

Thomas Röske

## Primitivismen im Frühwerk Felix Nussbaums

Felix Nussbaum hat sich vor allem am Beginn seiner Karriere an Werken verschiedener Künstler der Moderne orientiert. Am Anfang ist der Einfluss des Spätimpressionisten Vincent van Gogh unverkennbar, später spielen Eindrücke von Bildern Henri Rousseaus, Maurice Utrillos und anderer Maler, die wir heute als Naive bezeichnen, eine große Rolle für seine Kunst. Ende der 1920er Jahre orientiert er sich dann, von gelegentlichen Reflexen der Pittura metafisica abgesehen, an Werken des »nachmetaphysischen« Carlo Carrà. Diese Anregungen durch sogenannte Hochkunst werden – was noch nicht beachtet worden ist – ergänzt durch Anleihen bei Bilderwitzen und humoristischen Bildgeschichten der Zeit.

Der junge Künstler war naturgemäß auf der Suche nach einer eigenen Bildsprache und griff mal auf diese, mal auf jene Maler oder Zeichner zurück – dem Stilpluralismus der Weimarer Republik entsprechend, scheint es.<sup>1</sup> Doch offenbar hielt er gleichzeitig bewusst Abstand von anderen Künstlern. Er ließ sich weder vom Expressionismus anregen, noch vom gesellschaftskritischen Verismus oder von den kühleren, beunruhigenden Varianten der Neuen Sachlichkeit.<sup>2</sup> Nussbaum brachte seine Gegenstände nicht wie in »Ekstase des ersten Sehens« (E.L. Kirchner<sup>3</sup>) auf die Leinwand, aber er distanzierte sich auch nicht kritisch, gar anklagend von ihnen. Er erzählte mit dem Pinsel – in einer einfachen Bildsprache, welche die Welt mit Sympathie und (melancholischem) Humor erfasst. Zugleich ließ er deutlich erkennen, dass er malte: Die Malmaterie und die Faktur sprechen bei seinen Werken stets mit.

Blickt man von dieser Charakterisierung zurück auf die scheinbar so heterogenen Vorbilder Nussbaums, wird einem klar, dass alle ein ähnliches Verhältnis zur Wirklichkeit haben. Anders gefasst: Es handelt sich durchgehend um Primitive oder um Primitivisten. Im Folgenden wird anhand mehrerer Beispiele nachgezeichnet, wie sich Nussbaums Verhältnis zum Primitiven in der Frühzeit seiner Malerei, zwischen 1925 und 1931, entwickelt.

Der Begriff Primitivismus wird heute in der Kunstwissenschaft vor allem des deutschen Sprachraums eingeengt verwendet. Man versteht darunter nur den Rückgriff der Modernen auf außereuropäische Stammeskunst.<sup>4</sup> Zu Nussbaums Zeiten wurden jedoch noch andere Bereiche der Kunstgeschichte als »primitiv« bezeichnet: vor allem die mittelalterliche europäische Kunst bis einschließlich der Frührenaissance eines Paolo Uccello oder Hans Memling. Zeitgenössische Künstler, die der vereinfachenden Wirklichkeitsauffassung dieser

1 Siehe zu diesem Urteil zuletzt den Aufsatz von Olaf Peters in diesem Katalog. Wichtige Hinweise zu Vorbildern Nussbaums hat zum ersten Mal versammelt: Eva Berger u.a.: Felix Nussbaum. Verfemte Kunst – Exilkunst – Widerstandskunst. Die 100 wichtigsten Werke. Ausstellungskatalog Kulturgeschichtliches Museum Osnabrück. Bramsche 1990; 2. Aufl., Bramsche 1995.

2 Vgl. die paraphrasierten Selbstaussagen Nussbaums in Berger u.a./Nussbaum 1990 (wie Anm. 1), S. 102.

3 Kirchner 1926, zitiert nach: Gert Presler: Ernst Ludwig Kirchner. Die Skizzenbücher. »Ekstase des ersten Sehens«. Monographie und Werkverzeichnis. Karlsruhe, Davos 1996, S. 53.

4 Siehe etwa den Eintrag »Primitivismus« im Lexikon der Kunst Bd. 5. Leipzig 1993, S. 745–746.

Malerei nahe standen, nannten Kritiker bald »moderne Primitive«,<sup>5</sup> Hier soll »Primitivismus« wiederum etwas weiter gefasst werden und auch solche populären humoristischen Zeichnungen einbeziehen, die mit Zügen naiver Wirklichkeitsaneignung arbeiten.<sup>6</sup>

Ernst Gombrich hat in seinem letzten, posthum publizierten Buch, »The Preference for the Primitive« (2002), nachgezeichnet, dass es sich bei dem Rückgriff auf ältere, vereinfachende künstlerische Gestaltung um einen wiederkehrenden Zug der europäischen Kunstgeschichte seit der Antike handelt.<sup>7</sup> So war denn auch die Anlehnung an Kunst der Gotik, Spätgotik und Frührenaissance am Anfang des 20. Jahrhunderts nicht neu. Ähnliche Bezüge finden sich bereits Ende des 18. Jahrhunderts, in der Zeit der Frühromantik, bevor Gruppen wie die deutschen Nazarener und die englischen Präraffaeliten diese Nachfolge zum Programm erhoben.

Neu war allerdings, dass nun auch jene Laienmaler, die man heute »Naive« nennt, als Künstler ernst genommen wurden. Eine Wertschätzung genossen sie in manchen Ländern Europas zwar schon seit dem 18. Jahrhundert, vor allem aber in Amerika, das lange keine Kunstakademien hatte.<sup>8</sup> Doch trotz der Fürsprache einzelner<sup>9</sup> hat es bis zu Henri Rousseau gedauert, dass Künstler und Kritiker einen Naiven als Künstler akzeptierten, sogar als Vorbild ansahen.

Gemeinsam war den Fürsprechern Rousseaus<sup>10</sup>, dass sie sein Werk als Gegenentwurf zur vorangegangenen Kunst schätzten, wurde diese nun als Salon-Kunst oder als Impressionismus identifiziert. Man suchte nach einer Alternative zu dem, was man als Malerei bloßen Augenreizes wahrnahm. Wilhelm Uhde, der erste Kunsthistoriker, Sammler und Händler, der Henri Rousseau unterstützt hat, hielt im Rückblick mit bezeichnender Doppelung fest: »Ich fühlte, (...) daß das Gefühl sich wieder mit dem Objekt verband. Die gesteigerte Wirklichkeit dieses wollte man erleben, in der Plastizität seiner von allem Zufälligen gereinigten Vollendung.«<sup>11</sup> Heute erscheint diese Begründung eines idealisierenden Realismus selbst naiv, doch war sie damals neben aggressiveren Distanzierungen von der Kunst der jüngsten Vergangenheit ein Motor kunstgeschichtlicher Entwicklung. Die Rede vom »Gefühl« und vom »Herz« hinter der neuen Malerei, von der etwa auch Picassos Ausspruch: »Man soll nur malen, was man liebt«,<sup>12</sup> kündigt, ist als Kritik vermeintlich allzu intellektueller, »gehirnliche(r) und programmatische(r)« Malerei<sup>13</sup> ernst zu nehmen.

Die Wirkung Rousseaus beruhte zum Gutteil darauf, dass man in ihm den Prototyp des einfachen, unverdorbenen Menschen sah. Hier schien sich ein gutes Herz in reinen Farben und Formen auszusprechen. In ähnlicher Weise wurde bereits Vincent van Gogh wahrgenommen – und diese Parallele könnte erklären, warum sich Felix Nussbaum für beide interessierte. Allerdings wird

5 Den Begriff hat Wilhelm Uhde Anfang der 1920er Jahre eingeführt, siehe Wilhelm Uhde: Von Bismarck bis Picasso. Zürich 1938, S. 253.

6 Damit folge ich E. H. Gombrich; vgl. das Kapitel »The Lure of Regression« in seinem Buch The Preference for the Primitive. Episodes in the History of Western Taste and Art. London, New York 2002, S. 243–268.

7 Siehe Anm. 6.

8 Einen Überblick dieses Phänomens versuchte allerdings erst die Ausstellung »American Folk Painters of Three Centuries« des Whitney Museum of American Art im Jahre 1980, siehe den von Jean Lipman und Tom Armstrong herausgegebenen gleichnamigen Ausstellungskatalog. New York 1980.

9 Ein Pionier ist zweifellos der englische Exzentriker Samuel Butler, der in seinem Buch »Alps and Sanctuaries« die Idee einer »genuine art« entwickelt. Samuel Butler: Alps and Sanctuaries of Piedmont and the Canton Ticino (1881). Nachdruck Guernsey 1986, S. 145 ff.

10 Zur Rezeption Rousseaus siehe vor allem Carolyn Lanher/William Rubin: Henri Rousseau et le modernisme. In: Le Douanier Rousseau, Ausstellungskatalog Galeries nationales du Grand Palais, Paris, und Museum of Modern Art, New York. Paris 1985, S. 37–100, sowie Henri Rousseau. Der Zöllner. Grenzgänger der Moderne, hg. von Götz Adriani, Ausstellungskatalog Kunsthalle Tübingen. Köln 2001.

11 Uhde 1938 (wie Anm. 5), S. 143.

12 Zit. nach ebd., S. 247.

13 Ebd., S. 242.

14 Siehe etwa die Gemälde WV 3, 5 und 22A.

bei genauer Betrachtung ihres »Einflusses« auf ihn schnell deutlich, dass der junge Künstler den Enthusiasmus der älteren Künstlergeneration nur begrenzt teilte. Er ahmte nicht einfach nach: Er zeigte, dass er nachahmte.

Der Malerei des späten van Gogh kommt Nussbaum in einigen seiner Gemälde zwischen 1925 und 1928 auffällig nahe, wobei der junge Künstler nur selten die »primitiven« Zusammenstellungen ungemischter Farben übernimmt, wesentlich häufiger das für den Niederländer typische Vibrieren der Maloberfläche<sup>14</sup>: Gerade das dichte Nebeneinander kurzer Pinselstriche mit reicher Farbmasse, die den Gegenstandsformen folgen, lässt sich jedoch als »primitivistische« Entgegnung zur »gehirnlichen« Malerei seiner Zeitgenossen begreifen, weil es die Körper hervorhebt und zudem ein Stilmerkmal neoimpressionistischer »wissenschaftlicher« Malerei (Divisionismus) durch Vergrößerung zu konterkarieren scheint. Als Kulminationspunkt der Auseinandersetzung Nussbaums mit dem (auch vom Vater) bewunderten Niederländer gilt zurecht das »Selbstbildnis mit grünem Hut« von 1927 (Kat.-Nr. 86). Aufschlussreich ist es nicht so sehr, weil es einen ähnlichen Büstenausschnitt zeigt wie Selbstporträts des Vorbildes (Abb. 1), sondern gerade, weil es auf die Faktur van Goghs nur anspielt und seine Farbigekeit zitiert. Der auffällige grüne Hut und die rot gepunktete Krawatte, die sich aus dem Jackettkragen frech hinauslehnt, wirken wie addiert zu dem ernst in den Schatten blickenden Kopf und der gespannten Haltung an der Staffelei, die sich in der Position der Schultern mitteilt. Kopfbedeckung und Binder sind offensichtlich zum Malen erst angelegt worden – Direktheit und Naivität à la van Gogh sind bloße Accessoires zu einer demonstrativ skeptischen Weltsicht. Hier tut sich eine Kluft auf zwischen Glaubenwollen und Wissen, die sich erst drei Jahre später wieder schließen wird.

Nussbaums Auseinandersetzung mit Henri Rousseau setzt erst zu diesem Zeitpunkt ein und ist von derselben Ambivalenz geprägt. Ein gutes Beispiel dafür, dass der junge Künstler in jenen Jahren auf die Naivität des »Zöllners« anspielt, ohne sie naiv zu übernehmen, ist »Landstraße mit malendem Felix Nussbaum« (1928, Kat.-Nr. 1). In der Vereinfachung der Formen, den deutlich abgegrenzten Farbfeldern und dem Fehlen von Schatten erinnert das Gemälde an Bilder des Franzosen wie das berühmte »Selbstbildnis« von 1890 (Abb. 2). Doch anders als dort ist bei dem jungen Berliner Maler die Perspektive akkurat durchgeführt, und das Schweben der Figuren auf der Bodenfläche, ein Erkennungsmerkmal der Bilder Rousseaus, wird durch das warnende Verkehrszeichen geradezu karikiert. Macht Nussbaum sich lustig? Die Ironie wird allerdings durch gedämpfte Farben ins Melancholische gestimmt – das Zweifeln an kindlicher Weltaneignung erhält eine traurige Note. Nussbaum, der

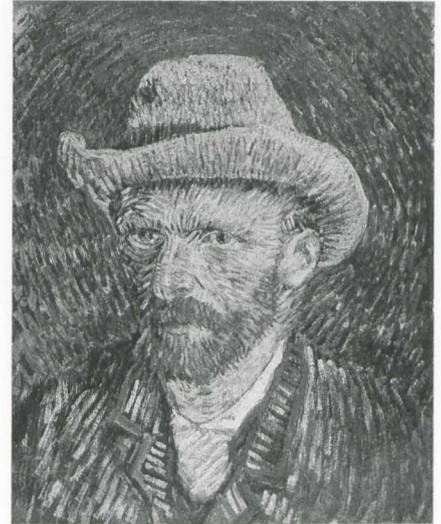


Abb. 1: Vincent van Gogh, *Selbstbildnis mit Filzhut*, 1888, Öl/Lwd., 44 x 37,6 cm, Rijksmuseum Vincent van Gogh, Amsterdam

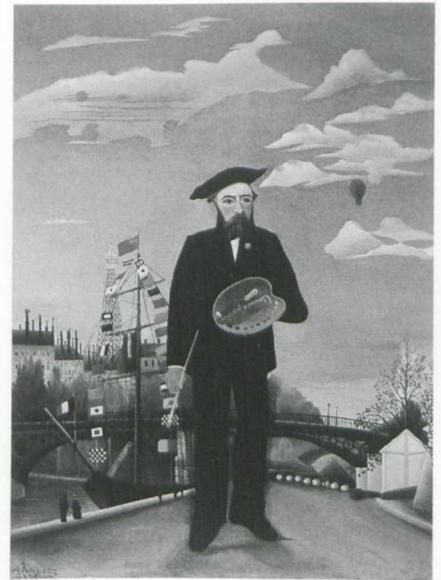


Abb. 2: Henri Rousseau, *Selbstbildnis (Porträt-Landschaft)*, 1890, Öl/Lwd., 143 x 110 cm, Nationalgalerie, Prag

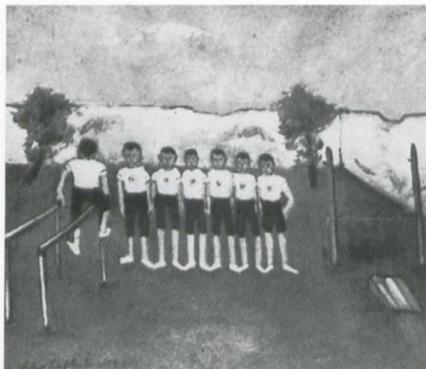


Abb. 4: Felix Nussbaum, *Turner*, 1929, Öl/Lwd., Maße unbekannt, verschollen



Abb. 3: Walter Trier, *Bilderbogen 1921 (Details)*, aus: Berliner Illustrierte Zeitung 1922 (nach: Christian Ferber (Hg.): Berliner Illustrierte Zeitung. Zeitbild, Chronik, Moritat für Jedermann 1892–1945. Frankfurt am Main, Berlin, Wien 1982, S. 216)

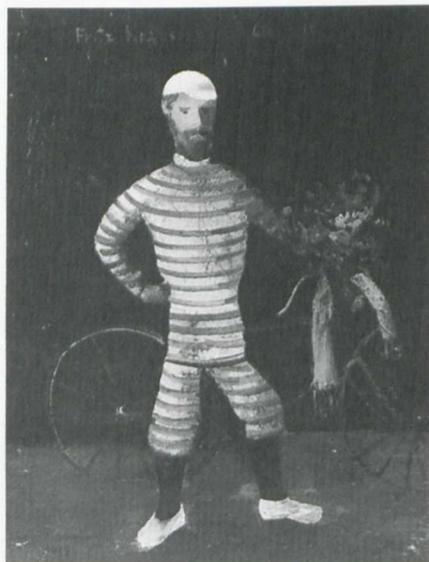


Abb. 5: Felix Nussbaum, *Radrennsieger I (Fritz Krause in seiner Glanzzeit)*, 1928, Öl/Lwd., Maße unbekannt, verschollen

sich selbst ins Zentrum dieses Belächelns einer naiven Welt platziert, scheint Rousseau in seiner einfachen Wirklichkeitsaneignung nachfolgen zu wollen, aber es nicht mehr zu können.

Neu gegenüber der Auseinandersetzung mit van Gogh ist die humorvoll pointierte Zeichnung der Figuren. Dieser Witz ist angeregt von Karikaturen, lustigen Bildgeschichten und Werbezeichnungen in zeitgenössischen Blättern wie der »Berliner Illustrierten Zeitung«. Wichtig für Nussbaum scheinen insbesondere die damals populären Graphiken von Paul Simmel und Walter Trier (bekannt als Kästner-Illustrator) (Abb. 3) gewesen zu sein, die beide einen prägnanten Personalstil ausgebildet hatten. Ihre Figuren sind auf klare geometrische Grundformen reduziert, die Darstellung von Bewegung ist stark vereinfacht und schematisiert. Der Witz der Bilderzählungen beruht im Wesentlichen auf intelligentem Spiel mit solchen Primitivismen, wobei kleine Beigaben sowie feine Nuancen in Haltung und Proportion Bedeutung geben. Die klar umrissenen drei Figuren auf »Landstraße mit malendem Felix Nussbaum« sind in einer Weise psychologisierung prägnant voneinander unterschieden, die an Simmel und Trier erinnert. Die geradezu herausfordernde Erwartung des modischen Anzugträgers, der, Hände in den Hosentaschen, seinen Stock unter

die Achsel geklemmt hat, und die vorsichtige Neugier des bezopften Mädchens, das die Arme spielerisch verlegen im Rücken dehnt, sind genauso präzise erfasst wie die selbstbewusste Körperspannung des Malers mit der Palette vor der Brust.

In manchen Gemälden mit Turnern, Rennradfahrern oder Briefträgern nutzt Nussbaum in diesen Jahren die von Rousseau angeregte Vereinfachung, Flächigkeit und Abweichung von naturgetreuer Zeichnung. Dabei spitzt er die Gestalten karikaturistisch zu, um seine Bildgegenstände zu hinterfragen. Sportler sind die »neuen Menschen« jener Jahre und werden von vielen Künstlern der Neuen Sachlichkeit verherrlicht. Indem Nussbaum die Turner flächig und scheinbar naiv in stereotyper Haltung reiht (Abb. 4), macht er das Entpersönlichte, Militärische ihrer disziplinierten Aufstellung augenfällig. Die stolz geschwellte Brust des Radfahrers (Abb. 5) wird durch kleine Proportions-«Fehler» aufgeblasen und so als hohl entlarvt. Gezeichnet hätte diese Figur ebenso gut als Karikatur in den »Querschnitt« gepasst wie jene, die Nussbaum 1932/33 für den Titel dieser Zeitschrift geliefert hat.<sup>15</sup> Gemalt im Stile Rousseaus entwickelt sie Tiefsinn. Wie anders wirken die Ballspieler des »Zöllners« (Abb. 6), bei denen Unbedarftheit der Darstellung und Spielfreude der Dargestellten im Einklang scheinen.

Auch Postboten werden von Nussbaum – als Prototypen des pflichtbewussten Beamten – gutmütig aufs Korn genommen. Auf einem Gemälde (Abb. 7) machen sich die kleinen, flächig aufgefassten Figuren, gleichförmig in Kleidung und ausgreifender Schreitbewegung, vom Posthof auf in Straßen mit großen Mietskasernen, als anonymisierte Erfüllungsgehilfen eines Kommunikationsnetzes, für dessen Komplexität die ausstrahlenden Stromleitungen im oberen Teil des Bildes stehen.

Nussbaums frühe Ansichten von Straßen und Häusergruppen orientieren sich vor allem an Werken zweier weiterer damals als »primitiv« geltender Künstler, des Berliner Bühnenmalers Gustav Wunderwald und des unglücklichen Pariser Einzelgängers Maurice Utrillo.<sup>16</sup> Beim »Straßencafé in Ostende« (1928, Abb. 8) erinnern die Komposition aus unterschiedlichen Gebäudetypen und -ansichten, das Spiel mit Plakaten und Werbeschriften sowie die Perspektive an Werke des Malers Berliner Stadtansichten (Kat.-Nr. 8). Nussbaum findet sozusagen mit Wunderwalds Augen scheinbar naiv typische Züge der Großstadt in dem belgischen Seebad wieder – sicherlich nicht eben das, womit dort offiziell um Touristen geworben wurde. In der Faktur seiner Bilder ist der junge Künstler allerdings malerischer als Wunderwald. Bevorzugt dieser Kompositionen aus unstrukturierten, »gesäuberten« Flächen, so zeigt Nussbaum auf seinen Häusermauern Alltags- und Altersspuren, indem er Farben

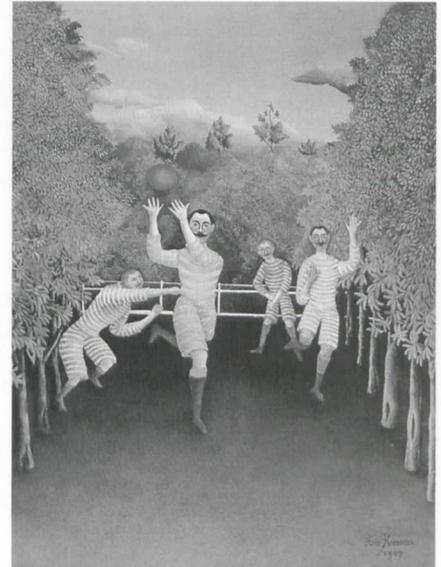


Abb. 6: Henri Rousseau, *Die Footballspieler*, 1908, Öl/Lwd., 100,5 x 80,3 cm, The Solomon Guggenheim Museum, New York

<sup>15</sup> WV 92.

<sup>16</sup> Zur Wahrnehmung Maurice Utrillos als »Primitivem« siehe Uhde 1938 (wie Anm. 5), S. 248, der von »einfachen und starken Malereien, die keiner Zeit und keinem Stile anzugehören schienen«, schreibt. Noch in einer Publikation von 1935 wird Utrillo unter der Überschrift »La peinture d'instinct« den von Uhde entdeckten Naiven nebengeordnet, siehe René Huyghe (Hg.): *Histoire de l'art contemporain. La peinture*. Paris 1935, S. 197–202.



Abb. 7: Felix Nussbaum, *Posthof*, 1928, Öl/Lwd., Maße unbekannt, verschollen

»verunreinigt«, Flecken aufträgt und in die Maloberfläche ritzt. Hierin, wie in den Bildausschnitten und den gedämpften und dunklen Farbtönen scheint er von Utrillo beeinflusst (Kat.-Nr. 5) – ohne allerdings in seiner Pinselschrift dessen nostalgische Abschiedsgeste gegen den Impressionismus zu übernehmen. Bei Utrillo steht sie für das naive Auskosten der melancholischen Schönheit von Straßenzügen am Abend. Trotz »schmutziger« Farben an Häusern und Straßen sprechen seine Gemälde nicht von Abgründigem, sondern sind in ihrer Tristesse einem Chanson vergleichbar. Nussbaum aber gibt sich in seinen frühen Bildern nie einer Stimmung hin. Malerisch bleibt er in einer Weise schroff, die an Karl Hofers Spachtelkultur erinnert. Die Spuren von Alltag und Geschichte auf seinen Bildern treten zugleich deutlich als Zusätze zur Maloberfläche ins Bewusstsein des Betrachters und führen dadurch zu einer Distanzierung von der Bildwirklichkeit.

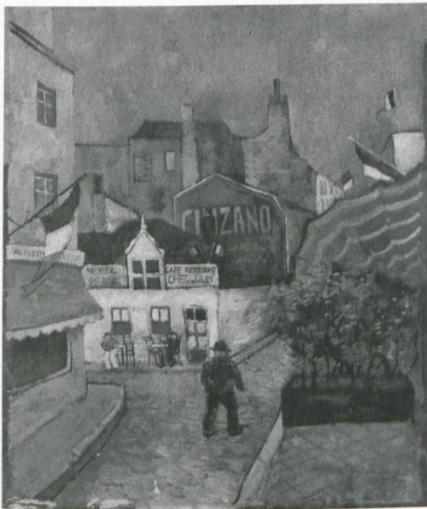


Abb. 8: Felix Nussbaum, *Straßencafé in Ostende*, 1928, Öl/Lwd., 50 x 42,5 cm, Privatbesitz

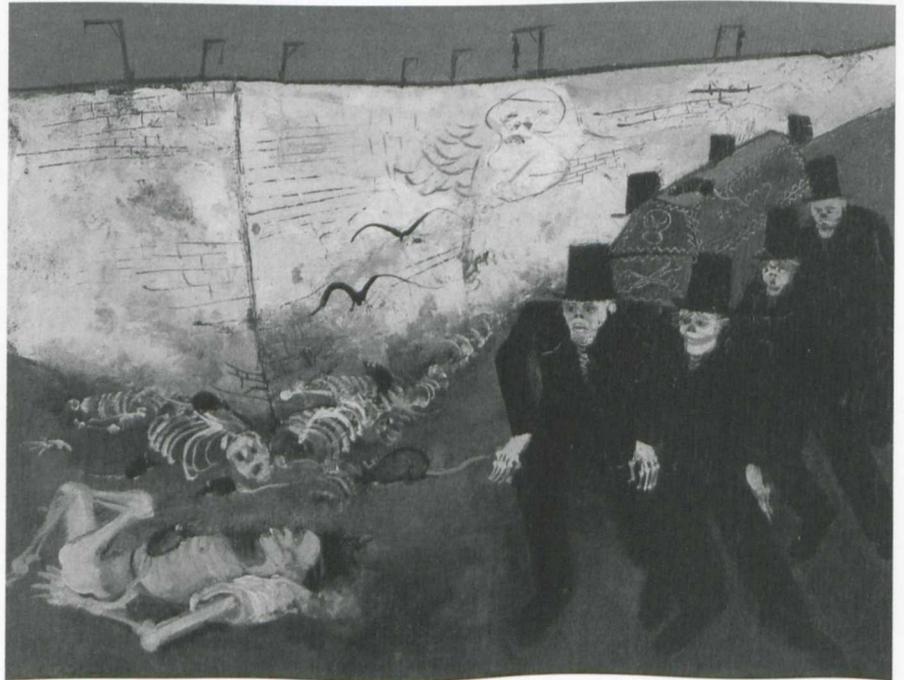


Abb. 9: Felix Nussbaum, *Tanz an der Mauer (Sargträger)*, 1928, Öl/Lwd., 49 x 64 cm, Privatbesitz

Das Spiel mit verschiedenen Ebenen wird offenbar besonders wichtig, wenn der junge Maler Themen wählt, die eigene Ängste spiegeln, wie im Falle von »Sargträger (Tanz an der Mauer)« (1930, Abb. 9).<sup>17</sup> Die naive Tonart des Bildes und das reizvolle Spiel mit verschiedenen Arten des Farbauftrags – bezeichnenderweise entwickelt Nussbaum hier geradezu Virtuosität – halten Balance zu den grausigen Motiven der vergehenden Toten am Boden und der auf uns zuschreitenden untoten Sargträger. Die Widergänger sind überdies in ihren Bewegungen grotesk vereinfacht und büßen dadurch noch mehr an Schrecklichem ein. Nussbaum wagt sich mit diesen Bildern vor in Bereiche, die ihn anders berühren als Sportler, Briefträger und Fischer. Doch kann er die Themen psychisch wie gestalterisch nicht integrieren; statt dessen blendet er seine auch sonst erfolgreiche ironische Distanz vor. So wirken all die Friedhöfe mit Trauernden, Toten und Untoten, die zwischen 1928 und 1930 entstehen, wie ein grotesker Prolog zum hohen Drama der Bilder aus den Exiljahren, als die schlimmen Phantasien der Berliner Zeit Realität wurden.

Das Bedürfnis nach Abstand von den eigenen Emotionen dürfte denn auch verantwortlich sein für das kurze Liebäugeln Nussbaums mit der *Pittura metafisica*, das etwa in dem Gemälde »Erinnerung an Norderney« (1929, Kat.-Nr. 14) greifbar wird. Hier hat er eine Postkarte mit der »primitivistischen« Darstellung einer Gruppe Badender der ebenfalls »primitivistischen« Ansicht eines verödeten Urlaubsortes eingefügt, als überdimensionales Bild im Bild. Das Verfahren erinnert an Werke Giorgio de Chiricos (Abb. 10), ist aber weniger komplex. Denn der deutsche Maler stellt nicht wie der Italiener die Wahrnehmung und Zuordnung der gemalten Gegenstände und Räumlichkeiten gänzlich in Frage, sondern problematisiert lediglich eine Ebene – die für Gegenwart steht – durch eine andere – die Vergangenheit meint. Wie der Titel sagt, geht es vor allem darum, Erinnerung zu veranschaulichen. Berücksichtigt man die übrigen Werke Nussbaums aus diesen Jahren, liegt allerdings der Verdacht nahe, dass der Maler zu dem Bild-im-Bild-Verfahren gegriffen hat, um die unterschiedlichen Stimmungen zu neutralisieren.

Er hat diesen Weg nicht weiter verfolgt. Stattdessen wendet er sich im Folgejahr endgültig ab von der erreichten Virtuosität vorgeblich naiven Humors. Entscheidend für diesen Schritt war die Begegnung mit Werken, in denen primitive Tendenzen bereits bewusst verarbeitet sind. Vor allem hat Nussbaum offenbar der primitivistische Carlo Carrà der frühen 1920er Jahre beeindruckt, der sich auf Malerei zwischen Giotto und Paolo Uccello bezieht (Abb. 11).<sup>18</sup> Über dieses Vorbild gelingt es dem jüngeren Kollegen seit 1930, seine eigene Aneignung von Primitivem weiter zu treiben und in neuer Weise zu integrieren. An den Italiener erinnern vor allem die klaren geometrisierenden Formen

17 WV 29, 231, 65, 66, 135.

18 Zur deutschen Rezeption Carlo Carràs siehe Karin von Maur: Carrà und Deutschland. In: Carlo Carrà – Retrospektive. Ausstellungskatalog Staatliche Kunsthalle Baden-Baden. Mailand 1987, S. 11–21.

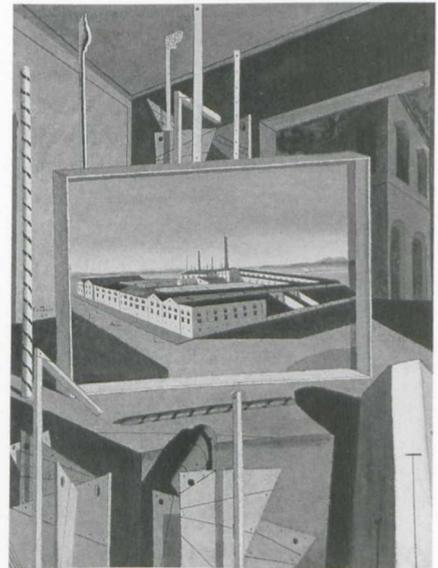


Abb. 10: Giorgio de Chirico, *Metaphysisches Interieur mit großer Fabrik*, 1916, Öl/Lwd., 96,3 x 73,8 cm, Staatsgalerie Stuttgart



Abb. 11: Carlo Carrá, *Der Sohn des Konstrukteurs*, 1917–21, Öl/Lwd., 121 x 95 cm, Privatbesitz

mit feinen Umrisslinien, aber auch die einfachen, den Vordergrund betonenden Kompositionen.

Bei der »Bildnisgruppe« von 1930 (Kat.-Nr. 25) etwa dient die Vereinfachung der Gestalten von Knaben und jungen Frauen, die sich wie für ein Familienphoto hinter einem Tisch gruppieren, nicht mehr ironischer Pointierung. Eine neue Vielfalt von Schatten (und damit Volumina) hat der vorwitzigen Zeichnung den Rang streitig gemacht. Damit fehlt die frühere Distanz. Das Vereinfachte, Primitivistische ist stattdessen spürbar in den Dienst emotionaler Beziehung zu den Dargestellten getreten (so dass es nahe liegt, Familienmitglieder in ihnen auszumachen). Dabei geht Nussbaum das Risiko einer Sentimentalisierung (eines »Zuviel an Gefühl«), das er vorher konsequent vermieden hatte, offenbar bewusst ein.

Auch diesen Entwicklungsschritt reflektiert Nussbaum in einem Selbstporträt (erst später wird die Beschäftigung mit dem eigenen Gesicht zur Obsession). Das Bild »Maler im Atelier« (1931, Kat.-Nr. 94) zeigt die im vorigen Gemälde erst erprobten Bildmittel bereits gefestigt. Die Gestalten, die in den Kastenraum des Malateliers eindringen, sowie der Maler selbst vor seiner Staffelei wirken in ihren einfachen geraden Umrissen und ihrer flächigen Bemalung wie Ausschneidefiguren. Doch statt komisch zu sein, entwickelt das Bild zum ersten Mal in Nussbaums Schaffen eine Qualität des Unheimlichen. Die klassifizierende Naivität der Formen steigert den Ernst der Farben in dieser rätselhaften Szene. Nicht mehr der Maler spielt mit diesen Puppen (von denen er eine ist) – sondern unberechenbare Schicksalsmächte.