51
3.4 Nussbaumgang.....	54
3.5 Der Haupttrakt.....	57
3.6 Die Brücke.....	60
4. Symbiose von Kunst und Architektur	63
4.1 Das Konzept des Museums ohne Ausgang.....	64
4.2 Die Integration des neuen Eingangsbereiches in das Gesamtkonzept.....	72
4.3 Der Gang und die Einsamkeit.....	74
4.4 Das Element der Mauer bei Nussbaum und Libeskind.....	77
4.5 Das Faltbuch in der Architektur.....	80
4.6 Die Synagoge.....	82
4.7 Gemeinsame Gedanken	85
4.8 Diaspora.....	87
4.9 Gemeinsame Vorbilder.....	89
5. Libeskind's Museumsarchitektur in der Praxis.....	93
5.1 Reaktionen der Öffentlichkeit und der Besucher.....	94
5.2 Veränderungen in der Nutzung und der Ausstellungskonzeption.....	96
Schlussbemerkung.....	102
 Literaturverzeichnis.....	 105
Abbildungsverzeichnis.....	112
Abbildungen mit Abbildungslegenden.....	116

Einleitung

„Wenn ich untergehe, lasst meine Bilder nicht sterben. Zeigt sie den Menschen.“¹

Diesen Worten des in Auschwitz ermordeten Künstlers Felix Nussbaum sieht sich Daniel Libeskind bei den Entwürfen für den Erweiterungsbau des Kulturgeschichtlichen Museums in Osnabrück gegenübergestellt. Libeskind stand vor der Aufgabe, ein Künstlermuseum zu erschaffen, welches gleichzeitig als Denkmal fungieren sollte. Zudem galt es, die einzigartige Geschichte Felix Nussbaums, dessen Werke auch als gemalte Biographie zu begreifen sind, mit einzubinden. Nach einer wohlbehüteten Kindheit und einem gelungenen Start in die Welt des Künstlerdaseins wurde er schon bald mit den Auswirkungen des Nationalsozialismus konfrontiert. Von den Nazis verfolgt, emigrierte er nach Italien und Belgien und hielt diese Eindrücke für die Nachwelt in seinen Gemälden fest.² Diese weisen eine ganz eigene Formsprache auf, die von unterschiedlichsten Vorbildern geprägt ist und auf den Betrachter fast anklagend wirkt.

Für das Felix-Nussbaum-Haus, das zugleich der erste fertiggestellte Bau des Architekten sein sollte, entwickelte Libeskind ein Gesamtkonzept, das die Kunst Felix Nussbaums beherbergt und gleichzeitig die Geschichte des Malers erzählt. Er versuchte dabei, möglichst viele Informationen über den Maler zu recherchieren und in das Konzept mit einzuarbeiten. Das Museum wurde 1998 als Anbau zum Kulturgeschichtlichen Museum Osnabrück fertiggestellt und gilt seither als einzigartiges Beispiel für eine bis ins Detail ausgearbeitete Symbiose von Kunst und Architektur.³ Die detaillierte Abstimmung des Architekturkonzeptes Libeskinds auf die Kunst und das Leben des Malers führt erst durch die Verschmelzung beider Gattungen zu einem Gesamtkunstwerk. Libeskinds Architektur kann als dynamisch-zentrumslos und zugleich expressiv interpretiert werden.⁴ Er arbeitet mit Symbolik und Metaphern, wodurch er sich von rein funktionalistischen Arbeiten abhebt. Das Museum ist geprägt von Bewegung, Zersplitterung und Ortslosigkeit.⁵ Ähnliches findet man in vielen Werken Nussbaums. Die geometrischen Formen in Nussbaums Werken sind meistens nicht bild- oder rahmenparallel wiedergegeben. Oft formen sie

¹ Mit diesen Worten überließ Felix Nussbaum, auf der Flucht vor den Nationalsozialisten, dem befreundeten Arzt Dr. Großfiels seine Brüsseler Werke. Zit. n. Kaster 2007 (1994), S. 30.

² Vgl. Rodiek 1998, S. 12–13.

³ Vgl. Rodiek/Jaehner 2011, S. 10.

⁴ Vgl. Rodiek 1998, S. 28.

⁵ Vgl. ebd., S. 20.

dynamische Diagonalen und spitz zulaufende Winkel.⁶ Die einzelnen Elemente des Baues stehen also mit den darin ausgestellten Werken in Wechselwirkung. Durch das Zusammenspiel aus Architektur und Malerei wird das Gebäude komplettiert.

In der vorliegenden Arbeit wird diese Symbiose von Kunst und Architektur, die beim Aufeinandertreffen des Architekten Daniel Libeskind mit der Geschichte und Kunst des Malers Felix Nussbaum entstand, thematisiert. Es wird darauf einzugehen sein, wie genau eine solche Symbiose zu definieren ist und an welchen Orten des Museums sie augenfällig wird. Die Herausforderung in dieser Arbeit besteht darin, dem Leser einen Sachverhalt näherzubringen, der für das wahre Verständnis durch einen Besuch im Museum selbst erlebt werden müsste. Das Felix-Nussbaum-Haus wirkt auf nahezu alle Sinne des Besuchers. undefinierbare Geräusche, ein labyrinthartiger Aufbau und eine einengende Architektur wirken auf den Besucher ein. Um ein besseres Verständnis für diese Art von Architektur zu schaffen, wird einen großen Teil der Arbeit die Beschreibung der Geschichte des Malers, seiner Kunst und der Architektur des Felix-Nussbaum-Hauses einnehmen. Zudem erfährt der Leser alle notwendigen Randinformationen über das Gebäude und den Künstler, die auch Daniel Libeskind zum Entwurf seines Gebäudes inspirierten. Um die Komplexität dieses Sachverhaltes genau zu erläutern, wird es nötig sein, auch auf religiöser und biographischer Ebene nach gemeinsamen Inspirationsquellen von Daniel Libeskind und Felix Nussbaum zu suchen. Des Weiteren sollte die Wirkung des Bauwerkes auf den Museumsbesucher in die Überlegungen miteinbezogen werden. Im Laufe der Zeit wurden viele Veränderungen am Gebäude vorgenommen, um die Besucherzufriedenheit zu gewährleisten. Daher wird die Eignung eines solchen Bauwerkes als Museum kritisch hinterfragt werden müssen.

Im eingeschränkten Umfang einer Diplomarbeit wird es leider nur möglich sein, auf ausgewählte Aspekte des Themas einzugehen. Es werden in der Folge nur jene Facetten im Leben und Werk Felix Nussbaums und Daniel Libeskinds herausgearbeitet, die im Bezug auf das Felix-Nussbaum-Haus miteinander in Zusammenhang stehen. Hierbei wird ausdrücklich auf die Auseinandersetzung mit anderen Bauten Libeskinds und Gemälden Nussbaums sowie mit dessen anderweitigen Inspirationsquellen verzichtet.

Die folgende Arbeit gliedert sich thematisch in drei Teile, wobei sich diese in fünf Kapitel aufteilen. Im ersten Teil wird das Leben und die Kunst des Malers Felix Nussbaum vorgestellt werden. Da sich Libeskind bei seinem Entwurf für das Museum auf die Geschichte Nussbaums bezieht, wird diese am Anfang der Arbeit mit all ihren Höhe und Tiefen

⁶ Vgl. Rodiek 1998, S. 29.

beschrieben. Hierbei werden einige Abbildungen behilflich sein, die jeweilige Lebenssituation des Malers zu verbildlichen. Im Anschluss werden einige Bilder des Malers detailliert vorgestellt. Dies wird nicht nur für das Verständnis des Gesamtkonzeptes wertvoll sein, sondern gewährleistet auch einen Überblick darüber, wie Felix Nussbaum sein Leben in Bilder festhielt. Hierbei wird auch ein erster Blick auf die Formsprache des Malers gewährt, die für die später behandelte Thematik der Symbiose von Kunst und Architektur noch wichtig werden wird. Im Anschluss wird die facettenreiche Geschichte der Nussbaum-Sammlung vorgestellt. Diese Geschichte der Restitution der Werke war nicht nur eine Inspirationsquelle für den Architekten, sie war es auch, welche die Entstehung des Museums erst initiierte.⁷

Im zweiten Abschnitt der Arbeit wird das Felix-Nussbaum-Haus vorgestellt. Beginnend mit der Geschichte des Kulturgeschichtlichen Museums in Osnabrück wird der Entstehungsprozess des Felix-Nussbaum-Hauses beschrieben, vom Realisierungswettbewerb bis zum fertiggestellten Gebäude. Hierbei werden vor allem die Entwurfspläne und Modelle Libeskind's genauer betrachtet. Das Ende des Abschnittes bildet eine ausführliche Architekturbeschreibung des Gebäudes.

Nachdem alle Gegebenheiten vorgestellt worden sind, wird es im dritten Teil der Arbeit um die Symbiose von der Kunst Felix Nussbaums und der Architektur Daniel Libeskind's im Felix-Nussbaum-Haus gehen. Nach einer kurzen Einführung und Begriffsdefinierung folgt die Vorstellung des Gesamtkonzeptes des Architekten anhand des fertigen Gebäudekomplexes. Eine anschließende genauere Betrachtung einzelner Schnittmengen der Kunst Nussbaums und der Architektur Libeskind's lässt eine Symbiose von Kunst und Architektur feststellen, die anhand einiger ausgewählter Beispiele vorgestellt wird. In der Folge wird versucht, die möglichen Gründe für diese Gemeinsamkeiten in Denkweise und Formsprache der Künstler herauszuarbeiten. Hierbei wird vor allem nach religiösen und biographischen Parallelen, aber auch nach gemeinsamen Vorbildern zu suchen sein.

Den Abschluss der Arbeit bildet eine kritische Auseinandersetzung mit der Alltags-tauglichkeit eines solchen Museumsbaues. Es wird darum gehen, wie das Felix-Nussbaum-Haus von der Bevölkerung aufgenommen wurde, wie ein solcher Bau auf den Besucher wirkt und welche Schwierigkeiten diese Architektur beim Kuratieren einer Ausstellung aufwerfen kann.

⁷ Gespräch mit Inge Jaehner vom 22.08.2012, Felix-Nussbaum-Haus Osnabrück.

1. Die Geschichte Felix Nussbaums

Das Leben des Felix Nussbaum ist facettenreich und tragisch. Doch es ist nicht nur die Geschichtsschreibung, die dies belegt, denn ein großer Teil seiner Biographie spiegelt sich ebenfalls in seinem Œuvre wieder. Und dies sollte Libeskind später nutzen, um ein auf den Künstler genormtes Museum zu schaffen.⁸

Felix Nussbaum wurde, als einer von zwei Söhnen, am 11. Dezember 1904 in Osnabrück geboren.⁹ Der Sohn jüdischer Eltern stammte aus sehr gutem Hause. Die Familie betrieb in Osnabrück einen gut laufenden Eisenwarenhandel, was es der Familie ermöglichte, 1922 eine Villa in der exklusiven Schlossstraße zu errichten. Die Nussbaums gehörten damals zu den reichsten Familien der jüdischen Gemeinde. Neben der erfolgreichen Firma war Felix' Vater auch sehr an den Künsten interessiert und bedauerte es immer wieder, kein Maler geworden zu sein. Dies war auch der Grund für die starke Förderung seines Sohnes Felix und dessen Arbeit, während die Mutter eher wenig Verständnis für die Vorliebe ihrer Männer hegte.¹⁰ Philipp Nussbaum versuchte sich auch selbst in der Malerei, was das *Winterliche Haus* von 1924 belegt (Abb. 1). Seine Sammeltätigkeit war ebenfalls in der Stadt bekannt. 1929 verschenkte er über 40 Zeichnungen und Holzschnitte sowie sieben Gemälde des Malers Heinrich Assmann, um Platz für die Kunstwerke seines Sohnes zu schaffen. Diese Ausstattung des Wohnhauses wird Felix Nussbaum später in seine Werke einarbeiten.¹²

Felix Nussbaum selbst war vom Gemüt her ein Träumer und wirkte auf andere oft scheu oder sogar depressiv. In einer Gruppe jedoch war er auch sehr charmant und geistreich. Ab 1910 besuchte Felix Nussbaum die Israelitische Elementarschule, welche er 1914 verließ, um auf das Ratsgymnasium zu wechseln. Doch ganz im Gegensatz zu seinem begabten, aufgeschlossenen Bruder schien ihm die Schule nicht zu liegen. So wechselte Felix schon bald auf das leichtere Realgymnasium. Der drei Jahre ältere Justus war es dann auch, der die Firmengeschäfte übernehmen sollte.¹³ 1922 verließ Felix mit Zustimmung seines kunstbegeisterten Vaters die Schule ohne Obersekundarreife, um sich den Künsten nun zur Gänze zu widmen. Er ging an die Kunstgewerbeschule in Hamburg und lernt unter Professor Fritz Behnke. Das Technische, wie beispielsweise Aktzeichnkurse, langweilte

⁸ Vgl. Rodiek 1998, S. 19.

⁹ Vgl. Kat. Ausst. Felix-Nussbaum-Haus 2007, S. 41.

¹⁰ Vgl. Jaehner 2011, S. 16.

¹¹ Vgl. Kat. Ausst. Felix-Nussbaum-Haus 2007, S. 42.

¹² Vgl. ebd., S. 49.

¹³ Vgl. Zerull 1998, S. 10.

ihn, er wollte Künstler werden, wie er es auch selbst in einem Lebensbericht von 1939 schrieb: „Als ich sechzehn Jahre alt war, zog ich nach Hamburg, um an der Kunstgewerbeschule zu lernen, wie man mit praktisch angewandter Schönheit Geld verdienen kann. Aber wie es mit den meisten geht, kehrte ich mich von dieser Zierkunst ab, um mich der ‚brotlosen‘ Malerei zu widmen.“¹⁴

Schon im Februar des Folgejahres zog Nussbaum in die deutsche Kunstmetropole Berlin. Der Kontakt mit seiner Familie in Osnabrück blieb weiterhin sehr eng, was durch viele Briefwechsel und Besuche belegt ist.¹⁵ Zur ersten Orientierung in der neuen Stadt besuchte er die „Lewin-Funke-Schule“, private Studien-Ateliers für Malerei und Plastik unter Willy Jaeckel. 1924 wurde er dann an den „Vereinigten Staatsschulen für freie und angewandte Kunst“ aufgenommen, wo er erst im Probese semester unter Cesar Klein und ab 1925 bei Paul Plontke studierte. Hier entstanden auch die ersten bis heute erhaltenen Gemälde Nussbaums wie *Rummelplatz* (Abb. 2).¹⁶ Kurz darauf lernte er die polnisch-jüdische Malerin Felka Platek kennen, welche in seinem weiteren Leben noch eine große Rolle spielen sollte.

1927 fand Felix Nussbaums erste Einzelausstellung statt. In der Galerie Casper in Berlin stellte er sich erstmals der Kunstkritik. Ob er diese frühe Einzelausstellung den Kontakten seines Vaters verdankte oder sein Stil gerade der Zeit entsprach, muss unbeantwortet bleiben.¹⁷ Es folgten weitere Einzelausstellungen, sodass er 1929 schon von Kollegen erwähnt und geschätzt wurde und Künstlerzeitschriften seine Werke positiv besprachen. Auch das Publikum schätzte Nussbaums Werke. Sein Erfolg ist vielleicht auch auf seine „schöne“ Malerei zurückzuführen, in der nicht mehr der anklagende Weltkriegsexpressionismus eine gewichtige Rolle spielte, sondern der nicht anklagende Alltag einer glücklichen Bevölkerung (Abb. 3). In seinen unschuldig wirkenden Werken dieser Zeit finden sich weder Maschinen, Großstädte noch Krieg oder Revolutionsgedanken. Das breite Publikum sehnte sich nach solcher Kunst nach einer jahrelangen Überflutung an Realitäten.¹⁸

1928/29 begab sich Nussbaum auf eine Studienreise nach Belgien und Südfrankreich, um van Gogh, eines seiner großen Vorbilder, zu studieren. Kurze Zeit später beendete er sein

¹⁴ Zit. n. Kat. Ausst. Felix-Nussbaum-Haus Osnabrück 2007, S. 50. Felix Nussbaum schrieb diesen Lebensbericht anlässlich einer Ausstellung in Brüssel, um ihn dem belgischen Kunstkritiker Émile Langui zu übergeben. Der Verfasserin ist bewusst, dass Felix Nussbaum nicht 16 Jahre alt gewesen sein kann, wenn er erst 1922 sein Studium in Hamburg begann. Der gängigen Literatur scheint die Problematik entgangen zu sein, da dort durchgängig und auch zum Teil in Verbindung mit dem Zitat Nussbaums das Jahr 1922 angegeben wird. Vgl. Rodiek 1998, S.12; Zerull 1998, S.19.

¹⁵ Vgl. Kat. Ausst. Berlinische Galerie 1988, S. 10.

¹⁶ Vgl. Zerull 1998, S. 19–20.

¹⁷ Vgl. Kat. Ausst. Felix-Nussbaum-Haus 2007, S. 43.

¹⁸ Vgl. ebd., S. 70.

Studium und bewarb sich als Meisterschüler des Grafikers Hans Meid.¹⁹ Dann war es für Nussbaum so weit: Er mietete sich ein eigenes, großes Atelier in der Xantener Straße 23 an und bestimmte somit seinen Start als selbständiger Künstler.²⁰ Weiterhin recht erfolgreich gelang ihm 1931 mit seinem Beitrag zu Secessions-Ausstellung „Künstler unter sich“ der Durchbruch. Sein Werk *Der tolle Platz*, eine Abrechnung mit der Akademie und ihrem Leiter Max Liebermann, erweckte großes Aufsehen, und Nussbaum war sich dessen auch bewusst (Abb. 4).²¹ Durch seinen Erfolg bestätigt, bewarb er sich 1932 um ein Stipendium an der Deutschen Akademie in der Villa Massimo in Rom. Er wurde angenommen und reiste mit Felka Platek, mittlerweile seine Lebensgefährtin, nach Rom.²²

Die ersten Vorwehen der neuen deutschen Politik drangen bis nach Rom an die Akademie. Ein zweiter Abschnitt in Nussbaums Leben begann, geprägt von Angst und Flucht. Nachdem erst sein Atelier in der Xantener Straße von Nationalsozialisten in Brand gesteckt und fast alle Frühwerke des Malers vernichtet wurden, reiste Goebbels für Gespräche mit Mussolini nach Rom und ließ sich die Stipendiaten der Villa Massimo vorstellen. Daraufhin verlor Nussbaum auf der Stelle sein Stipendium. Weitere antisemitische Vorfälle in der Villa Massimo folgten, sodass Felka Platek und Nussbaum nach Alassio flohen (Abb. 5).²³ Aufgrund der plötzlichen Abreise war er aber gezwungen, seine römischen Werke in der Villa Massimo zurückzulassen. Im damals noch recht wenig vom Nationalsozialismus beeinflussten Italien hofften sie, fürs Erste sicher zu sein. Den Schreck aus Rom schon fast vergessen, war Nussbaum nun malerisch aktiv und unternahm mehrere Ausflüge nach San Remo oder Paris, bis er 1934 nach Rapallo übersiedelte. Dort traf er seit langem seine Eltern wieder, die inzwischen in die Schweiz emigriert waren und ihr geliebtes Deutschland schmerzlich vermissten. Dieser Umstand sollte auch dazu führen, dass sie trotz allem in die Heimat zurückkehrten. Aber Felix und Felka waren dennoch nicht bereit, wieder heimzureisen. Sie entschieden sich, wohl da sich Italien dem nationalsozialistischen Deutschland immer mehr annäherte, über Frankreich nach Belgien zu reisen.²⁴

Nach einem kurzen Aufenthalt in Paris beantragten beide im Februar 1935 ein Touristenvisum für Belgien und reisten nach Ostende. Felka kannte den Ort und beherrschte die französische Sprache sehr gut, was schon bald zu Kontakten mit den dortigen Künstler-

¹⁹ Vgl. Kat. Ausst. Felix-Nussbaum-Haus 2007, S. 84.

²⁰ Vgl. ebd., S. 95.

²¹ Vgl. Zerull 1998, S. 20.

²² Vgl. Kat. Ausst. Felix-Nussbaum-Haus 2007, S. 140.

²³ Vgl. Zerull 1998, S. 20.

²⁴ Vgl. ebd., S. 41.

persönlichkeiten führte. Dazu zählten vor allem James Ensor und Dr. Désirée Steyns. Beide setzten sich für Nussbaum ein, was zur Folge hatte, dass Nussbaum eine weitere sechsmonatige Aufenthaltsgenehmigung zum Studium der flämischen Meister erhielt. Zwar war Nussbaum nun erst mal in Sicherheit, doch die Ruhe- und Heimatlosigkeit nagten an ihm, was sich auch in seiner Kunst jener Zeit widerspiegelte (Abb. 6).²⁵

Am 6. Oktober 1937, nach einem gescheiterten Ansuchen Felkas auf eine unbefristete Aufenthaltsgenehmigung, heiraten die beiden in Brüssel, wo sie sich in der Rue Archimède 22 eine Wohnung nahmen.²⁶ Auch in Belgien war das Künstlerpaar sehr aktiv, sodass einige Ausstellungen in Gent, in Paris oder auch in Amsterdam zustande kamen. Die trotz allem drohende Abschiebung nach Nazideutschland sowie die stetig schlimmer werdenden Nachrichten aus ihrer einstigen Heimat fanden immer mehr Eingang in Nussbaums Gedankenwelt und somit auch in seine Werke (Abb. 7).²⁷

1940 spitzte sich die Lage zu, der Einfluss Deutschlands auf Belgien wuchs. Ab dem 1. Januar des Jahres mussten sich alle männlichen Emigranten zwischen 27 und 35 Jahren in Zählungslisten eintragen, was dann beim Überfall der deutschen Truppen am 10. Mai zufolge hat, dass Nussbaum noch am selbigen Tag als feindlicher Ausländer verhaftet wurde. Man brachte ihn in das südfranzösische Internierungslager Saint-Cyprien (Abb. 8).²⁸ Dort versuchte Nussbaum, unerwartet aus seinem Leben gerissen, mit allen Mitteln zu entkommen, und unterschrieb Papiere, in denen er um eine Rückführung ins Reich ansuchte. Glücklicherweise wurde dies von Seiten der Deutschen aufgrund seiner Abstammung unterbunden und es gelang ihm, zusammen mit einem ehemaligen Schulfreund aus Osnabrück aus der Kaserne zu fliehen. Mit einem Zug des Roten Kreuzes gelangte er über Paris wieder zurück nach Brüssel, wo ihn seine dort zurückgebliebene Frau erwartet. Durch seine Kontakte und Freunde erhoffte er sich ein sicheres und schützendes Umfeld.²⁹

Er lebte von nun an illegal in Brüssel, ohne Pass und ohne Heimat. Der Weg zurück nach Deutschland war versperrt und die Ausreise aus Belgien unmöglich. Vielleicht als Flucht vor der Realität oder um seine innere Leere darzustellen, befasste er sich in dieser Zeit viel mit den toten Gegenständen, den Stilleben.³⁰

²⁵ Vgl. Kat. Ausst. Felix-Nussbaum-Haus 2007, S. 182. Auf diese Thematik wird in den folgenden Kapiteln noch detailliert eingegangen werden.

²⁶ Vgl. ebd., S. 250.

²⁷ Vgl. ebd., S. 262–263, 287.

²⁸ Vgl. Zerull 1998, S. 65.

²⁹ Vgl. Kat. Ausst. Felix-Nussbaum-Haus 2007, S. 344.

³⁰ Vgl. ebd., S. 363.

Am 28. Mai 1942 traten in Belgien einige antisemitische Verordnungen in Kraft, unter anderem die Einführung des Judensterns. Felkas und Felix' Leben wurde dadurch markant eingeschränkt. Der Anfang vom Ende nahte: Schon am 4. August 1942 wurden die ersten Juden von Belgien nach Auschwitz deportiert. Trotz der so unmittelbaren Gefahr war Nussbaum offenbar unschlüssig, was am besten zu tun sei: Im Juni ließ er noch Passbilder machen für eine eventuelle Flucht, entschied sich wohl dann doch dagegen und tauchte zur Gänze ab. Er versteckte sich in einer Mansarde seiner eigentlichen Wohnung und arbeitete in einem Kellerratelier, welches ihm die Familie Billestraet zur Verfügung stellte.³¹

Trotz der Vorsicht des Paares gelang es einem Spion, ihr Vertrauen zu erschleichen. Vor allem Felka hatte zu diesem Herrn Kern ein sehr gutes Verhältnis gepflegt, nachdem er sich während Felix' Lageraufenthalt gut um sie gekümmert hatte. Als er sich 1942 als Gestapo-Beamter entpuppte, suchten Felka und Felix einen neuen Unterschlupf und kamen bei Familie Ledel unter. Dolf Ledel, selbst Bildhauer, nutzte die Zeit, um von Nussbaum eine Portraitbüste zu fertigen (Abb. 9).³² Als Dank an die Familie schuf Nussbaum einige Werke für sie. Diese Gemeinschaft endet im März 1943, als Frau Ledel zum Arbeitsdienst in Deutschland eingezogen werden sollte. Die Ledels flohen in die Ardennen und die Nussbaums blieben auf Felkas Wunsch hin in Brüssel zurück. In ihrer kleinen Mansarde vertrieben sie sich die Zeit mit Zeichnungen, welche diesen tristen Abschnitt ihres Lebens dokumentieren (Abb. 10).³³

Bei jedem seiner Ausflüge außerhalb der Wohnung musste Nussbaum damit rechnen, festgenommen und abtransportiert zu werden. Dazu erfuhr er im August desselben Jahres, dass in Amsterdam seine Eltern und sein Bruder festgenommen worden waren. Sie sollten 1944 nach Auschwitz deportiert werden.³⁴ Durch diese Nachricht stark getroffen, schienen Felka und Felix nur noch auf die Verhaftung zu warten. Mittlerweile von der Enge der Mansarde wieder in ihre Wohnung zurückgekehrt, drücken sie ihren Schmerz in ihren Werken aus. 1944 schuf Nussbaum sein letztes bekanntes Werk: Als malte er seine Zukunft, ist es ein Totentanz (Abb. 11).³⁵

Wöchentlich wurden 80–100 Juden festgenommen. Am 20. Juni 1944 war es dann auch für Felix Nussbaum und Felka Platek so weit. Um 1 Uhr nachts wurde das Gebäude abgesperrt, überall auf Dächern und Straßen waren bewaffnete deutsche Soldaten mit Suchscheinwerfern. Soldaten stürmten die Mansarde. Das Letzte, was eine Zeugin von den

³¹ Vgl. Kat. Ausst. Felix-Nussbaum-Haus 2007, S. 392.

³² Vgl. ebd., S. 403.

³³ Vgl. ebd., S. 404.

³⁴ Vgl. Junk/Zimmer 1982, S. 197.

³⁵ Vgl. Kat. Ausst. Felix-Nussbaum-Haus 2007, S. 454.

beiden hörte, waren ihre Schreie. Das Ende des Grauens nahte, aber zu spät für das Ehepaar Nussbaum. Die Alliierten waren in der Normandie gelandet aber trafen erst im September in Brüssel ein. Die Nussbaums jedoch wurden mit dem letzten Zug am 31. Juli 1944 nach Auschwitz deportiert. Die belgischen Behörden legten ihren Todestag auf den 9. August 1944 fest.³⁶

1.1 Die frühen Werke Felix Nussbaums

Wie aus der Biographie des Malers bereits zu entnehmen war, begann sich Felix Nussbaum schon in sehr frühen Jahren den Künsten zuzuwenden. Nussbaum, der aus einer stolzen jüdischen Familie kam, wählte anfangs auch religiöse Motive für seine Arbeiten, was den Stellenwert der Religion in seinem Leben unterstreicht.

So ist das älteste erhaltene Werk des Künstlers, aus dem Jahr 1920, ein Geschenk an seinen Vetter Alfred Gossels zu dessen Bar-Mizwa (Abb. 12).³⁷ Hierbei handelt es sich um eine kleine Tuschezeichnung mit dem Titel *Bleibe Fromm*. Im für Nussbaum eher untypischen Jugendstil gehalten, ist die Darbringung eines Rauchopfers zu sehen. Dies ist eine im deutschen Judentum recht verbreitete Thematik, die in vielen Buchillustrationen überliefert ist.³⁸ Doch schon in den frühen Jahren wählte Nussbaum seine ganz eigene Ansicht des Geschehens, was ein Vergleich mit einer Illustration von 1908 bestätigt (Abb. 13). In der Buchillustration ist die Geschichte sehr klassisch dargestellt: Der Hohepriester vor dem Altar senkt den Kopf in demütiger Haltung mit verschränkten Armen. Nussbaum hingegen bettet sein Geschehen in einen architektonischen Rahmen. Es wird von zwei mit Blumenranken verzierten Pfeilern rechts und links flankiert. Von diesen ragt jeweils eine Art Lüster, möglicherweise aber auch eine fantastische Rauchschwade zum Himmel empor, welche das Geschehen oben rahmen. Ein bärtiger Beter steht links der Mitte mit nach oben gerecktem Kopf, um den aus dem Rauch aussteigenden Kopf des Propheten zu beäugen. Dieser entsteigt den Rauchschwaden des mittig platzierten Altares, der mit einem Judensterne verziert ist. Das Motiv des Sternes wiederholt sich in den aufsteigenden Rauchschwaden. Diese sehr geometrische Darstellung wird sich in späteren Arbeiten etwas auflockern. Was aber bleibt und schon jetzt dominiert, ist die starke Gewichtung der Architektur in seiner Kunst, seien es Innenräume oder auch im Hintergrund genau

³⁶ Vgl. Kat. Ausst. Felix-Nussbaum-Haus 2007, S. 471–472.

³⁷ Vgl. ebd., S. 43.

³⁸ Vgl. ebd.

definierte Stadtlandschaften. Nussbaum lockert die klassische Darstellung auf, indem er den mystischen Moment verortet, verbildlicht und somit dramatisiert. Er gibt seine Ansicht der Geschichte dadurch wieder, dass er sie in die moderne Zeit überträgt, was durch die Wahl des zu jenem Zeitpunkt modernen Jugendstils untermalt wird. Möglicherweise spielte auch der Zwiespalt, in dem er sich befand – der des modernen, fast zu liberalen Juden, dem in der Synagoge Dinge gepredigt werden, an die sich die eigene Familie jedoch nur bedingt hält –, eine Rolle.

1926 unterstrich Nussbaum mit dem Werk *Die beiden Juden* seine Entscheidung zum jüdischen Glauben (Abb. 14). Er malte dieses Bild in der Osnabrücker Synagoge, wo ihm der Kantor Elias Abraham Gittelsohn Modell stand.³⁹ Auch diese Arbeit wird von der Architektur der Synagoge dominiert. Wieder in Zentralperspektive ausgeführt, läuft das Bild auf den Thoraschrein im Zentrum zu. Im Vordergrund sind zwei ungewöhnlich angeschnittene Personen dargestellt. Von der linken Person ragt nur der Kopf ins Bild, von der rechten der Oberkörper. Wie einen spontanen Ausschnitt aus dem realen Leben gestaltete Nussbaum sein Werk. Ob er dieses Mittel der Darstellung wählte, um eine abweichende Realität zu schaffen oder um die Synagoge als Symbol des Glaubens in den Vordergrund des Bildes zu stellen, bleibt offen.

Bei den beiden Personen handelt es sich links um den Kantor Gittelsohn und rechts um Felix Nussbaum selbst, der sich in seinem Selbstporträt als stolzen Juden darstellt, der mit festem Blick aus dem Bild herausschaut. Die Gegensätze innerhalb des Judentums, mit denen sich Nussbaum fortwährend auseinandersetzte, finden sich auch unter den im Mittelgrund in den Bankreihen sitzenden Menschen wieder. Zum einen finden sich die mit Anzug und Zylinder bekleideten „deutschen Juden“, zum anderen die in weiße schmucklose Kittel, die Sargenes, gekleideten orthodoxen Juden. Dieses Gewand, welches nur zu Jom Kippur getragen wird, verweist auf die sich unscheinbar im Hintergrund abspielende Festlichkeit.⁴⁰

Dieses Gemälde zeigt sehr gut, wie Nussbaum mit seinen Unsicherheiten im Leben und im Glauben umging; er sollte sie auch später immer wieder in Bilder festhalten. Hier ist es neben dem Aufzeigen von Generationskonflikten sicherlich auch sein eigener innerer Zwiespalt zwischen dem gläubigen Juden und dem Maler, der seiner Zukunft als Künstler aus dem Werk entgegenblickt. Die Darstellungen jüdischer Themen nimmt nur einen sehr kleinen Stellenwert in Nussbaums Werk ein. Interessant ist jedoch, dass sie den Anfang

³⁹ Vgl. Kat. Ausst. Felix-Nussbaum-Haus 2007, S. 44.

⁴⁰ Vgl. ebd., S. 47.

seines Schaffens wie auch das Ende dominieren sollten: den Anfang mit der Darstellung des Vergangenen, das Ende mit der selbst gemalten Geschichte.

Seine ersten Eindrücke von Kunst sammelte Felix in seinem Elternhaus. Sein Vater verehrte Maler wie van Gogh, Utrillo und auch Karl Hofer, im Haus hingen viele Gemälde des Osnabrücker Künstlers Heinrich Assmann. Assmann war ein enger Freund und Schüler von Wilhelm Morgner. So war es vor allem der Stil van Goghs, der Felix in seiner Jugend beeinflusste.⁴¹

Die ersten eigenen Werke Nussbaums entstanden ab 1925. Anfangs waren es hauptsächlich Stillleben, Portraits und Landschaften, die sein Werk dominierten. Später kamen vor allem Alltagsszenen dazu, welche der Maler für sich selbst ganz neu interpretierte. Felix entschied sich während seiner Zeit unter Professor Plontke offen für den Stil van Goghs, welcher seine Bilder einige Jahre stark prägen sollte. Ein Beispiel seiner Auseinandersetzung mit dem Niederländer ist ein Selbstbildnis aus dem Jahr 1927.⁴² Nussbaum stellte sich selbst als weltmännischen, selbstbewussten Maler dar, welcher gut gekleidet aus dem Bild hinausblickt (Abb. 15). Mit diesem Werk ging er direkt auf das Vorbild van Goghs ein (Abb. 16). Das Motiv des Selbstportraits ist gespiegelt. Nussbaum selbst ist jedoch rasiert und wirkt dadurch ein wenig aufgeklärter als van Gogh. Sein Pinselstrich nähert sich zwar dem van Goghs an, ist aber nicht annähernd so intensiv umgesetzt.

Beim direkten Vergleich verwundert die gleiche Gewandung der Protagonisten. Eine Aussage seines Studienkollegen Fritz Steinfeld belegt, dass die Kleidung, in der sich Nussbaum selbst darstellte, nicht einfach von van Gogh übernommen war, sondern tatsächlich dem entsprach, wie Nussbaum sich zu dieser Zeit gab: „Es trug fröhliche schottische Krawatten mit sanftem rot, grün und gelb – und wie je war der kleine graziöse junge Mann in bequeme, grobgesponnene, gutsitzende englische Anzüge gekleidet.“⁴³ Daher ist anzunehmen, dass er nicht nur kopieren wollte, sondern seiner Ansicht nach vorhandene Parallelen aufzeigte.

Ein weiterer Unterschied beider Werke ist der Blick der Dargestellten. Wie von Nussbaum gewohnt, schaut er mitunter schlecht zu definieren aus dem Bild heraus. Sein Blick wird in der Literatur oft als selbstsicher und herausfordernd angesehen. Vielleicht ist auch ein wenig Unsicherheit in ihm. Er scheint fragend aus dem Bild heraus auf eine Bestätigung zu warten, welche ihn als Künstler manifestiert.⁴⁴ Deshalb war dieses Werk Nussbaum auch so

⁴¹ Vgl. Kat. Ausst. Felix-Nussbaum-Haus 2007, S. 50.

⁴² Vgl. Zerull 1998, S. 15.

⁴³ Fritz Steinfeld, zit. n. Kat. Ausst. Felix-Nussbaum-Haus 2007, S. 64.

⁴⁴ Vgl. Kat. Ausst. Felix-Nussbaum-Haus 2007, S. 64.

wichtig, dass er es 1929 in der Beilage des „Israelitischen Familienblattes“ veröffentlichte. Ein weiteres Bild Nussbaums, welches nach seiner Ausbildung 1929 entstand, ist *Erinnerungen an Norderney* (Abb. 17). Mit seiner Familie besuchte er oft Verwandte an der See und verbrachte seine Ferien auf Norderney.⁴⁵ Im Jahr der Wirtschaftskrise, verunsichert durch die Realität, projizierte er seine persönliche Situation erneut auf sein Werk. Die Erinnerung an eine geborgene Kindheit wird im Gemälde in einem Postkartenmotiv wiedergegeben. Im Hintergrund ist das Hotel „Villa Nordsee“ dargestellt, in dem die Familie Nussbaum schöne Urlaube verlebte. Die Postkarte mit Badenden ist aber das zentrale Motiv des Werkes. Doch sie wird von einer Gaffel eines Kutters durchbohrt. Möglicherweise ist dies als die Realität, welche die Erinnerungswelt zu durchdringen versucht, zu interpretieren. Damit kollidieren die verschiedenen Realitäten in diesem Bild.

Das Werk wird durch präzise einzelne Elemente bestimmt, die einzelne Chiffren darstellen und den Betrachter dazu auffordern, diese zu entziffern. Der Schädel im Vordergrund ist eines dieser Elemente. Oft steht er für Vergangenheit und Vergänglichkeit und würde in diesem Fall auf die vergangene Jugend des Künstlers hinweisen. Er kann jedoch auch einfach einen Pferdekopf darstellen, mit dem damals Aale gefangen wurden.⁴⁶ Das Rad, das in der rechten Bildhälfte platziert wurde und das ohne jegliche Stütze auf der gepflasterten Promenade steht, findet sich auch im Wappen der Heimatstadt Osnabrück wieder. Es ist ein Element aus Nussbaums Vergangenheit, welches auf die unbekümmerte Zeit in seinem Elternhaus zurückverweist. Die abgebrochene Speiche kann somit als Zeichen seines Aufbruchs und der Loslösung von seiner behüteten Kindheit interpretiert werden. Und so stabil, wie das Rad steht, so sind auch die Erinnerungen Nussbaums an diese Zeit; sie werden immer einen festen Teil in seinem Leben einnehmen.

Gerade dieses Werk ist von einem dezenten Surrealismus geprägt. Er unterstreicht die künstlerische Auseinandersetzung mit den verschiedenen Realitäten, den verschiedenen Zeitebenen, auf die sich Nussbaum hier bezieht. Nicht zu verleugnen sind auch die Einflüsse seiner Vorbilder auf dieses Werk. Die vier Schiffe, die im Hintergrund auf dem Meer der Reihe nach dem Horizont entgegensegeln, symbolisieren die Reise in eine ungewisse Zukunft. Das surreale Bildelement sowie die Momenthaftigkeit des Motives übernahm er von Giorgio de Chirico.⁴⁷ Die Schiffe fahren mit geblähten Segeln, ohne dass auch nur ein Windhauch durch das Bild weht. Die kulissenhafte Architektur des Werkes erinnert wiederum an Cesar Klein, seinen ehemaligen Lehrer, was ein Vergleich mit dessen Gemälde

⁴⁵ Vgl. Kat. Ausst. Felix-Nussbaum-Haus 2007, S. 104.

⁴⁶ Vgl. ebd., S. 102.

⁴⁷ Vgl. ebd., S. 103.

Ischia belegt (Abb. 18).⁴⁸

Die vorgestellten Werke waren Einzelbeispiele von Nussbaums Frühphase in Osnabrück und Berlin. Seine frühen Bilder sind von einer gewissen Erdigkeit geprägt. Die betreffenden Farbtöne, welche zunächst noch sehr hell und farbig sind, werden im Verlauf seines Lebens immer dunkler werden. Die Frühwerke vermitteln aber trotz ihrer vielen Chiffren und Einschlüge der Psyche des Künstlers einen positiven Gesamteindruck. Dies sollte sich jedoch bald ändern. Ab 1933 beginnt mit seinem Stipendium an der Villa Massimo ein neuer Abschnitt in Nussbaums Schaffen.⁴⁹

1.2 Nussbaums Kunst zwischen 1933 und 1936

Eines der dokumentierten Werke, welche in der Villa Massimo entstanden, ist *Mauer in Rom* (Abb. 19). Dieses Arbeit ist eher unspektakulär und zeigt die Bemühung Nussbaums, seine braune Farbtönung beizubehalten und sich nicht von den leuchtenden Farben des Südens beeindrucken zu lassen. Einzig die grüne Palme lässt den Betrachter darauf schließen, dass sich das Motiv in mediterranen Gefilden befinden muss. Tatsächlich zeigt das Werk auch die ersten Eindrücke, die Nussbaum in Rom sammelte. Dort zieren viele unüberwindbare Mauern das Stadtbild – und anscheinend gab es auch unüberwindbare Mauern für Nussbaum als Maler. Dieses Bild lässt erahnen, in welche Richtung seine Kunst gegangen wäre, wenn es nicht einen Zwischenfall in der Villa Massimo gegeben hätte, aufgrund dessen Nussbaum sein Stipendium schon 1933 wieder verlor. Doch statt wieder nach Deutschland zurückzukehren, blieb er in Italien und zog nach Alassio.⁵⁰ Nach anfänglichen Verunsicherungen, welche er mithilfe seiner Werke wie *Das Begräbnis* (Abb. 20) oder *Zerstörung I* (Abb. 21) überwand, scheint er in Alassio vorübergehenden Frieden gefunden zu haben. Hier entstanden sehr freie Bilder des Künstlers. Nicht nur wechselte die Technik von Öl- zu Gouachemalerei, auch die Motive und eine ungewohnte Farbigkeit prägen die Werke aus Alassio.

Ein Beispiel hierfür ist die *Gasse zum Meer* (Abb. 22). Helle Farben dominieren das Erscheinungsbild einer Gasse, welche zum Strand hin ausläuft. Hinter den zwei Fischerboten, die am Stand liegen, vergnügen sich im Wasser fröhliche Badende. Die Architektur der Gebäude rechts und links der Gasse ist eher schlicht gehalten. Auf jeder Seite befinden sich

⁴⁸ Vgl. Kat. Ausst. Felix-Nussbaum-Haus 2007, S. 103.

⁴⁹ Vgl. ebd., S. 140.

⁵⁰ Vgl. Zerull 1998, S. 35, 41.

eine Tür, oben ein kleiner angedeuteter Torbogen sowie eine mit Schnörkeln verzierte Halterung für Stromleitungen. Das Bild entspricht fast dem typischen Touristenmotiv. Noch in Rom wehrte sich Nussbaum sehr gegen die romantischen Einflüsse des Südens, welche er nun fast zur Gänze aufgenommen zu haben scheint. Wie ein Tourist wählte er seine Motive und übertrug diese frei in seine Kunst. Der Mann hinter dem Holzboot, der gänzlich bekleidet am Strand steht und auf die unbekümmerten Badenden sieht, könnte auch Nussbaum selbst sein, dargestellt als der beobachtende Tourist, der die Sonne genießt, aber nicht zu den nichtsahnenden Badenden gehört.

1934 siedelten er und Felka nach Rapallo über, was jedoch keinen Einfluss auf Nussbaums neuen freien Malstil hatte, wie das Beispiel *Muschel und Schnecke* (Abb. 23) zeigt.⁵¹ Es handelt sich um ein für den Künstler sehr untypisches Stillleben mit romantischem Motiv, einer für Nussbaum großen Farbvielfalt und ohne jegliche Chiffren. Lediglich eine Muschel und eine Schnecke am Strand sind abgebildet. Im Hintergrund sind nur der Horizont und das Meer zu sehen. In der Literatur wird Nussbaum in dieser Zeit oft als „malender Tourist“ betitelt, denn die in jener Zeit entstanden Werke unterscheiden sich so gravierend von dem, was war, und dem, was kommen wird.⁵² Die Gemälde wirken sehr unwirklich, wenn man bedenkt, dass Nussbaum ein Künstler war, der seine Probleme in seinen Werken verarbeitet. So idyllisch, wie es die Bilder aus Italien darstellen, stand es um den Maler wohl kaum.

In Deutschland verschärfte sich die politische Lage zu dieser Zeit und der Künstler befand sich schon jetzt im Exil, auch wenn es ein sehr schönes war. Aufgrund der immer offeneren Politik gegenüber den Nationalsozialisten wurde der schöne Ferienort unsicher für Nussbaum. Er und Felka entschieden sich, über Umwege nach Belgien zu emigrieren.⁵³ Doch diese erzwungene Umsiedlung ging nicht spurlos an Nussbaum vorbei. Es zeigten sich schon bald die Irritationen eines Künstlers im Exil. Auch den Umstand, dass seine Eltern aus Heimweh ihr sicheres Exil verließen und wieder zurück ins gefährliche Deutschland zogen, verarbeitet Nussbaum in seinen Werken.⁵⁴

1935 entstand das Bild *Friedhofsbank* (Abb. 24). Ein in Schwarz gewandetes Paar sitzt auf einer Bank vor einer Friedhofsmauer. Ein kleiner weißer Hund springt an der trauernden Frau hoch, als wolle er sie aufmuntern. Die Protagonisten stellen die Eltern Nussbaums dar. Sie trauern um ihre verlorenen Freunde, ihre verlorene Vergangenheit. Der Hund ist

⁵¹ Vgl. Jaehner 2011, S. 32.

⁵² Vgl. ebd., S. 20.

⁵³ Vgl. Kat. Ausst. Felix-Nussbaum-Haus 2007, S. 182.

⁵⁴ Vgl. ebd., S. 179.

ein Motiv Nussbaums, welches immer wieder in seinen Werken auftaucht und als Symbol für das Böse, aber auch – wie hier – für etwas Positives stehen kann. Einzelne Friedhofskreuze ragen hinter der Mauer hervor und schweben, wie ein schlechtes Omen, über dem dargestellten Paar. Die Mauer als Bildelement wurde zu einem immer wichtigeren Faktor in Nussbaums Œuvre: Sie trennt Bildebenen voneinander, versperrt dem Betrachter die Sicht auf Verborgenes, sie grenzt Elemente ab oder beengt sie. In diesem Beispiel gilt sie auch als Leinwand, vor der das Figurenpersonal positioniert wurde.

Nachdem er in den ersten Bildern vor allem die Situation seiner Eltern verarbeitet hatte, begann seine Phase der Masken. Nussbaum war gezwungen, halbjährlich seinen Wohnort zu wechseln, von Ostende nach Brüssel und zurück. Dazu kam, dass er sich nun oft in seiner Wohnung versteckt halten musste, was die Motivwahl dieser Jahre prägte.⁵⁵ Ein Beispiel aus dieser Zeit ist das Werk *Masken mit Katze* aus dem Jahr 1935 (Abb. 25). Auf dem Gemälde ist das Zusammentreffen zweier Personen dargestellt. Der linke Protagonist im Vordergrund trägt eine weiße, fröhlich wirkende Maske mit langer schmaler Nase. Sein Haupt ist von einer Baskenmütze bedeckt, die wie die Malerpalette, die vor ihm auf dem Tische liegt, auf einen Künstler deutet. Um seinen Hals trägt er ein locker gewickeltes rotes Tuch mit weißen Punkten, welches durch seine Farbigkeit den fröhlichen Eindruck bestärkt. Seine linke Hand ist halb erhoben vor der Brust abgebildet und von einem schwarzen Handschuh bedeckt. Eine weitere Person auf der rechten Seite des Bildes ist mit einer gröber ausgearbeiteten weißen Maske mit knolliger Nase abgebildet. Im Vordergrund ist die Hand dieser Person in einem weißen Handschuh gezeigt; sie scheint eine Katze, die zwischen beiden Protagonisten sitzt, zu berühren. Die grünen Augen der Katze finden sich in der recht farbintensiven Hintergrundwand wieder. An dieser hängt mittig ein karg wirkendes Naturbild mit Baumstämmen und Vögeln, welches auch von der flachen Farbgebung her eher trostlos erscheint. Am linken Rand lugt hinter einer Rückwand das Gesicht eines Lauschenden hervor, der mit weit aufgerissenen Augen das Geschehen verfolgt.

Nussbaum stellte sich in der linken Person selbst mit der Maske des Pierrot dar.⁵⁶ Sie verdeckt sein Gesicht und dient als Symbol der Anonymität, die auf der Flucht unabdingbar war. Auch seine Finger sind als Identifikationsmerkmale von Handschuhen verdeckt. Zudem weisen Letztere auf eine gewisse Einschränkung der Kunstfertigkeit hin, die das Exilleben mit sich brachte. Das Gleiche gilt für seine Lebensgefährtin Felka, deren Gestalt sich laut Berger hinter der rechten Maske verbirgt und die nach der Katze greift, welche

⁵⁵ Vgl. Kat. Ausst. Felix-Nussbaum-Haus 2007, S. 187.

⁵⁶ Vgl. ebd., S. 196.

schon immer als Symbol für Freiheit und Unabhängigkeit stand.⁵⁷ Komplettiert wird das Werk durch den im Hintergrund Lauschenden mit dem erschrockenem Gesicht, den sogenannten Lauscher an der Wand, welcher für die unmittelbare Gefahr des Entdecktwerdens steht. Es ist anzunehmen, dass sich Nussbaum bei den Arbeiten dieser Serie von einigen Werken James Ensors beeinflussen ließ, zu dem er in Brüssel engen Kontakt pflegte. Dieses Bild spiegelt die emotionale Lage und den Alltag in Brüssel wider, in dem sich Nussbaum mit guter Miene durch Malblockaden kämpfte und dabei seiner noch unglücklicher erscheinenden Frau unter die Arme griff. Was in diesem Werk schon angedeutet wird, ist eine Phase der Selbstreflexion, herbeigeführt durch die Isolation des Exils.⁵⁸

Während Nussbaum in Brüssel eher ein Gefangener seiner eigenen Wohnung war, konnte er sich während der Aufenthalte in Ostende relativ frei bewegen, was dazu führte, dass wie auch in Alassio einige „touristische“ Bilder entstanden. Jedoch sind bei denen aus Belgien Freiheit und Farbigkeit verblasst. Ein repräsentatives Werk aus dieser Zeit ist *Die Fähre nach Dover* aus dem Jahr 1935 (Abb. 26). In einem Hafenbecken mit aus dem Lot geratenen Kaimauern erblickt der Betrachter die routinierte Szenerie eines Hafengeschehens. Im Vordergrund und vor der rechten Kaimauer sind vereinzelt Holzjollen dargestellt, welche wegen der Ebbe auf dem Trockenen liegen. Ein einzelnes Ruderboot schwimmt mit der gerade wiederkehrenden Flut auf den Betrachter zu, während hinter ihm ein Segelboot vom Wind aufs offene Meer getrieben wird. Der Horizont ist von Rauchschwaden durchzogen und trifft auf der anderen Seite des Hafens wieder auf Land. An der linken Pier liegen zwei große Dampfer. Der hintere scheint schon fast auszulaufen, während der vordere, die Fähre nach Dover, bereits den Motor gestartet hat, jedoch noch auf die zur Ausfahrt notwendige Flut wartet. Diese Fähre auf dem Trockenen ist eine Versinnbildlichung der Gefühle eines Exilmalers in Ostende: Er verspürt den Drang, nach Dover zu flüchten, aber es ist ihm aufgrund der politischen Situation nicht möglich. Nussbaum wählte vielleicht das Motiv der Fähre nach Dover, da in England sein Onkel lebte, welcher ihn zwar finanziell unterstützte, jedoch keine Anstalten machte, den Neffen zu sich zu holen.

Im Gegensatz zu den Werken, die in Alassio entstanden (*Gasse zum Meer*, Abb. 22), sind die Farben hier sehr viel schmutziger und erdiger gehalten. Die Hafenszenerie in Ostende wirkt dunkler und ist ein wenig aus dem Lot geraten. Es sind keine Menschen zu erkennen, nur dunkle Schatten fahren mit dem Ruderboot in der Mitte des Bildes auf den Betrachter zu. Die dunklen Kaimauern, die von beiden Seiten die Szenerie rahmen, wirken beengend

⁵⁷ Vgl. Kat. Ausst. Felix-Nussbaum-Haus 2007, S. 196.

⁵⁸ In der Isolation schuf Nussbaum, wohl auch aufgrund der Motivarmut, den größten Teil seiner Serie von Selbstportraits, auf die an dieser Stelle nicht genauer eingegangen wird.

und undurchdringlich. Dieses Hafenpanorama ist beispielhaft für viele von Nussbaums Ostende-Arbeiten. Auffallend bei dieser Serie ist die sich wiederholende Darstellung von Verkehrsmitteln wie Lokomotiven oder Schiffen, welche den Drang nach Flucht aus dem Exil vermitteln und als Fluchtfahrzeuge interpretiert werden können.

1.3 Die späten Werke Felix Nussbaums

Mitte der 1930er Jahre ergaben sich in Brüssel Möglichkeiten, dem Alltagstrott des Exillebens zu entfliehen. Als Nussbaum 1936 den belgischen Bildhauer Dolf Ledel kennenlernte, führte dieser ihn in den „Sozialistischen Club 38“ ein, einen Treffpunkt für Mitglieder der belgischen Arbeiterpartei. Dort konnte der sonst von der Außenwelt abgeschnittene Künstler Felix Nussbaum Kontakte knüpfen und 1939 sogar seine Werke ausstellen. Zu dieser Zeit, inspiriert durch das sozialistische Umfeld, begann Nussbaum, mit seiner Kunst politisch zu werden.⁵⁹

Das *Stilleben mit vergittertem Fenster II* aus dem Jahr 1938 zeigt erste versteckte politische Statements (Abb. 27). Zu sehen ist eine farbenfroh in Blau und Weiß gestaltete, aber doch leicht abgewetzte Vase, die auf einem Tisch steht und in der neben vier Malerpinseln auch eine abgeknickte helle Mohnblume steckt. Das Stilleben ist von massiven Mauern umgeben. Durch das vergitterte Fenster auf der rechten Seite lässt sich der blaue Horizont erahnen. Mit dem Werk spielte der Künstler auf die nationalistische Kunstdoktrin an, unter welcher auch er selbst stark zu leiden hatte. Die Mohnblume als Symbol der Betäubung kann somit als Zeichen für den Stillstand in der Kunstszene als auch für die Einschränkung bei Nussbaums eigenem Kunstschaffen gesehen werden. Nach überlieferten Aussagen soll auch die unfertige Wirkung des Bildes auf die Behinderungen des Kunstschaffens im Exil hinweisen.⁶⁰

Nussbaum malte dieses Werk für eine Ausstellung im „Maison de la Culture“ in Paris, an der unter dem Titel „Freie deutsche Kunst“ 70 deutsche Exilkünstler teilnahmen.⁶¹ Infolge dieser Ausstellung bekam Nussbaum dann auch die Möglichkeit, im Brüsseler „Sozialistischen Club 38“ auszustellen. Doch die Tatsache, dass seine Werke sich einer Meinung zu unterwerfen hatten, sowie das neue, ungewohnte politische Genre, verunsicherten Nussbaum stark. Gerade für den Markt der belgischen Hauptstadt waren seine Werke womög-

⁵⁹ Vgl. Kat. Ausst. Felix-Nussbaum-Haus 2007, S. 262.

⁶⁰ Vgl. ebd., S. 267.

⁶¹ Vgl. ebd., S. 265.

lich zu altmodisch. So erklärt sich vielleicht auch eine Phase von surrealistischen Werken, deren Entstehung in Brüssel ihren Anfang nahm.⁶²

In dem Gemälde *Selbstbildnis in surrealer Landschaft* von 1939 blickt ein sichtlich gezeichneter Maler dem Betrachter entgegen (Abb. 28). Die Rolle der Baskenmütze des Künstlers übernimmt eine Art Brückengerüst, welches zusammen mit dem sich darüber befindlichen Drehturm aus dem Hafen von Ostende zu einem stilisierten Panzer mutiert. Eine schwere schwarze Mauer auf der linken Seite des Bildes ist aus ihrem festen Stand geraten und verletzt beim Umstürzen Nussbaums rechte Gesichtseite, in die sie gleichzeitig einzudringen scheint. Eine schwarze anonyme Person erklimmt diese Mauer mit Hilfe einer Leiter. Diese wiederum steht auf einer weiteren schiefen Steinmauer, welche von vorn den Bildraum begrenzt. Hinter ihr ragen Strommasten in die Höhe und rahmen das Gesicht des Künstlers. Dieses ist sehr kantig dargestellt, ein weißes Quadrat liegt über dem linken Auge des Künstlers, während auf seiner Stirn deutlich die Zahl Drei zu erkennen ist. Auf der rechten Schläfe stehen weitere Zahlen: 25, 19 und 3780/ Resch. Die unterschiedlichen Augenfarben, mit denen sich der Künstler nur in diesem Selbstportrait darstellt, weisen möglicherweise auf eine Zwiespältigkeit der Persönlichkeit hin beziehungsweise seinen Zustand zwischen zwei Realitäten: Auf der einen Seite steht die im Exil herrschende Unsicherheit des Künstlers als Verfolgter, auf der anderen blickt er voller Trotz dem Tod entgegen. Die Deutung der Zahlen konnte bis heute nicht eindeutig geklärt werden, jedoch taucht in weiteren Werken bis 1940 die Zahl Drei immer wieder in der Anzahl gleicher Gegenstände auf.⁶³ Ein Interpretationsansatz wäre, dass sich die Ziffern auf das Alte Testament beziehen, da der Künstler mit diesem sehr bewandert war und auch in einigen Werken daraus bildlich zitiert. Andererseits könnten sie auch nach der Zahlenmythologie der Kabbala zu deuten sein.⁶⁴

Das Gemälde zeigt den Künstler von einer anderen Seite, der Surrealismus hält Einzug in das Œuvre des Malers und unterstreicht als Stilelement die verschrobene Gefühlslage, die Zerrissenheit und Unausgeglichenheit Nussbaums in jener Zeit. Dieses Werk war das einzige der surrealen Phase, welches noch zu Lebzeiten des Malers verkauft werden sollte.⁶⁵

Die Werke Nussbaums zeigen zu diesem Zeitpunkt noch wenig von den Ereignissen, die sich in Deutschland abspielen. Seit 1933 wurden in Deutschland einschneidende Gesetze gegen die jüdische Bevölkerung verabschiedet. Dazu gehörten unter anderen die Säube-

⁶² Vgl. Kat. Ausst. Felix-Nussbaum-Haus 2007, S. 279.

⁶³ Vgl. ebd., S. 284.

⁶⁴ Vgl. ebd.

⁶⁵ Vgl. ebd.

rung deutscher Hochschulen, die Bücherverbrennung, das Berufsverbot, das Reichsbürgergesetz sowie das Gesetz zum Schutze des deutschen Blutes bis zur Einführung der Kennkarte. Doch diese Ereignisse spielen sich bis dato nur in Deutschland ab. Erst die Pogromnacht am 9. November 1938 sowie die darauffolgende Verordnung zur Wiederherstellung des Straßenbildes bei jüdischen Geschäftsbetrieben führten zu einer Reaktion des Künstlers, der nun nicht mehr umhinkam, dem Grauen in seinen Werken Ausdruck zu verleihen.⁶⁶

So folgte das Gemälde *Flüchtling I* aus dem Jahr 1939 (Abb. 29). In der rechten Ecke eines fensterlosen Raumes sitzt ein schwarzgekleideter Mann auf einem schmucklosen Hocker. Sein Kopf ist in seinen Händen versunken. Links von ihm liegen ein abgelegter Stock sowie ein Hut. Vor ihm befindet sich die Ecke eines großen Tisches, welcher zwei Drittel des Raumes einnimmt. Auf diesem steht das zentrale Bildelement, ein großer Globus, auf dessen dem Betrachter zugewandten Seite der europäische Kontinent zu erkennen ist; er wirft seinen Schatten über den Tisch. Links befindet sich eine rundbogige Türöffnung, durch die sich ein Motiv zeigt, das Nussbaum schon in seinem Werk *Masken mit Katze* benutzte: zwei Bäume und einige Vögel. Der Ausblick ist trist, die Welt in Form des Globus wird von einer dunklen Bedrohung, dem Schatten, überzogen. Der Mann trauert, denn er hat keine Heimat mehr und kein Ziel. Der ewig Heimatlose versinkt in seiner Trauer. Dies stellt ein Schicksal dar, welches viele Verfolgte zu dieser Zeit teilten.

Kurz nachdem dieses Werk entstanden ist, fiel die deutsche Wehrmacht in Polen ein. Warschau, die Heimat von Nussbaums Frau Felka, kapitulierte am 27. September, was dazu führte, dass die Gesetze zur Überwachung von Ausländern in Belgien verschärft wurden. Nussbaum reagierte prompt mit der *Großen Zerstörung* in zwei Fassungen (Abb. 30, 31) auf dieses Ereignis.⁶⁷ Die schwarzweißen Tuschearbeiten wirken auf den ersten Blick brutal und unterscheiden sich von den bisherigen Werken Nussbaums durch einen aggressiven Zeichen- und Malstil. Was in der ersten Fassung durch weichere Linien und Übergänge entschärft wurde (Abb. 30), erscheint in der zweiten Fassung sehr hart, fast gekritzelt (Abb. 31). Dies untermalt das dargestellte Grauen zusätzlich. Gestirne stehen wie Bomben über der Stadt, Häuser liegen in Trümmern und überall sind Leichen und verängstigte Menschen zu sehen. Das Motiv des Baumes und der Vögel als apokalyptisches Bildmoment fehlt auch hier nicht.

Auf dem Weg vom ersten zum zweiten Entwurf verändert sich nicht nur die Federführung,

⁶⁶ Vgl. Kat. Ausst. Felix-Nussbaum-Haus 2007, S. 296–297.

⁶⁷ Vgl. ebd., S. 311. Die im Abbildungsteil eventuell fraglichen technischen Angaben wurden ebenfalls der zitierten Literatur entnommen.

sondern auch das Figurenpersonal. Während auf der ersten Zeichnung noch alle Menschen in Dreiergruppen arrangiert werden, ist in der zweiten Fassung lediglich eine Dreiergruppe zentral dargestellt.⁶⁸ Selbst die Vögel fliegen nur noch paarweise. Berger, Jaehner, Junk, Kaster, Mainz und Zimmer äußern die Vermutung, dass der Künstler sich bei diesem zweiten Entwurf auf die Zerstörung von Sodom und Gomorra bezieht:⁶⁹ „Als die Sonne über dem Land aufgegangen und Lot in Zoar angekommen war, ließ der Herr auf Sodom und Gomorra Schwefel und Feuer regnen vom Herrn, vom Himmel herab. Er vernichtete von Grund auf jene Städte und die ganze Gegend, auch alle Einwohner der Städte und alles, was auf den Feldern wuchs. Als Lots Frau zurückblickte, wurde sie zu einer Salzsäule.“ (Gen 19,23–26).

Nach der Pogromnacht waren es nicht nur die Berichte des Grauens, die nach Brüssel durchdrangen, es waren auch die Gesetze. Die dazu führten, dass Nussbaum im Jahr 1940 als nicht-arischer Ausländer festgenommen und ins Gefangenenlager Saint-Cyprien überführt wird. Glücklicherweise gelang ihm noch im gleichen Jahr die Flucht und er kam zurück nach Brüssel und zu seiner Frau. Gerade angekommen, hielt er seine Eindrücke und Erinnerungen in Bildern fest.⁷⁰

Es gibt nur wenige Darstellungen des Lagerlebens aus erster Hand, was gerade diese so besonders macht. Eines dieser Werke stellt das alltägliche Beisammensein im Lager dar. Das Gemälde *St. Cyprien*, welches erst 1942 fertiggestellt wurde, zeigt neun Insassen des Gefangenenlagers Saint-Cyprien, die alle um einen aus Brettern erbauten Tisch herumplatziert wurden (Abb. 8). Die vier Menschen, die unmittelbar am Tisch sitzen, beziehen sich nach Berger, Jaehner, Junk, Kaster, Mainz und Zimmer aufgrund ihrer verschiedenen Gemütsverfassungen vermutlich auf die jüdische Charakterlehre aus der Haggada.⁷¹ Der kluge Gottgläubige sitzt mit schwarzer Kleidung und Kippa erhöht vor dem mit Stacheldraht zusammengehaltenen und in sich zusammengefalteten Globus und stützt mit seiner rechten Hand seinen Kopf. Er macht insgesamt einen recht frustrierten Eindruck wegen der Situation, in der er selbst sich befindet, aber auch wegen der Situation, in der sich die Welt in Form des Globus befindet. Zu seiner Linken sitzt der böse Charakter, der mit gefletschten Zähnen auf die Erde schaut. Eins weiter ist mit offenem Mund und aufgerissenen Augen der Einfältige dargestellt. Sein Blick scheint ins Leere zu gehen. Am vom Betrachter aus linken Ende des Tisches sitzt der vierte Charakter, der Unwissende in seiner

⁶⁸ Vgl. Kat. Ausst. Felix-Nussbaum-Haus, S. 312.

⁶⁹ Vgl. ebd., S. 312.

⁷⁰ Vgl. Zerull 1998, S. 65.

⁷¹ Vgl. Kat. Ausst. Felix-Nussbaum-Haus 2007, S. 346.

ausgemergelten Gestalt, der seine leere Handfläche betrachtet.⁷² Hinter ihm, dem Geschehen abgewandt, sitzt ein weiterer Protagonist, an dessen Hocker verlassen eine Mandoline lehnt. Das Instrument wird es kaum in einem Gefangenenlager gegeben haben, doch es könnte für die Gedanken des Menschen neben ihm stehen, die ihm helfen, die Realität des Lagerlebens auszublenden – Erinnerungen an Kunst und Kultur, von denen es nun nichts mehr gibt. Ein weiterer in sich zusammengesunkener Mann ist auf der rechten Bildhälfte im Profil dargestellt. Sein Kopf ist ganz in seinen Händen versunken und seine von der Zeit gezeichneten Schuhe liegen vor ihm im Sand. Die Schuhe stehen hier für die Flucht, für die man sie benötigte, jedoch hielten sie in den Lagern nicht lange, wie ihnen anzusehen ist.

Als Gegensatz zu dem Schuhlosen zeigt Nussbaum im Hintergrund den einzigen vollbekleideten Mann mit Wanderstock und Hut, der sich für den Aufbruch vorbereitet hat. Dieser steht einem weiteren, dem Betrachter abgewandten Protagonisten gegenüber, der gerade von seinem Holzhocker aufsteht. Hinter den vier Charakteren am Tisch steht eine weitere Person. Ganz bleich und kleiderlos erinnert sie eher an einen Geist, sie steht für die Krankheiten in den Lagern sowie für die verstorbenen Insassen. Ein dicht gesponnener Stacheldrahtzaun bildet den Hintergrund der Darstellung. Jede der dargestellten Personen ist individuell wiedergegeben, so wie sie es auch im Lager waren. Dumme, intelligente, sportliche wie auch faule Insassen teilten gemeinsam ihren Alltag. Jeder ging mit der Situation auf seine eigene Weise um, der eine versuchte zu fliehen, der andere hat schon aufgegeben, jedoch hatten alle eines gemeinsam: Sie waren alle Gefangene des Lagers und ihrer selbst, sie haben den Status eines freien Menschen verloren. Einzelne Elemente des Bildes finden sich in weiteren Werken des Künstlers wieder wie zum Beispiel die Schuhe, welche sicher eine Hommage an jene Vincent van Goghs darstellen (Abb. 32).

Abgesehen von diesem Werk führte Nussbaum ab 1941 seine künstlerisch-politische Arbeit weiter. Dies ist sicherlich darauf zurückzuführen, dass sich der Maler am 24. Dezember 1940 in das Brüsseler Judenregister eintragen musste, was gleichsam den Verlust seiner Staatsbürgerschaft und somit den Verlust aller Pässe bedeutete.⁷³ Seine Lage wurde nach und nach immer auswegloser, was sich auch in seinen immer düster werdenden Werken äußert.

In seiner Arbeit *Einsamkeit* von 1942 (Abb. 33) bilden zwei Bretterwände zwischen abstrakt skizzierten, bedrohlich wirkenden Bäumen eine Gasse. Links im Bild ist zu erken-

⁷² Vgl. Kat. Ausst. Felix-Nussbaum-Haus 2007, S. 346.

⁷³ Vgl. ebd., S. 363.

nen, dass eine weitere Bretterwand durch den Einfluss der Bäume bereits ins Wanken geriet und abgestützt werden musste. Der schmale Gang scheint sich hinter den Protagonisten zu schließen und sie einzuengen. Einzelne Wolken schweben unter den abgehackten Baumkronen, unter denen im Vordergrund des Bildes eine blasse, ausgemergelte Person auf dem Betrachter zukommt. Die Handgeste vor seiner Brust wie der trübe Blick lassen darauf schließen, dass dieser Mensch nur noch körperlich anwesend ist. Eine gesichtslose Holzgliederpuppe mit Sprachrohr versucht noch ihm nachzurufen und gerät dabei selbst ins Straucheln. Die Anonymität der Gliederpuppe spielt vermutlich auf die aufgezwungene Anonymität an, auf den Verlust der Identität durch den Verlust einer Heimat, einer Staatsbürgerschaft und eines Passes. Der Mensch wurde eliminiert und somit auch sein Stimmrecht. Denn wie soll die Gliederpuppe durch die Sprechtüte rufen können, wenn sie keinen Mund mehr hat? Und so lässt sich der Protagonist im Vordergrund nicht mehr aufhalten, dessen Seele seinem nackten Körper nicht mehr innewohnt.

Am 28. Mai 1942 wurde auch in Belgien das Tragen des Judensterns zur Pflicht. Die Lage spitzte sich für das Ehepaar Nussbaum zu. Die „Endlösung“ begann und umfasste ebenfalls Belgien. Das nun geltende Ausgangsverbot und die durchgeführten Razzien in der näheren Umgebung drängten Nussbaum dazu, aus seinem Atelier zu fliehen.⁷⁴ Er und Felka kamen vorerst bei der befreundeten Familie Ledel unter, um dann einige Zeit später wieder in ihre Brüsseler Wohnung zurückkehren zu können.⁷⁵ Dieses Zuhause war inzwischen zu einem Gefängnis geworden, da das Ehepaar sich nicht mehr nach draußen begeben konnte und wegen der Angst vor Durchsuchungen oft in einer kleinen versteckten Mansarde der Wohnung Zuflucht suchte. Auch die Malerei litt unter diesem Zustand, da der Geruch von Lösungsmitteln sie verraten hätte.⁷⁶ So erklären sich auch die Vielzahl der zu jenem Zeitpunkt entstandenen Zeichnungen des Künstlers. Ihre Motive fanden sich in der Zwangsbehausung und beschränkten sich wie in der Arbeit *Küche im Versteck* von 1943 auf Alltagsgegenstände (Abb. 10).

In Kreide und Kohle skizzierte er detailreich die Mansarde, in der er und Felka sich nun versteckten. In der rechten Raumecke befindet sich ein schlichtes Waschbecken, unter dem ein Mülleimer, eine Teekanne und etliches Geschirr stehen. Neben dem Waschbecken hängen eine Bratpfanne sowie ein Schneidbrett mit Kochlöffel. Auf einem kleinen Tisch liegt ein Pilz neben einer Gießkanne und einer Agave im Topf. Eine weitere Bratpfanne ist auf den unteren Querverstrebungen des Tisches dargestellt. Hinter und neben diesem

⁷⁴ Vgl. Kat. Ausst. Felix-Nussbaum-Haus 2007, S. 390.

⁷⁵ Vgl. Zerull 1998, S. 70.

⁷⁶ Vgl. Kat. Ausst. Felix-Nussbaum-Haus 2007, S. 404.

stehen leere Weinflaschen, Einmachgläser und Schüsseln.

Die fast akribisch genaue Darstellung der Mansarde, die vielen anderen Werken des Künstlers widerspricht, lässt auf einen lethargischen Gemütszustand Nussbaums schließen. Davon abgesehen, dass der Tagesablauf sehr eintönig gewesen sein muss und es wenig anderes als das Malen gab, womit man sich unauffällig beschäftigen konnte, vergewisserte sich Nussbaum mit der Genauigkeit der Zeichnung der Realität des Gezeichneten. Jedes Objekt wurde genau festgehalten und hielt dem Vergleich mit dem realen Objekt stand.⁷⁷

Felix Nussbaum war es mittlerweile nur noch unter großer Gefahr möglich, das Haus zu verlassen.⁷⁸ Wenn er es doch tat, dann war es der leuchtend gelbe Judenstern, der ihn verriet. Diese Szenerie stellte er in seinem *Selbstbildnis mit Judenpass* dar (Abb. 34). Von zwei dunklen Mauern umgeben, hält Nussbaum mit der linken Hand dem Betrachter seinen Judenpass entgegen, während er mit der rechten das Revers seines Mantels emporzieht, um sich dahinter zu verstecken. Gleichzeitig wird so der Judenstern auf der rechten Seite seines Mantels sichtbar. Seinen Hut trägt er tief ins Gesicht gezogen, um sich vor bedrohlichen Blicken zu schützen. Hinter der Mauer sind ein Eckhaus mit gardinenbestückten Fenstern zu erkennen sowie verendete Baumstämme, Vögel und die Abendröte. Ein einziger Ast mit Kirchblüten, der über der dicken Mauer heraufragt, verkörpert die einzige Hoffnung, an die sich der Maler zu klammern vermag. Denn der Judenpass wie auch der Stern weisen ihn als Juden aus und stehen gleichzeitig für die Vernichtung seiner Identität. Der Geburtsort auf dem Pass ist kaum mehr zu erkennen und wird von dem großen roten Stempel „JUIF-JOOD“ (französisch beziehungsweise niederländisch für Jude) überlagert. Das Individuum wird also von der aufgezwungenen neuen kollektiven Identität überlagert. Das Bild versetzt den Betrachter in eine negative Rolle, denn er ist es, der sich den Ausweis vorzeigen lässt. Mit einem festen, fast trotzigem Blick schaut Nussbaum der Bedrohung entgegen, die ihn auf der anderen Seite des Bildes erwartet. Nicht ohne Grund ist dieses Gemälde eines der bekanntesten Arbeiten des Malers. Wie kaum ein anderes klagt es den Betrachter direkt an und verfehlt somit die gewollte Wirkung nicht.

Es scheint, als würde sich jetzt die wahre Aufgabe der Kunst Felix Nussbaums herauskristallisieren. Sie bewahrt nicht nur die Geschichte vieler Juden im Holocaust für die Nachwelt, sondern zeigt dem Betrachter etwas Wahres wie auch etwas oft Totgeschwiegenes.

Im August 1943 wurde die Lage auch für seine Familie bedrohlicher. Nussbaum erfuhr,

⁷⁷ Vgl. Kat. Ausst. Felix-Nussbaum-Haus 2007, S. 407.

⁷⁸ Vgl. ebd., S. 417.

dass seine Eltern und sein Bruder in Amsterdam verhaftet wurden, um anschließend über ein anderes Lager nach Auschwitz deportiert zu werden.⁷⁹ Die Tatsache, dass es nicht mehr nur ihn und seine Frau betraf, sondern auch seine Eltern in den Niederlanden sowie viele weitere Verwandte und Freunde, machte ihm die reale Lage, in der er und Felka sich befanden, sehr bewusst. Nussbaum ahnte, dass es nur noch eine Frage der Zeit sein würde, bis auch er und seine Frau gefasst werden würden. Als er sah, wie die Zeit verrann, entstanden im Angesicht des Todes weitere Werke, in welchen er diese Ängste thematisiert. Am 5. Januar 1944 stellte der Künstler das Werk *Die Verdammten* (Abb. 35) fertig.⁸⁰

Das Gemälde wird von einer unüberwindbaren Mauer dominiert, auf welcher die Reste eines gekritzelten Totentanzes zu erkennen sind. Rechts endet die Mauer in einer Häuserschlucht, aus deren Fenstern schwarze zerfetzte Fahnen wehen. Die Szenerie übernimmt Nussbaum von seinem Werk *Orgelmann* (Abb. 36). Die Fahnen an den Fenstern, wie einst zum Empfang Hitlers dekoriert, offenbaren nun ihr wahres Gesicht. Vor der Straßenflucht werden von ausgemergelten, skeletthaften Menschen zwei Holzsärge, wie sie im Judentum üblich sind, durch die Straße getragen (Abb. 35). Jeder dieser Särge ist mit einer Nummer versehen, die der Zahl der tatsächlich aus Belgien deportierten Juden sehr nahe kommt.⁸¹ Umrahmt von dieser unheimlichen Szenerie sind zwölf Personen dargestellt, die allesamt verwahrlost und abgemagert sind. Sie können nur noch geistesabwesend vor sich hin blicken, wie das Paar in der Mitte des Bildes. Von Steintrümmern getrennt, sitzt ein weiteres Paar am rechten unteren Bildrand. Er starrt anwesend an ihr vorbei, während sie sich unter einem um den Kopf gewickelten Tuch versteckt. Auf der linken Seite des Gemäldes sind wie in einem Pferch zusammengetrieben sechs weitere Personen zu sehen. Während Felix Nussbaum selbst mit einer Lagermütze auf dem Kopf als Einziger aus dem Bild heraus dem Betrachter direkt entgegenblickt, sind die anderen Dargestellten nur noch ein Schatten ihrer selbst. Die beiden links neben dem Maler platzierten Personen scheinen schon einer Geisteskrankheit verfallen zu sein, ebenso die rothaarige Frau weiter links, die mit nacktem Oberkörper und erschrockenem Gesichtsausdruck dem Betrachter entgegenblickt. Am linken Bildrand ist ein Teil eines Profils zu erkennen: Der Mann sieht resigniert der Person ihm gegenüber zu, wie sie ihre vom Weinen roten Augen mit einem Tuch abwischt. Hinter ihnen, außerhalb des Pferches, sind zwei weitere Männer zu erkennen. Während der eine in der schwarzen Farbe des Todes gewandet ist, zeigt der andere seinen

⁷⁹ Vgl. Kat. Ausst. Felix-Nussbaum-Haus 2007, S. 433.

⁸⁰ Vgl. ebd., S. 444.

⁸¹ Vgl. ebd. Aufgrund dessen, dass die Zahlen nur sehr fein in weißer Farbe auf die Särge geschrieben wurden, sind sie bei der Digitalisierung leider verloren gegangen.

nackten, ausgemergelten Körper.

In diesem Bild gibt es keine Hoffnung mehr. Es sind keine Judensterne mehr zu erkennen, keine Würde, keine Identitäten und keine Persönlichkeiten. Nussbaum zeigt hier die letzten Verfolgten, die ausweglos zusammengedrängt wurden und auf ihren Tod warten. Die Zwölfzahl der Personen bezieht sich, folgt man der Literatur, auf die Zwölf Stämme Israels, deren Nachkommen unter den Todgeweihten vertreten sind.⁸² Die Emotionen reichen in diesem Gemälde wie schon in *St. Cyprien* von Verstörtheit über Traurigkeit bis hin zu Geisteskrankheit und geben somit die wahren Zustände in den Lagern wieder. Der Maler zeigt hier ungeschönt seine zu diesem Zeitpunkt unausweichliche Zukunft.

Am 18. April 1944 vollendete Felix Nussbaum sein letztes bekanntes Gemälde, den *Triumph des Todes* (Abb. 11).⁸³ In der Darstellung eines Totentanzes sind neun musizierende, skelettartige Figuren über das Bild verteilt wiedergegeben. Es handelt sich vor allem um Klarinettenspieler, aber auch zwei Trommler, ein Trompeter, ein Geiger und ein Flötenspieler sind darunter sowie der Orgelspieler, dem der Künstler bereits ein früheres Werk widmete. Am Himmel fliegen sechs Papierdrachen, die in ihren aufgemalten Gesichtern diejenigen Emotionen wiedergeben, welche von den Toten nicht mehr empfunden werden können. Bedrohliche Flieger durchqueren in einer Formation den Horizont und ersetzen die in vorherigen Gemälden oftmals präsenten Vögel. Wie diese finden sich weitere Bildelemente aus älteren Arbeiten in diesem Totentanz. Das häufig verwendete Motiv der Mauer wird hier fast zu Gänze zerstört und nur noch in Fragmenten wiedergegeben. Abgebrochene Baumstümpfe ragen hinter der Mauer empor. Auf der rechten Seite tritt ein Trompeter aus der Tür an einer leicht ramponierten Hausecke. Vor den Protagonisten am vorderen Bildrand liegen in Einzelteilen die Überreste einer einst heilen Welt. Links ist der zerstörte Rest einer Justitia zu erkennen, die das zusammengebrochene Recht symbolisiert. Des Weiteren finden sich hier zerrissene Notenblätter, durchbohrte Kunstwerke, ein zerstörter Globus, ein zerbrochener Telefonhörer, Schachfiguren, eine stehengebliebene Uhr und vieles mehr. Dies alles sind die als Symbol aufgelisteten Dinge, welche das Leben des Künstlers einmal lebenswert machten und nun für Nussbaum gestorben sind. Es ist beeindruckend und makaber, dass Nussbaum sein Gesamtwerk gerade mit diesem Gemälde abschloss. Es ist der Höhepunkt des Grauens in seinem Œuvre, welches sich, wie auch er, unter seinen Lebensumständen mit veränderte und wuchs. Und so, wie er es in seinem Totentanz prophezeite, sollte es auch kommen, denn schon am 20. Juni 1944 wurde das

⁸² Vgl. Kat. Ausst. Felix-Nussbaum-Haus 2007, S. 444.

⁸³ Vgl. ebd., S. 462.

Paar festgenommen. Felix Nussbaum und Felka Platek starben am 9. August 1944 in Auschwitz.⁸⁴

Das Gesamtwerk des Künstlers Felix Nussbaum ist nicht nur vielseitig, es ist gerade deswegen etwas Besonderes, weil es eine Art Tagebuch darstellt. Da Nussbaum seinen Gemütszustand und seine Situation immer sehr direkt in seine Bilder einfließen ließ, wird allein durch das Betrachten der Werke der Lebensweg des Künstlers nachvollziehbar. Es handelt sich um eine gemalte Biographie, welche aufregend wie auch tragisch ist.

Aber genau dieser Umstand, dass ein Künstler sein eigenes Leben malt, macht ihn auch so interessant und führte dazu, dass ihm Jahrzehnte später der Respekt entgegengebracht werden sollte, der ihm gebührt: Es sollte ein Museum, welches nur ihm und seinem Leben gewidmet ist, entstehen. Und nur die Tatsache, dass Nussbaum sein Leben malte, führte zu dem, wie Daniel Libeskind es umsetzte, dem Maler ein Museum zu bauen, das genau auf dessen Biographie abgestimmt ist und dessen Wesen sich darin wiederfindet.

1.4 Die Geschichte der Sammlung

Als Felix Nussbaum 1942, angesichts dessen, dass er von den Nazis verfolgt wurde, seine Bilder dem ihm befreundeten belgischen Arzt Dr. Grosfiels übergab, soll er gesagt haben: „Wenn ich untergehe, lasst meine Bilder nicht sterben. Zeigt sie den Menschen.“⁸⁵ Diese Worte sollten es sein, die für die Arbeit mit der Sammlung zum Leitmotiv wurden, und diese Worte trugen somit auch ihren beträchtlichen Teil dazu bei, dass das Felix-Nussbaum-Haus gebaut wurde.

Durch den beschwerlichen Werdegang Felix Nussbaums ist auch sein Werk weit verstreut, ob bei vermeintlich guten Freunden gelagert, verschenkt oder zerstört. Die Felix Nussbaum Foundation machte es sich zur Aufgabe, die verlorenen Werke des Künstlers wieder auffindig zu machen und für die Stiftung zu erwerben.⁸⁶

Felix Nussbaum war bis dahin relativ unbekannt und in Vergessenheit geraten, was die Arbeit zusätzlich erschwerte. Die Suche nach dem Nachlass des Künstlers ist vor allem seiner Cousine Auguste Moses-Nussbaum zu verdanken. Nussbaum hinterließ an vielen verschiedenen Orten und bei Freunden und Bekannten Teile seines Œuvres. Trotz allem

⁸⁴ Vgl. Kat. Ausst. Felix-Nussbaum-Haus 2007, S. 471–472.

⁸⁵ Felix Nussbaum, zit. n. Kaster 2007 (1994), S. 30.

⁸⁶ Vgl. Jaehner 2011a, S. 61.

gingen viele Werke verloren, auf der Flucht wie auch durch andere Schicksalsschläge.⁸⁷ Ende 1932 brannte sein Berliner Atelier im Dachgeschoss des Rückgebäudes Xantener Straße 23 völlig aus. Bei diesem Brand wurde fast sein gesamtes Frühwerk im Umfang von 150 Bildern zerstört, sodass die Rückverfolgung nur bis zum Jahr 1933 stattfinden konnte. Eine große Hilfe bei der Suche war auch der erhaltene Schriftwechsel des Künstlers. Zum Zeitpunkt des Brandes hielt sich Nussbaum in Rom auf, von wo aus er nach Alassio floh. In einem Brief vom 11. Juni 1933 bat Nussbaum den Leiter der Deutschen Akademie Rom Villa Massimo, Prof. Herbert Gericke, die Bilder, welche er bei seinem Aufbruch aus Rom zurücklassen musste, ihm nun nach Alassio zu senden. Auch Felix' Vater bewahrte viele der Werke seines Sohnes auf mit denen 1935 eine Ausstellung in der Galerie Abels in Köln organisiert hatte, bis er sie seinem Sohn 1937 nach Brüssel zurücksandte.⁸⁸

Die Werke, die zwischen dem 5. März 1942 und dem 18. Juni desselben Jahres entstanden, soll Nussbaum vom Rahmen genommen und Dr. Grosfils und dessen Freund Dr. Léfèvre zur Sicherung übergeben haben.⁸⁹ In einem Dankesbrief von 1944 an Familie Blum⁹⁰ in Brüssel schrieb Nussbaum: „[...] eine hier keineswegs mit korrespondierende Bitte hätte ich dennoch an Sie, und die wäre, falls mir etwas zustoßen sollte, sich meiner Angelegenheiten, die sich bei Dr. Grosfils, Ave. Brugman 255, befinden und bei dessen Freund Dr. Léfèvre, anzunehmen, über welche ich Ihnen Vollmacht erteile.[...]“⁹¹ Dr. Grosfils erkannte diesen Brief jedoch nicht an und bestand auf der Aussage Nussbaums, dass die Werke nur ihm selbst oder seiner Frau Felka überantwortet werden dürfen. Als später die Erben Nussbaums die Werke anforderten, erkannte Grosfils auch die Erbscheine nicht an. Nach jahrelangen Streitigkeiten vor den belgischen Gerichten musste Grosfils die Gemälde herausgeben, was ihn jedoch nicht davon abhielt, unerhörte Lagerkosten von den Erben – für eine unsachgemäße Lagerung in einem feuchten Keller – zu fordern. Nach seinem Tod 1987 tauchten aus seinem Nachlass noch einige weitere Nussbaum-Werke auf, die er wohl unterschlagen hatte.⁹²

Auguste Moses-Nussbaum und ihr Mann Heinz Moses brachten die ihnen nach dem Rechtsstreit zugesprochenen Werke 1970 ohne Zollpapiere nach Osnabrück zurück. Auf der Suche nach einem Fachmann stießen sie auf Dr. Walter Borchers, den Leiter des

⁸⁷ Vgl. Jaehner 2011a, S. 58.

⁸⁸ Vgl. Kaster 2007 (1994), S. 19.

⁸⁹ Vgl. ebd.

⁹⁰ Die Familie Blum war eng mit den Nussbaums befreundet und half ihnen, so gut sie konnte. Vgl. Junk/Zimmer 2003, o. S.

⁹¹ Nussbaum 2003a (1944), o. S.

⁹² Vgl. Kaster 2007 (1994), S. 20.

Kulturgeschichtlichen Museums. Unmittelbar nach dem Krieg hatte bereits ein entfernter Verwandter Nussbaums, ein britischer Offizier in Brüssel, nach den verschollenen Werken des Künstlers geforscht. Möglicherweise war er es auch, der nach der Einnahme Osnabrücks direkt dort Nachforschungen anstellte. Dies war der erste Kontakt von Dr. Walter Borchers und dem Kulturgeschichtlichen Museum Osnabrück mit dem Vermächtnis Felix Nussbaums. Borchers hatte 1955 aus nicht dem Krieg zum Opfer gefallen Werken eine Gedächtnisausstellung kuratiert, die fünf Osnabrücker Maler vertrat: Franz Kortejohann, Wilhelm Renfordt, Gustav Redeker, Heinrich Assmann und Felix Nussbaum. Zu diesem Zeitpunkt war das Leben und Werk Nussbaums kaum erforscht.⁹³ Nur Informationen über sein Studium in Hamburg und Berlin sowie Vermutungen über sein Exil und seinen Tod waren bekannt. Von ihm wurden vier frühe Werke ausgestellt, welche von den Osnabrücker Besitzern zur Verfügung gestellt wurden. Trotz guter Kritik im Tagesblatt hatte die Ausstellung erst einmal keine Folgen. Erst 1970 entschieden sich Borchers und sein Nachfolger Dr. Manfred Meinz, mit dem neu aufgetauchten Nachlass die erste und auch bis jetzt größte Einzelausstellung von Nussbaums Werken zu veranstalten.⁹⁴

1970 war es dann soweit. Dutzende Leinwände Felix Nussbaums hatten, wenn auch stark beschädigt, ihren Weg nach Osnabrück gefunden. Es sollte ein Jahr dauern, bis die sich in sehr schlechtem Zustand befindlichen Werke soweit restauriert waren, um sie der Öffentlichkeit zugänglich machen zu können.⁹⁵ Im Februar 1971 eröffnete der Oberbürgermeister von Osnabrück, Willi Kelch, in der Dominikanerkirche das Ereignis. Diese Ausstellung verursachte großes Aufsehen. In der bundesdeutschen Presse erschienen Kritiken und Artikel. Sie war eine Art Beitrag der Wiedergutmachung an der jüdische Bevölkerung. Es meldeten sich nun viele Bekannte des Künstlers, was zur Aufarbeitung seines Lebens und seiner Arbeiten führte.⁹⁶

Peter Junk und Wendelin Zimmer veröffentlichten die Ergebnisse der ersten Forschung in ihrer 1982 erschienenen Monographie.⁹⁷ Daraufhin meldeten sich viele Besitzer von Nussbaum-Gemälden. Die zweite Welle der Aufarbeitung des Nussbaum-Werkes begann. Die Arbeiten, die sein Vater noch vor der Emigration in die Schweiz an Freunde in Osnabrück verkauft hatte, wie auch Bilder, die bei den Osnabrücker Ausstellungen verkauft wurden, kamen wieder zum Vorschein.⁹⁸

⁹³ Vgl. Kaster 2007 (1994), S. 20.

⁹⁴ Vgl. ebd., S. 20–21.

⁹⁵ Vgl. ebd., S. 19.

⁹⁶ Vgl. ebd., S. 21.

⁹⁷ Junk/Zimmer 1982.

⁹⁸ Vgl. Jaehner 2011a, S. 61.

Im Jahr 1975 meldete sich der belgische Antiquitätenhändler Willy Billestraet aus Brüssel beim Kulturgeschichtlichen Museum und bot aufgrund der Ausstellung einige Werke zum Kauf an. Er identifizierte sich als ein Nachkomme von Nussbaums Brüsseler Vermieter, woraufhin schnell ermittelt werden konnte, dass es sich bei den Werken um diejenigen handelte, welche Felix und Felka bei ihrer Verhaftung in Brüssel in ihrer Wohnung zurücklassen mussten. Der dritte große Teil des Vermächtnisses war somit ausgemacht. Einige Werke aus diesem Konvolut waren schon verkauft, konnten jedoch zurückverfolgt werden.⁹⁹

Der vierte Teil des Nachlasses besteht aus Werken, die Nussbaum selbst während seiner Zeit in Brüssel verkauft hatte, und nimmt nur einen kleinen Stellenwert ein. Die Käufer dieser Werke meldeten sich vor allem nach der Brüsseler Nussbaum-Ausstellung 1982.¹⁰⁰

Erst 20 Jahre später tat sich der fünfte und letzte Teil des Nachlasses auf. Hierbei handelt es sich um die Bilder, die sich 1939 im Besitz von Nussbaums Vaters befanden, als dieser nach Amsterdam emigrierte. So tauchten erstmals 1990 in einer Auktion bei Christie's in Amsterdam drei Nussbaum-Gemälde auf, deren Signaturen entfernt waren. Als zwei Jahre später wieder acht weitere Werke mit entfernten Signaturen bei Christie's zum Vorschein kamen, verdichtete sich die Annahme, dass es sich um die privaten Werke von Nussbaums Eltern handelte. Der Besitzer der Bilder, Lukas Kok aus Tiel, gab an, dass die Werke von seiner Tante stammten. Diese war in Amsterdam eine Nachbarin der Nussbaums gewesen und hat die Arbeiten geschenkt bekommen. Die Erben einigten sich außergerichtlich mit den Koks auf einen Vergleiches, was relative Bekanntheit erlangte, da es hier um ein grundlegendes Problem der Restitution ging. Trotz der ausführlichen Recherche wird vermutet, dass sich immer noch dutzende Nussbaum-Werke unentdeckt in Privathaushalten befinden.¹⁰¹

Obwohl alle großen Nachlass-Teile ausfindig gemacht werden konnten, war das Kulturgeschichtliche Museum nicht in der Lage, das wiedergefundene Werk als Einheit für sich zu sichern. Nach der großen Ausstellung 1971 wollten die Erben die Arbeiten verkaufen, um unter anderem die Prozesskosten für die Wiederbeschaffung bezahlen zu können. Damals waren die Preise für die Werke noch recht moderat, sie begannen bei 1.000 DM für eine kleine Landschaft und gingen bis zu 25.000 DM für den *Tollen Platz* (Abb. 4). Weil der Name Nussbaum noch nicht viel Bekanntheit erlangt hatte und auch bei den Osna-

⁹⁹ Vgl. Kaster 2007 (1994), S. 22.

¹⁰⁰ Das Brüsseler Goethe-Institut zeigte unter Leitung von Hans Schoemann und Dr. Anton Regenberg einen Überblick über das Leben Nussbaums. In Verbindung mit der gleichzeitig erschienenen Monographie zu Nussbaums Werken erlangte die Ausstellung internationales Aufsehen. Vgl. Kaster 2007 (1994), S. 24.

¹⁰¹ Vgl. ebd., S. 22–23.

brückern nicht die gewünschte Begeisterung erfuhr, fehlte dem Museum damals das Geld, um den gesamten Nachlass kaufen zu können. So erwarben viele einzelne Privatpersonen die Werke. Das Museum selbst konnte sich daher nur einige wenige Arbeiten sichern.¹⁰²

Mit Hilfe der von Hubert Schlenke gegründeten Felix Nussbaum Foundation war es ab 2001 möglich, den Bestand um einige wichtige, aber auch sehr wertige Arbeiten zu erweitern. Dank der immer besser werdenden Öffentlichkeitsarbeit und des neu errichteten Felix-Nussbaum-Hauses, welches viel Aufsehen erregte, fanden sich in der Osnabrücker Gesellschaft zahlreiche großzügige Sponsoren und Spender. So konnten die Sammlungen der Familie Seev und von Shulamith Jaari-Nussbaum zwischen 2000 und 2001 mit in den Bestand aufgenommen werden. Des Weiteren konnten auch viele Schenkungen verzeichnet werden.¹⁰³

2001 wurden die Stiftung Lisbeth Klein und der Nachlass Dunham Klein dem Felix-Nussbaum-Haus überreicht. Darunter befindet sich, neben 22 Werken und dem gesamten Briefverkehr Nussbaums um 1930 mit der befreundeten Familie Klein aus den USA, auch das „Kritikenheft“ von Felix Nussbaum, in dem alle Rezensionen und Besprechungen seiner Ausstellungen bis zum Jahr 1932 beinhaltet sind.¹⁰⁴

Heute umfasst die Osnabrücker Sammlung 205 Werke Nussbaums sowie über 40 Arbeiten seiner Frau Felka und ist somit die größte Nussbaum-Sammlung weltweit.¹⁰⁵ Viele Werke gelten als verschollen oder zerstört. Ein weiterer großer Teil befindet sich in Privatbesitz. Zuletzt tauchten bei bei Versteigerung immer wieder weitere Werke auf. Dies lässt darauf hoffen, dass sich noch weitere Teile des Œuvres in naher Zukunft auf dem Kunstmarkt finden lassen.

1983 entschied sich das Kulturhistorische Museum Osnabrück dazu, die Werke Nussbaums in ihre Dauerausstellung aufzunehmen. Es wurden zwei Räume eingerichtet, in denen die Geschichte Nussbaums in Verbindung mit seinen Werken gezeigt wurde. Begleitend wurden Bilder seiner Zeitgenossen aus Belgien, Osnabrück und Berlin ausgestellt. 1990 folgte dann eine große Retrospektive des Malers, die die Räumlichkeiten zu sprengen drohte. Die Werke mussten teilweise übereinander und unangemessen gerahmt präsentiert werden. Dennoch konnte nur ein Drittel des Bestandes gezeigt werden. 1994 wurde zum 50. Todesjahr des Künstlers die Nussbaum-Dauerausstellung auf vier Räume erweitert, um zumindest einen Teil der Werke in einer angemessenen Präsentation darbieten zu können.¹⁰⁶

¹⁰² Vgl. Kaster 2007 (1994), S. 23.

¹⁰³ Jaehner 2007, S. 32.

¹⁰⁴ Vgl. ebd., S. 32–33.

¹⁰⁵ Gespräch mit Inge Jahner vom 22.08. 2012, Felix-Nussbaum-Haus Osnabrück.

¹⁰⁶ Vgl. Kaster 2007 (1994), S. 25.

Da die Nussbaum-Sammlung den Platzrahmen des Kulturhistorischen Museums sprengte, wurde beschlossen, das Museum zu erweitern. Das Projekt wurde auf Kosten in Höhe von 12 Millionen Euro veranschlagt. Um es zu realisieren, schloss man einen Vertrag mit der Niedersächsischen Sparkassenstiftung, in welchem die Sammlung an die Stiftung verkauft wurde, jedoch als Dauerleihgabe im Felix-Nussbaum-Haus erhalten bleibt.¹⁰⁷

¹⁰⁷ Vgl. Rodiek 1998, S. 15.

2. Das Felix-Nussbaum-Haus von dem ersten Gedanken bis zur Fertigstellung

Die Felix-Nussbaum-Sammlung des Kulturgeschichtlichen Museums in Osnabrück umfasst ca. 200 Werke und ist somit die größte ihrer Art. Sie enthält vor allem seine Spätwerke, die auf der Flucht und kurz vor seiner Verhaftung entstanden.¹⁰⁸ In den 1980er Jahren kamen erste Bestrebungen auf, die Nussbaum-Sammlung in eigenen Räumen zu zeigen. Es wurde erwogen, das ehemalige Elternhaus des Künstlers für diesen Zweck zu erwerben, was jedoch nicht umgesetzt werden konnte. Die Suche nach weiteren Möglichkeiten führte Ende der 1980er Jahre zu der Entscheidung, einen Anbau im Garten des Kulturgeschichtlichen Museums zu errichten. Dieser Anbau trägt heute den Namen Felix-Nussbaum-Haus.¹⁰⁹ Zu seiner Realisierung trug der Vertrag mit der Niedersächsischen Sparkassenstiftung bei, welche die Felix-Nussbaum-Sammlung erwarb und sie als Dauerleihgabe dem Museum zur Verfügung stellte.¹¹⁰

2.1 Die Geschichte des Kulturgeschichtlichen Museums Osnabrück

Die Geschichte des Museums beginnt 1879 mit der Gründung des „Museums-Vereins für den Landdrosteibezirk Osnabrück“. Ziel des Vereins war es, das Interesse für Kunst, Naturkunde, Kunstgewerbe und Geschichte zu fördern. Erst 1888/89 gelang es dem Verein mit wesentlicher Hilfe der preußischen Regierung, das jetzige Hauptgebäude des Kulturgeschichtlichen Museums Osnabrück zu errichten (Abb. 37). Als Architekt für den Bau wurde Emil Hackländer gewonnen, welcher durch seine Bauten in Hamburg und Hannover an Bekanntheit gewonnen hatte.¹¹¹ In dieses eigens für museale Zwecke errichteten Gebäude zog der heutige Museums- und Kunstverein ein. Als 1928 die Sammlung verstaatlicht wurde, wuchs ihr Bestand durch zahlreiche Vermächtnisse aus dem Bürgertum derart

¹⁰⁸ Gespräch mit Inge Jaehner vom 22.08.2012, Felix-Nussbaum-Haus Osnabrück.

¹⁰⁹ Vgl. Kraft 2007, S. 18–19.

¹¹⁰ Vgl. ebd., S. 22.

¹¹¹ Georg Emil Hackländer lebte von 1830 bis 1902 und war der Schwiegersohn des Bildhauers Ernst von Bandel. Während seines Studiums an der Polytechnischen Schule in Hannover um 1851/52 war er schon im Architekturbüro von Friedrich Bürklein in München tätig. Nach seinem Studium nahm er eine Anstellung bei der Hannoverschen Eisenbahndirektion an, bis er dann in den 1850er Jahren Bauleiter im Architekturbüro von Conrad Wilhelm Hase in Hannover wurde. In den Jahren 1856–1870 war er Stadtbaumeister in Harburg und im Anschluss bis 1896 Stadtbaumeister in Osnabrück, wo er mit seinen Bauten die städtebauliche Öffnung und Entwicklung der Stadt prägte. In Harburg erbaute er unter anderem die Ratsapotheke. Vgl. Meißner 2010, S. 167.

an, dass sie schon 1931 wieder im neu renovierten Osnabrücker Schloss untergebracht wurde. Nach dem Zweiten Weltkrieg wurde das eigentliche Museumsgebäude als Stadtbibliothek, Lesesaal und sogar als Kirchenraum genutzt, nur kleine Teile dienten bis zu einem Umbau 1949 weiterhin dem Museumsbetrieb. Nach einem weiteren Umbau 1971 wurde die naturwissenschaftliche Sammlung aus dem damaligen Städtischen Museum ausgegliedert und das Gebäude zum heutigen Kulturgeschichtlichen Museum mit regionalgeschichtlicher Ausrichtung umgestaltet.¹¹²

Der Museumskomplex besteht aus insgesamt vier Gebäuden. Im dreistöckigen Hauptgebäude, welches nun mit dem Neubau verbunden ist, befinden sich vor allem Elemente der Stadtgeschichte, die Stüve-Sammlung mit Gemälden niederländischer und flämischer Maler aus dem 16.–17. Jahrhundert sowie ein graphisches Kabinett, welches auch eine umfangreiche Sammlung von Dürerblättern enthält. Im Oberlichtsaal finden vor allem Wechselausstellungen statt.¹¹³

Neben diesem Hauptgebäude befindet sich die Villa Schlikker (Abb. 38). Hierbei handelt es sich um das einstmalige Wohnhaus eines Textilfabrikanten, welches schon 1900/10 vom Architekten Otto Lür errichtet wurde und durch seine edle Innenausstattung mit Marmor, Wandteppichen und Holzvertäfelungen beeindruckt.¹¹⁴ Hier befindet sich die Volkskundliche Abteilung des Kulturgeschichtlichen Museums, welche sozial- und zeitgeschichtliche Sammlungen beinhaltet. Diese thematisieren vor allem die Krisenmomente der Zwischen- und Nachkriegszeit sowie die Geschichte der Kriegsgefangenenlager. Mit diesem Themenschwerpunkt erhebt der Bau den Anspruch, seinem schlechten Ruf entgegenzuwirken, denn während des Zweiten Weltkrieges diente es als Parteizentrale der NSDAP und wird noch heute von den Osnabrückern als „Braunes Haus“ bezeichnet. 1945 wurde das Gebäude Sitz der britischen Bezirkskommandantur und später von einer britischen Offiziersfamilie bewohnt, bis die Villa 1959 wieder an die Stadt zurückgegeben wurde. Ab diesem Zeitpunkt wurde das Gebäude museal genutzt und beinhaltete bis 1986 die naturwissenschaftliche Sammlung, welche jedoch auf den Schölerberg umzog, wo sie als „Museum am Schölerberg. Natur und Umwelt – Planetarium – Umweltbildungszentrum“ noch heute existiert.¹¹⁵

¹¹² Vgl. Rodiek 1998, S. 9.

¹¹³ Vgl. ebd., S. 11.

¹¹⁴ Otto Lür studierte von 1883 bis 1888 Architektur an der Technischen Hochschule Hannover. Nach seinem Studium war er vor allem in Hannover tätig, wo er seit 1886 auch Mitglied der Hannoveranischen Bauhütte war. Nach 1932 lebte er in Bad Pyrmont. Seine Bauten sind vor allem der Neugotik und Neoromanik verschrieben und beschränken sich auf Kirchen, Villen und Denkmäler. Vgl. Kokkelink/Lemke-Kokkelink 1998, S. 546–547.

¹¹⁵ Vgl. Rodiek 1998, S. 10.

In dem 1817 errichteten Akzisehaus, das rechts neben dem Hauptgebäude steht, zunächst als Zollhaus diente und von 1894 bis 1972 als Post genutzt wurde, fanden vor dem Umbau immer wieder kleine Wechselausstellungen statt (Abb. 39). Das vierte Museumsgebäude ist das sogenannte Dreikronenhaus („Kulturhaus am Heger Tor“), ein wiedererrichtetes Fachwerkhaus, welches sich abseits des Komplexes, hinter den Stadtmauern, innerhalb der Altstadt befindet. In ihm ist seit 1999 die kunstgewerbliche Sammlung des Museums untergebracht.¹¹⁶

Das Kulturgeschichtliche Museum beinhaltet zudem eine Sammlung der Porzellanmanufaktur Fürstenberg, ein Münzkabinett, Osnabrücker Gepräge, antike Kleinkunst und Möbel, was deutlich macht, wie wichtig es war, für die Felix-Nussbaum-Sammlung einen neuen Platz zu finden.¹¹⁷

2.2 Realisierungswettbewerb

1994 wurde der Wettbewerb für das Felix-Nussbaum-Haus ausgeschrieben.¹¹⁸ Der Museumsanbau sollte genug Platz für die Sammlung bieten und darüber hinaus auch auf ihre Eigentümlichkeiten eingehen beziehungsweise sich auf den Künstler und seine Geschichte beziehen. Insgesamt sollte der Neubau ca. 1.300 m² Nutzfläche bieten, wovon 400 m² zur dauerhaften Ausstellung der Nussbaum-Werke gedacht waren. Von dem Gesamtgelände mit 7.107 m² sollten 1.600 m² für den Neubau beansprucht werden. Des Weiteren war vorgesehen, das Grundstück zwischen der Villa Schlikker und dem Hauptgebäude nicht zu bebauen. Hinzu kamen einige Einschränkungen bedingt durch den Naturschutz: Die großen Bäume sollten erhalten bleiben. Außerdem sollte es auch noch

¹¹⁶ Vgl. Rodiek 1998, S. 10. Die jetzige Nutzung des Gebäudes konnte in der Literatur nicht nachvollzogen werden.

¹¹⁷ Vgl. ebd., S. 11.

¹¹⁸ Auszug aus den Wettbewerbsunterlagen: „Die Stadt Osnabrück beherbergt in ihrem Kulturgeschichtlichen Museum als Sammelschwerpunkt und bedeutendste Werkgruppe eine umfassende Sammlung des in Osnabrück geborenen jüdischen Malers Felix Nussbaum. Die Sammlung umfasst 130 Werke und ist somit die umfangreichste Sammlung seiner Bilder in der Welt. Es befinden sich darunter nahezu alle seine bedeutenden ‚zeitgeschichtlichen‘ Werke seit Juni 1942, in denen sich Nussbaum als unmittelbar Betroffener in seinen Bildern mit der Ausgrenzung und schließlich physischen Vernichtung der Juden in Europa beschäftigte. Unter den gegebenen räumlichen Verhältnissen kommen gerade diese Bilder nicht zur Geltung, darüber hinaus können auch viele Grafiken Nussbaums aus Platzgründen derzeit nicht ausgestellt werden. Insgesamt sollen in einem Neubau ca. 1300 m² Nutzfläche geschaffen werden, wovon annähernd 400 m² zur wirkungsvollen Präsentation des Nussbaumschen Werks dauerhaft zur Verfügung stehen müssen. Der Neubau soll in baulicher und funktionaler Verbindung mit dem unter Denkmalschutz stehenden Kulturgeschichtlichen Museum errichtet werden. Hierzu werden Entwürfe erwartet, die der städtebaulichen Lage in der ehemaligen Wallanlage mit einer ebenfalls unter Denkmalschutz stehenden Nachbarbebauung gerecht werden.“ Zit. n. Rodiek 1998, S. 16–17.

einen weiterhin benutzbaren Garten auf dem Gelände geben, was die Planung erheblich erschwerte.¹¹⁹ Der gesamte Bau sollte barrierefrei gestaltet sein und auf allen drei Ebenen an den Altbau angeschlossen werden. Auch der Eingang des gesamten Komplexes sollte sich im neuen Anbau befinden. Das Gesamtprojekt musste, wie es Rodiek in seiner Publikation aufzählt, folgende Raumstrukturen enthalten: einen Ausstellungsraum für die Nussbaum-Sammlung, Wechselausstellungsräume, einen Film und Vortragssaal, eine Cafeteria, Depotflächen, Räume für Direktion, Sekretariat und Verwaltung, eine Museumsbibliothek, Kassenbereich und Garderobe, eine Tischlerwerkstatt, einen behindertengerechten Fahrstuhl sowie einen Bereich für die Anlieferung.¹²⁰ Darüber hinaus sollte der Neubau in baulicher und funktionaler Verbindung mit dem unter Denkmalschutz stehenden Kulturgeschichtlichen Museum errichtet werden.

Der Realisierungswettbewerb war auf Niedersachsen und Nordrhein-Westfalen begrenzt, jedoch gab es drei Ausnahmen: Auf Wunsch des Museums wurden die Architekten Giorgio Grassi aus Mailand, Daniel Libeskind aus Berlin und Vilhelm Wohlert aus Kopenhagen eingeladen mit dem Hintergedanken, drei völlig verschiedene Entwürfe zur Auswahl zu haben. Die Abgabefrist endete am 13. März 1995. Insgesamt bewarben sich 269 Teilnehmer beim Wettbewerb. Der erste Preis ging an Daniel Libeskind (Abb. 40), der zweite Preis an Giorgio Grassi (Abb. 41) und der dritte an Burkhard Grasshorn (Abb. 42) aus Oldenburg. Trotz heftiger Kritik an Libeskinds Architektur durch die Medien entschied sich die Jury am 20. Juni 1995 mit großer Mehrheit für den Entwurf Daniel Libeskinds.¹²¹ Somit entschieden sich die Preisrichter gegen eine Spiegelung des Altbaus, wie es Grassi und Grasshorn entworfen hatten, und für die innovativen Pläne Daniel Libeskinds, welche sich von denen der anderen Bewerber erheblich unterschieden.¹²²

Der eigentliche Entwurf Libeskinds musste während der Planungs- und Bauphase noch mehrere Male verändert werden, sodass im Endeffekt unter anderem der Nussbaumgang verkürzt und das ganze Gebäude ein Stück gedreht wurde. Dies geschah auch, da man

¹¹⁹ Vgl. Rodiek 1998, S. 16.

¹²⁰ Vgl. ebd.

¹²¹ Begründung der Jury: „Der Verfasser stellt das Museum in einen übergeordneten Zusammenhang, der konzeptionell versucht, das Leben und das Werk Felix Nussbaums zu verräumen. Das Felix-Nussbaum-Haus versteht sich nicht als untergeordneter Anbau an das Kulturgeschichtliche Museum, sondern schafft durch seine Signifikanz eine hohe Identifikationsmöglichkeit. Der künftige Nutzer betont, daß die außergewöhnliche Grundriß- und Raumgestaltung den Funktionsansprüchen gerecht wird und sehr differenzierte Arbeits- und Ausstellungsmöglichkeiten eröffnet. Problematisch erscheint (wie bei anderen Arbeiten der engeren Wahl) die Nichteinhaltung der Abstandsflächen zur Nachbarbebauung. Von Seiten der Denkmalpflege wird der starke Eingriff in die Bausubstanz des Altbaus kritisch bewertet. Der Wall wird durch die Bebauung zu sehr zerschnitten. Allgemein handelt es sich bei dem Entwurf um ein mutiges, sehr überzeugend dargebotenes Konzept von großer Symbolkraft.“ Zit. n. Rodiek 1998, S. 17.

¹²² Vgl. Rodiek 1998, S. 17.

beim Bau eine dreibogige Steinbrücke aus dem Jahr 1672 fand (Abb. 43). Bei ihr handelt es sich um eine Ravelinbrücke, die zu den Befestigungsanlagen der Stadt Osnabrück gehörte. Libeskind band die Brücke kurzerhand in den Bau ein, sodass der Haupteingang vor dem Umbau im Jahr 2011 über die Brücke zu erreichen war. So entstand an dieser Stelle ein beeindruckendes Zusammenspiel von unterschiedlicher Architektur aus der Vergangenheit und der Gegenwart (Abb. 44.).¹²³

2.3 Entwürfe Libeskind (Modelle, Skizzen, Verfassererklärung)

Libeskind nannte sein Projekt von Beginn an „Museum ohne Ausgang“.¹²⁴ Schon dieser Name verrät, wie sehr er sich bei seinem Recherchen mit der Geschichte Felix Nussbaums auseinandergesetzt hatte. Denn da es für den im Exil lebenden Maler Felix Nussbaum keinen Ausweg gab und er schlussendlich von den Nationalsozialisten getötet wurde, so gibt es auch in dem für diesen Künstler geschaffenen Museum keinen Ausgang.

Der Wettbewerbsbeitrag des Studios Libeskind umfasst sechs Teilpläne sowie zwei Holzmodelle. Die Erklärung dieser findet sich in einer zweiseitigen Verfassererklärung.¹²⁵ Schon beim Betrachten der eingereichten Wettbewerbspläne und Modelle lässt sich die differenzierte Herangehensweise des Architekten bei seiner Aufgabe beobachten. Die sechs Teilpläne sind alle auf einem großen Plan zusammengefügt, auf dem sie nahtlos ineinander übergehen. Fotos und Textpassagen rahmen die eigentlichen Entwurfsskizzen (Abb. 45a und b).¹²⁶ Ähnlich verhält es sich mit den Modellen, die mit Textpassagen und Bildern überzogen sind (Abb. 40, 46).

Auf den Wettbewerbsmodellen (Abb. 40, 46) erschließen sich dem Betrachter die dreidimensionalen Strukturen des Komplexes.¹²⁷ Libeskind's Entwurf sieht einen eigenständigen Anbau an das Kulturgeschichtliche Museum vor. Dieser besteht aus drei Komponenten, die an einem Ende mit dem Kulturgeschichtlichen Museum verbunden werden.

Während auf dem farbig ausgestalteten Modell 1 auch die nähere Umgebung miteinbezogen wurde (Abb. 40), beschränken sich die Ausmaße des Modells 2 auf das

¹²³ Vgl. Rodiek 1998, S. 18.

¹²⁴ Vgl. ebd., S. 27. Der Titel ist zudem den Entwurfsplänen zu entnehmen, auf denen er in großen Druckbuchstaben die Entwurfsrolle abschließt.

¹²⁵ Vgl. Kraft 2007, S. 46.

¹²⁶ Der Entwurfsplan wurde aufgrund seiner Größe von der Verfasserin in der Mitte geteilt und im Abbildungsteil in zwei Abbildungen (45a und 45b) aufgeführt.

¹²⁷ Im Folgenden werden die beiden Entwurfsmodelle zum besseren Verständnis mit „Modell 1“ und „Modell 2“ bezeichnet. Dies bezieht sich jedoch in keiner Weise auf eine mögliche Betitelung Libeskind's.

Museumsgelände und die dazugehörigen Bauten (Abb. 46). Auf dem Modell 2 sind die drei Hauptkomponenten, die den Bau bestimmen, fast nüchtern dargestellt: das Kulturgeschichtliche Museum, die Villa Schlicker sowie das Felix-Nussbaum-Haus mit seinen drei Teilen, der Nussbaumbrücke, dem Nussbaumgang und dem Haupttrakt. Das Modell ist in Holztönen gehalten und erinnert von seiner Farbigkeit an ein Pappmodell. Nur der aus Plexiglas modellierte Nussbaumgang sowie die schwarze Nussbaumbrücke heben sich von der einheitlichen Farbgebung ab. Zudem farbig gestaltet sind der rote Fußweg im Eingangsbereich sowie ein metallener Steg, der sich zwischen dem Felix-Nussbaum-Haus und der Villa Schlicker erstreckt. Auffällig wirken zudem einzelne Textpassagen auf den Dächern des Kulturgeschichtlichen Museums und der Villa Schlicker sowie an dem Modellrand auf der dem Heger-Tor-Wall zugewandten Seite. Eine weitere Textpassage betont den Haupttrakt verbal in seiner Länge.

Der Nussbaumgang, ein schmaler, grauer, langgezogener Keil, dominiert optisch das Erscheinungsbild des zweiten Modells. Er wird von einem rot dargestellten Fußweg an einem Ende durchschnitten.¹²⁸ So entsteht ein alleinstehendes Bauelement gegenüber dem Nussbaumgang, welches den Titel „Vertikales Museum“ trägt. Am anderen Ende des Nussbaumganges schneidet dieser wiederum in ein weiteres Bauelement, die Nussbaumbrücke, ein. Der Nussbaumgang, von Libeskind als „Gang der ungemalten Bilder“¹²⁹ geplant, ist direkt auf die Villa Schlicker (Abb. 38) hin ausgerichtet, die Teil des Kulturgeschichtlichen Museums ist. In ihr hatte 1933–1945 die NSDAP ihren Sitz. Heute befindet sich dort eine Ausstellung zum Nationalsozialismus.¹³⁰

Der Nussbaumgang wurde von Libeskind aus einer Betonkonstruktion bestehend geplant. In Modell 2 ist er jedoch mit Plexiglas dargestellt worden, was zu großer Verwirrung und daraus resultierender Kritik führte (Abb. 46).¹³¹ Dies war jedoch nur ein Missverständnis, da der Gang von Anfang an aus Beton beschaffen sein sollte. Von ihm geht der zweite Teil des Gebäudes ab, der Haupttrakt. Seine tatsächliche Farbigkeit ist auf dem Modell nur zu erahnen. Farblich hebt er sich hier wie auch das Kulturgeschichtliche Museum und die Villa Schlicker nicht vom Untergrund ab. Einzelne schwarze Linien, welche sich seitlich über den Baukörper ziehen, korrespondieren mit den schlitzartigen Fenstern des

¹²⁸ Dieser Teil entspricht dem ehemaligen Eingangsbereich des Gebäudes, der bis zur Fertigstellung des neuen Eingangs 2011 genutzt wurde.

¹²⁹ Der „Gang der ungemalten Bilder“ sollte keine Bilder enthalten und als Leerraum dienen; es ist die ursprüngliche Bezeichnung des Nussbaumganges. Vgl. Rodiek 1998, S. 19.

¹³⁰ So verweist der Gang nicht nur auf der vergangenen, sondern auch auf der gegenwärtigen Ebene auf die geschichtsträchtige Villa und somit auf die Folgen des Nationalsozialismus.

¹³¹ Vgl. Kraft 2007, S. 32.

Gebäudeteils. Einzig ein Quadrat aus Plexiglas und ein grauer Keil, die auf dem Dach des Gebäudes platziert sind, verweisen auf die Zugehörigkeit zu den sich farblich abhebenden Gebäudelementen Gang und Brücke.

Die Nussbaumbrücke, das dritte Bauelement, verbindet Neu- und Altbau miteinander. Diese Verbindung des Neubaus mit dem alten historischen Gebäude weist indirekt auf die Verbundenheit des Osnabrücker Künstlers mit seiner Heimatstadt. Die Brücke ist schwarz-grau gestaltet, in ihren Baukörper schneiden schwarze Fensterschlitze ein.

Zwischen dem rot markierten Eingangsbereich, dem Nussbaumgang und dem Kulturgeschichtlichen Museum ist auf dem Untergrund von Modell 2 die Schwarzweißkopie eines von Felix Nussbaums Werken aufgebracht. Hierbei handelt es sich um das *Faltbuch mit Gebetsriemen* aus dem Jahr 1933 (Abb. 47).¹³² An dieser Stelle wird durch das Buch als architektonisches Konstrukt, auf welches Libeskind mit seinem Entwurf anspielen will, der erste offensichtliche Bezug zum Maler Felix Nussbaum hergestellt.

Die farblich hervorgehobenen Linien gehören zu einem geographischen Linienkonstrukt, das Daniel Libeskind über das gesamte Baugelände spannte. Er selbst nennt diese Linien, die er auch schon im Jüdischen Museum in Berlin verwendete, *lines of thought*. In Modell 2 sind nur die Buchenlinie, hier silbern, und der rote Eingangsweg hervorgehoben.¹³³ Die silberne Buchenlinie weist den Weg Richtung Auschwitz und ist deshalb auch deutlich in Metall, also in einem kalten Material, markiert. Die anderen Linien sind durch sich farblich leicht abhebende Papierbahnen auf dem Modell angedeutet.

Modell 1 (Abb. 40) unterscheidet sich in seiner Farbigkeit von den organischen Tönen des Modells 2 (Abb. 46). Zudem wird in Modell 1 die nähere Umgebung miteinbezogen. Auch Grünflächen sowie wichtige, zu erhaltende Bäume sind in das Modell eingebaut. Das Akzisehaus, welches neben dem Eingang auch auf dem Museumsgelände situiert ist, wird mit integriert sowie auch einige größere Gebäude in der näheren Umgebung. Der Boden macht den Anschein, als ob er aus einzelnen Schriftstücken zusammengesetzt wäre. Unter anderem lässt sich die Signatur Felix Nussbaums erkennen. Die einzelnen Gebäudeteile des Felix-Nussbaum-Hauses sind in unterschiedlicher Farbigkeit dargestellt, die jedoch nicht auf die tatsächlich im fertigen Bau verwendeten Materialien schließen lässt. Die tiefere Bedeutung, die hinter den Texten und dem Bild steckt, bleibt dem Betrachter zunächst verborgen. Um die Modelle verstehen zu können, ist es notwendig, im Folgenden die Entwurfsskizzen genauer zu untersuchen und auch die Verfassererklärung zu studieren.

¹³² Siehe hierzu Kapitel 4.5 Das Faltbuch in der Architektur.

¹³³ Vgl. Rodiek 1998, S. 19. Wieso Daniel Libeskind die einzelnen Linien nach Bäumen benannte, ist nicht bekannt.

In den Entwurfsskizzen Daniel Libeskind's für das Felix-Nussbaum-Haus zeigen sich spezifische Besonderheiten und spezielle Charakteristika in der Herangehensweise und Planung des Architekten (Abb. 45a und b). Die einzelnen Entwürfe sind aneinandergereiht auf einer langen Papierbahn angeordnet, die in gerollter Form eingereicht wurde. Diese Präsentationsart für einen Architekturentwurf ist sehr ungewöhnlich. Üblicherweise werden Entwurfspläne zwar auch in gerollter Form eingereicht und gelagert, was sich vor allem aufgrund der Größe einiger Detailpläne anbietet. Der Entwurf Libeskind ist mit seinen Ausmaßen von 106,3 x 295,6 cm sehr groß und würde vermutlich allein aus diesem Grund gerollt eingereicht werden. Doch im Gegensatz zu den Plänen der anderen Wettbewerbsteilnehmer ist Libeskind's Entwurf nicht einfach ein eingerollter Entwurf, sondern er wurde als Rolle konzipiert. Die Gebäudepläne sind gerahmt und stehen auf beziehungsweise sind überlagert von Texten, Linien und Grafiken. Nach Kraft liegt hier der Vergleich mit einer Thorarolle nahe.¹³⁴ Ihrer Ansicht nach ist der Vergleich jedoch nur bedingt möglich, da die Thora von rechts nach links gelesen wird und der Plan Libeskind's mit arabischen Ziffern von links nach rechts durchnummeriert ist. Bei genauerer Betrachtung sind die Bedenken Kraft's jedoch hinfällig, da der Plan, wie fast alle Arbeiten Libeskind's, von allen Seiten betrachtet und somit auch von rechts nach links gelesen werden kann, vor allem deshalb, da die vorgegebene Reihenfolge durch die Nummerierung für das Verständnis der Baupläne nicht notwendig ist.¹³⁵ Diese Ansicht teilt auch Wagner in ihrem Beitrag zum Ausstellungskatalog „Die verborgene Spur. Jüdische Wege durch die Moderne.“¹³⁶ Wenn der Plan von links nach rechts gelesen wird, beginnt er in lateinischer Schrift mit einer Geschichte von Erich Maria Remarque (Abb. 45a).¹³⁷ Wird der Plan jedoch, wie die Thora, von rechts nach links gelesen, startet er mit drei Abbildungen: einer Hand mit den hebräischen Schriftzeichen פ (Pe) und נ (Nun), die aus einer Illustration El Lissitzkys stammt, einer Fotomontage des Gebäudemodells und einer Darstellung der zerstörten Osnabrücker Synagoge, auf die der Schriftzug mit dem Titel des Projektes, „MUSEUM OHNE AUSGANG“, zufließt (Abb. 45b).¹³⁸ In der Mitte des Planes treffen beide in einem auf Deutsch und Hebräisch geschriebenen Zitat Libeskind's aufeinander.

Dies legt den Schluss nahe, dass die Entwurfsskizze nicht nur von beiden Seiten gelesen werden kann, sondern dass dies auch erwartet wird.

¹³⁴ Vgl. Kraft 2007, S. 47–48.

¹³⁵ In dieser Arbeit werden die Plannummern in arabischen Ziffern zur Beschreibung herangezogen, um eine genaue Beschreibung ermöglichen zu können.

¹³⁶ Vgl. Wagner 2009, S. 64.

¹³⁷ Vgl. Kraft 2007, S. 48. Auf diese Geschichte wird im Folgenden noch genauer eingegangen werden.

¹³⁸ Vgl. Wagner 2009, S. 65.

Libeskind setzt die Ambivalenz gewollt als Stilmittel ein und verlangt vom Betrachter, sich von beiden Seiten genauer mit der Thematik auseinanderzusetzen. So ergibt sich in der Mitte des Entwurfes eine ähnliche Konvergenz, wie sie auch im fertiggestellten Museumsbau zu finden sein wird. Die jüdische Religion, Kunst und Formsprache treffen auf die deutsche Geschichte und Sprache. Libeskind spielt auf die untrennbar miteinander verwobene Vergangenheit des jüdischen und des deutschen Volkes an und verknüpft diese auf dem Entwurfsplan miteinander.

Eingeleitet und gleichzeitig eingebettet in die konvergierenden Stilelemente befinden sich die eigentlichen Planzeichnungen. Beim genauen Betrachten der einzelnen Gebäudeentwürfe des Architekten fällt auf, dass auch diese außergewöhnlich sind. Die sechs verschiedenen Darstellungen – sie zeigen Lagepläne, Grundrisse, Schnitte und Ansichten – verschwimmen zu einem Gesamtkunstwerk. Die reinen Planzeichnungen werden überlagert von Texten, Namenslisten, Fotos, Linien, Winkeln, Zahlen und Ortsnamen.¹³⁹ Ähnlich einer Collage drapiert Libeskind verschiedene Bauelemente übereinander und verweist auf verschiedene Linien, welche sich durch und um das Gebäude ziehen. Einzelne Texte gliedern die Architekturentwürfe zudem vertikal.

Der erste Text (von links nach rechts gelesen) ist ein Auszug aus dem Roman „Im Westen nichts Neues“ von Erich Maria Remarque. Bemerkenswert ist, dass auch die Wurzeln dieses Autors in Osnabrück liegen.¹⁴⁰ Die zweite Textkolonne zeigt Teile einer alphabetischen Namensliste, die als Teil eines Transportverzeichnisses interpretiert werden kann, welches die zu deportierenden Gefangenen auf dem Weg in die Konzentrationslager auflistet. Auf ihr finden sich auch die Namen Felix Nussbaums und seiner Frau Felka (hier wurde der jiddische Name „Faiga“ verwendet). Das auffälligste der Textelemente befindet sich in der Mitte des Planstreifens. In ihm wiederholt sich in jeder Zeile der gleiche auf Hebräisch geschriebene Satz mit deutscher Übersetzung: „Im Inneren des ganz neuen Museums ist eine alte Synagoge. Im Inneren der Synagoge ist Ich. In meinem Inneren mein Herz. In meinem Herzen ein Museum. Im Inneren des Museums eine Synagoge, in ihr drinnen Ich, in mir mein Herz, in meinem Herzen ein Museum.“¹⁴¹ Mit diesem verweist Libeskind auf die in Osnabrück niedergebrannte Synagoge, die auf Plan 6 dargestellt ist und auf die in Plan 1 mit dem Schriftzug „ROLANDSTR. 5“ verwiesen wird.

Ein letzter Textblock befindet sich auf Plan 6, innerhalb der Umrisse des Nussbaumganges.

¹³⁹ Vgl. Rodiek 1998, S. 19.

¹⁴⁰ Der Textauszug behandelt, wie der Protagonist Paul seinen Freund Katczinsky im Ersten Weltkrieg verliert und danach selbst fällt. Vgl. Remarque 1959, Kap. 11–12.

¹⁴¹ Nachzulesen auf dem Originalentwurf im Felix-Nussbaum-Haus.

Dieser Text ist in seiner Gesamtheit auf Hebräisch geschrieben; hierbei handelt es sich um zwei Stellen aus dem zweiten Buch des Alten Testaments (Ex 2,1–14 und Ex 1,9–16). Während die eine Hälfte normal zu lesen ist, ist die andere spiegelverkehrt abgebildet. In Ex 1,9–16 geht es um die Knechtschaft beziehungsweise die Unterdrückung der Israeliten in Ägypten. Libeskind stellt somit verschiedene Geschichtsmomente einander gegenüber: die Verfolgung der Israeliten damals bis heute sowie die Unterdrückung in Ägypten und die durch die Nationalsozialisten. Der zweite Text behandelt hingegen die Geburt und Rettung Moses und steht für die allgegenwärtige Hoffnung, wie sie auch in Nussbaums *Ceuvre* zu fassen ist. Libeskind vermerkte zu diesem Thema in seinen Wettbewerbsunterlagen Folgendes: „Und dennoch: das ganze tragische Schicksal ist eingebettet in Nussbaums beharrliche Hoffnung auf eine letzte Gerechtigkeit.“¹⁴²

Mit der Gliederung durch die Textpassagen erfährt der Entwurfsplan Libeskinds eine neue Dimension. Die Texte fließen übergangslos in die Architekturentwürfe mit ein und überschatten diese. Es wird nach genauerer Betrachtung ersichtlich, wie Libeskind die einzelnen Texte und Fotos dazu nutzt, um eine Verbindung zwischen dem Bau und der Geschichte des Malers Felix Nussbaum herzustellen. Jedes dieser Elemente ist mit Bedacht ausgewählt worden und unterstreicht an den jeweiligen Stellen im Plan die Architekturentwürfe.

Der mit der Ziffer 1 versehene Planabschnitt wird von einem undurchsichtigen Liniengeflecht überzogen. Es erinnert stark an die 1979 veröffentlichten *Micromegas*¹⁴³ von Libeskind (Abb. 48) sowie auch an seinen Entwurf *City Edge* für Wohn- und Gewerbebauten in Potsdam (Abb. 49).¹⁴⁴ Wie Mikadostäbe¹⁴⁵ sind die einzelnen Elemente in und untereinander verwinkelt dargestellt (Abb. 45a). Erst die unterschiedlichen Einfärbungen der Räume des Haupttraktes und eines Teiles des Nussbaumganges erleichtern es dem Betrachter, den Plan zu entziffern. Beschriftete Linien, die *lines of thought*,¹⁴⁶ verlaufen quer über das Gelände. Auf den Entwurfsmodellen noch unbetitelt, ist hier jede einzelne dieser Linien benannt. Einzelne Beschriftungen der Gartenanlagen wie auch Kommentare Libeskinds überschneiden im Liniengeflecht die Planzeichnungen. Der durch die Ein-

¹⁴² Libeskinds Erläuterungen zum Entwurf „Museum ohne Ausgang“, Wettbewerbsunterlagen 1995, zit. n. Wagner 2009, S. 68.

¹⁴³ Die *Micromegas* sind zwölf Tuschezeichnungen Libeskinds zu dem Thema *The Architectue of the End-space*. Der Begriff geht auf eine philosophische Erzählung von François Marie Arouet alias Voltaire aus dem Jahr 1752 zurück, *Micromégas*. Vgl. Libeskind 1994 (1980).

¹⁴⁴ Vgl. Libeskind 1994b (1987), S. 48.

¹⁴⁵ Dieser Vergleich würde schon in einem ähnlichen Zusammenhang von Thorsten Rodiek gemacht. Vgl. Rodiek 1998, S. 20.

¹⁴⁶ *Line of thought* bezeichnet die gedachten Linien Libeskinds, welche sich durch die gesamten Entwürfe und später auch als graphisches Netzwerk über den fertigen Komplex ziehen. Vgl. Rodiek 1998, S. 19.

färbungen hervorgehobene Haupttrakt des Felix-Nussbaum-Hauses wird mit dem Schriftzug „ROLANDSTR. 5“ verbal verlängert. Gleichzeitig wird er am hinteren Ende von der Buchenlinie gekreuzt, die wiederum mit der Beschriftung „MUSEUM OHNE AUSGANG“ verlängert wird. Auf den Entwurfsplänen noch sehr langgezogen und nur an den Gang anschließend, folgt auch dieser Teil des Gebäudes einer *line of thought*. Die Bedeutung der durch die Schrift hervorgehobenen Buchenlinie erschließt sich bei genauer Begutachtung des letzten Planstücks mit der Nummer 6. Dort findet sich die Buchenlinie flankiert von dem Schriftzug „MUSEUM OHNE AUSGANG“ wieder. An dieser Stelle verweist die Linie direkt auf die 1938 niedergebrannte Synagoge Osnabrücks, die mit dem Vermerk „ROLANDSTR. 5“ gekennzeichnet ist, ihrem ursprünglichen Standort.¹⁴⁷ Das Museum dient somit auch als Symbol für die zerstörte Synagoge und für das Schicksal der Gemeinschaft, das in diesem Bau Eingang finden soll. Es übernimmt somit eine Art Ersatzposition für die in Osnabrück nicht mehr vorhandene Synagoge.

Der zweite Plan, der durch die Passagierliste von dem ersten getrennt ist, zeigt sechs Schnitte des Gebäudes mit farblicher Markierung der einzelnen Räume (Abb. 45a). Jeder dieser Schnitte ist mit einer Uhrzeit versehen, die oben bei „8 UHR“ beginnt, mit 12, 17, 19, 22 weitergeht und am untersten Schnitt mit „0 UHR“ endet. Links davon ist auch jeweils ein Zifferblatt dargestellt, dessen Anzeige jedoch von der danebenstehenden Uhrzeit abweicht. Es wäre möglich, dass sich Libeskind die Uhrzeiten und die in die Zifferblätter eingezeichneten Gradangaben wieder mit den *lines of thought* beziehungsweise mit den mit ihnen verbundenen Orten in Zusammenhang bringt. Auf diese bezieht sich nämlich auch eine kleine Grafik, die sich hinter der Deportationsliste verbirgt.

Unter den Querschnitten von Plan 2 befindet sich eine schwarzweiß gehaltene Außenansicht des Gebäudes von Osten her. Die schwarzen Balken stehen für die schlitzzartigen Fenster des Gebäudes, während leicht angedeutet die Umrisse einer Fensterrosette zu erkennen sind, wie man sie sonst oft an Synagogen finden kann. Dieses Detail leitet eine weitere Leseebene von aufeinanderfolgenden Ansichten ein. Am unteren Rand der Planes verlaufen insgesamt vier Seitenansichten sowie ein Schnitt durch das Gebäude. Während bei der Ostansicht die schwarzen Fensterbalken an geschwärzte Textpassagen erinnern, finden sich in den horizontal folgenden Ansichten tatsächliche Textpassagen. Bei ihnen handelt es sich um Passagen einer frühen Felix-Nussbaum-Biographie.¹⁴⁸

Der Übergang zwischen Plan 2 und 3 ist fließend gestaltet. Rechts neben den untereinander

¹⁴⁷ Vgl. Kraft 2007, S. 60.

¹⁴⁸ Biographie des Malers vor 1933. Vgl. Kraft 2007, S. 53.

drapierten Querschnitten befindet sich ein relativ großer Grundriss des Kellergeschosses. Auch hier ist die Raumaufteilung des Haupttraktes farblich eingezeichnet, während der Nussbaumgang nur punktiert ins Unendliche verläuft. Über dem Grundriss steht eine kleinere Isometrie des Gebäudes. Durch einen schwarzen Pfeil markiert, wird der Übergang von einem Gebäudeteil zum nächsten verdeutlicht.

Zwischen dem auf Plan 3 dargestellten Kellergeschoss und dem Grundriss des Erdgeschosses auf Plan 4 befindet sich in der Mitte des zweisprachigen Zitats Libeskind eine stilisierte Kompassrose. Ihr Zentrum bildet, durch den Stadtnamen belegt, die Stadt Osnabrück. Wie ein Ziffernblatt geht sie von der Mitte des schwarz getönten Grundrisses des Felix-Nussbaum-Hauses aus. Die Kompassrose verweist mit verschiedenen Linien, die wiederum mit Städtenamen versehen sind, auf die verschiedenen Aufenthaltsorte Felix Nussbaums: Hamburg, Berlin, Rom, Paris, Brüssel, Saint-Cyprien, Bordeaux, Rotterdam (Amsterdam)¹⁴⁹ und Auschwitz.¹⁵⁰ Libeskind weist an dieser Stelle dem Museum die Rolle des Kompassmittelpunktes zu, von dem auf die wichtigsten Wohnorte und somit Lebensabschnitte Felix Nussbaums verwiesen wird. In dem Text „Museum without exit“ geht Libeskind auf diese Thematik genauer ein: *„The museum is designed as a topographical site in which one stands on irre recognizable pieces of land: one facing Hamburg, one piece facing Berlin, one facing Rome, one facing the concentration camps Nussbaum hoped to escape from, and then his journey back through the Benelux, through Amsterdam, to Belgium, and finally to Auschwitz.“*¹⁵¹ Er unterstreicht in diesem Zitat noch einmal die Bedeutung der Lebensgeschichte des Künstlers für den Bau und wie stark diese bei den Planungen miteinbezogen wurde.

In der neben der Kompassrose dargestellten Erdgeschosssituation sind in roter Farbe die Ausstellungsräume markiert. In Schwarz wird durch einen Keil verdeutlicht, dass der Nussbaumgang auf die Villa Schlikker (Abb. 38) ausgerichtet ist und dass der Haupttrakt in seiner Verlängerung auf die nicht mehr existente Synagoge stößt.

Auf dem fünften Plan (Abb. 45b) befindet sich eine Ansicht von oben, die von der schwarzen schmalen Auschwitzlinie gestreift wird. Ohne Irritationen zeigt diese Ansicht das gesamte Museumsgelände. Neben den einzelnen Gebäuden sind auch die denkmalgeschützten Bäume eingezeichnet.

Der letzte Plan schließt nahtlos an. Auf ihm befinden sich zwei Längsschnitte, welche zum

¹⁴⁹ Wie Rodiek schon anmerkte, wurde an dieser Stelle vermutlich Rotterdam mit Amsterdam verwechselt, wo sich Felix Nussbaums Eltern für längere Zeit aufhielten. Vgl. Rodiek 1998, S. 109.

¹⁵⁰ Vgl. Rodiek 1998, S. 19.

¹⁵¹ Libeskind 2001 (1995), S. 96.

Teil mit Textfragmenten gefüllt sind und somit thematisch an die fortlaufenden Schnitte am unteren Rand des Plans anschließen. Unmittelbar neben ihnen befindet sich eine verzerrte Isometrie des Museums. Ein breiter, mit Schrift gefüllter Keil durchzieht den Plan von oben nach unten. Begleitet wird er von einem weiteren schwarzweißen Keil, der ein wenig kürzer und mit dem Schriftzug „NUSSBAUM GANG“ versehen ist. Gesprengt werden diese durch Seitenansichten des Kulturgeschichtlichen Museums und der Nussbaumbrücke sowie des stilisierten Haupttraktes.¹⁵² Wie schriftlich auf dem Plan vermerkt, verbindet die Brücke schwebend das alte Museum mit dem Neubau, der auf dem Plan als spitzer Keil auf den Betrachter zukommt. Auf ihm sind die Umrisse der Osnabrücker Synagoge zu erkennen. Versetzt verweisen drei Bezeichnungen auf die zukünftigen Inhalte des Museums: „NUSSBAUM SAMMLUNG“, „STADTGESCHICHTE“, „WECHSELAUSSTELLUNG“.

Bei der Beschriftung im größeren Keil handelt es sich um zwei hebräische Texte, wobei einer spiegelverkehrt abgedruckt ist. Es sind Passagen aus der Lebensgeschichte Moses (Ex 2,1–14), die seine Geburt und Jugend bis hin zur Tötung des Ägypters, der einen Hebräer misshandelt hatte, beschreiben.¹⁵³ Libeskind stellt mit diesen Auszügen aus dem Alten Testament einen weiteren Bezug zur Religion her.

Überlagert wird der mit Text gefüllte Keil vom Dachgeschossgrundriss des Gebäudes. Darunter, unterhalb der Isometrie neben der Planziffer, befindet sich eine Kopie des Judenpasses von Felix Nussbaum. Durch ihn läuft eine Linie mit der Beschriftung: „DIE UNVOLLLENDETE MUSEUMS WAND“. Diese durchschneidet den Nussbaumgang und bildet die Basis des Haupttraktes.

Den Abschluss – oder auch den Anfang – bilden wie schon erwähnt eine Collage des Entwurfsmodells, ein Handabdruck sowie übereinandergelegte Ansichten der Osnabrücker Synagoge. Die Hand, die wie ein Siegel die Entwürfe in gerollter Form zu verschließen scheint und mit den Buchstaben פ (Pe) und נ (Nun) versehen ist, hat einen hohen Symbolcharakter: Das Bildzeichen segnender Hände ist oft auf Grabsteinen jüdischer Friedhöfe zu finden. Zudem stehen die auf der Hand dargestellten Buchstaben für „Hier ist begraben“.¹⁵⁴ Wie schon erwähnt, stammt diese Darstellung aus einem Werk El Lissitzkys, der die Thematik für die Illustrierung einer Kurzgeschichte Ilya Ehrenburgs aufgegriffen hatte (Abb. 50).¹⁵⁵ „Shifs-Karta“ handelt von den Pogromen in Russland, genauer von dem

¹⁵² Das Museum heißt „Kulturgeschichtliches Museum Osnabrück“, es wird jedoch von Libeskind in den Plänen öfter als „Kulturhistorisches Museum“ bezeichnet.

¹⁵³ Vgl. Kraft 2007, S. 53.

¹⁵⁴ Vgl. ebd., S. 54.

¹⁵⁵ Vgl. Wagner 2009, S. 66.

Uhrmacher Hirsch aus Berditeschew, dessen Sohn nach Amerika ausgewandert ist und sich nur selten bei seinem Vater meldet. Sein Sohn kündigt an, ihm eine Shifs-Karta, also eine Schiffspassage nach Amerika zu organisieren. Hirsch, im Unwissen darüber, was sein Sohn damit meint, glaubt den Messias zu erwarten und wird letztendlich von einem Offizier, in dem er fälschlicherweise den Shifs-Karta, also den Messias sieht, erschossen.¹⁵⁶

Auf der Collage El Lissitzkys ist ein fragmentierter Judenstern zu erkennen. In ihm sind verschiedene Papierfragmente überlappend angeordnet. Auf ihnen dargestellt sind ein Teil einer Uhr als Symbol für die angelaufene Zeit, ein Fragment eines Schiffes, das den Uhrmacher hätte retten sollen, die Route New York–Hamburg sowie ein Auszug aus der Mischna, der sich dem Tempelbau widmet. Auch hier wird die Hand wie ein Siegel oder Stempel gebraucht: Einerseits steht sie für den Tod des Vaters, andererseits kann sie wie ein Antrag-abgelehnt-Stempel oder auch der Judenstempel im Pass verstanden werden, der einen möglichen Ausweg, die Ausreise, verwehrt.

Wie schon mit den Bezügen auf das Alte Testament lassen sich zwischen der Geschichte Ilya Ehrenburgs und der Biographie Felix Nussbaums einige Parallelen ziehen. Auch Felix Nussbaum und Felka Platek war eine Flucht ab einem gewissen Zeitpunkt nicht mehr möglich, auch für die Nussbaums war die Zeit abgelaufen. Die Pogrome in Russland waren nur die Vorhut für die Gräueltaten der Nationalsozialisten und bilden somit eine weitere Bedeutungsparallele. Die Hand steht darüber hinaus für ein Grabmal, einen Grabstein und für ein Denkmal. Auf dem Entwurfsplan weist sie also dem Museum die Rolle eines Denkmals für Felix Nussbaum zu. Das Museum fungiert als ein Gedenkstein am Geburtsort des Künstlers. Libeskind markiert mit der Hand den Ort, an dem an die Nussbaums und alle anderen Opfer des Holocaust gedacht werden soll.

Die genaue Betrachtung der Entwurfsskizzen ist gerade im Hinblick auf die Thematik der Symbiose von Kunst und Architektur interessant. Die Architekturentwürfe selbst heben sich von standardisierten Planzeichnungen ab und verschmelzen mit der Formsprache gemalter Kunst. Dabei erinnern die harten Winkel und geraden Linien an Künstler wie Kasimir Malewitsch oder Vladimir Tatlin. Auf dem Plan verschmelzen Zukunft, Gegenwart und Vergangenheit miteinander, ausgedrückt durch Elemente der Literatur, Religion, Kunst und Architektur. Die Geschichte Felix Nussbaums findet sich in der Konzeption des Aufbaus, in den Transportlisten sowie in der Religion, die durch die hebräische Sprache verkörpert wird. Die Geschichte aller Menschen findet sich in den Auszügen aus der Literatur Remarques wieder, sowie die Geschichte Libeskind in den hebräischen Worten. Somit

¹⁵⁶ Vgl. Wagner 2009, S. 66.

kann festgestellt werden, dass bereits in den ersten Gedanken des Architekten, welche sich in den Entwurfsplänen zeigen eine Verschmelzung der Gattungen zu beobachten ist. Die Begutachtung der Libeskind-Pläne hilft dem Betrachter, durch den künstlerischen Aspekt seine Gedankengänge beim Entwerfen des Gebäudes zu verstehen.

Die Entwürfe zeigen nicht nur den Aufbau des Gebäudes, es lässt sich auch der Entwicklungsprozess herauslesen (Abb. 45a und b). Die verschiedenen Bauelemente wirken auf dem Entwurf sehr schmal und in die Länge gezogen. Sie sind somit optimal in die *lines of thought*, die Libeskind übers Papier zieht, integriert.¹⁵⁷ Beim Betrachten drängt sich der Eindruck von Zersplitterung, Zerrissenheit und Dynamik auf.¹⁵⁸ Auf den ersten Blick sind sie sehr verwirrend und ähneln eher einem Kunstwerk als einem wirklichen Entwurf, den es auch umzusetzen gilt. Aber gerade dies ist ein Merkmal Libeskinds, der es schon immer genoss, etwas anders zu sein. Kritiker nennen es auch die „Extravaganz“ eines Stararchitekten.¹⁵⁹

Auch die zweiseitige Verfassererklärung des Architekten trägt eine ganz individuelle Note (Abb. 51). Das Cover der Erklärung wurde mit Kopien des Fremdenpasses von Felix Nussbaum versehen (Abb. 52). Jedoch ist bei genauerer Betrachtung zu erkennen, dass auf der Vorderseite des Einbandes das Foto des Passes durch Nussbaums „Selbstbildnis mit Judenpass“ (Abb. 34) ersetzt wurde, während sich die Fotografie auf der Rückseite befindet.¹⁶⁰ Dies ist ein sehr aussagekräftiges Element, welches bestätigt, dass sich Libeskind nicht nur mit der Biographie des Malers auseinandersetzte, sondern ebenso mit den damit untrennbar verschmolzenen Bildern des Künstlers. Indem Libeskind die Photographie Nussbaums mit dem gemalten Selbstbildnis austauscht, bringt er noch einmal die Verbundenheit des nicht auseinanderzuidividierenden Lebens und Werkes klar zum Ausdruck. Libeskind hebt hervor, dass es bei diesem Projekt um die Darstellung der Identität des Künstlers geht, die den von Nussbaum geschaffenen Werken verhaftet ist. In seinem Text „Museum without exit“ schreibt er: „*The task of building a museum to house the artistic remnants of Nussbaum's life raises issues which are not merely architectural, but are indeed moral*“¹⁶¹. Hier unterstreicht Libeskind noch einmal, wie wichtig es ist, das Werk Nussbaums im Zusammenhang mit dessen Lebensgeschichte zu begreifen. Des Weiteren weist er darauf hin, dass die Bearbeitung eines solchen Bauwerkes nicht allein unter formalen, sondern auch unter moralischen Aspekten durchgeführt werden sollte.

¹⁵⁷ Vgl. Rodiek 1998, S. 19.

¹⁵⁸ Vgl. ebd., S. 20.

¹⁵⁹ Vgl. ebd., S. 19.

¹⁶⁰ Vgl. Kraft 2007, S. 56.

¹⁶¹ Libeskind 2001 (1995), S. 92.

Inhaltlich erläutert Daniel Libeskind unter anderem das von ihm erdachte Ausstellungskonzept. In dem mit Eichenholz verkleideten Haupttrakt des Museums soll vor allem das Frühwerk des Künstlers ausgestellt werden.¹⁶² Die warme Farbe des Materials sowie seine Natürlichkeit stehen für die frühe Phase im Leben des Malers. In den ersten Jahren seines Schaffens waren es vor allem Familien- und Naturbilder, die Felix Nussbaums Arbeit ausmachten. Der lange Nussbaumgang, der kaum zwei Meter breit und zur Gänze aus Betonplatten konstruiert ist, sollte als „Galerie der ungemalten Bilder“ ursprünglich leer bleiben.¹⁶³ Den dritten Teil des Gebäudekomplexes bildet die zinkverkleidete Nussbaumbrücke. Sie steht für die letzten Jahre des Malers, deren Atmosphäre kalt wie die Zinkoberfläche war; hier sind die späten Werke bis zu seinem Tod vorgesehen. Die einzelnen Elemente des Gebäudes unterscheiden sich stark in Farbigkeit und Materialität. Dies ist jedoch kein dauerhafter Zustand, da sich durch den Einfluss der Witterung die einzelnen Materialien farblich angleichen werden.

¹⁶² Vgl. Rodiek 1998, S. 22.

¹⁶³ Das Spiel mit leeren Räumen ist ein Element, das sich auch in den *Voids* des Jüdischen Museums in Berlin wiederfindet. Diese Bereiche stehen für die Leere, die die im Holocaust gestorbenen Juden hinterlassen haben, beziehungsweise für die Werke Nussbaums, die nicht mehr gemalt werden konnten. Aufgrund starker Kritik an solch einem leeren Raum änderte Libeskind sein Konzept bis zur Fertigstellung. Im Nussbaumgang sollten nun die Bilder aus der Zeit der Flucht gezeigt werden. Nussbaum hatte auf seiner Flucht oft wenig Platz zum Zeichnen und Malen. Das Ausstellungskonzept des engen Nussbaumganges erlaubt es nun dem Betrachter, die Bilder unter ähnlichen Bedingungen zu erleben, in denen sie auch entstanden sind. Vgl. Rodiek 1998, S. 22–23.

3. Der fertige Gebäudekomplex

Das Museum wurde im Juli 1998 fertiggestellt und entspricht bis auf kleinere Änderungen dem Entwurf Daniel Libeskind.¹⁶⁴ Der Bau ist bestimmt durch seine drei Hauptkomponenten (Abb. 53).¹⁶⁵ Beim Betrachten des Gebäudes von oben fällt einem sofort der zentral gelegene Nussbaumgang ins Auge, der optisch das alte historische Gebäude vom neuen trennt und selbst einen Teil des Komplexes darstellt. Die geraden Umrisse des vom Nussbaumgang abgehenden Haupttraktes werden durch ein eingeschobenes spitzwinkliges Treppenhaus aufgebrochen. Mit einer Ecke im Haupttrakt verankert und vom Nussbaumgang in der Mitte durchschnitten, verbindet die Nussbaumbrücke den neuen Komplex mit dem alten Museum. Nicht nur formal unterscheiden sich die drei Gebäudeteile voneinander, sondern auch in materieller Hinsicht: Der Nussbaumgang ist aus glattem Sichtbeton konstruiert (Abb. 54). Der Haupttrakt ist durch Eichenholz verkleidet (Abb. 55) und die Brücke präsentiert sich in einer Zinkplattenverschalung (Abb. 56).¹⁶⁶

Im Jahr 2011 wurde eine bauliche Veränderung am Museum vorgenommen: Es wurde ein neuer Eingangsbereich angefügt. Dieser bildet ein viertes Element des Komplexes und befindet sich zwischen dem Nussbaumgang, dem Altbau und dem Akzissehaus (Abb. 57). Der neue Eingang entstand auch unter der Leitung Daniel Libeskind und schließt optisch wie thematisch an den vorhandenen Bau an (Abb. 58).¹⁶⁷ Da sich das Gesamtkonzept durch den neuen Anbau möglicherweise verschieben könnte, ist es notwendig, die alte wie auch die neue Eingangssituation genauer zu betrachten. Eine detaillierte Beschreibung des ganzen Baues ist für das Verständnis der Gesamtkomposition unabdingbar, jedoch ist darauf hinzuweisen, dass die Beschreibung des Felix-Nussbaum-Hauses nur den Versuch darstellen kann, etwas in Worte zu fassen, was für das wirkliche Verständnis vom Besucher persönlich erlebt werden muss, um es in seiner Gesamtheit zu begreifen.

¹⁶⁴ Vgl. Rodiek 1998, S. 123.

¹⁶⁵ Es ist zu beachten, dass diese Luftbildaufnahme den Zustand des Gebäudes von 1998 ohne den neuen Eingang zeigt.

¹⁶⁶ Vgl. Rodiek 1998, S. 22. In dieser Arbeit wird eine detaillierte Beschreibung des angrenzenden Kulturgeschichtlichen Museums außen vor gelassen, da dies nicht zur Analyse der Architektur Daniel Libeskind und der Kunst Felix Nussbaums beitragen würde.

¹⁶⁷ Vgl. Rodiek/Jaehner 2011, S. 12.

3.1 Städteräumliche Einordnung des Museums

Das Felix-Nussbaum-Haus befindet sich im Zentrum Osnabrücks, an der Kreuzung vom Heger-Tor-Wall und der Lotter Straße (Abb. 59). Auf der gegenüberliegenden Seite der Lotter Straße im Norden des Museums befindet sich der edle Stadtteil Westerberg, in dem sich neben größeren Villen und auch unweit des Museums das Steigenberger Hotel Remarque befindet. Der Heger-Tor-Wall, der an der Ostseite des Museumskomplexes entlangläuft, ist eine breite, stark befahrene Straße. Er ist ein Abschnitt des die Innenstadt umschließenden Walles, der von sieben Wehrtürmen gesäumt wird, die zur alten Stadtbefestigung Osnabrücks gehörten. Gegenüber dem Museumseingang befindet sich das Heger Tor (Abb. 60), durch das die Altstadt Osnabrücks betreten wird.

In der Altstadt prägen vor allem kleine Fachwerkhäuschen, ein paar klassizistische Einflüsse und ein wenig Rokoko das Erscheinungsbild (Abb. 61).¹⁶⁸ In kleinen Gassen haben sich viele Galerien und Kunsthändler niedergelassen. Der Marktplatz wirkt schon fast mittelalterlich, dies wird auch untermalt durch den spätromanischen Osnabrücker Dom, der im 13. Jahrhundert in seiner heutigen Form entstand.¹⁶⁹ Neben der Altstadt gibt es in der Innenstadt viele Einkaufsstraßen und Zweckbauten der 1960er und 70 Jahre, die das Erscheinungsbild Osnabrücks dominieren.

Das Felix-Nussbaum-Haus liegt in der nordöstlichen Ecke der des Stadtteils Weststadt, der sich vor allem durch seine gründerzeitlichen Bauten, Einfamilienhäuser und Grünflächen auszeichnet. Hier befand sich auch die 1938 zerstörte Synagoge. Das Museumsgelände kann durch mehrere Zugänge von der Ost- und Nordseite, also vom Heger-Tor Wall und von der Lotter Straße aus betreten werden.

Von der Lotter Straße aus erstreckt sich der Museumskomplex zwischen der Kreuzung zum Heger-Tor-Wall (Abb. 62) und einer kleinen Gasse, dem Rabbiner-Stern-Weg (Abb. 63). Durch ihn gelangt man an der Rückseite des Museums entlang zu den Personalparkplätzen, von wo aus das Museumsgelände auf der südlichen Seite des Haupttraktes betreten werden kann. Links neben dem Rabbiner-Stern-Weg befindet sich ein weiterer Zugang zum Museum. Von hier aus führt ein Weg unter der wiedergefundenen Ravelinbrücke hindurch (Abb. 64) zwischen Nussbaumgang und Kulturgeschichtlichem Museum bis hin zur Villa Schlikker. Ein weiterer Weg führt hier zwischen dem Akzisehaus und dem neuen Eingangsbereich des Felix-Nussbaum-Hauses zum Haupteingang gegenüber dem

¹⁶⁸ Vgl. Holfelder 2010, Track 2, Min. 1–2.

¹⁶⁹ Vgl. Thümmler 1954, S. 10.

Heger Tor (Abb. 65).

Wer sich dem Museum vom Norden her über den Heger-Tor-Wall nähert, sieht zunächst nur das kleine weiße Akzisehaus, umgeben von großen Bäumen (Abb. 66). Erst auf Höhe der Lotter Straße wird ersichtlich, dass sich dort, versteckt hinter den Bäumen, ein weiteres Gebäude befindet (Abb. 67). Von der gegenüberliegenden Straßenseite des Walles aus gesehen, erstrecken sich nun rechts das Akzisehaus, links daneben, unter den Bäumen, der Eingang des Felix-Nussbaum-Hauses, wiederum daneben das neoklassizistische Kulturgeschichtliche Museum und schließlich die Villa Schlikker. Zwischen der Villa Schlikker und dem Kulturgeschichtlichen Museum existiert ein weiterer Zugang, von dem aus die das Felix-Nussbaum-Haus umschließenden Gartenanlagen sowie auch der Rabbiner-Stern-Weg in Richtung Lotter Straße begangen werden können (Abb. 68). Durch jeden dieser Zugänge ist es möglich, zum Haupteingang des Felix-Nussbaum-Hauses zu gelangen, der sich zwischen Kulturgeschichtlichem Museum und Akzisehaus befindet (Abb. 58).

Es lässt sich feststellen, dass die anfänglichen Befürchtungen, ein solches Bauwerk könnte sich in das Stadtbild von Osnabrück nicht integrieren, unbegründet sind, da das Gebäude durch die großen Bäume kaum zu sehen ist.¹⁷⁰ Nur einzelne Elemente sind von der Straße her zu erblicken wie ein Teil des Nussbaumganges von der Lotter Straße aus (Abb. 63) oder ein Ausschnitt des Haupttraktes, dessen Holzverkleidung zwischen der Villa Schlikker und dem Kulturgeschichtlichen Museum hervorschaut (Abb. 68). Diese Tatsache erschwert die Beschreibung des Museums sehr, da die Ausmaße des Komplexes nur aus der Luft ersichtlich sind (Abb. 57). Deshalb kann die Außenansicht der einzelnen Elemente des Felix-Nussbaum-Hauses im Folgenden nur partiell anhand weniger Photographien erläutert werden. Nach der Beschreibung des neuen Eingangsbereiches werden die einzelnen Elemente in der Reihenfolge vorgestellt, in der sie auch betreten werden, wobei die Beschreibungen der Innen- und Außenansichten ineinander übergehen werden, um das Gesamtkonzept Libeskind besser vorstellen zu können.

3.2 Die ursprüngliche Eingangssituation

Wie auch in der jetzigen Situation war das Gebäude ursprünglich von außen nur partiell sichtbar. Durch die starke Vegetation und die Art der Bebauung lässt sich das ganze Ausmaß des Gebäudes nur aus der Luft erschließen (Abb. 53).

¹⁷⁰ Gespräch mit Inge Jaehner vom 22.08.2012, Felix-Nussbaum-Haus Osnabrück.

Vor dem Umbau befand sich die Eintrittskasse für alle Gebäude im Akzisehaus, an der nordöstlichen Ecke des Museumsgrundstücks, wo sich Lotter Straße und Heger-Tor-Wall kreuzen. Von dort aus gelangte der Besucher über einen von zwei sich kreuzenden Wegen – neben dem Akzisehaus beziehungsweise vom Heger-Tor-Wall ausgehend – zum Felix-Nussbaum-Haus.¹⁷¹

Auf Gitterrosten und von beiden Seiten durch hüfthohe Metallplatten geschützt, führte der Hauptweg über die alte, wiederentdeckte Ravelinbrücke zum Nussbaumgang und etwas darüber hinaus (Abb. 69). Von diesem Steg ging rechts der Zugang ab zum Vertikalen Museum, einem hohen Betonturm, der nichts als Leere beinhaltet – die Leere, die der Künstler Felix Nussbaum nach seinem Tod hinterließ, so wie auch die Leere derer, die ein ähnliches Schicksal teilten. Gegenüber zweigt der Zugang zum Nussbaumgang ab. Die Annahme, dass das Vertikale Museum und der Nussbaumgang nur durch diesen Hauptweg durchschnitten werden und ansonsten zusammengehören würden, bestätigt sich bei genauerer Betrachtung nicht, da die vertikalen Schrägen der Gebäudeteile zu versetzt zueinander stehen.

Der Haupteingang selbst, der in den Nussbaumgang führte, ist definiert durch eine schwere Stahltür (Abb. 70). Beim Betreten erblickte man vor dem Umbau nicht das Innere des schmalen Nussbaumganges, sondern eine eingezogene Wand, die sich als Teil eines großen Keiles entpuppte, durch den der Besucher zur Garderobe in den Haupttrakt des Felix-Nussbaum-Hauses geleitet wurde (Abb. 71).¹⁷²

3.3 Nach dem Umbau 2011

Das Museum wird seit Mai 2011 durch einen neuen Eingangsbereich betreten. Wie auch für den restlichen Bau konnte Daniel Libeskind für den Anbau gewonnen werden. Das Ziel war, mehr Platz zu schaffen für Konferenzräume, eine größere Garderobe und ein Café.¹⁷³

Gegenüber dem Heger Tor, zwischen Akzisehaus und dem Kulturgeschichtlichen Museum, befindet sich ein kleiner Vorplatz (Abb. 58). Von ihm aus betritt der Besucher den neuen Eingang durch eine aus dem Lot geratene Tür, welche den Eindruck vermittelt, als würde sie gerade im Boden versinken. Die Vorderseite des neuen Einganges grenzt links an das

¹⁷¹ Vgl. Rodiek 1998, S. 23.

¹⁷² Von der Ansicht des Keiles innerhalb des Nussbaumganges ist leider keine Photographie verfügbar. Die Abbildung zeigt einen zweiten roten Keil, der sich innerhalb des Haupttraktes befand und in dem die Garderobe untergebracht war (vgl. Abb. 94).

¹⁷³ Gespräch mit Inge Jaehner vom 22.08.2012, Felix-Nussbaum-Haus Osnabrück.

neoklassizistische Kulturgeschichtliche Museum an und endet rechts nur einige Meter entfernt von der südwestlichen Ecke des Akzissehauses. Obwohl oder gerade weil es sich hierbei um einen Anbau handelt, nahm Libeskind von den bisher verwendeten Materialien Beton, Holz und Zink Abstand und versah den Eingang mit einer mattschwarzen Putzoberfläche. Diese wird von schwarzen Stahlrahmen und abstrakten Fensterformen aufgebrochen. Sie gleichen Rissen, wie sie beim Aufreißen eines Pakets entstehen können oder auch bei einer Sprengung. Dadurch, dass die Fenster bis zum Boden reichen und vorher keinen formalen Abschluss finden, tragen sie wie auch der Haupteingang dazu bei, den Eindruck zu vermitteln, dass das Gebäude zum Teil im Boden versunken wäre. Das Fenster, das sich über die nördliche Ecke des Neubaus zieht, entschärft an dieser Stelle die eckige Form des Gebäudes und trägt durch die Spiegelungen der Umwelt im Fenster zur Integration des Baues in sein Umfeld bei (Abb. 72).

Erst durch einen Blick auf den Grundrissplan des Museums erschließen sich die tatsächlichen Formen des Anbaus (Abb. 73). So zeigt sich, dass der Grundriss des neuen Anbaus einem rechtwinkligen Trapez entspricht. Die Decke des Anbaus verläuft jedoch nicht bodenparallel, was die formale Ordnung der beiden rechtwinkligen Gebäudeecken im Westen untergräbt. Der Eingang grenzt an die Nordseite des Kulturgeschichtlichen Museums an und verbindet intern die Gebäude über ein in den spitzen Keil eingeschobenes Treppenhaus miteinander. Von der schmalen Rückseite des Eingangsbereiches führt eine Glasgalerie weiter zum Felix-Nussbaum-Haus (Abb. 74).

Nach dem Durchschreiten der Eingangstür findet sich der Besucher in einem relativ hellen Raum wieder, in dem der Museumsshop und die Kasse untergebracht sind (Abb. 75, 77). Der Kassentresen wie auch die Buchaufsteller sind im gleichen Weiß gehalten wie ihre Umgebung und verbinden sich in ihrem konstruierten Formen mit der sie umgebenden Architektur (Abb. 75). Wie auf dem Grundrissplan zu sehen, waren sie in ihrer jetzigen Position schon hier vorgesehen und gehören somit zum Gesamtkonzept des Raumes (Abb. 73). Zur Linken befindet sich, in den schmalen Keil integriert, ein Treppenhaus, welches sowohl in den ersten Stock des Kulturgeschichtlichen Museums, zur Mediathek, wie auch in sein Untergeschoss führt, wo sich seit dem Umbau die Garderoben und ein kleines Café befinden (Abb. 76). Rechts neben der Kasse ist die Tür, durch die der Besucher das Museum betritt (Abb. 77). Nach dem Durchqueren dieser Tür findet er sich auf einer aus Stahl und Glas konstruierten Galerie wieder, die direkt über der alten Ravelinbrücke in Richtung Felix-Nussbaum-Haus verläuft (Abb. 78). Umgeben von schwarzen Stahlstreben, die ihre Schatten je nach Sonneneinstrahlung auf den Betonboden projizieren,

gelangt der Besucher kurz vor Ende der Galerie an eine Wegkreuzung (Abb. 79). Rechts geht es in das Vertikale Museum (Abb. 80), der Weg links führt zu einer verschlossenen Tür, die auf Bewegung reagiert und sich mit einem schweren Schleusengeräusch öffnet, sobald man unmittelbar vor ihr steht (Abb. 81).¹⁷⁴ Der Besucher erblickt nun den hinter der Tür liegenden engen, dunklen und trostlos wirkenden Nussbaumgang, von dem aus es keinen Rückweg zu geben scheint, denn die Schleusentür schließt nach dem Eintreten automatisch und fast lautlos (Abb. 82).¹⁷⁵

Mit dem neuen Eingang wurde nicht nur mehr Platz geschaffen, es wurde auch eine Möglichkeit gefunden, das Museum zur Stadt hin zu öffnen.¹⁷⁶ Dies geschah jedoch in einer so unauffälligen Art, dass sich das Gebäude weiterhin in das Stadtbild integriert.

Vor dem Umbau war das Museum vom Heger-Tor-Wall aus kaum sehen. Die Kasse befand sich im Akzisehaus, das nicht mit dem Felix-Nussbaum-Haus verbunden war. Die neue Situation verbindet den Kassensbereich unmittelbar mit dem Museum. Die mattschwarze Putzoberfläche des neuen Einganges ist wenig auffallend, jedoch ist die neue Eingangstür gut vom Herger Tor aus als Entree zu erkennen (Abb. 67). Für die Kasse und die Garderobe wurde neuer Raum geschaffen. Mit dem Entfernen der Garderobe aus dem Haupttrakt des Museums wurde zudem die Ausstellungsfläche vergrößert. Auch das Akzisehaus, dass vormals als Kassenhaus diente, kann nun als Raum für Wechselausstellungen genutzt werden.

Der neue Anbau verbindet das Kulturgeschichtliche Museum mit dem Felix-Nussbaum-Haus. Somit werden nun beide Gebäude durch einen einzigen Zugang betreten und auch wieder verlassen. Dies ermöglichte es auch, die Garderobe, einen Konferenzraum und ein Café im Untergeschoss des Kulturgeschichtlichen Museums unterzubringen, das durch das Treppenhaus direkt mit dem Neubau verbunden ist (Abb. 76).

Der Besucher wird durch den neuen Eingang direkt von der Architektur Libeskind's empfangen. Schon beim Betreten wird er behutsam in die ungewohnten Raumstrukturen des Museums eingeführt. Ohne Irritation von der unmittelbaren Enge des Nussbaumganges, wie in der ursprünglichen Situation, kann nun als Erstes die Garderobe im großräumigen Untergeschoss des Kulturgeschichtlichen Museums abgelegt werden. Durch die großen Fenster gelang viel Tageslicht in den neuen Gebäudeteil, der trotz der dunklen, abweisenden Außenfassade innen sehr neutral wirkt. Zum Betreten des Nussbaum-Hauses begeht

¹⁷⁴ Bereits an dieser Stelle der Beschreibung ist zu erwähnen, dass der Weg durch das Museum immer wieder durch die geschlossenen Türen führt und nicht durch die offenen.

¹⁷⁵ Die Tür lässt sich zudem auch nicht manuell an ihrem Griff öffnen. Es muss ein kleiner Schalter an der Seite außerhalb des normalen Blickfeldes gedrückt werden, um die Tür von innen zu öffnen.

¹⁷⁶ Gespräch mit Inge Jaehner vom 22.08.2012, Felix-Nussbaum-Haus Osnabrück.

der Besucher auch in der neuen Lösung einen Gang (Abb. 74). Dieser entspricht von der Ausrichtung und den Ausmaßen ungefähr dem alten Zugangssteg (Abb. 69). Der Gitterrost, der den Boden des alten Steges ausmachte und zudem für eine starke, im ganzen Museum hörbare Geräuschkulisse verantwortlich war (Abb. 70), wurde durch einen massiven Betonboden ersetzt (Abb. 78). Auch die hüfthohen Stahlplatten, die als Geländer fungierten, wurden entfernt. Stattdessen wird der Besucher durch eine von Stahlstreben umzogene Glaskonstruktion geführt; von außen wird er gesehen und ist gleichzeitig in der Konstruktion aus Streben und Glas gefangen. Zudem hat er keine Wahl, ihm wird nur eine Gehrichtung gelassen. Das Tageslicht, das je nach Einfallswinkel Schatten auf den Boden wirft (Abb. 79), relativiert den Gefängnischarakter leicht. Außerdem ist der Besucher vor Wind und Wetter geschützt.

Auch in der neuen Situation endet der Gang in einer Sackgasse, vor der rechts der Weg zum Vertikalen Museum und links der Weg zum Nussbaumgang abzweigen. Der Letztere führt zur ursprünglichen Eingangstür des Felix-Nussbaum-Hauses, durch die auch weiterhin der Nussbaumgang betreten wird. Dadurch, dass die Garderobe nun in den neuen Eingangsbereich vorverlagert wurde, erstreckt sich der Blick des Besuchers nach Öffnen der Tür über die volle Länge des Nussbaumganges (Abb. 82). Der Besucher wird nicht mehr durch den eingezogenen Keil (Abb. 71) in den Haupttrakt geleitet, sondern kann dem schmalen Gang bis zu seinem anderen Ende folgen, um von dort aus weiterzugelangen oder gleich zu Beginn des Ganges durch eine Tür zum Haupttrakt zu wechseln.

Der neue Eingang verändert das von Daniel Libeskind durchdachte Konzept für den Bau in keiner Weise. Erst durch ihn wird sein Bau von der Stadt aus sichtbar. Die Vergrößerung des Ausstellungsraums im Haupttrakt durch die Entfernung der Garderobe eröffnet zusätzliche Möglichkeiten für die Hängung der Gemälde. Der neue Konferenzraum bietet mehr Raum für die Vermittlung der Kunst Nussbaums und der Architektur Libeskind. Zudem ist das Museum durch die neue Garderobe und den hellen Eingangsbereich ansprechender, besucherfreundlicher geworden.

3.4 Nussbaumgang

Von außen betrachtet ist der Nussbaumgang ein schmaler fensterloser Keil aus Sichtbetonplatten (Abb. 54), der an seinem südlichen Ende die Nussbaumbrücke optisch durchschneidet. Im Inneren ist er durch Türen mit der Nussbaumbrücke verbunden und bildet

somit das zentrale Element des Museumskomplexes (Abb. 57). Er fungiert als Gliederungs- und gleichzeitig als Verbindungselement des Museumsbaus. Der Nussbaumgang ist zweigeschossig, wobei die Stockwerke nicht direkt durch eine Treppe miteinander verbunden sind. Das Obergeschoss kann nur aus den oberen Stockwerken des Haupttraktes oder der Nussbaumbrücke betreten werden.

Der Gang wirkt wie ein Scharnier, das den Haupttrakt und die Nussbaumbrücke miteinander verbindet. Zudem ist er auf die Villa Schlikker ausgerichtet. Trotz einer leichten Verschiebung aufgrund des Brückenfundes, der es zuzuschreiben ist, dass der Gang nicht mehr auf das Zentrum der Villa deutet, sondern auf deren Ecke, erfüllt die Ausrichtung noch ihren Zweck. Denn der Gang, der nach Libeskind's Konzept für die Jahre des Malers auf der Flucht steht, weist immer noch auf die geschichtsträchtige Villa Schlikker, die während des Zweiten Weltkrieges als NSDAP-Hauptquartier diente. Der Gang entspricht somit einer Gedankenlinie zwischen beiden Bauteilen, die Geschichte und Jetztzeit miteinander verbindet.¹⁷⁷

Die Fassade des Nussbaumganges wird durch waagerechte Fugen zwischen den einzelnen Betonplatten in drei Ebenen gegliedert (Abb. 69). Diese Gliederung zieht sich auch über das Vertikale Museum und verstärkt den Eindruck, dass beide Gebäudeteile zusammengehören. Die sich jeweils gegenüber liegenden Seiten von Gang und Vertikalem Museum sind mit Zinkblechen verkleidet, die durch ihre von den Betonplatten abweichende Größe und Anbringung die dreigliedrige Anordnung der Seitenfassade beider Gebäudeteile aufbrechen (Abb. 54.). Die Sichtbetonblöcke blieben insoweit naturbelassen, als einzelne Löcher, die bei der Herstellung entstanden, auf den Platten zu sehen sind und für ein durchgängiges Muster sorgen, das sich über die gesamte Fassade zieht.

Durch eine Betrachtung aus der Vogelperspektive erschließt sich, dass der Gang zwei einzelne Fenster im Eingangsbereich besitzt sowie ein großes keilförmiges am anderen Ende, das einen großen Teil der Decke des Obergeschosses ausmacht (Abb. 57). Sie wirken wie Einschnitte im Dach des Ganges. Ähnliche Fensterformen finden sich auch bei den anderen Gebäudeteilen. Somit integrieren sich sogar die kaum zu sehenden Fensterformen auf dem Dach in die Architektur des Museums. Die Dachfenster sind vom Inneren des Ganges aus nicht nachvollziehbar, was sich im Folgenden noch zeigen wird.

Der Nussbaumgang wird von der Glasgalerie des neuen Eingangsbereiches durch eine große, schwere Tür betreten (Abb. 81) und erstreckt sich vor dem Betrachter in seiner vollen Länge. Vom Nussbaumgang gehen im Erdgeschoss mehrere Türen ab. Alle sind

¹⁷⁷ Vgl. Rodiek 1998, S. 19.

geschlossen und schwer zu öffnen. Sein Ende ist mit einem großen X markiert, vor dem zu beiden Seiten je eine Verbindungstür zur Brücke abgeht (Abb. 82, 73).¹⁷⁸ Eine weitere Tür, die in den Haupttrakt führt, befindet sich gleich zu Beginn des Ganges auf der rechten Seite. Auf beiden Seiten dieser Tür sind im Zuge des Umbaus türgroße Fenster angebracht worden, hinter denen Exponate aus dem Haupttrakt ausgestellt werden (Abb. 83). Neben den Türen sind Schilder mit Daten und Ortsnamen, die sich auf das Leben Felix Nussbaums beziehen, angebracht. Diese lassen jedoch nicht auf die sich dahinter befindlichen Exponate schließen.

Je nach Ausstellung hängen an einer oder beiden Seiten des Ganges Bilder.¹⁷⁹ Der Besucher wird dazu gezwungen, die Werke aus geringer Distanz zu betrachten, da der Gang keine zwei Meter breit ist.

Der Boden des Ganges besteht aus aneinandergereihten Betonelementen. Sie sind aufsteigend miteinander verbunden und bilden beim Aufeinandertreffen schiefe Ebenen (Abb. 82). Die Steigung des Nussbaumganges überbrückt ein halbes Stockwerk (Abb. 84), sodass am südlichen Ende des Ganges das untere Stockwerk der in zwei Meter über dem Boden eingehängten Nussbaumbrücke betreten werden kann (Abb. 56, 73).

Die waagerechten Fugen, die den Gang von außen gliedern, finden sich auch in seinem Inneren wieder (Abb. 82). Im Ober- wie auch im Untergeschoss bilden sie Fluchtlinien, die auf das andere Ende des Ganges zulaufen. Durch die Steigung des Bodens verändert sich die Höhe der waagerechten Fuge an den Wänden, sodass sie am südlichen Ende nur noch kniehoch ist. Durch die sehr reduzierte Beleuchtung mit Strahlern, die ein warmes Licht abgeben, wirkt der Beton eher bräunlich, erdig.¹⁸⁰ Die Decke des Untergeschosses, die zugleich den Fußboden des Obergeschosses bildet, wurde in den langgestreckten Quader des Nussbaumganges diagonal eingehängt, sodass sie an beiden Seiten langgestreckte spitzwinklige Dreiecke frei lässt, die einen Blick ins Obergeschoss erlauben. Durch die hier oben eingelassenen feinteiligen Gitterroste fließt zugleich indirektes Licht von den Dachfenstern des Obergeschosses herein (Abb. 85).

Das Obergeschoss entspricht in seinen Ausmaßen exakt dem Erdgeschoss (Abb. 86). Es wird durch eine Tür vom oberen Stockwerk des Haupttraktes betreten. Die Gitter an den Rändern des Bodens ermöglichen den Blick hinab in das Erdgeschoss des Ganges. Am südlichen Ende des Obergeschosses führen, wie auch einen Stock weiter unten, zwei sich

¹⁷⁸ An diese Stelle werden oft Bilder oder visuelle Medien gehängt, um dem Besucher ein optisches Ziel zu geben.

¹⁷⁹ Siehe hierzu Kapitel 5.2 Veränderung der Nutzung und der Ausstellungskonzeption.

¹⁸⁰ Die Farbigkeit findet sich auch in vielen Werken Felix Nussbaums wieder.

gegenüberliegende Türen in die jeweiligen Teile der Nussbaumbrücke (Abb. 87).

Im oberen Stockwerk sind beide Enden des Ganges mit einem X markiert (Abb. 86). Zudem steigt der obere Gang ebenfalls leicht in Richtung Brücke an. Auch die Decke des oberen Ganges verläuft schräg, dies jedoch quer zur Laufrichtung. Die Fenster im Dach werden von Betonträgern überschattet, die im Zickzackmuster direkt unter der Decke verlaufen.

Verlassen wird der Gang an seinem südlichen Ende durch eine von zwei sich gegenüberliegenden Türen, die in einen der Teile der Nussbaumbrücke führen (Abb. 87). Zur rechten Seite gelangt der Besucher in den großen Ausstellungssaal des Obergeschosses der Nussbaumbrücke (vgl. Kap. 3.6). Die Tür auf der linken Seite führt durch die Brücke hindurch zum Kulturgeschichtlichen Museum.

3.5 Der Haupttrakt

Wie auf der Luftbildaufnahme zu sehen ist, schließt der Haupttrakt des Museums an seinem nördlichen Ende über einen längeren diagonalen Abschnitt an den Nussbaumgang an (Abb. 57). Im Süden trifft seitlich eine Ecke der Brücke auf den Haupttrakt und verbindet auf diese Weise die Gebäudeteile miteinander. Die dadurch fehlende Ecke des Haupttraktes wurde auf der gegenüberliegenden Seite des Gebäudeteils hinzugefügt, sodass auf der Westseite eine spitze Ecke hervorragt, die intern einen Teil eines Treppenhauses beherbergt (Abb. 87). Wie schon im Nussbaumgang ziehen sich schmale Fensterstege über das Dach des Haupttraktes, die keinen Aufschluss darüber liefern, wie das Innere des Gebäudes aufgebaut ist.

Die Fassade des Haupttraktes ist bis auf das eingeschobene Treppenhaus auf der Westseite, das wie der Nussbaumgang aus Sichtbeton konstruiert wurde, mit Eichenholz verkleidet (Abb. 88). Dieses Holz verliert nach einigen Jahren seine Farbigkeit und passt sich optisch dem Nussbaumgang und der Brücke an. Die Fassade des Haupttraktes wird zudem von verzinkten Stahlschienen durchzogen, die sich an keine Ordnung zu halten scheinen. Sie stellen lineare Verbindungen zwischen Fenstern und Lüftungsausgängen her, die die Fassade überziehen. Die Fenster und Lüftungsschlitze entsprechen nicht genormten Formen, sondern sind jeweils individuell gestaltet und wirken wie Einschnitte in der Fassade (Abb. 55). Die Fenster des Haupttraktes scheinen zum Teil recht willkürlich an der Fassade angebracht. Von innen bieten sie dem Besucher die Möglichkeit, seine Augen abzuwenden

und sich von der drückenden Bilderwelt mit einem Blick in die Außenwelt zu entspannen. Zusätzlich lassen sie ausreichend Licht in die Ausstellungsräume, was eine behagliche Umgebung für den Museumsbesucher schafft.

Auch die Fenster des Haupttraktes erlauben keine Rückschlüsse auf die Raumeinteilung des Museums (Abb. 88). Zusammen mit den die Fassade überziehenden Metallschienen bilden sie ein eigenes, vom Innenraum unabhängiges graphisches Netzwerk. Die verzinkten Stahlschienen finden sich dabei in den Rahmungen der Fenster und in der Materialität der Luftschlitze wieder.¹⁸¹

Der Haupttrakt beherbergt im Gegensatz zu den anderen Gebäudeteilen neben dem Erd- und Obergeschoss ein Mezzanin, das von außen nicht zu erahnen ist und für das durch die leichte Ansteigung des Traktes Platz geschaffen wurde (Abb. 73).

Vom Nussbaumgang aus kann der Besucher wie bereits erläutert durch eine Tür direkt in das nördliche Ende des Haupttraktes gelangen (Abb. 83). Vor dem Umbau wurde er an dieser Stelle in die Garderobe des Museums geleitet. Seit 2011 erstreckt sich vor dem Besucher jedoch das ganze Ausmaß des Ausstellungsraumes im Erdgeschoss des Haupttraktes. Entlang der Außenwand verläuft ein hochliegendes, den größten Teil des Baues durchziehendes Fensterband, das es dem Besucher erlaubt, den Blick nach draußen zu wenden (Abb. 89). Zudem sorgt es für ausreichend Lichteinfall im hell gestalteten Haupttrakt.

Die Wände sind überwiegend weiß verputzt. Ausnahmen sind ein Teil der Ostwand, der gleichzeitig die Wand des Nussbaumganges ist, sowie das im Süden eingeschobene Treppenhaus (Abb. 90), die beide aus Sichtbeton konstruiert wurden. An einigen Stellen des Haupttraktes befinden sich graue keilförmige Lüftungsgitter in der Wand, die der Formsprache der sie umgebenden Architektur angepasst sind. Als Gestaltungselement treten sie in Form von aufgemalten grauen Streifen, auch ohne Lüftungsvorrichtung, in fast jeden Raum des Museums auf (Abb. 89).

Der dunkle Betonboden gleicht in seiner Farbigkeit dem des Nussbaumganges, während die Decken des Haupttraktes weiß gehalten sind und von Beleuchtungsschienen scheinbar willkürlich durchzogen werden. Der Boden und die Decke sind wie im Nussbaumgang nicht im Lot: Der Boden verläuft mit einer leichten Steigung in Richtung Süden, die Decke hat hingegen ein Ost-West-Gefälle.

Direkt nach dem Betreten des Raumes versperrt ein großer, bis unter die Decke reichender rautenförmiger Kubus den Blick (Abb. 91). Mitten in den Raum gestellt und an keiner

¹⁸¹ Vgl. Rodiek 1998, S. 24.

Seite an die Wand grenzend, sorgt er für mehr Hängungsfläche und bildet durch seine Form ein sehr untypisches Raumelement. An der nördlichen Spitze dieses Kubus ist in ihn ein Fenster integriert, das den Blick auf ein darin aufgehängtes Bild erlaubt.¹⁸² So bietet der Kubus nicht nur an seinen Außenwänden Ausstellungsfläche, sondern beinhaltet sie auch.¹⁸³

Am Ende des Raumes ist ein betonerner Keil mit einer stahlverstärkten Spitze, in den ein Treppenhaus integrierte wurde, aggressiv in die Freifläche hineingezogen worden. Links neben ihm befindet sich das südliche Ende des Raumes, welches einzig aus einer schweren Tür besteht. (Abb. 90). Das Treppenhaus ist durch eine in den Keil integrierte Tür zu betreten; diese Haupttreppe führt an den Büros und Lagerräumen des Museums vorbei in das Obergeschoss des Haupttraktes (Abb. 92). Die Haupttür am Ende des Erdgeschosses führt geradeaus zum Aufzug¹⁸⁴ und links davor über wenige Stufen in einen weiteren kleineren, spitz zulaufenden Saal, in dem sich vor dem Umbau die Cafeteria befand und der nun als Ausstellungsbüro genutzt wird. Von ihm aus kann, durch eine große, in Fragmente gegliederte Glasscheibe, auf den Innenhof geblickt werden (Abb. 93).¹⁸⁵ Am spitzwinkligen nördlichen Ende des Raumes befindet sich der Zugang zu einem zweiten Treppenhaus, von dem aus das Mezzaningeschoss wie auch das Obergeschoss des Haupttraktes begangen werden können (Abb. 94).

Die Benutzung der Treppenhäuser vom Erdgeschoss des Haupttraktes aus ist jedoch nur bedingt geplant. Der vom Libeskind erdachte Weg durch das Gebäude sieht vor, das Erdgeschoss durch dieselbe Tür zu verlassen, durch die es auch betreten wurde, um durch den Nussbaumgang zu gehen und an dessen Ende rechts über die Nussbaumbrücke in das Mezzaningeschoss des Haupttraktes zu gelangen (Abb. 73). Der Nussbaumgang überbrückt mit seiner Steigung ein halbes Stockwerk, sodass er am Anfang auf der Höhe des Haupttrakt-Erdgeschosses liegt und an seinem Ende auf der Höhe des Mezzanins.

Das Mezzaningeschoss (Abb. 73) entspricht in seiner Form und Größe dem Raum darunter, der ursprünglichen Cafeteria. Dieses Zwischengeschoss wird von der südwestlichen Ecke der Nussbaumbrücke aus betreten. Zwei Fenster bringen vom Innenhof her Licht in den Ausstellungsraum, der aufgrund seiner eingeschobenen Lage relativ niedrig gehalten

¹⁸² Bei dem Gemälde auf der Abbildung handelt es sich um *Der kranke Reiter* von 1933. Aus welchem Grund dieses Werk ausgewählt wurde, ist nicht bekannt.

¹⁸³ Das vor dem Umbau zur Trennung von Garderobenbereich und Ausstellungsraum genutzte Element dient nun in umgebauter Form als ein die Architektur unterstreichendes Stilelement.

¹⁸⁴ Über den Aufzug können das Obergeschoss des Haupttraktes wie auch die Büroräume barrierefrei erreicht werden.

¹⁸⁵ Von diesem Raum existieren, da er als Büro genutzt wird, keine Photographien.

ist (Abb. 95). Durch eine unscheinbare weiße Tür am nördlichen Ende des Raumes gelangt der Besucher in das kleinere Treppenhaus, von dem aus er entweder ins Erdgeschoss oder in das Obergeschoss des Haupttraktes gehen kann.

Der Ausstellungssaal des Obergeschosses besteht im Gegensatz zum Erdgeschoss nur aus einem einzigen großen Raum (Abb. 87, 96). Wie auch im Erdgeschoss sind die Wände in Weiß gehalten, mit Ausnahme des Treppenhauskeils, der ebenfalls im Obergeschoss in den Raum ragt, und der angrenzenden Wand des Nussbaumganges, die beide betonsichtig belassen wurden.

Im oberen Stockwerk gibt es keine Fenster in den Wänden, hier gelangt das Licht durch ein großes langgezogenes Oberlicht, das an der Decke durch Lichtleisten ergänzt wird, in den Raum (Abb. 97). Decke und Boden verlaufen wie schon im Nussbaumgang nicht parallel. Da das Obergeschoss nicht in zwei Räume unterteilt wurde, ragt nicht nur der Keil der Haupttreppe in den Raum hinein, sondern auch das zweite Treppenhaus wurde in einer Keilform in den Raum integriert (Abb. 97).

Am südlichen Ende des Raumes befindet sich eine wandhohe grünliche Glasscheibe, die mit Metallstreben durchzogen ist (Abb. 98). Links neben ihr sind der Aufzug sowie der Zugang zum Haupttreppenhaus untergebracht. Durch die eingeschobene Nussbaumbrücke ergibt sich vor diesem Block eine kleine Nische, die mit einer Glasscheibe versehen wurde und durch die eine kleine ungenutzte Ecke der Büroräumlichkeiten zu sehen ist (Abb. 96). Wie auch im Erdgeschoss befindet sich in der angrenzenden Wand zum Nussbaumgang eine Tür, die in dessen Obergeschoss führt.

3.6 Die Brücke

Die Nussbaumbrücke befindet sich am südöstlichen Ende des Gebäudekomplexes. Sie verbindet den Haupttrakt und den Nussbaumgang mit dem Kulturgeschichtlichen Museum (Abb. 99). Durch den Nussbaumgang wird sie in zwei Teile untergliedert (Abb. 57). Ihre südwestliche Ecke ist in den Haupttrakt integriert; da die Brücke etwa zwei Meter über dem Boden schwebt, ragt sie etwa im gleichen Ausmaß über das Hauptgebäude hinaus. Auf der anderen Seite des Nussbaumganges schließt die Brücke an das höhere Kulturgeschichtliche Museum an (Abb. 100). Die Höhe von zwei Metern erlaubt es, unter der Brücke hindurchzugehen und zu den Innenhöfen zu gelangen, die die einzelnen Baukörper in ihrer Mitte bilden.

Die Fassade der Nussbaumbrücke ist mit horizontalen Zinkblechplatten verkleidet, die von parallel verlaufenden, leicht schrägen Streben vertikal unterteilt werden. Über die südliche Fassade erstreckt sich ein schmales langes Fenster, das durch den Nussbaumgang unterbrochen wird (Abb. 99, 100). Auch auf der Nordseite besitzt die Brücke zum Haupttrakt hin ein weiteres schräg-vertikales Fenster, welches sich über zwei Stockwerke erstreckt (Abb. 101). Die Übergänge von der schwebenden Brücke zum historistischen Museumsgebäude wie auch zum Haupttrakt sind sehr unharmonisch, da die kalten Zinkplatten der Brücke auf den warmfarbigen Piesberger Sandstein des Altbaus sowie auf das Eichenholz des neuen Traktes prallen (Abb. 99, 102). Während Libeskind auf der Seite des Haupttraktes die Brücke integrierte, ließ er am Übergang zum Kulturgeschichtlichen Museum einen kleinen Spalt zwischen den Gebäuden frei.

Die Nussbaumbrücke ist in zwei Geschosse unterteilt, deren Aufbau sich von außen nicht ablesen lässt. Im Inneren beherbergt sie zwei Räume im Erdgeschoss und zwei Räume im Obergeschoss (Abb. 73, 87). Betreten wird das Erdgeschoss am südlichen Ende des Nussbaumganges. An der Schnittstelle beider Gebäudeteile gehen vom Nussbaumgang unten wie auch oben je eine Tür nach rechts und eine Tür nach links in die jeweiligen Räume der Nussbaumbrücke ab. Auf der linken Seite befindet sich im Erdgeschoss ein kleiner Ausstellungsraum, durch den das Felix-Nussbaum-Haus zum Kulturgeschichtlichen Museum hin verlassen werden kann (Abb. 103). Wie auch in den Räumen des Haupttraktes sind die Wände in Weiß gehalten, nur die Wand zum Nussbaumgang wurde naturbelassen. Hinter der Tür auf der rechten Seite des Nussbaumganges befindet sich ein größerer Ausstellungsraum (Abb. 104). Durch schlitzzartige Fenster auf wird er mit Licht durchflutet. Der dunkle gegossene Boden entspricht dem der restlichen Gebäudeteile, jedoch hebt sich die Deckenkonstruktion von der der anderen ab: In beiden Räumen des Erdgeschosses sind in verschiedensten eckigen Formen mit spitzen Winkeln Gitter in die Decke eingelassen, durch die das Licht vom oberen Stockwerk in das Erdgeschoss hineinfällt (Abb. 104). Neben den eckigen Aussparungen in der Decke verlaufen auch hier scheinbar ungeordnet Lichtleisten über die Decke.

Am hinteren Ende dieses größeren Raumes befindet sich der Zugang zum Mezzaningeschoss des Haupttraktes, durch den der Besucher gehen muss, um nach einer Durchquerung der Obergeschosse von Haupttrakt und Nussbaumgang in das Obergeschoss der Brücke zu gelangen, denn zwischen den beiden Stockwerken der Brücke gibt es keine direkte Verbindung (Abb. 73, 87). Vom südlichen Ende des Nussbaumganges führen gegenüberliegende Türen in die Räume im Obergeschoss der Nussbaumbrücke (Abb. 87).

Zur Rechten befindet sich ein großer Ausstellungsraum, der in seinen Ausmaßen denen des Erdgeschosses gleicht (Abb. 105). Durch die großen Dachfenster wird er erhellt. Der Gitterrost im Boden sowie Schlitze an den Wänden erlauben es, in das Erdgeschoss der Brücke zu blicken (Abb. 106). Der einzige Unterschied zwischen beiden Geschossen ist, dass es im oberen Raum keinen Zugang zum Haupttrakt gibt.

Durch die Tür auf der linken Seite des Nussbaumganges gelangt der Besucher in den kleineren Raum des Obergeschosses, von wo aus das Felix-Nussbaum-Haus, wie auch im Erdgeschoss, durch eine Tür ins Kulturgeschichtliche Museum verlassen werden kann (Abb. 87). An diesem Punkt des Museums bleibt es dem Museumsbesucher überlassen, ob er über das Felix-Nussbaum-Haus zurück zum Eingang gelangt oder durch das seit 2011 mit dem Eingang verbundene Kulturgeschichtliche Museum.

4. Symbiose von Kunst und Architektur

In der Literatur zum Felix-Nussbaum-Haus in Osnabrück wird des Öfteren auf eine Symbiose von Kunst und Architektur in diesem Museumsbau hingewiesen.¹⁸⁶ Nach der Vorstellung des Gebäudes und der Kunst Felix Nussbaums und des Gebäudes geht es nun darum, herauszuarbeiten, wie diese Symbiose genau definiert ist.

Laut Wörterbuch ist eine Symbiose wie folgt definiert: „[...] ‚Zusammenleben‘ von ungleichen Lebewesen zu gegenseitigem Nutzen [...]“¹⁸⁷. Der Begriff der Symbiose wird vor allem in der Biologie verwendet.¹⁸⁸ Mittlerweile findet der Ausdruck jedoch auch in der Psychologie und anderen Wissenschaften Verwendung und hielt Einzug im umgangssprachlichen Gebrauch, wo er auch dazu genutzt wird, etwas nicht biologisch nachweisbar Lebendiges zu beschreiben, in diesem Fall Architektur und Kunst. Der Grundansatz bleibt jedoch bestehen. Denn die Kunst Felix Nussbaums und die Architektur Daniel Libeskind ziehen aus ihrem Zusammensein im Felix-Nussbaum-Haus einen gegenseitigen Nutzen. Das Museum hätte ohne die Arbeiten Nussbaums keine Existenzberechtigung und die Gemälde benötigen einen Raum, in dem sie betrachtet werden können. Zudem entsteht bei diesem Zusammentreffen beider Gattungen etwas Neues. Sie sind nicht nur voneinander abhängig, sondern harmonieren auch auf eine besondere Art miteinander, die das Felix-Nussbaum-Haus zu einem Gesamtkunstwerk macht.

Die Architektur Libeskind geht in diesem Fall eine Symbiose mit den darin ausgestellten Werken und ihrer Geschichte ein. Daniel Libeskind ließ sich auf die Kunst Felix Nussbaums ein. Er studierte die Werke des Künstlers, setzte sich mit seiner Lebensgeschichte auseinander und übertrug diese Eindrücke auf sein Architekturkonzept. Dies zeigte sich bereits in der genaueren Betrachtung der Entwurfsunterlagen des Künstlers.

Aber neben diesen gewollten Bezügen entstand im Bau etwas Unvorhersehbares. Es stellte sich heraus, dass die Formsprache beider Künstler Parallelen aufweisen, die dieses Gebäude zu etwas Besonderem macht.

¹⁸⁶ Vgl. Rodiek/Jaehner 2011, S. 10; vgl. Kraft 2007, S. 37.

¹⁸⁷ Duden 2006, S. 988.

¹⁸⁸ Das Wort Symbiose setzt sich aus den altgriechischen Bestandteilen συν (zusammen) und βίος (Leben) zusammen. Vgl. Menge 1981, S. 85, 420.

4.1 Das Konzept des Museums ohne Ausgang

Libeskind entwickelte für das Felix-Nussbaum-Haus ein Gesamtkonzept, das die Kunst, die es beherbergt, mit der sie umgebenden Architektur verbindet.¹⁸⁹ Dieses Konzept bezieht sich vor allem auf die Geschichte des in Auschwitz ermordeten Künstlers Felix Nussbaum, die so facettenreich wie auch tragisch ist.¹⁹⁰ Dies ist darauf zurückzuführen, dass Nussbaum in einzigartiger Weise sein Leben mit all seinen Stationen in seinen Bildern festhielt.

Libeskind gliederte die Geschichte Felix Nussbaums in drei Abschnitte: die frühen Jahre bis 1933, die Jahre auf der Flucht bis 1936, und die Jahre vor seinem Tod 1944. Jedem dieser Abschnitte widmete er einen eigenen Gebäudetrakt.¹⁹¹ Wie auch die Lebensabschnitte des Malers sind diese Trakte an Schnittstellen miteinander verbunden (Abb. 57). So wie die Bilder des Künstlers in den verschiedenen Lebensabschnitten andere Emotionen des Malers zeigen und eine jeweils andere Farbigkeit aufweisen, entschied sich Libeskind dazu, den drei Bauelementen ein jeweils individuelles Auftreten in der Art ihres Materials zu verleihen. Zudem wird das Museum auch in chronologischer Reihenfolge durchgangen. Hierbei wird der Besucher immer wieder zwischen einzelnen Ausstellungsräumen durch den Nussbaumgang geleitet. Sein Weg wird also auch in das Gesamtkonzept integriert, indem er in dem Museum die Flucht des Malers mit ihren einzelnen Stationen nicht nur optisch durch die Bilder, sondern auch physisch durch die Führungslinie miterlebt.

Nach dem Betreten des Museums und einem kurzen Einblick in den Nussbaumgang gelangt der Besucher direkt zu seiner ersten Station in den Haupttrakt. Der Haupttrakt (Abb. 88), der die Werke aus frühen Jahren des Künstlers enthalten sollte, ist mit Eichenholz verkleidet.¹⁹² Das organische Material vermittelt Geborgenheit, es umhüllt diesen Lebensabschnitt, in dem Nussbaum noch Vorbilder und Ideale hatte, was die warme Farbe des Holzes unterstreicht. Die Ausrichtung des Haupttraktes auf die Synagoge ist auch aus diesem Grund passend, da Nussbaum in seiner frühen Lebensphase noch genau diese Synagoge besuchte (Abb. 45 a und b).¹⁹³

Der Ausstellungsraum ist groß und hell, trotz der schlitzartigen Fenster des Gebäudeteils. Die Ausnahme bildet die Wand, die an den Nussbaumgang grenzt, welcher außen ebenfalls aus grauem, unverputztem Sichtbeton besteht. Auch die eingeschobenen spitz zulaufenden

¹⁸⁹ Vgl. Al-Taie 2008, S. 61.

¹⁹⁰ Siehe hierzu Kapitel 1 Die Geschichte Felix Nussbaums.

¹⁹¹ Vgl. Rodiek 1998, S. 22.

¹⁹² Vgl. ebd.

¹⁹³ Vgl. Wagner 2009, S. 69.

Wände im Ausstellungsraum sind aus grauem Beton und deuten auf die ersten Einschnitte im Leben des Malers hin (Abb. 91). Das Innere der Räume ist geprägt von Ecken und Kanten, die Wände treffen in uneinheitlichen Winkeln aufeinander. Dies ist ein typisches Stilelement Daniel Libeskind: Spitze Winkel und schräge Ebenen dominieren sein Œuvre. Wie passend scheint es da, dass sich genau diese Elemente auch in vielen der Werke Felix Nussbaums wiederfinden (vgl. Abb. 29).

Im Haupttrakt sind Werke aus diesem Lebensabschnitt Nussbaums ausgestellt, wie beispielsweise *Die beiden Juden* von 1926 (Abb. 14). Das Bild zeigt das Innere der Osnabrücker Synagoge, auf deren ehemaligen Standort dieses Gebäudeteil ausgerichtet ist. Auch Portraits seiner Eltern sowie frühe Selbstportraits und Landschaftsbilder finden sich hier. In frühen Werken wie *Rummelplatz* (Abb. 2) findet sich eine ähnliche hölzerne Farbigkeit, die auch in der Eichenholzverkleidung des Gebäudes aufscheint. Doch wie die betonernen Einschnitte in den Räumen des Haupttraktes gab es auch unter den frühen Werken schon recht düstere Gemälde wie *Das Begräbnis* von 1933 (Abb. 20).¹⁹⁴ Durch die Art, wie Bilder und Geschichte mit der Architektur harmonieren, gehen sie eine Symbiose ein, die zum Teil gewollt, zum Teil durch die Ähnlichkeit der Formsprache beider Künstler zustande kommt.

Der zweite Gebäudeteil, der dem Haupttrakt chronologisch folgt, ist der Nussbaumgang. Er steht für die Flucht und für die ungewisse Zeit nach 1933.¹⁹⁵ Der Nussbaumgang, durch den der Haupttrakt wie auch die Nussbaumbrücke betreten werden, ist fast 50 Meter lang und nur nahezu zwei Meter breit (Abb. 82). Der Sichtbeton, aus dem er konstruiert wurde, wirkt abweisend und kalt. Durch seine extreme Höhe und Länge wirkt der Gang sehr schmal. In ihm herrscht eine große optische Leere. Gerade dies führte zu großer Kritik, was daran liegt, dass die meisten Menschen mit leeren Räumen nicht gut umgehen können. Aber gerade damit spielt Libeskind: Es soll eine Provokation sein.¹⁹⁶ Einzelne Türen ermöglichen dem Besucher die Flucht aus der eingeeengten Situation. In ihm hört man Menschen im Museum über Metallgitter laufen, die an einigen Orten den festen Boden ersetzen. Diese Geräusche sind für den Besucher aber nicht einzuordnen und bereiten Unbehagen. Das Licht, welches durch die Deckenstrahler und durch einen Spalt in der Decke einfällt, hüllt den Gang in ein schummriges, unheilvolles Licht. Libeskind spricht

¹⁹⁴ An dieser Stelle ist darauf hinzuweisen, dass die aufgeführten Werke nicht unbedingt in den nach Libeskind dafür vorgesehenen Gebäudeteilen zu finden sind, sondern je nach Ausstellungskonzept wandern können. Bei der vorliegenden Beschreibung handelt es sich einzig um das vom Architekten erdachte Konzept einer Hängung.

¹⁹⁵ Vgl. Rodiek 1998, S. 22.

¹⁹⁶ Vgl. Libeskind 2004, S. 139.

mit der Architektur die Emotionen des Besuchers an, er möchte, dass sich dieser in das Leben Felix Nussbaums hineinversetzt.

Ursprünglich wollte Libeskind diesen Gang leer lassen.¹⁹⁷ Ähnlich wie in den *Voids* des Jüdischen Museums in Berlin sollte an dieser Stelle die Leere, also das Nichts für sich sprechen. Die Leere des Ganges sollte die Leere symbolisieren, die Felix Nussbaum nach seinem Tod hinterlassen hat. Als Gang der ungemalten Bilder, also der Bilder, die Nussbaum aufgrund seines verfrühten Todes nicht mehr malen konnte, sollte der Gang das emotionale Zentrum des Gebäudes bilden.¹⁹⁸ Dieser Vorschlag stieß auf wenig Anklang, sodass sein späteres Konzept vorsah, hier Bilder zu zeigen, die auf der Flucht entstanden sind.¹⁹⁹ Die auf engstem Raum gefertigten Werke konnten hier vom Besucher so erlebt werden, wie sie auch entstanden, in beengten Verhältnissen aus weniger als zwei Metern Abstand mit einem Gefühl der Beklemmung, die auch Felix Nussbaum in seiner Mansarde in der Rue Archimède in Brüssel empfunden haben muss. Die Enge des Ganges verweist auf die fast unmenschlichen Verhältnisse, in denen Nussbaum zu dieser Zeit arbeitete, und sorgt zusätzlich für die richtige Betrachtungsweise dieser Bilder, also von Nahem.

Der Gang steht jedoch auch für die Ortslosigkeit Nussbaums in dieser Zeit, für die Flucht durch Europa. Die Kälte und Härte dieses Lebensabschnittes spiegelt der kalte Beton wider. Nussbaums Werke aus dieser Zeit sind so vielfältig wie auch die Orte, die er damals durchquerte. Ein Beispiel aus dieser Phase ist die Gouache *Fähre nach Dover* von 1935 (Abb. 26). Nussbaum malte in dieser Zeit oft bewegliche Fahrzeuge wie Schiffe oder Lokomotiven, da sie ihm in seinen Gedanken womöglich zur Flucht verhelfen konnten. Es entstanden jedoch auch touristische Postkartenmotive, auf denen Nussbaum die schönen Seiten seiner Aufenthaltsorte festhielt (Abb. 22). Interessant ist ebenfalls, dass sich in Nussbaums Gemälden häufig dunkle Durchgänge oder Gassen finden, die an die Architektur Libeskinds erinnern.²⁰⁰ Der Besucher durchläuft den schmalen Gang, an dessen Seitenwänden Arbeiten zu sehen sind, die in ihrer Formsprache dem ähneln, was sie in der Realität umgibt. Dieses Motiv könnte sicherlich auch eines von Nussbaum gewesen sein.

Der dritte Teil des Museums ist die mit Zinkblech verkleidete Nussbaumbrücke. Als schwebendes Scharnier verbindet sie den Haupttrakt und den Nussbaumgang mit dem neo-

¹⁹⁷ Vgl. Kraft 2007, S. 35.

¹⁹⁸ Vgl. Kraft 2007, S. 35.

¹⁹⁹ Das ausgearbeitete Konzept der Hängung Daniel Libeskinds wurde vor allem für die Eröffnungsausstellung befolgt. Bis 2011 wurde die Hängung jedoch auch wegen Wechsellausstellungen immer wieder verändert. Zum Umbau 2011 wurde die Hängung wieder neu konzipiert und der Gang ist inzwischen bis auf ein Gemälde leer. Siehe hierzu Kapitel 5.2 Veränderung der Nutzung und der Ausstellungskonzeption.

²⁰⁰ Siehe hierzu Kapitel 4.3 Der Gang und die Einsamkeit.

klassizistischen Altbau (Abb. 99). Dort, wo die Brücke auf der einen Seite in den Haupttrakt integriert ist, ließ Libeskind auf der anderen Seite zum Altbau hin einen Spalt zwischen beiden Gebäuden offen, als wollte er nicht, dass sich Alt und Neu miteinander verbinden oder als würden sie sich gegenseitig abstoßen (Abb. 102). Der Altbau aus Piesberger Sandstein wird zumindest optisch vom Neubau mit seiner Zinkplattenfassade abgegrenzt. Das abweisende Zinkblech steht für die letzten Jahre des Künstlers von 1933 bis zu seinem Tod in Auschwitz.²⁰¹ Es steht außerdem für Nussbaums Identifikationsprobleme und Todesängste in dieser lebensverachtenden, kalten Zeit.²⁰²

Das abweisende Äußere findet sich auch in den Decken- beziehungsweise Bodenkonstruktionen des Gebäudetraktes wieder. Wie Einschnitte sind Öffnungen im Boden zwischen den Geschossen eingelassen, die diese miteinander verbinden, obwohl es keine direkte Verbindung zwischen Erd- und Obergeschoss gibt (Abb. 104). Das obere Stockwerk der Brücke ist teilweise mit Laufgittern am Boden versehen (Abb. 106), was dem Besucher den Einblick in die sich darunter befindenden Ausstellungsräume ermöglicht. Gleichzeitig erzeugt das Laufen über die Gitter ein Geräusch, das im ganzen Museum zu hören ist. Die Ausstellungsräume der Brücke ziehen sich bis in den Altbau hinein, wo sie dann von einer Tür aus Milchglas vom Kulturgeschichtlichen Museum, das sich inhaltlich stark vom Felix-Nussbaum-Haus unterscheidet, getrennt werden.

Der letzte Raum des Nussbaum-Hauses im oberen Stockwerk der Brücke ist eine Art Sackgasse. Hier werden die letzten Bilder des Malers ausgestellt. Die Kunst Nussbaums ist in dieser Zeit nur noch sehr düster und geprägt von seinen negativen Gefühlen. Dies zeigt auch sein Werk *Angst* von 1941, auf dem sich Nussbaum mit seiner Nichte malte (Abb. 107).²⁰³ Am Himmel von einem zu spionieren scheinenden Flugzeug überschattet und von einer einengenden Architektur umgeben, hält Nussbaum mit einem vorahnenden, ängstlich-fassungslosen Blick seine Nichte. In den letzten Jahren seines Lebens schien er schon zu ahnen, was auf ihn zukommen würde. Seine letzten Bilder sind vom Tod geprägt und erscheinen zum Ende hin immer hoffnungsloser zu werden. Mit dem Gemälde *Triumph des Todes* (Abb. 11), dem letzten Werk des Künstlers, endet der Rundgang durch das Museum ohne Ausgang.

Die Architektur der Brücke wirkt nach außen kalt und innen durch die Löcher im Boden zerrissen. Möglicherweise trafen diese Eigenschaften auch auf Felix Nussbaum in seinen letzten Lebensjahren zu, wo er sich selbst wie in seinem Bild *Selbstbildnis mit Judenpass*

²⁰¹ Vgl. Rodiek 1998, S. 22.

²⁰² Vgl. ebd.

²⁰³ Vgl. Kat. Ausst. Felix-Nussbaum-Haus 2007, S. 367.

(Abb. 34) selbstbewusst und unterkühlt nach außen darstellt und zugleich Bilder erschafft wie den *Triumph des Todes* mit seinem Totentanz, der seine innere Hoffnungslosigkeit zum Vorschein bringt (Abb. 11).

Libeskind gliederte die Geschichte Nussbaums in drei Teile und schuf für jeden dieser Teile ein Gebäude, das mit den anderen verbunden ist und mit der Geschichte des Malers in Zusammenhang steht. Die Materialien der einzelnen Gebäudeteile beziehen sich auf die jeweiligen Lebensabschnitte und unterschieden sich voneinander. Zugleich sind sie so gewählt, dass sie sich im Laufe der Zeit einander anpassen: Das Eichenholz wird durch Umwelteinflüsse grau werden, genau wie die Zinkplatten ihren Glanz verlieren werden und ermatten.²⁰⁴ Im Laufe der Zeit wird die Fassade zu einer Einheit, die die so mit der Architektur verkörperten einzelnen Elemente des Lebens Felix Nussbaums äußerlich wieder zusammenfügt.

Aber nicht nur das Gebäude selbst wurde von Libeskind gestaltet, auch die angrenzenden Grünanlagen wurden mit in das Gesamtkonzept integriert. Einzelne Gärten und Gedankenlinien durchziehen das Museumsgrundstück. Für Daniel Libeskind ist vor allem der Ort ein Element von großer Wichtigkeit. So schrieb er selbst: „[...] Die Seele eines Ortes ist etwas Unantastbares, egal ob man nun darüber spricht, wohin ein Mensch gehört oder was ein Gebäude reflektieren soll [...].“²⁰⁵

Libeskind entwickelte im Entwurf ein Konstrukt aus Gedankenlinien, den sogenannten *lines of thought*, die sich in der Umsetzung als gelegte Wege aus Steinplatten über das Museumsgelände ziehen. Diese Linien schneiden das Museumsgelände und verweisen auf die verschiedenen Aufenthaltsorte Felix Nussbaums (Abb. 108). Die Auschwitzlinie, auch Eichenlinie genannt,²⁰⁶ sowie eine weitere Linie, die auf das Gefangenenlager Saint-Cyprien verweist, erschließen sich dem Besucher schon vor dem Betreten des Museumsgebäudes. In Form von breiten Linien, die sich aufgrund ihrer Materialität und Größe vom umliegenden Bodenbelag abheben, kreuzen sie sich direkt vor dem neuen Haupteingang (Abb. 58). Die Linie, die nach Saint-Cyprien weist, beginnt am Rande des Museumsgeländes vor dem Haupteingang und verläuft auf direktem Wege in diesen hinein. Die Auschwitzlinie kreuzt sie vor dem neuen Eingang und verläuft nach rechts zwischen Akzisehaus und Nussbaumgang bis zum Ende des Geländes weiter.²⁰⁷

²⁰⁴ Vgl. Rodiek 1998, S. 22.

²⁰⁵ Libeskind 2004, S. 56.

²⁰⁶ Auf dem Entwurfsplan wurde sie einmal mit der Beschriftung „AUSCHWITZLINIE“ und einmal mit „EICHENLINIE“ eingetragen.

²⁰⁷ Im Vergleich zu den eingezeichneten Linien auf dem Entwurfsplan verlaufen sie heute nicht mehr an exakt den Stellen des Geländes, für die sie vorgesehen waren, da der Bau wegen des Brückenfundes um

Auf der anderen Seite des Museums, zwischen Villa Schlikker und Kulturgeschichtlichem Museum, kreuzen sich zwei weitere Linien, die einzelne Wege zwischen den Gebäuden bilden (Abb. 109). Die Buchenlinie verweist nach Brüssel zur Rue de Archimède, wo Felix Nussbaum und seine Frau bis zu ihrer Deportierung wohnten. Sie verläuft, hervorgehoben durch eine abweichende Setzung der Steine des umliegenden Bodenbelags, vom Heger-Tor-Wall ausgehend zwischen der Villa Schlikker und dem alten Museumsgebäude links am Nussbaumhaus vorbei und endet am hinteren Ende des Grundstückes. Auf dem Entwurfsplan ist diese Linie mit dem Schriftzug „MUSEUM OHNE AUSGANG“ vermerkt als Erinnerung daran, dass Brüssel die letzte selbst gewählte Station des Malers vor seiner Deportation war (Abb. 108). Zwischen dem alten Museumsgebäude und der Villa Schlikker kreuzt die Buchen- die Birkenlinie. Diese weist den Weg Richtung Berlin.²⁰⁸ Sie beginnt neben der Villa Schlikker und kreuzt nach der Buchenlinie den Haupttrakt des Felix-Nussbaum-Hauses, auf dessen Rückseite sie bei den Personalparkplätzen wieder zum Vorschein kommt und am Ende des Geländes ausläuft.²⁰⁹

Diese Linienkonstrukte, die Orte und Geschichte miteinander in Verbindung bringen, wandte Libeskind bereits beim Bau des Jüdischen Museums in Berlin an, weshalb er dieses Projekt auch auf den Namen *Between the lines* taufte.²¹⁰ Der Name entstand aufgrund der Idee Libeskind, Namen und Adressen von deutschen Juden, die im Holocaust umgekommen waren, sowie Namen und Adressen von bekannten Nicht-Juden herauszusuchen, sie in Paaren zusammenzustellen und Linien zwischen ihren ehemaligen Wohnorten zu ziehen. Nachdem er einige Linien auf dem Stadtplan eingezogen hatte, entstand die leicht verzerrte Form eines Davidsterns, welche die Grundform für das Jüdische Museum bilden sollte.²¹¹ Die Arbeit in Berlin wird ihn dazu inspiriert haben, auch in Osnabrück ein Koordinatensystem über den Museumsbau zu legen und diesen auf die Geschichte Felix Nussbaums abzustimmen.

Zu den Linien, die vor allem im Außenbereich des Felix-Nussbaum-Hauses zu sehen sind, hat Daniel Libeskind einzelne kleine Gärten um das Museum herum anlegen lassen.²¹² Sie wurden in Zusammenarbeit mit den Gartenarchitekten Jan Wehberg und Cornelia Müller

ein paar Grad gedreht werden musste.

²⁰⁸ Vgl. Kraft 2007, S. 62.

²⁰⁹ Es ist nicht bekannt, wieso die Linien nach Baumarten benannt wurden. Auf den Entwürfen wurden sie zusätzlich mit Orten und Koordinaten versehen. Vgl. Kraft 2007, S. 63.

²¹⁰ Vgl. Libeskind 1994c (1989), S. 100.

²¹¹ Vgl. Libeskind 2004, S. 109.

²¹² Auch im Inneren des Museums verlaufen auf dem Boden schmale Linien, jedoch war eine genaue Zuordnung dieser aufgrund der Komplexität des Gebäudes nicht möglich.

angelegt und individuell gestaltet.²¹³ Insgesamt sind es drei Gärten, die sich auf dem Gelände befinden und mit ihren Namen auf ihre jeweilige Bedeutung hinweisen. Zwischen Kulturgeschichtlichem Museum, Akzisehaus und dem neuen Eingang befindet sich der „Garten der Erinnerung“ (Abb. 110). Er stellt eine Verbindung zwischen der Natur, der Architektur Libeskind's und der Kunst Nussbaums her. In ihm waren vor dem Umbau 2011 vor allem Sonnenblumen gepflanzt, die sich als Motiv auch immer wieder auf vielen Werken Nussbaums finden (Abb. 69, 111). In dem durch den Bau des neuen Einganges verkleinerten Gartenbereich finden sich heute neben den Sonnenblumen auch den Winter überdauernde pflegeleichtere Büsche mit gelben Blüten (Abb. 110). Im „Garten der Erinnerung“ erinnert dieses Motiv an die Gemälde Felix Nussbaums und dessen Leben, in den Bildern Nussbaums erinnern die Sonnenblumen an eine vergangene Zeit und an die Freiheit der Existenz vor dem Exilleben (Abb. 111). Zudem bilden sie, wie auch in den Bildern Nussbaums (Abb. 112), einen kleinen Hoffnung gebenden Farbkleck vor beziehungsweise hinter der abweisenden Architektur des Museums (Abb. 110).

Zwischen dem Kulturgeschichtlichen Museum und der Villa Schlicker befindet sich auf dem Entwurfsplan der „Garten der Zukunft“. Wohl auch aufgrund der Verschiebung des Gebäudes um ein paar Grad blieb der Platz, an dem der Garten geplant war, bis auf einige Sonnenblumen, die um einen Baum herum gepflanzt wurden, leer (Abb. 54).

Dafür ist der „Traumgarten“ hinter der Villa Schlicker umso großzügiger gestaltet (Abb. 113). Ein kleiner Teich bildet das Zentrum des Gartens. Aneinandergereihte große Natursteine bilden eine kreisförmige Mauer, die den Besuchern als Sitzgelegenheit dienen kann. Verschiedenste Blumen wurden um diesen Teich herum ohne ersichtliche Einheitlichkeit gepflanzt, was eine gewisse Natürlichkeit ausstrahlt.

Zu der Gartengestaltung gehört auch die Dekoration der verschiedenen kleinen Innenhöfe, die das Konstrukt aus Gebäudeteilen des Felix-Nussbaum-Hauses bildet. Jeder dieser Innenhöfe ist individuell gestaltet und verkörpert seine ganz eigene Symbolik.²¹⁴ In dem Innenhof, der dem „Traumgarten“ zugewandt ist und sich im Dreieck zwischen Brücke, Gang und Haupttrakt versteckt, hebt sich aus dem Boden ein Steinkreuz hervor (Abb. 93). Es lädt die Besucher zum geschützten Sitzen und Verweilen ein, zudem markiert es auch das Zentrum des Felix-Nussbaum-Hauses zwischen den drei Bauelementen (Abb. 57).

Der zweite Innenhof befindet sich zwischen dem alten Museumsgebäude und dem Nussbaumgang (Abb. 114). In ihm liegen einzelne Säulenfragmente ineinander verzahnt auf

²¹³ Vgl. Al-Taie 2008, S. 50.

²¹⁴ Vgl. ebd.

dem Boden. Zwischen diesen sprießen junge Birken aus dem Boden. Im dunklen Innenhof versuchen sie nach dem Licht zu streben und sich somit von den Trümmern der Vergangenheit zu distanzieren. Die Fragmente stammen aus dem Zweiten Weltkrieg und gehörten zum Inventar des Kulturgeschichtlichen Museums.²¹⁵ Die Säulenreste stellen einen Bezug zur Stadtgeschichte her. Die Trümmer des Zweiten Weltkrieges verbinden an dieser Stelle Elemente der Vergangenheit Osnabrücks mit dem Schicksal der jüdischen Bevölkerung. Die Birken, die aus den Trümmern emporzuwachsen scheinen, versinnbildlichen die Geschichte der Juden, die nach dem Zweiten Weltkrieg wieder der Zukunft entgegenblicken können. An diesem Platz vereinigen sich Elemente der Zukunft, Vergangenheit und Gegenwart zu einer Gedenkstätte des Holocaustes. Das Motiv der zerbrochenen Säulen ist einem Werk Felix Nussbaums entnommen.²¹⁶ Nussbaum griff bei einigen seiner Arbeiten auf das Thema ruinöser antiker Architektur zurück, vor allem in Werken, die mit Bedrohung oder Verfolgung in Zusammenhang stehen. In dem Gemälde *Schwarzer Pudel* aus dem Jahr 1932 (Abb. 115) steht ein schwarzer Pudel auf zertrümmerten Säulenelementen. Hinter der zum Teil zerfallenen Mauer ragen drei gelbe Sonnenblumen hervor. Die Deutung des Hundes ist bis heute ungeklärt.²¹⁷

Die Gartenarchitekten übernahmen aus diesem Werk Nussbaums vor allem die formalen Aspekte des Bildes und setzten sie in Realität um. Nicht nur die Säulen finden sich auf dem Gemälde wieder, sondern auch die Sonnenblumen hinter der Mauer. Der Blick aus dem Innenhof heraus Richtung Lotter Straße offenbart die Sicht auf den Gang des neuen Eingangsbereiches, durch dessen Glaswände die dahinter gepflanzten Sonnenblumen zu sehen sind. Es wurden mit Absicht Motive aus Gemälden des Künstlers entnommen, um eine Verbindung zwischen der Gestaltung des Innenhofes und dem Felix-Nussbaum-Haus herzustellen. An dieser Stelle ist es keine zufällige Übereinstimmung der Formen von Kunst und Architektur, sondern eine gewollte Symbiose, die sich übergangslos in das Gesamtkonzept integriert.²¹⁸

Bei diesem Museum sind es nicht nur die Kunst, die Geschichte und die Architektur, die miteinander arbeiten. Der vierte Faktor, den Libeskind in sein Konzept miteinbezogen hat, ist der Museumsbesucher selbst und seine Emotionen, die er beim Durchschreiten des Museums empfindet. Libeskind versucht, diese durch verschiedene Details zu wecken. Er spielt mit der Enge und den leeren Räumen im Nussbaumgang und im Vertikalen Museum.

²¹⁵ Vgl. Al-Taie 2008, S. 50.

²¹⁶ Vgl. ebd.

²¹⁷ Vgl. Kat. Ausst. Felix-Nussbaum-Haus 2007, S. 142.

²¹⁸ Vgl. Al-Taie 2008, S. 50.

Es wird auch mit Geräuschen gearbeitet, die entstehen, wenn Besucher über die Gitterplatten des Museums gehen oder wenn sich Türen mit einem leisen Klicken hinter dem Besucher schließen. Zudem sind alle Türen in diesem Gebäude geschlossen und schwer zu öffnen; der Besucher weiß nie, durch welche Tür er gehen muss und wohin er dadurch gelangt. Durch das eingeschobene Mezzaningeschoss und die schrägen Böden und Decken verliert er die Orientierung im Gebäude.

Es ist anzunehmen, dass der Architekt versucht, diejenigen Gefühle, die Felix Nussbaum in seinen letzten Jahren empfunden haben muss, auf die Besucher zu übertragen. Zusätzlich gehen die Bilder Nussbaums und die Museumsarchitektur eine Harmonie ein, die vermutlich auf viele zufällige Gemeinsamkeiten beider Künstler zurückzuführen ist. Somit umfasst das Konzept Daniel Libeskind nicht nur die Geschichte Nussbaums und die Architektur, sondern integriert auch die Museumsbesucher mit ihren physischen und psychischen Empfindungen.

4.2 Die Integration des neuen Eingangsbereiches in das Gesamtkonzept

Der neue Eingangsbereich wurde nachträglich zu dem bestehenden Bau hinzugefügt und 2011 fertiggestellt.²¹⁹ Durch den Fund der alten Ravelinbrücke beim Bau des Museums entstanden finanzielle Engpässe, die dazu führten, dass an Räumlichkeiten für Besprechungen, Cafeteria und Garderobe gespart wurde. Es war jedoch von vornherein geplant, dass es einen Anbau mit Platz dafür geben wird. Dies sollte jedoch fast zehn Jahre dauern. Neben der Aufgabe, mehr Raum zu schaffen, sollte der Eingang auch das Felix-Nussbaum-Haus zur Stadt hin öffnen: Der Bau sollte zur Stadtseite hin sichtbar gemacht werden, da er vorher zwischen den großen Bäumen kaum zu erahnen war. Der neue Eingang wurde vom Studio Libeskind in Zürich entworfen und betreut, wobei sich Daniel Libeskind persönlich mit einigen Problemlösungen auseinandersetzte.²²⁰

Die Fassade des Neubaus ist schwarz verputzt worden. Schwarzen Metallschienen und Fensterkonstruktionen, die eine Assoziation von Aufgerissenheit implizieren, überziehen die Fassade (Abb. 58). Dies spiegelt die Bedeutung des Anbaus wider als Öffnung nach außen, als Eingang. Die spezielle Fensterform wie auch das Oberflächenmaterial finden sich nicht in den älteren Gebäudeteilen, sodass sich der neue Eingang auf den ersten Blick

²¹⁹ Vgl. Rodiek/Jaehner 2011, S. 12.

²²⁰ Gespräch mit Inge Jaehner vom 22.08.2012, Felix-Nussbaum-Haus Osnabrück.

massiv in Form und Aufbau von ihnen unterscheidet. Dies ist sicherlich auch einer Weiterentwicklung des Architekten seit der Fertigstellung seines ersten Museums 1994 zuzuschreiben. Das Felix-Nussbaum-Haus eignet sich somit als vorzügliches Anschauungsobjekt, um über die Weiterentwicklung Libeskind's zu sprechen. Jedoch soll an dieser Stelle erst einmal darauf eingegangen werden, wo die Inspirationsquellen für dieses neue Gebäudeteil lagen.

Die Fensterformen des neuen Einganges entstanden durch Projektionen, die im Modell des Felix-Nussbaum-Hauses auf den neuen Anbau geworfen wurde. Libeskind macht so Spuren sichtbar, die von der Vergangenheit in die Gegenwart führen. Hiermit verfolgt er ein Konzept, das er schon in den *lines of thought* anwandte.²²¹ In der Form eines abgesprengten Dreiecks vom nördlichen Ende des Haupttraktes ist der Eingang an das Kulturgeschichtliche Museum angesetzt und verbindet architektonisch beide Bauteile (Abb. 57).²²² Somit findet sich ein Teil des älteren Gebäudes versteckt im neuen Anbau wieder und schafft trotz der offensichtlichen Unterschiede der Gebäudeteile eine imaginäre Verbindung zwischen ihnen.

Der Eingang enthält, im Gegensatz zu den übrigen Gebäuden, keine Bilder und beherbergt somit auch keinen Aspekt in der Geschichte Felix Nussbaums. Jedoch ist es bei Libeskind sehr unwahrscheinlich, dass dem Gebäudeteil mit seinen expressiven Formen keine tiefere Bedeutung innewohnt. Eine genauere Analyse des neuen Einganges könnte diese tieferen Bedeutungsebenen möglicherweise offenbaren. Das Leben Felix Nussbaums floss bereits in die drei älteren Teile des Felix-Nussbaum-Hauses ein, indem chronologisch die Biographie des Malers in der Architektur thematisiert wurde. Es liegt daher nahe, dass sich auch die Formsprache des Eingangsbereiches auf einen Aspekt der Arbeit und des Lebens des Künstlers bezieht. Beim Betrachten des Œuvres von Felix Nussbaum fällt auf, dass ein Gesichtspunkt in der Architektur Libeskind's großteils unberücksichtigt bleibt. Nussbaum wie auch Libeskind drücken sich gerne in Rätseln aus. Sie wollen durch eine verschlüsselte Syntax verstanden werden. In Nussbaums Werken findet man Hinweise, Ziffern oder auch wiederkehrende Anordnungen gleicher Gegenstände, welche auf bestimmte Zahlen verweisen.²²³ Während bei einigen Zahlenfolgen bekannt ist, dass sich Nussbaum mit ihnen auf Passagen aus dem Alten Testament bezieht, gibt es auch Rätsel, die bis heute verschlüsselt geblieben sind.

Im Gemälde *Selbstbildnis in surrealer Landschaft* von 1939 stellt sich Nussbaum selbst dar

²²¹ Vgl. Rodiek/Jaehner 2011, S. 13.

²²² Vgl. ebd., S. 12.

²²³ Vgl. Kat. Ausst. Felix-Nussbaum-Haus 2007, S. 284.

mit Zahlen auf Stirn und Schläfe (Abb. 28).²²⁴ Auf der Suche nach einem neuen Aspekt, der Libeskind möglicherweise bei dem Entwurf für den neuen Eingang beeinflusste, bietet sich dieses rätselhafte Bild an, welches farblich wie auch formal eine gewisse Ähnlichkeit mit dem neuen Eingangsbereich aufweist. Nicht nur, dass dieses Gemälde einzelne Motive aus früheren Arbeiten Nussbaums aufweist,²²⁵ wie auch der Eingang nachträglich angebaut wurde und sich auf die vorherigen Elemente bezieht,²²⁶ es gibt auch einige formale Parallelen zwischen dem Gemälde und dem neuen Bauteil. Die sich überkreuzenden Streben der aus dem Lot geratenen Strommasten des Bildes (Abb. 28) finden sich in den dünnen Stahlstreben der gläsernen Galerie (Abb. 64) wieder. Die schiefen Mauerelemente unter den Masten erinnern an die Reste der wiedergefundenen Ravelinbrücke, über die die Galerie des neuen Einganges verläuft. Und so, wie das mattschwarze quadratische Element auf die helle Steinmauer im Bild trifft, so trifft der dunkel verputzte Anbau auf den Piesberger Sandstein des Kulturgeschichtlichen Museums (Abb. 58). Auch die scheinbar im Boden versinkende Eingangstür ist eine Konstruktion, die in der Form auch in Bildern Nussbaums zu finden sein könnte. Das generelle Kompositionselement des Gemäldes aus schiefen Wänden, die in spitzen Winkeln aufeinandertreffen und asymmetrische Formen bilden, findet sich im Aufbau des neuen Einganges wieder. Wie das Bild für einen neuen Aspekt im Werk Felix Nussbaums steht und für die ungelösten Rätsel, die der Künstler hinterließ, so steht der Eingang für etwas Neues, das wie alle Bauwerke Libeskinds nie ganz entschlüsselt werden wird. Wie im Gemälde Nussbaums wurde aus Formen und Gedankenlinien des alten Gebäudes ein neues erschaffen.

Es ist mit nicht zu beweisen, dass sich Libeskind tatsächlich an diesem Werk orientierte, es ist sogar recht unwahrscheinlich, jedoch sind gewisse Formparallelen nicht von der Hand zu weisen. Genau wie auch bei den anderen Teilen des Museums gibt es immer wieder auffallende kleine Parallelen in Kunst und Architektur, die in ihrer Summe in diesem Bau zu einer Symbiose der beiden Gattungen führt.

4.3 Der Gang und die Einsamkeit

Das wohl zentralste Element des Felix-Nussbaum-Hauses ist der schmale, das Museums-
gelände durchscheidende Nussbaumgang (Abb. 82). Er verläuft vom Eingang aus in einer

²²⁴ Vgl. Kat. Ausst. Felix-Nussbaum-Haus 2007, S. 284.

²²⁵ Vgl. ebd., S. 283.

²²⁶ Vgl. Rodiek/Jaehner 2011, S. 13.

leichten Schräge nach oben. Der Boden ist nicht nur aufsteigend, sondern zudem auch uneben, weshalb auch Decke und Wände ungerade wirken. Einzelne Lichtstrahlen scheinen durch eine schmale Spalte an der Decke. An beiden Enden ist der Gang von schweren Stahltüren verschlossen.

Dieser Teil des Museums steht wie schon erwähnt für die Zeit der Flucht Nussbaums.²²⁷ In dieser Zeit malte er seine Gemälde aufgrund der Situation in seinem Versteck auf sehr beengtem Raum. Bei der Ausstellung dieser Werke im schmalen Nussbaumgang wird erreicht, dass die Gemälde in dem Abstand betrachtet werden müssen, in dem sie auch entstanden.²²⁸ Dadurch, dass der Gang innen wie außen aus kahlen Betonplatten gestaltet ist, fungieren die an den Wänden hängenden Bilder als Fenster zur Außenwelt. Je nach Hängung verstärkt sich die Orientierungslosigkeit des Besuchers im Raum durch das Betrachten der Werke mit ihren zum Teil schiefen Ebenen und spitzen Winkeln zusätzlich (vgl. z. B. Abb. 28) und Traurigkeit oder Beklemmung stürzen beim Betrachten der zum Teil sehr verstörenden Motive auf den Museumsgast ein.

Libeskind zielt mit dieser Architektur auf das Unbehagen des Besuchers ab, welches dieser beim Durchschreiten eines solchen Raumes erfährt. Er spielt mit dem *horror vacui* und der Klaustrophobie, die Menschen in zu engen Räumen empfinden.²²⁹ Gleichzeitig löst der lange Gang einen intuitiven Fluchtinstinkt beim Besucher aus.²³⁰

Dieser Gang ist ein ganz typisches Element im Formvokabular Daniel Libeskinds. Schon im parallel zum Felix-Nussbaum-Haus entstandenen Jüdischen Museum in Berlin ließ der Architekt Beton in ähnlicher Weise verarbeiten und schuf in Berlin die sogenannten *Voids*, die Leerräume, die unter anderem für das Nichts stehen, das die Shoah hinterlassen hat.²³¹

Umso interessanter ist unter diesem Aspekt die Betrachtung des Gemäldes *Einsamkeit* aus dem Jahr 1942 von Felix Nussbaum (Abb. 33). Hier wird der Betrachter optisch durch die Architektur im Hintergrund in das Zentrum des Bildes hineingezogen. Der Gang hinter der Person im Zentrum entwickelt eine ähnliche Dynamik wie der Nussbaumgang im Museum (Abb. 82). Ein häufiges Motiv bei Nussbaums Werken sind spitze, nach vorn oder hinten in das Bild reichende Mauerkanten, die dem Werk eine bedrohliche, unruhige Dynamik verleihen. Das Gemälde *Einsamkeit* beschäftigt sich mit der Flucht Nussbaums und den

²²⁷ Vgl. Rodiek 1998, S. 22.

²²⁸ Vgl. Jodidio 1999, S. 315.

²²⁹ Vgl. Rodiek 1998, S. 22.

²³⁰ Die Tatsache, dass die schwere Eingangstür sich nur automatisch öffnet und auch automatisch mit einem leisen Klicken wieder verschließt, trägt sicherlich zum Unbehagen des Besuchers bei. Zudem öffnet sich die Tür von innen nicht automatisch und lässt sich auch nur durch die Betätigung eines Schalters öffnen.

²³¹ Vgl. Kraft 2007, S. 109.

damit zusammenhängenden Problemen eines verfolgten jüdischen Malers während der Zeit des Nationalsozialismus. Die Person im Vordergrund flieht nicht durch den schmalen Gang, sondern kommt dem Betrachter geistesabwesend entgegen. Die Gliederpuppe mit Sprachrohr im Hintergrund versucht, so scheint es auf den ersten Blick, ihn noch zurückzurufen, doch dafür ist es wohl schon zu spät. Die Person ist nur noch körperlich anwesend, ein Seelenloser. Bei genauerer Betrachtung fällt auf, dass die Gliederpuppe im Hintergrund gar nicht sprechen kann, da sie zwar ein Sprachrohr besitzt, ihr jedoch der Mund und somit die Stimme zum Rufen fehlt. Es ist eine verzweifelte Situation zu sehen, mit der Nussbaums seine aussichtslose Lage an diesem speziellen Punkt seines Lebens auf die Leinwand bringt: Der jüdischen Bevölkerung wurde ihr Stimmrecht genommen und diejenigen, die noch sprechen, könnten die anderen, die schon aufgegeben haben, nicht mehr retten. So werden sie zu Schatten ihrer selbst und fügen sich in ihr grausames Schicksal.

Obwohl der Nussbaumgang der typischen Architektursprache Libeskind entspricht und an dieser Stelle sicherlich weniger von der Formsprache Nussbaums inspiriert wurde, ist eine Ähnlichkeit der Architektur Libeskind und der Formsprache des Gemäldes *Einsamkeit* von Felix Nussbaum nicht von der Hand zu weisen. Das Ölbild ist zwar im Gegensatz zum Nussbaumgang in warmen Holztönen gehalten, doch sind es vor allem die Formen der das Bild gliedernden Architektur, die an den Nussbaumgang des Museums erinnern. Neben dem zulaufenden Gang, der kein Ende zu haben scheint, finden sich die durchgezogenen Linien zwischen den Holzelementen, die auf einen Fluchtpunkt am anderen Ende des Ganges zulaufen, im Nussbaumgang in den Fugen zwischen den Betonelementen wieder. Eine weitere Gemeinsamkeit stellt die Tatsache dar, dass bei Libeskind wie auch bei Nussbaum der direkte Ausweg am Ende des Weges fehlt. Auf dem Gemälde tut sich auf der linken Seite eine Öffnung auf. Dies ist auch im Museum der Fall, da der Gang nur seitlich durch Türen zu verlassen werden kann. Beim Verlassen des Ganges durch eine dieser Türen offenbart sich dem Besucher ein ähnliches Bild von aus dem Lot geratenen Räumen, wie es auch auf dem Gemälde der Fall ist. In *Einsamkeit* sind es schiefe Holzelemente, die der Schwerkraft trotzen, indem sie nur von einer kleinen Holzlatte in Position gehalten werden. Im Museum erblickt der Gast beim Öffnen der ersten Tür auf der rechten Seite den Innenraum des Nussbaumtraktes, der von spitz zulaufenden, eingezogenen Keilen dominiert wird und nicht weniger aus dem Lot geraten scheint als der Ausweg in dem Gemälde (Abb. 91).

An diesem Beispiel wird deutlich, wie ähnlich Architekt und Künstler im Ausdruck sind.

Es lässt sich erahnen, wie eine Symbiose in diesem Museum entstehen konnte. Das Felix-Nussbaum-Haus wirkt wie ein real gewordenes Element aus einem Gemälde des jüdischen Malers. Diese Architektur ist nicht nur auf das Leben und Werk des Malers abgestimmt, sie bildet mit den darin ausgestellten Werken ein Gesamtkunstwerk.²³²

4.4 Das Element der Mauer bei Nussbaum und Libeskind

Mauern sind Elemente, die für jeden Bau benötigt werden. Sie sind somit nichts Außergewöhnliches und somit auch oft nicht explizit erwähnenswert bei der Beschreibung einer Architektur. Doch im Falle des Felix-Nussbaum-Hauses ist die Mauer unter einem gesonderten Stellenwert zu betrachten, dies vor allem deshalb, da sich auch die Mauern im Felix-Nussbaum-Haus von anderen, genormten Mauern unterscheiden. Sie sind oft schief oder laufen in spitzen Winkeln aufeinander. Sie bilden Sackgassen oder verbergen hinter ihrer Oberflächenstruktur eine tieferliegende Bedeutung. Interessant ist die genauere Betrachtung dieser Bauteile auch, da das Motiv der Mauer in vielen Gemälden Nussbaums eine ähnliche Rolle zu tragen hat wie die real gewordenen Mauern des Museums. Das Element der Mauern ist bei Nussbaum ein immer wieder erscheinendes Motiv: Oft sind die dargestellten Figuren von einer Mauerarchitektur umgeben und beenzt oder diese bildet eine Sichtbarriere, die mit einer Leiter überwunden werden möchte (Abb. 28). In einigen Werken bilden sie zudem enge Gassen (Abb. 33).²³³

Schon 1928, in dem Werk *Landbriefträger*, bildet eine weiße Mauer den Bildhintergrund für einen Briefträger (Abb. 116). Die Leiter, die von der anderen Seite an der Mauer lehnt, verrät, dass sich hinter ihr etwas befinden muss und zieht so das Interesse auf das nicht im Bild Dargestellte. Ähnliches findet sich unter anderen in den Werken *Liebespaar*, *Tanz an der Mauer*, *Der Pessimist*, *Mauer in Rom* (Abb. 19), *Baum hinter der Mauer*, *Der kranke Reiter*, *Komisches Konzert* (Abb. 112), *Klagende Frauen*, *Die Verdammtten* (Abb. 35), *Selbstbildnis mit Apfelblüte* (Abb. 7), und *Friedhofsbank* (Abb. 24). Auf all diesen Gemälden steht entweder die Mauer im Vordergrund des Bildes oder sie bildet eine Art Leinwand für die auf dem Bild dargestellten Geschehnisse.

Auch in dem wohl bekanntesten Werk *Selbstbildnis mit Judenpass* (Abb. 34) stellt sich Nussbaum selbst von hohen Mauern umgeben dar. Wenn sie bei den genannten Werken

²³² Das Werk *Einsamkeit* hängt zum jetzigen Zeitpunkt im Jüdischen Museum in Berlin und harmoniert auch dort hervorragend mit der es umgebenden Architektur.

²³³ Gespräch mit Inge Jaehner vom 22.08.2012, Felix-Nussbaum-Haus Osnabrück.

noch als architektonische Rahmung dienen, sind sie in diesem Gemälde als Symbol für Bedrohung, Ausweglosigkeit und Zerstörung zu verstehen.

In anderen Arbeiten wie *Die trostlose Straße, Einsamkeit* (Abb. 33), *Selbstbildnis pfeifend* oder *Jaqui auf der Straße* bilden die Mauern enge endlose oder uneinsehbare Gassen. Diese engen Gassen finden sich in der Architektur Libeskind in Form des Nussbaumbanges wieder.²³⁴ Des Weiteren findet sich die Mauer oft als zerstörtes Motiv auf Überblickswerken wie *Selbstbildnis in surrealer Landschaft* (Abb. 28) und *Triumph des Todes* (Abb. 11). In diesen Arbeiten fasst Nussbaum einzelne Elemente, die sich immer wieder in seinem Werken finden, zu einem Ganzen zusammen: Im *Selbstbildnis* wurden Einzelteile anderer Gemälde zu einem neuen Ganzen zusammengefügt, während im *Triumph des Todes* alle immer wieder dargestellten Motive zerstört wiedergegeben sind.²³⁵

Das Motiv der Mauer ist also ein Element, das sich durch das Gesamtwerk des Malers zieht und bei jeder emotionalen Situation, die in dem Bild geschildert wurde, eine Rolle zugewiesen bekommt. Sie rahmt das eigentlich Dargestellte oder fungiert als Element mit Interpretationsanspruch. Sie verbirgt etwas oder bildet, zum Beispiel vor einem farbigen Horizont, ein Barriereelement, das die dargestellte Person von der vermeintlichen Freiheit trennt. Doch erst durch die Mauer wird der Horizont im Hintergrund zu einem Symbol der Freiheit. Es ist also die Wechselbeziehung der Mauer mit anderen dargestellten Motiven, die sie erst in den Vordergrund treten lässt.

In anderen Bildern verbirgt sie etwas Grausames, wie auf dem Bild *Tanz an der Mauer*, (Abb. 117), wo über ihr einzelne Galgen mit leblosen Körpern herausragen. Gleichzeitig fungiert sie auch als Trennung zwischen zwei parallelen Erzählsträngen einer Geschichte. Zudem nutzt Nussbaum das Element auch als Leinwand auf der Leinwand, indem er die dargestellten Mauern mit kleinen Kritzeleien versieht.

Vermutlich ist dieses Motiv gerade deswegen so interessant für Nussbaum gewesen, weil eine Mauer auf so vielen Bedeutungsebenen interpretiert werden kann, auch wenn sie eigentlich ein unspektakuläres Motiv ist.

Für Daniel Libeskind spielt die Mauer an sich ebenfalls eine gewichtige Rolle. Dies zeigt sich unter anderem in der Wahl des Titels für seine Ausstellung in Rotterdam 1997, „Beyond the Wall.“ Hierbei handelte es sich um eine Retrospektive seiner Zeichnungen und Entwurfsmodelle.²³⁶ In einer von ihm erschaffenen Ausstellungsarchitektur, die aus schiefen, ineinander verzahnten, verzinkten Wandelementen bestand und der Schwerkraft

²³⁴ Siehe hierzu Kapitel 4.3 Der Gang und die Einsamkeit.

²³⁵ Vgl. Kat. Ausst. Felix-Nussbaum-Haus 2007, S. 464.

²³⁶ Vgl. Libeskind 2001a, S. 30.

zu trotzen schien, stellte er seine Zeichnungen den Gebäudemodellen gegenüber (Abb. 118). So konfrontierte er die ersten Gedanken zu einem Projekt mit dem fertigen Bau. Diese Ausstellung sollte dazu beitragen, dem Besucher den Entstehungsweg eines Bauwerkes von Daniel Libeskind nahezubringen. Der Besucher musste, um das Dargestellte zu verstehen oder den zweiten Teil eines Projektes zu sehen, hinter Mauern blicken oder um die Ecke gehen. Dies ist der reale Weg, der vom Besucher auf ähnliche Art begangen werden muss wie der imaginäre, denn auch Libeskind's Ideen sind oft um die Ecke gedacht.²³⁷

„Beyond the Wall“ steht für die Arbeitsweise des Architekten. Es geht ihm darum, über die Mauer hinauszuschauen und das Unsichtbare in den Vordergrund zu stellen. Vor allem in Bezug auf das Felix-Nussbaum-Haus ist dieser Leitspruch sehr interessant, da die Mauer ja auch bei Nussbaum eine große Rolle spielt. Als Objekt des Unüberwindbaren verweist sie auf das Dahinterliegende.

Die Mauern in den Bildern Felix Nussbaums finden sich in Realität umgesetzt im Felix-Nussbaum-Haus wieder. So sind es im Museum Sackgassen (Abb. 82), die sich bilden, und Mauern, die sich in den Blick schieben (Abb. 89).²³⁸ Wie auch in den Gemälden haben die Mauern in der Architektur des Felix-Nussbaum-Hauses die verschiedensten Aufgaben: Zum einen bilden sie eine Leinwand für die Werke des Malers, zum anderen werden sie von Libeskind durch ihre speziellen Formen genutzt, eine emotionale Reaktion des Besuchers zu provozieren. An einigen Stellen lassen die Mauern den Blick durch ein Fenster zu, an anderen wieder versperren sie dem Besucher den Ausgang. Hinter manchen lässt sich der grüne Garten erahnen, andere spitz zulaufende wirken dagegen sehr bedrohlich und beängstigend (Abb. 90).

An dieser Stelle findet sich mit der „Mauer“ ein weiterer Schnittpunkt in der Gedankenwelt des Malers und des Architekten, die beide die Wichtigkeit und Interpretationsmöglichkeiten dieses Bauelementes für sich entdeckt und ihr einen sehr hohen Stellenwert zugeordnet haben. Daniel Libeskind hat seinen Stil nicht erst mit Kenntnis von Felix Nussbaums Œuvre entwickelt, daher ist es interessant zu sehen, welche Parallelen die beiden Künstler in ihren Arbeiten aufweisen, und wie dies dazu beiträgt, eine Einheit zwischen dem Museum und der darin ausgestellten Kunst zu schaffen. So scheint es dem Besucher oft, als würde er sich während des Herumirrens im Museum tatsächlich in einem Gemälde Nussbaums befinden.

²³⁷ Vgl. Libeskind 2001a, S. 30.

²³⁸ Vgl. Holfelder 2010, Track 2, Min 6:20–7:00.

4.5 Das Faltbuch in der Architektur

Auf dem Entwurfsmodell für das Felix-Nussbaum-Haus (Abb. 46) befindet sich auf dem Boden, zwischen Nussbaumgang und dem alten Museum, die Schwarzweißkopie eines Werkes von Felix Nussbaum.²³⁹ Hierbei handelt es sich um das Werk *Faltbuch* aus dem Jahr 1933 (Abb. 47). Wie schon in den Entwurfsplänen stellt Libeskind hier über die Integration einzelner Gemälde Nussbaums eine Verbindung zwischen seiner Architektur und dem Leben des verstorbenen Künstlers her.²⁴⁰

Auf dem Bild Nussbaums sind mehrere gefaltete Blätter Papier zu sehen, die durch die Faltung genügend Stabilität aufbringen, um senkrecht auf dem Boden stehen zu können. Um das Faltbuch herum windet sich ein Gebetsriemen. Der Hintergrund ist schlicht gehalten und gliedert sich farblich unterschieden in Boden und Wand, wobei sich der dunkle Boden und die braune Wand von dem dargestellten Faltbuch abheben, ohne eine optische Disharmonie zu provozieren. Die Falze der Blätter bilden spitze Winkel. Die hinteren Seiten fallen aus dem festen Stand heraus und werden durch die gefaltete Konstruktion in ihrer instabilen Lage gehalten. Die Gebetsriemen scheinen die Konstruktion zu festigen. Als Symbol des Glaubens halten sie das, was eigentlich nicht von allein existieren kann, am Leben.

Al-Taie befasste sich für ihre Publikation „Daniel Libeskind. Metaphern jüdischer Identität im Post-Shoah-Zeitalter“ ebenfalls mit dem Buch und der Schrift im Werk Daniel Libeskinds und vertritt dort den Standpunkt, dass sich der gesamte Aufbau des Museumskomplexes auf die Form dieses Faltbuches bezieht.²⁴¹ Eine Gegenüberstellung des Museumsgebäudes mit dem Gemälde Nussbaums unterstützt diese Annahme. Es sind vor allem die spitzen Winkel, die sich in beiden Arbeiten wiederfinden: Wie die Seiten des Faltbuches treffen die einzelnen Elemente des Museums spitz aufeinander (Abb. 99). Auch die Konstruktion Libeskinds scheint der Schwerkraft zu trotzen. Dieser Eindruck entsteht vor allem bei der genaueren Betrachtung der Nussbaumbrücke, die schwebend den Nussbaumgang, den Haupttrakt und das alte Museumsgebäude miteinander verbindet. Die Art, wie der Nussbaumgang durch einen Fußweg durchschnitten wird und sich in zwei Bereiche – den

²³⁹ An dieser durch das Bild markierten Stelle sollte ursprünglich ein freier Platz entstehen. Er sollte nach Kraft für einen weiteren nicht realisierten Baukörper stehen, der die nicht mehr geschaffenen Werke Nussbaums symbolisieren sollte. Aufgrund des Brückenfundes während der Bauarbeiten Museum konnte dieser Platz jedoch nicht realisiert werden, da nun quer über ihm der Eingangsbereich verläuft. Vgl. Kraft 2007, S. 58.

²⁴⁰ Vgl. Al-Taie 2008, S. 141.

²⁴¹ Vgl. ebd.

Gang und das Vertikale Museum – teilt und wie er an seinem anderen Ende selbst in die Nussbaumbrücke einschneidet, erinnert an den Aufbau des Faltbuches mit seinen ineinandergreifenden Seiten (Abb. 57). Anstelle der Gebetsriemen auf Nussbaums Gemälde sind es im Museumsbau die sich wie Bänder über den Komplex ziehenden Fenster mit ihren abstrakten Formen, die die Museumsfassade umfassen.

Aus dem Vergleich lässt sich eine gewisse Ähnlichkeit in der Formsprache beider Künstler ablesen. Es ist anzunehmen, dass gerade dieses Gemälde Nussbaums Libeskind besonders ansprach, da es das Buch als Metapher für etwas Größeres in den Vordergrund stellt. Das Buch und die Schrift sind Elemente, die Libeskind immer wieder in seine Arbeiten einfließen lässt. Bei seinem Biennale-Beitrag 1985 stellte er drei Maschinen vor: die Lese-Maschine, die Gedächtnis-Maschine und die Schreib-Maschine. Er kommentierte diese mit dem selbst verfasstem Text „Drei Lektionen in Architektur“.²⁴² Mit ihnen verbindet er erstmals Architektur mit dem Lesen, Schreiben und dem dafür notwendigen Gedächtnis.²⁴³ Auch bei seinem Entwurf *City Edge* für Wohn- und Gemeindebauten am ehemaligen Potsdamer Güterbahnhof fand das geschriebene Wort auf dem Entwurfsmodell einen Platz (Abb. 49).²⁴⁴ Hier verwendete Libeskind Originalzeichnungen und Blätter aus einem Architekturbuch des 18. Jahrhunderts, um das Modell in Worte zu hüllen.

Im Felix-Nussbaum-Haus wird die Thematik des Buches zum ersten Mal in eine Architektur umgesetzt. Dieses Motiv wird Libeskind immer weiterentwickeln. Das Buch und die Schrift werden sich in verschiedenen Umsetzungen wie im Dansk Jødisk Museum in Kopenhagen, bei dem sich Libeskind im Entwurfskonzept auf hebräische Buchstaben bezieht, immer wieder finden.²⁴⁵

Das *Faltbuch* entstand während Nussbaums Zeit in der Villa Massimo, also in einer Zeit des Umbruchs. Es zeigten sich erste Anzeichen, dass Nussbaum aufgrund der politischen Lage die Rückkehr nach Deutschland verwehrt bleiben würde. Zudem musste er erfahren, dass fast sein gesamtes Frühwerk in seiner Wohnung in Berlin durch einen Brandanschlag zerstört worden war.²⁴⁶ Das Faltbuch ist neben der Schriftrolle ein typisch jüdischer Buchtyp, der weit verbreitet ist.²⁴⁷ Der Gebetsriemen verweist auf eine liturgische Schrift,

²⁴² Vgl. Libeskind 1994a (1985), S.36–40.

²⁴³ Mit den drei Maschinen bezieht sich Libeskind laut Wagner auf die Planstadt Palmanova, die von dem Architekten Vincenzo Scamozzi entworfen und 1593 gegründet wurde; vgl. Wagner 2009, S. 54. Auf die genauere Erläuterung der Maschinen wird an dieser Stelle verzichtet, da sie hier nur als Beispiel aufgeführt sind.

²⁴⁴ Vgl. Libeskind 1994b (1987), S. 48.

²⁴⁵ Vgl. Al-Taie 2008, S. 149.

²⁴⁶ Vgl. Zerull 1998, S. 35, 40.

²⁴⁷ Vgl. Kat. Ausst. Felix-Nussbaum-Haus 2007, S. 160.

doch das Blatt ist leer. Ob es sich bei diesem Bild um eine Studie zu einem Buch handelt oder ob die Arbeit unvollendet ist oder ob gerade die Leere der Seiten die Hauptaussage des Gemäldes ist, bleibt offen. Doch insbesondere der Entstehungszeitpunkt dieses Gemäldes weist darauf hin, dass sich eine tiefere Bedeutung hinter dem Faltbuch verbirgt.

Interessant ist diese Arbeit Nussbaums auch gerade deshalb, weil sie im Gegensatz zu den meisten anderen nur ein Element in den Mittelpunkt rückt: das Faltbuch. Oftmals kombiniert Nussbaum ähnliche Motive miteinander, doch das Faltbuch als Motiv bleibt einmalig und wird ohne jegliche Ablenkung präsentiert.

Libeskind muss sich ähnliche Gedanken über dieses Werk Nussbaums gemacht haben, wenn er ihm einen so großen Stellenwert als Formvorlage für den gesamten Museumskomplex einräumt. Es drängt sich das öfteren der Verdacht auf, als hätte Libeskind eine ähnliche Denkweise wie Nussbaum, die es ihm ermöglicht, die versteckten Botschaften des Malers zu verstehen, der allen anderen so viele Fragen unbeantwortet lässt.

An diesem Element, das Libeskind wählte, offenbart sich eine weitere Parallele in der Kunst und dem Denken des Architekten und des Malers. Und es zeigt möglicherweise, wie so etwas wie eine Symbiose zwischen beiden Gattungen entstehen kann: Libeskind wählte zwar an dieser Stelle ein Gemälde Nussbaums als Vorbild, jedoch unterwarf er sich nicht dessen Formsprache, denn er fand überraschenderweise eine ihm sehr ähnliche vor, die er mit seiner Kunst verband.

4.6 Die Synagoge

„Im Inneren des ganz neuen Museums ist eine alte Synagoge. Im Inneren der Synagoge ist Ich. In meinem Inneren mein Herz. In meinem Herzen ein Museum. Im Inneren des Museums eine Synagoge, in ihr drinnen Ich, in mir mein Herz, in meinem Herzen ein Museum.“²⁴⁸ Libeskind bezieht sich mit diesem Zitat, auf die Alte Synagoge der Stadt Osnabrück, die während der Reichspogromnacht vom 9. auf den 10. November 1938 zerstört wurde.²⁴⁹ Das Zitat befindet sich abwechselnd in Hebräisch und Deutsch geschrieben und sich immer wiederholend im Zentrum des Entwurfsplans für das Felix-Nussbaum-Haus (Abb. 45a und b).²⁵⁰

Libeskind richtete den Haupttrakt des Museums auf die zerstörte Synagoge hin aus und

²⁴⁸ Zitat Libeskinds auf dem Entwurfsplan für das Felix-Nussbaum-Haus.

²⁴⁹ Vgl. Wagner 2009, S. 69.

²⁵⁰ Siehe hierzu Kapitel 2.3 Entwürfe Libeskinds.

verweist so auf sie. Hinweise dafür finden sich bereits auf den Entwurfsplänen und Modellen, auf denen Libeskind den Haupttrakt mit dem Schriftzug „ROLANDSTR. 5“ versah. Dort, nur zwei Gehminuten entfernt, stand die Synagoge ursprünglich. Nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs wurde ein Teil der Rolandstraße im Gedenken an diesen geschichtsträchtigen Ort in Alte-Synagogen-Straße umbenannt.²⁵¹ Heute befindet sich anstelle der Synagoge ein öffentlicher Parkplatz. An der ehemals an die Synagoge angrenzenden Seitenmauer eines ehemaligen Schulgebäudes erinnern drei Bronzetafeln aus dem Jahr 1980 an den zerstörten Bau (Abb. 119). Die mittlere Tafel zeigt die alte Synagoge und gehörte ursprünglich zu einer Gedenkanlage, die von 1949 bis 1969 auf dem Synagogengelände existierte. Auf der rechten Tafel steht ein Bibelzitat in hebräischer Schrift geschrieben: „Wie heilig ist diese Städte! Hier ist nichts anderes denn ein Gotteshaus und hier ist die Pforte des Himmels (1. Moses, Kap. 28)“.²⁵² Auf der linken Tafel steht auf Deutsch „Zum Gedenken an die sinnlose Zerstörung am 9. November 1938 des bis dahin an dieser Straße stehenden Gotteshauses der jüdischen Gemeinde zu Osnabrück“ zu lesen. Bis 2004 waren diese Zeilen das Einzige, was neben einem kargen Parkplatz an die Osnabrücker Synagoge erinnerte. 2004 wurde auf Initiative und mit Hilfe der Bürgerschaft ein neues Mahnmal an dem Ort errichtet (Abb. 120). Das Mahnmal wurde in den Parkplatzzaun integriert, der 2004 erneuert wurde und zu dem Mahnmal gehört. Die 161 Stäbe des Zaunes stehen für die 161 während des Zweiten Weltkrieges ermordeten Juden aus Osnabrück.²⁵³ Einem Teil der Fassade der neoromanischen Synagoge nachempfunden, bildet eine Mauer aus Gabionen, gefüllt mit Westerberger Kalksteinen, aus denen die Synagoge erbaut war, das eigentliche Mahnmal. In der Mitte des Denkmals ist, halb auf einer halbkreisförmigen Pflasterung am Boden und zu Hälfte über den Gabionen, ein Judensterne aus Bronze angebracht, der aus dem Mahnmal zu fließen schient.²⁵⁴

Rechts und links des Zentrums sind jeweils zwei gravierte Bronzetafeln angebracht. Auf ihnen zu lesen stehen ein Auszug aus einem geheimen Gestapo-Fernschreiben, eine Anweisung zum Abriss der Synagoge, eine Informationstafel zu den Taten der Gestapo in Osnabrück während des Zweiten Weltkrieges und um ein zum Thema passendes Zitat des Oberrabbiners Leo Baeck. Der Entwurf des Mahnmals stammt vom Staatlichen Bau- management Osnabrück-Emsland. Alle verwendeten Materialien wurden von in Osnabrück ansässigen Unternehmen gespendet. Die Einzelteile wurden von Schülern der

²⁵¹ Vgl. Wagner 2009, S. 70.

²⁵² Diese Informationen sind einer Erläuterungstafel entnommen, die sich direkt unter den drei Bronzetafeln befindet.

²⁵³ Vgl. Osnabrück 2004, o. S.

²⁵⁴ Vgl. ebd.

Berufsbildenden Schulen Osnabrück sowie den Betrieben, in denen diese tätig sind, gefertigt und zusammengesetzt.²⁵⁵

Bei dem Bau des Museums stand dieses Mahnmal noch nicht und einzig die drei Bronze- tafeln an dem angrenzenden Gebäude erinnerten an die Existenz der Synagoge. Diese Tatsache sowie der triste Parklatz und die nahe Lage dieses Nicht-Ortes zu dem Museum werden Libeskind dazu inspiriert haben, der Synagoge eine zentrale Rolle in seinem Bau zu verleihen. Er greift an dieser Stelle nicht nur die Geschichte der unmittelbaren Um- gebung des Museums auf, sondern auch die des Malers Felix Nussbaum. Denn gerade eines der wenigen erhaltenen Bildzeugnisse dieser Synagoge ist das 1926 entstandene Gemälde von Felix Nussbaum mit dem Titel *Die beiden Juden* (Abb. 14). Wie bereits beschrieben, dominiert in diesem Werk die detailliert dargestellte Architektur der Syna- goge, die das Geschehen rahmt. Jedoch geht es Nussbaum in diesem Gemälde nicht um die Architektur, sondern darum, seinen persönlichen Zwiespalt zwischen dem Sein als Maler und dem Sein als Jude zum Ausdruck zu bringen. Nussbaum hatte 1926 im Alter von 22 Jahren seinen Standpunkt noch nicht sicher gefunden. Dies belegen einige Zeilen aus einem Brief an seinen Lehrer Ludwig Meidner vom 21. April 1925, in denen er schrieb: „[...] Ich bin viel zu ungebildet, ein Gottesleugner zu sein. Ich bin vielleicht zu gebildet, um an Gott zu glauben, denn zu jung sage ich mir, bin ich dazu. [...]“²⁵⁶ Um seinem Gedanken Ausdruck zu verleihen, stellt er in diesem Gemälde verschiedene jüdische Gläu- bige vor, während er sich selbst in liturgischen Gewändern neben dem Osnabrücker Kantor im Vordergrund darstellt.²⁵⁷ Das Werk befindet sich, nach Libeskind's erdachtem Ausstel- lungskonzept, passender Weise im Haupttrakt des Museums, der wiederum direkt auf diese Synagoge ausgerichtet ist.²⁵⁸

Daniel Libeskind ging auf diese Deutung des Werkes in seinem Museumsbau nicht weiter ein. Für ihn geht es vor allem um die Synagoge an sich, um die zerstörte Synagoge als Spiegel des zerstörten salomonischen Tempels beziehungsweise um die Rolle des Mu- seums als eine neue Art Synagoge. Wie van Voolen schon feststellte, nehmen immer mehr jüdische Museen die Rolle von Synagogen ein.²⁵⁹ Denn in ihnen wird ein Erinnerungsraum geschaffen, in dem ein Bezug zur eigenen Geschichte hergestellt werden kann. Das Felix- Nussbaum-Haus wird somit zu einer Art Ersatz für die zerstörte Synagoge.

²⁵⁵ Vgl. Osnabrück 2004, o. S.

²⁵⁶ Nussbaum 2003 (1925), o.S.

²⁵⁷ Vgl. Kat. Ausst. Felix-Nussbaum-Haus 2007, S. 44.

²⁵⁸ Aufgrund des wechselnden Ausstellungskonzeptes befindet sich dieses Werk nicht immer im Haupttrakt.

²⁵⁹ Vgl. van Voolen 2004, S. 19.

4.7 Gemeinsame Gedanken

Nachdem einige Schnittmengen in der Arbeit Libeskind und Nussbaums vorgestellt wurden, geht es nun darum herauszuarbeiten, was die möglichen Ursachen für die Parallelen in der Kunst beider sein können. Hierbei gilt es, gewisse Gegenstücke im Leben und Denken der Künstler herauszuarbeiten und herzuleiten, welche dieser Entsprechungen sich auf ihr künstlerisches Schaffen beziehen.

Nussbaums Bilder unterstehen einer ganz eigenen Ikonographie, welche erst durch gefundene Briefe zum Teil entschlüsselt werden konnte.²⁶⁰ So tauchen in vielen Gemälden Nussbaums Ziffern auf. Auf seinem *Selbstbildnis in surrealer Landschaft* (Abb. 28) versieht er sein eigenes Gesicht mit verschiedenen Zahlen, die bis heute unentschlüsselt sind. Es ist jedoch auffallend, dass die Ziffer 3, in der Anzahl gleicher Gegenstände auf verschiedenen Bildern bis 1940, immer wieder vorkommt.²⁶¹ In dem Gemälde *Die Verdammten* (Abb. 35) stehen auf Särgen Zahlenfolgen, die wohl Identifikationsnummern darstellen sollen und die gleichzeitig der tatsächlichen Anzahl der aus Belgien deportierten Juden, die Nussbaum nicht kennen konnte, sehr nahekommen.²⁶² Ein weiterer auffallender Aspekt in der Kunst Nussbaums ist, dass er bei unterschiedlichen Werken immer wieder auf ein ähnliches Figurenpersonal und ähnliche Gegenstände zurückgreift. Ein Beispiel hierfür findet sich in der unbekleideten, in die Leere blickenden Person im Vordergrund des Gemäldes *Einsamkeit* (Abb. 33), die sich auch im Hintergrund der Figurengruppe im Werk *St. Cyprien* (Abb. 8) findet. Bei den Gegenständen ist es unter anderen insbesondere der Globus, der immer wieder einen zentralen Platz in seinen Arbeiten einnimmt.

Viele dieser immer wieder dargestellten Objekte finden sich für eine letzte Vereinigung in Nussbaums *Triumph des Todes* (Abb. 11). Als hätte er geahnt, dass dies sein letztes Gemälde werden sollte, nahm er noch einmal viele der ihm bekannten Gegenstände auf. Alle sind in ruinösem Zustand wiedergegeben und bilden den Untergrund für die tanzenden Toten.

Nussbaum benutzt Zahlenfolgen und wiederkehrende Elemente, die wohl symbolisch für vieles stehen, was bis heute nicht entschlüsselt werden konnte. Allgemeingültige ikonographische Ansätze wollen nur selten auf die Werke des Malers zutreffen. So steht zu Beispiel die Farbe Grün in Nussbaums Bildern für den Tod und das Unheil.²⁶³ Auf der anderen Seite

²⁶⁰ Gespräch Inge Jaehner vom 22.08.2012, Felix-Nussbaum-Haus Osnabrück.

²⁶¹ Vgl. Kat. Ausst. Felix-Nussbaum-Haus 2007, S. 284.

²⁶² Vgl. ebd., S. 444.

²⁶³ Vgl. ebd., S. 196.

gibt es auch Bilder, in denen Nussbaum sich direkt auf Passagen der Bibel bezieht. Dies ist unter anderem auf den beiden Tuschezeichnungen der *Großen Zerstörung* der Fall (Abb. 30, 31). In ihnen greift Nussbaum, wie schon in den Vorzeichnungen zu den *Verdamnten*, auf die Thematik der Zerstörung Sodoms und Gomorras (Gen 19,24–25) zurück.²⁶⁴

Ähnliche Phänomene finden sich auch bei Daniel Libeskind, dessen Arbeiten religiöse und philosophische Aspekte in der Architektur vereinen. Jedes einzelne Element in seinen Bauten hat seine eigene Bedeutung. Als Beispiel sind hier die *lines of thought*, die Gedankenlinien, zu nennen, mit denen er auch das Museumsareal des Jüdischen Museums in Berlin überzog, indem er auf dem Stadtplan Wohnorte von Juden und Nicht-Juden miteinander verband.²⁶⁵ Im Felix-Nussbaum-Haus versah Libeskind fast jede Tür mit einem Datum (ohne Jahreszahl) und einem dazugehörigen Ort. Die einzelnen Daten verweisen dabei auf die unterschiedlichen Aufenthaltsorte des Malers.²⁶⁶ Wie auch bei Nussbaum finden sich einzelne formelle, aber auch gedankliche Aspekte oft in den unterschiedlichen Bauwerken wieder. Libeskind scheint auf ein bestimmtes Formenrepertoire, in dem spitze Kanten und ungerade Winkel dominieren, zurückzugreifen, was auch dazu führte, dass diese Formen zu einer Art Markenzeichen wurden. Das Konzept der Dekonstruktion, das sich in Ansätzen auch bei Felix Nussbaum zeigt, findet sich – obwohl er sich selbst nicht als Dekonstruktivist sieht – in vielen seiner Bauten wieder.²⁶⁷ Ein besonderes Beispiel hierfür ist das Imperial War Museum North in Manchester: Das Gebäude besteht aus einer auseinandergebrochenen und neu zusammengesetzten Weltkugel.²⁶⁸

Es finden sich immer wieder ähnliche Denkansätze für die einzelnen Konzepte der Bauten. Wie im Felix-Nussbaum-Haus war es auch im Dansk Jødisk Museum in Kopenhagen das Buch beziehungsweise die Schrift, die ihn inspirieren sollte.²⁶⁹ Wie bei Nussbaum fließt bei Libeskind der religiöse Aspekt mit in die Arbeiten ein. Zumindest die bewussten Rückgriffe auf die Religion wie bei der hebräischen Schrift im Kopenhagener Museum oder der Ausrichtung des Haupttraktes des Felix-Nussbaum-Hauses auf die zerstörte Synagoge machen diese deutlich.

Libeskind konstruiert Gebäude, die auf fast alle Sinne des Menschen wirken. Er erwartet,

²⁶⁴ Vgl. Kat. Ausst. Felix-Nussbaum-Haus 2007, S. 312.

²⁶⁵ Vgl. Veel 2002, S. 243.

²⁶⁶ Hierbei bezog sich Libeskind nach Al-Taie auf Paul Celans Gedicht *Schibboleth* und die Auseinandersetzung Derridas in dessen gleichnamigen Essay. In dem Gedicht geht es um die Erfahrungen im Nationalsozialismus, die Celan mit Datenangaben verschlüsselte. Vgl. Al-Taie 2008, S. 47–48.

²⁶⁷ Vgl. Weiß 2002, S. 259.

²⁶⁸ Vgl. Goldberger 2008, S. 210.

²⁶⁹ Vgl. Al-Taie 2008, S. 149.

dass sich der Besucher mit der Architektur auseinandersetzt, um ihre tiefere Bedeutung zu verstehen. Diese Eigenschaft trifft auch auf die ähnlich metaphysischen Werke Nussbaums zu. Die Werke beider sind als Art Schibboleth zu verstehen. Die Künstler erwarten aber vom Betrachter anstelle der richtigen Aussprache die richtige Denkweise, um den Inhalt des Dargestellten zu verstehen. Die Botschaften sind verschlüsselt, jedoch liegt der Schlüssel im Betrachter beziehungsweise Besucher selbst, denn ohne ihn wäre die Kunst nicht existent.

4.8 Diaspora

Ein wichtiger Aspekt, der möglicherweise für einige Parallelen im Leben und somit im Werk von Daniel Libeskind und Felix Nussbaum verantwortlich ist, ist die jüdische Diaspora beziehungsweise das Galut. Der Diasporismus wurde in den letzten zwanzig Jahren in der amerikanischen und europäischen Kunstkritik zu einem häufig diskutierten Thema.²⁷⁰ Er basiert jedoch nicht direkt auf der jüdischen Diaspora, sondern viel mehr auf einem kulturellen Phänomen, das sich in postkolonialer Zeit beobachten lässt.²⁷¹ In der Debatte betrachten die alten Vertreter des Diasporismus das Leben im Exil, außerhalb des Landes Israel, das Galut, als eine Art Strafe für eine kollektive Sünde, die erst in der messianischen Zeit ein Ende nehmen wird. Die neueren Vertreter des Diasporismus begrüßen das Phänomen der Diaspora und somit die freie Wahl des Wohnortes.²⁷² Die Identität, die traditionell an einen Ort beziehungsweise eine Heimat gebunden ist, gilt für sie als eine postmoderne Identität, die transkulturell oder transnational zu interpretieren ist.²⁷³

Die Auseinandersetzung mit der jüdischen Diaspora findet sich auch in den Arbeiten vieler zeitgenössischer jüdischer Künstler. Auch spricht die Literatur immer wieder von einem Einfluss der jüdischen Diaspora auf die Kunst der davon betroffenen Künstler.²⁷⁴ Felix Nussbaum wie auch Daniel Libeskind sind beide involviert und ließen sie möglicherweise in ihre Arbeiten einfließen.

Daniel Libeskind wurde 1946 in Polen geboren und verließ seine Heimat mit seinen Eltern in Richtung Israel. Nach den ersten Jahren in Israel fanden er und seine Familie eine neue

²⁷⁰ An dieser Stelle möchte ich auf das hier nicht zitierte Erste Maifest des Diasporismus von R. B. Kitaj, Zürich 1988 verweisen.

²⁷¹ Vgl. Gelber 2009, S. 32.

²⁷² Vgl. ebd., S. 33.

²⁷³ Vgl. Deppner/Janke 2009, S. 221.

²⁷⁴ Vgl. Deppner 2009, S. 16.

Heimat in New York. Auch während und nach seinem Studium wechselte er immer wieder seinen Wohnort. Dies änderte sich während seiner Tätigkeit als Architekt nicht, bis er seit einigen Jahren sein endgültiges Zuhause in New York gefunden zu haben scheint.²⁷⁵

Dieses oftmalige Wechseln des Wohnortes vor dem gedanklichen Hintergrund der jüdischen Heimatlosigkeit, die von Beginn an in der jüdischen Geschichte verankert ist, haben sicherlich Einfluss auf die Kunst Libeskind's. In seiner Autobiographie schrieb er zu diesem Thema Folgendes: „Als Einwanderer, der sich in seiner Jugend häufig entwurzelt fühlte, habe ich mich bemüht, eine andere Art von Architektur zu schaffen, eine Art von Architektur, die ein Geschichtsverständnis nach Weltkatastrophen reflektiert.“²⁷⁶ Diese Worte unterstreichen das, was viele Besucher des Felix-Nussbaum-Hauses beim Durchschreiten des Gebäudes erleben.

Im Gegensatz zu den christlichen Religionen gibt es in im Judentum kein Abbild Gottes. Der Ort, an dem in christlichen Kirchen eine Kreuzigungsdarstellung zu sehen wäre oder ein Heiligtum, bleibt im Judentum leer.²⁷⁷ Diese spürbare und Alles oder auch Nichts enthaltende Leere ist es, die Libeskind in seine Bauten übernimmt. Im Felix-Nussbaum-Haus geschieht dies in Form des Nussbaumganges sowie des Vertikalen Museums und im Jüdischen Museum in Berlin in Form der *Voids*.²⁷⁸ Im Felix-Nussbaum-Haus werden der leere Gang und der schmale vertikale Turm zu Räumen, die den Besucher innehalten lassen, als Gedenkstätten, die für all das stehen, was nicht mehr oder noch nie existierte. An dieser Stelle trifft die durch die Diaspora beeinflusste Architektur Libeskind's auf das durch das Exilleben so stark beeinflusste Leben Felix Nussbaums und dessen Andenken.

Auch in den *lines of thought*, die das Museumsgelände wie ein Gitternetz überziehen, thematisiert Libeskind die Ortslosigkeit, in diesem Falle die von Felix Nussbaum. Im Gebäude verweist Libeskind an jeder Tür mit einem Datum und einem Ort auf die verschiedenen Aufenthaltsorte des Malers und zieht somit weitere imaginäre Verbindungen.

Die Kostbarkeit des geschriebenen Wortes und des Ortes ist in der jüdischen Tradition auf die Geschichte und somit auf die Diaspora zurückzuführen. Aufgrund der häufigen Ortswechsel war es oft nur möglich, die Thora mit sich zu nehmen. An dem Ort, an dem sie sich niederließen, errichteten die Juden eine Synagoge, deren größtes Heiligtum der Thora-schrein ist.²⁷⁹ Auf diese Tradition bezieht sich auch Libeskind bei dem Konzept des Felix-Nussbaum-Hauses in Osnabrück, indem er die einzelnen Wegkreuzungen, die Türen, mit

²⁷⁵ Vgl. Libeskind 2004, S. 13–28.

²⁷⁶ Ebd., S. 23.

²⁷⁷ Vgl. Rodiek 1998, S. 51.

²⁷⁸ Vgl. Young 2004, S. 46.

²⁷⁹ Vgl. van Voolen 2004, S. 12.

einem Ort und einer Zeit in geschriebener Form markiert. Er vereint an diesen Stellen Zeit und Ort unter dem geschützten Dach des Museums. Somit kann Folgendes, wie Daniel Libeskind in einem Interview mit Thorsten Rodiek von 1997 es auch sagte, festgestellt werden: „Die jüdische Erfahrung der Ortslosigkeit ist eine fundamentale Erfahrung, die sicherlich auch in meine Architektur eingegangen ist.“²⁸⁰

Auch Felix Nussbaum hat seinen eigenen Erfahrungen mit dem Exilleben gemacht und diese in seinen Gemälden festgehalten. Er war auf der Flucht, er war heimatlos und es ist nicht zu bestreiten, dass dieser Aspekt sich immer wieder in seinen Werken findet. Sein Gesamtwerk ist geprägt von abwechselnden Motiven aus den verschiedenen Wohnorten des Malers. Nussbaum verarbeitet seine Eindrücke des Exils unter anderem in seinem Werk *Flüchtling I* (Abb. 29) von 1939. Ein Mann sitzt verzweifelt in der Ecke eines Raumes. Sein Kopf ist in seinen Händen versunken. Im sonst leeren Raum steht ein großer Tisch mit einem Globus. Auf der dem Betrachter zugewandten Seite ist der europäische Kontinent zu sehen. Der Rest der Weltkugel ist in Schatten gehüllt, der auch Europa zu überziehen droht. Nur eine einzige Tür führt nach draußen, wo kahle Bäume und einzelne Vögel warten.

Im Gegensatz zu Libeskind ist es für Nussbaum vor allem die Flucht, die seine Ortslosigkeit bestimmt, seine erzwungene Heimatlosigkeit. Diese Tatsache ist es auch, die Libeskind in dem Museum thematisiert und durch seine eigene Biographie, bestimmt durch seine oftmaligen Ortswechsel, zumindest zu einem Teil mitfühlen kann.

Es kann festgestellt werden, dass die jüdische Diaspora einen Einfluss auf die Arbeiten beider, Libeskind wie Nussbaum, ausübte beziehungsweise ausübt. Libeskinds Architektur ist grundsätzlich von der jüdischen Diaspora bestimmt und mit dieser Architektur gelingt es ihm, einen Raum für das Andenken Felix Nussbaums und dessen Diasporaerfahrung zu erschaffen, in dem die Bilder des Malers mit der Architektur harmonieren. Diese Gemeinsamkeit der Diasporaerfahrung offenbart eine Schnittmenge im Leben und Werk beider Künstler, die zu so etwas wie einer Symbiose von Kunst und Architektur in dem Komplex des Felix-Nussbaum-Hauses führte.

4.9 Gemeinsame Vorbilder

Daniel Libeskind ließ sich nach eigenen Aussagen von vielen verschiedenen Künstlern und

²⁸⁰ Daniel Libeskind, zit. n. Rodiek 1998, S. 50.

Kunstrichtungen inspirieren. Wenn man die Räume des Felix-Nussbaum-Hauses betritt, wirkt die Architektur auf den Verstand, die Seele und den Körper.²⁸¹ Dies waren ebenfalls die größten Ziele des Futurismus. Auch dem spitzen Winkel, bei den Futuristen „Winkel des Willens“ genannt, begegnen wir in der Architektur Libeskind. Man kann also sagen, dass sich Libeskind auf die Futuristen, genauer gesagt die italienischen Futuristen bezog, jedoch nicht auf ihre technikbegeisterte optimistische Auffassung. Auch Felix Nussbaum ließ sich nachweislich vom italienischen Futurismus inspirieren. Es ist bekannt, dass sich beide von dem Künstler Carlo Carrà inspirieren ließen (Abb. 121). Carrà veröffentlichte am 11. August 1913 das Manifest „La pittura dei suoni, rumori ed odori“ (Malerei des Klangs, der Geräusche und der Gerüche). In ihm heißt es unter anderem:

„[...] 5. den rechten Winkel, den wir als ‚passionslos‘ bezeichnen [...] 7. die Einheit von Zeit und Raum [...] die Malerei des Klangs, der Geräusche und Gerüche [und] will: ...; 5. den Zusammenstoß der spitzen Winkel, die wir schon als die Winkel des Willens bezeichneten; 6. die schrägen Linien, die auf das Gemüt des Betrachters fallen, wie viele Blitze vom Himmel [...] Wenn man an Architektur denkt, dann denkt man an etwas Statisches. Aber das ist falsch. Wir denken hingegen an eine Architektur, die ähnlich der dynamisch-musikalischen Architektur ist, die von dem futuristischen Musiker Pratella hervorgebracht wurde. Architektur in Bewegung der Wolken, der Rauchfahnen im Wind und der metallischen Konstruktionen, wenn sie gewaltsam und chaotisch im Geiste sind; ... 12. die Zickzack-Linie und wellenförmige Linie ...; Diese plastischen Gesamtheiten, Polyphonien und abstrakten Polyrhythmen entsprechen einer inneren disharmonischen Notwendigkeit, die wir futuristischen Maler für die malerische Sensibilität für unabdingbar halten [...]“²⁸²

Die Futuristen versuchten, in ihrer Kunst die Hektik und Vielfalt des Lebens widerzuspiegeln. Dieses Zitat zeigt, wie ähnlich Libeskind, aber auch Nussbaums Formsprache den Aussagen der Futuristen sind. Die Architektur Libeskind scheint jeder Zeitlichkeit entrückt zu sein und verbindet somit Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft in einem Bau wie dem Felix-Nussbaum-Haus, der fast alle Sinne des Menschen anspricht. Dies tritt zutage, wenn der Besucher mit dem Durchschreiten des Museums das Leben und die Vergangenheit Nussbaums durchläuft und wie in der Nussbaumbrücke durch die Gitter am

²⁸¹ Vgl. Rodiek 1998, S. 32.

²⁸² Paolo Barocchi, übersetzt von Thorsten Rodiek, zit. n. Rodiek 1998, S. 32.

Boden in die verschiedenen Lebensabschnitte des Künstlers blickt (Abb. 106). Vor allem die Formen, die in dem Manifest beschrieben wurden, finden sich in den Bauten des Architekten. Schräge Linien durchziehen das Museum und wie Blitze wirken die Fenster, die die Fassade des Baues überziehen. Auch bei Felix Nussbaum finden sich solche Formen in scharfen Kanten und schiefen Wänden, wie in seinem *Selbstbildnis in surrealer Landschaft* (Abb. 28). Aber wie auch Libeskind ließ sich Nussbaum nur bis zu einem gewissen Grad auf die Aussagen der Futuristen ein; die Hintergründigkeit sowie der Fortschrittsglaube sind Elemente, die in der Kunst Libeskinds und Nussbaums keinen Platz finden. Es sind vor allem formale Aspekte, die sie übernahmen.²⁸³

Weitere Parallelen sind bei Künstlern des russischen Konstruktivismus, der sich aus dem Futurismus entwickelte, zu erkennen. Auch die Konstruktivisten entwickelten eine ganz eigene Symbolsprache, die neben den traditionellen geometrischen Formen die Spirale, die Diagonale, „die Dynamik der Verschiebung“ sowie das Unbeständige der sich „zerstörenden Komposition“ beinhaltete.²⁸⁴ Libeskind sieht in seiner Arbeit auch die Möglichkeit, Entwürfe der Konstruktivisten, die damals kaum ausgeführt wurden, in seiner Arbeit zu realisieren. Eine wesentliche Übereinstimmung zwischen russischem Konstruktivismus und seiner Bauweise sind die schiefen, miteinander verschachtelten Körper. Bei dem „Eck-Kontra-Relief“ von Vladimir Tatlin (Abb. 122) sieht man dies genau wie in Libeskinds Arbeiten. Die einzelnen Elemente des Reliefs sind auf ähnliche Weise ineinander verzahnt wie die einzelnen Elemente des Felix-Nussbaum-Hauses, auch hier treffen die verschiedenfarbenen Elemente in spitzen Winkeln aufeinander.

Da sich die Architektur jedoch vom Positiven und der fortschrittlichen Grundhaltung der Konstruktivisten abwendet, gehört das Felix-Nussbaum-Haus zum Dekonstruktivismus, da es zwar aus dem Konstruktivismus schöpft, aber zugleich eine radikale Abweichung darstellt. Noch zu erwähnen wäre an dieser Stelle das Gemälde *Suprematismus* von Kasimir Malewitsch (Abb. 123), in welchem man nach einer Spiegelung den Haupttrakt des Felix-Nussbaum-Hauses mit eingeschobenem Treppenhaus und das Wegesystem auf dem Museumsgrundstück sowie den Nussbaumgang in der gelben Linie, die gleichzeitig die Wegkreuzung des Einganges zeigt, und die schwebende Brücke erahnen kann (vgl. Abb. 53). Dieser Zufall zeigt, wie nahe Libeskinds Architektur den russischen Avantgardisten war.²⁸⁵ Auch bei Felix Nussbaum gibt es Formelemente, die dem russischen Konstruktivismus entstammen könnten. Auf seiner Interpretation einer *Straße mit Telefonmasten* (Abb. 124) von

²⁸³ Vgl. Al-Taie 2008, S. 22–23.

²⁸⁴ Selim O. Chn-Magomedov, zit. n. Rodiek 1998, S. 34.

²⁸⁵ Vgl. Rodiek 1998, S. 72.

1932 sind es vor allem die geometrischen Formen, an denen er sich versuchte, und die, an Schnittstellen miteinander verbunden, hervorstechen. Einige Jahre später waren es vor allem die Surrealisten, die ihn bei Bildern wie *Paar in surrealer Landschaft* (Abb. 125) beeinflussten.

Eine weitere Parallele, auf die sich Nussbaum und Libeskind in ihrer Kunst beziehen, sind Vorbilder aus der klassisch geprägten Architektur. Nussbaum war bekanntermaßen von klassischen Architekturelementen begeistert. Bei Libeskind finden sich vor allem Vorbilder im Manierismus, wie bei Michelangelo oder Giulio Romano.²⁸⁶ Gerade diese beiden könnte man als die ersten Dekonstruktivisten verstehen, da ihre Architekturen wie in der Florentiner Biblioteca Laurenziana (Abb. 126) oder wie der Palazzo del Te in Mantua (Abb. 127) die gewohnte klassische Formsprache aufreißen, indem sie die standardisierten Formen aus ihrem gewohnten Kontext entfernen und neu ordnen. So werden im Treppenhaus der Biblioteca Laurenziana die Säulen auf Konsolen gebettet und nur noch als Dekorationselemente genutzt, während die Pilaster im Lesesaal eine tragende Funktion einnehmen. Die Fenster werden in den Vordergrund gestellt, während die Säulen in Nischen im Hintergrund zurückweichen.²⁸⁷ Im Palazzo del Te ist es nicht nur die Kolossalordnung mit dorischen Säulen, die irritiert und so gar nicht den Maßstäben der Zeit entsprach, es ist unter vielen anderen Aspekten auch die Unregelmäßigkeit der Abstände von Pilastern und Portalen, die das Gebäude unruhig und auch unfertig erschienen lassen.²⁸⁸

Dekonstruktion wird in Nussbaums Werk durch die vielen klassisch geprägten Architekturelemente, welche nur in ruiniöser Form auftauchen, deutlich. Hierbei bezieht er sich nicht auf bestimmte Architekten, sondern vielmehr auf klassische Elemente wie Säulen, die ihm vermutlich die heile Welt repräsentieren, welche es für ihn in dieser Form nicht mehr gibt. Dies ist unter der Betrachtung von Libeskinds Architektur, welche vor allem dem Dekonstruktivismus zu unterstellen wäre, ein sehr interessanter Aspekt. Während bei Nussbaum eher das schöne Architektonische in Trümmern dargestellt ist wie auf den Gemälden *Schwarzer Pudel* (Abb. 115) oder *Triumph des Todes* (Abb. 11), sieht man bei Libeskind, wie aus den Trümmern der Geschichte wieder Neues hervorkommt, in diesem Fall das Felix-Nussbaum-Haus. Hierbei handelt es sich nicht um die Wiederherstellung des Originals, dafür ist die Geschichte zu prägnant, sondern es entsteht etwas Neues aus Elementen des Alten, das die Spuren der Vergangenheit in sich trägt.

²⁸⁶ Vgl. Rodiek 1998, S. 36.

²⁸⁷ Vgl. ebd.

²⁸⁸ Vgl. ebd., S. 37. Genannt sind nur einzelne Beispiele aus der außergewöhnliche Architektur Romanos.

5. Libeskind's Museumsarchitektur in der Praxis

Wie schon des Öfteren am Rande vermerkt, muss sich bei der Beschäftigung mit solch einem Bau immer wieder die Frage gestellt werden, inwieweit ein Besucher, aber auch die Museumsleitung sich auf die Situation in einem Museum wie dem Felix-Nussbaum-Haus einstellen kann. Libeskind's Architektur unterscheidet sich von gewöhnlichen Museumsbauten. Das Museum wirkt auf nahezu alle Sinne des Menschen. Man könnte fast sagen, es wäre absichtlich besucherunfreundlich gestaltet. Mit Leere im Vertikalen Museum und im Nussbaumgang spielt Libeskind auf den *horror vacui* an, auf die Angst vor den leeren Räumen, und versucht dem Besucher das Gefühl zu vermitteln, wie sich Felix Nussbaum auf seiner Flucht gefühlt haben muss. Auf die öffentliche Kritik zum nur 1,80 Metern breiten Nussbaumgang, der die Bewegungsfreiheit der Besucher extrem einengt, reagierte er wie folgt: „Aber genauso war es damals nun mal [...]. Es geht hier nicht um Bewegungsfreiheit der Besucher, sondern um die Verdichtung von Erfahrungen.“²⁸⁹ Diese Umsetzung trägt sicherlich zu einem intensiven Verständnis für den Künstler und dessen Geschichte bei, schließt jedoch zugleich eine unvoreingenommene Betrachtung der Bilder aus. Zudem geht es in diesem Museum um ein negativ vorbelastetes Thema. Es geht um die tragische Lebensgeschichte des im Holocaust ermordeten Künstlers. Es werden vor allem Tod und Leid vermittelt. Die Geräusche, die vom Besucher selbst beim Betreten der im Boden eingelassenen Gitterroste erzeugt werden, wirken für den Besucher undefinierbar und kalt. Ähnlich ist es mit den schweren Türen, von denen jede erst vom Besucher geöffnet werden muss und die beim Schließen ein unheilvolles leises Geräusch erzeugt. Dies, in Verbindung mit dem unübersichtlichen Grundriss des Gebäudes, führt zudem zu einer labyrinthartigen Situation. In der den Besucher umhüllenden Architektur hängen nur die Bilder Felix Nussbaums. Und wie auch die Architektur Libeskind's wirken diese, bis auf einige Ausnahmen, bedrückend. Felix Nussbaum blickt dem Besucher aus vielen seiner Selbstportraits anklagend entgegen. Dunkle geometrische Formen, zerstörte Architektur, abgemagerte, verhungerte Gestalten und Skelette blicken von den Wänden auf den Besucher herab.

Es ist wohl kaum anzunehmen, dass sich ein Besucher in einer solchen Umgebung wohlfühlt. Ein Museumsbesuch ist für viele ein Freizeitvergnügen. Sie gehen durch eine Sammlung, schauen sich die Bilder an und lassen sich von den Tourguides deren Geschichte

²⁸⁹ Libeskind 2004, S. 139.

erzählen. In den meisten Museen werden schöne wie unschöne Werke ausgestellt, wobei man auch dort bei vielen Führungen feststellen muss, dass es oftmals vermieden wird, auf negativ besetzte Thematiken einzugehen.

Bei dem Felix-Nussbaum-Haus handelt es sich nun um eine insgesamt unschöne Thematik. In diesem Haus kann nur eine traurige Geschichte erzählt werden, von der höchstens ein Blick durch die schlitzzartigen Fenstern den Besucher ablenken könnte. Die Geschichte des Künstlers, eingebettet in die expressive Architektur und in Kombination mit den dazu gehörenden anklagenden Bildern lassen dem Besucher keine Möglichkeit, sich der Thematik zu entziehen.

Viele der Besucher, die nicht wegen der Architektur, der Kunst oder des Gesamtkunstwerkes aus Kunst und Bau gekommen sind, werden das Museum nach der ersten Besichtigung vermutlich meiden. Problematisch ist dies vor allem für eine Stadt wie Osnabrück, die aufgrund des Mangels an Touristen auf die Besuche der Stadtbewohner angewiesen ist.

5.1 Reaktionen der Öffentlichkeit und der Besucher

Schon die ersten Planungen zum Ausbau des Kulturgeschichtlichen Museums wurden von der Öffentlichkeit verfolgt. Die Neue Osnabrücker Zeitung berichtete immer wieder über den Bau und bot den Bürgern eine Möglichkeit, in Leserbriefen zu der Thematik Stellung zu nehmen. Die Kritiker stritten sich offen in der Zeitung mit den Befürwortern über alle Kritikpunkte.²⁹⁰ So meldete sich unter anderen der vormalige Leiter des Kulturgeschichtlichen Museums in einem Leserbrief zu Wort, in dem er seine Meinung zu dem Entwurf Libeskind mit einem Zitat aus einem von der Umweltstiftung WWF mit dem Titel „Die Statistik der Träume – Architektur und Ökologie“ herausgegeben Buch wie folgt wiedergibt: „Häßlichkeit passiert nicht nur, sie ist die Ungezogenheit des Gestalters, oft sein bewußter Zynismus – menschenverachtend, geschichtsverachtend – und heute in ihrem technokratischen Pathos zuallererst naturverachtend.“²⁹¹ Zu solchen Meinungen kamen weitere Kritikpunkte am Entwurf. Der Bau wäre zu teuer, er wäre zu extravagant und der Garten würde geschädigt werden. Die unförmigen Ausstellungsräume wären für die Kunst Felix

²⁹⁰ Vgl. Lahmann-Lammer 1995, S. 13.

²⁹¹ Der vormalige Leiter des Kulturgeschichtlichen Museums Osnabrück, zitiert aus „Die Statistik der Träume – Architektur und Ökologie“ in einem Leserbrief an die Neue Osnabrücker Zeitung vom 26.02.1997, zit. n. Rodiek 1998, S. 111.

Nussbaums ungeeignet.²⁹² Befürworter fanden hingegen gerade diese Einzigartigkeit der Architektur und der Nutzungsmöglichkeit für gelungen. Hinzu kam auch die Debatte, inwiefern ein solches Projekt für eine Stadt wie Osnabrück angemessen sei.

Letztendlich meldete sich Daniel Libeskind, nachdem viel Kritik an seinem Entwurf geäußert wurde, über die Neue Osnabrücker Zeitung sogar selbst zu Wort, um seine Arbeit zu verteidigen und gewisse Missverständnisse auszuräumen.²⁹³ Kraft formuliert es passend: „[...] hier kämpfte kulturpolitische Provinzialität, die schlicht den Mut für ein international wegweisendes Bauwerk nicht aufbringe, ja dessen Bedeutung noch nicht einmal erkenne, gegen provinziellen Größenwahn [...]“.²⁹⁴

Trotz aller Bedenken wurde das Museum gebaut und 1998 feierlich eröffnet. Bereits am ersten Samstag kamen über 5.000 Besucher, nach sechs Wochen waren es bereits 20.000. Der anfängliche Besucheransturm war vor allem auf die Architektur Libeskind zurückzuführen. Das parallel entstandene Jüdische Museum in Berlin stand zwar bereits, jedoch war das Felix-Nussbaum-Haus der erste mit einer Ausstellung eröffneten Museumsbau Libeskind. Daher zog dieses Ereignis neben den Osnabrückern auch viele internationale Besucher an.²⁹⁵ Doch wie zu erwarten, ließ die negative Kritik über den Bau nicht nach.²⁹⁶ Die Reaktion der Besucher nach der Eröffnung war in zwei Lager geschieden: Ungefähr der Hälfte hatte es sehr gut gefallen, den anderen sagte es so gar nicht zu.

Die Reaktionen der Besucher während der Besichtigung gehen ebenso auseinander. Während die einen die Architektur bewundern und die anderen wegen der Bilder gekommen sind, gibt es auch Menschen, die durch das Gesamtkonzept berührt in Tränen ausbrechen oder aufgrund von Beklemmungen durch die engen Räume das Museum verlassen müssen.²⁹⁷ Andere wiederum verirren sich im Museum und finden den Ausgang nicht. Vor allem älteren Menschen wird aufgrund der vielen geneigten Böden und Wände des Baues oft schwindelig.²⁹⁸ Immer wieder muss das Museumspersonal Besuchern Fragen nach dem richtigen Weg beantworten oder sie darauf aufmerksam machen, dass sie den falschen Weg gewählt haben.²⁹⁹ Zusätzlich zur unbehaglichen Architektur Libeskind sind es auch die Bilder Nussbaums, die die Stimmung des Besuchers trüben. Anklagend schaut Felix Nussbaum aus seinen Selbstportraits dem Besucher entgegen, der spätestens im letzten

²⁹² Vgl. Kraft 2007, S. 32.

²⁹³ Vgl. Libeskind 1995, S. 12.

²⁹⁴ Kraft 2007, S. 33.

²⁹⁵ Gespräch mit Inge Jaehner vom 22.08.2012, Felix-Nussbaum-Haus Osnabrück.

²⁹⁶ Vgl. Kraft 2007, S. 37.

²⁹⁷ Gespräch mit Inge Jaehner vom 22.08.2012, Felix Nussbaum-Haus Osnabrück.

²⁹⁸ Vgl. Bruckschen-Kramer 2009, S. 89.

²⁹⁹ Persönliche Erfahrung der Verfasserin.

Ausstellungsraum des Museums, beim Erblicken des *Triumph des Todes* (Abb. 11), mit der Realität des Grauens, das Nussbaum erlebt haben muss, konfrontiert wird. Es ist daher nicht verwunderlich, dass sich der Besucher in diesem Museum nicht gut fühlen kann. Inge Jaehner sagte hierzu in einem Vortrag zum Thema „Visuelles Museum“:

„Diese Erfahrung von Suche nach Orientierung, Verunsicherung und Angst, die den Lebensweg Nussbaums prägte, überträgt sich auf den Besucher. Es liegt insofern auf der Hand, dass sich kein Besucher in diesem Haus wohlfühlen kann und soll. Da sich heutzutage alle Diskussionen um Besucherfreundlichkeit und Service drehen, ein gewagter Ansatz, der aber nach anfänglicher Ablehnung und Irritation verstanden und akzeptiert wird. Der eben diesen Anteil Mahnmalfunktion ausmacht, die dieses Haus prägt.“³⁰⁰

So treffend dies auch von Inge Jaehner formuliert ist, verdeutlicht es doch gleichzeitig, dass dieses Museumskonzept auch Probleme aufwirft. Denn eine unvoreingenommene Betrachtung der Werke Felix Nussbaums lässt dieses Museum nicht zu. Zudem wird der Wochenendausflug für viele Besucher zu einem unerwarteten „Trauerspiel“, das sich auch negativ auf die Besucherzahlen auswirkt.

Diese haben sich mittlerweile bei 50.000 Besucher pro Jahr eingependelt, was für eine Stadt mit ca. 160.000 Einwohnern, die nicht als touristische Hochburg gilt, relativ viel ist. Die Osnabrücker scheinen sich in den letzten Jahren mit dem Museum arrangiert zu haben. Immer öfter ist das Museum bei Besuchen von Verwandten und Freunden die erste Anlaufstelle der Stadtrundfahrt. Zudem versucht das Museum durch Wechselausstellungen, gerade den Osnabrückern immer wieder aufs Neue gerecht zu werden.³⁰¹

5.2 Veränderungen in der Nutzung und der Ausstellungskonzeption

Seit der Fertigstellung des Baues 1998 wurden zahlreiche Veränderungen vorgenommen. Wie dem vorangehenden Kapitel zu entnehmen ist, wurde an dem Felix-Nussbaum-Haus viel Kritik geübt. Dies sowie der Versuch, den Osnabrücker Bürgern ein wenig Abwechslung zu bieten, führten dazu, dass das erarbeitete Ausstellungskonzept zwar noch Beachtung findet, jedoch heute nicht mehr in dieser Form im Museum anzutreffen ist. Mehrfach wurden Bilder umgehängt, die von Libeskind für einen gewissen Zweck erbauten Räume

³⁰⁰ Inge Jaehner, zit. n. Bruckschen-Kramer 2009, S. 90.

³⁰¹ Gespräch mit Inge Jaehner vom 22.08.2012, Felix-Nussbaum-Haus Osnabrück.

wurden anderweitig genutzt, die als Wechselausstellungsräume gedachte obere Etage des Museums wird von Nussbaumwerken geziert, der Nussbaumgang ist nun doch fast zur Gänze leer.

Das Museum wurde am 16. Juli 1998 bereits mit der Ausstellung „Museum ohne Ausgang. Architektur und Malerei. Daniel Libeskind und Felix Nussbaum“ eröffnet.³⁰² Das Besondere daran war, dass Daniel Libeskind diese Ausstellung selbst kuratierte und somit Möglichkeiten aufzeigte, wie ein von ihm erbautes Museum bespielt werden kann.³⁰³ Aufgrund des straffen Zeitplans waren die frisch gestrichenen Wände des Museums noch feucht, was die Auswahl der Werke auf jene ohne Holzgrund beschränkte. Er wählte nur 35 Bilder Nussbaums aus und verteilte sie nach seinem chronologischen Konzept im Museum. Hierbei wurde auch das Obergeschoss mit eingebunden. Ganze Wände wurden freigelassen, um an die Werke Nussbaums zu erinnern, die nicht mehr entstehen konnten. Einzelne Bilder wurden in die obersten Ecken der Räume gehängt (Abb. 128), an anderer Stelle wurden Bilder in Gruppen schräg über- und nebeneinander angeordnet (Abb. 129). Einige Werke Nussbaums wurden zudem mit Schwarzweißbildern des Gebäudes hinterlegt (Abb. 130). An diesen Stellen tritt die Symbiose von der Kunst Nussbaums und der Architektur Libeskinds besonders hervor. Textpassagen zum Thema Verfolgung sowie eine *Klanginstallation* komplettierten die Ausstellung.³⁰⁴

In der Nussbaumbrücke verband der Architekt das Unter- und Obergeschoss thematisch miteinander. Durch die vergitterten Schlitzte in der Decke, die an die Wand angrenzen, schuf er eine vertikale Verbindung zwischen den Etagen, indem er das Gedicht *Todesfuge* von Paul Celan in Form eines vertikalen Streifens von oben nach unten anbrachte (Abb. 129).³⁰⁵ In der Nussbaumbrücke sah sich der Besucher statt einem Gemälde einem recht unkonventionellen Gedicht gegenübergestellt, von dem an dieser Stelle nur der Anfang zitiert werden soll:

„Schwarze Milch der Frühe wir trinken sie abends
wir trinken sie mittags und morgens wir trinken sie nachts
wir trinken und trinken
wir schaufeln ein Grab in den Lüften da liegt man nicht eng
Ein Mann wohnt im Haus der spielt mit den Schlangen der schreibt

³⁰² Vgl. Kraft 2007, S. 37.

³⁰³ Gespräch mit Inge Jaehner vom 22.08. 2012 im Felix-Nussbaum-Haus Osnabrück.

³⁰⁴ Vgl. Kraft 2007, S. 37.

³⁰⁵ Der Schriftzug ist auf der Abbildung leider schlecht zu erkennen, findet sich jedoch an der rechten Wand, links neben dem grauen vertikalen Streifen, auf dem sich ein Schwarzweißbild befindet, das Teile der Architektur des Felix-Nussbaum-Hauses zeigt.

der schreibt wenn es dunkelt nach Deutschland dein goldenes Haar Margarete

[...]“³⁰⁶

Paul Celan spielt in den Bauten Libeskind immer wieder eine gewichtige Rolle. Im Jüdischen Museum in Berlin widmete er ihm einen Innenhof.³⁰⁷ Im Felix-Nussbaum-Haus ist der Zusammenhang indirekt hergestellt, aber omnipräsent. Libeskind ließ an jeder Seite der Türen kleine Schilder mit Daten und Orten anbringen, die sich auf das Leben Felix Nussbaums beziehen. Hierbei verzichtete er jedoch auf die Angabe der Jahreszahlen. Durch diesen Verzicht wird dem Datum und somit dem Ort kein fester Platz in der Vergangenheit zugeordnet. Der Ort sowie der Tag sind also ihrer Zeitdimension enthoben und gleichzeitig existent in der Vergangenheit, der Gegenwart und der Zukunft. Nach Al-Taie beschäftigte sich Libeskind an dieser Stelle mit dem Datum auf eine ähnliche Weise wie Derrida 1986 in seinem Essay „Schibboleth“, bei dem es sich wiederum um eine Auseinandersetzung mit Gedichten Paul Celans handelt. Hierbei geht es im Speziellen um die verschlüsselten Daten, mit denen Celan auf seine grausamen Erfahrungen während der Shoah verweist.³⁰⁸

Die These Al-Taies wird durch Libeskind's Bezug auf Celan bei der Ausstellungskonzeption erhärtet. Zudem ist es bemerkenswert, wie er die *Todesfuge* in eine materielle „Fuge“ in seinem Museum integrierte. Er verweist mit diesem Gedicht durch die Thematik des Grauens unter den Nationalsozialisten sowie indirekt durch die von Celan inspirierten Türschilder nicht nur auf die Geschichte Nussbaums, sondern gleichzeitig durch die Positionierung der Fuge in der Fuge auf seine Architektur.

Es lässt sich feststellen, dass das Konzept dieser Ausstellung vielschichtig durchdacht wurde. Jedoch konnte dies für Besucher, die Libeskind's metaphysische Gedankenwelt nicht kennen oder verstehen, zum Problem werden. Sicherlich wählte der Architekt auch gerade deshalb Celans *Todesfuge*, weil sie, wie seine eigene Architektur auch, einen gewissen Interpretationsspielraum lässt. Die Werke von Celan wie auch Libeskind und ebenso Nussbaum sind von Chiffrierungen geprägt, die vom Leser, Besucher oder Betrachter erst entschlüsselt werden wollen. Auf einen Besucher, der Celan jedoch nicht kennt und sich nicht ausführlich mit Libeskind und Nussbaum auseinandergesetzt hat, wirkte die Ausstellung vermutlich eher befremdlich. Zudem tritt ein weiteres Problem zutage: Die Kunst Felix Nussbaums, die eigentlich im Fokus stehen sollte, geht in dem Geflecht aus Kunst und Architektur unter. Die Bilder wurden zum Teil zu hoch oder zu tief gehängt, was das

³⁰⁶ Celan 2005 (1945), S. 40–41.

³⁰⁷ Vgl. Sachs 2004, S. 80–81.

³⁰⁸ Vgl. Al-Taie 2008, S. 48. Auf eine genauere Ausführung dieses Themas muss im Rahmen der vorliegenden Arbeit verzichtet werden.

Betrachten erschwerte. Auch die Reduzierung auf wenige ausgewählte Werke ließ die Kunst des Malers in den Hintergrund treten.

Libeskind versuchte mit seinem Ausstellungskonzept, Kunst und Architektur ineinander übergehen zu lassen, und schuf somit ein Gesamtkunstwerk. Er durchbrach die gewohnten Ausstellungskonzepte und lieferte eine „Gebrauchsanweisung“ für sein Museum. Trotz der genannten Probleme war die Ausstellung ein großer Erfolg und lockte ca. 20.000 Besucher in das frisch eröffnete Felix-Nussbaum-Haus.³⁰⁹

Nach der Eröffnungsausstellung fand im Museum die Ausstellung „1648 – Krieg und Frieden in Europa“ statt. Zum großen Ärgernis der Bürger wurden zu diesem Zweck keine Werke von Felix Nussbaum gezeigt.³¹⁰ Erst am 21. März 1999 wurde die Dauerausstellung eröffnet. Unter dem Namen „Die Sammlung“ wurden der gesamte Bestand in dem chronologisch gegliederten Konzept Libeskinds ausgestellt. Hierbei wurden alle Räume des Museums mit einbezogen. Aufgrund der zahlreichen Bilder, die der vorgegebenen Chronologie folgten, wurde vor allem die Geschichte des Malers in den Vordergrund gestellt. Die Bilder selbst fanden jedoch nur wenig Beachtung.³¹¹ Daher wurde 2004 zur Ausstellung „Zeit im Blick – Nussbaum und die Moderne“ anlässlich des 100. Geburtstags des Künstlers das Ausstellungskonzept verändert. Es wurden nun seine Arbeiten im Zusammenhang mit Weggefährten des 20. Jahrhunderts gezeigt. Hierbei wurde die Anzahl der Werke Nussbaums reduziert und die chronologische Verteilung auf die verschiedenen Museumstrakte zum Teil durchbrochen. Auf diese Weise wurde die Kunst Nussbaums aus ihrem geschichtlichen Kontext genommen, um den Stellenwert der Kunst selbst hervorheben zu können.³¹² Dieses Konzept wurde auch für die Dauerausstellung, die im April 2005 eröffnet wurde, übernommen.³¹³

In den folgenden Jahren fanden immer wieder verschiedene Wechselausstellungen im Museum statt, in denen Werke seiner Zeitgenossen, aber auch von zeitgenössischen Künstlern den Bildern Nussbaums gegenübergestellt wurden. So wurde 2009 die Ausstellung „Die verborgene Spur. Jüdische Wege durch die Moderne“ eröffnet. Die Arbeiten Nussbaums wurden Kunstwerken von über 50 zeitgenössischen Künstlern gegenübergestellt, unter denen sich Namen fanden wie Larry Abrahamson, Christian Boltanski, Marc Chagall, Max Liebermann, El Lissitzky, Mark Rothko oder Richard Serra.³¹⁴ Die Ausstellung fand

³⁰⁹ Vgl. Kraft 2007, S. 37.

³¹⁰ Vgl. ebd., S. 38.

³¹¹ Gespräch mit Inge Jaehner vom 22.08.2012 im Felix-Nussbaum-Haus Osnabrück.

³¹² Gespräch mit Inge Jaehner vom 22.08.2012 im Felix-Nussbaum-Haus Osnabrück.

³¹³ Vgl. Kraft 2007, S. 38.

³¹⁴ Vgl. Kat. Ausst. Felix-Nussbaum-Haus 2009, S. 230–245.

unter der Schirmherrschaft der Bundeskanzlerin statt und erregte vor allem durch die vielen bekannten Künstler, die vertreten waren, großes Aufsehen.³¹⁵

Mittlerweile wird im Felix-Nussbaum-Haus das dritte Dauerausstellungskonzept verfolgt, hierbei werden immer wieder unter neuen Aspekten Themenräume geschaffen. Dabei wird das Ziel verfolgt, einmal im Jahr einen zeitgenössischen Künstler einzuladen, der mit den Bildern Nussbaums arbeitet, was mögliche neue Zugänge zu den Werken Nussbaums eröffnet.³¹⁶ Die chronologische Aufteilung der Werke wird hierbei zum Teil durchbrochen. Zudem wurde nach Fertigstellung des neuen Eingangsbereiches, der durch die Entnahme der Keile aus Nussbaumgang und Haupttrakt mehr Ausstellungsfläche schuf, entschieden, den schmalen Nussbaumgang – wie ursprünglich von Libeskind geplant – größtenteils leer zu lassen. Im Sommer 2012 wurde daher im Obergeschoss des Ganges nur ein Bild ausgestellt, während sich im Erdgeschoss eine übersichtliche Biographie sowie einige Fotos Felix Nussbaums befinden, die mit Plexiglasscheiben an der Wand befestigt wurden. Auf diese Weise kann der Nussbaumgang wieder für sich sprechen. Die Schatten, welche die gedruckten Worte der Biographie vom Plexiglas auf den Beton des Nussbaumganges werfen, hinterlassen eine Spur des Malers auf der Wand des Ganges und greifen somit die Grundzüge von Daniel Libeskinds Gesamtkonzept auf.³¹⁷

Nicht nur die Ausstellungskonzeptionen wurden verändert, durch den neuen Eingangsbereich hat sich zudem der Besucherweg ein wenig gewandelt. Da die Besucher vor dem Umbau gezwungen waren, das Museum durch dieselbe Tür im Nussbaumgang zu verlassen, durch die sie das Museum auch betraten, wurde vor allem das angeschlossene Kulturgeschichtliche Museum wenig frequentiert. Heute ist es möglich, nach dem Durchschreiten des Felix-Nussbaum-Hauses dieses über das Kulturgeschichtliche Museum zu verlassen, welches nun direkt mit dem neuen Eingangsbereich verbunden ist. Nur durch eine Milchglastür vom Nussbaumhaus getrennt, findet sich der Besucher auf einer der beiden Etagen des Kulturgeschichtlichen Museums wieder. In kleineren und größeren Räumen werden hier Ausschnitte der Osnabrücker Stadtgeschichte gezeigt. Zwischen alten Kanonen, Möbeln und Werbeplakaten bahnt sich der Besucher den Weg zurück zum Haupteingang. Diese neue Möglichkeit, das Felix-Nussbaum-Haus über das Kulturgeschichtliche Museum zu verlassen, entschärft den beklemmenden Eindruck, den der Besuch des Felix-Nussbaum-Hauses hinterlässt, und bietet dem Besucher die Möglichkeit, sich so von dem Erlebten zu erholen, was sicherlich zur Besucherzufriedenheit beiträgt.

³¹⁵ Vgl. Kat. Ausst. Felix-Nussbaum-Haus 2009, S. 2.

³¹⁶ Gespräch mit Inge Jaehner vom 22.08.2012 im Felix-Nussbaum-Haus Osnabrück.

³¹⁷ Gespräch mit Inge Jaehner vom 22.08.2012 im Felix-Nussbaum-Haus Osnabrück.

Anhand der Ausstellungsgeschichte lässt sich verfolgen, wie schwierig der Umgang mit so einem Museumsbau sein kann. Abgesehen davon, dass die Hängung der Bilder in einem Bau, der über keine rechten Winkel verfügt, dessen Wände verschiedene Materialitäten aufweisen und gleichzeitig von schlitzartigen Fenstern durchzogen werden, sehr schwierig sein kann, ist es, wie sich herausgestellt hat, auch das Gesamtkonzept, das zum Problem werden kann. Die Museumsleitung ist sich der Schwierigkeiten im Umgang mit diesem Museum bewusst und meistert bei jeder Ausstellung aufs Neue den Umgang mit der Architektur. Außerdem wird immer wieder versucht, auf die Anliegen der Besucher einzugehen, um eine möglichst hohe Besucherzufriedenheit zu erreichen.

Schlussbemerkung

Das Felix-Nussbaum-Haus in Osnabrück stellt ein einzigartiges Projekt dar, in dem die wiederentdeckte Kunst Felix Nussbaums am Ende eines langen Weges einen angemessenen Platz gefunden hat.

Schon bei der Vorstellung von Felix Nussbaums Biographie und seiner Kunst wurde deutlich, wie speziell und facettenreich diese sind. Die Tatsache, dass Felix Nussbaum sein Leben in seinem oft abweisenden, skurrilen, aber auch verschlüsselten Werk dokumentierte, ist ein auffallend seltenes Phänomen. Die Bilder des Malers ziehen den Betrachter in ihren Bann. Dadurch, dass sie oft schonungslos Nussbaums Realität zeigen und zugleich so viel zu verbergen scheinen, ziehen die Arbeiten die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich. Die Sammlungsgeschichte zeigt auf, dass auch nach dem Tod Felix Nussbaums viele Hindernisse überwunden werden mussten, um dem Wunsch des Malers zu entsprechen und seine Bilder auszustellen. Nur unter großen Anstrengungen seitens der Erben Felix Nussbaums und der Felix Nussbaum Foundation gelang es, die einzelnen Werke wiederzufinden und einen Großteil der Sammlung wieder zu vereinigen. Diese Bemühungen gipfelten im Bau des Felix-Nussbaum-Hauses.³¹⁸

Daniel Libeskind entwarf ein Gebäude, das mit der Kunst und Geschichte Nussbaums untrennbar verwoben ist. Er übertrug die Biographie des Malers in eine von Zerrissenheit und Dynamik geprägte Architektur. Die Untersuchung des Entwurfsplans offenbarte, wie detailliert der Architekt die Geschichte Nussbaums recherchiert und in seiner Architektur umgesetzt hat und wie er auch die verschiedenen Aufenthaltsorte durch die *lines of thought* miteinbezog.³¹⁹ Wie das Leben Nussbaums gliederte er sein Gebäude in drei Trakte: den Haupttrakt mit einer Eichenholzfassade, der für die frühen Jahre des Malers steht, den Nussbaumgang aus Beton, der die Jahre der Emigration vertritt, und die Nussbaumbrücke mit einer Zinkblechverkleidung, die für die letzten Jahre steht. In jedem dieser auch in materieller Hinsicht unterschiedlich gestalteten Museumsgebäude sollten auch die zu der jeweiligen Zeit passenden Werke des Malers ausgestellt werden.³²⁰ Umgeben von in spitzen Winkeln aufeinandertreffenden Wänden und schrägen Böden und Decken findet sich die Formsprache der Kunst Nussbaums in der Architektur Libeskind wieder.

Es zeigte sich, dass, unabhängig von der gewollten Übertragung der Geschichte Felix

³¹⁸ Vgl. Kaster 2007 (1994), S. 19–24.

³¹⁹ Vgl. Kraft 2007, S. 60.

³²⁰ Vgl. Rodiek 1998, S. 22.

Nussbaums in das Architekturkonzept, die Malerei mit der Architektur harmoniert, ja sogar eine symbiotische Bindung eingeht, die an Schnittpunkten wie dem Nussbaumgang besonders hervortritt. Schon vor dem Bau des Felix-Nussbaum-Hauses war Daniel Libeskinds Architektur von einer auffallenden, mittlerweile zu seinem Markenzeichen gewordenen Formsprache geprägt. Projektentwürfe sowie der Bau des Jüdischen Museums in Berlin belegen dies.

Im Folgenden wurde nach dem Ursprung der Gemeinsamkeiten in der Formsprache, aber auch der ähnlich metaphysischen Ansätze beider Künstler gesucht. Es war festzustellen, dass es abgesehen von der gemeinsamen Religion beider Künstler auch biographische Parallelen und gemeinsame Vorbilder gibt, die einen möglichen Einfluss auf die Arbeit beider hatten. Während die gemeinsamen Vorbilder, wobei vor allem der futuristische Maler Carlo Carrà zu nennen wäre, zumindest zum Teil eine Erklärung für die ähnliche Formsprache der Künstler bieten, ist es bei den biographischen Parallelen vor allem die gemeinsame Diasporaerfahrung, die einen Grund für die Ähnlichkeiten in der Kunst und der Architektur darstellen könnte.³²¹ In diesem Zusammenhang wäre es in der Zukunft interessant, das Werk Nussbaums und die Architektur Libeskind unter dem Aspekt der „jüdischen Kunst“ mit anderen Künstlern zu vergleichen, um eventuelle Schlüsse ziehen zu können, auf was im Rahmen dieser Diplomarbeit leider verzichtet werden muss.

Am Ende der Arbeit galt es herauszuarbeiten, wie solch ein Bauwerk von Museumsbesuchern angenommen wird. Es stellte sich heraus, dass es in diesem Bau explizit nicht darum geht, für den Besucher eine angenehme Atmosphäre zu schaffen. Die engen asymmetrischen und schiefen Räume des Museums gepaart mit einer undefinierbaren Geräuschkulisse wirken auf nahezu alle Sinne des Besuchers ein und übertragen die Emotionen, die Felix Nussbaum mit seinen Werken vermittelt, auf den Besucher. Diese bedrückende Stimmung und die labyrinthartige Architektur, in der Menschen die Orientierung verlieren, macht das Museum zu keinem Freizeitvergnügen. Trotz dessen wurde das Museum von der Bevölkerung positiv angenommen. Auch der 2011 fertiggestellte neue Eingangsbereich trug zu einer erhöhten Besucherzufriedenheit bei.

Zudem sorgen immer neue Ausstellungen für Abwechslung, um gerade das einheimische Publikum anzusprechen.³²² Eine Ausstellungskonzeption in diesem Gebäude ist sehr problematisch, da in spitzen Winkeln aufeinandertreffende Wände, die mit Fenstern durchzogen sind, eine gewohnte Hängung unmöglich machen, was jedoch auf der anderen Seite auch

³²¹ Vgl. Rodiek 1998, S. 32.

³²² Gespräch mit Inge Jaehner vom 22.08.2012 im Felix-Nussbaum-Haus Osnabrück.

neue Blickwinkel für den Betrachter eröffnen kann. Dies tat vor allem die von Daniel Libeskind kuratierte Eröffnungsausstellung, in der er die symbiotische Verschmelzung der Gattungen noch unterstrich, indem er unter anderem Fotos des Gebäudes an den Wänden anbringen ließ und Werke Nussbaums überschneidend darüber hängte. Wände wurden leer gelassen, andere Bilder in obere Raumecken gehängt.³²³ Auch die erste Dauerausstellung verfolgte noch die von Libeskind vorgesehene chronologische Aufteilung der Bilder Nussbaums. Im Laufe der Zeit wurde das Ausstellungskonzept des Architekten jedoch immer wieder überarbeitet, um auch andere Seiten der Kunst Felix Nussbaums in den Vordergrund zu stellen als nur seine Biographie. Die jetzige Ausstellung zeigt, dass das Museum auch dann noch „funktioniert“, wenn das Ausstellungskonzept Daniel Libeskinds verändert wird. Die Geschichte des Malers bleibt jedoch im Museum allgegenwärtig, was gleichzeitig eine der wenigen Möglichkeiten bietet, die für das Verständnis der Bilder so wichtige Biographie dem Besucher zu vermitteln, ohne dass sich dieser vorher mit dem Maler auseinandergesetzt haben muss.

Abschließend ist zu sagen, dass das Felix-Nussbaum-Hause ein einzigartiges Künstlermuseum ist, das die Grenzen der gewohnten Museumsarchitektur durchbricht. Wer das Felix-Nussbaum-Haus besucht, erhält nicht nur die Möglichkeit, sich die Werke des Malers anzusehen, er wird zudem durch die von ihm beim Betreten des Museums erzeugten Geräusche, die als undefinierbare Geräuschkulisse durch das Gebäude hallen, zu einem Teil des Gesamtkunstwerkes. Die Kunst Felix Nussbaums und die Architektur Daniel Libeskinds gehen ein symbiotisches Bündnis ein, das auf Geist und Seele des Besuchers wirkt und den Besuch zu einem unvergesslichen Erlebnis macht.

³²³ Vgl. Kraft 2007, S. 37.

Literaturverzeichnis

Al-Taie 2008

Yvonne Al-Taie, Daniel Libeskind. Metaphern jüdischer Identität im Post-Shoah-Zeitalter, Regensburg 2008.

Die Bibel

Die Bibel. Einheitsübersetzung. Altes und Neues Testament, Freiburg/Basel/Wien 2012.

Bruckschen-Kramer 2009

Jana Bruckschen-Kramer, Das museumspädagogische Angebot im Felix-Nussbaum-Haus. Eine analytische Dokumentation über die Vermittlung von Kunst und Geschichte, Saarbrücken 2009.

Celan 2005 (1945)

Paul Celan, Todesfuge, in: Barbara Wiedemann, Paul Celan. Die Gedichte. Kommentierte Gesamtausgabe in einem Band, Frankfurt am Main 2005, S. 40–41.

Deppner 2009

Martin Deppner, Jüdische Wege durch die Moderne, in: Martin Dappner/Karl Janke (Hg.), Die verborgene Spur. Jüdische Wege durch die Moderne (Kat. Ausst., Felix-Nussbaum-Haus, Osnabrück, 07.12.2008–19.04.2009), Osnabrück 2009, S. 16–31.

Deppner/Janke 2009

Martin Deppner/Karl Janke, Die verborgene Spur, in: Martin Dappner/Karl Janke (Hg.), Die verborgene Spur. Jüdische Wege durch die Moderne (Kat. Ausst., Felix-Nussbaum-Haus, Osnabrück, 07.12.2008–19.04.2009), Osnabrück 2009, S. 98–229.

Duden 2006

Duden, Bd. 1: Die deutsche Rechtschreibung, 24., völlig neu bearbeitete und erweiterte Auflage, Mannheim/Leipzig/Wien/Zürich 2006.

Gelber 2009

Mark Gelber, Diasporismus und Zionismus – Begriffe der jüdischen Zentren und Peripherien von der Antike bis zum 21. Jahrhundert, in: Martin Dappner/Karl Janke (Hg.), Die verborgene Spur. Jüdische Wege durch die Moderne (Kat. Ausst., Felix-Nussbaum-Haus, Osnabrück, 07.12.2008–19.04.2009), Osnabrück 2009, S. 32–47.

Goldberger 2008

Paul Goldberger, Counterpoint: Daniel Libeskind, Basel/Boston/Berlin 2008.

Holfelder 2010

Moritz Holfelder, Seismograph historischer Erschütterungen. Der amerikanisch-jüdische Architekt Daniel Libeskind, Hörbuch, Berlin 2010.

Jaehner 2007

Inge Jaehner, Fortführung, in: Eva Berger u. a. (Hg.), Felix Nussbaum. Verfemte Kunst – Exilkunst – Widerstandskunst (Kat. Ausst., Felix-Nussbaum-Haus, Osnabrück 1994–2007), Bramsche 2007, S. 32–36.

Jaehner 2011

Inge Jaehner, „Lasst meine Bilder nicht sterben“. Felix Nussbaum. Leben und Werk, in: Vernissage. Die Zeitschrift zur Ausstellung. Felix Nussbaum, Die Sammlung, Nr. 5, 2011, S. 14–57.

Jaehner 2011a

Inge Jaehner, Zur Geschichte der Sammlung, in: Vernissage. Die Zeitschrift zur Ausstellung. Felix Nussbaum, Die Sammlung, Nr. 5, 2011, S. 58–61.

Jodidio 1999

Philip Jodidio, Daniel Libeskind, Felix Nussbaum Museum, in: Philip Jodidio, Building a new millenium. Bauer im neuen Jahrtausend. Construire un nouveau Millénaire, Köln u. a. 1999, S. 312–317.

Junk/Zimmer 2003

Peter Junk/Wendelin Zimmer, Fragezeichen an jeder Straßenecke. Zwölf Briefe von Felix Nussbaum, Bonn 2003.

Junk/Zimmer 1982

Felix Nussbaum. Leben und Werk, Köln/Bramsche 1982.

Kaster 2007 (1994)

Karl Georg Kaster, Einführung: Felix Nussbaum. Die Entdeckung seiner Bilder und die Erforschung seines Werks, in: Eva Berger u. a. (Hg.), Felix Nussbaum. Verfemte Kunst – Exilkunst – Widerstandskunst (Kat. Ausst., Felix-Nussbaum-Haus, Osnabrück 1994–2007), Bramsche 2007, S. 19–32.

Kat. Ausst. Berlinische Galerie 1988

Renate Heidt-Heller (Hg.), Felix Nussbaum. Gemälde, Zeichnungen und Dokumente (Kat. Ausst., Berlinische Galerie, Berlin, 04.11.1988–15.01.1989), Duisburg 1988.

Kat. Ausst. Felix-Nussbaum-Haus 2007

Eva Berger u. a. (Hg.), Felix Nussbaum. Verfemte Kunst – Exilkunst – Widerstandskunst (Kat. Ausst., Felix-Nussbaum-Haus, Osnabrück 1994–2007), Bramsche 2007.

Kat. Ausst. Felix-Nussbaum-Haus 2009

Robert Deppner/Karl Janke (Hg.), Die Verborgene Spur. Jüdische Wege durch die Moderne (Kat. Ausst., Felix-Nussbaum-Haus, Osnabrück 2009), Osnabrück 2009.

Kokkelink/Lemke-Kokkelink 1998

Günther Kokkelink/Monika Lemke-Kokkelink, Baukunst in Norddeutschland. Architektur und Kunsthandwerk der Hannoverschen Schule 1850–1900, Hannover 1998.

Kraft 2007

Simone Kraft, Das Felix-Nussbaum-Haus von Daniel Libeskind. Museum ohne Ausgang, Saarbrücken 2007.

Lahmann-Lammer 1995

Rainer Lahmann-Lammer: Ungemalte Bilder, Pathos und Kulturmief. Architekturstreit um das Nussbaumhaus, in: Neue Osnabrücker Zeitung, 13.05.1995, S. 13.

Libeskind 1994 (1980)

Daniel Libeskind, End Space, in: Daniel Libeskind/Alois Müller (Hg.), Daniel Libeskind: Radix – Matrix. Architekturen und Schriften (Kat. Ausst., Jüdisches Museum im Berlin Museum, Martin-Gropius-Bau, Berlin 26.05.–31.07.1994; Museum für Gestaltung Zürich 03.09.–06.11.1994), München 1994, S. 12–13.

Libeskind 1994a (1985)

Daniel Libeskind, Drei Lektionen in Architektur, in: Daniel Libeskind/Alois Müller (Hg.), Daniel Libeskind: Radix – Matrix. Architekturen und Schriften (Kat. Ausst., Jüdisches Museum im Berlin Museum, Martin-Gropius-Bau, Berlin 26.05.–31.07.1994; Museum für Gestaltung Zürich 03.09.–06.11.1994), München 1994, S. 36–40.

Libeskind 1994b (1987)

Daniel Libeskind, City Edge. Stadtkante mit Wohn- und Gemeindebauten am ehemaligen Potsdamer Güterbahnhofsgelände, IBA Berlin, in: Daniel Libeskind/Alois Müller (Hg.), Daniel Libeskind: Radix – Matrix. Architekturen und Schriften (Kat. Ausst., Jüdisches Museum im Berlin Museum, Martin-Gropius-Bau, Berlin 26.05.–31.07.1994; Museum für Gestaltung Zürich 03.09.–06.11.1994), München 1994, S. 48–55.

Libeskind 1994c (1989)

Daniel Libeskind, Between the Lines, Erweiterungsbau des Berlin Museums mit Abteilung Jüdisches Museum, in: Daniel Libeskind/Alois Müller (Hg.), Daniel Libeskind: Radix – Matrix. Architekturen und Schriften (Kat. Ausst., Jüdisches Museum im Berlin Museum, Martin-Gropius-Bau, Berlin 26.05.–31.07.1994; Museum für Gestaltung Zürich 03.09.–06.11.1994), München 1994, S. 100–102.

Libeskind 1995

Daniel Libeskind, „Ich betrachte es als eine Ehre, dieses Museum zu bauen“. Daniel Libeskind nimmt Stellung zur Kritik an seinem Entwurf, in: Neue Osnabrücker Zeitung, 24.05.1995, S. 12.

Libeskind 2001 (1995)

Daniel Libeskind, Museum Without Exit, in: Daniel Libeskind, The Space of Encounter, London 2001, S. 92–96.

Libeskind 2001a

Daniel Libeskind, The Space of Encounter, London 2001.

Libeskind 2004

Daniel Libeskind, Breaking Ground. Entwürfe meines Lebens, Köln 2004.

Meißner 2010

Günter Meißner, Art. Hackländer, in: Allgemeines Künstlerlexikon, Band 67, Haarer–Hahs, Berlin/New York 2010.

Menge 1981

Herrmann Menge, Langenscheidts Taschenwörterbuch der griechischen und deutschen Sprache, 39. Auflage, Berlin u. a. 1981.

Nussbaum 2003 (1925)

Felix Nussbaum, Brief an Ludwig Meidner, Osnabrück 1925, in: Peter Junk/Wendelin Zimmer, Fragezeichen an jeder Straßenecke. Zwölf Briefe von Felix Nussbaum, Bonn 2003, o. S.

Nussbaum 2003a (1944)

Felix Nussbaum, Brief an Familie Blum 1944, in: Peter Junk/Wendelin Zimmer, Fragezeichen an jeder Straßenecke. Zwölf Briefe von Felix Nussbaum, Bonn 2003, o. S.

Osnabrück 2004

Stadt Osnabrück, Der Oberbürgermeister (Hg.), Ein vielbegehrtes Grundstück. Ein Bürgermahnmal, Osnabrück 2004.

Remarque 1959

Erich Maria Remarque, Im Westen nichts Neues, Berlin 1959.

Rodiek 1998

Thorsten Rodiek, Daniel Libeskind – Museum ohne Ausgang. Das Felix-Nussbaum-Haus des Kulturgeschichtlichen Museums Osnabrück, Tübingen/Berlin 1998.

Rodiek/Jaehner 2011

Thorsten Rodiek/Inge Jaehner, Das Felix-Nussbaum-Haus Osnabrück. Die Baugeschichte, in: Vernissage. Die Zeitschrift zur Ausstellung. Felix Nussbaum, Die Sammlung, Nr. 5, 2011, S. 6–13.

Sachs 2004

Angelina Sachs, Daniel Libeskind. Jüdisches Museum Berlin, in: Angelina Sachs/Eduard van Voolen (Hg.), Jüdische Identität in der zeitgenössischen Architektur (Kat. Ausst., Joods Historisch Museum, Amsterdam 2004) München/Berlin/London/New York 2004, S. 78–85.

Thümmler 1954

Hans Thümmler, Der Dom zu Osnabrück, Münster 1954.

Veel 2002

Kristin Veel, Topographies of Memory: Walter Benjamin and Daniel Libeskind, in: Christian Emden/David Midgley (Hg.), Cultural Memory and Historical Consciousness in the German-Speaking World Since 1500. Papers from the Conference „The Fragile Tradition“, Cambridge 2002, volume 1, Oxford/Bern/Berlin u. a. 2002.

van Voolen 2004

Edward van Voolen, Von Zeit zu Ort. Wie Erinnerung im Judentum Form annimmt, in: Angelina Sachs/Eduard van Voolen (Hg.), Jüdische Identität in der zeitgenössischen Architektur (Kat. Ausst., Joods Historisch Museum, Amsterdam 2004) München/Berlin/London /New York 2004, S. 12–20.

Wagner 2009

Kirsten Wagner, Räume gegen das Vergessen – Architektur als Medium der Erinnerung. Zum Felix-Nussbaum-Haus und zur Architektur von Daniel Libeskind, in: Martin Dappner/Karl Janke (Hg.), Die verborgene Spur. Jüdische Wege durch die Moderne (Kat. Ausst., Felix-Nussbaum-Haus, Osnabrück, 07.12.2008–19.04.2009), Osnabrück 2009, S. 48–73.

Weiß 2002

Klaus-Dieter Weiß, Daniel Libeskind, in: Ullrich Schwarz (Hg.), Neue deutsche Architektur. Eine reflexive Moderne (Kat. Ausst., Martin-Gropius-Bau, Berlin, 11.07.–16.09.2002), Ostfildern-Ruit 2002.

Young 2004

James E. Young, Jüdische Museen, Holocaust-Museen und Fragen der nationalen Identität, in: Angelina Sachs/Eduard van Voolen (Hg.), Jüdische Identität in der zeitgenössischen Architektur (Kat. Ausst., Joods Historisch Museum, Amsterdam 2004) München/Berlin/London/New York 2004, S. 42–55.

Zerull 1998

Ludwig Zerull, Felix Nussbaum, Hannover 1998.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Kat. Ausst. Felix-Nussbaum-Haus 2007, S. 49.

Abb. 2: Ebd., S. 351.

Abb. 3: Ebd., S. 57.

Abb. 4: Ebd., S. 120.

Abb. 5: Ebd., S. 165.

Abb. 6: Ebd., S. 184.

Abb. 7: Ebd., S. 309.

Abb. 8: Ebd., S. 392–393.

Abb. 9: Ebd., S. 402.

Abb. 10: Ebd., S. 405.

Abb. 11: Ebd., S. 466–467.

Abb. 12: Ebd., S. 43.

Abb. 13: Ebd., S. 45.

Abb. 14: Ebd., S. 46.

Abb. 15: Ebd., S. 65.

Abb. 16: Ingo Walther, Vincent van Gogh: sämtliche Gemälde I. Etten, April 1881–Paris, Februar 1888, Köln 1992, S. 299.

Abb. 17: Kat. Ausst. Felix-Nussbaum-Haus 2007, S. 105.

Abb. 18: Ebd., S. 103.

Abb. 19: Ebd., S. 147.

Abb. 20: Ebd., S. 156.

Abb. 21: Ebd., S. 154.

Abb. 22: Ebd., S. 175.

Abb. 23: Ebd., S. 176.

Abb. 24: Ebd., S. 179.

Abb. 25: Ebd., S. 195.

Abb. 26: Ebd., S. 228.

Abb. 27: Ebd., S. 266.

Abb. 28: Ebd., S. 283.

Abb. 29: Ebd., S. 304.

Abb. 30: Ebd., S. 312.

Abb. 31: Ebd., S. 313.

Abb. 32: Ingo Walther, Vincent van Gogh: sämtliche Gemälde I. Etten, April 1881–Paris, Februar 1888, Köln 1989, S. 183.

Abb. 33: Kat. Ausst. Felix-Nussbaum-Haus 2007, S. 385.

Abb. 34: Ebd., S. 431.

Abb. 35: Ebd., S. 441–442.

Abb. 36: Ebd., S. 419.

Abb. 37: Rodiek 1998, S. 9.

Abb. 38: Ebd., S. 10.

Abb. 39: Ebd.

Abb. 40: Dia Khi Uni Köln, Abt. Arch. (Prometheus Bildarchiv)

Abb. 41: Rodiek 1998, S. 17.

Abb. 42: Ebd.

Abb. 43: Ebd., S. 18.

Abb. 44: Ebd., S. 71.

Abb. 45a/b: Wagner 2009, S. 64–65.

Abb. 46: Ebd., S. 61.

Abb. 47: Kat. Ausst. Felix-Nussbaum-Haus 2007, S. 162.

Abb. 48: Daniel Libeskind/Alois Müller (Hg.), Daniel Libeskind: Radix – Matrix. Architekturen und Schriften (Kat. Ausst., Jüdisches Museum im Berlin Museum, Martin-Gropius-Bau, Berlin 26.05.–31.07.1994; Museum für Gestaltung Zürich 03.09.–06.11.1994), München 1994, S. 15.

Abb. 49: Ebd., S. 60.

Abb. 50: Wagner 2009, S. 66.

Abb. 51: Kraft 2007, S. 139.

Abb. 52: Ebd.

Abb. 53: Rodiek 1998, S. 69.

Abb. 54: Eigentum des Verfasserin.

Abb. 55: Rodiek 1998, S. 78–79.

Abb. 56: Ebd.

Abb. 57: Gert Westdörp, Bildarchiv des Pressedienstes Osnabrück.

Abb. 58: Hermann Pentermann, Bildarchiv des Pressedienstes Osnabrück.

Abb. 59–68: Eigentum der Verfasserin.

Abb. 69: Rodiek 1998, S. 73.

Abb. 70: Ebd., S. 75.

Abb. 71: Ebd., S. 90–91.

Abb. 72: Uwe Lewandowski, Bildarchiv des Presseamtes Osnabrück.

Abb. 73: Inge Jaehner, Felix-Nussbaum-Haus Osnabrück.

Abb. 74: Rodiek/Jaehner 2011, S. 8.

Abb. 75–83: Eigentum der Verfasserin.

Abb. 84: Goldberger 2008, S. 267.

Abb. 85: Eigentum der Verfasserin.

Abb. 86: Rodiek 1998, S. 105.

Abb. 87: Goldberger 2008, S. 267.

Abb. 88: Rodiek 1998, S. 77.

Abb. 89: Eigentum der Verfasserin.

Abb. 90: Rodiek 1998, S. 93.

Abb. 91–94: Eigentum der Verfasserin.

Abb. 94: Wagner 2009, S. 49.

Abb. 97–98 :Eigentum der Verfasserin.

Abb. 99: Rodiek 1998, S. 78–79.

Abb. 100: Ebd., S. 86.

Abb. 101: Eigentum der Verfasserin.

Abb. 102: Goldberger 2008, S. 272–273.

Abb. 103–106: Eigentum der Verfasserin.

Abb. 107: Kat. Ausst. Felix-Nussbaum-Haus 2007, S. 368.

Abb. 108: Wagner 2009, S.64.

Abb. 109–110: Eigentum der Verfasserin.

Abb. 111: Kat. Ausst. Felix-Nussbaum-Haus 2007, S. 69.

Abb. 112: Ebd., S. 185.

Abb. 113–114: Eigentum der Verfasserin.

Abb. 115: Kat. Ausst. Felix-Nussbaum-Haus 2007, S. 142.

Abb. 116: Ebd., S. 73.

Abb. 117: Ebd., S. 109.

Abb. 118: Libeskind 2001a, S. 46.

Abb. 119–120: Eigentum der Verfasserin.

Abb. 121: Carlo Carrà, Tutta l’opera pittorica, Mailand 1967, S. 259.

Abb. 122: John Milner, Vladimir Tatlin and the Russian Avant-Garde, New Haven/London 1983, S. 110.

Abb. 123: Matthew Drutt, Kasimir Malewitsch. Suprematismus (Kat. Ausst., Deutsche Guggenheim, Berlin 14.01.–27.04.2003) Berlin/New York 2003, S. 161.

Abb. 124: Junk/Zimmer 1982, Nr. 8.

Abb. 125: Kat. Ausst. Felix-Nussbaum-Haus 2007, S. 281.

Abb. 126: Daniel Arasse, Der europäische Manierismus, München 1997, S. 69.

Abb. 127: Rodiek 1998, S. 37.

Abb. 128: Ebd., S. 99.

Abb. 129: Ebd., S. 95.

Abb. 130: Ebd., S. 105.

Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen, und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

Abbildungen mit Abbildungslegenden

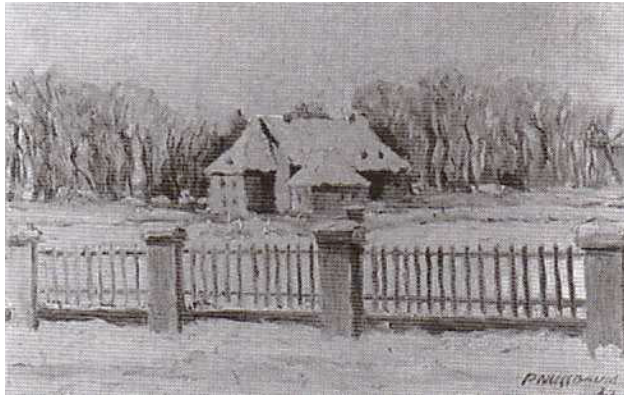


Abb. 1: Philipp Nussbaum, *Winterliches Haus*, 1924, Öl auf Malpappe, 22 x 33 cm, Felix-Nussbaum-Haus, Osnabrück.

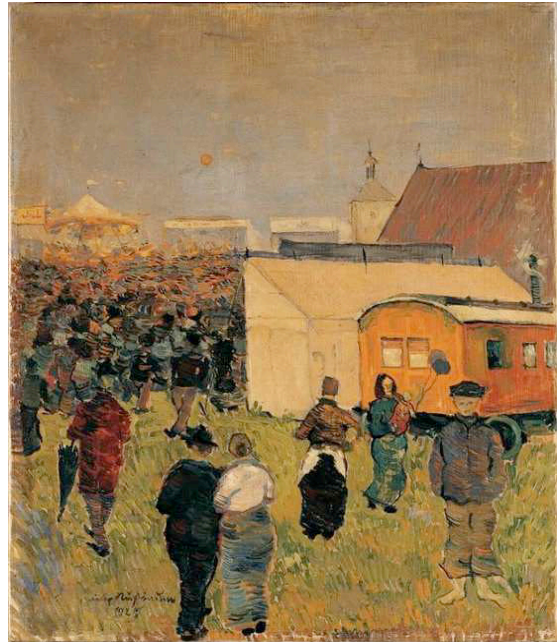


Abb. 2: Felix Nussbaum, *Rummelplatz*, 1925, Öl auf Leinwand, 79 x 63 cm, Verbleib unbekannt.

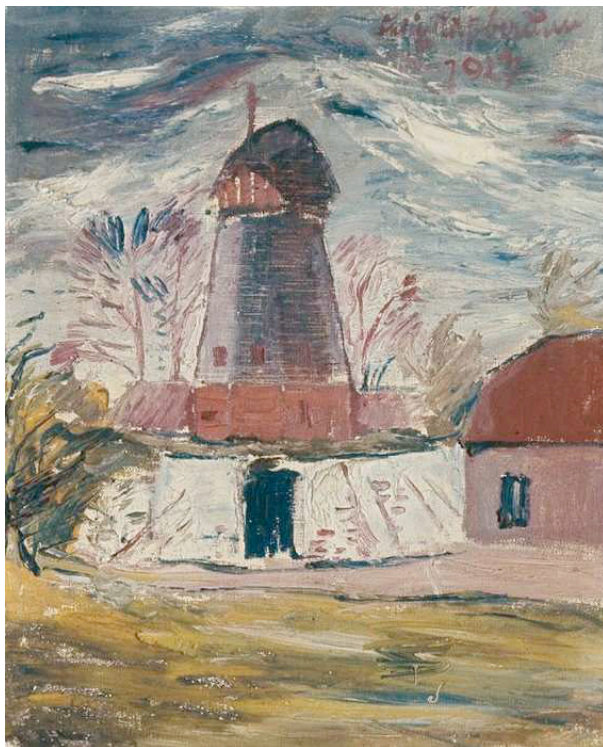


Abb. 3: Felix Nussbaum, *Mühlenrumpf bei Xanten*, 1927, Öl auf Leinwand, 46 x 38 cm, Felix-Nussbaum-Haus, Osnabrück.



Abb. 4: Felix Nussbaum, *Der tolle Platz*, 1931, Öl auf Leinwand, 97 x 195,5 cm, Berlinische Galerie, Berlin.



Abb. 5: Felix Nussbaum, *Bahnhof in Alassio*, 1933, Gouache auf Papier, 49,5 x 65,5 cm, Privatbesitz.



Abb. 6: Felix Nussbaum, *Sänger und Statue*, 1935, Gouache auf Papier, 51,3 x 60,5 cm, Joods Museum van België, Brüssel.

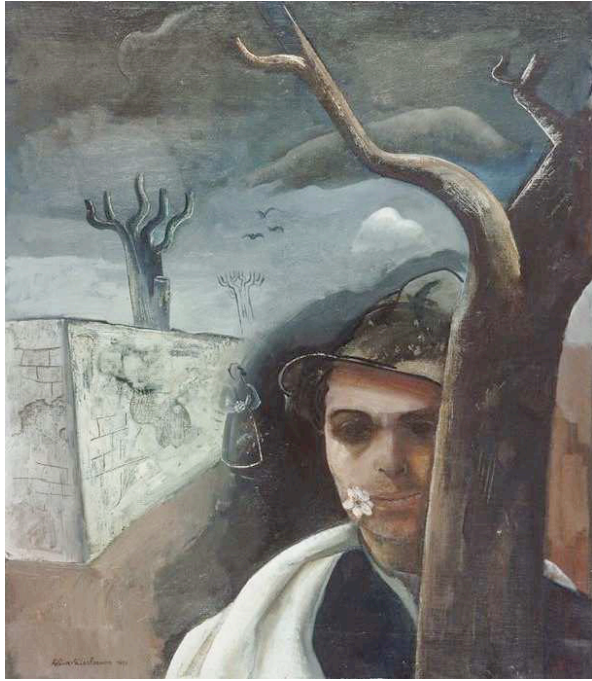


Abb. 7: Felix Nussbaum, Selbstbildnis mit Apfelblüte, 1939, Öl auf Leinwand, 75,5 x 63,4 cm, Verbleib unbekannt.



Abb. 8: Felix Nussbaum, St. Cyprien, 1942, Öl auf Leinwand, 86 x 138 cm, Felix-Nussbaum-Haus, Osnabrück.



Abb. 9: Dolf Ledel, Portraitbüste von Felix Nussbaum, 1942, Bronze, Felix-Nussbaum-Haus, Osnabrück.



Abb. 10: Felix Nussbaum, Küche im Versteck, 1943, Kohle und schwarze Kreide auf Papier, 48 x 64 cm, Felix-Nussbaum-Haus, Osnabrück.



Abb. 11: Felix Nussbaum, Triumph des Todes, 1944, Öl auf Leinwand, 100 x 150 cm, Felix-Nussbaum-Haus, Osnabrück.

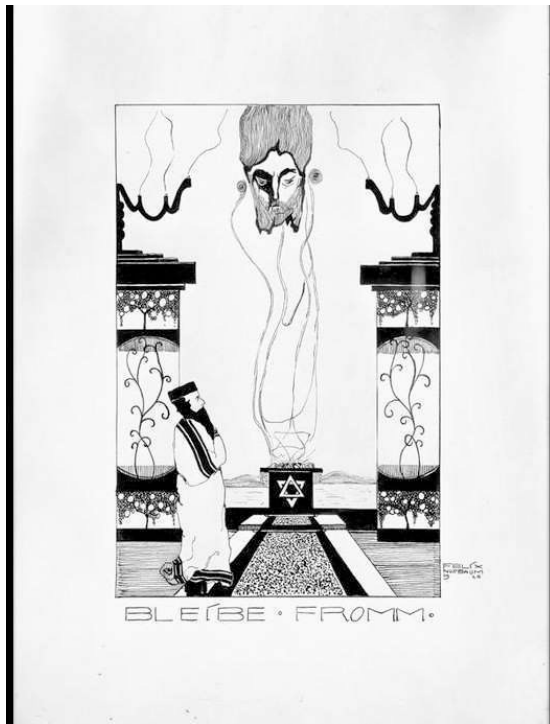


Abb. 12: Felix Nussbaum, *Bleibe Fromm*, 1920, Tusche mit Feder und Pinsel auf Papier, 24 x 16 cm, Privatbesitz.



Abb. 13: Ephraim Mose Lilien, *Aron*, 1908, F. Rahlwes, *Die Bücher der Bibel*, Braunschweig 1908.



Abb. 14: Felix Nussbaum, *Die beiden Juden*, 1926, Öl auf Leinwand, 115 x 99 cm, Felix-Nussbaum-Haus, Osnabrück.



Abb. 15: Felix Nussbaum, Selbstbildnis mit grünem Hut, 1927, Öl auf Sperrholz, 55 x 41 cm, Felix-Nussbaum-Haus, Osnabrück.

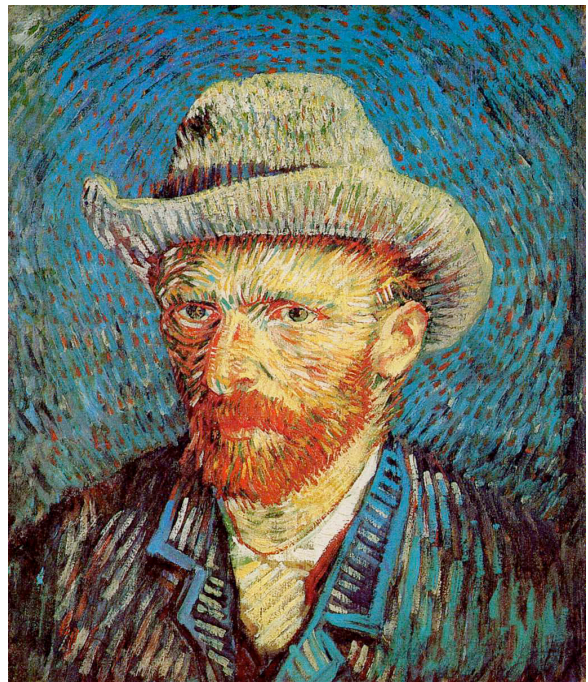


Abb. 16: Vincent van Gogh, Selbstbildnis mit grauem Filzhut, 1888, Öl auf Leinwand, 44 x 37,6 cm, Rijksmuseum Amsterdam.



Abb. 17: Felix Nussbaum, Erinnerungen an Norderney, 1929, Öl auf Leinwand, 98 x 113,5 cm, Felix-Nussbaum-Haus, Osnabrück.

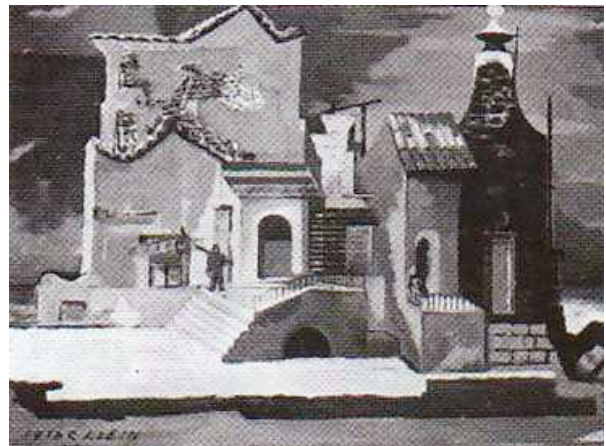


Abb. 18: Cesar Klein, Ischia, 1929, Öl auf Leinwand, 80 x 105 cm, Galerie von Negelein, Kiel.



Abb. 19: Felix Nussbaum, *Mauer in Rom*, 1932, Öl auf Leinwand, 39,5 x 57 cm, Felix-Nussbaum-Haus, Osnabrück.

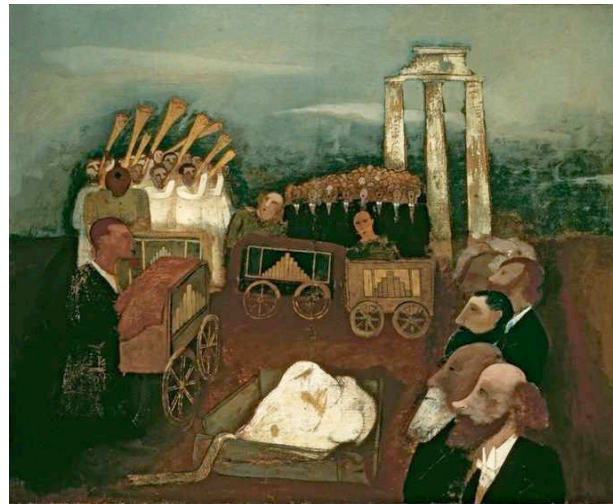


Abb. 20: Felix Nussbaum, *Das Begräbnis*, 1933, Öl auf Leinwand, 80,5 x 100 cm, Felix-Nussbaum-Haus, Osnabrück.



Abb. 21: Felix Nussbaum, *Zerstörung I*, 1933, Tusche mit Pinsel auf Zeichenkarton, 50 x 70 cm, Felix-Nussbaum-Haus, Osnabrück.



Abb. 22: Felix Nussbaum, *Gasse zum Meer*, 1933, Gouache auf Papier, 66 x 47 cm, Felix-Nussbaum-Haus, Osnabrück.



Abb. 23: Felix Nussbaum, *Muschel und Schnecke*, 1934, Gouache auf Papier, 49,9 x 64,7 cm, Felix-Nussbaum-Haus, Osnabrück.



Abb. 24: Felix Nussbaum, *Friedhofsbank*, 1935, Gouache auf Zeichenkarton, 61 x 47 cm, Felix-Nussbaum-Haus, Osnabrück.



Abb. 25: Felix Nussbaum, *Masken mit Katze*, 1935, Gouache auf Papier, 61 x 47 cm, Felix-Nussbaum-Haus, Osnabrück.



Abb. 26: Felix Nussbaum, *Fähre nach Dover*, 1935, Gouache auf Papier, 47 x 62 cm, Felix-Nussbaum-Haus, Osnabrück.



Abb. 27: Felix Nussbaum, *Stilleben mit vergittertem Fenster II*, 1938, Öl auf Leinwand, 50 x 40 cm, Felix-Nussbaum-Haus, Osnabrück.

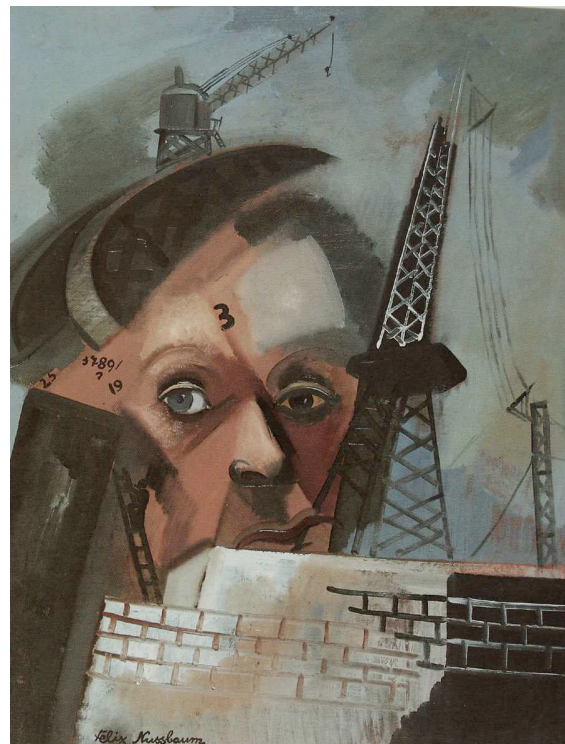


Abb. 28: Felix Nussbaum, *Selbstbildnis in surrealer Landschaft*, 1939, Öl auf Sperrholz, 64,4 x 50,2 cm, Felix-Nussbaum-Haus, Osnabrück.



Abb. 29: Felix Nussbaum, *Flüchtling I*, 1939, Öl auf Leinwand, 60 x 74 cm, Felix-Nussbaum-Haus, Osnabrück.



Abb. 30: Felix Nussbaum, *Die große Zerstörung I*, 1939, Tusche mit Feder auf Papier, 51,7 x 71,9 cm, Jüdisches Museum Frankfurt am Main.



Abb. 31: Felix Nussbaum, *Die große Zerstörung II*, 1939, Pinsel mit Tusche auf Papier, 54,5 x 67 cm, Yad Vashem Art Museum Jerusalem.



Abb. 32: Vincent van Gogh, *Paar Schuhe*, 1886, Öl auf Leinwand, 37,5 x 45,5 cm, Rijksmuseum Amsterdam.



Abb. 33: Felix Nussbaum, *Einsamkeit*, 1942, Öl auf Leinwand, 95 x 61 cm, Jüdisches Museum Berlin.

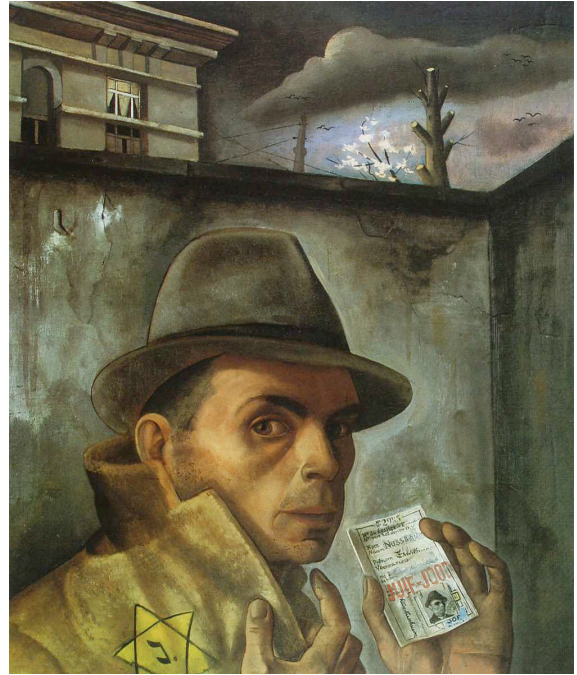


Abb. 34: Felix Nussbaum, *Selbstbildnis mit Judenpass*, 1943, Öl auf Leinwand, 56 x 49 cm, Felix-Nussbaum-Haus, Osnabrück.



Abb. 35: Felix Nussbaum, *Die Verdammten*, 1943, Öl auf Leinwand, 101 x 153 cm, Felix-Nussbaum-Haus, Osnabrück.



Abb. 36: Felix Nussbaum, *Orgelmann*, 1943, Öl auf Leinwand, 100 x 82 cm, Felix-Nussbaum-Haus, Osnabrück.



Abb. 37: Emil Hackländer, *Kulturgeschichtliches Museum Osnabrück* von 1889.



Abb. 38: Otto Lürer, *Villa Schlicker* von 1910, Osnabrück.



Abb. 39: *Akzisehaus* von 1817, Osnabrück.

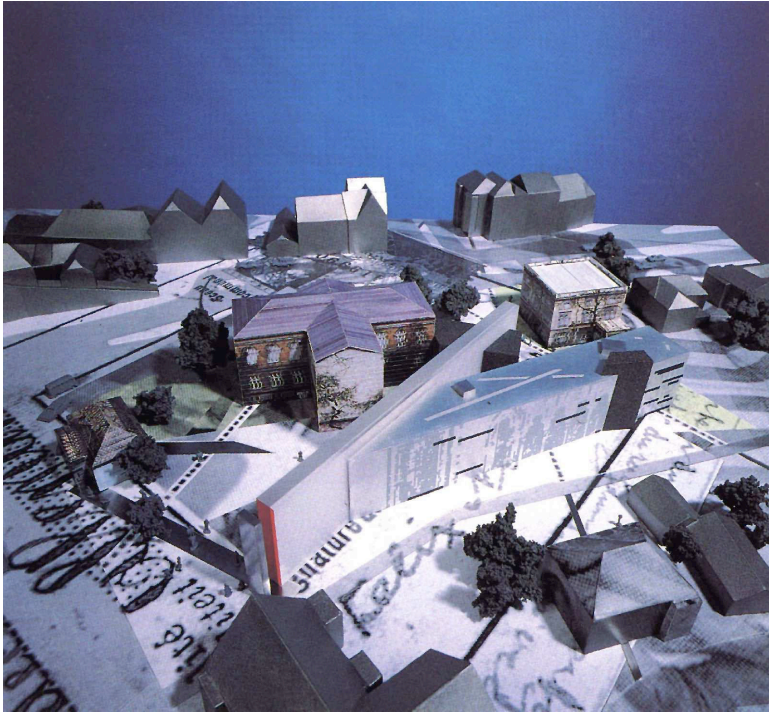


Abb. 40: Daniel Libeskind, Wettbewerbsmodell für das Felix-Nussbaum-Haus, 1995.

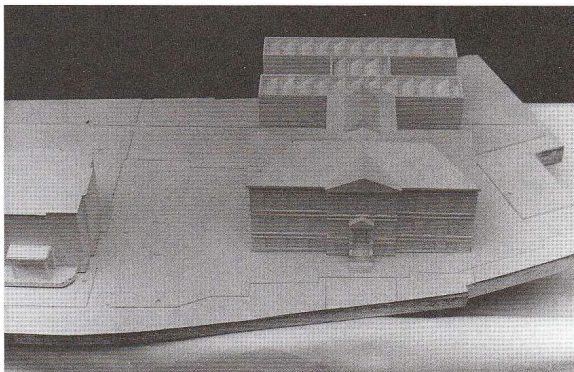


Abb. 41: Giorgio Grassi, Wettbewerbsmodell für das Felix-Nussbaum-Haus, 1995.

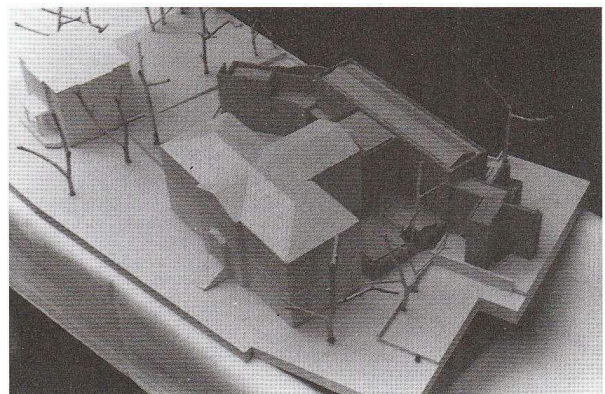


Abb. 42: Burkhard Grasshorn, Wettbewerbsmodell für das Felix-Nussbaum-Haus, 1995.



Abb. 43: Ravelinbrücke, 1672, Osnabrück.



Abb. 44: Alter Haupteingang des Felix-Nussbaum-Hauses mit Vertikalem Museum und Nussbaumgang, 1998, Osnabrück.

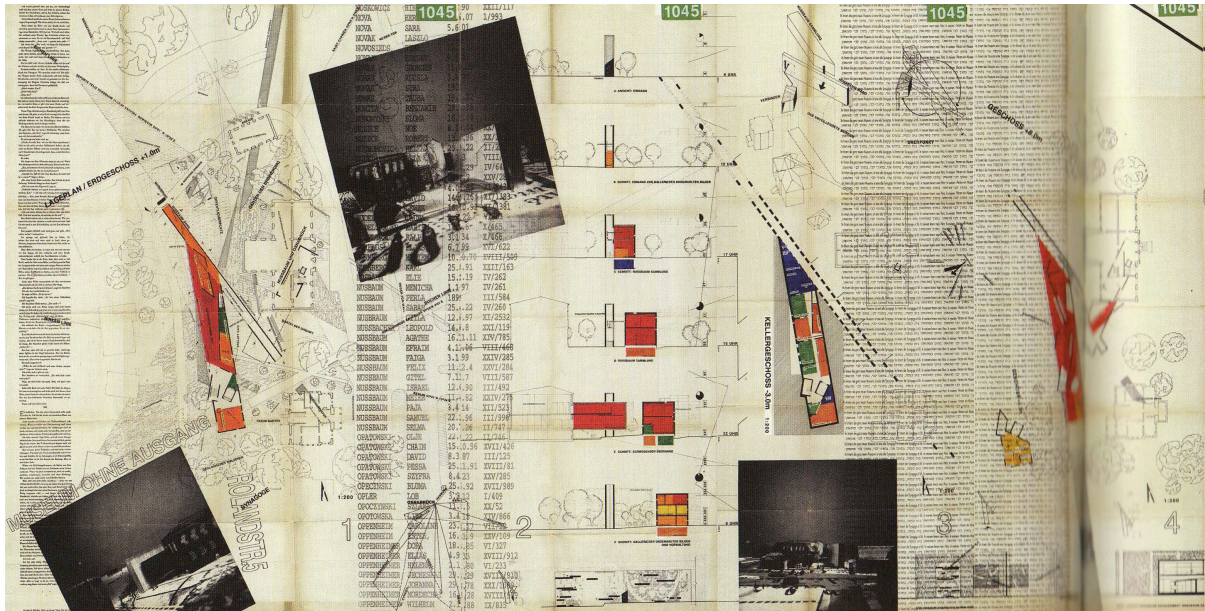


Abb. 45a: Daniel Libeskind, Entwurfsplan für das Felix-Nussbaum-Haus, 1995, 106,3 x 295,6 cm, Felix-Nussbaum-Haus, Osnabrück.

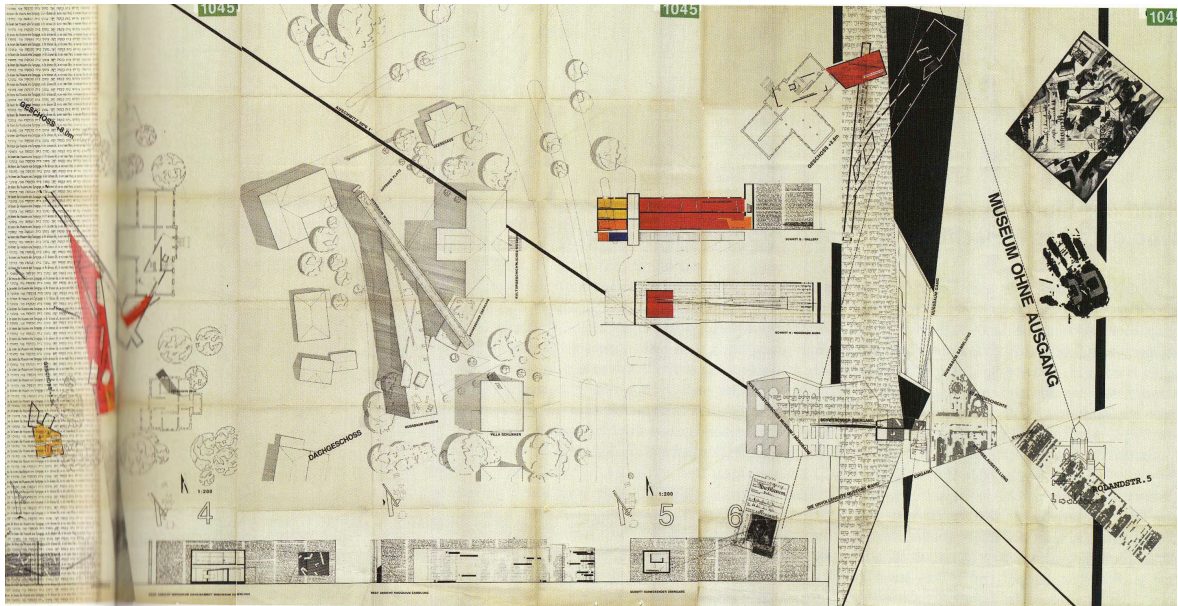


Abb. 45b: Daniel Libeskind, Entwurfsplan für das Felix-Nussbaum-Haus, 1995, 106,3 x 295,6 cm, Felix-Nussbaum-Haus, Osnabrück.

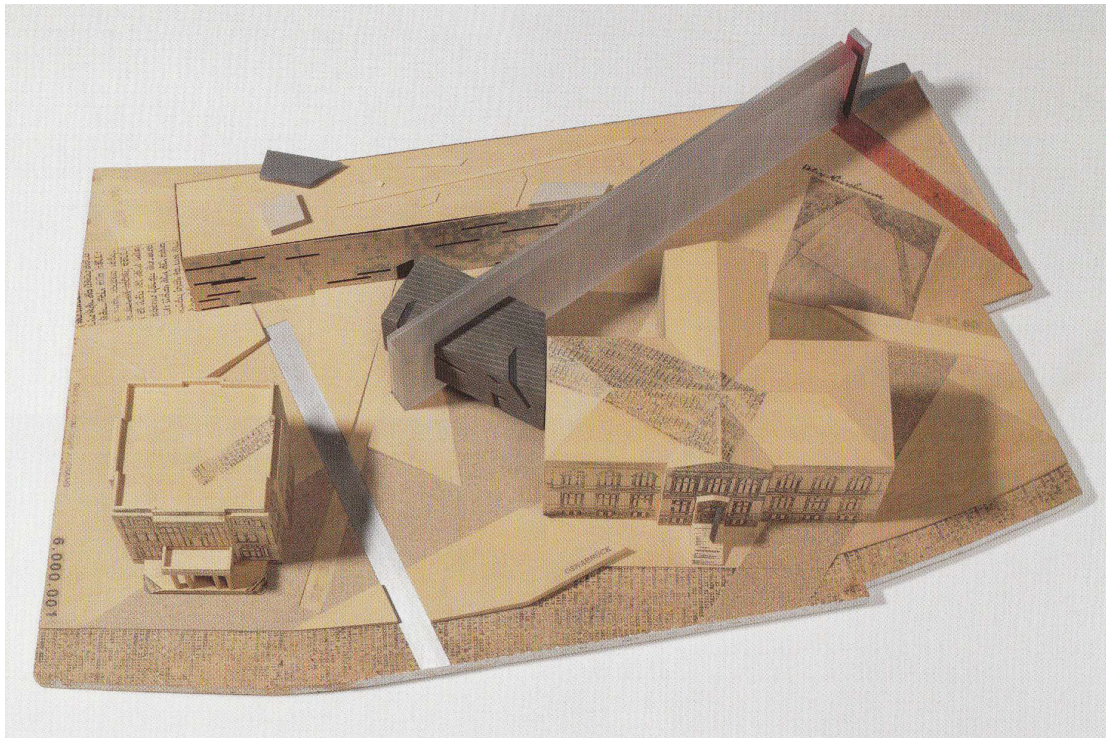


Abb. 46: Daniel Libeskind, Wettbewerbsmodell, 1995, Felix-Nussbaum-Haus, Osnabrück.

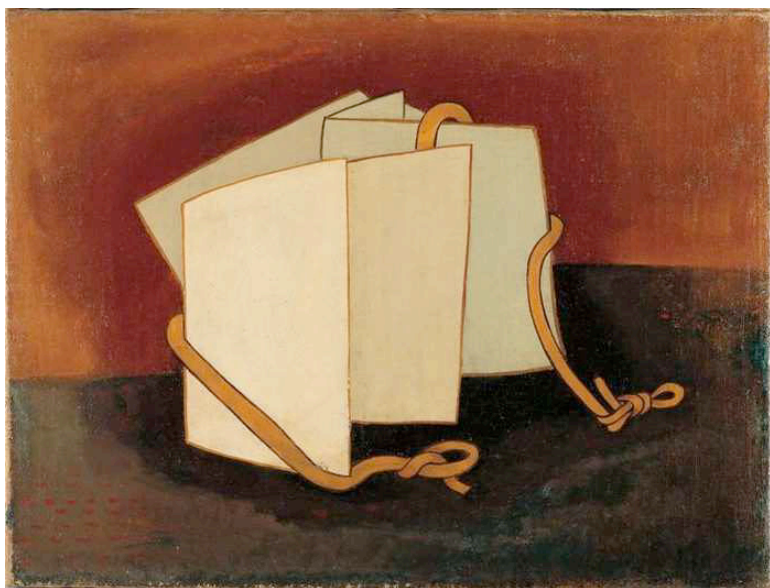


Abb. 47: Felix Nussbaum, *Faltbuch mit Gebetsriemen*, 1933, Öl auf Leinwand, 59 x 79 cm, Felix-Nussbaum-Haus, Osnabrück.

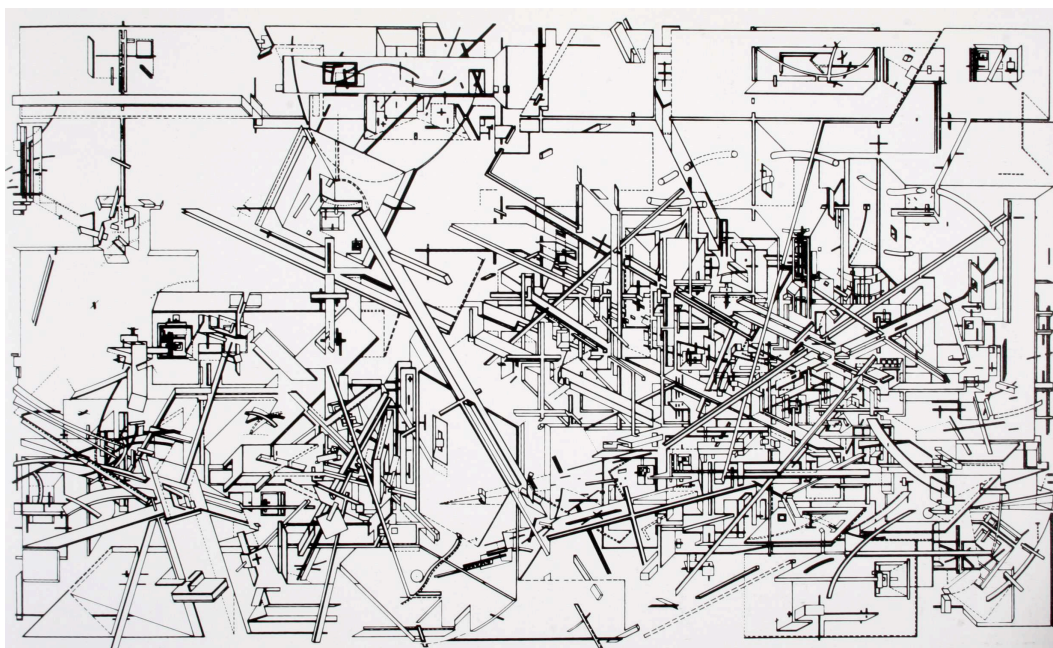


Abb. 48: Daniel Libeskind, *Micromegas, Leakage*, Tusche auf Papier, 1980.



Abb. 49: Daniel Libeskind, *City Edge*, 1987, *Cloud Prop-Modell*, Holz und Papier, Architekturbuch aus dem 18. Jahrhundert, Originalzeichnungen.

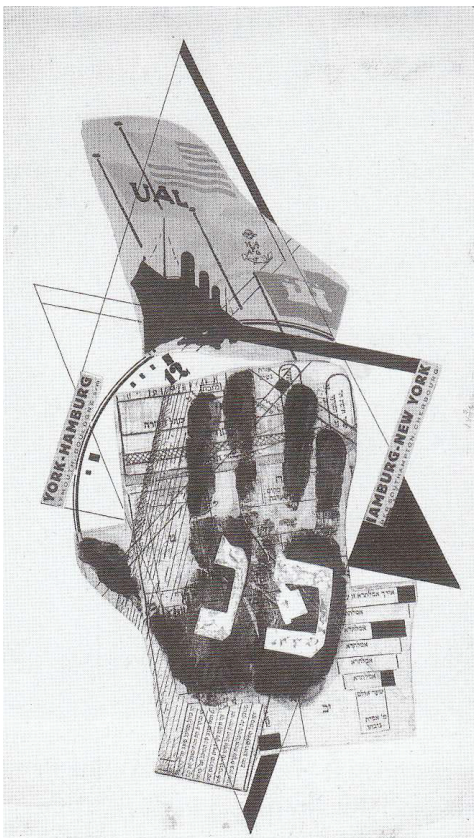


Abb. 50: El Lissitzky, *Shifs-Karta*, 1922, Collage, 43,5 x 24,1 cm, The Israel Museum Jerusalem.



Abb. 51: Daniel Libeskind, Titelblatt der Verfassererklärung zu den Entwürfen für das Felix-Nussbaum-Haus, Osnabrück.



Abb. 52: Fremdenpass von Felix Nussbaum, Felix-Nussbaum-Haus, Osnabrück.



Abb. 53: Daniel Libeskind, Felix-Nussbaum-Haus, 1998, Luftaufnahme, Osnabrück.



Abb. 54: Daniel Libeskind, Nussbaumgang des Felix-Nussbaum-Hauses, 1998, Sichtbetonplatten und Zinkverschalung, Osnabrück.



Abb. 55: Daniel Libeskind, Haupttrakt des Felix-Nussbaum-Hauses, 1998, Eichenholzverkleidung, Osnabrück.



Abb. 56: Daniel, Libeskind, Nussbaumbrücke des Felix-Nussbaum-Hauses, 1998, Zinkplattenverschalung, Osnabrück.



Abb. 57: Daniel Libeskind, Felix-Nussbaum-Haus, 2011, gesüdete Luftbildaufnahme, Osnabrück.

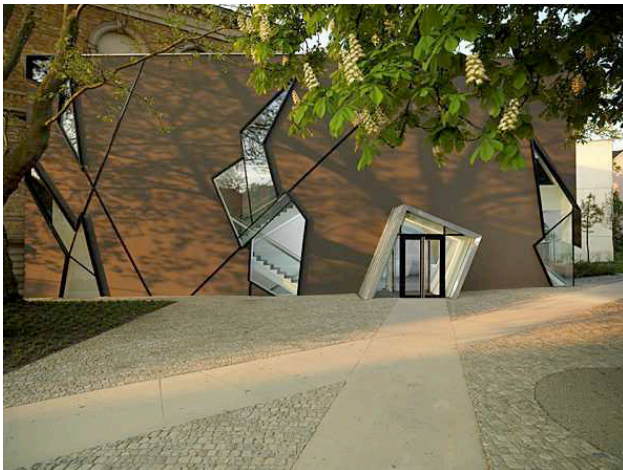


Abb. 58: Daniel Libeskind, Felix-Nussbaum-Haus, neuer Eingang, 2011, verputzte Fassade, Osnabrück.

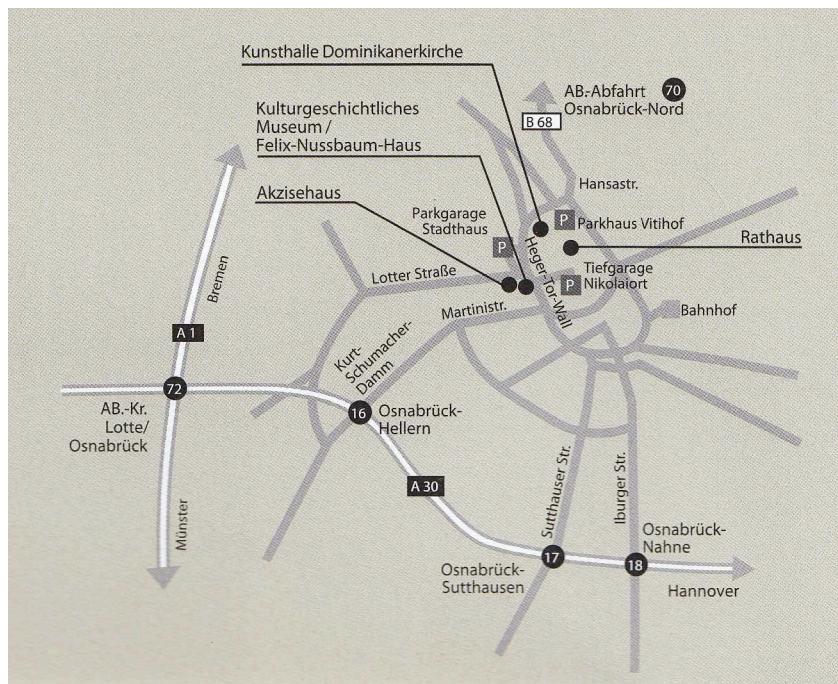


Abb. 59: Anfahrts- und Lageplan Felix Nussbaum-Haus, Osnabrück.



Abb. 60: Heger Tor, Osnabrück.



Abb. 61: Altstadt Osnabrück.



Abb. 62: Akzisehaus und Kreuzung Heger-Tor-Wall und Lotter Straße aus Sicht der Lotter Straße, 2012 Osnabrück.



Abb. 63: Felix-Nussbaum-Haus, rechts der Zugang zum Rabbiner-Stern-Weg aus Sicht der Lotter Straße 2012, Osnabrück.



Abb. 64: Weg unter der alten Ravelinbrücke, in Richtung Lotter Straße, mit neuem Eingang des Felix-Nussbaum-Hauses, 2011, Osnabrück.



Abb. 65: Weg von der Lotter Straße aus zum Haupteingang des Felix-Nussbaum-Hauses, 2011, Osnabrück.



Abb. 66: Akzisehaus und Haupteingang aus Sicht des Heger-Tor-Walls, 2011, Osnabrück.



Abb. 67: neuer Eingang des Felix-Nussbaum-Hauses aus Sicht des Heger Tores, 2011, Osnabrück.



Abb. 68: Zugang zum Felix-Nussbaum-Haus zwischen der Villa Schlikker und dem Kulturgeschichtlichen Museum, 2011, Osnabrück.



Abb. 69: Daniel Libeskind, Felix-Nussbaum-Haus, ehemaliger Eingang, Nussbaumgang und Vertikales Museum, 1998, Osnabrück, .



Abb. 70: Daniel Libeskind, Felix-Nussbaum-Haus, ehemaliger Haupteingang, 1998, Osnabrück.



Abb. 71: Daniel Libeskind, Haupttrakt, Felix-Nussbaum-Haus, ehemaliger Garderobenbereich, 1998, Osnabrück.



Abb. 72: Daniel Libeskind, neuer Eingangsbereich des Felix-Nussbaum-Hauses, nördliche Ecke, 2011, Osnabrück.

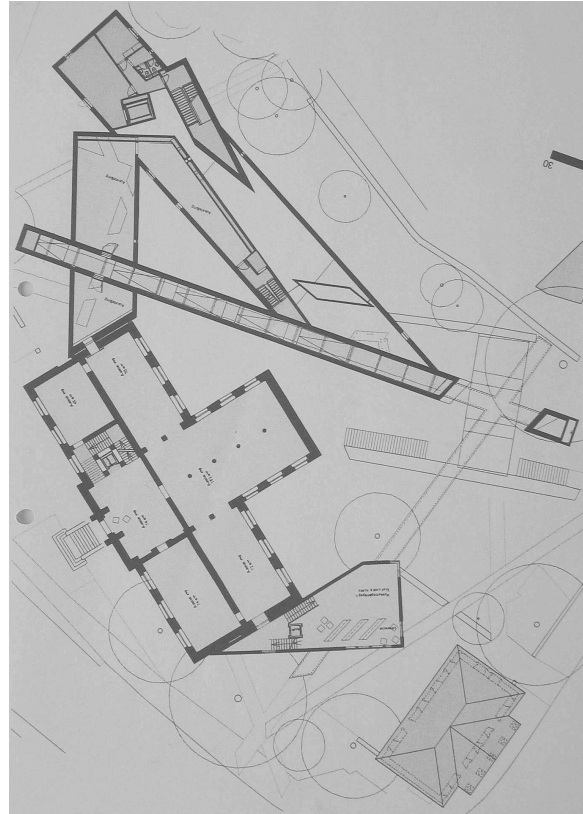


Abb. 73: Daniel Libeskind, Erdgeschossgrundriss, gesüdet, Kulturgeschichtliches Museum und Felix-Nussbaum-Haus mit neuem Eingangsbereich, 2011, Osnabrück.



Abb. 74: Daniel Libeskind, Galerie des neuen Eingangsbereiches, Felix-Nussbaum-Haus, 2011, Osnabrück.



Abb. 75: Daniel Libeskind, neuer Eingangsbereich, Buchaufsteller, Felix-Nussbaum-Haus, 2011, Osnabrück.



Abb. 76: Daniel Libeskind, neuer Eingangsbereich, Treppenhaus, Felix-Nussbaum-Haus, 2011, Osnabrück.



Abb. 77: Daniel Libeskind, neuer Eingangsbereich, Tür zum Felix-Nussbaum-Haus, 2011, Osnabrück.

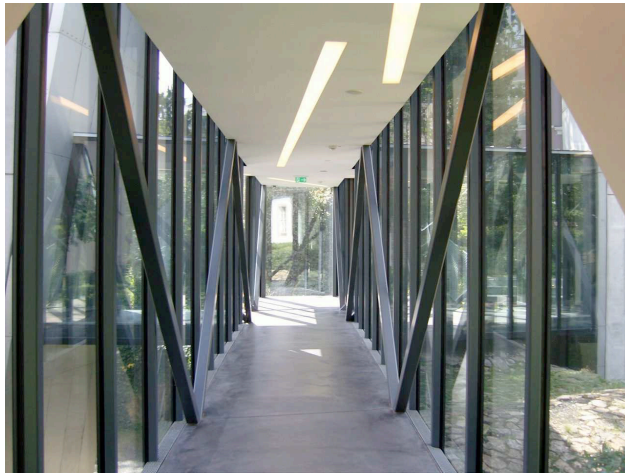


Abb. 78 Daniel Libeskind, neuer Eingangsbereich, Galerie, Felix-Nussbaum-Haus, 2011, Osnabrück.



Abb. 79: Daniel Libeskind, neuer Eingangsbereich, Galerie, Kreuzung, Felix-Nussbaum-Haus, 2011, Osnabrück.



Abb. 80: Daniel Libeskind, neuer Eingangsbereich, Galerie, Zugang zum Vertikalen Museum, Felix-Nussbaum-Haus, 2011, Osnabrück.



Abb. 81: Daniel Libeskind, neuer Eingangsbereich, Galerie, Zugang zum Nussbaumgang, Felix-Nussbaum-Haus, 2011, Osnabrück.



Abb. 82: Daniel Libeskind, Nussbaumgang, Felix-Nussbaum-Haus, Situation seit 2011, Osnabrück.



Abb. 83: Daniel Libeskind, Nussbaumgang, Eingang zum Haupttrakt, Felix-Nussbaum-Haus, Situation seit 2011, Osnabrück.

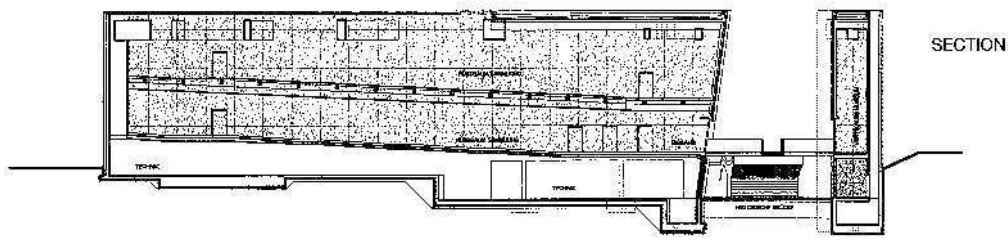


Abb. 84: Daniel Libeskind, Schnitt durch den Nussbaumgang und das Vertikale Museum, Felix-Nussbaum-Haus, 2011, Osnabrück.



Abb. 85: Daniel Libeskind, Nussbaumgang, Erdgeschoss, Deckenansicht, Felix-Nussbaum-Haus, 1998, Osnabrück.



Abb. 86: Daniel Libeskind, Nussbaumgang Obergeschoss, Felix-Nussbaum-Haus, 1998, Osnabrück.

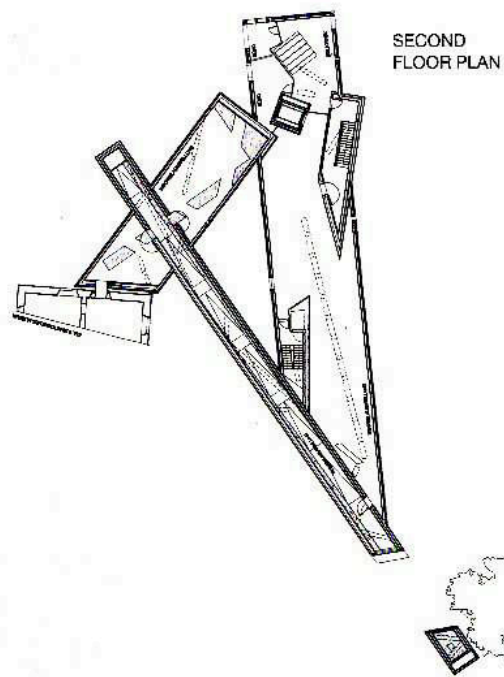


Abb. 87: Daniel Libeskind, Grundriss, zweiter Stock, Felix-Nussbaum-Haus, Situation 1998, Osnabrück.



Abb. 88: Daniel Libeskind, Haupttrakt von der Galerie des neuen Einganges aus, Felix-Nussbaum-Haus, 1998, Osnabrück.

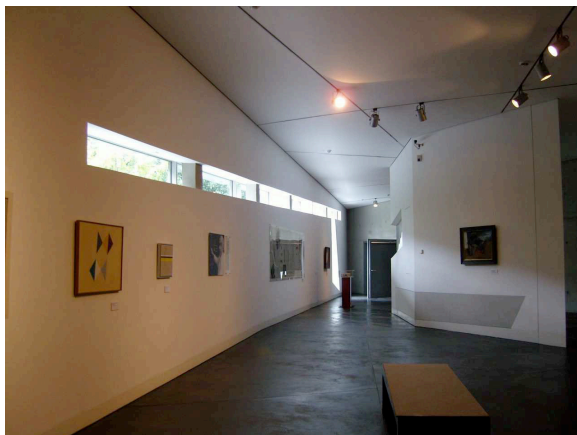


Abb. 89: Daniel Libeskind,, Haupttrakt, Erdgeschoss, Felix-Nussbaum-Haus, 2011, Osnabrück.



Abb. 90: Daniel Libeskind, Haupttrakt, Erdgeschoss, Treppenhauskeil, Felix-Nussbaum-Haus, 2011, Osnabrück.



Abb. 91: Daniel Libeskind, Haupttrakt, Erdgeschoss, Felix-Nussbaum-Haus, 2011, Osnabrück.



Abb. 92: Daniel Libeskind, Haupttreppenhaus, Felix-Nussbaum-Haus, 2011, Osnabrück.



Abb. 93: Daniel Libeskind, Innenhof, Tür zum Ausstellungsbüro, Felix-Nussbaum-Haus, 2011, Osnabrück.

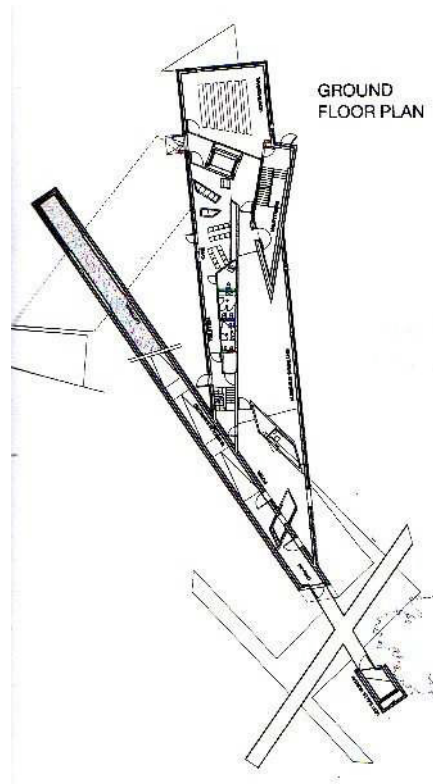


Abb. 94: Daniel Libeskind, Grundriss Erdgeschoss, Felix-Nussbaum-Haus, 1998, Osnabrück.



Abb. 95: Daniel Libeskind, Haupttrakt, Mezzaningeschoss, Felix-Nussbaum-Haus, 2011, Osnabrück.

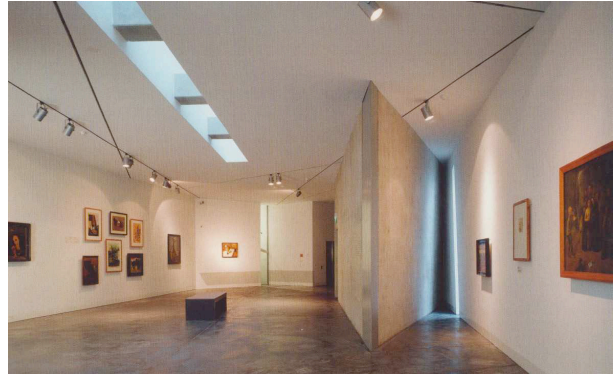


Abb. 96: Daniel Libeskind, Haupttrakt, Obergeschoss, Felix-Nussbaum-Haus, 2011, Osnabrück.



Abb. 97: Daniel Libeskind, Haupttrakt, Obergeschoss, Felix-Nussbaum-Haus, 2011, Osnabrück, .



Abb. 98: Daniel Libeskind, Haupttrakt, Obergeschoss, Detailansicht, Felix-Nussbaum-Haus, 2011, Osnabrück.



Abb. 99: Daniel Libeskind, Haupttrakt, Nussbaumbrücke und Nussbaumgang, Felix-Nussbaum-Haus, 1998, Osnabrück.

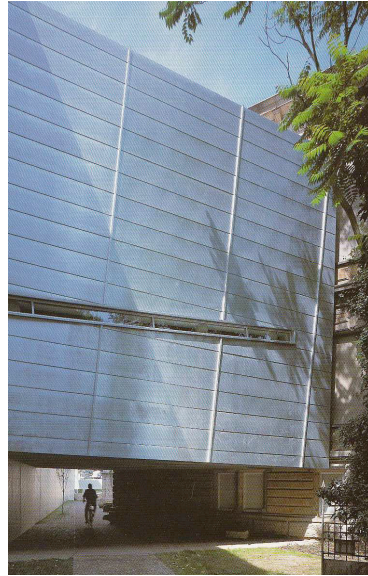


Abb. 100: Daniel Libeskind, Nussbaumbrücke, Felix-Nussbaum-Haus und Kultur-geschichtliches Museum, 1998, Osnabrück.

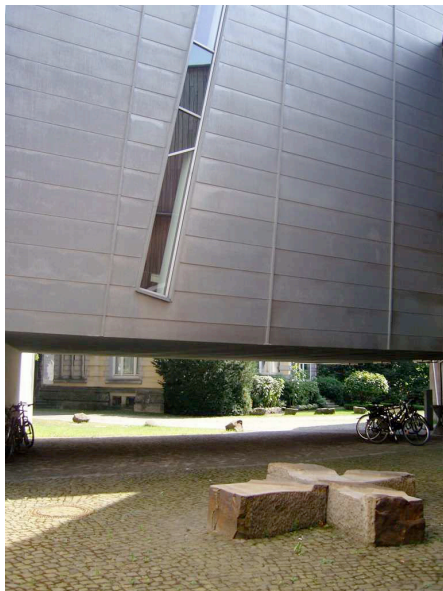


Abb. 101: Daniel Libeskind, Nussbaumbrücke, Seite zum Innenhof zwischen Haupttrakt und Nussbaumgang. Felix-Nussbaum-Haus, 2011, Osnabrück.

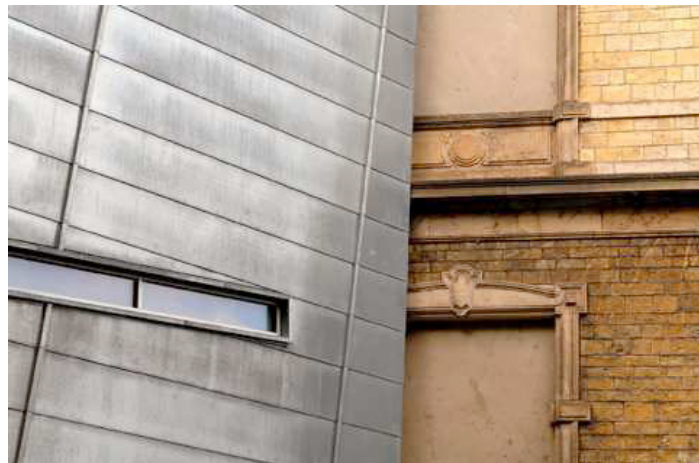


Abb. 102: Daniel Libeskind, Übergang von Nussbaumbrücke, Felix-Nussbaum-Haus, zum Kulturgeschichtlichen Museum, 1998, Osnabrück.

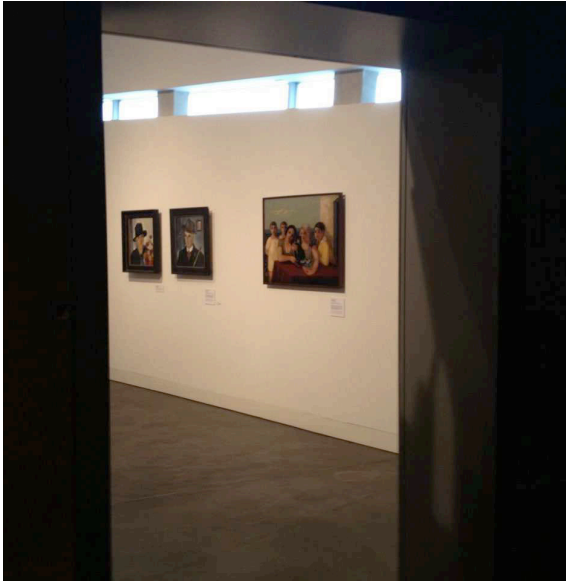


Abb. 103: Daniel Libeskind, Einblick in das Erdgeschoss Nussbaumbrücke zwischen Nussbaumgang und Kultur-geschichtlichem Museum, Felix-Nussbaum-Haus, 2011, Osnabrück.

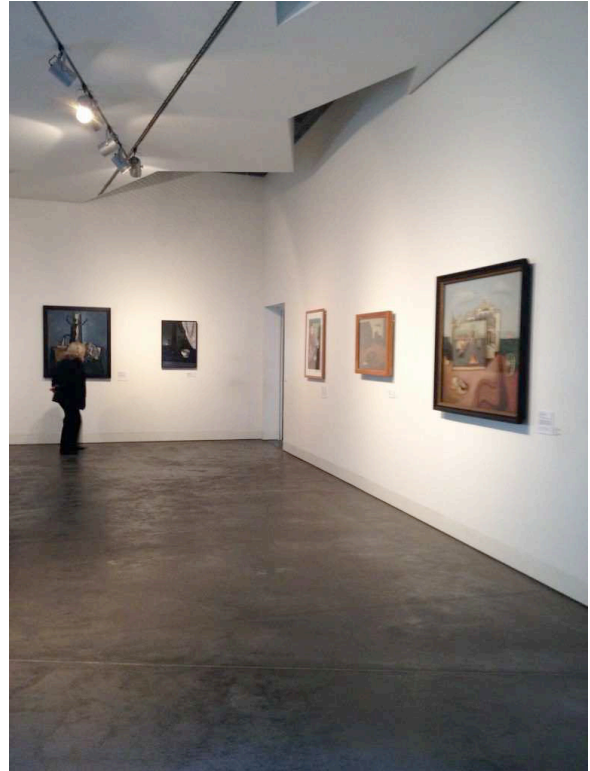


Abb. 104: Daniel Libeskind, Ergeschoss Nussbaumbrücke zwischen Haupttrakt und Nussbaumgang, Felix-Nussbaum-Haus, 2011, Osnabrück.



Abb. 105: Daniel Libeskind, Obergeschoss Nussbaumbrücke, zwischen Haupttrakt und Nussbaumgang, Felix-Nussbaum-Haus, 2011, Osnabrück.

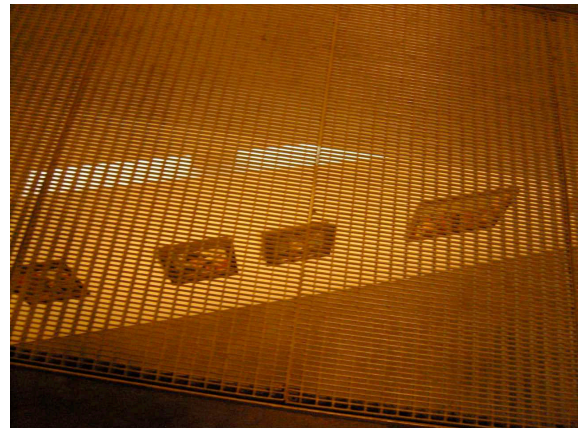


Abb. 106: Daniel Libeskind, Obergeschoss Nussbaumbrücke, Bodengitter, Felix-Nussbaum-Haus, 2011, Osnabrück.

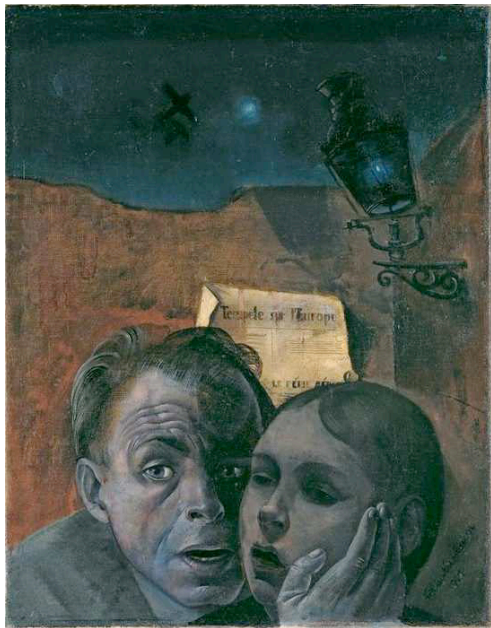


Abb. 107: Felix Nussbaum, *Angst*, 1941,
Öl auf Leinwand, 51 x 39,5 cm,
Felix-Nussbaum-Haus, Osnabrück.



Abb. 108: Daniel Libeskind, *Entwurfsplan für das
Felix-Nussbaum-Haus*, 1995, *Detailansicht*, Osnabrück.



Abb. 109: Daniel Libeskind, Buchenlinien und Birkenlinie, Felix-Nussbaum-Haus, 2011, Osnabrück.



Abb. 110: Jan Wehberg, Cornelia Müller, Daniel Libeskind, Garten der Erinnerung, Felix-Nussbaum-Haus, 2012, Osnabrück.



Abb. 111: Felix Nussbaum, Sonnenblumen, 1928, Öl auf Leinwand, 60 x 51 cm, Felix-Nussbaum-Haus, Osnabrück.



Abb. 112: Felix Nussbaum, Komisches Konzert, 1935, Gouache auf Papier, 53 x 62,5 cm, Felix-Nussbaum-Haus, Osnabrück.



Abb. 113: Jan Wehberg, Cornelia Müller, Daniel Libeskind, Traumgarten, Felix-Nussbaum-Haus, 2012, Osnabrück.



Abb. 114: Jan Wehberg, Cornelia Müller, Daniel Libeskind, Innenhof zwischen Nussbaumgang und Kulturgeschichtlichem Museum, 2012, Osnabrück.



Abb. 115: Felix Nussbaum, Schwarzer Pudel, 1932, Öl auf Leinwand, 45 x 35 cm, Privatsammlung, Israel.



Abb. 116: Felix Nussbaum, Landbriefträger, 1928, Öl auf Leinwand, 37 x 49 cm, Felix-Nussbaum-Haus, Osnabrück.



Abb. 117: Felix Nussbaum, *Tanz an der Mauer*, 1930, Öl auf Leinwand, 49 x 64 cm, Privatbesitz, Wisconsin.

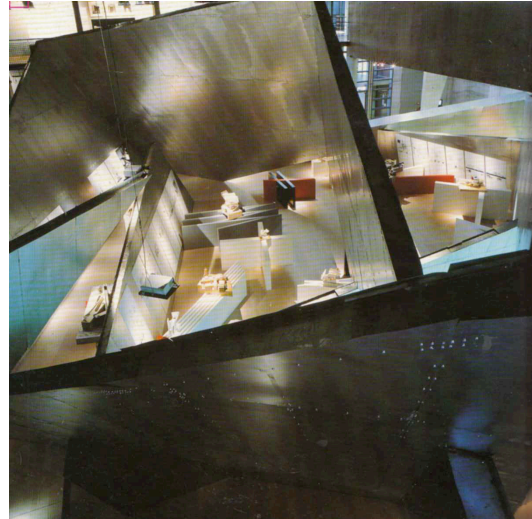


Abb. 118: Daniel Libeskind, *Beyond the Wall*, Einblick von oben, 1997, NAI Rotterdam.



Abb. 119: Gedenktafeln, ehemalige Schule, 2012, Alte-Synagogen-Straße Osnabrück.



Abb. 120: Mahnmahl für die zerstörte Synagoge Osnabrücks, 2004, Alte-Synagogen-Straße Osnabrück.



Abb. 121: Carlo Carrà, *Manifestazione interventista*, 1914, Collage, 38,5 x 30 cm, Galleria Galatea, Mailand.

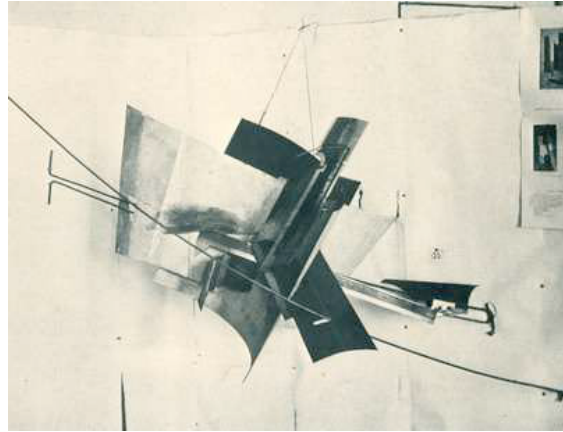


Abb. 122: Vladimir Tatlin, *Eck-Kontra-Relief (Rekonstruktion)*, 1915, Eisen, Zink Aluminium, 78,8 x 152,4 x 76,2 cm, Courtesy Annely Juda Fine Art, London.



Abb. 123: Kasimir Malewitsch, *Suprematismus (gedreht und gespiegelt)*, 1915, Öl auf Leinwand, 80,5 x 81 cm, Staatliches Russisches Museum, St. Petersburg.



Abb. 124: Felix Nussbaum, *Straße mit Telefonmasten*, 1932, Öl auf Leinwand, 53 x 76 cm, Sammlung Dr. Andor Koritz, Berlin.



Abb. 125: Felix Nussbaum, *Paar in surrealer Landschaft*, 1939, Öl auf Sperrholz, 50,6 x 65,6 cm, Felix-Nussbaum-Haus, Osnabrück.



Abb. 126: Michelangelo Buonarroti, *Biblioteca Laurenziana, Vestibül, Treppe*, 1525, Florenz.

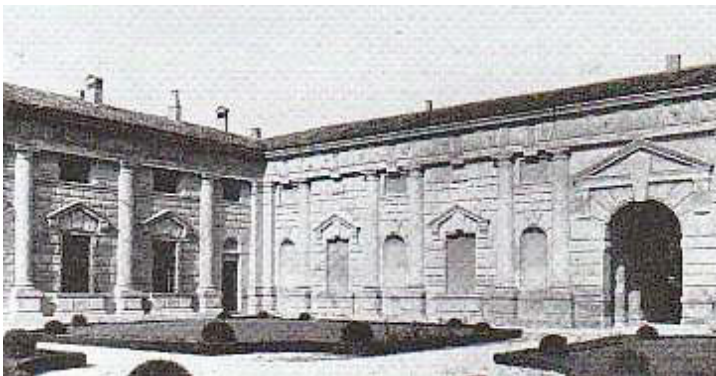


Abb. 127: Giulio Romano, *Palazzo del Te, Innenhof*, 1525, Mantua.



Abb. 128: Daniel Libeskind, *Mezzaningeschoss mit Ausstellung „Museum ohne Ausgang“*, Felix-Nussbaum-Haus, 1998, Osnabrück.



Abb. 129: Daniel Libeskind, Nussbaumbrücke mit Ausstellung „Museum ohne Ausgang“, Felix-Nussbaum-Haus, 1998, Osnabrück.



Abb. 130: Daniel Libeskind, Nussbaumbrücke mit Ausstellung „Museum ohne Ausgang“, Felix-Nussbaum-Haus, 1998, Osnabrück.

Danksagung

Ich möchte mich zuallererst bei meinen Eltern bedanken, die mich auf meinem Lebensweg unterstützt haben und ohne die mein Studium nicht möglich gewesen wäre.

Ich danke auch Elana Shapira, da ich erst durch ihre Übung das Thema dieser Diplomarbeit kennen und lieben lernte. Des weiteren danke ich Inge Jaehner dafür, dass sie sich so kurzfristig für mich Zeit genommen hat, um mit mir ausführlich über das Felix-Nussbaum-Haus zu sprechen.

Auch meinen Freunden möchte ich danken, die mich immer wieder aufs neue motivierten und unterstützten. Zudem möchte ich mich bei Friedrich Teja Bach für die Betreuung dieser Arbeit bedanken.

Zusammenfassung

Diese Arbeit behandelt die Symbiose, die entsteht, wenn die Kunst Felix Nussbaum und die Architektur Daniel Libeskind im Felix-Nussbaum-Haus in Osnabrück aufeinandertreffen. Libeskind's Architektur kann als dynamisch-zentrumslos und zugleich expressiv interpretiert werden. Er arbeitet mit Symbolik und Metaphern, wodurch er sich von rein funktionalistischen Arbeiten abhebt. Das Museum ist geprägt von Bewegung, Zersplitterung und Ortslosigkeit. Ähnliches findet man in vielen Werken Nussbaums. Wände und Mauern in Nussbaums Bildern sind meistens nicht bild- oder rahmenparallel wiedergegeben, sondern formen dynamische Diagonalen. Die einzelnen Elemente des Baues stehen mit den darin ausgestellten Werken in Wechselwirkung. Erst durch das Zusammenspiel beider wird das Gebäude komplettiert.

Die Symbiose von Architektur und Malerei beschränkt sich jedoch nicht nur auf formale Aspekte. Um die Komplexität dieses Sachverhaltes genau zu erläutern, wird auch auf biographischer und religiöser Ebene nach gemeinsamen Inspirationsquellen Daniel Libeskind's und Felix Nussbaums gesucht. Zudem wird auch auf die Wirkung eines solchen Bauwerkes auf den Museumsbesucher in die Überlegungen mit einbezogen sowie die Schwierigkeit, in dieser Architektur eine Ausstellung zu kuratieren.

Lebenslauf

Persönliche Daten

Name: Julia Stahlmann
Geburtstag: 27.05.87
Familienstand: ledig
Staatsangehörigkeit: Deutsch

Schulbildung

1997–2003 Private Realschule Düsternbrook in Kiel
Abschluss: Mittlere Reife
2003–2006 Kleemannschule Kiel
Abschluss: Allgemeine Hochschulreife
(Wirtschaftsabitur)

Studium

WS 06–SS 07 Ozeanographie an der Christian Albrechts Universität zu Kiel
ab WS 07 Kunstgeschichte an der Universität Wien
ab SS 08 Belegung von zusätzlichen Vorlesungen an der Judaistik, Geschichte sowie der Architektur an der Technischen Universität Wien

Berufserfahrung

2010 Volontariat im MAK – Österreichisches Museum für angewandte Kunst / Gegenwartskunst
2011 Praktikum in der Restaurierungswerkstatt des Antiquitätenhandels Rotenhahn.

Sprachkenntnisse

Englisch (Abiturniveau)
Spanisch (Abiturniveau)
Französisch (Schulische Anfängerkenntnisse)

